

Soziologie der Kunst: Einführende Bemerkungen¹

1. Ziele und Struktur des Bandes

Kunstsoziologie gehört in Deutschland im Vergleich zu anderen Teilsoziologien sicherlich nicht zu den Bindestrichsoziologien, die man als institutionalisierte Teilbereiche der Soziologie bezeichnen könnte. Mehrere Indikatoren sprechen für diese These: Kunstsoziologie ist an den meisten deutschen Universitäten kein fester Bestandteil des Curriculums „Soziologie“, es finden sich keine Lehrstuhlwidmungen mit der Bezeichnung „Kunstsoziologie“², Veröffentlichungen, die man dem Bereich der Kunstsoziologie zuordnen könnte, sind in den wichtigsten Fachzeitschriften der Disziplin rar gesät, neuere Einführungsbücher fehlen.³ Ein Blick über den Atlantik zeigt, daß dort die Situation anders gestaltet ist. Die Sektion „Sociology of Culture“, die mit mittlerweile 900 Mitgliedern (Stand 1996) zu den größten Sektionen der American Sociological Association geworden ist, widmet dem Thema Kunst eine große Aufmerksamkeit. Diane Crane und Magali Sarfatti Larson (1995) haben die Programme der Lehrveranstaltungen vieler Kollegen im Bereich der Kultursoziologie zusammengestellt; Kunstsoziologie spielt in den Curricula eine bedeutende Rolle. Aber auch die Existenz von Überblicksaufsätzen einerseits (Griswold 1993; Wuthnow und Witten 1988) und Einführungsbüchern in die Kunstsoziologie andererseits (Zolberg 1990; Blau 1989; Foster und Blau 1989) sind ein sicheres Zeichen für die Institutionalisierung einer Teildisziplin.

Diese Ausgangslage bildete die Motivgrundlage, für den deutschsprachigen Bereich einen Band mit Beiträgen zur Kunstsoziologie herauszugeben, dessen Selbstverständnis das eines einführenden „Readers“ der Kunstsoziologie ist. Was kann der Leser von dem Band erwarten, was nicht?

Wir verstehen unter Kunstsoziologie nicht allein eine Soziologie der Bildenden Kunst (vgl. Thurn 1989), sondern schließen alle Kunstsparten in die Analyse mit ein. So widmen sich die Beiträge von Rainer Erd, Jutta Allmendinger/J. Richard

- 1 An der redaktionellen Bearbeitung des Bandes haben Katrin Lieder, Ingrid Reichel und Claudia Sonntag engagiert und zuverlässig mitgearbeitet. Ihnen sei an dieser Stelle ganz herzlich gedankt. Die bibliographische Bezugnahme auf Beiträge dieses Bandes erfolgt mit der Abkürzung „idB“.
- 2 Eine Ausnahme bildet die von Hans Peter Thurn besetzte Professur an der Kunstakademie in Düsseldorf, die nominell als Professur für Kultursoziologie bezeichnet ist.
- 3 Die Einführung in die empirische Kunstsoziologie von Alphons Silbermann stammt von 1973.

Hackman und Rosanne Martorella der Musik, die Aufsätze von Jürgen Gerhards/Helmut K. Anheier und Rolf Hackenbroch/Jörg Rössel der Literatur, die Texte von Niklas Luhmann, Cynthia A. White/Harrison C. White, Heine von Alemann und Hans Joachim Klein der Bildenden Kunst, während die Arbeiten von Howard S. Becker, Bruno S. Frey/Isabelle Busenhardt, Hans Peter Thurn, Ulrich Saxer und Pierre Bourdieu kunstspartenübergreifend orientiert sind. Alle Beiträge des Bandes operieren implizit oder explizit mit einem Raum-Zeit-Bezug ihrer jeweiligen Analyse; sie beziehen sich - mit Ausnahme des Beitrags von Cynthia und Harrison White - auf die Kunst in westlich industrialisierten Gesellschaften der Gegenwart. Die Aussagenreichweite der Texte ist entsprechend auf diesen Bezugsrahmen hin begrenzt.⁴

Definiert man Soziologie als die Wissenschaft, die versucht, a) das Handeln von Menschen zu verstehen und zu beschreiben und b) ihre Ursachen und ihre Folgen zu erklären, so bestimmt sich der Gegenstandsbereich der Kunstsoziologie als der Versuch, die auf die Kunst bezogenen Handlungen von Menschen zu beschreiben und ihre Ursachen und Folgen zu analysieren. Die Beschreibung und Erklärung der Produkte künstlerischen Handelns, die Kunstwerke selbst, bleiben in fast allen Beiträgen dieses Bandes aus der Betrachtung ausgeschlossen. Im Zentrum der Aufsätze stehen die auf die Kunst bezogenen Handlungen, nicht die Kunst selbst. Überspitzt könnte man formulieren, es handle sich um einen Band zum Thema Kunstsoziologie, in dem Kunst nicht vorkommt. Begründbar ist eine solche Selektivität der Perspektive mit wissenschaftsinternen Differenzierungen und Arbeitsteilungen. Die Analyse der Kunstwerke selbst ist Aufgabe der darauf spezialisierten Geisteswissenschaften - der Kunstgeschichte, der Literatur- und Musikwissenschaft. Innerhalb dieser Wissenschaften findet man dann wiederum die in diesem Band nicht berücksichtigten soziologischen Ansätze, die das Kunstwerk im Kontext der gesellschaftlichen Bedingungen interpretieren und im Werk selbst die Gesellschaft zu dechiffrieren versuchen, sei es mimetisch gespiegelt, sei es die Wirklichkeit transzendierend und auf eine bessere Gesellschaft verweisend.

