

Kunst in den Augen von Laien.

Eine Typologie zur Rezeption zeitgenössischer Kunst am Beispiel einer Arbeit von Taring Padi auf der documenta 15.

Mira Bickert

Abstract.

Regarding the research gap on reception of contemporary art by the lay audience, the present work focuses on the inductive-deductive development of a conceptual instrument for recording the lay reception of contemporary art with a non-dogmatic orientation towards Bourdieu's reception theory.

Using problem-centered focus interviews, which are analyzed in a circular process of iterative approximation between the empirical material and the corresponding category system using Kuckartz's qualitative content analysis, a case-oriented lay reception typology is developed based on the receptions of an exemplary selected work at documenta fifteen by 18 laypeople. Based on the characteristics of the form of reception, the use of formalities, the contextualization, aspects relevant to judgments and the general expectations towards art, three typical ways of dealing with the work of art can be identified: the empathetic, the unraveling and the situating orientation, which can be linked to different subjective meanings. This shows that the selected art work is suitable to varying degrees for the observed approaches. The types can also be linked to different frequency of visits to art exhibitions.

Bourdieu's reception typology proves to be an exclusion-reinforcing reproduction of the devaluation of lay reception within the art field, particularly in the context of quantitative research designs. His habitus concept, on the other hand, appears to be very promising for future qualitative studies on the concrete reception behavior of laypeople in the context of their social settings.

Zusammenfassung.

Im Kontext der Forschungslücke zur Rezeption zeitgenössischer Kunst auf das Laienpublikum zielt die vorliegende Arbeit auf die induktiv-deduktive Entwicklung eines begrifflichen Instrumentariums zur Erfassung von

Laienrezeption zeitgenössischer Kunst unter undogmatischer Orientierung an Bourdieus Rezeptionstheorie.

Mittels problemzentrierten Fokus-Interviews, die in einem zirkulären Prozess der iterativen Annäherung zwischen dem empirischen Material und dem damit korrespondierenden Kategoriensystem mit der Qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz ausgewertet wurden, wird anhand der Rezeption eines exemplarisch ausgewählten Werks auf der documenta fifteen durch 18 Laien eine fallorientierte Laienrezeptionstypologie entwickelt. Anhand der Merkmale der Rezeptionsform, der Formaliaverwendung, der Kontextualisierung, urteilsrelevanten Aspekten und den allgemeinen Kunsterwartungen lassen sich mit der einführenden, der enträtselnden und der verortenden Orientierung drei typische Umgangsweisen mit dem Kunstwerk identifizieren, die mit variierenden subjektiven Sinngewebungen verbunden werden können. Dabei zeigt sich, dass die ausgewählte künstlerische Arbeit sich in unterschiedlichem Maß für die beobachteten Zugangsweisen eignet. Die Typen können zudem mit unterschiedlichen Besuchshäufigkeiten von Kunstaussstellungen verbunden werden.

Bourdieus Rezeptionstypologie erweist sich dabei als insbesondere im Kontext quantitativer Forschungsdesigns exklusionsverstärkende Reproduktion der kunstfeldinternen Abwertung von Laienrezeptionen. Sein Habituskonzept erscheint dagegen als äußerst vielversprechend für zukünftige qualitative Studien zum konkreten Rezeptionsverhalten von Laien im Kontext ihrer sozialen Lagen.

1. Einleitung: Besucher zeitgenössische Kunstaussstellungen und ihr Zugang zur Kunst

Der Besuch von Kunstaussstellungen bleibt trotz jahrzehntelanger Inklusions- und Vermittlungsversuche unter dem Schlagwort der »Kultur für Alle«¹ eine bildungselitäre Freizeitbeschäftigung.² Das Publikum deutscher Kunstmuseen weist einen weit über Bundesdurchschnitt liegenden Abiturienten- bzw. Akademikeranteil auf, wobei geistes- und sozialwissenschaftliche Fachrichtungen besonders stark vertreten sind.³ Zu den Ursachen ist bis heute wenig bekannt. Die klassischen soziologischen Theorien scheinen sich jedoch einig zu sein, dass zumindest im Feld der autonomen Kunst »die künstlerischen Arbeiten selbst, [...] eine ästhetische,

¹ Hoffmann. *Kultur für alle*.

² Gebesmair. *Von der Kultur für alle zur Allesfresser-Kultur*

³ Wegner. *Publikumsmagnet Sonderausstellung – Stiefkind Dauerausstellung?*, S. 263-266; Wegner. *Besuchersforschung und Evaluation in Museen*, S. 118; Kirchberg. *Besucher und Nichtbesucher von Museen in Deutschland*, S. 161.

eine das Primat des Inhalts vor der Form realisierende Rezeptionsweise von Kunst einfordern und so letztlich die Mechanismen der Inklusion und Exklusion in sich tragen.«⁴ Die Publikumszusammensetzung ist aus dieser Sicht ein Symptom der Verteilung von Rezeptionsfähigkeit.⁵

Das kunstfeldinterne Paradigma der Kunstautonomie ist inzwischen weitgehend dem wesentlich inklusiveren Postulat der Kontextualität von Werk wie Rezeption im Rahmen sozialkonstruktivistischer Denkmodelle gewichen.⁶ Viele aktuellere kunsttheoretische Positionen denken den Rezipienten als konstitutiven Mitkonstrukteur des Werksinns⁷ - meist jedoch als idealer »impliziter Betrachter« vom Werk aus gedacht, wobei Zusammenhänge mit empirischen Betrachtern und ihren Rezeptionen fraglich bleiben.⁸ Wie erfolgreich derartige künstlerische Strategien sind, bleibt daher unklar - zwischen dem theoretischen Anspruch von Kunst und empirischen Belegen zu ihrer tatsächlichen Wirkung auf das Publikum klafft seit jeher eine deutliche Lücke.⁹ Diese wird häufig mit unbelegten Annahmen aufgefüllt, die umso ambitionierter ausfallen können, je weniger Grenzen ihnen von seiten der Empirie gesetzt werden. Fuchs spricht daher von einer »Überforderung der Künste und des Ästhetischen« in den Diskursen um deren Wirkungen, während völlig unklar sei, »was die Künste und was eine ästhetische Praxis tatsächlich sowohl für den Einzelnen als auch für die Gesellschaft leisten können.«¹⁰ Insbesondere der Umgang des den Experten zahlenmäßig weit überlegenen Laienpublikums mit zeitgenössischer Kunst bildet ein Forschungsdesiderat¹¹, das Einsichten in die In- oder Exklusionsmechanismen im Umgang mit zeitgenössischer Kunst verhindert. Der Bedarf entsprechender qualitativer Studien wird in den vergangenen Jahren verstärkt von so unterschiedlichen Seiten wie der Kunstvermittlung¹², Kunstmuseen¹³, Kunstproduzierenden¹⁴, der

⁴ Zahner. *Inklusion und Exklusion im Konsumtionsfeld der Bildenden Kunst*, S. 347.

⁵ Vgl. Bourdieu/Darbel. *Die Liebe zur Kunst*.

⁶ Huber. *Kunst als soziale Konstruktion*, Zahner. *Die neuen Regeln der Kunst*.

⁷ Kemp. *Der explizite Betrachter*; Kemp. *Kunstwerk und Betrachter*; Vgl. Bourriaud. *Esthétique relationnelle*.

⁸ Kemp. *Kunstwerk und Betrachter*, S. 249f.

⁹ Fuchs. *Elfenbeinturm oder menschliches Grundrecht?*, S. 23.

¹⁰ Ebd. S. 19

¹¹ Zahner. *Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse*, S. 193; Zahner. *Die Selektivität des Publikums zeitgenössischer Kunst als Herausforderung für die Rezeptionstheorie Pierre Bourdieus?*, S. 55f.; Kirchberg/Kuchar. *A Survey of Surveys*, S. 169.

¹² Renz. *Besuchsverhindernde Barrieren im Kulturbetrieb*, S. 31f., vgl. Renz/Mandel. *Barrieren der Nutzung kultureller Einrichtungen*, Renz. *Nicht-Besucherforschung*.

¹³ Buckermann. *Die Vermessung der Kunstwelt*, S. 231

¹⁴ Henschel. *Die Brücke als Riss*, S. 99.

Kunstwissenschaft¹⁵ sowie der Soziologie¹⁶ angemeldet. Die Frage, ob und auf welche Weise Laien einen Zugang zu zeitgenössischer Kunst finden und ob sich darin ein Zusammenhang zum Besuchsverhalten von Kunstausstellungen herstellen lässt, bildet den Fokus der vorliegenden Studie.

2. Theoretischer Rahmen: Kunstrezeption nach Bourdieu als Vermittlung der Besuchshäufigkeit

Bourdieu hat bislang die elaborierteste Theorie zur Kunstrezeption vorgelegt. Er erklärte in einer großangelegten kultursoziologischen Feldstudie der Sechzigerjahre zu europäischen Kunstmuseen und ihrem Publikum die Publikumszusammensetzung als Folge der gesellschaftlichen Ungleichverteilung sozialisationsvermittelter und mithin klassen- bzw. schichtspezifischer Prägungen und Bildungsinhalte, die für die Partizipation an Kunst Voraussetzung sind. Die ungleiche Zugänglichkeit des Sinns der Kunstwerke ist hier der entscheidende Faktor, der »als Ungleichheit im Angesicht kultureller Werke nur ein Aspekt der Ungleichheiten gegenüber einer Bildung [ist], die das ›kulturelle Bedürfnis‹ ebenso weckt wie sie gleichzeitig die Mittel an die Hand gibt, es zu befriedigen.«¹⁷

Bedingung der Möglichkeit zur Erschließung des Sinn- und folglich des Genusspotentials moderner und zeitgenössischer Kunst ist demnach eine »ästhetische Disposition« als Fähigkeit zur Anwendung »künstlerischer Codes«¹⁸ in der Kunstrezeption. Sie besteht darin, formale Elemente vor der Inhaltsdeutung eines Werks zu priorisieren und Kunstwerke anhand ihrer stilistischen Gemeinsamkeiten und Unterschiede im Verhältnis zur Gesamtheit der künstlerischen Produktion kunstwissenschaftlich zu klassifizieren. Zudem sind Codes des alltäglichen Lebens anzuwenden, mittels derer der Betrachter die abgebildeten Motive ihren Bedeutungen in der natürlichen oder sozialen Welt zuordnen.¹⁹ Codespezifische Rezeptionserfordernisse variieren zwischen unterschiedlichen Kunstwerken, die für ihre Lesbarkeit also jeweils unterschiedliche Rezeptionsebenen, d.h. unterschiedliche Grade kunstwissenschaftlicher Bildung, voraussetzen.²⁰ Insbesondere zeitgenössische Arbeiten als »die

¹⁵ z.B. Kemp. *Der explizite Betrachter*.

¹⁶ Zahner. *Die Selektivität des Publikums zeitgenössischer Kunst.*; Zahner. *Die heterogene Praxis des Ausstellungsbesuchs im zeitgenössischen Kunstfeld.*; Zahner. *Inklusion und Exklusion im Konsumtionsfeld der Bildenden Kunst.*; Zahner. *Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse*.

¹⁷ Bourdieu/Darbel. *Die Liebe zur Kunst*, S. 67.

¹⁸ Ebd. S. 72, vgl. Kastner. *Die ästhetische Disposition*.

¹⁹ Ebd. S. 69-71

²⁰ Ebd. S. 75, vgl. Bourdieu. *Die feinen Unterschiede*, S. 22.

innovativsten Formen der Kunst« können aus dieser Perspektive nur von einigen wenigen »Virtuosen« entschlüsselt werden, die auf Basis der »vollkommene[n] Beherrschung des Codes der Codes« über die seltene Fähigkeit zum Bruch mit sämtlichen Codes im Rahmen eines relativierenden Überblicks verfügen.²¹

Laienrezipierende unterscheidet der späte Bourdieu nach ihrer Routine im Umgang mit Kunst. Versierte Laien verfügen über eine in regelmäßiger Besuchspraxis und fortgesetzter Beschäftigung mit Kunstausstellungen erworbene Vertrautheit und bedienen sich in der Rezeption »einer theorie- und begriffslosen Praxis« adäquater stilistischer Verortung im Rahmen des bisher Gesehenen als implizite Codeanwendung abseits expliziter kunstspezifischer Wissensbestände.²² Nichtversierte Laien ohne entsprechende Erfahrungen bleiben als »naive Betrachter« kategorisch rezeptionsunfähig, da sie mangels kunstwissenschaftlicher Kenntnisse ausschließlich den Code des alltäglichen Lebens auf Werke anwenden können und mangels besuchs- und rezeptionspraktisch erworbener Differenzierungsgrundlage auch implizit keine Sinnbezüge zur übrigen künstlerischen Produktion auf formalästhetischer Ebene herzustellen in der Lage sind.²³ Ihre Deutungen bleiben in ihrer Inhaltsfokussierung unter Ignoranz stilistischer Merkmale und Verortungen »lückenhaft, verstümmelt und demnach falsch«.²⁴ Die Begegnung mit Kunst werde unter diesen Bedingungen als überfordernd erlebt und verursache Unbehagen, weshalb naive Betrachtende Kunstausstellungen im Gegensatz zu versierten Laien tendenziell fernbleiben.²⁵

Indem Bourdieu die Erschließung des Sinn- und Genusspotentials zeitgenössischer Kunst an bestimmte implizite oder explizite Wissensbestände knüpft, die Kunstwerke zu ihrem Verständnis »objektiv einfordern«²⁶, setzt er ein substanzialistisches Kunstverständnis aus der Kunstwissenschaft (Panofsky) als Maßstab für Rezeptionen von dem Kunstfeld nicht zugehörigen Personen bzw. sozialen Gruppen. Im Zuge einer Unterscheidung von deren Rezeptionen entlang kunstinterner Auffassungen von Legitimität legt er scheiternde Anschlüsse stets den Rezipierenden als Defizit aus, ohne dass empirische Erkenntnisse zur tatsächlichen Rezeptionspraxis von unterschiedlichen Publika generiert würden.²⁷ Laienrezeption bleibt daher eine bloß negativ definierte Residualkategorie,

²¹ Ebd. S. 76f.

²² Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, S. 491f.

²³ Ebd. S. 77-79.

²⁴ Ebd. S. 79; Bourdieu. *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung*, S. 177.

²⁵ Ebd.; Vgl. Bourdieu/Darbel. *Die Liebe zur Kunst*. S. 87

²⁶ Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, S. 4913f., vgl. Bourdieu/Darbel. *Die Liebe zur Kunst*, S. 75, Bourdieu. *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung*, S. 176f.

