

Kapitel 5: Quantifizierung und Ordnungsweisen der Kunst. Fazit

Zahlenbasierte Ordnungsversuche sind allgegenwärtige und einflussreiche Phänomene der heutigen Gesellschaft und ihnen wird sowohl von der Wissenschaft als auch in einem öffentlichen Diskurs große Aufmerksamkeit geschenkt. Nicht selten wird dabei kritisch auf die Selektivität und gleichzeitige soziale Wirkung von Ranglisten und Rankings, Statistiken, Selbstquantifizierung und Leistungsindikatoren verwiesen. Während bei politischen Meinungsumfragen, sportlichen Leistungsvergleichen, Bildungsstatistiken, Musikcharts oder ökonomischen Kennzahlen trotz aller Kritik eine gewisse Gewöhnung eingetreten ist, bilden quantifizierende Ordnungsversuche der bildenden Künste einen sperrigen Gegenstand. Wenn aktuelle zeitdiagnostische Arbeiten von einer umfänglichen »Neucodierung des Sozialen durch Quantifizierung« (Mau 2017: 51) sprechen, in deren Zuge Quantifizierung in »einer Art Landnahmeprozess die gesamte soziale Ordnung zu erfassen scheint« (ebd.: 256), so wird im Fall der Kunst unmittelbar an den Kunstmarkt und seine zahlenförmigen Preisdaten gedacht. Meine Untersuchung widmete sich demgegenüber mit Quantifizierungsversuchen, die die bildenden Künste entlang kunstspezifischer Kriterien ordnen, einem ganz anderen Phänomenbereich.

Weil in diesen Beobachtungsverfahren (wie Ranglisten, Datenbanken und Evaluationen) den eigenen Ordnungen der autonomen Kunst viel nähergekommen werden soll, tritt hier deshalb der vermeintliche Widerspruch zwischen Kunst in der Moderne und Objektivierung, Quantifizierung und Standardisierung viel offener zutage. Dies führt nicht selten zu offener Ablehnung und vehementer Kritik von Künstler*innen und anderen Kunstbetriebsakteur*innen. Meine Studie trat hinter ad-hoc Einordnungen von zahlenbasierten und standardisierenden Verfahren als Symptome einer Kommodifizierung der Kunstwerke oder der Neoliberalisierung des Kunstbetriebs zurück und konnte so die Frage öffnen, ob nicht an den Auseinandersetzungen und ihren Gegenständen ganz grundlegende Unterschiede bestehen zwischen den verschiedenen Vorstellungen gegenüber Kunst in Gänze. Das bedeutet, dass es in Diskussionen über bestimmte Ordnungsangebote nicht unbedingt nur um den methodischen Zugriff – etwa über standardisierende und quantifizierende Vergleichsbewertungen – auf eine gemeinsame Welt-an-sich geht. Die Differenz kann vielmehr auch auf einer anderen Ebene liegen und sich auf die losen Ordnungsvorstellungen gegenüber dem, was mit Kunst überhaupt gemeint ist, beziehen. Die Studie hat deshalb Debatten

um adäquate oder absurde Beobachtungsweisen aufgegriffen und die Frage nach der selektiven Ordnungsproduktion und dahinterliegenden Ordnungsvorstellungen zurückgespielt auf alle Beobachtungsweisen der Kunst in der Kunst – so etabliert, unpassend oder disruptiv sie im Feld auch verstanden werden.

Ausgehend von einem gesamtgesellschaftlichen und kunstbetrieblichen Sonderstatus der quantifizierenden Vermessungen der Kunstwelt folgte diese Studie zwei Fragen, deren Bearbeitung sich auf zwei dynamische Forschungsfelder bezieht und hier zu Weiterentwicklungen führt: Die Frage nach dem Zusammenhang von losen Ordnungsvorstellungen hinter Ordnungsverfahren und deren konkrete Produktion kann potenziell auf alle Ordnungsverfahren – nicht nur quantifizierende und nicht nur gegenüber der Kunst – erweitert werden, die heute insbesondere als Vergleichs-, Kategorisierungs- oder Bewertungsverfahren untersucht werden. Die Frage nach der Rolle umfassender Ordnungsweisen der Kunst für die soziale Stabilität und Wandlungsprozesse der Kunst fügt der Soziologie autonomer Kunst eine Perspektive auf plurales Wissen über die Künste in den Künsten hinzu und trägt so einen weiteren Aspekt zur Beantwortung der Frage bei, wie Kunst möglich ist.

Durch die empirischen Untersuchungen und die theoretischen Einordnungen argumentiere ich zusammengefasst, dass einzelne Ordnungsweisen von Kunst nicht nur einzelne Ordnungsangebote plausibilisieren, sondern dass an den Konflikten um die Angemessenheit von bestimmten Beobachtungsweisen sich ein kunstsoziologischer Forschungsbereich für die Pluralität von Ordnungsweisen in der Kunst deutlich zeigt. Wenn künstlerisches und kunstbetriebliches Personal bestimmte Ordnungen als absurd bezeichnen, habe ich diesen Vorwurf durch wissenssoziologische und radikalkonstruktivistische Wendungen in eine Analytik für alle (auch noch so normalisierten) Ordnungsverfahren der Künste überführt. Ohne paradigmatische Ordnungsvorstellungen gegenüber Zustand und Reproduktionsmechanismen der Kunst kann keine Rangliste hergestellt werden, aber ebenso lassen sich keine Ausstellungen, keine Sammlung, keine Kritik konsistent produzieren. Weil alle diese Wissensbestände und Ordnungsvorschläge somit als kontingent verstanden werden können und sie nicht als gute oder schlechte Repräsentation von Realität oder Wahrheit geprüft werden, lässt sich eine Forschungsperspektive auf die äquivalente Absurdität pluraler Ordnungsweisen der Kunst in der Kunst einnehmen, die jedes Wissen in seiner eigenen inneren Logik ernstnimmt.

Diese vielfältigen Ordnungsvorstellungen gegenüber der Kunst und entsprechende Beobachtungsarchitekturen zur Anfertigung von Vergleichen und Bewertungen habe ich im Anschluss an kunstsoziologische Traditionen von Becker, Bourdieu und Luhmann als Innensichten der Kunst fixiert. In der theoretischen Argumentation zum Zusammenhang zwischen pluralen Wissensbeständen und der dynamischen Stabilität

der Kunst zeige ich enge Bezüge der Vorstellung und Herstellung von Ordnungen zu konventionalen Räumen, Arbeitsteilung, symbolisch gestützten Anerkennungskompetenzen, Reputationsgefügen und der Anfertigung von Selbstbeschreibungen in einer Binnenstruktur der Kunst. Kernpunkt der jeweiligen Ansätze sind somit ohne eine zentrale Stellung des pluralen Wissens in Welt, Feld, System nur wenig nachvollziehbar. An den spezifischen Ordnungsweisen wurde insbesondere für die kollektiv hergestellten, symbolischen und erwartungsstabilisierenden Strukturen künstlerischer Produktion und ihrer institutionellen Infrastruktur jeweils theorieimmanent deutlich, dass diese sich über gegenseitige Beobachtungen entlang ganz selektiver Beobachtungsweisen innerhalb einer eigenlogischen Sphäre verfestigen, stabilisieren und wandeln können.

