

ARTIS OBSERVATIO

Allgemeine Zeitschrift für
Kunstsoziologie und Soziologie der Künste



Volume II – 2023

Artis Observatio 2 (2023)

Impressum

www.biejournals.de/index.php/ao

ISSN 2750-7521

Redaktion und Herausgeber:

Dr. Christian Steuerwald

Prof. Dr. Nina Tessa Zahner

Copyright:

All rights reserved.

Das Copyright liegt bei den jeweiligen Autoren, die auch für den Inhalt verantwortlich sind. Die Redaktion übernimmt keine Haftung für die Texte. Die Texte sind unter der Lizenz CC-BY-ND 4.0 veröffentlicht. Eine darüber hinaus gehende Verwendung ist nur unter Zustimmung der Copyright-Inhaber und Copyright-Inhaberinnen möglich.

Bei der künstlerischen Arbeit auf dem Titelblatt handelt es sich um das Werk *Glass Skin* aus dem Jahre 2020 von Enya Burger. Das Copyright liegt bei der Künstlerin. Das Copyright der Fotografie liegt bei Johannes Raimann

Inhaltsverzeichnis.

Editorial.

Christian Steuerwald & Nina Tessa Zahner 5-6

Artikel.

Art Museums and Contradicting Ecologies.
Worldviews and Boundary Work.

Paul Buckermann 7-33

Für eine intersektionalistische Kunstsoziologie.
Anmerkungen zu einem Desiderat.

Jens Kastner 35-50

Material and Spiritual Entanglements with Ceramics.
Looking at the case of contemporary Western practitioners in Japan.

Liliana Morais 51-91

Bruno Latours ästhetisierte Mythologie des Sozialen.
Zum Verhältnis von Wissenschaft, Ästhetik und Politik bei Bruno Latour.

Nina Tessa Zahner 93-125

Rezensionen.

Kunstbetriebliche Erkundungswege.

Lutz Hieber 127-131

Artis Observatio 2 (2023)

Ein Soziologe im Kunstmarkt.

Alain Quemin zwischen Observation und Partizipation.

Olivier Moeschler

133-138

Die Welten der *documenta* in sozialwissenschaftlicher Perspektive.

Gerhard Panzer

139-145

Die Kunst, die Kunst zu messen.

Christian Steuerwald

147-150

Museen als Experimentallabore.

Nina Tessa Zahner

151-155

Editorial.

Christian Steuerwald und Nina Tessa Zahner

Wir freuen uns die zweite Ausgabe der Zeitschrift *Artis Observatio* präsentieren zu können. Ziel der Zeitschrift ist es die große thematische, theoretische und methodische Vielfalt der Forschungen im Feld der Kunstsoziologie sowie der Soziologie der Künste und der ästhetischen Erscheinungen sichtbar zu machen. Die Zeitschrift praktiziert ein breit angelegtes disziplinübergreifendes Selbstverständnis und zeigt sich auch gegenüber Beiträgen aus anderen Wissenschaftsdisziplinen wie etwa den Geschichtswissenschaften, der Ethnologie, der Anthropologie oder den Kunst- und Kulturwissenschaften offen, die zu soziologischen Fragestellungen im Bereich der ästhetischen Erscheinungen arbeiten.

Die zweite Ausgabe der Zeitschrift bringt mehrere Neuerungen mit sich. So erscheint die Zeitschrift ab dieser Ausgabe im Modus eines *peer reviewed Journals*, zudem wurden Rezensionen in die Zeitschrift aufgenommen, um dem Anspruch der Zeitschrift regelmäßig über aktuelle Forschungen zu informieren und Forscherinnen und Forscher im Bereich der Kunstsoziologie, der Soziologie der Künste und der ästhetischen Erscheinungen in Dialog zu bringen, noch mehr gerecht zu werden. Darüber hinaus konnten wir Marie Rosenkranz überzeugen, uns bei der Arbeit an der Zeitschrift zu unterstützen. Sie wird ab der nächsten Ausgabe offiziell als Mitherausgeberin in Erscheinung treten. Ebenfalls ab der nächsten Ausgabe wird auch Christine Magerski als Mitherausgeberin für die Zeitschrift tätig sein.

Die vorliegende Ausgabe versammelt Beiträge zu verschiedenen Felder des Ästhetischen: *Paul Buckermanns* Beitrag beschäftigt sich mit Kunstmuseen als Filter und Übersetzer zwischen Kunst und anderen Sozialsphären. Er zeigt, wie Museen in diesem boundary work versuchen multiplen Erwartungen gerecht zu werden und gleichzeitig kunstspezifische Kriterien zu schützen. Die Ergebnisse bieten eine neue Perspektive auf kulturelle Felder und deren Anpassungsstrategien gegenüber den ›hostile worlds‹ der Künste. Zur Frage der Intersektionalität der Soziologie der Künste arbeitet *Jens Kastner*. Er geht in seinem Text der Frage nach, was es bedeuten würde, innerhalb kunstsoziologischer Theorie und Forschung eine intersektionalistische Perspektive einzunehmen und stellt hierbei heraus, dass Intersektionalität nicht nur die Modi von Beschreibung und Analyse betrifft, sondern auch einen

normativen Anspruch impliziert: Eine intersektionalistische Kunstsoziologie muss demnach eine kritische Kunstsoziologie sein. *Liliana Morais* beschäftigt sich mit westlichen Keramikherstellenden, die zwischen den 1960er und 2010er Jahren nach Japan gekommen sind, um die dortige Keramiktradition auszuüben. Unter Rückgriff auf aktuelle Positionen der philosophischen Ästhetik und neuere Theorien des Herstellens untersucht sie deren Auseinandersetzung mit Materialien, Prozessen, Traditionen und Geschichten, die im Allgemeinen zur japanischen Keramik gezählt werden und zeigt so die Verbindung zwischen Materialität und Spiritualität sowie zwischen Ethik und Ästhetik auf, die diese Akteure mit japanischer Keramik als technischer und künstlerischer Tradition in Verbindung bringen. Der Beitrag *Nina Tessa Zahners* nimmt das verstärkte Interesse der Gegenwartskunst an Bruno Latour zum Anlass, um die dort vorhandenen Wechselwirkungen zwischen sozialwissenschaftlichem Denken und Ästhetik zu untersuchen. Der Beitrag versteht sich als Fortführung des Projektes einer soziologischen Ästhetik Georg Simmels und untersucht in diesem Sinne, wie eine auf Kunst und Gesellschaft zurückwirkende Soziologie sich in ihrem Weltwahrnehmen selbst an zentraler Stelle ästhetischer Vorstellungen bedient.

Neben diesen Artikeln wurden Rezensionen zu Walther Müller-Jentschs Buch *Adorno und Andere* (*Lutz Hieber*), zu Alain Quemins Monografie *Le monde des galeries* (*Olivier Moeschler*), zu Paul Buckermanns Sammelband *Die Welten der documenta* (*Gerhard Panzer*) und seiner Monografie *Die Vermessung der Kunstwelt* (*Christian Steuerwald*) sowie zur Publikation von Nicole Burzan und Jennifer Eickelmann zu den *Machtverhältnissen und Interaktionen im Museum* (*Nina Tessa Zahner*) aufgenommen.

Bedanken möchten wir uns schließlich bei Enya Burger, Studentin an der Kunstakademie Düsseldorf, die uns für das Cover eine ihrer Arbeiten zur Verfügung gestellt hat. Zudem gilt unser großer Dank ein weiteres Mal Fabian Sokolowski, der wieder mit viel Geduld und Akribie unsere Vorgaben der Formatierung umgesetzt hat.

Art Museums and Contradicting Ecologies.

Worldviews and Boundary Work.

Paul Buckermann

Abstract.

Navigating a complex social ecology, art museums face multiple and contradicting demands. This article contributes, first, to a deeper understanding of cultural organizations' practices, and does so by taking their worldviews into consideration. Based on an interview study with museum professionals in Germany and Austria, I reconstruct museum professionals' understanding of their world to relate specific strategies with professionals' specific assumptions about art organizational publics like experts, visitors, politicians, sponsors and journalists. Second, I apply concepts from the sociology of the arts, sociology of (scientific) knowledge and organizational studies to grasp the role of organizations and professionals for the autonomy of art. I show how art museums function as filters and translators across symbolic boundaries between art and other social domains. Conducting this boundary work, museums produce fine-tuned information and products to meet contradicting demands and, simultaneously, protect art-specific criteria. These findings shed a new light on cultural fields and coping strategies regarding pressures from ›hostile worlds‹.

Zusammenfassung.

Kunstmuseen sehen sich in ihrer komplexen sozialen Ökologie multiplen und sich teilweise widersprechenden Erwartungen gegenüber. Dieser Artikel trägt erstens zu einem tieferen Verständnis von Kulturorganisationen bei, indem professionelle Weltansichten mit konkreten Praxen in Verbindung gesetzt werden. Auf Grundlage von Expert*inneninterviews wird die Weltansicht von Museumsprofessionellen in Deutschland und Österreich rekonstruiert, um spezifische Strategien mit professionellen Annahmen über organisationale Publika wie Kunstexpert*innen, Besucher*innen, Politiker*innen, Sponsor*innen und Journalist*innen analytisch in Relation zu setzen. Zweitens greife ich auf soziologische Konzepte zu Kunst, (wissenschaftlichem) Wissen und Organisationen zurück, um die Rolle von Organisationen und

Professionellen für autonome Strukturen und Logiken der Künste zu erkennen. So zeige ich, wie Kunstmuseen als Filter und Übersetzer an symbolischen Grenzen zwischen Kunst und anderen Sozialsphären fungieren. In diesem boundary work produzieren Kunstmuseen zugeschnittene Information und Angebote, um multiplen Erwartungen auch bei Widersprüchen gerecht zu werden und gleichzeitig kunstspezifische Kriterien zu schützen. Die Ergebnisse bieten eine neue Perspektive auf kulturelle Felder und Anpassungsstrategien gegenüber den ›hostile worlds‹ der Künste.

1. Art museums and conflicting pressures

Research on contemporary arts and culture has shown increasing pressures on cultural fields and institutions by »hostile worlds«¹. Due to shifting resource-dependencies, neoliberal politics, and new performance measures, cultural organizations and professionals are faced with logics that are not only conceived as external to the arts but even contradicting art historical or aesthetic reasoning. Grasping this situation, studies on heteronomization², commodification³, corporate colonization⁴ or political instrumentalization⁵ of culture state, implicitly or explicitly, that external pressures on arts and culture had been weaker or even non-existent before the rise of neoliberalism and new public management. However, art museums – as a prime example of public cultural institutions and the case of the following study – have always been object to multiple interests and conflicting expectations since their historical appearance in the late 19th century.⁶ Because challenges for art museums have in fact been shifting constantly⁷, I put an emphasis, in turn, on the constant need for navigating complex social conditions to open novel research perspectives on professional practices in cultural fields. Therefore, I suggest analyzing art museums as active agents pragmatically operating across symbolic boundaries based on their knowledge about their world. I argue that conceptualizing professional coping strategies regarding contradicting demands in this way shows how museums react to growing non-artistic pressures without immediately falling prey to power and profit-driven logics. This perspective then contributes to central questions of the sociology of the arts like: How do logics rooting outside the arts influence

¹ Velthuis. *Talking Prices*, p. 24.

² Alexander. *Heteronomy in the Arts Field*.

³ Gray. *Commodification and Instrumentality in Cultural Policy*.

⁴ Aroles et al. *Culture for Sale*.

⁵ Gray. *Instrumental Policies*; Hadley/Gray. *Hyperinstrumentalism and Cultural Policy*.

⁶ Bennett. *The Birth of the Museum*; Bennett. *Machineries of Modernity*; Hooper-Greenhill. *Museums and the Shaping of Knowledge*; Prior. *Museums and Modernity*.

⁷ Burton/Scott. *Museums*.

cultural organizations? Are cultural professionals and organizations still able to follow their art-historical, curatorial and educational mission or do they fall prey to hostile worlds?

The suggested perspective contributes to an understanding of professional work in cultural fields dealing with organizational »dissonance«⁸, »contradictions«⁹ and respective »tensions of mission«¹⁰ rooting in different value regimes internal and external to the arts. Furthermore, concepts like »boundary work«¹¹ and »trading zones«¹², which have been developed within the history and sociology of science, focus on such professional strategies across symbolic boundaries. For the case of art museums, this would mean that professional practices linked to art, politics, media, market, and law aim at mobilizing resources for organizations and, simultaneously, at protecting art-specific logics against heteronomic pressure.

For a deeper understanding of cultural fields, this conceptual focus on museums in complex ecologies contributes to theorizing functions of organizations for the arts on a general level. In conducting boundary work, professionals in art museums, theatres or opera houses show a certain functionality for the arts that goes beyond their role as »instances of consecration«¹³ and institutionalized »aestheticians«¹⁴. Cultural institutions not only ascribe reputation and artistic value but also channel material and immaterial resources beyond this field-specific symbolic value through wide networks of art worlds. Furthermore I argue, that cultural organizations translate and buffer logics in a twofold way: First, art museums mediate and explain artistic practices to politicians or journalists, which means that artists or curators may primarily follow aesthetic logics in their production of cultural artefacts. Second, organizations in turn translate external expectations for this agents in cultural fields.

Empirical investigations into different activities and related publics of art museums¹⁵ are key for this argument. Based on the latest definition of the *ICOM*, a museum »researches, collects, conserves, interprets and exhibits tangible and intangible heritage« for the purposes of »education, enjoyment,

⁸ Stark. *The Sense of Dissonance*.

⁹ Benson. *Organizations*; Seo/Creed. *Institutional Contradictions, Praxis, and Institutional Change*.

¹⁰ Zolberg. *Tensions of Mission in American Art Museums*.

¹¹ Gieryn. *Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science*.

¹² Galison. *Image and Logic*; Galison. *Trading Zone*.

¹³ Bourdieu. *The Rules of Art*, p. 229.

¹⁴ Becker, *Art Worlds*, p. 164.

¹⁵ Fyfe/Jones. *Introduction*; Kirchberg, *Museum Sociology*; Kirchberg. *Gesellschaftliche Funktionen von Museen*; Macdonald. *Introduction*.

reflection and knowledge sharing«.¹⁶ While this multiplicity of institutional goals already hints at possible contradictions between respective »evaluative cultures«¹⁷, organizational constraints beyond these core activities paint an even more complex and more contradicting institutional landscape for art museums. If politicians, journalists, sponsors, artists, insurance agencies, art historians, visitors, collectors and others all have very different interests in a museum, these »conflicting pressures«¹⁸ call for professional coping strategies. However, symbolic economies at the autonomous ends of cultural fields tend to reject economic or political logics.¹⁹ Therefore, art museum professional will risk losing field-specific reputation if they immediately align their practices with art-external demands.

While the concept of boundary work was developed for science, a cultural field equally needs to »present images« of its activities and infrastructures to »promote their authority over designated domains of knowledge«²⁰. Researching, exhibiting and mediating art works is such a domain of specialized knowledge. If an exclusive authority over these issues is successively established, it may be »cashed in for copious material resources and power«²¹. To understand professional strategies relating to such different value regimes, I suggest analyzing professionals' knowledge about their own field of cultural production and about an organizational ecology including multiple interests in the arts and in museums. This methodological approach is based on key insights from the sociology of (scientific) knowledge and connects them with the sociology of the arts. I assume that all kinds of classificatory²², evaluative²³, and comparative²⁴ observations have to be plausible and intelligible for observers within their holistic worldview²⁵. This connection between epistemic regimes and the concrete production of exhibitions or reports refers

¹⁶ This definition was approved by the Extraordinary General Assembly of ICOM on 24 August 2022: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/>.

¹⁷ Lamont. *Toward a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation*; Berli et al. *Bewertungskulturen*.

¹⁸ Alexander. *Pictures at an Exhibition*.

¹⁹ Bourdieu. *The Field of Cultural Production*; Zahner. *Die neuen Regeln der Kunst*.

²⁰ Gieryn. *Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science*, p. 783f.

²¹ Gieryn. *Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science*, p. 783f.

²² Fourcade. *Ordinalization*; Fourcade/Healy. *Classification Situations*; Zerubavel. *Lumping and Splitting*.

²³ Hutter/Throsby. *Beyond Price*; Lamont. *Toward a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation*.

²⁴ Espeland/Stevens. *Commensuration as a Social Process*; Heintz. *Wir leben im Zeitalter der Vergleichung*.

²⁵ Buckermann. *Vermessung der Kunstwelt*; Buckermann. *Ranking Art*.

to seminal approaches from the sociology of knowledge in general²⁶ and of scientific knowledge in particular²⁷. Professionals in arts and culture base their action on a collective understanding of themselves and their environment, which, at its core, includes knowledge about art works, professionals, institutions. In addition to this field internal perspective, professional worldviews need to place art in society as a whole and in relation to other social spheres. I argue that in the arts, collective epistemological foundations²⁸, »paradigms«²⁹ and shared »styles of reasoning«³⁰ not only structure communication within a profession and a symbolically autonomous sphere but also across symbolic boundaries.

To develop these arguments, I present empirical results on museums for contemporary art. Semi-standardized interviews with museum professionals in Germany and Austria about their practices and their internal and external evaluations have produced data that enable linking analytically activities and communicative framings on the one side and professionals' assumptions about their world on the other. I show how museum professionals base their art-historical choices on a particular understanding of art and how they are, simultaneously, engaged in boundary work with external publics. Strategies and tactics to fulfill diverse demands cover official reports, PR and special events that are manufactured as »boundary objects«³¹ to address different publics and mobilize different resources without immediately following economic or political objectives.

The article will proceed in four steps. In part 2, I present a theoretical and methodological framework for researching art museums in contradicting ecologies. In part 3, I present empirical findings on the connection between museum professionals' worldviews and professional practices. In part 4, I discuss these practices as boundary work to show their functionality for the autonomy of the arts. In part 5, I conclude with implications for both studies on cultural organizations and sociology of the arts.

²⁶ Mannheim. *Ideology and Utopia*.

²⁷ Fleck. *Genesis and Development of a Scientific Fact*.

²⁸ Abend. *The Love of Neuroscience*; Knorr-Cetina, *Epistemic Cultures*.

²⁹ Kuhn. *The Structure of Scientific Revolutions*.

³⁰ Hacking. *Language, Truth and Reason*; Hacking. *›Style‹ for Historians and Philosophers*.

³¹ Star/Griesemer. *Institutional Ecology, ›Translations‹ and Boundary Objects*.

2. Art museums and worldviews

In the 21st century, art museums are involved in multiple controversies centering around broader social issues like inclusion, canonical knowledge, post-colonial entanglements, migration, economization of culture, ecological sustainability, working conditions, public funding, sexual harassment, nationalism, sponsorship by arms or pharmaceutical industries and many more. All of these discussions and their effect on museums refer to questions that trouble not only museum professionals but sociologists, too: To what extent is the art museum influenced by ideological, political and economic factors rooting outside the arts? What are the specific effects of these interests on a museum's core activities? Is the public museum able to defend its art-historical, curatorial and educational mission – which are already contradicting each other – or do evaluative criteria of the arts fall prey to power and commerce? Climaxing in the interdisciplinary, so-called *New Museology*³², the idea of museums as passive containers or representation of objective scientific knowledge have long been rejected. Focusing on the social embeddedness of cultural organizations has received deeper scrutiny ever since. Museums are typical institutionalized organizations in modernity and they have always been active agents of cultural narratives, classificatory grids and social exclusion within broader ideological, imperialist, sexist, capitalist and racist power structures.

Studying art museums in this sociological way needs to consider the complexity of a museum's organizational ecology and its contradicting demands. In turn, art museum professionals' interpretation of these conditions constitutes a central research topic to understand the complex interrelations of museums and society. Art museums are described as »pluralistic institutions«³³ with multiple goals. These »pluralistic purposes«³⁴ produce »tensions of mission«³⁵ within an organization. Emphasizing a specific link between a single missions and an organizational public, I argue that professional knowledge about these publics is critical. To explain what museums actually do, I suggest reconstructing art museum professionals' understandings of different stakeholders, of different value systems and of related criteria, with which they are confronted. In this way, it doesn't matter what e.g. a donor objectively is or what s/he objectively desires but what museum professionals think s/he was and what they think the donor wanted because concrete actions can only depend on this knowledge.

³² Vergo. *New Museology*.

³³ Zolberg. *Conflicting Visions in American Art Museums*, p. 119.

³⁴ Alexander. *History in Motion*, p. 36.

³⁵ Zolberg. *Tensions of Mission in American Art Museums*.

Several groups and agents not only offer resources but also impose requirements on a museum, which are related to indicator-driven politics, volatile capital markets, commodification of cultural artefacts, differentiated scholarly discourses, migration and demographic change, traditional journalism and social media, feminist and post-colonial critique and much more. These formal and informal coercions constitute the relevant environment for organizations and have already been proven to shape organizational types and fields.³⁶ If contradictions emerge from the requirements or within one requirement, the museum is confronted with organizational dilemmas³⁷, which necessitate choices in view of highly different interests and norms. Sociological research has been able to link such »conflicting pressures«³⁸ with the factual work of museums. Investigating one of the core activities of art museums, Alexander³⁹ shows that formats but not necessarily contents of exhibition change in respect to different types of funding. However, such analytical models of political, economic or religious influence on the museum have rather been pre-supposing relatively stable interests of homogenous typological agents. Equally, an art-specific interest of art museums (in opposition to politicians, sponsors etc.) have remained rather unproblematized although it conceptually shapes research designs regarding influence of external pressures. I suggest investigating art world agents' particular understandings of their complex ecology including their understanding of their art world. Such a worldview consists of an interrelated set of assumptions about different social spheres, relevant sectors and agents as well as interpretations of multiple interests in the arts and respective modes of valuation. These epistemological foundations, I argue, make organizational practices analytically plausible because each activity has to make sense within a comprehensive worldview.

Switching to the museum's very own perspective of its constantly shifting social ecology advances the study of art museums and other cultural institutions. This conceptual and empirical shift follows seminal approaches from the sociology of (scientific) knowledge and connects them with research on art. For the arts as well, I assume different sets of collective knowledge and epistemological regimes in ›thought collectives‹⁴⁰. In relation to this collective epistemology, a certain ›thought style‹ structures what one can see at all and in which way. In case of art world professionals, sociologists have described such observational foundations as »aesthetic systems«⁴¹, »principles

³⁶ DiMaggio/Powell. *Iron Cage Revisited*.

³⁷ Blau/Scott. *Formal Organizations*, p. 222.

³⁸ Alexander. *Pictures at an Exhibition*.

³⁹ Alexander. *Pictures at an Exhibition*; Alexander. *From Philanthropy to Funding*.

⁴⁰ Fleck. *Genesis and Development of a Scientific Fact*.

⁴¹ Becker. *Art Worlds*, p. 131.

of vision and division⁴², or semantic foundations of »self-descriptions«⁴³. Although science and art differ in how knowledge is created and what counts as legitimate assumptions⁴⁴, I assume different epistemic regimes⁴⁵ with paradigmatic⁴⁶ approaches in the arts as well. If these concepts are a proper tool, the modes of production and circulation of knowledge about the arts, different values and assumptions about the arts' role in a society will all relate to epistemological foundations⁴⁷ including a consistent set of assumptions about objects of interest.⁴⁸

Instead of placing a cultural institution in a however given world, this ›seeing like⁴⁹ a museum‹ reconstructs what museum professionals know about their complex shifting ecology and how they act upon this cognitive map. To test such a comparative perspective on multiple knowledge regimes within the arts, I therefore assume that museum professionals' strategic adaptations and particular practices can be analytically linked to their paradigmatic worldview. This worldview would be key to understand why professionals in cultural organizations are doing certain things and communicate these activities in certain ways. Furthermore, worldviews could then explain how contradicting demands can be met through certain practices without sacrificing one mission or the other.

Researching worldviews goes beyond agents' knowledge about their own field but asks for necessary knowledge about field-external structures and agents, too. A relation between organizational environments and specific actions has already been elaborated in organizational studies. Neo-institutionalism situates museums in contradicting worlds and relates expectations and coercions to different museum practices and strategies in a professional field.⁵⁰ The literature beyond the arts shows that organizations do not immediately follow external expectations but rather apply coping strategies like, for example, decoupling actions and formal structures to maintain institutional myths⁵¹, or, public representation of activities and actual activities

⁴² Bourdieu. *The Rules of Art*, p. 58.

⁴³ Luhmann. *Art as a Social System*, pp. 244ff.

⁴⁴ Chong. *Legitimate Judgment in Art, the Scientific World Reversed?*

⁴⁵ Knorr-Cetina, *Epistemic Cultures*.

⁴⁶ Kuhn. *The Structure of Scientific Revolutions*.

⁴⁷ Buckermann. *Ranking Art*.

⁴⁸ Abend. *The Love of Neuroscience*.

⁴⁹ Fourcade/Healy. *Seeing like a Market*; Scott. *Seeing Like a State*.

⁵⁰ DiMaggio. *Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston*; DiMaggio, *Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston, Part II*; DiMaggio. *Nonprofit Enterprise in the Arts*; DiMaggio. *Constructing an Organizational Field as a Professional Project*.

⁵¹ Meyer/Rowan. *Institutionalized Organizations*.

might differ and only be loosely coupled.⁵² In this sense, various forms of »talk and action«⁵³ can be related to contradicting organizational publics and goals. While my approach equally assumes socially embedded organizations and respective organizational adaptations, I reject understanding organizations as trivial machines with a linear »environment-output link«⁵⁴ rooted in inevitable resource dependency⁵⁵. When Alexander⁵⁶ writes that art museums ›make‹ sponsors by identifying and convincing corporations to become sponsors, she refers to Weick's concepts of enactment in sense-making organizations⁵⁷, which, I argue, needs to be applied in a more radical-constructivist⁵⁸ sense. First, organizations need to develop knowledge about their ecology in their own terms. Then, they act plausibly upon these assumptions. From an analytical point of view, one cannot assume »fixed and unproblematic entities«⁵⁹ in organizations environments, which is why I propose to research organizations in their problematic relation to their ecology⁶⁰ rather than applying pre-defined definitions of politics, sponsors or visitors.

Instead of taking ›politics‹, ›art‹, ›media‹ or ›capitalism‹ for given entities, I ask for museum professionals' construction of such agents and their interests. Based on empirical research, the following section shows selected strategic communication and actions realized by professionals and relates them to worldviews. Especially in representing the museum's activities for certain publics, communicative strategies include quantification⁶¹, different evaluations⁶², comparisons⁶³, commensuration⁶⁴ and categorizations⁶⁵. While the perspective laid out in this part structures the following analysis in part 3, the results prepare further discussions in part 4 regarding cultural organizations' practices across symbolic boundaries role for the autonomy of the arts:

⁵² Orton/Weick. *Loosely Coupled Systems*.

⁵³ Brunsson. *The Organisations of Hypocrisy*.

⁵⁴ Alexander. *Pictures at an Exhibition*, p. 798.

⁵⁵ Pfeffer/Salancik. *The External Control of Organizations*.

⁵⁶ Alexander. *Pictures at an Exhibition*, p. 828.

⁵⁷ Weick. *Sensemaking in Organizations*.

⁵⁸ Luhmann. *Organization and Decision*; Weick. *Making Sense of the Organization*.

⁵⁹ Abbott. *Linked Ecologies*, p. 246.

⁶⁰ Abbott. *Linked Ecologies*, p. 246.; Hannan. *Ecologies of Organizations*.

⁶¹ Espeland/Stevens. *A Sociology of Quantification*; Mennicken/Espeland. *What's New with Numbers?*

⁶² Hutter/Throsby. *Beyond Price*; Lamont. *Toward a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation*.

⁶³ Heintz. *Wir leben im Zeitalter der Vergleichung*.

⁶⁴ Espeland/Stevens. *Commensuration as a Social Process*.

⁶⁵ Fourcade. *Ordinalization*; Zerubavel. *Lumping and Splitting*.

Museums are engaged in direct and indirect trades with politics, experts, visitors, journalists and others, but still follow their core missions of supporting, researching and displaying art based on their autonomous professional criteria.

3. Organizational publics and museum strategies

3.1 Methods and research design

Combining organizational theory, sociology of the arts and sociology of (scientific) knowledge, I approach art museums as sense-making organizations that possess a cognitive map about their symbolically diverse ecology and strategically align their practices based on these worldviews. Venturing from this heuristic, my research design includes an interview study about different museum practices and different forms of success. Based on 16 in-depth interviews with high-ranking art museum professionals in Germany and Austria, I have reconstructed an archetypical cognitive map of a museum. The semi-standardized interviews with fourteen directors, one head of public relations and one head of an education department were conducted between 2015 and 2017. There had been 706 art museums and 315 exhibition venues for art in Germany in 2015 and 64 art museums in Austria in 2014.⁶⁶ Following a first exploration of the field, I decided to contact institutions in one state [Bundesland] institutions because I assumed similar public and private funding opportunities as well as comparable visitors. After this I contacted more institutions in Germany and Austria keeping. Searching for assumptions about world and their relation to particular practices, I have interpreted transcripts of more than eighteen hours of audio material. Here, I focused on broader patterns which would hint at broader collective professional knowledge rather than individual particularities. The process of coding started with general codes like ›goal‹, ›success‹, ›museum practice‹, ›organizational public‹, ›interpretation of different evaluative logics‹, ›feedback‹ to identify relevant passages. Successively extending the code system inductively, subcategories developed for specific ›types‹ of goals, success, practices, interpretations, feedback, and publics. While particular problems differed from case to case in various dimensions (location, budget, staff, art historical focus), I was able to synthesize how museum professionals see themselves and their world on general level. The interviewees almost never mentioned collecting when it came to publicly recognized museum activities but

⁶⁶ Institut für Museumsforschung. *Statistische Gesamterhebung 2015*; Museums in Austria: <https://www.museen-in-oesterreich.at/>.

clearly focused on other main goals of public museums: researching, exhibiting, entertaining and educating. This is why my results also focus on the production of exhibitions and supplementary events as well as the representation of these museum activities.

I present results on two levels: First, I reconstruct analytically what museum professionals see and think of art, professional peers, visitors, politics, and media. Second, I show connections between specific practices and assumed expectations of these publics. I begin with the central dual purpose of education (3.2) and art-historical contributions through research and display (3.3). After describing audience targeting strategies (3.4), I outline museums' activities based on assumptions about mass media (3.5) and politics (3.6).

3.2 Museums and education: Aesthetic experience, canon, and multiperspectivity

All interviewees described their museums as educational institutions and highlighted the exclusive potential of the arts for individual and collective development. The museum was a »classic educational institution«⁶⁷ with a formal assignment to mediate art and teach on cultural aspects. One of the museum's »main purpose« was being a part of an »educational process« that concerns every human being in the most general, modern sense. This necessitates accessibility to cultural products on both a formal and a content level. »We have to offer something for everybody«, one interviewee said in this inclusive way. Although different institutions are part of an educational landscape, most cultural organizations differed decisively from schools because there is nothing like compulsory schooling in museums and many cultural organizations still raise entrance fees. Therefore, museums have to take certain actions to attract visitors. However, the art museum would have exclusive advantages compared to other educational institutions because the museum had a privileged »content and way of mediation that cannot be found anywhere else«. This special feature was an individual, immediate experience of original cultural artefacts, which not only differs from group discussions of reproductions used in schools but challenges »all senses and energy resources«.

While museums are supposed to offer sensual and aesthetic experience, they also teach art-historical facts, scholarly classification and critical commentary: »The museum is always historical narrative and collective memory«, which is why one could learn »how past generations thought and saw their

⁶⁷ All quotes are my translations from German.

world«. Especially contemporary art could transcend this educational process into the present as well the future: »How will we see the world? What could be the perspectives?«. Enabling an understanding of »personal embeddedness into society, into history, is, for me, actually the main purpose of a museum«, which hints at the arts' attributed capacity to provoke reflections on contingency in human perception and contingency in a civilization's history.

3.3 Museums and art history: Research, consecration, novelty

Although the art museum was described as an inclusive educational institution throughout the interviews, the museum directors simultaneously warn of a strict orientation at 'the public' in its most universal sense. Most of the interviewees are trained art historians and discipline-bound knowledge was the reason why this collective, »as art historians«, had »certain competences in particular fields«. One director claimed that museum professionals »obviously have a vision of what art should accomplish and what it is in the early 21st century«. This consecrational power needed to be used »to position selected art and leave a mark« in art history. Such categorization, acknowledgment and evaluation of art works is not only based on a collective mission but also performed within this peer network, which is characterized by mutual observation: Professional selections had to be critically recognized by other institutions and experts.

Descriptions about professional criteria stay rather opaque: »It just has to be good art. It has to be art, that I am convinced will last.« However, my data shows that novelty is a crucial criteria applied in a professional network of curators, art historians and museum directors to justify, verify, and validate their choices. Within this collective understanding of a historical stock of art and its institutional presentation, multifaceted novelties are possible. Obviously, recently produced works or the ones that have never been shown publicly before are considered to be new. However, the interviewees rather stress novelty through curatorial and art-historical (re-)contextualization of works. Old or well-known art works may produce novelty through new scholarly arguments, through an art-historical discovery, through revealed formal references or through an intellectual link to contemporary discourse. Curators not only strive for the discovery of newly produced, relevant art but they equally aim at a »spectacular art-historical line of thought« to produce and promote »new narratives« or a »new interpretation of works we already know«.

In these varieties of novelty, experts scrutinized exhibitions on whether »a project, may it be historical or contemporary, has produced a new level of knowledge in an art scene«. These forms of novelty only work in regard to

collective professional knowledge about history and can only be evaluated and validated in a group of experts. A »peer group« is considered to be operating »on the same level of experiences and thoughts«, which makes it sociologically plausible to assume ›thought collectives‹ and ›thought styles‹ known from studies on scientific knowledge⁶⁸ for the arts as well. An »exclusive expert audience« with »general expectations« consisted of those persons, »who make the same things that I am doing and who are facing the same dilemma that I am facing. They can evaluate all those patterns and roles I am acting in«. Anticipated collective experience of museum professionals in a complex world leads to a kind of collective coherence and to different strategies to defend professional criteria against politics, mass media or the »totally different world« of the market.

This central role of »a peer network« makes knowledge about its internal structure necessary to detect relevance and generate orientation in a field, which consists of countless organizations and professionals. Indeed, professionals constantly and selectively observe their world but they do it a very certain way. Although there are clear differences in range and depth of focus, the interviewees share a common criterion to structure this group from within: reputation. Interestingly enough for sociologists who are research symbolic structures of art themselves, reputation is as a practical and epistemic tool to order the professional field from within⁶⁹, because it works pragmatically for orientation in this complex field.

For example, »the image of a house, its standing«, is weighed when it comes to possible cooperation. On the other side, feedback itself is evaluated based on a reputational structure. Here, selective art magazines were important, which »are not read by a broad public but by art historians, students and persons that are highly invested in the arts«. Such publications particularly functioned as a factual display of public recognition and reputation, which »are perceived by other institutions, other museums«. In this critical discourse, museums observe not only others but also themselves through the eyes of an expert community: »You see who is or isn't successful. And you can easily locate yourself in this room of success and see how you are doing.« Here, a public arena based on a collective thought style and value system enables professionals to make evaluations for inevitable decisions.

Because certain critics, art historians and museum experts are assumed to apply specific criteria, professionals link reputation, which is publicly indicated by collaborations and media coverage, to the quality of a museum's activities. This observation of proxies indicating art-historical and curatorial

⁶⁸ Fleck. *Genesis and Development of a Scientific Fact*.

⁶⁹ Pachucki. *Classifying Quality*; Buckermann. *Power 100*

quality is itself described a demanding operation due to volatile rhythms of discourse on exhibitions as well as (slow) academic publication rhythms. If »I can make 40 exhibitions and if I am lucky, one will provoke resonance«, it can possibly take »years, many years« even for this outstanding one until a publication or another exhibition refers to it. This directly links to novelty: From the perspective of directors, real novelty can only be validated through an external acknowledgement of this novelty. The specific temporal mode of publications and exhibition projects, however, only produces delayed facts of acknowledgment. In this sense, something can never be new for sure in the moment. Only a reaction at another place at another time can recognize this novelty as valid.

Reputation links artists with institutions, too. Like institutions, artists are placed in a similar comparative realm by curators. Depending on their own reputation, artists have a double role in a trade of reputation. Relatively unknown artists form an abundant supply in light of scarce art world resources. In this situation, an acknowledged museum increases an artist's reputation through public recognition. If an artist has gathered reputation through such institutional representation and critical attention, the relation of abundance and scarcity reverses. In this situation, the artist's resources (works of art, time) are scarce compared to abundant options for exhibitions in museums interested in the artist. Here, an artist in high demand is able to increase a museum's reputation because s/he has accumulated reputation through former representation of acknowledged institutions. Especially if two museums don't »play in in the same league«, artists are assumed to transport reputation of the »bigger institution« to the »smaller« one.

Professional observations of such reputational hierarchies as well as the relation between reputation and quality are already demanding. However, this knowledge cannot be the only criterion for professional decisions, if we remember the educational goal of museums. The interviewees expect only selected experts in certain professional groups – artists, art historians, curators, critics – to be able to acknowledge and evaluate novelty. These targeted experts differ from the audience addressed by a museum's educational mission.

Professionals translated an »internal dialogue« of experts, conducted during research and conceptualization of an exhibition, for the regular visitors. To attract this general public, museum professionals have a relatively stable image of the population of visitors and non-visitors. Directors outline different segments of visitors and refer to numerous anecdotal evidence gathered over their careers. Intriguingly, systematic (non-)visitor studies are often described as obsolete because they anyway would confirm what museum professional already know. If one director says, »I'm producing exhibitions for thirty years and I roughly know who is attracted by what«, visitor studies

seem to be concerned with something that is »no big secret«. However, museum personnel apply indeed social scientific categories – namely from sociology of cultural consumption and social structure – for understanding (potential) visitors and their interests in a museum. First, museum directors split up the population into groups defined by categories like age, place of residence, gender, cultural background, and education. Then, they attribute cultural preferences to these groups. For example, a »lost generation« of young persons had never experienced a »first contact« with museums and insofar lacked art-historical interests. Nevertheless, art museum can attract these (potential) visitors because young people were assumed to be more likely connecting with new media art, broader social issues, experience-based exhibitions (performances, choreographies, happenings), references to mass culture (cinema, video games, popular music, comic) and intersections with applied arts (e.g. fashion design, graphic design, industrial design).

Museums have a double reference because they want to enable expert discussions in one dimension and mediate the findings to a broader public on another, »so that humans understand what we are doing here«. When core goals of the museum – education and art history – produce different expectations about museum work, practical problems appear. Instead of a controversial understanding of »education vs. aesthetics« and »elitist vs. popular«, my data hints at another direction. The interviewees recognize problems and look for productive combinations instead of sacrificing one for another. My analysis shows that the central art-historical criteria, novelty, actually mediates the two main goals. In an educational dimension, art is supposed to irritate everyday routines and perceptions by offering alternative perception of world. An ongoing process of irritations urges for novelty because aesthetic forms and curatorial contextualization become familiar and routinized over time. Although the two goals differ on many levels, the need for novelty in an expert community simultaneously seems to ensure new irritations for educational purposes. This unintentional function of a permanent call for novelty weakens a conception of an antagonistic opposition between educational and art-historical goals of a museum.

3.4 Targeting visitors and experts: Menus and modularization

Because art-historic novelty is not to be assumed a proper reason for the broader public to visit museums, strategies to target this audience have to be developed. Based on personal experience and confirmed by studies on (non-)visitors, directors mainly speak of two methods to mobilize as many visitors and experts as possible. First, there is a combination of different exhibitions

ranging from what is to be assumed popular taste to expert interests. This worked liked a »menu in a restaurant, so that there is something for every target group«, one director says, and a combination of different exhibition types worked either simultaneously or in a temporal sequence in one museum. Second, educators and directors understand content of an exhibition, its mediation, educational programs, special events or publications as individual modules that each can target different audience segments. In combination, this should attract a diverse population ranging from experts to kids or experience-seeking party people, possibly at ›the same‹ exhibition. Here, the professionals' idea of different motive-based »reasons-to-visit« [Ger.: *Besuchsanlässe*] shows clearly how professionals' assumptions about individual interests shape the manufacturing of specific events like artist talks, scholarly lectures, live cookings, family events, DJ performances or guided tours for nudists/dog owners/blind persons/expats/female migrants and many more. Combining these different attractions to offer a diverse »product line«, museum professionals aim at mobilizing as many visitors as possible, preferably to the same exhibition. They try to »set in motion a large carousel between these poles and then there is a certain swing in it and you reach different target groups«.

On the one side, all these strategies targeting experts and general visitors can be explained by basic assumptions about these audiences' specific interests. On the other, there is clear indication that museums are engaged in a variety of activities that are not directly guided by art-historical or educational logics. But, in producing the fine-tuned ›reasons-to-visit‹, which have no direct impact on the core form and content of an exhibition, the museum attracts visitors and media coverage without applying other criteria than their own for the selection and contextualization of art works in the exhibition space.

While these strategies gravitate around to the two main museum goals, museum professionals are, furthermore, confronted with a set of secondary goals, respective audiences and their expectations. The following section briefly shows how secondary goals referring to politics and media play an additional role for a museum's activities.

3.5 Museums and mass media: Public spheres and news-values

Mass media and journalists fulfill various functions for a public museum. On the one hand, potential visitors and other journalists are informed on exhibitions and events in the museum. On the other, critics and journalists produce public verdicts on quality and relevance. For mobilization of visitors, the interviewees related specific visitor segments to equally specific media

segments and hoped for a broad coverage to attract different milieus. On a more general level, journalists are assumed to react to certain triggers. »Innovation« and »novelty« were examples for »media and marketing buzzwords«. The museum needed to produce »a high news value [Ger.: Neuigkeitswert], it needs to offer new approaches«, which is why » [t]his is how we frame it anyway, 'shown for the first time', or 'for the first time in twenty years' or 'for the first time in Germany'«. Like their understanding of visitors, directors conceptualize mass media logics in a quasi-sociological manner, when they name mechanisms (and in this case even the scientific term) that are object of communication research for decades.⁷⁰

While coverage is assumed to be positive on a general level, critical evaluations in more general newspapers play an ambivalent role. Except from selected individual critics, assessments in mass media were clearly distinct from those in expert publications. While directors are deeply interested in expert verdicts on their work, the content of a critical coverage in general newspapers or broadcasting does not matter too much because the basic fact of attention by well-known mass media is more important than a critical verdict on quality. This is the case because museum professionals assume that non-experts like local politicians and general visitors acknowledge these popular media as relevant. Appearing in one of them is considered to be a success in its own regard but not immediately as an art-historical success. »Media reception« is, one interviewee says, »a very typical form of evaluation in politics«, which is why media coverage was »an indicator to politicians that we are not pursuing a hobby here but that there is critical recognition by an independent instance«. This is why certain ›reasons-to-visit‹ may primarily target a broader audience but in doing so it is equally understood as a ›reason-to-report‹.

3.6 Museums and politics: Numbers and efficiency

Politicians and public administration are important for my interviewees because their museums were all mainly funded by public resources. Although national differences in cultural politics are crucial for cultural institutions' funding⁷¹, I can offer some general insights that might contribute to other cases. Regarding the educational and art-historical goals, museum assemble »a colorful bouquet of things« to shape the »opinion of those, who are important for us because they give us the money«. Indicators that should fulfill

⁷⁰ Galtung/Ruge. *The Structure of Foreign News*.

⁷¹ Alexander et al. *Art and the challenge of markets*; Alexander/Rueschemeyer. *Art and the State*; for Germany see Zahner. *The Economization of the Arts and Culture Sector in Germany After 1945*.

formal requirements and informal expectations are »guided tours, academic publications, visitors, approaches to the digital word, and media coverage«. In communicating these activities and resonances, the museum professionals try to establish a positive view of the museum on a general basis. To accomplish this positive image, communicative contents take certain forms because directors perceive that they have to talk with »persons in the administration, who have no idea about culture«, and who have no interest »what is actually happening here«.

Politicians are not considered to be »interested automatically in a museum« or »in our research questions or the practice behind the scenes«. Rather, politicians are assumed to work with »hard facts« and »clearly numerical things like ‘what did it cost and what’s the output?’ «. This emphasis on quantitative information is perceived ambivalently by museum professionals. On the one side, numbers needed to be interpreted because not only the »numbers men should discuss efficiency of a cultural institution«. On the other side, the interviewees talk about certain strategic, quantifying adjustments in mediating information. Media coverage, guided tours, publications and academic events are not depicted in a qualitative sense assessing their individual art-historical, critical or educational success but rather in form of lists and tables showing the quantitative amount of these indicators in order to prove a museum’s activities. To provoke a certain interpretation of numerical data, reports are supplemented with anecdotal highlights like awards, a single article in a well-known newspaper, a well-respected sponsor, or a cooperation with another famous cultural institution. All this is based on relatively stable assumptions about external expectations and value systems. For example, one director described that »we are trying to explain politicians that there is a difference between regional newspaper and an international expert magazine. They get this, sure, but it is not an evaluative criterion for them«. The next section focuses on such strategic work on the boundaries of art and proposes more general implications for the sociology of the arts.

4. Boundary work and autonomy of the arts

In this section, I theorize how cultural organizations’ practices across symbolic boundaries relate to an autonomy of the arts. I conceptualize those strategic activities described so far as boundary work in a complex symbolic ecology. Paradigmatic worldviews explain such complicated practices by museum professionals because I claim that my study shows how paradigmatic assumptions about the arts’ role in society, a field of art world professionals and institutions, artists, visitors, politicians, and the media shape specific museum strategies to meet multiple and contradicting goals simultaneously.

Compilations of exhibitions and specific events as well as strategic communication then show that museums do not directly align their activities with just one logic, let it be art-historical, educational, political or journalistic. Rather, they produce a range of fine-tuned products and communicative representations of their work. The form and content of these activities, which go beyond exhibitions of art works, can be linked to assumptions about organizational publics, their expectations and their logics. In addressing these contradicting goals pragmatically based on their worldviews, professionals and institutions' art-historical practices still on autonomous criteria.

My data shows how the autonomous logics in categorizing, comparing and evaluating art works and artists are directed toward a flexible understanding of art-historic novelty. However, discovering and validating novelty are deeply embedded in a professional field shaped by symbolic resources. My data and other studies⁷² show that art professionals possess sophisticated knowledge about the structure of their institutional field based on reputation. Here, a second layer of symbolic autonomy of the arts plays an epistemological role for the production of art-historical knowledge. Symbolic resource distribution supports agents to identify relevant art and evaluate feedback on their work. It is this autonomy of certain criteria that stabilizes and changes symbolic structures.⁷³ While there are major differences in various methodological and theoretical sociological approaches to autonomy⁷⁴, I sketch a perspective on cultural institutions' ›boundary work‹ that connects with different concepts of autonomy.

While numerous concepts of symbolic boundaries refer to distinctions between persons, objects, social groups or cultural classifications⁷⁵, I highlight boundaries of symbolically autonomous social spheres known from Bourdieusian field theory and Luhmanns theory of functional differentiation. My results show processes of the arts' active demarcation or struggles between worldviews within the arts, which research calls »boundary work«⁷⁶. While internal struggles and shifts take place in professions anyway⁷⁷, my results stress those aspects of the concept that approaches »protecting professional autonomy« in avoiding »controls by government or industry«⁷⁸. Constituting

⁷² Pachucki. *Classifying Quality*; Buckermann. *Ranking Art*. Buckermann. *Power 100*.

⁷³ Becker. *Art Worlds*; Bourdieu. *The Rules of Art*.

⁷⁴ Karstein/Zahner. 2017. *Autonomie der Kunst?*

⁷⁵ Lamont/Molnár. *The Study of Boundaries in the Social Sciences*; Lamont et al. *Symbolic Boundaries*; Pachucki et al. *Boundary Processes*.

⁷⁶ Gieryn. *Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science*; Gieryn. *Cultural Boundaries of Science*.

⁷⁷ Abbott. *The System of Professions*.

⁷⁸ Gieryn. *Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science*, pp. 789f.

a social sphere in regard to such boundaries, countless curators, museum directors and more collectively contribute to this kind of boundary work by offering information and interpretation about the art world accessible and appropriate for diverse agents and logics.⁷⁹ Here, the collective body of knowledge of a ›thought collective‹ turns to an object of inquiry for sociological research in art and society because it explains several, decentral and potentially uncoordinated actions. However, the particular ›thought style‹⁸⁰ shown in my study goes beyond the production and validation of knowledge about art. While this ›style of reasoning‹⁸¹ about art is in fact structured by autonomous criteria like novelty and reputation, cultural professionals possess a much more diverse knowledge about their ecology beyond the arts to meet multiple demands from politics, mass media or sponsors.

Based on these holistic worldviews, disputed quantitative data like visitor figures, amount of media coverage and more is manufactured by the museum because it assumes politicians and media to easily comprehend this form and content of information. Additionally, educational programs, parts of exhibitions and all sorts of events equally function as ›boundary objects‹⁸² that are directed at different visitor segments, expert milieus, politicians, journalists or critics in order to generate different resources. Numerical communication's capacity for smooth de- and recontextualization⁸³ across a multiplicity of boundaries becomes particularly productive when museums communicate quantitative data to deal with highly different symbolic spheres. When Porter⁸⁴ writes that ›[i]n intellectual exchange, as in properly economic transactions, numbers are the medium through which dissimilar desires, needs, and expectations are somehow made commensurable‹, we can observe how the production of numerical information is already shaped by professionals' assumptions about other stakeholders and their ›desires, needs, and expectations‹.

