

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

3.1 Die Ordnungsweise des *Kunstkompasses*

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

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

3.1.1 *Kunst und Kapital?*

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

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

- 1 Direkte Zitate aus dem *Kunstkompass*-Material werden angegeben in der Form: (KKJahr: Seite im Gesamtheft). Für die Kompassausgaben, die im *manager magazin* als abgetrennte Sonderbeilagen erschienen (KK2009; KK2010; KK2011) wird die Seitenzahl der Beilage angegeben. Die meisten Begrifflichkeiten und Ausdrücke wiederholen sich regelmäßig über die Jahre hinweg oder wechseln sich für denselben Gegenstand ab. Ich zitiere die häufigste Verwendung.
- 2 Der *Kunstkompass* erschien bis zur Veröffentlichung dieser Studie in vier verschiedenen Magazinen: *Capital* (1970–2007), *manager magazin* (2008–2014), *Weltkunst* (2015), *Bilanz* (seit 2016); erneut *Capital* (seit 2017), s.u..

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

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

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

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

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

Diese mehrstufigen und verzeitlichten Zusammenhänge von umfangreicher Kunstproduktion, verteilten kunstweltlichen Anerkennungsmechanismen und Wertentwicklungseffekten auf dem Markt will der *Kunstkompass* kontrolliert aufschlüsseln. Dass dabei überhaupt von Zusammenhängen ausgegangen wird, vermag Kunstmarktökonom*innen⁴ oder Kulturkritiker*innen nicht verwundern. Meine Studie verfolgt aber genau hinter solchen Annahmen spezifische Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst, welche über die verschachtelten Vergleichs- und Bewertungsoperationen ganzer Beobachtungsregime öffentliche Ordnungsangebote herstellen und darstellen.

Inhalt der folgenden Analyse ist der Nachvollzug des methodischen Vorgehens des *Kunstkompasses* und der ihm zugrundliegenden Ordnungsvorstellungen gegenüber Kunst in einer Gesellschaft. Es geht aber dabei nicht um die Rekonstruktionsleistung gegenüber einer objektiven Welt, sondern um die Konstruktionsleistungen des *Kunstkompass* als ein Fall von Welterschaffung unter anderen. Der *Kunstkompass* legt selbst durch seinen offenen Marktbezug nah, ihn als wirtschaftliche Fremdbeschreibung der Kunst einzuordnen. Damit wäre der *Kunstkompass* nicht nur als Gegenstand einer soziologischen Analyse der Selbstordnungen *innerhalb* der Kunst deklassifiziert, was geschmeidig Vorwürfen aus jener autonomen Sphäre selbst folgen würde. Im Folgenden wird diese ad-hoc-Reaktion auf solcherart Ordnungsversuche vermieden und dagegen ebenso wie in anderen kunstsoziologischen Studien⁵ davon

- 4 Der *Kunstkompass* wird in Studien zu Preisbildung und -entwicklung auf dem Kunstmarkt in der Tat seit den 1980ern als Datenquelle für Modelle und Berechnungen zum Verhältnis von Experten*innenreputation und Marktpreisen (Auktionen, Galeriepreise) herangezogen (vgl. nur Schneider/Pommerehne 1983; Grampp 1989; Beckert/Rössel 2004; Hutter et al. 2007). Dieses Kapitel zeigt in Gänze, dass die Annahmen von *Kunstkompass* und vielen ökonomischen Studien die gleichen sind: künstlerischer Wert, der durch den Kunstbetrieb zugeschrieben wird, informiert ökonomischen Wert.
- 5 Vgl. nur Moulin (1995[1986]); Quemin (2006; 2013a); Buchholz (2008; 2016); Buchholz/Wuggenig (2005; 2012).

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

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

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

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

6 »Dans une dialectique confuse, le jugement esthétique devient le prétexte d'une opération commerciale et une opération commerciale réussie tient lieu de jugement esthétique« (Moulin 1995[1986]: 228).

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

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

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

Wie schon in *Kapitel 2* skizziert wurde, provozieren insbesondere Quantifizierung und Objektivierung die Abwehr von etablierten Kunstprofessionellen, weil sie in die Nähe eines Marktinteresses gerückt werden. Auch der *Kunstkompass* war oft mit harschen Kritiken von Künstler*innen und Kunstbetriebsexpert*innen konfrontiert. Die Macher*innen der Liste griffen diese Vorwürfe gerne auf, um die eigene Relevanz und methodische Radikalität deutlich zu machen. Meine Studie fragt ausgehend von solchen Konkurrenzverhältnissen nach einer Pluralität von ganz unterschiedlichen Ordnungsweisen. Hierfür schlage ich vor, die Herstellungs- und Darstellungsverfahren einzelner Beobachtungsregime zu rekonstruieren und dadurch die umfassenden Ordnungsvorstellungen hinter Ordnungsangeboten zu rekonstruieren. Der *Kunstkompass* steht als Pionier und Prototyp stellvertretend für Künstler*innenranglisten⁷, weil er sich auf in Zahlen übersetzte künstlerische Strukturen und Mechanismen bezieht und eben nicht ein

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

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

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

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

- 8 Es wurden jeweils Deckblatt des Magazins, Inhaltsverzeichnis und die kompletten Abschnitte des *Kunstkompasses* ausgewertet und entlang inhaltlicher und analytischer Codes verschlagwortet und anschließend kategorial sortiert.
- 9 Davon sind etwa ein Viertel Werbung (27%). Diese wurden zwar gesichtet, aber schlussendlich nicht in die Analyse einbezogen.
- 10 Der Beitrag war Teil des Sonderheftes 17 der *KZfSS*, das unter dem Titel *Künstler und Gesellschaft* von Alphons Silbermann und René König (1974) herausgegeben wurde. Bongard weist insofern eine gewisse Nähe zur Kunstsoziologie der Kölner Schule auf, indem er in seinem Text und dem Kunstkompass generell einen relativ radikalen und pragmatischen Empirismus vertritt, der mit philosophisch-ästhetischen Prämissen zur Kunstwahrnehmung oder kunstweltinternen Mythen des opaken und privilegierten Expert*innengeschmacks bricht.

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

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

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

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

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

3.1.2 *Back to business. Publikationsorte und Eigenbeschreibung*

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

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

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

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

Auf eine deutliche Orientierung des *Kunstkompasses* an Investitionsinteressen verweist seine Publikation in unterschiedlichen Wirtschaftsmagazinen und einem Magazin des Kunsthändels. Bevor der promovierte Ökonom Bongard den *Kunstkompass* veröffentlichte, schrieb er als Wirtschaftsjournalist für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* und über den Kunstmarkt für die *Zeit*.¹³ Von 1970 bis 2007 erschien dann sein *Kunstkompass* in *Capital – Das deutsche Wirtschaftsmagazin*. Bis auf das Jahr 1985¹⁴ steuerten Bongard und Linde Rohr-Bongard jährlich eine Ausgabe bei.¹⁵ Von 2008 bis 2014 erschien der *Kunstkompass* einmal

- 12 Schon in den ältesten Schriftkulturen sei die Form der Liste, dem Anthropologen Jack Goody zufolge, gerade im Zusammenhang mit administrativen und bürokratischen Aufgaben zu finden. Goody betont aber auch, dass die reine Funktionalität von Listen für ihre kommunikative Genese und Durchsetzung nicht ausreicht, sondern eine Analyse immer die rekursiven Wechselbeziehungen mit gesellschaftlichen Wissen und medientechnologischen Entwicklungsständen zu berücksichtigen habe (Goody 1987[1977]).
- 13 Bongards Dissertation ist 1965 unter dem Titel ›Nationalökonomie, wo hin? Realtypen des wirtschaftlichen Verhaltens‹ bei *Westdeutscher Verlag* erschienen.
- 14 In diesem Jahr starb Willi Bongard bei einem Autounfall.
- 15 In den Jahren 1980, 1984, 1987 erschien anstatt des *Kunstkompasses* der sogenannte *Kunstatlas*. Diese Variante konzentrierte sich auf junge Künstler*innen unter 40 Jahre, auf »die Avantgarde von heute« (KK1980: 311). Der *Kunstatlas* wurde vorgestellt als »Experiment zur Annäherung an die Objektivität in der Beurteilung des Stellenwertes und der Zukunftschanze junger Künstler« (KK1984: 413). Im Jahr 1982 erschien eine rückblickende Liste über »Die 50 Großen« der 1950er Jahre (KK1982: 327; Quemin Chronologie des *Kunstkompasses* verzeichnet für das Jahr 1982 gar keine Liste, siehe Quemin 2013a: 77). Beide Verfahren beziehen sich wie die

