

ARTIS OBSERVATIO

Allgemeine Zeitschrift für
Kunstsoziologie und Soziologie der Künste



Volume III – 2024

Artis Observatio 3 (2024)

Impressum

www.biejournals.de/index.php/ao

ISSN 2750-7521

Redaktion und Herausgeber:

Prof. Dr. Christine Magerski

Marie Rosenkranz

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 Cobyright-Inhaber und Copyright-Inhaberinnen möglich.

Bei der künstlerischen Arbeit auf dem Titelblatt handelt es sich um die Arbeit "PUBLIKUMSBEFRAGUNG" aus dem Jahr 2023 von Kanade Hamawaki. Das Copyright für die Arbeit und die Fotografie liegen bei der Künstlerin.

Inhaltsverzeichnis

Editorial.

Christine Magerski, Marie Rosenkranz, Christian Steuerwald & Nina Tessa Zahner 4

Artikel.

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

Mira Bickert 5-45

Jimi Hendrix.
Zur Praxissoziologie eines Gesamtkunstwerks.

Frank Hillebrandt 47-72

Verrat an der eigenen Klasse?
Von Aufsteigerinnen, der neuen Klassenliteratur und der Bohème.

Christine Magerski & Christian Steuerwald 73-96

Darrel Ellis – Gespenster der HIV/ AIDS-Krise.

Ringo Rösener 97-128

Workstattbericht.

Das Ordnen literarischer Felder, Systeme und Akteure.
Ein Werkstattbericht über die Arbeit am *Handbuch Literaturvermittlung*.

Julia Ingold & Christoph Jürgensen 129-140

Rezensionen.

Gewalt als produktive Irritation.

[Rezension zu Braun, Andreas & Steuerwald, Christian (Hg.). 2022. Kunst und Gewalt. Wiesbaden: Springer VS.]

Thorsten Benkel

141-145

Literarisches Schreiben als Warenproduktion.

Eine fatalistische Literatursoziologie für Literaturliebhaber.

[Rezension zu Amlinger, Carolin. 2021. Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp.]

Christa Karpenstein-Eßbach

147-150

Entschlüsselung des globalen Kunstfeldes.

Larissa Buchholz Modell der dual cultural world economy.

[Rezension zu Buchholz, Larissa. 2022. The Global Rules of Art. The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy. Pinceton/Oxford: Princeton University Press.]

Diana Kral

151-161

Machtmissbrauch am Theater.

[Rezension zu Schmidt, Thomas. 2019. Macht und Struktur im Theater: Asymmetrien der Macht. Wiesbaden: Springer Fachmedien.]

Anna Staab

163-168

Editorial.

Christine Magerski, Marie Rosenkranz, Christian Steuerwald und Nina Tessa Zahner

Das Interesse an den ersten beiden Ausgaben der Zeitschrift *Artis Observatio* war und ist immer noch groß. Wir hoffen, dass auch dieser dritte Band gut angenommen wird. Erstmals wurde mit dem ›Werkstattbericht‹ ein neues Format aufgenommen, das nicht nur Forschungsergebnisse präsentiert, sondern quasi aus dem ›Maschinenraum der Wissenschaft‹ berichtet, indem es Einblicke in Prozesse, die im Wissenschaftsbetrieb in der Regel unsichtbar bleiben, bietet. In diesem Band beschreiben Julia Ingold und Christoph Jürgensen auf diese Weise ihre konzeptionelle Arbeit am *Handbuch Literaturvermittlung* und der damit einhergehenden Vorsortierung des Literaturbereichs, seiner Akteure und Praktiken.

Die Ausgabe präsentiert zudem vier klassische wissenschaftliche Artikel. *Mira Bickert* untersucht am Beispiel einer öffentlich ausgestellten Arbeit von *Taring Padi* auf der *documenta 15* empirisch die Rezeptionsweisen von Laien. *Frank Hillebrandt* zeichnet die Konstitution des Gesamtkunstwerkes *Jimi Hendrix* aus der Perspektive der soziologischen Praxistheorie als Versammlung von Praxispartikeln nach. *Christine Magerski* und *Christian Steuerwald* gehen dem Interesse an der neuen Klassenliteratur in ihrer zumeist autosozio-biographischen Form nach und thematisieren hierbei die soziale Position zeitgenössischer Autorinnen im Vergleich zur historischen Bohème und *Ringo Rösener* untersucht am Beispiel von *Darrel Ellis* Strategien der Sichtbarmachung von AIDS und verweist dabei auch auf aufschlussreiche Prozesse in der wissenschaftlichen Bearbeitung von Kunst.

Ergänzt werden die Artikel und der Werkstattbericht um Rezensionen zu der theatersozio-logischen Studie von Thomas Schmidt über *Macht und Struktur im Theater* (Anna Staab), zu der Monografie von Larissa Buchholz *The Global Rules of Art* (Diana Kral), zu dem von Andreas Braun und Christian Steuerwald herausgegebenen Sammelband über *Kunst und Gewalt* (Thorsten Benkel) sowie über die literatursoziologische Arbeit von Carolin Amlinger *Schreiben* (Christa Karpenstein-Eßbach).

Bedanken möchten wir uns diesmal bei Kanade Hamawaki und Cornelis Gollhardt, die uns ihre künstlerische Arbeit *PUBLIKUMSBEFRAGUNG/2023* für das Cover zur Verfügung gestellt haben. Fabian Sokolowski danken wir für die Arbeiten am Layout und der Formatierung. Widmen möchten wir diese Ausgabe Howard S. Becker (1928 – 2023), Hilmar Schäfer (1977 – 2023) sowie Rainer Schützeichel (1958 – 2023). Wir sind dankbar, Euch kennengelernt zu haben!

Kunst in den Augen von Laien.

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

Mira Bickert

Abstract.

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

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

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

Zusammenfassung.

Im Kontext der Forschungslücke zur Rezeption zeitgenössischer Kunst auf das Laienpublikum zielt die vorliegende Arbeit auf die induktiv-deduktive Entwicklung eines begrifflichen Instrumentariums zur Erfassung von
DOI: 10.11576/ao-7023 ISSN 2750-7521

Laienrezeption zeitgenössischer Kunst unter undogmatischer Orientierung an Bourdieus Rezeptionstheorie.

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

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

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

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

¹ Hoffmann. *Kultur für alle*.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Ebd. S. 19

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ Ebd. S. 69-71

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

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

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

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

²¹ Ebd. S. 76f.

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

²³ Ebd. S. 77-79.

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

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

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

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

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

3. Forschungsstand: Rezeptionsforschung im zeitgenössischen Kunstfeld

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

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

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

³⁰ Rancière. *Das Unvernehmen*.

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

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

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

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

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

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

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

³⁶ Ebd. S. 241

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

³⁸ Ebd. S. 281, 283.

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

⁴⁰ Ebd. S. 210-215.

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

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

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

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

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

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

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

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

⁴⁶ Ebd. S. 202.

⁴⁷ Ebd. S. 203f.

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

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

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

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

⁴⁹ Ebd. S. 176.

⁵⁰ Ebd. S. 179ff.

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

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

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

⁵⁴ Ebd.

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

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

4. Methode: Inhaltsstrukturierende und typisierende Inhaltsanalyse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁶¹ Witzel. *Das problemzentrierte Interview*.

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

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

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

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

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

⁶⁴ Abb. 1

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

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

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

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

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

⁶⁷ Documenta und Museum Fridericianum gGmbH.

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

⁶⁹ Taring Padi.

⁷⁰ Kontextualisierung der Arbeiten von Taring Padi.

⁷¹ Taring Padi.

⁷² Berins. *Gierige Schweine, korrupte Ratten*.

⁷³ Abgeklebtes Bild. Erneut Antisemitismus-Vorwurf auf documenta.

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

4.2 Sample: Laienrezipierende auf der documenta 15

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

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

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

⁷⁵ Abgeklebtes Bild. Erneut Antisemitismus-Vorwurf auf documenta.

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

⁷⁷ Taring Padi.

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

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

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

⁸¹ Glaser/Strauss. *Grounded Theory.*

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

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

Tabelle 1: Sample

5. Ergebnisse

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

⁸² Tab. 1.

5.1 Der Merkmalsraum

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

Tabelle 2: Merkmalsraum

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

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

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

⁸³ Tab. 2.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5.2 Die Typologie

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

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

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

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

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Ebd. S. 158.

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

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

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

Tabelle 3: Typologie

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

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

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

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

⁸⁸ Tab. 3.

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

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

5.2.1 Typ 1: Der einfühlende Typ⁸⁹

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

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

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

⁸⁹ Das zugrundeliegende empirische Material kann angefragt werden.

⁹⁰ Auszug aus dem Interviewmaterial

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

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

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

⁹¹ Auszug aus dem Interviewmaterial

⁹² Auszug aus dem Interviewmaterial

⁹³ Auszug aus dem Interviewmaterial

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

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

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

5.2.2 Typ 2: Der enträtselnde Typ⁹⁶

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

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

⁹⁵ Auszug aus dem Interviewmaterial

⁹⁶ Das zugrundeliegende empirische Material kann angefragt werden.

⁹⁷ Auszug aus dem Interviewmaterial

⁹⁸ Auszug aus dem Interviewmaterial

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

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

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

⁹⁹ Auszug aus dem Interviewmaterial

¹⁰⁰ Auszug aus dem Interviewmaterial

¹⁰¹ Auszug aus dem Interviewmaterial

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

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

5.2.3 Typ 3: Der verortende Typ¹⁰³

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

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

¹⁰² Auszüge aus dem Interviewmaterial.

¹⁰³ Das zugrundeliegende empirische Material kann angefragt werden.

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

¹⁰⁵ Auszüge aus dem Interviewmaterial

¹⁰⁶ Auszug aus dem Interviewmaterial

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

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

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

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

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

¹⁰⁷ Auszüge aus dem Interviewmaterial

¹⁰⁸ Auszug aus dem Interviewmaterial

¹⁰⁹ Auszug aus dem Interviewmaterial

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

¹¹⁰ Auszug aus dem Interviewmaterial

5.3 Zusammenhang der Typen mit sekundären Merkmalen

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

Tabelle 4: Verteilung soziodemografischer Merkmale

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

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

¹¹¹ Tab. 4.

¹¹² Berufsbezeichnungen wurden entweder vergrößert oder pseudonomisiert.

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

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

Tabelle 5: Verteilung sekundärer Merkmale

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

6. Diskussion: Ausdifferenzierte Rezeptionstypen

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

¹¹³ Tab. 4.

¹¹⁴ Tab. 5.

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

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

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

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

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

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

¹¹⁸ Ebd. S. 71f., 79.

¹¹⁹ Ebd. S. 79.

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

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

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

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

¹²⁰ Ebd. S. 67.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¹²⁶ Ebd. S. 82.

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

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

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

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

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

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

¹²⁹ Ebd. S. 79.

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

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

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

¹³¹ Ebd. S. 297, 347-349, 352f.

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

¹³³ Ebd. S. 125f.

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

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

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

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

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

zukünftigen Untersuchungen mittels dokumentarischer Methode¹³⁵ herausgearbeitet werden könnten.

7. Fazit

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

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

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

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

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

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

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

Literatur.

Abgeklebtes Bild. Erneut Antisemitismus-Vorwurf auf documenta. (2022). In: *Tagesschau Online* vom 16.08.2022, URL: <https://www.tagesschau.de/inland/documenta-erneute-antisemitismus-vorwuerfe-101.html> (zuletzt gesehen am 10.01.2023)

Ausstellungen - Kassel: Bund will mehr Einfluss bei documenta. Plan für

Konsequenzen.2022. In: *Süddeutsche Zeitung Online* vom 23.06.2022, URL:

<https://www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellungen-kassel-bund-will-mehr-einfluss-bei->

¹³⁷ Auszug aus dem Interviewmaterial.

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

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

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

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

Artis Observatio 3 (2024)

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

Jimi Hendrix.

Zur Praxissoziologie eines Gesamtkunstwerks.

Frank Hillebrandt

Abstract.

Jimi Hendrix is one of the biggest pop stars of early pop music. He is not only an artist who had a decisive and lasting influence on pop music through his sound experiments with the electric guitar ensemble, but also a ›Gesamtkunstwerk‹ that is still reproduced in iconic form. The research question guiding the text is how this constitution of the Gesamtkunstwerk *Jimi Hendrix* takes place. To answer this question, the article first traces how *Jimi Hendrix* has been effective as a pop star since the mid-1960s – he is the undisputed star of the major pop festivals from *Monterey* to *Fehmarn*. In an examination of one of his early performances – on the eighth and ninth of November 1966 at the *Big Apple Club* in Munich – the serial lines of events are first traced which, through their interweaving, cause *Jimi Hendrix* to become a pop star. The text then illustrates how *Jimi Hendrix* became unmistakably more than just a short-term event by tracing his consolidation as a pop star using exemplary events – *Monterey*, *Woodstock*, *Fehmarn*. In a final step, the text then shows how *Jimi Hendrix* is solidified as Gesamtkunstwerk.

Zusammenfassung.

Jimi Hendrix ist einer der größten Pop-Stars der frühen Pop-Musik. Er ist nicht nur ein Künstler, der die Pop-Musik durch seine Klangexperimente mit dem E-Gitarren-Ensemble entscheidend und nachhaltig geprägt hat, sondern zudem ein Gesamtkunstwerk, das sich bis heute in ikonischer Form reproduziert. Die den Text leitende Forschungsfrage lautet, wie sich diese Konstitution des Gesamtkunstwerkes *Jimi Hendrix* ereignet. In einer an der soziologischen Praxistheorie geschulten Sicht wird im Beitrag zur Beantwortung dieser Frage zunächst nachgezeichnet, wie *Jimi Hendrix* seit der Mitte der 1960er Jahre als Pop-Star wirkmächtig geschieht – er ist der unumstrittene Star der großen Pop-Festivals von *Monterey* bis *Fehmarn*. Dazu werden in einer Untersuchung einer seiner frühen Auftritte – am achten und neunten November 1966 im *Big Apple Club* in München – zunächst die seriellen Ereignislinien aufgespürt, die durch ihre Verflechtung

bewirken, dass *Jimi Hendrix* zu einem Pop-Star wird. Daran anschließend verdeutlicht der Text, wie *Jimi Hendrix* zu mehr avanciert als einem kurzfristigen Ereignis, indem seine Konsolidierung als Pop-Star an exemplarischen Ereignissen – *Monterey*, *Woodstock*, *Fehmarn* – nachgezeichnet wird. In einem letzten Schritt zeigt der Text dann auf, wie sich *Hendrix* als Gesamtkunstwerk verfestigt.

»Pop-Idol, Poster-Star, Abgott der Popmusik. Das war Jimi Hendrix. Außerdem: Voodoo-Chile, Pop-Gigant, Wilder der Pop-Szene, säkularisierter Mediziner, Kultfigur, Superfreak.«¹³⁸ Mit diesen Worten beginnt Raoul Hoffmann 1971 sein Kapitel zu *Jimi Hendrix* in seinem Buch über die ›neue‹ Pop-Musik. Bereits ein Jahr nach seinem Tod ist Hendrix offensichtlich zu einem Symbol der Pop-Musik avanciert, ohne welches eine solche Aussage kaum möglich wäre. Er ist demnach alles, was die Pop-Musik seiner Zeit ausmacht. Und ein wichtiger Aspekt dieser frühen Ikonisierung von *Jimi Hendrix* zum Gesamtkunstwerk ist, dass er die Zweideutigkeit der Pop-Musik zwischen schwarzer Gegenkultur und weißem Mainstreampop wie kaum ein anderer verkörpert:

»Hendrix had embodied the interracial possibilities of 1960s music as much as any other musician: a black man who'd trained on the rhythm and blues circuit, then moved to England to pioneer psychedelic rock alongside white musicians, then returned to America where he played with racially mixed bands. And yet in death he was still an outsider, an ›alien‹.«¹³⁹

Hendrix verkörpert aber eben nicht nur diese Ambivalenz, sondern steht auch für die Diversität der Pop-Musik, denn er fusioniert in seiner Person Beat und Blues und Soul.

Aber da ist noch etwas anderes, das Hendrix ausmacht:

»Wir waren wie verhext. Hendrix war Charisma pur. Er verkörperte den Gegenentwurf zum bürgerlichen Leben. In seinen bunten Rüschenhemden, der Kräuselhaarmähne und seinem entspannt-gelegenen Auftreten war er der Anti-Spießer schlechthin, was seine Attraktivität noch erhöhte.«¹⁴⁰

So erinnert ein deutscher Besucher seiner ersten Deutschlandtournee Anfang 1969 *Jimi Hendrix*. Solche und ähnliche Aussagen von Zeitzeug*innen, die sich massenhaft finden, zeigen: Er ist das Sinnbild für die Counter Culture der 1960er Jahre, obwohl er schon zu Lebzeiten der größte Popstar seiner Zeit ist. Er wird in der linksradikalen Szene genauso verehrt wie in den Kreisen, die ›lediglich‹ gute, anspruchsvolle und ›progressive‹ Musik konsumieren wollen.¹⁴¹ Und er fasziniert die damalige

¹³⁸ Hoffmann. *Galaxis & Underground*, S. 126.

¹³⁹ Hamilton. *Midnight*, S. 238.

¹⁴⁰ Wagner. *Klang und Revolte*, S. 64.

¹⁴¹ Vgl. dazu Siegfried. *Time is on my side*, S. 696.

Popwelt mit einer bis dahin unerhörten Musik, die sich nicht nur durch spezifische Komposition, sondern auch durch eine ganz neue Klangwelt auszeichnet, die laut und expressiv ist und sich deshalb vor allem in Live-Auftritten von Hendrix wirklich entfalten kann.

Vor allem aber ist sein musikalisches Werk – und das ist das zentrale Argument dieses Artikels – eng mit zahlreichen weiteren Partikeln der Praxis verbunden, ohne die seine Musik sich kaum in wirkmächtiger Weise in die Pop-Musik hätte einschreiben können. *Jimi Hendrix'* Werk ist nicht nur seine Musik. Da ist eben dieses Mehr, das ihn als Kunstwerk ausmacht:

»Wenn Hendrix von Wagner schwärmte, vom Aufrauschen seiner Musik und der Idee des ›Gesamtkunstwerkes‹, wie sie Wagner vorschwebte, kann für Hendrix' Musik gesagt werden, dass da kein isoliertes ›Werk mehr ist, nichts dem Musiker Äußerliches, es ist die unauflösliche Verschaltung der Musik, der Gitarre mit seinem eigenen entgrenzten Körper, seiner Kleidung, seinen Mitspielern, den Frauen, den Zuhörern, den Schwingungen des Alls, dem Rauschen und Singen der Geräte, ein neuer Song, eine neue Art Strom, eine neue Art Wirklichkeit, so machtvoll wie fragil, immer unter Druck, manchmal nur scheu und nächtens erscheinend, zuerst abgewehrt ›vom Publikum‹, dann für eine Weile dankbar angenommen, wild umarmt und ausgesaugt, dann angstvoll wieder eingezäunt, etwas zu Domestizierendes, Zerstörungen Ausgesetztes.«¹⁴²

Jimi Hendrix verkörpert die neue Pop-Musik. Er prägt ihre Formation wirkmächtig und nachhaltig, weil er sich in ganz spezifischer, im Folgenden nachzuzeichnender Weise als Star der Pop-Musik ereignet. Und er avanciert insofern zu einem Gesamtkunstwerk, als sich in ihm diverse Ereignislinien der frühen Pop-Musik vereinigen und bündeln, die dann von ihm ausgehend solche Ereignislinien und -ströme entfesseln, die für die gegenwärtige Pop-Musik wirksam bleiben. Er ist als »Mastermind des elektronischen Zeitalters«¹⁴³ so etwas wie ein Prophet der neuen Pop-Musik, wie sie Ende der 1960er und Anfang der 1970er Jahre möglich wird und sich auf den großen Festivals wie *Monterey Pop*, *Woodstock* oder auch auf der deutschen Ostseeinsel *Fehmarn* ereignet. Dadurch steigt er zu einem »intermedialen«¹⁴⁴ Gesamtkunstwerk auf, das in vielen verschiedenen Bereichen der Kultur rezipiert wird, und das es in dieser spezifischen Form bis dahin nur sehr selten in der Pop-Musik gegeben hat. Hendrix hat, ähnlich wie Joseph Beuys oder Andy Warhol, die romantische, von Richard Wagner ausgehende Idee des Gesamtkunstwerkes Ende der 1960er Jahre für sein eigenes ganzheitliches Lebenskonzept adaptiert. Er erscheint eben nicht nur

¹⁴² Theweleit und Höltschl. *Jimi Hendrix*, S. 216f.

¹⁴³ Siegfried. *Time is on my side*, S. 695.

¹⁴⁴ Wolf Gerhard Schmidt. *Was ist ein Gesamtkunstwerk*, passim, definiert den aus der Romantik stammenden, zunächst von Richard Wagner geprägten Begriff für die Gegenwart neu, indem er das Gesamtkunstwerk als ein mediales Ereignis definiert, in dem sich verschiedene Ausdrucksformen der Gegenwartskultur versammeln. Hendrix kann in genau diesem Sinne als Gesamtkunstwerk gesehen werden, weil er eben nicht nur Gitarrist, Sänger oder Pop-Star ist, sondern eine Lebensstil-Ikone der Populärkultur.

als Pop-Star, sondern auch als ein Künstler des Lebens, der diesbezüglich neue Maßstäbe setzt.¹⁴⁵ *Jimi Hendrix*, so meine These, symbolisiert bis heute nicht nur einen mächtigen Ereignisstrom der Pop-Musik. Das Kunstwerk *Jimi Hendrix* ist eine wichtige Lebensstil-Ikone der Pop-Kultur insgesamt. Es ist anders gesagt ein paradigmatisches Beispiel für die Entstehung von Pop-Ikonen, die sich spätestens seit den 1970er Jahren nicht nur in der Pop-Musik, sondern auch in Bereichen wie Film, Fernsehen und Sport regelmäßig ereignen.

Ein wichtiges Ziel meiner nachfolgenden Überlegungen ist es, das Gesamtkunstwerk *Jimi Hendrix* in seiner ereignishaften Entstehung nachzuzeichnen und dessen Wirkungen zu umreißen. Es geht anders gesagt darum zu zeigen, wie sich die Ereignisse um *Jimi Hendrix* als symbolischen Popstar zu einem wirkmächtigen Ereignisstrom der Pop-Musik verdichten, der nicht nur eine besondere Bedeutung für die Formation der Praxis der Pop-Musik hat, weil er, wie ich kürzlich gezeigt habe,¹⁴⁶ eines ihrer wichtigen Plateaus bildet, sondern der auch ein paradigmatisches Beispiel für die Entstehung von Pop-Ikonen in der Popkultur der Gegenwart ist, die im hier vertretenen Sinne als Gesamtkunstwerke angesehen werden können.

Meine Argumentation entwickle ich aus der Perspektive einer soziologischen Praxistheorie, die sich am Ereignisbegriff orientiert. Dies erlaubt es, die Entstehung und Verfestigung von Pop-Ikonen als spezifische Praxis zu beschreiben, die sich immer wieder erneut ereignet und nur dadurch das ikonische Symbol eines Pop-Stars dauerhaft materialisiert. Um diese Perspektive in ihren Konsequenzen für die Soziologie der populären Kunst etwas genauer zu umreißen, werde ich in einem ersten Schritt deren Grundprämissen mit Bezug auf die Entstehung von Pop-Ikonen in der Kultur der Gegenwart kurz darlegen (1). Danach werde ich im Hauptteil des Textes wichtige Ereignisse um *Jimi Hendrix* – *München* 1966, *Monterey* 1967, *Woodstock* 1969 und *Fehmarn* 1970 – auswerten, um die ereignishaft Entstehung des Gesamtkunstwerkes *Jimi Hendrix* nachzuzeichnen (2). Abschließend untersuche ich die serielle Verfestigung des Gesamtkunstwerkes *Jimi Hendrix* nach seinem frühen Tod im September 1970 (3).

1. Soziologie der Praxis – Ereignisse, Ereignisströme und Plateaus

¹⁴⁵ Siehe zur Adaption des Konzepts Gesamtkunstwerk durch Joseph Beuys und Andy Warhol: Vinzenz. *Gesamtkunstwerk und Richard Wagner*, passim, Zahner. *Die neuen Regeln der Kunst*, passim.

¹⁴⁶ Vgl. Hillebrandt. *Ereignistheorie*, S. 280ff.

Um dem Ereignisstrom soziologisch auf die Spur zu kommen, der mit dem Namen *Jimi Hendrix* bezeichnet werden kann, muss zunächst festgehalten werden, dass die Entstehung von Pop-Stars eine zentrale Voraussetzung der ständigen Reproduktion der Pop-Musik ist: Pop-Musik ist ohne Pop-Stars nicht vorstellbar:

»Die Wahrnehmung der Stars ist primär nicht von einem Informationsinteresse geleitet, sondern sinnlich-affektiv orientiert, und die Stars in ihrer Werk-, Persönlichkeits- und insbesondere Performance-Kreativität erscheinen wiederum als expressive Individuen, die immer wieder ästhetisch Relevantes hervorbringen«.¹⁴⁷

Pop-Stars ereignen sich. Sie sind keine Schablonen der Pop-Musik, auch wenn sie uns im Nachhinein, wenn der Ruhm des Pop-Stars verklingt, oft so erscheinen. Sie können sich nur dann wirkmächtig ereignen, wenn sie das Publikum affizieren, wenn das Publikum sie als Kunstwerke wahrnimmt.