Die auf Kunst bezogenen Handlungen von Menschen lassen sich entlang eines Prozeßmodells nach verschiedenen Bereichen klassifizieren: a) Handlungen, die sich auf die Produktion und die Produzenten von Kunst beziehen, b) Handlungen, die der Vermittlung von Kunst hin zu möglichen Rezipienten dienen (Galerien, Zeitungen, Museen etc.) und schließlich c) die Nutzung und Dechiffrierung der Kunst durch ihre Rezipienten. Diese Aufgliederung des Kunstprozesses bildet das strukturierende Prinzip der Gliederung des Bandes. Den Kapiteln „Vergesellschaftung der Kunstproduzenten“, „Vermittler und Märkte von Kunst“ und „Rezeption und Aneignung von Kunst“ ist zusätzlich ein Kapitel vorgeschaltet, das verschiedene kunstsoziologische Theorien vorstellt.

Daß die Soziologie keine einheitliche Wissenschaft ist, bedarf keiner gesonderten Erwähnung. Entsprechend unterschiedlich sind auch die theoretischen Perspektiven im Bereich der Kunstsoziologie, die hier durch drei verschiedene Ansätze abgebildet werden. Unterteilt man das soziologische Theorierepertoire in

4 Der Beitrag von Jutta Allmendinger und J. Richard Hackman bildet insofern eine Ausnahme, als er die Opernlandschaft der DDR mit in den Vergleich einbezieht.

Makro- und Mikrosoziologien (vgl. Vanberg 1975), dann ist mit der systemtheoretischen Beschreibung der Kunst als ausdifferenziertes System der Gesellschaft von Niklas Luhmann ein spezifisch makrosoziologischer Zugang repräsentiert. Der Beitrag von Howard S. Becker einerseits und der von Bruno S. Frey und Isabelle Busenhardt andererseits betrachten Kunst hingegen aus der Mikroperspektive der handelnden Individuen. Die beiden zuletzt genannten Theorien unterscheiden sich wiederum voneinander durch die Tatsache, daß Beckers Ansatz einer interpretativen Soziologie verpflichtet ist, Frey und Busenhardt hingegen die ökonomische Theorie rationalen Handelns auf den Bereich der Kunst anwenden.

2. Die Struktur des Sozialsystems Kunst

Es scheint mir ratsam zu sein, die verschiedenen theoretischen und empirischen Beiträge dieses Bandes nicht auf ihre Unterschiede sondern auf ihre Gemeinsamkeiten und ihre Integrationsmöglichkeit hin zu befragen. Zusammen betrachtet zeichnen sie ein Gesamtgemälde eines spezifisch strukturierten Sozialgefüges der Kunst der Gegenwart.

2.1 Integration kunstsoziologischer Theorien

Beginnen wir mit dem Versuch der Integration der verschiedenen theoretischen Ansätze. Betrachten wir zuerst das Verhältnis zwischen Systemtheorie und der Theorie rationalen Handelns. Uwe Schimank (1985; 1988) hat in einem Vergleich von Systemtheorien und Akteurstheorien betont, daß beide spezifische Defizite aufweisen, die durch die jeweilig andere Theorie kompensiert werden könnten. Die Stärke systemtheoretischer Ansätze besteht in der *Beschreibung* der makrosozialen Rahmenbedingungen unterschiedlicher Handlungsfelder bzw. Teilsysteme der Gesellschaft. Aus der systemtheoretischen Vogelperspektive werden so die groben Umrisse der Struktur moderner Gesellschaften deutlich. Die Schwäche der Systemtheorie kann man mit Schimank als das *Erklärungsdefizit* der Systemtheorie bezeichnen. Daß sich Systeme nur durch die Handlungen von Akteuren konstituieren und reproduzieren, bleibt in der Systemtheorie ausgeblendet; warum Akteure innerhalb gegebener Rahmenbedingungen so handeln wie sie handeln, bleibt als Frage unbeantwortet. Für Akteurstheorien und speziell Theorien rationalen Handelns kann man den umgekehrten Befund diagnostizieren. Ihre Stärke besteht in der expliziten Formulierung einer *erklärenden Theorie*, die das Handeln von Akteuren als rationale Wahl zwischen verschiedenen Handlungsoptionen geleitet durch das Prinzip der Nutzenmaximierung und unter Berücksichtigung der jeweiligen restriktiven Bedingungen erklärt. Die Schwäche der Theorie rationalen Handelns besteht darin, daß die Tatsache, daß Akteure in die Grobstrukturen ihrer jeweiligen Gesellschaft eingebunden sind, unterbelichtet bleibt. Zwar ist mit dem Begriff der „constraints“ eine begriffliche Brücke hin zu Systemstrukturen geschlagen, unter „constraints“ werden aber meist die mikrosozialen Restriktionen verstanden, der Anschluß an Makrostrukturen gelingt in der Regel nicht. Insofern

scheint es berechtigt der Theorie rationalen Handelns ein *Makro-Beschreibungsdefizit* zu diagnostizieren (vgl. Gerhards 1994: 80). Eine Synthese von Systemtheorie und der Theorie rationalen Handelns müßte die von der Systemtheorie beschriebenen Makrostrukturen berücksichtigen, gleichzeitig diese Makrostrukturen als „constraints“ von Handlungen von Akteuren begreifen, die innerhalb dieser Rahmenbedingungen rationale Wahlhandlungen vollziehen.

Wie verhält sich der interpretative Theorieansatz einer Kunstsoziologie, der durch den Beitrag von Howard S. Becker repräsentiert wird, zu den beiden erläuterten anderen Theorien? Die Unterschiede zwischen dem von Frey und Busenhard vorgestellten Ansatz einer Theorie rationalen Handelns und Beckers Theorie der Kunst als kollektives Handeln sind weit geringer als die zu unterschiedlichen Paradigmen zuordenbaren Autoren vermuten lassen. Beide haben gemeinsam, daß sie die soziale Welt der Kunst auflösen in die Handlungen von konkreten einzelnen Menschen, also Kunstsoziologie als Mikrosoziologie betreiben. Sie unterscheiden sich vordergründig im Hinblick auf den Anspruch, soziales Handeln erklären zu können. Während interpretative Ansätze sich auf das Verstehen und damit das Beschreiben von Handlungen beschränken und die Mikrobeschreibungen die eigentliche Stärke dieser Theorieperspektive darstellt, ist die Theorie rationalen Handelns ganz explizit eine erklärende Theorie. Aber auch in den dichten Beschreibungen der Kunstwelten von Becker findet der Leser eine Vielzahl von Erklärungen für die Handlungen von Akteuren, auch wenn die erklärende Perspektive nicht explizit ausformuliert ist; ja, das implizit von Becker angebotene Theorem der Erklärung ist das eines die Kosten und den Nutzen von verschiedenen Handlungen abwägenden Akteurs. Becker begreift die einmal zwischen Menschen ausgehandelten Regeln der jeweiligen Kunstwelten als Restriktionen für die Handlungen der Akteure, die deswegen von den Akteuren in der Regel beachtet werden, weil sie die Kosten einer Regelverletzung vermeiden wollen. Daß sich solche Überlegungen problemlos im Rahmen der Theorie rationalen Handelns systematisieren lassen, liegt auf der Hand und zeigt zugleich, wie kompatibel beide Theorien sind.