Die empirischen Ergebnisse zu Ranglisten und öffentlichen Kunstmuseen können durch diese theoretische Rahmung in einen historischen Kontext gesetzt werden, denn mindestens in meinen Fällen zu zeitgenössischer Kunst nehmen Ordnungsannahmen und Ordnungsverdichtungen gegenüber dem Kunstbetrieb und seinen Professionellen eine zentrale Rolle in der Bewertung und Anerkennung von Kunstwerken und Künstler*innen ein. Diese verstärkte Konzentration auf soziale Mechanismen der Herstellung von Kunstwerken und Kunstwerten hat eine verdächtige Nähe zum kunstsoziologischen Paradigma der gesellschaftlichen Produktion der Künste, ohne dabei jedoch die Feldperspektiven zu verlassen, sich kunstweltlichen Konventionen zu entziehen, Glauben an die Richtigkeit von Kunst als kontingenten Glauben zu thematisieren oder auf nichtkünstlerische Unterscheidungen umzuschalten. Sowohl im *Kunstkompass* als auch in der Weltsicht der Museumsprofessionellen bleibt die Existenz von künstlerischer Qualität zwar ein essenzielles Paradigma, sie könne jedoch heute nicht mehr unmittelbar am Artefakt festgestellt werden. Die Existenz von Qualität und eine privilegierte gesellschaftliche Funktion der Kunst werden durch diese Einsicht aber gerade nicht aufgegeben, sondern fungieren vielmehr als tiefe Gewissheit in der Orientierung an Qualitätsindikatoren und Qualitätsproxys.

Für eine Vergewisserung über die Qualität und den Gehalt von künstlerischer Produktion wird so auf die Beobachtung ihrer vermeintlich sekundären, gesellschaftlichen Verhandlungen, Anerkennungen und Kommentierungen umgeschaltet. Für eine sinnhafte Sortierung dieser Resonanz- und Konsekrationsmuster muss allerdings ein scharfer Blick auf diejenigen sozialen Strukturen bestehen, in denen die kategorialen und graduellen Bewertungen stattfinden. Erst das Wissen über den Kunstbetrieb und seine symbolische Ordnung ermöglicht die Einschätzung vom Wert kunstbetrieblicher Anerkennung und Erfolg. Erst dann kann von diesen Indikatoren auf künstlerische Qualität geschlossen werden. Dieser komplexen und verschachtelten Produktion von Ordnung

liegen umfassende Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst, ihren inneren Mechanismen und ihrer gesellschaftlichen Einbettung zugrunde.

Ein Zugang über plurale, parallele und grundlegend äquivalente Ordnungsweisen für Kunst hat sich als flexible Heuristik bewiesen, die potenziell jedes Ordnungsangebot – ob quantifizierend oder nicht – für eine soziologische Untersuchung öffnet. Zum konkreten Gegenstand quantifizierender Beobachtungen von zeitgenössischer Kunst lassen sich zugespitzte Ergebnisse zur Herstellung von Erfolgsverständnissen und deren Orientierungsfunktion in der Kunst zusammenfassen. An den beiden empirischen Fällen zeigte sich in der Analyse, wie Kunst dort nur vor dem Hintergrund einer umfassenden Quasi-Soziologie von institutionellen und symbolischen Anerkennungsräumen möglich ist. Es ist dieser Bezug auf Anerkennungsgefüge in der zeitgenössischen Kunst, der Räume für quantifizierende Beobachtungen genuin kunstbezogener Vorgänge ermöglicht. An beiden Fällen lässt sich zeigen, dass in Ordnungsweisen der Kunst ein absoluter Glaube an Qualität und Qualitätsunterschiede von Kunstwerken zwar immer noch verankert ist, sich bei ausgewählten Ordnungsweisen in der Einschätzung von zeitgenössischer Kunst aber im Endeffekt nur noch an betrieblichen Anerkennungsmustern orientiert wird, wofür eine Ordnungsvorstellung gegenüber betrieblichen Strukturen unerlässlich ist. An den beiden Fällen fasse ich in diesem Schlusskapitel diese Gemeinsamkeiten zusammen, pointiere aber auch die Unterschiede, die sich letztlich an der Frage von Messbarkeit und Quantifizierbarkeit scheiden. Abschließend nehme ich eine breitere kunstsoziologische Einordnung in die Ansätze Kunstwelten, Kunstfeld und Kunstsystem vor. Ein konzeptueller Zugang über plurale Ordnungsweisen und ein analytischer Zugriff auf Ordnungsvollzüge durch Beobachtungsregime hat sich hier als ineinandergreifende Forschungsperspektive bewiesen, durch die materialsensible Fallstudien in eine grundlegende Diskussion über die Strukturen und Mechanismen autonomer Kunst gebracht werden können.

Die Vermessungen der Kunstwelt

Die epistemischen Grundlagen und konkreten Erzeugungen einer Welt der Kunst können als konsistente Ordnungsweisen untersucht werden, die sich fundamental oder graduell voneinander unterscheiden können. Ranglisten, Ausstellungen, Kunstkritiken, Enzyklopädien u.v.m. können als konkrete Ordnungsartefakte verstanden werden, um ausgehend von ihren Bezugsproblemen die umfassenderen Ordnungsweisen hinter ihnen zu rekonstruieren. Bezugnehmend auf soziologische Arbeiten zu Ranglisten, Quantifizierung, Vergleichen, Messungen, Standardisierung und Bewertungen ist grundlegend davon auszugehen, dass

Ordnungsdarstellungen eine gegebene Welt nicht einfach abbilden, sondern Welten selektiv herstellen. Mein Ergebnis ist, dass diese Herstellung und Darstellung von Ordnung nicht aus dem Nichts kommt, sondern auf umfassende Ordnungsvorstellungen gegenüber Gestalt und Mechanismen ihres Beobachtungsgegenstandes zurückgeführt werden kann. Konkrete Ordnungsstiftung wird dabei in einem Beobachtungsregime vollzogen, in dem einzelne Beobachtungen und Beobachtungsformen wie Kategorisierungen, Vergleiche, Bewertungen, Messverfahren und Darstellungsformen in einer redundanten Architektur aufeinander verweisen.

Durch die Kritik an neoliberalen Kontrollpraxen oder einer Quantifizierung von künstlerischem Ansehen öffnet sich ein Raum der Kontingenz jeglicher Beobachtungsweisen, in dem dann auch als normalisierte Verfahren wie Kunstkritik, Kunstgeschichte oder Ausstellungsproduktion stehen. Meine gesamte Studie grenzt sich in ihrem analytischen Zugang der äquivalenten Absurdität eindeutig von relativistischen oder indifferenten Schlüssen ab, die aus einer Annahme der Notwendigkeit von Konstruktion von Welt entstehen könnten. Eine adäquate soziologische Beschreibung des Zusammenhangs von Wissen und zurechenbaren Entscheidungen kann vielmehr erklären, wie konkrete Prozesse, Veränderungen und Trägheiten in der Kunst auf unterschiedliche Ordnungsvorstellungen innerhalb der Kunst zurückzuführen sind. Effekte und Wirkungen von Ranglisten und Indikatoren können sich als selbsterfüllende Prophezeiungen, Matthäus-Effekte, Feldhomogenisierung, organisationale Entscheidungen und neue Konkurrenzstrukturen zeigen. Auch wenn gerade quantifizierende Vergleiche gesteigerte Globalisierungspotenziale haben, sind Rückkopplungseffekte zwischen qualitativen Vergleichen in Ausstellungen, Kritiken oder Awards und der künstlerischen Produktion und betrieblichen Entscheidungen nicht von der Hand zu weisen.