Galison⁸⁵ describes trading zones as spatial and symbolic places, where different groups exchange resources despite ›radically different significance for the donor and recipient‹. Based on my analysis, museums navigate a variety

⁷⁹ Bowker/Star. *Sorting Things Out*; Star/Griesemer. *Institutional Ecology, ›Translations‹ and Boundary Objects*.

⁸⁰ Fleck. *Genesis and Development of a Scientific Fact*.

⁸¹ Hacking. *Language, Truth and Reason*; Hacking. ›Style‹ for Historians and Philosophers.

⁸² Star/Griesemer. *Institutional Ecology, ›Translations‹ and Boundary Objects*.

⁸³ Espeland/Stevens. *Commensuration as a Social Process*; Espeland/Stevens. *A Sociology of Quantification*; Heintz. *Numerische Differenz*.

⁸⁴ Porter. *Trust in Numbers*, p. 86.

⁸⁵ Galison. *Trading Zone*, p. 146.

of such trading zones both coercive to collaborative in nature⁸⁶ related to public and private funding, art-historical and art critical discourse, freedom of the press, parliamentary and activist politics, education and entertainment, the (art) market, other cultural institutions, artists and much more. However, the production of modularized exhibition programs, special events, and communicative representations traded in these multiple zones complement the art-historical work and help to meet secondary goals without giving up art-specific criteria.

In this way, activities and strategic communication described in this paper are not immediately symptoms of economization or neoliberalization. Professionals' do aim at generating symbolic and financial means for production of art but equally shelter art-specific logics by either feeding abstract and instrumentally framed information to politicians and mass media or attract a range of highly different visitors through target-oriented components of exhibition programs and special events. This work at the boundaries of autonomous art via ›boundary objects‹ in multiple trading zones⁸⁷ not only protects professional autonomy of museum professionals but also the whole autonomous sphere of art.

5. Implications for research on cultural organizations and the sociology of the arts

My empirical and theoretical findings hint at different research trajectories for studying cultural organizations as well as for theoretical developments in the sociology of the arts. First, my analysis contributes to sociological debates on cultural organizations' autonomy allegedly under threat by hostile worlds: Museums can in fact apply various strategies to meet external demands and simultaneously protect their core logics regarding art. These strategies, I argued, are based on holistic worldviews combining knowledge about art, its social embeddedness and relevant organizational publics. This perspective is easily applicable to other organizations in the visual arts, e.g. biennales, commercial galleries, critical publications, awards, art schools – or organizations in other arts like theatre, music, literature or dance. Furthermore, a comparative perspective on worldviews drawn from sociology of (scientific) knowledge and organizational studies enables historical studies as well as investigations into regional particularities. Taking into consideration concepts on symbolic boundaries on more cases and more comparative dimensions

⁸⁶ Collins et al. *Trading Zones and Interactional Expertise*.

⁸⁷ See also Gorman. *Levels of Expertise and Trading Zones*.

will show in more detail, if and how cultural organizations navigate complex social ecologies.

Second, my results on museums functioning as filters, brokers, and translators show new trajectories for research on autonomy of the arts. Those institutions that have been researched regarding heteronomy, commodification, instrumentalization, and a neoliberalization of the arts, are in fact crucial infrastructures for art worlds to mobilize resources and enable art-historical discourse. Besides funds and attention, museums provide necessary selection and expert recognition in the field, which is capitalized by artists, curators, and others in other parts of the art world. While the power of such cultural »gatekeepers«⁸⁸ is widely discussed, an inevitable need for selection and evaluation cannot be ignored. I argue in line with major sociological contributions on the history of autonomous art⁸⁹ that art after feudalism, is characterized by deregulation because earlier authorities controlling access to artistic fields as well as form and content of art works have withered away during the 18th and 19th century. In the liberal script of modernity (and in many regions of the world today), almost no formal restrictions regulate what is an artist, a curator, a museum, a critic, a work of art, and so on. This leads to a vast amount of cultural artefacts, personnel and institutions, which turn into abundance in regard to limited resources. In these conditions of »too little, enough, and too much«⁹⁰, categorizations, evaluation, and selection are as necessary in the arts as they are contingent. On the one side, art museums in fact function as one established institution ensuring these necessary selections of art works, artists and curators. On the other, these selective processes of art are themselves embedded in selective processes and symbolic structures reducing the abundance of institutions and the collective production of certain ›authorities‹ with accumulated symbolic power in a field of cultural production. To understand how exactly qualitative and quantitative complexities are reduced by art world agents, I propose researching multiple paradigmatic worldviews. If the impact of certain »aesthetic systems«⁹¹ and the capacity to produce acknowledged legitimate categorizations and evaluations is based on mutual recognition⁹², logics for recognition should be found in single worldviews. In case of my interviewees, reputation is the central resource to structure this world of art, which enables observation and

⁸⁸ Bystryn. *Art Galleries as Gatekeepers*. Kawashima. *Distribution of the Arts*.

⁸⁹ Bourdieu. *The Rules of Art*. Luhmann. *Art as a Social System*. White/White. *Canvases and Careers*.

⁹⁰ Abbott. *The Problem of Excess*, pp. 2.

⁹¹ Becker. *Art Worlds*, p. 131.

⁹² Bourdieu. *The Rules of Art*.

validation of novelty. Important insights into recent shifts in the field for visual art have been produced⁹³, dealing with dimensions like autonomy/heteronomy⁹⁴; local, regional, and global levels⁹⁵; or geographical centers and peripheries⁹⁶. Here, further research will show how such dimensions are reconstructed in worldviews and how these selective understandings link to different practices.

References

- Abbott, Andrew. 1988. *The System of Professions: An Essay on the Division of Expert Labor*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Abbott, Andrew. 2005. *Linked Ecologies: States and Universities as Environments for Professions*, in: *Sociological Theory* 23 (3), pp. 245–74.
- Abbott, Andrew. 2014. *The Problem of Excess*, in: *Sociological Theory* 32 (1), pp. 1–26.
- Abend, Gabriel. 2018. *The Love of Neuroscience: A Sociological Account*, in: *Sociological Theory* 36 (1), pp. 88–116.
- Alexander, Edward P. 1979. *History in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*. Nashville: American Association for State and Local History.
- Alexander, Victoria D. 1996a. *Pictures at an Exhibition: Conflicting Pressures in Museums and the Display of Art*, in: *American Journal of Sociology* 101 (4), pp. 797–839.
- Alexander, Victoria D. 1996b. *From Philanthropy to Funding: The Effects of Corporate and Public Support on American Art Museums*, in: *Poetics* 24 (2), pp. 87–129.
- Alexander, Victoria D. 2018. *Heteronomy in the Arts Field: State Funding and British Arts Organizations*, in: *The British journal of sociology* 69 (1), pp. 23–43.
- Alexander, Victoria D./Bowler, Anne. 2014. *Art at the Crossroads. The Arts in Society and the Sociology of Art*, in: *Poetics* 43 (2): pp. 1–19.
- Alexander, Victoria D./Hägg, Samuli/Häyrynen, Simo/Sevänen, Erkki (eds.). 2018. *Art and the Challenge of Markets: National Cultural Politics and the Challenges of Marketization and Globalization*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Alexander, Victoria D./Rueschemeyer, Marilyn. 2005. *Art and the State: The Visual Arts in Comparative Perspective*. London: Palgrave Macmillan.
- Aroles, Jeremy/Hassard, John/Hyde, Paula. 2022. *Culture for Sale: The Effects of Corporate Colonization on the UK Museum Sector*, in: *Organization Studies* 43 (3), pp. 347–368.
- Becker, Howard S. 2008. *Art Worlds: 25th Anniversary Edition*. Berkeley: University of California Press.
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory Politics*. London: Routledge.
- Bennett, Tony. 2012. *Machineries of Modernity*, in: *Cultural and Social History* 9 (1): pp. 145–56.
- Benson, J. Kenneth. 1977. *Organizations: A Dialectical View*, in: *Administrative Science Quarterly* 22 (1), pp. 1–21.

⁹³ Alexander/Bowler. *Art at the Crossroads*.

⁹⁴ Graw. *High Price*. Zahner. *Die neuen Regeln der Kunst*.

⁹⁵ Buchholz. *What is a global field?*; Buchholz. *Global Rules of Art*.

⁹⁶ Buchholz. *Rethinking the Center-Periphery Model*; Quemin. *Globalization and Mixing in the Visual Arts*.

- Berli, Oliver/Nicolae, Stefan/Schäfer, Hilmar (eds.). 2021. *Bewertungskulturen*. Wiesbaden: Springer VS.
- Blau, Peter M./Scott, W. R. 2004. *Formal Organizations: A Comparative Approach*. Stanford: Stanford University Press.
- Bourdieu Pierre. *The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed*, in: Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press, pp. 29–73.
- Bourdieu, Pierre. 1996. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford University Press.
- Bowker, Geoffrey C./Star, Susan L. 2000. *Sorting Things Out: Classification and Its Consequences*. Cambridge: MIT Press.
- Brunsson, Nils. 1991. *The Organisations of Hypocrisy: Talk, Decisions and Actions in Organisations*. Chichester: John Wiley.
- Buchholz, Larissa. 2016. *What is a global field? Theorizing Fields beyond the Nation-State*, in: *The Sociological Review Monographs* 64 (2), pp. 31–60.
- Buchholz, Larissa. 2018. *Rethinking the Center-Periphery Model: Dimensions and Temporalities of Macro-Structure in a Global Field of Cultural Production*, in: *Poetics* 71, pp. 18–32.
- Buchholz, Larissa. 2022: *The global Rules of Art. The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy*. Princeton: Princeton University Press.
- Buckermann, Paul. 2020. *Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Buckermann, Paul. 2021. *Ranking Art: Paradigmatic Worldviews in the Quantification and Evaluation of Contemporary Art*, in: *Theory, Culture & Society* 38 (4), S. 89-109.
- Buckermann, Paul. 2022. *The ArtReview's Power 100: On the Concept and the Constitution of Power in Contemporary Art*, in: Gaupp, Lisa, Alenka Barber-Kersovan and Volker Kirchberg (eds.). *Arts and Power*. Wiesbaden: Springer, pp. 57-72.
- Burton, Christine/Scott, Carol. 2003. *Museums: Challenges for the 21st Century*, in: *International Journal of Arts Management* 5 (2), pp. 56–68.
- Bystryn, Marcia. 1978. *Art Galleries as Gatekeepers: The Case of the Abstract Expressionists*, in: *Social Research* 45 (2), pp. 390–408.
- Chong, Phillipa. 2013. *Legitimate Judgment in Art, the Scientific World Reversed? Maintaining Critical Distance in Evaluation*, in: *Social Studies of Science* 43 (2), pp. 265–281.
- Collins, Harry/Evans, Robert/Gorman, Mike. 2007. *Trading Zones and Interactional Expertise*, in: *Studies in History and Philosophy of Science Part A* 38 (4): pp. 657–66.
- DiMaggio, Paul. 1982. *Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston: The Creation of an Organizational Base for High Culture in America*, in: *Media, Culture & Society* 4 (1), pp. 33–50.
- DiMaggio, Paul. 1982. *Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston*, Part II: The Classification and Framing of American Art, in: *Media, Culture & Society* 4 (4), pp. 303–22.
- DiMaggio, Paul (ed.). 1986. *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint*. New York: Oxford University Press.
- DiMaggio, Paul. 1991. *Constructing an Organizational Field as a Professional Project: The Case of U.S. Art Museums*, in: W. W. Powell and P. J. DiMaggio (eds.). *The New Institutionalism in Organizational Analysis*. Chicago: Univ. of Chicago Press, pp. 267–292.
- DiMaggio, Paul J./Powell, Walter W. 1983. *The Iron Cage Revisited: Institutional Isomorphism and Collective Rationality in Organizational Fields*, in: *American Sociological Review* 48 (2), pp. 147.
- Espeland, Wendy N./Stevens, Mitchell L. 1998. *Commensuration as a Social Process*, in: *Annual Review of Sociology* 24 (1), pp. 313–343.

- Espeland, Wendy N./Stevens, Mitchell L. 2008. *A Sociology of Quantification*, in: *European Journal of Sociology* 49 (3), pp. 401–436.
- Fleck, Ludwik. 1979. *Genesis and Development of a Scientific Fact*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Fourcade, Marion. 2016. *Ordinalization*, in: *Sociological Theory* 34 (3), pp. 175–195.
- Fourcade, Marion/Healy, Kieran. 2013. *Classification Situations: Life-Chances in the Neoliberal Era*, in: *Accounting, Organizations and Society* 38 (8), pp. 559–572.
- Fourcade, Marion/Healy, Kieran. 2016. *Seeing like a Market*, in: *Socio-Economic Review* 15 (1), pp. 9–29.
- Fyfe, Gordon/Jones, Paul. 2017. *Introduction: Sociology and Museums: Visitors, Policy, Knowledge*, in: *Museum and Society* 14 (1), pp. 1–11.
- Galison, Peter. 1997. *Image and Logic: A Material Culture of Microphysics*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- Galison, Peter. 1999. *Trading Zone: Coordinating Action and Belief*, in: Mario Biagioli (ed.). *The Science Studies Reader*. New York: Routledge, pp. 137–160
- Galtung, Johan/Ruge, Mari H. 1965. *The Structure of Foreign News*, in: *Journal of Peace Research* 2 (1), pp. 64–90.
- Gieryn, Thomas F. 1983. *Boundary-Work and the Demarcation of Science from Non-Science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists*, in: *American Sociological Review* 48 (6), pp. 781–795.
- Gieryn, Thomas F. 2008. *Cultural Boundaries of Science: Credibility on the Line*. Chicago: Univ. of Chicago Press.
- Gorman, Michael E. 2002. *Levels of Expertise and Trading Zones*, in: *Social Studies of Science* 32 (5-6), pp. 933–38.
- Graw, Isabelle. 2010. *High Price: Art between the Market and Celebrity Culture*. Berlin: Sternberg Press.
- Gray, Clive. 2007. *Commodification and Instrumentality in Cultural Policy*, in: *International Journal of Cultural Policy* 13 (2), pp. 203–215.
- Gray, Clive. 2008. *Instrumental Policies: Causes, Consequences, Museums and Galleries*, in: *Cultural Trends* 17 (4), pp. 209–222.
- Hacking, Ian. 1982. *Language, Truth and Reason*, in: Martin Hollis/Steven Lukes (eds.). *Rationality and Relativism*. Cambridge: MIT Press, pp. 48–66.
- Hacking, Ian. 1992. ›*Style*‹ for Historians and Philosophers, in: *Studies in History and Philosophy of Science Part A* 23 (1), pp. 1–20.
- Hadley, Steven/Gray, Clive. 2017. *Hyperinstrumentalism and Cultural Policy: Means to an End or an End to Meaning?*, in: *Cultural Trends* 26 (2), pp. 95–106.
- Hannan, Michael T. 2005. *Ecologies of Organizations: Diversity and Identity*, in: *The Journal of Economic Perspectives* 19 (1), pp. 51–70.
- Heintz, Bettina. 2010. *Numerische Differenz. Überlegungen zu einer Soziologie des (quantitativen) Vergleichs*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 39 (3), pp. 162–181.
- Heintz, Bettina. 2016. ›*Wir leben im Zeitalter der Vergleichung.*‹ *Perspektiven einer Soziologie des Vergleichs*, in: *Zeitschrift für Soziologie* 45 (5), pp. 305–323.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1992. *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Routledge.
- Hutter, Michael/Throsby, C. D. 2008. *Beyond Price: Value in Culture, Economics, and the Arts*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Institut für Museumsforschung. 2016. *Statistische Gesamterhebung an den Museen der Bundesrepublik Deutschland für das Jahr 2015*. Heft 70.

- Karstein, Uta/Zahner, Nina Tessa. 2017. *Autonomie der Kunst? – Dimensionen eines kunstsoziologischen Problemfeldes*, in: Uta Karstein/Nina Tessa Zahner (eds.). *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Wiesbaden: VS, pp. 1–47.
- Kawashima, Nobuko. 1999. *Distribution of the Arts: British Arts Centres as ›Gatekeepers‹ in Intersecting Cultural Production Systems*, in: *Poetics* 26 (4), pp. 263–283.
- Kirchberg, Volker. 2005. *Gesellschaftliche Funktionen von Museen: Makro-, meso- und mikrosoziologische Perspektiven*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kirchberg, Volker. 2015. *Museum Sociology*, in: Laurie Hanquinet/Mike Savage (eds.). *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture*, London: Routledge, pp. 232–246.
- Knorr-Cetina, Karin. 1999. *Epistemic Cultures: How the Sciences Make Knowledge*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kuhn, Thomas S. 2012. *The Structure of Scientific Revolutions. 50th Anniversary Edition*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lamont, Michèle/Molnár, Virág. 2002. *The Study of Boundaries in the Social Sciences*, in: *Annual Review of Sociology* 28 (1), pp. 167–195.
- Lamont, Michèle. 2012. *Toward a Comparative Sociology of Valuation and Evaluation*, in: *Annual Review of Sociology* 38 (1), pp. 201–221.
- Lamont, Michèle/Pendergrass, Sabrina/Pachucki, Mark. 2015. *Symbolic Boundaries*, in: Wright, J. D. (eds.). *International encyclopedia of the social & behavioral sciences*. Oxford: Elsevier, pp. 850–855.
- Luhmann, Niklas. 2000. *Art as a Social System*. Stanford: Stanford Univ. Press.
- Luhmann, Niklas. 2018. *Organization and decision*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Macdonald, Sharon. 1995. *Introduction*, in: *The Sociological Review* 43 (1_suppl), pp. 1–18.
- Mannheim, Karl (1997) *Ideology and Utopia*. London/New York: Routledge.
- Mennicken, Andrea/Espeland, Wendy N. 2019. *What's New with Numbers? Sociological Approaches to the Study of Quantification*, in: *Annual Review of Sociology* 45 (1), pp. 223–245.
- Meyer, John W./Rowan, Brian. 1977. *Institutionalized Organizations: Formal Structure as Myth and Ceremony*, in: *American Journal of Sociology* 83 (2), pp. 340–363.
- Orton, J. D./Weick, Karl E. 1990. *Loosely Coupled Systems: A Reconceptualization*, in: *The Academy of Management Review* 15 (2), pp. 203–23.
- Pachucki, Mark/Pendergrass, Sabrina/Lamont, Michèle. 2007. *Boundary Processes: Recent Theoretical Developments and New Contributions*, in: *Poetics* 35 (6), pp. 331–51.
- Pachucki, Mark. 2012. *Classifying Quality: Cognition, Interaction, and Status Appraisal of Art Museums*, in: *Poetics* 40 (1), pp. 67–90.
- Pfeffer, Jeffrey/Salancik, Gerald R. 2003. *The External Control of Organizations: A Resource Dependence Perspective*. Stanford: Stanford Business Books.
- Porter, Theodore M. 1995. *Trust in Numbers: The Pursuit of Objectivity in Science and Public Life*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Prior, Nick. 2002. *Museums and Modernity: Art Galleries and the Making of Modern Culture*. New York: Berg.
- Quemin, Alain. 2006. *Globalization and Mixing in the Visual Arts*. in: *International Sociology* 21 (4), pp. 522–50.
- Scott, James C. 1998. *Seeing Like a State: How Certain Schemes to Improve the Human Condition Have Failed*. New Haven: Yale Univ. Press.
- Seo, Myeong-Gu/Creed, W. E. D. 2002. *Institutional Contradictions, Praxis, and Institutional Change: A Dialectical Perspective*, in: *The Academy of Management Review* 27 (2), pp. 222–247.

- Star, Susan L., Griesemer, James R. 1989. *Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39*, in: *Social Studies of Science* 19 (3), pp. 387-420.
- Stark, David. 2009. *The Sense of Dissonance*. Princeton: Princeton University Press.
- Velthuis, Olav. 2005. *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art*. Princeton: Princeton University Press.
- Vergo, Peter (ed.). 1989. *New museology*. London: Reaktion Books.
- Weick, Karl E. 1995. *Sensemaking in Organizations*. Thousand Oaks: Sage.
- Weick, Karl E. 2000. *Making Sense of the Organization*. Malden: Blackwell Publishers.
- White, Harrison C./White, Cynthia A. 1993. *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World. With a New Foreword and a New Afterword*. Chicago: University of Chicago Press.
- Zahner, Nina T. 2006. *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt: Campus.
- Zahner, Nina T. 2018. *The Economization of the Arts and Culture Sector in Germany After 1945*, in: Victoria D. Alexander et al. (eds.). *Art and the Challenge of Markets: National Cultural Politics and the Challenges of Marketization and Globalization*. Cham: Palgrave Macmillan, pp. 95-124.
- Zerubavel, Eviatar. 1996. *Lumping and Splitting: Notes on Social Classification*, in: *Sociological Forum* 11 (3), pp. 421-33.
- Zolberg, Vera L. 1986. *Tensions of Mission in American Art Museums*, in: Paul DiMaggio (ed.). *Nonprofit Enterprise in the Arts: Studies in Mission and Constraint*. New York: Oxford University Press, pp. 184-198.
- Zolberg, Vera L. 1981. *Conflicting Visions in American Art Museums*, in: *Theory and Society* 10 (1), pp. 103-125.

Für eine intersektionalistische Kunstsoziologie.

Anmerkungen zu einem Desiderat.

Jens Kastner

Abstract.

Although the question of effective social and cultural differences is constitutive for the sociology of art, according to the thesis of this text, an intersectionalist perspective that takes into account the multidimensionality of forms of exploitation, discrimination and marginalisation is still a desideratum in the German-speaking sociology of art. Firstly, this text explores the question of what it would mean to take an intersectionalist perspective within art sociological theory and research. Following Patricia Hill Collins, intersectionality is first introduced as a metaphor, as a heuristic instrument and as a paradigm, and then discussed in relation to questions in the sociology of art. Secondly, it is pointed out that intersectionality not only concerns the modes of description and analysis, but also implies a normative claim: An intersectionalist sociology of art must, according to the thesis here, be a critical sociology of art.

Zusammenfassung.

Obwohl die Frage nach wirkmächtigen sozialen und kulturellen Unterschieden konstitutiv für die Kunstsoziologie ist, so die These dieses Textes, ist eine intersektionalistische Perspektive, die die Mehrdimensionalität von Ausbeutungs-, Diskriminierungs- und Marginalisierungsformen in den Blick nimmt, in der deutschsprachigen Kunstsoziologie bis heute ein Desiderat. Der vorliegende Text geht erstens der Frage nach, was es bedeuten würde, innerhalb kunstsoziologischer Theorie und Forschung eine intersektionalistische Perspektive einzunehmen. Im Anschluss an Patricia Hill Collins wird Intersektionalität dabei zunächst als Metapher, als heuristisches Instrument und als Paradigma vorgestellt und bezogen auf kunstsoziologische Fragestellungen diskutiert. Darüber hinaus wird zweitens darauf hingewiesen, dass Intersektionalität nicht nur die Modi von Beschreibung und Analyse betrifft, sondern auch einen normativen Anspruch impliziert: Eine intersektionalistische Kunstsoziologie muss, so die These hier, eine kritische Kunstsoziologie sein.

Für die Kunstsoziologie ist die Frage nach wirkmächtigen sozialen und kulturellen Unterschieden zentral, Ausschlüsse und Diskriminierungen stehen in ihrem Zentrum.⁹⁷ »An Unterschiede«, schrieb schon Georg Simmel 1896 in *Soziologische Ästhetik*, »sind unsere Empfindungen geknüpft, die Wertempfindungen nicht weniger als die des Haut- und Wärmesinns«⁹⁸. Insofern die Unterschiede, die geschmacklichen ebenso wie die sozialen, nicht nur ein- und ab-, sondern auch ausgrenzen, sind die Ausschlüsse und Diskriminierungen nicht nur inhaltlich zentral für die Kunstsoziologie, sondern von Anfang an konstitutiv für sie als (Sub-)Disziplin. Die Kunstsoziologie beschäftigt sich im Unterschied zu anderen Kunstwissenschaften im Hinblick auf alle Gegenstandsbereiche mit praktischen Unterscheidungen und ihren Effekten ebenso wie mit Exklusionen: in Bezug auf die KünstlerInnen selbst, auf die Institutionen, die Akademien, den Markt usw.⁹⁹

In Bezug auf die Frage, wer eigentlich warum KünstlerIn wird und wer nicht, die Frage nach der ›Genese von KünstlerInnen‹ selbst also, ist auf die ausschließende Wirkung der Klassenzugehörigkeit, familiärer Herkunft, Bildungshintergrund und Geschlecht hingewiesen worden. Feministische Kunsthistorikerinnen wie Griselda Pollock und Rozsika Parker machten sich in den 1970er und 1980er Jahren daran, die Bedeutung von Geschlecht für die Herausbildung eines modernen Verständnisses von (bildender) Kunst als fundamental auszuweisen: Die Emanzipation der bildenden Kunst vom Handwerk seit der Renaissance ging demnach einher mit der Abwertung der häufig von Frauen erbrachten Tätigkeiten und Leistungen, mit der Trennung der privaten Haus- und Reproduktionsarbeit von der öffentlichen, professionellen Arbeit, »the structures of difference are between private and public activities, domestic and professional work«¹⁰⁰. Diese Differenzstrukturen waren (und sind) eindeutig geschlechtlich konnotiert und damit Frauen (privat) und Männern (öffentlich) zugeordnet. Auch die gegenwärtig wiederentdeckte, italienische Kunstkritikerin Carla Lonzi hatte in den frühen 1970er Jahren beispielsweise in einem Manifest der Gruppe *Rivolta Femine* auf die

⁹⁷ Dieser Beitrag ist die überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrages, der im Rahmen des Workshops »Intersektionale Perspektiven auf kunstsoziologische Diskurse« im November 2020 am Instituts für Musiksoziologie an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien gehalten wurde. Der Workshop war eine Kooperation zwischen mdw und Akademie der bildenden Künste Wien und wurde von Rosa Reitsamer und mir organisiert.

⁹⁸ Simmel. *Soziologische Ästhetik*, S. 79.

⁹⁹ Andere Kunstwissenschaften wie die Kunstgeschichte und kunstphilosophische oder ästhetiktheoretische Ansätze haben diesen Fokus zuweilen ebenfalls, aber nicht unbedingt und sie beschäftigen sich in der Regel wesentlich weniger selbstverständlich mit sozialen Exklusionen, vgl. für die Kunstphilosophie zuletzt etwa die Beiträge in Bertram et al. *Die Kunst und die Künste*.

¹⁰⁰ Parker/Pollock. *Old Mistresses*, S. 70.

patriarchale Konstitution des Konzeptes der Kreativität hingewiesen und die Abwesenheit von Frauen in der Kunst(geschichte) darauf zurückgeführt.¹⁰¹ In den 1980er Jahren waren es Künstlerinnen wie Adrian Piper, die auf die Verschränkungen zwischen der Exklusion von Frauen und der eurozentrischen Hegemonie des Kunstfeldes hingewiesen haben, die Piper als »Euro-ethnic art«¹⁰² benannt hatte. Zugleich hatten Kulturwissenschaftlerinnen wie bell hooks den Erfolg der wenigen Schwarzen Künstlerinnen auf deren »class privilege«¹⁰³ zurückgeführt und damit auf den auch in Bezug auf die Kunst entscheidenden Zusammenhang der Strukturkategorien von class, race und gender aufmerksam gemacht.

Dass diese Exklusionen von den ›Institutionen des Feldes‹, allen voran dem Museum, in der Tendenz reproduziert und trotz des gegenläufigen Anspruchs, für alle da zu sein, verstärkt werden, ist viele Mal herausgestellt worden. Am systematischsten wurde wohl in den Forschungen von Pierre Bourdieu aufgezeigt, warum und inwiefern die Kunstmuseen »an ihre Frontgiebel schreiben lassen [könnten]: Einlaß nur für Kunstliebhaber – aber sie haben es nicht nötig, so sehr versteht sich das von selbst«¹⁰⁴. Heike Munder und Ulf Wuggenig haben diesen Befund 2012 noch einmal aktualisiert.¹⁰⁵

Um an Kunstakademien aufgenommen zu werden, haben sich soziales Kapital und bürgerlicher Habitus bei BewerberInnen als strukturell vorteilhaft erwiesen gegenüber Menschen, die über diese Ressourcen nicht verfügen.¹⁰⁶ Galerien, Sammlungen und Kunstzeitschriften haben ihre eigenen Ausschlussmechanismen, die ebenfalls kunstsoziologisch verschiedentlich in den Blick genommen wurden. Auch sie sind Effekte von Kräfteverhältnissen, also von Kapitalverhältnissen.¹⁰⁷

Auch der Kunstmarkt hat alles andere als demokratisierende Effekte, tendiert die Unterordnung von Kunstgegenständen unter die Verwertungskriterien doch immer dazu, das ohnehin Wertvolle zu bevorzugen und damit aufzuwerten. Franz Schultheis u.a. haben das zuletzt in ihrer Studie zur Art Basel ausführlich nachgezeichnet.¹⁰⁸ Diese Skizze ließe sich fortsetzen und die jeweiligen Hinweise auf Studien, die die einzelnen Aspekte vertiefen, müssen

¹⁰¹ Vgl. Rivolta Feminile. *Die Abwesenheit der Frau bei der Verherrlichung der männlichen Kreativität*.

¹⁰² Piper. *Power Relations within Existing Art Institutions*, S. 248.

¹⁰³ hooks. *Critical Genealogies*, S. 108.

¹⁰⁴ Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, S. 456.

¹⁰⁵ Munder/Wuggenig (Hg.). *Das Kunstfeld*.

¹⁰⁶ Vgl. Rothmüller. *Chancen verteilen*.

¹⁰⁷ Zu Kräfteverhältnissen als Kapitalverhältnissen vgl. Kastner. *Kunst, Kampf und Kollektivität*, S. 199ff.

¹⁰⁸ Schultheis et al. *Kunst und Kapital*.

an dieser Stelle ausreichen, um festzuhalten, dass die strukturelle Beschaffenheit des Kunstfeldes Zugangsbeschränkungen und systematische Partizipationsverweigerungen auf allen Ebenen erzeugt und perpetuiert.

Zugleich aber ist zu konstatieren: Es gibt kaum bis gar keine Theorie und Forschung, die solchen Ausschlüssen in Bezug auf das Zusammenspiel verschiedener, gesellschaftsstrukturbildende Differenzen genauer nachgeht. Anders gesagt, intersektionalistisch angeleitete Forschung und ebenso inspirierte Theorie sind innerhalb der (deutschsprachigen) Kunstsoziologie ein Desiderat.¹⁰⁹ Auch dafür lassen sich selbstverständlich bloß Indizien benennen und Belege auflisten, die nie ein vollständiges Bild zeichnen und Ausnahmen nicht ausschließen: In dem von Alphons Silbermann herausgegebenen Sammelband *Klassiker der Kunstsoziologie* (1979)¹¹⁰ schreiben noch elf Männer über elf andere Männer und es werden keinerlei Gedanken auf Geschlechterungleichheiten und ethnische Differenzen verwandt, gleiches gilt für den im Jahr zuvor bei Suhrkamp von Peter Bürger herausgegebenen Band *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie* (1978)¹¹¹, der achtzehn Beiträge zu unterschiedlichen Themen versammelt, ebenfalls ausschließlich von Männern geschrieben und auch hier ohne dass dabei Geschlecht und Ethnisierung bzw. Rassismus vorkommen. In dem von Christian Steuerwald 2017 herausgegebenen Buch *Klassiker der Soziologie der Künste*¹¹² sind unter den 42 als klassisch erachteten Positionen sechs Frauen, immerhin 15 Autorinnen sind unter den VerfasserInnen der 42 Beiträge (plus Einleitung). Solchen empirisch erhobenen Zahlen ließen sich noch weitere hinzufügen. Aber auch bei qualitativ ausgerichteter Selbstbeschau der Disziplin fällt auf, dass viele aktuelle kunstsoziologische Studien eines gender- und/ oder rassismuskritischen Zugangs entbehren. Das macht diese theoretischen Entwürfe und empirischen Studien alles andere als hinfällig, es deutet aber auch für den jeweiligen Gegenstand bedeutsame Auslassungen hin. Die (methodisch) intersektionalistischen Herangehensweisen in Bezug auf verschiedene Gegenstandsbereiche des Kunstfeldes sind ebenso selten wie Intersektionalität als (inhaltliches) Thema.

Anders als die Kunstsoziologie zeigt sich die Ungleichheitssoziologie im deutschsprachigen Raum mittlerweile, wie Helma Lutz, Maria Teresa Her-

¹⁰⁹ Ich verwende »intersektionalistisch«, um den normativen Anspruch auf die Umsetzung einer bestimmten Perspektive deutlich zu machen, »intersektional« nur dann, wenn eine Situation beschrieben wird. Intersektionalistisch verhält sich zu intersektional wie internationalistisch zu international.

¹¹⁰ Silbermann (Hg.). *Klassiker der Kunstsoziologie*.

¹¹¹ Bürger (Hg.). *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*.

¹¹² Steuerwald (Hg.). *Klassiker der Soziologie der Künste*.

rera Vivar und Linda Supik konstatieren, »ansatzweise zur Auseinandersetzung mit intersektionalen Ansätzen bereit«¹¹³. Einerseits kann Ausbeutung und die auf ihr basierende ökonomische Ungleichheit im Anschluss an Karl Marx als zentrale Kategorie der Forschung betrachtet werden, die auch nach wie vor die internationale Debatte prägt.¹¹⁴ Andererseits hat sich die Ungleichheitsforschung über die Betonung von auf der Ebene alltäglicher Lebenswelten produzierter Ungleichheiten, die Max Weber über die ständische Vergesellschaftung beschrieben hatte, ausdifferenziert. Klassen- und lebensstilorientierte Ansätze standen lange Zeit relativ unversöhnlich gegeneinander, während sie in den letzten Jahrzehnten häufig miteinander interagieren bzw. verkoppelt werden.¹¹⁵ Ein auf die Macht diskursiver Reproduktion abhebender Strang der Ungleichheitsforschung hat sich im Anschluss an post-strukturalistische Theorie seit den 1960er Jahren, aber auch in Anknüpfung an Marx, Durkheim und Weber etwa bei Pierre Bourdieu entwickelt. Diese hier sehr grob skizzierten drei Stränge sind im Prinzip offen für intersektionalistische Perspektiven, die allerdings zumeist von feministischen Wissenschaftlerinnen und/ oder Aktivistinnen erst eingeklagt werden mussten. Mit den wissenschaftspolitischen Effekten der zweiten Frauenbewegung und der Etablierung von Frauenforschung und später Gender Studies ist dies verstärkt geschehen, so dass die Soziologin Anja Weiß dann 2017 die Intersektionalitätsforschung als mittlerweile »prominenteste mehrdimensionale Theorie sozialer Ungleichheit«¹¹⁶ ausmachen konnte.

In der (deutschsprachigen) Kunstsoziologie hat sich dieser Trend jedoch noch nicht niedergeschlagen. Auch wenn feministische und intersektionalistische Theorie und Forschungsperspektiven in deutschsprachigen Fachzeitschriften wie *Texte zur Kunst* (Berlin) und *springerin. Hefte zur Gegenwartskunst* (Wien) durchaus nicht nur präsent, sondern auch dominant sind, kann das von kunstsoziologischen Publikationen, von denen weiter oben nur einige wenige genannt wurden, nicht behauptet werden.¹¹⁷

Wenn nun aber Ausschlüsse und Diskriminierungen konstitutiv sind für die Kunstsoziologie und wenn Intersektionalität als die Perspektive verstanden wird, die sich überlappende und überkreuzende Formen von Ausbeutung,

¹¹³ Lutz et. al. *Intersektionalität – eine Einleitung*, hier S. 16.

¹¹⁴ Vgl. etwa beispielhaft Piketty. *Ökonomie der Ungleichheit* und Milanovic. *Die ungleiche Welt*.

¹¹⁵ Vgl. Burzan. *Soziale Ungleichheit*.

¹¹⁶ Weiß. *Soziologie Globaler Ungleichheiten*, S.30.

¹¹⁷ Vgl. hierzu auch die Schwerpunktausgabe von Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Wien, Nr. 58, Herbst 2021, *intersections*, <https://igbildendekunst.at/bildpunkt/intersections/>

Exklusion und Diskriminierung untersucht, ist deren Absenz in der kunstsoziologischen Theorie und Forschung durchaus erstaunlich. Es ist erklärungsbedürftig. Erklärungen dafür sollen im Folgenden allerdings gar nicht geliefert werden, das muss an anderer Stelle nachgeholt werden. In diesem Beitrag geht es vor allem darum, der Abwesenheit entgegenzutreten und Elemente einer intersektionalistischen Kunstsoziologie zu skizzieren. Intersektionalität, das muss betont werden, impliziert mehr als nur gendersensibel und diversity aware zu sein. Es geht bei der Intersektionalität vielmehr um die Überlappungen und Überkreuzungen verschiedener Benachteiligungen und Ausbeutungsformen, die in ihren spezifischen Effekten in der separaten Betrachtung aller einzelnen Formen von Diskriminierung und Unterdrückung aus dem Blick fällt.¹¹⁸

In diesem Beitrag soll es also um zweierlei gehen: Es soll für eine intersektionalistische Kunstsoziologie plädiert werden, und zwar erstens, weil es sich den Konstitutionsbedingungen des Faches gemäß aufdrängt und insofern in inhaltlicher wie methodischer Sicht längst überfällig ist; zweitens soll aber Intersektionalität auch deshalb eingefordert werden, weil sie politisch – und nicht nur innerdisziplinär – vielversprechende Perspektiven eröffnet. Davon, Intersektionalität über den analytischen Zugang hinaus im Sinne einer der wichtigsten Stichwortgeberinnen der Debatte, Patricia Hill Collins, auch normativ zu verstehen als »a knowledge project of resistance«¹¹⁹, ist die Kunstsoziologie im deutschsprachigen Raum sehr weit entfernt. Über die Erklärungsbedürftigkeit der Intersektionalitätsferne (der deutschsprachigen Kunstsoziologie) hinaus gilt es also auch noch, eine Politisierung des kunstsoziologischen Projekts ins Auge zu fassen.

1. Kunstsoziologie

Intersektionale Forschung und Theorie zu betreiben, wäre also nicht nur angesichts der konstitutiven Rolle, die die Ausschlüsse für sie einnehmen, für die Kunstsoziologie geboten. Aber was würde das bedeuten? Patricia Hill Collins hat vorgeschlagen, Intersektionalität sowohl als Metapher, als heuristisches Instrument, als auch als Paradigma zu begreifen. Alle drei Ebenen oder Anwendungsformen von Intersektionalität greifen ineinander und überlappen sich, und alle drei wären auch für kunstsoziologische Theorie und Forschung relevant.

¹¹⁸ Vgl. etwa Bronner/Paulus. *Intersektionalität* und Meyer. *Theorien der Intersektionalität*.

¹¹⁹ Hill Collins. *Intersectionality as Critical Theory*, S. 10.

›Intersektionalität als Metapher‹ zu gebrauchen meint, die Unterdrückungsformen, die sich aus den Überschneidungen verschiedener struktureller Ungleichheiten ergeben, in den Blick zu nehmen: Das schon klassische Beispiel der Schwarzen Frauen wäre hier zu nennen, deren Benachteiligungen weder im feministischen Blick auf Sexismus und Patriarchat und/ oder Heteronormativität voll erfasst werden, noch im antirassistischen und Black Liberation-inspirierten Fokus auf Rassismus und ethnisierende Ausschlüsse. Die Exklusionen Schwarzer Frauen sind nur durch eine intersektionale Perspektive angemessen zu begreifen, Intersektionalität als Metapher bietet insofern ein »opened framework for making meaning of the social world«¹²⁰. Dieses Rahmenwerk kommt sowohl im Alltagsgebrauch als auch in der wissenschaftlichen Analyse von Bedeutungsmustern zum Tragen. So hatte etwa bell hooks am Beispiel der Kunst darauf hingewiesen, dass ein alleiniger Fokus auf rassialisierte Verhältnisse und auf den Ausschluss von Schwarzen vergessen mache, dass das Kunstfeld zudem von Klassendynamiken geprägt ist: Gerade jene Schwarzen Künstler*innen, die im Feld relativ erfolgreich seien, wiesen alle »solid middle class backgrounds«¹²¹ auf, während arme Schwarze kaum vertreten seien.

Für den – nicht nur kunstfeldinternen – Alltag eröffnet eine intersektionalistische Perspektive die Möglichkeit einer kritischen Distanznahme zum eigenen Tun und dem Tun anderer. Die Interpretationen der eigenen Stellung im Produktionsprozess und der eigenen produktiven wie rezeptiven Praxis wird somit reflektierter und damit auch handhabbarer. Für die sozialwissenschaftliche Analyse in Bezug auf das Kunstfeld würde das bedeuten, nicht nur Praktiken der Kunstproduktion und -rezeption mit den zugeschriebenen Zugehörigkeiten und den Interdependenzen, die sich aus ihnen ergeben, in Beziehungen zu setzen. Auch wenn beim Capital-Kunstkompass 2019 etwa Frauen das Ranking der Aufsteiger*innen dominieren, bleiben nicht nur die oberen Plätze fest in Männerhand.¹²² Schwarze Frauen sind im Kunstbetrieb marginalisiert. Linda Nochlins Frage »Why have there been no great women artists«¹²³ von 1971 und Michelle Wallace abgewandelte Frage von 1992, »Why Are There No Great Black Artists«¹²⁴ zusammenzudenken und zu beantworten, ist ohne intersektionalistische Perspektive kaum möglich. Denn während der antipatriachale Fokus (nur) den Ausschluss von Frauen und die antirassistische Perspektive (nur) die Exklusion von Schwarzen und People

¹²⁰ Hill Collins. *Intersectionality as Critical Theory*, S. 28.

¹²¹ Hooks. *Critical Genealogies*. S. 110.

¹²² <https://www.capital.de/leben/kunstkompass-frauen-dominieren-das-aufsteiger-ranking>

¹²³ Nochlin. *Why have there been no great women artists?*

¹²⁴ Wallace. *Why Are There No Great Black Artists?*

of Color in den Blick nimmt, beanspruchen intersektionalistische Ansätze gerade, die Verknüpfung von beiden Diskriminierungsformen und zudem noch ihre Verwobenheit in Klassenverhältnisse beschreiben zu können.

›Intersektionalität als heuristisches Instrument‹ geht über die Beschreibung noch hinaus, insofern es der deskriptiven Ebene ein praktisches Moment hinzufügt: »using intersectionality as a heuristic«, schreibt Hill Collins, »points toward action strategies for how to move forward in solving social problems«¹²⁵. Die transversalen Politiken, die sich dabei ergeben würden, beruhen aber selbstverständlich ebenfalls auf einer neuen und die besagten Überschneidungen adressierenden Analyse. Hill Collins weist darauf hin, dass Intersektionalität als heuristisches Mittel wichtige Bereiche des Sozialen wie Arbeit, Identität und Macht neu konzeptualisieren könne.

In allen drei Bereichen kann eine intersektionale Herangehensweise auch die Kunstsoziologie bereichern. Erstens in Bezug auf die ›Arbeit‹: Als gebrauchswertschaffende und abstrakte Arbeit nimmt sie im Kunstfeld spezifische Formen einerseits der Weltaneignung wie auch andererseits der Unterwerfung unter den kapitalistischen Verwertungsprozess an. Diese Unterschiede treffen verschieden kategorisierte Menschen unterschiedlich, d.h. Frauen* anders als Männer, bestimmten Rassialisierungsprozessen Unterworfenen anders als Menschen, die diesen Prozessen nicht unterworfen sind. Hier wäre in der intersektionalen Analyse u.a. auch an die von zumeist feministischen Künstlerinnen selbst in das Kunstfeld hineingetragene Debatten um bezahlte und unbezahlte Reproduktionsarbeit ebenso anzuknüpfen wie an die der doppelten und dreifachen Ausbeutung. Diese Auseinandersetzung wiederum würde auch den intersektionalen Blick auf die Veränderung der Arbeit insgesamt schärfen, zumal in der soziologischen Zeitdiagnose davon ausgegangen wird, dass die Normen, Anforderungen, Begehren – Autonomiestreben, zeitlich und örtlich unbegrenzte Leistungsbereitschaft und Hingabe, Kreativität usw. –, die im Kunstfeld entwickelt wurden, für diese gesamtgesellschaftlichen Transformationen eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben.¹²⁶

Zweitens die ›Identitäten‹: Kaum zu unterschätzen ist die kulturelle Produktion im Hinblick auf die Konstitutionen kollektiver Identitäten. Dabei haben künstlerische Praktiken von je her zwei Funktionen erfüllt: Zum einen haben sie dazu beigetragen (und tun es permanent noch heute), bestehende Identifizierungen – denn um solche Prozesse der Identifizierung, nicht um essenzielle Entitäten geht es – zu reproduzieren. Zum anderen dienen sie aber

¹²⁵ Hill Collins. *Intersectionality as Critical Theory*, S. 34.

¹²⁶ Vgl. etwa Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*.

auch immer wieder dazu, bestehende Identitäten infrage zu stellen, zu unterlaufen und zu untergeben. Wie und inwiefern hier in der Kunst Ausgangspunkte geschaffen werden können, wie und inwiefern zugeschriebene und institutionalisierte Identitäten irritiert und möglicherweise gestört werden können, wäre zu untersuchen (ohne es als immerwährendes Potenzial der Kunst vorauszusetzen, wie es in manch poststrukturalistischer Analyse geschieht). »The conditions within which people are able to construct subjective possibilities and new political subjectivities for themselves«, schreibt der Cultural Studies-Theoretiker Stuart Hall, der immer wieder auf die Bedeutung künstlerischer Produktion für die Formierung von Repräsentation und Identität hingewiesen hatte, »are not simply given in the dominant system. They are won in the practice of articulation which produce them«¹²⁷.

Drittens die ›Macht‹: In den Feldern der kulturellen Produktion, insbesondere im Kunstfeld, wird stets auch auf Macht rekurriert, wird Macht reproduziert und in spezifische (eben kunstfeldbezogene) Prozesse übersetzt. Das gilt für die Stellenbesetzungspolitik innerhalb von Institutionen wie den Akademien und den Museen, das gilt aber auch für den Kunstmarkt. Die Ausweitung der Geltung von Marktkriterien innerhalb des Kunstfeldes ist keinesfalls (wie wegen der vermeintlichen Zugänglichkeit von künstlerischen Arbeiten für tendenziell alle oft fälschlicherweise angenommen) mit Demokratisierungsprozessen gleichzusetzen, sondern steht ihnen im Gegenteil im Wege. Marktmechanismen tendieren dazu, das bereits Mächtige zu bestätigen und mit mehr Macht auszustatten und das Ohnmächtige zu weiter zu entmachten. Das gilt für die Person des Künstlers/ der Künstlerin im Kunstfeld ganz allgemein wie etwa auch für Galerien auf der Art Basel im Speziellen.¹²⁸

Macht spielt aber auch in Bezug auf die Zugangsvoraussetzungen zum Feld eine erhebliche Rolle. Zwar schlagen sich gesamtgesellschaftliche Machtverhältnisse hier anders nieder als im Feld der Macht¹²⁹ oder anderen Bereichen – im Kunstfeld finden sich, wie Katrin Hassler herausgearbeitet hat, mehr

¹²⁷ Hall. *Cultural Studies*, S. 206.

¹²⁸ Schultheis et al. haben nachgezeichnet, wie die großen Galerien auf der Art Basel strukturell bevorzugt werden und die kleineren Galerien einen immens hohen Aufwand betreiben müssen, um einen ähnlichen Aufmerksamkeitseffekt wie die großen erzielen zu können, vgl. Schultheis et al. *Kunst und Kapital*, S. 67ff.

¹²⁹ Das Feld der Macht wird von Bourdieu als eine Art Meta-Feld beschrieben, in dem permanente Auseinandersetzungen um gesellschaftliche Legitimität stattfinden. Verdichtet im modernen Nationalstaat, ist das Feld der Macht eines, »innerhalb dessen die Akteure um den Besitz eines Kapitals kämpfen, das Macht über die anderen Felder verleiht«, Bourdieu. *Über den Staat*, S. 348.

Frauen in sogenannten Spitzenpositionen als in allen anderen gesellschaftlichen Feldern¹³⁰ –, aber nur selten außer Kraft gesetzt. Die Nationalität von Personen und Institution mag im Diskurs über gute Kunst oder angemessene Kunstkritik keine Rolle spielen, für die Teilhabe am Feld tut sie es aber sehr wohl. Auch wenn das Kunstfeld in Bezug auf die Bewertung der in ihm hergestellten Produkte (künstlerische Arbeiten, Ausstellungen, Texte etc.) weniger an nationaler Zugehörigkeit orientiert ist als andere Felder, ist diese doch alles andere als irrelevant für die Etablierung und Reproduktion von Privilegien. Als sehr westeuropäisch-nordamerikanisch geprägtes Feld stellt die Nationalität im globalen Kunstfeld trotz Biennalisierung und international agierenden Kunstfeldinstitutionen nach wie vor eine Partizipationshürde dar. Darüber hinaus werden Privilegien für Weiße und für Männer (und insbesondere für weiße Männer) tendenziell eher reproduziert als unterlaufen.

Möglicherweise ist an diesem Punkt auch über die Intersektionalität mit dem Konzept der Mehrdimensionalität (Multidimensionality), wie Darren L. Hutchinson¹³¹ es vorgeschlagen hatte, hinauszugehen, und zwar weil damit, wie zuletzt Francoise Vergès angemerkt hatte, nicht nur Minderheiten untersucht werden können, sondern das Entstehen von Subjektivitäten schlechthin in den Blick genommen werden kann, gerade – und das erscheint für das Kunstfeld besonders relevant – »auch unter den Privilegierten«¹³².

