

Kunst und Gesellschaft

Dagmar Danko · Olivier Moeschler
Florian Schumacher *Hrsg.*



QUALITY
■ STENCIL
37x26cm
MARIEN-
STRASSE

Kunst und Öffentlichkeit



Springer VS

Kunst und Gesellschaft

Herausgegeben von

Ch. Steuerwald, Mainz, Deutschland

Die Reihe Kunst und Gesellschaft führt verschiedene Ansätze der Soziologie der Kunst zusammen und macht sie einem interessierten Publikum zugänglich. In theoretischen als auch empirischen Arbeiten werden dabei verschiedene Kunstformen wie etwa die Bildenden und Darstellenden Künste, die Musik und die Literatur hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen und künstlerischen Bedeutung und Struktur untersucht. Dies beinhaltet nicht nur Analysen zu Kunstwerken und -formen, sondern auch Studien zur Produktion, Vermittlung und Rezeption von Kunst. Neben aktuellen Arbeiten stellt die Reihe auch klassische Texte der Kunstsoziologie vor.

Damit sollen zum einen die Zusammenhänge zwischen Kunst und Gesellschaft herausgearbeitet werden. Zum anderen zielt die Reihe darauf, die Relevanz einer Soziologie der Kunst auch in Abgrenzung zu anderen Arbeitsgebieten und Disziplinen hervorzuheben.

Herausgegeben von
Christian Steuerwald
Universität Mainz
Deutschland

Dagmar Danko • Olivier Moeschler
Florian Schumacher (Hrsg.)

Kunst und Öffentlichkeit

Herausgeber

Dagmar Danko
Universität Freiburg
Deutschland

Florian Schumacher
Universität Freiburg
Deutschland

Olivier Moeschler
Universität Lausanne
Schweiz

ISBN 978-3-658-01833-7
DOI 10.1007/978-3-658-01834-4

ISBN 978-3-658-01834-4 (eBook)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Springer VS

© Springer Fachmedien Wiesbaden 2015

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlags. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Die Wiedergabe von Gebrauchsnamen, Handelsnamen, Warenbezeichnungen usw. in diesem Werk berechtigt auch ohne besondere Kennzeichnung nicht zu der Annahme, dass solche Namen im Sinne der Warenzeichen- und Markenschutz-Gesetzgebung als frei zu betrachten wären und daher von jedermann benutzt werden dürften.

Cover-Foto: „Banane ist der Street Art Tod“ aus der Serie Label Art – Kunst im öffentlichen Raum © DADAMA0 2012

Lektorat: Cori A. Mackrodt, Stefanie Loyal

Gedruckt auf säurefreiem und chlorfrei gebleichtem Papier

Springer VS ist eine Marke von Springer DE. Springer DE ist Teil der Fachverlagsgruppe Springer Science+Business Media.
www.springer-vs.de

Inhalt

Kunst und ihre Öffentlichkeit(en) 9
Dagmar Danko, Olivier Moeschler und Florian Schumacher

Teil 1 Kunst(-soziologie) und die Grenze zur Öffentlichkeit

Ästhetisierung der Gesellschaft statt Ökonomisierung der Gesellschaft:
Kunstsoziologie als Schlüsseldisziplin der Gegenwartsanalytik 21
Joachim Fischer

Von der literarischen zur politischen Öffentlichkeit?
Über den Zusammenhang von Kunstkommunikation und
öffentlicher Deliberation im Anschluss an Jürgen Habermas 33
Kerstin Fink

Teil 2 Kunst im Stadtraum zwischen Partizipation und Provokation

Gesten sichtbarer Entgrenzung. Körper und Schmerzen
in der Performance-Kunst 57
Thorsten Benkel

Art and the Public Space 83
Pascale Ancel and Sylvia Girel

Begegnen, interagieren, verhandeln. Zur Neukonzeption
von Öffentlichkeit in der partizipatorischen Kunstpraxis 95
Rachel Mader

»Occupy-Wall Street«, »Ocularpation: Wall Street« und
»Emergency Room«. Protest und Guerillakommunikation in der Kunst
bei Zefrey Throwell und Thierry Geoffroy 113
Sebastian Baden

Die Kunst als Bürgerin – Ästhetischer Widerstand 143
Hermann Pfütze

Teil 3 Kunstrezeption zwischen Vermittlung und Distinktion

»Hässlich wie ein modernes Kunstwerk«. Die Praxis eines
Kunstvermittlungsprojektes für museumsferne Besuchergruppen 167
Kathrin Hohmaier

Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse 187
Nina Tessa Zahner

Graffiti-Writing als Distinktion von »unten«. Zum Verhältnis von
sozialem Raum, subkulturellen Feldern und legitimer Kultur 211
Christian Schneickert und Florian Schumacher

Teil 4 Kunst in Netzwerken und anderen Relationen

Die sich ausstellende Gesellschaft. Ausstellungen als Medium
des Sozialen 237
Gerhard Panzer

Exploring the configuration and strategies of interest groups
in cultural policy making in Switzerland 267
Lisa Marx

Die Öffentlichkeit der Ausstellung. Eine Dispositivanalyse heterogener Relationen des Zeigens	283
<i>Sophia Prinz und Hilmar Schäfer</i>	

Teil 5 Kunst durch Konsekration und Kontroversen

Konsekration auf Kredit. Zum Wandel der Geltungsproduktion im künstlerischen Feld	305
<i>Denis Hänzi</i>	

Public exposure: The international classical music competition, or the indeterminate as determinant	329
<i>Miriam Odoni and André Ducret</i>	

International Fame, Success and Consecration in the Visual Arts. A Sociological Perspective on Two Rankings of the »Top 100 Artists in the World«: The »Kunstkompass« and the »Capital Kunstmarkt Kompass« . . .	345
<i>Alain Quemin</i>	

Contested Issues in the German-Speaking Literary Field	365
<i>Tasos Zembylas</i>	

Autorinnen und Autoren	387
----------------------------------	-----

Kunst und ihre Öffentlichkeit(en)

Dagmar Danko, Olivier Moeschler und Florian Schumacher¹

Skulpturen, Installationen, Interventionen und Happenings im städtischen Raum; bestehende oder geplante prestigeträchtige Kunst- und Kulturhäuser wie Museen, Stadttheater oder Bibliotheken; in den Medien geführte Debatten um Globalisierung, Vermarktung, Digitalisierung von Kunst und Kunstwerken; öffentliche Dispute um Kunst und Kultur als mögliche Akteurinnen oder Außenseiterinnen von Revolutionen, seien es politische oder digitale; Kunstwerke und Kulturinstitutionen als Projektionsfläche für das verheißungsvolle Versprechen von mehr Demokratie, sozialer Kohärenz oder politischer Neuerungen – Kunst wird heute, vielleicht mehr denn je, öffentlich ausgestellt und exponiert, diskutiert und kritisiert, hofiert und idealisiert.

So schien es uns zumindest, als wir die Idee einer Tagung zu diesem Thema lanciert haben, deren Beiträge das Kernstück dieses Bandes darstellen. Im Dezember 2012 fand die Veranstaltung unter dem Titel »Kunst und Öffentlichkeit – L'art en public – Art in Public« an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg statt. Organisiert wurde sie durch den Arbeitskreis »Soziologie der Künste« der Sektion Kultursoziologie der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (DGS) und das »Forschungskomitee Kunst- und Kultursoziologie« (Foko-KUKUSO) der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie (SGS).² Ziel dieser Tagung war es, die Akteure beider, vergleichsweise junger Netzwerke zusammenzubringen, um ihnen

-
- 1 Die Herausgeber danken allen AutorInnen und Dr. Cori Mackrodt vom Verlag für die gute Zusammenarbeit sowie Vedad Micijevic für die sorgfältige Korrektur des Manuskripts.
 - 2 Verantwortlich zeichneten Dagmar Danko und Florian Schumacher (Universität Freiburg im Breisgau) für den AK Soziologie der Künste sowie Olivier Moeschler (Universität Lausanne) und André Ducret (Universität Genf) für den Foko-KUKUSO. Die Aktivitäten dieser Gruppen finden sich unter <http://www.sociologie-der-kunst.de/> und <http://www.sgs-sss.ch/de-kunstsoziologie>.

eine Plattform zu bieten, ihre Forschungsprojekte einander vorstellen zu können. Dabei wurde absichtlich nicht ›Kunst im öffentlichen Raum‹ als Titel gewählt, ein Ausdruck, der in der deutschen Sprache für eine bestimmte Art von Kunst steht, die wir nicht im Blick hatten – zumindest nicht ausschließlich. Es ging uns um das Öffentliche (in) der Kunst, um das, was Dietmar Kammerer jüngst als »Publicum« bezeichnete, »denjenigen Punkt, an dem Kunst und Öffentlichkeit konvergieren und Eigenschaften, Inhalte, Wahrnehmungen, usw. austauschen, vermitteln, transferieren oder anbieten« (Kammerer 2012: 8). Die Tagungsteilnehmenden haben mit ganz unterschiedlichen Beiträgen auf diesen Call reagiert. Für den vorliegenden Band haben wir einige weitere AutorInnen eingeladen, das gesetzte Thema mit ihren Analysen zu ergänzen und zu erweitern. In unserer Einleitung verweisen wir hier und da auf die einzelnen Beiträge. Die Zuordnungen sind assoziativ und hätten auch anders ausfallen können. Es zeugt von der Stärke der Beiträge, dass sie alle mehrere der von uns angesprochenen Aspekte beleuchten.