Diese Einsicht verbietet es strenggenommen, Pop-Stars in große Narrative der Geschichte der Pop-Musik einzuordnen, wie es in den entsprechenden Publikationen regelmäßig geschieht. Stattdessen muss, wie die Genealogie Michel Foucaults nahelegt, die Untersuchung von Pop Stars »die Beziehung zwischen dem Einbruch des Ereignisses und der kontinuierlichen Notwendigkeit, wie sie gewöhnlich gesehen wird«¹⁴⁸, umkehren. Nach Foucault muss die »ganze (theologische oder rationalistische) Tradition der Geschichtsschreibung [, die] das einzelne Ereignis in eine ideale Kontinuität verflüchtigen« möchte, zugunsten einer Perspektive aufgegeben werden, die »das Ereignis in seiner einschneidenden Einzigartigkeit hervortreten«¹⁴⁹ lässt. Das Ereignis ist dann »auf der Ebene der Materialität wirksam [...]: es hat seinen Ort und besteht in der Beziehung, der Koexistenz, der Streuung, der Überschneidung, der Anhäufung, der Selektion materieller Elemente«¹⁵⁰.

Ereignisse müssen als materielle Vorgänge beschreibbar gemacht werden. In praxissoziologischer Perspektive ist das Ereignis ein sich-Ereignen, das immer materiell zu verstehen ist. In Bezug auf Pop-Stars heißt das: Wir erleben Pop-Stars körperlich, so wie sie sich situativ als Körper ereignen. Und diese körperliche Ereignishaftigkeit von Pop-Musiker*innen und ihren Fans ist eng verflochten mit Artefakten, zu denen neben technischen Geräten und anderen Gegenständen auch physische Räume, Orte und Landschaften gehören. Diese ereignen sich wie die Körper situativ als Tat-Sachen. Nur so können sie wirksam werden für die Praxis. Zugleich sind kulturelle und diskursive Formen keine Gegensätze zur Materialität der Tat-Sachen der Praxis, sie bezeichnen vielmehr das Expressive der Praxis, das sich zu

¹⁴⁷ Reckwitz. *Kreativität*, S. 262.

¹⁴⁸ Foucault. *Nietzsche*, S. 80.

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Foucault. *Diskurs*, S. 39.

Artikulationen formen kann. Pop-Stars erzeugen zum einen derartige Expressionen selbst, die sich durch regelmäßige Bezugnahmen zu wirkungsvollen Artikulationen formen können. Und zugleich werden Pop-Stars mit kulturellen Expressionen und Artikulationen umgeben, die sie als Pop-Stars definieren. Diese Expressionen müssen sich materiell ereignen und bilden im Fall der Formung zu Artikulationen regelmäßig Ereignisketten, die ihre Wirksamkeit garantieren. Hier geht es nicht nur um diskursive Formationen in Texten des Pop-Musik-Diskurses, sondern auch um Bilder und Videos, die sich durch ihre nicht seltene massenhafte Wahrnehmung in ganz spezifischer Weise materiell ereignen. Pop-Stars generieren in den digitalen Medien immens viele Klicks.

Bei all dem darf nicht ignoriert werden, dass Ereignisse nur im Zusammenspiel der hier angeführten Partikel der Praxis (Körper, Artefakte, Artikulationen) entstehen und in einer seriellen Verkettung von Ereignissen mit spezifischen Ereigniszeiten Praxisformationen ermöglichen, die übersituativ wirksam sind. Innerhalb solcher Formationen bilden sich Plateaus, aus denen immer wieder Ereignisserien entspringen, so dass »Intensitätszonen«¹⁵¹ der Praxis emergieren, die Ereignisströme umfassen. Nur so formiert sich Praxis übersituativ und dauerhaft wie etwa die Praxisformation der Pop-Musik, die sich allerdings immer wieder neu und nachhaltig ereignen muss, damit sie nicht versiegt. Auf der Basis einer derartigen »Ereignistheorie für eine Soziologie der Praxis«¹⁵², die ich hier nur sehr knapp darlegen kann, lassen sich Pop-Stars, die wichtige Ereignisströme und Plateaus der Praxisformation der Pop-Musik bilden, in ihrer ereignishaften Entstehung untersuchen. Dem wende ich mich im nächsten Abschnitt zu.

2. Wie sich Jimi Hendrix ereignet

Dass sich *Jimi Hendrix* als Popstar ereignet, ist alles andere als selbstverständlich. Bevor er zu einer der Symbolfiguren der großen Pop-Festivals am Ende der 1960er Jahre und im Jahr 1970 werden kann, geschehen einigermassen zufällig Ereignisse um ihn und mit ihm, die zwar immer wieder unterschiedlich, aber dennoch mit ähnlichem narrativem Kern beschrieben und erzählt werden. Ein besonders bekanntes Beispiel für eine derartige Verdichtung von textlichen Artikulationen ist das Narrativ, das sich um die Geschichte seiner Rekrutierung für die professionelle Pop-Musik rankt,¹⁵³ und das ich hier gerne das ›Entdeckungsnarrativ‹ nennen möchte. Es wird im Kern wie folgt erzählt: Chas Chandler von den *Animals*

¹⁵¹ Deleuze und Guattari. *Plateaus*, S. 37.

¹⁵² Hillebrandt. *Ereignistheorie*.

¹⁵³ Vgl. knapp und exemplarisch Hofacker. 1967, S. 18off.

sieht demnach Jimi Hendrix im Spätsommer 1966 im New Yorker Club *Café Wah?* auf Empfehlung von Linda Keith, ein bekanntes Model und die damalige Freundin von Keith Richards. Er spielt *Hey Joe*. Chandler ist angeblich fasziniert. Hendrix interpretiert den wahrscheinlich 1961 vom kalifornischen Folksänger Billy Roberts komponierten Folksong neu, indem er ihn mit einem Blues-Schema umgibt. Umspielt wird der Blues mit diversen E-Gitarren-Riffs und -Tricks, die vorher nicht zu sehen und zu hören sind. Chandler, der gerade bestrebt ist, Musikproduzent zu werden, überredet Hendrix aufgrund dieser Performance dazu, mit zwei weiteren Musikern, Noel Redding (Bass) und Mitch Mitchell (Schlagzeug), in London eine Konzertreihe zu geben: Die *Jimi Hendrix Experience* ist als Band geboren.

Interessant an dem Entdeckungsnarrativ ist nun nicht nur, dass Hendrix von New York nach London reist, um dort bekannt zu werden, sondern auch, dass er mit Linda Keith nicht nur eine seiner vielen Bewunderinnen findet, die sich in New York fürsorglich um Hendrix kümmert. Das bekannte, gutverdienende Model ließ ihn bei sich wohnen, versorgte ihn mit guten Mahlzeiten und stattete ihn mit neuen Gitarren aus:

»Die Fürsorge, die Linda Keith ihm angedeihen ließ, führte ihm neue Energie zu, brachte seinen Zuckerspiegel auf Trab und verlieh ihm Hoffnung. Und durch sie bekam er in der MacDougal Street [an der das Café Wha? in New York liegt; F.H.] endlich Anerkennung. Wenn ihre Limousine ihn vor dem Ort, an dem er spielte, absetzte und der Chauffeur draußen parkte, dann drehte man sich um. Er wurde zum Menschen.«¹⁵⁴

Dieser kurzen Geschichte der Entdeckung von Hendrix, die in so gut wie keiner Publikation zu ihm fehlt, wird mit immer wieder neuen Details angereichert. So soll Chandler Hendrix zweimal im *Café Wha?* gesehen haben.¹⁵⁵ Beim ersten Besuch spricht er ihn nicht an, weil er noch mit den *Animals*, deren Bassist er zu der Zeit noch ist, seine US-Tournee zu Ende spielen muss. Zudem soll Chandler davon überzeugt gewesen sein, dass er als angehender Newcomer des Popmanagements überhaupt keine Chance haben würde, diesen, von ihm als herausragend empfundenen Gitarristen, unter Vertrag zu bekommen. Einige Wochen später, Chandler ist jetzt nicht mehr für die *Animals* verpflichtet, und will sich, wie viele andere auch zu dieser Zeit, als Musikmanager etablieren, geht er noch einmal in das *Café Wha?*, nur um zu sehen, wer Hendrix inzwischen unter Vertrag genommen hat. Als er erfährt, dass dies nicht geschehen ist, spricht er ihn an und überredet ihn, mit ihm nach London zu gehen. Hendrix ist zunächst sehr skeptisch, weil er ja wie alle anderen Musiker*innen dieser Zeit weiß, dass sich in London die Stars der Beatszene (*Beatles*, *Rolling Stones*, *The Who*, *Eric Clapton* und seine gerade formierte und von Hendrix sehr bewunderte

¹⁵⁴ Ebd.: 82f.

¹⁵⁵ Vgl. Obrecht. *Sone Free*, S. 14-18.

Band *Cream*) versammeln, und er sich als Newcomer dort kaum Chancen für eine Karriere als professioneller Solomusiker ausrechnet.

Solche und andere Narrative, die eng mit dem Symbol *Jimi Hendrix* verknüpft sind, und sich auf die spektakulären, medienwirksamen Zusammenhänge und Stereotypen konzentrieren,¹⁵⁶ verdecken oftmals die Linien und Praxisartikel, die für die Nachzeichnung der Entstehung des Gesamtkunstwerks *Jimi Hendrix* wichtig sind. Gegenüber diesen Stereotypisierung von *Jimi Hendrix*¹⁵⁷ soll hier gezeigt werden, dass sich *Jimi Hendrix* als Gesamtkunstwerk ereignen muss, damit er zu einem der bedeutendsten Popstars überhaupt werden kann. Die Spuren hierfür finden sich in einem sehr frühen Auftritt der *Jimi Hendrix Experience* in München.

2.1. Die Versammlung von Praxisartikeln – Hendrix 1966 in München und 1970 auf Fehmarn

Am achten und neunten November 1966 tritt Jimi Hendrix mit seiner gerade formierten Band *The Jimi Hendrix Experience* im Münchener *Big Apple Club* auf.¹⁵⁸ Das Konzert vom achten November 1966 ist das erste eigenständige Konzert der neu formierten Band. Zwar hatte die Band in Frankreich für eine Tournee des zu der Zeit sehr populären ›französischen Elvis‹, Jonny Hallyday, das Opening gemacht – zwei Konzerte im Oktober 1966¹⁵⁹ –, die etwa 15 Minuten dauernden Show-Auftritte können jedoch nicht als eigene, selbstbestimmte Gigs der Band gewertet werden, denn es wurden lediglich drei vom Veranstalter ausgesuchte Cover-Songs gespielt (*Killing Floor*, *Hey Joe* und *Wild Thing*) und die Band ist restriktiv kostümiert. Die Show-Auftritte in *Paris* zeigen aber, dass es für Hendrix im Herbst 1966 eine sehr neue Erfahrung ist, vor so vielen Menschen zu spielen. Die Nervosität, die dies bei ihm erzeugt, lässt sich bei der Version von *Hey Joe* erahnen, die er am 18. Oktober 1966 in *Paris* vorträgt und die als Tondokument vorliegt. Hendrix spielt sehr konzentriert, ohne die vielen Fill-ins, die er diesem Song später immer wieder wie selbstverständlich hinzufügt. Er ist bemüht, sehr genau und verständlich zu singen, endet den Song bereits nach der zweiten Strophe und wirkt sehr unsicher, wie er jetzt mit dem nicht so brausenden Applaus der vielen Hallyday-Fans umgehen muss. Das Tondokument lässt erahnen, dass eine Performance vor so vielen

¹⁵⁶ Vgl. hierzu v.a. Norman. *Jimi*, hier steht das Sexualeben von *Hendrix* eindeutig im Mittelpunkt der Erzählung.

¹⁵⁷ Wer sich dafür interessiert, wird einige Bücher dazu finden, von denen ich vor allem das von Shapiro und Glebbeek, *Electric Gypsy* empfehle.

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 142.

¹⁵⁹ Vgl. u.a. ebd., S. 136f.; Shadwick. *Jimi Hendrix*, S. 103; Cross. *Jimi Hendrix*, S.154f.

Menschen für Hendrix, der nur wenige Jahre später vor hunderttausenden Fans auftritt, im Jahr 1966 noch eine echte Herausforderung darstellt.

In München ist dies nur wenige Wochen später ganz anders. Zunächst einmal finden hier nur wenige Menschen Platz. Der *Big Apple Club* als Ort des Konzertes befindet sich in den 1960er Jahren in einem kleinen Kellerraum an der Leopoldstraße im Stadtteil Schwabing. Die Decken des Kellers sind gerade einmal so hoch, dass Hendrix sie nicht mit seinem Kopf berührt.¹⁶⁰ Hier treten seit der Mitte der 1960er Jahren ambitionierte, aber noch wenig bekannte Musiker*innen auf.¹⁶¹ Es wird berichtet, dass die einzelnen Mitglieder der Band hier erstmals das Gefühl entwickeln, etwas Besonderes zu tun, wenn sie zusammen musizieren.¹⁶² Auch sprechen sich die Konzerte des ersten Tages in der überschaubaren Beat-Szene Münchens als etwas Außergewöhnliches herum, so dass die beiden Konzerte am zweiten Tag deutlich besser besucht sind als die am ersten Tag und auch sehr viel mehr Zuspruch aus dem Publikum erfahren.¹⁶³ Hendrix springt beim ersten dieser Konzerte mit einem extra langen Gitarrenkabel von der Bühne ins Publikum, um seine Gitarre »zwischen den kreischenden Fans« zu spielen, was angeblich »besonders das weibliche Publikum in Ekstase«¹⁶⁴ bringt. Andere Berichte sehen das völlig anders: Die Leute stürmten bei Jimis Auftritt die Bühne nicht vor Begeisterung, sondern weil sie seine Musik für eine Zumutung hielten.¹⁶⁵ Der erste Auftritt der *Jimi Hendrix Experience* ist also von Kontroversen geprägt.

Dennoch genießt Hendrix seinen Bühnenaufenthalt sehr, wie einige Fotos des Auftritts zeigen.¹⁶⁶ Er lässt die Gitarre fliegen, spielt sie mit den Zähnen und auf dem Rücken und nutzt riesige Marshall-Verstärker und Klangboxen, die es ihm erlauben, enorme Klanggewitter zu entfesseln. *Jimi Hendrix* steht so bereits ganz am Anfang seiner Bühnenkarriere für einen neuen Klang, den er mit seiner Gitarre und seiner Verstärkertechnik in die Pop-Musik einführt. »Sein Klanginferno zertrümmerte die abendländischen Harmonieschemata und schuf neue Hörerfahrungen«.¹⁶⁷ Viel seines späteren Ruhms rührt gerade daher.

Die Fotos von den beiden Tagen im *Big Apple Club* zeigen ihn zudem in Kleidung, die für das Jahr 1966 einigermaßen ungewöhnlich ist: Er trägt bunte bzw. glitzernde Outfits, die ihn von den anderen Beatmusikern dieser

¹⁶⁰ Vgl. Hillebrandt. *Ereignistheorie*, S. 290.

¹⁶¹ Experteninterview vom 17. Juli 2021 mit Ulrich Handl.

¹⁶² Vgl. Cross. *Jimi Hendrix*, S. 156.

¹⁶³ Vgl. etwa Theweleit und Höltschl. *Jimi Hendrix*, S. 122f.

¹⁶⁴ Norman. *Jimi*, S. 136.

¹⁶⁵ Ingeborg Schober zit. n. Shapiro und Glebbeck. *Electric Gypsy*, S. 142.

¹⁶⁶ Vgl. Hillebrandt. *Ereignistheorie*, S. 292.

¹⁶⁷ Reichardt. *Authentizität*, S. 600.

Zeit deutlich unterscheiden. In einer Aussage aus dem Jahr 1966 äußert Hendrix zu seinem Outfit:

»I don't ever want to look at a tie again. I had enough of the shiny suits and patent leather shoes when I was with an R&B band. Clothes like that restrict your personality. You're just one of the other cats.«¹⁶⁸

Offensichtlich ist es für Hendrix also wichtig, bei eigenen Bühnenauftritten seine Outfits selbst zu wählen. Er möchte nicht mehr in Anzügen, Krawatten und Lackschuhen auftreten, wie dies für die afroamerikanisch besetzten Doo-Wop-Gruppen in den USA typisch war, an deren Outfit sich die Bands orientieren, denen Hendrix zuvor als Begleitmusiker angehört.

Was genau geschieht nun aber hier im *Big Apple Club* in München am achten und neunten November 1966? Zunächst einmal sehen wir einen US-amerikanischen Musiker, der auf einer kleinen Bühne die Möglichkeit hat, seine eigene Musik so zu performen, wie er es gerne möchte. Er ist nicht nur bezüglich seiner Kleidung keinen Restriktionen unterworfen, sein Auftritt ist ein Experiment, das testet, wie seine ganz spezifische und ungewöhnliche Art zu vorwiegend selbst komponierten Songs Gitarre zu spielen bei einem Publikum ankommt, das sich auf neue Musik, also nicht nur auf die Mainstream-Beatmusik dieser Zeit, einlassen kann. Insofern scheint der Ort des ersten Auftritts der *The Jimi Hendrix Experience* gut ausgewählt zu sein. Denn das Risiko des Scheiterns ist in der deutschen Pop-Provinz nicht so groß wie in London, wo Hendrix mit seinem ihn umgebenden Team an seinem Karriere-Start als professioneller Popmusiker arbeitet: Bereits 1966 werden Verbindungen zu Plattenfirmen aufgenommen, ein Plattenvertrag für die Aufnahme der ersten Single ist abgeschlossen, weitere Songs werden geschrieben, mit der Band eingeübt und arrangiert, Verbindungen zu Pop-Größen Londons werden hergestellt etc. Außerdem ist München als Ort auch deshalb geeignet, weil hier zumindest schon eine in Anfängen begriffene Szene der neuen Beat-Musik vorhanden ist, so dass der Auftritt nicht völlig ins Leere läuft.

Der erste Auftritt nimmt indes eine besondere Wendung, weil sich Hendrix zunächst einmal sehr darüber ärgert, dass die Band nicht als *Jimi Hendrix Experience*, sondern als *Jimmy Hendrix Experience* angekündigt ist. Hendrix ist nach Berichten wegen der fehlerhaften Verwendung seines Namens so verärgert, dass er seine Gitarre wütend auf den Boden geschmettert habe, was das Publikum als Teil der Bühnenshow missverstanden.¹⁶⁹ Die Bezeichnung der Band als *Jimi Hendrix Experience* geschieht erst kurz vor dem Auftritt in München. Mit der neuen Namensgebung soll auch die erfolglose Zeit des sich-selbst-Erprobens in

¹⁶⁸ Hendrix, zit. n. Obrecht. *Stone Free*, S. 95.

¹⁶⁹ Shapiro und Glebbeek. *Electric Gypsy*, S. 116.

New York überwunden werden. Die große Verärgerung über den Fehler der Veranstalter in München zeigt: Hendrix ist es offenbar sehr wichtig, jetzt als jemand anderes aufzutreten, er will den Namen *Jimmy James*, den er sich in der kurzen New Yorker Zeit selbst gibt, hinter sich lassen, um etwas ganz Neues zu beginnen. Die Verwandlung von Jimmy aus New York zu Jimi aus London ist für den angehenden Pop-Star offensichtlich sehr wichtig.

Neben dieser situativ verbürgten Ereignisserie, die sich in München am achten November praktisch materialisiert, zeigt sich an der Gestaltung der Bühne noch eine weitere wichtige Verkettung von Ereignissen, die nicht unbedeutend ist für die Ikonisierung von *Jimi Hendrix* als Pop-Star: Die Bühne in München ist nicht nur mit dem zunächst fehlerhaften Schriftzug des Bandnamens, sondern auch mit sehr großen Fotos von *Jimi Hendrix* und seiner Band dekoriert. Dies weist darauf hin, dass in London bereits professionelle Promo-Fotos von ihm und seiner Band gemacht wurden, die nun Verwendung finden. Hier zeigt sich, dass *Jimi Hendrix* offensichtlich bereits mit einem Plan umgeben ist, der ihn als Pop-Star bekannt machen soll. Ohne diesen wären solche Fotos unmöglich, die sehr klar als professionelle Arbeiten erkennbar sind und aus einer Session mit dem Fotografen Gered Mankowitz stammen.¹⁷⁰ Sie werden später vielfach kopiert und verbreitet und tragen erheblich dazu bei, dass Hendrix als Popstar sichtbar und sein Konterfei weltweit bekannt wird. Sie sind wichtige Partikel der Praxis, mit denen *Jimi Hendrix* zu einer Ikone der Pop-Musik wird, indem die Fotos nachhaltig auf unzähligen Postern, T-Shirts, Covern von Musikmagazinen, dem Internet und anderer Publikationen fixiert sind.

Aufschlussreich ist zudem, dass Hendrix den Auftritt in München, der vor sehr kleinem Publikum stattfindet, sehr ernst nimmt. Er trinkt vor seinem Auftritt und in den Pausen wenig Bier und wirkt auch nicht stoned, sondern ausgesprochen konzentriert. Er scheint sehr darauf bedacht, ein gutes Konzert zu geben. Hendrix überlässt bei seinem Auftritt nur wenig dem Zufall, obwohl seine Performance sehr impulsiv und improvisiert wirkt. Die kleinen Tricks mit der Gitarre scheinen also bereits hier eintrainiert, die immensen Klangwelten, die den kleinen Raum im Schwabinger Kellergeschoss letztlich völlig überfordern, sind alles andere als ein Zufallsprodukt. Sie sind von Hendrix genauso vorgesehen, und es gelingt ihm, seine Musik in dieser bis zu diesem Zeitpunkt noch ungewöhnlichen Weise zu inszenieren. Dass das Publikum, unter dem sich auch Uschi Obermaier befindet, zunächst einmal irritiert ist, verwundert nicht. Diese Irritation mischt sich aber mit einer großen Faszination darüber, dass hier

¹⁷⁰ Vgl. Mankowitz. *Jimi Hendrix*, S. 7. Zwar erinnert sich Mankowitz 2004, dass die sogenannten *Mason Yard Photo Sessions*, aus denen die Fotos stammen, erst Anfang 1967 stattfinden. Ein Vergleich zwischen ihnen und denen auf der Aufnahme von Handl zu sehenden Fotos zeigen jedoch, dass sie identisch sind und bereit 1966 produziert worden sein müssen.

jemand völlig neue Wege der Beatmusik geht, die vorher noch niemand beschritten hatte.¹⁷¹

Hendrix realisiert also in München im November 1966 eine ungewöhnliche Bühnenshow, die viele Praktiken nach sich zieht, weil sie zu einem wichtigen Gesprächsthema in den Szenemagazinen und anderen Publikationen wird. Der frühe Auftritt von Hendrix in München ist also nicht nur ein Übungsfeld für die neue Musik, die dieser später überall auf der Welt aufführen wird. Er macht zudem einige wichtige Ereignislinien sichtbar, die den Popstar *Jimi Hendrix* erzeugen. Zum einen wird deutlich, dass Hendrix bereits zu diesem Zeitpunkt mit vielen Praxispartikeln umgeben ist, die ihn zu einem Popstar machen: Es gibt bereits Promo-Fotos, sein Name wird entsprechend umgeformt, seine Auftritte sind bereits choreografiert. Mit München beginnt somit das, was sich in den nächsten Jahren auf den Festival- und Popbühnen seriell ereignet und immense Folgen für die Formation des Pop-Stars *Jimi Hendrix* hat: Er erlangt in der Folge der Münchener Konzerte so etwas wie eine ›Intersituationalität‹: Um den Körper von Hendrix versammeln sich von nun an viele kleine Praxispartikel, die sich zu einem Plateau der Praxis verdichten, das als Pop-Star mit dem Namen *Jimi Hendrix* bezeichnet wird. Bis zum November 1966 sind bereits die Promo-Fotos, sein spezifisches Outfit, seine Gitarre, sein Management, seine sozialen Kontakte in der Londoner Beatszene, sein Plattenvertrag, seine Studiozeiten, sein Tontechniker und auch seine Freunde wie etwa Linda Keith und Uschi Obermaier als wichtige Praxispartikel sichtbar geworden, die es in einer ganz spezifischen situativen Versammlung ermöglichen, dass *Jimi Hendrix* sich als Popstar manifestiert.

Demgegenüber ist *Jimi Hendrix* 1970, wie ich an anderer Stelle gezeigt habe,¹⁷² der Star des Festivals auf *Fehmarn*. Er kommt mit einem riesigen Tross angereist, kann bestimmte Forderungen stellen, hat einen Manager, der seinen Auftritt professionell überwacht, erhält für seinen Auftritt eine beachtliche Geldsumme als Gage, wird von der örtlichen Presse als Symbol der neuen Pop-Musik bezeichnet und vom Publikum als Star anerkannt. Viele Besucher sind nur wegen ihm nach *Fehmarn* gekommen. Bei der Betrachtung der hier entstehenden Fotos sehen wir einen sehr aufgeräumten, souverän wirkenden Pop-Star, der sich auf der Bühne sehr sicher fühlt.¹⁷³ Auch die anfänglichen Buh-Rufe aus dem Publikum, die wahrscheinlich wegen der wetterbedingten Verlegung seines Auftritts vom Abend des fünften auf den Mittag des sechsten September 1970 herrühren, pariert er mit einiger Gelassenheit, indem er aussagt, dass ihn die Buh-Rufe nur dann kümmern würden, wenn sie nicht in der richtigen Tonart

¹⁷¹ Vgl. Experteninterview am 17. Juli 2021 mit Ulrich Handl.

¹⁷² Vgl. Hillebrandt. *Ereignistheorie*, S. 250ff.

¹⁷³ Vgl. hierzu Bergemann. *Love and Peace*.

artikuliert werden. Hendrix ist in den knapp vier Jahre seit dem Auftritt in München zu einem Superstar des Pop geworden. Die diesbezüglichen Inkorporierungen werden im Vergleich sehr deutlich sichtbar. Er agiert auf *Fehmarn* sehr souverän als Popstar und wird als solcher wahrgenommen.