²⁷ Zahner. *Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse*, S. 193

was sowohl den Erkenntnisfortschritt hemmt als auch die Deutungshoheit eines künstlerisch-intellektuellen Milieus in der Publikumsforschung reproduziert und so zur Marginalisierung ›illegitimer‹ Rezeptionsformen beiträgt.²⁸ Auch für Rancière ist die als Aufdeckung ungleicher Zugänglichkeiten zum Kunstwerk angedachte Hierarchisierung von Rezeptionsformen durch Bourdieu »vor allem die Behauptung des besseren Aussichtspunktes« für die Gruppe der Höhergebildeten.²⁹ Mit der Abwertung von vermeintlich unfähigen Gesellschaftsteilen schreibe Bourdieu deren Unfähigkeit fest und versee sie mit dem Gütesiegel wissenschaftlicher Legitimität, wodurch sie auch auf die Praxis des »Unvernehmens«³⁰ gegenüber den Marginalisierten zurückwirkt: Je sicherer die Verantwortlichen sich dem Nichtverstehen von exkludierten Gruppen sind, desto eher neigen sie dazu, deren Aussagen als Ausdruck von ebendiesem Nichtverstehen zu deuten. In der vorliegenden Arbeit wird Rezeption daher im Anschluss an neuere Rezeptionsforschung als Produkt der Interaktion zwischen Werk und Rezipierendem gefasst. Unterschiedliche Rezeptionsformen werden damit nicht hierarchisch in Stufen einer implizit oder explizit kunstwissenschaftlich korrekten »Arbeit des Aufspürens und Entschlüsselns«³¹ gegliedert, sondern wertneutral als Konstruktion eines konkreten Betrachtenden im Umgang mit einem konkreten Werk gefasst, die sowohl mit dem Werk als auch mit dem Rezipierenden und den von ihm zur Sinnbildung herangezogenen Wissensbeständen variiert.³²

3. Forschungsstand: Rezeptionsforschung im zeitgenössischen Kunstfeld

Entgegen Bourdieus unter Bezug auf die kumulative Natur der Feldentwicklung postulierte These einer kontinuierlichen Steigerung der Partizipationsvoraussetzungen und damit der Exklusivität des Kunstfeldes legen neuere Untersuchungen dessen weitere Ausdifferenzierung nahe.³³ Die Autonomisierungstendenz des autonomen Subfeldes scheint sich dabei im Zuge zunehmender »Intellektualisierung« im Nachgang der Konzeptkunst durchaus weiter zu steigern, wobei in an Bourdieu anschließenden Studien

²⁸ Ebd. S. 197; Zahner. *Die Selektivität des Publikums zeitgenössischer Kunst als Herausforderung für die Feldanalyse*, S. 69, Michel. *Bild und Habitus*, S. 19.

²⁹ Kastner. *Kunst- und Kulturproduktion im Bezugsrahmen von Pierre Bourdieus Theorie und die kultursoziologische Analyse sozialer Bewegungen*, S. 11.; vgl. Rancière. *Der Philosoph und die Armen*.

³⁰ Rancière. *Das Unvernehmen*.

³¹ Bourdieu. *Die feinen Unterschiede*, S. 172.

³² Vgl. Michel. *Bild und Habitus*, S. 152.

³³ Behnke. *Gründe für den Besuch von Kunstausstellungen und Fragen der Kunstvermittlung*; Zahner. *Die neuen Regeln der Kunst*; Behnke/Wuggenig. *Heteronomisierung des ästhetischen Feldes*.

häufig die Kenntnis von zugrundeliegenden konstruktivistisch geprägten theoretischen Modellen als Voraussetzung für die intendierte reflexive Rezeption der Werke identifiziert wird, die die Distanz zum Massenpublikum aufrechterhält. Die bildungselitäre Publikumszusammensetzung ist aus dieser Perspektive auch heute noch die Folge einer gesellschaftlichen Ungleichverteilung der für eine adäquate Rezeption erforderlichen Wissensbestände zugunsten von Akademikern sozial- bzw. geisteswissenschaftlicher Fächer, da deren Diskurse an vielen Stellen zum Diskurs zeitgenössischer Kunst parallel laufen und sie eine Art ästhetischer Kompetenz im Sinne einer Erfahrung im reflexiven Umgang mit Kontingenz gewissermaßen im Quereinstieg mitbringen.³⁴ Gleichzeitig lassen sich jedoch Tendenzen der Kommerzialisierung³⁵ und anhand ihrer Biografiestudie zu Warhol die Entwicklung eines dritten Subfeldes im Anschluss an die Pop-Art als »Überschneidungszone dieser beiden vormals antagonistischen Felder«³⁶, die sie als »charakteristisch für die heutige Situation der Kunst« allgemein betrachtet. Sie erkennt darin eine »grundlegende Demokratisierung des Kunstfeldes«³⁷ durch die Bereitstellung von Zugängen für »unterschiedliche Rezeptionen, je nach Verfügung über ästhetisches Kapital«. Entsprechende zeitgenössische Kunstwerke sind also jeweils auf mehreren Kanälen, die sich nach ihren Erfordernissen in Bezug auf die Beherrschung von Alltags- oder künstlerischen Codes unterscheiden, rezipierbar.³⁸

In einem Überblick zu deutschen Kunstmuseen findet Buckermann in einer Befragung von Museumsdirektoren gleichwohl kaum entsprechende Ausstellungsstrategien.³⁹ Museumsübergreifend stellt er vielmehr eine fortgesetzte Tendenz zur Orientierung am autonomen Pol und mithin am zentral adressierten Expertenpublikum fest, während zu den Wahrnehmungen und Bedürfnissen des Massenpublikums auch aufgrund der mangelnden qualitativen Erforschung kaum Kenntnisse bestehen, die in die Selektions- und Ausstellungspraxis einbezogen werden könnten.⁴⁰ Denkbar ist zwar, dass Werke mit der kunsttheoretisch fundierten Intention kunstexterner Anknüpfungsmöglichkeiten infolge zunehmender Legitimität

³⁴ z.B. Prinz/Wuggenig. *Charismatische Disposition und Intellektualisierung*, S. 206-209.; Vgl. Kastelan/Tarnai/Wuggenig. *Das Kunstfeld.*; Zahner. *Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse*. S. 183f; Schulze. *Die Erlebnisgesellschaft*; Behnke. *Gründe für den Besuch von Kunstausstellungen und Fragen der Kunstvermittlung*.

³⁵ Wuggenig. *Kunstfeldforschung*. S. 29; vgl. Bourdieu/Haacke. *Freier Austausch*; Zahner. *Die neuen Regeln der Kunst.*; Zahner. *Die Kunst der Inszenierung*.

³⁶ Ebd. S. 241

³⁷ Ebd. S. 291f.; vgl. Rosenkranz. *Was auf die Lücke folgen soll*; Behnke/Wuggenig. *Heteronomisierung des ästhetischen Feldes*, S. 233; Heinich. *L'Elite artiste*; Henschel. *Die Brücke als Riss*.

³⁸ Ebd. S. 281, 283.

³⁹ Buckermann. *Vermessung der Kunstwelt*, S. 272.

⁴⁰ Ebd. S. 210-215.

auch über kunstfeldinterne Auswahlkriterien ihren Weg ins Museum finden können; kunst- und museumswissenschaftliche Studien kommen jedoch regelmäßig zu dem Schluss, dass deren Ausstellungen hinter den Zugänglichkeitserwartungen gegenwärtiger Kunsttheorie zurückbleiben.⁴¹

Die Besucherschaft erklärte sich in Behnke und Wuggenigs Analysen prozessproduzierter Daten zu einer musealen zeitgenössischen Kunstaussstellung dennoch unabhängig von der ästhetischen Kompetenz überwiegend mit dem Angebot zufrieden.⁴² In Kirchberg und Tröndles Untersuchung von Besuchserwartungen und -erfahrungen variiert die Besuchserfahrung und deren Bewertung weder mit soziodemografischen Eigenschaften der Besuchenden noch mit deren Erwartungen in Bezug auf etwa Unterhaltungswert vs. kunstwissenschaftliche Bildung oder soziales Erlebnis, sondern mit konkreten Begegnungen bestimmter Kunstwerke und deren Bewertungen.⁴³ Untersuchungen von Nicht- bzw. Zufalls- oder Gelegenheitsbesuchern zeigen, dass die Möglichkeit, Bezüge zwischen der Kunst und der eigenen Lebenswelt herzustellen, hier eine zentrale Rolle für den Genuß von Ausstellungsbesuchen und damit für eine mögliche Wiederholung spielt.⁴⁴ Die Eigenschaften der Werke werden in den genannten Studien ebenso wie die konkrete Rezeptionsweise jedoch nicht erwähnt. Die zentrale Frage, welchen Zugang welche Besuchergruppen zu welcher Kunst finden, bleibt daher empirisch unbeantwortet.

Die wenigen qualitativen Untersuchungen zum Rezeptions- und Besuchsverhalten zeitgenössischer Kunstaussstellungen zeigen einerseits ein Beispiel eines als befriedigend erlebten Anschlusses an autonome abstrakte Kunst (Mark Rothkos Color-Field-Paintings) durch eine Laie mit regelmäßiger Besuchspraxis auf.⁴⁵ Die Befragte findet »einen stark sinnenorientierten Zugang zur Kunst«⁴⁶, der unter Einbezug formaler Elemente Reflexionen auf die eigene Lebensführung, vermittelt über religiöse Kategorien aus der Alltagswelt der Befragten, enthält.⁴⁷ Andererseits beobachtet Hohmaier in ihrer qualitativen Untersuchung des Umgangs von Laien ohne Besuchspraxis mit Kunstaussstellungen im Rahmen eines von der Arbeitsagentur verordneten Kunstvermittlungsprojekts das Scheitern eines Zugangs. Die Ausstellungsverantwortlichen zielten mit dem Projekt nach eigenen Angaben rezeptionstheoretisch auf eine undeutlich

⁴¹ Ziese. *Kuratoren und Besucher*, S. 30f., 214.; vgl. Büchel. Repräsentation - Partizipation – Zugänglichkeit.; Piontek. *Museum und Partizipation*.

⁴² Behnke/Wuggenig. *Heteronomisierung des ästhetischen Feldes*, S. 233.

⁴³ Kirchberg/Tröndle. *The museum experience*, S. 186f.

⁴⁴ Tröndle. *Nichtbesucher*, S. 114, vgl. Wegner. *Publikumsmagnet Sonderausstellung - Stiefkind Dauerausstellung?* S. 25ff.

⁴⁵ Zahner. *Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse*, S. 203-206.

⁴⁶ Ebd. S. 202.

⁴⁷ Ebd. S. 203f.

umrissene »Emanzipation des Selbst« der Teilnehmenden über die Erschließung der musealen Kunst anhand eigener Erfahrungskategorien.⁴⁸ Die Teilnehmenden zeigten sich von der Erfahrung »hochgradig frustriert« und beurteilten die gezeigte Kunst als »als willkürlich und beliebig, zu abstrakt und ohne Wert.«⁴⁹ Entsprechend stellt die Selektion und Gratifizierung der Werke durch das Museum ihnen das zentrale Problem. Verstehensversuche durch Nachfragen in Bezug auf die Relevanzen und Kunstverständnisse der Kunstschaffenden und Museumsverantwortlichen werden jedoch wiederholt als unangemessen zurückgewiesen und den Jugendlichen, denen eine »Grundlage« fehle, ganz entsprechend Rancieres ›Unvernehmen‹ als Defizit angerechnet.⁵⁰ Obwohl die Umstände nicht den üblichen Bedingungen von Laienbesuchenden entsprechen, zeigt die Studie deutlich den tiefen Graben zwischen der Intention der Ausstellungsverantwortlichen und der tatsächlichen Wirkung auf die Laienschaft auf, der sich auch in anderen Untersuchungen von Nicht- oder Wenigbesuchern wiederfindet.⁵¹

Qualitative Rezeptionsanalysen im heteronomen Subfeld bestätigen die von Bourdieu postulierte Tendenz zur Inhaltsorientierung abseits des autonomen Kunstfeldes für Fotografien und Spielfilme.⁵² Michel findet jedoch in seiner Studie zur Bildrezeption von nicht (im engeren Sinne) künstlerischen Bildern eine formal orientierte Rezeption als ironische Verknüpfung mit variierenden Werbebotschaften und zeigt damit auf, dass eine formale Kontextualisierung nicht zwingend im Vergleich mit Produkten aus demselben Feld bzw. Subfeld bestehen muss. Im Zuge der gegenwärtigen »Ästhetisierung der Gesellschaft«⁵³, die mit der Verwendung von Kunst im weiteren Sinne von »Bilderzeugung, als Musik, Theater, Literatur, Film, Mode, Architektur, Design, Naturästhetik (Gartenkunst) oder Medienkunst«⁵⁴ als zentraler Ressource der Sinnbildung einhergeht, könnten Laien bei entsprechender Beschaffenheit der Werke auch ohne kunstspezifische Kenntnisse über Vergleichsmaterial für formale Rezeptionen verfügen.⁵⁵

Zugänge zu zeitgenössischer Kunst werden in der folgenden Rezeptionsanalyse unter undogmatischer Orientierung an Bourdieus Rezeptionstheorie anhand von empirischen Rezeptionen ausdifferenziert.

⁴⁸ Hohmaier. »Hässlich wie ein modernes Kunstwerk«, S. 174.

⁴⁹ Ebd. S. 176.

⁵⁰ Ebd. S. 179ff.

⁵¹ Vgl. Meyenburg. *Menschen mit geringen Einkünften als Kulturrezipienten*, S. 53-55, Henschel. *Die Brücke als Riss*, S. 92.

⁵² Michel. *Bild und Habitus*. S. 380, Geimer. *Filmrezeption und Filmaneignung*, S. 147-166.

⁵³ Fischer. *Ästhetisierung der Gesellschaft statt Ökonomisierung der Gesellschaft*, S. 24.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd. S. 29, vgl. Zahner. *Die neuen Regeln der Kunst*.

Befragt wurden Laien, definiert mit Bourdieu und Zahner⁵⁶ als nicht über explizite kunstfeldspezifische Wissensbestände verfügende Personen, mit variierender Besuchspraxis von Kunstausstellungen. Da die Gegenwartskunst ein äußerst weites und heterogenes Feld bildet, kann eine Betrachtung von Laienperspektiven auf zeitgenössische Kunst im Allgemeinen hier nicht geleistet werden. Stattdessen wird exemplarisch eine Arbeit der documenta fifteen als Fokus der qualitativen Untersuchung ihrer Rezipierenden ausgewählt.

4. Methode: Inhaltsstrukturierende und typisierende Inhaltsanalyse

Im Zentrum des explorativen Forschungsdesigns steht die Qualitative Inhaltsanalyse nach Kuckartz.⁵⁷ Mit der inhaltlich strukturierenden Inhaltsanalyse wurde hier zunächst im Rahmen eines zirkulären Prozesses der iterativen Annäherung zwischen empirischen Ergebnissen und deren Systematisierung ein mehrstufiges Verfahren von deduktiv und induktiv vorgehender Kategorienbildung und Materialcodierung angewandt⁵⁸, um ein adäquates Kategoriensystem zur Erfassung von Laienrezeption zu entwickeln. Aus diesem wurde ein Merkmalsraum konstruiert und entlang fallbezogener Kombinationen von Merkmalsausprägungen eine Typologie entwickelt. Aufgrund der Anzahl und der überwiegend induktiven Konstruktionsweise der einzubeziehenden Merkmale wurde eine polythetische Typologie mit interner Varianz entwickelt.⁵⁹

4.1 Erhebung, Fokus und Feld: Taring Padi auf der documenta 15

In der Erhebung wurde zur Vereinbarung der qualitativen Forschungslogik einer Offenheit für Relevanzsetzungen der Befragten⁶⁰ mit Vergleichbarkeitserfordernissen im Hinblick auf das Ziel der Entwicklung einer Typologie mit dem qualitativen problemzentrierten Interview nach Witzel⁶¹ eine teilstandardisierte Methode verwendet.

Als Rezeptionsgegenstand wurde Taring Padi's titelloser, großformatiges gemaltes Banner an der Fassade des Bekleidungsgeschäfts C&A auf dem

⁵⁶ Vgl. Zahner. *Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse*.

⁵⁷ Kuckartz. *Qualitative Inhaltsanalyse*, S. 39.