In den folgenden Überlegungen soll es weniger darum gehen, einen systematischen, akribisch geführten State of the Art des Fragenkomplexes ›Kunst und Öffentlichkeit‹ zu wagen oder gar zu versuchen, einen umfassenden Überblick zur Kunstsoziologie im deutschen Sprachraum zu bieten – Letzteres ist kürzlich auch mehrfach geleistet worden (Danko 2012, Steuerwald/Schröder 2013, Smudits u. a. 2014). Vielmehr soll quasi schlaglichtartig durch verschiedene, möglichst kontrastreiche Autorenzitate der reflexive Rahmen, in den sich die Beiträge dieses Bandes setzen lassen, in loser und stimulierender Weise einführend abgesteckt werden.

1 Kunst im Zentrum der Öffentlichkeit?

In allen Gesellschaften und Gesellschaftsformen gibt es Kunst. Kunst kann also nicht (nur) Luxus sein, ein ›Nice to have‹, die ›cerise sur le gâteau‹, das ›Sahnehäubchen‹, frei nach Bert Brechts »Erst das Fressen, dann die Moral«, wonach hier also die Kunst die immerzu ›nachgeschaltete‹ Größe wäre (siehe Joachim Fischer in diesem Band, der die provokative These aufstellt, Kunst – und nicht Ökonomie – sei die eigentlich zentrale Gesellschaftsdimension). Gleichzeitig stellt ausgerechnet die Kunst für die Soziologie eine »besondere Herausforderung« dar (Danko/Glauser 2012: 7). Dies hat nicht nur Pierre Bourdieu erkannt, der davon sprach, dass sich Kunst und Soziologie »nicht vertragen« (Bourdieu 1993 [1980]: 197), oder Nathalie Heinich, die sich damit auseinandersetzt, was Kunst mit der Soziologie »macht« (Heinich 1998). Vielleicht hat die Soziologie deshalb – um ihr irgendwie ›beizukommen‹ – eine so lange Tradition der Reduktion von Kunst auf ein prahlerisches

Instrument der Machtdemonstration der Reichen und Privilegierten, gemäß Thorstein Veblen (1899) in Form der »conspicuous consumption« der »leisure class«, bzw. auf ein Instrument der künstlich distinguierenden Barrierekonstruktion des Bürgertums gegenüber der ungebildeten Masse, wie – lange vor Bourdieu – bei Edmond Goblot (1925).

Andererseits, warum nicht: Kunst als Luxus, positiv gewendet, als das Unnötige, Unnutze, Ungefragte, als Ort und Moment der Unterhaltung, der Diversion im noblen Sinne, des momentanen Sich-Abwendens vom Alltag, von seinen Mühen und Nöten, dann aber nicht nur für die Elite. So oder so: Kunst steht als wohl prägnantestes Charakteristikum der menschlichen Kultur immer wieder im Zentrum der – mit Jürgen Habermas (1962) verstandenen – Öffentlichkeit und des öffentlichen Diskurses bzw. ruft diese Öffentlichkeit, diesen öffentlichen Diskurs selbst hervor. Kunst *als* Öffentlichkeit bestätigt ihre fundamentale Zentralität (dies zeigen auch, in diesem Band, einerseits der Beitrag von Kerstin Fink über die literarische und politische Öffentlichkeit, andererseits der von Tasos Zembylas über öffentliche Debatten und Skandale um literarische Werke).

Wenn die Kunst aber so zentral ist, welche Erwartungen richten dann die verschiedenen Akteure und Gruppen – die Bevölkerung, die Wirtschaft, die Politik, die ProtagonistInnen der Kooperationsketten in den »Art Worlds« selbst (Becker 1982) – an die KünstlerInnen, und wie reagieren diese darauf? Wie beeinflussen, prägen, bedrohen oder erweitern die Öffentlichkeit und der öffentliche Diskurs die »relative Autonomie« der Kunst und ihrer »Produktionsfelder« (Bourdieu 1999 [1992])? Welche Abgrenzungen, Ablehnungen und Verweigerungen, aber auch welche Allianzen, Netzwerke und »Mediationen« (Hennion 1993), welche Kooperationen, Transaktionen oder Transfers gehen Kunst und KünstlerInnen heute mit der Öffentlichkeit ein?

2 ›Ästhetische Menschenmengen‹ oder Kunst ohne Öffentlichkeit?

Der Umstand, dass sich die Soziologie für das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit interessiert, ist natürlich nicht neu. Hier lässt sich auf einen Autor zurückgreifen, den man in diesem Kontext nicht erwarten würde: Gabriel Tarde (1843-1904). Tarde war zwar kein Kunstsoziologe, er hat sich aber mit dem Phänomen der Masse beschäftigt, die seit der Französischen Revolution die neue, sowohl demokratische wie industrielle Gesellschaftsform kennzeichnet. Tarde ist heute vor allem für seine Analyse der »opinion« (der öffentlichen Meinung) und der »foule« (der Menschenmenge)

bekannt. In seinem 1901 erschienenen, klassisch gewordenen Buch *L'Opinion et la foule* stellt er das ›Publikum‹, hier als öffentliche Meinung verstanden, die er als durch Zurückhaltung und Deliberation gekennzeichnet sieht, der ›Menschenmenge‹ gegenüber, die etwas Unkontrollierbares, Unvorhersehbares, ja Animalisches an sich hat. In seiner Typologie der Menschenmengen beschreibt er das Phänomen der »foules esthétiques«, also der »ästhetischen Menschenmengen«:

»Die ästhetischen Menschenmengen [...] sind vernachlässigt worden, warum weiß ich nicht. So nenne ich jene, die eine alte oder neue literarische oder künstlerische Schule für oder gegen z. B. ein Theater- oder ein Musikstück entstehen lassen. Diese Menschenmengen sind wohl die am intolerantesten, gerade wegen des Willkürlichen und des Subjektiven, das in den Geschmacksurteilen enthalten ist, die sie proklamieren.« (Tarde 1901: 22³)

Eine »ästhetische Menschenmenge« entsteht also, wenn um literarische, musikalische, Theater- oder sonstige künstlerische Werke heftig diskutiert wird – was im 19. Jahrhundert in der sich festigenden, bürgerlichen Gesellschaft bereits oft der Fall war. Laut Tarde ist diese dabei entstehende Menschenmenge zusammen mit der religiösen Menschenmenge die einzige, die ›gläubig‹ ist, weswegen sie sich durch eine besonders ausgeprägte Intoleranz auszeichnet, die auf die völlige ›Willkür‹ und ›Subjektivität‹ der Geschmäcker zurückzuführen ist. *De gustibus non est disputandum*, könnte man sagen; oder eben doch: *de gustibus est disputandum*, gerade weil die Geschmäcker fundamental und individuell verschieden sind und die entsprechenden Gruppen und Lager heftig aneinandergeraten können.