Für die Soziologie sind diese Zusammenhänge relevant, weil durch sie Stabilität und Wandlungsprozesse von Kunst in einer Gesellschaft erklärt werden können. Aber auch für Künstler*innen, Kurator*innen, Kritiker*innen, Sammler*innen, Liebhaber*innen und anderen Akteur*innen der Kunst kann ein Verständnis von pluralen Ordnungsweisen relevant sein, weil – und das zeigen die hitzigen Debatten auch ohne das entsprechende soziologische Vokabular – durch sie beeinflusst wird, welche Kunstwerke produziert werden, wie Karrieren verlaufen, welche Institutionen dafür zur Verfügung stehen, was sich verkauft und wie Entscheidungen über den Wert einzelner Werke oder gleich der Kunst in Gänze getroffen werden. Durch eine Perspektive auf Pluralität von Wissen sowie dem Bewusstsein über äquivalente Selektivität aller Ordnungsweisen öffnet sich auch ein praktischer Kritik- und Reflektionsraum, in dem eigene und fremde Paradigmen sensibel nach Leerstellen befragt

werden können. Gängige Debatten werden durch diese Perspektive anreichert: Argumente gegen Kommodifizierung spiegeln die Befürchtung, dass nur verkaufsfähige Kunst gemacht und gezeigt wird. Die Ablehnung gegen ein neoliberales Verständnis von effizienter Performance soll vorbeugen gegen ein populistisches und gefälliges Kulturangebot, dass sich nur an rationalisierenden Input/Output-Logiken messen lassen soll. Kritik am Markt kann als Verweis auf Vorstellungen von Abstraktion und Konkretem und entsprechenden Annahmen gegenüber guter/schlechter kapitalistischer und kultureller Ökonomie gelesen werden. Meine Ergebnisse können sich in diese Diskussionen nicht einmischen, sondern lediglich daran erinnern, dass es sich auch bei dem, was vor Spektakel, Markt, Geld und politischer Kontrolle geschützt werden soll, um bestimmte, sozial hergestellte Kunstvorstellungen und damit zusammenhängenden Interessen unter anderen handelt.

Einzelne Auffassungen von dem, was Kunst soll, darf oder muss, werden im Feld verteidigt, weiterentwickelt oder zurückgedrängt. Nicht der Zufall entscheidet, was als Kunst gilt, sondern ausgewählte Vorstellungen über diese Fragen haben sich in gesellschaftlichen Prozessen herausgebildet und stabilisiert. Der Gegenstand meiner Studie irritiert nun, weil die Untersuchungsfälle zwar aufgrund ihres Gebrauchs von mathematischen sowie natur- und technikwissenschaftlichen Wissenstechnologien – verallgemeinernder Vergleich, standardisierende Messungen, objektivierende Bewertungskriterien, arithmetische Verrechnung, Rangskalierungen, statistische Zeitreihen – als kunstfern erscheinen, sie aber trotzdem gerade die genuin kunstweltlichen Logiken und Kriterien ernst nehmen wollen. Selbst wenn die Interessen des *Kunstkompasses* als auch die vielfältigen und mitunter zahlenbasierten Einschätzungen der Arbeit eines Kunstmuseums in Politik und Wirtschaft auf Anklang stoßen können, ging es in meiner Untersuchung stets um Messbarkeit und Unmessbarkeit von Kriterien und Indikatoren, die zuerst in der Kunst selbst relevant sein sollen. Der *Kunstkompass* hat gerade nicht Preise direkt verglichen, sondern widmete sich kunstbetrieblichem Ruhm von Künstler*innen und ihren Erfolgen, um hieraus Aussagen über Preiswürdigkeit und künstlerische Qualität abzuleiten. Die Prüfung musealer Tätigkeiten anhand von ganz unterschiedlichen Erfolgsindikatoren zeigte deutlich, wie kunstspezifische Einschätzungen verschachtelt und übersetzt werden, um auch auf andere, nicht genuin kunsthistorische Aufgaben zu verweisen. Obwohl die beiden Fälle sich deutlich unterscheiden, vereinen sie sich in der Annahme, dass verlässliche Ordnung von künstlerischer Produktion sich nicht unmittelbar an den Kunstwerken selber, sondern sich nur über den Umweg einer kunstbetrieblichen Vermittlung erschließt. Hierfür werden bestimmte Indikatoren aus diesem professionellen Betrieb abgeleitet, die als Erfolge verstanden werden und so einen Zugriffspunkt in einer Sondierung kunststeigerer Ordnung bilden.

Die eindimensionale Ordnung der Kunst im *Kunstkompass*

Durch die Frage nach dem Bezugsproblem des *Kunstkompasses* konnten genau jene Korrelations- und Kausalitätsbeziehungen zwischen künstlerischer Produktion, Ruhm und Marktpreisen rekonstruiert werden, in denen die Verweisungspotenzialitäten von Erfolgen stecken. Zentral waren hierbei Annahmen über chaotische Gemengelagen, über ausdifferenzierte Wertsysteme und über die etwaige Unmessbarkeit und Messbarkeit. Die Behauptung, dass Qualität, Ruhm und Marktpreise korrelieren, ließen die Erhebung auf das Phänomen der kunstbetrieblichen Erfolge stoßen. Der Erfolg einer Ausstellung oder Besprechung sei dabei ein Verweis auf Ruhm und kunstspezifische Anerkennung, weil Kunstexpert*innen in den Institutionen über diese Erfolge entschieden. Durch die professionelle Anwendung kunstspezifischer Selektionskriterien verweise bestimmte Anerkennung deshalb auf künstlerische Qualität. Diese Qualität bedinge schlussendlich die kunsthistorische Prüfung über die Zeit und bestimme somit die allgemeine Anerkennung als »wichtige Kunst«. Der Kunstmarkt würde sich über diesen Test der Zeit insoweit an diese Wertzuschreibungsprozesse angleichen, als dass gute Kunst am Ende teure Kunst sei.

Es sei laut *Kunstkompass* die künstlerische Qualität, welche nicht vergleichbar oder gar standardisiert messbar sei. Die unhintergehbare Existenz der Qualität bei gleichzeitiger Unmessbarkeit provozierte Suchbewegungen nach anderen, messbaren Proxys, die zu Indikatoren umgearbeitet werden können. Ruhm biete sich insofern dafür an, weil er als symbolischer Wert eindeutig in dem wertstiftenden Gefüge der professionellen Kunstwelt produziert werde. Doch auch Ruhm könne so gesehen nicht direkt gemessen werden, sondern nur über seine Einzelsymptome. Die Erfolge, die der *Kunstkompass* hier meint, werden als Tatbestände verstanden, weil sie öffentlich stattfinden und sich im Zweifelsfall nachprüfen lassen. Die Symptome des Ruhms sind für den *Kunstkompass* also ganz bestimmte und in der Kunst anerkannte Erfolge. Durch solch anspruchsvolle Vorstellungen von Kunst in einer Gesellschaft wird eine bestimmte Form von Erfolg fixiert und ihre Bewertung wird dadurch schon in enge Bahnen gelenkt.