Zu einer zentralen Artikulation der frühen Pop-Musik gehört auch, dass die sich situativ vollziehenden Konzert-Ereignisse sich als so etwas wie Fluchtpunkte aus dem Routinierten ereignen: Sie sprengen den Raum der Gewohnheiten. Dies ist nur möglich, weil sich mit der neuen Pop-Musik, die Hendrix wie kaum ein anderer verkörpert, Räume ergeben, die sich als Inseln jenseits der Gesellschaft stilisieren. Und dieses Praxisprinzip ist, wie im Folgenden gezeigt wird, sehr wichtig für die Formung des Gesamtkunstwerkes *Jimi Hendrix*.

2.2. Manifestation und künstlerische Ausgestaltung im Festivalgeschehen

Die großen Pop-Festivals am Ende der 1960er Jahre und im Jahr 1970 sind sehr prägnante Beispiele für freie Räume, in denen sich etwas ereignet, das sich durch nachhaltige Artikulationen selbst außerhalb der Gesellschaft stellt. In diesen Räumen, die sich von der Mehrheitsgesellschaft abgrenzen und deren expressive Praxis auch kulturell außerhalb der herkömmlichen und traditionellen Artikulationen der Kultur verortet wird, können und sollen Praktiken erprobt werden, die in der Mehrheitsgesellschaft als unmöglich und moralisch verwerflich erscheinen. *Jimi Hendrix* nutzt diese Räume intensiv für sich, seine Musik und seine Stilisierung als Pop-Star. Sein Auftritt auf dem *Monterey Pop-Festival*, der gemeinhin als legendär beschrieben wird, ist dafür exemplarisch:

»Ein völlig unmusikalisches Frequenzsignal tönt aus den Lautsprechern, statische Basis unter einem Oberton, in Harmonie mit diesem Signal, und dann legt sich das Bassbrummen darüber, das tiefer nicht sein könnte, und bildet damit die Klangbasis. Die Trafos beginnen zu übersteuern, sammeln ihre Kräfte, um abzuheben. Er spielt mit dem Feedback, zieht es unendlich, knallt die Gitarre gegen seine Hüfte, schüttelt sie wie wild herum, kitzelt den Schrei eines Elektromonsters aus ihr heraus, gespenstisches Heulen in der Luft, das sich immer wieder selbst anstachelt. Rosa Rauschen wird bis zum Schrei gesteigert, während seine Finger das Griffbrett rauf- und runterrasen und damit einen Effekt erzielen, der an elektrische Entladungen erinnert. Winzige elektrische Explosionen. Er bearbeitet den Gitarrenhals von hinten, schlägt und hebt ihn in verschiedene Richtungen zum Verstärker, spielt mit dem Feedback. Dann lässt er den gesamten Klang verstummen und klimpert ein paar Töne, wie um die Stimmung des Instruments zu überprüfen. Er schickt ein winziges Signal an den Feedback-Point, lässt es jedoch im Raum hängen, dann folgt der erste dröhnende Akkordschlag – Wild Thing.«¹⁷⁴

¹⁷⁴ Henderson. *Kiss the Sky*, S. 160f.

War Hendrix im Mai des Jahres 1967 noch ein weitgehend unbekannter, allerdings von der Beatszene in London bereits bewunderter Gitarrist aus Seattle, erobert er mit und nach dem *Monterey Pop-Festival* seine Heimat USA und die gesamte Welt der Pop-Musik in einem atemberaubenden Tempo.¹⁷⁵ *Hendrix* erzeugt auch hier Klangwelten, die allen Standards der Musik trotzen, und die ihn sofort als jemanden erscheinen lassen, der nicht folgenlos bleibt, der sich also als Pop-Star seriell ereignen wird. Jetzt geschieht dies jedoch vor den Augen eines großen Publikums und diverser Musik-Journalist*innen, die über das Ereignis fast euphorisch berichten.

All das – so mein Argument – ist nur möglich, weil sich das *Monterey Pop-Festival* programmatisch als ein Ereignis versteht, das erprobte Musik-Formate etwa von Folk- und Jazz-Festivals hinter sich lassen will. Es ist ein Festival der Subkultur und erlaubt dadurch solche Konzertereignisse wie das von *Jimi Hendrix*. Zugleich verkörpert *Jimi Hendrix* den Anspruch des Festivals in unvergleichlicher Weise. Auf dem *Monterey Pop-Festival* von 1967 zeichnen sich die beobachtbaren Praktiken der Pop-Musik noch sehr offensichtlich durch ihre Experimentierfreudigkeit aus, während diese situativ entstehenden Praxisformen im Folgenden etwa auf dem *Woodstock Festival* oder auf dem *Love and Peace Festival* auf *Fehmarn* zu wesentlichen Bestandteilen der sich dort vollziehenden Praxis werden. Sie sind hier bereits selbst wirkmächtige Praxispartikel der Pop-Musik. Das schillerndste Beispiel hierfür ist die E-Gitarre, die 1967 noch nicht als Leadinstrument erscheint, von Hendrix aber bereits hier in spektakulärer Weise als solche in Szene gesetzt wird. Auf dem *Woodstock-Festival* steht sie ganz selbstverständlich im Zentrum der dort performten Musik, selbst ein berühmtes Logo dieses Festivals von 1969, das sich ja nur gute zwei Jahre nach dem *Monterey Pop-Festival* ereignet, zeigt einen E-Gitarrenhals, auf dem eine Friedenstaube sitzt. Dabei zeichnet sich das *Woodstock-Festival* im Vergleich zum *Monterey Pop-Festival* nicht nur durch den Versuch aus, die neue Pop-Musik zu kommerzialisieren,¹⁷⁶ auch das Verhalten der Performer*innen und des Publikums lässt einen bereits vollzogenen Gewöhnungseffekt erkennen, der sich in die Körper eingeschrieben hat.

Allerdings gilt es hinsichtlich des experimentellen Charakters des *Monterey Pop-Festivals* zu bedenken, dass das demonstrative Vorführen der Klanggewalt des E-Gitarren-Ensembles von Hendrix selbst bereits eingeübt war. Sein »sozialisierter Körper«¹⁷⁷ kann sich bereits sicher sein, das für das Publikum experimentell wirkende Spielen der E-Gitarre mit Rückkoppelungen und anderen Klangeffekten bewältigen zu können. Auch die Praxisform, die E-Gitarre nicht nur als Begleit-, sondern auch als

¹⁷⁵ Vgl. Henderson. *Kiss the Sky*, S. 153ff.; Theweleit und Höltschl. *Jimi Hendrix*, S. 133ff.

¹⁷⁶ Siehe hierzu Hillebrandt. *Woodstock*.

¹⁷⁷ Bourdieu. *Der Tote*, S. 64.

Leitinstrument zu spielen, wirkt sicher und eingeübt. Mit dem *Monterey* Auftritt wird Hendrix der »neue Voodoo-Priester des Pop«¹⁷⁸. Er performt auf *Monterey* tatsächlich etwas völlig Neues und definiert die Pop-Musik so neu, indem er ihr den Rock als Ausgangspunkt für ihre weitere Vervielfältigung gibt:

»No single performance has been more deeply embedded into the firmament of rock than Hendrix at Monterey. He walked on stage a nobody and walked off a major star, ready to rewrite the language of guitar.«¹⁷⁹

Dies aber gelingt ihm eben nur deshalb, weil das *Monterey* als ein Festival angelegt ist, das sich gegen den Mainstream in der Musikindustrie wendet und neue Wege in der Produktion und Darbietung von Pop-Musik vorsieht. Diese Experimentierfreudigkeit des Festivals zeigt sich auch in seinem Lineup, das neben *Jimi Hendrix* Künstler*innen wie Otis Redding und Janis Joplin enthält, so dass eine Mischung entsteht, die noch nie so versucht worden ist. Damit erscheint das Festival eindeutig als eines der Counter Culture. Hendrix wird nur deshalb eingeladen, weil er von Brian Jones und anderen britischen Beatstars als außergewöhnlicher Gitarrist angepriesen wird, der alle Hörgewohnheiten sprengt. Dies ist Hendrix vollkommen bewusst, so dass er seine Klangexperimente, die er bereits mehrfach erprobt hat, relativ unbefangen vorführt.

Bemerkenswert ist nun, dass das Festival in den USA bei *ABC-TV* ausgestrahlt wird. Zudem wird mit D.A. Pennebaker ein Dokumentarfilmer engagiert, der das Ereignis im Sinne der Veranstalter*innen in einen Dokumentarfilm überführen soll.¹⁸⁰ Hier zeigt sich die Ambivalenz der neuen Pop-Musik: Zum einen ereignet sich diese Musik außerhalb des Mainstreams, sie wird durch das Festival aber zugleich in das Licht der Öffentlichkeit gezogen, wodurch die neue Pop-Musik und mit ihr *Jimi Hendrix* gemeinhin sichtbar werden. Gerade der Umstand, dass Hendrix durch sein *Monterey*-Konzert zu einem großen Popstar avanciert, weil er auf der Bühne in bis dahin ungekannter und für Viele in skandalöser Weise agiert, bezeugt diese Ambivalenz.

Im *Monterey Pop-Festival* manifestiert sich so die stilbildende Wirkung des radikalen Wandels der US-amerikanischen Musikindustrie zu Beginn der 1960er Jahre. Hatte sich diese seit den 1930er Jahren dadurch ausgezeichnet, dass fast alle Studios in der Tin Pan Alley in New York angesiedelt waren, wo eine einheitliche Form der Produktion von Studiomusik praktiziert wurde, so beginnt mit der Ausweitung der Studiopraxis in den 1960er Jahren das Ende des Tin Pan Alley-Zeitalters. Nun entstehen sehr viele Musikstudios, die es den Künstler*innen

¹⁷⁸ Hofacker. 1967, S. 77.

¹⁷⁹ Selvin zit. n. Obrecht. *Stone Free*, S. 198.

¹⁸⁰ Theweleit und Höltschl. *Jimi Hendrix*, S. 134; Hendersen. *Kiss the Sky*, S. 153.

ermöglichen, ihre Songs selbst aufzunehmen und abzumischen. Dies führt dazu, dass sie zunehmend unabhängig von den Plattenfirmen einen eigenen Sound aber auch einen eigenen Musikstil im Studio kreieren. Davon profitiert auch Hendrix, der bereits Mitte und Ende der 1960er Jahre nicht nur den auf den Festival- und Konzertbühnen entstehenden Freiraum für die Inszenierung ganz neuer Musik nutzt, sondern seine Musik auch in Studios produziert, die sich jenseits des Mainstreams verorten. Bedenkt man nun, dass die großen Festivals regelmäßig auch solche Musik zur Aufführung bringen, die sich bereits über Studio-Schallplatten verbreitet hat, so wird deutlich, dass und wie sich hier eine Do-it-Yourself Kultur ausbildet, die sich mit Plattenlabels als ›independent‹ beschreibt und sich jenseits der kapitalistischen Ausbeutungsmaschinerie positioniert. Dass sich die Musik der Subkultur so weit verbreitet, dass sie Menschen zu Konzerten führt, die sich am Ende der 1960er Jahre massenhaft ereignen, ist das Ergebnis dieser seriellen Verkettung von Ereignissen. Dass hier eine Praxis entsteht, die als etwas ganz Neues verstanden und rezipiert wird, das sich außerhalb der Gesellschaft verortet, erklärt die große Überraschung vieler *Woodstock*-Besucher*innen, als sich auf der Farm von Max Yasgur in den Catskill Mountains Mitte August 1969 so viele Menschen mit einem ähnlichen Musikgeschmack und Lebensstil versammeln. Die neue Pop-Musik, die sich zu dieser Zeit selbst noch außerhalb der Gesellschaft sieht, wird letztlich mit den großen Festivals in das Zentrum derselben gerückt.

Die »heroischen«¹⁸¹ bzw. »wunderbaren Jahre«¹⁸², in denen sich die Pop-Musik als Counter-Culture ausbreitet und vielfältige Artikulationen auf Bühnen und in Studios erfährt, erscheinen heute als eine Zeit, in der sich Konsum und Politik über die Pop-Musik verflechten. Die sich gegenkulturell positionierende, politisch eingefärbte Pop-Musik erfährt in diesen Jahren eine massenhafte Verbreitung durch Vinyl-Platten, Plattenspieler und Stereoanlagen und wirkt so massiv ins Private hinein.¹⁸³ Dass diese Partikel der Praxis wirkmächtig zusammenspielen, lässt die großen Pop-Festivals entstehen, die der Gegenkultur den physischen Raum geben, sich durch Performances wirkmächtig zu ereignen und sich dadurch ihrer selbst gewiss zu werden. Sich auf Bühnen ereignende Pop-Musik schafft so kulturelle Identitäten und wird zugleich zu einem wichtigen Wirtschaftsfaktor. Es entsteht so etwas wie eine »massenhafte Subkultur«¹⁸⁴, die sich nach den großen Festivals nur noch schwerlich als Randerscheinung deuten lässt. Die Gegenkultur wird zu einer kulturellen Expression, die mit vielen unterschiedlichen Artikulationen wirkmächtig in das Zentrum der Gesellschaft rückt. Die sich ständig ereignende Formation der Pop-Musik

¹⁸¹ Diederichsen. *Über Popmusik*, S. 373ff.

¹⁸² Siegfried. *Time is on my side*, S. 429.

¹⁸³ Vgl. ebd.: S. 433ff.

¹⁸⁴ Ebd.: S. 571.

wird so zu einem Lebensstil für Viele und eben nicht nur zu einem einer kleinen Minderheit.

2.3. Pop-Star und Gesamtkunstwerk – das Plateau Jimi Hendrix

Diese wirkmächtige, Praxis formierende Entfaltung der Ereignisse der Pop-Musik ist am Ende der 1960er Jahre sehr eng mit *Jimi Hendrix* verbunden. Er verkörpert diese neue Pop-Musik in unvergleichlicher Weise, nicht nur weil er ihr die neue Musik liefert, sondern auch, weil er das Lebensprinzip der Pop-Musik in der Ambivalenz zwischen Counter-Culture und Kommerz in so einzigartiger Weise symbolisiert. Wichtig hierfür sind Artikulationen, die sich auf Festivals, Livekonzerten sowie im Studio nachhaltig ereignen. Das Praxisprinzip der frühen Pop-Musik, Musik für eine kleine Gruppe von Menschen aus der Gegenkultur zu machen und ihnen dadurch Artikulationen zu ermöglichen, die ohne diese Musik nicht möglich geworden wären, zwingt nun gleichzeitig dazu, die Musik vielfältig zu artikulieren. Und *Jimi Hendrix* ist der Musiker, der in der Zeit zwischen 1967 und 1970, die als entscheidende Sattelzeit der neuen Pop-Musik angesehen werden muss, unzählige Konzerte gibt, die alle als spektakuläre Ereignisse wahrgenommen werden und immense Wirkung erzeugen.

Jimi Hendrix ist damit *die* Kunstfigur der seriellen Verkettung von Ereignissen, die die Praxisformation der Pop-Musik bilden. Das, was Hendrix mit seiner Band in München 1966 experimentell erprobt, ist im Frühjahr des Jahres 1967 bereits in Serie gegangen. Das sich bei diesen frühen Auftritten ereignende, bis dahin ungekannte Gitarrenspiel von Hendrix formt sich zu wirkmächtigen Artikulationen der Pop-Musik aus. *Jimi Hendrix* revolutioniert zwischen 1967 und 1970 neben anderen, größtenteils von ihm inspirierten Rock-Gitarristen in vielerlei Hinsicht das Gitarrenspiel und liefert dadurch den Soundtrack der Revolte am Ende der 1960er Jahre. Er schlägt die mit Strom vollgepumpte Gitarre immer wieder so stark an, dass sie oft noch Minuten später dröhnt. Ein Effekt, den er nur im Zusammenspiel mit den immensen Verstärkungstechniken (Verstärker-Geräte und Lautsprecher) erzeugen kann. Dieser völlig neue Sound, der bis heute in der Pop-Musik als ›Fender-Sound‹ bezeichnet wird, ist selbst zu einem wichtigen Partikel der Pop-Musik geworden. Ohne die Solid-Body E-Gitarren vor allem der Marke *Fender* und *Gibson*, die heute als legendäre Instrumente der Pop-Musik bezeichnet werden, hätte Hendrix diese verstörenden Klangwelten nicht erzeugen können, die ihn unsterblich gemacht haben. Vor allem die *Fender Stratocaster* gilt als die Hendrix-Gitarre schlechthin. Sie benötigt als E-Gitarre keinen Hohlraum als Klangkörper, ist aus massivem Holz gefertigt und wird in der Regel mit drei oder vier elektrischen Klangabnehmern ausgestattet, die mit Hilfe eines am Rumpf der Gitarre angebrachten Hebels während des Spiels zu- und

abgeschaltet werden können. Zudem verfügt sie über einen Justierhebel (Tremolo), der ursprünglich zur Nachjustierung verstimmter Saiten während des Spiels gedacht ist, von E-Gitarristen und -Gitarristinnen allerdings zum Verzerren von Tönen verwendet wird. Ebenfalls typisch für die *Stratocaster* sind die drei Einstellungsknöpfe an ihrem Rumpf, mit denen Klang- und Lautstärken sowie Tonfrequenzen während des Spiels reguliert werden können. Diese Gitarre ermöglicht ganz neue Spielweisen, weil sie nicht nur das für die Gitarren vorher typische rhythmische Akkord-Spiel, sondern eine Koppelung dieses Akkord-Spiels mit einem verzerrenden Einzeltonspiel erlaubt, so dass die besondere Spieltechnik der Rockgitarre unter anderem mit bombastisch klingenden ›powercords‹ entstehen kann, die sich nach dem Ende der 1960er Jahre in diverse Stilrichtungen ausdifferenziert, für welches die *Fender Stratocaster* immer noch das Symbol schlechthin ist.

Die E-Gitarre wird als symbolträchtiges Instrument aber nicht ohne eine ganze Versammlung anderer technischer Geräte und Elektroneinheiten möglich. Es bedarf immenser Verstärkungstechnik, um die Soundeffekte zu erzeugen, für die das Gitarrenspiel von Hendrix so berühmt geworden ist. Hier wirken situativ diverse Praxispartikel in ganz spezifischer Weise zusammen. Erst die großen *Marshall*-Verstärker-Türme, die Fußpedale zur Gitarreninstallation, die Kabel und Stecker, die Mikros und Lautsprecher sowie diverse andere Artefakte müssen so zusammenwirken, dass der sozialisierte Körper des Rock-Gitarristen Hendrix überhaupt den Mut finden kann, die Klangexperimente mit der E-Gitarre situativ und eben auch seriell zu initiieren, die unter anderem den Zuschauer*innen des *Monterey Pop-Festivals* das Staunen ins Gesicht schreiben. Hierfür bilden die Vergrößerung des Publikums für Blues-Musik und eine gestiegene Komplexität der Musikbands im Mississippi-Delta der 1930er Jahre wichtige Ausgangspunkte: Die Gitarre muss elektronisch verstärkt werden, damit sie für alle Menschen im Publikum noch hörbar bleibt. Dies führt dazu, dass die damaligen Bluesmusiker*innen, unter ihnen im Übrigen auch *Sister Rosetta Tharpe*, elektrische Gitarren Basteln, die mit bereits für Mikrophone etablierter Verstärkungstechnik lauter klingen können. Und genau diese Innovation schafft am Ende die Möglichkeit, neue Sounds zu kreieren. Die verschiedenen Ausformungen des durch Afroamerikaner*innen bestimmten Blues bilden so einige der Voraussetzungen dafür, dass weiße Briten*innen im London der 1960er Jahre den Blues-Rock bei einer weißen Mittelschicht populär machen können, so dass am Ende auch afroamerikanische Popmusiker*innen zu Weltstars werden können – auch *Jimi Hendrix* wird ja als Afroamerikaner mit einer Cherokee-Mutter zuerst in London bekannt.

Damit ist es das durch E-Gitarren erzeugte »Electric Soundland«¹⁸⁵, das am Ende der 1960er Jahre entsteht, das es Hendrix erlaubt, eigene Bühnenshows aufzuführen, in denen eine »zuständige Leiberfahrung«¹⁸⁶ des Protagonisten für die Zusehenden und -hörenden unmittelbar und dadurch in faszinierender Weise spürbar wird. Hier wird die Verflechtung des Körpers von Hendrix mit dem E-Gitarren-Ensemble präsentiert. Und diese Leiberfahrung ermöglicht erst die enge Assoziation zwischen dem Körper von Hendrix und seiner E-Gitarre auf dem *Monterey Pop-Festival*. Das Gesamtkunstwerk *Jimi Hendrix* ist nicht ohne diese E-Gitarren-Ensemble vorstellbar. Es ist ein nicht wegzudenkender Bestandteil dessen, was als *Jimi Hendrix* in der Popkultur erinnert wird.

Mit *Jimi Hendrix* wird die E-Gitarre im regelmäßigen situativen Zusammenspiel mit verschiedenen technischen, expressiven, textuellen und artikulierten Partikeln der Praxis als wichtiger Bestandteil der Formung von Praxis der Pop-Musik für viele erfahrbar. In den Hendrix-Konzerten wird sichtbar, dass erst die Verflechtung zwischen Hendrix als Gitarristen und der *Fender Stratocaster* als technische Installation die verstörenden Klangwelten hervorbringt, die bis heute symbolisch für den Klang der Revolte stehen. Hinzu kommen hier selbstredend noch weitere Praxispartikel: Die bereits genannten »powercords«, die besonderen Riffs, die sich nur in Verbindung von technischen Artefakten des E-Gitarren-Ensembles mit körperlichen Fertigkeiten realisieren lassen, müssen hier ebenso gesehen werden, wie die vielen Zuschauer*innen von Popkonzerten und die bedeutenden Symbole dieser Ereignisse, die überhaupt erst die Einschreibung der Praxisformation der Pop-Musik in die Körper des Publikums bewirken. Genau deshalb, weil diese Dinge, Symbole, Körper und Fertigkeiten in der Praxisform des E-Gitarrenspiels zusammenwirken, um die Praxis der Pop-Musik in Konzerten zu formieren, ereignet sich *Jimi Hendrix* als Gesamtkunstwerk.

Die E-Gitarre ist dabei ein wirkmächtiges Praxispartikel, das sich in einer ganz bestimmten Weise mit Körpern und anderen Partikeln verflechtet und dadurch spezifische Situationen der Praxis schafft, die wiederum als wichtige Partikel der Formation der Praxis der Pop-Musik erscheinen. Am Ende dieser seriellen Verkettung von Ereignissen der Pop-Musik steht die E-Gitarre als ein Instrument der Pop-Musik, das riesige Mengen an wirksamen Artikulationen hervorbringt und eben mehr ist als nur ein Musikinstrument. Und der Pop-Star, der diese Materialisierung von spezifischen Artikulationen der Pop-Musik mit der E-Gitarre in einzigartiger Weise verkörpert, ist und bleibt Hendrix. Dies ist der entscheidende Aspekt des Gesamtkunstwerkes, das mit seinem Namen bezeichnet wird. *Jimi Hendrix* ist immer mehr als ein E-Gitarrist und Sänger. Er ist der entscheidende Pop-

¹⁸⁵ Vgl. Hillebrandt. *Electric Soundland*.

¹⁸⁶ Merleau-Ponty. *Phänomenologie*, S. 239ff.; Hillebrandt. *Ereignistheorie*, S. 31ff.

Star der neuen Pop-Musik, die unser aller Alltag heute in beträchtlichem Maße mitbestimmt.

3. Zeitübergreifende Symbolisierung als Verfestigung des Gesamtkunstwerks Jimi Hendrix

Die am Ende der 1960er und am Anfang der 1970er Jahre immense Bedeutung der Musik von *Jimi Hendrix* für die Formation der neu aufkommenden Formen populärer Musik wird im folgenden Zitat sichtbar:

»Daher soll hier eine andere Definition [der Popmusik] vorgeschlagen werden, die dem Sprachgebrauch der jugendlichen Konsumentenschaft näher ist: Sie versteht darunter eine überwiegend stark motorisch stimulierende Musik – am reinsten wohl in den Kreationen des Jimi Hendrix verwirklicht –, bei der sich der Akzent der schöpferischen Kräfte von den musikalischen Primärkomponenten wie Melodik, Rhythmik, Harmonik, Form hinweg zu den Sekundärkomponenten der klanglichen Aufarbeitung und Wiedergabe verlagert hat.«¹⁸⁷

Der Mythos der Popstars *Jimi Hendrix* lebt nach seinem frühen Tod in vielfältiger Weise weiter, weil sich *Jimi Hendrix* immer wieder neu ereignet, ohne dass er selbst noch aktiv Musik produzieren oder aufführen kann. Gerade das, was Hartwich-Wiechell als »klangliche Aufarbeitung und Wiedergabe« bezeichnet, wird zu einem wichtigen Ausgangspunkt der Pop-Musik, die sich jetzt immer mehr am Sound orientiert und neue Klangwelten erzeugt. Die Vielfalt der möglichen Klänge der Pop-Musik wird unüberschaubar, weil es nach *Jimi Hendrix* möglich ist, Pop-Musik mit technischen Mitteln neu zu gestalten. Dies wird in vielfältiger Weise genutzt. Dass vor allem *Jimi Hendrix* ein wirkmächtiges Plateau der Pop-Musik ist, von dem aus sich serielle Verkettungen bilden, gründet in der Ambivalenz der Pop-Musik am Ende der 1960er Jahre, die *Jimi Hendrix* wie kein anderer Pop-Star verkörpert. Er steht als Symbol der Pop-Musik zwischen den Praxisformen des Pop. Zum einen ist er so etwas wie die Verkörperung des Rock 'n' Roll, weil er als Afroamerikaner den Blues repräsentiert und alle Facetten dieser Musik der Counter Culture in einer Weise beherrscht, die bis dahin kaum gekannt ist. Zum anderen verkörpert er aber auch den Pop-Star der neuen Pop-Musik, was sich eben nicht nur in seinen Outfits und seinen Bühnenauftritten, sondern auch in der Transformation der Blues-Musik zeigt, die Hendrix eben nicht nur in den Rock 'n' Roll überführt, sondern auch in Popsongs, die aus ganz neuen Klangwelten bestehen – *3rd Stone from the Sun*, *Voodoo Child (slight return)*, *Foxy Lady*, *Purple Haze*, *Fire* etc.