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

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

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

- 16 Nachdem der *Kunstkompass Capital* verlassen hatte, begann das Magazin auf Grundlage von Daten des Anbieters *ArtFacts.Net* den *Kunstmarkt-Kompass* zu veröffentlichen (vgl. dazu Quemin 2015). Seit 2017 ist der *Kunstkompass* wieder in der *Capital*.
- 17 Siehe die Homepage des Magazins: <https://www.weltkunst.de/ueber-uns> [01.06.2019]
- 18 So nachzulesen bei *Focus Online* am 15. April 2016 und der *Südwest Presse* am 21. April 2016: [http://www.focus.de/kultur/kunst-das-ruhmesbarometer-der-kunst-sucht-eine-neue-heimat_id_5439593.html](http://www.focus.de/kultur/kunst/kunst-das-ruhmesbarometer-der-kunst-sucht-eine-neue-heimat_id_5439593.html) ; <http://www.swp.de/ulm/nachrichten/kultur/Kunstkompass-der-Barometer-des-Ruhms;art4308,3796562> [01.06.2019].
- 19 *BILANZ* erscheint bei *Axel Springer*. Bevor die Hefte im Zeitschriftenhandel zu beziehen sind, liegen sie am ersten Freitag des Monats der Tageszeitung *Welt* bei. Der *Kunstkompass* erschien damit in einigen der größten Verlage und Medienkonzerne Europas: *Capital* bei *Gruner + Jahr* (im Besitz von *Bertelsmann*); *manager magazin* in der *Spiegel Gruppe* (unter Beteiligung von *Gruner + Jahr* und somit *Bertelsmann*); *Weltkunst* im *Zeit Kunstverlag* als hundertprozentige Tochter des *Zeitverlags*, welcher in Besitz und unter operativer Führung von *Dieter von Holtzbrinck Medien* arbeitet; *Bilanz* bei *Springer*.
- 20 Ein Zitat von Rohr-Bongard auf der *Capital*-Homepage lässt vermuten, dass die Kooperation längerfristig ausgelegt ist: »Zurück zu den Ursprüngen! Es ist schön, dass der Kompass wieder zu seiner traditionellen Heimat

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

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

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

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

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

Der *Kunstkompass* zielte nie auf die unmittelbare Messung künstlerischer Qualität ab²¹, genauso wenig wie er von realisierter auf potenzielle Marktentwicklungen zu schließen versuchte. Das Projekt beansprucht aber auch hinsichtlich der Qualität einen Informationsgehalt durch seine Erhebungen und Auswertungen zum Ruhm. Linde Rohr-Bongard, die seit 1971 zentral an der Erstellung der Rangliste beteiligt war und seit dem Tod Bongards 1985 allein dafür verantwortlich ist, behauptet wiederholt bis heute, dass eine künstlerische Qualitätsmessung grundlegend unmöglich sei. Der Ruhm von Künstler*innen könne jedoch gemessen und geordnet werden (Rohr-Bongard 2015). Die konstitutive Grundidee des *Kunstkompasses* lautet verdichtet: »Kunstwerke sind mangels objektiver, allgemeinverbindlicher Qualitätsmaßstäbe nicht messbar und also auch – streng genommen – nicht miteinander vergleichbar. Messbar – und mithin auch vergleichbar – ist jedoch der Ruhm, den Künstler im Laufe der Zeit erlangen« (KK1973: 102). Ziel des *Kunstkompasses* ist auf Grundlage dieser Annahmen die Ermittlung des Ruhms von Künstler*innen entlang eines einheitlichen Verfahrens, das sich um die Frage der Messbarkeit dreht: »Was sich aber wohl messen und international vergleichen lässt, ist die Resonanz, die die Arbeiten im Kunstbetrieb erfahren« (KK1993: 239). Anhand von Ausstellungen in ausgewählten Museen und Biennalen, Besprechungen in ausgewählten Kunstzeitschriften, Ankäufen durch ausgewählte Sammlungsinstitutionen u.a. solle nachvollziehbar sein, in welchem genauen Maße Künstler*innen kunstbetriebliche Resonanz erfahren.

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

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

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

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

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

3.1.3 Das Bezugsproblem des *Kunstkompasses*

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

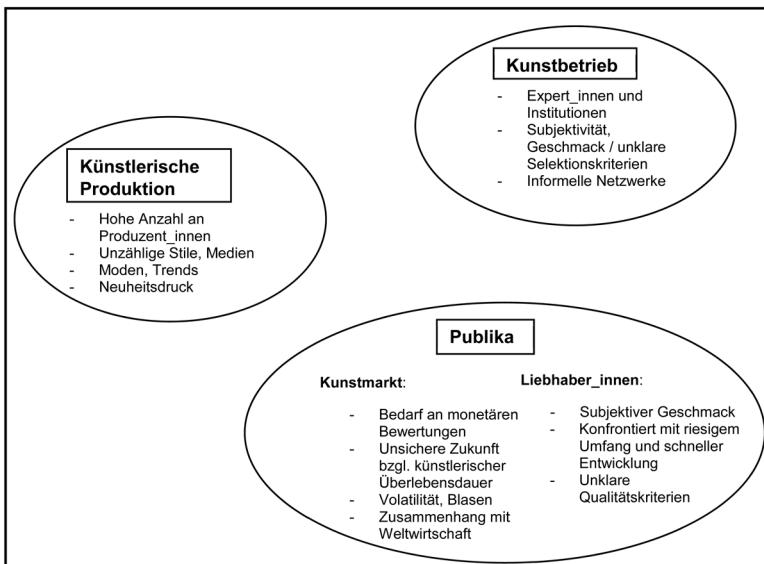


Abb. 3.1: Die Welt des Kunstkompasses I

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

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

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

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

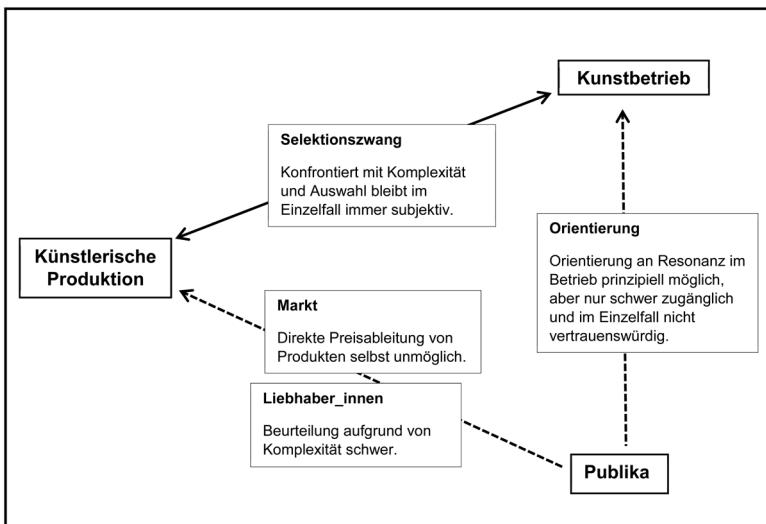


Abb. 3.2: Die Welt des Kunstkompases 2

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

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

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

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

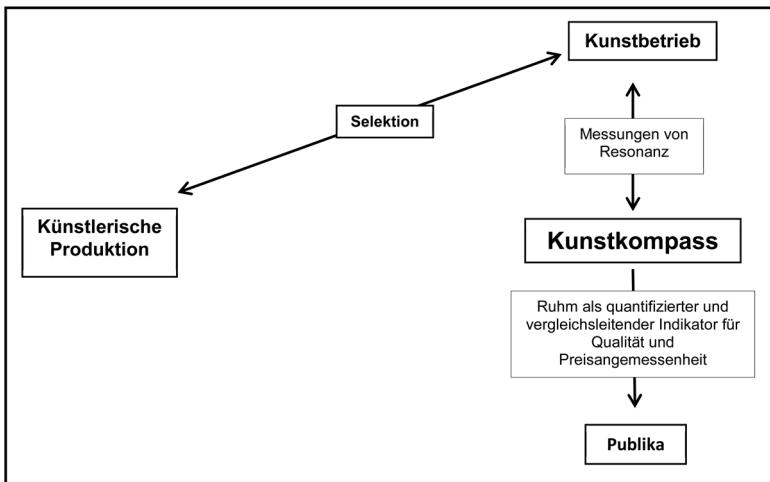


Abb. 3.3: Die Lösung des Kunstkompasses

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

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

3.1.4 Too many artists, too many styles. Künstlerische Produktion

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

Wandel unterzogen.²³ Die zentralen Einheiten und primären Ordnungskategorien, an denen dies festgemacht wird, sind dabei klar benannt und potenziellzählbar: Es gibt sehr viele Künstler*innen, die sehr viele Werke produzieren, die sehr vielen Stilen und Medien zugeordnet werden können. Der *Kunstkompass* versuchte nie, genaue Zahlen vorzulegen, es schien jedoch immer ausgemacht, dass es zu keiner Zeit der Menschheitsgeschichte mehr künstlerische Produktion und Produzent*innen gegeben habe als im jeweiligen Heute²⁴: »[D]as internationale Kunstangebot ist vielfältiger denn je« (KK1970: 143), durften die Leser*innen der ersten Ausgabe unmittelbar unter der Überschrift lernen und auch später habe es »[z]u keiner Zeit in der Geschichte [...] mehr Kunst und Künstler gegeben als in der Gegenwart« (KK1977: 149).