Obwohl zeitgenössische Kunst sich objektivierbaren Kriterien zu entziehen behauptet und handwerkliches Können, Treue zu Thron und Alter, Stile, Medien oder gar Schönheit heute keine notwendigen Bewertungsgrundlagen mehr sind, ist doch offensichtlich, dass andauernd Entscheidungen zwischen Kunstwerken und über sie getroffen werden. Am *Kunstkompass* wird das Problem der vagen und unmessbaren Qualitätskriterien gelöst, ohne jedoch den Glauben an die Existenz von

Qualität aufzugeben. Künstlerische Qualität sei die Letztbegründung kunstspezifischer Selektionen, ließe sich aber lediglich nicht mit objektiven Methoden messen und diskret vergleichen. Bevor es den *Kunstkompass* gab, sei das langwierige Abwarten auf kunsthistorische Anerkennungsprozesse die einzige Möglichkeit zur belastbaren Ermittlung dieser Qualität gewesen. Doch bei zeitgenössischer Kunst gilt es Ressourcen (Aufmerksamkeit, Ausstellungsfläche, Seiten im Magazin, Produktionskosten, Ankaufsbudget, Stipendien) zu verteilen, wodurch ein Bedarf besteht an Orientierung im Hier und Jetzt ohne einen Test der Zeit.

Dieser Bedarf an Orientierung in der zeitgenössischen Kunst unter der Voraussetzung des Fehlens von objektiven Orientierungsinstrumenten bestimmte die historische Situation, in welcher für den *Kunstkompass* der Ruhm als Lösung aufscheint. Ein Glaube an die Existenz von nicht zufälligem Ruhm und ein Glaube an seine von Expert*innen abgesicherte Zuschreibung sind die Grundlage seiner Erhebung. Für das Verstehen von betrieblicher Anerkennungsverteilung als Indikator ist aber ein genaueres Bild des Anerkennungsgefüges der Institutionen innerhalb des Betriebs notwendig, weil zwar überall der gleiche Ruhm entstünde, die Institutionen sich aber in ihrer Ruhmesemissionskapazität unterscheiden. Doch auch diese Unterschiede der Institutionen sind nicht einfach direkt ablesbar, sondern würden durch gegenseitige Zuschreibung entlang kunstspezifischer Kriterien im Betrieb selbst hergestellt und aufrechterhalten. In der eigenlogischen Schwarmintelligenz der Expert*innen entschiede sich somit nicht nur, welche Kunst kollektiv mit Ruhm versehen wird, sondern auch, welche Institutionen dazu in welchem Maße in der Lage sind.

Der *Kunstkompass* radikalisierte auf methodischer Ebene eine allgemeinere Verschiebung in den Ordnungsweisen von zeitgenössischer Kunst: Der erste radikale Schritt war nicht das Sprechen über Ruhm als Orientierungsfaktor, sondern die Quantifizierung des Ruhmes. Dies führte zu dem zweiten radikalen Schritt, der nicht schon auf der Annahme einer symbolischen Institutionenhierarchie beruht, sondern erneut in der quantifizierenden Beschreibung von diskreten Unterschieden. Für Orientierung in der zeitgenössischen Kunst sind unmittelbare Qualitätseinschätzungen im Allgemeinen unsicher und riskant. Deshalb wird sich an den Anerkennungsleistungen des Betriebs in Form von Erfolgen orientiert, wofür eine feine Sicht auf scharfe Grenzen und innere Hierarchien dieses Betriebs notwendig ist. Die Strukturen des Betriebs werden dabei heute nicht in politischen Verfahren oder nur durch finanzielle Möglichkeiten bestimmt, sondern emergieren in gegenseitigen Beobachtungen und Anerkennungszuschreibungen innerhalb dieses Betriebs entlang seiner eigenen, symbolischen Kriterien. Das Fehlen objektiver, religiöser oder politischer Qualitätsstandards für Kunstwerke führt zu einer verstärkten Konzentration auf Anerkennungsverteilung im Betrieb, um

sich im historisch charakteristischen Überangebot zeitgenössischer Produktion zu orientieren. Dieser Prozess ist notwendigerweise begründet auf der doppelten Annahme, dass es Qualität erstens gibt, weil kunstspezifische Entscheidungen auf sie zurückgeführt werden, sie aber zweitens nicht objektiviert und gemessen werden kann. Der *Kunstkompass* hinterfragt diese Verweisungsannahmen an keiner Stelle, sondern nimmt sie insofern ernst, als dass sein Ursprungsproblem und sein gesamtes Verfahren darauf beruhen. Wenn im 18. Jahrhundert quantifizierende Ranglisten die handwerkliche und kreative Qualität von Kunst zeigen wollte (vgl. Spoerhase 2014), kann dies ebenso als Symptom semantischer und struktureller Grundlagen von Kunst gelesen werden, wie der *Kunstkompass*, *ArtFacts* und andere für die historische Situation von Kunst ab dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts.

Die differenzierende Ordnung der Kunst in Kunstmuseen

Zwischen Rangliste und Museum zeigen sich deutliche Unterschiede in den jeweiligen Verweisungsannahmen zwischen Ruhm, Ruhmeserfolgen und Qualität sowie den Folgen für Ordnungsherstellungen. An den Ergebnissen kann abschließend aber eine Gemeinsamkeit hervorgehoben werden, die die zentrale Orientierung an den gesellschaftlichen Ermöglichungsstrukturen von Kunst als umfassenderes Ergebnis gerinnen lässt. In der Museumsuntersuchung wurde in der Ordnungs- und Orientierungsstiftung eine ähnliche Vorstellung gegenüber Verweisungsmechanismen zwischen Kunstproduktion und professioneller Einordnung belegt: Bestimmte Erfolge sind nur in einer Vorstellung von Strukturen des Betriebs möglich und die Erfolge verweisen auch hier als Indikator auf lose Anerkennung von Expert*innen. Diese Anerkennung zeige die Qualität von Kunstwerken und professioneller Selektion, weil auch sie durch kunstspezifische Kriterien der Expert*innen zustande kommt. Um Erfolge von Künstler*innen, Expert*innen und Institutionen erkennen und bewerten zu können, braucht es aber einen gemeinschaftlich anerkannten Erfolgsraum, in dem Erfolge begründet sind, als legitim gelten und darüber hinaus ganz unterschiedliche Phänomene zueinander in Beziehung setzen können.

Im künstlerischen Kernauftrag des Museums und der Prüfung seiner erfolgreichen Bearbeitung findet eine Orientierung in der zeitgenössischen Kunstwelt durch so ein Wissen über die Ordnung des Betriebs statt. Für die kunsthistorische und kuratorische Arbeit wenden die Expert*innen das Kriterium der Neuheit von Werken und/oder ihrer Kontextualisierung an. Ob diese Neuheit von ihnen in angebrachtem Maße

erkannt wird, kann sich niemals am Artefakt entscheiden, sondern muss sich vor einem eng eingegrenzten Expert*innenkreis und deren verteilten Diskursen, Praxen und Selektionen beweisen. Rückmeldungen von Kolleg*innen, Besprechungen in Fachzeitschriften oder Bezugnahmen auf ihre Arbeit in anderen Ausstellungen sind dementsprechend Erfolge, die sie sich selbst zuschreiben. Diese Erfolge würden aus ihrer qualitativen Arbeit erfolgen, konnten aber nur auf jene verweisen, indem sie ein genaues Bild von der Struktur einer Expert*innencommunity haben. Diese Gruppe an Peers, unterschiedlichen Institutionen und Publikationen ordnen meine Interviewpartner*innen durch gegenseitig zugeschriebene, professionelle Anerkennung. Über die Qualität der eigenen Auswahl und somit auch der Qualität der Kunstwerke bestünden zwar kunsthistorische Kriterien, belastbare Klarheit über erfolgreiche Arbeit und somit ein Qualitätsausweis kann jedoch verlässlich nur über verteilte und zeitlich unbestimmte Feedbacks in einem eng umgrenzten Kreis von Expert*innen ertastet werden.