Als ›Paradigma‹ stellt Intersektionalität – wie jedes Paradigma – bestimmte Erklärungsmuster und vorläufige Hypothesen zur Verfügung. Intersektionalität hat aber einen Paradigmenwechsel in den Sozialwissenschaften ausgelöst – vielleicht müsste es eher ›turn‹ heißen¹³³ –, der nicht einen »change of ideas« herbeigeführt hat, also etwa gender und race als Thema einzubringen, sondern Veränderungen dabei hervorgerufen hat, »in how a field of studies reorganizes its practices to facilitate its problem-solving objectives«¹³⁴. Ein Beispiel dafür wäre etwa die Studie *Making Differences* zu den systematischen Ausschlüssen an Schweizer Kunstuniversitäten, nicht nur von der Hypothese ausgeht, dass Exklusionen prinzipiell existieren, sondern auch da-

¹³⁰ Vgl. Hassler. *Kunst und Gender*.

¹³¹ Hutchinson. *Identity Crisis*.

¹³² Vergès. *Dekolonialer Feminismus*, S. 39.

¹³³ Ein Paradigmenwechsel zeichnet sich, wie Doris Bachmann-Medick im Anschluss an Thomas S. Kuhn aufgezeigt hat, durch inhaltlich-methodische Einheitlichkeit sowie durch eine historische Teleologie aus – beides lässt sich für die Intersektionalitätsforschung nicht behaupten, sie ist weder einheitlich noch gibt es kein zurück hinter ihre Erkenntnisse, d.h. sie ist nach wie vor umstritten und keineswegs konsensuell in den Sozialwissenschaften. Demnach ließe sich nach Bachmann-Medick eher von einer intersektionalen Wende, einem turn, sprechen als von einem Paradigmenwechsel, vgl. Bachmann-Medick. *Cultural Turns*.

¹³⁴ Hill Collins, *Intersectionality as Critical Theory*, S. 42.

von, dass sie erstens multidimensional – Sprache, Alter, Geschlecht, Migrationshintergrund, usw. – und intersektional (»Männliche Herrschaft in einem verweiblichten Feld«) zu untersuchen sind. Sie geht zweitens davon aus, dass die Untersuchung selbst möglicherweise in das ›Making Differences‹ involviert ist, also ein nicht-intendiertes Othering stattfinden kann, dem zu begegnen sei.¹³⁵

Paula-Irene Villa hat aufgezeigt, dass eine intersektionale Perspektive immer auch »aus einer praktischen oder erfahrungsbezogenen Basis entstanden«¹³⁶ ist, d.h. dass sie nicht nur eine theoretische Konstruktion, sondern auch eine auf Erfahrungen fußende Interpretation der sozialen Welt ist. Dieser Hinweis zielt u.a. darauf ab, dass die untersuchten Kategorien keine sozialen Gruppen im engeren Sinne sind, sondern immer sich wandelnde Konglomerationen von institutionellen und alltagspraktischen Zuschreibungen. Aus der »Komplexität der Erfahrungen«¹³⁷, die niemals nur Effekt einzelner Identitätskategorien sind, entsteht laut Villa die Dynamik der Intersektionalität.

Die intersektionale Analyse im Kunstfeld könnte hier etwa der empirischen Methodologie folgen, die Gabriele Winker und Nina Degele allgemein für die Intersektionalitätsforschung vorgeschlagen haben – das in acht Schritte gegliederte Vorgehen wird an dieser Stelle aus Platzgründen nicht ausgeführt. »Der Ansatz der Intersektionalität als Mehrebenenanalyse«, schreiben sie, »geht vom alltäglichen Handeln verschiedener AkteurInnen aus und verknüpft Identitätskonstruktionen mit symbolischen Deutungsmustern und strukturellen Bedingungen.«¹³⁸ Welche Erfahrungen werden also im Kunstfeld gemacht? Welchen Normierungen sind diese Erfahrungen einerseits unterworfen und was ermächtigen sie andererseits auch? Individuen sind – und in diesem Punkt können wir ohne Weiteres der Judith Butler-Lektüre von Paula-Irene Villa folgen – nämlich stets sowohl unterworfenen als auch ermächtigte Subjekte.

Nachdem nun skizziert wurde, dass die Kunstsoziologie im deutschsprachigen Raum noch nicht intersektionalistisch ausgerichtet ist und wie sich das ändern könnte, soll auch noch darauf hingewiesen werden, dass umgekehrt auch die Intersektionalitätsforschung sich bisher wenig um Kunst und das Kunstfeld gekümmert. Insofern wäre hier auch eine gegenseitige Bereicherung möglich.

¹³⁵ Vgl. Seefranz/Saner. *Making Difference*.

¹³⁶ Villa. *Verkörperung ist immer mehr*, S. 207.

¹³⁷ Villa. *Verkörperung ist immer mehr*, S. 207.

¹³⁸ Winker/Degele. *Intersektionalität*, S. 145.

Fragen wie die von Gudrun-Axeli Knapp aufgeworfene, inwieweit »die Bedingungen zunehmender Transnationalisierung«¹³⁹ etwa die intersektionale Ein- und Ausgrenzung verschärft oder aufweicht, lassen sich aus den Feldern der kulturellen Produktion heraus möglicherweise so beantworten, dass sie auch für gesamtgesellschaftliche Entwicklungen aufschlussreich sind. Dies nicht zuletzt deshalb, weil die Bedeutung der kulturellen Produktionsfelder für sozialen Wandel – wie viele soziologische Zeitdiagnosen nahelegen¹⁴⁰ – insgesamt stark zugenommen zu haben scheint. Auch die Frage nach der Bedeutung von Identitätskategorien, die für kritischen Wissensproduktion eine, wie Katrin Meyer konstatiert, »zugleich wichtige und ambivalente Rolle spielen«¹⁴¹, ist im Kunstfeld seit einigen Jahrzehnten auf diverse Arten und Weisen adressiert worden, so dass hier möglicherweise Erfahrungen, Erkenntnisse und auch politische Strategie geteilt werden könnten. Nicht zuletzt wäre die Frage aus dem Kunstfeld heraus zu diskutieren, die die dominikanische Kulturwissenschaftlerin Yuderkis Espinosa Miñoso aufwirft, wie nämlich unter intersektionalistischen Vorzeichen, also jenseits essenzialisierender Identitätspolitik, Aufbegehren und Protest gegen die ausbeuterischen und marginalisierenden Verhältnisse ausgelöst werden kann, »auch mit denjenigen, die am privilegiertesten sind«¹⁴².

2. Kritik

Schließlich kann die intersektionalistische Perspektive nicht nur der Verbesserung empirischer Forschung und der Ausweitung theoretischer Grundannahmen dienen. Sie kann darüber hinaus, wie nicht zuletzt die Bezugnahme auf den Ansatz von Espinosa Miñoso deutlich macht, auch für die (Neu-)Formulierung von Kritik ein wichtiger Impuls sein. In dieser Hinsicht ist zunächst entgegen eines gewissen Akademozentrismus der deutschsprachigen Texte zur Intersektionalität darauf hinzuweisen, dass es sich dabei keineswegs um ein allein universitäres, wissenschaftliches Projekt handelt. Bereits Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre wurde in den deutschsprachigen sozialen Bewegungen, vor allem innerhalb der Frauenbewegungen und der radikalen Linken, über Intersektionalität diskutiert, auch wenn der Begriff noch nicht fällt: Anja Meulenbelts Buch *Scheidelinien*¹⁴³ war für erstere so einflussreich wie das Papier, dass Klaus Viehmann u.a. unter dem Titel

¹³⁹ Knapp. ›*Intersectional Invisibility*‹, S. 240.

¹⁴⁰ Vgl. zusammenfassend etwa Kastner. *Nach dem Ende der Avantgarden*.

¹⁴¹ Meyer. *Theorien der Intersektionalität zur Einführung*, S. 151.

¹⁴² Espinosa Miñoso. *Einem Ende der Identitätspolitik entgegen?*

¹⁴³ Meulenbelt. *Scheidelinien*.

*Drei zu Eins. Klassenwiderspruch, Rassismus und Sexismus*¹⁴⁴ in der autonomen und undogmatischen Linken kursieren ließen und das kontrovers geführte Diskussionen auslöste und auf großen Anklang stieß. Das Konzept wurde etwa im Kontext der Mobilisierung gegen den Weltwirtschaftsgipfel der G7-Staaten in München 1992 ausführlich diskutiert.¹⁴⁵ Diese Debatten werden in der deutschsprachigen, sozial- und kulturwissenschaftlichen Fachliteratur komplett ausgeblendet, sind aber enorm wichtig, um den transformatorischen Impuls zu begreifen und zu tradieren, der die US-amerikanische Intersektionalitätsforschung überhaupt erst motiviert hatte. Im deutschsprachigen Raum ist allerdings die »Entpolitisierung der Intersektionalitätsforschung«¹⁴⁶ bereits beanstandet worden und Teil der Debatten um sie, wie etwa Katrin Meyer aufgezeigt hat. Es wird kritisiert, dass die Benennung verschränkter Unterdrückungsformen zwar zur expliziten Erwähnung bisher Ausgegrenzter bzw. Marginalisierter (wie Schwarzer Frauen bzw. People of Colour) geführt hat, die strukturellen Bedingungen dieser Ausgrenzung dabei aber ebenso wenig adressiert würden wie die grundlegenden Herrschaftsverhältnisse, die sie ermöglichen und stabilisieren. Gegen diesen »Verlust an Herrschaftskritik«¹⁴⁷, der auch in den Auseinandersetzungen um Identitätspolitik moniert wird, gilt es, den kritischen Impuls der Forschungen zu intersektionalen Verschränkungen als Versuch zu begreifen und stark zu machen, »den Kampf gegen soziale Ungleichheit mit dem gegen kulturelle Diskriminierung zu verknüpfen«¹⁴⁸.

Für die Kunstsoziologie lässt sich dieser Impuls als Anspruch ebenfalls formulieren. Die beschriebenen Exklusionen nicht nur zu notieren und zu kategorisieren, sondern auch aufzuheben, sollte nach wie vor das Ziel einer sich als kritisch verstehenden sozialwissenschaftlichen Arbeit sein. Einerseits geht es sicherlich auch um Selbstkritik (der Angehörigen des Feldes), wie sie aktuell immer wieder eingefordert wird,¹⁴⁹ andererseits aber auch und vor allem um die Kritik gesellschaftlicher Verhältnisse, die im Kunstfeld (zu dem schließlich auch die Kunstsoziologie gehört) eine lange Tradition hat.¹⁵⁰

¹⁴⁴ Viehmann et al. *Drei zu Eins*.

¹⁴⁵ Das »Denkmodell netzförmig verknüpfter Unterdrückung« wird hier u.a. als »zu mechanisch und schematisch« kritisiert, vgl. AK-WWG. *Von der Symbolkraft der Milkakuh, oder was die Lederhose mit dem WWG `92 zu tun hat*.

¹⁴⁶ Meyer. *Theorien der Intersektionalität zur Einführung*, S. 144.

¹⁴⁷ Meyer. *Theorien der Intersektionalität zur Einführung*, S. 144.

¹⁴⁸ Kastner/Susemichel. *Identitätspolitik*, S. 28.

¹⁴⁹ Vgl. etwa Revolution or Nothing. *WHITE COLLEAGUE LISTEN!*

¹⁵⁰ Anzuknüpfen gelte es dabei sicherlich auch an die Debatten um die Kunstkritik, was in Rahmen dieses Textes aber nicht geleistet werden kann, vgl. dazu etwa Buchmann/Graw. *Kritik der Kunstkritik*

Schon Klassiker des Faches wie Arnold Hauser, der in seiner rund eintausendseitigen *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* gänzlich ohne die Erwähnung von Frauen und geschlechterpolitischen Problemstellungen auskommt, betonen den normativen Anspruch der Kunstsoziologie. Gerade weil die Produktion und Rezeption von Kunst durch »vor allem wirtschaftliche und soziale Voraussetzungen« geprägt sei, müsse es der kritischen Kunstsoziologie darum gehen, »für die Schaffung dieser Voraussetzungen [zu] kämpfen«¹⁵¹. Auch in den 1970er Jahren hatte der deutsche Kunstsoziologe Hans Peter Thurn noch betont, dass es der Kunstsoziologie nicht nur darum gehen könne, die »mikrostrukturellen Gegebenheiten der künstlerischen Kommunikation«¹⁵² aufzuzeigen, sondern es Aufgabe »einer jeglichen Kunstwissenschaft«¹⁵³ sei, so auch der Kunstsoziologie, »dafür mitzusorgen«¹⁵⁴, dass KünstlerInnen und Kunstinteressierte nicht von staatlicher Bürokratie und feudalen Einflussnahmen bevormundet und gegängelt würden.

Schließlich war schon vor mehr als einem Jahrhundert die avantgardistischen Hoffnungen nicht bloß auf das Kunstfeld selbst, sondern auch auf gesellschaftlichen Wandel überhaupt gerichtet: Es ging doch darum, wie die feministische und sozialistische Kunstkritikerin Lu Märten einst schrieb, dass »neben der Kluft zwischen den Geschlechtern auch diejenige zwischen banal-häßlicher Alltagswelt und exklusiver Kunstform überwunden«¹⁵⁵ werden kann. Es ist wichtig darauf hinzuweisen, dass Märten hier die Geschlechterverhältnisse mit dem Ästhetischen in Bezug auf emanzipatorische Veränderungen verknüpft. Wichtig und politisch bedeutsam ist das deshalb, weil es daran erinnert, dass die Überwindung des Dualismus zwischen profanem Alltags- und sakralem Kunstgegenstand nicht auf die Van Gogh-Socken aus dem Museumsshop oder auf den Regionalzug im Mondrian-Design abzielte, sondern auf das Ende von entfremdeter Arbeit, auf das Ende der Klassengesellschaft und auf das Ende von jeglicher Ausbeutung und Exklusion – womit wir wieder beim Anfang (zumindest dieses Beitrages) wären.

Literatur

AK-WWG. 1992. *Von der Symbolkraft der Milkakuh, oder was die Lederhose mit dem WWG '92 zu tun hat*, in: Anti-WWG-Doku. Dokumentation zur Mobilisierung gegen den WWG '92 in München. Münster: o.V.

¹⁵¹ Hauser. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, S. 1030.

¹⁵² Thurn. *Kritik der marxistischen Kunstsoziologie*, S. 13.

¹⁵³ Thurn. *Kritik der marxistischen Kunstsoziologie*, S. 14.

¹⁵⁴ Thurn. *Kritik der marxistischen Kunstsoziologie*, S. 14.

¹⁵⁵ Zit. n. Kampbas. *Geschlechter-Differenzen überdenken*, S. 148.

- Bachmann-Medick, Doris. 2009. *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag.
- Bertram, Georg W./Deines, Stefan/Feige, Daniel Martin (Hg.). 2021. *Die Kunst und die Künste. Ein Kompendium der Kunsttheorie der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 2014. *Über den Staat. Vorlesungen am Collège des France 1998–1992*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Bronner, Kerstin/Paulus, Stefan. 2017. *Intersektionalität: Geschichte, Theorie und Praxis. Eine Einführung für das Studium der sozialen Arbeit und der Erziehungswissenschaften*. Opladen/Toronto: Verlag Barbara Budrich.
- Buchmann, Sabeth/Graw, Isabelle Graw. 2019. *Kritik der Kunstkritik*, in: Texte zur Kunst 113, <https://www.textezurkunst.de/113/kritik-der-kunstkritik>
- Bürger, Peter (Hg.). 1978. *Seminar: Literatur- und Kunstsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Burzan, Nicole. 2011. *Soziale Ungleichheit. Eine Einführung in die zentralen Theorien*. Wiesbaden: Springer VS.
- Espinosa Miñoso, Yuderkis. 2021. *Einem Ende der Identitätspolitik entgegen? Von der Intersektionalität zum dekolonialistischen Feminismus*, in: Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst 58, S. 4-7.
- Hall, Stuart. 2016. *Cultural Studies. 1983. A Theoretical History*. Durham/London: Duke University Press.
- Hassler, Katrin. 2017. *Kunst und Gender. Zur Bedeutung von Geschlecht für die Einnahme von Spitzenpositionen im Kunstfeld*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Hauser, Arnold. 1973. *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*. München: Verlag C.H.Beck.
- Hill Collins, Patricia. 2019. *Intersectionality as Critical Theory*. Durham/London: Duke University Press.
- hooks, bell. 1995. *Critical Genealogies: Writing Black Art*, in: dies.. *Art on My Mind. Visual Politics*. New York: The New Press, S. 108-124.
- Hutchinson, Darren Lenard: *Identity Crisis: Intersectionality, Multidimensionality, and the Development of an Adequate Theory of Subordination*, in: Michigan Journal of Race & Law 6, S. 285–317.
- Kampbas, Chrissyoula. 2020. *Geschlechter-Differenzen überdenken. Lu Märten's Schriften zu Kunst und Kultur der Frauen*, in: Lu Märten. *Die Künstlerin*. [1914] Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 110-156.
- Kastner, Jens. 2011. *Nach dem Ende der Avantgarden. Vom ‚Spirit of `68‘ zum ‚neuen Geist des Kapitalismus‘*, in: Konrad Becker/Martin Wassermair (Hg.). *Nach dem Ende der Politik. Texte zur Zukunft der Kulturpolitik III*. Wien: Löcker Verlag, S. 142-157.
- Kastner, Jens. 2019. *Kunst, Kampf und Kollektivität. Die Bewegung Los Grupos im Mexiko der 1970er Jahre*. Berlin: Verlag Walter Frey/edition tranvia.
- Kastner, Jens/Susemichel, Lea. 2018. *Identitätspolitik. Konzepte und Kritiken in Geschichte und Gegenwart der Linken*. Münster: Unrast Verlag.
- Knapp, Gudrun-Axeli. 2010: *›Intersectional Invisibility‹: Anknüpfungen und Rückfragen an ein Konzept der Intersektionalitätsforschung*, in: Helma Lutz et. al. (Hg.). *Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzepts*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 223–243.
- Lutz, Helma/Herrera Vivar/Maria Teresa/Supik, Linda. 2010: *Fokus Intersektionalität – eine Einleitung*, in: dies. (Hg.). *Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzepts*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 9-30.

- Meulenbelt, Anja. 1988. *Scheidelinien. Über Rassismus, Sexismus und Klassismus*. Reinbek bei Hamburg.
- Milanovic, Branko. 2016. *Die ungleiche Welt. Migration, das eine Prozent und die Zukunft der Mittelschicht*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Munder, Heike/Wuggenig, Ulf (Hg.). 2012. *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*. Zürich: jrp | ringier.
- Nochlin, Linda. 1988. *Why have there been no great women artists?*, in: Linda Nochlin. *Women, Art, and Power and Other Essays*. London: Thames & Hudson, S. 145-178.
- Parker, Rozsika/Pollock, Griselda. 1981. *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*. New York: Pantheon Books.
- Picketty, Thomas. 2016. *Ökonomie der Ungleichheit. Eine Einführung*. München: Verlag C.H.Beck, 2. Aufl.
- Piper, Adrian. 2011. *Power relations within existing Art Institutions*, in: Alexander Alberro/Blake Stimson (Hg.). *Institutional Critique. An Anthology of Artists' Writings*. Cambridge, MA/London: MIT Press 2011, S. 246-274.
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Revolution or Nothing. 2020. *WHITE COLLEAGUE LISTEN!* An open letter to UK Theatre, Dance and Performance Studies*, 24. August 2020, <https://medium.com/@revolutionor-nothing/white-colleague-listen-2d098d6a4a5d> (05.11.2020)
- Rivolta Femminile. 2021. *Die Abwesenheit der Frau bei der Verherrlichung der männlichen Kreativität*, in: Carla Lonzi. *Selbstbewusstwerdung. Schriften zu Kunst und Feminismus*. Herausgegeben von Giovanna Zapperi. Berlin: b_books, S. 107-109.
- Rothmüller, Barbara. 2011. *Chancen verteilen. Ansprüche und Praxis universitärer Zulassungsverfahren*. Wien: Löcker Verlag.
- Schultheis, Franz/Single, Erwin/Egger, Stephan/Mazzurana, Thomas. 2015. *Kunst und Kapital. Begegnungen auf der Art Basel*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König.
- Seefranz, Catrin/Saner, Philippe. 2012. *Making Differences: Schweizer Kunsthochschulen. Explorative Vorstudie*. Zürich, https://blog.zhdk.ch/artschooldifferences/files/2013/11/Making_Differences_Vorstudie_Endversion.pdf
- Silbermann, Alphons (Hg.). 1979. *Klassiker der Kunstsoziologie*. München: C.H.Beck.
- Simmel, Georg. 1998. *Soziologische Ästhetik*, in: ders.. *Soziologische Ästhetik*. Bordenheim: Philo Verlag.
- Steuerwald, Christian (Hg.). 2017. *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*. Wiesbaden: Springer VS.
- Thurn, Hans Peter. 1974. *Kritik der marxistischen Kunstsoziologie*. Stuttgart: Ferdinand Enke Verlag.
- Vergès, Françoise. 2020. *Dekolonialer Feminismus*. Wien: Passagen Verlag.
- Viehmann, Klaus et al. 1991. *Drei zu Eins. Klassenwiderspruch, Rassismus und Sexismus*, in: Projektgruppe (Hg.). *Metropolen(Gedanken) und Revolution? Texte zu Patriarchat, Rassismus & Internationalismus*. Berlin: Edition ID Archiv, 2. Aufl., S. 27-62.
- Villa, Paula-Irene. 2010. *Verkörperung ist immer mehr. Intersektionalität, Subjektivierung und der Körper*, in: dies. (Hg.). *Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzepts*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 203-221.
- Wallace, Michel. 1992. *Why Are There No Great Black Artists? The Problem of Visuality in African-American Culture*, in: Gina Dent (Hg.). *Black Popular Culture*. Seattle: Bay Press, S. 333-346.
- Weiß, Anja. 2017. *Soziologie Globaler Ungleichheiten*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Winker, Gabriele/Degele, Nina. 2009. *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheit*. Bielefeld: Transcript Verlag.

Material and Spiritual Entanglements with Ceramics.

Looking at the case of contemporary Western practitioners in Japan.

Liliana Morais

Abstract.

Drawn by images of Japan centered on ideas of craftsmanship and spirituality, disseminated from the mid-nineteenth century, artists and intellectuals in the West have often searched East for something beyond the normative patterns of their societies. This paper looks at the case of forty Westerners who have crossed national borders to practice ceramics in Japan between the 1960s and the 2010s. Drawing on philosophical aesthetics and recent social theories of making, I will explore the role of bodily and sensory relationships in the participant's accounts of their engagement with materials, processes, traditions, and histories generally categorized as Japanese ceramics. As a technical and artistic object with historical and ideological connections with the tea ceremony and Zen Buddhism, Japanese ceramics appears like a valuable tool to explore the connections between materiality and spirituality, and between ethics and aesthetics. I start by highlighting the contested connections between Japanese ceramics and spirituality, which have been shaped by Western Orientalist and Japanese cultural nationalist discourses, followed by an outline of the dissemination of these ideas in the West. I will stress their impact in post-war Euro-American avant-garde and countercultural movements and how they tie in with the Western ceramic practitioners' paths to Japan. Then, I explore the participants' selective negotiation of the meanings, norms, values, and sensibilities condensed in what I call the ›ethos of Japanese ceramics‹ within their transnational experiences of cultural displacement, based on an analysis of their narrative accounts and ethnographic observations. While the culture of the Other can function as a path for the reinvention of the Self through the rejection of Western modernist hierarchies of art and its aesthetic conventions, the participants' negotiations and reinterpretations of the values attached to culturally marked objects, materials, and processes reveals their ecological aspirations, lifestyle orientations, and cosmopolitan dispositions, which are shaped by an awareness of the human and non-human interdependencies involved in the process of

making and interacting with objects. Through the participants' resignifications and correspondences of the material and spiritual values attached to Japanese ceramics, new and hybrid forms of knowing and being that blur the binary oppositions between East and West, Self and Other, object and subject are created.

Zusammenfassung.

Westliche Kunstschaffende sowie Intellektuelle haben in Ostasien häufig nach Inspiration und Ideen gesucht, die über die normativen Muster ihrer Gesellschaft hinausgehen. Dabei fühlten sich diese sozialen Gruppen vor allen Dingen von Vorstellungen über Japan angezogen, die auf handwerklichen sowie spirituellen Ideen basierten, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts Verbreitung fanden. In diesem Aufsatz wird der Fall von westlichen Keramikherstellenden untersucht, die zwischen den 1960er- und 2010er-Jahren nach Japan gekommen sind, um sich im Land nicht nur über die heimische Keramiktradition fortzubilden, sondern sie auch auszuüben. Auf der Grundlage der philosophischen Ästhetik und neuerer Theorien der Herstellung werde ich in den Erzählungen der Befragten die Rolle der körperlichen und sensorischen Beziehungen untersuchen. Dabei geht es um die Auseinandersetzung der Individuen mit Materialien, Prozessen, Traditionen und Geschichten, die im Allgemeinen zur japanischen Keramik gezählt werden. Durch den so gelegten Fokus kann die Verbindung zwischen Materialität und Spiritualität sowie zwischen Ethik und Ästhetik herausgearbeitet werden, da die japanische Keramik als technische und künstlerische Tradition historische und ideologische Verbindungen zur Teezeremonie und zum Zen-Buddhismus aufweist. Im ersten Abschnitt des Texts werde ich die umstrittene Verbindung zwischen japanischer Keramik und Spiritualität beleuchten, die durch westlich-orientalistische und japanische kulturnationalistische Diskurse geprägt wurde. Anschließend folgt ein Abriss der Verbreitung dieser Ideen im Westen, wobei das Augenmerk auf den Einfluss auf die euro-amerikanischen Avantgarde- und Gegenkulturbewegungen der Nachkriegszeit gelegt wird. Dadurch wird der Einfluss dieser Anschauungen deutlich, die bei den westlichen Keramikherstellenden dazu führten, dass sie nach Japan kamen. In einem letzten Schritt werde ich basierend auf Erzählungen der Befragten und ethnografischen Beobachtungen darstellen, wie die Keramikherstellenden Bedeutungen, Normen und Werte, die dem entsprechen, was ich ›Ethos der japanischen Keramik‹ nenne, im Rahmen ihrer transnationalen Erfahrungen interpretieren. Die Auswertung zeigt, dass die Befragten ihre Identität neu erfinden, indem sie westlich-modernistische Hierarchien, die mit dem Kunstdiskurs verknüpft sind, und ästhetische Konventionen ablehnen. Stattdessen wird das Selbst der Keramikschaffenden durch Normen so-

wie Sensibilitäten geprägt, die im Zusammenhang mit der Tradition der japanischen Keramikschule stehen. Während eine ›Kultur des Anderen‹ als Vehikel fungieren kann, um das Selbst durch Ablehnung westlicher Kunstdiskurse neuzuerfinden, wird in den Aussagen der Befragten deutlich, wie sie Werte, die mit kulturell geprägten Objekten, Materialien und Prozessen verbunden sind, neu verhandeln und interpretieren müssen. Dadurch zeigt sich das Bewusstsein der Befragten für das komplexe Netzwerk, das den Prozess der Herstellung und Verwendung von Dingen umspannt, während gleichzeitig auch ihre ökologischen Bestrebungen, Lebensstilorientierungen und kosmopolitischen Dispositionen deutlich werden. Durch diesen Versuch der neuen Sinnstiftung und geschaffenen Querverbindungen werden neue und hybride Formen des Wissens und des Seins geschaffen, die die binären Gegensätze zwischen Ost und West, Selbst und Anderem, Objekt und Subjekt verwischen.

1. Introduction

Ceramics have had a ubiquitous presence in almost every human society since the invention of agriculture around ten thousand years ago. As a nearly universal category of objects, pottery is an especially useful tool to investigate the culturally meanings attached to materials, objects, and processes, particularly through its close relationship with eating, drinking, and the sociability rituals that happen around these. As a tangible outcome of human action and behaviour, ceramics materialize the values, norms, and sensibilities fostered by a particular people, functioning as vehicles of meaning that result from the maker's intent, »standardized recipes«, and historical and technological trajectories that are subject to cultural regulation and interpretation, as well as to political and ideological manipulation.¹⁵⁶ Yet, while being a product of the world they inhabit, objects are simultaneously active agents in the world they create and transform indefinitely.¹⁵⁷ By both triggering and condensing actions, relationships, emotions, values, and ideas, objects are one of the fundamental ways people act, relate, comprehend, and exist in the world. Furthermore, they are important vectors by which interaction between people, between people and materials, and between people and their environment, is made. In short, people make objects, but objects also make people.¹⁵⁸

As a material testimony of culture, cultural difference, and cultural change, pottery or ceramics has been an object of inquiry within the fields of art history, archaeology, and anthropology, but it has been less often the subject of

156 Appadurai. *Introduction; Kopytoff. The Cultural Biography of Things.*

157 Latour. *Reassembling the Social.*

158 Miller. *Materiality: An Introduction*, p. 38.

sociological analysis, although they are also important means for social interaction and social change. This article draws on my interdisciplinary background as an archaeologist by training, turned sociologist by accident, with a focus on Area and Cultural studies, particularly Japanese studies. As a technical and artistic object with historical and ideological connections with the tea ceremony and Zen, both of which have become metonyms for Japanese identity in the modern period, Japanese ceramics appear like a valuable tool to explore the connections between materiality and spirituality. In this article, I will investigate the manifold ways Western practitioners in Japan engage with the material and spiritual elements of culturally marked objects such as are Japanese ceramics, through an analysis of their subjective narrative accounts and ethnographic observations. I will explore the ways foreign practitioners negotiate, select, and reinterpret the historically and ideologically marked meanings, norms, and values condensed in what I will call the ›ethos of Japanese ceramics‹ within their transnational experiences of cultural displacement, shaped by bodily and sensory engagements with Japan-nurtured materials, processes, and techniques in their communities of reception.

While the role of objects as social agents in the process of circulation and consumption has been widely examined by scholars in the field of the social sciences, the analysis of the process of production has often been left to art history, which has tended to focus on the autonomous power of objects and on artists' biographies.¹⁵⁹ Recently, social theories of making have started exploring the relationships, emotions, and experiences elicited in the process of production, which happens in collaboration with a complex network of agents and forces outside of the maker's control.¹⁶⁰ Drawing on Miller,¹⁶¹ this article aims to explore how the process of engaging with objects, their materials and processes, makes the people who make them, that is, shapes identities and ways of being in the world.

The association between Japanese arts, aesthetics, and spirituality is a highly contested one that has been shaped by Western Orientalist and Japanese cultural nationalist discourses. As such, I start by highlighting these trajectories with a focus on the modern period, followed by an outline of the dissemination of these ideas in the West. I will stress their impact in post-war Euro-American avant-garde and countercultural movements and how they tie in with the Western ceramic practitioners' paths to Japan. Then, I explore the

¹⁵⁹ Rothenberg/Fine. *Art World and their Ethnographers*; Pitelka. *Wrapping and Unwrapping Art*.

¹⁶⁰ Ingold. *Making*; Bunn. *Materials in the Making*; Tokoro/Kawai. *An Anthropology of Things*.

¹⁶¹ Miller. *Materiality*, p. 38.

participants' negotiations of these trajectories through an analysis of the accounts of their biography and ceramic practice, as well as non-participant observation during visits to some of the participants' homes and studios. Drawing on philosophical aesthetics and recent social theories of making that incorporate Eastern philosophical frameworks, I will explore the role of bodily and sensory relationships in the participants' accounts of their engagement with objects, their materials, processes, and histories generally categorized as Japanese ceramics. While the culture of the Other can function as a path for the reinvention of the self by rejecting Western modernist hierarchies and its normative aesthetic conventions, which have put crafts and craftspeople in a marginal status, we will see how the participants' attraction to and negotiations of the ethos of Japanese ceramics reveals their ecological aspirations, lifestyle orientations, and cosmopolitan dispositions, reflected and shaped by an awareness of the interconnectedness and interdependencies between human and non-human agents.

2. Goals, materials, methods, and limitations

My article focuses on the relationships established with Japanese ceramics by Western ceramic practitioners who went to Japan between 1965 and 2015, based on their narrative accounts and ethnographic fieldwork. It is the result of my doctoral research performed in different areas of Japan, predominantly in rural regions historically known for pottery production. Qualitative semi-structured interviews following the ethnosociological method of life-story,¹⁶² as well as written questionnaires and informal talks were carried out with a total of forty Western nationals who were or had been practicing ceramics in Japan, half of whom have lived in the country for more than three decades. In several cases, participant and non-participant observation was performed on-site, and online ethnography was used to follow up on the interviewees' activities, which also gave insights into their lifestyles, values, and worldviews. The permeable boundaries between research and life, and object and subject, are reflected in the establishment of relationships of trust, collaboration and sometimes friendship that shape the endeavour of the ethnographer of living artists and makers.¹⁶³ While grounding our representations of the social world in empirical reality and making use of social theory and an iterative-inductive approach to examine the participants lived experiences, social contexts and their own subjective perceptions of these, a reflexive stance necessitates us to acknowledge our idiosyncratic position in the process of meaning co-creation, ethnographic description, and interpretative

¹⁶² Bertaux. *Les Récits de Vie*.

¹⁶³ Rothenberg/Fine. *Art World and their Ethnographers*.

analysis,¹⁶⁴ which is shaped by these trajectories. Furthermore, the diversity of participants in terms of nationality, age, gender, educational background, and period of arrival in Japan, as well as their heterogeneity in terms of lifestyles, ceramic practices, values, and worldviews, also hinders authoritative descriptions and interpretations that can be applied without reservations to all research participants. Interviewees' narratives should be understood as subjective accounts of their own interpretations of the social world or, conceivably, accounts of what interviewees, as named professional practitioners, wished to transmit to the researcher and potential readership about their work. The analysis and conclusions presented are thus based on common themes and patterns recurring in various participants' narratives, such as: human and non-human collaborations; the relationship between aesthetics and well-being; concerns with sustainability and self-sufficiency; and correspondences between Japanese sensibilities and other non-Western practices.

In terms of national background, participants originated from North America (19 interviewees), Europe (11), South America (8), Africa (1), and Oceania (1),¹⁶⁵ that is, they were nationals of countries beyond what is traditionally conceptualized as ›the West‹. I decided to focus on nationals from any country outside of Asia, drawing on Stuart Hall's »The West and the Rest«¹⁶⁶ but in reverse.¹⁶⁷ Of the forty interviewees, twenty have lived in Japan for thirty years or more, with twelve participants, all of whom arrived after 2010, having stayed in Japan for only five years or less. In terms of gender, fifteen practitioners were women, nine of whom arrived in the country after 2005.

Concerning the period of arrival, eight participants arrived in Japan between 1965 and 1979, fifteen between 1980 and 1993 during the country's phase of rapid economic growth, with only one interviewee arriving between 1994 and 2005, during the so-called ›lost decade‹ of economic recession, and sixteen participants between 2005 and 2018. In terms of age, most participants (16) arrived in Japan in their early twenties, especially those who came to the country between the 1960s and the 1990s, which means that at least one third of the interviewees have been in Japan longer than in their home countries.

¹⁶⁴ O'Reilly. *Key Concepts in Ethnography*, p. 183-186.

¹⁶⁵ Participants were nationals of Canada (2), the United States (17), Brazil (7), Argentina (1), Portugal (2), Spain (1), France (1), the United Kingdom (3), Germany (1), Holland (1), Hungary (2), Uganda (1), and Australia (1).

¹⁶⁶ Hall. *The West and The Rest*.

¹⁶⁷ While most interviewees could be described as white (although their racial or ethnic identifications were not explicitly asked), five interviewees (all women) had an Asian background, specifically from Taiwan and Japan, the latter being true of all Asian-heritage interviewees from Brazil.

Subsequently, most have Japanese partners, children with Japanese nationality, and are now permanent residents of Japan.

Motivations to come to Japan can be divided into the following categories: practice ceramics (22 participants), university exchanges (7), travel or tourism (7), study other Japanese cultural practices such as Zen, tea ceremony, ›sumie‹, or karate (4), teach English or other non-pottery related professional activities (4), and personal reasons such as marriage (2), with some reasons overlapping. The majority entered the country with tourist, student, or art-related activities visas and, more recently, cultural activities and working holiday visas. While several participants of the first generation initially came to Japan for travel, university exchanges, or other pottery-unrelated activities, becoming interested in ceramics once in the country (5 out of 8), the majority of those who landed in the 1980s and early 1990s came to Japan specifically to study ceramics (8 out of 15), reflecting the successful global dissemination of Japanese culture through various government and private institutions during the country's economic boom. Similarly, nine of a total of ten participants who arrived after 2010 came to Japan specifically to study ceramics. This period coincides with the peak of Japan's cultural diplomatic efforts, colloquially known as Cool Japan, which incorporated everything related to a ›Japanese lifestyle‹, from fashion to food, including traditional handicrafts and the »Japanese sense of beauty«.¹⁶⁸ Finally, the majority of the interviewees held university degrees, mainly in the field of the arts and humanities (26). Of the total of forty respondents, thirteen no longer reside in the country.

The original aim of my doctoral research was to explore the interviewees' life story accounts in their intersections with wider cultural narratives, traditions, and histories born from the transnational trajectories of Japanese culture and its representations, particular in the context of the relationship between the socially created constructs of ›East‹ and ›West‹. I wanted to investigate how images of Japan, especially its traditional culture and ceramics, were embodied, contested, negotiated, and resignified through the practitioners' lived experiences in the country. In this paper, I will focus on their accounts of their bodily and sensory relationships with the values, actions, and sensibilities condensed in what I will call the ethos of Japanese ceramics, in their material and spiritual dimensions.

¹⁶⁸ Burgess. *Cool Japan and the Struggle with Globalization*; Iwabuchi. *Resilient Borders and Cultural Diversity*.

3. The ethos of Japanese ceramics: aesthetics, spirituality, and the construction of modernity

For the purpose of this article, I will use the term Japanese pottery (or Japanese ceramics) to refer to material cultural objects that condense meanings, values, and ideas commonly translated as ›Japanese culture‹. The use of the term Japanese culture poses the same problems as other references to a cohesive and static sense of national culture, namely, the overlooking of class, gender, ethnic, and regional variations, and the inevitability of cultural change. As with most modern nation-states, the process of building a unified sense of Japanese cultural identity in the modern period involved the institutionalization and dissemination of values and practices that had been restricted to the nobility and warrior elites amongst common people, a process known as the »samuraization« of Japanese society.¹⁶⁹

Although Japanese ceramics are often understood as embodying idealized images of ›Japaneseness‹, their history and development have been strongly shaped by transnational exchanges since pre-historic times. Similarly, Japan's spiritual and philosophical traditions, namely Shintoism, Buddhism, Taoism, and Confucianism, which have arguably impacted much of the country's traditional arts, are all except for the first the result of foreign cultural transplants. Political, social, and economic forces in both the domestic and international stages have affected how Japan's culture has been internally perceived, constructed, and projected, in relation to a cultural Other, in recent history ›the West‹. This positioning of Japan as the reverse opposite of the West is also present in the discourse on Japanese arts and crafts, which are often described in contrast to Euro-American aesthetic preferences, themselves presented in an ahistorical and simplified manner: a predilection for symmetry and geometry; a tendency to control and hide the natural character of the materials; and the value placed on individual expression and originality, rather than tradition.¹⁷⁰

While Japanese ceramics have been shaped by particular historical, political, and institutional trajectories, we can highlight some overall aesthetic characteristics that are the result of specific technological developments. As with other East Asian ceramic traditions, Japanese ceramics can generally be characterized by the process of firing clay at high temperatures (above 1250 degrees Celsius) in wood-fuelled kilns, although production of low-temperature wares is not inconspicuous (›raku‹ in Japan being the best-known example). While high-temperature ceramics were produced inconsistently in Europe from the late Middle Ages, in Japan they have dominated domestic

¹⁶⁹ Befu. *Japan*, p. 50

¹⁷⁰ Chamberlain. *Japanese Things*, p. 52-53.

production since the fifth century. This was the result of transfer of knowledge and technologies from continental East Asia, where production of high-fired wares precedes Japan by several centuries. In particular, the kilns known as ›anagama‹ (literally, ›hole kiln‹) not only allowed for more resistant and durable wares but also brought about new aesthetic possibilities reflected in the development of natural ash glazes, which came to represent a quintessential Japanese aesthetics from the modern period.

Natural ash glazes first appeared in China by accident. Suspended ashes from the firewood used to fuel the kiln melt and vitrify on the surfaces of the ceramic pieces, creating natural-looking colorations and decorative patterns. This contrasts with the prevalence in Europe of bright-coloured glazes made with lead and fired in low temperatures, coloured slips in figurative patterns, or common unglazed wares. In East Asia, ash glazing processes were later perfected, developing into a variety of styles by adding different materials such as clay, minerals, oxides, and even rice straw, which gave birth to an array of aesthetic possibilities that makers learned to control. Ash glazed pottery was especially valued by the sixteenth century religious and military elites and connected to aesthetic preferences encapsulated in the concept of ›wabi-sabi‹, roughly translated as ›humble and rustic beauty‹. With strong connections to the political establishment of the period, tea masters saw the simple, rough, and imperfect wares cheaply made by farmer-potters in Japan's rural provinces as a reflection of the Buddhist ideals of humility, impermanence, and transience.

While the appreciation of the imperfect, asymmetric, and rustic beauty is rooted in the aestheticization of Zen Buddhist ideals by sixteenth-century tea masters, these were elite-fostered sensibilities that had little to do with the practices and preferences of most of the people that inhabited the Japanese archipelago until the modern era. Concepts used to describe traditional Japanese aesthetics, such as ›mujô‹ (impermanence), ›mono no aware‹ (transience), or ›wabi-sabi‹ (simplicity and imperfection), can be found in Japan's classical and medieval literature but were only reinterpreted as archetypical Japanese values by modern Japanese thinkers in light of contemporary Western philosophy and then applied to various areas of Japanese life.¹⁷¹ Conceptualizing aesthetics as a Western system of knowledge, Marra sees its application to premodern Japan as an ›act of hermeneutical hegemony‹, therefore defining Japanese aesthetics as a process of philosophical negotiation between Japanese thinkers and Western signifying practices in the creation and development of images of Japan.¹⁷²

¹⁷¹ Marra. *Modern Japanese Aesthetics*.

¹⁷² Marra. *Modern Japanese Aesthetics*, p. 1-2

Through this connection with the elite warrior culture of the tea ceremony, which became a metonym for Japanese identity in the modern period, ash-glazed high-fired and unfinished-looking stoneware became the archetypal style of Japanese pottery. Western interest in this aesthetics came to replace an obsession with the more exuberantly decorated export porcelain produced in China (›kraak‹) and tied to a wider and renewed interest in handicrafts, folk traditions, and the vernacular that swept Europe in the latter half of the nineteenth century. In this context, Japanese tea aesthetics and its associated concept of ›wabi-sabi‹ allowed for »a radical renewal of artistic expression«, constituting a »fundamental step towards the construction of modernity«. ¹⁷³

Scholars in the field of Japanese studies and the social sciences have explored the relationship between modern Japanese religious discourse and the construction of a collective sense of Japanese identity opposite the modern West, and how it impacted foreign and domestic views of Japanese culture, including the country's traditional arts and crafts. ¹⁷⁴ In the first half of the twentieth century, Japanese scholars and intellectuals engaged in a reinterpretation of Japan's spiritual traditions by hybridizing elements from Taoism and Buddhism with Western ideas, and relating them to a Japanese sense of beauty and national character. ¹⁷⁵ In particular, Buddhist scholar Daisetsu Suzuki overlooked Buddhism's historical, religious, political, and institutional features in favour of universal aspirations by hybridizing ascetic aspects of Zen Buddhism with ideas from Western psychology, European Romanticism, and transcendentalism, therefore contributing to reinterpretations of Zen as an inward-directed process or experience that stressed interconnectedness, wholeness, self-fulfilment, spontaneity, transcendence of the ego, and personal development. ¹⁷⁶

Philosopher and art critic Soetsu Yanagi also drew on Suzuki's modern interpretations of Zen in the development of his folk crafts (›mingei‹) theory that aimed to reappraise the beauty of functional objects made for daily use. He hybridized Buddhist thought and medieval tea aesthetics with ideas from the British Arts and Crafts Movement of the late nineteenth century, all the while conceptualizing ›mingei‹ as a peculiarly Japanese philosophy and mode of

¹⁷³ Hladik. *Aesthetic of Imperfection*, p. 203-205.

¹⁷⁴ Cross. *The Ideologies of Japanese Tea*; Surak. *Making Tea, Making Japan*; Yamada. *A Shot in the Dark*.

¹⁷⁵ Kikuchi. *Japanese Modernization and Mingei Theory*; Odin. *Artistic Detachment in Japan and the West*; McMahan. *The Making of Buddhist Modernism*; Yamada. *A Shot in the Dark*.

¹⁷⁶ McMahan. *The Making of Buddhist Modernism*; Cox. *The Zen Arts*.

production.¹⁷⁷ Like Suzuki, Yanagi found a sense of Oriental cultural identity in this hybrid interstice between East and West. As a religious philosophy, ›mingei‹ drew on the Buddhist ideas of intuition or direct seeing (›chokkan‹) and non-dualism to define the beauty of folk crafts in the context of morality.¹⁷⁸ By relating William Blake's concept of ›self-annihilation‹ with the Pure Land Buddhist concept of other power (tariki), as opposed to Zen's stress on self-power (›jiriki‹), Yanagi saw beauty in the transcendence of the individual, presenting the selfless and simple work of the artisan as a means to achieve Buddhist salvation.¹⁷⁹ Praising the collaborative work of anonymous rural craftspeople, the Japanese folk crafts movement exhibited an anti-modernist character that, ironically, contributed to the birth of avant-garde ceramics in the West.

4. Zen, handicrafts, and counterculture

Modern ideas of Japanese aesthetics, philosophy, and spirituality were disseminated in the West through English-language publications written by Japanese scholars such as Daisetsu Suzuki and Soetsu Yanagi. Their enormous success lies in the fact that the authors were able to digest complex philosophical ideas, making them comprehensible and appealing to the larger Western public partially by hybridizing Eastern elements with Western ones.¹⁸⁰ Besides impacting the development of Zen Buddhism in Europe and the United States, these writings helped make Zen and its related arts into the essence of ›Japaneseness‹.

While widespread academic interest in Zen Buddhism in Europe goes back to the 1920s, it was only in the post-war era that Suzuki's modern and hybridized version of Zen became a fad among young Europeans and Americans.¹⁸¹ During this time, Western interest in Zen was tied to the rise of New Age movements that reflected a growing interest in Eastern religions and philosophies. In heritage of the Orientalism described by Said,¹⁸² these movements saw the East as a spiritual refuge, an antipode to the individualist and materialist modern West. These developments were accompanied by a series of countercultural movements that rejected normative Western values and

¹⁷⁷ Kikuchi. *Japanese Modernization and Mingei Theory*.

¹⁷⁸ Kikuchi. *Japanese Modernization and Mingei Theory*, p. 6; Carter. *The Japanese Arts and Self-Cultivation*.

¹⁷⁹ Nakami. *In Pursuit of Composite Beauty*; Kikuchi. *Japanese Modernization and Mingei Theory*; Matsui. *Yanagi Muneyoshi to Mingei no Genzai*.

¹⁸⁰ Koné. *Zen in Europe*; Kikuchi, *Japanese Modernization and Mingei Theory*.

¹⁸¹ Koné. *Zen in Europe*, p. 142.

¹⁸² Said. *Orientalism*.

drew on Eastern spirituality and the handicrafts to explore ideas outside of the conventional status quo, stirring a mindset of freedom and experimentation that impacted the Euro-American art world.¹⁸³

Suzuki also spread his modern version of Zen through international travels and lectures held at Columbia University between 1952 and 1955. These became popular among the artistic and intellectual elites, adding to the so-called ›Zen boom‹ in North America, and contributing to the development of avant-garde movements in literature, music, performance, and beyond. Hybrid modern versions of Zen were especially appealing to artists who were looking for ways to integrate art and life, taking it out of the confined space of the museum, and relating it to the present moment.¹⁸⁴ On the one hand, modern Zen reinforced Orientalist images of the East as intuitive and connected to nature. On the other, it offered an alternative to Cartesian rationality and the conventional Western modern system of art that had long rejected the handicrafts, attracting the attention of practitioners eager to explore the physical character of traditional craft media, such as clay. However, while such tendencies have impacted contemporary art movements in the West since the 1960s, they have not contributed to the inclusion of crafts (generally understood as the production of utilitarian items in specific media) and craftspeople into the art world, with a few exceptions. In fact, the so-called »craft formation«¹⁸⁵ or »material consciousness«¹⁸⁶ that some see has a distinctive characteristic of the work of the craftspeople, has been »cannibalized« by the same art world that still largely marginalizes handicrafts by rejecting utility and the actual incorporation of ordinary objects into everyday life.¹⁸⁷

At the same time Zen was sweeping the Western art world, Soetsu Yanagi, Shoji Hamada, and Bernard Leach, the leaders of the Japanese folk crafts movement, travelled the West giving lectures and demonstrations to disseminate their hybrid ›mingei‹ philosophy. While adding to restore Japan's militaristic images after the Second World War,¹⁸⁸ the activities of the *mingei* leaders also contributed to bridging romantic images of Japan as a paradise of crafts, propagated since the Meiji period (1868-1912), with a growing Western interest in Zen. This dual influence of ›mingei‹ and modern Zen within the Euro-American intellectual and artistic circles transformed West-

¹⁸³ Auther/Lerner. *West of Center*.

