

Heike Munder/Ulf Wuggenig (Hg.)

Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst



Zürich (JRP | Ringier) 2012
424 S., € 22,-

Text: Jens Kastner

Das Publikum im Kunstfeld ist gespalten. Zwar prinzipiell sehr gebildet, gibt es auf der einen Seite die ExpertInnen, ganz angetan von Ausstellungsbegleitprogrammen und beinahe persönlich beleidigt von jedem Versuch erklärender Hilfestellung (Begleittexte, Führungen etc.). Solche Art der Kunstvermittlung steht demgegenüber bei den sporadischen MuseumsbesucherInnen auf der anderen Seite hoch im Kurs, Kataloge und Diskussionsveranstaltungen hingegen überhaupt nicht. Das war vor über 40 Jahren so, als die Soziologen Pierre Bourdieu und Alain Darbel ihre internationale Museumsstudie durchführten. Und es ist heute nicht anders. Das jedenfalls ist eines der Ergebnisse, die im Kontext einer neuen Studie zu AkteurInnen und Institutionen im gegenwärtigen Feld der Kunst ermittelt werden konnten. Erstellt hat sie der Kunstsoziologe Ulf Wuggenig in Zusammenarbeit mit unterschiedlich angebotenen Kunst- und SozialwissenschaftlerInnen sowie dem Migros Museum für Gegenwartskunst in Zürich. Zwar beziehen sich die aktuellen Daten auf diese Schweizer Stadt, die Basel mittlerweile den Rang als Kunstmetropole abgelaufen hat. Verglichen mit Ergebnissen aus früheren Kunstfeldforschungen in Wien, Paris und Hamburg ergeben sie aber eine empirische Basis, auf deren Grundlage sich abgesicherte, allgemeine Aussagen über die Verhältnisse machen lassen, innerhalb derer in Westeuropa gegenwärtig Kunst gemacht, rezipiert und gehandelt wird. Insofern ist auch der

vollmundige Titel des Buchs – *Das Kunstfeld* – allemal gerechtfertigt.

Während Theorierahmen und Terminologie im Wesentlichen diejenigen von Bourdieu sind, haben sich, anders als das eingangs erwähnte Beispiel, selbstverständlich nicht alle von dessen Ergebnissen bestätigt. Die auffälligsten Veränderungen des Kunstgeschehens in den letzten 40 Jahren finden sich vor allem in zwei Phänomenen: Ökonomisierung und Theoretisierung. Den Einzug der wirtschaftlichen Kriterien in die Legitimierung von Kunst konstatieren Wuggenig und seine KoautorInnen zwar, allerdings relativieren ihre Forschungsergebnisse deren Ausmaße doch deutlich. Symbolwert und Warenwert bleiben demnach relativ autonom, ökonomische und ästhetische Bewertungen sind „bei ernsthafter empirischer Betrachtung“ weit unabhängiger voneinander, als „vielfach angenommen wird“ (Wuggenig). „Worin jene symbolische Macht gründet, welche es erlaubt, nahezu beliebige Objekte über ihre ‚Bezeichnung‘ bzw. Signierung zu valorisieren“, ist nach wie vor, so Wuggenig in seinem paradigmatischen Beitrag zur Kunstfeldforschung, eine der aus soziologischer Sicht wichtigsten Fragen an die Kunst. Denn im Hinblick etwa auf das Ansehen von KünstlerInnen oder in Bezug auf den Einfluss von Medien zeigt sich das Kunstfeld nach wie vor als „verkehrte Welt“ (Bourdieu), deren Ökonomie anders funktioniert als die anderer Felder: So kann etwa hohe Medienpräsenz der künstlerischen Reputation schaden statt nützen, und der Einfluss von Zeitschriften auf die Wertschöpfung steigt tendenziell mit geringer werdender Auflage.

Die Theoretisierung hingegen stellt viel eher einen Kernpunkt der Bourdieuschen Kunsttheorie infrage als die Kommerzialisierung. Denn Bourdieu war davon ausgegangen, dass die Kunst nicht ohne „charismatische Ideologie“ funktionieren würde, sprich dem Glauben an die kreative Ausnahmepersönlichkeit und ihr Schaffen ebenso wie an die naturgegebene Befähigung

der BetrachterInnen, die richtigen Blicke auf die Kunst werfen zu können. Beides ist heute nicht mehr der Fall. Produktion und Rezeption von Kunst werden kaum noch als exklusive Gnade betrachtet. Unter den ExpertInnen meinen nicht einmal mehr 30 Prozent, dass die Kunst für sich selbst spreche und keine Theorie brauche. Noch weniger halten an der Vorstellung vom begnadeten Auge fest (sieben Prozent der Befragten in Wien, vier Prozent in Paris und Zürich, drei Prozent in Hamburg), die einst auch von der modernistischen Kunstkritik forciert worden war. „Das Publikum hat den Glauben an seine natürliche Begabung verloren.“ (Prinz/Wuggenig) Diese Transformationen werden auf gesellschaftliche Veränderungen wie die Bildungsexpansion wie auch auf den feldinternen Einflussgewinn bestimmter Strömungen in Kunstpraxis (Conceptual Art), Ausstellungswesen (documenta X bis 13, Manifesta) und Zeitschriften (*October*, *Texte zur Kunst*, *springerin*) zurückgeführt.

Die mit Balken-, Stab- und Strahlendiagrammen gespickte Studie liefert zahlreiche Daten zum Kunstfeld der Gegenwart und stellt so manche Debatte auf eine empirische Basis. Die „Krise der Kunstkritik“ etwa ist eigentlich keine, auch wird die These von der Entdifferenzierung der Kunst in Richtung Mode „durch die Daten nicht gestützt“ (Wuggenig). Die Institutionen der Kunstausbildung kommen zwar vor, ihre hochschwelligsten Zugangsmodalitäten und Exklusionseffekte werden jedoch nicht gesondert untersucht. Etwas unterbelichtet bleiben auch die Geschlechterdifferenzen in Positionen und Positionierungen, auch wenn die Notwendigkeit feministischer Perspektiven und Forderungen durchaus konstatiert wird: Eine „postfeministische“ Haltung sei angesichts der Repräsentation und der Ränge von Künstlerinnen in den maßgeblichen Rankings machttheoretisch „eher naïv“.

Diese empirischen Grundlegungen gelingen nicht zuletzt auch vor dem Hintergrund einer beeindruckenden theoretischen Informierung

heit. Für die deutschsprachige Kunstsoziologie ist die Studie in jeder Hinsicht eine Standardsetzende Ausnahmeerscheinung. Man wird sie unter anderem zurate ziehen um zu verstehen, warum die eingangs erwähnte Kunstvermittlung trotz des Educational Turn vom „Aufstieg der Profession der freien KuratorInnen“ nicht profitieren wird können.