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

- 23 Die Bezeichnung *zeitgenössische Kunst* ist wie in anderen Kunstbeschreibungen auch beim *Kunstkompass* gewohnt unklar. Der Untersuchungsgegenstand der Liste bezieht sich auf zeitgenössische Kunst, i.S.v. aktuell von Interesse und noch nicht historisiert. Ab 1988 wurden nur noch lebende Künstler*innen in die Liste der 100 berühmtesten Künstler*innen abgebildet (vgl. Quemin 2013a: 80). Für verstorbene Künstler*innen wurde der sogenannte »Olymp« eingeführt. Auch vorher konzentrierte sich der *Kunstkompass* auf ausgewählte Nachkriegskunstproduktion und nicht etwa Alte Meister, Klassische Moderne, die Avantgarden der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts oder aber auch Nachkriegsabstraktion. Die allgemeine Unschärfe des Begriffs der Gegenwartskunst/Contemporary Art wird hier deutlich. In einem breiteren akademischen, aber auch kunstweltlichen Diskurs wird er nicht nur als quasi-epochale Abgrenzung zu Moderner Kunst verwendet, sondern ebenso für Produktion in einer jeweiligen Gegenwart, oder auch um zu beschreiben, was ohne Rücksicht auf den Entstehungszeitraum in der jeweiligen Gegenwart von künstlerischem Belang sei. Cornelia Bohn hat entgegen diesen datierenden und epochalen Einordnungen an Kunstwerken gezeigt, wie das, was heute als Gegenwartskunst gilt, in einem operativen Sinne »gegenwartsgenerierend« sei, indem ein ständiger Vollzug von Gegenwart sich im Werk realisiere (Bohn 2017: 55ff.).
- 24 In wenigen Fällen wurde die globale Anzahl von Künstler*innen mit »eine halbe Million« (KK1971), »mehr als 100.000« (KK1980), »schätzungsweise 100.000« (KK1987), oder »rund 200.000« (KK 2004) angegeben.

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

Im Gegensatz zum binär verstandenen Geschlecht tauchte die Vielfältigkeit von nationaler Herkunft auch in der Liste auf, da sie für jede Person immer angegeben wurde. Veränderungen über die Zeit wurden auch hier an den Listeninhalten abgelesen. Regelmäßig wurde in den Begleittexten die »quantitative Streuung der Kompaßkünstler nach Nationen« thematisiert oder der Erfolg der jeweiligen nationalen »Equipes« gesondert in einem »Medaillenspiegeln« (KK1997: 251) als eigene Liste dargestellt. Die Dominanz von Deutschen und US-Amerikaner*innen²⁵ hielte sich zwar über Jahre, die Kunstwelt sei jedoch genau wie im Fall von Frauen auch bezüglich der Herkunft von Künstler*innen in einem additiven Sinn grösser, inklusiver und komplizierter geworden: »Unübersehbar globalisiert sich die Kunstwelt. Langsam verschwinden die weißen Flecken auf dem Atlas« (KK2011: 6). Besonders bei den Aufsteiger*innen sei ab den 1990ern und verstärkt in den 2010ern die »Dominanz der Westkunst« (ebd.) oder die »westliche Hegemonie im Kunstbetrieb« (KK2014: 130) gebrochen worden und Künstler*innen aus allen Kontinenten verstärkt in den Listen vertreten; »Aus Westkunst wird Weltkunst«, hieß es auch 2016 noch (KK2016: 73).

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

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

methodischen Schwierigkeiten konfrontiert.²⁶ Genaue Angaben über die aktuelle Anzahl von Kunstschaffenden sind aus verschiedenen Gründen nur schwer zu machen. Laut statistischem Bundesamt Deutschland gab es beispielsweise im Jahr 2013 55.000 Personen, die unter der Erwerbskategorie »Kunsthandwerk und bildende Kunst« in »Kultur und Kreativwirtschaft« in Deutschland tätig waren.²⁷ Die Deutsche *Künstlersozialkasse* führte in demselben Jahr 62.542 Versicherte unter der Kategorie »bildende Kunst«.²⁸ Nicht nur dass hier unklare Bezeichnungen vorliegen²⁹; in Studien zur Einkommens- und Beschäftigungssituation von Künstler*innen wird darüber hinaus immer auf die verschränkten Beschäftigungsverhältnisse selbst hingewiesen. Oft verdienen Künstler*innen ihren Lebensunterhalt auch beziehungsweise ausschließlich in künstfernen oder angrenzenden Bereichen und ihre Erwerbsbiografien sind von Phasen der Erwerbslosigkeit geprägt.³⁰

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

- 26 Das Phänomen des Überangebots taucht bezüglich Kunst immer wieder auf. Kunstgalerien werden gängiger Weise als »gatekeeper« beschrieben (s.u.), was laut Marcia Bystryn (1978: 391) immer schon impliziere »that there is an overabundance of supply. That is, there are far more artists painting than will ever be shown. As a result there is a continuing filtering-out process occurring in the through-put sector. «
- 27 Die Zahlen basieren auf dem Mikrozensus. Publiziert in: Statistisches Bundesamt (2015): Beschäftigung in Kultur und Kreativwirtschaft, S. 17. https://www.destatis.de/DE/Publikationen/Thematisch/BildungForschungKultur/Kultur/BeschaeftigungKultur/5216201159004.pdf?__blob=publicationFile [01.06.2019].
- 28 Versichertenzahlen abrufbar unter <http://www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.html> [01.06.2019].
- 29 Bezogen auf die genannten Angaben des statistischen Bundesamtes handelt es sich bei Kunst und Handwerk um zwei Tätigkeiten, deren Spaltung gerade ein zentraler Schritt in Richtung Ausdifferenzierung der autonomen Kunst war. Für historische Arbeiten mit Fokus auf dem 15. Jahrhundert und die Übergänge von mittelalterlichen Zünften und Handwerksgilden in vertraglich geregelte Patronageverhältnisse von Künstlern im Italien der Renaissance vgl. Conti 1998; vgl. für die Gestalt der Verträge Baxandall 2013[1972]; vgl. für den Hofkünstler als Vorläufer des modernen Künstlers Warnke 1996[1985]; vgl. für eine differenzierungstheoretische Perspektive auf die Rolle dieser Patronageverhältnisse für die Autonomisierung der Kunst Luhmann 1995; Kap. 4; vgl. für die sukzessive Ablösung der Gilden durch die *Académie Royale* im Frankreich des 17. und 18. Jahrhunderts White/White 1993[1965]; Kap. 1; vgl. für den Druck auf Gilden und die Ausdifferenzierung von Kunst und Handwerk White 1993: 78–81.
- 30 Vgl. für dieses Problem der Bezeichnung Lena/Linnemann (2014); Menger (2001). Siehe auch schon König (1965[1964]: 225) für »außerordentliche

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

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

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

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

Beobachtungausschnitte kann einerseits die Anschlussfähigkeit des Verfahrens steigern, indem hier auf geteilte Problemlagen zugegriffen wird. Andererseits kann sich an solchen geteilten Annahmen auch Widerstand entfalten, wenn zwar auf das gleiche Problem, dann aber mit anderen Methoden reagiert wird. Die beobachteten Einheiten der Kunstproduktion – Künstler*innen – sind jedenfalls keine radikal anderen, sondern können mit Luhmann als eingeschlossene »Verdichtungsbegriffe« (Luhmann 1995: 87) des Kunstsystem beschrieben werden, mit denen auch fast³² jede bekannte Beobachtungsweise der Kunst zentral operiert. Künstler*in und Kunstwerk, als »Verdichtungsbegriffe« in semantische Apparaten, »bündeln Erwartungen« in Kommunikation. Sie dienen als Anker- und Orientierungspunkt, um »vor- und zurückzugreifen und doch am selben zu bleiben – am selben Werk, am selben Künstler« (ebd.: 87f.), womit sie die Verständigung über Kunst über ephemerale Situationen hinaus durch geteilte Erwartungssicherheiten vereinfachen. Der *Kunstkompass* greift die Einheit Künstler*in als Anker- und Orientierungspunkt auf, wendet sie aber zu einem Komplexitätsproblem.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.5 Geschmäcker. Passionierte Kunstliebhaber*innen und das Laienpublikum

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

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

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

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

3.1.6 *Übersichtlichkeit. Der Kunstmarkt*

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

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

Relevante Akteure des Kunstmarktes

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

Neben einer Vermittlungsrolle zwischen Produzent*innen und Käufer*innen wird Galerien und Händler*innen³⁵ eine aktive strategische