Dieser Herstellungsmechanismus von Anerkennungsgefügen innerhalb des Kunstbetriebs ist auch Grundlage der Institutionenliste des *Kunstkompasses*, um schlussendlich von dieser spezifischen Anerkennungsstruktur des Betriebs Information über Künstler*innen und ihrer Produktion abzuleiten. Beide Ordnungsweisen beziehen sich auf zeitgenössische Kunst und es konkretisiert sich so ein Bild, das zwar weiteren Prüfungen standhalten muss, aber grundlegend eine klare Form annimmt: Der Glaube an künstlerische Qualität als Grundlage für künstlerische Entwicklung und professionelle Entscheidungen lässt sich heute nicht irritieren durch ein Fehlen von messbaren Kriterien dieser Qualität. Für eine Prüfung wird der Umweg über Anerkennung im Kunstbetrieb gegangen, welcher entlang dieser unmessbaren Qualitätskriterien agiere und deshalb auf Qualität verweise. Erfolge bieten sich heute in dieser Form als Orientierungspunkte in der zeitgenössischen Kunst an, weil sie Symptome für Anerkennung darstellen, die als Tatbestände vor einer universellen Öffentlichkeit und einer professionellen Spezialöffentlichkeit gelten, in denen bestimmtes Wissen über den Gehalt von Konsekrationsinstanzen besteht.

Obwohl sich der *Kunstkompass* und die von mir interviewten Museumsdirektor*innen in dieser Verweisungskette von Erfolg – Anerkennung – Qualität gleichen, lassen sich wichtige Unterschiede feststellen. Während der *Kunstkompass* eine totalisierende und hochgradig standardisierte Sicht auf Ruhmesgefüge und Erfolgsgehalte der zeitgenössischen Kunst herstellt, gestaltet sich die Beobachtung von Anerkennungsgefügen im Fall der Museumsprofessionellen enorm vielschichtiger. Der *Kunstkompass* misst *einen* Output *einer* Blackbox entlang *einer* standardisierten Metrik, während sich Museen in einer Ökologie von ganz unterschiedlichen und auch nicht genuin künstlerischen Blackboxen

bewegen. Bezogen auf einzelne museale Ausstellungsprojekte überlagern und verschachteln sich so verschiedene Erfolgsräume, die mit den entsprechenden Aufgaben eines Museums bezüglich ganz unterschiedlicher Umwelten zusammenhängen. Erfolge können genauso in einer globalen Expert*innengruppe erreicht werden wie in der regionalen Berichterstattung, durch Buchungszahlen bei Führungen, durch eine Sponsoringkooperation, durch Besucher*innenzahlen, durch ein öffentlich gefördertes Anbauprojekt, durch das gut besuchte Kinderfest oder durch Lob im Besucher*innenbuch.

Aber auch schon innerhalb der Kunstexpert*innencommunity sind die Erfolge unterschiedlicher gelagert und gewichtet als in der eindimensionalen Sicht einer Rangliste, wenn einmal der Vergleich mit dem Museum in der Nachbarschaft im Mittelpunkt steht und ein anderes Mal der persönliche Besuch einer Direktorin von einem anderen Kontinent als ganz andere Anerkennung verbucht wird. Der *Kunstkompass* kann nur eine Art von Erfolg kennen, weil er auf eine standardisierte Messung in einem homogenen Vergleichsraum abzielt. Es ist diese Totalität, die sich durch seine quantifizierenden Übersetzungen noch radikaler darstellt, wenn sie auf die differenzierenden Ordnungsvorstellungen von Kunstbetriebsexpert*innen trifft. Auch wenn die Ordnungsstiftungen teilweise auf dem gleichen Verweisungsmechanismus von Erfolg, Anerkennung und Qualität beruhen, muss die Berechnung des Rankings verkürzt wirken gegenüber der Bedienung ganz unterschiedlicher und widersprüchlicher Anforderungen durch das Museum. Im *Kunstkompass* muss und kann nur ein Outputwert der Kunstwelt erhoben werden, weil dieser Wert auch nur mit einem anderen Wert in Verbindung gesetzt werden muss. Das Museum muss hingegen als Organisation in einer polykontextuellen Gesellschaft so viele und so unterschiedliche Wertangaben produzieren, wie es sich selbst und Umwelten mit Indikatoren zu versorgen gilt.

Die Quantifizierung kunstbetrieblicher Anerkennung wird auch besonders deshalb suspekt, weil sie Ruhm nicht nur als notwendiges Medium für Qualität sieht, sondern sie mit einer offensiven Informationsfunktion für Kunstmarktakteur*innen angepriesen wird. Der Verweisungskette wird so aber nicht nur einfach noch ein weiteres Glied hinzugefügt, es handelt sich auch um eine Grenzüberschreitung der kunstspezifischen Wertsphären. Diese Transferleistung von numerisch geformten Indikatoren wird allerdings auch in der Arbeit von Museen beansprucht, wenn es darum geht, Externe vom Erfolg der eigenen Tätigkeiten zu überzeugen. Besucher*innenzahlen, aber auch Mengenangaben für massenmediale Berücksichtigung oder wissenschaftliche Tätigkeiten werden Politiker*innen kommuniziert, um zu zeigen, dass das Museum seinen Aufgaben als öffentliche Kulturinstitution nachkommt. Dabei wird größtenteils auf kunsthistorische oder pädagogische Ausführungen verzichtet, weil angenommen wird, dass Politiker*innen diese

Spezialangaben nicht interessieren oder nicht nachvollziehen können. Hohe oder gesteigerte Besuchszahlen können zwar ein institutioneller Erfolg für ein Museum sein, sie sind aber eindeutig kein Erfolg, der auf kunsthistorische und kuratorische Qualität verweist oder das kunsthistorische Ansehen in einer Expert*innencommunity anzeigt. Die Skepsis gegenüber numerischen Erfolgsindikatoren des Museums verdoppelt hier die Totalisierungstendenz des *Kunstkompasses* und ähnlichen quantifizierenden Formaten. In zahlenbasierte, standardisierte Vergleichsräume überführte Information bietet sich zwar für eine reduzierte Ordnung sehr komplexer Sachverhalte sowie De- und Rekontextualisierungen über Erfolgsräume hinweg an; befürchtet wird allerdings eine radikale Verengung von pluralen, differenzierenden und multilegitimen Bewertungsarten auf nur noch eine Dimension.