⁵⁸ Kuckartz. *Qualitative Inhaltsanalyse*, S. 97.

⁵⁹ Ebd. S. 148-151, 155, 157, vgl. Kuckartz. *Zwischen Singularität und Allgemeingültigkeit*, S. 4053.

⁶⁰ Przyborski/Wohlrab-Sahr, *Qualitative Sozialforschung*, S. 91.

⁶¹ Witzel. *Das problemzentrierte Interview*.

Opernplatz Kassel ausgewählt. Seine Gegenständlichkeit verspricht die Möglichkeit vielfältiger Sinnbezüge unter Anwendung von ›Alltagscodes‹ und die hohe motivische Dichte zwingt die Betrachtenden in ihrer Beschreibung zur Selektion, sodass sich beobachtbare Differenzen in der Selektivität der jeweils zur Bedeutungsgenerierung hinzugezogenen Bildaspekte und folglich der Bedeutungszuschreibung selbst erwarten lassen.⁶² Der Ort wurde zudem aufgrund seiner öffentlichen Zugänglichkeit ausgewählt, um die Wahrscheinlichkeit zu erhöhen, auf nicht in hohem Maße an zeitgenössischer Kunst interessierten Personen abseits des typischen Museumspublikums zu treffen.⁶³

Der Definition von Rezeption als Interaktion zwischen Werk und Betrachtendem entsprechend wird die Werkseite der Gleichung dabei (statt der Addierung einer eigenen Rezeptionsversion im Zuge einer Bildbeschreibung) mit einer Fotografie des Werks aus der Perspektive der Betrachtenden veranschaulicht.⁶⁴ Zudem erfolgt eine kurze Beschreibung seines sozialen Kontextes als Beschreibung der im Feld zur Zeit der Erhebung bekanntermaßen virulenten Deutungen. Das Selbstverständnis der Kunstschaffenden und deren Intentionen werden dabei zwar als rezeptionsrelevanter Kontext beschrieben, aber nicht als Folie für den Grad an Korrektheit einer Rezeption verwendet.

Die documenta gilt als »renommierteste« internationale Kunstausstellung weltweit.⁶⁵ Trotz ihrer Selbstdefinition als »Museum der 100 Tage« positionierte sie sich stets als »das Andere des Museums« im Sinne einer kritischen Instanz gegenüber der vergleichsweise konservativen Institution

⁶² Kategorien zu Inhaltszuschreibungen erwiesen sich als nicht leistungsfähig und wurden sämtlich wieder verworfen: ›Natürliche‹ Kategorien der Benennungen von Elementen durch Befragte wiesen wesentlich höhere Unterschiede auf als typisierend verarbeitet werden kann. Eine Zusammenfassung der zugrundeliegenden selektierten Symbole unabhängig von unterschiedlichen Benennungen verhinderte dagegen eine Gruppierbarkeit durch zu hohe Übereinstimmung. Ebenso scheiterte der Versuch, die Codes anhand ihrer gemeinsamen Themenschwerpunkte zu Überkategorien religiöser, politischer oder sozialer bzw. sonstiger Symboliken zusammenzufassen, weil fast alle Befragten sowohl religiöse als auch politische Symboliken nannten und die sozialen Symboliken nur eine Sammelkategorie für nicht eindeutig den ersten beiden Kategorien entsprechende Textsegmente ohne besonderen Aussagewert ergab. Unterscheidungen nach Appell- vs. Kritikcharakter und inhaltlicher Richtung derselben zeigte dasselbe Muster weitgehender Übereinstimmung. Festzuhalten bleibt, dass die Befragten auf dem motivisch sehr dichten Bild in ihrer Rezeption sehr unterschiedliche bedeutungstragende Elemente identifizieren, die sie zu sehr ähnlichen Gesamtdeutungen der Werkaussage zusammenführen, welche weitgehend der intendierten Deutung aus Taring Padis Kontextualisierung entspricht. Auf die zusätzliche Auswertung der inhaltlichen Kategorien abseits der gebildeten Typologie wurde verzichtet, weil die bloße inhaltliche Sinnzuschreibung ohne Bezug zu anderen Rezeptionselementen keinerlei theoretisch interpretierbaren Wert hat.

⁶³ Vgl. Hornig. *Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum*, S. 209f.

⁶⁴ Abb. 1

⁶⁵ Crimp. *Über die Ruinen des Museums*, S. 244.

des Museums.⁶⁶ Die öffentlich finanzierte Veranstaltung richtet sich explizit sowohl an Kunstexperten als auch an das breite Publikum.⁶⁷ Die documenta fifteen fand vom 18. Juni bis zum 25. September 2022 im Kasseler Stadtraum unter kuratorischer Leitung des indonesischen Künstlerkollektivs ruangrupa statt. Ruangrupa vertritt einen partizipatorischen Ansatz, der Kunst als kollektiv geteiltes Allgemeingut auffasst, was eine hohe intendierte Zugänglichkeit der Projekte für das breite Publikum verspricht.⁶⁸

Taring Padi ist ein antihierarchisch strukturiertes Künstlerkollektiv, das in Indonesien im Kontext gesellschaftspolitischer Reformen als Gegenbewegung zur Regierung Suharto (1965-1997) gegründet wurde. Das Kollektiv vertritt eine »Auffassung von Kunst als Katalysator sozialen Wandels« und richtet sich im Zuge dessen explizit auch an ein Publikum außerhalb des Expertenkreises.⁶⁹ Die Verantwortlichen beschreiben in der offiziellen »Kontextualisierung« der eigenen Arbeiten ihre Absicht, über die Verwendung narrativer bildhafter Elemente wie zoomorpher Figuren, binärer normativer Unterscheidungen und »Protestzeichen« »politische Kämpfe, Widerstand und Solidarität in der indonesischen Gesellschaft aufzuzeigen«. Zentrale Themen sind »Kapitalismuskritik, Imperialismus, Armut, Umwelt(un)gerechtigkeit und die Verbesserung der Situation der Landwirt*innen, Arbeiter*innen und der ärmeren städtischen Bevölkerung«. Formal beziehen sich die Arbeiten primär auf das traditionelle indonesische Schattenpuppenspiel (Wayang) als eine Form der mündlichen und inoffiziellen Parallelgeschichtsschreibung.⁷⁰

Während Taring Padi auf der documenta-Seite – möglicherweise appellierend - betont, ihre Arbeiten seien »nur vor dem Hintergrund der gesellschaftspolitischen und kulturellen Solidarität der Gruppe und ihrer Aktivitäten zu verstehen«⁷¹, zeigt der jüngste Antisemitismus-Skandal um ihr Werk »people`s justice« (2002/2022) nachdrücklich, dass nichtintendierte Sinnbildungen in hohem Maße Wirksamkeit entfalten und die Bedeutungsintentionen in den Hintergrund drängen können. Reichweitenstarke Nachrichtenmedien kritisierten zu Beginn der documenta die Bildsprache der Arbeit »People's Justice« von Taring Padi als antisemitisch.⁷² Diese Kritik erweiterte sich bald auf Motive in anderen Arbeiten Taring Padi.⁷³ Auch das hier besprochene titellose Werk an der

⁶⁶ Lenk. *Die Documenta als Herausforderung des Kunstmuseums?* S. 157.

⁶⁷ Documenta und Museum Fridericianum gGmbH.

⁶⁸ Documenta fifteen. Buhr/Roehlke. *Künstlerliste der Documenta 15*.

⁶⁹ Taring Padi.

⁷⁰ Kontextualisierung der Arbeiten von Taring Padi.

⁷¹ Taring Padi.

⁷² Berins. *Gierige Schweine, korrupte Ratten*.

⁷³ Abgeklebtes Bild. Erneut Antisemitismus-Vorwurf auf documenta.

C&A-Fassade wurde als anti-amerikanisch und damit als möglicher »Zwilling des Antisemitismus« thematisiert.⁷⁴ Im Gegensatz zu zwei anderen Arbeiten, die teils verhüllt bzw. abgehängt wurden⁷⁵, blieb die Arbeit an der C&A-Fassade unangetastet; in unmittelbarer Nähe zum Werk wurde jedoch eine zusätzliche Ausstellung zur Historie antisemitischer Bildgebungen in einem ausgebauten Kleintransporter aufgebaut, die während der Erhebung dauerhaft zugänglich war und gelegentlich von Befragten vor oder nach der Befragung besucht wurde. Die Kritik führte trotz öffentlicher Entschuldigung der Kuratoren⁷⁶ und der Kunstschaffenden⁷⁷ nach wochenlangen Forderungen zu einem Rücktritt der Generaldirektorin⁷⁸ und der Ankündigung struktureller Konsequenzen durch die Kulturstaatsministerin für die Organisation künftiger documenta-Ausstellungen unter Berufung auf deren öffentliche Finanzierung⁷⁹. Zum Zeitpunkt der Erhebung lagen diese Geschehnisse bereits zwei Monate zurück, prägten aber bis zum Schluss die Debatte um die Ausstellung.⁸⁰

4.2 Sample: Laienrezipierende auf der documenta 15

Ausgewählt wurden Befragungspersonen mit einer vorab gestellten Filterfrage nach etwaigen Kenntnissen im Bereich der Kunsttheorie bzw. Kunstwissenschaft. Zur Erfassung und Ausdifferenzierung von Laienperspektiven auf das ausgewählte Werk wurde ein theoretisches Sampling⁸¹ mit der Besuchshäufigkeit als erwartbar unterscheidendem und in der Befragtenselektion primär zu variierendem Faktor durchgeführt. Sekundär wurde versucht, ein möglichst breites Sample in Bezug auf Geschlecht und Altersgruppe zu erhalten.

Es wurden 18 Personen befragt. In Bezug auf die Besuchshäufigkeit deckt das Sample mit jeweils fünf »Selten bis nie«- Besuchern häufigen Besuchern und jeweils vier gelegentlichen und regelmäßigen Besuchern hier das Spektrum unterschiedlicher Besuchshäufigkeiten recht gut ab. Während eine relativ hohe Varianz der Altersgruppen dennoch erreicht werden konnte, enthält das Sample doppelt so viele Frauen wie Männer. Die vorliegenden Daten zum akademischen Hintergrund lassen eine deutliche Neigung des Samples zu Akademikern erkennen, die vermutlich der Zusammensetzung des documenta-Publikums, aus dem sich die Mehrheit der Befragten rekrutierte,

⁷⁴ Hinrichs. *Wenn der globale Süden Israel unsichtbar machen will.*

⁷⁵ Abgeklebtes Bild. Erneut Antisemitismus-Vorwurf auf documenta.

⁷⁶ Ruangrupa, vgl. Lorch. *Skandal um die Documenta 15.*

⁷⁷ Taring Padi.

⁷⁸ Nach Antisemitismus-Eklat: Documenta-Chefin legt Amt nieder.

⁷⁹ Ausstellungen - Kassel: Bund will mehr Einfluss bei documenta.

⁸⁰ Braun/Steffes-Halmer. *Kunst-Skandal.*

⁸¹ Glaser/Strauss. *Grounded Theory.*

geschuldet ist. Aufgrund der fehlenden Werte ist in Bezug auf den Akademikerstatus keine sinnvolle Interpretation möglich.⁸²

Merkmale	Ausprägungen	Anzahl
Besuchshäufigkeit	(fast) nie	5
	Selten	4
	Gelegentlich	4
	Häufig	5
Geschlecht	Weiblich	12
	Männlich	6
Altersgruppe	Junges Erwachsenenalter bis 35	5
	Mittleres Alter I (35-50)	4
	Mittleres Alter II (50-65)	6
	Höheres Alter ab 65	3
Akademikerstatus	Akademiker:innen oder Studierende	8
	Akademikerstatus unklar	8
	Nichtakademiker:innen	2

Tabelle 1: Sample

5. Ergebnisse

Die Ergebnisdarstellung folgt dem forschungspraktischen Vorgehen: Nach Beschreibung des Merkmalsraums unter Definition der Merkmale und Kurzcharakterisierung des mit Ausprägungen empirisch erfassten Antwortspektrums (5.1) wird die Typologie anhand der jeweils typenspezifischen Merkmalsverteilungen beschrieben und anschließend jeder Typ unter Rückgriff auf die empirischen Textsegmente auf seinen subjektiven Sinn und die Homogenität des zugrundeliegenden Samples hin analysiert (5.2) Es folgt die Prüfung von Zusammenhängen der Typen mit sekundären Merkmalen (5.3) und eine interpretative Verortung der Ergebnisse in Theorie und Forschungsstand (6.).

⁸² Tab. 1.

5.1 Der Merkmalsraum

Merkmal	Ausprägung
Initiale Rezeptionsform	Primär inhaltlich
	Primär formal
Formaliaverwendung	Interpretativ (bildintern)
	Interpretativ (bildextern)
	Interpretativ (Schrift)
	Wirkungsbezogen
Kontextualisierung	Kunst-/Kulturkontext
	Eigener Kontext
Urteilsrelevante Aspekte	Zugangsbezogen (inhaltlich)
	Zugangsbezogen (technisch)
	Normativ
	Wirkungsbezogen
	Wertungsablehnung
Kunsterwartungen	Kognitiv
	Wirkungsbezogen
	Zugangsbezogen
	Kunstspezifisch

Tabelle 2: Merkmalsraum

Der Merkmalsraum enthält die Kategorien der Rezeptionsform, Formaliaverwendung, Kontextualisierung, urteilsrelevante Aspekte und allgemeine Kunsterwartungen.

Mit der Rezeptionsform wird der Grundmodus der Rezeption in Bezug auf die Neigung zu formaler oder inhaltlicher Rezeption kategorisiert. Etwa die Hälfte der inhaltsorientiert Rezipierenden nahm formale Elemente als Indikatoren in ihre Interpretationen auf.⁸³

Die Kategorie der Formaliaverwendung spezifiziert die Art und Weise des Einbezugs von Formalia in die Rezeption in Unterscheidung von

⁸³ Tab. 2.

interpretativ genutzten formalästhetischen Bezugnahmen, sinnlich oder emotional wirkungsbezogenen Referenzen zur Formalästhetik und dem interpretativen Einbezug von Schriftelementen.

Ästhetische Bezugnahmen teilen sich in bildinterne Elemente, empirisch Farbe und Komposition, und bildexterne Elemente wie andere Kunstwerke oder bekannte Ästhetiken als Stilreferenzen. Wirkungsbezogene Referenzen können sich auf alle diese Referenzen beziehen

Mit der Kontextualisierung werden (auch lediglich angestrebte) Bezüge zum eigenen Erfahrungshintergrund versus zum kunst- oder kulturhistorischen Hintergrund des Werks erfasst. Erstere umfassen sowohl persönliche Erinnerungen als auch Positionierungen zu sozialen bzw. politischen Aspekten der Arbeit anhand eigener Werthaltungen, während zweite Verbindungen mit dem politischen, kulturellen und kunsthistorischen Hintergrund der Arbeit als Versuch einer korrekten Verortung im adäquaten Kontext darstellen.