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

Rolle in Kunstbetrieb und Kunstmarkt zugeschrieben. Einerseits unterstützten sie die von ihnen vertretenen Künstler*innen auch mal »unbeirrbar« über eine »Durststrecke« (KK1988: 378), andererseits könnten Preise durch geschickte Galeriepolitik über eine marktumfassendere »Kunstflaute« (KK1993: 224) hinweg stabil gehalten werden. Im *Kunstkompass*, ohnehin ein »Muss für Sammler und Galeristen« (KK2008: 193), wird immer wieder angedeutet, dass Galerien in informelle Netzwerke verstrickt seien und mit harten Bandagen ihre Interessen verteidigten. Etwa im Fall von periodischen, primär nichtkommerziellen³⁶ Kunstausstellungen (Biennalen, Triennalen etc.) stünden Galerist*innen in harter Konkurrenz zueinander um die begehrte Berücksichtigung ihrer Künstler*innen: »In der Tat erinnert der Galeristenwettstreit um die Teilnahme der Künstler [an der Biennale in Venedig] an Geheimbündelei – wenn auch mit friedlicheren Mitteln als in der Mafia üblich« (KK1980: 318). Zwar sei ein Vergleich mit der Mafia etwas schief, die Analogie wird aber doch ausgereizt: »Was in Kunstkreisen Mafia genannt wird, entpuppt sich bei näherem Hinsehen als eine verschworene Gemeinschaft Gleichgesinnter, die zur Durchsetzung ihrer Ziele zwar ohne Geigenkästen mit Maschinenpistolen auskommt, die aber sonst kaum eine List scheut, Konkurrenten aus dem Feld zu schlagen, Kritiker einzuschüchtern, Händler unter Druck zu setzen und den Markt zu kontrollieren« (KK1980: 320). Solche Versuche der Markt- und Kunstbetriebssteuerung ließen sich, das wird 1993 beschrieben, einer kleinen, aber global vernetzten Gruppe zurechnen, die intern sowohl konkurriert als auch kooperiert. Laut einer Kunstexpertin, so gibt der *Kunstkompass* wieder,

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

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

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

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

Kunstmessen: Als wichtige regelmäßige Ereignisse auf dem internationalen Kunstmarkt werden vom *Kunstkompass* seit jeher Messen für zeitgenössische Kunst – periodische Ausstellungs-³⁷ und Verkaufsveranstaltung von mehreren Galerien an einem Ort – beschrieben. Die Geschichte der Rangliste ist dabei eng mit der Kunstmesse in Köln³⁸ sowie der globalen Erfolgsgeschichte des Messeformats verbunden.³⁹ Rohr-Bongard erinnert sich 2010 an die Anfangszeit des *Kunstkompasses*: »Stimmgewerweise präsentierte er [Willi Bongard] damals gemeinsam mit dem Wirtschaftsmagazin Capital, den Kunstkompass während der Art Cologne 1970« (KK2010: 7). Bongard ging wohl schon zu Beginn sowohl der Rangliste als auch des Formats der Internationale Messe für zeitgenössische Kunst davon aus, dass sich dort ein Resonanzraum für seinen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 43 Diskurse um verschiedene Motivationen des Kunsterwerbs sind virulente Themen in der Kunstwelt. Vgl. Velthuis (2014) für aktuellere Diskussionen um das sogenannte Flipping – das gewinnorientierte, schnelle Wiederverkaufen von erstandenen Werken bei kurzfristigen Preisentwicklungen. Diese Praxis radikaliere sich heute deutlich durch Datendienstleistungen für tagesaktuelle, quantitative Analysen.
- 44 Die Leih- und Schenkungspraxis von einflussreichen Sammler*innen ist stetiger Quell für Kritik in Kunstberichterstattung oder Sachbüchern über Kunst und Kunstmarkt. Sammler*innen würden durch die temporäre Hängung eines Werkes nur dessen Wert steigern wollen oder durch gezielte

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

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

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

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

Kunst als Geldanlage und Mechanismen des Kunstmarktes

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

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

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

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

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

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

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

dieser Zeit Kunst der Moderne, Alte Meister und frühe Nachkriegsmoderne) seien »vom Standpunkt der Kapitalanlage« (KK1975: 214) schon in den 1970ern kein lohnenswerter Markt mehr gewesen, weshalb besonders Kunst von (noch) produzierenden Künstler*innen interessant sei. Das klassische Gebot des Verhältnisses von Angebot und Nachfrage gelte auch auf dem Kunstmarkt (vgl. nur KK1970: 153; KK1971: 72; KK1982: 335) und gerade nach dem Tod einer*r Künstler*in würde die Nachfrage in Antizipation des stagnierenden Angebots relativ zügig steigen (vgl. KK1995: 364; KK1997: 262). Auch dieser einleuchtende⁴⁶ Mechanismus spräche für eine frühe Entscheidung für noch nicht vollends etablierte Kunst von noch produzierenden Personen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.1.7 *Subjektiver Geschmack und Schwarmintelligenz. Der Kunstbetrieb*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zu einem solchem Faktum⁴⁹, einem »Ruhmestatbestand« (KK1988: 375), wird im Fall des *Kunstkompasses* etwas, weil es öffentlich passt und in Zusammenhang mit einer Kunstinstitution steht.⁵⁰ Geschmack mag das kategorisch nicht messbare Hintergrundrauschen von Ruhm sein, als Fakt werden Ereignisse zu Information als »ein durch Geschmacksurteile adäquat verursachter Tatbestand« (Bongard 1974: 255). Es stellen sich nun zwei Fragen für die Ruhmesmessung: Was gilt als »Tatbestand«? Wieviel Ruhm bedeutet welcher Tatbestand? Es muss somit eine vergleichende Bewertung von Ruhmesindikatoren vorgenommen werden, um eine Metrik zu erstellen, mit der schließlich Künstler*innen bewertet und verglichen werden können.

- 49 Diese Referenz auf Fakten hat eine deutliche gesellschaftshistorische Einbettung. Die Erfolgsgeschichte des Faktums/der Fakten als privilegierte Wissenseinheit in der Moderne beschreibt Mary Poovey (1998) und macht deutlich, welche immensen wissenschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Bedingungen dazu führten, dass Fakten auch heute noch als adäquate, weil interessenlose Repräsentation von Welt mit einer quasi-natürlichen Tendenz zu Zahlenkommunikation gelten: »numbers have come to epitomize the modern fact, because they have come to seem preinterpretive or even somehow noninterpretive at the same time that they have become the bedrock of systematic knowledge. Historically, however, there was no necessary connection between numbers and this peculiarly modern epistemological assumption, nor have numbers always seemed free of an interpretive dimension« (ebd.: 12). Die Erfolgsgeschichte des Faktums als epistemische Grundkonstante, das zeigt Poovey en detail, geht Hand in Hand mit der Erfolgsgeschichte zahlenbasierter, statistischer und merkantiler Methoden.
- 50 Auch der Aspekt der Öffentlichkeit verweist auf die Erfindung des Faktums. Der *Kunstkompass* ist in dem Sinne modern, weil er sich auf eine allgemeine Öffentlichkeit bezieht, die Outputs einer Expert*innenöffentlichkeit bzw. in öffentlichen Institutionen wahrnehmen und beweisbar nachvollziehen kann. Vgl. Shapin/Schaffer (2011[1985]) für die historische Debatte um das wissenschaftliche Experiment als Demonstration von Fakten, die durch Anwesende (Gentlemen als verlässliche Augenzeugen) bezeugt werden mussten. Shapin (1984) zeigt, welchen Stellenwert die Technologie schriftlich-literarischer Kommunikation hatte, welches Problem das Bezeugen von wahrnehmenden Anwesenden löste und wie damit eine orts- und zeitunabhängige Öffentlichkeit konstitutiv für die Produktion eines *matter of fact* wurde.

Zentrale Akteure des Kunstbetriebs aus Perspektive des Kunstkompasses

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

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

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

frei sind« (KK 1982: 331). Zwar seien Museen auch in die »Marketingstrategien« von Galerist*innen und Händler*innen eingebunden (vgl. KK 1984: 419ff.), grundlegend geht der *Kunstkompass* jedoch davon aus, dass sie durch öffentliche Präsenz, Dauerhaftigkeit und Unabhängigkeit als betriebliche Hauptquelle und Katalysator von Ruhm gelten.

Periodische Ausstellungen: Einen besonderen Stellenwert in den Anerkennungs- und Aufmerksamkeitsmechanismen des Kunstbetriebs schreibt der *Kunstkompass* von Beginn an periodischen Ausstellungen, wie der Biennale in Venedig und der *Documenta* in Kassel, zu. Besonders in den 1990er Jahren wird ausführlicher über die »internationalen Großveranstaltungen zur zeitgenössischen Kunst (KK 1997: 246) berichtet.⁵² Als 1997 gleichzeitig die *Biennale di Venezia* (alle zwei Jahre), die *Documenta* in Kassel (alle fünf Jahre) und die *Skulptur Projekte* in Münster (alle zehn Jahre) stattfanden, wurde auf den künstlerischen »Karriere-Push« durch Teilnahme an diesen »Olympiaden« berichtet, denn eine Berücksichtigung sei »ein Gütesiegel erster Klasse« (KK 1997: 248; ebenso KK 2007: 111). Unter den zahlreichen Events wird die *Documenta* hervorgehoben und in globalen Superlativen beschrieben als »große Übersichtsausstellung von internationalem Rang« (KK 1982: 333), die »weltweit wichtigste Übersichtsausstellung für Gegenwartskunst« (KK 1997: 246) oder als die »weltweit wichtigste Mammutschau für zeitgenössische Kunst« (KK 2013: 124). Der Stellenwert der *Documenta* wurde seit Beginn des *Kunstkompasses* als Goldstandard für das Ruhmesmaß einzelner Tatbestände angewendet, weil die *Documenta* sich als »wichtigste Ausstellungsinstitution« als »Maßstab« anbiete (Bongard 1974: 257).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