Die Soziologie hat dann zwar gezeigt, dass der Geschmack und sein Gegenteil – in den Worten Pierre Bourdieu (1982 [1979]) die »goûts« und die »dégoûts« – eben nicht willkürlich und in diesem Sinne nicht subjektiv sind, sondern einer Logik folgen, die eminent sozial ist, da sie der Struktur und Hierarchie der sozialen Positionen sowie den daraus resultierenden Strategien der Distinktion unterworfen sind (dieser Grundgedanke bildet denn auch die Argumentationsbasis der Beiträge von Kathrin Hohmaier und Nina Tessa Zahner in diesem Band, die sich beide mit Laienpublika in Kunstmuseen beschäftigen). Gleichzeitig aber hat sich die beginnende soziologische und sozialphilosophische Reflexion über Kunst und Kultur zunächst wenig für die konkreten, gesellschaftlichen Debatten und Diskussionen über Kunstwerke und KünstlerInnen interessiert. Lange herrschte das Paradigma, das Nathalie Heinich (2001) – vielleicht etwas voreilig – als ›präsoziologisch‹ abkanzelt und das von einer grundsätzlichen Trennung zwischen dem Bereich der Kunst und dem Bereich der Gesellschaft gekennzeichnet gewesen sein soll. ›Art without Public

3 Alle Übersetzungen aus dem Französischen von den Autoren.

statt ›Art in Public‹? In dieser ›ersten Kunstsoziologie‹ war die Öffentlichkeit – im Sinne von realen Akteuren – abwesend und doch gleichzeitig omnipräsent, insofern man Kunst als ›Spiegel der Gesellschaft‹ verstand: Wir sind bei der viel diskutierten und kritisierten ›Spiegelungstheorie‹, in der das Publikum, die Öffentlichkeit, die gesamte Gesellschaft mit ihren Determinierungen und Widersprüchen zwar ohne eigene Stimme, aber voll in den Werken ›drin‹ war: Kunst als Offenbarung und Entlarvung versteckter, gesellschaftlicher Tendenzen, als »Chiffre« der Gesellschaft, wie es Siegfried Kracauer (1979 [1947]) für den Film vormachte.

Dies ist auch bei Theodor W. Adornos »Negativer Ästhetik« sehr prominent der Fall. Die Vorstellung vom Kunstwerk als »sozialer Antithese der Gesellschaft«, gesellschaftlich relevant, weil der Gesellschaft äußerlich und gegenübergestellt, ist im Grunde nichts anderes als eine sehr differenzierte, unendlich dialektische Spiegelungstheorie, in der das Werk alles über die Gesellschaft sagt, solange es authentisch, d. h. »dialektisch negativ« ist:

»Gesellschaftliche Kämpfe, Klassenverhältnisse drücken in der Struktur von Kunstwerken sich ab; die politischen Positionen, die Kunstwerke von sich aus beziehen, sind demgegenüber Epiphänomene, meist zu Lasten der Durchbildung der Kunstwerke und damit am Ende auch ihres gesellschaftlichen Wahrheitsgehalts.« (Adorno 2003 [1970]: 344)

Das heißt, dass etwaige explizite, politische Stellungnahmen in den Werken nur eine oberflächliche, unwichtige Erscheinung sind, welche den eigentlichen ›gesellschaftlichen Wahrheitsgehalt‹ der Werke bestenfalls nur stört. Kunst ›an sich‹ sagt schon alles über die Gesellschaft aus. »Die Arbeit am Kunstwerk ist gesellschaftlich durchs Individuum hindurch, ohne daß es dabei der Gesellschaft sich bewußt sein müßte; vielleicht desto mehr, je weniger es das ist.« (Adorno 2003 [1970]: 250) Die Aussagekraft der Kunstwerke funktioniert dabei im Grunde auch unter Ausschluss der Öffentlichkeit.

3 Kritik an Kunst – Kritik durch Kunst?

Was ist mit dem ›gesellschaftlichen Wahrheitsgehalt‹ von Kunstwerken, die explizit Stellung beziehen? Solche Werke sind ja auch *keine* bloße Widerspiegelung sozialer Tatsachen im Sinne eines detailgetreuen Eins-zu-eins-Abbilds der Realität. Kunst ist eine Reflexion der Gesellschaft nicht im optischen Sinne der bloßen Abbildung, sondern im geistigen Sinne der intellektuellen Verarbeitung und Interpretation sozialer Verhältnisse. Das wirft die Frage nach künstlerischer Kritik auf.

In ihrem Werk *Der neue Geist des Kapitalismus* (2003 [1999]) diskutieren Luc Boltanski und Ève Chiapello zwei unterschiedliche Formen der Kritik, die Sozialkritik und die Künstlerkritik. Sozialkritik meint diejenige Form von Kritik, die die ungleiche Verteilung von materiellen Ressourcen und soziale Ungleichheit anprangert. In der Künstlerkritik hingegen geht es weniger um existenzielle und materielle Nöte, als vielmehr um Entfremdung und Emanzipation. Exemplarisch lässt sich hier die Hippie-Bewegung nennen, der es nicht um das Fehlen materieller Ressourcen ging, sondern um Umstände wie »die fehlende Authentizität, das ›Elend des Alltags‹ [und] die Entzauberung der Welt unter dem Einfluss der Technisierung und Technokratisierung« (Boltanski/Chiapello 2003 [1999]: 216). Zugespitzt formuliert könnte man also sagen, dass in der Sozialkritik die materiellen und existenziellen Nöte der unteren Klassen zum Ausdruck kommen, während in der Künstlerkritik ein spätbürgerliches Leiden an der Gesellschaft und an den alltäglichen Lebensumständen thematisiert wird. Entsprechend ordnen Boltanski und Chiapello die beiden Formen der Kritik unterschiedlichen sozialen Akteuren beziehungsweise Gruppen zu: Die Sozialkritik wird in ihrer klassischen Form von den Gewerkschaften organisiert, die Künstlerkritik hingegen wird von den künstlerischen Avantgarden zum Ausdruck gebracht. Damit wird die Kunst aber wieder dem bereits angeklungenen elitären Bereich zugewiesen, der dem ›normalen‹, alltäglichen Leben entrückt zu sein scheint. Wer sind die Adressaten der Künstlerkritik? Richtet sie sich an eine lediglich beschränkte – und nicht die breite – Öffentlichkeit, an eine kleine, eingeweihte Gruppe aus dem Bürgertum?

Mit dieser Frage von künstlerischer Kritik und Elite hat sich auch Bourdieu auseinandergesetzt. Zwar war ihm die Unterscheidung von Sozial- und Künstlerkritik fremd, doch stellte die Frage der Kritik zumindest beim späten Bourdieu das zentrale Moment bei der Bewertung von Kunst dar (vgl. vor allem Bourdieu/Haacke 1995 [1994] sowie das offen engagierte ›Postskriptum‹ in Bourdieu 1999 [1992]). Während die Kunst in Bourdieus frühen Untersuchungen und insbesondere in *Die feinen Unterschiede* (Bourdieu 1982 [1979]) als ein Bereich der legitimen Kultur der herrschenden Klasse beschrieben wird, der dem Durchschnittsbürger kaum zugänglich ist, findet in seinem Spätwerk eine intensive Auseinandersetzung damit statt, welche ›positive‹ Bedeutung Kunst für die Gesamtgesellschaft hat oder haben könnte (vgl. Schumacher 2011: 119f.). Nun betrachtet er den gesamten Bereich der Kultur als »Instrument der Freiheit« (Bourdieu 1999 [1992]: 524). Obgleich der Kunst also etwas bürgerlich Elitäres anhaftet, stellt sie für Bourdieu eine Bastion gegen die Zwänge der ökonomischen und politischen Macht dar. Der entscheidende Schnittpunkt von Kunst und Öffentlichkeit wäre damit derjenige der Kritik an den sozialen Verhältnissen (in diesem Band werden solche Kunstwerke – in Form von Aktionen, Interventionen, Happenings, Performances, notabene *in* der Öffentlich-

keit des städtischen Raums – von Pascale Ancel und Sylvia Girel, Sebastian Baden sowie Rachel Mader besprochen).

4 Und die Akteure?

Auch als Reaktion auf die oben skizzierte, kritische und teilweise subversive, aber in vieler Hinsicht wohl sterile und von den eigentlichen, konkreten sozialen Gegebenheiten ferne Betrachtungsweise kam, was Antoine Hennion (1993) als das »repeuplement« der Kunst bezeichnet – ein ›Zurück zu den Akteuren‹. Diese ›Wiederbevölkerung‹ der Kunstwelt wurde exemplarisch von Howard S. Becker vorgenommen, der Kunst seit Mitte der siebziger Jahre als »kollektives Handeln« beschreibt:

»So arbeitet der Künstler im Zentrum eines großen Netzwerkes von kooperierenden Personen, deren Arbeit für das Endprodukt wesentlich ist. Sobald er auf andere angewiesen ist, besteht eine kooperative Verbindung.« (Becker 1997 [1974]: 26)