Als urteilsrelevant werden mit sinnlich bzw. emotional wirkungsbezogenen, normativen und inhaltlich sowie technisch zugänglichkeitsbezogenen Aspekten sowie der Ablehnung normativer Wertungen relevante Merkmale zur Werkbewertung unterschieden. Wirkungsbezogene Urteile bestanden in der lobenden oder ablehnenden Thematisierung von Stil, Komposition und Farbe, wobei meist sinnliche Merkmale emotionale Wirkung haben. Normative Aspekte bestehen in Bewertungen der konkreten zugeschriebenen politischen Aussage und in Ausnahmefällen in Bewertungen des politischen Charakters des Werkinhalts allgemein. Das Merkmal Wertungsablehnung erfasst die Ablehnung von normativen Wertungen in der Rezeption durch die Befragten, darunter Wertungsablehnungen des besprochenen Werks, von normativen Wertungen allgemein und von normativ wertender Kunstrezeption. Es wurde nicht codiert, wenn lediglich die Art bzw. Richtung der normativen Wertung und nicht die Tatsache der Wertung selbst abgelehnt wird. In zwei von fünf Fällen ist die Wertungsablehnung eher latent; entsprechend prekär ist die Zuordnung.

Die technische Zugänglichkeit gliedert sich in die ›technische‹ und die ›inhaltliche‹ Zugänglichkeit und wird als urteilsrelevanter Aspekt erfasst, wenn Befragte die Zugänglichkeit zum Werk selbst bewerten. Codierte Fälle beurteilen das Werk ganz oder in Teilen unter Bezugnahme auf die physische barrierefreie Erreichbarkeit, die Sichtbarkeit des Werks oder die Erkennbarkeit des Abgebildeten. Die Subkategorie Inhaltliche Zugänglichkeit enthält positive und negative Werkbeurteilungen im Hinblick auf die Erschließbarkeit der oder einer Bedeutungsebene.

Die Subkategorie ›Beschäftigungswert‹ erfasst Bewertungen des Werks anhand der Möglichkeit, sich damit für eine längere Zeit auseinanderzusetzen. Die Befragten bauen ausschließlich positive Bezüge zur hohen motivischen Dichte, häufig mit Wimmelbildern assoziiert, auf.

Unter ›Kunsterwartungen‹ werden sowohl Funktionszuschreibungen als auch persönliche Präferenzen, die die Befragten in Bezug auf Kunst allgemein - d.h. über das besprochene Werk hinaus – äußern, kategorisiert. Die Codierung erfolgte als Versuch, persönliche Erwartungen und Relevanzsetzungen der Befragten im Umgang mit Kunst allgemein zu erfassen. Ausführungen zur Legitimität von Kunst bzw. Kunstformen wurden dabei (soweit erkennbar) nicht mitcodiert; dennoch bleibt hier ein hoher Unsicherheitsfaktor bestehen.

Die allgemeinen Kunsterwartungen gliedern sich in kognitive und sinnlich bzw. emotional wirkungsbezogene, zugänglichkeitsbezogene und kunstspezifische Orientierungen, d.h. Funktionszuschreibungen und Präferenzen in Bezug auf Kunst. Unter kognitiven Erwartungen wurden mit der Entschlüsselung, Vermittlung und Verbreitung teils bestimmter Botschaften - etwa politischer Positionen -, der Bereitstellung von hohem Interpretationspotential sowie unspezifischen kognitiven Anregungen sehr unterschiedliche und oft vom selben Fall mehrere Erwartungen genannt.

›Wirkungsbezogene Erwartungen‹ umfassen subjektive Kunstfunktionen und kunstbezogene Präferenzen, die sich auf die sinnliche und/oder emotionale Wirkung von Kunst auf den Betrachtenden beziehen, empirisch meist miteinander zusammenhängend als emotionale Wirkung sinnlicher Werkeigenschaften gedacht.

Unter ›zugänglichkeitsbezogenen Erwartungen‹ wurden empirisch Kunsterwartungen einer Zugänglichkeit des Werkinhalts erfasst, der teils auf kognitiver Ebene im Sinne des Verstehens einer im Werk enthaltenen Botschaft – ggf. über Erklärungen - verortet und teils als Zugang auf unterschiedlichen möglichen Ebenen (sinnlich-emotional, kognitiv etc.) gedacht wird.

Mit kunstspezifischen Kunsterwartungen sind subjektive Kunstfunktionen und kunstbezogene Präferenzen gemeint, die sich auf Kriterien innerhalb der Kunst selbst beziehen. Darunter wurde sowohl die Einordnung von Kunstwerken in den kunsthistorischen Kontext als auch – in einem Grenzfall – die Bevorzugung kontextloser Kunst gefasst. Die Subkategorie ist besonders prekär.

Die Kategorien der Ausführlichkeit der Rezeptionen sowie der Besuchshäufigkeit von Kunstausstellungen werden als sekundäre Merkmale erst nach Bildung der Typen wieder in die Analyse einbezogen.

5.2 Die Typologie

Als typisch wurden primär Merkmalsausprägungen einbezogen, die den deutlich überwiegenden Teil von nur einem oder zwei Typen zugeordneten Rezeptionen bzw. Fällen prägen. Die meisten Merkmale ließen sich auf diese Weise klar den Typen zuordnen. Grenzfälle bilden Merkmale, die innerhalb eines Typs leicht überwiegend (etwa in drei von fünf Fällen) und im Einzelfall nur in der Hälfte der Fälle eines Typus vorkommen. Diese wurden dann als typisch aufgefasst, wenn sie gleichzeitig bei den anderen Typen nicht oder nur von einer Minderheit und ohne zentrale Relevanz – d.h. entweder in einer nachweisbar ironisierenden bzw. humoristischen Weise oder in vergleichsweise kurzen und nebensächlichen Aussagen oder in Fällen, in denen Ausprägungen im Dienste anderer Ausprägungen im Kontext des Gesamtinterviews - vorkommen.

Bei vergleichsweise heterogenen Typen empfiehlt Kuckartz anstelle eines repräsentativen Falls die Montage eines idealtypischen Konstrukts anhand von für das jeweilige Merkmal repräsentativen Textsegmenten aus unterschiedlichen Fällen.⁸⁴ Bei einer solchen Vorgehensweise bildet der Prototyp eine theoretische Konstruktion, die die empirischen Daten lediglich illustrierend heranzieht.⁸⁵ Ein montiertes Fallbeispiel vergibt daher die Chance, am Einzelfall den subjektiven Sinn der Merkmalsausprägungen induktiv zu entwickeln, denn erst »durch den Rückgriff auf den einzelnen Fall und den nur dort ermittelbaren subjektiven Sinn lassen sich Typen und Konstellationen verstehen und nachvollziehen«.⁸⁶

Stattdessen wurden daher zwei prototypische (wobei neben für den Typus repräsentativen Merkmalsausprägungen die Eignung zur Explizierung des subjektiven Sinns der Merkmalskombinationen am Fall selektionsleitend waren) Fälle in vertiefenden Einzelfallinterpretationen auf den subjektiven Sinn ihrer Merkmalskombinationen hin vergleichend analysiert und unter Prüfung auf Übereinstimmungen und Abweichungen von den übrigen Fällen zur Strukturierung des subjektiven Sinns des jeweiligen Typs verwendet.⁸⁷ Die Darstellung folgt der so ermittelten Logik der Typen und bezieht zusätzlich Textsegmente aus anderen Fällen zur Illustration und zur Erläuterung von Abweichungen innerhalb dieser Logik ein. Die innere Homogenität jeden Typs in Bezug auf die Merkmalsausprägungen wird anschließend anhand des jedem Typ zugrundeliegenden Samples dargestellt, wobei gehäuft (d.h. nicht nur einmal) vorkommende untypische Merkmalsausprägungen unter Einbezug der qualitativen Textsegmente auf

⁸⁴ Ebd. S. 157f., vgl. Kelle/Kluge. *Vom Einzelfall zum Typus*, S. 106.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd. S. 158.

⁸⁷ vgl. z.B. Vorgehen bei Jahoda/Lazarsfeld/Zeisel. *Die Arbeitslosen von Marienthal*, S. 64-66.

Besonderheiten im Vergleich mit denselben Ausprägungen bei Fällen anderer Typen untersucht werden.

Merkmale	Typ 1	Typ 2	Typ 3
Rezeptionsform	Primär inhaltlich		Primär formal
Formalia- verwendung	Wirkungs- bezogen interpretativ (Schrift)	Interpretativ (bildintern) Interpretativ (Schrift)	Interpretativ (bildextern)
Kontextualisierung	eigener Kontext		Kunst- /Kulturkontext
Urteilsrelevante Aspekte	Wirkungs- bezogen Zugangsbezo- gen (technisch)	Normativ Beschäfti- gunswert	Wertungsab- lehnung Zugangsbezo- gen (inhaltlich)
Kunsterwartungen	Wirkungs- bezogen	Kognitiv, zugangsbezogen	Kunstspezifisch

Tabelle 3: Typologie

Die Fälle lassen sich vor diesem Hintergrund einem eher einführenden (Typ 1: 5 Fälle), eher enträtselnden (Typ 2: 8 Fälle) und eher verortendem (Typ 3: 5 Fälle) Zugang zur besprochenen Arbeit zuordnen. Dabei handelt es sich um fallorientierte Schwerpunktsetzungen in der Rezeption.⁸⁸

Typ 1 rezipiert initial ebenso wie Typ 2 primär inhaltliche Elemente, während Typ 3 initial primär formale Elemente rezipiert.

Bei Einbezug von auch nach expliziter Abfrage formaler Werkelemente erfolgten Äußerungen zeigen sich deutliche Unterschiede in Bezug auf die Art des Einbezugs von Formalia: Schriftelemente werden von Typ 1 und 2 zur Inhaltsinterpretation herangezogen. Formalästhetische Merkmale werden von Typ 2 sowie Typ 3 primär zur Inhaltsinterpretation des Werks verwendet, wobei Typ 2 bildinterne Merkmale und Typ 3 bildexterne Bezugnahmen vornimmt. Typ 1 rezipiert formale Elemente in Bezug auf ihre sinnliche oder emotionale Wirkung.

Auch in der Werkbewertung bilden für Typ 1 sinnlich oder emotional wirkungsbezogene Aspekte den wichtigsten Faktor. Ebenso wie für Typ 3 ist

⁸⁸ Tab. 3.

dabei die Zugänglichkeit des Werks bewertungsrelevant; dabei bezieht sich Typ 3 auf die Zugänglichkeit der Werkbedeutung, während Typ 1 die technische Zugänglichkeit des Werks beurteilt. Typ 3 lehnt normative Werkbewertungen explizit ab, während Typ 2 das Werk normativ bewertet und zudem den Beschäftigungswert des Werks lobt.

Allgemeine Kunsterwartungen von Typ 1 beziehen sich auf die sinnliche und emotionale Wirkung des Werks. Typ 2 äußert kognitive Erwartungen und schätzt allgemein die Zugänglichkeit von Kunstwerken. Typ 3 hegt eher kunstspezifische Erwartungen.

5.2.1 Typ 1: Der einfühlende Typ⁸⁹

Der subjektive Sinn der Merkmalskombination des einfühlenden Typs erscheint als Fokus auf dem sinnlichen und emotionalen Erleben. Er begegnet dem Werk neben der - primär rezipierten - inhaltlichen Bedeutungsebene, die er auch aus den Schriftzügen zu ermitteln versucht, als sinnlichem Gegenstand mit dem Potential und dem Ziel emotionaler Wirksamkeit. Es werden gleichermaßen bildinterne Merkmale wie Farbigkeit und Komposition als auch stilistische Eigenschaften, v.a. der Figurenzeichnung, im Rahmen bildexterner Bezugnahmen referenziert.

Diese werden vergleichsweise differenziert und detailreich beschrieben und primär in Bezug auf ihre sinnliche Erscheinung bzw. Wirkung rezipiert und beurteilt: »Also so, das ist, also ich sehe da, dass es da eine Farbe Rot gab und die hat man dann halt mal für die Hände benutzt, für die Arme und dann aber auch da oben für die Sonne und das ist alles so der gleiche Rotton und der gleiche Gelbton, weiß nicht. Ich mag das sehr gerne, wenn die - wenn alle Farben individuell irgendwie eingemischt, angemischt sind [...] Man kann erkennen, was es ist, aber es ist dann trotzdem nicht so realistisch, wie ich es halt ästhetisch finden würde.«⁹⁰ Dabei werden oft im Rahmen des eigenen Geschmacks bestimmte formale Gestaltungsweisen als angenehmer oder unangenehmer empfunden.

Die Bedingungen sinnlicher bzw. emotionaler Wirksamkeit können sich unter den Typenangehörigen im Einzelnen unterscheiden, hängen aber auf vergleichbare Weise zusammen. So kann die Wirkung über den Umweg der Identifikation und Empathie oder auch als direkter Effekt formalästhetischer Eigenschaften gedacht werden, was auch an den eher sinnlich bzw. emotional wirkungsorientierten allgemeinen Erwartungen gegenüber Kunst deutlich wird. Eine Befragte »mag sehr gerne so Kunstwerke, so Bilder, wo ich (...) so, wo ich Emotionen erkenne irgendwie. Also ich mag gerne sowas

⁸⁹ Das zugrundeliegende empirische Material kann angefragt werden.

⁹⁰ Auszug aus dem Interviewmaterial

Düsteres oder so, wo ich merke so: ok, das das ist zwar ein bisschen abstrakt und man kann nicht so direkt realistisch darauf erkennen, was es darstellen soll, aber man - irgendwie fühl ich was dabei, so.«⁹¹ Die sinnlich-emotionale Wirkung erfordert entweder möglichst realistische bzw. in den Details erkennbare (»realistische«) Darstellungen (»wo ich Emotionen erkenne«), die auf Inhaltsebene eine Identifikationsfigur mit möglichst hoher emotionaler Komplexität infolge einer Sichtbarmachung von Mikromimiken etc. bereitstellen; oder sie wird durch bestimmte formalästhetische Merkmale, die geeignet sind, besondere Stimmungen zu transportieren, gefördert. Eine andere Befragte assoziiert diese Wirkung mit einer besonderen »Ausstrahlung«: ein Kunstwerk »strahlt immer auch eine bestimmte Energie aus. Eben was der Künstler da hinein setzt, das eigene Herz, die eigene Intuition oder und auch die eigene Intention, die strahlt aus und die bewegt auch was.«⁹²

Die sinnlich-emotionale Wirkung einer künstlerischen Arbeit ist ihrer Natur nach nicht kommunizierbar, sondern erfordert die Werkbetrachtung; entsprechend dient die technische Zugänglichkeit stets der Gewährleistung oder Förderung dieser Wahrnehmbarkeit zur Ermöglichung ihrer Wirkung – entweder im Rahmen der Erkennbarkeit als Sichtbarkeit von Werkdetails aus der Nähe - so schätzt die erste Befragte die Größe des Werks, weil »man einfach so viel darauf erkennen kann«; und kritisiert die Hängung in großer Entfernung zum Betrachtenden, die verhindert, »dass man näher daran gehen kann auch und so die kleinen Einzelheiten lesen und da so erkennen kann.«⁹³ - oder als barrierefreie Zugänglichkeit des Werks zur Gewährleistung seiner möglichst weiten »Ausstrahlung« im Falle der zweiten Befragten.

Bezüge zum eigenen Kontext erscheinen im Vergleich mit Typ 2 als stärker mit eigenen Erlebnissen gekoppelt als an normativen Auffassungen orientiert. Anhand der typischerweise fehlenden normativen Wertung oder einer knappen und recht oberflächlichen Positivbewertung, die teils eher im Dienste emotionalen Wohlbefindens statt im Interesse an normativen Urteilen zu stehen scheint⁹⁴, wird deutlich, dass weder ein besonderes Interesse an normativem Urteil noch eine explizite Ablehnung von normativen Urteilen allgemein besteht - die normative Ebene steht schlicht nicht im Fokus.