und somit in doppelter Weise zum methodischen Kniff: »Die Ranglisten stützt sich nicht auf die Einschätzung eines Kunstsachverständigen, sondern auf die Wertschätzung mehrerer hundert Experten in Amerika und Europa« (KK1986: 375). Diese Expert*innen wurden für den ersten *Kunstkompass* mit einer Umfrage adressiert: »Capital hat – in einer umfangreichen Fragebogenaktion Experten befragt, welche Museen, internationalen Ausstellungsinstitutionen und privaten Galerien⁵³ für sehr wichtig, wichtig oder weniger wichtig gehalten werden« (KK1970:147). Mit dieser Ratingmethode sollte »ein Höchstmaß an Objektivität in der Beurteilung dessen gesichert werden, was zur Bewertung der Kunst der Gegenwart beiträgt« (ebd.). Nur die tatsächenproduzierenden Institutionen aus den ersten beiden Ratingklassen (»sehr wichtig« und »wichtig«) haben überhaupt »in das Bewertungssystem Eingang gefunden« (KK1973: 105). Über die ordinalskalierte Ermittlung der relevantesten Institutionen hinaus wurde dann der »Rat von Experten eingeholt, um zu einer objektiven Bewertung der genannten Institutionen zu gelangen« (KK1970: 147), was konkret die Überführung in eine Ratioskala mit Punktwerten für einzelne Ereignisse bedeutet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eine Kuriosität in der Geschichte des *Kunstkompasses* verdeutlicht die Elastizität von verschachtelten und in sich stabilisierten Kommensurationskonstruktionen. Die »Geistermuseen« (KK1972: 199) waren ein Indikator für Ruhm und müssen dem eigenen Anspruch des *Kunstkompasses* als gänzlich widersprechend bezeichnet werden. Für die »Traummuseen« (ebd.) wurden zu Beginn der 1970er Jahre einzelne Expert*innen⁵⁷ gebeten, jeweils einhundert Künstler*innen für ein persönliches »Konzeptmuseum« (KK1974: 73) auszuwählen (später waren es jeweils zwanzig Künstler*innen). Dieses Vorgehen wurde mit der Annahme gerechtfertigt, dass ›reale‹ öffentliche Kunstmuseen nicht über ausreichend Ankaufbudgets verfügten und doch die Meinung dieser so relevanten Expert*innen berücksichtigt werden sollte (KK1972: 199). Dass hier faktisch Einzelmeinungen von genau jenen Personen erhoben wurden, denen vorher eine notwendige Subjektivität zugesprochen wurde, widerspricht zwar der behaupteten Unabhängigkeit gegenüber Geschmacksverfälschungen, wurde aber bis in die frühen 1990er Jahre so durchgeführt.

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

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

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

- 58 Quemin berichtet, dass er nie eine Antwort auf Nachfragen an die Redaktion bekommen habe (Quemin 2013a: 44; Quemin 2015: 348). Meine Kontaktversuche zu Rohr-Bongard, auch über die entsprechenden Redaktionen, blieben ebenso erfolglos.
- 59 Online lässt sich eine Liste aus dem Jahr 2008 finden, die ich erst durch einen Hinweis bei Quemin (2013a: 51f.) fand, der sich im Text wiederum bei einem Doktoranden bedankt, der die Liste gefunden habe: <http://www.manager-magazin.de/lifestyle/artikel/a-585480.html> [01.06.2019]. Vgl. auch die Einschätzung von Quemin 2013a: 43ff. Quemin hat die Bewertungsgrundlagen von 2001 und 2008 dokumentiert, verglichen und nach einer Verteilung in Nationalstaaten untersucht (vgl. Quemin 2013a: 42–70).
- 60 Es gibt allerdings Hinweise, dass die Bewertungsgrundlagen und auch die Formel selbst geändert wurden. 2008 wird im *manager magazin* berichtet, dass unter Mitarbeit eines »Informatikers« eine digitale Datenbank besteht (vorher bekam jede*r Künstler*in eine Karteikarte, vgl. KK2015: 84). Außerdem habe Rohr-Bongard nach dem Tod ihres Mannes eine zeitliche Gewichtung in die Berechnung der Ruhmespunkte implementiert: »Sie [Rohr-Bongard] modifizierte mit ihrem langjährigen Technikpartner, der die unzähligen Daten zu den derzeit rund 16 000 Künstler in ihrem Computer betreut, den Rechenmodus. Die in den vergangenen fünf Jahren ergatterten Punkte werden dabei stärker gewertet als ältere, wobei die letzten zwölf Monate das prozentual größte Gewicht erhalten« (KK 2008: 217). Ob und wie sich die Berechnung allerdings seit 2008 verändert hat, muss unklar bleiben. In den jüngsten Ausgaben heißt es nur: »Die Punkte werden jährlich addiert und bestimmen die Position der Künstler im Ranking« (KK2017: 167).

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

Vergleichbar machen

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

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

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

Die Analogie zwischen der Teilnahme an einer *documenta* und dem metrischen System, die Bongard unter der Idee des Standards zieht, ist insofern schief, als dass es keine standardisierte, naturwissenschaftliche und/oder institutionell ratifizierte Bestimmung für einen Ruhmespunkt gibt (wie beim Meter⁶¹): »Die Frage, warum die ›documenta‹ als Maßstab ausgerechnet mit 150 Punkten festgelegt wurde, bedarf eben-sowenig wie die Festlegung der Maßeinheit des Meters einer anderen Rechtfertigung als der der Praktikabilität« (Bongard 1974: 257). Die numerischen Ruhmespunkte sind für den *Kunstkompass* dabei aber nicht nur »praktikabel«, sondern absolut notwendig. Die Werte suggerieren eine Ratioskalierung, auch wenn sich keine belastbaren Aussagen über die Herstellung dieser Skala machen lassen: Keine Ausstellung zu haben, bedeutet null Punkte; mehr Punkte bedeuten mehr Ruhm; der Abstand zwischen 50 und 150 ist genau so groß wie zwischen 150 und 250; eine Gruppenausstellung mit 50 Punkten ist genau so viel wert wie eine Einzelausstellung oder Besprechung mit 50 Punkten; die Werte sind selbst bei einem Goldstandard der *documenta* nach oben offen. In der Berechnung der Ruhmespunkte einer Person werden die Bewertungen der einzelnen Ruhmestatbestände jedenfalls wie ratioskalierte Werte behandelt, da sie schlicht addiert werden. Wie genau die Verhältnisse zwischen den einzelnen Tatbeständen bestimmt werden, bleibt dabei auch mit Bezug auf die Umfrage unter den Expert*innen unklar. Auch wenn sich die Bewertungen auf die Meinungen der antwortenden Expert*innen beziehen sollen, wirken die Punktewerte doch gerundet und in wenige Klassen eingeteilt.⁶²

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

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

All diese offenen Fragen zur Messung von institutionellen Kapazitäten zur Ruhmesübertragung zeigen, dass die grundlegende Behauptung, dass der Ruhm von Künstler*innen »[m]eßbar – und mithin auch vergleichbar« (KK 1973: 102) sei, im Verfahren sich selbst erst realisiert. Eine Formulierung des *Kunstkompasses* lässt sich aus dieser Perspektive mit einer Betonung auf die selektive Gemachtheit der Vergleichsmessungen durch ein komplexes, verschachteltes und stellenweise opakes Verfahren lesen: »Was aber meßbar und also auch vergleichbar *gemacht* werden kann, ist das Renommee, das Künstler im Laufe der Zeit erlangen« (KK 1974: 70, Herv. P.B.). Diese Gemachtheit von Messungen, Vergleichen oder Bewertungen lässt sich in der Analyse von Beobachtungsregimen genau beziehen auf Vorstellungen über Welt.