Das paradigmatische Musik-Stück für dieses Argument ist *Voodoo Child*: Auf der viel gelobten und als Meisterwerk eingestuften Langspielplatte *Electric*

¹⁸⁷ Hartwich-Wiechell. *Pop-Musik*, S. 2f.

Ladyland aus dem Jahr 1968, die Hendrix als drittes Album seiner Band nicht nur mit seinen Musikern, sondern auch mit seinen Tontechnikern akribisch in langwieriger Studioarbeit zusammentüftelt, findet sich auf der ersten Abspielseite als zweites Stück eine traditionelle Bluesnummer unter diesem Titel. Darüber hinaus ist auf der vierten Seite der Doppel-LP als letztes Stück die allseits bekannte Version unter dem Titel *Voodoo Child (slight return)* platziert. Der Blues lässt sich hier nur noch erahnen, die Gitarrenriffs sind vielschichtig und werden mit verschiedenen Klanginstrumenten ausgeschmückt (*Wha-Wha-Pedal* etc.). Die Wurzeln des Songs sind selbstredend der klassische Blues, er wird hier jedoch in neue Dimensionen des Klangs überführt, die spätere Songs der Popgeschichte maßgeblich prägen.

Das Plateau *Jimi Hendrix* entsteht also zunächst einmal deshalb, weil dieser Pop-Star tatsächlich neue Musik erzeugt, weil die bei dieser Musikproduktion entstehenden Musikstücke, Klänge und Produktionsweisen der Musik zu wichtigen Partikeln der Formation der Praxis der Pop-Musik werden. Denn sie bewirken serielle Verkettungen, die sich bis heute in vielfältigen Verästelungen ereignen. Dass der Gitarrist Hendrix dazu mit verschiedenen Praxispartikeln umgeben sein muss, damit ihm diese musikalischen Neuerungen zugeschrieben werden können, habe ich im vorstehenden Abschnitt deutlich gemacht. Nur die situative Verflechtung all dieser Partikel macht *Jimi Hendrix* als Popstar überhaupt wahrscheinlich. Und er kann sich in dieser Weise nur zu einer ganz bestimmten Zeit ereignen, die diese situativen Verflechtungen seriell zulässt, weil die Partikel der Praxis in spezifischer Weise zusammenwirken. Ähnlich wie die Studie von Norbert Elias zu *Mozart*¹⁸⁸ sehr genau herausarbeitet, dass *Mozart* nur deshalb zu dem unvergleichlichen Musiker der klassischen Musik werden konnte, weil sich die Verflechtungen der Praxis – Elias nennt sie Figurationen – zu seiner Zeit in spezifischer Weise ändern – unter anderem werden Hofmusiker im Rokoko durch Musiker ersetzt, die sich an verschiedenen Höfen präsentieren müssen, zu denen auch *Mozart* gehört –, ist auch *Jimi Hendrix* ein Produkt einer Zeit, in der Pop-Musik in ganz neuer Form zur Aufführung gebracht wird. Er wird innerhalb dieses Ereignisstroms zu einem wichtigen Plateau der sich so formierenden Popmusik, weil er mit seiner Musik und mit seiner Selbstkreation als Gesamtkunstwerk verschiedene Ereignisserien verstärkt oder nach sich zieht, so dass sich ein popmusikalisches Plateau bildet, das durch den Namen *Jimi Hendrix* repräsentiert ist.

Viele Spuren von *Jimi Hendrix*, die sich nach seinem Tod in vielfältiger Form finden, beziehen sich dann auch auf seine Musik, seine Musikalität¹⁸⁹ oder

¹⁸⁸ Vgl. Elias. *Mozart*.

¹⁸⁹ Davis, *Autobiographie*. S. 350.

sein Musikverständnis. So berichtet Patti Smith¹⁹⁰ von der Eröffnungsparty der *Electric Lady Studios* in New York City am 28. August 1970, das Hendrix nach seinen Wünschen einrichten lässt, um seine Musik völlig ohne Druck und Konventionen in Selbstregie produzieren zu können, das Folgende:

»Ich freute mich auf den Abend. Ich setzte meinen Strohhut auf und ging zu Fuß nach Downtown, aber als ich ankam, konnte ich mich nicht überwinden reinzugehen. Zufällig kam *Jimi Hendrix* die Treppe rauf und sah mich da wie ein Provinzmauerblümchen rumsitzen. Er musste einen Flieger nach London erwischen, weil er beim Isle-of-Wight-Festival auftrat. Als ich ihm erklärte, ich sei zu feige reinzugehen, lachte er leise und meinte, dass er, anders als die Leute eventuell dachten, ziemlich schüchtern sei und Partys ihn nervös machten. Er blieb für einen Moment bei mir auf der Treppe und erzählte mir, was er mit dem Studio alles vorhatte. Er träumte davon, Musiker aus der ganzen Welt zu versammeln. Dann würden sie alle ihre Instrumente mit nach Woodstock nehmen, sich auf einem Feld im Kreis hinsetzen und spielen und spielen. Tonart, Tempo, Melodie, alles egal – sie würden einfach dissonant weiterspeilen, bis sie schließlich zu einer gemeinsamen Sprache fänden. Und diese neue universale Sprache würden sie dann in seinem neuen Studio aufnehmen.«¹⁹¹

Zu diesen Situationen, die Hendrix nach den Erinnerungen von Smith Ende August 1970 ausgemalt hat, kommt es nicht mehr. Symbolisch haben sie sich jedoch sehr wohl ereignet: Seine Musik schafft Ausgangspunkte der neuen Pop-Musik, die alle möglichen Stilrichtungen in sich vereint und dadurch eine wirkmächtige Vielfalt generiert, die sich in erwartbarer Regelmäßigkeit ereignet. Die musikbezogenen Spuren von *Jimi Hendrix* setzen sich in den kulturellen Expressionen vielfältig fort. Auch Musiker*innen, die nicht in der Lage sind, Hendrix noch persönlich und physisch zu begegnen, haben starke Assoziationen zu diesem Pop-Star. Die Wirkmacht des popmusikalischen Plateaus mit dem Namen *Jimi Hendrix* entsteht nachhaltig erst mit darauf bezogenen Artikulationen. Hier ist zu berücksichtigen, dass sich *Jimi Hendrix* nach seinem Tod analog zur Formation der Pop-Musik in Wellenbewegungen ereignet. Ende der 1980er Jahre ist er in der Pop-Musik fast zu einer Karikatur verkommen. Er ist zu dieser Zeit weder Punk noch Pop-Musik, er erscheint als Überbleibsel der Hippie-Ära, das sich selbst überlebt hat. In dieser Zeit werden völlig unkontrolliert Studio- und Konzertaufnahmen von ihm auf den Markt gebracht. Sein Erbe wird hemmungslos ausgebeutet, so dass sein Image massiv leidet. Dies ändert sich 1993 mit dem Ankauf der Rechte an seiner Musik durch Paul Allen, einem Milliardär aus Seattle, der diese an die Hendrix-Familie zurückgibt und durch die Gründung einer eigenen Familienorganisation mit dem Namen *Experience Hendrix* im Jahr 1995 mit dafür sorgt, dass nur noch ausgewählte Aufnahmen von *Jimi Hendrix* in kommerzieller Weise veröffentlicht werden.

¹⁹⁰ Vgl. Smith. *Just Kids*, S. 200.

¹⁹¹ Smith. *Just Kids*, S. 200f.

Sie sind mit einem offiziellen Symbol versehen, das sie von anderen Publikationen um Hendrix herum unterscheidbar macht. Die Erinnerungskultur um *Jimi Hendrix* wird so systematisiert und professionalisiert. Inzwischen ist *Jimi Hendrix* ganz ohne Zweifel eines der Symbole der Popmusik, das in vielen Zusammenhängen praktisch wirksam ist:

»More than forty years after his death Hendrix remains the black hero in the ›classic rock‹ pantheon, his image endlessly memorialized on t-shirts, posters, tattoos, and other accoutrements of fandom, the single exception that confirms the essential whiteness of the genre's self-understanding.«¹⁹²

Die sich ereignende Ikonisierung von *Jimi Hendrix* ist also nicht frei von Ambivalenzen. Durch populär gemachte Bilder¹⁹³ findet seit den 1970er Jahren eine vermehrte ›Ikonisierung‹ kultureller Expressionen in der Populärkultur statt, die vor allem mit der Popularisierung und massenhaften Verbreitung des Fernsehens, aber auch mit der inflationären Zunahme der Publikation von Magazinen und Illustrierten zusammenhängt. Mit dem seriellen Publizieren von Bildern und Filmen von Popstars entsteht ab den 1970er Jahren zunehmend so etwas wie ein »Pop-Körper«¹⁹⁴. *Jimi Hendrix* ist der Prototypen dieser Entwicklung. Sein Bildnis wird immer wieder reproduziert und bis heute in vielfältiger Weise ikonisch projiziert. Die weiter oben angesprochenen Fotos der *Mason Yard Photo Sessions*¹⁹⁵, die bereits 1966/1967 entstehen, sind dafür besonders prägnante Beispiele. Auch das ikonische Plakat der ersten großen Deutschland-Tournee von Hendrix Anfang 1969, das sogenannte *Lippmann und Rau* Plakat von Günter Kieser, das den Gitarren-Gott überlebensgroß und mit diversen Kabeln verflochten zeigt, inszeniert den Pop-Star als einen einzigartigen Musiker der neuen Pop-Musik.¹⁹⁶

Diese Körperbildnisse von *Jimi Hendrix* werden von vereinzelt Expressionen zu wichtigen Artikulationen, weil sie sich durch Zitation und Reproduktion immer wieder neu ereignen. Dies schafft die Bildartikulationen der Pop-Musik, die zu wichtigen Partikeln dieser Praxisformation werden, weil sie regelmäßig situativ mit anderen Partikeln zusammenwirken und so Ereignisseries miterzeugen. Diese Verflechtung der Bildartikulationen lässt sich gut an den vielen Erzählungen und Narrativen um *Jimi Hendrix* verdeutlichen, die bereits sehr früh nach seinem Tod entstehen. Sie verwenden zur Illustration immer wieder Bildnisse von Hendrix. Erste Biographien erscheinen bereits kurz nach

¹⁹² Hamilton. *Midnight*, S. 238f.

¹⁹³ Sarasin. 1977, S. 395ff.

¹⁹⁴ Ebd. S. 396.

¹⁹⁵ Vgl. Mankowitz. *Jimi Hendrix*.

¹⁹⁶ Vgl. zum Plakat Siegfried. *Time is on my side*, S. 695; Theweleit und Höltschl. *Jimi Hendrix*, S. 128.

seinem Tod.¹⁹⁷ Die frühe Publikation zu Hendrix von Chis Welch besteht zu großen Teilen aus großformatigen Abbildungen von Hendrix auf der Bühne und in anderen Zusammenhängen, während Curtis Knight sehr persönliche Berichte zu seinen Begegnungen mit Hendrix in eine eigene Erzählform überführt und mit ikonischen Bildern von Hendrix illustriert. Und bereits zehn Jahre nach seinem Tod wird Hendrix in der ersten deutschsprachigen Biografie von Achim Sonderhoff¹⁹⁸, die mit vielen Fotos vom Pop-Star *Jimi Hendrix* ausgestattet ist, zur Legende erklärt. Diese Form der erzählerischen Legendenbildung und die reichhaltige Bebilderung der Hendrix-Bücher setzt sich seriell fort.¹⁹⁹ Von ›Legende‹ ist im Titel der deutschen Neuausgabe des 1994 erstmals erschienen Buches von Charles Shaar Marray über *Jimi Hendrix* im Jahr 2003 bemerkenswerterweise nicht mehr die Rede,²⁰⁰ jetzt geht es sehr viel selbstverständlicher um »sein Leben, seine Musik, sein Vermächtnis«²⁰¹. Dass Hendrix eine Legende ist, wie der Titel der Erstausgabe behauptet, bedarf keiner Erwähnung mehr.

Die einzelnen Narrative um *Jimi Hendrix*, von denen ich hier das von mir sogenannte ›Entdeckungsnarrativ‹ diskutiert habe, sind Partikel des Plateaus, das mit *Jimi Hendrix* bezeichnet werden kann. Ähnliches gilt für die vielen filmischen Dokumentationen über sein Leben, deren erste bereits 1973, also wenige Jahre nach seinem Tod erscheint. Viele Erzählstrukturen dieser Doku finden sich in den Publikationen über Hendrix wieder. Sie werden auch zu Bestandteilen späterer Filme über den Pop-Star. Mit diesen Narrativen entsteht ein ganzes Ensemble von Partikeln. Diese kleinen Teile fügen sich situativ zusammen und gestalten das Plateau *Jimi Hendrix* immer wieder neu. Hinzu kommen die Konzertmitschnitte, die als Videos herausgebracht werden, sowie die Studioaufnahmen, die nach dem Tod von Hendrix veröffentlicht werden. Außerdem werden die Songs von Hendrix vielfach zitiert und gecovert. Er ist ein wichtiger Bezugspunkt der Formation der Praxis der Pop-Musik. Hierin unterscheidet er sich nur wenig von anderen Megastars des Pop. Eine Besonderheit von *Jimi Hendrix* ist es nun aber, dass er als Pop-Star eigentlich ein Anachronismus seiner Zeit ist. Er lebt, wie er in einem seiner Songtitel selbst sagt, nicht heute (*I don't live today*), also Mitte/Ende der 1960er Jahre. Er fällt mit seinen außergewöhnlichen Bühnenauftritten, seinen neuen Sounds, seiner spezifischen Lebenseinstellung, seiner gesamten Persönlichkeit buchstäblich aus dem Rahmen seiner Zeit. Und genau dies macht ihn in

¹⁹⁷ Siehe etwa Welch, *Hendrix*; Knight, *Jimi*.

¹⁹⁸ Sonderhoff, *Jimi Hendrix*.

¹⁹⁹ Vgl. etwa Shapiro und Glebbeek, *Electric Gypsy*; Marray, *Legende*; Henderson, *Kiss the Sky*; Theveleit und Höltschel, *Jimi Hendrix*; Moskowitz, *The Words and Music*; Shadwick, *Jimi Hendrix*; Cross, *Jimi Hendrix*; Gaar, *Hendrix*; Norman, *Jimi*.

²⁰⁰ Vgl. Marray, *Vermächtnis*.

²⁰¹ Ebd.

einem einzigartigen Moment in der Zeit als Pop-Star und Gesamtkunstwerk möglich, weil sich die Pop-Musik im Anschluss an die 1960er Jahre in hier nachgezeichneter Weise neuformiert. Im genannten Song lässt Hendrix offen, ob er überhaupt einmal wirklich lebt (May I live tomorrow, I just can't say)²⁰², ob sein Gesamtkunstwerk, um diesen Gedanken metaphorisch zu übertragen, überhaupt einmal den Mainstream der Pop-Musik bilden kann. Eine heutige Analyse der Pop-Musik zeigt nun eines ganz deutlich: *Jimi Hendrix* nimmt in all seiner Ambivalenz die Diversität der Pop-Musik in gewisser Weise vorweg, ist ein Ausgangspunkt der dauerhaften Praxisformation der Pop-Musik und lebt insofern gerade heute, also im Morgen seiner Zeit als Gesamtkunstwerk weiter.

Literatur.

- Bergemann, Frauke. 2015. *Jimi Hendrix und das Love-and-Peace-Festival Fehmarn 1970*, Fotodokumentation. Berlin: Frauberg Verlag.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Der Tote packt den Lebenden. Schriften zu Politik und Kultur 2*. Hamburg: VSA.
- Cross, Charles R. 2018. *Jimi Hendrix. Hinter den Spiegeln*. Höfen (A): Hannibal-Verlag.
- Davis, Miles. 1990. *Die Autobiographie*. Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Diederichsen, Diedrich. 2014. *Über Popmusik*. Köln: Kiepenhauer & Witsch.
- Deleuze, Gilles. 2000. *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. 1992. *Tausend Plateaus*. Berlin: Merve.
- Elias, Norbert. 1993. *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Eymold, Ursula/Christoph Gürich (Hg.). 2021. *Nachts. Clubkultur in München*. Buch zur Ausstellung im Münchener Stadtmuseum 2021. München: Story Press.
- Foucault, Michel. 1987. *Nietzsche, die Genealogie, die Historie*, in: ders. *Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt/M.: Fischer, S. 69-90
- Foucault, Michel. 1991. *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Gaar, Gillian G. 2019. *Hendrix. Die illustrierte Biografie*. Höfen (A): Hannibal Verlag.
- Hamilton, Jack. 2016: *Just around Midnight. Rock and Roll and the Racial Imagination*. Cambridge (Ma.) and London (Engl.): Harvard University Press.
- Hartwich-Wiechell, Dörte. 1974: *Pop-Musik. Analysen und Interpretationen*, Köln. Arno Volk Verlag.
- Henderson, David. 2006. *'Scuse Me While I Kiss The Sky. Das Leben von Jimi Hendrix*. Berlin: Bothworth.
- Hillebrandt, Frank. 2016. *Electric Soundland. Die E-Gitarre in der Revolte*, in: Julia Reuter/Oliver Berli (Hg.). *Dinge befremden. Essays zu materieller Kultur*. Wiesbaden: Springer VS, S. 95-105.
- Hillebrandt, Frank. 2019. *Woodstock – ein Schlüsselereignis der Erinnerungskultur der Popmusik im praxissoziologischen Blick*, in: Anna Daniel/ Frank Hillebrandt (Hg.). *Die Praxis der Popmusik – soziologische Perspektiven*. Wiesbaden: Springer VS, S. 73-106.
- Hillebrandt, Frank. 2023. *Ereignistheorie für eine Soziologie der Praxis. Das Love and Peace Festival auf Fehmarn und die Formation der Pop-Musik*. Wiesbaden: Springer VS.
- Hofacker, Ernst. 2016. *1967. Als Pop unsere Welt für immer veränderte*. Stuttgart: Reclam.

²⁰² Hendrix bezieht diesen Titel, dies muss hier angemerkt werden, auf die indigene Bevölkerung der USA, zu der er selbst in gewisser Weise auch gehört, weil seine Mutter eine Cherokee ist.

- Hoffmann, Raoul. 1971. *Zwischen Galaxis & Underground. Die neue Popmusik*. München: DTV.
- Knight, Curtis. 1974. *Jimi. An intimate biography of Jimi Hendrix*. London and New York: W.H. Allen.
- Mankowitz, Gered. 2004. *Jimi Hendrix. The Complete Mason Yard Photo Sessions*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1966. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: De Gruyter.
- Moskowitz, David. 2010. *The Words and Music of Jimi Hendrix*. Santa Barbara et al.: Praeger.
- Murray, Charles Shaar. 1994. *Jimi Hendrix. Die Legende der Rockmusik*. München: Heyne.
- Murray, Charles Shaar. 2003. *Jimi Hendrix. Sein Leben, seine Musik, sein Vermächtnis*. Aktualisierte Ausgabe. Höfen (A): Koch Hanibal.
- Norman, Phillip. 2020. *Jimi. Die Hendrix Biographie*. München: Pieper.
- Obrecht, Jas. 2018. *Stone Free. Jimi Hendrix in London. September 1966 – June 1967*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Reichardt, Sven. 2014. *Authentizität und Gemeinschaft. Linksalternatives Leben in den siebziger und frühen achtziger Jahren*. Berlin: Suhrkamp.
- Sarasin, Philipp. 2021. *1977. Eine kurze Geschichte der Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp.
- Schmidt, Wolf Gerhard. 2011. *Was ist ein ›Gesamtkunstwerk‹. Zur medienhistorischen Neubestimmung des Begriffs*, in: Archiv für Musikwissenschaft 68, S. 157-179.
- Shadwick, Keith. 2012. *Jimi Hendrix. Musician*. Milwaukee: Backbeat Books.
- Shapiro, Harry/Glebbeck, Caesar. 1993. *Electric Gypsy. Jimi Hendrix. Die Biographie*. Köln: VGS.
- Siegfried, Detlef. 2022. *Time Is on My Side. Konsum und Politik in der westdeutschen Jugendkultur der 60er Jahre*. Göttingen: Wallstein.
- Smith, Patti. 2012. *Just Kids. Die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Sonderhoff, Achim. 1981. *Jimi Hendrix. Voodoo Chile. Biographie einer Rocklegende*. Bergisch Gladbach: Bastei-Lübbe.
- Theweleit, Klaus/Rainer Höltschl 2008: *Jimi Hendrix. Eine Biographie*, Berlin: Rowohlt.
- Vinzenz, Alexandra. 2021. *Gesamtkunstwerk und Richard Wagner*, in: Timo Skrandies und Bettina Paus (Hg.) *Joseph Beuys-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Heidelberg: Metzler, S. 375-380.
- Wagner, Christoph. 2013. *Der Klang der Revolte. Die magischen Jahre des westdeutschen Musik-Underground*. Mainz: Schott.
- Welch, Chris. 1972. *Hendrix*. London: Ocean books.
- Zahner, Nina Tessa. 2006. *Die neuen Regeln der Kunst*. Frankfurt am Main: Campus.

Verrat an der eigenen Klasse?

Von Aufsteigerinnen, der neuen Klassenliteratur und der Bohème.

Christine Magerski & Christian Steuerwald

Abstract.

The ›class question‹ is booming, both in sociology and in literature. At the same time, sociologists and writers direct their attention to themselves, at the latest with the hybrid form of socio-autobiography. This surprising ›turn‹, in which the social topic of class is crossed with individual self-reflection, originated in France, but quickly found imitators in Germany. If one looks at the writings of the German epigones of Didier Eribon, it is striking that while in France social advancement is generally the critically reflected theme, the majority of German-language novels adopt a positioning that borrows from the historical bohème and identifies with the pose of the precarious artist. The present article develops the thesis that the authors of relevant socio-autobiographies, contrary to their self-perception, should be counted among the climbers in the new middle class that is shaping the aesthetic society. These ›class transitioners‹ see themselves as part of an anti-bourgeois subculture that introduced the cultural change in values from discipline, duty and an increase in the standard of living to creativity, flexibility, self-realization and quality of life, but has been overtaken by its own dynamics of success and advancement since the 1960s and now finds itself as a creative class in the middle of upper middle-class society.

Zusammenfassung.

Die Klassenfrage hat Konjunktur, und dies sowohl in der Soziologie wie auch in der Literatur. Dabei richten beide – Soziologen und Literaten – den Blick spätestens mit der hybriden Form der Sozioautobiographie auch auf die eigene Person. Der erstaunliche ›turn‹, bei dem das soziale Thema der Klasse mit individueller Selbstreflexion gekreuzt wird, kommt ursprünglich aus Frankreich, fand jedoch gerade in Deutschland schnell Nachahmer. Schaut man auf die Schriften der deutschen Epigonen eines Didier Eribon, so fällt auf, dass, während in Frankreich zumeist der soziale Aufstieg erzählt und sozialkritische Rückblenden auf die eigene Herkunft eingearbeitet werden, in den deutschsprachigen Romanen mehrheitlich eine Positionierung

vollzogen wird, die Anleihen bei der historischen Bohème nimmt und sich in der Pose des prekären Künstlers gefällt. Der Beitrag geht dieser Tendenz nach und entfaltet die These, dass die Autorinnen und Autoren einschlägiger Sozioautobiographien entgegen ihrer Selbstwahrnehmung zu den Aufsteigern in die neue, die Ästhetisierungsgesellschaft prägende Mittelklasse zu zählen sind. Argumentiert wird, dass sich die Klassenübergänger zu einer antibürgerlichen Subkultur rechnen, die den kulturellen Wertewandel von Disziplin, Pflicht und Erhöhung des Lebensstandards hin zu Kreativität, Flexibilität, Selbstverwirklichung und Lebensqualität zwar einleitete, seit den 1960er Jahren jedoch von ihrer eigenen Erfolgs- und Aufstiegsdynamik überholt wurde und sich gegenwärtig als kreative Klasse in der Mitte der gehobenen bürgerlichen Gesellschaft wiederfindet.

1. Von Möglichkeiten und kulturpolitischer Steuerung

Im Jahr 1970 landete Steven Demetre Georgiou (alias Cat Stevens alias Yusuf Islam) einen Welthit mit dem Titel »If you want to sing out, sing out«. Der Text des Liedes kommt einer Verheißung gleich, wenn es heißt: »And if you want to live high, live high. And if you want to live low, live low. 'Cause there's a million ways to go. You know that there are (...) You can do what you want. The opportunity's on.«²⁰³ Die Möglichkeit zur Grenzüberschreitung im sozioästhetischen Raum der Lebensstile war demnach in den 1970er nicht nur gegeben, sondern wurde regelrecht besungen. Man glaubte, um es mit der Soziologie zu sagen, »sein Milieu selbst wählen zu können, weg von der Klasse als Schicksal, hin zum Wahlmilieu«. ²⁰⁴ Fünfzig Jahre später sieht man die Dinge weitaus nüchterner. Soziologie und Literatur entdecken nicht nur den Klassenbegriff wieder, sondern gehen mit dem ›social turn‹ auch eine enge Verbindung ein. ²⁰⁵ Abwertend war diesbezüglich bereits im Jahr 2017 von einem »lächerlichen Eribon turn« die Rede, mit dem plötzlich die kleinbürgerlichen Intellektuellen erkannt hätten, dass es die soziale Frage noch gibt. ²⁰⁶ Hat der im Londoner Stadtteil Soho aufgewachsene Cat Stevens die Situation aus der Künstlerperspektive also schlicht zu optimistisch eingeschätzt oder waren die Klassen in den 1970er Jahren tatsächlich

²⁰³ Zitiert nach <https://www.azlyrics.com/lyrics/catstevens/ifyouwanttosingoutsingout.html> (Abruf am 22.03.2022).