⁹¹ Auszug aus dem Interviewmaterial

⁹² Auszug aus dem Interviewmaterial

⁹³ Auszug aus dem Interviewmaterial

⁹⁴ So lässt sich die recht generische Bewertung als »positiv« in Oppositionierung der medialen Kritik in einem Fall auf einen berufsbedingten Fokus darauf, »ins Positive zu kommen«, d.h. eine Perspektive der Positiven Psychologie statt einem Interesse an politisch-normativen Fragen, lesen; ein weiterer Fall belegt in ähnlicher Stoßrichtung die normative Bewertung von politischem Engagement unabhängig von der politischen Ausrichtung aufgrund des damit zusammenhängenden sozialen Erlebnis- und Bindungswertes.

Der Typus ist vergleichsweise heterogen mit leicht stärkerer Tendenz zu Typ 2 als zu Typ 3. Zwei Fälle⁹⁵ weisen ebenso viele Merkmalsausprägungen von Typ 2 wie von Typ 1 auf und wurden anhand des Schwerpunktes im Gesamtinterview zugeordnet.

Wenn Formalia im Rahmen von Bezugnahmen zu bildexternen Elementen inhaltlich interpretiert werden, handelt es sich um stilistische Charakterisierungen der Figurenzeichnung, die im Gegensatz zu Typ 3 eher sekundär zur Ermittlung der Werkaussage dienen. Der Kunst- bzw. Kulturkontext ist in den Interviews stets weniger dominant als der eigene Kontext. Dass sich der Einbezug des kulturellen Kontextes mit dem Ziel des empathischen Nachvollzugs fremder Lebenswelten gut verträgt, liegt jedoch nahe. Wenn urteilsrelevante Aspekte auf normativer Ebene genannt werden, so fällt der identifikatorische Bezug zum eigenen Kontext anstelle der in Typ 2 üblichen differenzierten Stellungnahme zur politischen Botschaft auf. Kognitiv orientierte Kunsterwartungen bleiben vage und knapp und erfolgen teils zusätzlich zu wirkungsbezogenen Erwartungen, während die Angehörigen des kognitiv-normativen Typus ihre kognitiven Erwartungen üblicherweise in Richtung einer Interpretationsoffenheit, einer politischen Positionierung oder der Entschlüsselung einer eindeutigen Botschaft spezifizieren und keinerlei wirkungsbezogene Erwartungen äußern.

5.2.2 Typ 2: Der enträtselnde Typ⁹⁶

Die Merkmalskombination des enträtselnden Typus lässt sich über die Auffassung und Nutzung von Kunst als einem Denkgegenstand, vergleichbar mit einem Rätsel, verstehen. Das Werk wird in der Rezeption in seine Einzelteile – Symbole, bildinterne formalästhetische Merkmale wie Farbe und Komposition, Schriftelemente - zerlegt und diese werden miteinander kombiniert, um zu einer inhaltlichen Aussage zu gelangen.

Das Vorgehen erscheint sehr systematisch: Entweder werden den bildinternen Formalmerkmalen dichotomisierende Bedeutungen zugewiesen, die die Symbole in eine normativ geprägte Struktur einbetten: »die Farben sind so eingesetzt, dass das Bunt positiv ist und Schwarzweiß ist negativ«⁹⁷; oder die Symbole werden miteinander oder mit lokal naheliegenden Schriftelementen – denen sich die Befragten teils mit Übersetzungsversuchen nähern - zu einer möglichst konsistenten Bedeutung zusammengeführt: »Ich habe Schwierigkeiten, das Wort »Demokratie« und Marx zusammenzubringen. Weil Marx passt nicht zur Demokratie.«⁹⁸

⁹⁵ Auszug aus dem Interviewmaterial

⁹⁶ Das zugrundeliegende empirische Material kann angefragt werden.

⁹⁷ Auszug aus dem Interviewmaterial

⁹⁸ Auszug aus dem Interviewmaterial

Fallübergreifend erfolgt der Bezug zum eigenen Kontext stets entweder in Form bekannter Werte, Normen oder Diskurse entweder zur Evaluierung und normativen Bewertung der Werkaussage oder unter Zuschreibung von normativen Implikationen des Werks. Diese erweisen sich meist auch als urteilsrelevant. So erklärt sich eine Befragte als »sehr feministisch orientiert und die kämpfen, sind immer die Männer und die Frauen sind dann immer bisschen irgendwo irgendwas kleines in der Ecke machen oder den Familienalltag bestreiten, also ich sehe jetzt, die wichtigen Figuren mit den Kämpfersymbolen sind Männer ganz eindeutig. [...] Es würde mir jetzt sehr gefallen, wenn man da auch kämpfende Frauen sehen würde.«⁹⁹ und im Gegensatz zu Typ 1 nur selten über den (beobachtbaren) Einbezug von Erinnerungen bzw. Erlebnissen unter identifikatorischen Vorzeichen. Die normativen Bewertungen erscheinen gut begründet und differenziert: meist werden sowohl positive als auch negative Aspekte erwähnt.

Der Beschäftigungswert des Kunstwerks für eine solche Rezeptionsweise wird stets positiv hervorgehoben, etwa in der Erklärung, »man sieht immer mehr, tatsächlich. Es ist wirklich spannend. Ich könnte mich, glaube ich, jetzt so langsam darin verlieren, in dem Bild.«¹⁰⁰ Die auffallend häufige formalästhetische Assoziation mit Wimmelbildern kann aus dieser Rezeptionsweise resultieren oder sie gerade nahegelegt haben.

Während die Zugänglichkeit einen relevanten Faktor in den Erwartungen gegenüber Kunst allgemein darstellt, wird diese meist weniger in der Erklärung des Werks im Sinne einer korrekten Lösung des Rätsels nach den Ideen der Kunstschaffenden oder der Kunstwissenschaft gesucht, sondern besteht vielmehr in der kontingenzbewussten Erwartung einer Ermöglichung individueller Interpretation durch das Werk selbst, die in den allgemeinen Kunsterwartungen deutlich wird: »die Message für jeden liegt im Auge des Betrachters, also - für mich ist das Bild vielleicht ganz was anderes als zum Beispiel für meine Tochter oder für Sie oder für Sie (...) Und ich glaube auch nicht, dass die alten Künstler, weiß ich nicht, immer das wirklich da reininterpretiert haben, was man dann (...) in der heutigen Zeit da rein dichtet.«¹⁰¹ Gefordert wird primär Anschlussfähigkeit, die teils auch über andere – etwa sinnlich-emotionale oder verortende Zugänge – erfolgen kann: »Also die Aufgabe von Kunst würde ich darin sehen, dass es mich irgendwie erreichen muss mit irgendetwas. « Gelegentlich wird jedoch die Vermittlung klarer Aussagen gewünscht, was stets mit Präferenzen in Bezug auf den Inhalt dieser Aussagen (etwa als politische Ausrichtungen) einhergeht: »Ja, also ich finde Kunst zum Beispiel ansprechend, weil ich -

⁹⁹ Auszug aus dem Interviewmaterial

¹⁰⁰ Auszug aus dem Interviewmaterial

¹⁰¹ Auszug aus dem Interviewmaterial

also mit Themen, mit denen ich mich halt beschäftige, zum Beispiel linke Theorien, Feminismus und - ja, also politische Themen an sich.«¹⁰²

Typ 2 weist trotz der höheren Anzahl zugeordneter Fälle eine hohe Homogenität auf. Nur vereinzelt weisen die Fälle auch Merkmalsausprägungen der anderen Typen auf.

5.2.3 Typ 3: Der verortende Typ¹⁰³

Die vertiefenden Fallinterpretationen legen nahe, dass der verortende Typ im Zuge einer kulturrelativistischen bzw. konstruktivistisch geprägten Perspektive die Werkbedeutung vor allem über die Kontextualisierung des Werks anhand formalästhetischer Werkeigenschaften ermittelt:¹⁰⁴ »Ich weiß nicht, ob man da jetzt sagen kann, das ist so wie Arbeitermalerei, ob man sagen kann, das ist so ja wie so eine ja linke Malerei.« Die Verortung geht der Inhaltsinterpretation voraus und leitet sie an, weil die fragliche Arbeit »dann eben natürlich auch eine bestimmte Ausrichtung hat und eine bestimmte Aussage hat.«¹⁰⁵ Die kunsthistorische Verortung der Formalästhetik geht meist mit einer kulturellen Verortung, einher. So identifiziert eine Befragte die Arbeit als »typisches Revolutionsplakat mit Revolutionsaussage« und stellt einen Bezug zur Symbolik der Darstellung her: »(...) unten die eingerollte amerikanische Flagge, was ja für ganz viele Entwicklungsländer, Drittweltländer, wie man früher gesagt hat, halt so das Symbol für Imperialismus war, gegen das man gekämpft hat.«¹⁰⁶

Die Prämisse der Befragung, dass eine Rezeption vor dem eigenen Erfahrungshintergrund legitim sei, wird von den in den Fallbeispielen dargestellten Befragten ebenso wie von den übrigen Fällen des Typs mehr oder weniger offen abgelehnt und geht häufig mit Antwortverweigerungen einher: »Also ich deute da erstmal gar nichts. Das ist mir kulturell viel zu fern, mir fehlt da jeglicher historische Hintergrund.« Die korrekte inhaltliche Werkbedeutung steht im Zentrum des Interesses und ist aus Sicht der Befragten ohne Kenntnisse des kunst- oder kulturhistorischen Werkhintergrundes nicht zu leisten. Am Fall einer Verurteilung von allzu naiven normativen Bewertungen von seiten des Werks als »viel zu einfach« zeigt sich deutlich die Intentionalität hinter dem Verzicht auf normative Wertungen. Der Befragte kritisiert die Arbeit als aufgrund der normativen Ausrichtung unterkomplex und formuliert in scharfem Gegensatz zur

¹⁰² Auszüge aus dem Interviewmaterial.

¹⁰³ Das zugrundeliegende empirische Material kann angefragt werden.

¹⁰⁴ Der einzige Fall mit primär inhaltlicher Rezeption leitet diese aus formalästhetischen Merkmalen als intendierte Rezeptionsform ab.

¹⁰⁵ Auszüge aus dem Interviewmaterial

¹⁰⁶ Auszug aus dem Interviewmaterial

Befragten von Typ 2, die sich – positiv bewertet – »in dem Bild verlieren« könne, dass er sich nicht »so einfach darauf einlassen könnte und in dem Bild baden könnte«. Das Urteil wird sogleich als ebenso naive Übertragung eigener kultureller Maßstäbe relativiert: »da steige ich ziemlich schnell aus. Aber das ist dann der westliche Kopfmensch, der da aussteigt und der irgendwie einfach jetzt- deswegen sage ich, ich will ja eigentlich nicht interpretieren, jetzt interpretiere ich schon und - ich interpretiere ja nicht, ich werte ja sogar!« und als »eigentlich Käse«¹⁰⁷ zurückgenommen bzw. in anderen Fällen des Typs lediglich im Rahmen ironischer Bemerkungen als unernste Wertung abgegeben.

Die inhaltliche Zugänglichkeit der Werkbedeutung ist primär urteilsrelevant; einem Befragten missfällt etwa, »dass ich es schlichtweg nicht richtig zuordnen kann, ohne dass ich jetzt Hilfe bekomme.«¹⁰⁸

Kunst allgemein wird in den Fallbeispielen ebenfalls an ihren eigenen – kunstspezifischen – Maßstäben gemessen, statt ihr mit der Betrachterperspektive fremde Relevanzen aufzunötigen: »Ich hab Präferenz für Kunst, die etwas auf ihre künstlerische Art ausdrückt, die sich auf andere Art schlecht oder nicht ausdrücken lässt.«¹⁰⁹ Die übrigen Fälle des Typus nennen – teils zusätzlich – unspezifische kognitive Kunsterwartungen. Die Angaben sind meist äußerst vage und die Kategorie ohnehin prekär; sie sollte daher nicht überanalysiert werden.

Typ 3 weist eine eher niedrige innere Homogenität auf. Die zugeordneten Fälle weisen sämtlich mindestens zwei vom Typ abweichende Merkmalsausprägungen auf; drei der fünf Fälle enthalten Ausprägungen beider anderen Typen. Dabei zeigen sich Abweichungen in Richtung beider anderen Typen ohne deutliches Übergewicht.

Bildinterne interpretative Bezugnahmen zu formalästhetischen Elementen und wirkungsbezogene Referenzierungen von Formalmerkmalen fallen teils vergleichsweise knapp aus. Erfolgende normative Wertungen werden entkräftet oder ironisiert. Wirkungsbezogene Wertungen erscheinen dagegen im Vergleich mit interpretativen Bezugnahmen zu bildexternen Formalia nicht als nachgeordnet; es handelt sich also um Grenzfälle zu Typ 1, allerdings mit weiterhin deutlichem Übergewicht der Typ 3 entsprechenden Logik/Merkmalsausprägungen. Ein Grenzfall zeigt aufgrund ausgiebiger bildinterner und wirkungsbezogener Formalbezugnahmen sowie wirkungsbezogener Wertungskriterien sowohl eine deutliche Neigung zu Typ 1 als auch zu Typ 2; der andere Grenzfall zeigt zwar kein Interesse an einer kunst- bzw. kulturhistorisch korrekten Rezeption unter formalästhetischer Verortung, rezipiert aber formal

¹⁰⁷ Auszüge aus dem Interviewmaterial

¹⁰⁸ Auszug aus dem Interviewmaterial

¹⁰⁹ Auszug aus dem Interviewmaterial

orientiert und bevorzugt allgemein »kontextlose« Kunst, die nicht nur mehrere Meinungen zulässt, sondern vielmehr dezidiert »meinungslos« daherkommt und dem Betrachtenden eigene (fiktive) Verortungen erlaubt.¹¹⁰ Die Kunsterwartungen weisen gelegentlich kognitive oder sinnlich-emotionale Relevanzen auf, wobei diese in einem Fall im Dienste kunstspezifischer Kunsterwartungen stehen. Angesichts zweier eher ausführlich interpretierender ›Allrounder‹-Fälle, die sowohl einfühlende als auch enträtselnde und verortende Merkmale aufweisen, stellt sich zudem die Frage, ob bzw. in welchem Maße die Homogenität der Typen der Kürze der Interviews geschuldet ist.

¹¹⁰ Auszug aus dem Interviewmaterial

5.3 Zusammenhang der Typen mit sekundären Merkmalen

Merkmale	Ausprägungen	Typ 1	Typ 2	Typ 3
Geschlecht	Weiblich	5 (100%)	5 (62,5%)	2 (40%)
	Männlich	0	3	3
Altersgruppe	Junges Erwachsenenalter bis 35	1	2	2
	Mittleres Alter I (35-50)	1	1	2
	Mittleres Alter II (50-65)	1	3	1
	Höheres Alter (ab 65)	2	2	0
<i>Akademikerstatus</i>	<i>Akademiker:innen und Studierende</i>	3	4	2
	<i>Akademikerstatus unklar</i>	2	2	3
	<i>Nichtakademiker:innen</i>	0	2	0

Tabelle 4: Verteilung soziodemografischer Merkmale

Die soziodemografischen Merkmale verteilen sich wie folgt auf die Typen: Im Sample des einführenden Typs sind ausschließlich Frauen vertreten, die relativ ausgeglichen aus allen Altersgruppen stammen. Der enträtselnde Typ enthält leicht überwiegend Frauen, von denen ebenso knapp die meisten über 50 Jahre alt sind. Der verortende Typ ist in Bezug auf die Geschlechterzusammensetzung recht ausgeglichen und enthält vorwiegend Befragte unter 50 Jahren.¹¹¹

Der akademische Hintergrund lässt sich zwar mit den vorliegenden Daten nicht analytisch einbeziehen (vgl. Kap. 4.1). Ein Blick auf die im Interview genannten beruflichen Hintergründe gibt aber Hinweise auf den Einfluss von mit dem beruflichen Hintergrund zusammenhängenden habituelle Prägungen: Der einführende Typ enthält im Sample neben einer Juristin eine Ärztin, eine Pädagogikstudierende und eine Reiki-Praktikerin.¹¹² Dem enträtselnden Typ wurden eine Steuerberaterin, ein Ingenieur, ein Ingenieursstudierender, eine medizinisch-technische Angestellte, eine Lehrerin und eine Juristin zugeordnet und zum verortenden Typ ist nur in einem Fall – ein Journalist – der Beruf genannt worden. Es scheint also eine Tendenz von Typ 1 zu zwischenmenschlich orientierten Berufen und eine

¹¹¹ Tab. 4.