Meine bisherige Rekonstruktion des Problembezugs, der Vorstellungen gegenüber Kunstproduktion, Kunstbetrieb, Kunstmarkt, ihren Zusammenhängen sowie der Erhebungs- und Auswertungsverfahren der Ruhmespunkte, verweist somit auf mehreren Ebenen auf die Konstruktion von Vergleichsräumen. Ausgehend von einem konstruktivistischen, soziologischen⁶³ Vergleichsbegriff (Heintz 2016; siehe Kap. 2) kann am Material des *Kunstkompasses* gezeigt werden, wie diese Vergleichsräume stellenweise eher vage bleiben, manchmal direkt kommuniziert werden oder auch ohne Argumente in die Methodik eingelassen werden. Vergleiche dienen nach Bettina Heintz dazu, »Sachverhalte anhand einer dritten Größe auf ihre Unterschiede oder Ähnlichkeiten hin zu beobachten und sie dadurch zueinander in Beziehung zu setzen« (Heintz 2016: 307). Wenn jeder Vergleich auf einer »*Gleichheitsunterstellung*« und einer »*Differenzbeobachtung*« basiert (Heintz 2010: 167), können für den *Kunstkompass* verschiedene Formen des Vergleichs identifiziert werden, die das gesamte Projekt erst möglich machen und dabei in ganze »Kaskaden« (Latour 2006[1986]: 282) von selektiven Beobachtungsschritten und medialen Übersetzungen verschachtelt werden. Eine solche Perspektive auf die Gemachtheit von kommunizierten Vergleichen problematisiert deutlich, wie ganz verschiedene Phänomene als kategorial gleich benannt werden, sodass sie sich überhaupt auf Unterschiede hin unterscheiden lassen. Für diese Differenzfeststellung werden Vergleichskriterien benötigt, die zu den verglichenen Einheiten passen müssen (vgl. Heintz 2016: 307). Eine soziale Relevanz können Vergleiche und besonders periodische Vergleiche über die Relationierung verschiedener

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

»Numerische Vergleiche« (Heintz 2010), wie sie im *Kunstkompass* auf den Ebenen sowohl der Institutionen- als auch der Künstler*innenliste zu finden sind, kombinieren die kommunikativen Mechanismen von Vergleichen und der medialen Eigenheiten von Zahlenkommunikation. Theodore Porter (1995) hat beschrieben, dass Kommunikation in Form von Zahlen in der Moderne besondere Überzeugungskraft hat, da numerische Informationen unpersönlich sowie systematisch und regelgebunden hergestellt wirken. Darüber hinaus seien sie nicht nur aufgrund ihrer komprimierten und komprimierenden Form eine »technology of distance« (ebd.: ix), sondern gerade auch weil sie global verständlich⁶⁵ sind und ihre Weiterverarbeitung sich auf einen systematisierten Raum der Mathematik anstatt auf

- 64 Dies insbesondere mit einem Fokus auf den Siegeszug, die konstruierte Gestalt sowie den Einfluss statistischer Verfahren im Allgemeinen und Bevölkerungsstatistiken im Besonderen (vgl. nur die interdisziplinären Beiträge in Alonso&Starr 1987 und Krüger/Daston&Heidelberger 1987; sowie monografisch in Porter 1986; Hacking 1990; Desrosières 2005[1993]).
- 65 Dabei dürfen die Voraussetzungen dieser Kulturtechnik nicht durch ihre Verbreitung verdeckt sein. Vgl. für die historischen Entwicklungen von »numeracy« – das grundlegende Verständnis von Zahlensystemen, Zahlzeichen und einfacher Arithmetik – die Studie von Cohen (1999), die diese

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

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

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

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

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

Das Ranking und die »Preis-Punkt-Relation«

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

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

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

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

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

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

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

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

brauchbaren Zahlenwerten, die medial konsistent⁶⁷ mit Marktpreisen waren, trat seit 1971 in den Hintergrund gegenüber der Form der Ruhmesrangliste. Diese Bestenliste der »100 Großen« wird nach den absoluten Ruhmespunkten geordnet und stellt in diesem Sinne ein idealtypisches Ranking dar, weil die Einheiten über einen »direkten Vergleich« anhand eines »standardisierten und [...] quantifizierten Kriterienkatalogs direkt miteinander verglichen und zueinander in Beziehung gesetzt« (Heintz 2018: Abschn. 4) werden. Diese Beziehung wird aus Sicht des *Kunstkompasses* analog zu seiner Perspektive auf den Kunstbetrieb und dessen Selektionsmechanismen als Hierarchie geformt.

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

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

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

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

3.1.9 *Unmenschlich. Reaktionen auf den Kunstkompass aus der Kunst*

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

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

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

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

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

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

niedrig einzuschätzen sei, befürchtet Mack negative Konsequenzen für die KunstschaFFenden durch die einseitige Sicht, welche dem Laienpublikum präsentiert wird. Eine »Verletzlichkeit der künstlerischen Existenz« müsse geachtet werden, denn Urteile über Wert und Rang hätten »tödliche Konsequenz« für KunstschaFFende, weshalb »Menschlichkeit« in diesen Fragen »kein leeres Wort« sein dürfe.⁷⁰ Künstler*innen könnten durch eine schlechte Bewertung weniger Aufmerksamkeit vom Publikum bekommen, sie könnten demotiviert werden⁷¹, und außerdem übersehe das System die Benachteiligung deutscher Künstler*innen im internationalen Kunstbetrieb. An diesem frühen Künstlerkommentar zeigt sich exemplarisch eine Konkurrenzsituation, die zwischen verschiedenen Perspektiven auf Kunst und ihren Wertesystemen besteht. Mack sieht in der Rangliste die Perspektive des Betriebs gegenüber der »essentiell« differen-ten Perspektive der Künstler*innen bevorzugt. Mack erkennt, dass die Methode durch die Befragung am Ende doch auf Einzelmeinungen beruht, und warnt vor den faktischen Konsequenzen für die Entwicklungen des Betriebs und die Lebensgrundlage der Künstler*innen.⁷²

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- 74 Günther Uecker stellte bspw. 2010 einen Prägedruck unter dem Titel ›40 Jahre Kunstkompass‹ in einer Auflage von vierzig zur Verfügung (KK2010: 36). Ottmar Hörl durchbohrte 2002 die *Kunstkompass*-Jubiläumspublikum 333-mal mit einem Türspion. Titel: ›Durchblick‹ (KK2002: 120).
- 75 Bongard habe in der Schule »Ökonomien der Kunst« und »Sammelstrategien« unterrichtet. Rohr-Bongard habe sich zusammen mit den Bewohner*innen des Dorfes mit »Bewegungslehre«, »Stoffwechsel« und »kreativem Kochen« beschäftigt (vgl.: Schröer 2010, auch für Fotografien der Eröffnung).

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

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

3.2 Kunstsoziologische Diskussion, *Kunstkompass*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.1 Kunstwelten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.2 *Kunstfeld*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3.2.3 *Kunstsystem*

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

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

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

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

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

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

Auch wenn sich der *Kunstkompass* im Laufe der Zeit deutlicher als Ruhmesbarometer präsentierte und die Ranglisten seit 1971 nach akkumuliertem Ruhm sortiert sind, ist die Durchdringung der Ordnung zeitgenössischer Kunst rhetorisch und konzeptuell bis heute noch stellenweise an Marktakteure gerichtet. Luhmann schreibt, dass auf dem Kunstmarkt der Bedarf an »Expertise und Beratung bei Ankaufentscheidungen« besteht und dafür »Fachkompetenz in der Beurteilung von Kunstwerken unentbehrlich« (Luhmann 1995: 495) ist. Der *Kunstkompass* stellt sich immer wieder als eine Option für eine solche Fachkompetenz dar, auch wenn seine Beurteilung anhand von Ruhm etwas Neues darstellen würde. Das Dienstleistungsangebot beansprucht dabei Vorteile gegenüber anderen Beurteilungsquellen, da sein Verfahren betont objektiv, schnell, statistisch belastbar und frei von subjektiven Verfälschungen sei. Weil andere Expert*innen wie Ausstellungsmacher*innen, Kritiker*innen, Galerist*innen und Kunsthistoriker*innen vom *Kunstkompass* als notwendig subjektiv, langsam und sogar unlauter

beschrieben werden, gelten sie als Informationsquelle für kunstspezifische Wertbeurteilungen als unzuverlässig.

Der Begriff der Beschreibung verweist auf die andere große Abgrenzung des *Kunstkompasses* gegenüber anderen, wirtschaftlichen Entscheidungsinformierungen. Hinter der behaupteten Objektivität und methodischen Belastbarkeit durch statistische Verfahren ist es der spezifisch her- und dargestellte Vergleichszusammenhang, der dem *Kunstkompass* eine Beschreibung der Kunst als Einheit ermöglicht. Durch die Vergleichskategorie Künstler*in und die Vergleichskriterien entlang einer universellen Bewertungsmetrik kann der *Kunstkompass* die künstlerische Produktion auf der ganzen Welt in einen einzigen, standardisierten Zusammenhang unabhängig vom Markt bringen. Über den Ruhmesvergleich hinaus ist die PPR ein Indikator für vergleichende Marktentscheidungen, der erstens keine inhaltlichen Kategorien kennt, zweitens die gesamte globale Produktion berücksichtigen soll und drittens sogar Prognosen über zukünftige Preisentwicklung ermöglicht. Die Relationierung von Preis und Ruhm stellt dabei die Grenze zwischen einer Selbstbeobachtung des Marktes und einer Fremdbeschreibung der Kunst durch den Markt dar. Preise informieren nicht zuverlässig Preise, denn der *Kunstkompass* geht ja gerade von Ungleichgewichten zwischen Qualität und Preis aus (Preisangemessenheit, billig/teuer), die es geschickt auszunutzen gelte. Bevor der Markt sich angeglichen habe, wird so der Ruhm als kunstspezifischer Wert erhoben, um über gegenwärtige Preisangemessenheit und zukünftige Entwicklungschancen in Differenz zu realen Preisen zu informieren. Die gesamte künstlerische Produktion ist in diesem Bild eine eigenlogische Sphäre, in der es Qualitätsunterschiede gebe, die aber nicht verlässlich zu erkennen oder gar zu messen sind. Zu erkennen und verlässlich zu messen sei allerdings die Reputationsverteilung in der ebenfalls eigenlogischen Sphäre des Kunstbetriebs, die wiederum auf Qualität verweist.