Aber auch zwischen einer interpretativen und einer systemtheoretischen Betrachtung von Kunst lassen sich Verbindungslinien aufzeigen. Die Unterschiede scheinen mir auch hier eher Unterschiede der Schwerpunktsetzung als paradigmatische Differenzen zu sein. Die Systemtheorie hat ihre Stärke in der *Beschreibung makrostruktureller Faktoren*; auf den Bereich der Kunst bezogen vermag sie die Merkmale von Kunst als ausdifferenziertes System der Gesellschaft zu beschreiben. Zugleich bleiben systemtheoretische Analysen in aller Regel zu abstrakt und häufig übergeneralisierend, so daß sie der Heterogenität der Kunstwelten und deren Feinstrukturen nicht gerecht werden. Becker (idB) kritisiert dies zu recht, wenn er betont, daß Systeme und Strukturen nur existieren, wenn sie in den Handlungen der Akteure auch zu finden sind. Die interpretative Theorie hingegen hat ihre Stärke in der dichten *Beschreibung mikrostruktureller Kunstwelten*, vermag diese aber häufig nicht in die allgemeinen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen einzuordnen. Beide Sichtweisen ergänzen und kontrollieren sich wechselseitig. Die allgemeinen Rahmenbedingungen der Kunst werden nur wirksam, wenn

sie in Mikrosituationen - wenn auch gebrochen - auftauchen, Mikrobedingungen sind umgekehrt in der Regel nicht aus sich heraus verständlich, sondern nur im Kontext von Makrostrukturen zu verstehen.

Bilanziert man die Vorteile der drei unterschiedlichen Theorien, dann kann man zu folgendem Ergebnis kommen: Die Stärke der Systemtheorie besteht in der makrostrukturellen Beschreibung der gesellschaftlichen Rahmenbedingungen von Kunst als einem ausdifferenzierten System der Gesellschaft. Die Beschreibung der Einbettung der feindifferenzierten Kunstwelten innerhalb des allgemeinen Rahmens einer funktional differenzierten Gesellschaft und der Aushandlungsprozesse zwischen den Akteuren ist die Stärke einer interpretativen Theorie, eine systematische Erklärung von Akteurshandlungen unter den Bedingungen von Makro- und Mikro-constraints, dies ist die Stärke der Theorie rationalen Handelns.

2.2 Kunst als ausdifferenziertes System

Betrachtet man unter diesem theoretischen Integrationsrahmen die verschiedenen Beiträge des Bandes und startet mit der Beschreibung der makrostrukturellen Einbettung von Kunst, dann scheint mir deren Beschreibung als ausdifferenziertes System der Gesellschaft die plausibelste Annäherung zu sein. Neben dem Beitrag von Luhmann nehmen die Texte von Gerhards/Anheier, v. Alemann und Saxer explizit auf das Konzept der Systemdifferenzierung Bezug.

Die Ausdifferenzierung eines Teilsystems Kunst bedeutet in erster Linie, daß die auf Kunst bezogenen Handlungen von kunstfernen Sinnrationalitäten befreit werden und Kunsthandlungen sich an dem Sinnzusammenhang der Kunst selbst orientieren. Worin besteht der spezifische Sinn von Kunst? Zwei Merkmale scheinen zentral zu sein. a) Luhmann (idB) beschreibt eines der Elemente, indem er detailliert den Prozeß der Kunstherstellung rekonstruiert. Jeder erste Strich, jedes erste Wort, jede erste Note ist der Beginn der Schaffung einer Differenz zwischen dem Kunstwerk und dem, was ausgeschlossen bleibt. Der Anfang strukturiert zugleich den nächsten Schritt der Produktion und dieser wiederum den nächsten. Das so entstehende Kunstwerk ist eine Realität *sui generis*. Es spaltet die Realität in eine reale Realität und eine *fiktionale Realität* (Luhmann idB). Das Kunstwerk selbst muß den Unterschied zur realen Realität herstellen. Es muß mit seinen Mitteln die Differenz schaffen (durch Farben, Noten, Worte, Orte der Plazierung etc.) und so für den Künstler und die Beobachter Kriterien an die Hand geben, mit denen sie die Differenz handhaben können. b) Neben der Herstellung einer fiktionalen Realität ist das *Gebot der Neuschöpfung* ein zweites Element der Sinnorientierung künstlerischer Handlungen (Luhmann idB). Die Dynamik künstlerischer Produktion wird angetrieben durch das für die Kunst konstitutive Gebot der Neuschöpfung. Allein das, was im Horizont der eigenen Kunsttradition neu ist, hat Chancen, Anerkennung zu finden.

Die Reproduktion von Situationen, in denen die Herstellung fiktionaler und zugleich neuer Realitäten ermöglicht wird, bildet die Grundlage der Ausdifferenzierung eines eigenständigen Kunstsystems. Die Zurückdrängung „kunstfremder“

Sinnorientierungen (Religion, Politik) und die Orientierung der Kunstproduzenten an der Kunst selbst und ihrer Geschichte einerseits, die Ausbildung von Berufsrollen und Institutionen, die die Produktion von Kunst auf Dauer stellen andererseits sind die Bedingungen dafür, daß sich Kunst als ein autonomer Teilbereich der Gesellschaft entwickeln kann. Im Artikel 5 des Grundgesetzes ist die Autonomie der Kunst heute verfassungsrechtlich verankert.