Forschungsperspektiven

Auch wenn die ausgewählten Ergebnisse nur Auszüge aus den Einzelanalysen darstellen, sind generalisierende Potenziale meines konzeptuellen Herangehens über plurale Ordnungsweisen sichtbar. Jegliches Ordnungsangebot der Kunst, welches sich an kunsteigenen Kriterien orientiert, bietet sich für eine tiefergehende Analyse der dahinterliegenden Ordnungsannahmen an. Ausgehend von einer Frage an das jeweilige Bezugsproblem und weitergehend über eine detaillierte Analyse der Her- und Darstellungsschritte in einem Beobachtungsregime können so umfassende Welten und Welterzeugungen rekonstruiert werden. Als weitere Untersuchungsgegenstände bieten sich so andere Institutionstypen der Kunst an oder auch Vergleiche von unterschiedlichen Fällen innerhalb eines Typs. Das Format Biennale/periodische Ausstellung ist ein naheliegender Fall, der in der Kunstsoziologie als Symptom und Motor von Globalisierung der Kunst beschrieben wird. An Biennalen kann so die Frage gestellt werden, wie zeitgenössische künstlerische Produktion in diesen Ausstellungen geordnet wird und auf welche losen Ordnungsvorstellungen das zurückgeführt werden kann. Die Pluralität von Ordnungsweisen deutet schon innerhalb des Formats Biennale auf Differenzen in dahinterliegenden Ordnungsvermutungen hin. Möglich wären hier Vergleiche von neueren Biennalemodellen (vgl. Sassatelli 2016a) oder Biennalen aus der globalen Peripherie (vgl. Weiss 2011; Marchart 2014) mit klassischeren Formaten im Schatten Venedigs. Selbst innerhalb der venezianischen Konzeption lässt sich an der Parallelität von Länderpavillons und thematisch-kuratiertem Schau an unterschiedliche und historisch sich überlagernde Ordnungsvorstellungen denken. Neben der Biennale kommen noch weitere Untersuchungen in Betracht, die sich an Konflikten orientieren können, einzelne Professionsgruppen und

Institutionen in den Blick nehmen können oder geographische, historische und typologische Unterschiede aufzeigen können.

Ziel dieser Arbeit war neben detaillierten Einzeluntersuchungen durch enge konzeptuelle Rahmung auch deren theoretisch kontrollierte Rückführung auf kunstsoziologische Fragen zum Zustand der Kunst. Ohne einen Anspruch auf Exklusivität zu erheben, habe ich die kunstsoziologischen Ansätze von Becker, Bourdieu und Luhmann getrennt nach Anschlussstellen befragt und konnte so Forschungsperspektiven innerhalb der theoretischen Denkräume aufzeigen. Allgemeines Ergebnis dabei ist, dass in den von mir untersuchten Fällen eine praktische Auseinandersetzung mit Kunstwerken und Künstler*innen nur vor dem Hintergrund umfassender Ordnungsvorstellungen gegenüber sozialen Strukturen und Mechanismen der Kunst möglich ist. Sowohl strukturelle Stabilisierung als auch Veränderungspotenziale der autonomen Kunst können über Einzelfälle hinaus durch plurales Wissen über die Künste in den Künsten erklärt werden. In diesen paradigmatischen Wissensformationen und ihrer konkreten Ordnungsproduktion zeigen sich diejenigen gegenseitigen Beobachtungen im Vollzug, die die eigenlogische Struktur einer autonomen Kunst hervorbringen und stabilisieren. Dieser Zusammenhang von pluralen Ordnungsweisen und autonomen Strukturen stellt sich über die ausgewählten theoretischen Zugänge in verschiedener Weise dar, was auch auf unterschiedliche Forschungshorizonte unter den Begriffen Kunstwelten, Kunstfeld, Kunstsystem verweist.

Kunstwelten. Die Analyseergebnisse bezüglich des *Kunstkompasses* bieten gute Gründe für eine Perspektivverschiebung auf Kunstwelten, die so auch an der Museumsstudie bestätigt wurden. Becker beginnt seine Untersuchung bei anerkannten Werken und fragt nach dem Einfluss von kooperativen Personalgruppen und Konventionen auf die Form von kollektiv produzierten Werken. Am *Kunstkompass* konnte eine Ordnungsweise rekonstruiert werden, die von einer stabilen Struktur des institutionellen Gefüges ausgeht, welches sich über jede künstlerische Produktion hinweg über gegenseitige Anerkennung über Zeit und Raum herstellt. Auch im Museum wird sich auf so eine stabile und geordnete Infrastruktur bezogen, wenn neue Werke und neue Arrangements sich vor einer eng umgrenzten Expert*innencommunity beweisen müssen. Dieses Wissen über Grenzziehung und interne Relationierung der Expert*innen bezieht sich auf einer Ebene auf die konventionalen Gefüge einer Kunstwelt, die sich auch unmittelbar an der materiellen Herstellung von Werken realisiert. Es ist jedoch vielmehr die kollektive Produktion des unterstützenden Personals durch das Personal selbst, welche die kollektive Produktion der Werke in einer hinreichend geordneten Weise ermöglicht. Die Annahme der verstärkten Orientierung an sozialen Strukturen zur Wertschätzung von Werken findet sich hier deutlich, da die Kriterien und Hierarchien der ästhetischen Systeme sich nur innerhalb der

Expert*innengruppe verdichten und stabilisieren. Nach Becker erzeugen Ausstellungswesen, Sammeltätigkeiten, Kunstkritik und Publikumskontakte Effekte in der künstlerischen Produktion, womit die im *Kunstkompass* und im Museum vorgenommenen Ordnungen des Betriebs durch Ressourcenverteilung (Aufmerksamkeit, finanzielle Mittel, Wertzuschreibung) auch einen mittelbaren Einfluss auf die Form der Werke haben. Die Erforschung der kollektiven Produktion von Werken, kann somit über die Erforschung der kollektiven Produktion von Welten bereichert werden, indem der Betrieb und die Emergenz seiner inneren symbolischen Ordnung stärker in den Fokus rücken.

Am Museum verdichteten sich darüber hinaus Aspekte, die über die Grenzen der Kunstwelt hinausgehen, welche so auch schon im *Kunstkompass* skizziert werden konnten. Durch das Ranking wurde Professionellen durch einen offensiven Marktbezug und die Quantifizierung des Ruhms die unintendierte Kollateralfunktion der künstlerischen Wertproduktion deutlich vor Augen geführt. Ruhmesgefüge und Ruhmesverteilung sind wichtige Orientierungsmuster in der Kunstwelt, eine Informationsfunktion für Externe ist dabei aber nicht beabsichtigt oder widerspricht sogar konventionalen Abgrenzungsbewegungen gegen Populär- und Luxuskultur. Eine solche, im Ranking angelegte, eindimensionale Sicht auf die Wertproduktion in der Blackbox Kunstwelt gestaltet sich im Museum viel komplexer, differenzierend und widersprüchlicher. An der kognitiven Karte des Museums wird eine Vielzahl von relevanten Umwelten sichtbar, was schon schlicht auf noch viel mehr – immer periphereres – Personal hinweist, welches an der Produktion von Werken beteiligt ist und nicht sofort als Kunstweltpersonal erscheint. Das Museum ist aber nicht einfach ein Trojanisches Pferd oder Rammbock für Politik, Markt oder Massenmedien, sondern fungiert hier als Filter, Puffer und Übersetzer zwischen unterschiedlichen konventionalen Räumen. Kulturdezernate oder Sponsor*innen können durch das Museum hindurch auch auf die Produktion von Werken wirken, weil sich das Museum in seiner Arbeit auch teilweise an diesen Umwelten orientieren muss. Diese Einflüsse vollziehen sich allerdings nicht unmittelbar, sondern immer nur durch das Museum und seine künstlerische Bewertungslogik hindurch. Das Museum stellt somit einen eigenlogischen Vermittler und Puffer in beide Richtungen dar, da es nicht nur externe Anforderungen an Kunst abfedert und übersetzt, sondern auch kunstweltliche Prozesse an Externe vermittelt und dafür gegebenenfalls ganz neu beschreibt.