¹¹² Berufsbezeichnungen wurden entweder vergrößert oder pseudonomisiert.

leichte Neigung von Typ 2 zu eher technisch oder administrativ tätigen Berufen mit stärker analytischer Orientierung zu geben.¹¹³

Merkmale	Ausprägungen	Typ 1	Typ 2	Typ 3
Besuchshäufigkeit	(fast) nie	2	2	1
	Selten	2	2	0
	Gelegentlich	1	2	1
	Häufig	0	2	3
Ausführlichkeit	Eher ausführlich	5 (100%)	5 (62,5%)	1 (20%)
	Eher knapp	0	3	4

Tabelle 5: Verteilung sekundärer Merkmale

Die sekundären Merkmale zeigen deutliche Typspezifiken. Die Besuchshäufigkeit nimmt von Typ 1 zu Typ 3 ab: Vier von fünf Fälle im Sample des einführenden Typus besuchen mit 1-2 jährlichen Besuchen höchstens selten Kunstausstellungen; davon tun zwei Fälle dies mit bis zu einem jährlichen Besuch (fast) nie. Nur ein einziger Fall besucht Kunstausstellungen 2-3 mal jährlich, d.h. gelegentlich. Das Sample des enträtselnden Typus verteilt sich völlig ausgeglichen auf die unterschiedlichen Besuchshäufigkeiten: Hier sind gleichermaßen Personen vertreten, die Kunstausstellungen (fast) nie, selten, gelegentlich und mit mindestens vier jährlichen Besuchen häufig besuchen. Der verortende Typus weist mit drei von fünf Fällen eine Tendenz zu häufigen Besuchen von Kunstausstellungen auf. Zudem enthält das Sample einen Fall, der (fast) nie und einen Fall, der gelegentlich Kunstausstellungen besucht. Die Ausführlichkeit der Rezeption nimmt von Typ 1 über Typ 2 zu Typ 3 tendenziell ab: Während der einführende Typ in allen Fällen eher ausführlich rezipiert, enthält das Sample des enträtselnden Typus mit fünf Fällen ausführlicher Rezeption eine leichte Neigung zu ausführlicherer Rezeption und unter den verortend Orientierten rezipiert eine Mehrheit von vier Fällen eher knapp.¹¹⁴

6. Diskussion: Ausdifferenzierte Rezeptionstypen

Die entwickelten Typen Laienrezipierender zeigen in Interaktion mit dem besprochenen Werk sowohl Übereinstimmungen als auch Unterschiede zur

¹¹³ Tab. 4.

¹¹⁴ Tab. 5.

Bourdieschen Konzeption. Während der verortende Typ (Typ 3) weitgehend Bourdieus Typus des versierten Laien entspricht, lassen der einführende (Typ 1) und der enträtselnde (Typ 2) Typ jeweils unterschiedliche Eigenschaften von Bourdieus naiven Betrachtenden erkennen. Letztere rezipieren primär die Inhaltsebene des Werks, während Typ 3 den Schwerpunkt eher auf formale Werkeigenschaften legt.¹¹⁵ Angesichts der verbreiteten sinnhaften Verknüpfung beider Ebenen sowohl in der primär inhaltlichen als auch in der primär formalen Rezeptionsform über die Typen hinweg legt die vorliegende Studie nahe, mit Zahner »die Dichotomie von form- und inhaltsorientierter Rezeption Bourdieus grundsätzlich in Frage zu stellen«.¹¹⁶

Typ 1 und Typ 2 beziehen als zeitgenössische Vertreter von Bourdieus naivem Betrachtenden analog zu Bourdieus Diagnosen der orientierenden Nutzung von schriftlichen Informationen zum Werk häufig den im Bild zentral gesetzten Schriftzug als Hinweisgeber für die thematische Ausrichtung ein.¹¹⁷ Auch neigen sie eher zur Kontextualisierung mit dem eigenen Erfahrungshintergrund als mit dem künstlerischen oder kulturellen Kontext des Werks.¹¹⁸

Der einführende Typ visiert auf formaler Ebene die sinnlich-emotionalen Qualitäten bzw. Wirkungen der formalen Werkeigenschaften an. Die normative Wertung Bourdieus, der in dieser Rezeptionsart als Beispiel fehlerhafter Codeanwendung »nur eine untergeordnete Form der ästhetischen Erfahrung«¹¹⁹ sieht, ist jedoch keineswegs zwangsläufig. Die gestaltorientierte Wahrnehmungsweise des einführenden Typus vermeidet die begriffsgeleiteten Wahrnehmungs- und Denkweisen inhärente Tendenz zur Dichotomisierung, die Variationen stets nur als Abstufungen zwischen zwei Polen erkennt. Sie erscheint detaillierter und differenzierter als die der anderen Typen. Der Bezug zum eigenen Erfahrungshintergrund weist eine Neigung zur identifikatorischen Erkenntnis auf, die weniger auf normative Beweisführung, als auf persönliche Selbstevidenz im Erleben abzielt. Die bereits von Bourdieu beobachtete Vorliebe von Laien ohne Besuchspraxis für realistische Darstellungen lässt sich hier anhand der vertiefenden Einzelfallinterpretation auf ebenjene differenzierte Wahrnehmung statt bloß auf den Mangel an Verfügung über künstlerische Codes zurückführen und einen Zusammenhang mit dem Sozialisations- bzw. Bildungshintergrund als habituellen Fokus auf empathischen Nachvollzug zwischenmenschlichen Erlebens zumindest vermuten. Dass damit ein erhöhtes Bedürfnis an

¹¹⁵ Bourdieu/Darbel. *Die Liebe zur Kunst*, S. 79.

¹¹⁶ Zahner. *Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse*, S. 205, vgl. Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*. S. 174-181.

¹¹⁷ Bourdieu/Darbel. *Die Liebe zur Kunst*, S. 87f.

¹¹⁸ Ebd. S. 71f., 79.

¹¹⁹ Ebd. S. 79.

Detailreichtum in den Wahrnehmungsgegenständen einhergeht, entspricht gänzlich der Logik, die Bourdieu auf den versierten Laien mit Blick auf formalästhetische Verortungen im Kunstkontext anwendet. Auch in Bezug auf »realistische« Werke mit emotional-einfühlenden Bezugspunkten lässt sich dann behaupten, dass die detaillierte zwischenmenschlich fokussierte Beobachtungsgabe »das ›kulturelle Bedürfnis‹ ebenso weckt wie sie gleichzeitig die Mittel an die Hand gibt, es zu befriedigen.«¹²⁰

In den Rezeptionsanalysen von Michel zu Fotografien¹²¹ und Geimer zu Spielfilmen¹²² aus dem heteronomen Subfeld zeigen sich ähnliche empathische und identifikatorische Anschlüsse über Verknüpfungen mit eigenen Erlebnissen und Erfahrungen. Während die Ausführlichkeit der Rezeptionen von Typ 1 nach Bourdieu für eine Wertschätzung des Werks¹²³ und damit für dessen Eignung für eine derartige Rezeption spricht, kann vermutet werden, dass die durch die zusätzliche Zeitebene stärker ausgeprägte narrative Dimension von Filmen einen besseren Bezugspunkt für eine solche Perspektive auf Kunst bietet. Anzunehmen ist, dass neben »realistischeren« Bildwerken mit erhöhter Detaildichte vor allem immersivere narrative Medien wie Filme oder VR-Medien für eine Interaktion mit Typ 1 fruchtbarer sind.

Die Ähnlichkeit des Typs zur von Zahner dokumentierten Laienrezeption lässt darauf schließen, dass auch abstrakte Werke moderner oder zeitgenössischer Kunst anschlussfähig sein können, sofern sie in ihrer sinnlichen Erscheinung emotionale Erlebnisse ermöglichen. Auch hier weisen die beruflichen Hintergründe, in den genannten Fällen eine Reiki-Praktikerin und eine Pfarrerin, die einen Fokus auf dem Transzendenten im Alltag teilen und auf Kunst übertragen, auf die Rolle des Habitus als Erzeugungsprinzip von Wahrnehmung, Deutung und Handlung hin. Bei Zahners Rezipientin handelt es sich um eine Laie mit regelmäßiger Besuchspraxis zeitgenössischer Kunstaustellungen, deren Rezeptionspraxis also eine fortgesetzte Besuchspraxis »überlebte«, ohne sich dadurch automatisch dem Typus des »versierten Laien« anzunähern und Ausstellungsbesuche anhand ihrer Eignung für diesen Zugang selektiert.¹²⁴

Der enträtselnde Typus mit durchwachsener Besuchshäufigkeit wendet in seiner normativ-dichotomisierenden Zugangsweise ebenfalls Alltagskategorien auf das Werk an, wobei er bildinterne Formalia mit Deutungen der Symbole und Schriftelementen zu einer möglichst konsistenten Deutung zusammenführt. Diese nimmt er aber nicht als

¹²⁰ Ebd. S. 67.

¹²¹ Michel. *Bild und Habitus*, S. 371-375, 380.

¹²² Geimer. *Filmrezeption und Filmaneignung*, S. 147-166, 190f.

¹²³ Bourdieu/Darbel. *Die Liebe zur Kunst*, S. 67f.

¹²⁴ Vgl. Zahner. *Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse*, S. 203-206.

überlegene Lehrstücke auf¹²⁵, zu denen die Typenangehörigen, »wenn man sie auffordert, ihre Meinung zu den Werken und ihrer Präsentation zu äußern, ihr völliges und unbedingtes Einverständnis kundtun, das doch nur, in anderer Form, eine der Ehrfurcht entsprechende Verwirrung ausdrückt.«¹²⁶ Seine normative Wertung erklärt er in souveräner Positionierung vor dem Hintergrund seiner eigenen politischen Auffassungen und stellt sich als durchaus differenziert auf politischer Ebene und in der Kunstauffassung eher ambiguitätstolerant dar.

Er gleicht stärker mit den eigenen Ansichten oder bestimmten kulturspezifischen Diskursen zu einem Thema ab als der einführende Typ und tendiert eher zur normativen Prinzipienanwendung zur Evaluierung des eruierten Werkinhaltes.

Die Rezeption des Werks scheint für Typ 2 geeignet, d.h. eher mit Genuß verbunden zu sein, wie seine Tendenz zur Ausführlichkeit der Rezeptionen (vgl. Bourdieu/Darbel 2006: 68f.) und der häufig positiv erwähnte Beschäftigungswert aufgrund der motivischen Dichte induziert. Die Assoziation mit Wimmelbildern kann entweder aus dieser Vorgehensweise abgeleitet worden sein oder sie gerade nahegelegt haben. Der Fokus auf dem kombinatorischen Denken im Sinne eines Rätselratens oder Rätsellösens lässt erklärungslos präsentierte abstrakte Kunstwerke voraussichtlich spröde und unzugänglich erscheinen. Narrative Kunstwerke aus dem heteronomen Subfeld wie Computerspiele, Bücher oder Filme, deren Handlung sich erst nach und nach über die aktive Herstellung von Zusammenhängen innerhalb des Werks erschließt und ggf. mehrere Deutungsweisen zulässt, erscheinen für eine solche Herangehensweise besonders fruchtbar. Die durchwachsene Besuchshäufigkeit lässt auch hier vermuten, dass diese Orientierung auch eine höherfrequente Besuchspraxis ›überlebt‹ und die jeweiligen Kunsterwartungen die Auswahl geeigneter Ausstellungen orientiert.

Deutlich wird, dass die inhaltsfokussierte Rezeption sich bei beiden nicht »im schlichten Wiedererkennen des dargestellten Gegenstandes erschöpft«, die auf formaler Ebene höchstens durch Charakterisierungen der sinnlichen Werkeigenschaften als beispielsweise »samtiges« Material oder »düstere« Farbgebung ergänzt werden¹²⁷, sondern einen kreativen Akt der Sinnerzeugung bildet, der jeweils entweder auf kognitiv-normativer oder auf sinnlich-emotionaler Ebene sensibel und differenziert erscheint.

Beide entsprechen trotz unterschiedlicher Herangehensweise der von Geimer als »reproduktive Aneignung« beschriebenen Rezeptionsweise, die sich durch eine Bestätigung der habituellen und normativen Orientierungen

¹²⁵ Bourdieu/Darbel. *Die Liebe zur Kunst*, S. 71f.

¹²⁶ Ebd. S. 82.

¹²⁷ Bourdieu/Darbel. *Die Liebe zur Kunst*, S. 77f.

am Kunstwerk auszeichnet, während eine »produktive« Rezeptionsweise Orientierungen verändern würde. Da produktive Aneignungsweisen in Geimers Ergebnissen üblicherweise aus einer Integration neuer Informationen zu bestimmten sozialen Lagen resultiert, sind diese im Kontext der Werkbeschaffenheit in der vorliegenden Studie nicht zu erwarten und scheinen mit Spielfilmen oder Dokumentationen besser bedient werden zu können.¹²⁸ Solche Formate könnten in einer Zusammenführung identifikatorischer mit normativen Ebenen sowohl Typ 1 als auch Typ 2 erreichen.

Der verortende Typus neigt im Einklang mit Bourdieus versiertem Laien zur Priorisierung der formalen Werkebene vor der Inhaltsebene im Rahmen formalästhetischer Vergleiche mit anderen Kunstformen oder -werken. Daraus lässt sich auf Differenzen im Erfahrungshintergrund bekannter Kunstwerke bzw. -formen, die im Rahmen der Gewohnheit regelmäßiger Ausstellungspraxis verständlich wird, schließen. Die Werkbedeutung wird typischerweise anhand der Verortung des Werks in seinem (kunst- oder kultur-)historischen Kontext mit dem Ziel einer ›korrekten‹ Rezeption nach kunstspezifischen Maßstäben und unter Ablehnung der Übertragung eigener und damit werkfremder Normen und Werte ermittelt. Darin zeigen sich Hinweise auf einen konstruktivistisch orientierten Habitus, der Deutungen und Meinungen bzw. Wertungen als kontextgeprägte Konstruktionen auffasst, zu denen er Distanz hält.