Daß der Autonomiestatus der Kunst nicht selbstverständlich ist und war, zeigen Jutta Allmendinger und J. Richard Hackman (idB) im Hinblick auf die Orchester der DDR. Von der Festlegung der Anzahl der Orchester und ihrer Einteilung in Güteklassen, der Kontrolle der Verwaltung, des Spielplans und des Budgets, bis hin zur Rekrutierung neuer Musiker und des übrigen Personals unterlagen die Orchester der DDR einer kompletten staatlichen Kontrolle - die Autonomie der Kunst war in einem hohen Maße eingeschränkt. Die Autonomiegewinne im Hinblick auf Personalentscheidungen, Spielplangestaltung, Verwaltung und Budget, die sich für die Orchester nach der Wiedervereinigung einstellten, konnten aber nicht von allen Orchestern genutzt werden: allein die großen Orchester waren hinreichend auf die neuen, durch hohe Unsicherheiten gekennzeichnete Situation vorbereitet, um sich erfolgreich an die neuen Bedingungen anpassen zu können.

2.3 Binnendifferenzierung der Kunst

Der Prozeß der Autonomiegewinnung der Kunst gegenüber externen Einflüssen ist - sieht man von der Zeit des Nationalsozialismus und des Staatssozialismus ab - gegen Ende des 19. Jahrhunderts abgeschlossen; es beginnt ein neuer Prozeß, den man als Prozeß der Binnendifferenzierung des Kunstsystems beschreiben kann (v. Alemann idB). In dessen Verlauf kommt es zum einen zur weiteren *Ausdifferenzierung von Kunstsparten und Kunststilen*. Der Bezug bei der Erzeugung einer fiktionalen Realität auf die reale Realität wird in den meisten Kunstsparten immer weniger erkennbar; die Kunst bezieht sich zunehmend auf sich selbst. Das „Wie“ der Darstellung erhält Vorrang vor dem „Was“, die Form wird wichtiger als die Funktion, die Orientierung der Kunst an sich selbst und ihrer eigenen Tradition nimmt zu (Bourdieu idB). Damit wird auch die Dechiffrierung der Kunst mit Verweis auf die reale Welt immer schwerer, der Bezug zu konkreten Alltagserfahrungen des Publikums abstrakter und vermittelter, die Entschlüsselung der Bedeutungen der Kunst voraussetzungsvoller.

Binnendifferenzierung der Kunst bedeutet zum anderen die Ausbildung einer Vielzahl von Akteuren und Institutionen, die selbst keine unmittelbaren Kunstproduzenten sind, sondern sich um die Herstellung von Kunst gruppieren und von Becker (idB) als das unterstützende Personal der Kunst bezeichnet werden: Galerien, Händler, Fotografen, Drucker, Agenturen, Verlage, Kunstjournalisten, Museumspädagogen, Kritiker und Rezensenten etc.

Die Ursachen des Prozesses der Binnendifferenzierung sind aufgrund ihrer Komplexität nur in Fallanalysen adäquat zu beschreiben. White und White (idB) analysieren die Entwicklung von einem durch die Akademie regulierten Systems

des Zugangs zur Kunst hin zu einem Marktsystem der Kunstvermittlung in der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts. Mehrere Faktoren spielten bei dem beschriebenen Wandel eine ursächliche Rolle: eine durch das Akademiesystem nicht-intendierte Überproduktion von Malern und in der Folge von Bildern, die Ausstellungs- und Absatzmöglichkeiten suchten, das Interesse von entstehenden Kunstkritikern, neue Maler zu entdecken und mit dieser Entdeckungsleistung selbst Karriere zu machen und das Interesse von Kunsthändlern an Vermarktung und Spekulationsgewinnen. Zusammen setzten diese Faktoren einen *eigendynamischen Prozeß* in Gang, an dessen Ende sich das Gefüge der Bildenden Kunst insgesamt gewandelt hatte, neue Berufe entstanden und die Binnendifferenzierung der Kunst weiterentwickelt war. Ähnliche Prozesse der Binnendifferenzierung beschreibt v. Alemann (idB). Am Beispiel Kölns analysiert er den Prozeß der Ausdifferenzierung von Galerien ab dem Ende der 60er Jahre und wie in der Folge die Aktivitäten der Galerien wiederum andere Künstler und Akteure nach Köln zogen und damit ein nicht intendierter Prozeß der Vergrößerung und der Binnendifferenzierung der Kunst in Gang gesetzt wurde. In beiden Fällen bilden Interessenslagen von Akteuren, die diese rational verfolgen (Frey und Busenhardt idB), den Ausgangspunkt der Entwicklung. Das Ergebnis des Prozesses ist aber nicht mehr auf die Intentionen einzelner Akteure zurückzuführen. Es ergibt sich aus dem Wechselspiel einer Interessensfiguration und den nicht intendierten Effekten der Handlungen von Akteuren.

Der Prozeß der Binnendifferenzierung des Kunstsystems führt im Resultat zu einer *Vielzahl heterogener Kunstwelten* (Becker 1983) mit feindifferenzierten Stilrichtungen und jeweils spezifischen Kooperationen und Kooperationsnetzwerken zwischen Künstlern und verschiedenen unterstützenden Akteuren. Die Innenwelt der ausdifferenzierten Kunstwelt ist heute in ihrer Pluralität und Vielschichtigkeit nahezu unübersichtlich geworden.