¹⁸⁴ Pearlman. *Nothing & Everything*.

¹⁸⁵ Kaneko. *Studio Craft and Craftical Formation*.

¹⁸⁶ Sennet. *The Craftsman*.

¹⁸⁷ Becker. *Arts and Crafts*; Wisnoski. *An Aesthetics of Everything Else*.

¹⁸⁸ Jones. *Hamada Shôji, Kitaôji Rosanjin, and the Reception of Japanese Pottery*.

ern perceptions of ceramics from a functional and industrial object to an appropriate means for creative self-expression. In particular, the act of throwing at the potters' wheel, until then seen as something repetitive and conditioned, was associated with the Zen concept of ›mushin‹ (no-mind) and seen as akin to meditation. For some, Japanese craftspeople personified the authentic »Oriental Guru«, greatly impacting the idea of the modern artist.¹⁸⁹ The image of the Japanese craftsman as the incarnation of modern ideas of Zen is echoed in the account of one of my interviewees:

»Just being with Japanese potters gives a serene feeling, makes you quiet and open and more susceptible to the environment. It is a Zen country.«¹⁹⁰

›Mingei‹ potter Shoji Hamada's performances fulfilled the Western audience's desires for Japan as the exotic and mysterious East inherited from nineteenth-century Orientalism. Hamada's way of silently working at the potter's wheel in a cross-legged position, together with his relaxed calligraphic brushwork, greatly impressed practitioners who were delving into the possibilities of clay as »an exploratory, improvisational art«.¹⁹¹ For one of my interviewees, Bizen-based American potter John Wells, sixteenth-century Japanese tea wares, which have come to represent the quintessential Zen ideals of beauty as expressed in the concept of ›wabi-sabi‹, are »even more modern than American modern art«:

»It's like action painting or something like that. The material is important and the way it is thrown, the action, is important. But the Momoyama¹⁹² tea wares are even deeper than that. Not only the action, the making, the look, and the material, but also the touch and use. It's even deeper.«¹⁹³

›Mingei‹ and Zen contributed to transforming Western understandings of ceramics from craft to modern art, inspiring artists to engage with clay in a spontaneous and intuitive manner. This shaped the development of abstract expressionist ceramics in the post-war era at the hands of Peter Volkos and others, characterized by a spur-of-the-moment and material-led attitude to working with clay in a sculptural and conceptual manner. Thus, through the combination of Yanagi's folk craft philosophy and Daisetsu Suzuki's modern

¹⁸⁹ De Waal. *Homo Orientalis*; Winther-Tamaki. *Art in the Encounter of Nations*; Winther-Tamaki. *The ›Oriental Guru‹ in the Modern Artist*.

¹⁹⁰ Written questionnaire, February 2014.

¹⁹¹ De Wall. *20th century ceramics*, p. 156.

¹⁹² Momoyama, or Azuchi-Momoyama, refers to a period of Japanese history between 1568 and 1600, often described by historians as the early modern period of Japan.

¹⁹³ Interview with John Wells (United States, 1957-) in February 2017.

hybridized Zen, Western images of Japanese ceramics, the tea ceremony, Zen Buddhism, and medieval Japanese aesthetics have become intertwined.¹⁹⁴

The ›mingei‹ leaders' efforts resulted in the ›mingei‹ ideas, together with tea ceramics and the six old kilns of Japan (›rokkoyô‹), coming to represent the quintessence of Japanese ceramics, especially abroad. This is reflected in a predilection for simple, irregular, and rustic aesthetics; a production process centred on traditional techniques that value the traces of natural processes; and a focus on utility and function. From the 1950s, Japanese ceramics started gradually appearing in American magazines and journals, leading to the expansion of the use of the techniques and discourse of Japanese ceramics by American artists and studio potters in the 1970s and a rapid rise in interest in Japan among makers and collectors of American ceramics in the 1980s and 1990s.¹⁹⁵ The influence of Japanese tea and folk aesthetic norms is visible in the tendency to show the materials and the making processes, translated in the presence of unglazed fired clay, rocks, and other »imperfections«, with some Japan-born styles even receiving their own transcultural versions.¹⁹⁶ The international dissemination of Japanese ceramics has also led to the explosion of the worldwide popularity of the traditional ›anagama‹ and ›norigama‹ wood-firing kilns, which use has been declining in Japan.

This Zen and folk ethos of Japanese ceramics provided a link between the yearning for an imagined mystical, spontaneous, and intuitive East that followed Western anxieties with modernity and the desire of some Westerners to free themselves from their society's artistic, cultural, and even social conventions. These were reflected in an attempt to bring together art and life, visible not only in various avant-garde movements but in the envisioning of alternative and autonomous ways of living and working that rejected dominant social norms.¹⁹⁷ The so-called back to the land movement of the 1960s and 1970s was tied to countercultural experiments that led some people to leave large urban centres to settle in rural and suburban areas to engage in unconventional artistic ventures and small-business enterprises that sometimes drew on the handicrafts and other do-it-yourself practices that rejected the capitalist employee-consumer nexus and engaged in a resacralization of nature, community, and tradition.¹⁹⁸ Wood-firing in particular seemed to offer an experience of making that was grounded not only in the recognition of clay as a living, active material but also on the manipulation of fire and an

¹⁹⁴ Kikuchi. *Japanese Modernization and Mingei Theory*, p. 206.

¹⁹⁵ Pitelka. *Japanophilic Objects of Desire*.

¹⁹⁶ Pitelka. *Handmade Culture*, p. 2.

¹⁹⁷ Wisnoski. *An Aesthetics of Everything Else*; Auther/Lerner. *West of Center*.

¹⁹⁸ Auther. *Craft and the Handmade*; Farber. *Self-Invention in the Realm of Production*.

awareness of role of other natural phenomena in artist creation, thus bringing countercultural artistic experiments and a search for alternative lifestyles with an environmentalist ethics that often drew on Eastern and Indigenous cosmologies to reject the dualistic separation between humans and nature.

In sum, post-war interest in a specific ethos of Japanese ceramics in the West resulted from the muddled articulation of multiple factors, amongst them: Western Orientalism and the allure of an imagined exotic East; widespread interest in Zen, especially in its modern hybridized version; the transnational activities and networks of the leaders of the folk crafts movement; countercultural movements and their attraction to the ›East‹ as spiritual refuge and a path for self-invention; Western anxieties with modernity, environmental ethics, and a search for alternative lifestyles, amongst others. Finally, the increasable accessibility of transcontinental travel facilitated middle-class Westerners to come to study, travel, work, and practice ceramics in Japan from the 1960s.

5. Westerners come to Japan

While Japanese artists and intellectuals were crossing the ocean to promote their hybrid Oriental philosophies in the West, Western artists and intellectuals were traveling in the opposite direction for study, work, and travel. Some were drawn by images of the ›authentic‹ East, as the lifestyle migrants in India described by Korpela, for whom the imagined non-Western Other became a way to explore radically different ways of being in the world.¹⁹⁹ Other people were empowered by the mindset of freedom and experimentation that accompanied social and cultural movements of the 1960s and 1970s to adventure themselves in the culture of the Other, taking advantage of the quickly expanding network of youth hostels and the growing accessibility of international travel. While increasingly a viable leisure activity for the middle-class, travel also functioned as a tool of social and cultural capital and as a path of self-improvement, resulting in some Westerners coming to Japan by engaging in university exchanges or taking up a job in the country.

Although Japan remained an unusual tourist destination throughout the 1960s, the 1970 World Exhibition in Osaka encouraged people from foreign countries to visit the archipelago en masse for the first time.²⁰⁰ Amongst the forty Western ceramic practitioners interviewed, Randy Woosley was the one who arrived in Japan the earliest, in 1965, after taking a plane from Canada to Scotland and backpacking around Europe for one year before ending up

¹⁹⁹ Korpela. *A Postcolonial Imagination?*

²⁰⁰ Eguchi. *A Brief Review of Tourism in Japan after World War II*, p. 146

in Japan. For some, interest in Japanese culture in general, and Japanese ceramics in particular, emerged only after their arrival in the country, as was Woolsey's case. Yet, at least five of the eight interviewees who came to Japan in the 1960s and 1970s were driven by a prior interest in Zen and the tea ceremony. That was the case of Canadian Tracey Glass, who arrived in 1979 as an exchange student to study at a Soto Zen Buddhist monastery and then discovered ceramics, drawn by its strong connections with eating and drinking, a feature shared with other interviewees. The link between Zen, the Japanese word for meditation, and ceramics is present in the accounts of participants of other generations. Douglas Black, who arrived in Japan from the United States in 1990 with an artist visa to train at an individual potter's studio, referred to his ceramic work as akin to the contemplative practice, allowing him to reach a state of deep focus and immersion.²⁰¹ American ›millennial‹ Andrew Vlock stated that he stumbled upon ceramics in the 2010s through his interest in meditation, for it aligned with the idea of finding presentness through repetitive effort.²⁰² This shows the enduring role of images of Zen in drawing foreign visitors to Japan.



Hamada Noborigama's Revival Firing, Mashiko, February 2018. Photo by the author.

Amongst the one third of the interviewees who arrived in Japan between the 1980s and the early 1990s, during the period of Japan's rapid economic growth, some came as exchange students in the fields of arts and humanities, or to work as language teachers. Yet, half of them were driven by an opportunity to study under a master potter in a historical region of ceramics production. For many of the participants of the first and second generations, initial contact with Japanese culture and ceramics happened at their home universities through professors who had been in Japan during the American Occupation, Japanese professors working there, or from books available at the library, most commonly Bernard Leach's *A Potter's Book* (1940) and Soetsu Yanagi's *The Unknown Craftsman* (1972). The impact of the ›mingei‹ movement and its transnational connections is visible in the number of Westerners who ended up practicing ceramics in the rural town of Mashiko, Tochigi

²⁰¹ Interview with Douglas Black (USA, 1967-) in June 2016.

²⁰² Written questionnaire with Andrew Vlock (United States, 1988-) in April 2017.

prefecture (15 out of the 40 participants), where Shoji Hamada, one of the main figures of the Japanese folk crafts movement, established his pottery studio in the 1920s. Because of Hamada's transnational connections, the town has become a small cosmopolitan hub, where university-trained artists and traditional potters from around Japan and different parts of the world gathered, drawn by a common interest in ceramics, food, handicrafts, and rural life.

In the 2010s, a new wave of ceramic practitioners arrived in Japan, half of them women. Many came drawn by or in search of an opportunity to practice ceramics and learn Japanese styles and techniques, either at a master potter's studio, at a university, or at a ceramic technical institution. Among them, several expressed a dissatisfaction with post-secondary art education in the West for its tendency to disregard the learning of technical skills in favour of intellectual frameworks for individual expression. This translates Western modern hierarchies of knowledge that have put the intellectual above the physical and the sensory, artificially separating thinking from making, and thus artist from craftsman, a mindset that still dominates Western art history and other fields of knowledge.²⁰³ Anthropologist Trevor Marchand also notes how, in Britain, craft trades are seen as something that is for »the intellectually and academically challenged.«²⁰⁴ The marginal status of craft and craftspeople in the West, and its role in attracting the participants to come and practice ceramics in Japan, was alluded to during interviews:

»In the United States, you get a lot more people's respect if you're making sculptural ceramics than if you're making functional ceramics.«²⁰⁵

»In Germany, there is almost no public interest in/ or appreciation of craftsmen. That is why most ceramicists call themselves either Designer or Artist.«²⁰⁶

»In England (...) if you choose to be a potter, you're a bit out of the centre [...], whereas in Japan, pottery is a central part of the culture and you, as a potter, are a well-respected person.«²⁰⁷

²⁰³ Dormer. *The salon de refuse* ; Sennett. *The Craftsman*; Crawford. *Shop Class as Soulcraft*; Ingold/Hallam. *Making and Growing*.

²⁰⁴ Marchand. *Vocational Migrants and a Tradition of Longing*, p. 31.

²⁰⁵ Interview with Richard Milgrim (the United States, 1955-) in February 2017.

²⁰⁶ Written questionnaire with Mirjam Watajima (Germany, 1983-) in July 2018.

²⁰⁷ Interview with Richard Truckle (England, 1947-2017) in February 2017.

»The Japanese consumer buys more pottery than the American. I feel it is almost impossible to be a potter and survive economically in America, almost all potters there teach full time.«²⁰⁸

Contrary to the West, where the rejection of craft from the art world and its long-lasting connection to the world of amateurism has entrusted craftspeople to a lower status than that of the fine artist, in Japan craft is seen, for the most part, as a highly specialized and respected activity, with craftspeople enjoying a status equivalent to or higher than that of a fine artist.²⁰⁹ At its extreme, craftspeople with an excellent resumé, the right contacts, and whose knowledge and skill are perceived as being historically and culturally important, can be nominated by the Japanese Agency of Cultural Affairs as holders of Important Cultural Properties, a title colloquially known as Living National Treasure. The policy has been a strong source of soft power, contributing to sustaining the international image of Japan as a ›Mecca‹ of craftsmanship endorsed by the Meiji government (1868-1912) and the nominations are intertwined with a political agenda with ties to cultural nationalism.²¹⁰

Thus, for Western ceramic practitioners, Japan afforded an opportunity to acquire hands-on pottery training with an individual craftsman in a historical (and in Mashiko's case transnational) community of ceramic production, as well as the prospect of being socially recognized and economically compensated for their ceramic work. Even for those planning to return to their home countries, the high status of Japanese ceramic techniques and aesthetics have acquired in the West would mean that their experiences in Japan would award them with significant cultural and symbolic capital.²¹¹ While not disregarding these elements in the interviewees choice to remain in Japan, in the remaining sections, we will explore how the narratives of their engagement with the materials, processes, and histories of Japanese ceramics reveals their ecological aspirations, cosmopolitan dispositions, and visions of the good life.

6. Material and Spiritual Entanglements

Unlike traditionally elite aesthetic pursuits such as ›sadô‹ (the way of the tea) or ›kadô‹ (flower arrangement) that incorporate ceramic objects in their performance, pottery is not formally designated as a Taoist ›way‹, identifiable

²⁰⁸ Written questionnaire with Derek Larsen (United States, 1975-) in April 2017.

²⁰⁹ Kikuchi. *The craft debate at the crossroads of global visual culture*.

²¹⁰ Faulkner. *Cultural Identity and Japanese Studio Ceramics*.

²¹¹ Bourdieu. *The Forms of Capital*.

by the Japanese suffix ›dô‹. Yet, like the so-called arts of self-cultivation, it is often treated as a means of personal development at a philosophical, social, ethical, and psychological level, that is, it can function as a path for the transformation of the self.²¹² Taoism was introduced from China together with Buddhism and Confucianism around the sixth century and although it did not develop as a sectarian tradition in Japan, it strongly impacted different areas of Japanese thought and practice, being later assimilated into the domestic Buddhist discourse, most notably Zen.²¹³

›Dô‹ (in English, ›dao‹ or ›tao‹) refers to the metaphysical foundation that underpins all disciplines of study, that is, it is both a philosophy and a sense of ethics, but it can sometimes refer to a »skill« or »technique«.²¹⁴ In Japan, it was believed that, by mastering a skill, that is, honing an ability to its fullest extent, one could grasp the true principle of the universe, the unity of all living things, thus synchronizing oneself with the energy of the cosmos.²¹⁵ The absence of mind-body dualism in Japanese traditional ontologies also means that, even today, bodily practices are seen as a path for self-improvement beyond just physiology or appearance, and both modern sport and traditional Japanese arts still play an important role in Japanese education and socialization, for they are believed to foster desirable qualities for becoming an apt member of Japanese society, such as discipline, endurance, and obedience to hierarchy and authority.²¹⁶ In fact, the interviewees' apprenticeship experiences were often shaped by conflict with, anxiety about, or tolerance of authoritative or ambiguous masters, with some leaving before the end of their training.

In recent decades, Eastern philosophical frameworks and other non-Western cosmologies have been incorporated into social theories of making.²¹⁷ Blurring the boundaries between subjects and objects, humans and non-humans, born from anthropocentric and Eurocentric modernist dualistic thinking, these studies have highlighted the role of tools and materials as active social agents. According to anthropologist and craft practitioner Stephanie Bunn, making is generally perceived as a goal-oriented practice in which the maker starts with a pre-conceived image of the desired outcome (›project‹) that would be achieved through the execution of a series of pre-established steps,

²¹² Carter. *The Japanese Arts and Self-Cultivation*.

²¹³ Richey. *Introduction*.

²¹⁴ Miura. *Onmyôdô divination techniques and Daoism*, p. 89.

²¹⁵ Miura. *Onmyôdô divination techniques and Daoism*, p. 90.

²¹⁶ McDonald/Hallinam. *Seishin Habitus*, p. 187; Kondo. *Crafting Selves*, p. 76-115; Singleton. *Apprenticeship*, p. 13.

²¹⁷ Ingold. *Making*; Bunn. *Materials in the Making*. Tokoro/Kawai. *An Anthropology of Things*.

or technical procedures, all of which the maker would be in control of.²¹⁸ The more skilful the maker, the more control they would have over these procedures and, therefore, the end result. Differently from this common understanding, anthropologist Tim Ingold sees making as a ›process‹ in which the maker is but one of many participants in a world of active materials.²¹⁹ Bunn also highlights how ›working with‹ rather than ›doing to‹ materials is a more accurate description of the experience of making.²²⁰ The idea of ›joining forces‹ with the material and letting the forces present in nature participate in the process of making was ubiquitous to the interviewees' accounts:

»When I am making pots, I am allowing the universal forces at work, centrifugal force, gravity, friction, all sorts of forces, to work upon the amorphous clay, and I'm giving it direction [...]. The clay being an amorphous material wants to align itself with the forces at work upon it. It wants to be balanced [...]. And so, when I throw on the wheel, the pots are making themselves. I am giving them direction, I'm not in total control. I am recognizing the forces of nature and I am allowing them to take control [...]. I'm not surrendering control completely, I'm sharing it.«²²¹

»In the ›anagama‹ [Japanese hole kiln], it's the same forces that are in Nature, you get the energy that comes from the sun, they're placed inside the wood [...]. So you have all of these [...] natural forces in this little universe, this small microcosm that is the kiln, playing out there.«²²²

The above descriptions reflect Ingold's definition of making as »the gradual unfolding of that field of forces set up through the active and sensuous engagement of practitioner and material«,²²³ evoking Taoist understandings of mastery as a state in which the self is in synchrony with the cosmic forces at

²¹⁸ Bunn. *Materials in Making*, p. 21.

²¹⁹ Ingold. *Making*, p. 13.

²²⁰ Bunn. *Materials in Making*.

²²¹ Interview with Euan Craig (Australia, 1964-) in January 2016.

²²² Interview with Gary Moler (United States, 1951-) in February 2017.

²²³ Ingold. *The Perception of the Environment*, p. 342.

work.²²⁴ Similarly, the Japanese concept of ›mushin‹ (no-mindedness), derived from the Chinese Taoist principle of ›wu wei‹,²²⁵ refers to a state of freeing one's mind of any intellectualization and desire to assume control through the application of technique that leads to the unification of mind, body, and environment. Rather than a culture-specific disposition, this feeling of being so deeply immersed in something that the body moves intuitively with no direct consciousness translates the biological »condition of haptic immersion«, when knowledge and skill have become embodied.²²⁶ Psychologist Mihaly Csikszentmihalyi has described this universal human experience in the concept of ›flow‹, a mental state of concentration that stimulates creativity, fulfilment, and enjoyment.²²⁷ Thus, by prizing simplicity, imperfection, and naturalness but also utility and function, the Zen and folk ethos of Japanese ceramics seems to provide Western practitioners a set of limitations that are motivating to work with and that serve as a starting point for creative self-expression.²²⁸



American Gary Moler (1951-) self-built ›anagama‹ wood-fired kiln in Shigaraki (Shiga) in February 2017. Photo by the author.

More than a series of techniques, making can thus be understood as »an embodied relationship with something outside of ourselves« and therefore constrained by the limits of the body, as well as the materials and environment in which the body is working.²²⁹ Rather than the sole consequence of the maker's intent, what makers often describe is a reciprocal engagement between the various human and non-human agents that is more like a conversation or ›correspondence‹.²³⁰ This requires attentive listening to materials, and appropriately responding.²³¹ By stressing the participation of nature in the process of making, which is also shaped by Japanese Shintoist and other

²²⁴ Miura. *Onmyōdō divination techniques and Daoism*, p. 90.

²²⁵ Bar-On Cohen. *Japanese religions and Kyudo*, p. 147.

²²⁶ Pallasmaa in Bunn. *Making Plants and Growing Baskets*, p. 174

²²⁷ Csikszentmihalyi. *Flow*.

²²⁸ Kaneko. *Studio Craft and Craftical Formation*, p. 29.

²²⁹ Bunn. *Materials in Making*, p. 21-22.

²³⁰ Ingold. *Correspondence*.

²³¹ Bunn. *Making Plants and Growing Baskets*, p. 166, 171.

native animist cosmologies, the ethos of Japanese ceramics seems to provide Western practitioners with an aesthetic (in the classificatory sense of bodily and sensory perception²³²) sensibility that encourages them to explore the depth and complexity of the social relationships nurtured with objects, tools, and materials, opening up a curiosity and awareness about their proprieties and processes that acknowledges their agency, thus bridging art and science, two fields of knowledge that have been artificially separated.²³³

»I became interest in Japan [when I was in the United States] through my teacher, who was a good friend and a [Japanese] artist of sculptural, monumental, and architectural ceramics. I worked for him [...] and I was very excited about ceramics, like an ›otaku‹ [geek], crushing rocks and, when they melt, see what it becomes, so it opened up to chemistry and geology.«²³⁴

The genesis of the division between science and art is grounded on the modern split between nature and culture, thus separating natural from the artefactual, a reality that has been transposed to the Western museum.²³⁵ In her analysis of the ecology of craft production in early modern Japan, art historian Christine Guth exemplifies the various ways in which crafts-



Douglas Black's ›hikidashi‹ firing at his studio in February 2016. Photo by the author.

people pragmatically and empirically engaged with the natural world. The author argues for a recognition of the discerning knowledge that pre-modern Japanese craftspeople had of both the materials and the limits of the human body that reflected a deep understanding of the natural laws of physics, highlighting the links between craft, agriculture, technological development, and scientific explorations.²³⁶ Furthermore, the Japanese pre-modern understanding of art inherited from China, encapsulated in the word ›geijutsu‹, also included practices such as ›ikebana‹ (flower arrangement), ›bonsai‹ (literally, cultivation in a tray) and ›suiseki‹ (viewing stone), thus illustrating the permeable boundaries between making things and growing plants. Accordingly, Ingold and Hallam have argued for making as a process of growth: »In each case what the grower does is to contribute, in some way or other, to

²³² Saito. *Aesthetics of the Familiar*, p. 27-28.

²³³ Latour. *Reassembling the Social*; Ingold/Hallam. *Making and Growing*.

²³⁴ Interview with Douglas Black (United States, 1967-) in December 2015.

²³⁵ Ingold/Hallam. *Making and Growing*.

²³⁶ Guth. *Craft Culture in Early Modern Japan*.

setting up the conditions under which the growth of the things in question proceeds«. ²³⁷ Much like a farmer who helps a seed along in the process of becoming a plant, making can also be described as a process of transformation, that is, the attitude of helping one thing ›becoming‹ another, in the case of pottery, helping clay become a ceramic object. The parallel between making pottery and growing plants was brought up by interviewees:

»When you work with the universe and you are just borrowing the forces, you are working with these forces [...]. So, in my point of view, pottery has a lot in common with agriculture, you sort of help things along.« ²³⁸

Indeed, the Japanese word ›tsuchi‹, which can be used to describe ›potter's clay‹ and ›ceramics‹ as a craft, means both ›soil‹ and ›earth‹, one of the four classical elements (together with water, wood, and fire, all involved in the making of ceramics before the use of gas and electricity) essential for both pottery and agriculture. ²³⁹ Clay is also a ›very‹ raw material that comes straight out of the ground and can be used with very little processing, which is often true for potters working with styles associated with the tea ceremony. Furthermore, ›tsuchi aji‹, or earth flavour, is a privileged aesthetic in the Japanese ceramic art world, as it reflects the feeling of naturalness, imperfection, and irregularity encapsulated in the concept of ›wabi-sabi‹. Finally, besides the fact that many potters in pre-modern Japan were also farmers during the winter, several interviewees were also engaged in gardening and beekeeping, and their lifestyles are often impacted by seasons, the climate, and their surrounding rural environments.

The value given to the aesthetic expression of nature within the ethos of Japanese ceramics is also visible in many potters' preference for using raw or unprocessed materials in the process of production. ²⁴⁰ Whereas in Europe and the United States is common for studio potters to buy and use ready-made or synthetic materials from industry, many of my interviewees engage in and value procuring raw clays, ground minerals, and other natural and locally sourced materials themselves:

»I make my own clay. I pick the clay and I sort the clay. I think you have to do that or it's not really your own work if you let somebody else make those decisions for you [...]. When I was a student in the States, clay looked like concrete. It's a powder. You mix it in a machine and it has the exact same

²³⁷ Ingold/Hallam. *Making and Growing*, p. 3

²³⁸ Interview with Gary Moler (United States, 1951-) in February 2017.

²³⁹ Winther-Tamaki. *Tsuchi*, p. 1.

²⁴⁰ For an in-depth discussion of the paradox between Japanese aesthetic appreciation of nature and environmental attitudes towards nature proper in the Japanese archipelago see Shirane (2012) and Kalland/Asquith (1997).

amount of feeling as concrete. You get a totally different feeling if you pick it yourself. It's organic, you know everything about it. You know where it came from. [...]. It's alive.«²⁴¹

»Before I came here, I always used clay from a factory and somehow, I felt bad, because it's not so honest, I just go to the shop and pick up the clay and make my things... And then I came here and I started working with this local clay. It was really stressful at first because it contains so much sand and I liked smooth, even things... [...]. But the most important thing I learned is that the clay will teach me to understand it and let it form itself.«²⁴²

The above accounts exemplify how Western practitioners in Japan embody and discursively reproduce the Japanese normative aesthetic values, judgments, and sensibilities condensed in what I have called the ethos of Japanese ceramics, which have been shaped by Zen aestheticism, medieval tea aesthetics and, more recently, the Japanese folk craft philosophy. This adherence to the aesthetic rules that govern both the process of production and appreciation of ceramics in Japan by interviewed Western practitioners can be understood as the materialization of their bodily experiences in a particular setting and society,²⁴³ as expressed in the following account:

»Basically, my work is a development of the kind of work that I was making in England but having lived in Japan over 26 years has affected me. By seeing Japanese pottery, using Japanese pottery, seeing how Japanese pottery is used, seeing the huge variety of Japanese pottery, living with it.«²⁴⁴

As residents of historical pottery communities and participants of a ceramic art world that includes »a tight-knit network of critics, department store representatives, media journalists and eminent named potters«,²⁴⁵ amongst other institutions and actors that define the rules of participation and success (or failure), participants must conform to a set of standards if they want to be widely recognized, although many are happy to make a living from selling their work in local galleries and pottery markets. Yet, given that they market their works in Japan, they often produce wares that suit that market's values, preferences, and needs:

»The color and the traditional glazes are one of the things [about my work that have a Japanese quality to it]. A lot of the shapes [as well]. The thing is,

²⁴¹ Interview with Gary Moler (United States, 1951-) in February 2017.

²⁴² Interview with Timi Lantos (Hungary, 1985-) in November 2016.

²⁴³ Geertz. *Art as a Cultural System*, p. 1497.

²⁴⁴ Interview with Richard Truckle (England, 1947-2017) in February 2017.

²⁴⁵ Moeran. *Evaluating Ceramic Art in Japan*, p. 5.

I live in Japan, so I make things for Japan. I'm not making nice dinner sets, like Western tableware. I make things for Japanese customers.«²⁴⁶

»I make a living mostly from functional pottery and most of my customers are normal people that I meet, so it must be functional [...]. Most people who buy my work are not from Mashiko but use my work in their houses and resonate with the feeling I put out.«²⁴⁷

»My customers are people with a passion for food, ›sake‹, tea, flowers, and hospitality. Mentally, they all seem to desire the same thing: time to relax, switch off, unwind, and enjoy a life filled with beautiful things.«²⁴⁸

The aesthetic choices and sensibilities of interviewed practitioners can be also interpreted as the result of the embodiment of the skills, values, and norms acquired during their apprenticeships in Japan, which have traditionally privileged a process of ›learning through the body‹ (›karada de oboeru‹) and ›entering through the form‹ (›katachi de hairu‹) that stresses observation, repetition, and imitation of established movements, styles, and standards.²⁴⁹ By leading to the acquisition of bodily memory and patterns of action, traditional apprenticeships and other forms of training in Japan can thus function as a type of acculturation by which Japanese aesthetic values and norms, as well as cultural and technical knowledge, are transmitted and further reproduced, thus providing practitioners with cultural capital and a certain amount of authority.²⁵⁰ Finally, we should also consider the possible ›story-telling‹ aspects of some of the participants' narratives for, as anthropologist Brian Moeran puts it, »the creator is expected to weave a tale around his or her cultural products« that draws on the values fostered in the specific art world in which they participate.²⁵¹



Wood-fired pitcher with Shigaraki clay and natural wood ash by Gary Moler. Photo by the author, February 2017.

²⁴⁶ Interview with Andrew Gemrich (United States, 1967-) in July 2016.

²⁴⁷ Interview with Douglas Black (United States, 1967-) in December 2015.

²⁴⁸ Written questionnaire with Derek Larsen (United States, 1975-) in June 2017.

²⁴⁹ See Singleton. *Japanese Folkcraft Pottery Apprenticeship*.

²⁵⁰ Bourdieu. *The Forms of Capital*.

²⁵¹ Moeran. *Evaluating Ceramic Art in Japan*, p. 14.

Nonetheless, as mostly white foreigners, Western ceramic practitioners in Japan are confined to a permanent position of outsiders that can nonetheless be freeing. As one interviewee said: »as a ›gaijin‹²⁵² you can make many mistakes. You are exempt and they accept that and find it already very good when you make an effort«. ²⁵³ By virtue of their racial visibility, working within the constraints of certain Japanese traditions and aesthetic standards can also add to the allure of their work from the perspective of the Japanese customer, who often feels flattered by seeing ›their culture‹ being taken up by foreigners, as several Japanese television programs will demonstrate. Nonetheless, the process of corporeal modeling and imitation fostered in traditional apprenticeships necessarily leads to change and innovation, which are a consequence of the physical individuality of each person. ²⁵⁴ And while some interviewees work exclusively within the historical style dominant in their regional pottery communities, as is the case of some practitioners that work in the more traditional six old kilns (›rokkoyô‹), the majority draws from a mixture of shapes, styles, and traditions to produce works that reflect their own unique individual approach and preferences. Specific features of Japanese culinary culture (and the market for Japanese ceramics), which makes use of various dishes in one single meal, also provides practitioners with an opportunity to experiment with a variety of materials and processes without forgoing utility altogether, an aspect that plays an important role in their livelihood as professional makers:

»There are so many different plates in Japan that whatever I made could be used for something, so I was always playful when I made things, even when I made simple things.«²⁵⁵

»Japanese culture definitely gives you a lot of advantage for that, because they appreciate a mixture of different kinds of vessels, different contrasts of colour, bringing out the quality of the food or putting it in the context of the season. And the other thing that's good about Japanese culture is that you can use chopsticks and that gives you a totally different element of freedom. If it's a knife and fork you have to have flat things.«²⁵⁶

Thus, like some of their fellow Japanese potters working in the same communities of production, interviewed Western practitioners often engage in a reinterpretation of historical styles and aesthetic canons in light of their own interests, changing market tastes, and other circumstances, such as access to

²⁵² Literally outsider, also used to refer to a (especially) white foreigner in Japanese.

²⁵³ Written questionnaire, January 2014.

²⁵⁴ Guth. *Craft Culture in Early Modern Japan*.

²⁵⁵ Interview with Douglas Black (United States, 1967-) in December 2015.

²⁵⁶ Interview with Gary Moler (United States, 1951-) in February 2017.

materials and tools. And while they are part of the Japanese art world by sometimes exhibiting in department stores, selling in established ceramic galleries, or taking orders from restaurants, many sell their works directly to customers in their studios or at local pottery markets. Thus, by being able to create a customer base made of people who resonate, to use one interviewee's wording, with their own individual style and often hybrid approach to pottery making, participants can engage with Japanese tradition in a relatively free and playful manner, all the while still being able to make a livelihood from creative and autonomous work. As such and in this context, rather than the rigid perpetuation of prescribed actions and ritualized practices, the participants' attraction to the ethos of Japanese ceramics bridges nostalgia with utopia through a desire to engage in pleasurable, meaningful, and aesthetic work and with alternative and authentic ways of living²⁵⁷ that involve both technical mastery and creativity, direct interaction with customers and raw materials, and a sense of ethics through the creation of useful, ›honest‹, and healthy objects, thus echoing the values propagated by the British Arts and Crafts movement, the Japanese Folk Crafts movement, and the 1960s and 1970s counterculture.

7. Ethics, aesthetics, and the good life

Due to its presence in the sociability rituals that involve the acts of eating and drinking, and the central character that nature, the body, and the senses play in both production and use, Japanese ceramic norms and sensibilities can add to our understanding of the role of objects, materials, and our patterns of interaction with them to the everyday aesthetic experience. In this section, we will further explore the participants' allure and negotiation of the ethos of Japanese ceramics within their ecological aspirations, cosmopolitan dispositions, and search for a good life. These are visible in their explicit awareness of the multifaceted network of human-nature relationships involved in the process of making, explored in the previous section, but also in the interviewees' lifestyles, worldviews, and meaning and value negotiations that seek to bring local sensibilities into a universal conversation about what it means to be human in a material world.

Besides the process of production, proper use of ceramics in Japan, particularly in the context of socially bound practices such as eating and drinking, stresses conscious attention to the ways one interacts with the object and its materiality, with these interactions sometimes being seen as a model of behaviour towards other humans in a cultivated society. This is especially true in activities associated with Zen, such as the tea ceremony, where patterns of

²⁵⁷ Marchand. *Vocational Migrants and a Tradition of Longing*, p. 24.

interaction through gestures and other bodily movements have become codified to the slightest detail not only with the goal of making movements »more enjoyable and graceful« but also to »enhance the sensory pleasures of these activities«. ²⁵⁸

In traditional Japanese haute cuisine (›kaiseki ryori‹), which has its roots in the Zen monastery and the tea ceremony, interaction with the object highlights an experience of aesthetic appreciation that is made through the various senses. Unlike, for example, French ›haute cuisine‹, with its focus on sight through the interplay between the large white plate and the colours and shapes of the ingredients, like paints on a canvas, aesthetic enjoyment in the context of food consumption in Japan emphasizes the role of the haptic sense besides sight, taste, and smell, with sound also playing a role. Due to the importance that this multisensorial experience plays in the connoisseurial appreciation of Japanese ceramics, aesthetic qualities beyond visual appearance, such as texture or weight, must be taken into consideration during the process of production. The possibility of heightening one's aesthetic sensibility through an attentive interaction between the body and the senses with materiality was mentioned by several interviewees as a feature that has attracted them to Japanese ceramics:

»A lot of potters talk about how a pot feels in one's hands [...]. Because Western tableware is not one which you would constantly hold a bowl in one hand while juggling a utensil [chopsticks] in the other, our senses are not trained as those who might. Therefore, the Japanese use of ware led me to want to heighten my understanding of touch.« ²⁵⁹

»Another difference [between Japanese and European pottery] is that they [the Japanese] like very much to touch the object. We have handles, so... They have a very close contact with the material.« ²⁶⁰

»When you touch the skin of a new-born baby, you get some feeling. Well, ceramics should have that too [...]. If it's a tea bowl or a teacup, the rim of a cup is very important. Your lips are very sensitive, so the sensation you get when that is touching your lips and when the liquid is flowing over that [is important]. So, not just looking, but also all of your senses. And weight is important, and the feel of the clay is important, and the way it looks from far away and the way it looks up close [...]. If it is drinking ›sake‹ with Japanese rice wine flask and cup, the length and width of the neck will determine if it

²⁵⁸ Saito. *Aesthetics of the Familiar*, p. 56

²⁵⁹ Questionnaire with Kate Strachan (United States, 1982-) in January 2016.

²⁶⁰ Interview with Timi Lantos (Hungary, 1985-) in November 2016.

has a nice sound: ›toku toku toku‹ [onomatopoeia]. [Living National Treasure] Kaneshige Toyo wrote that even when he hears that sound, he starts to feel drunk.«²⁶¹

Zen-fostered sensibilities highlight the role of aesthetics in mundane activities, thus subverting Western modernist views of art as a primarily contemplative and extraordinary experience, a feature that has in turn impacted post-war avant-garde attempts to reunite art and life,²⁶² as explore in the earlier sections. Through its connections with Zen and the tea ceremony, Japanese ceramics appear like a valuable tool for understanding the role of objects and materials in the everyday aesthetic experience and their connection to ethical concerns and visions of the good life.²⁶³ Interviewees often hinted at the relationship between aesthetic enjoyment, in its everyday, bodily, material, and multisensory dimensions, and subjective well-being:

»I like eating, so I fell in love with the way things are presented in Japan, it shows much more appreciation and gratitude than eating out of a plastic bag. People are appreciating the ware and what's in it at the same time, so it's a much healthier experience of enjoyment.«²⁶⁴

»If you use it in daily life, it's something that enriches your life [...]. The quality of life becomes higher at a philosophical level.«²⁶⁵

In the past decade, scholars in the fields of philosophical aesthetics, feminist theory, sociology, and development studies have started stressing the political, social, environmental, and moral implications of aesthetics in daily life, pointing to its role in world-making projects that aim to create a more equitable society. If we understand aesthetics in a broader sense, beyond Western modernist views of art and beauty, but as the bodily and sensory experiences embedded in social life, and thus a cross-cultural category,²⁶⁶ we can bridge the participants' allure of Japanese ceramics with their environmental ethics and lifestyle orientations. As one participant highlighted, »I and my lifestyle are part of the story of the pieces I make, it resonates. It's a total product«,²⁶⁷ echoing the countercultural mindset of the 1960s and 1970s that sought to integrate work, artistic practice, and everyday life.

²⁶¹ Interview with John Wells (United States, 1957-) in February 2017.

²⁶² Wisnoski. *An Aesthetics of Everything Else*.

²⁶³ Wisnoski. *An Aesthetics of Everything Else*; Saito. *Aesthetics of the Familiar*.

²⁶⁴ Interview with Douglas Black (United States, 1967-) in December 2015.

²⁶⁵ Interview with Gary Moler (United States, 1951-) in February 2017.

²⁶⁶ Morphy. *Part I: The Presentations*.

²⁶⁷ Interview with Douglas Black (United States, 1967-) in December 2015.

Sociologist John Clammer has called for a democratization of aesthetics beyond Western, fixed, and elitist views of what constitutes art.²⁶⁸ Following Michel Maffesoli's view of ethics and aesthetics as intrinsically connected, the author argues for a concept of development that goes beyond economic and material concerns and recognizes humans as cultural and spiritual creatures whose needs include leisure, beauty, and creative expression.²⁶⁹ Regarding art as material expressions of culture and social imagination, he calls for a more »humane, ecologically responsible, poetic, spiritual, and holistic« concept of development that takes these needs into consideration.²⁷⁰ Thus, as a source of artistic and social imaginaries, the power of art, creativity, and imagination in envisioning and constructing a healthier and happier world are emphasized.²⁷¹

Japanese philosopher Yuriko Saito also underscores the role of aesthetics in expressing, appreciating, and cultivating moral values such as care, consideration, sensitivity, and respect.²⁷² The author argues that »in addition to ensuring justice, freedom, equality, and welfare«, any good society must nurture these moral virtues through the »creation« of humane environments and artifacts made with care in order to provide a good life to its citizens«. ²⁷³ This moral view of aesthetics seems particularly relevant to the Japanese case, where Confucianism has framed bad manners as immoral for their lack of aesthetic order,²⁷⁴ a position that has also ironically served to maintain social inequalities along class and gender lines.

Aesthetic concerns in traditional Japanese cultural practices, especially in the so-called arts of self-cultivation, merge with ethics by understanding bodily movements as a reflection of thoughtfulness and consideration towards materials, users, and dwellers. This position also reflects the animism that has shaped Japanese indigenous Shinto beliefs. By stressing the unit of spirit and matter, animism views all things, animate and inanimate, including natural phenomena, as having ›anima‹, that is a soul or spirit, in short, as being alive and having will, desires, emotions, feelings, and intelligence. By rejecting the human-nature dichotomy that has shaped much of modernity's understanding of and relationship to nature, sociologist Shoko

²⁶⁸ Clammer. *Culture, Development and Social Theory*, p. 220-223; Clammer. *Art, Culture and International Development*, p. 14-16.

²⁶⁹ Clammer. *Art, Culture and International Development*, p. 3.

²⁷⁰ Clammer. *Culture, Development and Social Theory*, p. 220-223.

²⁷¹ Clammer. *Art, Culture and International Development*, p. 8-13.

²⁷² Saito. *Aesthetics of the Familiar*.

²⁷³ Saito. *Everyday Aesthetics*, p. 8.

²⁷⁴ Saito. *Aesthetics of the Familiar*, p. 179.

Yoneyama sees animism as a valuable tool to re-think human-nature relationships by providing an ethical foundation for human-nature coexistence in a post-Anthropocene world.²⁷⁵ The equation of gentleness in the handling of objects and respect for makers and materials, and their understanding as a result of spiritual values, is visible in one of the accounts:

»[Japanese people] are very much in touch with nature and with their spiritual life. They become one with the piece and this is a wonderful thing to behold [...]. It is completely different how people look at my work here in the US and how they pick it up there in Japan.«²⁷⁶

The conceptualization of making as growing, as ›helping things along‹, explored in the previous section, also alludes to the concept of nurturing and care, which some see as an essential component of craft making, with presence and attentiveness.²⁷⁷ Sociologist Richard Sennet, who defined craftsmanship as a »an enduring, basic human impulse, the desire to do a job well for its own sake«, compares craftwork with other care activities such as nursing and child-rearing.²⁷⁸ Yet, because of their association with femininity, both care work and handicrafts have been devalued in the modern West. In pre-modern Japan, professional craft endeavours were also seen as traditionally male activities, with women being confined to menial tasks, which meant that interviewed female participants often faced difficulty entering traditional apprenticeships in Japan. Nevertheless, craft as a reflection of care for both materials and users is reflected in the following account:

»[...] the objective is to make good craft, good art and to enrich other people's lives not in a monetary sense, to enrich their own life by the making of those things. And to enrich other people's lives by the using of those things.«²⁷⁹

Beyond stating the contribution of ordinary aesthetic experiences to enriching daily life, Saito also highlights the social and environmental consequences of everyday aesthetic preferences, judgments, and decisions, drawing on criticism of the current capitalist system and consumer society advanced by nineteenth century intellectuals such as Karl Marx, John Ruskin, and William Morris.²⁸⁰ Inspired by Marx's concept of alienation and his condemnation of the extreme division of labour in the industrial factory system,

²⁷⁵ Yoneyama. *Animism in Contemporary Japan*.

²⁷⁶ Written questionnaire with Swanica Ligtenberg (1955-) in February 2014.

²⁷⁷ Spayde. *Crafting a Culture of Care*.

²⁷⁸ Sennet. *The Craftsman*, p. 9.

²⁷⁹ Interview with Euan Craig (Australia, 1964-) in February 2016.

²⁸⁰ Saito. *Everyday Aesthetics*; Saito. *Aesthetics of the Familiar*.

the Arts and Crafts Movement leaders saw craftwork as inherently meaningful, creative, and pleasurable for it integrated mind and body through skill, thus connecting handicrafts with a sense of ethics and morality. For them, the skilful execution of useful objects through the use high-quality and natural materials would add to the well-being of makers, users, and society itself.²⁸¹ In this way, craftsmanship, or what sociologist John Lie has called the »artisanal ethos«, present in various activities beyond the handmaking of so-called craft objects, epitomizes the antithesis to the »modernist ethos of production and service« that »is characterized by division of labour, technology and efficiency, scale and scope, and productivity and profit«. ²⁸² In his most recent work, the author sees this artisanal ethos, which he defines as »a distinct orientation to work and to what work entails« that is not omnipresent in or unique to Japan, as a path to a sustainable future. Current visions of degrowth also highlight how the increase of material prosperity and accumulation will be replaced by a search for the good life,²⁸³ with a craft ethics being seen as playing an important role in these alternative visions of the future.²⁸⁴

The practices and aspirations of interviewed practitioners embody elements of nostalgia for an idealized pre-industrial past, shaped by anxieties with modernity and a look East and other non-Western societies for alternative epistemologies, but also elements of utopia, marked by conceptions of a post-industrial future that is committed to the local through a global environmental vision.²⁸⁵ For some interviewed practitioners, the importance of sustainability and self-sufficiency is visible not only in the use of natural materials and processes within the context of pottery production, but also in their



Tracey Glass's (Canada, 1961-) ›tangama‹ wood-fired kiln with Shinto-style rice and sake offerings on the right and a sign that reads ›No Nukes‹ on the left. Photo by the author, January 2018.

²⁸¹ Morris. *The Revival of Handicraft*; Yanagi. *The Unknown Craftsman*; Carter. *The Japanese Arts of Self-Cultivation*; Sennett. *The Craftsman*.

²⁸² Lie. *The Sustainable Society*, p. 147.

²⁸³ Vansintjan et al. *The Future is Degrowth*, p. 97.

²⁸⁴ Rennstam. *Craft and Degrowth*.

²⁸⁵ Marchand. *Vocational Migrants and a Tradition of Longing*, p. 24.

engagement with practices of repair and DIY (do-it-yourself), with several participants making their own pottery tools, kilns, and even hand building their own homes and studios with scavenged or recycled materials. The fact that almost all interviewees live and work in rural areas of Japan means that their lifestyles are closely interrelated not only with their historical pottery communities, but also with local farming and forestry activities. Moreover, participants face frequent natural disasters, such as floods, landslides, and earthquakes, with a few having been directly impacted by the 2011 Fukushima nuclear disaster and earthquake, which damaged homes, studios, and equipment and even forced some to relocate homes and studios elsewhere. Others have played a role in anti-nuclear activist movements, taking roles as volunteers and interpreters in citizen-led associations in Japan. These ›risk‹ experiences and environmental consciousness may be one of the factors that add to their awareness of the interconnections between humans and nature beyond national and geographical boundaries.²⁸⁶

Furthermore, participants of the first generation comprise the genesis of the Japanese back to the land movement, which took off in the 1970s with white-collar workers leaving the city to pursue alternative and organic lifestyles in the countryside. Many of these pioneering Japanese rural resettlers ended up engaging in handicrafts and farming and were inspired by New Age spiritualities that hybridized ancient Celtic and North American indigenous traditions with the Japanese native Shintoism.²⁸⁷ And while for some interviewees, self-sufficiency is simply a consequence of economic precarity, a topic that was underexplored during interviews, for others, it translates an environmental ethics and identity reflected in an »old-fashioned care-taking of our descendants that is our own flesh and blood«:²⁸⁸

»My children learn how to chop wood, light fires, cook, and they use hand-crafted pots [...]. They know where everything came from, and they understand their place in the grand scheme of things. Hopefully that will lead on to a greater understanding of our responsibility to maintain the health of this whole organism. I think crafts are a very important part of that.«²⁸⁹

Many participants echoed the 1960s and 1970s countercultural desire for self-determined modes of living and working that stress self-sufficiency,

²⁸⁶ Beck. *Risk Society*; Yoneyama. *Animism in Japan*.

²⁸⁷ Knight. *The Soil as a Teacher*, p. 248.