Der verortende Typus bettet aber nicht eine dem ersten Typus entsprechende sinnliche bzw. emotionale Kunsterfahrung in einen weiteren Kontext ein, der sie als Zusatzqualität »in die Geschlossenheit einer ihm adäquaten Erfahrung einfügt« und damit weniger »oberflächlich« werden lässt.¹²⁹ Vielmehr vernachlässigt er die sinnliche und emotionale Ebene der Formalästhetik ebenso wie deren symbolische Bedeutung im Hinblick auf ihren politisch-inhaltlichen Gehalt zugunsten eines Überblicks über seine Bedeutung im Rahmen eines formalästhetisch abgeleiteten Kontextes. Er sieht daher nicht mehr in dem Werk als die anderen Typen, sondern lediglich anderes. Dies kann jedoch auch der Knappheit der Rezeptionen von Typ 3 bzw., vermutlich damit zusammenhängend, der niedrigeren Wertschätzung des Werks geschuldet sein, in welchem Fall in Interaktion mit passenderen Werken ausführlichere und differenziertere Rezeptionen erwartbar sind.

Ein Grenzfall eines jüngeren Befragten ohne regelmäßige Besuchspraxis von Kunstausstellungen zeigt trotz fehlender formalästhetischer oder kunst- oder kulturhistorischer Verortung in seiner auf formaler Ebene bildinternen Bezug nehmenden Rezeption eine analoge konstruktivistisch orientierte Grundeinstellung der Ablehnung normativer Wertungen in Kunstwerken,

¹²⁸ Geimer. *Filmrezeption und Filmaneignung*, S. 147-190.

¹²⁹ Ebd. S. 79.

die als Überdross an als Austausch ideologisch bedingter Einseitigkeiten begriffenen Meinungskämpfen verstanden werden kann. Der Fall lässt Ähnlichkeiten zu einer Gruppe Bildrezipierender in Michels Studie erkennen, die als altbekannt und ermüdend empfundene normative Positionierungen durch experimentelle De- und Rekontextualisierungen umgehen. In der Rezeptionsstrategie »ironisch-postmoderner Spielereien«¹³⁰ erkennt Michel einen konfliktvermeidenden Modus Operandi als Version einer konstruktivistisch-ästhetizistischen Betrachtungsweise.¹³¹ Die zunehmende Verbreitung konstruktivistischer Denkmodelle erlaubt hier einen Ausblick auf mögliche Rezeptionsformen von Nicht- oder Selten-Besuchern mit entsprechender habitueller Prägung, die auch aufgrund des nichtvorhandenen Interesses an ›korrekten‹ Deutungen ohne die Komponente der Verfügung über kunstspezifische Kenntnisse typischer Formalästhetiken auskommt. Während also Typangehörige mit regelmäßiger Besuchspraxis und Interesse am kontextualisierenden Verstehen tendenziell im Kontext musealer Kunst aus allen Epochen gut aufgehoben sind, erscheinen für Typangehörige ohne Besuchspraxis Kunstwerke vielversprechend, die auch außerhalb ihres Ursprungskontextes spielerische (etwa humoristische) Anschlüsse von hoher Beliebigkeit erlauben - etwa Internet-Memes, aber auch postmoderne zeitgenössische Werke.

Das Bourdieusche »Rezeptionsniveau« des Werks lässt sich nicht eindeutig festlegen; das Werk scheint vielmehr entsprechend Zahners Postulaten von Werken des demokratisierenden »dritten Kunstfeldes« mehrere Zugänge auf unterschiedlichen Rezeptionsniveaus bereitzuhalten, die sämtlich zur gleichen inhaltlichen Werkaussage leiten. Es veranschaulicht damit auch die Möglichkeiten einer produktiven Integration von Ranciéres und Bourdieus Perspektiven im Rahmen politischer Kunst, die die Bedingungen von Herrschaftsmechanismen in Form ungleicher Zugangsvoraussetzungen informiert adressiert und gleichzeitig praktisch umgeht¹³², indem sie Nichtlaien ebenso wie versierten Laien ihre überlegene Position in Bezug auf die Werkdeutung entzieht. Der Erfolg solcher Strategien zeigt sich dabei stets auf Diskursebene, die über die öffentliche Reflektion von Praxis und Bewertungskriterien auch auf das Kunstfeld zurückwirkt – beobachtbar anhand des politisch folgenreichen Diskurses um Taring Padis Werkaussagen.¹³³ Die Definitionsmacht der Experten kann – so legitim sie in Bezug auf Begründungen von kunstinternen Gratifizierungen an sich sei – dann in der Begründung der öffentlichen Finanzierung des Unternehmens

¹³⁰ Michel. *Bild und Habitus*, S. 275.

¹³¹ Ebd. S. 297, 347-349, 352f.

¹³² Kastner. *Die ästhetische Disposition*, S. 127f., vgl. Kastner. *Kunst- und Kulturproduktion im Bezugsrahmen von Pierre Bourdieus Theorie und die kultursoziologische Analyse sozialer Bewegungen*, S. 11

¹³³ Ebd. S. 125f.

leicht ihre Grenzen finden. In den Interviews wurde die mediale Kritik an Taring Padi aber nur selten – und kaum zustimmend – erwähnt.

In Anbetracht der keineswegs defizitär erscheinenden Laienrezeptionen in der vorliegenden Arbeit ist Ranciére durchaus zuzustimmen, dass Bourdieus Theoriegerüst und die quantitativ orientierte Methodenwahl selbsterfüllende Prophezeiungen verursacht, die diese Deutungsmacht mit absichern, indem sie den Laienrezipierenden nicht notwendig als politischen Handlungsbedarf induzierende ›Enthüllung‹ ihrer Unterprivilegiertheit zugutekommen, sondern im Gegenteil auch als ungeprüfte Zuschreibung ihrer Inkompetenz aus einer Position mit erheblicher Deutungsmacht heraus weitere Benachteiligungen zur Folge haben können.¹³⁴

Andererseits muss Bourdieus Perspektive zugestanden werden, dass auch eine qualitative Untersuchung unter den gegebenen Bedingungen der hochautonomen Kunst seiner Zeit wohl ein ähnliches Resultat geliefert hätte, da eine solche Kunst für Rezeptionen von Typ 1 und 2 kaum Anhaltspunkte bietet, wodurch sie leicht als gemeinsamer Rezeptionstyp eines naiven Betrachters erscheinen können. Entsprechende Kunstformen können auch in der von Hohmaier untersuchten Ausstellung vermutet werden. Als wesentlich folgenschwerer erweist sich daher auch im Lichte der vorliegenden Studie die Auffassung von Rezeptionen als Ausdruck der Rezipienteneigenschaften, die den – voraussichtlich ganz erheblichen - Beitrag des Werks im Unterschied zum Rezeptions- als Interaktionskonzept unterschlägt. Dass Bourdieus versierte Laien länger rezipieren als seine naiven Betrachtenden, während in der vorliegenden Studie ihre zeitgenössischen Vertreter vom verortenden Typ kürzer rezipieren als die beiden anderen Typen, lässt auf unterschiedliche Passungsverhältnisse zwischen Typ und Werken schließen: Das hier besprochene Werk eignet sich möglicherweise schlechter für einen verortenden als für einen einführenden bzw. enträtselnden Zugang, während für Bourdieus Besprechungen autonomer moderner Kunst das Gegenteil gilt. Eine Untersuchung von Rezeptionen sehr unterschiedlicher Werke durch die gleichen Rezipierenden könnte hier zu einer Klärung der Frage von Art und Richtung des Werkbeitrags zur Rezeption beitragen.

Dennoch erscheint Bourdieus Theorie und darin insbesondere das Habituskonzept als allgemeines Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsschema, das auch die Rezeptionsperspektive vorstrukturiert, weiterhin äußerst fruchtbar für die Erforschung von Laienrezeptionen: Obwohl der Zusammenhang mit Bildungs- und Berufshintergrund in der vorliegenden Untersuchung nicht belegt werden kann, finden sich Hinweise zum Einfluss eines solchen Modus Operandi in den Interviews, die in

¹³⁴Vgl. Kastner. *Die ästhetische Disposition*, S. 62.

zukünftigen Untersuchungen mittels dokumentarischer Methode¹³⁵ herausgearbeitet werden könnten.

7. Fazit

Mittels 18 problemzentrierten Fokus-Interviews, die in einem zirkulären Prozess der iterativen Annäherung zwischen dem empirischen Material und dem damit korrespondierenden Kategoriensystem mit der Qualitativen Inhaltsanalyse nach Kuckartz ausgewertet wurden, wurden in einem induktiv-deduktiven Prozess iterativer Kategorien- und Typenentwicklung anhand von Laienrezeptionen eines exemplarisch ausgewählten Werks auf der documenta 15 eine fallorientierte Typologie entwickelt. Anhand der Merkmale der Rezeptionsform, der Formaliaverwendung, der Kontextualisierung, urteilsrelevanten Aspekten und den allgemeinen Kunsterwartungen lassen sich mit der einführenden, der enträtselnden und der verortenden Orientierung drei typische Umgangsweisen mit dem Kunstwerk identifizieren, die anhand vertiefender Einzelfallinterpretationen mit unterschiedlichen subjektiven Sinngebungen verbunden werden können. Dabei zeigt sich, dass das ausgewählte Werk sich in unterschiedlichem Maß für unterschiedliche Zugangsweisen eignet. Die Typen können mit unterschiedlichen Besuchshäufigkeiten von Kunstausstellungen verbunden werden. Bourdieus theoretische Annahmen zur Laienrezeption lassen sich daran ausdifferenzieren und erweisen sich als in ihrer Ursprungskonzeption vor allem im Rahmen quantitativer Überprüfungen ohne empirisch-induktive Komponente als exklusionsverstärkende Reproduktion der kunstfeldinternen Abwertung von Laienrezeptionen. Sein Habituskonzept erscheint dagegen als äußerst vielversprechend für zukünftige qualitative Studien zum konkreten Rezeptionsverhalten von Laien im Kontext ihrer sozialen Lagen.

Generalisierung erfolgt in der qualitativen Forschung über die Erkenntnis von Mustern bzw. Regeln als sozialem Sinn, der sich anhand empirischer Beobachtungen über mehrere Einzelfälle hinweg als Typik abstrahieren und plausibilisieren lässt und geeignet ist, das »Allgemeine im Besonderen« aufzuzeigen.¹³⁶ Dabei spielt das Sample als Garant des Einbezugs möglichst aller relevanten Formen sozialen Sinns im Kontext der jeweiligen Fragestellung eine erhebliche Rolle. Das vorliegende Sample weist ein deutliches Übergewicht weiblicher Teilnehmender auf und ist zudem als Teil des documenta-Publikums vorselektiert. Obwohl die öffentliche Zugänglichkeit des Werks auch zufällig anwesende Betrachter anzog, die (fast) nie Kunstausstellungen besuchen, weist der (soweit das anhand der

¹³⁵ Bohnsack. *Praxeologische Wissenssoziologie*, vgl. Geimer. *Filmrezeption und Filmaneignung*, Michel. *Bild und Habitus*.

¹³⁶ Przyborki/Wohlrab-Sahr. *Qualitative Sozialforschung*, S. 447-478; vgl. Kelle/Kluge. *Vom Einzelfall zum Typus*; Kuckartz. *Zwischen Singularität und Allgemeingültigkeit*.

lückenhaften Erhebung dieses Merkmals beurteilbar ist) scheinbar hohe Akademikeranteil unter den Befragten daraufhin, dass die Zusammensetzung des Samples dem typischen Museumspublikum näher ist als dem allgemeinen Bundesdurchschnitt. Zudem ist die situative Kontextualität zu beachten: Die Interviews waren teils von Eile geprägt und fielen insgesamt recht kurz aus; insbesondere in Anbetracht zweier eher ausführlich rezipierender ›Allrounder‹-Fälle lässt sich daher vermuten, dass längere Interviews mit einer Abdeckung auch untypischer Betrachtungen einhergegangen wären.

Zudem sollte die Kategorie der Laienschaft in zukünftigen Erhebungen differenzierter einbezogen werden: Im vorliegenden Sample befinden sich Personen, die in der Schule den Leistungskurs Kunst belegten ebenso wie Personen, die gelegentlich oder regelmäßig Recherchen zu gesehenen Kunstwerken anstellen und Personen, die aufgrund ihrer Bezugnahme zur »etwas institutionalisierteren Kunstszene«¹³⁷ eine gewisse Nähe zum Kunstdiskurs vermuten lassen. Weitere Verzerrungen sind teils anwesenden und in Einzelfällen auch direkt eingreifenden Dritten zuzurechnen. Während letztere in der Analyse berücksichtigt werden konnten, ist besonders der Einfluss bloß Anwesender nicht einzuschätzen. Der Fokus auf verständnisgenerierenden Fragen kann zudem an einigen Stellen suggestiv gewirkt und Einfluss auf den Rezeptionsverlauf genommen haben. Auch dies wurde zwar nach Möglichkeit reflektiert, kann jedoch in seinen Auswirkungen auf die Rezeption nicht vollständig eingeschätzt werden.

Für zukünftige Forschung wäre neben der Erhebung von Perspektiven weiterer Laien, ggf. unterschiedlicher Bildungshintergründe, zur Vervollständigung des vermutlich noch wesentlich breiteren Spektrums von Laienrezeption in Anbetracht der Varianz subjektiven Sinns auch innerhalb der Typen auch eine Ausdifferenzierung der vorliegenden Typologie mit erhöhter Tiefenschärfe vielversprechend. Zudem sollte das Spektrum von Rezeptionen derselben Fälle bzw. Typen im Umgang mit unterschiedlichen Werken bzw. Kunstformen zur Ermittlung des Werkbeitrags zur Rezeption genauer betrachtet werden.

Literatur.

- Abgeklebtes Bild. Erneut Antisemitismus-Vorwurf auf documenta. (2022). In: *Tagesschau Online* vom 16.08.2022, URL: <https://www.tagesschau.de/inland/documenta-erneute-antisemitismus-vorwuerfe-101.html> (zuletzt gesehen am 10.01.2023)
- Ausstellungen - Kassel: Bund will mehr Einfluss bei documenta. Plan für Konsequenzen.2022. In: *Süddeutsche Zeitung Online* vom 23.06.2022, URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellungen-kassel-bund-will-mehr-einfluss-bei>

¹³⁷ Auszug aus dem Interviewmaterial.