2.4 Künstlerrolle und Kunstvermittlungsrollen

Die Autonomie des Kunstsystems und seine Binnendifferenzierung können nur auf Dauer gestellt werden, wenn es zur Ausdifferenzierung von spezifischen Rollen und Institutionen kommt, die für Kontinuität sorgen. Die Besonderheiten der *Künstlerrolle* werden augenfällig, wenn man sie mit anderen Berufsrollen vergleicht (Thurn idB). Der Künstlerberuf ist ein nur im geringen Grade formalisierter und professionalisierter Beruf. Für die meisten Kunstbereiche ist der Zugang zum Beruf offen und nicht von dem Erwerb von Bildungszertifikaten abhängig, berufsspezifische Ausbildungsgänge fehlen oder sind keine notwendige Bedingung für den Berufszugang. Dadurch werden informelle und familiäre Sozialisatseinflüsse um so wichtiger. Thurn (idB) entdeckt bei vielen Künstlern ein „musisch gesonnenes Elternhaus bürgerlich-mittelständischen Zuschnitts“ als einen wichtigen familiären Förderhintergrund (vgl. auch Nash 1989; Griff 1968); Gerhards und Anheier (idB) zeigen, daß die Literaten der anspruchsvollen Literatur sehr häufig Germanistik studiert haben; v. Alemann (idB) weist nach, daß zwei Drittel der von ihm

interviewten Galeristen ein Hochschulstudium, ein Drittel ein geisteswissenschaftliches Studium absolviert hat. Berufsverbände, die die Interessen der Künstler formulieren, Einkommensregulierungen durchsetzen und eine Kodifizierung von berufsethischen Normen betreiben, sind für die meisten Kunstbereiche unbedeutend; eine Ausnahme bilden die Orchestermusiker (Erd idB). Die Einkommen der selbständigen Künstler sind den Konjunkturen des Kunstmarktes unterworfen und wenig kalkulierbar. Auch wenn einige Künstler, wie Frey und Busenhardt (idB) betonen, zu den Spitzenverdienern gehören, so gilt doch insgesamt, daß die Streuung der Einkommen und der Anteil derer, die wenig verdienen und entsprechend auf Nebenerwerbstätigkeiten angewiesen sind, sehr hoch ist (vgl. Pommerehne und Frey 1990: 152-188). Berufsverläufe von Künstlern und Kunstvermittlern sind nicht standardisiert, entsprechend nur wenig berechenbar.

Der geringe Grad der Professionalisierung des Künstlerberufs hat mehrere Ursachen. Eine der wesentlichen Gründe liegt in der Sache selbst, der Produktion von Kunst und dem Rollenselbstverständnis der meisten Künstler. Bilden die Herstellung einer fiktionalen Realität und das Prinzip der Neuschöpfung die beiden wesentlichen Sinnorientierungen des Kunstsystems, dann ist damit eine Sperrigkeit gegenüber einer Standardisierung und Formalisierung künstlerischer Tätigkeiten eingebaut. Dies zeigt sich in dem Rollenselbstverständnis der meisten Künstler. Thurn (idB) beschreibt, daß nicht Beruf im Sinne der Erwerbstätigkeit sondern als *innere Berufung* die Ausgangsmotivation der meisten Künstler bildet. Die Realisierung einer Idee (Bild-, Musik- oder Textidee) steht im Zentrum künstlerischen Wollens, die Außenwelt und die Lebensbedingungen - Aufnahme von Nebentätigkeiten, Gestaltung von Arbeitsraum und Arbeitszeiten, Freundschaften und Beziehungen - werden um dieses Zentralmotiv herum gebaut (Thurn idB). Gleichzeitig ist der Künstler zwangsläufig mit den Anforderungen der Außenwelt konfrontiert: Die Wohnung muß bezahlt, Ausstellungen organisiert, der Kontakt zum Verlag hergestellt werden etc. Aus der spannungsreichen Mischung von innerer Berufung einerseits und äußeren Anforderungen andererseits konstituiert sich der - um einen Begriff von Erving Goffman aufzunehmen - *hybride Charakter der Künstlerrolle*.

Daß diese Rollenbeschreibung nicht für alle Kunstsparten gleichermaßen gilt, zeigt die Analyse eines Opernorchesters von Erd (idB). Orchestermusiker verhalten sich weitgehend wie andere Angestellte auch; sie sind in erster Linie an einer optimalen Verwertung ihrer Arbeitskraft interessiert: Arbeitszeiten, Arbeitsbedingungen und Entlohnung sind die ihnen wichtigen Themen. Nun ist die Tätigkeit von Orchestermusikern im Vergleich zu der anderer Künstler durch spezifische Besonderheiten gekennzeichnet: Zum einen handelt es sich bei ihren Aufgaben um repetitive Tätigkeiten (Aufführung eines weitgehend standardisierten, klassischen Konzertrepertoires), so daß sich das Moment der Neuschöpfung auf das der Neuinterpretation reduziert; zum anderen sind die einzelnen Musiker in ein fein gegliedertes Hierarchiesystem eingebunden, das die individuellen Handlungsspielräume erheblich einschränkt. Trotz dieser restriktiven Bedingungen und der wohl daraus ableitbaren Angestelltenmentalität der Orchestermusiker bleibt aber auch bei den Orchestermusikern das Moment der „inneren Berufung“ als Leitvorstellung ihrer Tätigkeit erhalten. Der Wunsch, eigene Ideen zu verwirklichen und solistisch tätig

zu sein, steht am Anfang der Berufsentscheidung und bleibt bei den meisten als Motiv auch dann noch konstitutiv, wenn der alltäglich Handlungsspielraum weit eingeschränkt ist.

Eine hybride Rollenstruktur scheint aber nicht nur für die Kunstproduzenten, sondern auch für die Kunstvermittler typisch zu sein. Saxer (idB) zeigt, daß auch *Kunstjournalismus* kein klar geschnittener Beruf, geschweige denn eine Profession darstellt. Die von ihm interviewten Kunstjournalisten weisen unterschiedliche Qualifikationen auf, Regelmäßigkeit in ihrer Rekrutierung fehlen; viele betreiben ihren Beruf als Nebentätigkeit, schlechte Bezahlung wird durch eine intrinsische Motivation, durch eine Identifikation mit der Kunst selbst kompensiert.