Die Adressierung von Sammler*innen, die immer wieder vorgebrachten Marktprognosemöglichkeiten, das Anpreisen von Kunst als Wertanlage und insbesondere die paradigmatischen Prämissen der Wertkorrelationen lassen den *Kunstkompass* als Fremdbeschreibungsversuch der Kunst entlang ökonomischer Interessen wie Preiswürdigkeit und Rendite erscheinen. Den *Kunstkompass* und vergleichbare Formate allerdings – wie in der Kunst durchaus üblich – ausschließlich als Vordringen einer Marktlogik in die autonome Welt der Kunst zu verstehen, wird der Vielschichtigkeit des Kunstkompasses und den bisherigen Analyseergebnissen nicht gerecht. Selbst wenn der *Kunstkompass* als Investitionsinstrument erdacht wurde, unterscheidet er sich von den heute zahlreich vorhandenen Marktanalysen, da er nicht den Markt ordnet, sondern Kunst als selbstregulierte Sphäre mit eigenen Werten und Zuweisungsstrukturen beschreibt.

Selbstbeschreibung der Kunst. »Beschreibung des Systems durch das System selbst« (Luhmann 1995: 398) unterstützt die laufende Reproduktion von Kunstkommunikation aus Kunstkommunikation durch die Bildung eines Abgrenzungs-, Verweis- und Vergleichshorizonts. In den zeitlich nachgelagerten und operativ getrennten Selbstbeschreibungen wird aber nicht nur schlicht katalogisiert, was an Kunstkommunikation sich vollzogen hat, sondern es werden selektiv Verbindungen und Abgrenzungen, Gleichheiten und Differenzen hervorgehoben. In diesen Beobachtungen wird Kunst als Einheit mit einer inneren Ordnung konstruiert, was nicht nur komplexe Zusammenhänge im Inneren des Systems, sondern auch seine Grenze nach außen sichtbar macht. In dieser Weise unterstützen Selbstbeschreibungen des Systems die Produktion von Neuem durch die Darstellung von Altem.

In Selbstbeschreibungen werden Ordnungskriterien benutzt, die sich von den Code- und Programmstrukturen der eigentlichen Kunstkommunikation nicht nur durch einen operativen und zeitlichen Abstand unterscheiden, sondern auch eigene Gleichheits- und Differenzkategorien wie Werke, Stile, Medien oder Epochen einschließen. Solche Selbstbeschreibungen werden prominent von der Kunstkritik, der Kunstgeschichte und dem musealen Betrieb (Sammeln, Forschen, Ausstellen) angefertigt. Innerhalb dieser Ordnungsproduktion haben sich wandelbare Unterscheidungsbegriffe genauso etabliert, wie sich eine Adressierung von Werken und Urheber*innen durchgesetzt hat. Der *Kunstkompass* bezieht sich auf diese erwartungssicheren »Verdichtungsbegriffe« (ebd.: 87) eines semantischen Apparats, führt sie aber im Fall der zeitgenössischen Kunst als Unordnungsindikatoren in seine Beschreibung zurück. Zu viele Künstler*innen und zu viele Stile, Medien etc. hätten sich in der globalen Nachkriegskunst herausgebildet, wodurch die alten Vergleichs- und Relationierungskategorien der Kunstkritik etc. gegenüber einer sich immer weiter ausdifferenzierenden Kunstproduktion nur noch anzeigen können, dass sie keine verlässliche Orientierung mehr bieten.

Die allgemein verbreiteten Kategorien des/der Künstler*in und des zurechenbaren Oeuvres aufgreifend, werden ausgewählte Personen in der Rangliste in einen neuen, standardisierten und quantifizierten Ordnungszusammenhang gebracht. Aufbauend auf der losen Vorstellung und Problemstellung gegenüber einer solchen realen Ordnung der Werke formt sich ein Beobachtungsregime, in dem Kategorisierungen, Vergleiche, Bewertungen und Messungen konsistent verschachtelt werden, um die Anerkennung von Künstler*innen im Betrieb in den numerischen Indikator Ruhm zu überführen. Durch diese Sortierung entlang von größeren Resonanzverteilungen im Betrieb wird eine Beschreibung der künstlerischen Produktion angeboten, die ebenso wie andere Verfahren anzeigt, was eine Gesellschaft als Kunst hervorgebracht hat und wie sich die innere Struktur dieses Zusammenhangs darstellt. Dabei soll gezeigt werden,

welche Kunst in der Gegenwart wichtig ist und auch in der Zukunft wichtig sein wird. Auch wenn es nur die Sortierung einer schon vermittelten künstlerischen Produktion ist, bietet der *Kunstkompass* an seiner Oberfläche die Relationierung genau jener primären Produktion.

Über diese soziologische Lesart werden einzelne Künstler*innen, deren Werke und größere formelle und mediale Zusammenhänge aus einem angeblich nur scheinbaren Chaos künstlerischer Produktion herausgelöst und als Folie für stattgefundene Entwicklungen angeboten. In den Feststellungen von Medien- und Stilkarrieren (Pop-Art, Fotografie, Performance usw.) oder vom Vordringen vormals marginalisierter Produzent*innengruppen (Frauen, Künstler*innen aus dem globalen Süden) werden Gruppierungen geschaffen, die singuläre Werke in einen kategorischen Zusammenhang vor dem Hintergrund einer Entwicklung der Kunst im Ganzen stellen. Im *Kunstkompass* werden solche Einsichten zwar breit diskutiert, sie werden aber gerade nicht an Werken selber abgelesen. Inhaltliche oder formelle Zusammenhänge werden nicht eigens hergestellt, sondern an den eigenen Ergebnissen der Ruhmesmessung nachträglich abgelesen. In den einzelnen Ranglisten und in Ergebnissen über mehrere Jahrgänge hinweg werden Trends und sich sedimentierende Durchsetzungen aufgezeigt, womit eine Beschreibung von größeren Entwicklungen der Kunst entlang des Auf- und Abstiegs von Ruhmeskarrieren beschrieben werden kann.

Produzent*innen und Publika können anhand der Platzierungen und Bewegungen erkennen, welche Kunst es schon gibt, welche Kunst unter Professionellen erfolgreich ist und anhand welcher werksspezifischen Kategorien Neuerungen zu beobachten sind. Der *Kunstkompass* führt all diese Informierungsleistungen mit einer gewissen Dringlichkeit vor, weil er sich auf zeitgenössische Kunst konzentriert, auf die sich wiederum in seiner Anfangszeit noch keine äquivalenten Beschreibungsverfahren bezogen hätten. Die Argumentation hinter dem Ranking verdeutlicht vor dem Hintergrund einer Theorie der Selbstbeschreibung von Funktionsystemen die Funktion solcher Beschreibungen für die Kunst: Die partiellen und ambivalenten Bezugnahmen auf etablierte Semantiken der Kunst und etablierte Selbstbeschreibungen geschehen gleichzeitig mit der Negation anderer Verfahren. Zeitgenössische Künstler*innen werden nicht mehr primär nach kunsthistorischen, medialen oder inhaltlichen Kriterien in Verbindung und Abgrenzung gesetzt, sondern über ihr relatives Verhältnis von zugesprochenem Ruhm. Diese neue Beschreibung der künstlerischen Entwicklung ist, dem *Kunstkompass* zufolge, historisch notwendig, weil nur noch sie auf künstlerische Qualität verweise, und durch die innovative Ermittlung eines relativen Ruhmesgefüges auch möglich. Erst aus diesen neuen Erkenntnissen über die innere Struktur der Kunst könnten wirkliche Erkenntnisse über Neuheit, Etablierung, Hypes oder Flauten erkannt werden.

Die komplexe Systemsicht des *Kunstkompasses* ist eine unter vielen Selbstbeschreibungen der Kunst und sie positioniert sich in ihrer Ordnungsweise kritisch zu Ordnungsweisen von Kritiker*innen, Kunsthistoriker*innen, Kurator*innen, Theoretiker*innen und Museumsdirektor*innen. Den zentralen Unterschied zu etablierten Verfahren stellen kategorial das Ablassen von unmittelbaren Werksbeobachtungen und methodisch die betonte Objektivität der standardisierten Messungen dar. Die Überführung von zahlreichen Qualitäten in Quantitäten und die Konstruktion eines numerischen Vergleichsraums, der als Bewertungsraum gelesen werden will, widersprechen zentralen Semantiken der Kunst in der Moderne: Vergleichbarkeit statt Einzigartigkeit und Inkommensurabilität; Anerkennung statt Qualität; statistische Technologie statt Expert*innenurteil; Standardisierung statt subjektive Wahrnehmung; Wertinformation für den Markt statt Zwecklosigkeit. Mit den soziologischen Arbeiten zum numerischen Vergleich (Heintz 2010; 2012; Heintz/Werron 2011) kann noch eine weitere Differenz erkannt werden, die nicht nur das Verhältnis zu Semantiken der Kunst als vielmehr die unterschiedlichen Potenziale der Welterzeugung von Selbstbeschreibungen betreffen. In der Vergleichbarmachung durch eine quantitative Metrik (vgl. Espeland/Stevens 1998) wird potenziell jede künstlerische Produktion in der Beschreibung des *Kunstkompasses* in Relation zueinander gesetzt. Zentral ist auch hier wieder, dass künstlerische Qualität nicht mess- und vergleichbar sei, womit jeglicher Selbstbeschreibung, die sich auf Qualität beziehe, enge Grenzen gesetzt wären. Der *Kunstkompass* verflacht alle klassischen Unterscheidungs- und Bezugsweisen in einem ersten Schritt und konstituiert so einen globalen Vergleichsraum für zeitgenössische Kunst, in dem dann erst die alten Kategoriensysteme greifen können. Solche Sekundärbeobachtungen an seinen Ergebnissen (Aufstieg der Kunstrichtung x) werden dann noch unterfüttert mit numerischen Daten, die einerseits Komplexität radikal reduzieren und andererseits global sich verbreiten – und zwar ressourcensparender, modulierbarer und verständlicher als sprachbasierte Beschreibungen (vgl. Heintz 2012: 12).