In den *Art Worlds*, die Becker ausführlich in seinem Klassiker beschreibt (Becker 1982), gibt es nicht nur in Konkurrenz stehende und gleichzeitig überdeterminierte Künstlerindividuen wie bei Bourdieu. Dort trifft man jedermann und jedefrau an, insofern, als er oder sie in irgendeiner Weise zum künstlerischen Endresultat – aber auch zu dessen Verbreitung, Rezeption und Sinnggebung – beiträgt (in diesem Band analysiert Gerhard Panzer in seinem Beitrag die Netzwerke einiger spezifischer Ausstellungsausschüsse). Teil der *Art Worlds* ist auch das Publikum: »Though audiences are among the most fleeting participants in art worlds, [...] they probably contribute most to the reconstitution of the work on a daily basis.« (Becker 1982: 214) Allerdings: In Beckers *Art Worlds* gibt es Akteure und gibt es Publika, aber keine Öffentlichkeit im Sinne eines deliberativen Raumes. Dem hilft gewissermaßen die bereits erwähnte Nathalie Heinich ab: Sie interessiert sich explizit für die Rezeption der Gegenwartskunst durch die verschiedenen Öffentlichkeiten und für deren Kommentierung, Diskussion und wiederkehrende Ablehnung:

»Es sind also dann die Operationen der Valorisierung und Devalorisierung, der Vergrößerung und der Reduktion, der Partikularisierung und der Generalisierung, welche sich in erster Linie der soziologischen Investigation aufdrängen [...].« (Heinich 1998: 25)

Die Kunstsoziologie soll sich jene Prozesse als Untersuchungsobjekt vornehmen, durch welche die Akteure Kunst be- oder entwerten, vergrößern oder verkleinern, partikularisieren oder generalisieren, und die bisher laut Heinrich vernachlässigt wurden. Die ›Wahrheit‹ der Kunstwerke liegt dann nicht mehr in ihnen selbst, sondern in den sich erwidern und widersprechenden Diskursen (in diesem Band setzen sich jeweils Miriam Odoni und André Ducret, Denis Hänzi sowie Alain Quemin mit solchen Bewertungsprozessen von Kunst – genauer des Musizierens, der Theaterregie und der zeitgenössischen Kunst – durch Expertenkreise auseinander).

5 Kunst und welche Öffentlichkeit(en)?

Bei den von uns kursorisch vorgestellten Ansätzen bleiben zwangsweise Fragen offen oder ergeben sich gänzlich neue. Zum Beispiel:

- Wie genau funktioniert Öffentlichkeit, wenn es um Kunst geht? Wer gehört wann wieso dazu, wie wird welche Öffentlichkeit bewirkt, und was bewirkt sie? (In diesem Band untersucht Lisa Marx den Einfluss kulturpolitischer Akteure auf die Kunstförderung.)
- Welche Rolle spielt der genaue Ort? Wie beeinflusst er die Prozesse der Valorisierung und Devalorisierung, also die Stellungnahmen *in* und *zu* der Kunst? (In diesem Band eine mehrfach aufgegriffene Problematik – unter anderem untersucht Thorsten Benkel das Öffentlich-Machen von Schmerz in Performances, und Sophia Prinz und Hilmar Schäfer analysieren konkrete Ausstellungs-Settings, während Christian Schneickert und Florian Schumacher Graffiti an nicht dafür vorgesehenen Orten in den Blick nehmen.)
- Haben die Werke irgendetwas zu all dem zu sagen? Werden sie nur von anderen kommentiert? (Wie in der Kommentierung der Kommentierung der ›Spray-Banane‹ durch die Kunstaktion von Max Orlich und Dagmar Danko, die auf dem Cover abgebildet ist.) Oder können Kunstwerke auch, wie bei Hennion (1993), zu »Mediatoren« werden, zu aktiven Akteuren in der öffentlichen Debatte um Kunst? (In diesem Band spricht Hermann Pfütze von der »Kunst als Bürgerin«, die Widerstand leistet.)

Zu diesen und zu vielen anderen Fragen soll dieser Band Antworten vorschlagen und hoffentlich auch neue Fragen aufwerfen. Dabei ist Vorsicht geboten, denn es kann – gemäß Tarde – durchaus auch Blut fließen, wenn es um Kunst geht:

»Wenn [die ästhetische Menschenmenge] sich ihren aufmarschierenden Widersachern gegenübergestellt sieht, kann ihr Zorn bei Gelegenheit blutrünstig werden. Ist im 18. Jahrhundert in den Kämpfen zwischen den Verfechtern und den Gegnern der italienischen Musik nicht auch Blut geflossen?« (Tarde 1901: 22)

Sicher handelt es sich bei den AutorInnen der folgenden Beiträge weniger um eine »ästhetische Menschenmenge« als um SozialwissenschaftlerInnen verschiedener Couleur, die sich auf einer durchaus komfortablen Meta-Ebene bewegen: Wir diskutieren nicht über Kunst, sondern über Analysen von Kunst und Öffentlichkeit und versuchen so, der Kunst und ihren vielfältigen Öffentlichkeit(en) näherzukommen. Aber um eine »wissenschaftliche Crowd« handelt es sich allemal, und zu den Debatten in der Soziologie im Allgemeinen und in unserer Sparte im Besonderen gehören hie und da auch mal Konfrontationen und Kämpfe. Vielleicht fließt etwas ›theoretisches Blut‹ auf den nachfolgenden Seiten; das wäre nicht das Schlimmste, was passieren könnte, ganz im Gegenteil! Denn mehr denn je gilt in einer solchen Publikation: Über Geschmack – und auch über die Kunst und über die (Kunst-)Soziologie – lässt sich sehr wohl streiten!

Literatur

- Adorno, Th. W. (2003 [1970]) Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Band 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Becker, H. S. (1982) Art Worlds. Berkeley u. a.: University of California Press
- Becker, H. S. (1997 [1974]): Kunst als kollektives Handeln. In: Gerhards, J. (Hg.) Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 23-40
- Boltanski, L./Chiapello, È. (2003 [1999]) Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz: UVK
- Bourdieu, P. (1982 [1979]) Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Bourdieu, P. (1993 [1980]): Aber wer hat denn die »Schöpfer« geschaffen?. In: ders.: Soziologische Fragen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 197-211
- Bourdieu, P./Haacke, H. (1995 [1994]) Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens. Frankfurt a. M.: S. Fischer
- Bourdieu, P. (1999 [1992]) Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Danko, D. (2012) Kunstsoziologie. Bielefeld: transcript
- Danko, D./Glauer, A. (2012): Kunst – Soziologische Perspektiven. In: Sociologia Internationalis 50 (1-2), S. 3-21
- Goblot, E. (1925) La Barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne. Paris: Alcan

- Habermas, J. (1962) *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied: Luchterhand
- Heinich, N. (1998) *Ce que l'art fait à la sociologie*. Paris: Minuit
- Heinich, N. (2001) *La sociologie de l'art*. Paris: La Découverte
- Hennion, A. (1993) *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*. Paris: Métailié
- Kammerer, D. (Hg.) (2012) *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst*. Bielefeld: transcript
- Kracauer, S. (1979 [1947]) *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Schumacher, F. (2011) *Bourdieu's Kunstsoziologie*. Konstanz: UVK
- Smudits, A. u. a. (2014) *Kunstsoziologie*. München: Oldenbourg Verlag
- Steuerwald, Ch./Schröder, F. (Hg.) (2013) *Perspektiven der Kunstsoziologie. Praxis, System, Werk*. Wiesbaden: Springer VS
- Tarde, G. (1901) *L'Opinion et la foule*. Paris: Alcan
- Veblen, Th. (1899) *The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions*. New York: Macmillan

Teil 1
**Kunst(-soziologie) und
die Grenze zur Öffentlichkeit**

Ästhetisierung der Gesellschaft statt Ökonomisierung der Gesellschaft

Kunstsoziologie als Schlüsseldisziplin der Gegenwartsanalytik

Joachim Fischer

Zusammenfassung

Vorgeschlagen wird eine Umkehrung der Gesellschaftsanalytik: Statt einer Ökonomisierung der Gesellschaft (Neoliberalismusthese) herrscht die Ästhetisierung der Gesellschaft. Daraus folgt: Nicht die Wirtschafts- oder Finanzsoziologie (oder gar die Kapitalismustheorie) sollte die soziologische Aufklärung führen, sondern die Kunstsoziologie. Dass Kunst das eigentliche Kraftzentrum der Vergesellschaftung bildet, erschließt sich in der gelassenen Sichtung der durchgehenden, flächendeckenden Ästhetisierung der Gesellschaft. Vom Design der Dinge zum Konsum der Dinge, von den ästhetischen Kommunikationsverhältnissen der städtischen Baukörper zu den unendlichen Moden der Kleider, von der kosmetisch-chirurgischen Melioration der Körpergestalten zu den in Tattoos verrästelten Körperoberflächen und den facettierten Face(!)-Book-Stilisierungen der Subjekte, vom permanent begehrten Eintauchen in konzertante Schwingungen zur im Wochenrhythmus erbetenen und erlebten Partizipation an den Fußball-Spektakeln, von der naturästhetischen Obsession der millionenfachen aufwendigen Gartengestaltungen zum weltweiten Tourismus als Passion für die fremdästhetische Gestalt von Gesellschaften, von den zentral platzierten Tempeln der modernen Kunst zu den im Dunkel der Nacht aufgebrachten, taghell leuchtenden Graffitis der nachwachsenden Ausdruckssubjekte. Bereits Werner Sombart hatte in seiner Kapitalismusanalyse von »Luxus, Liebe und Kapitalismus« die Kausalrelationen umgekehrt: Das sich erstmals zu Beginn der Moderne entdeckende ästhetische Begehren hetzt die kapitalistische Ökonomie vor sich her, immer neue Ausdrucksformen zu produzieren. So gesehen ist in der Gegenwartsgesellschaft die Ästhetisierung die Basis, der sogenannte Neoliberalismus die Magd der unerschöpflichen, massenhaften »Interphänomenalität«.