²⁰⁴ Koppetsch. *Soziale Klassen und Literatur?*, S. 13.

²⁰⁵ Bei dieser Diagnose ist zu beachten, dass Bereiche der Ungleichheitssoziologie den Klassenbegriffe nie verabschiedet haben. Die Ungleichheitssoziologie seit den 1980er Jahren lässt sich unter anderem dadurch kennzeichnen, dass die klassischen Begriffe wie Schicht und Klasse überarbeitet und durch neue Begriffe ergänzt wurden.

²⁰⁶ Rau. »Wir sind Arschlöcher durch Geburt«.

verschwunden und konnten erst nach der Jahrtausendwende »poesiefähig«²⁰⁷ werden?

Gegen letzteres spricht, dass zumindest in Deutschland von Karin Struck bereits 1972 ein gänzlich anderes, die Vision unbegrenzter Entfaltungs- und Aufstiegsmöglichkeiten konterkarierendes Bild entworfen wurde. Nicht anders als in den Werken Didier Eribons und der ihnen nachfolgenden deutschsprachigen, unter dem Subgenre der ›Soziobiographie‹²⁰⁸ firmierenden Literatur ging es in Strucks *Klassenliebe* um die Geschichte der sozialen Herkunft, um erdrückende soziale Verhältnisse, die Wirkungen des Bekannten- und Freundeskreises und die Mühe mit dem Einstieg in die Welt des akademisch-literarischen Milieus. Das soziale Selbstbekenntnis der Autorin fand seinerzeit durchaus Beachtung, ging dann aber verloren in einer Tendenzwende, die sich, prominent vertreten etwa durch Martin Walsers *Ein fliehendes Pferd* (1977), weniger für die Begegnung mit Menschen ferner Klassen, als vielmehr für die Begegnung sich zunehmend diversifizierender Lebensstile innerhalb der Mittelklasse und die Innenansichten ihrer Protagonisten interessierte.²⁰⁹ Die von Stevens millionenfach verbreiteten »million ways to go« zeigten ein attraktiveres Spannungspotential als der ›alte‹ Klassenkonflikt.

Teile der Soziologie zogen mit und verabschiedeten sich nachgerade im vermeintlich »unseriösen Geschäft« der Zeitdiagnostik vom Klassenbegriff.²¹⁰ Dementsprechend wurde aus der Klassengesellschaft sukzessive eine Risiko-, Erlebnis-, Multioptions- und schließlich die Ästhetisierungsgesellschaft. Zu den aufmerksamen Lesern der breit rezipierten Zeitdiagnosen zählten und zählen auch die Literaten. Wandelte sich die in den 1980er Jahren von Wolf Lepenies nachgezeichnete Deutungskonkurrenz zwischen Soziologie und Literatur spätestens in den 1990er Jahren zu einer Deutungskongruenz mit auffälligem Gleichklang, so scheinen heute die Grenzen zwischen den beiden Kulturen weiter zu zerfließen. Zwar sind unter den ostentativ klassenbewussten Autoren in Deutschland, anders als in Frankreich, kaum ausgewiesene Soziologen. Doch gibt man sich dafür in Teilen nur umso kämpferischer.²¹¹ Begleitet von einer

²⁰⁷ Zur Entscheidung der Literatur darüber, was als »poesiefähig« gelten kann, siehe Plumpe/Werber. *Beobachtungen der Literatur*, S. 7.

²⁰⁸ Reuter. Literarische Selbstzeugnisse von Bildungs(Sternchen)aufsteigerinnen zwischen Autobiographie und Sozioanalyse, S. 103-130 sowie Stahl u.a., *Literatur in der neuen Klassengesellschaft*.

²⁰⁹ Siehe zur Tendenzwende Barner. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*, S. 583-601.

²¹⁰ Bogner. *Gesellschaftsdiagnosen*, S. 9.

²¹¹ Als Beispiel sei hier *Klasse und Kampf: Ein politisches Manifest über die feinen Unterschiede, die eine Gesellschaft in Oben und Unten teilen* (Claassen-Verlag 2021) von Christian Baron und Maria Barankow genannt. Baron hatte bereits ein Jahr zuvor mit *Ein Mann seiner Klasse* das aus Frankreich stammende Erfolgsmodell übernommen.

Soziologie, die eine neue »Drei-Klassen-Gesellschaft« und in ihr eine »neue Mittelklasse« ausmacht, die sich durch den Fortschritt der Individualisierung im Zeichen von Bildungsexpansion und Digitalisierung herausgebildet hat, interessiert sich die ›neue‹ Literatur für die alte Klassenfrage.

Hinter der neuen Literatur steht die neue Mittelschicht oder auch ein Neobürgertum, auf dem die postindustrielle Gesellschaft wesentlich fusst. Folgt man Andreas Reckwitz, so unterscheiden sich alte und neue Mittelklasse zum einen von einer konsolidierten, allein von ihrem Besitz lebenden Oberschicht, deren Anteil an der Gesamtgesellschaft jedoch marginal ist, und zum anderen von der wirklich prekären, in materieller und kultureller Enge lebenden Klasse. Verbunden sind die Klassen durch einen sich ewig drehenden Paternoster. Die Metapher des Fahrstuhls, der bei Ulrich Beck noch die Mehrzahl der Individuen nach oben beförderte, wird ersetzt durch das weitaus dynamischere Sprachbild einer Sonderform von Beförderungsanlagen, bei denen es gleichzeitig in beide Richtungen geht und der Moment des Ein- und Ausstiegs entscheidend ist. Auch gibt Reckwitz zu bedenken, dass sich die Schere aus neuer und alter Mittelschicht weiter öffnen könnte, was wiederum politische Folgen haben dürfte. Dagegen empfohlen wird eine Entprekarisierungspolitik.

Diese nun gibt es zumindest für die Kulturschaffenden in Form der Kulturpolitik bereits seit langem. Sprach Arnold Gehlen bereits in den 1970er Jahren von der massiven politischen Förderung der Kultur einschließlich ihrer Folgen für die Kunst, so holte Gerhard Schulze in den 1990er weit aus, um die Kulturpolitik als steuernde Instanz soziokultureller Konflikte ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. Tatsächlich ist der Etat des Staatsministeriums für Kultur und Medien kontinuierlich ausgebaut worden. Schaut man auf dessen Internetseiten, so stößt man auf eine Literaturförderung, deren selbsterklärte Aufgabe es ist, eine vielfältige und lebendige ›Literaturlandschaft‹ hervorzubringen. Verfolgt werden damit nach eigenen Aussagen vor allem zwei Ziele: zum einen die Bewahrung des literarischen Erbes, zum anderen die Vermittlung aktueller literarischer Erzeugnisse. Das zweite Ziel werde durch die Förderung zeitgenössischer Autorinnen und Autoren und die Verbesserung ihrer Arbeitsbedingungen über Fonds verfolgt. Literaturförderung, sei es in Form des Urheberrecht, der Buchpreisbindung oder der Künstlersozialversicherung, diene sowohl den »Herstellern« wie auch den »Konsumenten« von Literatur, denn Literatur gedeihe besser, wenn die Bedingungen für Autorinnen und Autoren, Buchhandel und Verlage stimmen. Ausdrücklich erinnert wird in diesem Zusammenhang an den im Jahr 1980 gegründeten Deutschen Literaturfonds, der Stipendien an Autorinnen und Autoren vergibt und

Initiativen und Modellvorhaben im Bereich der Autorenförderung unterstützt.²¹² Die ›opportunity‹ Schriftsteller zu werden, so könnte man mit Cat Stevens sagen, ist seit 1980 mehr als ›on‹, und dies nicht zuletzt dank kulturpolitischer Förderung.

2. Kreatives Subjekt oder sozio-kulturelle Klasse?

Die Gründung des Literaturfonds koinzidiert mit dem Übergang der Tendenzwende zur postmodernen Literatur. Dabei spielte die soziale Frage weder in der Literatur der Tendenzwende noch in der postmodernen Literatur eine nennenswerte Rolle. Der Klassenbegriff oder gar der Klassenübergang der Kulturschaffenden waren kein Thema. Vielmehr wurde sich der anwachsende Kreis von Kreativen zunehmend selbst genug und hinterließ das Bild einer weitestgehend ereignislosen Kunstgesellschaft, wie es die ent-dramatisierte Dramatik eines Botho Strauß festgehalten hat. Mit seiner *Trilogie des Wiedersehens* gelang Strauß nicht nur der Durchbruch als Dramatiker, sondern auch die Darstellung der Gesellschaft als Kunstverein, in dessen Raum sich altes und neues Bürgertum zur Vernissage der Ausstellung »Kapitalistischer Realismus« versammeln. Zwar trifft man sich vor den Kunstwerken, doch tritt die eigentliche Kunst zunehmend in den Hintergrund und macht der Kommunikation über die eigenen Befindlichkeiten Platz. Erst als die Ausstellung verboten werden soll, offenbart sich mit dem Eintritt der Realität auch die Handlungsunfähigkeit der Kreativen.

Die von der postdramatischen Dramatik der 1980er Jahre aufgeworfene Frage nach der Verfasstheit der kulturellen Trägerschicht der bürgerlichen bundesrepublikanischen Gesellschaft führt vor eine der zentralen Fragen der Soziologie: die Frage, wie sich eine Gesellschaft denn eigentlich formiert. Beantwortet wurde sie von Reckwitz im Jahr 2021 wie folgt:

»Das ist eine ganz zentrale Frage der Soziologie und auch der Kulturwissenschaften. Die Frage ›Wie wird das Individuum kulturell geprägt und in welchen Dimensionen wird es kulturell geprägt?‹ (...) Man könnte sagen, das Individuum ist so eine Art Kreuzungspunkt verschiedener kultureller Dimensionen. Wir haben ja manchmal alltäglich die Vorstellung, als ob das Individuum autonom wäre, also die Tradition der klassischen Bewusstseinsphilosophie, das autonome Subjekt. Aber tatsächlich ist es natürlich so: Das Individuum wird subjektiviert. Es wird zu einem Subjekt gemacht durch bestimmte – man könnte sagen – ›kulturelle Einflüsse‹. Ich würde eigentlich schon sagen, wobei es sicherlich in der Soziologie unterschiedliche

²¹² Vgl. hierzu die Internetseite des Staatsministeriums für Kultur und Medien: <https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/bundeskanzleramt/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/kultur/kunst-kulturfoerderung/foerderbereiche/literaturfoerderung> (Abruf am 23.03.2022).

Positionen gibt, dass es zunächst mal die sozial-kulturelle Klasse ist, die das Subjekt in einer Gesellschaft zu dem macht, was es ist.«²¹³

Die sich bei der Vernissage versammelnden bürgerlichen Subjekte wären demnach das Produkt ihrer soziokulturellen Klasse, ebenso, wie das kreative Subjekt der Gegenwart, zu dem auch der Literat zu zählen ist, von der Klasse geformt wäre, dem es angehört, in diesem Fall der neuen Mittelklasse.

Aber könnte es nicht auch umgekehrt sein? Ist es nicht denkbar, dass nicht nur die sozial-kulturelle Klasse das Subjekt in einer Gesellschaft zu dem macht, was es ist, sondern dass auch die Subjekte die sozial-kulturelle Klasse zu dem machen, was sie ist? Und stehen nicht gerade das moderne Künstlersubjekt und seine historische Entsprechung – die Bohème – als markante Beispiele für die Möglichkeit der Emergenz einer Klasse oder zumindest eines Milieus, das auf der Vorstellung des autonomen Subjekts gründet? Wenn die ›creative class‹ der Wegbereiter der Ästhetisierungsgesellschaft ist, so muss unseres Erachtens die Genese dieser Klasse vom Individuum über das kreative Subjekt hin zur normgebenden sozialen Formation unter der Annahme eines ›kreativen Handelns‹ schärfer ins Auge gefasst werden. Andernfalls ist eine Gesellschaft nicht zu verstehen, welche die Kreativität und mit ihr den Künstler und Literaten bis hin zum Label der ›kreativen Klasse‹ und damit zu einer eigenen Sozialformation aufwertet, welche dann wiederum die Klassenfrage für sich entdeckt – ohne sich selbst als eine solche zu reflektieren.²¹⁴

Das damit angesprochene Problem zielt auf die Frage nach dem Verhältnis von Handeln und Strukturen. Handlungen finden in vorhandenen strukturellen Kontexten statt und prägen anschließend die strukturellen Kontexte. Das bedeutet, dass moderne Schriftstellerinnen und Schriftsteller heute in Kontexten handeln, die historisch um 1900 durch die Bohème entstanden sind und diese als Gruppe (nicht als Individuum) möglicherweise ändern. Verbunden ist damit der Verdacht des Klassenverrats, wie er sich unseres Erachtens anhand der ›Literatur in der neuen Klassengesellschaft‹ und hier wiederum insbesondere anhand der Soziobiographien belegen lässt. Um diesen Zusammenhang hinreichend zu erläutern, soll nachfolgend in einem ersten Schritt die historische Bohème kurz in Erinnerung gerufen werden, um anschließend unter Rückbezug auf die Anfänge des kreativen Milieus die neue Mittelklasse genauer zu charakterisieren. Erst dann lässt sich nach der Stellung des Schriftstellers innerhalb der neuen Mittelklasse fragen und zeigen, dass sich die diskursive Selbstverortung in Teilen als

²¹³ Reckwitz. *Wie Gesellschaften sich verändern*.

²¹⁴ Zur Annahme eines kreativen Handelns und seiner Relevanz für ein Verständnis der Gegenwartsgesellschaft siehe Joas. *Die Kreativität des Handelns*.

Verrat nicht etwa an der kleinbürgerlichen Herkunft der Autoren, sehr wohl aber am historischen Herkunftsmilieu der Bohème verstehen lässt.

3. Die Bohème als historisches Herkunftsmilieu einer politisch protegierten kreativen Klasse

Folgt man der noch immer einschlägigen Studie von Helmut Kreuzer, so handelt es sich bei der Bohème um eine literarisch-intellektuelle Subkultur mit antibürgerlichem Habitus, ausgeprägtem Individualismus, symbolischer Aggression und Libertinismus, Ablehnung etablierter politischer Formate und einer bewußten Abkehr vom Milieu der autoritären Schule, der Familie, des bürgerlichen Berufs oder der Akademie. In diesem Sinne wurde sie von Kreuzer im Jahr 1969 ausdrücklich als »gesellschafts- und literaturgeschichtliches Phänomen« sowie als »antagonistisches Komplementärphänomen vor allem zu den angepassten Mittelschichten der bürgerlichen Gesellschaft« verstanden.²¹⁵ In unmittelbarem Anschluss an Kreuzers wegweisende Studie konnte gut vierzig Jahre später gezeigt werden, wie sich die Bohème aufgrund ihrer ambivalenten Position und einer zunehmenden »wechselseitigen Annäherung« von Bürgern und Antibürgern vom Rand in die Mitte der bürgerlichen Gesellschaft bewegte und hier – geradezu paradox – zum normgebenden Milieu der Spätmoderne aufstieg.²¹⁶

Die Transformation der individuellen Künstlerexistenz in eine gemeinsame Gegenkultur war begleitet von der Erfindung eines Lebensstils, bei dem in einem exemplarischen Akt von Performance literarische und reale Szenen der Bohème ineinandergriffen. In diesem Sinne heißt es bei Reckwitz, dass sich die Lebensform der Bohème »offensiv als Lebensstil (erfindet), das heißt als ein Insgesamt von Praktiken, deren Zeichenhaftigkeit bewusst gestaltet wird.«²¹⁷ Bereits während der 1960er Jahre erreicht dieser Lebensstil breitere Schichten der Gesellschaft. Als Zeitgenosse verweist Kreuzer auf eine ganze Reihe von Subkulturen – angefangen von den Beatniks, Hippies, Provos, Teddy-boys über Gammler, Studenten und Künstler bis hin zu Kriminellen, Asozialen und Anarchisten – und subsumiert diese mit Roel van Duyn unter: »alle, die keine Karriere machen wollen, die kein geregeltes Leben führen wollen, die sich wie ein weißes Fahrrad auf der Autostraße fühlen.«²¹⁸ Folgt man Reckwitz, so ist aus diesem losen antibürgerlichen Verbund heute eine kreative Klasse geworden, die zwar weiterhin in Abgrenzung von der ›alten‹ Mittelschicht kein geregeltes Leben führen,

²¹⁵ Kreuzer. *Die Bohème*, S. 46 sowie Kreuzer. »Bohème«, S. 242.

²¹⁶ Magerski. *Gelebte Ambivalenz*, S. 5.

²¹⁷ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 75.

²¹⁸ Kreuzer. *Die Bohème*, S. 23.

dabei aber durchaus Karriere machen will. Zum Verständnis dieses Transformationsprozesses hat Reckwitz den Begriff der »ästhetischen Sozialität« eingeführt; ein Begriff, mit dem das Kreativitätsdispositiv auf die soziale Ebene überspringt und hier die Entstehung einer neuen, gewissermaßen flexiblen Form des Sozialen bewirkt, in der feste Strukturen hinter eine kreative Verknüpfung von Subjekten, Publikum, Objekten und einer institutionalisierten Regulierung von Aufmerksamkeiten zurücktreten.²¹⁹

Diese, wohlgerneht von Reckwitz gegenwärtig mit der neuen Drei-Klassen-Gesellschaft relativierte Transformation, lässt sich mit Rückblick auf die 1960er Jahre als medienwirksam-kreativindustrielles Rollenspiel von bürgerlicher Leit- und Subkultur gleichsam illustrieren und kritisch hinterfragen. Kreuzer sprach bezüglich der Kommune I nicht nur von »Pseudorevolutionäre(n), Mächtgernradikale(n) und Nachahmer(n) der Nachahmer der Mächtgernbohemiens«, sondern hielt zudem fest, dass »die Bohème gegenwärtig nicht als begrenztes Künstlermilieu mit einer bürgerlichen Welt konfrontiert (...), sondern eingebunden in eine umfassendere Alternativszene mit Massenappeal« sei.²²⁰ Massenmedial unterstützt, kommt es zu einem »nachhaltig wirkenden ›spill-over‹ auf Konsumkultur und Gesellschaft insgesamt«, bei dem kreative Subjekte, ein ästhetisches Publikum, ästhetische Objekte und eine institutionalisierte Aufmerksamkeitsökonomie zusammenwirken.²²¹

Was im Bild des quasi-natürlichen Aufstiegs einer ästhetischen, auf Affekte und sinnliche Perzeption gründenden Sozialität fehlt, ist die oben bereits angesprochene Rolle der Kulturpolitik. Die »dynamische *Selbsttransformation* der sozialen Formen«, die das Muster der Kreativität an die Stelle des regelgeleiteten Handelns treten lässt,²²² aber ist ohne politisches Zutun nicht zu denken. Wenn, wie Reckwitz festhält, die ästhetische Form des Sozialen im Verlauf ihrer Entwicklung zum Kreativitätsdispositiv drei Aggregatzustände durchläuft – von der sozialen Nische über die Gegenkultur bis hin zur sozialen Steuerungsform –, so muss diese Steuerung einschließlich der von ihr losgetretenen ästhetischen Mobilisierung von der Politik als dem zentralen gesellschaftlichen Steuerungssystem toleriert oder gar gestützt worden sein. Das dem so ist, wurde unter Hinweis auf die bundesdeutsche Kulturpolitik bereits von Gehlen bestätigt, wenn es heißt, dass neben die Imperative ›Kultur soll sein‹ und ›Kunst soll sein‹ schließlich auch der Imperativ ›Lebenskunst soll sein‹

²¹⁹ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 322f.

²²⁰ Kreuzer. *Die Bohème*, S. 21 sowie Kreuzer. »Bohème«, S. 61.

²²¹ Tanner. »*The Times They Are A-Changin*«, S. 275f.

²²² Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 325.

trete.²²³ In den 1990er Jahren zielt Gerhard Schulze in dieselbe Richtung, wird jedoch noch deutlicher: »Ohne Kulturpolitik«, so heißt es bei ihm, »wäre die Konstruktion der sozialen Wirklichkeit in der Bundesrepublik Deutschland anders beschaffen (...)«²²⁴. Kulturpolitik wird dabei von Schulze als Form indirekter und damit effizienter Herrschaft verstanden. Sie sei eine Art der Sozialpolitik, bei der die Künstler Gelegenheit zur Selbstdarstellung bekommen, während die Intellektuellen nur noch »eine Art konditionierten Reflex der fürsorglichen Empörung gegen das kulturelle Establishment« zeigten, um ihr schlechtes Gewissen darüber zu beruhigen, dass sie selbst dazugehören.²²⁵

Doch geht es uns nicht um eine (inzwischen selbst längst tradierte) Literaten- oder Intellektuellenschelte. Vielmehr sollte an dieser Stelle deutlich gemacht werden, dass die »ästhetische oder auch kulturorientierte Gouvernamentalität«²²⁶ kulturpolitisch souverän gedeckt ist. Von diesem Befund ausgehend, kann nun gefragt werden, wohin die auf Kunst, Kreativität und Lebenskunst geeichte Kulturpolitik die ehemalige literarisch-intellektuelle Subkultur geführt hat. Dazu muss die spätmoderne multiple Klassengesellschaft näher betrachtet werden.

4. Die spätmoderne multiple Klassengesellschaft als Habitat der Kreativen

Eine der elaboriertesten Gesellschaftsanalysen, die in den letzten Jahren zur Beschreibung von Gesellschaften vorgelegt wurde und die spätmoderne Gesellschaft auf den Begriff bringt, stammt von dem bereits mehrfach zitierten Soziologen Andreas Reckwitz.²²⁷ Neben einer Gesellschaftsdiagnose, die spätmoderne Gesellschaften als singuläre Gesellschaften vorstellt, beschreibt Reckwitz gegenwärtige Gesellschaften auch als multiple Klassengesellschaften.²²⁸ Die Sozialstruktur spätmoderner Gesellschaften ist also vor allem durch das Strukturgefüge sozialer Ungleichheiten und eine Großgruppenstruktur bestimmt, die in verschiedene soziokulturelle Klassen unterteilt und hierarchisch geordnet

²²³ Gehlen. *Zeitbilder*, S. 231.

²²⁴ Schulze. *Erlebnisgesellschaft*, S. 626.

²²⁵ Ebd., S. 521.

²²⁶ Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität*, S. 326.

²²⁷ Reckwitz. *Die Gesellschaft der Singularitäten* sowie Reckwitz. *Das Ende der Illusionen*.

²²⁸ Mit der Verknüpfung von Gesellschaftsdiagnose und sozialen Ungleichheiten reiht sich Reckwitz in prominente Gesellschaftsdiagnosen aus der Soziologie ein wie die nachindustrielle Gesellschaft von Daniel Bell, die Risikogesellschaft von Ulrich Beck und die Erlebnisgesellschaft von Gerhard Schulze.

ist.²²⁹ Soziokulturelle Klasse meint im Unterschied zu herkömmlichen Klassentheorien nicht nur ökonomische und soziale Kategorisierungen wie etwa Einkommen, Wissen, Ansehen, Macht oder die Stellung im Produktionsprozess, sondern auch kulturelle Kategorisierungen, die sich etwa an Werten oder Lebens- und Verhaltensweisen beobachten lassen. In der Spätmoderne lassen sich vereinfacht drei soziokulturelle Klassen erkennen, die in ihrem strukturellen Aufbau an die Schichtungsmodelle der 1960er und 1970er Jahre erinnern. So gibt es eine obere Klasse, mittlere Klassen, die Reckwitz in eine alte und eine neue Mittelklasse unterteilt, und eine untere Klasse.

Historisch ist die multiple Klassengesellschaft der Spätmoderne eine Folge struktureller Veränderungen, die dazu geführt haben, dass sich die Industriegesellschaft hin zu einer Dienstleistungsgesellschaft, einer Wohlstandsgesellschaft und einer Wissensgesellschaft gewandelt hat.²³⁰ Durch einen wirtschaftlichen Wandel werden Prozesse der Industrialisierung und Postindustrialisierung eingeleitet und fortgeführt, die zu einer Ausweitung kognitiver Tätigkeiten führen und eine Wissensökonomie ausbilden. Im Anschluss an Jan Fourastié lässt sich dieser Wandel unter anderem damit begründen, dass in Folge technischer Entwicklung im primären und sekundären Wirtschaftssektor immer weniger Arbeitskräfte benötigt werden.²³¹ Im Dienstleistungssektor führt die technische Entwicklung eher zu einer Zunahme von Arbeitskräften, da erstens die Produktion immer mehr Organisation und Planung erfordert, zweitens die technische Entwicklung ein hohes Maß an kognitiven Tätigkeiten benötigt und drittens Technik im Bereich der Dienstleistungen in Folge der Anforderungen eher zu einem Mehr an Arbeit führt.²³² Hinzu kommt eine Nachfrageverschiebung, da sich eine Bedürfnisbefriedigung nach Rohstoffen und industriellen Gütern im Unterschied zu Dienstleistungen

²²⁹ Mit dieser Gesellschaftsbeschreibung grenzt sich Reckwitz zum einen von Differenzierungstheorien ab, die davon ausgehen, dass die Sozialstruktur einer Gesellschaft vor allem durch verschiedene gesellschaftliche Teilbereiche gekennzeichnet ist wie Politik, Kunst, Wirtschaft, Wissenschaft, Religion oder Recht. Zum anderen geht er weiterhin von einer hierarchischen Ordnung aus und unterscheidet sich dadurch von Theorien und Diagnosen sozialer Ungleichheiten, die eine zunehmende Enthierarchisierung sozialer Ungleichheiten beobachten, sodass ein oben und unten nicht mehr zu erkennen ist. Ein prominentes Beispiel hierfür ist etwa die Erlebnisgesellschaft von Gerhard Schulze und ihre Milieustruktur, die ansonsten viele Parallelen zu der Singulären Gesellschaft aufweist.