²⁸⁸ Castells. *The Power of Identity*, p. 183-184

²⁸⁹ Interview with Euan Craig (Australia, 1964-) in February 2016.

pride in one's work, and an artistic and spiritual yearning for radically different experiences afforded by the culture of the Other. In the case of the Western practitioners interviewed, the Zen and folk ethos of Japanese ceramics seems to function as a means to subvert Western modernist hierarchies of art and its



View of Douglas Black's farming-based neighborhood from his self-built home and studio in Motegi (Tochigi). Photo by the author, December 2015.

normative aesthetic conventions that have put craft and craftspeople in a marginal position. By stressing the role of the body, materials, and natural processes in the making and using of ceramics, Eastern cosmologies and other non-Western epistemologies can serve as a means to question the Eurocentric separation between nature and the human-culture-society triad, and between art and science, allowing for a recognition of the interdependencies between humans and non-humans that link to some of the participants' ecological aspirations and environmental ethos. At the same time, knowledge of Japanese ceramics provides access to a ›library‹ of historical styles and techniques, which are shared by a community of practice that has knowledge of and access to resources, materials, and processes, as well as to a network of producers, consumers, and other actors and institutions who can afford practitioners with social recognition and an economic means to make an autonomous livelihood from pottery making, thus showing their lifestyle orientations. Finally, in their negotiations and reinterpretations of the material and spiritual values tied to the production, appreciation, and use of Japanese ceramics, interviewees reveal their cosmopolitan dispositions by establishing correlations and correspondences with other non-Western practices and universal aspirations that emphasize both the commonality and multiplicity of the human experience in their interconnections with a reenchant²⁹⁰ material world:

»Wood-firing is a cleansing experience. Have you ever been to a sweat lodge? It's a Native-American purification ceremony (...). Wood-firing feels similar to that in the sense that you're so close to the fire and you're keeping the kiln

²⁹⁰ Here I am alluding to Bruno Latour's criticism of the disenchantment of the modern world. In Latour. *We have never been modern*, p. 114.

alive [...]. So there's a connection between the fire and all the work that's been made.«²⁹¹

»A lot of my work was very spiritual and using different components together and how they spoke to each other and symbols and things like this and [...] I was interested in different kinds of like ritual things. [...] I was always very influenced by [my] native American [godfather] before I went to college. So that is close to Shinto, I think.«²⁹²

»»Mingei« [Japanese Folk Craft philosophy] is about human lifestyle, about humans being humans, not being part of the industrial complex. It's about the importance of handmade objects in everyday life [...]. I think there's a real need for »mingei« now and not just as protecting tradition, but as something which is about understanding human beings as part of the natural world.«²⁹³

In this manner, in their selective negotiation, reinterpretation, and correlation of the Japanese norms, values, sensibilities, and epistemologies condensed in what I called the ethos of Japanese ceramics, interviewees draw on and reveal their cosmopolitan orientations, which entail »an intellectual and aesthetic openness toward divergent cultural experiences, a search for contrasts rather than uniformity« and »a willingness to engage with the Other«.²⁹⁴ Here, Other can be understood in a three-fold way as a cultural Other (»Japanese« versus »Westerner«), a conceptual other (»craft« versus »art« and »modern industry«), and an ecological Other (»nature« versus »human«), all of which are both opposite and complementary, like an image in a mirror, for they depend on each other for their existence. However, by involving »an openness to diversity and mutual willingness to engage with new cultural patterns«²⁹⁵ that facilitates transfer and co-creation of knowledge, cosmopolitanism can eventually bring about new and hybrid forms of knowing and being in the world. Beyond their embodiment and negotiation of Japanese values, norms, sensibilities, and epistemologies, by finding divergences, commonalities, and correspondences beyond culturally and artificially constructed borders, practitioners blur the binary oppositions between East and West, Self and Other, subject and object. Their entanglements with cultural, conceptual, and ecological Others highlight the complexity and fluidity of identity and belonging that result from the transnational experience

²⁹¹ Interview with Suzanne Wang (Taiwan / United States, 1970-) in July 2017.

²⁹² Interview with Douglas Black (United States, 1967-) in December 2015.

²⁹³ Interview with Euan Craig (Australia, 1964-) in February 2016.

²⁹⁴ Hannerz. *Transnational Connections*, p. 103.

²⁹⁵ Druzenko. *Academic hyper-mobility and cosmopolitan dispositions*, para. 4.

of cultural displacement, but also from an explicit awareness of the interdependencies between humans and non-humans, thus illustrating the active role that objects, materials, and their social interactions with human bodies and senses, play in the making of people, their identities, and ways of being in the world.

8. Conclusion: beyond East and West

In this article, I investigated the manifold ways Western practitioners in Japan engage with the material and spiritual elements of culturally marked objects such as are Japanese ceramics, through an analysis of their narrative accounts and ethnographic observations. Due to its strong connections with the tea ceremony and other Zen-related practices, the aesthetic norms and sensibilities involved in the production, use, and appreciation of Japanese ceramics can offer valuable insights on the role of the body and the senses in the process of interacting with objects, their materials, and processes, thus bridging aesthetics, materiality, and spirituality. The participant's accounts of their attraction to and negotiations of the ethos of Japanese ceramics illustrates the complex entanglement of human and non-human agents and forces that are implicated in the process of making and engaging with objects and how these shape people. We saw that, while Western ceramic practitioners in Japan embody and reproduce normative Japanese aesthetics, values, sensibilities, and epistemologies as a way of rejecting Western modernist artistic conventions and the marginal status of craft and craftspeople in the West, they selectively incorporate, synthesize, and resignify them in light of their ecological aspirations, lifestyle orientations, and cosmopolitan dispositions, thus creating new and hybrid forms of knowing and being that subvert Eurocentric, Orientalist, and Japanese exceptionalist discourses, bridging local and universal.

Highlighting a de-territorialized sense of belonging beyond the nation-state, cosmopolitanism can be understood as a condition of the contemporary world where everything and everyone is increasingly interconnected.²⁹⁶ By emphasizing hybridism, syncretism, and diversity, cosmopolitanism, in its post-modern understanding, acknowledges difference, its coexistence, and compatibility and can thus bridge the dichotomies between relativism and universalism by proposing a multiversal, polytheistic vision.²⁹⁷ Going beyond cosmopolitanism as a humanistic orientation, the practitioners' accounts, lifestyles, values, and worldviews allude to the concept of planetarity, a sense

²⁹⁶ Beck. *The cosmopolitan condition*.

²⁹⁷ Sugimoto. *Turning towards a cosmopolitan Japanese Studies*, p. 176.

of belonging that stresses multiplicity, heterogeneity, and ecological awareness, emphasizing an acknowledgment of the interconnectedness between humans and non-humans across geographic and social borders.²⁹⁸ The craft ethos fostered by participants also connects to planetarity for its rejection of the uniformity, homogeneity, and environmental exploitation intensified by industrialization and economic globalization, and its emphasis on more than human conviviality.

Through the practitioners' entanglements with and negotiations of the culturally and ideologically bound norms, values, meanings, and sensibilities encapsulated in the ethos of Japanese ceramics, objects, materials, and processes move freely between cultural domains, and beyond political and institutional arrangements, without being essentially compromised, thus showing their promiscuous and fluid character at the hands of various actors, in various historical and geographical contexts.²⁹⁹ Ceramics in particular lend itself to this plasticity because of its ubiquity and universal features, exemplifying the manifold ways by which the human experience is shaped, mediated, and defined by their engagement with the material world comprised of a network of non-human agents and forces that exist and act within and beyond geographically, culturally, and nationally defined spaces.

References

- Appadurai, Arjun. 1986. *Introduction: commodities and the politics of value*, in: ders. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: University Press, 1988.
- Author, Elissa; Lerner, Adam (ed.). 2011. *West of Center: Art and the Counterculture. Experiment in America, 1965–1977*. University of Minnesota Press.
- Author, Elissa. 2011. *Craft and the Handmade at Paolo Soleri's Communal Settlements*, in: dies/Adam Lerner (ed). *West of Center: Art and the Counterculture Experiment in America, 1965–1977*. University of Minnesota Press.
- Bar-On Cohen, Einat. 2013 *Japanese religions and Kyudo (Japanese Archery): an anthropological perspective*, in: Raúl Sánchez García/ Dale C. Spences. *Fighting Scholars: Habitus and Ethnographies of Martial Arts and Combat Sports*. London/New York: Anthem Press. Sánchez García
- Beck, Ulrich. 2007. *The cosmopolitan condition*, in: *Theory, Culture & Society* 24 (7-8), pp. 286-290.
- Beck, Ulrich. 2011. *Fukushima, aruiwa sekai risuku shakai ni okeru nihon no mirai [Fukushima, or the future of Japan in the world risk society]*. Translated by Midori Ito, in: Ulrich Beck et al. *Risuka Suru Nihonshakai: Ulrich Beck tono taiwa [Japanese society at risk: a dialogue with Ulrich Beck]*. Tokyo: Iwanami Shoten.

²⁹⁸ Spivak. *Death of a Discipline*.

²⁹⁹ Gell. *Vogel's Net*, p. 234.

- Becker, Howard. 1978. *Arts and Crafts*, in: *American Journal of Sociology* 83 (4), pp. 862-889.
- Befu, Harumi. 1971. *Japan: An anthropological introduction*. Michigan: Chandler Pub.
- Bertaux, Daniel. 1997. *Les Récits de Vie*. Paris: Éditions Nathan.
- Bourdieu, Pierre. 1986. *The Forms of Capital*, in: J. G. Richardson (ed). *Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education*.
- Bunn, Stephanie. 2011. *Materials in Making*, in: Tim Ingold (ed) *Redrawing Anthropology: Materials, Movements, Lines*. Surrey: Ashgate.
- Bunn, Stephanie. 2014. *Making Plants and Growing Baskets*, in: Tim Ingold/Elizabeth Hallam (ed). *Making and Growing Anthropological Studies of Organisms and Artefacts*. Surrey: Ashgate.
- Burgess, Chris. 2015. *Cool Japan and the Struggle with Globalization*, in: Rosa Mouer (ed). *Globalizing Japan: Striving to Engage the World*. Melbourne: Transpacific Press.
- Carter, Robert E. 2008. *The Japanese Arts and Self-Cultivation*. New York: Suny Press.
- Castells, Manuel. 2010. *The Power of Identity. The Information Age: Economy, Society and Culture*. New Jersey: Blackwell Publishing Ltd.
- Chamberlain, Basil Hall. 1978 (1890). *Japanese Things: Being Notes on Various Subjects Connected with Japan*. Clarendon: Tuttle Books.
- Clammer, John. 2012. *Culture, Development and Social Theory: Towards an Integrated Social Development*. London/New York: Zed Books.
- Clammer, John. 2015. *Art, Culture and International Development: Humanizing Social Transformation*. London/New York: Routledge.
- Cox, Rupert. 2003. *The Zen Arts: An Anthropological Study of the Culture of Aesthetic Form in Japan*. London/New York: Routledge.
- Crawford, Matthew 2009. *Shop Class as Soucraft: An Inquiry into the Value of Work*. London: Penguin.
- Cross, Tim. 2009. *The Ideologies of Japanese Tea: Subjectivity, Transience, and National Identity*. Kent: Global Oriental Ltd.
- Csikszentmihaly, Mihaly. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row.
- De Waal, Edmund. 1997. *Homo Orientalis: Bernard Leach and the Image of the Japanese Craftsman*, in: *Journal of Design History* 10 (4), pp. 355-36
- Dormer, Peter. 1997. *The salon de refuse*, in: ders. (ed). *The Culture of Craft*. Manchester/New York: Manchester University Press.
- Eguchi, Nobukiyo. 2010. *A Brief Review of Tourism in Japan after World War II*, in: *Journal of Ritsumeikan Social Sciences and Humanities* 2, pp. 141-153.
- Farber, David. 2016. *Self-Invention in the Realm of Production: Craft, Beauty, and Community in the American Counterculture, 1964–1978*, in: *Pacific Historical Review* 85 (3), pp. 408-442.
- Faulkner, Rupert. 2003. *Cultural Identity and Japanese Studio Ceramics*, in: *Quiet Beauty. Fifty Centuries of Japanese Folk Ceramics from the Montgomery Collection*. Virginia: Art Services International.
- Geertz, Clifford. 1976. *Art as a Cultural System*, in: *MLN* 91 (6), pp. 1473-1499.
- Gell, Alfred. 2006. *Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps*, in: Howard Morphy/Morgan Perkins (ed). *The Anthropology of Art: A Reader*. New Jersey: Blackwell Publishing.
- Guth, Christine M. E. 2021. *Craft Culture in Early Modern Japan: Materials, Makers, Mastery*. California: University of California Press.
- Hall, Stuart. 2018. *The West and The Rest: Discourse and Power*, in: David Morley (ed). *Essential Essays, Volume 2: Identity and Diaspora*. Durham: Duke University Press.

- Hannerz, Ulf. 1996. *Transnational Connections: Culture, people, places*. London/New York: Routledge.
- Hladik, Murielle. 2010. *Aesthetic of Imperfection: Discovering the Value of Discontinuity and Fragmentation*, in: Shigemi Inaga (ed). *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of »Asia« under Colonial Empires*. KyotoInaga: International Research Center for Japanese Studies.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill*. London/New York: Routledge.
- Ingold, Tim. 2013. *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. London/New York: Routledge.
- Ingold, Tim. 2022. *Correspondence*. Polity Press.
- Ingold, Tim/Hallam, Elizabeth. 2014. *Making and Growing: Introduction*, in: Tim Ingold/Elizabeth Hallam (eds). *Making and Growing Anthropological Studies of Organisms and Artefacts*. Surrey: Ashgate.
- Iwabuchi, Koichi. 2015. *Resilient Borders and Cultural Diversity: Internationalism, Brand Nationalism and Multiculturalism in Japan*. New York/London: Lexington Book.
- Jones, Meghan. 2017. *Hamada Shôji, Kitaôji Rosanjin, and the Reception of Japanese Pottery in the Early Cold War United States*, in: *Design and Culture* 9 (2), pp- 187-205.
- Kalland, Arne/Asquith, Pamela. 1997. *Japanese Perceptions of Nature: Ideals and Illusions*, in: Pamela J. Asquith/Arne Kalland (ed). *Japanese Images of Nature: Cultural Perspectives*. London/New York: Routledge Curzon.
- Kaneko, Kenji. 2002. *Studio Craft and Craftical Formation*, in: Peter Greenhalgh (ed). *The Persistence of Craft: The Applied Arts Today*. London: A & C Black Publishers Ltd.
- Kikuchi, Yuko. 2004. *Japanese Modernization and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism*. London/New York: Routledge Curzon.
- Kikuchi, Yuko. 2015. *The craft debate at the crossroads of global visual culture: recentring craft in postmodern and postcolonial histories*, in: *World Art* 5 (1), pp. 87-115.
- Kondo, Dorinne K. 1990. *Crafting Selves: Power, Gender, and Discourses of Identity in a Japanese Workplace*. London: The University of Chicago Press.
- Koné, Alioune. 2001. *Zen in Europe: A Survey of the Territory*. in: *Journal of Global Buddhism* 2, pp. 139-161.
- Kopytoff, Igor. 1986. *The cultural biography of things: commoditization as process*, in: Arjun Appadurai (ed). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Korpela, Mari. 2010. *A Postcolonial Imagination? Westerners Searching for Authenticity in India*. in: *Journal of Ethnic and Migration Studies* 36 (6), pp. 1299-1315.
- Latour, Bruno. 1993. *We Have Never Been Modern*. Translated by Catherine Porter. Massachusetts: Harvard University Press.
- Latour, Bruno. 2005. *Re-assembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*. New York: Oxford University Press.
- Leach, Bernard. 1960 (1940). *A Potter's Book*. London: Faber & Faber.
- Lie, John. 2022. *Japan, The Sustainable Society: Artisanal Ethos, Ordinary Virtues, and Everyday Life in the Age of Limits*. California: University of California Press.
- Marchand, Trevor. 2007. *Vocational Migrants and a Tradition of Longing*, in: *Traditional Dwellings and Settlements Review* 19 (1), pp. 23-40.
- Marra, Michele. 1999. *Modern Japanese Aesthetics: A reader*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Martinez, Dolores P. 2008. *On the »Nature« of Japanese Culture, or Is There a Japanese Sense of Nature?*, in: Jennifer Robertson (ed). *A Companion to the Anthropology of Japan*. Oxford: Blackwell Publishing.

- Matsui, Takeshi. 2005. *Yanagi Muneyoshi to Mingei no Genzai*. Tokyo: Yoshikawa Kobunkan, 2005.
- McDonald, Brent/Hallinan, Chris. 2005. *Seishin Habitus: Spiritual Capital and Japanese Rowing*, in: *International Review for the Sociology of Sport* 40 (2), pp. 187-200.
- McMahan, David L. 2008. *The Making of Buddhist Modernism*. New York: Oxford University Press.
- Miller, Daniel. 2005. *Materiality: An Introduction*, in: Daniel Miller (ed). *Materiality*. Durham/London: Duke University Press.
- Miura, Kunio. 2015. *Onmyōdō divination techniques and Daoism*, in: Jeffrey L. Richey (ed). *Daoism in Japan: Chinese traditions and their influence of Japanese religious culture*. London/New York: Routledge.
- Moeran, Brian. 2009. *Evaluating Ceramic Art in Japan*. Department of Intercultural Communication and Management: Copenhagen Business School.
- Morphy, Howard. 1996. *Part I: The presentations. For The Motion (1). 1993 debate Aesthetics is a cross-cultural category*, in: Tim Ingold. *Key Debates in Anthropology*. London/New York: Routledge.
- Morris, William. 2018 (1888). *The Revival of Handicraft*, in: Glenn Adamson (ed). *The Craft Reader*. London: Bloomsbury Visual Arts.
- Nakami, Mari. 2011. *In Pursuit of Composite Beauty: Yanagi Soetsu, his Aesthetics and Aspiration for Peace*. Tokyo: Transpacific Press/University of Tokyo Press.
- Odin, Steve. 2001. *Artistic Detachment in Japan and the West: Psychic Distance in Comparative Aesthetics*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- O'Reilly, Karen. 2009. *Key Concepts in Ethnography*, London: Sage Publications.
- Pearlman, Ellen. 2012. *Nothing & Everything: The Influence of Buddhism on the American Avant-Garde 1942-1962*. Vermont: North Atlantic Books.
- Pitelka, Morgan. 2004. *Japanophilic Objects of Desire: Japanese Ceramics, Aesthetics, and Discourse in American Pottery*. Presentation given at the Japanese Ceramics as Transnational Culture: A Symposium. Occidental College, March 8, 2004 (unpublished).
- Pitelka, Morgan. 2005. *Handmade Culture: Raku Potters, Patrons, and Tea Practitioners in Japan*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Pitelka, Morgan. 2008. *Wrapping and Unwrapping Art.*, in: Jan Mrázek/Morgan Pitelka *What's the Use of Art? Asian visual and material culture in context*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Rennstam, Jens. 2021. *Craft and degrowth - An exploration of craft-orientation as a mode of organizing production and consumption for addressing climate change*. Paper presented at the EGOS colloquium, Amsterdam.
- Richey, Jeffrey L. 2015. *Introduction. Conjuring Cultures: Daoism in Japan*, in: Jeffrey L. Richey (ed). *Daoism in Japan: Chinese traditions and their influence of Japanese religious culture*. London/New York: Routledge.
- Rothenberg, Julia/Fine, Gary Alan. 2008. *Art World and their ethnographers*, in: *Ethnologie française* 38, pp. 31-37.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Pantheon.
- Saito, Yuriko. 2007. *Everyday Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.
- Saito, Yuriko. 2017. *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*. Oxford: Oxford University Press.
- Sennett, Richard. 2008. *The Craftsman*. New Haven/London: Yale University Press.
- Shirane, Haruo. 2012. *Japan and the Culture of the Four Seasons*. New York: Columbia University Press.

- Singleton, John. 1989. *Japanese Folkcraft Pottery Apprenticeship: Cultural Patterns of an Educational Institution*, in: Michael William Coy (ed). *Apprenticeship: From Theory to Method and Back Again*. Albany: State University of New York Press.
- Spayde, Jon. 2021. *Crafting a Culture of Care*, in: American Craft Magazine, Available at: <https://www.craftcouncil.org/magazine/article/crafting-culture-care>.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. *Death of a Discipline*. New York: Columbia University Press.
- Sugimoto, Yoshio. 2018. *Turning towards a cosmopolitan Japanese Studies*, in: Kaori Okano/Yoshio Sugimoto (ed). *Rethinking Japanese Studies, Eurocentrism and the Asia-Pacific Region*. London/New York: Routledge
- Surak, Kristen. 2012. *Making Tea, Making Japan: Cultural Nationalism in Practice*. Stanford University Press.
- Suzuki, Daisetz. 1938. *Zen and its influence on Japanese Culture*. Kyoto: Eastern Buddhist Society. Otani Buddhist College.
- Tokoro, Ikuya/Kawai, Kaori (2018). *Introduction: Why the Anthropology of Mono (Things)?*, in: Ikuya Tokoro/Kaori Kawai (ed). *An Anthropology of Things*. Kyoto: Kyoto University Press.
- Vansintjan, Aaron et al. *The Future is Degrowth: A Guide to a World Beyond Capitalism*. London/New York City: Verso Books.
- Winther-Tamaki, Bert. 2001. *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Winther-Tamaki, Bert. 2010. *The »Oriental Guru« in the Modern Artist: Asian Spiritual and Performative Aspects of Postwar American Art*, in: Inaga Shigemi (ed). *Questioning Oriental Aesthetics and Thinking: Conflicting Visions of »Asia« under Colonial Empires*. The 38th International Research Symposium. Kyoto: International Research Center for Japanese Studies.
- Winther-Tamaki, Bert. 2022. *Tsuchi: Earthy Materials in Contemporary Japanese Art*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Wisnoski, Barbara. 2019. *An Aesthetics of Everything Else: Craft and Flat Ontologies*, in: *The Journal of Modern Craft* 12 (3), pp. 205-217.
- Yamada, Shoji. 2009. *A Shot in the Dark: Zen, Japan and the West*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Yanagi, Soetsu. 1972. *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. Tokio: Kodasha International.
- Yoneyama, Shoko. 2019. *Animism in Contemporary Japan: Voices for the Anthropocene from Post-Fukushima Japan*. London/New York: Routledge.

Bruno Latours ästhetisierte Mythologie des Sozialen.

Zum Verhältnis von Wissenschaft, Ästhetik und Politik bei Bruno Latour.

Nina Tessa Zahner

Abstract.

For a couple of years there is a growing focus on ecological questions and collectivity in contemporary art. Bruno Latour is perceived as a key theoretical source of ideas within this discourse. The article asks if Bruno Latour's conception of the social can serve as a model for ›successful symbiosis‹ as the art world hopes it to be. The study examines the interactions between social scientific and aesthetics aspects in Latour's thinking. It perceives itself as a contribution to the continuation of the project of a Sociological Aesthetic started by Georg Simmel at the turn of the 20th century. What becomes visible is a sociology that has a retroactive effect on art and society, and whose perception of the world makes use of aesthetic ideas at a central point.

Zusammenfassung.

In der Gegenwartskunst ist eine verstärkte Fokussierung auf Ökologie und Kollektivität zu beobachten. Bruno Latour wird hier als ein maßgeblicher Ideengeber wahrgenommen. Der Beitrag untersucht Bruno Latours Konzeption des Sozialen hinsichtlich der Frage, ob sie als Modell jener ›glückenden Symbiose‹ dienen kann, die sich die Kunstwelt erhofft. Die Studie untersucht hierzu die Wechselwirkungen zwischen sozialwissenschaftlichem Denken und Ästhetik im Denken Latours. Sie versteht sich in diesem Sinne als ein Beitrag zur Fortführung des Projektes einer soziologischen Ästhetik Georg Simmels und artikuliert sich im vorliegenden Beitrag als eine soziologische Ästhetik der Soziologie. Sichtbar wird so eine auf Kunst und Gesellschaft zurückwirkende Soziologie, deren Weltwahrnehmen sich an zentraler Stelle ästhetischer Vorstellungen bedient.

1. Einleitung

In der Kunst ist aktuell eine Hinwendung zu Fragen der Ökologie und der Kollektivität zu beobachten. So fragt das *Kunstforum International* in seiner Mai/Juni Ausgabe 2022 nach einer »Kunst des Miteinanders als globaler Überlebensstrategie« und sieht die Biennalen von Sydney und Venedig, aber auch die documenta 15 als »sich den Ökologien der Gemeinschaft und ihren Verknüpfungen«³⁰⁰ widmend. Denkfiguren der Wechselseitigkeit und Verwobenheit haben aktuell Konjunktur und werfen Fragen danach auf »ob wir der Natur, der Welt und uns selbst nicht mehr Achtsamkeit und Fürsorge schulden«³⁰¹. Um tradierten Auffassungen einer Hierarchie der Lebewesen, übersteigertem Individualismus, kalter Ausbeutung und Zerstörung zu begegnen, sucht man in der Sozialtheorie nach Modellen einer »glückenden Symbiose«³⁰², und will diese in der künstlerischen und kuratorischen Praxis zunehmend zur Anwendung bringen. Als theoretische Referenz wird neben verschiedenen eher spekulativ arbeitenden Autoren wie Donna Haraway, Rosi Braidotti, Richard Grusin und John Gray immer wieder der Soziologe Bruno Latour aufgerufen. So nahm das Kunstmagazin *Monopol* Latour 2021 in das Ranking der 100 wichtigsten Personen der Kunstwelt auf, weil sein *Terrestrisches Manifest*³⁰³ die Kunstwelt aus ihrem »eskapistischen Dornröschenschlaf« in Bezug auf Fragen des Klimaschutzes geweckt habe.³⁰⁴ Das *Kunstforum International* präsentierte in seiner März Ausgabe 2021 *UTOPIA. Weltentwürfe und Möglichkeitsräume in der Kunst* ein Interview mit Latour, um das »Potential zur Entwicklung neuere Lebensweisen und Strukturen für ein anderes, vom Effizienzstreben befreites Zusammenleben«³⁰⁵ zu erkunden.

Latour vertritt eine theoretische Position, die zur Bewältigung der ungelösten Krisen der Gegenwart ein Denken in Stellung bringt, das Nicht-Subjekten sowohl epistemologisch wie auch politisch eine Stimme geben will. Gegenüber dem dualistischen Metanarrativ der Moderne soll ein alternatives Narrativ der Symmetrie installiert werden, das als epistemologische Agenda die Differenzziehungen der Moderne zwischen Kultur und Natur, Wissen und Wert, Subjekt und Objekt, Experte und Laie etc. aufzuheben sucht und in

³⁰⁰ Weis. [sýn] Zusammen [bíos] Leben, S. 1.

³⁰¹ Weis. [sýn] Zusammen [bíos] Leben.

³⁰² Weis. [sýn] Zusammen [bíos] Leben.

³⁰³ Latour. *Das terrestrische Manifest*.

³⁰⁴ Monopol. *Theorie schillert wieder*.

³⁰⁵ Günzel. *Utopia Weltentwürfe und Möglichkeitsträume in der Kunst*.

Anschluss an Alfred North Whitehead eine massive Aufwertung des Prozessualen betreibt.³⁰⁶ So werden u.a. ›Wissen‹ und ›Vernunft‹ als die Leitbegriffe der Moderne durch den stärker ästhetisch-ganzheitlich geprägten Begriff der ›Erfahrung‹ ersetzt.

Im Folgenden wird Latours Konzeption des Sozialen dahingehen untersucht, ob sie als Modell einer ›glückenden Symbiose‹ dienen kann, wie sich dies die Kunstwelt von ihr erhofft.

2. Methodisches

Die Untersuchung macht sich hierzu das Konzept der Performativität der Sozialwissenschaften zu Nutze, das Rainer Diaz-Bone in Anschluss an den französischen Wirtschaftssoziologen Michel Callon (1998)³⁰⁷ als eine neue reflexive Perspektive auf die Sozialwissenschaften als Untersuchungsgegenstand profiliert. Diese Perspektive fragt danach, wie sozialwissenschaftliche Konzepte in die Gesellschaft hinausgreifen, indem sie diese mit Formen der Selbstbeobachtung und Selbstdarstellung versorgen.³⁰⁸

Während Studien zur Performativität der Sozialforschung vor allem danach fragen, wie sich kollektive und institutionalisierte Erkenntnisstrukturen an wissenschaftlichen Methodiken orientieren und wissenschaftliche Instrumentarien für weiter gefasste Zwecke als nur wissenschaftliche verwenden, geht die vorliegende Untersuchung noch einen Schritt weiter, indem sie weniger nach dem ›Hineinimplementieren‹ wissenschaftlichen Denkens in andere Bereiche des Sozialen fragt, sondern nach den »Wechselwirkungen«³⁰⁹ zwischen Wissenschaft und anderen gesellschaftlichen Bereichen.

Im Folgenden soll das Konzept der Performativität daher vor allem dazu genutzt werden, um die Wechselwirkungen zwischen sozialwissenschaftlichem Denken und Ästhetik zu untersuchen. Die vorliegende Untersuchung versteht sich in diesem Sinne als ein Beitrag zur Fortführung des Projektes einer soziologischen Ästhetik³¹⁰ in Anschluss an Georg Simmel. Simmel kommt das Verdienst zu, die menschlichen Sinne als eine wesentliche Hauptgestaltungskraft der Gesellung³¹¹ benannt zu haben und folglich dem Sinnlich-Äs-

³⁰⁶ Latour, *Elend der Kritik*, S. 48 f.

³⁰⁷ Callon/ Roth. *The design and performance of markets: a discussion*.

³⁰⁸ Diaz-Bone. *Die Performativität der Sozialforschung - Sozialforschung als Sozio-Epistemologie*, S. 292.

³⁰⁹ Simmel. *Soziologie*.

³¹⁰ Simmel. *Soziologische Aesthetik*, S. 197-214.

³¹¹ Simmel, *Soziologie*, S. 722 f.

thetischen als einer Hauptgestaltungskraft des Sozialen in seinen soziologischen Analysen umfassende Aufmerksamkeit gewidmet zu haben. Denn Simmel war überzeugt, dass sich alle Inhalte immer über irgendwelche Formen vermitteln³¹² und suchte die Bedeutung des Sinnlich-Ästhetische im Prozess dieser ›Formung‹ zu eruieren.³¹³

Formungen bringen nach Simmel als künstlerische Gestaltung, wissenschaftliche Begriffsbildung, Religion etc. die Wirklichkeit je unterschiedlich zum Vortrag.³¹⁴ Die Formungen gehen aus dem Wechselspiel von Vorverständnis und Sinneseindruck hervor³¹⁵ und werden als Syntheseleistung von einem praktisch tätigen, im Strom des ›Lebens‹ stehenden und von diesem in seinem Willen geprägten autonomen Subjekt erbracht.³¹⁶ Damit aber rückt die Wahrnehmung in ihrer weltlichen Situiertheit in den Mittelpunkt der Betrachtung und wird so als Produkt einer spezifischen Biographie, einer individuellen Geschichte sichtbar.³¹⁷ Wie beim Amerikanischen Pragmatismus wird die Wahrheitsfrage so auch bei Simmel zur Frage der Wirksamkeit: »Die *Nützlichkeit* des Erkennens erzeugt für uns die Gegenstände des Erkennens.«³¹⁸ Wesentlich ist nun aber, dass für Simmel nicht das wahr ist, was das handelnde Subjekt dafür hält, – dies wäre eine einseitige Vereinfachung durch Zurückführung auf das Subjekt –, sondern vielmehr das, was in einem übergreifenden Gefüge als wahr in dem Sinne erkennbar wird, dass die fraglichen Einzelheiten zueinander passen, einander stützen und bestätigen:³¹⁹ »Das Erkennen ist so ein freischwebender Prozess, dessen Elemente sich gegenseitig ihre Stellung bestimmen, wie die Materienmassen es vermöge der Schwere tun; gleich dieser ist die Wahrheit dann ein Verhältnisbegriff.«³²⁰ Simmel entwickelt so ein durch und durch relationales Wahrheitsverständnis.

³¹² Omar. *Simmel's Dialectic of Form and Content in Recent Work in Cultural Sociology*, S.94.

³¹³ Gassen/Landmann. *Buch des Dankes an Georg Simmel*, S. 9 f.

³¹⁴ Simmel. *Die Religion*, S. 8.

³¹⁵ Helle. *Georg Simmel*, S. 34.

³¹⁶ Simmel. *Der Konflikt der modernen Kultur*, S. 3

³¹⁷ Simmel stellt hier jenen Zusammenhang von Erkenntnis und Interesse her, der für die deutsche Wissenssoziologie Max Schelers und Karl Mannheims prägend war. Vgl. Helle. *Georg Simmel*, S. 34. Georg Lukacs bezeichnet Simmel in diesem Sinne auch als den ›Impressionisten der Soziologie‹. Vgl. Lepenies, *Die drei Kulturen*, S. 290.

³¹⁸ Simmel. *Über eine Beziehung der Selektionslehre zur Erkenntnistheorie*, S. 124.

³¹⁹ Bei Simmels Denken handelt es sich so letztlich um keine formale Soziologie – wie von Wiese in Anschluss an Simmel betrieben – sondern um eine durchweg *relationale* Methode. Simmel sieht die Relationalität als konstitutiv für die Soziologie an. Sie soll die überindividuellen Kräfte offenlegen, die als Motoren der Geschichte und des Wandels wirken. Helle. *Georg Simmel*, S. 126.

³²⁰ Simmel. *Philosophie des Geldes*, S. 69.

Wahrheit ist dann prozessuraler Natur. Für die Sozialwissenschaft bedeutet dies, dass im Rahmen ihrer Methode des Verstehens aus einem Stoff etwas wird, was er an sich noch nicht ist. Durch die an den Stoff gestellte Frage und das Zusammenfassen von Einzelheiten wird das Singuläre so zu einem Sinn bzw. einer Bedeutung – einer Form – zusammengefasst bzw. diese aus dem Material ausgegraben.³²¹ Es ist dann das verfeinerte Interesse an ›reinen Formen‹, das dem Sozialwissenschaftler Distanzierung erlaubt. Der Sozialwissenschaftler kann so die Wirklichkeit erfahren, ohne dem »dumpfen Druck der Dinge«³²² zum Opfer zu fallen.³²³

Simmels Position lässt sich in diesem Sinne als Versuch verstehen, den zu seiner Zeit wiederaufkeimenden zentralen ideengeschichtlichen Konflikt der Moderne zwischen naturalistischer Aufklärung und romantischer Reformation in einem Denken in Relationen zu lösen. Simmel ging es vor allem darum, »sich kein Entweder-oder einzuhandeln, sondern ein Sowohl-als-auch. [...] Seine Stärke war die Subtilität der Unterscheidung.«³²⁴

Eine derartige Ausrichtung der Forschung scheint mir in der Gegenwart vor dem Hintergrund der Diagnosen vom postfaktischen Zeitalter hochaktuell, erlaubt sie doch nach den in die soziologische Theoretisierungs- und Forschungspraxis eingelagerten Fragmenten des Ästhetischen zu suchen und beforscht deren Effekte für das Denken vom Sozialen. Sichtbar wird damit eine auf Gesellschaft zurückwirkende Soziologie, deren Weltwahrnehmen sich an zentraler Stelle ästhetischer Vorstellungen bedient.

Im Folgenden wird es konkret darum gehen, die in die Soziologie Bruno Latours eingeschriebenen ästhetisch-wissenschaftlichen Konzepte zu identifizieren, und diese hinsichtlich ihrer ethisch-politischen Implikationen zu befragen. Es soll sichtbar gemacht werden, welcher Preis zu zahlen wäre, wenn unter den Bedingungen der gegenwärtigen ökologischen und geopolitischen Bedrohungslage eine Moderation verschiedenster Interessen in Anschluss an Bruno Latour unternommen werden würde und inwieweit sich hier die Hoffnung auf eine glückende Symbiose, die die Kunstwelt sich von Latours Denken zu erhoffen scheint, erfüllt wird. Die vorliegende Untersuchung konstruiert die Position Latours hierzu im Sinne einer ›Formung‹, indem sie diese fortwährend mit ausgewählten Diskurspositionen kontextualisiert, um so die ästhetischen Aspekte dieses Denkens relational sichtbar zu machen. Dies bedeutet, dass eine bestimmte Wahrnehmungsweise der Theorie La-

³²¹ Simmel. *Kant*, S. 260.

³²² Hübner-Funk (Hg.). *Georg Simmels Konzeption von Gesellschaft*, S. 187.

³²³ Simmel. *Hauptprobleme der Philosophie*, S. 101.

³²⁴ Böhlinger. *In der Unentschiedenheit des Lebens*, S. 853.

tours provoziert wird, indem sie mit den gewählten und eben nicht mit anderen Theorien oder Theorieausschnitten kontextualisiert wird.³²⁵ Die Studie formt in eben diesem Sinne ihr Material und ist sich der eigenen Performativität dabei durchaus bewusst.

Die ›soziologische Ästhetik‹ macht es sich zur Aufgabe »den Zusammenhang von sinnlicher Wahrnehmung, Konstitution von Gesellschaft und Gestaltung des alltäglichen Zusammenlebens und –handelns«³²⁶ zu untersuchen. Im vorliegenden Beitrag wird sie als ›soziologische Ästhetik der Soziologie‹ artikuliert, d.h. das Wechselspiel von Form und Inhalt in den Fokus der Betrachtung gerückt. Die vorliegende Studie versteht sich also deswegen als soziologische Ästhetik, weil sie in ihrer Untersuchung die ästhetischen »Gewaltstreiche«³²⁷ sezierend offenzulegen sucht, die in die untersuchte soziologische Position eingeschrieben sind und als solche deren Wahrnehmens- und Handlungspraxis prägen. Die Studie blickt damit aus der Perspektive einer ›Kritischen Soziologie‹ in loser Anlehnung an Bourdieu auf die in der Latourschen Theorie verkörperten, unter der Ebene der offenen Referenz und der offenen Verweise liegenden ästhetischen Konzepte und lässt dieses so in Erscheinung treten. Die in Latours Denken eingesickerten ästhetischen Momente sollen in ihren ethisch-politischen Konsequenzen sichtbar gemacht und so entmystifiziert werden

3. Bruno Latours symmetrische Kollektive

Bruno Latour fordert in seiner seit Mitte der 1980er Jahre zusammen mit Michel Callon entwickelten Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT), die seit der Aufklärung vorherrschende Asymmetrie von Menschlichem und Materiellem, von Subjekt und Objekt, von Natur und Gesellschaft zugunsten eines Denkens zu verabschieden, dass die Dinge, die Natur und die Menschen in verschiedensten Beziehungen netzwerkartig miteinander verbunden sieht.³²⁸ Er legt damit einen Ansatz vor, in dem assoziative Netzwerke von menschlichen und nichtmenschlichen Aktanten gemeinsame Handlungskonfigurationen erzeugen.³²⁹ Im Rahmen dieses Denkens wird nicht

³²⁵ Zu anderen Kontextualisierungen Bruno Latours vgl. Zahner. *Mit Max Weber gegen die Wiederverzauberung des sozialwissenschaftlichen Denkens*, S. 81-107; Zahner. *Öffentlichkeiten als symmetrische Assoziationen*.

³²⁶ Meyer, *Ästhetik, soziologische*, S. 132.

³²⁷ Bourdieu. *Rede und Antwort*, S. 74.

³²⁸ Ruffing. *Bruno Latour*, S. 9; Latour. *Wir sind nie modern gewesen*, S. 53.

³²⁹ Braun. *Latours Existenzweisen und Luhmanns Funktionssysteme*, S. 36.

menschlichen Mittlern ›Handlungsleitfähigkeit‹ (›agency‹) zugesprochen,³³⁰ d.h. es wird darauf hingewiesen, dass die An- oder Abwesenheit von Dingen, Natur und Menschen für das betrachtete Beziehungsgefüge eine Veränderung bedeutet. Gute ANT-Forschung besteht darin, »möglichst detailliert die vollständige Anzahl von Mittlern und ihre jeweilige Handlungsleitfähigkeit aufzuzeigen«.³³¹ Soziale Phänomene werden also im Rahmen der ›symmetrischen Anthropologie‹ der ANT über die Beschreibung dessen erfasst, »wie sich Handlungsketten, Institutionen, Fragestellungen, Problemkreise netzwerkartig ausdehnen und an welchen Punkten sie stehen bleiben oder sich zurückentwickeln«.³³² Methodologisch gilt der Grundsatz ›follow the actors‹ d.h. es gilt sich frei von Vorannahmen auf das Geschehen einzulassen und den sich aufzeigenden Verästelungen der Netze zu folgen. Die Beschreibungen von Netzwerken in den empirischen Studien der ANT zielen darauf ab, den Phänomenen zu erlauben, sich langsam herauszukristallisieren. Jeder Vorgriff auf schon vorhandene Dichotomien oder Strukturen verbietet sich.³³³

Im Rahmen dieses Denkens wird die Idee autonomer gesellschaftlicher Bereiche der soziologischen Differenzierungstheorie verabschiedet und stattdessen herausgearbeitet, dass und wie diese jeweils »von Elementen überwuchert«³³⁴ sind, die anderen Bereichen entstammen. Die empirische Rekonstruktion der Bewegungen des Assoziierens von Praktiken in Netzwerke ist daher eine wesentliche Zielstellung dieser Forschung. Gesellschaft wird hier »nicht das Ganze ›in dem‹ alles andere eingebettet ist, sondern das, was ›durch‹ alles zirkuliert«³³⁵ gedacht. Rationalität, Immanenz, Transzendenz existieren im Gesellschaftlichen als verschiedene Existenzmodi, die jeweils »einzigartige Erfahrung«³³⁶ anbieten. In den *Existenzweisen* verfolgt Latour die Spur dieser unterschiedlichen Werte und Interpretationen der Wirklichkeit, die aus verschiedenen Formen des Wahrsprechens, sogenannten »regimes of truth«, und den von ihnen eingenommenen sozialen und physischen Räumen bestehen.³³⁷ Dieses Denken spricht so den in Netzwerken vorhandenen Menschen und Nicht-Menschen (Dingen, Göttern, Maschinen, Wissenschaften, Künsten, Stilen etc.) in ihrem reinen Vorhandensein eine

³³⁰ Latour. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 282.

³³¹ Braun. *Latours Existenzweisen und Luhmanns Funktionssysteme*, S. 113.

³³² Latour. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 32.

³³³ Schroer. *Vermischen, Vermitteln, Vernetzen*, S. 393.

³³⁴ Latour. *Existenzweisen*, S. 67.

³³⁵ Latour. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 415.

³³⁶ Latour. *Existenzweisen*, S. 332.

³³⁷ Braun. *Latours Existenzweisen und Luhmanns Funktionssysteme*, S. 37-39.

wesentliche soziale Bedeutung zu. Eine Verbindung von Handlung mit Intentionen bzw. Sinn wird strikt zurückgewiesen.³³⁸ Die Dinge werden allein in Bezug auf ihr Vorhandensein in Netzwerken und der Wirkung, die sie in diesen entfalten, in den Blick genommen.

Latour grenzt sich in diesem Denken unter anderem dezidiert gegen den als reduktionistisch wahrgenommenen Soziologismus der ›Kritischen Soziologie‹ Pierre Bourdieus ab. Er richtet sich so explizit gegen eine »Soziologie des Sozialen«³³⁹, die nach seiner Interpretation allein Herrschaftsfragen fokussiert und so Macht als Explanans voraussetzt und sie folglich nicht in ihrem Entstehen sichtbar machen kann. Demgegenüber sucht Latour Macht, Herrschaft und Gesellschaft nicht als etwas kategorial Gegebenes, sondern als etwas Fabriziertes, etwas Hervorgebrachtes aufzufassen.³⁴⁰ Latour untersucht in diesem Sinne, wie unterschiedliche Formen der Versammlung eine gemeinsame Welt langsam komponieren und der Bezug auf gemeinsame Problemlagen und Objekte verschiedene menschliche und nicht-menschliche Akteure versammelt, die dann »nach und nach das Problem zusammenstellen und aufklären«³⁴¹. Macht und Herrschaft werden dann als durch die Praktiken und Performanzen aller an einem Netzwerk Beteiligter hervorgebracht gedacht.³⁴²

Wir wollen dieses komponierende Denken zunächst in dezidiert Abgrenzung zu Pierre Bourdieus Entwurf betrachten, um so noch besser in den Blick zu bekommen, um was es Latour in seiner Soziologie zu tun ist.

4. Pierre Bourdieus asymmetrische Relationierungen

Pierre Bourdieu zeigt im Rahmen seiner – lange Zeit als sein Hauptwerk angesehenen – Untersuchung, *Die feinen Unterschiede*³⁴³, in Anschluss an den Strukturalismus von Émile Durkheim (1858-1917) und Claude Lévi-Strauss (1908-2009) dass menschliches Handeln in weiten Teilen von sozialstrukturellen Prägungen bestimmt wird. Nach Bourdieu bestimmt die dem Handelnden sozialisatorisch eingeschriebene Wahrnehmung der Wirklichkeit

³³⁸ Ruffing. *Bruno Latour*, S. 12.

³³⁹ Latour. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 23.

³⁴⁰ Buhr. *Latours politische (Meta-)Philosophie und der Machtbegriff*, S. 128; Latour. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft*, S. 110.

³⁴¹ Harman. *Hobbes hatte unrecht!*, S. 204.

³⁴² Buhr. *Latours politische (Meta-)Philosophie und der Machtbegriff*, S. 132; Latour. *Versuch eines ›Kompositionistischen Manifests‹*, S. 27.

³⁴³ Bourdieu. *Die feinen Unterschiede*.

sein Alltagshandeln. Das Soziale konstituiert so das Symbolische und das Symbolische das Soziale.³⁴⁴

Im Denken Bourdieus wächst so jeder Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungspraxis eine symbolische Bedeutung zu, als sie eine spezifische Form der Wirklichkeitswahrnehmung reproduziert. Indem alle Praxis über die Sozialisation sozialstrukturell geprägt ist, zeitigt sie zugleich eine soziale Bedeutung, d.h. sie zeigt die sozialstrukturelle Verortung des Handelnden an. Jede Praxis wird so als symbolische Manifestation von Sozialstruktur lesbar. Ihre soziale Bedeutung ergibt sich aus ihrer Differenz zu anderen (möglichen) Praktiken. Auch das Subjekt wird so als Effekt sozialer Strukturen sichtbar, in die es geworfen wird.³⁴⁵

Bourdieu geht es darum, universelle Werte wie Freiheit und Gerechtigkeit, die er im Zuge staatlichen, ökonomischen und normalwissenschaftlichen Handelns gefährdet sieht, durch die Sichtbarmachung der Struktur(ien)gesetze der Gesellschaft ein Stück weit in ihrer Verwirklichung zu befördern. Er bleibt in diesem Sinne den Ideen der Aufklärung und der Kritik Kants treu, indem er den Ausgang aus der Unmündigkeit als Zielstellung seiner Soziologie bestimmt. Wesentlich für Bourdieus Denken ist, und hier schließt er an Marx und Engels an, dass er diese Unmündigkeit als eine fremdverschuldete, eine durch vorbewusste Unterdrückungszusammenhänge fabrizierte, denkt.³⁴⁶

Macht tritt hierbei als ›verkörperte‹, als ›materialisierte‹, als unter dem Bewusstsein liegende, in Erscheinung. Bourdieu geht es folglich darum zu zeigen, wie die »objektiv vorliegenden sozialen Mechanismen und Bedingungen«³⁴⁷ den Dingen und Körpern aufgeprägt werden und so grundsätzlich und vorbewusst das Denken, Handeln und Wahrnehmung prägen. Diese Verbindung sichtbar zu machen, zu entmystifizieren, ist das Ziel seiner Kritischen Soziologie. Soziologie soll existierende Machtungleichheiten sichtbar machen, die sich im Rahmen der »doppelten Naturalisierung«³⁴⁸ in die Dinge und die Körper eingeschrieben haben, um so die Macht der symbolischen Gewalt zu brechen.

³⁴⁴ Moebius *Kultur*, S. 64; Bourdieu. *Sozialer Sinn*, S. 40.

³⁴⁵ Alexander. *Ikonisches Bewusstsein*, S. 277; Marcoulatos. *Merleau-Ponty and Bourdieu on Embodied Significance*, S. 2-4; Prinz. *Die Praxis des Sehens*, S. 227; Bourdieu. *Meditationen*, S. 48-49; Lüdeking. *Zwischen den Linien*, S. 356.

³⁴⁶ Beer/Bittlingmayer. *Karl Marx*, S. 52.

³⁴⁷ Volbers. *Performative Kultur*, S. 58.

³⁴⁸ Bourdieu. *Meditationen*, S. 232.

Die Aufgabe der Soziologie besteht in dieser Konzeption darin, den Zusammenhang von Symbolischem und Sozialstruktur als gesellschaftlich wirksame Machtstruktur sichtbar zu machen und hier »universell Gültiges«³⁴⁹ zu benennen. Die Bourdieuschen korrespondenzanalytischen Untersuchungen in *Die feinen Unterschiede* nehmen entsprechend für sich in Anspruch, die soziale Machtverteilung vom Standpunkt eines objektiven Beobachters quasi mathematischen identifizieren zu können und die Akteure so über die objektiven gesellschaftlichen Strukturen aufzuklären, die ihre Handlungen untergründig lenken.

Grafische Darstellungen des so rekonstruierten sozialen und symbolischen Raums, des Raums der Lebensstile und der sozialen Felder erinnern an die Vorstellung einer *mathesis universalis* nach Descartes, wonach die Welt erst dann ihr wahres Sein enthüllt, wenn die Dinge in mess- und quantifizierbare ›einfache Naturen‹ zerlegt und gemäß ihrer Identität und Differenz in eine Ordnung gebracht werden. Die Darstellungstechnik des mit einem Blick erfassbaren ›Tableaus‹, in dem jedes Ding, jeder Akteur und jede Praxis ihren eindeutigen und unverwechselbaren Platz zu findet scheint, suggeriert eine Ordnung der Welt, die es nur aufzudecken gilt.³⁵⁰

Diese Form der Repräsentation transportiert »die Behauptung des epistemologischen Sonderstatus durch den Kritiker, der sich den Verstrickungen in die von ihm kritisierte Realität entziehen zu können glaubt«³⁵¹. Bourdieus ›kritische Soziologie‹ fordert in diesem Sinne in Anschluss an die wissenschaftstheoretische Tradition der französischen Epistemologie von Gaston Bachelard einen radikalen Bruch mit dem Begriff der natürlichen Anschauung und der subjektiv-sinnförmigen Erfahrung.³⁵² Als »Anti-Phänomenologie«³⁵³ stellt sie sich gegen jedwede Positionen, die das Alltagswissen und Alltagswahrnehmung in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen stellen. Alle Studien Bourdieus sind stattdessen ein Stück weit vom ›Mythos des reinen Blicks‹ und der Möglichkeit der Distanznahme getragen. Dem Vorwurf des

³⁴⁹ Pierre. *Die Regeln der Kunst*, S. 529.

³⁵⁰ Prinz. *Die Praxis des Sehens*, S. 64-65; Bourdieu. *Meditationen*, S. 212-213.