1 Kritik der Soziologie

Tatsächlich steht »Kunst [...] seit einigen Jahren vermehrt im Zentrum der Öffentlichkeit« gegenwärtiger Gesellschaften, wie der Aufruf zur Tagung »Kunst und Öffentlichkeit« in einem behutsamen Ton vermutete – aber die intellektuellen Debatten in der Öffentlichkeit und in der Soziologie (so könnte man ergänzen) werden gerade *nicht* dominiert vom Erstaunen über eine »Ästhetisierung der Gesellschaft«, sondern seit Jahren von der notorischen Klage über die angeblich zunehmende (Durch-)»Ökonomisierung« der Gesellschaft (die sog. Neoliberalismusthese, z. B. Crouch 2011) beherrscht. Das deckt sich durchaus fachlich in der Soziologie mit einer curricularen und universitären Vorrangstellung der Wirtschaftssoziologie, neuerdings der Finanzsoziologie, immer schon der politischen Soziologie – alle zusammen in der Fachgestalt der *Makrosoziologie*, die im Soziologie-Curriculum ergänzt wird durch die *Mikrosoziologie* in Gestalt der Familiensoziologie oder Geschlechtersoziologie, also spezielle Disziplinen im Zentrum der Soziologie, die in jedem Fall, auch in der Wahrnehmung der Studierenden, immer schon gesetzt sind *vor* der Kunstsoziologie, *vor* der Musiksoziologie, *vor* der Theatersoziologie, *vor* der Literatursoziologie, *vor* der Filmsoziologie, *vor* der Designsoziologie, *vor* der Architektursoziologie. In der soziologischen Theoriebildung verstärkt sich die Nebenbeibehandlung der Kunst bzw. des Ästhetischen mit der notorischen, von Soziologen und Soziologinnen zugelassenen Wiederkehr der neomarxistischen Kapitalismustheorie, der Spätkapitalismustheorie, des Theoriezirkus von Badiou, Hardt und Negri, Žižek – von dem sich auch die poststrukturalistischen Theorievarianten beeindrucken lassen. Von einer Kapitalismustheorie, von einer wiederaufgelegten »Kritik der politischen Ökonomie« her kann immer nur die Ökonomie das strukturierende Zentrum, der Quellcode der zu kritisierenden Vergesellschaftung sein, und von dieser gesellschaftlichen Basis her sind alle anderen Zonen, vor allem »Kultur« in letzter Hinsicht bloß sekundäre, abhängige Größen – so auch das Ästhetische. Diese Vorrangordnung setzt sich theoriesystematisch auch in den poststrukturalistischen Neomarxismen fort, also z. B. in den kultursoziologischen Untersuchungen, die mit Marx-Foucault z. B. bei Bröckling (2007) die massenhafte Subjektformatierung des »unternehmerischen Selbst« unter dem Primat der kapitalistischen Ökonomie, oder mit Marx-Bourdieu bei Boltanski und Chiapello (2003) den neuen kreativen Geist des Kapitalismus rekonstruieren. Auch kultursoziologische Feingeister wie Andreas Reckwitz (2012) docken Prozesse der Ästhetisierung der Gesellschaft letztlich an die immer als basal gesetzten Interessen des globalen postmodernen Kapitalismus an, treiben also das klassische Basis-Überbau-Schema in seinen subtilen Argumentationen

robust fort.¹ Kunst ist so gesehen in letzter Hinsicht im Fach Soziologie immer eine nachgeordnete, eine abhängige Größe, wie parallel auch die Kunstsoziologie im Feld der speziellen Disziplinen, wie parallel eben auch die Ästhetik im Feld der soziologischen Theorien – die Ästhetik ist eine dienende Größe des Kapitalismus (in der »Warenästhetik« bei Haug 1971; kommentierend dazu Ullrich 2013) oder eine wenigstens unterstützende, kompatible Größe (im Kreativitätsdispositiv bei Boltanski/Chiapello 2003 und Reckwitz 2012) oder eine reagierende, kritische Größe (Gesellschaftskritik) der kapitalistischen Ökonomie (so bei Neckel 2010) aus der Sicht der Frankfurter Schule vierter, fünfter bis unendlicher Generation.

Die Kunstsoziologie steht also konstitutionell und habituell gerade *nicht* im Zentrum der Soziologie und ihrer Theorien. Bereits Wolfgang Eßbach hatte in einem lesenswerten Aufsatz eine »Antiästhetische Haltung in der soziologischen Theorie« seit ihren Anfängen diagnostiziert (Eßbach 2001; vgl. bereits Bourdieu 1999). Wenn man sich für einen Moment aus dem Klammergriff der Theorie der dominanten Ökonomisierung der Gesellschaft, diesem immer schon eingespielten Würgegriff des Basis-Überbau-Schemas, löst, könnte man – wenn man sich in einem allerdings entscheidenden Zwischenschritt auf das Faktum der funktionalen Ausdifferenzierung der Moderne einlässt – neben der im Theorem des Neoliberalismus notorisch behaupteten Ökonomisierung der Gesellschaft ebenso gut von einer zu Beginn des 21. Jahrhunderts parallel durchgreifenden *Szientifizierung* der Gesellschaft sprechen (Prävalenz von Naturwissenschaften einschließlich der Medizin, von der die Vitalität der gesamten Gesellschaft einschließlich der Ökonomie abhängt) oder von der penetranten *Pädagogisierung* der Gesellschaft (PISA; Kitas), ihrer gleichzeitig durchdringenden *Verrechtlichung* (in der Omnipräsenz der »Menschenrechte«; Dominanz des Rechtssystems verkörpert in den Gleichstellungsbeauftragten, Gender-Verrechtlichung), ihrer durchstechenden *Moralisierung* (in der »Political Correctness«) oder der massiven *Politisierung* der Gegenwartsgesellschaft (z. B. in Gestalt der penetranten politischen Ökologisierung der Gesellschaft als Dominanz des politischen Systems, so in der singulären Wende der Energiepolitik einer Gesellschaft aus dem Hintergrund einer polit-ökologischen Bewegung); vor allem aber könnte man eben auch von der omnipräsenten *Ästhetisierung* der Gesellschaft sprechen. Diese Parataxe der gesellschaftlichen Teilsysteme, ihre für die Moderne charakteristische Gleichrangigkeit, die keine ausschlagende gesellschaftliche Teilsphäre auszeichnet, ist Luhmanns geniale Entdeckung (1997a) – die Polyarchie der Teilsysteme der Moderne hat er angesichts der zeitgenössisch dominierend kritisch gesonnenen, kapitalismuskritischen Soziologie (z. B. Habermas in seinen klassi-

1 Symptomatisch bei Sophia Prinz, die bei aller Aufgeschlossenheit für eine ästhetische Wende der Ökonomie mit dem Rückgriff auf Adorno letztlich nur ökonomisch motivierte »Zwänge der Ästhetisierung« zu identifizieren vermag (Prinz 2012).

schen gegenwartsanalytischen Schriften »Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus« von 1976 bzw. »Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus« von 1973) *in seiner Zeit* als Analyse-Gestus heroisch durchgehalten. Das ist allerdings in der hier beschleunigten Argumentation nur ein Zwischenschritt, wenngleich ein unumgänglicher. Diese Überlegungen werden in drei Schritten vorgetragen – wobei der erste bereits vollzogen wurde (die kognitive Loslösung vom Bann einer robusten Kapitalismustheorie); im zweiten Schritt wird das überwältigende Faktum der ›Ästhetisierung der Gesellschaft‹ entfaltet, im dritten aus diesem Argument eine Konsequenz zum möglichen Status der Kunstsoziologie – über Luhmann hinaus (Luhmann 1997b) – als Zentraldisziplin der Soziologie entfaltet.