²³⁰ Siehe Reckwitz. *Die Gesellschaft der Singularitäten* sowie Reckwitz. *Das Ende der Illusionen*. Vgl. auch Steuerwald. *Die Sozialstruktur Deutschlands im internationalen Vergleich*.

²³¹ Fourastié. *Die große Hoffnung des 20. Jahrhunderts*.

²³² So zeigen beispielsweise Studien, dass durch den Einsatz der Waschmaschine die Zeit für das Wäschewaschen nicht weniger geworden ist. Zeitgleich haben sich nämlich neue Sauberkeitsnormen durchgesetzt, die ein häufigeres Wechseln der Wäsche mit sich bringen, sodass mehr gewaschen wird. Siehe etwa Hausen. *Große Wäsche. Technischer Fortschritt und sozialer Wandel in Deutschland*.

schneller einstellt. Neben einem Wandel hin zu einer Dienstleistungsgesellschaft lässt sich in spätmodernen Gesellschaften auch ein Mehr an Wohlstand beobachten, sodass im Vergleich zu früheren Gesellschaften die Handlungsrestriktionen minimiert werden und sich aufgrund verbesserter Lebensbedingungen mehr Wahlmöglichkeiten ergeben. Schließlich macht der Begriff der Wissensgesellschaft auf die zunehmende Bedeutung von Wissen für Gesellschaft aufmerksam. Aufgrund einer vor allem in den 1960er Jahren einsetzenden Bildungsexpansion lassen sich beispielsweise immer mehr höhere Bildungsabschlüsse beobachten. Gleichzeitig wird Bildung immer wichtiger als Voraussetzung für berufliche Positionen. Hinzu kommt eine Digitalisierung, die Wissen nicht nur schneller verfügbar macht, sondern auch Wissen voraussetzt.²³³

Auch in der Mobilitätsforschung, die ja unter anderem Klassenübergänge untersucht, sind diese sozialstrukturellen Verschiebungen erkennbar.²³⁴ So zeigt die soziologische Mobilitätsforschung, dass die Mobilität um 1900 und zwischen 1950 und 1970 ansteigt, Gesellschaft offener wird, Klassenübergänge erleichtert werden und das Mobilitätsgeschehen insgesamt weniger durch strukturelle Zwänge gekennzeichnet ist. Vor allem die vertikale Mobilität unterer Statusgruppen führt zwischen 1950 und 1970 zu einem Anstieg der Mitte. Seit den 1970er Jahren ist das Mobilitätsgeschehen gesamtgesellschaftlich aber etwa konstant, sodass sich das Ausmaß der Mobilität kaum verändert hat. Im historischen Vergleich ist die Gesellschaft zwar durchaus offener geworden, dennoch lassen sich Schließungstendenzen aufgrund von sozialer Herkunft beobachten, sodass in der spätmodernen multiplen Klassengesellschaft trotz einer Umstellung auf eine Leistungsgesellschaft die soziale Herkunft weiterhin eine große Bedeutung hat. Man kann seine Klassenzugehörigkeit eben doch nicht einfach auswählen.

Da die sozialstrukturellen Veränderungen vorwiegend ökonomisch sind oder ökonomische Folgen beinhalten, ist es nachvollziehbar, dass Reckwitz den begriffsgeschichtlich aus der Ökonomie stammenden Klassenbegriff reaktualisiert und von sozialen Klassen ausgeht und nicht etwa von sozialen Schichten, Milieus oder Lebensstilgruppen.²³⁵ Auch die von Reckwitz formulierte Anschlussfähigkeit seiner Gesellschaftsdiagnose für politische Überlegungen legen nahe, dass Reckwitz sich für den Klassenbegriff entscheidet. Vor allem seit Marx ist der Klassenbegriff auch eine politische Kategorie. Und diese politische Kampfformel, die dem Klassenbegriff mit

²³³ Siehe u.a. *Baecker. 4.o. oder Die Lücke die der Rechner lässt.*

²³⁴ Siehe zusammenfassend Steuerwald. *Soziale Mobilität.*

²³⁵ Seine Karriere verdankt der Klassenbegriff, der schon in der römischen Antike zur Einteilung in Vermögensklassen und daran anschließenden Steuerklassen verwendet wurde, der klassischen ökonomischen und politischen Theorie etwa von Adam Ferguson, Charles Fourier, John Millar, David Ricardo, Henri de Saint-Simon oder Adam Smith

anhängt, aber nicht in alle Klassenkonzepte eingeht, scheint eine der Erklärungen zu sein, warum auch die neue Klassenliteratur von Klassen ausgeht und nicht von Schichten, die soziologisch weniger konflikthaft und eher integrativ verstanden werden. Um Missstände anzuprangern und sich gesellschaftskritisch in den Literaturbetrieb einzuschreiben, eignet sich der Klassenbegriff also deutlich besser.²³⁶ Eine weitere Erklärung ist der Bezug auf Pierre Bourdieu in der neuen Klassenliteratur, sodass Bourdieus Klassentheorie in der literarischen Verarbeitung im Vergleich zur Soziologie eine verspätete Renaissance erlebt.²³⁷

Vor allem die Ausbildung einer neuen Mittelklasse ist für den hier interessierenden Zusammenhang von Interesse, da sich dort eine kreative Klasse zusammenfindet, die auch Schriftstellerinnen und Schriftsteller beinhaltet. Reckwitz beschreibt die neue Mittelklasse als die »kulturell, ökonomisch und politisch einflussreichste Gruppe der spätmodernen Gesellschaft. Sie ist die Klasse der Hochqualifizierten, das heißt derjenigen, die in der Regel über einen Hochschulabschluss verfügen und in der Wissensökonomie im weitesten Sinne beschäftigt sind.«²³⁸ Weiterhin ist die neue Mittelklasse die Trägergruppe der Postindustrialisierung. In der Folge ist die Individualisierung in dieser Gruppe stark ausgeprägt und es lassen sich im Vergleich zur alten Mittelklasse neue Lebensformen beobachten. Die neue Mittelklasse orientiert sich aber nicht nur an individualisierten, postmateriellen Werten, sondern ebenso an den alten Werten eines historischen Bildungsbürgertums, die mit einer romantischen Suche nach dem Sinn des Lebens verknüpft sind. Dementsprechend ist die neue Mittelklasse kosmopolitischer, liberaler und internationaler ausgerichtet als die alte Mittelklasse und bildet in Teilen dennoch eine lokale Identität aus.²³⁹

Viele, aber bei weitem nicht alle, Schriftstellerinnen und Schriftsteller lassen sich der neuen Mittelklasse zuordnen.²⁴⁰ In der Regel haben

²³⁶ Damit ist auch ein wichtiger Unterschied zwischen der Soziologie sozialer Ungleichheiten und der neuen Klassenliteratur markiert. Die Soziologie untersucht soziale Ungleichheiten in der Regel wertneutral und stellt etwa das Ausmaß sozialer Ungleichheit fest. Ob das festgestellte Ausmaß sozialer Ungleichheiten gut oder schlecht ist oder soziologisch formuliert: ob die Verteilungsfrage gerecht oder ungerecht ist, ist eine Frage, die sich anschließen kann, aber nicht unbedingt muss.

²³⁷ Bourdieu. *Die feinen Unterschiede*. sowie Eder. *Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis*.

²³⁸ Reckwitz. *Das Ende der Illusionen*, S. 90.

²³⁹ Im Vergleich mit weiteren Ergebnissen der Ungleichheitsforschung müssen die Aussagen von Reckwitz zu der neuen Mittelklasse mindestens in zwei Punkten relativiert werden. Zum einen wird das Ausmaß, die Größe der neuen Mittelklasse von Reckwitz überschätzt, sodass die neue Mittelklasse deutlich kleiner ist. Zum anderen handelt es sich hierarchisch um eine Großgruppe, die als obere Mittelklasse und untere Oberklasse zu beschreiben ist.

²⁴⁰ Für eine Studie, die Schriftstellerinnen und Schriftsteller untersucht und nachweist, dass einige auch anderen Klassen zugeordnet werden müssten, siehe etwa Lahire. *Doppelleben. Schriftsteller zwischen Beruf und Berufung*.

professionelle Schriftstellerinnen und Schriftsteller eine hohe Bildung und sind Teil der Kulturszene mit einer bisweilen an die Bohème und Avantgarde erinnernden Attitüde. Ihre soziale Herkunft ist zumeist nicht proletarisch und es lässt sich auch keine Amalgamierung mit der proletarischen Klasse zu einer Sozialaristokratie feststellen. Auch bilden sie keine »freischwebende Intelligenz« (Mannheim), sondern schließen sich vielmehr zu einer kreativen Klasse zusammen und bleiben in soziale Kontexte und Großgruppenstrukturen eingebunden. Idealtypisch gehören sie als Kulturschaffende einer Kulturszene an, die Henning Sußebach 2007 in *Die Zeit* auf den Begriff des vor allem im Prenzlauer Berg zu findenden »Bionade Biedermeier« brachte, mit dem Unterschied, dass sich der Lebensstil des »Bionade Biedermeier« zumindest in der neuen Klassenliteratur den Anschein des Politischen gibt und sich in der Folge möglicherweise zu einem ›Bionade Vormärz‹ wandelt.²⁴¹

5. Schriftstellerinnen und Schriftsteller als Teil der neuen Mittelklasse

Das erste Beispiel, das die voranstehenden Ausführungen bestätigt und für uns von Interesse ist, ist Daniela Dröscher, die nach zwei Romanen und mehreren Theaterstücken 2018 in *Zeige deine Klasse. Die Geschichte meiner sozialen Herkunft* ihre Autosoziobiographie vorlegte. Daniela Dröscher, geboren 1977 in München, wuchs in einer ländlichen Gegend auf und stammt aus einem kleinbürgerlichen Milieu mittlerer Sozialschichten. Ihre Eltern haben einen mittleren Schulabschluss mit einer Wertschätzung der Hochkultur und insbesondere der Literatur. Sie selbst studierte Germanistik, Philosophie und Anglistik an den Universitäten in Trier und London und wurde im Fach Medienwissenschaften promoviert. Inwieweit ihr Interesse für diese Studiengänge über ihre soziale Herkunft und ihre Bildungskarriere bestimmt ist, lässt sich nur erahnen. Dröscher lebt im kosmopolitischen und für Kulturschaffende und ihre Rollenerwartungen zentralen Berlin. Bis 2019 hat sie verschiedene Stipendien, Auszeichnungen und Preise bekommen wie etwa den Schiller Essay-Preis der Stadt Weimar oder 2012 den Koblenzer Literaturpreis für ihren ersten Roman *Die Lichter des George Psalmanazar*. Seit der Veröffentlichung von *Zeige Deine Klasse* profitiert Daniela Dröscher von der Konjunktur autosoziobiographischer Erzählungen in der Gegenwartsliteratur und zählt zu den bekannteren Autorinnen und Autoren.²⁴² Ihr Buch wurde dementsprechend in den Feuilletons der

²⁴¹ Sußebach. *Bionade Biedermeier*.

²⁴² Eine Folge davon ist etwa die von Daniela Dröscher und Michael Ebmayer durchgeführte Gesprächsreihe mit Kulturschaffenden „Let`s talk about class“ im Kunsthaus Acun in Berlin, der ihre Bekanntheit aufgrund der daran angeschlossenen Berichterstattung erhöht beziehungsweise am Laufen hält.

überregionalen, für eine kulturelle Öffentlichkeit wichtigen Zeitungen rezensiert wie etwa der *Süddeutschen Zeitung* (09.10.2018) oder der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* (24.10.2018), auch wenn ihr Buch in den Rezensionen zum Teil wenig überzeugt.

Auf die Frage, warum sie über die Geschichte ihrer sozialen Herkunft schrieb, antwortete Daniela Dröscher in einem Interview mit einem Verweis auf Didier Eribon. Die Lektüre von *Rückkehr nach Reims* hat es ihr, so Dröscher, erst ermöglicht, über ihre soziale Herkunft zu schreiben, weil sie vorher sprachlos gewesen sei, weil die feinen Unterschiede sozialer Ungleichheiten an den Universitäten, in Kunstvereine, im Literaturbetrieb zwar spürbar waren und sind, aber eben vor dem Bewusstsein zugriffsgeschützt seien.²⁴³ In der Folge bilden sich Schamgefühle aus. Im Fall von Dröscher die drei D's: Dorf, Dialekt, Dicke Mutter. Einer der Gründe für die Konjunktur der neuen Klassenliteratur und des ›Eribon-turns‹ wäre also möglicherweise das Bewusstwerden der feinen Unterschiede und zwar ausgelöst durch eine Schrift, die das in der Soziologie schon lange Bekannte und durch viele Studien Bestätigte einer breiteren Öffentlichkeit bekannt machte und macht.²⁴⁴ Bemerkenswert ist dabei, dass Dröscher eigentlich nur bedingt einen Klassenwechsel vollzieht, zumindest keinen hierarchischen, über die harte Grenze der symbolischen Distinktion gehenden Klassenübergang in die oberen Klassen. Immerhin wächst sie in einer typischen, kleinbürgerlichen Familie mittlerer Sozillagen auf und bleibt in diesen. Im Kern gehört sie zu der neuen, kreativ aufgestellten und sich in Berlin konzentrierenden Mittelklasse. Intergenerational zählt sie, wie viele andere Frauen auch, zu den Bildungsaufsteigerinnen, sodass wohl viele Ähnliches erlebt haben müssen – zumindest diejenigen, die in Bereichen wie etwa in der Literatur oder der Kunst arbeiten, die durch hohe kulturelle Kapitalakkumulationen gekennzeichnet sind.

Damit kommen wir zum zweiten Beispiel: Anke Stelling. Von ihr stammt der Satz: »Klasse durchdringt alles«.²⁴⁵ Gefallen ist er in einem Interview mit der Wochenzeitung *Die Zeit*, welche der Schriftstellerin bezüglich ihres preisgekrönten soziobiographischen Romans *Schäfchen im Trocknen* bescheinigt, so böse über das grün-liberale Milieu Berlins zu schreiben, dass sie sich mit ihm überworfen hat. Von daher ist das Interview auch mit dem Untertitel »Ein Gespräch mit einer Nestbeschmutzerin« versehen. Gleichfalls in *Die Zeit* sprach Carolin Ströbele bezüglich des Romans gar von einer »Ermächtigungsrede und Angstschrift gegen den Abstieg«, während Jens Bisky ihn in der *Süddeutschen Zeitung* unter dem Titel »Nehmt das,

²⁴³ Dröscher. *Daniela Dröscher im Gespräch mit Frank Meyer*.

²⁴⁴ So zeigt schon Norbert Elias in seinem Prozess der Zivilisation, wie sich Scham und Peinlichkeit bei Fehlverhalten in sozialen Gruppen einstellen. Siehe Elias. *Über den Prozeß der Zivilisation*.

²⁴⁵ Stelling. *Interview mit Philipp Daum*.

naive Freunde der Mittelklasse!« als »Suada einer Aufsteigerin« bewertet.²⁴⁶ Liest man allein die Kritik, so könnte man meinen, dass es in dem Roman um den Aufstieg in eine Mittelklasse geht, die dann von der Protagonistin, einmal angekommen, einer herben Kritik unterzogen wird. Attestiert wird damit der oben angesprochene Klassenverrat, nur dass die Literaturkritik offenbar von einem Verrat der Schriftstellerin am eigenen kreativ-bürgerlichen Milieu ausgeht, während wir einen Verrat am historischen Herkunftsmilieu der Bohème qua kleinbürgerlichem Aufstiegswillen behaupten: Stelling wurde 1971 in Ulm geboren, ist von kleinbürgerlicher Herkunft und hat ein Studium am Deutschen Literaturinstitut Leipzig abgeschlossen. Sie lebt im Berliner Prenzlauer Berg und hat mit *Bodentiefe Fenster* und *Schäfchen im Trocknen* zwei Romane vorgelegt, die in eben diesem Selbstverwirklichungsmilieu die Klassenfrage thematisieren. Erst die Klassenthematik beziehungsweise das Thema des Klassenübergangs hat Stelling, die nicht zu den schreibenden Ärzte- und Lehrerkindern gehört, Aufmerksamkeit und Erfolg beschert.²⁴⁷ 2019 erhielt sie den Preis der Leipziger Buchmesse sowie den Friedrich-Hölderlin-Preis der Stadt Bad Homburg.²⁴⁸ Bereits 2018, also gleich nach Erscheinen des Romans *Schäfchen im Trocknen*, wurde dieser vom NDR zu einem der wichtigsten Bücher des Jahres gewählt. Begründet wird die Hochschätzung durchgehend mit dem Hinweis auf die von Stelling geleistete soziale Aufklärung. Dabei ist der Roman keineswegs ein Gesellschaftsroman, sondern eine Milieustudie, die nicht etwa von der Klassenfrage, sondern von der Künstlerproblematik getragen wird. Die Protagonistin, ganz wie ihre Autorin eine im Prenzlauer Berg beheimatete Bildungsaufsteigerin mit literarischen Ambitionen, erlebt in der Fiktion eine Exklusion aus dem bürgerlichen Freundeskreis samt attraktiver Wohnlage, der ihrer Autorin nicht zuletzt dank Literaturförderung erspart bleibt.²⁴⁹

Interessant ist hier der offenkundige Mitvollzug des ›Eribon-turn‹, und dies von der Ebene der Produktion über die Distribution bis hin zur Rezeption.

²⁴⁶ Ströbele. *Schweigen im Prenzlauer Berg*. sowie Bisky. Nehmt das, naive Freunde der Mittelklasse!

²⁴⁷ Zur Diskussion um die soziale Herkunft der Schriftsteller und die damit korrelierenden Erfolgsaussichten siehe: Kessler. *Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!* Stahl. *Wer schreibt, der bleibt. Zeig mir, aus welcher Klasse du kommst, und ich sage dir, wie erfolgreich du als SchriftstellerIn sein kannst*. Biller. *Letzte Ausfahrt Uckermark*.

²⁴⁸ Insbesondere der Leipziger Buchpreis gilt, neben dem Deutschen Buchpreis, als eine Instanz, die in neuartiger Weise nicht nur den Literaturbegriff, sondern auch die Konzepte der Autorschaft unter den Bedingungen einer nachbürgerlichen, auf Erlebnisqualität abonnierten Gesellschaft verändert. Sich auf Gerhard Schulzes *Erlebnisgesellschaft* beziehend, bescheinigt Christoph Jürgens gerade dem »Jahrmarkt« des Leipziger Buchpreises einen Wandel, nach dem sich die Prominenz und der Erfolg von Büchern nicht mehr einem bildungsbürgerlichen Kulturwert, sondern einem Kultwert verdanke. Jürgens, *Würdige Popularität?*, S. 288.

²⁴⁹ Siehe hierzu ausführlich Magerski. *Von der Kunst simultaner Beobachtung*.

Die Klassenfrage soll sein und verfängt bei einer Literaturkritik, die zumeist auch über die Vergabe der »Konsekrationsinstanz ›Literaturpreis‹« entscheidet.²⁵⁰ Exemplarisch erweist sich damit auch für die Gegenwartsliteratur, was Rudolf Stichweh dem Feld der zeitgenössischen Kunst attestierte: eine starke Ausrichtung auf medial breit rezipierte Themen sowie eine zunehmende Professionalisierung und damit Steuerung der literarischen Produktion und Distribution.²⁵¹ Lektoren und Literaturagenten garantieren die Ausrichtung der Produktion an den jeweiligen Verlags- und Publikumserwartungen, in diesem Fall den Themen Klasse, neues Prekariat und Wohnungsnot.²⁵² Auch ließe sich behaupten, dass der Geschmack der Lesenden durch Verlage und ihre Werbung geprägt wird, welche wiederum die Klassenfrage für relevant befinden und diese in der Leserschaft lancieren.

Der Roman selbst scheint dann auch zerrissen zwischen einer einfühlsamen, autobiographisch gefärbten Studie des Kreativmilieus und dem von außen herangetragenem Anspruch, über die Klassengesellschaft aufklären zu wollen. Dass letzteres ein hehres Ziel bleiben muss, erklärt sich aus der Verfasstheit der spätmodernen Gesellschaft selbst. Versteht man die sozialen Milieus mit Schulze als Glaubensgesellschaften, von denen eine jede ganz auf die Eigenwahrnehmung beschränkt ist, so steht der Roman von Stelling als treffende »Pathologiediagnose« der Gesellschaft.²⁵³ Dabei ist es weniger die Klassenfrage, als vielmehr die bewusste Distanzierung zu anderen Milieus einschließlich gegenseitiger Verachtung und Intoleranz, wie sie deutlich auch aus Stelling's Kulturmilieu-Studie hervorgeht, welche die sozialen Befindlichkeiten und Deformationen offenbart.

In diesem, vom Prenzlauer Berg symbolisierten Milieu, lebt man eine von der historischen Bohème offensiv als Lebensstil entwickelte Lebensform, nur dass der »Modus der Subversion« längst verflogen ist.²⁵⁴ Mit ihr ist die literarisch-künstlerische Subkultur scheinbar endgültig zur Hegemonialmacht aufgestiegen und hinterlässt in dieser paradoxen Zwitterstellung verzerrte Bilder nicht nur des Selbst, sondern auch der sozialen Wirklichkeit. Die Bilder selbst können als negative Auswirkungen staatlicher Förderung einschließlich der bereits im Jahr 2008 attestierten

²⁵⁰ Jürgens. *Würdige Popularität?*, S. 285-302. Jürgens betont die soziale, kulturpolitische und repräsentative Funktion der Preise und verweist darauf, dass im »Auszeichnungs- und Anerkennungsritual ›Literaturpreis‹« (S. 286) alle wesentlichen Instanzen des literarischen Feldes zusammenwirken, wodurch aktuelle Tendenzen zugleich signalisiert und beeinflusst werden.

²⁵¹ Stichweh. *Zeitgenössische Kunst*, S. 13f.

²⁵² Fischer. *Literarische Agenturen – die heimlichen Herrscher im Literaturbetrieb?*.

²⁵³ Zur Kunst und hier vor allem dem Roman als »Pathologiediagnose« der Gesellschaft siehe Honneth. *Das Recht der Freiheit*, S. 158.

²⁵⁴ Reckwitz. *Ästhetisierungsgesellschaft*, S. 75.

»*Literaturpreisflut*« verstanden werden.²⁵⁵ Dass Stelling den Preis gewann, den sie ihrer Protagonistin andichtete, unterstreicht nur die Berechenbarkeit eines Literaturbetriebs, in dem Positionen nicht mehr durch den Kampf gegen andere Positionen bezogen werden, sondern allein unter Ausrichtung auf eine kulturpolitische Stimmungslage, die noch immer vorgibt, eine kritische Kultur zu pflegen. Von daher erklärt sich die Resonanz auf den vermeintlich sozial-aufklärerischen Roman, angefangen beim ebenfalls mehrfach preisgekrönten Verbrecher Verlag über die Literaturkritik bis hin zur Wissenschaft.²⁵⁶

Kehren wir am kritischen Punkt der Steuerung des Validierens noch einmal zur zentralen Konsekrationsinstanz, der Literaturkritik, zurück: Auch die *taz* widmete *Schäpfchen im Trockenen* eine ausführliche Rezension, in der es heißt: »Das, was Anke Stelling in ihrem Roman härter herausschält denn je, ist die Beschreibung unserer Klassengesellschaft. Es geht um den Versuch einer Frau, Klassenbewusstsein zu entwickeln in einem Land, in dem es, anders als zum Beispiel in Frankreich, eher als uncool gilt, über diese gute alte Frage nachzudenken.«²⁵⁷ Mit Stelling und anderen Vertretern des ›Eribon-turn‹ wird die gute alte Klassenfrage ›in‹. Eine Stimme wie die der Literaturkritikerin Iris Radisch, die in dem Werk nur Vulgärsoziologisches zu entdecken vermag, kommt dagegen nicht mehr an.²⁵⁸ Was sich durchsetzt, ist die Perspektive, dass es sich um die »Wutrede einer Künstlerin« handelt, »die es nicht hinnehmen will, mundtot gemacht zu werden«, und aus ihrer »unterprivilegierten Stellung heraus (prekäre Verhältnisse, vier Kinder)« das eigene Milieu seziert.²⁵⁹ Dass die Wutrede selbst das Resultat einer tiefgehenden Kenntnis des Kultur- und Literaturbetriebs einschließlich eines Milieus ist, dem Stelling, anders als ihre klassenkämpferisch agierende Protagonisten, verhaftet bleibt, ja die Autorin überhaupt erst dank der fiktiven Wut die preisgekrönte Stellung in der Hochburg der kreativen Klasse behaupten kann, scheint die Literaturkritik nicht zu irritieren.

Hier drängt sich der Eindruck auf, dass Klassenfrage und Widerstand zu routinierten Formeln des Erfolgs in einer Gesellschaft geworden sind, in der die Subkultur der Bohème den Aufstieg in die Hegemonialkultur schaffte.²⁶⁰ Denn die Konsekrierten sind keine Nestbeschmutzer der neuen Mittelklasse. Was sie beschmutzen, ist das Bild einer Bohème, die von Abstieg nicht nur zu schreiben wusste, sondern diesen als Preis für eine Freiheit akzeptierte,

²⁵⁵ Jungen. *Autorenförderung? Hungert sie aus.*

²⁵⁶ Zu letzterer siehe Gleißner. *Precarious Narration.*

²⁵⁷ Messner. *Mit präziser Wut.*

²⁵⁸ Iris Radisch, *Im Höllenkreis der Baugruppe*. In: *Zeit online* 14/2019. Abruf am 22. Januar 2024.