³⁵¹ Jaeggi/Wesche. *Was ist Kritik?*, S. 9.

³⁵² Moebius. *Pierre Bourdieu*, S. 51-66.

³⁵³ Bachelard sah vor dem Hintergrund der neuen Erkenntnisse der Relativitätstheorie und der Quantenphysik wissenschaftliches Denken und Alltagserfahrung zunehmend auseinandertreten und erteilte daher Husserls Idee einer ›geteilten Lebenswelt‹ und mit ihr allen Zügängen, die Wissenschaft ausgehend von einem Begriff der subjektiv-sinnförmigen Erfahrung zu erfassen trachteten, eine Absage. Stattdessen habe die Wissenschaft einen radikalen Bruch mit der Alltagswelt und dem alltagsweltlichen Denken zu realisieren.

Intellektualismus und eines gewissen elitären Scientizismus kann sich der Zugang daher kaum entziehen.³⁵⁴

Zugleich ist die Aufrechterhaltung des Ideals der Distanznahme notwendige Bedingung für die sozialkritische Ausrichtung der Theorie, die vor allem deutlich zu machen sucht, dass »die Dinge nicht so sein müssen, wie sie sind«³⁵⁵. Während Latour nach der Maßgabe ›follow the actors‹ die alltagsweltlichen Erfahrungen der Handelnden zu rekonstruieren sucht, benennt Bourdieu demgegenüber das Alltagsverständnis als eben den Ort, an dem symbolische Machtstrukturen unmerklich wirksam werden. Genau wie die kritische Theorie der Frankfurter Schule, der Bourdieu einen »aristokratischen Gestus«³⁵⁶ vorwirft, traut auch er den Alltagsmenschen in ihrer alltäglichen Praxis keine Einsicht in ihre Unterdrückungszusammenhänge zu. Auch Bourdieu sieht stattdessen die Intellektuellen in der Pflicht auf bessere, gerechtere Verhältnisse hinzuwirken.³⁵⁷ In diesem Sinne scheint das Bourdieusche Denken – trotz aller erheblicher Differenzen zwischen den Positionen – als eine Fortsetzung der Kritischen Theorie mit soziologischen Mitteln,³⁵⁸ strebt es doch ebenfalls eine »Kritik der symbolischen Gewalt«³⁵⁹ an und sucht die Bedeutung der symbolischen Sinnsysteme als gesellschaftliche Machtinstrumente sichtbar zu machen.

Mit dieser Ausrichtung seines Denkens erteilt Bourdieu jeder Sehnsucht nach ›Unmittelbarkeit‹, nach einer reinen Materialität, einer ursprünglichen Körperlichkeit oder einer authentischen Alltags- bzw. Lebenswelt eine Absage. Er sieht derartige Bestrebungen stattdessen von einem Willen zur Mythologisierung der gesellschaftlichen Verhältnisse imprägniert. Ihm geht es vor allem darum, zu den Dingen, Artefakten, Materialien, Praktiken und Begriffen in Distanz zu gehen und die Logik der Kämpfe zu beschreiben, die diese als objektivierte Geschichte erst erschaffen.³⁶⁰ Hierin sieht er die Aufgabe der Soziologie. Dinge und Körper kommen in der Bourdieuschen Sicht so ausschließlich als Bedeutungsträger und Instrumente der Macht in den Blick.

³⁵⁴ Vgl. Nassehi. *Sozialer Sinn*, S. 173; Shusterman. *Surface and depth*, S. 215.

³⁵⁵ Jaeggi/Wesche. *Was ist Kritik?*, S. 7.

³⁵⁶ Bourdieu. *Rede und Antwort*, S. 33.

³⁵⁷ Wissing. *Intellektuelle Grenzgänge*, S. 221.

³⁵⁸ Bauer/Bittlingmayer/Keller/Schultheis. *Einleitung*, S. 7-18.

³⁵⁹ Moebius. *Pierre Bourdieu*, S. 51.

³⁶⁰ Bourdieu. *Rede und Antwort*, S. 75.

5. Latours ›co-formation‹ als freies Spiel der Kräfte nach Schiller

Latour wirft Bourdieu vor, mit dieser Forschungsausrichtung, die Kunst, die Artefakte, die Dinge ›plattgewalzt‹ zu haben. Bourdieu habe »jede Skulptur, jedes Gemälde, jede Haute-cuisine-Speise, jeden Techno-Rave und jeden Roman [...] bis zur Nichtigkeit durch die sozialen Faktoren erklärt [...], die sich ›hinter ihnen verbergen‹«³⁶¹. Latour kritisiert also, dass die Dinge bei Bourdieu nur als symbolische, nicht aber als sinnliche in den Blick kommen. Um die soziale Bedeutung der sinnlichen Qualitäten der Dinge für ein Denken des Sozialen wahrnehmbar zu machen, müsse man stattdessen »den Akteuren nachgehen, oder vielmehr dem, was sie handeln macht, nämlich den zirkulierenden Entitäten«³⁶², dem Netzwerk aus Materialien, Umgebung, Lichtverhältnissen, Personen etc. als Assoziations- bzw. Erfahrungsketten.³⁶³ Im Mittelpunkt der Beschreibungen der ANT steht so die Untersuchung der Herstellung von Intersubjektivität durch Objekte, Körper, Atmosphären etc.. Während Bourdieu analysiert, wie sich Geschichte in die Dinge und Körper eingeschrieben hat, untersucht Latour, wie Dinge und Körper als Quasi-Objekte und Quasi-Subjekte, zugleich als Diskurs und Materialisierungen in konkreter Praxis im Rahmen von Erfahrungsketten in Erscheinung treten und so Wirksamkeit zeitigen.

Die ANT fokussiert so vor allem auf die Beschreibung von Netzwerkstrukturen und Praktiken des Wahrnehmens bzw. des Umgehens mit Artefakten, Körpern etc.³⁶⁴ im Sinne einer körperlichen Praxis. Sie inkorporiert so eine Theorie der Objekte, die diese vor allem als Aufforderungsstrukturen (affordances) denkt. Die ANT betont so fortwährend, dass Orten, Objekten und Praktiken keine fixe Identität jenseits ihrer Verwendung zu kommt.³⁶⁵ Ihre theoretische Attraktivität besteht darin, hybride Vermischungen sichtbar zu machen und so über eine allein auf den Menschen gerichtete Theorie sozialer Interaktion hinauszugehen.³⁶⁶

Sie schließt hier an den Amerikanischen Pragmatismus an, dessen prominentester Vertreter – Charles Sanders Peirce (1839-1914), William James

³⁶¹ Latour. *Existenzweisen*, S. 406.

³⁶² Latour. *Existenzweisen*, S. 408.

³⁶³ Latour. *How to be Iconophilic in Art, Science and Religion*, S. 422; Heusel/Schröter. *Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft*, S. 10-11.

³⁶⁴ Yaneva. *When a Bus Met a Museum*, S. 116-131; Yaneva. *Der Aufbau von Installationen*, S. 152-172.

³⁶⁵ Röhl. *Dinge des Wissens*, S. 10.

³⁶⁶ Gießmann. *Verunreinigungsarbeit*, S. 141.

(1842-1910) und John Dewey (1859-1952) – alle Selbst- und Weltverhältnisse im Medium des Tuns denken. Dieser strikte Vorrang der ›Praxis‹ im Denken des Pragmatismus impliziert, dass sich Handlungen vor allem über ihre Folgen und Effekte bestimmen und nicht über ihre Intentionalität. Praxis wird so in Anlehnung an Aristoteles als ein umfassendes Wirksamkeits- und Veränderungsgefüge gedacht, das die Erste-Person-Perspektive im Sinne eines nichtlokalisierten Tuns, eines ›es tut sich‹, übersteigt. Hier wird die Trennung von erfahrendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt, Inhalt und Form fließend. Der Pragmatismus skizziert so ein Bild des Menschen, das diesen in der Praxis in ein produktives Wechselverhältnis zwischen Individuum und Welt bringt.³⁶⁷

Hier scheinen deutliche Ähnlichkeiten zu Hegel auf, der in seinem Denken auf die prozessurale Verbindung von Subjekt und Kultur abstellt und jede Erfahrung von Welt immer schon als kulturell bedingte denkt. Dewey als profunder Kenner Hegels, übernimmt von diesem die dialektische Begriffsbestimmung in deren Rahmen das Erkenntnissubjekt seine exponierte Stellung im System des Wissens verliert, das es bei Kant noch inne hat.³⁶⁸ Demgegenüber stellen Denk- und Begriffsbestimmungen bei Hegel den wahren Inhalt der Vernunft dar: Der Mensch findet sich im Denken Hegels sehr grundsätzlich in gegebene geschichtlich vermittelte Traditionen eingebunden, die ihm als symbolisch vermittelte Realität – Sprache, Handlung, gesellschaftliche Institutionen, Kunst, Religion und Philosophie – ständig voraus sind und hinter die er nicht zurückkann. Hegel konstruiert den Menschen in diesem Sinne als Mangelwesen, das erst durch die Vermittlung der Kultur als kollektive vernünftige Praxis dialektisch zur Vervollkommnung gelangen kann. Er lehnte die Vorstellung eines außerhalb der menschlichen Denkbestimmungen liegenden ›esse‹ strikt ab, sondern stellte dem Individuum als Ort der Freiheit in Anschluss an Friedrich Schiller (1759-1805) den radikalen Kollektivismus »einer durch Kategorien imprägnierten Wirklichkeit« entgegen, nach dem es kein »außerbegriffliches Ansich«³⁶⁹ geben kann.³⁷⁰

³⁶⁷ Hetze. *Zum Vorrang der Praxis*, S. 17-28.

³⁶⁸ Wilkins. *James, Dewey and Hegelian Idealism*, S. 332-346. Eine sehr gute Darstellung des Einflusses von Hegel auf Dewey bietet auch: Westbrook. *John Dewey and American Democracy*, S. 13-33.

³⁶⁹ Gamm. *Der deutsche Idealismus*, S. 90-95.

³⁷⁰ Böhler. *Die Bedeutung Schillers für Hegels Ästhetik*, S. 182-191. Mit diesem Gedanken schließt Hegel explizit an Schiller an, bezeichnet er doch in der Einleitung zu den Vorlesungen zur Ästhetik Schillers Schriften als wichtigen Markstein in der Entwicklung der Philosophie und weist darauf hin, dass »Schiller das grosse Verdienst zugestanden werden [muß], die Kantische Subjektivität und Abstraktion des Denkens durchbrochen und den Versuch gewagt zu haben, über sie hinaus die Einheit und Versöhnung denkend als das Wahre zu fassen«. Rohrmoser sieht die Hegelsche Philosophie gar »als die denkende Entfaltung und

Hegel installiert also in Anschluss an Schiller gegen die Verabsolutierung des Subjekts der Romantiker und den Rationalismus Kants einen ›kollektivistischen Mystizismus‹³⁷¹, der eine selbstläufige Höherentwicklung von Gesellschaften behauptet.³⁷² Diese Bewegung der Höherentwicklung – von Hegel ›Geist‹ genannt und im heutigen Vokabular ›Kultur‹ – wird als eine dialektische Bewegung des Gegensätze aufhebenden Absoluten gedacht und ist »durch das *Tun* Aller und Jeder [...] erzeugt«³⁷³. Hier scheint die Idee des freien Spiels von Einbildungskraft und Verstand von Schiller auf, die dieser in seinen Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* ausformulierte.³⁷⁴

Schiller sieht den Menschen in seiner Zeit von den Zumutungen der beginnenden Industrialisierung, durch die Fortschritte auf dem Gebiet der Technik, der Wissenschaft und des Handwerks in Arbeitsteilung und Spezialisierung gezwungen und dadurch hinsichtlich der Entfaltung seiner Anlagen und Kräfte verarmen.³⁷⁵ Die Nützlichkeitsorientierung der bürgerlichen Gesellschaft führt hier zu einer Deformation des Einzelnen, die allein die Kunst kompensieren kann. Denn erst das freie Spiel der Kunst ermuntert den Menschen sich all seiner Kräfte – Verstand, Gefühl und Einbildungskraft – zu bedienen: Indem sich im freien Spiel der Kunst Einbildungskraft und Verstand verbinden, kann die Kunst den Menschen aus der Verengung seiner arbeitsteiligen Existenz befreien, und der Einzelne kann wieder zu etwas Ganzem werden: In der Kunsterfahrung erlebt er den Vorgeschmack einer Fülle, die ihm im praktischen Leben verwehrt bleibt.

Schiller wertet hier gegen Immanuel Kant die Bedeutung des Sinnlichen für die Höherentwicklung des Einzelnen und der Gesellschaft massiv auf und lokalisiert den gesellschaftlichen Ort der Überwindung der Entfremdung des Einzelnen in der autonomen Kunst, die er jedoch weiterhin an den Verstand rückgebunden sehen will. Er schließt so mit seiner Konzeption an Kants ästhetisches Urteil an, das sich im »freie Spiel der Einbildungskraft und des

Durchführung dessen [...] was dem Prinzip und der Sache nach bei Schiller, wenn auch eingehüllt in eine auf die Kunst und das Ästhetische sich beschränkende Betrachtung, bereits vorhanden und ausgesprochen ist« und auch Georg Lukács weist explizit auf die »methodologische Verwandtschaft« Hegels und Schillers hin und sieht die Wendung der deutschen Philosophie zum Idealismus bei Schiller stattfinden. Rohrmoser. *Zum Problem der ästhetischen Versöhnung*, S. 352; Lukács. *Der junge Hegel*, S. 320.

³⁷¹ Popper. *The open society and its enemies*, S. 45.

³⁷² Klages. *Das Verhältnis von Theorie und Praxis bei Karl Marx*, S. 274.

³⁷³ Gamm. *Der deutsche Idealismus*, S. 106-107.

³⁷⁴ Kösser. *Ästhetik und Moderne*, S. 140.

³⁷⁵ Safranski. *Romantik*, S. 45.

Verstandes«³⁷⁶ realisiert, um im ›ästhetischen Reflexionsurteil‹ eine Verbindung von Gefühl und Reflexion zu leisten, die Kant als wesentlichen Teil des Projektes der Aufklärung denkt.³⁷⁷ Dieses Denken stellt die vernünftige Reflexion explizit gegen die Indienstnahme des Schönen zur sinnlich-ästhetischen Vermittlung von Machtansprüchen durch Aristokratie und Klerus. Nach Kant und Schiller kann das Geschmacksurteil daher aber eben nur in der Verbindung von sinnlicher Anschauung und rationalem Begriff aufklärerischen Charakter haben und dient dem Fortschritt der ganzen Menschheitsgattung. Während Kant jedoch im Rahmen seines Aufklärungsdenkens ästhetische Urteilen, theoretische und praktische unterscheidet und der Kritik der Urteilskraft die Kritik der reinen und der praktischen Vernunft zur Seite stellt, sieht Schiller allein in der ästhetischen Rationalität das Potential die Pathologien der Aufklärung und der Industrialisierung zu überwinden. Hier schießt Latour vermittelt über Hegel und Dewey an, indem er diese Gedanken in seine Öffentlichkeitskonzeption inkorporiert.

6. Das ›wiederaufnehmende Sprechen‹ bei Latour

Latour entwickelt in Anschluss an Dewey und in Abgrenzung zu Jürgen Habermas ein Öffentlichkeitskonzept,³⁷⁸ das Öffentlichkeit über und im performativen Sprechen hergestellt denkt. Im Rahmen dieses Öffentlichkeitskonzeptes sucht er den Dingen eine Stimme zu geben und dehnt Fragen der Demokratisierung auf nichtmenschliche Akteure und performatives Sprechen aus. Latour propagiert hier einen neuen, erweiterten Kollektivismus, der jedoch die Fokussierung Hegels auf die Höherentwicklung der Vernunft zu überwinden trachtet und dies zugleich als gesellschaftliche Höherentwicklung denkt. Latour schwebt eine kollektive Neuschaffung der Welt über fort-dauernde öffentliche Verhandlungen darüber vor, was als wahr, als wertvoll und als moralisch gelten soll:

»Politik ist [...] in dem Maße erfolgreich, in dem sie einer Öffentlichkeit erlaubt, als eine zeitweise definierte Totalität zu existieren. Die Wahrheit der Politik *erweitert* ein Kollektiv, das sich um ein öffentliches Interesse versammelt: was auch immer dazu dient, eine Gruppe zu erweitern, ist wahr, was dies unterbricht, ist falsch.«³⁷⁹

Der Traum von irgendeiner Form von Gewissheit muss laut dieses Denkens aufgegeben werden: »Die Welt *ist* letztlich nicht mehr als der Prozess der

³⁷⁶ Kant. *Kritik der Urteilskraft*, S. 218.

³⁷⁷ Gebesmair. *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*, S. 35.

³⁷⁸ Zahner. *Öffentlichkeiten als symmetrische Assoziationen*.

³⁷⁹ Kleinherenbrink/van Tuinen. *Der repolitisierte Staat*, S. 42.

kollektiven Komposition, frei von jedem a priori feststehendem Optimum und jeder veränderlichen und universellen Entsprechung.«³⁸⁰ Vielmehr ist die schrittweise Komposition des Kollektivs die Bestimmung dessen, was gilt. Jeder Form von Universalismus wird hier eine Absage erteilt, allein die fortwährende Erweiterung der an der öffentlichen Verhandlung beteiligten Aktanten scheint als universelle Forderung auf.

»Öffentlichkeiten bilden sich durch das Zusammenspiel von Streitsachen, um die sich Kontroversen bilden, von Infrastrukturen der politischen Versammlung, in denen alle denkbaren Entitäten verknüpft werden, und im Prozess einer spezifischen Form der politischen Artikulation, die eine kreisförmige Bewegung des Verbindens und der Umhüllung leisten soll.«³⁸¹

Im Rahmen dieser Versammlungen soll eine gemeinsame Welt »langsam komponiert«³⁸² werden. Politische Integration soll über den gemeinsamen Bezug auf gemeinsame Problemlagen erreicht werden,³⁸³ die dann »nach und nach das Problem zusammenstellen und aufklären«³⁸⁴.

Latour sucht so einen radikalen Liberalismus zu installieren, der es unternimmt, Politik von jeder Transzendenz zu befreien und stattdessen auf die experimentelle und tastende Komposition eines Kollektivs zu setzen.³⁸⁵ Politischer Erfolg bedeutet, dass es gelingt, aus der Vielheit sich fortwährend auszuweitender heterogener Kollektive von Existierenden eine zumindest temporäre Einheit in der Form konkreter Entscheidungen zu erreichen.³⁸⁶

Bei der Herstellung dieser temporären Einheit aus Vielheit kommt dem »wiederaufnehmenden Sprechen« eine zentrale Bedeutung zu:³⁸⁷ Es wird von Latour als alltagsweltliches Sprechen im Sinne eines Gegenmodells zum »geraden Sprechen« im Sinne der rationalen Argumentation von Habermas konzipiert und soll die »Pluralität von Existierenden«³⁸⁸ zusammensetzen und hierbei immer wieder anfangen. Gegenüber einem auf rationale Argumentation ausgerichteten öffentlichen Diskurs soll das Irrationale aufgewertet und so die immanente Verbesserung der Lebensbedingungen aus der Alltagswelt

³⁸⁰ Kleinherenbrink/van Tuinen. *Der repolitisierte Staat*, S. 43.

³⁸¹ Schölzel. *Von der Illusion des Leviathan zum Phantom der Öffentlichkeit*, S. 191.

³⁸² Latour. *Versuch eines »Kompositionistischen Manifests«*, S. 27.

³⁸³ Latour. *Existenzweisen*.

³⁸⁴ Harman. *Hobbes hatte unrecht!*, S. 204.

³⁸⁵ Latour. *Sollten wir nicht mal über Politik reden?*

³⁸⁶ Schölzel. *Von der Illusion des Leviathan zum Phantom der Öffentlichkeit*, S. 185.

³⁸⁷ Latour. *Existenzweisen*, S. 209-210.

³⁸⁸ Latour. *Existenzweisen*, S. 619.

heraus unternommen werden.³⁸⁹ Latour setzt also gegen den idealisierten rationalen Diskurs auf »Kompromiss und Arrangement«, »Verhandlungen und Angleichungen« um Strittiges zu klären und »die fortschreitende Zusammensetzung einer guten gemeinsamen Welt« zu ermöglichen.³⁹⁰ Es sind dann Prozesse der kollektiven Angleichung, die auf Basis einer passiven Empfänglichkeit die endlose Wiederaufnahme der Diskussion um Fragen der Aufnahme und Anerkennung von Existierenden prägen. Es geht Latour in sehr grundsätzlicher Weise darum, gegen die »Überbetonung von Sinn und Sinnverstehen sowie [der] methodischen Privilegierung von Intellektualität, Rationalität und Aktionalität«³⁹¹ im Denken der Aufklärung, ein Modell zu entwerfen, das stärker auf Performanz abstellt, auf die Fabrikation von Transformation durch die Aufwertung der Praxis gegenüber der Intention. An die Stelle einer intentionalen Rationalität rückt hier das »zum Tun-Bringen, das Handeln-Machen«³⁹² und die Fähigkeit sich affizieren zu lassen: »Latour fragt also danach, wie Identitäten erst im Aufeinandertreffen zu Identitäten werden und wie sich diese Identitäten ganz praktisch gegenseitig ermöglichen und gleichzeitig auch einschränken.«³⁹³

Wesentlich für das Gelingen dieser Prozesse der kollektiven Angleichung ist – gleich dem freien Spiel Schillers – die freie Artikulation und die Anerkennung des Anderen:

»An die Stelle einer im Entstehen begriffenen Weltgesellschaft und der Vorstellung eines die Menschheit vereinenden Weltstaats tritt für Latour der politische Imperativ, eine neue Kosmologie zu entwerfen, die ganz im Sinne einer nicht-modernen Weltsicht nicht mehr die Autonomie und die Freiheit des *ánthrōpos* ins Zentrum stellt, sondern den Menschen als ›Akteur der Geschichte‹ zugunsten seiner ökologischen Vereinnahmung verabschiedet.«³⁹⁴

Hier zeigen sich deutliche Ähnlichkeiten zu John Deweys Konzeption der Öffentlichkeit, die dieser unter dem Eindruck von *laissez-faire* Liberalismus,

³⁸⁹ Latour. *Existenzweisen*, S. 485; Lorenz. *Fallrekonstruktionen, Netzwerkanalysen und die Perspektiven einer prozeduralen Methodologie*. In das *Das Parlament der Dinge* hatte Latour zunächst ein Modell der Bildung der öffentlichen Meinung entworfen, das in seiner Konzeption an einen experimentellen Forschungsprozess angelehnt war. Er revidierte dieses in den *Existenzweisen* jedoch zugunsten einer vom Alltagsleben der Akteure ausgehenden Konzeption.

³⁹⁰ Latour. *Das Parlament der Dinge*, S. 150-153; 304.

³⁹¹ Müller. *Jenseits von Kontemplation und Aktion*, S. 40.

³⁹² Müller. *Jenseits von Kontemplation und Aktion*, S. 55.

³⁹³ Müller. *Jenseits von Kontemplation und Aktion*.

³⁹⁴ Scholz. *Bruno Latour und die politische Ökologie*, S. 152.

Faschismus und Kommunismus in den 1920er und 1930er Jahren entwickelte³⁹⁵ und in der – ganz ähnlich zu Schiller – allein dem Ästhetischen die Überbrückungsleistung zwischen Individuen zugesprochen wird. Demnach soll es allein dem Ästhetischen gelingen, die gleichwertige Integration emotionaler, praktischer und intellektueller Aspekte im Alltag zu leisten.³⁹⁶ Bei Latour gewinnt das Ästhetische so das Potential die Gesellschaft zu vereinigen, weil es sich ganz im Sinne des ›ästhetischen Gemeinsinns‹ Schillers auf das Gemeinsame aller Menschen bezieht, »zu allen Vermögen des Menschen zugleich spricht« und so letztlich »die Entgegensetzung von Natur und Geist« aufzuheben vermag.³⁹⁷ Der ästhetischen Erfahrung eines dynamischen Interaktionsprozesses kommt so eine zentrale Stellung zu, als sie allein in der Lage ist, Subjekte, Bedeutungen und Materialitäten gleichermaßen zu umfassen.³⁹⁸

7. Das Primat des Alltags bei Latour

Während Schiller jedoch den Zustand des Müßiggangs und der Leichtigkeit als Voraussetzung für die Überwindung der Vereinseitigungen der Aufklärung ansieht, geht Latour in Anschluss an Dewey vom Alltag aus. Im Unterschied zu Schiller ist eben gerade nicht die Autonomie der Kunst Ausgangspunkt und Voraussetzung für die Überwindung der gegebenen Verhältnisse hin zur Freiheit, sondern der Alltag. Für Dewey und Latour ist gerade die ästhetische Erfahrung des Alltäglichen der Ausgangspunkt, um dem Menschen »die Freyheit zu seyn, was er seyn soll«³⁹⁹, zurückzugeben. Während Schiller also den ästhetischen Zustand nur »in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln«⁴⁰⁰ für realisierbar hält, sucht Latour ihn in Anschluss an Dewey und über diesen hinaus radikal zu demokratisieren und über die ästhetische Erfahrung des Alltags, der Dinge und Aktanten die Demokratisierung der ganzen Gesellschaft voranzutreiben.⁴⁰¹ Der traditionelle Begriff des Ästhetischen wird so radikal entgrenzt und den Vorstellungen der Avantgarden angenähert. Es geht darum, den utopischen Moment des Ästhetischen zu nutzen, um eine vollständige, ganzheitliche Erfahrung als Möglichkeit eines nicht entfremdeten Lebens aufzuzeigen.⁴⁰² Latour sucht die Gesellschaft aber über

³⁹⁵ Noetzel. *Die politische Theorie des Pragmatismus*, S. 156.

³⁹⁶ Schäfer. *John Dewey*, S. 139.

³⁹⁷ Berghahn. *Nachwort*, S. 271-272.

³⁹⁸ Schäfer. *John Dewey*, S. 149.

³⁹⁹ Schiller. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 21. Brief.

⁴⁰⁰ Schiller. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. 27. Brief.

⁴⁰¹ Schulenberg. *Romanticism and Pragmatism*, S. 147.

⁴⁰² Schäfer. *John Dewey*, S. 141.

die ästhetische Erfahrung des Entanglements verschiedenster Aktanten zu transformieren, d.h. durch eine über das Menschliche hinaus erweiterte Arbeit aller an der Situation. Die alltagsweltlichen Praktiken eines in der Situation versammelten Kollektivs sollen im Prozess eines kollektiven Gestaltens einen gemeinsamen Bezugspunkt erarbeiten, in dem Reflexion und Anschauung miteinander verwoben werden und so bestehende rationalistische Vereinseitigungen der Aufklärung überwunden werden.⁴⁰³

Die Trennung von Schönem und Zweckdienlichem, erfahrendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt, Inhalt und Form, Stofflichem und Form muss nach diesem Denken aufgehoben werden, um ästhetische Erfahrung als eine fundamental integrierte, als eine emotionale, praktische und inhaltliche Aspekte verbindende, für die Gestaltung eines nichtentfremdeten Lebens jenseits der von Industrialisierung und Kapitalismus geprägten Verhältnisse nutzen zu können. Latours Forschungs- und Theoretisierungspraxis zielt explizit darauf ab, eine Welt zu erschaffen, in der alle Phänomene der Wirklichkeit in symmetrischer Weise repräsentiert sind, eine Welt in der Pluralität zugelassen, Segregation und Sektoralität aber überwunden wäre. Eine solche gemeinsame plurale Welt sieht Latour dazu angetan, durch die ›Kreuzung von Grenzen‹⁴⁰⁴ die klassischen Probleme der Moderne wie die Unfähigkeit der Integration der Natur in die Politik oder der vormodernen Kulturen in die Geopolitik etc. zu überwinden. Es handelt sich also um ein durch und durch ethisches Unterfangen, das mit den Mitteln der Ästhetik erreicht werden soll: »it is just a question of which common world is best and how it can be shared as one which occupies the stage when the subtle discourse of practice is foregrounded«⁴⁰⁵. Auf der Ebene des erkennenden, handelnden Subjektes umfasst dies eine Haltung, »die gleichermaßen offen gegenüber Wahrheit und Falschheit, Natur und Kultur, Wissenschaftlichem, Politischem und Ökonomischen etc. ist«⁴⁰⁶. Es wird also einer ganzheitlichen ästhetischen Erfahrung das Potential attestiert, die Pathologien der Moderne zu überwinden.

8. Soziologie als empirische Metaphysik und Bekehrungsrhetorik

Die Rolle des Wissenschaftlers besteht bei Latour vor allem darin, das Problem anders sichtbar zu machen und so die Art und Weise zu verbessern, wie

⁴⁰³ Maurer. *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Band I, S. 348.

⁴⁰⁴ Braun. *Latours Existenzweisen und Luhmanns Funktionssysteme*, S. 139.

⁴⁰⁵ Latour. *The Promises of Constructivism*, S. 42.

⁴⁰⁶ Braun. *Latours Existenzweisen und Luhmanns Funktionssysteme*, S. 79.

es erlebt wird.⁴⁰⁷ Latours ›empirische Metaphysik‹⁴⁰⁸ prozessiert ein Wissenschaftsverständnis nachdem Wissenschaft nur so wertvoll ist, wie die Effekte, die sie erzeugt. Wissenschaft hat gesellschaftliche Verantwortung wahrzunehmen. Sie hat sich – auch dies ganz im Sinne Deweys – über die Organisation einer öffentlichen Debatte um öffentliche ›Anliegen‹ gesellschaftlich einzubringen.⁴⁰⁹ Unter dem Banner der ›politischen Ökologie‹ fordert Latour so die Verschränkung von Wert und Fakt: »Demokratie lässt sich nur denken, wenn die mittlerweile geschleihte Grenzen zwischen Wissenschaft und Politik ungehindert überquert werden kann.«⁴¹⁰ Die gesamte Konzeption zirkuliert letztlich um die Vorstellung einer Aufwertung des Heterogenen in der Idee von Öffentlichkeit: »a heterogeneous assembly of concerned publics, the unfiltered multitudes who come into being as the debate unfolds«⁴¹¹. Im Zentrum des Latourschen Denkens findet sich so, wie ich andernorts ausführe,⁴¹² die Idee dezentraler Öffentlichkeiten, die in experimentellen Prozessen kollektiver Neuversammlung eine gesellschaftliche Neuordnung induzieren.⁴¹³

Dem Ästhetischen kommt dann im Prozess der öffentlichen Kommunikation die wesentliche Bedeutung zu, die Erfahrung von Harmonie und Gemeinschaft herzustellen. Das Ästhetische wird als eine Form der herstellenden Kommunikation gedacht in der sich Gemeinschaft über das Ästhetisch-Performative realisiert. Sein Denken oszilliert hierbei beständig zwischen Soziologie und normativer Theorie. Seine Texte entwickeln sich entsprechend im Laufe seiner intellektuellen Entwicklung immer mehr zu ›performativen Schriften‹, in denen »deskriptive, prognostische und normative Elemente bis zur Unkenntlichkeit miteinander verschmolzen werden«⁴¹⁴. Ethische Standpunkte werden mehr und mehr Ausgangs- wie auch als Zielpunkt seines soziologischen Forschens. Profilierte Latour in *Das Parlament der Dinge* – in expliziter Nähe zu Deweys *Die Öffentlichkeit und ihre Probleme*⁴¹⁵ – noch an den wissenschaftlichen Forschungsprozess angelehnte ergebnisoffene experimentelle Methoden zur Kontrolle der sozialen Lebensumstände,⁴¹⁶ so geht es ihm in seinem Hauptwerk, den *Existenzweisen* vor allem

⁴⁰⁷ Hennion. *A Plea for Responsible Art*, S. 165.

⁴⁰⁸ Latour. *The Promises of Constructivism*, S. 41.

⁴⁰⁹ Laux. *Das Parlament der Dinge*, S. 293.

⁴¹⁰ Latour. *Das Parlament der Dinge*, S. 101.

⁴¹¹ Hennion. *A Plea for Responsible Art*, S. 162.

⁴¹² Zahner. *Öffentlichkeiten als symmetrische Assoziationen*.

⁴¹³ Lamla. *Arenen des demokratischen Experimentalismus*, S. 361; Schüttpelz. *Making up the rules as we go along*, S. 132-135.

⁴¹⁴ Laux. *Das Parlament der Dinge*, S. 292.

⁴¹⁵ Dewey. *Die Öffentlichkeit und ihre Probleme*, S. 7-181.

⁴¹⁶ Lamla. *Arenen des demokratischen Experimentalismus*, S. 351.

darum, die »historisch eingeschliffene Opposition zwischen symbolischen und materiellen Elementen komplett zu überwinden«⁴¹⁷. Latour sucht hier die ökologischen Probleme der Gegenwart über die soziologische Bearbeitung philosophischer Grundsatzfragen zum Verhältnis von Symbol und Materie zu lösen. Der Schwerpunkt seines Denkens verschiebt sich so im Laufe der Zeit zunehmend weg von wissenschaftstheoretischen Fragestellungen hin zu ästhetisch-epistemischen.

Die ANT Latours verabschiedet so mit ihrem Anschluss an den amerikanischen Pragmatismus und im Speziellen an Henry James Theorie der Forschung⁴¹⁸, die Trennung von Wahrheit und Werten als ein Selbstmissverständnis der Wissenschaften und profiliert demgegenüber ein Denken, das Erkennen und Handeln, Theorie und Praxis in einer Wechselbeziehung denkt. Wie der Pragmatismus begreift auch die ANT Wahrheit lediglich als eine für wahr gehaltene Meinung und sucht zu klären, inwieweit Methoden der kollektiven Intelligenz bei Prozessen der Wahrheitsfindung von Bedeutung sein können. Wahrheit wird so als aus einem kollektiven Suchprozess hervorgehend gedacht.⁴¹⁹

Im Rahmen der ANT geht es vorrangig darum, die Deutungshoheit, die Macht der Wirklichkeitssetzung, von einem allmächtigen Forschungssubjekt auf zu beobachtende Konfigurationen zu übertragen und der Erfahrung der Subjekte in eben diesen Konfigurationen in narrativer Form Rechnung zu tragen.⁴²⁰

Diese Forschungspraxis ist eine zugleich ästhetische, wie ethische, zielt sie doch durch ihre Darstellung darauf ab, bestehende Probleme erlebbar zu machen, sie auf diesem Wege in den öffentlichen Diskurs einzuschleusen und sich so an politischen Prozessen zu beteiligen. Die ANT Latours ist damit eine durch und durch performative Soziologie, die sich mehr und mehr zu einem poetisch-ethisches Unterfangen ausbildet, das im Sinne einer ›empirische Metaphysik‹⁴²¹ ein Wissenschaftsverständnis prozessiert, nachdem Wissenschaft nur so wertvoll ist, wie die Effekte, die sie erzeugt. Ziel eines solchen Forschens ist es dann vor allem ästhetische Beschreibungen anzufertigen und mit diesen an der Herstellung von Wirklichkeit mitzuarbeiten.

⁴¹⁷ Laux. *Die Materialität des Sozialen*, S. 193.

⁴¹⁸ Dewey. *Die Suche nach Gewißheit*.

⁴¹⁹ Lamla. *Arenen des demokratischen Experimentalismus*, S. 348-352.

⁴²⁰ Müller. *Bestimmbare Unbestimmtheiten*, S. 166; Schroer. *Vermischen, Vermitteln, Vernetzen*, S. 393.

⁴²¹ Latour. *The Promises of Constructivism*, S. 41.

Indem Latour in den *Existenzweisen* vor allem das Wie der Äußerung, die Form, den Tonfall in den Fokus rückt,⁴²² betreibt er eine massive heuristische Privilegierung des Sprachakts vor der Bedeutung, der Praxis vor der Intentionalität, der Transformation vor der Information. Es geht ihm um die ›Erschütterung‹, das ›Mitreisen‹ und die aus der Immanenz entstehende Transzendenz.⁴²³

Diese Fokussierung Latours auf Performanz erteilt der Vorstellung, dass man den Sinn der Welt erfassen könne, indem man die Beziehung der Zeichen untereinander analysiert, wie dies die Soziologie Bourdieus unternimmt, eine Absage.⁴²⁴ Nach Latour ist es demgegenüber Aufgabe der Wissenschaft die multiplen Referenzketten, die die multiplen Existenzweisen der Gegenwart konstituieren in handschriftliche Notizen, digitalisierten Protokollen, Diagrammen, Tabellen, Theorien und Publikationen problembezogen zu erfassen und als poetisch-ästhetische Erfahrungen einem Publikum zugänglich zu machen.⁴²⁵

Das ästhetisch-poetische Nachzeichnen der Versammlungsaktivitäten von Existierenden tendiert dazu, die romantischen Utopie der Verwirklichung des ›ästhetischen Staates‹, von dem bereits Schiller wusste, dass er sich nur »in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln«⁴²⁶ wird verwirklichen können, wiederaufleben zu lassen und hierbei zu demokratisieren. Diese »Wiederherstellung des Naturganzen« aber mag als Utopie für einen »Kreis von Kunst Kennern und –liebhabern, die sich schon im Zustand nichtentfremdeter Tätigkeit befinden, [...] einer gebildeten Elite, die den Idealzustand der Gesellschaft schon repräsentiert«⁴²⁷, Orientierung bieten, die Transformation der Gesellschaft, die Latour mithilfe der ›anschauenden Erkenntnis‹ seiner performativen Texte anzustreben scheint, und die Schillers idealistisches Projekt der ästhetischen Erziehung des Menschen mit Hilfe des »darstellenden Denkens« auf die Gesellschaft als Ganzes zu übertragen scheint, verliert jedoch letztlich ihre eigene Situietheit aus dem Blick.

⁴²² Latour. *Existenzweisen*, S. 240.

⁴²³ Latour. *Existenzweisen*, S. 335-348.

⁴²⁴ Latour. *Existenzweisen*, S. 361.

⁴²⁵ Latour. *Existenzweisen*, 73.

⁴²⁶ Schiller. *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 27. Brief.

⁴²⁷ Berghahn. *Nachwort*, S. 271.

9. Latours situierter Blick

Latours Entwurf richtet sich vehement gegen die ›Religion des Wissens‹, des abendländischen Denkens.⁴²⁸ Seine Untersuchungen in den Existenzweisen zielen explizit darauf ab, den »langen Irrtum des Antifetischismus zu beenden« und den Menschen die Augen zu öffnen für »ihre jahrtausendealte Illusion«⁴²⁹ der objektiven Erkenntnis. Demgegenüber gilt es nach Latour zum Irrationalen und Archaischen zurückzukehren und auf die ›Immanenz‹ zu setzen, d.h. die Subjekte als ›nach und nach aus dem geboren, was sie taten‹ zu denken. Nach dieser Vorstellung wirkt das Subjekt weniger auf seine Umwelt ein, sondern taucht vielmehr ›aus seinen Werken auf‹.⁴³⁰

Sein Beitrag nimmt hierbei eine dezidiert ethikimmanente ästhetische Position ein, der es darum geht, zu einer adäquaten Erkenntnis sozialer Phänomene zu gelangen. Es wird also immer danach gefragt, wie das Kollektiv in einem normativen Sinne ›adäquat‹ zu *verfassen* ist.⁴³¹ Diese sinnlich-ästhetisch verfassten Sozialwissenschaften soll gesellschaftliche Wirkung entfalten, indem sie als Erkenntnisform gezielt darauf ausgerichtet ist durch ›adäquate‹ Beschreibung von Netzwerken Verantwortungsbewusstsein hervorzurufen und eine veränderte, ›ökologische‹ Lebensweise zu profilieren. Das Verb ›ökologisieren‹ soll an die Stelle des Modernisierens gesetzt werden.⁴³²

Diese Ausrichtung auf die ethisch-ästhetische Transformation der gegebenen Verhältnisse mithilfe der ethnografischen Forschungspraxis befördert eine Auflösung der Unterscheidung von Soziologie, Literaturwissenschaft und Literatur. Denn die in der Tradition der ANT praktizierte Ethnographie zielt eben nicht auf die objektive Beschreibung von mittels Feldforschung gewonnener Erkenntnisse, auf die reine Dokumentation von Netzwerken und der Trajektorien, wie dies oft angenommen wird,⁴³³ sondern praktiziert einer Form der Textproduktion, in der sich akademische und literarische Genres fortwährend gegenseitig durchdringen.⁴³⁴ In diesem Sinne hat auch der Ethnologen Clifford Geertz in *Die künstlichen Wilden*⁴³⁵ dezidiert darauf hingewiesen, dass die Ethnografie ihre Textproduktion nicht mehr als objektive ›Repräsentationen‹ der Kultur einer Gruppe denkt, sondern als Ergebnis einer experimentellen, ethisch-ästhetischen Praxis. Damit rücken in den Fokus

⁴²⁸ Latour. *Existenzweisen*, S. 242-247.

⁴²⁹ Latour. *Existenzweisen*, S. 252.

⁴³⁰ Latour. *Existenzweisen*, 261;327.

⁴³¹ Gertenbach. *Entgrenzungen der Soziologie*, S. 291.

⁴³² Latour. *Existenzweisen*, S. 486.

⁴³³ Griebmann. *Verunreinigungsarbeit*, S.141.

⁴³⁴ Gaupp. *Dekonstruktion des ›Anderen‹ in Ethnologie und Soziologie*, S. 17-18.

⁴³⁵ Geertz. *Die künstlichen Wilden*.

der ethnografischen Forschungspraxis vor allem Fragen der Texterstellung und der Rhetorik. Das Poetische, das Wissenschaftliche und das Politische werden hier als untrennbar miteinander verbunden gedacht.

Während Ethnografie so ein selbstreflexives Selbstverständnis des Forschenden prozessiert, das das eigene Forschen immer als kontextuell, rhetorisch und politisch wahrnimmt und so Wirklichkeit als »wahre Fiktion« (true fiction) konstruiert, scheint eben dies in vielen an die ANT anschließenden empirischen Studien kaum thematisiert und reflektiert.⁴³⁶ Hier führt die Tonalität der Darstellung oftmals in die Irre: Sie vermittelt einen objektiven Anspruch wo in Wahrheit ein ethischer zu finden ist. Sie maskiert als Wissenschaft, wo in Wahrheit Literatur zu finden ist. Damit aber offenbart die Theorie eine weitreichende Selbstwidersprüchlichkeit: Denn indem die ANT als Bekehrungsinstrument in zentraler Weise Tonalität, Ästhetik und Rhetorik nutzt, um die Welt zu einer besseren zu machen, wird das einzelne sprechende Subjekt zum Fluchtpunkt der gesamten Theorie. Allein das sprechende Subjekt ist dann in der Lage durch sein Sprechen Wirklichkeit zu entwerfen und für diese Gefolgschaft zu erzielen. Dann aber erfährt in der ANT Latours der Philosophenkönig Platons eine Wiedergeburt. Die Position ist dann denkbar weit entfernt von der Installation einer symmetrischen Anthropologie. Vielmehr wird eben diese Forderung als reine Rhetorik sichtbar und verdeutlicht eindrücklich, dass die Rede von einer symmetrischen Anthropologie, die das Subjekt und die Intentionalität des Handelns so grundsätzlich in Frage stellt und ein ›es zeigt sich‹ profiliert, vor allem der Herrschaft schillernder, rhetorisch brillanter Theoretiker dient,⁴³⁷ die im ›schiefen Sprechen‹ ihre Weltsicht mystifizieren und sie so gegen Kritik immunisieren.

Hier artikuliert sich vielmehr ein Denken, das die unübersehbare Fülle der Erscheinungen in der Moderne auf den »fundamentalen Gegensatz zwischen Natur und Geist«⁴³⁸ zusammenführt. Blickt man mit Simmel auf Latour, so zeigt sich hier gegen Rationalismus und Strukturalismus eine Position profiliert wird, die »alles Sein im ewigen Flusse; in der Mannichfaltigkeit unendlicher Kontraste, die sich unaufhörlich in einander umsetzen«⁴³⁹ denkt und gegen jedes Denken in Systemen die »eigene Bedeutsamkeit des Objektes aufwertet, die dann nicht »aus einem Zusammenhang mit anderen«⁴⁴⁰ entlehnt werden muss. Latour profiliert so eine »ästhetische Betrachtung« der

⁴³⁶ Hennion. *The passion for music*; Hennion. *Von einer Soziologie der Mediation zu einer Pragmatik der Attachements*.

⁴³⁷ Fuchs. *Verteidigung des Menschen*, 17.

⁴³⁸ Simmel. *Soziologische Aesthetik*, S. 198.

⁴³⁹ Simmel. *Soziologische Aesthetik*, S. 197.

⁴⁴⁰ Simmel. *Soziologische Aesthetik*, S. 202.

Welt, die die absolute ästhetische Bedeutsamkeit der Dinge ernst nimmt, indem sie diese in ihrem Potential als Zugänge zum Erfahren von Weltauszu-loten versucht: »In dem Aeußerlichen und Flüchtigten [tritt so] das Wesen und die Bedeutung der Dinge hervor«⁴⁴¹. Latour gibt hier als Rationalitätskritik aus, was in Wirklichkeit nur die agnostizistische Version, das ästhetische Surrogat des religiösen Glaubens darstellt.⁴⁴² Dass dieses Denken gerade in der Kunstwelt auf großen Anklang trifft, überrascht dann kaum.

Blickt man mit Simmel auf Latour, so wird vielmehr sichtbar, dass dessen Denken in Symmetrien letztlich den Versuch darstellt, »die Reize der ästhetischen Allgleichheit und Alleinheit mit denen des ästhetischen Individualismus«⁴⁴³ zu versöhnen: »Für [diese Vorstellung] ergießt sich ein gleich heller Glanz über alle Dinge, [...] der aus dem Wurm die Stimme Gottes reden hören will und den Anspruch jedes Dinges, so viel zu gelten wie das andere, als Gerechtigkeit empfindet«⁴⁴⁴. Resultat dieses Denkens aber ist, dass die Elemente »in Gleichwerthigkeit formlos in einander verschwimmen«⁴⁴⁵.

Hier wird letztlich ein Denken profiliert, das Differenzen nicht sehen will, weil es im ästhetischen Wahrnehmen das Individuelle in seinem Bezug zum Alleinen profiliert. Latour vertritt letztlich ein Programm, in dem »die Gesellschaft als Ganzes ein Kunstwerk werde [und] satt der kraftverschwendenden Konkurrenz und des Kampfes der Einzelnen gegen einander eine absolute Harmonie«⁴⁴⁶ eintritt. Latour wird auch deshalb nicht müde, fortwährend die Ausweitung des Kreises der Teilnehmer am Parlament der Dinge zu propagieren, weil sein Denken sonst in die Fallstricke eines kruden Sozialismus abzurutschen droht, dessen Symmetrien nur zu dem Preis der sozialen Schließung und Exklusion zu haben sind.⁴⁴⁷ Latour sucht so Elemente einer liberalen Staatform – die der Asymmetrie zuneigt – mit jenen des Sozialismus – als der Symmetrie zuneigenden – zu verbinden. Ziel ist es hier der größte Schwäche des Sozialismus – der Schließung sozialer Kreise als Bedingung der behaupteten Harmonie – entgegenzutreten. Unklar bleibt dabei, wie dann die hier zweifellos in Erscheinung tretenden Unversöhnlichkeiten und (Macht)Assymetrien überwunden werden sollen, um zu einer, wenn auch nur kurzfristigen, Einigung zu gelangen.

⁴⁴¹ Simmel. *Soziologische Aesthetik*, S. 197.

⁴⁴² Frank. *Der kommende Gott*, S. 26.

⁴⁴³ Simmel. *Soziologische Aesthetik*, S. 199.

⁴⁴⁴ Simmel. *Soziologische Aesthetik*, S. 200.

⁴⁴⁵ Simmel. *Soziologische Aesthetik*, S. 200.

⁴⁴⁶ Simmel. *Soziologische Aesthetik*, S. 204-205.

⁴⁴⁷ Simmel. *Soziologische Aesthetik*, S. 206-207.

10. Die ›Soziologie des Ästhetischen‹ als Instrument der Entmythologisierung

Die Selbstwidersprüchlichkeit und das Gefahrenpotential eines Denkens, dass ästhetische Utopien auf das Soziale zu übertragen sucht, offenzulegen, ist eine der wichtigen Aufgaben einer Soziologie des Ästhetischen. Diese vertritt – ganz ähnlich wie Latour – ein durch und durch relationales Wahrheitsverständnis, denkt die Wahrheitsfrage also immer als eine Frage der ›Wirksamkeit‹, also in Bezug auf die Nützlichkeit des Erkennens hinsichtlich eines Ziels. Während dieses Ziel jedoch bei Latour in der Überwindung der Aufklärung, eines liberalen Subjektverständnisses und damit einhergehend, in einer Rückkehr zum Mythologischen liegt, schließt die Position einer Soziologie des Ästhetischen stärker an Georg Simmel an. Sie sucht so den gegenwärtig prominent wiederaufkeimenden ideengeschichtlichen Konflikt der Moderne zwischen naturalistischer Aufklärung und romantischer Reformation nicht in einer Vereinseitigung und dem Wiederaufrufen überwunden geglaubter Dualismen zu lösen, sondern sieht ihre Stärke in Anschluss an Simmel gerade in der »Subtilität der Unterscheidung.«⁴⁴⁸ Gegen den Mythos der ›glückenden Symbiose‹ gilt es dann die wissenschaftliche Distanznahme zu sich selbst und der eigenen Produktion in Stellung zu bringen und performativ auszustellen.