2 ›Ästhetisierung der Gesellschaft‹ als Quellcode der Vergesellschaftung

Das Phänomen der ›Ästhetisierung der Gesellschaft‹ wirklich ernst nehmen (und das soll hier einmal durchgespielt werden) hieße, dass die *Kunst* eventuell – wider alle fachkonventionelle soziologische Erwartung – als eigentliches *Kraftzentrum der Gegenwartsgesellschaft* fungiert, dass sie – gleich ob durch Bilderzeugung, als Musik, Theater, Literatur, Film, Mode, Architektur, Design, Naturästhetik (Gartenkunst) oder Medienkunst – enorme Ressourcen der privaten Subjekte und der Öffentlichkeit bindet, materielle Ressourcen und Aufmerksamkeitsressourcen ›verhext‹. Nichts anderes meint der Begriff ›Faszination‹. Daher: Ist nicht das Ästhetische das eigentliche Existential der Subjekte und der Sozietäten der Gegenwart? Nach und vor dem Rechtlichen, vor dem Politischen, vor dem Wissenschaftlichen, vor dem Erzieherischen, vor dem Moralischen, vor dem Ökonomischen?

Die Frage der Gestaltung der sinnlichen Erscheinung des Lebens, der Phänomenalität des Lebendigen vor- und füreinander, ist den gegenwärtigen Gesellschaften offensichtlich so lebenswichtig, dass sich Teile der Öffentlichkeit nur ihretwegen und nur deshalb politisieren (und nicht etwa wegen der klassisch sozialen Frage oder der Frage der Geschlechterungleichheit). So kreiste z. B. der 2012 plötzlich hitzige Streit um das Urheber- und Verwertungsrecht an immateriellen Gütern und in seiner Folge die Emergenz einer neuen politischen Gruppierung in einigen Gesellschaften (den ›Piraten‹) im Kern allein um den ›freien‹, offensichtlich existentiell wichtigen Zugang der Rezipienten zu *ästhetischen Ressourcen* (legaler Download von Spielfilmen und Musik); und falls diese Art der politischen Gruppierungen immer erneut ein ›Grundeinkommen‹ postulieren, dann offensichtlich in erster Linie, um unbelästigt und unbelastet dem *ästhetischen Begehren* tagtäglich im Internet folgen

und fröhen zu können. Dieses Phänomen ist übrigens eine glänzende Bestätigung des Versuches von Gerhard Schulze vor zwanzig Jahren, die Strukturanalyse von Gegenwartsgesellschaften von der zweckrational orientierten Industriegesellschaft, der Ökonomisierung, auf die erlebnisrationale Orientierung am Projekt des ›schönen Lebens‹, des Ästhetischen, umzustellen (Schulze 1992); Schulze – ein zweiter deutscher Pionier der Entdeckung der zentralen Ästhetisierung der Gesellschaft nach Georg Simmel (2008). Aber auch Schulzes Konzept der »Erlebnisgesellschaft« hat samt der Postmodernedebatte nicht die Wucht eines Paradigmenwechsels von der Politischen Ökonomie der Gesellschaft hin zum Basistheorem der ›Ästhetisierung der Gesellschaft‹ entfalten können, auch ihm ist es nicht gelungen, die Kunstsoziologie nachhaltig ins Zentrum der gesellschaftsanalytischen Kraft der Soziologie zu rücken.

Der politisch in Gestalt einer sozialen Bewegung postulierte, unbeschränkte Zugang zu ästhetischen Ressourcen ist nur ein Beispiel, wo die ›Ästhetisierung der Gesellschaft‹ sich dramatisiert. Entfesselt man einmal grundsätzlich den gesellschaftsanalytischen Blick für die durchschweifende, tiefliegende ›Ästhetisierung der Gesellschaft‹ als Zentralphänomen der Gegenwart, dann fliegen einem die verschiedenen einschlägigen Phänomene geballt entgegen. Kaum etwas ist gegenwärtig offensichtlich wichtiger, gesellschaftlich gewichtiger, als die *sinnlichen Erscheinungsverhältnisse* (Fischer 2002), also die je spezifische Gestalt der sinnlich affizierenden Erscheinungen, einerseits des Subjektes vor und für sich selbst, andererseits der Subjekte »interphänomenal« vor- und füreinander, immer vermittelt über die Interobjektivität der Dinge und des Körpers (zum sozialen Basisphänomen der »Interphänomenalität« noch vor der Intersubjektivität siehe Fischer 2012). Es ist das *Design der Dinge*, das die Familienseelen und -ressourcen okkupiert, vom Spielzeug der Kinder bis hin zum Interieur der Wohnräume, medial vervielfacht. Ob dabei z. B. IKEA ein Fall von »Warenästhetik« (Haug 1971) ist, in der der produzierende Kapitalist die Ware um des Tauschwert-Profits willen mit einem ästhetisch-erotisch verführerischen Gebrauchswertversprechen verzuckert, den Schein vor das Sein setzt, oder ob umgekehrt die Ware des Kapitalisten sich im Sinne einer ›Güterästhetik‹ vor dem herrischen Begehren der Konsumenten nach einer guten Erscheinungsweise oder Phänomenalität des Gutes knechtisch verbeugen muss, um als gefälliges Gut finanzielle Anschlusskommunikation an die Familienetats zu finden – das ist soziologisch zunächst eine völlig offene Frage. Der *Konsum der Dinge* in seiner Tiefenstruktur, ja in seiner Ernsthaftigkeit ist erst seit einigen Jahren entdeckt: Zu erinnern ist an die jüngsten einschlägigen Studien von Aida Bosch (2010) und Dominik Schrage (2009). Diese neuere sogenannte ›Konsumsoziologie‹ ist, in ihrer diagnostischen Kraft einmal ganz durchdacht, das Sturmgeschütz für den Durchbruch der Kunstsoziologie als zentraler Teildisziplin

der Soziologie, weil sie – die Konsumsoziologie – *innerhalb* der ökonomischen Sphäre die entscheidenden Akzente umsetzt: von der (bei Marx und im Neomarxismus) dominierenden Sphäre der in letzter Instanz steuernden Produktion des Produzenten hin zur Konsumtion, zum heischenden Warenrezipienten, der den Kapitalismus steuert und der ihr eigentlicher Held ist.

Aber nicht die Konsumsoziologie allein ist ein Lotse der Kunstsoziologie ins Zentrum der Analytik. Es ist zudem der Erscheinungscharakter der architektonischen Baukörper voreinander (Bau und Gegenbau) und vor dem flanierenden Publikum in den großen Städten, der die Stadtöffentlichkeiten und Stadtverwaltungen okkupiert und sie um die kreativsten Architekten und Architektinnen buhlen lässt. Die neuere Architektursoziologie (Fischer/Delitz 2009; Delitz 2009) hat im konzeptionellen Parforceritt gegen die ökonomiefixierte Stadtsoziologie, die alles Städtische mit den Fragen der sozialen Ungleichheit verklammert und auf die Fragen der sozialen Marginalisierung und Exklusion reduziert, die gesellschaftliche Virulenz von spezifischen Architekturdebatten freigelegt. Sie sind als *Ästhetik-Streit der Baukörper*, als existentielle Frage des baukörperlichen Erscheinens der Stadt selbst keine Nebendebatten, kein Überbauphänomen, sondern Hauptdebatten der gegenwärtigen Städte, ihrer Erscheinungs-Atmosphäre für die Bewohner und erst im Gefolge auch für Investoren. Und weiter: Zur Ästhetisierung der Gesellschaft gehört natürlich das unaufhörliche, faszinierende Spiel der *Mode*, mit Simmel von Anfang an als *das* Ästhetik-Phänomen von Vergesellschaftung schlecht hin präsent, aber ebenso wenig wie der Klassiker Simmel selbst – allen Renaissance zum Trotz – jemals in seiner gesellschaftsstrukturierenden Kraft analytisch ernstgenommen. »Die Philosophie der Kleider ist die Philosophie des Menschen. Im Kleid steckt die ganze Anthropologie«, zitiert Plessner den Religionsphilosophen van der Leeuw (Plessner 1948). Mode – das ist zunächst immer der Versuch, einander die je eigene Unergründlichkeit in den unerschöpflichen Ausdrucksvarianten »interphänomenal« zu zeigen oder zu verbergen, sich einander in den unendlichen Schnittmöglichkeiten die Expressivitätspotentiale in der Öffentlichkeit vorzuführen. Können die Kleider nicht kaschieren, helfen vielleicht die Schnitte der *kosmetischen Chirurgie*. Unübersehbar, und schwer oder mühsam ableitbar aus kapitalistischen oder sonstigen angeblich durch ökonomischen Druck auferlegten Entfremdungs-Bedingungen, ist das gesellschaftsheischende Verlangen, vor allem der Frauen, der jungen Mädchen, das erste Ersparte bzw. die elterliche Investition für die »natürliche Künstlichkeit«, für die kunstvolle Verhübschung, für die künstliche Kompensation für die von der Natur immer ungleich und ungerecht verteilte Schönheit und Anziehungskraft im erotischen Beziehungsfeld aufs Spiel zu setzen. Zudem – oder gleichzeitig – kreist die Körperfantasie der Gesellschaftsmitglieder um die originelle Musterung, ja die charakteristische Zeichnung der Leib-