²⁵⁹ Ströbele. *Schweigen in Prenzlauer Berg.*

²⁶⁰ Magerski. *Gelebte Ambivalenz.*

die im wahrsten Sinne des Wortes hart durch die Selbstexklusion aus der bürgerlichen Welt bezahlt war. »Die urbanen Kreativromantiker von heute«, so hält Jens Bisky treffend fest, »kombinieren klassische Außenseiterideale mit dem unbedingten Willen zu Status, Vermögen, Anerkennung, zur Besetzung der Mitte«. ²⁶¹ Sie seien gegen Kommerz, Konformität, Enge und werden, ohne ihrem moralischen Selbstbild abzuschwören, Eigentümer, Chefs, abgeschottet von bodentiefen Fenstern.

Hinter den Worten des Literaturkritikers Bisky steht das hybride Subjekt, wie es von dem Soziologen Reckwitz überzeugend beschrieben wurde. Als solches verbindet das spätmoderne Subjekt bürgerliche und antibürgerliche Elemente. Relativiert aber werden dabei nicht nur die Werte des klassischen Bürgers, sondern auch jene der klassischen Gegenkultur. Wollte man in der Logik des Verlustes denken, so könnte man sagen, dass im Prozess der Transformation vom modernen Künstlersubjekt hin zum spätmodernen Kreativsubjekt genau jene Tugenden der Bohème verloren gingen, welche die moderne Gesellschaft überhaupt erst als solche konstituierten. Kritik und Nonkonformismus gehörten dazu, aber auch Integrität und Widerstandsfähigkeit. ²⁶² Die Fusion dieser klassischen Außenseiterideale mit dem unbedingten Willen zu Status, Vermögen, Anerkennung und zur Besetzung der Mitte bedeutet einen Klassenverrat der sogenannten kreativen, in der ästhetisierten Gesellschaft saturierten Klasse an der historischen Bohème. Um dies noch kenntlicher zu machen, müssen wir unter dem Aspekt des Klassenübergangs zurück in die historische Kreativszene.

6. Historischer Rückblick auf schreibende Klassenübergängerinnen und Ausblick

Will man die Differenz zwischen den scheinbar ebenso kreativen wie klassenbewussten Akteuren der Gegenwart und ihren historischen Vorgängern begreifen, so empfiehlt sich als erstes Beispiel Fanny Liane Wilhelmine Sophie Auguste Adrienne Gräfin zu Reventlow. Geboren wurde sie 1871 in Husum. Reventlow war von aristokratischer Herkunft und durchlief dementsprechend die strenge Erziehung zur ›höheren Tochter‹. Wie bei vielen Künstlerinnen ihrer Zeit begann ihre ›Karriere‹ mit dem Bruch mit der Familie. Die bürgerliche Ehe wurde zum Sprungbrett in die Freiheit, es folgte die Scheidung, gefolgt von Not und ebenso wilden wie entbehrungsreichen Jahren in der Bohème von Schwabing und Ascona. Beide Orte können als Enklaven einer kreativen Lebensführung verstanden werden, die als schwache Reminiszenzen heute etwa in Prenzlauer Berg

²⁶¹ Bisky. *Nehmt das, naive Freunde der Mittelklasse*.

²⁶² Magerski. *Ästhetischer Widerstand als Lebensform*.

weiterleben. In unserem Rahmen interessanter als die Differenzen zwischen den sozio-kulturellen Räumen, in denen damals und heute die Lebenskunst erprobt wurde, sind die Werke, die im jeweiligen Kontext entstanden beziehungsweise entstehen.

Auch die klassenbewussten Schriftstellerinnen der Zeit um 1900 und des frühen 20. Jahrhunderts verarbeiteten ihre Erfahrungen des freiheitlichen Lebens literarisch, doch könnte der Unterschied zu den preisgekrönten Romanen der Gegenwart größer nicht sein.²⁶³ Ohne hier einen detaillierten Vergleich ziehen wollen, sticht sofort die unterschiedliche Rhetorik der Darstellung ins Auge. Die eigene Herkunft, der Weg in die Bohème wie auch die Bohème selbst wurden trotz der realen Not mit starker Ironie geschildert. Die Form dieser Ironie aber sollte nicht mit der geläufigen Bedeutung des Begriffs verwechselt werden. Es handelt sich dabei nicht um den Versuch einer Verspottung durch scheinbare Billigung, sondern um die literarische Gestaltung einer paradoxen Konstellation, die den in sie gefangenen Akteuren als Spiel einer höheren Macht erscheint. Die paradoxe Konstellation besteht darin, dass die soziale Herkunft nicht negiert werden kann, ohne in einen neuen sozialen Raum einzutreten. Die Freiheit formt nur neue soziokulturelle Formen – in diesem Falle die Bohème beziehungsweise die Anfänge der kreativen Klasse. Die höhere Macht, so ließe sich zugespitzt sagen, ist das Gesellschaftliche selbst, zu verstehen im Sinne einer Ironie der Verhältnisse, die von den unmittelbar beteiligten Subjekten gleichsam sinnlich erfahren und zu durchbrechen versucht werden.

Um das für unsere Argumentation zentrale Moment noch klarer zu machen: Ironie kann definiert werden als »Versuch zur Versprachlichung der Welt in Form einer gleichzeitigen Gegenrede«.²⁶⁴ Verbale Ironie ist demnach die Grundlage jeder Form von Ironie. Ironie wäre folglich immer subjektiv, gleich ob als Ironie der Rede oder der Welthaltung. Auch letztere bliebe eine individuelle Projektion, was ein kollektives Durchbrechen der paradoxen Konstellation unwahrscheinlich macht. Wenn dies mit der Bohème trotzdem gelang, wenn aus der »Poesie der kreativen Klasse«²⁶⁵ eine erfolgreiche soziale Formation wurde, so weil – und damit kommen wir auf das oben angesprochene Problem von Handlung und Struktur zurück – aus der anschwellenden Gegenrede zunehmend individuelle Handlungen erwachsen, die in kollektives Handeln und letztlich in eine polare, selbst noch die Spätmoderne prägende Struktur zwischen Bürger und Antibürger mündeten. Dass die Soziobiographien der Gegenwart weder in Rede noch in Welthaltung auch nur Züge von Ironie erkennen lassen, kann zweierlei bezeugen: Entweder sind die schreibenden Subjekte als Teil der neuen,

²⁶³ Chromik. *Franziska Gräfin zu Reventlow und der »Geldkomplex«*, S. 285-298.

²⁶⁴ Japp. *Theorie der Ironie*, S. 18.

²⁶⁵ Eiden-Offe. *Poesie der Klasse*.

kreativen Mittelschicht fest im bürgerlichen Pol verankert und die Neuauflage des Widerspruchs steht allein für eine marktgetriebene Imitation vergangener Gegenkulturen, oder die schreibenden Subjekte versuchen sich gar nicht mehr an der Versprachlichung der Welt und bleiben, begrenzt auf ihr eigenes Milieu, schlicht hinter der Komplexität der paradoxen Konstellation zurück. Haben wir es also mit berechnender Simulation oder resignativer Einfältigkeit zu tun?

Die Frage kann und muss an dieser Stelle nicht beantwortet werden. Stattdessen soll unkommentiert der Nachruf auf eine schreibende Klassenübergängerin zitiert werden, die der frühe Tod nach einem Fahrradsturz erteilte, ohne je Preise oder Stipendien gekannt zu haben:

»In Locarno am Lago Maggiore ist die Gräfin F. zu Reventlow gestorben, eine in der jungen Literaturwelt Münchens wohlbekannte Erscheinung. Ihr angestammtes Milieu des alten Holsteiner Geschlechts, ihre eingeeengte Jugend und ihre Sehnsucht ins freie Leben hat sie in ihrem ersten (und besten) Roman *Ellen Olestjerne* veranschaulicht. Frei geworden, hat sie dann in München ihr Leben auf eigene freie Weise, ohne Rücksicht auf Herkunft und Herkommen gestaltet. Immer auf die eigene Note und die Haltung der Eigenverantwortlichkeit bedacht. Von den Uebersetzungen aus dem Französischen hat sie sich durch sehr kecke, leichtbeschwingte Bücher erholt, Thema: Münchener Bohémewelt und Liebesabenteuer – die Form: anmutigstes Eigengewächs. Ihre eigene halbe Misere hat sie in amüsanter Weise im *Geldkomplex* parodiert.«²⁶⁶

Und noch eine soziale Abstiegs- als literarischer Aufstieg: Die Geschichte von Else Lasker-Schüler, die sich gleichfalls für einen Weg aus der sozialen Herkunft in die freiheitliche Künstlerexistenz entschied. Auch bei Lasker-Schüler war die Fallhöhe beträchtlich. Geboren 1896 in Wuppertal, fuhr der Fahrstuhl für die dichtende Klassenübergängerin von einer großbürgerlichen jüdischen Herkunft runter in die materiellen Niederungen der Berliner Bohème, gefolgt von Emigration und harten Jahren im Exil. Stipendien und Preise kannte die Autorin nicht. Überhaupt habe sie sich nie »ein System gemacht, wie es kluge Frauen tun, nie eine Weltanschauung mir irgendwo befestigt, wie es noch klügere Männer tun, nicht eine Arche habe ich mir gezimmert«²⁶⁷. An Herward Walden schrieb sie, dass sie die Enge von Häusern und Häuslichkeit hasse, und daher in das Dickicht der Stadt flüchte. Mit der Ablehnung der Häuslichkeit verbindet sich eine Verachtung jenes Bürgerlichen, das das Unendliche leugnet und die Enge und Nüchternheit mit hippen Accessoires zu mildern können glaubt. Das, was die Wissenschaft heute als die »soziale Angst in Deutschland« bezeichnet und weitreichend untersucht, schien ausgerechnet der Vorläufer

²⁶⁶ Nachruf unter „Aus aller Welt“ im *Neuen Wiener Journal* vom 6. August 1918. <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?apm=0&aid=nwj&datum=19180806&seite=7> (Abruf am 22.03.2022).

²⁶⁷ zitiert nach Kreuzer. *Die Bohème*, S. 129.

des heute besonders geschätzten Teils der Literaten nicht zu kennen.²⁶⁸ Von Reventlow und Lasker-Schüler jedenfalls sind schwer vorstellbar hinter bodentiefen Fenstern.

Wenn der Weg in die Künstlerschaft vor 100 Jahren nicht selten verbunden war mit einem sozialen Abstieg und damit einem Klassenübergang von gänzlich anderer Art, als er heute erfolgreich von den Schriftstellern thematisiert wird, so muss sich der Kontext der Literatur massiv verändert haben. Tatsächlich mündet, was am Beginn der Bohème zumeist als Abstieg begann, heute in eine Erlebnis- und Kreativökonomie, von der sich die kreative Individualität der kulturellen Moderne gerade absetzen wollte. In ihr wird die Differenz zwischen bürgerlicher Kultur und Gegenkultur zum lukrativen Spiel mit der Differenz. In diesem Spiel wird das eigentliche kulturelle Herkunftsmilieu ›verraten‹, eben weil es die Literaten in die (kulturpolitisch garantierte) Sicherheit des Bürgertums beziehungsweise der neuen Mittelklasse (zurück)zieht. Als solches aber ist das hier als Klassenverrat gewertete Aufgehen der Bohème in der zeitgenössischen Erlebnis- und Kreativökonomie auch und vor allem ein einschlägiger Beleg für die freiwillige Selbstbeschränkung des Kreativen. Das Kreative will nicht mehr ausgreifen ins Soziale. Anarchistische Tendenzen oder auch elitärer Ästhetizismus sind ihm fremd. Kleinbürgerlich zurechtgestutzt treten mit dieser Selbstbeschränkung eigener Anspruch und Wirklichkeit auseinander und hinterlassen eine im Kern unkritische ›Literatur der Klassengesellschaft‹.²⁶⁹

Von daher als Ausblick noch einmal die von der Populärkultur klar bejahte Eingangsfrage: ›Can we be what we want?‹ Einerseits – und dafür steht die historische Bohème – ist an der Schnittstelle von Ästhetischem und Sozialem vieles möglich, schließlich wurde aus kollektiv individualistischem Handeln eine ästhetische Gemeinschaft samt wirkungsmächtiger Sozialfigur. Andererseits – und dafür steht der Literat als Teil der neuen Mittelklasse – hat die Sozialfigur der Bohème in der Spätmoderne keinen Bestand mehr, ja wird in der »demobilisierten Klassengesellschaft«²⁷⁰ zum (ironiefreien) Zerrbild ihrer selbst. Am Ende bleiben dann auch mehr Fragen als Antworten. Zu ihnen zählt insbesondere die Frage, was wir (literatursoziologisch) mit den widersprüchlichen Klassenübergängen innerhalb der Geschichte moderner Autorenschaft machen. Wie lässt sich die Konstituierung und nachfolgende Aushöhlung der Bohème zusammendenken mit dem Problem von Handeln und Strukturen? Handelt

²⁶⁸ Zur »sozialen Angst« siehe Solty/Stahl. *Literatur in der Klassengesellschaft*, S. 3.

²⁶⁹ Abzugrenzen davon wäre eine Literatur, die, wie etwa bei den beiden schreibenden Medizinern Rainald Goetz und Uwe Tellkamp, nachdrücklich darauf beharrt, dass es aus der Perspektive einer autonomen Literatur »scheißegal« ist, aus welchen Verhältnissen die Autoren stammen. Goetz. *Abfall für alle*, S. 115.

²⁷⁰ Dörre. *Die demobilisierte Klassengesellschaft*. (angekündigt für 2022).

es sich überhaupt um einen Klassenverrat beziehungsweise um eine Einverleibung der Bohème durch die spätmoderne Gesellschaft? Oder hat sich nicht vielmehr die Bohème, nachdem sie die Gesellschaft auf Kunst und Kultur eichte, eben diese ästhetisierend einverleibt? Fest steht für uns nur eins: Die wissenschaftliche Beschäftigung mit Klassenübergängen muss, will sie an soziologischer Aufklärung mitwirken, mithilfe der Soziologie und der Kulturgeschichte über eine sich oberflächlich auf die Klassenfrage kaprizierende Literatur hinausgehen.

Literatur.

- Baecker, Dirk. 2018. *4.o. oder Die Lücke die der Rechner lässt*. Leipzig: Merve.
- Barner, Wilfried (Hg.). 2006. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck.
- Biller, Maxim. 2014. *Letzte Ausfahrt Uckermark*, in: Die Zeit vom 20.01.2014
- Bisky, Jens. 2018. *Nehmt das, naive Freunde der Mittelklasse! Rezension zu Anke Stelling's Roman Schäfchen im Trocknen*, in: Süddeutsche Zeitung vom 29. November 2018. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/anke-stelling-schaeefchen-im-trockenen-rezension-1.4232312> am 19.08.2022.
- Bogner, Alexander. 2012. *Gesellschaftsdiagnosen. Ein Überblick*. Weinheim/Basel: Beltz. Juventa.
- Bourdieu, Pierre. 1982. *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Chromik, Therese. 2022. *Franziska Gräfin zu Reventlow und der »Geldkomplex«*, in: Ewa Wojno-Owzarska/Monika Wolting (Hg.). *Grenzerfahrung und Globalisierung im Wandel der Zeit*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 285-298.
- Dörre, Claus. *Die demobilisierte Klassengesellschaft. Begriffe, Analysen, Theorien, Politik*. Frankfurt: Campus. (angekündigt).
- Dröscher, Daniela. 2022. *Daniela Dröscher im Gespräch mit Frank Meyer*, in Deutschlandfunkkultur vom 14.09.2018 <https://www.deutschlandfunkkultur.de/daniela-droescher-zeige-deine-klasse-das-gefuehl-ein-100.html> am 01.05.2022.
- Eder, Klaus (Hg.). 1989. *Klassenlage, Lebensstil und kulturelle Praxis. Theoretische und empirische Beiträge zur Auseinandersetzung mit Pierre Bourdieus Klassentheorie*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Eiden-Offe, Patrick. 2018. *Die Poesie der Klasse: Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats*. Berlin: Matthes & Seitz.
- Elias, Norbert. 1997. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Obersichten des Abendlandes*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Fischer, Ernst (Hg.). 2001. *Literarische Agenturen. Die heimlichen Herrscher im Literaturbetrieb?*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Fourastié, Jean. 1954. *Die große Hoffnung des 20. Jahrhunderts*. Köln: Bund.
- Gehlen, Arnold. 1986. *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt: Klostermann.
- Gleißner, Stephanie. 2021. *Precarious Narration in Anke Stelling's Schäfchen im Trockenen (2018)*, in: Frauke Matthes et al.(Hg.). *Politics and Culture in Germany and Austria Today*. Edinburgh German Yearbook 14/2021, S. 122-139.
- Goetz, Rainald. 1999. *Abfall für alle*. Frankfurt: Suhrkamp.

- Hausen, Karin. 1987. *Große Wäsche. Technischer Fortschritt und sozialer Wandel in Deutschland vom 18. bis ins 20. Jahrhundert*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 13 (1987) S. 273-303.
- Joas, Hans. 1996. *Die Kreativität des Handelns*, Frankfurt: Suhrkamp.
- Jungen, Oliver. 2008. *Autorenförderung? Hungert sie aus*, in: FAZ vom 30.04. 2008, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literarisches-leben-autorenfoerderung-hungert-sie-aus-1545561.html> am 14.11.2020.
- Jürgens, Christoph. 2013. *Würdige Popularität? Überlegungen zur Konsekrationsinstanz »Literaturpreis« im gegenwärtigen literarischen Feld*, in: Silke Horstkotte/Leonhard Herrmann (Hg.). *Poetiken der Gegenwart. Deutschsprachige Romane nach 2000*. Berlin/Boston, S. 285-302.
- Kessler, Florian. 2014. *Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn!*, in: *Die Zeit* vom 16.01.2014
- Kreuzer, Helmut. 1969. *Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- Kreuzer, Helmut. 1994. »Bohème«, in: Viktor Žmegač/Dieter Borchmeyer (Hg.). *Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Berlin: De Gruyter, S. 55-62.
- Lahire, Bernhard. 2011. *Doppelleben. Schriftsteller zwischen Beruf und Berufung*. Berlin: Avinus.
- Magerski, Christine. 2015. *Gelebte Ambivalenz. Die Bohème als Prototyp der Moderne*. Wiesbaden: Springer VS.
- Magerski, Christine. 2017. *Ästhetischer Widerstand als Lebensform. Die Bohème zwischen Auflehnung und Affirmation*, in: Aida Bosch/Hermann Pfütze (Hg.). *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbsterstörung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 441-453.
- Magerski, Christine. 2022. *Von der Kunst simultaner Beobachtung. Literatursoziologie zwischen zwei Kulturen*, in: *Artis Observatio. Allgemeine Zeitschrift für Kunstsoziologie und Soziologie der Künste* 1 (2022), S. 21-48.
- Messner, Susanne. 2024. *Mit präziser Wut*, in: *taz* vom 9.10.2018. <https://taz.de/!5538404/> vom 22. Januar 2024.
- Plumpe, Gerhard/Werber, Niels. 1995. *Vorbemerkungen*, in: dies. (Hg.). *Beobachtungen der Literatur. Aspekte einer polykontextualen Literaturwissenschaft*. Opladen: Leske + Budrich, S. 7-8.
- Rau, Milo: „Wir sind Arschlöcher durch Geburt“. *Ein Gespräch über globale Gerechtigkeit und Ausbeutungskapitalismus*. In: *taz* vom 1.11.2017. <https://taz.de/Serie-Wie-weiter-Germans-11/!5458611>
- Reckwitz, Andreas. 2012. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas. 2020. *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas. 2020. *Das Ende der Illusionen. Politik Ökonomie und Kultur in der Spätmoderne*, Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas. *Wie Gesellschaften sich verändern. Andreas Reckwitz im Gespräch mit Thorsten Jantschek*, in: *deutschlandfunk.de* vom 8.08.2020, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/kultursoziologe-andreas-reckwitz-wie-gesellschaften-sich-vom-23.03.2022>.
- Reuter, Julia. 2020. *Literarische Selbstzeugnisse von Bildungs(Sternchen)aufsteigerinnen zwischen Autobiographie und Sozioanalyse*, in: dies. et al. (Hg.). *Vom Arbeiterkind zur Professur. Sozialer Aufstieg in der Wissenschaft*. Bielefeld: transcript, S. 103-130.
- Schulze, Gerhard. 1992. *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*. Frankfurt: Campus.
- Stahl, Enno et al. (Hg.). 2020. *Literatur in der neuen Klassengesellschaft*. Paderborn: Brill. Wilhelm Fink.

Magerski, Christine & Steuerwald, Christian: Verrat an der eigenen Klasse?

- Stahl, Enno. 2014. *Wer schreibt, der bleibt. Zeig mir, aus welcher Klasse du kommst, und ich sage dir, wie erfolgreich du als SchriftstellerIn sein kannst*, in: taz vom 23.01.2014
- Stelling, Anke. 2021. *Interview mit Philipp Daum*, in: Die Zeit vom 16. Februar 2021.
<https://www.zeit.de/kultur/literatur/2021-02/mittelschicht-anke-stelling-schafchen-im-trockenen> am 19.03.2022.
- Steuerwald, Christian. 2016. *Die Sozialstruktur Deutschlands im internationalen Vergleich*, Wiesbaden: Springer VS.
- Steuerwald, Christian. 2017. *Soziale Mobilität*, in: Jürgen Boeck et al. (Hg.). *Armut und soziale Ausgrenzung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 203 -222.
- Stichweh, Rudolf. 2016. ›*Zeitgenössische Kunst*‹. *Eine Fallstudie zur Globalisierung*, in: Jürgen Brokoff/Ursula Geitner/Kerstin Stüssel (Hg.). *Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 75-84.
- Ströbele, Carolin. 2019. *Schweigen im Prenzlauer Berg. Rezension zu Anke Stellings Roman Schäfchen im Trocknen*, in: Die Zeit vom 21. März 2019.
<https://www.zeit.de/kultur/literatur/2019-03/anke-stelling-leipziger-buchpreis-gewinnerin-wuerdigung?page=3> am 19.03.2022.
- Sußebach, Henning. 2007. *Bionade-Biedermeier*, in: ZEITmagazin LEBEN, 08.11.2007 Nr. 46
- Tanner, Jakob. 2008. ›*The Times They Are A-Changin'*‹. *Zur subkulturellen Dynamik der 68er Bewegungen*, in: Ingrid Gilcher-Holtey (Hg.). 1968. *Vom Ereignis zum Mythos*. Frankfurt: Suhrkamp, S. 275-295.

Darrel Ellis – Gespenster der HIV/ AIDS-Krise.

Ringo Rösener

Abstract.

The African American artist Darrel Ellis died in 1992 as a result of AIDS. He was only 33 years old but left behind a magnificent artistic oeuvre. After 30 years his work has found its way into US museums. The late timing is astonishing, as Darrel Ellis already participated with his work in Nan Godin's famous exhibition on art and AIDS *Witnesses Against Our Vanishing* in 1989. Ellis presented two paintings he made after portrait photographs by Peter Hujar and Robert Mapplethorpe, accompanied by these very photographs. But there are big differences between the photographs and the paintings. Based on this difference, I analyze the paintings of Darrel Ellis to answer two questions: What is a black gay artist's point of view on AIDS, and what does that say about the black community and dying in the HIV/AIDS crisis? To answer my questions, I first provide an overview of the history of the HIV/AIDS crisis. Secondly, I outline my methodological background and the use of a mixed-method approach. Thirdly, I analyze two works by Darrel Ellis. Finally, I draw on Jacques Derrida's Hauntology to propose an interpretation of Ellis's work that takes into account a specific way in which Black Americans remember their deceased in the United States and which could be a possibility of a queer memory as well.

Zusammenfassung.

Der afroamerikanische Künstler Darrel Ellis starb 1992 an den Folgen von AIDS. Er wurde nur 33 Jahre alt, hinterließ aber ein großartiges künstlerisches Werk. Nach 30 Jahren findet dieses Werk seinen Weg in die US-amerikanischen Museen. Der späte Zeitpunkt ist erstaunlich, denn Darrel Ellis nahm schon 1989 mit seiner Arbeit an Nan Godins berühmter Ausstellung über Kunst und AIDS *Witnesses Against Our Vanishing* teil. Ellis präsentierte dort zwei Gemälde, die er nach Porträtfotografien von Peter Hujar und Robert Mapplethorpe anfertigte, begleitet von genau diesen Fotos. Aber es gibt große Unterschiede zwischen den Fotos und den Gemälden. Ausgehend von diesem Unterschied analysiere ich die Gemälde von Darrel Ellis, um zwei Fragen zu beantworten: Welchen Standpunkt vertritt ein schwarzer schwuler Künstler zum Thema AIDS, und was sagt das

über die schwarze Gemeinschaft und das Sterben in der HIV/AIDS-Krise aus? Zunächst gebe ich einen Überblick über die Geschichte der HIV/AIDS-Krise. Dann skizziere ich meinen methodologischen Hintergrund und einen Mix-Method-Ansatz und analysiere zwei Werke. Schließlich ziehe ich Jacques Derridas Theorie des Gespenstischen heran, um eine Interpretation von Ellis' Werk vorzuschlagen, die eine spezifische Art der Erinnerung der Schwarzamerikaner an ihre Verstorbenen in den USA berücksichtigt und eine Möglichkeit queerer Erinnerungskultur anzeigt.