Sowohl die Stabilisierung einer Expert*innencommunity über Anerkennungskonventionen und gegenseitige Beobachtung als auch die Proxy- und Übersetzungsfunktionen von Ordnungsdarstellungen werden in den Rekonstruktionen von Ordnungsweisen sichtbar. Anschließend an Beckers Denkräume zeigt sich somit eine Forschungsperspektive auf

die kollektive Produktion von Kunstwelten, die durch eine methodische Loslösung von den Werken ein breiteres Verständnis für die kollektive Herstellung von Kunst in einer multiperspektivischen Kunstwelt in einer multilogischen Gesellschaft ermöglicht.

Kunstfeld. Ausgehend von der Feldtheorie lässt sich über den Zugang der pluralen Ordnungsweisen rekonstruieren, wie sich Akteur*innen in der Kunst ein Bild von ihrer spezifischen Welt machen. Wenn Bourdieu vorschlägt, dass neben objektiven Positionen in relationalen Feldern auch unterschiedliche Weltsichten untersucht werden müssen, finden sich in meinen Fällen dafür zwei recht unterschiedliche Varianten. Konstitutiv für beide Weltsichten ist dabei der Modus des Konflikts um legitime Prinzipien der Vision und Division und damit im Fall der Kunst, was als Kunst gilt und welche Art von Kunst welcher symbolische Wert von wem zugeschrieben wird. In den konsistenten Ordnungsweisen dieser Weltsichten zeigt sich, wie aus unterschiedlichen Perspektiven diese Wertfestlegungen und Wertschreibungen für Werke nur durch Wissen über den ausgefächerten Raum der Anerkennungskompetenzen Sinn machen.

Beim *Kunstkompass* liegt eine Weltsicht vor, die sich zwar kunsteigenen Kriterien verschreibt, sich selber aber gar nicht offensiv im Kunstfeld verortet und so durch seine Erhebungen eine Art Meta-Weltsicht generiert. Für die Sortierung der künstlerischen Produktion und der Konsekrationsinstanzen verfährt die Rangliste an zentralen Stellen ähnlich wie die Bourdieu'sche Feldtheorie. Es kann angenommen werden, dass die gesellschaftlichen Produktionsbedingungen von Kunst in zugespitztem Maße in das Feld zurückgespiegelt werden. Diese Sicht ist aber nur fiktional außerhalb des Feldes, da sich in den Ordnungsweisen klar auf kunstspezifische Grundsätze, Mechanismen und Kriterien bezogen wird. Die Ordnungsangebote können insofern an der symbolischen Produktion von Kunstwerken und dem Kunstfeld teilnehmen, weil Unterschiede in der symbolischen Anerkennung sowie Hierarchien und Konfliktkonstellationen der symbolischen Anerkennungskompetenz sichtbar und damit stabilisiert oder hinterfragbar werden. Der *Kunstkompass* kann dabei nicht die Glaubensfundamente oder einzelnen Regeln des Feldes hinterfragen, weil sie tief in die Legitimation und Konstruktionsweise seiner Ordnungsproduktion eingelassen sind. Die symbolische Struktur von Konsekrationsmacht wird durch den Schritt der Standardisierung und Quantifizierung der Ruhmesemissionskapazität letztlich lediglich radikalisiert. Dadurch werden Muster in betrieblicher Selektion und Wertzuschreibung systematisiert und sichtbar, die im Feld von quasi-natürlichen Geschmäckern und legitimen Weltsichten verschleiert sein müssen.

Zwar zeigt sich in der Rangliste auch eine Bewertung von Künstler*innen und Kunstwerken, aber der *Kunstkompass* richtet seine Beobachtung vielmehr auf den Betrieb und stellt hier Ordnungen her und dar. In

der Museumsstudie zeigt sich, dass aus der Froschperspektive ähnliche Ordnungsraster für den Kunstbetrieb zur Anwendung kommen, wenn der Erfolg der eigenen Arbeit geprüft werden soll. Es ist ein feingliedriger Blick auf eine mehrdimensionale Expert*innencommunity, die auf ihrer Innenseite durch unterschiedliche, gegenseitige Anerkennung geordnet ist. In der kognitiven Karte der gesamten Ökologie des Museums erscheinen die gesellschaftlichen Bezüge und Verortungen von Museen allerdings noch vielfältiger. Wenn Expert*innen durch Meta-Weltsichten wie dem *Kunstkompass* mit einem eindimensionalen Blick auf das eigene Kollektiv der symbolischen Wertproduktion konfrontiert sind, so zeigt sich aus der Sicht des Museums, wie bei unterschiedlichen Tätigkeiten sich an ganz unterschiedlichen sozialen Relevanzstrukturen orientiert wird. In den Kontakten zu Politik, Massenmedien und Sponsor*innen werden multiple und teilweise widersprüchliche Erwartungen an ein Museum deutlich, die durch eine differenzierende Sicht auf diese Ökologie sowie stabilen Erwartungszuschreibungen bedient werden können.

Aber auch, wenn es entlang des doppelten Kernauftrags des Museums nur um Kunst geht, zeigt sich schon hier, dass sich parallel auf ganz unterschiedliche Strukturlinien des Kunstfeldes bezogen wird. Anstatt ein Museum so absolut in einem Feld zu positionieren, wird an der Ordnungsweise von Museen deutlich, wie unterschiedliche Subfeldökonomien und unterschiedliche Ebenen (regional, global) des Feldes eine Rolle spielen. So können bereits in einer einzigen Ausstellung Bezüge zu einem globalen Expert*innendiskurs, einer lokalen Kulturlandschaft und verschiedenen Fraktionen eines Massenpublikums gefunden werden. Genau diese multiplen Referenzen und Erfolgsräume können systematisch als Erklärungsmöglichkeiten herangezogen werden, wenn längerfristige Ausstellungsprogramme als Menükarten konzipiert werden oder durch inhaltliche Diversifizierung und die Konstruktion von Besuchsanlässen Resonanzen in ganz unterschiedlichen Publika erzeugt werden sollen.