Hierzu kann Pierre Bourdieus Denken bis heute wesentliche Anregungen liefern, auch wenn Bourdieu selbst seine Analysen vorschnell auf Fragen symbolischer Macht und sozialer Ungleichheit engführte. Aber indem Bourdieu in der Indienstnahme des Sinnlich-Ästhetischen immer die Gefahr der Unterwerfung unter unsichtbare Machtkonstellationen sah und diese Indienstnahme daher immer als subtiles Instrument der Herrschaft sichtbar zu machen suchte, war er immer darum bemüht, das Emanzipationspotential des vernünftigen relationalen Denkens auszustellen. Er griff hierzu selbst auf rhetorische und ästhetische Kunstgriffe zurück, um so seine »Kritik der symbolischen Gewalt«⁴⁴⁹ gesellschaftlich sichtbar zu machen und entsprechende Theorieeffekte zu erzielen. Er blieb jedoch auch bei der eigenen Praxis der Ästhetisierung stets den Ideen der Aufklärung in dem Sinne treu, dass der Ausgang aus der Unmündigkeit stets die Zielstellung seiner Soziologie blieb. Ganz im Sinne Thomas Manns zielte sein Forschen immer darauf ab, » dem intellektuellen Faschismus den Mythos weg[zu]nehmen und ihn ins Humane umfunktionieren.«⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Böhrringer. *In der Unentschiedenheit des Lebens*, S. 853.

⁴⁴⁹ Moebius: *Pierre Bourdieu*, S. 51.

⁴⁵⁰ Thomas Mann zitiert nach Frank. *Der kommende Gott*, S. 31.

Bourdieu wollte den Leuten mit seiner Version performativer Soziologie das Instrumentarium an die Hand geben, um in Distanz zu gehen zur eigenen Praxis und den sie reproduzierenden vorbewusste Unterdrückungszusammenhängen. Zu diesem Zweck sah er es als notwendig an, dass die Soziologie sich den »ganzen Schatz von grundlegenden Problemen [der Literatur] – etwa die Theorie des Erzählens – zu eigen mache «⁴⁵¹, und diese verbinde mit den »Instrumenten eines schonungslosen Verständnisses seiner selbst«⁴⁵² als zentraler Errungenschaft der Wissenschaft:

»Wenn sich die Soziologie, die ich vertrete, durch irgendetwas von den anderen Soziologien der Gegenwart und der Vergangenheit unterscheidet, dann vor allem dadurch, glaube ich, dass sie die Waffen, die sie produziert, gegen sich selbst richtet. [...] Den Standpunkt der Reflexivität einnehmen heißt nicht auf Objektivität verzichten, sondern das Privileg des erkennenden Subjektes in Frage zu stellen, das als ein rein noetisches von der Objektivierungsarbeit willkürlich ausgenommen bleibt; es heißt, daran zu arbeiten, das empirische ›Subjekt‹ [...] eben in den Begrifflichkeiten der vom wissenschaftlichen Subjekt konstruierten Objektivität zu erklären«.⁴⁵³

Nur wenn sich Soziologie also kontinuierlich dieser Selbst-Analyse unterzieht, kann sie den Akteuren die Mittel zu ihrer Selbstbefreiung an die Hand geben. Hierzu aber gilt es, die Forschung als ein rationales Unternehmen aufzufassen, deren Ergebnisse dann jedoch, sollen sie als Diskurspositionen soziale Wirkung entfalten, einer literarischen Ästhetisierung, nicht jedoch einer Mystifizierung bedürfen. Eine soziologische Ästhetik, die »den Zusammenhang von sinnlicher Wahrnehmung, Konstitution von Gesellschaft und Gestaltung des alltäglichen Zusammenlebens und –handelns untersucht«⁴⁵⁴, muss hierbei aber zugleich – auch das sollte deutlich geworden sein – die Engführungen Bourdieus auf Soziale Ungleichheit und das Symbolische überwinden und ergebnisoffener agieren und eher in Versammlungen von allerlei Akteuren, denn in bipolaren Feldern denken. So gilt es im Rahmen der Methode des Verstehens in Anschluss an Simmel von der Mannigfaltigkeit des Stoffes auszugehen und diesen nicht vorschnell auf Fragen sozialer Ungleichheit und des Symbolischen zu verengen. Zugleich aber gilt es auch, nicht bei der Beschreibung von Netzwerken stehen zu bleiben und Pluralität als Wert an sich zu deklarieren und dann ein mystifiziertes harmonisierende Werden am Werk zu sehen, sondern mit Simmel durch die an den Stoff gestellten Frage und das Zusammenfassen von Einzelheiten das Singuläre zu einem Sinn – einer Form – zusammenzufassen, der ein lohnendes Bild

⁴⁵¹ Bourdieu/Wacquant. *Reflexive Anthropologie*, S. 243-244.

⁴⁵² Bourdieu/Wacquant. *Reflexive Anthropologie*, S. 246.

⁴⁵³ Bourdieu/Wacquant. *Reflexive Anthropologie*, S. 248.

⁴⁵⁴ Meyer. *Ästhetik, soziologische*, S. 132.

ergibt.⁴⁵⁵ Es ist eben dieses Interesse an der Entwicklung verfeinerten Formen, das dem Sozialwissenschaftler Distanzierung erlaubt. Dann aber ist es nicht die Behauptung sozialer Symmetrie durch ein allwissendes, asymmetrisch positioniertes, seinen Ort nicht klar ausweisenden situierten Forschensubjekts, was als Wahrheit gilt, sondern das, was in einem Gefüge als wahr in dem Sinne erkennbar wird, dass die identifizierten Formen einander stützen und bestätigen.

Eine derartige Ausrichtung der Forschung scheint mir in der Gegenwart vor dem Hintergrund der Diagnosen vom postfaktischen Zeitalter hochaktuell, fragt sie doch auch nach den in die soziologische Theoretisierungs- und Forschungspraxis eingelagerten Fragmenten des Ästhetischen und beforscht deren Effekte für das Soziale und das Denken vom Sozialen. Fragen des Verhältnisses von Form und Inhalt, von Diskursivierung und Materialisierung, von Sprache und Praxis rücken dann in den Fokus der Betrachtung und sind fallspezifisch zu untersuchen. Hier artikuliert sich eine Soziologie, die sich kontinuierlich einer Selbst-Analyse unterzieht, ohne jedoch darauf zu verzichten, den sozialen Akteuren die Mittel zu ihrer Selbstbefreiung an die Hand geben. Hierzu aber gilt es, die Forschung als ein rationales Unternehmen aufzufassen, deren Ergebnisse, sollen sie als Diskurspositionen und Materialisierungen soziale Wirkung entfalten, einer literarischen Ästhetisierung erfahren können, nicht jedoch eine Mystifizierung. Eine Soziologie des Ästhetischen betreibt dann gegen die Mythologisierung des Sozialen eine Ästhetisierung des »Antifetischismus«⁴⁵⁶ und der Praxis der Objektivierung.⁴⁵⁷

Literatur

- Alexander, Jeffrey C. 2008. *Ikonisches Bewusstsein: Die materiellen Grundlagen von ›Gefühls-Bewusstsein‹*, in: Kay Junge/Daniel Šuber/Gerold Gerber (Hg.). *Erleben, Erleiden, Erfahren. Die Konstitution sozialen Sinns jenseits instrumenteller Vernunft*, Bielefeld: transcript 2008, S. 275-296.
- Bachelard, Gaston. 1998. *Der neue wissenschaftliche Geist*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bauer, Ullrich/Bittlingmayer, Uwe H./Keller, Carsten/Schultheis, Franz. 2014. *Einleitung. Rezeption, Wirkung und gegenseitige (Fehl-)Wahrnehmung*, in: Ullrich Bauer/Uwe H. Bittlingmayer/Carsten Keller et al. (Hg.). *Bourdieu und die Frankfurter Schule. Kritische Gesellschaftstheorie im Zeitalter des Neoliberalismus*. Bielefeld: transcript, S. 7-18.
- Beer, Raphael/Bittlingmayer, Uwe H. 2009. *Karl Marx*. in: Gerhard Fröhlich/Boike Rehbein (Hg.). *Bourdieu-Handbuch. Leben - Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler, S. 46-52.

⁴⁵⁵ Simmel. *Kant*, S. 260.

⁴⁵⁶ Latour. *Existenzweisen*, 243, 247.

⁴⁵⁷ Rebentisch. *Die Kunst der Freiheit*, S. 252.

- Berghahn, Klaus L. 2021. *Nachwort*, in: Klaus L. Berghahn (Hg.). Über die ästhetische Erziehung des Menschen. In einer Reihe von Briefen mit den Augustenburger Briefen. Ditzingen, Altusried-Krugzell: Reclam, S. 254-287.
- Böhler, Michael J. 1972. *Die Bedeutung Schillers für Hegels Ästhetik*, in: PMLA/Publications of the Modern Language Association of America 87, S. 182-91.
- Bourdieu, Pierre. 1987. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Wien: Braumüller.
- Bourdieu, Pierre. 1992. *Rede und Antwort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 1995. *Sozialer Raum und Klassen. Leçon sur la leçon. 2 Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2001. *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2008. *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre. 2011. *Der Tote packt den Lebenden* in: *Der Tote packt den Lebenden*. Hamburg: VSA-Verlag, S. 17-54.
- Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc J. D. 1996. *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Braun, Andreas C. 2017. *Latours Existenzweisen und Luhmanns Funktionssysteme. Ein soziologischer Theorienvergleich*. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden.
- Buhr, Lorina. 2019. *Latours politische (Meta-)Philosophie und der Machtbegriff*, in: Hagen Schölzel (Hg.). Der große Leviathan und die Akteur-Netzwerk-Welten. Staatlichkeit und politische Kollektivität im Denken Bruno Latours. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, S. 115-140.
- Callon, Michel/Roth, Alvin E. 2021. *The design and performance of markets: a discussion*, in: AMS review 11, S. 219-239.
- Clifford, James. *Introduction: Partial Truths*, in: James Clifford (Hg.). 1986. *Writing culture. The poetics and politics of ethnography*. Berkely: Univ. of California Press, S. 1-26.
- Dewey, John. 1996. *Die Öffentlichkeit und ihre Probleme*, in: John Dewey (Hg.). Die Öffentlichkeit und ihre Probleme. Bodenheim: Philo, S. 7-181.
- Dewey, John. 2001. *Die Suche nach Gewissheit. Eine Untersuchung des Verhältnisses von Erkenntnis und Handeln*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Elias, Norbert. 2009. *Was ist Soziologie?* Weinheim/München: Juventa.
- Frank, Manfred. 1982. *Der kommende Gott. Vorlesungen über die neue Mythologie*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Freud, Sigmund. 1930. *Das Unbehagen in der Kultur*. Wien: Internat. Psychoanalyt. Verlag.
- Fuchs, Thomas. 2020. *Verteidigung des Menschen. Grundfragen einer verkörperten Anthropologie*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Gamm, Gerhard. 2016. *Der deutsche Idealismus. Eine Einführung in die Philosophie von Fichte, Hegel und Schelling*. Stuttgart: Reclam.
- Gebesmair, Andreas. 2001. *Grundzüge einer Soziologie des Musikgeschmacks*. Wiesbaden: Westdt. Verlag.
- Geertz, Clifford. 1983. *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Geertz, Clifford. 1990. *Die künstlichen Wilden. Anthropologen als Schriftsteller*. München/Wien: Hanser.
- Gertenbach, Lars. 2015. *Entgrenzungen der Soziologie*. Weilerswist: Velbrück.

- Günzel, Ann-Katrin. 2021. *Utopia Weltentwürfe und Möglichkeitsträume in der Kunst*, in: Ann-Katrin Günzel (Hg.). *Utopia Weltentwürfe und Möglichkeitsträume in der Kunst*. Köln: Kunstforum International, S. 1.
- Harman, Graham. 2019. *Hobbes hatte unrecht! Latours politische Philosophie zwischen Wahrheit und Macht*, in: *Der große Leviathan und die Akteur-Netzwerk-Welten*. Baden-Baden: Nomos. S. 201-207.
- Hennion, Antoine. 2013. *Von einer Soziologie der Mediation zu einer Pragmatik der Attachements*, in: *Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung* 4, <https://doi.org/10.28937/1000107534>.
- Hennion, Antoine. 2015. *The passion for music. A sociology of mediation*. Farnham: Ashgate
- Hennion, Antoine. 2018. *A Plea for Responsible Art: Politics, the Market, Creation*, in: Victoria D. Alexander/Samuli Hägg/Simo Häyrynen et al. (Hg.). *Art and the Challenge of Markets Volume 1. National Cultural Politics and the Challenges of Marketization and Globalization*. Cham: Springer International Publishing, S. 145-169.
- Hetzel, Andreas. 2008. *Zum Vorrang der Praxis. Berührungspunkte zwischen Pragmatismus und kritischer Theorie*, in: Andreas Hetzel (Hg.). *Pragmatismus - Philosophie der Zukunft?* Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 17-57.
- Heusel, Thomas/Schröter, Jens. 2012. *Die Akteur-Netzwerk-Theorie als Herausforderung der Kunstwissenschaft. Eine Einleitung*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 57, S. 5-18.
- Hoppe, Katharina. 2021. *Die Kraft der Revision*. Frankfurt am Main.
- Jaeggi, Rahel/Wesche, Tilo. *Was ist Kritik?* Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009.
- Kant, Immanuel. 1974. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kertscher, Jens. 2008. *Der Neopragmatismus als Erbe des klassischen Pragmatismus?*, in: Andreas Hetzel (Hg.). *Pragmatismus - Philosophie der Zukunft?* Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, S. 58-85.
- Klages, Helmut. 1962. *Das Verhältnis von Theorie und Praxis bei Karl Marx*, in: *Soziale Welt* 13, S. 267-278.
- Kleinherenbrink, Arjen/van Tuinen, Sjoerd. 2019. *Der repolitisierte Staat*, in: Hagen Schölzel (Hg.). *Der große Leviathan und die Akteur-Netzwerk-Welten. Staatlichkeit und politische Kollektivität im Denken Bruno Latours*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, S. 29-54.
- Knoblauch, Hubert. 2007. *Thesen zur Lehr- und Lernbarkeit qualitativer Methoden. Diskussionsbeitrag zur FQS-Debatte ›Lehren und Lernen der Methoden der qualitativen Sozialforschung‹*, in: *Forum Qualitative Sozialforschung* 8, <https://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/217/479>
- Kösser, Uta. 2006. *Ästhetik und Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel*. Erlangen: Filo.
- Lamla, Jörn. 2013. *Arenen des demokratischen Experimentalismus: Zur Konvergenz von nordamerikanischem und französischem Pragmatismus*, in: *Berliner Journal für Soziologie* 23, S. 345-365.
- Latour, Bruno. 1998. *How to be Iconophilic in Art, Science and Religion*, in: Carrie Johnes/Peter Galison (Hg.). *Picturing Science Producing Art*. London: Routledge 1998, S. 418-440.
- Latour, Bruno. 2003. *The Promises of Constructivism*, in: Don Ihde/Evan Selinger (Hg.). *Chasing technoscience. Matrix for materiality*. Bloomington. Indiana: Indiana Univ. Press, S. 27-46.
- Latour, Bruno. 2008. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Latour, Bruno. 2010. *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Latour, Bruno. 2010. *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*. Berlin: Suhrkamp.
- Latour, Bruno. 2013. *Versuch eines ›Kompositionistischen Manifests‹*, in: *Zeitschrift für theoretische Soziologie* 2013 (1), S. 8-29.
- Latour, Bruno. 2014. *Sollten wir nicht mal über Politik reden?*, in: *Trivium* 2014 (16) <https://doi.org/10.4000/trivium.4788>.
- Latour, Bruno. 2018. *Das terrestrische Manifest*. Berlin: Suhrkamp.
- Latour, Bruno. 2018. *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Moderne*. Berlin: Suhrkamp.
- Laux, Henning. 2011. *Das Parlament der Dinge. Zur Dekonstruktion einer Rezeptionsblockade*, in: *Soziologische Revue* 34, S. 285-297.
- Laux, Henning. 2017. *Die Materialität des Sozialen: Vier Lösungsansätze für ein soziologisches Bezugsproblem im Werk von Bruno Latour*, in: *Soziale Welt* 68, S. 175-198.
- Lorenz, Stephan. 2008. *Fallrekonstruktionen, Netzwerkanalysen und die Perspektiven einer prozeduralen Methodologie*, in: *Forum Qualitative Sozialforschung* 9, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0114-fqs0801105>
- Lüdeking, Karlheinz. 1995. *Zwischen den Linien. Vermutungen zum aktuellen Frontverlauf im Bilderstreit*, in: Gottfried Boehm (Hg.). *Was ist ein Bild?* München: Fink, S. 344-366.
- Lukács, Georg. 1948. *Der junge Hegel. Ueber die Beziehungen von Dialektik und Oekonomie*. Zürich/Wien: Europa-Verlag.
- Marcoulatos, Iordanis. 2001. *Merleau-Ponty and Bourdieu on Embodied Significance*, in: *Journal for the Theory of Social Behaviour* 31, S. 4-27.
- Maurer, Reinhard. 1973. *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*. Band I. München: Kösel.
- Moebius, Stephan. 2006. *Pierre Bourdieu. Zur Kritik der symbolischen Gewalt*, in: Stephan Moebius/Dirk Quadflieg (Hg.). *Kultur. Theorien der Gegenwart*. Wiesbaden: VS 2006, S. 51-66.
- Moebius, Stephan. 2009. *Kultur*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Müller, Julian. 2015. *Bestimmbare Unbestimmtheiten. Skizze einer indeterministischen Soziologie*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Müller, Julian. 2019. *Jenseits von Kontemplation und Aktion*, in: *Sociologia Internationalis* 57, S. 39-62.
- Müller, Julian/Grizelj, Mario. 2019. *Ein katholischer Tonfall? Michel de Certeaus und Bruno Latours Zugänge zu religiöser Rede als Alternativen zu einer Intellektuellensoziologie*, in: *Zeitschrift für Religion, Gesellschaft und Politik* 3, S. 177-198.
- Noetzel, Thomas. 2017. *Die politische Theorie des Pragmatismus: John Dewey*, in: André Brodcz (Hg.). *Politische Theorie der Gegenwart*. Band 1. Stuttgart: UTB, S. 156-181.
- Popper, Karl R. 1973. *The open society and its enemies*. London: Routledge & Paul.
- Prinz, Sophia. 2013. *Die Praxis des Sehens. Über das Zusammenspiel von Körpern, Artefakten und visueller Ordnung*. Bielefeld: transcript.
- Rainer, Diaz-Bone. 2011. *Die Performativität der Sozialforschung - Sozialforschung als Sozio-Epistemologie*, in: *Historical social research* 36, S. 291-310.
- Rebentisch, Juliane. 2012. *Die Kunst der Freiheit. Zur Dialektik demokratischer Existenz*. Berlin: Suhrkamp.
- Rehberg, Karl-Siebert (Hg.). 2008. *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*. Band 1 u. 2, Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Röhl, Tobias. 2013. *Dinge des Wissens. Schulunterricht als sozio-materielle Praxis*. Stuttgart: Lucius & Lucius.

- Rohrmoser, G. 1959. *Zum Problem der ästhetischen Versöhnung: Schiller und Hegel*, in: Euphorion 53, S. 351-366.
- Ruffing, Reiner. 2009. *Bruno Latour*. Paderborn: Fink.
- Safranski, Rüdiger. 2009. *Romantik. Eine deutsche Affäre*. Frankfurt: Fischer-Taschenbuch-Verlag.
- Schäfer, Hilmar. 2017. *John Dewey*, in: Christian Steuerwald (Hg.). *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*. 2017. Wiesbaden: Springer Fachmedien Wiesbaden. S. 131-152.
- Scholz, Leander. 2019. *Bruno Latour und die politische Ökologie*, in: Hagen Schölzel (Hg.). *Der große Leviathan und die Akteur-Netzwerk-Welten. Staatlichkeit und politische Kollektivität im Denken Bruno Latours*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG., S. 141-154.
- Schölzel, Hagen. 2019. *Von der Illusion des Leviathan zum Phantom der Öffentlichkeit. Latours Arbeit an einem neuen Politikmodell*, in: Hagen Schölzel (Hg.). 2019. *Der große Leviathan und die Akteur-Netzwerk-Welten. Staatlichkeit und politische Kollektivität im Denken Bruno Latours*. Baden-Baden: Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG., S. 175-199.
- Schroer, Markus. 2008. *Vermischen, Vermitteln, Vernetzen. Bruno Latours Soziologie der Gemenge und Gemische im Kontext*, in: Georg Kneer/Markus Schroer/Erhard Schüttpelz (Hg.). *Bruno Latours Kollektive. Kontroversen zur Entgrenzung des Sozialen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 361-400.
- Schulenberg, Ulf. 2014. *Romanticism and Pragmatism. Richard Rorty and the Idea of a Politicized Culture*. London: Palgrave Macmillan.
- Schüttpelz, Erhard. 2009. *Making up the rules as we go along*, in: Sebastian Gießmann (Hg.). *Politische Ökologie*. Bielefeld: transcript-Verlag, S. 132-135.
- Simmel, Georg. 1992. *Soziologische Aesthetik*, in: Georg Simmel (Hg.). *Aufsätze und Abhandlungen 1894 bis 1900*. Simmel Gesamtausgabe Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 197-214.
- Simmel, Georg. 2016. *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Monopol vom 22.12.2022. *Theorie schillert wieder*. Monopol. <https://www.monopol-magazin.de/theorie-kunst-vom-23.11.2022>.
- Volbers, Jörg. 2014. *Performative Kultur. Eine Einführung*. Wiesbaden: Springer VS.
- Weis, Judith E. 2021. *[sýn] Zusammen [bíos] Leben. Kunst des Miteinanders als globale Überlebensstrategie*, in: Judith E. Weis (Hg.). *[sýn] Zusammen [bíos] Leben. Kunst des Miteinanders als globale Überlebensstrategie*. Kunstforum International (281), S. 4-
- Westbrook, Robert B. 1991. *John Dewey and American Democracy*. New York: Cornell.
- Wilkins, Burleigh T. 1956. *James, Dewey and Hegelian Idealism*. in: *Journal of the History of Ideas* 17, S. 332-346.
- Wissing, Hubert. 2006. *Intellektuelle Grenzgänge. Pierre Bourdieu und Ulrich Beck zwischen Wissenschaft und Politik*. Wiesbaden: Verl. für Sozialwiss
- Yaneva, Albena. 2003. *When a Bus Met a Museum Following Artists Curators and Workers in Art Installation and Museum*, in: *Museum & Society* 1, S. 116-131.
- Yaneva, Albena. 2012. *Der Aufbau von Installationen - Eine pragmatische Annäherung an die Kunst*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 75, S. 152-172.
- Zahner, Nina T. 2021. *Mit Max Weber gegen die Wiederverzauberung des sozialwissenschaftlichen Denkens?*, in: Andrea Maurer (Hg.). *Mit Leidenschaft und Augenmaß. Zur Aktualität von Max Weber*. Frankfurt: Campus, S. 81-107.

Artis Observatio 2 (2023)

Zahner, Nina T. 2023. *Öffentlichkeiten als symmetrische Assoziationen. Bruno Latours Überforderung des Ästhetischen*, in: Simone Jung/Miira Hill/Victor Kempf (Hg.). *Entgrenzte Öffentlichkeit. Debattenkulturen im politischen und medialen Wandel*. Bielefeld: transcript (im Erscheinen)

Kunstbetriebliche Erkundungswege.

Lutz Hieber

Walther Müller-Jentsch. 2022. *Adorno und Andere – Soziologische Exkurse zu Kunst und Literatur*. Bielefeld: transcript, 216 Seiten. 9783837663914. Preis €29,00

Gleich am Anfang eine Frage: Gibt es nicht genügend Literatur über Theodor W. Adorno? Und daran gleich angefügt: Kann ein Autor zu diesem Themenkreis noch nennenswert Neues zutage fördern? Walther Müller-Jentsch bettet seine Unternehmung, Adornos Soziologie der Künste darzustellen und zu überprüfen, in einen Strauß kürzerer Texte ein, die sich nicht auf diesen Klassiker beschränken. Am Anfang des Bandes steht eine Charakterisierung unterschiedlicher Ansätze der Kunstsoziologie der Nachkriegszeit, den Schlussakkord bildet eine Darstellung der Geschichte und gegenwärtigen Krise der Kunstkritik, und dazwischen befindet sich ein Ensemble von Reflexionen zu Adorno und ein weiteres zu Pierre Bourdieu. Zum Teil handelt es sich um Nachdrucke aus unterschiedlichen Zeitschriften und Sammelbänden, zum Teil um Erstveröffentlichungen; zusammen bilden sie einen Resonanzraum kunstsoziologischer Reflexion der Moderne.

Zuerst zum Block der Texte um Adorno. Hier greift Müller-Jentsch in mehrere Richtungen aus. Eine davon, *Max Weber und Adorno über gesellschaftliche und ästhetische Rationalität*, arbeitet Übereinstimmungen im Denken der beiden Soziologen heraus. Gemeinsam ist ihnen, dass sie nicht nur in der Kunst ein ›Erlösungsmedium‹ aus den Fesseln der instrumentellen Rationalität sehen, sondern auch in der Erotik.

Den *Versuch, Adornos Kunstsoziologie zu verstehen*, der wesentliche Aspekte beleuchtet, schließt ein kritischer Epilog ab. Unter anderem beanstandet Müller-Jentsch den pejorativen Begriff der Kulturindustrie. Die Cultural Studies haben gezeigt, bemerkt er zutreffend, dass diese durchaus nicht nur als Instrument der Massenmanipulation betrachtet werden darf, denn sie kann auch widerständiges Potenzial artikulieren. Erstaunlich erscheint jedoch, dass der US-amerikanische Postmoderne-Diskurs keine Erwähnung findet. Andreas Huyssen verortet Postmoderne in den Gegenkulturen der 1960er Jahre, aus denen die künstlerischen Praktiken von »Happenings und

Pop, psychedelischer Plakatkunst, ›acid rock‹, Alternativ- und Straßentheater« erwachsen.⁴⁵⁸

Geistesgrößen können zu übermenschlichen Lichtgestalten stilisiert werden, wenn man ihre unschönen Seiten unter den Teppich kehrt. Um dieser Versuchung zu widerstehen, thematisiert das Kapitel *Rancune oder Adorno teilt aus* die – offenbar allgemein aus dem wissenschaftlichen Arbeitsalltag nicht wegzudenkenden – streitbaren bis hin zu boshaften Eigenschaften auch beim großen Philosophen und Soziologen.

Der zweite Block der Texte Müller-Jentschs kreist um das Gravitationszentrum Pierre Bourdieu, der weithin als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Denker der Soziologie gilt. Die Studie *Der George-Kreis aus der Sicht Bourdieus* ist der außerordentlichen Ausstrahlungskraft Stefan Georges in der Kultur des späten Kaiserreichs und der Weimarer Epoche gewidmet. Mithilfe des literatursoziologischen Instrumentariums Bourdieus wird das Wirken der zwei Kreise um den Dichter untersucht, dessen erster in den 1890er Jahren als eher lockere Gruppierung, und deren zweiter als engerer Kreis um den charismatischen Meister nach der Jahrhundertwende wirkte.

Bourdieu hat die Soziologie wirkmächtig um einige Begriffe bereichert. Neben seinem Begriff des Habitus, der auf Erwin Panofsky zurückgeht, erwies sich vor allem die Auffächerung des Kapitalbegriffs als fruchtbar. Im Kapitel *Bourdieu erweiterter Kapitalbegriff – eine Melange aus Weber und Marx* diskutiert Müller-Jentsch die Begriffe des ökonomischen, kulturellen, sozialen und symbolischen Kapitals, in denen er die Verquickung des Kapitalbegriffs von Karl Marx mit dem Machtbegriff von Max Weber zeigt. Bei diesem Thema lohnt es sich, genauer hinzusehen, da sich stillschweigend Webers Wissenschaftsauffassung gegenüber der Marx'schen durchsetzt.

Für Bourdieu stellt Kapital Verfügungsmacht im Rahmen eines sozialen Feldes dar, die unterschiedliche Formen haben kann. So fächert er beispielweise kulturelles Kapital in die Unterformen des inkorporierten, des objektivierten und des institutionalisierten kulturellen Kapitals auf. Das inkorporierte beruht auf Bildung, erfordert also Arbeit. Bei objektiviertem kulturellem Kapital handelt es sich um Gegenstände, die mit ökonomischem Kapital erworben sind, wie etwa Kunstwerke oder Bücher. Institutionalisiertes kulturelles Kapital besteht in Bildungstiteln, die den Status des erworbenen kulturellen Kapitals dokumentieren. Entscheidend ist nun, dass Bourdieu die unterschiedlichen Kapitalsorten, von denen eben das kulturelle Kapital ein Beispiel ist, mit Machtressourcen gleichsetzt, die für ein soziales Feld relevant sind. Mül-

⁴⁵⁸ Huyssen. *Postmoderne*, S.20.

ler-Jentsch legt dar, Bourdieu übertrage die Eigenschaften, die Marx am ökonomischen Kapital aufgezeigt hat, auf das Spektrum seiner Kapitalsorten, und webe darin Webers Machtbegriff ein. Doch dieser Zugang unterschlägt die fundamentale Gegensätzlichkeit von Weber und Marx.

Zuerst zu Max Weber. Er fordert Wertfreiheit der Wissenschaft und hält an der Unterscheidung von Erkennen und Beurteilen fest. Entsprechend trennt er denkende Wissenschaftler von wollenden Menschen. Wegen Unmöglichkeit wissenschaftlicher Begründung praktischer Stellungnahmen zieht er eine Grenzlinie. Da unterschiedliche Wertorientierungen in unauflöselichem Kampf stehen, zählt für ihn »der Bereich der Politik« zur »Sphäre des Glaubens«⁴⁵⁹. Konträr dazu steht Karl Marx. Dessen Werk ist von einem emanzipatorischen Impetus durchdrungen, und sein Denken ist keineswegs ökonomistisch beschränkt. So formuliert er in einer Frühschrift: Jedes der »menschlichen Verhältnisse zur Welt, Sehn, Hören, Riechen, Schmecken, Fühlen, Denken, Anschauen, Empfinden, Wollen, Tätigsein, Lieben, kurz, alle Organe« der menschlichen »Individualität, wie die Organe, welche unmittelbar in ihrer Form als gemeinschaftliche Organe sind, sind in ihrem gegenständlichen Verhalten oder in ihrem Verhalten zum Gegenstand die Aneignung desselben [...] Das Privateigentum hat uns so dumm und einseitig gemacht, dass ein Gegenstand erst der *unsrige* ist, wenn wir ihn *haben*«⁴⁶⁰. Auch in *Das Kapital* bleibt er nicht bei der Analyse des Industrialisierungsprozesses stehen, sondern entwirft ein Programm, das Lebensformen »vollseitig entwickelter Menschen«⁴⁶¹ ermöglichen könnte. Der Marx'sche Wissenschaftstyp, der Analysen stets mit begründbaren praktischen Folgerungen verbindet, steht im Gegensatz zu Weber, der für die Wissenschaft fordert, bei Tatsachenfeststellungen stehen zu bleiben und Konklusionen den Praktikern zu überlassen.

Marx und Weber über einen Kamm zu scheren, führt zu einer Amputation des Marx'schen Denkens. Sicher trifft Müller-Jentschs Darstellung zu, dass Bourdieus Auffächerung des Kapitalbegriffs auf einem Aufgehen des Marx'schen Kapitalbegriffs in Webers Machtbegriff beruht. Doch ist eine Darstellung der Denkarchitektur Bourdieus zureichend, die ein Zusammenrühren der diametral entgegengesetzten Theorietypen unhinterfragt akzeptiert? Und könnte sich nicht Kritik daran entzünden, Entwicklungen in den Künsten im Rahmen einer Feldtheorie zu fassen, welche die relative Autonomie der betreffenden Handlungssphäre ins Zentrum stellt, ohne – wie es Marx' Denken entspräche – die gesellschaftliche Totalität im Auge zu haben?

⁴⁵⁹ Marty. *Die Geburt des Dämons aus dem Geist der Wissenschaft*, S. 161.

⁴⁶⁰ Marx. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte*, S. 539f.

⁴⁶¹ Marx. *Das Kapital*, S. 508.

Das Bourdieusche Instrumentarium eignet sich für eine Studie zum George-Kreis und seiner Wirkung, weil es sich hier um ein passabel abgrenzbares Beziehungsgeflecht handelt. Aber ob das Denken in feldspezifischen Kapitalsorten prinzipiell zureichend für kunstsoziologische Analysen ist, erscheint eher fraglich. Ein exemplarischer Fall liegt bei Jean-Paul Sartre vor, dem bedeutenden Denker des Existenzialismus. Ihm widmet Bourdieu in den *Regeln der Kunst* einen ausführlichen Exkurs. Im Wirken Sartres konstatiert er einen »Traum von Allmacht«, der sich nicht scheut, die Grenze zwischen literarischer Philosophie und philosophischer Literatur aufzuheben.⁴⁶² Sartre sei getrieben von »Ehrgeiz zur absoluten Macht im intellektuellen Feld, der sich nie klarer zur Geltung bringt als in den philosophischen Werken«, wo er Anspruch auf ein Denken erhebt, das alles andere hinter sich lässt, und das »seine absolute Waffe in der alles fressenden Dialektik der *Kritik der dialektischen Vernunft* finden wird, dem letzten Versuch zur Wahrung einer bedrohten intellektuellen Macht«⁴⁶³. Tatsächlich jedoch hat sich Sartre nicht ausschließlich als Autor geäußert. Sein Wirken beschränkt sich keineswegs auf das literarische Feld. Er nahm eine aktive Position in oft harten politischen Auseinandersetzungen ein. Sein Engagement begann in den Widerstandsbewegungen während der faschistischen Besatzungszeit und reicht bis in die 1970er Jahre. Die *Kritik der dialektischen Vernunft* entstand in der Zeit, als Sartre an der Spitze der aktiven Widerstandsbewegung gegen den französischen Kolonialismus stand. Welches Risiko damit verbunden war, zeigte sich als 1962 eine Bombe der OAS (Untergrundorganisation zur Aufrechterhaltung der französischen Herrschaft in Algerien) die Wohnung Sartres zerstörte. Die komplizierte Schreibweise dieses Werkes erklärt sein Übersetzer mit den gesellschaftlichen Bedingungen. Wohl »um den Verlust der schon geschriebenen Kapitel zu verhindern, hat sein Verleger ihm die Manuskripte gewissermaßen unter den Händen weggezogen und sofort mit dem Druck begonnen«.⁴⁶⁴ Nach dem zweiten Bombenangriff der USA auf Nordvietnam im April 1965 hatte sich Sartre dieser Problematik zugewandt. 1967 organisierte er gemeinsam mit dem englischen Philosophen Bertrand Russell ein Tribunal (»Russell-Sartre-Tribunal«), das die Kriegsverbrechen in Vietnam untersuchte. Danach war er in der basisdemokratischen 1968er-Protestbewegung aktiv. Wenig später beteiligt sich »Jean-Paul Sartre [an] der Gründung der Tageszeitung *Libération* (Mai 1973), die die Presselandschaft in Frankreich verändert und als erfolgreichster Versuch angesehen werden kann, Kommunikationsstrukturen durch die Schaffung einer ›Gegenöffentlichkeit‹ zu verändern«⁴⁶⁵. Sein Wirken ist in seiner marxistischen

⁴⁶² Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, S. 333 f.

⁴⁶³ Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, S. 336.

⁴⁶⁴ König. *Nachwort des Übersetzters*.

⁴⁶⁵ Gilcher-Holtey. »*Die Phantasie an die Macht*«, S. 101 f.

Grundhaltung begründet, er verteidigt Marx gegen den Partei-Kommunismus seiner Zeit: »Der Marxismus ist längst noch nicht erschöpft, er ist noch ganz jung, er steckt noch fast in den Kinderschuhen: er hat kaum begonnen, sich zu entwickeln. Er bleibt die Philosophie unserer Epoche« (Sartre 1964, S. 27). Im Existenzialismus Sartres stehen Literatur, Philosophie und politisches Eingreifen in Wechselwirkung (was er mit der US-Postmoderne gemeinsam hat). Seine *Kritik der dialektischen Vernunft* formuliert eine erfahrungsgesättigte Theorie basisdemokratischer Praxis. Jeder Versuch, der Sartre als Autor allein innerhalb der Grenzen des – als relativ autonom verstandenen – literarischen Feldes zu fassen versucht, und nicht ebenso sein politisches Wirken einbezieht, greift zu kurz. Um es auf den Punkt zu bringen: Müller-Jentsch schloss seiner Darstellung der ästhetischen Theorie Adornos einen kritischen Epilog an, und auch bei Bourdieu wäre dies angebracht gewesen.

Das kritische Umkreisen der Positionen Adornos trägt, um es zusammenfassend zu sagen, zweifellos zu einer Bildung tragfähiger Fundamente der Kunstsoziologie bei. Und obwohl Müller-Jentsch im Falle Bourdieus auf halbem Wege stehen bleibt, bietet seine treffende Charakterisierung der Klaviatur der Kapitalsorten durchaus einen Ansatzpunkt für Weiterentwicklungen. So werden die Schlaglichter, die *Adorno und Andere* wirft, die Soziologie der Künste beleben, dies vor allem weil der Fortgang von Diskursen nur von einer fundierten Basis seinen Ausgang nehmen kann.

Literaturverzeichnis

- Bourdieu, Pierre. 1999. *Die Regeln der Kunst*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Gilcher-Holtey, Ingrid. 2001. »Die Phantasie an die Macht.« *Mai 68 in Frankreich*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Huyssen, Andreas. 1986. *Postmoderne – eine amerikanische Internationale?*, in: Andreas Huyssen/Klaus R. Scherpe (Hg.). *Postmoderne*. Reinbek: Rowohlt. S. 13–44.
- König, Traugott. 1967. *Nachwort des Übersetzers*, in: Jean-Pauls Sartre. *Kritik der dialektischen Vernunft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 871-873.
- Marty, Christian. 2018. *Die Geburt des Dämons aus dem Geist der Wissenschaft, oder: Der Sinn der ›Wertfreiheit‹*, in: Dominik Groß/Julia Nebe (Hg.). *Forschung zwischen Freiheit und Verantwortung*. Kassel: kassel university press, S. 153-166.
- Marx, Karl. 1990. *Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahr 1844*. Marx Engels Werke Band 40. Berlin: Dietz.
- Marx, Karl. 1962. *Das Kapital, erster Band*. Marx Engels Werke Band 23. Berlin: Dietz.
- Sartre, Jean-Paul. 1964. *Marxismus und Existentialismus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Ein Soziologe im Kunstmarkt.

Alain Quemin zwischen Observation und Partizipation.

Olivier Moeschler

Quemin, Alain. 2021. *Le monde des galeries. Art contemporain, structure du marché et internationalisation*. Paris: CNRS Editions, 470 Seiten. ISBN: 978-2271132161. Preis: € 28,00.

In der französischen Kunstsoziologie ist Alain Quemin bekannt als der Mann, der den ›Stars‹ der Gegenwartskunst ein dickes Buch gewidmet hat.⁴⁶⁶ Seit über 25 Jahren interessiert sich der 1967 in Lyon geborene Autor für den Kunstmarkt in seinen mannigfachen Facetten. Nach einer umfangreichen Dissertation (1997) zu Kunstauktionatoren und den Mutationen dieses unter den Bedingungen der EU in seinem königlichen 1556er-Monopol gefährdeten Berufes,⁴⁶⁷ wandte sich Quemin im Auftrag des französischen Außenministeriums der Frage der Bedeutung verschiedener Länder auf dem internationalen Kunstmarkt zu. Sein Bericht (2001) diagnostizierte eine sinkende Relevanz Frankreichs gegenüber den USA und Deutschland und wurde damals ›schubladiert‹. Quemin publizierte ihn umgehend in Buchform (2002) – mit dem Untertitel »der verschwundene Bericht«⁴⁶⁸.

Über zehn Jahre dauerte es dann, bis das genannte Stars-Buch (2013) erschien, gefolgt von einem in Open-edition in Marseille in zwei Sprachen herausgegebenen, umfassenden Sammelband (2016) zum kunstsoziologischen Austausch mit Brasilien.⁴⁶⁹ Denn der globetrotzende Kunstmarktsoziologe ist nicht nur Soziologieprofessor an der Universität Paris 8 und Mitglied des prestigeträchtigen Institut universitaire de France: Er lehrte auch an den Universitäten von Montreal, São Paulo und Moskau und forschte zeitweise an der Columbia University, der New School for Social Research in New York, der London School of Economics, der UCLA, in Bologna, Barcelona

⁴⁶⁶ Quemin. *Les stars de l'art contemporain*.

⁴⁶⁷ Quemin. *Les commissaires-priseurs*.

⁴⁶⁸ Quemin. *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain et l'art contemporain international*.

⁴⁶⁹ Quemin/Kruse Villas Boas. *Art et société : recherches récentes et regards croisés Brésil – France*.

und Zürich. Parallel zu seiner akademischen Karriere ist Quemin seit über zehn Jahren auch als Kunstjournalist und -kritiker tätig.

Seine wiederum äußerst umfangreiche (470 Seiten) neue Publikation zur Welt der Galerien ist denn auch das Ergebnis seiner mehrjährigen partizipativen Feldarbeit. Die kürzlich verstorbene Pionierin der Soziologie des Kunstmarktes, Raymonde Moulin (1924-2019),⁴⁷⁰ bei der er promovierte, und der das Buch gewidmet ist, erscheint als omnipräsente Mentorin des Unterfangens. Obschon klar kunstmarktsoziologisch und somit sozio-ökonomisch ausgerichtet, verortet sich das reich dokumentierte, in weiten Teilen ethnografisch anmutende Buch in aktuellen Debatten der Kunstsoziologie: Es liefert einen interessanten empirischen Beitrag zur Frage von Determinismus und Agency und zum Spannungsverhältnis zwischen Engagement und Distanzierung in den Sozialwissenschaften.⁴⁷¹

1. Eine Ethnografie der Galerienwelt

Das Buch gliedert sich in drei Teile zu je drei bis vier Kapiteln. Eingangs werden in zwei nichtnummerierten Kapiteln die Grundlagen der Studie präsentiert. Die Einführung umreißt nebst wirtschaftlichen Eckdaten vor allem die notorisch schwierige Frage der Definition zeitgenössischer Kunst: ab Marcel Duchamps Fontaine in den 1910er-Jahren? Pauschal nach 1945? Ab der wegweisenden 1969er-Ausstellung Harald Szeemanns *When Attitudes Become Form* an der Kunsthalle Bern? Sicher ist, dass, wie Alain Quemin anführt, »die große Mehrheit der heute produzierten Werke nicht zeitgenössisch« ist, denn um als zeitgenössische Kunst zu gelten, »muss eine Produktion«, wie Quemin mit Howard S. Becker sagt, als solche »von der Kunstwelt gelabelt werden«, d.h. sie muss einer spezifischen sozial konstruierten Definition von ›zeitgenössischer Kunst‹ genügen (S. 12-13)⁴⁷², die jedoch keine rein zeitbezogene ist. Die Frage der Definition einer ›Galerie zeitgenössischer Kunst‹ – und somit der Grundgesamtheit der Studie – schließt hier an. Es wird deutlich, dass die offiziellen Statistiken des französischen Kulturministeriums gemäß Quemin mit über 2.000 Einheiten im Lande weit übers Tor hinauschießen, weil sie auch Händler dazuzählen, die eben heutige, aber nicht vom Feld als ›zeitgenössisch‹ anerkannte Werke verkaufen – der Autor schätzt die effektive Anzahl ›Galerien zeitgenössischer Kunst‹ in Frankreich auf rund zehnmal weniger.

⁴⁷⁰ Moulin. *Le marché de la peinture en France*.

⁴⁷¹ Elias. *Engagement und Distanzierung*.

⁴⁷² Alle Zitate wurden vom Autor dieser Rezension übersetzt.

Im Weiteren wird die Methode der Studie, die teilnehmenden Beobachtung präsentiert, die bekanntlich von Howard S. Becker prominent in die Kunstsoziologie eingeführt wurde: Durch seine »Undercover-Arbeit« (S. 25) als Kunstmarktjournalist und -kritiker hat der Soziologe Quemin seit über einem Jahrzehnt einen direkten – und, wie er mehrfach herausstellt, »wahren« (S. 24) – Zugang zur von Geheimnissen, Gerüchten und Fehlinformationen gekennzeichneten Galerienwelt und ihren tatsächlichen Praktiken. Dieser spezifische Zugang ist es, der ihm als Grundlage seiner Untersuchung dient.

Im ersten Teil werden die Galerien als physischer Raum (Kap. 1), im urbanen Kontext (Kap. 2) sowie – zusammen mit den immer grösser werdenden Kunstmessen – in ihrer internationalen Verteilung (Kap. 3) untersucht. Dabei zeigt Quemin mit Pierre Bourdieu,⁴⁷³ dass es zwischen dieser vielfachen räumlichen und der sozio-ökonomischen Strukturierung der Galerien eine ›Homologie‹ gibt: Die Größe und die Art der räumlichen Ausstattung (mit dem berühmten White Cube als Modell), das Stadtviertel und dessen Prestige sowie die von den Galerien abgedeckten Metropolen, Länder und Kunstmessen (als erfolgreiche »Deterritorialisierung« der Galerienaktivität, S. 123) sind sowohl Produkt wie Vektor ihrer Positionierung in der von einer gnadenlosen Konkurrenz geprägten Galerienwelt. Vom Autor selber erstellte Karten der Galerienviertel in Paris, New York und London sowie Exkurse zu den kleineren Galerienszenen zeitgenössischer Kunst in Berlin (dieser »armen Stadt«, wo es »fast keine lokale Nachfrage« gibt; S. 117), Moskau, São Paulo und Hong Kong illustrieren dies.

Im zweiten Teil, dem umfangreichsten, wird der ›Galeristenberuf‹ ausgelotet – dem ja kürzlich eine größere Monografie auf Deutsch gewidmet wurde, die hier auch Erwähnung findet.⁴⁷⁴ Die fundamentale, aber in Kunst und Kultur per se ambivalente Aktivität des Verkaufens (Kap. 4), die Soziabilität und Personalisierung – ja die Freundschaft – als ausgenutzte »Ressource« (Kap. 5) der von einer »generellen Beschönigung« (S. 168) geprägten Verkaufsaktivität sowie die – immer auch kommerziellen – Aktivitäten »jenseits des Verkaufs« (S. 231), wie Imagepflege, Kontaktarbeit zu den Künstlern (damit sie nicht zur Konkurrenz abspringen) und diskrete Suche nach finanziellen Garanten (Kap. 6) werden mit mannigfachen (immer sorgfältig anonymisierten) Feldbeispielen untersucht. Eine Analyse neuester Trends zu weltweiten ›Mega-Galerien‹, ›Art advisors‹ und einem verstärkten In-Konkurrenz-Treten der größten Galerien zu Museen (Kap. 7) rundet diesen Teil ab.

⁴⁷³ Bourdieu/Delsaut. *Le couturier et sa griffe*.

⁴⁷⁴ Gauthier. *Passion und Kalkül*.

Im dritten Teil hält Quemin der von einer regelrechten »Faszination« (S. 309) für Hitparaden geprägten Welt der zeitgenössischen Kunst seine eigene, wissenschaftlich fundierte »Rangliste der ›besten‹ Galerien« (S. 353) entgegen. Nach einer akribischen Präsentation seines methodischen Vorgehens (Kap. 8), das de facto auf bereits bestehenden Selektionen basiert, nämlich der Teilnehmerliste der Art Basel und deren Gewichtung mit Hilfe der deutschen Artfacts-Liste, werden die internationale (Kap. 9) und die französische Rangliste (Kap. 10) detailreich beschrieben. Dabei scheint weniger die Hitparade selbst, als vielmehr die Diskussion der Fälle und ihrer Position in der Rangordnung die vom Autor anvisierte »heuristische Kapazität« (S. 312) dieser ungewöhnlichen Methode aufzuzeigen.

Die Conclusio – die ob des Buchumfangs mit weniger als 9 Seiten eher kurz ausfällt – fasst die Hauptergebnisse des Buches zusammen: In der Welt der Galerien spielt die räumliche Dimension eine strukturierende Rolle, sowohl bei den immer grösser werdenden Galerieräumen wie auch bezüglich ihrer Lokalisierung in regelrechten »Clusters« (S. 428) in prestigeträchtigen oder aufstrebenden Stadtvierteln. Die weltweite Ausbreitung der Galerien in etablierten oder aufkommenden Märkten und die fast obligat gewordene Teilnahme an internationalen Kunstmessen sind weitere Aspekte dieser fundamentalen räumlichen Strukturierung. Die Studie beschreibt im Detail die Aktivitäten in diesem Raum, allen voran die omnipräsente aber immer verneinte Tätigkeit der »Angebotsökonomie« des Verkaufens, bei welcher die Wahl des »›guten‹ Käufers« (S. 428) und der Aufbau dauerhafter, fast freundschaftlicher Beziehungen zu den Sammlern zentral sind. Die Erstellung und Diskussion einer Rangliste der »besten« Galerien (S. 429) schließlich fungiert als das weitreichendste Ergebnis dieser von einer »starken Integration in das zu untersuchende soziale Milieu« (S. 430) geprägten Studie. Die Vorteile der teilnehmenden Beobachtung – die zeitweise einer »beobachtenden Teilnahme« gleicht, wie Quemin einräumt (S. 431) – werden einmal mehr unterstrichen: Nur sie führe zu einer »starken und intimen Kenntnis des Objekts« und ermögliche eine »sowohl erklärende wie verstehende Soziologie« (S. 431, 435).