Ähnlich verhält es sich mit der Rolle des Kunsthändlers (Thurn 1994) und des *Galeristen* (v. Alemann idB). Auch für diese gibt es keine formalisierten Ausbildungsgänge, die berufsqualifizierend sind; Regelmäßigkeiten der Rekrutierung lassen sich kaum rekonstruieren. Eine nicht gut formalisierbare Mixtur von ästhetischem Urteilsvermögen und Fingerspitzengefühl, ökonomischem Sachverstand und Risikobereitschaft und einer Fähigkeit, mit Menschen aus heterogenen Bezugsgruppen umgehen und kommunizieren zu können, scheinen Kompetenzmerkmale von Galeristen zu sein (v. Alemann idB). Auch für diese gilt, daß die Identifikation mit der und die Begeisterung für die Kunst - eine *innere Berufung* also - im Zentrum der Motivation für das eigene Handeln steht, das Motiv des Gelderwerbs sicherlich bedeutsam, nicht aber dominant zu sein scheint.

2.5 „Unkalkulierbarkeit“ als Merkmal des Kunstsystems

Die spezifische Sinnorientierung von Kunst einerseits (Produktion fiktiver Realitäten; Neuschöpfung als Prinzip) und der geringe Formalisierungsgrad der im Bereich Kunst agierenden Rollen andererseits machen die Handlungen der Akteure und die Koordination der Handlungen zwischen verschiedenen Akteuren im hohen Maße unkalkulierbar und damit unsicher (Saxer idB). Die Kunst verfügt über keine klar definierten Kriterien, die festlegen, was als künstlerisch bedeutsam bzw. als unbedeutsam zu bewerten ist, welche Kunst erfolgreich und welche nicht erfolgreich sein wird. Künstlerrollen und Kunstvermittlungsrollen sind, wie wir gesehen hatten, im geringen Maße standardisierte Rollen. Der Vorteil eines klaren Rollenzuschnitts, Verhaltenserwartungen und Verhaltenssicherheiten zu produzieren, fällt damit weitgehend weg. Entsprechend bezeichnet Thurn (idB) Kunstproduktion und Kunstvermittlung auch als Risikoproduktion. Zwei Folgerungen ergeben sich aus diesem Strukturmerkmal des Kunstsystems.

a) Die Akteure im Bereich der Kunst entwickeln spezifische, *Unsicherheiten kompensierende Handlungsstrategien*. Hackenbroch und Rössel (idB) zeigen in ihrem Beitrag, welche Effekte die Unsicherheiten des Literaturmarktes auf die Organisationsstruktur und die Handlungen der Literaturverlage haben. Da es keine feststehenden Verfahren gibt, nach denen Medienredaktionen Rezensionen in Auftrag geben und keine klaren Kriterien, nach denen Bücher beurteilt werden, versuchen Verlage, diese Unsicherheiten vor allem durch den Aufbau eines *infor-*

mellen Beziehungsnetzwerks zu Redakteuren und Rezensenten zu kompensieren. Die Kompensation formaler Strukturdefizite durch den Aufbau informeller, auf Vertrauen basierender Beziehungen scheint nicht allein für Verlage typisch zu sein. V. Alemann (idB) zeigt für die von ihm untersuchten Galeristen, Saxer (idB) für die Kunstjournalisten, daß informellen Beziehungen jeweils eine besondere Bedeutung in der Produktion von Erwartungssicherheiten zukommt.

b) Ist das Handeln einzelner Akteure und die Wertigkeit der Kunstprodukte im geringen Maße kalkulierbar, dann gilt dies erst recht für die Interaktionen zwischen verschiedenen Akteuren. Es scheint mit diesen Strukturmerkmalen des Systems zusammenzuhängen, daß Erklärungen über die Entwicklung des Kunstsystems so schwierig sind. Ich hatte mit Bezugnahme auf die Beiträge von White und White und v. Alemann bereits erläutert, daß man das Handeln einzelner Akteure vielleicht auf die Verfolgung von Interessen zurückführen kann, das Ergebnis des Prozesses der Binnendifferenzierung des Kunstsystems sich aber ungeplant einstellt und sich aus dem Wechselspiel einer Interessensfiguration und den nicht intendierten Effekten der Handlungen von Akteuren ergibt. Man kann vermuten, daß einfache Erklärungen im Bereich der Kunst aus strukturimmanenten Gründen schwerlich möglich sein werden.

2.6 Vertikale Differenzierung der Kunst

Wir haben die Kunst bis jetzt als ein ausdifferenziertes System innerhalb einer in verschiedene Teilsysteme horizontal differenzierten Gesellschaft betrachtet. Kunst als ein ausdifferenziertes System zu betrachten, ist aber nur eine mögliche gesellschaftstheoretische Perspektive auf die Kunst. Die alternative, besser: ergänzende Theorieperspektive betrachtet Kunst unter dem Blickwinkel einer *vertikalen Differenzierung* als ein intern geschichtetes System. Im Bereich der Literatur (Gerhards und Anheier idB), sicherlich aber auch in den anderen Kunstsparten verläuft die zentrale Scheidelinie der Schichtung der Kunst zwischen einem Segment der hohen Kultur und dem einer niederen Kultur, zwischen Volkskunst und Unterhaltungskunst einerseits und anspruchsvoller Kunst andererseits. Diese ästhetische Trennungslinie zwischen *legitimer und illegitimer* Kunst wird gestützt und untermauert durch unterschiedliche soziale Merkmale der Künstler, die sich auf die jeweilige Kunst spezialisiert haben. Während die einen aus dem akademischen Bereich kommen und meist eine Geisteswissenschaft, häufig Germanistik studiert haben und entsprechend mit der Geschichte und den Stilen der Literatur vertraut sind, gilt dies für die Unterhaltungsliteraten nicht. Daß auch die legitime Kunst intern weiter stratifiziert und geschichtet ist, zeigt Erd (idB) am Beispiel des Frankfurter Opernorchesters. Er rekonstruiert die feingliedrige Hierachiestruktur, die innerhalb eines Orchesters existiert und die sich aus der unterschiedlichen Verfügung der einzelnen Positionen des Orchesters über die Ressourcen Macht, Einkommen und Prestige ergibt.