Einer Pluralität von Ordnungsweisen gegenüber dem scheinbar gleichen Gegenstand Kunst sind Konflikte inhärent. Im Material des *Kunstkompasses* wird so auch die eigene Position im Verhältnis zu anderen Verfahren relativ offensiv formuliert, was mit Luhmann schlicht als die Existenz verschiedener Selbstbeschreibungsverfahren bezeichnet werden kann. Die Pluralität bedeutet aber immer, dass alle Selbstbeschreibungen »als kontingent behandelt werden« (Luhmann 1995: 394) müssen. Dass es dabei zu Reflexionskonflikten kommen kann, wurde in den exemplarischen Reaktionen von Künstler*innen genauso deutlich wie in den Anlehnungen und Abgrenzungen des *Kunstkompasses* zu etablierten Selbstbeschreibungsversuchen. Im Unterschied zu allen anderen angeführten

Verfahren betrachtet der *Kunstkompass* aber nicht die Werke selbst und erschafft doch über seine Beschreibungen Orientierungs-, Verweisungs- und Abgrenzungsmöglichkeiten zwischen Kunstkommunikation.

Selbstbeschreibung zweiter Ordnung. Da der *Kunstkompass* nicht unmittelbar Werke beschreibt, sondern seine Erkenntnisse aus einer systematischen Auswertung des Kunstbetriebs gewinnt, stellt er auch eine Beschreibung zweiter Ordnung dar. Das gesamte Vorgehen der Ruhmesermittlung ist begründet durch ein Misstrauen gegenüber individuellen Expert*innenmeinungen, die ja genuin für Selbstbeschreibungen zuständig sind. Die Herausgeber*innen des *Kunstkompasses* wenden hingegen ein Verfahren an, das sich auf die Schwarmintelligenz einer möglichst großen Gruppe derselben Expert*innen bezieht. Erst durch die Aggregation einer großen Anzahl von öffentlichen Selektionskonsequenzen (Ausstellungen, Besprechungen) individueller Geschmacksurteile würde die Sicht auf die Ordnungsmuster der Kunst bereinigt werden.

Um den tatsächlichen Output der Blackbox Kunstbetrieb in einem Vergleichsraum aller Künstler*innen zusammenzuführen, benötigte der *Kunstkompass* eine universelle Metrik für den Vergleichsraum einzelner Tatbestände. Diese Tatbestände wurden wiederum mit ihren Institutionen gleichgesetzt, was im Umkehrschluss ja heißt, dass alle Einzelausstellungen in Museum x auf das gleich Maß an Ruhm und also Qualität verweisen, denn sie bedeuten alle die gleiche Anzahl von Ruhmespunkten. Die Höhe dieser Punkte wurde ermittelt mit einer erneuten Bezugnahme auf die Schwarmintelligenz der Expert*innen, indem über die Frage von gegenseitiger institutioneller Anerkennung eine Ordnung des Betriebs geschaffen wurde. Dieser Prozess der Ordnungsstiftung kann in einer systemtheoretischen Argumentation als eine Beschreibung derjenigen Struktur verstanden werden, in der sich Selbstbeschreibungen des Kunstsystems vollziehen. Das Blackboxing des gesamten Kunstbetriebs zur Auswertung eines spezifischen Reputationsoutputs stellt so einen zeitlich und operativ getrennten Nachvollzug von klassischen Selbstbeschreibungsprozessen dar, also eines auch inhaltlich selektiven Nachvollzugs des institutionellen Nachvollzugs von Kunstkommunikation.

Selbstbeschreibungen der Kunst finden nach Luhmann in der Moderne charakteristisch durch verteilte Beschreibungsoperationen in unterschiedlichsten Kunstinstitutionen statt. Dieses dezentrale Institutio-nengeflecht wird durch den *Kunstkompass* über den eindimensionalen Faktor Ruhmesproduktion als Einheit beobachtet, um so größere Muster zu erkennen. Dabei wird nicht versucht, die Kriterien der Selbstbeschreibung von Museen oder Kritik zu kopieren, sondern eine ganz andere Ordnungsweise auf diesen Gegenstand wird beobachtungsleitend. In der Ordnung nach Ruhm verschwinden die inhaltlichen oder formellen Beschreibungszusammenhänge der Tatsachenproduzent*innen, wodurch der *Kunstkompass* eine komplexe Systemsicht auf die verteilten

und ungleichzeitigen Beschreibungsteile erreicht und die beschreibenden Institutionen in einer relationalen Ordnung beschreibt. Weil der *Kunstkompass* eine Ordnung des Betriebs als Einheit entlang eigener Beobachtungsschemata anbietet, schlage ich die Bezeichnung als Beschreibung zweiter Ordnung vor. Die begriffliche Weiterentwicklung soll primär in einem funktionalistischen Sinn darauf verweisen, dass solche Beschreibungen genau wie jede andere Beschreibung als Orientierungs-, Abgrenzungs- und Verweisfolie innerhalb der Systeme dienen kann.

Wie komplex und contingent solche Beschreibungen zweiter Ordnung sind, habe ich über die analytische Rekonstruktion einer Ordnungsweise gezeigt. Während der Kunstbetrieb bei Luhmann im Vergleich zu Becker und Bourdieu eine recht marginale Rolle in seinen kunstsoziologischen Schriften einnimmt, kann über den Begriff der Selbstbeschreibung zweiter Ordnung gefragt werden, ob und wie sich ein Institutionengefüge zu stabilisieren vermag, sodass trotz starker Deregulierung und Verteilung relativ dauerhaft und erwartungssicher Selbstbeschreibungen auftreten können. Die Fragen, die allerdings gerade nicht über eine Ordnungsweise unter vielen geklärt werden können, lauten dann: Ist und gegebenenfalls wie ist der Betrieb in sich differenziert?⁸⁰ Welche gegenseitigen Beobachtungen bestehen innerhalb des Betriebs? Wie hängt die Struktur des Betriebs mit der Verbindung von Kommunikation durch und über Kunst zusammen? Welchen Stellenwert hat die Binnendifferenzierung des Betriebs für die evolutionäre Binnendifferenzierung und die Komplexitätsgrenzen des Systems auf Ebene der Kunstwerke?

Unter Vorgriff auf das nun folgende Kapitel kann mindestens davon ausgegangen werden, dass Formate wie der *Kunstkompass* nicht die einzige Möglichkeit für gegenseitige Beobachtungen und Bewertungen von Institutionen sind. Der *Kunstkompass*, das ist allerdings deutlich, bezieht sich an zentralen Stellen auf etabliertes Wissen innerhalb der Kunst und konstruiert es durch methodische Radikalisierung neu. Hierdurch entsteht eine selektive Gesamtsicht, die durch einen gewissen zeitlichen Abstand und eigene Unterscheidungen eine »komplexere Systemsicht« (Luhmann 1984: 406f.) anbietet, als es die aufgeführten Selbstbeschreibungsoperationen selber könnten. Die Frage nach Funktionen und Folgen solcher Beschreibungen der Beschreibenden ist somit vorbereitet. Da die Analyse sich nicht systematisch mit Bezugnahmen auf das Ranking im Kunstbetrieb beschäftigt hat, muss es die Aufgabe weiterer empirischer Untersuchungen bleiben, die Folgen solcher Selbstbeschreibungen zweiter Ordnung genauer zu erforschen. Die soziologische Ranglistenforschung hat sich fast ausschließlich mit diesen Effekten von Ranglisten

80 Vgl. Bohns Andeutung von schwachen und starken Systemen sowie die möglichen Differenzierungsformen in schon einem Funktionssystem am Beispiel der Politik (siehe im vorliegenden Buch S. 72).

beschäftigt und kann auch im Fall der Kunst erprobte Untersuchungen durchführen. In diesem Kapitel habe ich skizziert, dass ein umfangreiches Verständnis von Ranglisten nicht nur in der Kunst möglich ist, wenn sich neben Effekten auch einer systematischen Untersuchung zugrundeliegender Ordnungsweisen gewidmet wird und eine vertiefte Auseinandersetzung mit Differenzierungstheorie stattfindet.