2. Ein scharfes, aber zweischneidiges Schwert

Alain Quemins Studie zur Welt der Galerien widmet sich einem in der Kunstsoziologie bislang erstaunlich wenig untersuchten Segment des Kunstmarktes. Trotz seines Umfangs ist der Band leicht zu lesen und überaus klar strukturiert, jedes Kapitel endet didaktisch mit einer Zusammenfassung. Das Buch fällt durch seinen scharfen analytischen Blick wie eine erfrischende theoretische Offenheit auf, die programmatisch in Buchtitel und -untertitel angekündigt wird: Hier begegnen sich das interaktionistische Opus Howard

S. Beckers,⁴⁷⁵ der genetische Strukturalismus Pierre Bourdieus⁴⁷⁶ und Raymonde Moulins Perspektive auf den Markt, die Interaktion und Struktur sozusagen vereint. Der Wille über Frankreich hinauszuschauen, stellt Alain Quemins höchst persönlichen Beitrag dar, geht er doch mit diesem Ansatz deutlich über die Forschungen seiner Mentorin hinaus.

Obschon vom Autor nicht so formuliert, stellt sein Buch eine exemplarische Analyse der »verkehrten Ökonomie« (Bourdieu) der Kunst dar. In dieser ›Angebotsökonomie‹ sind es nicht die Kunstliebhaber (und noch weniger die Künstler), die im Zentrum stehen, sondern die Anbieter, die Galerien: Sie wählen die ›guten‹ Käufer aus, setzen die Preise und Rabatte fest und regulieren die Nachfrage, durch Vernissagen und Bankette (die soziale Rolle des Champagners – auch für den Forscher! – wird mehrfach betont), aber auch durch ›Waiting‹ und, gelegentlich, ›Black Lists‹. Die Galerien sind hierbei immer kommerzielle Akteure, dürfen jedoch nie als solche erscheinen. Wie die bisher einzige französischsprachige Rezension des Buches es treffend formulierte, bieten die Kunstgalerien ein willkommenes »Observatorium der Ambivalenzen des Verhältnisses von Kunst und Markt«⁴⁷⁷.

Durch die ethnografisch anmutende Methode ist das Buch stark im untersuchten Feld und in dessen Glaubensvorstellungen verwurzelt. Trotzdem weist es auch kritische Untertöne auf – so etwa wenn Quemin feststellt, dass sich »die Zertifizierung zeitgenössischer Kunst in den letzten 30 Jahren vom institutionellen zum kommerziellen Pol verschoben« hat (S. 255). Auch aktuelle Fragen wie die vieldiskutierte ›Krise der Galerien‹ ob der immer zahlreicher werdenden Kunstmessen, die immer größeren und teureren Galerienräume sowie die Digitalisierung als durch Covid beförderte – wenn auch für den Autor in diesem Sektor wenig zukunftssträchtige – Entwicklung, werden erörtert.

Die Stärke von Alain Quemins Studie ist zweifelsohne seine jahrelange berufliche und freundschaftliche Immersion in das Galerienmilieu, durch die er sozusagen inkognito einen wohl nie dagewesenen Einblick in das Funktionieren dieses intrinsisch kommerziellen und vielleicht deshalb auch so hermetisch abriegelten Segments des ›Marktes der symbolischen Objekte‹ (Bourdieu) erlangte. Der letzte Teil des Buches zeigt jedoch auch die Zweischneidigkeit dieses Engagements: Denn mit seiner soziologischen Galerienhitparade läuft Quemin Gefahr, sowohl von seinen Galerienfreunden wie von seinen Soziologenkollegen missverstanden zu werden. Vermischt sich hier

⁴⁷⁵ Becker. *Art Worlds*.

⁴⁷⁶ Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*.

⁴⁷⁷ Martinache. *Alain Quemin, Le monde des galeries*.

nicht auf gefährliche Weise Observation und Partizipation? Wissensproduktion und Anerkennungsfabrikation? Deskription und Normativität? Oder stellt gerade diese Hybridität ein neuartiges soziologisch-soziales Experiment dar, dessen heuristische und praktische Tragweite nicht verneint werden kann? Nicht zuletzt durch seine Risikofreudigkeit fordert uns dieses Buch. Es fordert uns aber auch Respekt ab.

Literatur

- Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Bourdieu, Pierre/Delsaut, Yvette. 1975. *Le couturier et sa griffe. Contribution à une théorie de la magie*, in : Actes de la recherche en sciences sociales (ARSS) 1, S. 7-36.
- Bourdieu, Pierre. 1999. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Elias, Norbert. 2003. *Engagement und Distanzierung*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- Gauthier, Michael. 2019. *Passion und Kalkül. Zur beruflichen Bewährung in der Galerie*. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag.
- Martinache, Igor. 2022. *Alain Quemin, »Le monde des galeries«*, in: Lectures. Les comptes rendus. <https://journals.openedition.org/lectures/57150>.
- Moulin, Raymonde. 1967. *Le marché de la peinture en France*. Paris : Ed. de Minuit.
- Quemin, Alain/Kruse Villas Boas, Glaucia (Hrsg.). 2016. *Art et société : recherches récentes et regards croisés Brésil – France*. Marseille: OpenEdition Press, Marseille (456 p.).
- Quemin, Alain. 1997. *Les commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*. Paris: Anthropos/Economica.
- Quemin, Alain. 2001. *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain*. Paris: Ministère des Affaires Etrangères.
- Quemin, Alain. 2002. *L'art contemporain international. Entre les institutions et le marché*. Nîmes: Jacqueline Chambon / Artprice.
- Quemin, Alain. 2013. *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*. Paris: Éditions du CNRS.

Die Welten der *documenta* in sozialwissenschaftlicher Perspektive.

Gerhard Panzer

Buckermann, Paul (Hg.). 2022. *Die Welten der documenta. Wissen und Geltung eines Großereignisses in der Kunst*. Weilerswist: Velbrück, 244 Seiten. ISBN: 97839583232851. Preis €34,90

Die *documenta* hat sich 2022 mit ihrer fünfzehnten Ausgabe, nach pandemiebedingt gelähmten Kulturleben mit fast siebzjähriger Geschichte als vital, aber auch als ein Zentrum heftiger kulturell-politischer Konflikte erwiesen. Deshalb dürfte das Interesse an Reflexionen zu »Wissen und Geltung dieses Großereignisses« (S. 7) groß sein, wie sie der Sammelband mit dreizehn sozial- und kulturwissenschaftlichen Beiträgen vereint, die vor Beginn der *documenta fifteen* (im Folgenden auch *d 15*) im Vorfeld abgeschlossen wurden.

Der Initiator Buckermann entwirft die *documenta* als relationales Objekt in verschiedenen Wissenswelten, und verbindet es mit weit gefassten Bezügen zu dem gesellschaftlich differenzierten und polarisierten Wissen, die auch den Ausstellungsprozess einschließen. Der Zugang vermeidet einerseits sich von den Begrenzungen der etablierten strukturorientierten kunstsoziologischen Ansätze von Bourdieu und Luhmann aber auch der interaktiv basierten Kunstwelt (Becker) für die heterogen konstituierten Ausstellungsereignisse leiten zu lassen, die sich noch recht selbstverständlich kunstwissenschaftlich orientiert haben und deshalb die systematische Bedeutung von Ausstellungen unterschätzen. Andererseits wird auch die Privilegierung des Kuratorischen umgangen, wie sie in den diskursorientierten Ausstellungsdisziplinen verbreitet ist, die sich deshalb mit konkurrierenden Autorschaften, u. ä. befassen.

Die theoretische Basis schaffte einen offenen Rahmen für die durchweg gehaltvollen essayistischen Erkundungen zur *documenta*, die von je eignen theoretischen Ausgangspunkten unternommen werden. Deren sozialwissenschaftliche Perspektiven unterscheiden sie von kunstwissenschaftlichen, kuratorischen und anderen Zugängen der Ausstellungsforschung wie auch von soziologischen Kunstweltanalysen; partielle Überschneidungen sind selbstverständlich. Theoretisch orientiert wird auf Phasen oder Ausgaben

der *documenta* zugegriffen, die sich meist auf das in vielen Disziplinen entstandene *documenta* Wissen stützen, aber um theoretische Interpretationen erweitern und um spezielle Verknüpfungen ergänzen. Nur in einem Fall werden eigene empirische Erhebungen zur *documenta* vorgestellt. Es ist deshalb nötig die Beiträge einzeln anzusprechen, auch weil sie wohlweislich nicht nach Fragestellungen gruppiert sind. Eine Möglichkeit für die Leser*In Stränge auszumachen, bietet die grobe Einteilung in Weltverhältnisse, die generell betrachtet werden, die aktuell von der *d 15-Welt* motiviert sind oder sich auf Bezüge einzelner Diskurswelten zur *documenta* konzentrieren.

Das generelle Weltverhältnis der *documenta* drückt sich in ihrer Geltung, ihrer Institutionalisierung und ihrem Gegenwartsbezug aus. Michael Hutter erweitert seine Kunst und Wirtschaft verbindenden *Ernstes Spiele*⁴⁷⁸ um die Geltung erzeugende *documenta* als »Leuchtfeuer« (S. 23) in den Valuationsprozessen der Kunst. Für ihre Wirkung ist sie auf zahlreiche künstlerische Mitspieler*Innen und Institutionen angewiesen, deren unterschiedliche Funktionen ähnlich den Kunstfeld Studien⁴⁷⁹ und Heinich⁴⁸⁰ gesehen werden. Hutter behandelt die Mechanismen von der *documenta* aus, die sich während der Gründungsphase *d 1* und *2* noch überwiegend selbst an der »Grenze des westlichen Kunstkanons« (S. 28) konstituiert. In den folgenden Ausstellungen konnte sie die Kunst definieren und das Verständnis für diese verändern, wofür sie ab der *d 5* subjektive Fragestellungen geltungssteigernd einführte. Obgleich die globaler ausgerichteten Ausgaben der *d 10* und *11* ihre erreichte Stellung nutzen, um den Kunstkanon und sich selbst zu dekonstruieren, gewinnt die *documenta* als Leuchtfeuer weiter, weil sie »geltungsschaffendes Sehen der Mitspieler*Innen« (S. 42) generiert und so ihre Bedeutung im globalen Kunstspiel bestätigt.

Diese *documenta* Geschichte war anfangs konzipiert als »Präsentation auf Zeit« (S. 207), was Steffen Sigmund und Aleksandra Barjaktarevic veranlasst kultursoziologisch zu interpretieren, wie sich diese Idee institutionalisiert. Sie soziologisieren damit das Institutionenverständnis der *documenta*⁴⁸¹, öffnen es in die bundesdeutsche Gesellschaft, wo sich die »kognitive Kernstruktur« (S. 222) zu einer Kulturorganisation mit der für diese typischen stabilen Selbstständigkeit und Autonomie⁴⁸² entwickelt. Fachlich anerkannt

⁴⁷⁸ Hutter. *Ernstes Spiele*.

⁴⁷⁹ Kastelan/Tarnai/Wuggenig. *Das Kunstfeld*.

⁴⁸⁰ Heinich. *Le triple jeu de l'art contemporain*.

⁴⁸¹ Kimpel. *documenta*.

⁴⁸² Müller-Jentsch. *Das Kunstsystem und seine Organisationen*.

und populär als Institution, steht das Ereignis wohl inhaltlich mit jeder Ausstellung aufs Neue auf der Probe, wie die Konflikte um die *documenta fifteen* bestätigen.

Am Gegenwartsbezug kann das Weltverhältnis der *documenta* als Ambivalentes entschlüsselt werden. Sophia Prinz liest Dissonanzen zwischen den karg, aber spektakulär inszenierten Werken und Räumen die Zeitgenossen der *d 1* auf die zurückliegenden Kriegsfolgen und die Brüche in der Moderne als untergründigen Einspruch gegen Haftmanns für die moderne Kunst behauptete Kontinuität. Später passt die westlich-neutrale Inszenierung zur modernen, abstrakten Kunst aber unter der epistemischen und realen Globalisierung droht sich ab der *d 10* die konzentrierte Form zu überfordern, die sich mit Kassel und Athen bei der *d 14* räumlich verteilt und mit beanspruchter Gleichberechtigung »die Ausstellung in der globalen Gegenwart auf[löst]« (S. 226).

Auf eine systemtheoretische Perspektive gehoben, konvergieren die *Gegenwarten der Kunst* mit der Temporalisierung in der Gesellschaft. Cornelia Bohn zählt die *documenta* als Ereignis dazu, auch wenn sich ihre Einmaligkeit wiederholt. Ihr theoretisch begründetes Geltungsargument konkretisiert sie über die Reflektion ausgewählter »Masterpieces« (S. 66) der *d 13*, die mittels »ökologischer Synchronisation« (66) sich auch auf Zeit beziehen, deshalb in ihrer Geltung vom Ereignis bestätigt werden und gleichzeitig umgekehrt dessen Geltung in der Gesellschaft steigern.

Vier Beiträge wenden sich dem konfliktgeprägten Weltverhältnis im Vorfeld der *documenta fifteen* zu. Christine Magerski und David Roberts reflektieren dafür den konstitutiven Avantgardismus und die Moderne der *documenta*, dem sich auch die globale Kunst als Motor des gesellschaftlichen Wandels verpflichtet. Sie interessiert allerdings der jüngere paradigmatische Wechsel vom modernen zu einem zeitgenössischen Regime der Historizität, das nichtästhetische Einflüsse auf Gegenwartskunst verstärkt, die im transästhetischen Raum der Ausstellungen vom gesellschaftlichen Druck entlastet sind. Gerade deshalb läuft eine Ausstellung Gefahr, nur noch politisch beurteilt zu werden, wofür die Historisierung der *documenta* im *DHM* Berlin einen Vorgeschmack liefert.

Probleme aus der eigenen Entwicklung zu einer Wissensordnung der *documenta*, thematisiert Katja Hoffmann in Fortsetzung ihrer bereits mit Foucault monografisch analysierten *d 11*. Im Wandel der Narrative vom eurozentrierten Beginn zum globalen Anspruch entwickelt die *documenta* Züge »epistemischer Gewalt« (S. 83) die unter den künstlerischen Leiter*Innen selbstkritische Praktiken des Verlernens bei der *d 14* und der solidarischen Entmachtung der *d 15* anstiften. Die *d 15* sieht sie im Begriff, mittels dekolonialer Ansätze und mit Kollektiven die Macht der Ausstellung zu unterlaufen.

Ob damit eine »Gewaltfreiheit« (S. 99) der Ordnungen in der Ausstellung möglich wird, lässt sie in ihren konzeptorientierten Spekulationen offen.

Die seit Jahren verfallende Legitimität der Kasseler Schau in einem zum »Konflikt-Feld« (S. 132) zugespitzten Kunstfeld veranlasst Cheryce von Xylander und Ulf Wuggenig in eine Tiefenstruktur zu führen, dort personifiziert sich die *documenta* mit ihren NS-Verstrickungen, wie auch die Konflikte der *d 15*, in Joseph Beuys als Schlüssel für deren Analyse. Beuys fungiert als »Leitfigur einer Selbsterneuerung der Deutschen« (S. 162). Er steht im Zentrum einer epistemischen Konfliktkonstellation, der mittels eines kantschen Gemütsbegriffs und dessen Vernunftkritik eine deutsch/beuysche Stimmungslage attestiert wird, in der Beuys die Bürde einer kollektiven Schuldbewältigung mit anderen deutschen *documenta* Künstlern erfüllt hat. Wie die *documenta* die strukturellen Legitimationskämpfe unter kulturindustriellem Einfluss künftig besteht, halten sie im Vorfeld der *d 15* für offen.

Veranlasst durch die *d 15* wertet Séverine Marguin die kollektivierte künstlerische Produktion über die ganze *documenta*-Entwicklung gestützt auf das *documenta archiv* empirisch aus. Entgegen der Marginalisierung des Themas belegt sie eindrucksvoll die Persistenz der Kollektivformen, die beeinflusst von inhaltlichen Fügungen, die Nischen für Gruppenbeteiligungen geöffnet haben, der Programmweiterung dienen oder mit der performativen Umwälzung des Kunstbegriffs größere Spielräume eroberten, aber auch partiell ausgeschlossen waren. Die Ergebnisse legen die Basis für weitere Forschungen etwa zu Selektionsprozessen, aller Feuilleton-Polemik gegen Kollektive angesichts des Lumbung Ansatzes von *ruangrupa* zum Trotz.

Mehrere Beiträge begrenzen ihre Perspektiven, indem sie die Zeitbezogenheit der thematisierten Ausgaben der *documenta* nutzen, um ihr Verhältnis zu einzelnen Diskurswelten zu erörtern. Kathrin Peters geht dafür zurück in die formative Phase von feministischen Ästhetiken der 1970er Jahre, denen sie ein hohes Reflexionsniveau attestiert. Deren Selbstverständnis rückt situiertes Wissen und die Kritik ins Zentrum weniger eine behauptete eigene Identität. Die *d 6* öffnet sich 1977 für feministische Kunst, die vor allem in den Bereichen Videos und Performance gezeigt wird. Die Arbeiten sind durch ihren Einsatz situierten Wissens ästhetisch auf der Höhe, obwohl sie keine queer-feministische Position nach heutigen Maßstäben vertreten haben, wie sie vierzig Jahre später der Ko-Kurator Paul B. Preciado bei der *d 14* forciert eingebracht hat.

Ein anderes Beispiel diskursiven Effekts beobachtet Sebastian Lemme an der Ausstellungsform der *documenta 11*. In diesem Fall erweitert postkoloniales Denken die Schau um vier, diskursiv angelegte Plattformen dezentriert in drei Weltregionen. Die fünfte Plattform schloss als Ausstellung in Kassel ab.

Er erkennt in der Neuerung zwar einen Reflex auf damalige Diskussionen, würdigt aber auch die Ausstellung für postkoloniale Diskurse zu öffnen, denen sie sowohl in der Kunstwelt als auch gesellschaftlich zu Beachtung verhilft, gegen teils sehr abwertende Kunstkritiken. Er sieht die anhaltende Virulenz dieser postkolonialen Ausstellungsidee durch eine digitale sechste Plattform 2021 im Andenken an den verstorbenen Okwui Enwezor untermauert und fortgeführt.

Marie Rosenkranz geht Parallelen zwischen der Politisierung von Wissen und aktivistischen Kunstdiskursen von der *d 11* zur *d 14* nach. Die kontingenten Vermischungen von Kunst, Politik und Wissenschaft operieren in deutlicher Differenz zur westlichen Demokratiegläubigkeit der frühen Ausgaben. Schon bei der *d 11* wird das »Unrealisierte« (S. 168) der Demokratie zum differenzlogisch-diskursiven, machtkritischen Thema. Die *d 14* agiert überdies ästhetisch aktivistisch, motiviert aus einem »Gefühl der Notwendigkeit« (S. 172), strebt sie reale Veränderungen an und bezieht dabei die kulturellen Dimensionen mit ein. Offen bleibt am Ende die Frage, wie die kritische Kunst ihre Freiheiten künftig gegenüber dem steigenden Problemdruck behaupten kann.

Mit ihrem subjektiven Zugang erklärt sich Nanne Buurman selbst zum Testfall einer individuellen *documenta*-Sozialisation, die einem verbreiteten Muster, die *documenta* zur Schule des Lebens zu wählen, folgt. Sie eignet sich die Wissenskomplexe der *documenta* an, während sie an den Vermittlungskonzepten ab der *d 13* teilnimmt und die kuratorische Konzepte in globalisierten Kunstwelten reflektiert. Auf dieser Basis stellt sie ihre Forschungsbiografie mit eigenen Fragen und Forschungsagenden sehr detailliert vor. Ihr kuratorisches- und Vermittlungswissen gerät dabei zunehmend in Spannung zu den Traditionen des Kunstereignisses (>Hidden Curricula<) mit seinen problematischen NS-Kontinuitäten und einer frisch installierten *documenta*-Forschung, die anfangs mit einer später, aber drei *documenta*-Professuren eines *documenta*-Instituts etabliert wurde. Ihr individuelles Wissen gerät in Konflikte um die Ausstellung, die mit der Geltung in der Forschung sich zu einem Kampffeld verwebt.

Der Band ist als Überblick und Einstieg in die wissenszentrierte kunstsoziologische Beschäftigung mit der *documenta* durchweg zu empfehlen. Zumal bisherige Impulse in diese Richtung vorwiegend aus der Kunstwissenschaft Resonanz gehabt haben.⁴⁸³ Die relationalen Wissensperspektiven verbreitern die kunstsoziologischen Beiträge zur *documenta* deutlich. Überwiegend von Begriffen und Konzepten etwa Geltung, Institutionen, Gegenwart, Avantgarde und Moderne und Wissensordnung ausgehend, beziehen sie sich

⁴⁸³ Panzer et al. *Beziehungsanalysen*.

auf die *documenta* meist gestützt auf vorhandene Forschungen. Deshalb wird die enger auf die *documenta* bezogene Forschung vor allem aus den theoretischen Zugängen, Transfers und Anregungen erhalten.

Das Konzept zur Geltung ist am transparentesten ausgearbeitet, aber bleibt für die geltungsspendenden Prozesse noch skizzenhaft. Die für die Gründungsphase detailliert verfolgte Institutionalisierung schafft sicher auch wegen der schon vorhandenen Forschungen einen sehr dichten Bezug zwischen Konzept und Ausstellung bis in die zur Organisation materialisierte Idee. Diese Ebene dürfte auch für jede *documenta* wichtig sein und erfordert es auch auf interaktive Einflüsse einzugehen, die in Beiträgen noch weniger berücksichtigt sind.

Die Beiträge aus dem Vorfeld der *d 15* bleiben auch vor dem Hintergrund der folgenden Ausstellung aufgrund ihrer theoretisch fundierten Erwartungen anregend. Insofern sind sie Beispiele für den zeitlichen Standort der Studien zu dem sich entwickelnden Gegenstand, der für Ausstellungsuntersuchungen stets reflektiert einzubeziehen ist. Wie auch in den Rückblicken auf Einzeldiskursen praktiziert. Die weitere Diskussion sollte auch durch die Ergebnisse zu den Kollektiven angeregt werden, weitere empirische Facetten der *documenta* zu erschließen, die in Verbindung mit Wissenskonzepten zu Fragen wie Verantwortung, Differenzierung der Formen, Funktionen für Künstler*Innen und in der Ausstellung verknüpft werden, wie sie sich für die kollektive Praxis *d 15* stellen.

Die Probleme der Geltung und der Gegenwart der *documenta* scheinen mit unterschiedlichen Akzenten alle Beiträge zu beschäftigen, doch solche Konvergenzen wären künftigen Diskussion vorbehalten. Aufschlussreich wäre auch das Verhältnis zu anderen kunstsoziologisch vorliegenden relationalen Ausstellungskonzepten, die in Ausstellungen ontische, eigenrational machtvolle Prozesse zwischen den Systemen sehen⁴⁸⁴, die mittels Beziehungsanalysen die Strukturen, Interaktionen und Ereignisse der Ausstellungsformate aufschließen⁴⁸⁵ oder die in Biennalen eine eigene Stufe kultureller Produktion identifizieren⁴⁸⁶.

Literaturverzeichnis

Heinich, Nathalie. 1998. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Sociologie des arts plastiques Paris: Les Éditions de Minuit.

⁴⁸⁴ Schützeichel. *Die ›deontische Macht‹ der Ausstellung*.

⁴⁸⁵ Panzer. *Die Dokumenta 14*.

⁴⁸⁶ Sassatelli. *Symbolic Production in the Art Biennial*.

- Hutter, Michael. 2015. *Ernste Spiele. Geschichten vom Aufstieg des ästhetischen Kapitalismus*. Paderborn. Wilhelm Fink.
- 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*. Zürich: JRP Ringier, S. 87–106.
- Kimpel, Harald. 1997. *documenta. Mythos und Wirklichkeit*. Köln: DuMont.
- Müller-Jentsch, Walther. 2005. *Das Kunstsystem und seine Organisationen oder Die fragile Autonomie der Kunst*, in: Wieland Jäger/Uwe Schimank (Hg.) *Organisationsgesellschaft. Facetten und Perspektiven*. Wiesbaden: VS, S. 186–219.
- O'Neill, Paul. 2012. *The culture of curating and the curating of culture(s)*. Cambridge: Mass. MIT Press.
- Panzer, Gerhard. 2021. *Die Documenta 14. Soziale Ausstellung zwischen Konflikt und Beteiligung*, in: Meike Beyer/Daniel Reupke/Philip Roth/Julia Thibaut (Hg.) *Netzwerke – Performanz – Kultur*. Wuppertal: Königshausen & Neumann, S. 283–313.
- Panzer, Gerhard/Völz, Franziska/Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.) 2015. *Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte*. Wiesbaden: VS Verlag.
- Sassatelli, Monica. 2017. *Symbolic Production in the Art Biennial. Making Worlds*, in: *Theory, Culture & Society* 34, S. 89–113.
- Schützeichel, Rainer. 2016. *Die ›deontische Macht‹ der Ausstellung*, in: Nina T. Zahner/Uta Karstein, U. (Hg.) *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes*. Wiesbaden: Springer, S. 191–213.

Die Kunst, die Kunst zu messen.

Christian Steuerwald

Buckermann, Paul. 2020. *Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnungen der Kunst*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft. 380 Seiten. ISBN: 978-3-95832-204-2. Preis: € 49,90.

Die Kunst ist einer jener Sozialbereiche, in denen sich historisch schon sehr früh Listen, Vergleiche, Rangfolgen und Bewertungsskalen ausgebildet haben, die Kunstwerke, aber auch Künstlerinnen und Künstler bewerten und einordnen. Eine der ersten und die Kunstgeschichte prägenden Zusammenstellungen sind wohl die 1550 veröffentlichten Künstlerbiografien von Giorgio Vasari und die auf einer quantifizierenden Logik aufbauende ›balance des peintres‹ von Roger de Piles von 1708. Analog hierzu sind auch in kunstsoziologischen Studien schon sehr früh Ansätze einer Soziologie der Bewertung und Wertung zu erkennen. So weist etwa Pierre Bourdieu ab den 1960/70er Jahren auf den Wert der Kunst für Statuszuweisungen und die feinen Unterschiede in der Kunstbewertung hin und macht auf Konsekrationsinstanzen aufmerksam, die legitime Bewertungen und Anerkennungen vornehmen. Auch in den letzten Jahren sind unter anderem als Folge eines erhöhten Interesses an einer Soziologie der Bewertung, Wertung und des Vergleichs eine Reihe von Studien erschienen, die am Beispiel der Kunst zu einer Soziologie der Wertung und Bewertung arbeiten. Die Dissertation von Paul Buckermann *Die Vermessung der Kunstwelt. Quantifizierende Beobachtungen und plurale Ordnung* gehört nun zu jenen Arbeiten, die sich systematisch und sehr lesenswert mit quantifizierenden Bewertungen in der Kunst auseinandersetzen.

Das Anliegen der Studie von Buckermann ist es die »pluralen Innensichten der Kunst« (S. 7) und ihre Ordnungsangebote zu untersuchen, die vor allem auf einer quantifizierenden Logik aufbauen. Die These der Arbeit ist, dass diese quantifizierenden Verfahren in der Kunst einer weiteren kunstinternen Logik gegenüberstehen, die davon ausgeht, dass Kunst nicht quantifizierbar und vergleichbar ist, weil sie eben einzigartig, authentisch und autonom ist. Das Ergebnis der Arbeit ist, dass diese unterschiedlichen Logiken nicht aufgelöst werden, sondern zu plurale Ordnungen führen und als struktureller Konflikt in die Kunst eingelassen sind.

Um die Frage nach den pluralen Innensichten der Kunst und ihren Ordnungsangeboten zu beantworten, startet die Arbeit nach einer Einleitung und einem Problemaufriss, der sich unter anderem am Beispiel einer perfekten Ausstellung abarbeitet, mit den theoretischen Grundlagen. Ausgangsthese der Arbeit ist die an Niklas Luhmann geschulte und unter anderem von Bettina Heintz in mehreren Schriften vertretene Auffassung, dass Quantifizierungen, Bewertungen und Vergleiche Beobachtungen von Welt sind, die Welt konstituieren. Im Anschluss an diese Ausgangsthese referiert Buckermann die prominenten kunstsoziologischen Zugänge von Howard Becker, Pierre Bourdieu und Niklas Luhmann. Neben einer Darstellung der kunstsoziologischen Grundlagen interessiert sich Buckermann vor allem dafür, wie in Kunstwelten (Becker), im Kunstfeld (Bourdieu) und im Kunstsystem (Luhmann) Ordnungsweisen theoretisch konzipiert und kunstinterne Regeln beschrieben werden, die Kunst herstellen und anerkennen. Diese »Trias einschlägiger kunstsoziologische[r] Ansätze« (S. 46) ist aber nicht als Übung soziologischer Theoriearbeit angelegt, sondern leitet die Diskussion der beiden empirischen Fallbeispiele an, die ergänzt durch weitere Theorien vor allem aus dem Bereich der Soziologie der Bewertung und Wertung, des Vergleichs und der Quantifizierung, aber auch etwa aus der Organisationssoziologie und der Museumssoziologie bearbeitet werden.

Das erste Fallbeispiel, an dem die Ordnungsangebote untersucht werden, ist der Kunstkompass. Der Kunstkompass ist eine jährlich erscheinende Rangliste der weltweit berühmtesten Künstlerinnen und Künstler, die 1970 erstmals von Willi Bongard zusammengestellt und im Wirtschaftsmagazin *Capital* veröffentlicht wurde. Die Analyse des Kunstkompasses zeigt nicht nur wichtige Einsichten in das Anliegen, in die über die Jahre eingeführten Änderungen und Neuerungen, sondern auch in die Konstruktion der verwendeten Messverfahren. So wird beispielsweise herausgearbeitet, wie der Kunstkompass Ruhm operationalisiert und was Schwarmintelligenz mit dem Anspruch des Kunstkompasses, Objektivität zu messen, zu tun hat.

Die zweite Fallstudie, in der quantifizierende Ordnungen herausgearbeitet werden, untersucht öffentliche Kunstmuseen, die moderne und zeitgenössische Kunst ausstellen. Grundlage der Fallstudie sind zahlreiche Interviews, die Buckermann mit Museumsprofessionellen durchgeführt hat. Im Anschluss an Thesen des organisationssoziologischen Neo-Institutionalismus geht Buckermann davon aus, dass Museen als Organisationen mit Ansprüchen aus verschiedenen Umwelten wie etwa der Wirtschaft oder der Politik zurechtkommen müssen. Überraschend ist dabei, wie Museen mit dem Anspruch einer Quantifizierung aus den Umwelten umgehen etwa in dem Erfolg über Besucherzahlen gemessen oder auf Kennzahlen reduziert werden soll. So werden diese »multiple[n] und teils widersprüchliche[n] Anforder-

rungen« (S. 186) in den Museen situationsspezifisch nach einer eigenen Logik verarbeitet und in Entscheidungen überführt. In der Folge kann es vorkommen, dass Entscheidungsträger von Museen eine Ausstellung über Besucherzahlen als Erfolg ausweisen, während sie gleichzeitig darauf hinweisen, dass die Qualität von Kunstausstellungen nicht über Besucherzahlen gemessen werden können. Neben diesen aufschlussreichen Einsichten in die Logik musealer Entscheidungen ist ein weiterer Mehrwert der Fallstudie die kenntnisreiche und die internationale Diskussion einbeziehende Übersicht über eine Soziologie des Museums.

Insgesamt zeigt die Untersuchung der beiden Fallbeispiele aufschlussreich und detailliert, wie das Ordnungsangebot einer quantifizierenden Logik und ihre Kritik daran zu pluralen Ordnungsvorstellungen in der Kunst führen, die die Kunst insgesamt prägen. Diese beiden Logiken können aber nicht als einfache Gegenüberstellung, als ein Entweder-Oder verstanden werden, sondern werden, wie Buckermann überzeugend an den beiden empirischen Fällen herausarbeitet, unterschiedlich bearbeitet und verhandelt, sodass sich letztlich eben plurale Vorstellungen über Kunst und Innensichten der Kunst beobachten lassen. Auch wenn Buckermann überzeugend die unterschiedlichen Sichtweisen, Vorstellungen und Ordnungsangebote herausarbeitet, bleibt offen, inwieweit diese stets als Innensichten der Kunst zu verstehen sind. So zeigt etwa die zweite Fallstudie, dass die Aufforderung zu einer Quantifizierung und die daran versuchte Möglichkeit, Erfolg zu messen, vor allem aus der Wirtschaft und der Politik und weniger aus der Kunst kommt. Dies trifft ja auch auf den Kunstkompass zu, der eigentlich beansprucht eine Finanz- und Wirtschaftselite über Entwicklungen in den Bildenden Künsten zu informieren, sei es als Entscheidungshilfe für hochpreisige Investitionen oder als Wissen für Small-Talk. In der Folge fehlt eine hinreichende Begründung, inwiefern der Kunstkompass der Kunst zuzuordnen ist oder eben zu anderen Sozialbereichen wie der Wirtschaft oder der Wissenschaft, die die Kunst beobachten. Eine umfassende Aufklärung hätte dann möglicherweise zu der aufschlussreichen Frage führen können, wie sich denn historisch und unter welchen Bedingungen eine quantifizierende Logik in der Kunst ausgebildet hat.

Die Ausführungen zur Theorie sind solide gearbeitet, aber anspruchsvoll und sehr vorraussetzungsreich vor allem, weil nur Ausschnitte aus den Kunstsoziologien von Becker, Bourdieu und Luhmann referiert werden. So fehlt etwa in der Theorieeinführung zu Luhmann die Kommunikationstheorie oder der Begriff der Codierung, der aber später bei der Diskussion der Fallbeispiele zur Anwendung kommt. Weiterhin beschränkt sich die Theoriearbeit vor allem auf Darstellung und Anwendung. Dies ist zwar mehr, als einige andere soziologische Arbeiten aufweisen. Dennoch bleibt es unbefriedigend. Eine kritische Diskussion der Theorien ist nur bedingt vorhanden. Zumeist ist sie

nebenbei in der Diskussion der empirischen Fallbeispiele enthalten, wenn Buckermann etwa darauf aufmerksam macht, dass über dieses oder jenes nichts mit der Theorie ausgesagt werden kann. In Folge der äußerst komplexen Theorien wäre möglicherweise eine Beschränkung auf einen der drei kunstsoziologischen Klassiker nicht nur lesefreundlicher, sondern hätte auch einen größeren Mehrwert gehabt, wenn auch einiges der theoretischen Aufklärungsarbeit aufgrund der beiden fehlenden Theorien nicht mehr möglich gewesen wäre.

Zusammenfassend ist die Arbeit von Paul Buckermann eine sehr gelungene, instruktive und lesenswerte Untersuchung, die durch ein originelles Design nicht nur aufschlussreiche und an der Empirie begründete Antworten und Einblicke in die Innensichten der Kunst und Ordnungsangebote gibt, sondern auch weitere Fragen für Anschlussforschungen aufmacht.

Museen als Experimentallabore.⁴⁸⁷

Nina Tessa Zahner

Nicole Burzan, Jennifer Eickelmann. 2022. *Machtverhältnisse und Interaktionen im Museum*. Frankfurt am Main: Campus, 231 Seiten. ISBN: 9783593514529. Preis €49,95

Museen verstehen Nicole Burzan und Jennifer Eickelmann in ihrem Buch *Machtverhältnisse und Interaktionen im Museum* als soziale Räume. Dabei fokussieren sie sich auf »die ungleiche Verteilung von Handlungsoptionen und Repräsentationen« (S. 7) und gehen der Frage nach, »inwiefern Museen gesellschaftliche Ungleichheitsverhältnisse reproduzieren, stabilisieren oder ggf. auch Impulse für deren Wandel geben« (S. 9). Die Autorinnen untersuchen erstens die Rolle von Museen hinsichtlich globaler Ungleichheiten, auch unter Bezugnahme auf die aktuelle Debatte um Restitution. Zweitens geraten Museen als Vermittlungsinstitutionen beziehungsweise -organisationen bei der (Re-)Produktion nationaler sozialer Ungleichheiten und symbolischer Ordnungen in den Blick. Drittens werden sie als kleine soziale Einheiten analysiert, die regulieren, wie Besucher*innen miteinander und mit den Exponaten interagieren. Die Publikation präsentiert die Ergebnisse zweier Forschungsprojekte mit DFG- und BMBF-Förderung, die Beobachtungen, Interviews, Ethnografien und Dokumentanalysen kombinierten. Auf die Einleitung (Kap. 1) folgen fünf inhaltliche Teile und ein Ausblick. Zu Kapitel 2 (»Machtsensibler Prolog«) und 3 (»Zur Dramaturgie des ›erlebnisorientierten‹ Museums«) gehört jeweils ein Exkurs.

Die Autorinnen setzen sich im zweiten Kapitel zunächst mit dem historischen Wandel der Deutungshoheit des Museums auseinander und untersuchen vor diesem Hintergrund den Umgang mit kolonialer Vergangenheit und Rassismus. Das Kapitel stellt die Transformation des Museums vor: von einem identitätsstiftenden Repräsentationsort nationaler Kultur des 19. Jahrhunderts über die Inklusionsbestrebungen einer »Kultur für alle« der 1970er-Jahre hin zu einem ausdifferenzierten Funktionsverständnis im Sinne eines Lern- und Aufklärungsortes beziehungsweise Laboratoriums. Der Ritt durch die Geschichte endet mit der Diagnose einer »Multiplizierung der Museumsobjekte« (S. 22) im gegenwärtigen digitalen Zeitalter.

⁴⁸⁷ Die Rezension ist erstmalig am 26.10.2022 auf *Sociopolis* erschienen. <https://www.sociopolis.de/museen-als-experimentallabore.html>

Burzan und Eickelmann zeigen, dass und wie es im Rahmen der beschriebenen Transformationsprozesse zu einem zunehmend reflexiven und transparenten Umgang mit Deutungshoheiten kam, der heute als legitimatorische Basis des »postfaktischen Museums« (S. 31) fungiert. Letzteres reflektiert sich selbst in seinem situierten Wahrnehmen und versuche auf diesem Weg, herrschaftsfreie Diskurse zu fördern. Heutige Museen, dies macht der erste Exkurs zu »kolonial geprägte[n] Museen« deutlich, etablieren angesichts von Fragen der Restitution, der kolonialen Vergangenheit, des Eurozentrismus und des Rassismus entweder Strategien der Multiperspektivität oder sie machen die von ihnen gewählte Perspektive transparent (S. 45).

Insgesamt sind die Ausführungen in diesem so bezeichneten »Machtsensiblen Prolog« nicht uninteressant, referieren jedoch weitgehend Bekanntes und bleiben in ihrer machtanalytischen Ausrichtung eher vage. Hier wäre eine stärkere machttheoretische Rahmung wünschenswert gewesen. Dies nicht zuletzt deshalb, weil das Kapitel die Situiertheit des eigenen Blicks nicht reflektiert und die in der Darstellung implizierten Deutungspräferenzen nicht ausweist. Eine konkrete machttheoretische Verortung hätte dabei helfen können, dieses Defizit zu beheben. Die Konklusion zum Ende des Kapitels, dass »die Frage nach den Grenzen der Repräsentation [...] in der praktischen Museumsarbeit ein fortgesetztes Thema« (S. 46 f.) bleibt, scheint für eine machtkritisch operierende Studie etwas banal.

Das folgende Kapitel untersucht den Trend hin zu erlebnisorientierten Ausstellungskonzepten und überlegt, inwieweit Museen den eigenen Anspruch erfüllen, sich einem möglichst breiten Publikum zu öffnen. Operationalisiert wird dies anhand der Frage, ob »der Museumsbesuch in einem erlebnisorientierten Museum Schauplätze für Statusmarkierungen und Ungleichheitsreproduktion« bietet (S. 82). Dabei verweisen Burzan und Eickelmann auf Richard A. Petersons Omnivor-These, auf Bettina Heinzes Diagnose der abnehmenden Bedeutung von Lebensstilen als soziale Erkennungszeichen und auf Michèle Lamonts Feststellung einer zunehmenden Unschärfe von sozialen Grenzziehungen (S. 83 f.).

Zur Untersuchung des Museums als Ort der Ungleichheitsreproduktion wurden standardisierte Publikumsbefragungen am Ende der Ausstellung durchgeführt. Dabei bleibt unklar, wie das in dieser Studie zur Anwendung gebrachte Begriffsverständnis von »Distinktion« – eine Synthese von Pierre Bourdieu und Erving Goffman, nach der Distinktion die Inszenierung vor anderen im Rahmen eines Museumsbesuchs bedeutet – im Rahmen einer standardisierten Befragung am Ausstellungsausgang überhaupt operationalisiert hätte werden können: Wie soll die Inszenierungsleistung vor Ort mit einem quantitativen Fragebogen am Ende der Ausstellung zu messen sein? Hier passen allem Anschein nach theoretische Modellierung und gewählte Methode nicht zusammen. Für eine derartige Fragestellung wären, wie die

Autorinnen auch anmerken (S. 176), Go-Along-Interviews deutlich passender gewesen.

Wenig überraschend kommt die Untersuchung dann auch zu dem Ergebnis, dass sich »generalisierte Aussagen über die Wirkung von Museumsgenres und Ausstellungsweisen auf Distinktionsverhalten kaum treffen lassen«, da »zu viele Differenzierungen, situationsspezifische Aspekte und subtile Indikatoren [...] von Bedeutung« (S. 95) sind. Zur Erfassung ebendieser »ambivalenten Distinktionseffekte in der musealen Praxis [... müsse man] möglichst nicht individuelle Besucher*innen, sondern Besucher*innen in (Interaktions-)Situationen in den Blick« (S. 96) nehmen. Eine dezidierte Auseinandersetzung mit den Arbeiten Gunnar Ottes zum kulturellen Statuskonsum wäre für die Studie gerade hinsichtlich der Fragebogengestaltung sicherlich instruktiv gewesen,⁴⁸⁸ wäre dadurch eventuell die Inkonsistenz zwischen Theorie und Methode sichtbar geworden.

Demgegenüber ist der hier anschließende zweite Exkurs, der sich mit der Digitalisierung des Museums befasst, sehr interessant zu lesen. Er argumentiert, dass sich aufgrund der Datafizierung und Algorithmisierung des Kuratorischen die musealen Existenzweisen pluralisieren: Museumsobjekte werden im Zuge der digitalen Transformation nun »gleichzeitig an ganz unterschiedlichen Orten belebt [...]: Die Dinge, ihre Orte, ihre Geschichten sowie die mit ihnen verbundenen Praktiken multiplizieren sich.« (S. 99) Dies bedeutet auch, dass die Diskussionen darüber, was Museen leisten können und sollen, zunehmend in digitalen Öffentlichkeiten stattfinden. »Die Dinge [verlassen] nun die Expert*innensysteme« und sind der »ökonomischen, ästhetischen und praktischen Normierung digitaler Plattformen« (S. 107 f.) ausgesetzt. Die Digitalisierung sei dabei keine weitgehende Demokratisierung des Museums, sondern eröffne vielmehr unterschiedliche Realitätsdimensionen, die »eher von einer Zunahme an Ambivalenzen und Veruneinigungen zeugen« (S. 109). Durchweg spannende Einsichten, die man gerne noch etwas ausführlicher beleuchtet und weitgehender machtanalytisch interpretiert sowie methodologisch reflektiert gesehen hätte.

Kapitel vier sieht das Aufsichts- und Servicepersonals in einer Scharnierfunktion zum Publikum. Es fasst das Museum als Sozialraum und fragt, »welche Funktionen das Aufsichts- und Servicepersonal in Museen innerhalb musealer Machtgefüge [...] heutzutage erfüllen darf, kann und soll« (S. 113). Die Autorinnen zeichnen zunächst die historische Entwicklung nach – von der reinen Aufsicht zum Besuchsservice – und setzen dann auf der

⁴⁸⁸ Otte. *Was ist Kultur und wie sollen wir sie untersuchen?*, S. 74 – 104; Kunißen et. al.. *Sozialer Status und kultureller Geschmack*, S. 209 – 235; Otte. *Organisationale Kulturproduktion und kultureller Statuskonsum*, S. 799–829.

Grundlage der empirischen Ergebnisse Aufsichten, Kunst und Kultur sowie die Besucher in Bezug zueinander. Dabei betonen sie die von den Museen marginalisierte Wichtigkeit der Aufsichten für die Kunst- und Kulturvermittlung. Eine fundierte Auseinandersetzung mit der Rolle der Aufsichten könne unter Umständen eine Reflexion der Deutungshoheiten und eine mögliche Relativierung des Expertenwissens innerhalb des Museums anstoßen. Hier führt die machttheoretische Perspektive des Buches zu durchweg interessanten Diagnosen, auch wenn sie sich an verschiedenen Stellen allzu sehr im Detail verliert. Mitunter scheint die Zielgruppe des Textes nicht ganz klar. Allem Anschein nach richtet sich der Teil an Museumsverantwortliche, die hier detaillierte und umfassende Informationen zur Professionsgruppe der Aufsichten erhalten können, für den am Museum als Sozialort interessierten Leser ist der Part eher weniger interessant.

Das methodische Vorgehen der dem Buch zugrundeliegenden Studien ist Gegenstand des fünften Kapitels. Die umfangreichen Ausführungen scheinen sich vor allem an sozialwissenschaftlich Forschende und Studierende zu wenden und erinnern teilweise an eine Einführung ins empirische Forschen im Rahmen eines Forschungsworkshops. Burzan und Eickelmann weisen so beispielsweise darauf hin, dass die gewählten »Methoden [...] zur Forschungsfrage ebenso passen [müssen], wie zu den personellen und zeitlichen Ressourcen« und sie betonen, dass sich das »Material nicht ohne theoretische Einbettungen und Reflexionen in Information übersetzen« lässt und hierfür »theoretische Positionierungen« unablässig sind (S. 201). Sie üben sich hierbei auch durchaus in Selbstkritik, was positiv hervorzuheben ist.

Im abschließenden Kapitel 6 weisen die Autorinnen darauf hin, dass Museen als »Experimentallabor der Verhandlung grundlegender gesellschaftlicher Verhältnisse« (S. 205) gegenwärtig vor allem mit der »Irritation von Deutungshoheit« experimentieren und in diesem Sinne versuchen »ein idealerweise heterogenes Publikum an Deutungen zu beteiligen und es aktiv zu involvieren, Deutungsangebote zu differenzieren und entsprechend reflexive, partizipative Formate zu entwickeln« (S. 205). Wie die Studie gezeigt habe, verliefen diese Experimente nicht reibungsfrei, ebenso sei »die Wirkung der verschränkten Wandlungsprozesse auf museale Machtstrukturen nicht im Vorhinein absehbar«, sondern vom spezifischen Kontext abhängig (S. 207).

Zielgruppe des Buches soll »eine breite Leserschaft über das universitäre Forschungsfeld hinaus« (S. 202) sein. Beim Lesen drängt sich jedoch an mehreren Stellen eher der Eindruck auf, die Publikation ziele vielmehr darauf ab, »die Kommunikation mit dem Feld aufrecht zu erhalten und weiter zu intensivieren« (S. 202). Sie scheint sich über weite Teile vor allem an Vertreter der Museumsforschung beziehungsweise der Museumspraxis zu wenden. Allerdings wäre auch für diese Zielgruppe eine stärkere theoretische

und methodologische Einordnung als zentraler Bestandteil guter wissenschaftlicher Praxis wesentlich.

Die Untersuchung, so bleibt abschließend festzuhalten, stellt die soziologisch spannende und relevante Frage nach der Verteilung von Handlungsoptionen und Repräsentationen im Museum. Um dieses Erkenntnisinteresse auf gewinnbringende Art und Weise zu bearbeiten, wäre jedoch mehr theoretische und methodologische Vorortung, Einbettung und Reflexion nötig gewesen. Die Arbeit lässt leider eine klare theoretische Positionierung vermissen und verliert sich allzu oft im Detail. Zudem nutzt sie Methoden, die sich zur Beantwortung der Fragestellung zum Teil als wenig geeignet erweisen. Bemerkenswert bleibt, dass die Publikation ihre methodischen Schwächen in einem eigens dafür reservierten Kapitel umfassend reflektiert. Der Teil zur Digitalisierung des Museums eröffnet zudem wirklich spannende Einsichten und regt weitergehende Fragestellungen an, die eine Soziologie des Museums nicht unbearbeitet lassen sollte.

Literatur

- Kunißen, Katharina/Eicher, Debora/Gunnar Otte. 2018. *Sozialer Status und kultureller Geschmack. Ein methodenkritischer Vergleich empirischer Überprüfungen der Omnivore-Univore These*, in: Julia Böcker et al. (Hg.). *Zum Verhältnis von Empirie und kultursoziologischer Theoriebildung*, Weinheim: Juventa, S. 209–235.
- Otte, Gunnar. 2017. *Richard A. Peterson (1932–2010) und Paul J. DiMaggio (*1951). Organisationale Kulturproduktion und kultureller Statuskonsum*, in: Christian Steuerwald (Hg.). *Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze*. Wiesbaden: Springer. S. 799–829.
- Otte, Gunnar. 2018. *Was ist Kultur und wie sollen wir sie untersuchen? Entwurf einer sozialwissenschaftlichen Sozialstruktur- und Kulturanalyse*, in: Julia Böcker et al. (Hg.), *Zum Verhältnis von Empirie und kultursoziologischer Theoriebildung. Stand und Perspektiven*. Weinheim: Juventa, S. 74–104.