Eine vertikale Differenzierung zeigt sich aber auch im Bereich der *Kunstvermittlung*. Für die Zuteilung des Prädikats „ästhetisch wertvoll“, aber auch für den

Verkaufswert von Kunst sind Besprechungen und Rezensionen von Kunstaktivitäten in den Massenmedien besonders wichtig. Saxer (idB) zeigt, daß man auch in der medialen Vermittlung von Kunst insofern eine hierarchische Struktur findet, als die Boulevardpresse dominant über die Unterhaltungskunst, die überregionale Presse über die „legitime“ Kunst berichtet. Hackenbroch und Rössel (idB) zeigen, daß der Frankfurter Allgemeinen Zeitung im Hinblick auf Literaturrezensionen die Funktion eines Leitmediums zukommt. Hier finden sich nicht nur die meisten Literaturbesprechungen, die FAZ ist in aller Regel auch die Zeitung, die Neuerscheinungen von Büchern zuerst rezensiert; sie übernimmt damit wahrscheinlich die Funktion eines „opinion leaders“, der die Rezensionen in anderen Zeitungen zu beeinflussen vermag.

2.7 *Das Publikum der Kunst*

Theorien funktionaler Differenzierung gehen davon aus, daß mit der Ausdifferenzierung von Teilsystemen und der Bildung spezifischer Rollen - in der Systemtheorie als die Leistungsrollen der Teilsysteme bezeichnet (vgl. Luhmann und Schorr 1979: 29-34) - , die die Existenz der Teilsysteme auf Dauer stellen, zugleich ein Prozeß der Ausbildung spezifischer Publikumsrollen verbunden ist: In der Rolle des Patienten partizipieren die Bürger am Medizinsystem, in der Rolle der Schüler an der Erziehung, in der Rolle des Wählers an der Politik, in der Rolle des Klägers am Rechtssystem etc. (vgl. Stichweh 1988). Historisch betrachtet wurde die Inklusion der Bürger in die Teilsysteme zunehmend auf alle Bürger ausgedehnt: alle erhielten ein Recht, medizinisch versorgt zu werden, zu wählen, zu klagen, in die Schule aufgenommen zu werden, ja in die Schule gehen zu müssen etc. Für den Bereich der Ausdifferenzierung der Kunst läßt sich ebenfalls eine *Inklusionserweiterung* beobachten. Der Wegfall formaler Schranken aufgrund von Standeszugehörigkeit, die Alphabetisierung und die kontinuierliche Erhöhung des Bildungsniveaus der Bevölkerung, die Erhöhung der verfügbaren Freizeit und des verfügbaren Einkommens bilden einige der Voraussetzungen einer kontinuierlichen Erweiterung des Publikums der Kunst. Klein (idB) zeigt für den Bereich der Kunstmuseen, daß es seit der Jahrhundertwende Bemühungen gab, „das Museum zu entmusealisieren“ und zu popularisieren, um die Inklusion des Publikums vor allem der unteren Schichten zu erhöhen. Die Verlängerung der Öffnungszeiten, freier Eintritt, der Einsatz pädagogischer Mittel zur Vermittlung der Kunst, die Professionalisierung dieser Bemühungen durch die Entwicklung einer Museumspädagogik sind nur einige der diskutierten und eingesetzten Mittel der Inklusionserweiterung (Klein idB).

Trotzdem weist das Publikum der Kunst eine vertikal differenzierte Struktur auf, die sich spiegelbildlich zur Schichtung der Kunstproduzenten und der Kunstprodukte verhält. Bildung scheint dabei die wichtigste diskriminierende Variable zur Einteilung des Publikums in verschiedene geschichtete Publika zu sein. Während Bevölkerungsgruppen mit niedriger Bildung der Unterhaltungs- und Populärkunst zugewandt sind, sind es vor allem die Akademiker, die die Rezipien-

ten der „eigentlichen“ Kunst darstellen. Klein (idB) hat berechnet, daß die Menge derer, die zu dem potentiell aktiven Publikum von Kunstmuseen gerechnet werden können, ca. 15% der über 15-jährigen Bevölkerung der Bundesrepublik ausmachen. Der Anteil der Akademiker und Studierenden unter den Kunstmuseumsbesucher liegt bei 75- 85%; Geisteswissenschaftler sind deutlich überrepräsentiert. Die Besuchsmotivationen selbst bleiben dabei vielfach diffus. Dieser empirische Befund deckt sich mit der These Luhmanns (idB), daß das Kunstwerk die Welt- und Selbstvergessenheit des Beobachters forcieren, der psychologische Gewinn für den Betrachter aber gering sei, weswegen man ohne Kunst ganz gut leben könne.

Der Beitrag von Bourdieu aber lehrt uns, daß der psychologische Gewinn der Kunstrezeption wohl gering sein mag, daß dies aber nicht für den *sozialen Gewinn* der Kunstzuwendung gilt. Bourdieu macht deutlich, daß und wie die Wahrnehmung und Entschlüsselung von Kunst an die Fähigkeit des Betrachters, den der Kunst immanenten Code zu dechiffrieren gebunden ist. Zwar ist es möglich die expressiven Bedeutungen eines Kunstwerks ohne sonderliche Vorkenntnisse zu entschlüsseln, die tiefere Bedeutung eines Kunstwerks existiert aber nur für denjenigen, der über die Kompetenz verfügt, seine Bedeutungen zu entschlüsseln. Die spezifische Kompetenz der Entschlüsselung besteht darin, die Merkmale eines Kunstwerks innerhalb des Horizonts der verwendeten stilistischen Möglichkeiten der jeweiligen Kunstsparte zu klassifizieren und die Verweisungszusammenhänge eines Kunstwerks auf andere Kunstwerke und Stile wahrnehmen zu können. Nun ist die Klassifikationskompetenz und damit die Fähigkeit, den Bedeutungsgehalt von Kunstwerken zu entschlüsseln, sozial unterschiedlich verteilt. Die Appropriationsmittel der Kunstaneignung, wie Bourdieu sie nennt (idB), werden über Familie und Schule vermittelt. Ihr Erwerb bedarf eines langen Sozialisationsprozesses der Aneignung und Erprobung am Material, so daß sie am Ende Teil des *Habitus* werden und wie die Regeln der Grammatik den Benutzern häufig nicht mehr bewußt sind. Es ist gerade die gebildete Klasse der Akademiker, die über diese Fähigkeiten verfügt und sie weiter an ihre Kinder vermittelt. Zugleich leugnen diejenigen, die über diese Kompetenz verfügen, die soziale Herkunft des Erwerbs dieser Fähigkeit und interpretieren die sozial vermittelte Kompetenz als Gabe der Natur, als natürlichen Geschmack. Klassenspezifische Kunstwahrnehmung und vor allem die Kommunikation über die Kunstrezeption wird damit zum Distinktionsmittel zwischen den Klassen und zum Mittel der Reproduktion der vertikalen Struktur der Gesellschaft. Genau darin aber liegt der soziale Gewinn der Kunstrezeption für diejenigen, die über Geschmack verfügen.