- [documenta-plan-fuer-konsequenzen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-220623-99-769827](https://www.documenta-plan-fuer-konsequenzen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-220623-99-769827) (zuletzt gesehen am 17.07.2022)
- Behnke, Christoph. 2012. *Gründe für den Besuch von Ausstellungen und Fragen der Kunstvermittlung*, in: Ulf Wuggenig/Heike Munder (Hg.). *Das Kunstfeld. Eine Studie über die Akteure der zeitgenössischen Kunst*. Ennetbaden: Lars Müller Verlag, S. 125-141.
- Behnke, Christoph/Wuggenig, Ulf. 1994 *Heteronomisierung des ästhetischen Feldes. Kunst, Ökonomie und Unterhaltung im Urteil eines Avantgardekunst-Publikums*, in: Ingo Mörth/Gerhard Fröhlich (Hg.) *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne n.ach Pierre Bourdieu*. Frankfurt a. M.: Campus, S. 229-252.
- Berins, Lisa. 2022. *Gierige Schweine, korrupte Ratten: Antisemitisches Banner von Taring Padi*, in: Frankfurter Rundschau Online vom 14.07.2022, URL: <https://www.fr.de/kultur/kunst/documenta-antisemitismus-taring-padi-banner-gierige-schweine-korrupte-ratten-91656713.html> (zuletzt gesehen am 17.07.2022)
- Bohnsack, Ralf. 2017. *Praxeologische Wissenssoziologie*. Opladen u. Toronto: UTB/ Barbara Budrich.
- Bourdieu, Pierre. 1986. *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung*, in: Ders. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 159-201.
- Bourdieu, Pierre. 1987. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre/Haacke, Hans. 1995. *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*. Frankfurt a. M.: S. Fischer.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre/Darbel, Alain. 2006. *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Konstanz: UVK.
- Bourriaud, Nicolas. 1998. *Esthétique relationnelle*, Dijon: unb.
- Buckermann, Paul. 2020. *Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Büchel, Julia. 2022. *Repräsentation - Partizipation - Zugänglichkeit: Theorie und Praxis gesellschaftlicher Einbindung in Museen und Ausstellungen*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Buhr, Elke/Roelcke, Eckhard. 2021. *Künstlerliste der Documenta 15. Kontrollverlust mit Ansage*, in: Deutschlandfunk Kultur vom 01.10.2021, URL : <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kuenstlerliste-der-documenta-15-kontrollverlust-mit-ansage-100.html> (zuletzt gesehen am 17.07.2022)
- Crimp, Douglas. 1996. *Über die Ruinen des Museums*. Dresden/Basel: unb.
- Documenta fifteen. 2022, in: *Documenta fifteen Homepage*, URL: <https://documenta-fifteen.de/ueber/> (zuletzt gesehen am 17.07.2022)
- Documenta und Museum Fridericianum GmbH 2022, in: *Documenta-Institut Homepage*, URL: https://www.documenta.de/de/about#16_documenta_und_museum_fridericianum_ggmbh (zuletzt gesehen am 17.07.2022)
- Fischer, Joachim. 2015. *Ästhetisierung der Gesellschaft statt Ökonomisierung der Gesellschaft : Kunstsoziologie als Schlüsseldisziplin der Gegenwartsanalytik*, in: Dagmar Danko/Olivier Moeschler/ Florian Schumacher. (Hg.). *Kunst und Öffentlichkeit*. Wiesbaden: Springer VS, S. 21-32.
- Fuchs, Max. 2014. *Elfenbeinturm oder menschliches Grundrecht? Kulturnutzung als soziale Distinktion versus Recht auf kulturelle Teilhabe*, in: Birgit Mandel/Thomas Renz (Hg.). *Mind the Gap? Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und ein kritischer Diskurs über Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung*. Hildesheim: Institut für Kulturpolitik/Stiftung Universität., S. 51-58.
- Gebesmair, Andreas. 2006. *Von der »Kultur für alle« zur »Allesfresser«-Kultur: unintendierte Folgen der Kulturpolitik*, in: Karl- Siegbert. Rehberg (Hg.). *Soziale*

- Ungleichheit, kulturelle Unterschiede: Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München. Teilbd. 1 und 2, S. 882-897.
- Geimer, Alexander. 2010. *Filmrezeption und Filmaneignung. Eine qualitativ-rekonstruktive Studie über Praktiken der Rezeption bei Jugendlichen*. Wiesbaden: Springer VS/ GWV Fachverlage.
- Glaser, Barney. G./Strauss, Anselm. I. 2010. *Grounded Theory. Strategien qualitativer Forschung* (3. Aufl.). Göttingen: Hogrefe AG.
- Heinich, Nathalie. 2005. *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.
- Henschel, Alexander. 2014. *Die Brücke als Riss. Reproduktive und transformative Momente von Kunstvermittlung*, in: Birgit Mandel/Thomas Renz (Hg.). *Mind the Gap? Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und ein kritischer Diskurs über Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung*. Hildesheim: Institut für Kulturpolitik/Stiftung Universität. S. 91-100.
- Hinrichs, Per. 2022. *Wenn der Globale Süden Israel unsichtbar machen will*. In: Welt Online vom 17.06.2022, URL: <https://www.welt.de/politik/deutschland/article239419087/Documenta-Wenn-der-globale-Sueden-Israel-unsichtbar-machen-will.html> (zuletzt gesehen am 17.07.2022)
- Hoffmann, Hilmar. 1979. *Kultur für alle. Perspektiven und Modelle*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Hohmaier, Kathrin. 2015. »Hässlich wie ein modernes Kunstwerk« *Die Praxis eines Kunstvermittlungsprojektes für museumsferne Besuchergruppen*, in: Dagmar Danko/Olivier Moeschler/Florian Schumacher (Hg.). *Kunst und Öffentlichkeit*. Wiesbaden: Springer VS, S. 167-186.
- Hornig, Petra. 2011. *Kunst im Museum und Kunst im öffentlichen Raum: Elitär versus demokratisch?* Wiesbaden: VS.
- Jahoda, Marie/Lazarsfeld, Paul F./ Zeisel, Hans. 1975. *Die Arbeitslosen von Marienthal: ein soziographischer Versuch über die Wirkungen langandauernder Arbeitslosigkeit* (28. Aufl.). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kastelan, Cornelia/Tarnai, Christian/Wuggenig, Ulf. 2012. *Das Kunstfeld: Akteure, Institutionen und Zentrum-Peripherie-Struktur*, in: Heike Munder/Ulf Wuggenig (Hg.). *Das Kunstfeld: Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris* (1. Aufl.). Zürich: JRP Ringier Verlag, S. 87-106.
- Kastner, Jens. 2009. *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*. Wien: Turia + Kant.
- Kastner, Jens. 2017. *Kunst- und Kulturproduktion im Bezugsrahmen von Pierre Bourdieus Theorie und die kultursoziologische Analyse sozialer Bewegungen*. Leuphana Universität Lüneburg, Habilitation.
- Kelle, Udo/Kluge, Susann. 2010. *Vom Einzelfall zum Typus. Fallvergleich und Fallkontrastierung in der qualitativen Sozialforschung*. Wiesbaden: VS.
- Kemp, Wolfgang. 2003. *Kunstwerk und Betrachter. Der rezeptionstheoretische Ansatz*, in: Hans Belting/Wolfgang Kemp (Hg.). *Kunstgeschichte. Eine Einführung* (5. Aufl.). Berlin, S. 247-265.
- Kemp, Wolfgang. 2015. *Der explizite Betrachter. Zur Rezeption zeitgenössischer Kunst*. Konstanz: Universitätsverlag.
- Kirchberg Volker. 1996. *Besucher und Nichtbesucher von Museen in Deutschland*. In: *Museumskunde* 61, S. 151-162.
- Kirchberg, Volker/Kuchar, Robin. 2013. *A Survey of Surveys: Eine internationale vergleichende Metastudie repräsentativer Bevölkerungsstudien zur Kulturnutzung*, in:

- Vera Hennefeld/Reinhard Stockmann (Hg.). *Evaluation in Kultur und Kulturpolitik: Eine Bestandsaufnahme*. Münster: Waxmann, S. 163-192.
- Kirchberg, Volker/Tröndle, Martin. 2015. *The Museum Experience: Mapping the Experience of Fine Art*, in: Curator. The Museum Journal. 58/2. S. 169-193.
- Kontextualisierung der Arbeiten von Taring Padi. 2022, in: *Documenta fifteen Homepage*, URL: https://documenta-fifteen.de/wp-content/uploads/2022/08/Kontextualisierung_Taring-Padi_DE.pdf (zuletzt gesehen am 17.07.2022)
- Kuckartz, Udo. 2006. *Zwischen Singularität und Allgemeingültigkeit: Typenbildung als qualitative Strategie der Verallgemeinerung*, in: Karl-Siegbert Rehberg (Hg.). *Soziale Ungleichheit, kulturelle Unterschiede: Verhandlungen des 32. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in München*. Teilbd. 1 und 2 (S. 4047-4056). Frankfurt a.M.: Campus Verlag, S. 4047-4056.
- Kuckartz, Udo. 2010. *Einführung in die computergestützte Analyse qualitativer Daten* (3. Aufl.). Wiesbaden: VS.
- Kuckartz, Udo 2018. *Qualitative Inhaltsanalyse. Methoden, Praxis, Computerunterstützung*. Weinheim: Beltz Juventa, 4. Aufl.
- Lenk, Wolfgang. 2005. *Die Documenta Als Herausforderung des Kunstmuseums?*, in: Lutz Hieber/Stephan Moebius/Karl-Siegbert Rehberg (Hg.). *Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur*. Bielefeld: transcript, S. 155-184.
- Lorch, Catrin. 2022. *Skandal um die Documenta Fifteen. »Es ist unser Fehler«*, in: Süddeutsche Zeitung Online vom 23.06.2022, URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-ruangrupa-claudia-roth-taring-padi-antisemitismus-1.5608147> (zuletzt gesehen am 17.07.2022)
- Renz, Thomas/Mandel, Birgit. 2010. *Barrieren der Nutzung kultureller Einrichtungen. Eine qualitative Annäherung an Nicht-Besucher, Hildesheim*. URL: <http://www.kulturvermittlung-online.de/kategorie.php?id=4&start=3> (zuletzt gesehen am 04.11.2022)
- Meyenburg, Angela. 2014: *Menschen mit geringen Einkünften als Kulturrezipienten. Ergebnisse des Workshops »Abbau von Barrieren für Menschen mit geringen Einkünften*, in: Birgit Mandel/Thomas Renz (Hg.). *Mind the Gap? Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und ein kritischer Diskurs über Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung*. Hildesheim: Institut für Kulturpolitik/Stiftung Universität, S. 52-57.
- Michel, Burkhard. 2006. *Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien*. Univ. Diss.-Magdeburg, 2003. Wiesbaden: VS Verlag.
- Nach Antisemitismus-Eklat. Documenta-Chefin legt Amt nieder. 2022, in: *Tagesschau Online* vom 16.07.2022, URL: <https://www.tagesschau.de/inland/schormann-documenta-103.html> (zuletzt gesehen am 17.07.2022)
- Ort: C&A-Fassade. 2022, in: *Documenta Fifteen Homepage*, URL: <https://documenta-fifteen.de/ausstellungsorte/ca-fassade/> (zuletzt gesehen am 17.07.2022)
- Taring Padi. 2022, in: *Documenta Fifteen Homepage*, URL <https://documenta-fifteen.de/lumbung-member-kuenstlerinnen/taring-padi/> (zuletzt gesehen am 17.07.2022)
- Taring Padi. 2022b, in: *Documenta Fifteen Homepage*, URL <https://documenta-fifteen.de/news/statement-von-taring-padi-zum-abbau-des-banners-peoples-justice/> (zuletzt gesehen am 27.07.2022)
- Panofsky, Erwin. 1975. *Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst*. Köln: unb.
- Prinz, Sophia/Wuggenig, Ulf. 2012. *Charismatische Disposition und Intellektualisierung*, in: ulf Wuggenig/Heike Munder (Hg.). *Das Kunstfeld. Eine Studie über die Akteure der zeitgenössischen Kunst*. Ennetbaden: Lars Müller Verlag, S. 205-228.
- Przyborski, Aglaja/ Wohlrab-Sahr, Monika. 2021. *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch* (5. Aufl.). Oldenbourg: De Gruyter.

- Rancière, Jacques. 2002. *Das Unvernehmen*. Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques. 2010. *Der Philosoph und seine Armen*. Wien: Passagen
- Renz, Thomas. 2014. *Besuchsverhindernde Barrieren im Kulturbetrieb. Ein Überblick des aktuellen Forschungsstands und ein Ausblick*, in: Birgit Mandel/Renz, Thomas (Hg.). Mind the Gap? Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und ein kritischer Diskurs über Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung. Hildesheim: Institut für Kulturpolitik/Stiftung Universität. S. 22-34
- Renz, Thomas. 2016. *Nicht-Besucherforschung. Die Förderung kultureller Teilhabe durch Audience Development*. Bielefeld: transcript
- Rosenkranz, Jana. 2014. *Was auf die Lücke folgen soll. Ein Bericht über die abschließende Podiumsdiskussion*, in: Birgit Mandel/Thomas Renz (Hg.). Mind the Gap? Zugangsbarrieren zu kulturellen Angeboten und ein kritischer Diskurs über Konzeptionen niedrigschwelliger Kulturvermittlung. Hildesheim: Institut für Kulturpolitik/Stiftung Universität. S. 108-113.
- Ruangrupa. 2022, in: *Documenta Fifteen Homepage*, URL: <https://documenta-fifteen.de/news/dismantling-peoples-justice/>
- Schulze, Gerhard. 1992. *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Tröndle, Martin. 2019. *Nicht-Besucherforschung. Audience Development für Kultureinrichtungen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Braun, Stuart/Steffes-Halmer, Annabelle. 2022. *Kunst-Skandal. Die documenta 15 endet, die Antisemitismus-Vorwürfe bleiben*, in: Deutsche Welle Online, URL: <https://www.dw.com/de/die-documenta-15-endet-die-antisemitismus-vorwurfe-bleiben/a-63178310> (zuletzt gesehen am 22.12.2022)
- Wegner, Nora. 2010. *Besucherforschung und Evaluation in Museen. Forschungsstand, Befunde und Perspektiven*, in: Patrick Glogner/Föhl, Patrick S. (Hg.). Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung. Wiesbaden: VS, 97-152.
- Wegner, Nora. 2015. *Publikumsmagnet Sonderausstellung - Stiefkind Dauerausstellung? Erfolgsfaktoren einer zielgruppenorientierten Museumsarbeit*, Bielefeld: transcript
- Witzel, Andreas. 2000. *Das problemzentrierte Interview*. Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research, 1(1), Art. 22, URL: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/viewArticle/1132/2519> (zuletzt gesehen am 12.01.2023)
- Wuggenig, Ulf. 2012. *Kunstfeldforschung*, in: Ulf Wuggenig/Heike Munder (Hg.). Das Kunstfeld. Eine Studie über die Akteure der zeitgenössischen Kunst. Ennetbaden: Lars Müllfer Verlag, S. 27-51
- Zahner, Nina T. 2006. *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M.: Campus.
- Zahner, Nina T. 2009. *Die Kunst der Inszenierung. Die Transformation des Kunstfeldes der 1960er Jahre als Herausforderung für die Kunstfeldkonzeption Pierre Bourdieus*, in: Wolf, Christian N/Joch, Markus. (Hg.) *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer, S. 289-308.
- Zahner, Nina T. 2010. *Die Selektivität des Publikums zeitgenössischer Kunst als Herausforderung für die Rezeptionstheorie Pierre Bourdieus?*, in: Sigrid Bekmaier-Feuerhahn et al. (Hg.). *Jahrbuch für Kulturmanagement. Theorien für den Kultursektor*. Bielefeld: transcript, S. 55-75.
- Zahner, Nina T. 2011. *Die heterogene Praxis des Ausstellungsbesuchs im zeitgenössischen Kunstfeld. Eine Herausforderung für die Kulturtheorie Pierre Bourdieus?*, in: Daniel

Artis Observatio 3 (2024)

- Šuber/Hilmar Schäfer/Sophia Prinz (Hg.). Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens. Konstanz: UVK, S. 253-273.
- Zahner, Nina.T. 2012. *Inklusion und Exklusion im Konsumtionsfeld der Bildenden Kunst*, in: Stefan Bernhard/Christian Schmidt-Wellenburg (Hg.). *Feldanalyse als Forschungsprogramm 2*. Wiesbaden: VS, S. 339-361.
- Zahner, Nina T. 2015. *Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse*, in: Dagmar Danko/Olivier Moeschler/ Florian Schumacher (Hg.). *Kunst und Öffentlichkeit*. Wiesbaden: Springer VS, S. 187-210.
- Ziese, Maren. 2010. *Kuratoren und Besucher. Modelle kuratorischer Praxis in Kunstaustellungen*. Bielefeld: transcript.