oberfläche, das sprechende und doch rätselhafte *Tattoo*, das einem Subjekt via Körper eine geheimnisvolle Fell-Ausstrahlung gibt und aus diesem ästhetischen Anlass in eine Geselligkeit mit zunächst Fremden verstrickt, in die es sonst nicht geraten wäre. Und zurück zur neuen medialen Begegnungsform im Zeichen des Ästhetischen: *Facebook*, die originäre, bereits klassische amerikanische universitäre Erfindung vor dem Internet, dass nämlich in bebilderten Jahrgangsverzeichnissen die Studierenden via Fotos einander in ihren Gesichtern, den Antlitzen, der menschlichen ästhetischen Erscheinungsfläche schlechthin begegnen, transponiert in ein elektronisches Medium, so dass nun – getreu nach Goethes Wilhelm Meister und seiner ästhetischen Bildungsromanmaxime: »Mich ganz auszuführen, so wie ich da bin, war von Beginn an mein Bestreben« – das große *Welttheater* des massenhaften voreinander Erscheinens über neue Medien gespielt werden kann. Die Urszene, der Ureinfall von Mark Zuckerberg war ja, die Universitäts-Mitglieder der von ihm online gestellten Gesichter-Erscheinungsseite aufzufordern, die Attraktivität, die ästhetische Anziehungskraft von zwei zufällig ausgewählten Personen an Hand der Fotos zu bewerten. Und weiter: Noch ein unüberhörbares Phänomen der durchgehenden Ästhetisierung der Gesellschaft sind die Popkonzerte, die *Diskotheken*, in denen sich dieselben individualisierten Massen durch die ihnen *jeweils* (darauf kommt es an) auf die Ohren und Seelen, auf ihre nach Ausdruck hungernden idiosynkratischen Innenwelten, auf ihren aufgedeckten und facettierten Geschmack hin komponierte Musik in verzückte Schwingungen versetzen lassen. Mitten in der Moderne lassen sich Subjekte durch immer neue Zauberflöten zu ästhetischen Veitstänzen bewegen – damit rückt die Musiksoziologie ins gesellschaftsanalytische Zentrum. Und weiter in der Ästhetisierung der Gesellschaft: die wöchentlichen Schaukämpfe, die *Spektakel* der – nun allerdings vorwiegend – männlichen Gruppenkämpfe weltweit, im europäischen, südamerikanischen Raum als Fußballballett, im nordamerikanischen Raum als Baseball oder Football. Die Zuschauermassen verwandeln sich in Chöre, erzeugen Stimmungen durch anschwellende Stimmen, werden zum »Ornament« (Kracauer 1963) des Spektakels. Es sind ästhetische Ereignisse des agonalen Schreckens und Triumphes, nach denen eine Mehrzahl der Gesellschaftsmitglieder ihre eigenen Biographie-Wochen takteten – Lust- und Trauerspiele auf dem gleißend ausgeleuchteten Rasen mitfreuend und mitleidend. Und einen Schritt höher: In jedem Fall sieht man vom Flugzeug (beim Start und Landeanflug) aus – abgesehen von den Spektakel-Arenen – die flächendeckende Ästhetisierung der Gesellschaft in Form der hunderttausendfach gepflegten Gärten hinter den Häusern der Besitzindividualisten, auch in den gebündelten Gartensiedlungen der sogenannten Kleingärtner, die alle der aufwendigen, *kultivierten Naturästhetik* frönen in dem, was sie auf ihrer Parzelle – *pars pro toto* – zum schön angeordneten Keimen und Blühen

bringen – ihren Nachbarn und Gästen zur Schaulust. Und nun erst die grenzüberschreitende Ästhetisierung der Gesellschaft: Was ist der *Tourismus* (das nicht beruflich oder durch Migration erzwungene, sondern spielerisch freizeithliche Überschreiten der räumlichen Grenzen der eigenen Gesellschaft), wenn nicht ein Genießen der Ästhetik anderer Gesellschaften, ihrer sinnlichen Erscheinungsweise – und umgekehrt (Erwartungserwartungen) eine mitunter bis ins Kitschige reichende Stilisierung dieser fremden Gesellschaft als besondere, besonders reizvolle Erscheinung vor den fremden Augen? Touristen als Massenphänomen sind die Kronzeugen der Ästhetisierung der Weltgesellschaft – sie tauchen in Schwärmen in die spezifischen Schönheiten und Erhabenheiten fremder Kulturen ein, Kulturen eingebettet in Naturlandschaften, gerade, weil sie – die Touristen – im Regelfall die jeweiligen Sprachen nicht sprechen und deshalb vor allem auf die Anschauung, auf den sinnlichen Eindruck der ästhetisch-erotischen Ausdrucksverhältnisse der fremden Gesellschaften verwiesen sind. Und weil sie die Sprachen nicht sprechen, besichtigen sie, nehmen die Welt der Architekturen und Artefakte in Augenschein; die Touristen sind magisch von den dortigen Baukörpern, den Gewändern, von den Gesichtern, von der »Welt der Objekte« (MacGregor 2011), der Kunst Dinge angezogen, auch der trivialen Objekte des Kunsthandwerks auf den lokalen Märkten, sie geraten in die jeweiligen *Museen* der fremden, exotischen Gesellschaften, von deren künstlerischen Artefakten sie sich staunend affizieren lassen – auch wenn sie vieles nicht verstehen. Hier schließt sich der Kreis der Ästhetisierung der Gesellschaft zu den *Museen der modernen bildenden Kunst*, den eigentlichen Sakralräumen der großen Metropolen der avancierten europäischen und amerikanischen Gesellschaften – Kulträume oder Kultzeiten (documenta) voller sinnlicher Rätselbilder und -objekte, die auf den einfallsreichen, biographisch weichenstellenden Kommentar der jeweiligen Besucher warten, um als harrnde Rätsel ihre Lösung zu finden.² Man würde die Konstellation verkennen, würde man in der Ästhetisierung der Gesellschaft eine Ablösung des Kunstwerkes in seiner Dinglichkeit allein zugunsten des Kunstereignisses (des Happenings, des Events) konstatieren – in den Ästhetik-Museen selbst wird nach wie vor sakraler Dingkult betrieben. Der ästhetische Akt, wenn er gelingt, zielt durch die »Präsenz des Bildes« zur »Präsenz im Bild« (Bosch 2014). Kehrt man aus den taghellen ästhetischen Sakralräumen mitten in den Metropolen in den Stadtraum zurück, sieht man die im Dunkel der Nacht aufgetragenen Graffiti an den Baukörperwänden mit anderen Augen: offensichtlich ästhetische Expressivitätssignaturen nachaktiver Subjekte, die mit diesen Signaturen – konkurrierend mit anderen Wandartisten – voreinander, für die Öffentlichkeit in ihrer individuellen Ausdruckssemiotik erscheinen möchten

2 Dazu Fischer (2007; 2011).

(Fischer 2011). Damit ist der Beuysschen Maxime der romantischen Kunst – »Jeder ist ein Künstler« – noch in der Tiefendunkelheit der Nacht mitten in der Moderne Geltung verschafft.