Daß umgekehrt die unteren Schichten die Möglichkeiten des Kunstgenusses der gebildeten Klassen durch eine marktvermittelte Angebotsbeeinflussung beschneiden können, zeigt die Studie von Martorella (idB). Im Gegensatz zu den Opern in Deutschland, die sich in erster Linie über staatliche Subventionen finanzieren, sind die meisten der amerikanischen Opernhäuser im hohen Maße von Spenden und den durch die Eintrittspreise erwirtschafteten Einnahmen und damit unmittelbar von der Nachfrage des Publikums abhängig. Unter diesen Bedingungen müssen die Opern dafür Sorge tragen, ihre Häuser zu möglichst hohen Eintrittspreisen auszulasten. Die Notwendigkeit der Erzeugung einer hohen Resonanz

bei einem breiten Publikum - und das heißt eben auch bei einem weniger gebildeten Publikum - hat wiederum Folgen für die Programmgestaltung und die Auswahl der Künstler: die Rekrutierung von Stars und die Forcierung eines Starkults, die Begrenzung des Repertoires auf ein Standardrepertoire an Komponisten und Opern, die Begrenzung der Menge der Neuproduktionen und die geringe Häufigkeit der Inszenierung von zeitgenössischen Opern sind die empirisch feststellbaren Folgen einer Abhängigkeit der Oper von einem zahlungskräftigen Massenpublikum.

Literatur

- Becker, Howard S., 1982: *Art Worlds*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Blau, Judith R. 1989: *The Shape of Culture. A Study of Contemporary Cultural Patterns in the United States*. New York: Cambridge University Press.
- Crane, Diane und Magali Sarfatti Larson, 1995: *Course Syllabi for the Sociology of Culture*. ASA Resource Materials for Teaching. American Sociological Association.
- Foster, Arnold W. und Judith R. Blau, 1989: *Art and Society. Readings in the Sociology of the Arts*. New York: State University of New York Press.
- Gerhards, Jürgen, 1994: Politische Öffentlichkeit. Ein system- und akteurstheoretischer Bestimmungsversuch. S. 77-106 in: Friedhelm Neidhardt (Hg.): *Öffentlichkeit, öffentliche Meinung und soziale Bewegungen* (Sonderheft 34 der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Griff, Mason, 1968: The Recruitment and Socialization of Artists. S. 447-455 in: Edward Sills (Hg.): *Encyclopedia of the Social Sciences*, New York: MacMillan.
- Griswold, Wendy, 1993: Recent Moves in the Sociology of Literature, in: *Annual Review of Sociology* 19: 455-467.
- Hummel, Marlies und Manfred Berger, 1988: *Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur*, Berlin/München: Duncker und Humblot.
- Luhmann, Niklas, 1995: *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas und Karl-Eberhard Schorr, 1979: *Reflexionsprobleme im Erziehungssystem*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Nash, Dennison J., 1989: The Socialization of an Artist. The American Composer. S. 85-96 in: Arnold W. Foster und Judith R. Blau (Hg.), *Art and Society. Readings in the Sociology of the Arts*. New York (SUNY).
- Pommehne, Werner, W. und Bruno S. Frey, *Musen und Märkte. Eine ökonomische Analyse der Kunst*, München: Vahlen.
- Schimank, Uwe, 1985: Der mangelnde Akteurbezug systemtheoretischer Erklärungen gesellschaftlicher Differenzierung - Ein Diskussionsvorschlag, in: *Zeitschrift für Soziologie* 14: 421-434.
- Schimank, Uwe, 1988: Gesellschaftliche Teilsysteme als Akteursfiktionen, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 40: 619-639.
- Schulze, Gerhard, 1992: *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt a. M.: Campus.
- Silbermann, Alphons, 1973: *Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie*, Stuttgart: Enke.
- Stichweh, Rudolf, 1988: Inklusion in Funktionssysteme der modernen Gesellschaft. S. 261-294 in: Renate Mayntz, Bernd Rosewitz, Uwe Schimank und Rudolf Stichweh, *Differenzierung und Verselbständigung. Zur Entwicklung gesellschaftlicher Teilsysteme*, Frankfurt a. M./New York: Campus.

- Thurn, Hans Peter, 1983: Die Sozialität der Solitären. Gruppen und Netzwerke in der Bildenden Kunst. S. 287-318 in: Friedhelm Neidhardt (Hg.): Gruppensoziologie. Sonderheft der Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Thurn, Hans Peter, 1989: Kunstsoziologie. S. 379-385 in: Günter Endruweit und Gisela Trommsdorf (Hg.), Wörterbuch der Soziologie, Stuttgart: Enke.
- Thurn, Hans Peter, 1994: Der Kunsthändler, Wandlungen eines Berufs. München: Hirmer Verlag.
- Vanberg, Victor, 1975: Die zwei Soziologien. Individualismus und Kollektivismus in der Sozialtheorie, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck).
- Zolberg, Vera L., 1990: Constructing a Sociology of the Arts, New York: Cambridge University Press.
- Robert Wuthnow und Marsha Witten, 1988: New Directions in the Study of Culture, in: Annual Review of Sociology 14: 49-67.