Aus Perspektive des Museums ist es somit schwierig, Kunstfeldakteure an nur einer exklusiven Stelle oder auf nur einer Ebene des Kunstfeldes zu verorten und nur anhand der daraus sich ergebenden Konfliktstrukturen alle Tätigkeiten zu erklären. Durch die Rekonstruktion von pluralen Innensichten des Feldes wird in jeder Ordnungsweise erkennbar, welche Strukturen für wen bei welcher Entscheidung sichtbar und relevant sind. Für künstlerische Selektion und Anerkennung muss dabei umfassendes Wissen über die soziale Einbettung und Produktionsweise von Kunst vorhanden sein. Genau in diesen gegenseitigen Beobachtungen wird die symbolische Anerkennungsökonomie der anerkannten Anerkennung im Feld hergestellt. Gleichzeitig sind sie verflochten mit Wissen über die Kunst, das weit hinausgeht über Bewertungskriterien für künstlerische Produktion eines (Sub-)Feldes. Somit lässt sich in Konsistenz zu feldtheoretischen Konzepten beschreiben, wie und in welch

ausdifferenzierter Weise das plurale Wissen über das Feld Navigation ermöglicht und sich gleichzeitig die symbolische Ordnung des Feldes herstellt, stabilisiert und wandelt.

Kunstsystem. Über die theoretische Einbettung und die empirischen Analysen hat sich für eine Systemtheorie der Kunst eine Frage herauskristallisiert, die eng mit der Verschiebung von Beschreibungshorizonten der Kunst zusammenhängt. Aufbauend auf dem Konzept der Selbstbeschreibung zeigen meine Analysen, dass zwar Relations- und Abgrenzungskriterien wie Stile, Medien und insbesondere Neuheit angewendet werden, um die Verweisungsnetze der Kunstwerke als Ganzes zu beschreiben. Darüber hinaus wurde aber an beiden empirischen Fällen deutlich, dass die Selbstbeschreibungen dieses basalen Systemvollzugs nur sinnhaft werden durch komplexe Ordnungsvorstellungen gegenüber derjenigen Struktur, in der Selbstbeschreibungen angefertigt werden. Die genuinen Selbstbeschreibungen des Kunstsystems werden verteilt im Kunstbetrieb hergestellt und können dabei aber eben Kommunikation durch Kunst nur sinnhaft beobachten, indem sie sich an anderer Kommunikation über Kunst und einer Beschreibung des Betriebs orientieren. Die Sortierung des Kunstbetriebes durch den *Kunstkompas* zeigt in ungewöhnlich deutlicher Form eine solche Selbstbeschreibung zweiter Ordnung zur Selbstbeschreibung des Systems. Genau diese Beschreibung des Betriebs, seiner Leistungsträger*innen und Institutionen tauchte aber auch in den kunstbezogenen Tätigkeiten des Kunstmuseums auf. Auch hier wird die Beschreibung der Kunstwerke und von Neuem durchgeführt durch Beobachtungen anderer Expert*innen, die in Form einer Selbstbeschreibung des Betriebs entlang seiner eigenlogischen Kriterien geordnet werden.

Eine solche Orientierung an losen und festen Ordnungsvorstellungen gegenüber dem Betrieb führt zu der Frage nach einer Binnendifferenzierung des Kunstsystems. Hierbei ist nicht eine Binnendifferenzierung der Kunstwerke – der basale Systemvollzug – gemeint, sondern diejenige Struktur, in der ausgewählte Kunstinstitutionen und Professionelle Selbstbeschreibungen am Kriterium der betriebspezifischen Anerkennung anfertigen. Die bestehenden systemtheoretischen Thesen zur verteilten und heterogenen Anfertigung von Selbstbeschreibungen der Kunst sind zu diesen Fragen nicht ausreichend. Anhand der Einzelanalysen und der theoretischen Einbettung schlage ich vor, die Funktionen und Folgen von einer oder mehrerer Binnendifferenzierungsformen des Betriebs über die Analyse von Ordnungsweisen der Kunst innerhalb der Kunst zu öffnen. Die gegenseitigen Reputationszuschreibungen halten Kunstbetriebsakteur*innen und Künstler*innen dabei nicht nur zusammen, sondern lenken auch die Aufmerksamkeit auf bestimmte Kunstwerke und bestimmte Institutionen. Institutionen und Professionelle unterscheiden sich dabei primär im Maß der Anerkennung und

informalen Anerkennungskompetenz. Durch das verbreitete Wissen über diese Strukturen der Anerkennungsproduktion wird beeinflusst, welche Kunstkommunikation überhaupt in Selbstbeschreibungen berücksichtigt wird und somit auch, worauf sich zukünftige Produktion am wahrscheinlichsten durch Bezugnahme und Abgrenzung beziehen wird. In der von mir vorgeschlagenen Perspektive auf plurale Ordnungsweisen ist deutlich, dass Kunst auf dem gegenwärtigen Stand keine Selbstbeschreibungen ohne totalisierende (*Kunstkompass*) oder differenzierende (Museum) Selbstbeschreibungen zweiter Ordnung anfertigt. Genau das meint auch in einer systemtheoretischen Argumentation ein Umschalten von direktem Werksbezug auf soziale Strukturen in der Ordnung von zeitgenössischer Kunst.

Schluss

Das soziologische Paradigma der gesellschaftlichen Herstellung von Kunstwerken und Kunstwerten ist untrennbar verbunden mit dem Paradigma der gesellschaftlichen Herstellung der Strukturen, in denen Kunst entsteht. Gesellschaftlich haben sich Möglichkeiten dafür stabilisiert, die soziologisch zwar mit dem Begriff der Autonomie beschrieben werden können, aber selbstredend in der Praxis nicht unmittelbar so erscheinen müssen. Meine Studie hat sich mit solchen Innensichten in die gesellschaftliche Ermöglichungsstruktur für Kunst befasst. Irritiert von Konflikten um angeblich unangemessene, quantifizierende Beobachtungsweisen zeigte sich eine Pluralität von Ordnungsweisen gegenüber den sozialen Bedingungen von Kunst. Von einer äquivalenten Absurdität bei ungleicher Durchsetzung auszugehen, macht nicht nur schon Sinn, weil für Kunst in der Moderne darauf verzichtet wird, ausschließlich per Dekret, formellen Zertifikat, materialwissenschaftlicher Messung oder demokratischen Verfahren über sie zu befinden. Es sind die komplexen und langwierigen Aushandlungen über die Kompetenzen zur Einschätzung und Bewertung von Kunst, die schließlich weiterhin umkämpfte Kompetenzen erzeugen. In meinen Untersuchungsfällen hat sich besonders an aktuellen Fragen über die Quantifizierbarkeit kunstspezifischer Muster gezeigt, dass man sich in der Kunst immer mehr über diese sozialen Strukturen und Prozesse bewusst ist. In der zeitgenössischen Kunst wird deutlich Abstand gehalten von Werkbeobachtungen in essentialistischen oder ontologischen Logiken und dementsgegen vielmehr eine sensible Sicht auf die soziale Wertstiftung eingenommen. Wenn Kunst in einer Gesellschaft schon möglich geworden ist, stellt sich immer wieder die soziologische Frage, wie das nur passieren konnte. Aber auch in der heutigen Kunst selbst wird diese Frage vermehrt gestellt. Dass es Kunst geben muss, kann dabei jedoch im Gegensatz zur Soziologie nicht wirklich

SCHLUSS

zur Disposition stehen, so sehr auch im 20. Jahrhundert daran gearbeitet wurde. Die wirkliche Verfolgung einer solchen, potenziell auf das Ende von Kunst strebenden Frage gestaltet sich schon deshalb schwierig, weil oft gar nicht über das Gleiche gesprochen werden muss und gerade deshalb immer weiter so leidenschaftlich gestritten werden kann.