3 Kunstsoziologie als Schlüsseldisziplin der Gegenwartsgesellschaft

Diese bloß kursorisch versammelten Phänomene, diese allerdings geballten Phänomene einer Ästhetisierung der Gesellschaft könnten der Anlass und ein erstes Argument sein, in einem Theoriebeitrag – und mehr ist hier nicht skizziert – die Kunstsoziologie einmal mit einem Ruck systematisch ins Zentrum der gesellschaftlichen Analytik zu rücken; und zwar *vor* der Rechtssoziologie, *vor* der Wirtschaftssoziologie, *vor* der politischen Soziologie, *vor* der Mediensoziologie. Das Ästhetische, dessen vergesellschaftender, die Akteure faszinierender Stellenwert in der Soziologie – von der Ausrichtung des Faches und der Art ihrer Theoriebildung – unterschätzt wird, würde für die Soziologie systematisch wichtig, weil es zentral für die Konstitution und Stabilität des Sozialen ist, für das ›Bedeutungsvolle‹ im Sozialen. Kunst – in welcher Sparte, in welcher Spielart auch immer – wäre dann der strukturierende Kern der gegenwärtigen Gesellschaft. Und – um zur Anfangsthese der Einhegung der ökonomistischen Kapitalismustheorie zurückzukehren und sie zuzuspitzen – die Sphäre der Ökonomie selbst ließe sich so als eine abhängige Variable der Ästhetisierung der Gesellschaft auffassen, insofern nämlich letztere mit ihren unvorhersehbaren »Art Worlds« (Becker 1982) entwirft und vorgibt, worin erstere investieren soll. Die Ökonomie wäre der Überbau, die Kunst die Basis der Gesellschaft. Das ist eine These, die übrigens bereits Werner Sombart in dem genialen Text »Luxus und Kapitalismus«, genauer in »Luxus, Liebe und der Kapitalismus« (Sombart 1922/1967) für die historische Genese des Kapitalismus durchgespielt hat. Kapitalistische Ökonomie aus dem Geist des Luxus, aus der Ästhetik und Erotik – hier hat Sombart den entscheidenden Schachzug gegen Marx und die Kritik der politischen Ökonomie gesetzt: Es ist nämlich das ästhetische Begehren zunächst weniger Frauen und Männer der Höfe und der großen Städte, das in erotischen Drei- und Vielecken das Kapital vor sich her scheucht und treibt, es weist ihm die Pfade der sensiblen Sinnlichkeit, in die es investieren soll, über das »Journal des Luxus und der Moden« des bürgerlichen Goethezeitalters bis hin zu ästhetisch-erotischen Begehren der Massen, das hundert Jahre später das atemlose Kapital vor sich her hetzt. Das ästhetische Begehren hetzt die kapitalistische Ökonomie mit ihren waghalsigen, den Hals riskierenden Unternehmern ins Risiko, in die

Gefahr des Bankrotts, um von ihr das ästhetische Erscheinungsverlangen immer neu facettiert und entdeckt und die ernstesten Spielzeuge seines Auslebens – Häuser und Villen, Interieurs, Auto-Karosserien, Schmuck, Kleider, individuelle Portraits, später Fotografien, schön gemachte Körper und Gesichter, narrative Häute, Fernreisen, Spektakel, empfohlene Sterne-Restaurants, ästhetische Rätseldinge – präsentiert zu bekommen. Die Ökonomie hechelt mit Moden und Design dem unerschöpflichen ästhetischen Begehren der Gesellschaft hinterher. Sieht man von Werner Sombarts Aufklärung her, die erstmals indirekt die Kunstsoziologie für eine Sternstunde lang ins analytische Zentrum der Moderne rückt, handelt es sich bei der Ästhetisierung der Gesellschaft mitnichten allein um ein jetziges Phänomen – so kann nur eine der Aktualität verfallende, kurzatmende Soziologie denken –, auf keinen Fall wird das Schöne, das Interessante, das aufregend Hässliche, das Kreative erst *jetzt* zum Motor einer Moderne oder kapitalistischen Ökonomie. Es ist das Dispositiv bereits am Anfang dieser Gesellschaftsformation (Fischer 2004).

Würde das stimmen, wäre seit jeher nicht die Wirtschaftssoziologie, nicht die politische Soziologie und nicht die Rechtssoziologie die Leitdisziplin der historischen Soziologie und der gegenwartsanalytisch interessierten Soziologie, sondern eben die *Kunstsoziologie* mit ihrer analytischen Kompetenz hinsichtlich des Kunstgeschehens, der Kunstvermittlung und -produktion. Dieser Durchbruch innerhalb der Soziologie würde jetzt endlich allerdings nur einer Kunstsoziologie gelingen, die sich von der dauerkritischen Attitüde z. B. der Frankfurter Schule oder auch des Poststrukturalismus emanzipiert, also einer Kunstsoziologie, die – wie Simmel³ und Luhmann – der *theoria* verpflichtet ist, dem Schauen, der voyeuristischen Beobachtung der Gegenwartsgesellschaft, der fröhlichen, nicht der kritischen Wissenschaft. Erst einem solchen Habitus ginge überhaupt die Eigenlogik und Eigendynamik des Phänomens der Ästhetisierung der Gesellschaft im 21. Jahrhundert auf. Eine solche Kunstsoziologie müsste sich selbst ändern und raffiniert aufstellen: Auf keinen Fall darf sie sich in der babylonischen Gefangenschaft einer sogenannten ›kritischen‹ oder ›widerspenstigen‹ Kunst halten (dann nämlich bliebe sie als bloßer Reflex im Paradigma einer ökonomistisch ausgerichteten Kapitalismustheorie der Gesellschaft stecken, die die Ästhetik auf Gesellschafts- und Lebenskritik reduziert). Eine Kunstsoziologie⁴, die kovariant zur Ästhetisierung der Gesellschaft schwebte, würde sich auf die skizzierte, breite, ästhetisch-erotische Tiefen-, ja Basisdimension von Vergesellschaftung als Voraussetzung ihrer Konzentration auf die unendlich funkelnden Kunstdinge und ästhetischen Erscheinungen in allen Dimensionen

3 Zu Simmels ›Soziologie der Sinne‹ als Zentraltext einer ›soziologischen Ästhetik‹: Fischer 2002.

4 Zur eleganten neueren Stilisierung der ›Kunstsoziologie‹ aus ihren verschiedenen Konzepten vgl. Danko 2012.

einlassen, um sie tatsächlich als Medium der Vergesellschaftung zu entziffern – tut sie das nicht, bleibt sie eine kleine spezielle Teildisziplin neben anderen, ein soziologisches Mauerblümchen im Schatten der großen Teildisziplinen der ökonomischen und politischen Soziologie.

Literatur

- Becker, H. S. (1982) *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press
- Boltanski, L. / Chiapello, E. (2003) *Der neue Geist des Kapitalismus*. UVK, Konstanz
- Bosch, A. (2010) *Konsum und Exklusion. Eine Kulturosoziologie der Dinge*. Bielefeld: transcript
- Bosch, A. (2014) *Präsenz des Bildes – Präsenz im Bild. Betrachtungen zur Präsenzerfahrung*. In: Eberle, Th. (Hg.) *Wissenssoziologische Perspektiven auf Fotografie*. Wiesbaden: Springer VS (im Erscheinen)
- Bourdieu, P. (1999) *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Bröckling, U. (2007) *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Crouch, C. (2011) *Das befremdliche Überleben des Neoliberalismus. Postdemokratie II*. Berlin: Suhrkamp
- Danko, D. (2012) *Kunstsoziologie. Einsichten, Themen der Soziologie*. Bielefeld: transcript
- Delitz, H. (2009) *Architektursoziologie. Einsichten, Themen der Soziologie*. Bielefeld: transcript
- Eßbach, W. (2001) *Antitechnische und antiästhetische Haltungen in der soziologischen Theorie*. In: Lösch, A. u. a. (Hg.) *Technologien als Diskurse*. Heidelberg: Synchron, S. 123-136
- Fischer, J. (2002) *Simmels ›Exkurs über die Soziologie der Sinne‹. Zentraltext einer anthropologischen Soziologie*. In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie, Themenheft: Soziologie der Sinne*, 27 (2), S. 6-13
- Fischer, J. (2004) *Warenwerbung und Warentest oder Poetismus und Rationalismus. Komplementäre Sozialmechanismen in der bürgerlichen Massenkultur*. In: Hellmann, K.-U./ Schrage, D. (Hg.) *Konsum der Werbung. Zur Produktion und Rezeption von Sinn in der kommerziellen Kultur*. Wiesbaden: VS-Verlag, S. 49-62
- Fischer, J. (2007) *Ästhetische Anthropologie und anthropologische Ästhetik. Plessners ›Kunst der Extreme‹ im 20. Jahrhundert*. In: Früchtl, J./Moog-Grünewald, M., *Ästhetik in metaphysikkritischen Zeiten. 100 Jahre ›Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft‹*. Sh. 8 der *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*. Hamburg: Meiner, S. 241-267
- Fischer, J. (2011) *Wie sich das Bürgertum in Form hält. Über den systematischen Nonkonformismus der modernen bildenden Kunst*. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 65 (9/10), (Sonderheft ›Nonkonformismus‹), S. 952-958
- Fischer, J. (2012) *Interphänomenalität. Zur Anthro-Soziologie des Designs*. In: Moebius, S./Prinz, S. (Hg.) *Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturosoziologie des Designs*. Bielefeld: transcript, S. 91-108
- Fischer, J./Delitz, H. (Hg.) (2009) *Architektur der Gesellschaft. Theorien für die Architektursoziologie*. Bielefeld: transcript