1. Aufriss

In der Untersuchung *Kunst gegen das Verschwinden. Strategien der Sichtbarmachung von AIDS in Nan Goldins Ausstellung ›Witnesses: Against Our Vanishing‹* von Sophie Junge (2015) fehlt ausgerechnet die Analyse und die Verortung der Kunstwerke, die der afroamerikanische Künstler Darrel Ellis (1958-1992) zur Ausstellung beigetragen hat. Das verwundert, denn Ellis Selbstportrait nach einem Foto des an den Folgen von AIDS verstorbenen Robert Mapplethorpe (1946-1989) wurde nicht nur als Plakatmotiv für die Ausstellung genutzt, sondern im Zuge des Skandals um die Show aufgrund des anklagenden Katalogtextes von David Wojnarowicz (1954-1992) prominent in der *New York Times* abgedruckt.²⁷¹ Auf der anderen Seite verwundert es vielleicht nicht, da die Bilder, die Darrel Ellis beitrug, sich gleichsam passend in den Kontext der anderen gezeigten Kunstwerke einordneten und damit vielleicht nicht weiter untersucht werden mussten: Seine Bilder scheinen wie andere Beiträge zur Ausstellung das Drama des Verschwindens von Künstler zu kommentieren, die an den fatalen Mix an Krankheiten, ausgelöst durch AIDS, gestorben sind. So präsentierte er neben dem Gemälde nach Mapplethorpes Fotografie, ein weiteres, das er nach einem Foto des ebenfalls verschiedenen Peter Hujar (1934-1987) gemalt hatte.

Obwohl Ellis 1992 selbst an den Folgen von AIDS starb, war sein eigener HIV-Seropositivstatus weder Nan Goldin und der ausrichtenden Galerie *Artists Space* noch seinen Freund:innen oder der Familie bekannt. Naheliegend ist deshalb die Deutung, dass Ellis die Fotografien und seine malerischen Umarbeitungen zeigte, um den ›verschundenen‹ Künstlern zu denken und wie Goldin schrieb »would serve both keep their spirit with us and allow us to formally say goodbye«²⁷². In diesem Sinne interpretiert Sophie Junge die Ausstellung als eine Werkschau über das ›verschwindende‹ Netzwerk der US-amerikanischen Künstlerin:

²⁷¹ Frame. *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 137.

²⁷² Goldin. *In the Valley of the Shadow*, S. 4.

»Die Portraits wirkten gegen den physischen und den sozialen Tod bzw. gegen das Vergessen der gezeigten Künstler. Sie fungierten als *memento mori* für die persönlich und körperlich betroffenen Personen und als öffentliches Trauerritual – vergleichbar mit dem AIDS Quilt – gegen Stigmatisierung und Verdrängung von PWA [People with AIDS] in die Anonymität einer homosexuellen Subkultur.«²⁷³

Das scheint jedoch nicht Ellis Absicht gewesen zu sein, denn im Katalog kommentiert er die Fotografien sowie seine Gemälde mit einem knappen Statement: »I struggle to resist the frozen images of myself by Robert Mapplethorpe and Peter Hujar. They haunt me.«²⁷⁴ Dieser Zusatz stellt sich anscheinend gegen das Gedenken und dem Aspekt der Trauer. Er verweist viel eher auf eine unheimliche Bedrohung. Wenn er nicht den Toten gedenken wollte, warum hat sich Ellis dann mit seinen Werken an der Ausstellung beteiligt? Auf welche Geschichte und auf welche eigensinnige Sicht auf die HIV/AIDS-Krise weisen die Bilder und die Aussage »They haunt me«? Diesen Fragen will ich in einer explorativen und methodisch pluralen Untersuchung nachgehen. Ich möchte vor allem die eigensinnige Deutung der HIV/AIDS-Krise durch Ellis herausarbeiten und diese in Bezug zu den damit verbundenen sozialen Aspekten setzen. Dafür skizziere ich zunächst den Rahmen der HIV/AIDS-Krise vor allem in der USA (2). Dann wende ich mich etablierten methodischen Zugängen aus den Sozial- und Kunstwissenschaften zu (3), um folgend zwei ausgewählte Bilder Ellis auf diese Weise immanent zu analysieren und mit Kontextwissen anzureichern (4 und 5). Mithilfe von Derridas Theorie des Gespenstischen möchte ich letztlich eine eigene Interpretation vorschlagen (6).

2. Erste Annahme

Dabei leitet mich zunächst die Annahme, dass die HIV/AIDS-Krise der 1980er und -90er Jahre keine schlichte Epidemie, sondern auch – oder insbesondere – ein tragisches gesellschaftliches Ereignis war. Der Grund für diese Einschätzung liegt in der ersten Erwähnung von AIDS, das 1981 im Magazin des *Center for Disease Control and Prevention* zunächst als »Gay Related Immune Deficiency Syndrom« (GRID) bezeichnet wurde.²⁷⁵ Damit war nicht nur eine neue Krankheit entdeckt, es fand vielmehr eine Kopplung von der, damals noch weitestgehend verachteten, männlichen Homosexualität und einem Krankheitsbild statt, das bis in die 1990er Jahre zum Tod führte. Diese Kopplung hatte in erster Linie zur Folge, dass das

²⁷³ Junge. *Kunst gegen das Verschwinden*, S. 109.

²⁷⁴ Artist Space. *Witnesses Against Our Vanishing*, S.20.

²⁷⁵ »The occurrence of pneumocystosis in these 5 previously individuals without a clinically apparent underlying immunodeficiency is unusual. The fact that these patients were all homosexuals suggest an association between some aspect of a homosexual lifestyle or disease acquired through sexual contact and Pneumocystis pneumonia in this population.« Center for Disease Control and Prevention. *Morbidity and Mortality Weekly Report*.

später so benannte AIDS (Acquired Immune Deficiency Syndrom) als eine Krankheit weißer schwuler Männer wahrgenommen, als ›gay cancer‹ diskutiert, medial verfolgt und zunächst nur in dieser Hinsicht erforscht wurde.²⁷⁶ Natürlich betraf die Epidemie mitnichten nur schwule weiße Männer. Sie betraf gesellschaftlich ausgegrenzte Bevölkerungsgruppen wie People of Colour und Lateinamerikaner:innen, Frauen, Prostituierte oder Drogen-Konsument:innen und fraß sich später in die allgemeine Bevölkerung. Prägend für den Umgang mit HIV/AIDS im globalen Westen war und blieb jedoch lange Zeit diese gesellschaftliche Konstruktion von HIV/AIDS als eine todbringende Krankheit weißer schwuler – und vor allem sexuell aktiv lebender – Männer.

Dies hatte bekanntlich desaströse Folgen zunächst für queere Menschen, die nach den wenigen Jahren der sexuellen und gesellschaftlichen Liberalisierung mit neuen Stigmatisierungen, Anschuldigungen und Ausgrenzungen zu kämpfen hatten.²⁷⁷ Es hatte aber auch Folgen für alle anderen marginalisierten Gruppen wie Frauen, Gebrauchter:innen intravenöser Drogen und People of Colour, die viel zu spät als Betroffene in Betracht gezogen worden sind.²⁷⁸ Es hatte darüber hinaus Folgen für alle jene Regionen und Gemeinschaften der Welt, die fest im Griff religiöser und ideologischer Verunglimpfung von nicht-reproduktiver oder nicht-heteronormativer Sexualität, bzw. sexuellem Verhalten waren. Es besteht hier kein Raum, um die vielfältigen Konsequenzen aufzuzeigen, die die Kopplung von weißer männlicher Homosexualität und HIV/AIDS sowie das damit einhergehende Verständnis oder die lange Zeit prägenden Forschungsbias zu verfolgen. Trotzdem lässt sich sagen, dass die Folgen bis heute spürbar sind, u.a. in Publikationen, die unkritisch die Narrative insbesondere weißer Personen mit AIDS aufgreifen. Die HIV/AIDS-Epidemie der 1980er und frühen -90er Jahre wurde in vielerlei Hinsicht zu einer spezifischen weißen gesellschaftlichen Sinnkonstruktion, die sich über die manifeste Krankheit legte und andere mögliche Sinnkonstruktionen verdrängte.

Dieser enge Blick weitet sich seit einigen Jahren medial aber auch in der Forschung. Cathy J. Cohen legte 1999 mit *The Boundaries of Blackness*

²⁷⁶ Cathy J. Cohen hat eindrücklich dargestellt, wie fundamental diese Annahme insbesondere in die Forschung eingriff. Aufgrund der Fokussierung auf weiße schwule Männer, die insoweit vermögend waren, als sie sich eine Krankenversorgung leisten konnten, wurden erste Studien nur an ihnen durchgeführt. Dieser ›bias‹ verzerrte nicht nur erheblich die Forschungsdaten, sondern auch soziale und medizinische Maßnahmen bis weit in die 1980er Jahre, da die Krankheit weder bei Frauen noch bei anderen marginalisierten Gruppen in Betracht gezogen wurde. Cohen. *The Boundaries of Blackness*, S. 78-148. Vgl. auch: Dannecker. *Fortwährende Eingriffe*.

²⁷⁷ Exemplarisch: Sontag. *Krankheit als Metapher/Aids und seine Metaphern*.

²⁷⁸ Cohen. *The Boundaries of Blackness*; Schulman. *Let the Record Show*, S. 35-58, 227-269.

erstmal eine umfassende Studie zur AIDS bei Schwarzamerikaner:innen vor.²⁷⁹ Martin Duberman widmet sich in seinem Buch *Hold Tight Gently* 2014 explizit dem schwulen und schwarzen Poeten Essex Hemphill.²⁸⁰ Mit der Netflix-Serie *Pose* (Ralph Murphy, Brad Falchuk, Steven Canals 2018-2021) veränderte sich auch die öffentliche Wahrnehmung marginalisierter Gruppen und anderen gesellschaftlichen Konstellationen. Sie gibt prominent Schwarzen und Latinxs Stimmen und Gesichter. HIV/AIDS wird in *Pose* weiterhin als eine Krankheit vor allem queerer Personen dargestellt, aber diese Personen sind zusätzlich mit Rassismus, Transfeindlichkeit oder sexualisierter Objektifizierung konfrontiert. Fragt man nach der Bedeutung von HIV/AIDS mit Blick auf ohnehin marginalisierte Communities und löst man sich von der Konstruktion von HIV/AIDS als Krankheit weißer Homosexueller ergibt sich ein anderer Blick auf die Krise.

Sarah Schulman erwähnt in ihrem Buch über *ACT UP New York* die Verwunderung schwuler weißer Männer, plötzlich ein Gefühl der Hilflosigkeit erlebt zu haben. Sie hatten keine Erfahrung darin, von einer medizinischen Versorgung abgeschnitten und somit *nicht* schnellstmöglich kuriert zu werden. HIV/AIDS war für viele der Schock, wieder oder überhaupt mit ihrem marginalisierten Status konfrontiert zu sein.²⁸¹ Folgt man den Untersuchungen von Cathy J. Cohen und Martin Duberman ist ein vergleichbarer Schock bei den ohnehin marginalisieren und betroffenen Schwarzen mit HIV und AIDS nicht zu bemerken.²⁸² Ihre soziale Lage war zumindest in den USA oftmals durch fehlender Krankenversicherung und stark eingeschränkten Zugängen zur Bildung geprägt. People of Colour waren vertraut mit Erfahrung geschlossener Türen.²⁸³ In den afroamerikanischen Communities wird die AIDS-Epidemie zusätzlich durch ein erheblich anderes Verständnis, zum einen von Homosexualität und zum anderen von HIV/AIDS begleitet. Homosexualität, so Cohen und Duberman, war in den schwarzamerikanischen Communities noch so weit tabuisiert, dass selbst jene Männer, die Sex mit Männern hatten, sich selbst (!) nicht als homosexuell identifizierten und somit auch nicht auf die Idee kamen, dass sie sich mit einer Krankheit schwuler weißer Männer infizieren könnten.²⁸⁴

²⁷⁹ Cohen. *The Boundaries of Blackness*.

²⁸⁰ Duberman. *Hold Tight Gently*.

²⁸¹ Schulman. *Let the Record Show*, S. 121; vgl. exemplarisch Philadelphia, R: Jonathan Demme 1993.

²⁸² Cohen. *The Boundaries of Blackness*; Duberman. *Hold Tight Gently*.

²⁸³ »Death is not a new phenomenon in black communities, and, unfortunately, the death of young people is not uncommon in the history and current circumstances of African-American lives.« Cohen. *The Boundaries of Blackness*, S. iv.

²⁸⁴ Cohen. *The Boundaries of Blackness*, S. 1-32; Duberman. *Hold Tight Gently*, S. 18, 79, 112.

Auf diese Weise wirkte sich die gesellschaftliche Konstruktion von HIV/AIDS katastrophal aus.

Erst als gewahr wurde, dass das Virus, in den Worten von Rosa von Praunheim, keine Moral kannte und es damit auch keine Unterschiede zwischen den Menschen machte, wurde das Ausmaß der HIV/AIDS Epidemie unter den People of Colour erkannt. Aber da war es schon zu spät. In den USA gehörten die People of Colour 1990 mit zu den am stärksten betroffenen Gruppen.²⁸⁵ Gleichwohl verblieb die Deutungshoheit über HIV/AIDS bei den weißen Homosexuellen, die sich nun auch institutionell und politisch den Strukturen der Macht näherten und das kulturelle Feld dominierten. Paradigmatisch steht hierfür der Auseinanderfall von *ACT UP New York*: Auf der einen Seite jene, die institutionell mit den Gesundheitsbehörden rangen, weiß und vernetzt waren, und auf der anderen Seite jene, die die Straßenkämpfe und Aktionen des zivilen Ungehorsams sowie die politisch-aktivistische Kunst dominierten.²⁸⁶ Noch 2022 beklagt der Kunstaktivist Avram Finkelstein den Mythos, dass die AIDS-Krise durch das Bemühen von *ACT UP* medizinisch gelöst worden sei und weist auf die bis heute stattfindenden Infektionen in gerade marginalisierten Gruppen hin.²⁸⁷

Angesichts dieses umfassenden Bias ist es wahrscheinlich nicht unfair zu behaupten, dass wir bis heute in Europa wenig über die gesellschaftlichen Folgen für und die gesellschaftliche Verarbeitung von HIV/AIDS bei betroffenen People of Colour wissen. Weil dieses Nichtwissen aber unser Bild von und den Umgang mit der HIV/AIDS-Krise auszeichnet, möchte ich an dieser Stelle versuchen, anhand des afroamerikanischen Künstlers Darrel Ellis und ausgehend von seiner Teilnahme an der Ausstellung *Witnesses Against Our Vanishing* (im weiteren *Witnesses*) Erfahrungen der gesellschaftlichen Dimension der HIV-Krise herauszuarbeiten, die die People of Colour betreffen.

Darrel Ellis hat eine außergewöhnliche und gleichzeitig paradigmatische Biografie eines Schwarzamerikaners. Er wird 1958 in New York City geboren, zwei Monate nach dem sein Vater von Polizisten zu Tode geprügelt wurde und das, wie so oft in den USA, ohne offensichtlichen Grund. Ellis wächst in der Bronx auf, interessiert sich früh für Kunst und besucht in den 1970er Jahren die *High School of Fashion Industries* in Chelsea. 1979 erhält er ein

²⁸⁵ »For instance, in 1990 national surveillance figures indicated that black and Latino/a women, men, and children were disproportionately represented among those with AIDS. Among adults AIDS cases, nationally, blacks were found to compromise 28 percent of all cases, more than double their 12 percent share of the population. Latino/a adults, correspondingly, represented nearly 16 percent of all adult AIDS cases, nearly double their 9 percent of the population.« Cohen. *The Boundaries of Blackness*, S. 21.

²⁸⁶ Schulman. *Let the Record Show*, S. 580-589.

²⁸⁷ Finkelstein. *After Silence. A History of AIDS through Its Images*. S. 210, 211.

Stipendium des Artist Residency Program des *PS1* und 1981/82 wird er mit einem Platz des *Whitney Museums of American Art's Independent Study Programm* (ISP) ausgezeichnet. In dieser Zeit malt Ellis und experimentiert mit Fotografie. 1983 beginnt er für das *Whitney Museum* als Kunstvermittler zu arbeiten, nach einem Kurzaufenthalt in Europa nimmt er 1987 eine Tätigkeit als Security Ward im *Museum of Modern Art* an.²⁸⁸ Währenddessen setzt sich Ellis nicht nur mit der Kunst der Moderne auseinander, sondern widmet sich intensiv dem Foto-Negativarchiv seines Vaters, das der passionierte Fotograf ihm hinterlassen hat. Erst dienen die Negative und Fotos als Vorlagen für Zeichnungen und Gemälde, später entwickelt Ellis die Fotos neu, indem er sie verschiedentlich verfremdet – aber dazu später mehr.

Darrel Ellis ist seit den frühen 1980er Jahren Teil der New Yorker Kunstszene des East Village. 1989 wird er von Nan Goldin eingeladen, an der Ausstellung *Witnesses* mit zwei Gemälden teilzunehmen, die scheinbar den Toten Fotografen Mapplethorpe und Hujar gedenken.²⁸⁹ Ellis stirbt 1992 selbst an den Folgen von AIDS. Seine Kunst verschwindet wie die vieler anderer zunächst aus dem Blick der Nachwelt. Seit einigen Jahren jedoch widmet sich die New Yorker Initiative *Visual AIDS* sowie der langjährige Bewahrer von Ellis' Werken, Allen Frame, der Wiederentdeckung seiner Kunst. 2023 organisieren das *Bronx Museum for the Arts* in New York City sowie das *Baltimore Museum of Art* eine umfassende Ausstellung mit dem Titel *Regeneration*.²⁹⁰

Diese Entdeckung ist dabei längst überfällig, weil sie der Kunst, die während der HIV/AIDS-Epidemie entstand und für die Namen wie David Wojnarowicz oder Mark Morrisroe exemplarisch sind, eine neue Dimension hinzufügt: die der People of Colour. Anhand der Werke von Darrel Ellis ist eine intersektionale Perspektive möglich, die Aspekte schwarzen Lebens (in den USA) mit dem Leben mit HIV/AIDS verbindet. Dabei gehe ich davon aus, dass in den Gemeinschaften der People of Colour, die geprägt von Erfahrungen des Rassismus, der Marginalisierung und der Sklaverei-Vergangenheit sind, andere Modi des Umgangs mit der HIV/AIDS-Krise gefunden und andere gesellschaftliche Fragen thematisiert wurden. Die leitende Forschungsfrage ist, welche Perspektive ermöglichen die Kunstwerke von Darrel Ellis auf die HIV/AIDS-Krise und ihre gesellschaftliche als auch individuelle Verarbeitung? Welchen sozialen Bedingungen und subjektiven Interpretationen verhelfen sie zu Sichtbarkeit?

²⁸⁸ Frame. *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 135.

²⁸⁹ Ebd., S. 137.

²⁹⁰ Ellis. *Regeneration*.

3. Zweite Annahme und Methode

Kunst- und Bildwerke sind seit jeher Gegenstand der Soziologie, obwohl gerade das gegenwärtig in Vergessenheit geraten zu sein scheint. So beklagt Julian Müller, in Anschluss an Bruno Latour, die einseitige Fokussierung der Kunstsoziologie auf Produktions- und Rezeptionsbedingungen der Kunstsoziologie. Er plädiert dafür, sich den Werken selbst zuwenden, statt – unter anderem in der Folge von Pierre Bourdieu – lediglich nach den Gesetzen und Bedingungen des kulturellen Feldes zu fragen, in dem Kunst produziert und rezipiert wird.²⁹¹ Julian Müller trifft mit Sicherheit einen blinden Fleck im aktuellen Verständnis von Kunstsoziologie, aber natürlich sind bildende Kunst, bildliche Äußerungen und Kulturgegenstände keine fremden Gegenstände der Soziologie. Schon Georg Simmel hat sich intensiv soziologisch mit Bildern beschäftigt und laut Erving Goffman sind Bilddarstellungen sogar visuelle Verdichtungen »strukturell wichtiger Sozialbeziehungen«²⁹². Insbesondere die Fotografie ist zum ausgezeichneten Gegenstand sozialwissenschaftlicher Analysen geworden, wobei hier nicht selten eine vermutete Indexikalität (Fotos verweisen auf soziale Tatsachen) und die Kommunikationsfähigkeit (Fotos, z.B. Werbefotos, regen zum Handeln an) leitende Annahmen sind.²⁹³ Ich möchte hierauf an dieser Stelle nicht weiter eingehen, sondern das bildliche Kunstwerk schlicht als einen Gegenstand fokussieren, in dem gesellschaftliches und individuelles Wissen von Künstler:innen bewusst eingefasst wird.

Damit verbinde ich die zweite Annahme: Kunstwerke transportieren gesellschaftliches Wissen, das eine künstlerische Verarbeitung durchlaufen hat. In Kunstwerken treffen gesellschaftliche Wissensbestände und Erfahrungen auf subjektive Deutungen. Hierfür ist für mich der Begriff des ›Eigensinns‹ zentral, den zuerst Alexander Kluge und Oscar Negt (und jüngst Andreas Beyer) nutzten, um die subjektive Deutung mit der gesellschaftlichen Realität zu verbinden.²⁹⁴ Kunstwerke möchte ich in

²⁹¹ Müller. *Bildkommunikation. Konturen eines systemtheoretischen Zugangs zum Kunstwerk*.

²⁹² Goffman. *Geschlecht und Werbung*, S. 46.

²⁹³ Vgl. die dezidiert soziologischen Perspektiven: Eberle. *Fotografie und Gesellschaft*; Bohnsack. *Qualitative Bild- und Videointerpretation: die dokumentarische Methode*; Bohnsack. *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*; Breckner. *Sozialtheorie des Bildes: zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*; Raab. *Visuelle Wissenssoziologie: theoretische Konzeption und materiale Analysen*, als auch die theoretischen Beiträge von Barthes. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie und Barthes. Die Photographie als Botschaft*.

²⁹⁴ Giaco Schiesser fasst den Begriff von Kluge und Negt in seiner Rezension zu Geschichte und Eigensinn zusammen: »›Eigen-Sinn, eigener Sinn, Eigentum an den fünf Sinnen, dadurch auch Wahrnehmungsfähigkeit gegenüber allem, was in der Umwelt passiert‹ ist der, individualgeschichtlich immer wieder zu erarbeitende, Ort, von dem aus sich ein eigenes Leben – unter jeweils konkreten, gegebenen Bedingungen – entfalten kann bzw.

diesem Sinne als eigensinnige Umarbeitungen sozialer Realitäten verstehen. Die leitende Annahme ist deshalb, dass Kunstwerke zum einen gesellschaftliches Wissen inkorporieren und zum anderen eigensinnige Deutungen dieses Wissens sind. In Kunstwerken treffen also zwei Aspekte aufeinander: ein gesellschaftliches Wissen und eine subjektive Anordnung. Um diese beiden Aspekte in meiner Analyse zu berücksichtigen, möchte ich zwei methodologische Ansätze miteinander verbinden. Zum einen ist das die Wissenssoziologie Karl Mannheims, der in allen menschlichen Äußerungen gesellschaftliche Ablagerungen und Verdichtungen vermutete und zum anderen ist das die Bildanalyse Max Imdahls, mit der sich eigensinnigen Deutungen von Bildern herausarbeiten lassen. Erwin Panofskys Methode bildet das Scharnier zwischen beiden Ausgängen, da Panofsky die kunstwissenschaftliche Ausformulierung Mannheims unternommen hat und gleichzeitig die Grundlagen für Imdahl legte.

1) Karl Mannheims Konzeption versucht Wissen von und über Sachen nicht lediglich als ein rein begrifflich-theoretisches zu fassen, sondern sieht Wissen in allen menschlichen Äußerungen, die er Kulturobjektivationen nennt, eingelagert. Auf diese Weisen rücken Gesten des Alltags, Rituale sowie Kunstwerke in den Fokus der Soziologie. In den Kulturobjektivationen – und das ist meines Erachtens das Ergiebige für sozial- und kulturwissenschaftliche Fragen – wäre ein nicht begrifflich kommuniziertes, sondern ein atheoretisches Wissen, das heißt Erfahrung, eingelagert. Laut Mannheim wäre die Aufgabe der Sozial- und Kulturwissenschaften nun jene, das Atheoretische der Kulturobjektivationen in ein theoretisches, das meint vor allem kommunizierbares Wissen zu übertragen. Denn gerade das atheoretische Wissen verfüge über eine hohe Sinnhaftigkeit in sozialen Zusammenhängen und trage entscheidend zum Zusammenleben bei.²⁹⁵ Mannheims Ansatz ebnet so den Weg, Kunst sozial- und kulturwissenschaftlich zu analysieren.

Mannheim schlägt vor, Kulturobjektivation, also auch Kunstwerke, und deren Sinnhaftigkeit auf drei Weisen in eine begrifflich-theoretische Sprache zu überführen bzw. hinsichtlich dreier Ebenen aufzuschlüsseln: a) objektivem Sinn b) intendiertem Ausdruckssinn und c) Dokumentsinn.²⁹⁶ Mit objektivem Sinn meint Mannheim zunächst eindeutig beschreibbare Sachverhalte, wie zum Beispiel die Beobachtung zweier Menschen, die sich die Hand geben. Der Ausdruckssinn meint ergänzend die ›innerweltliche‹ Verknüpfung der beobachteten Akteure mit der Praxis und zielt auf die mit den Handlungen verbundenen und erkennbaren (!) Einstellungen. Diese

muss.« (Schießer. *Über Oskar Negt/Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn*). Für den Hinweis geht der Dank an Andreas Beyer (Beyer. *Künstler. Leib. Eigensinn*).

²⁹⁵ Mannheim. *Wissenssoziologie*, S. 97-103.

²⁹⁶ Ebd., S. 104 ff..

müssen jedoch erarbeitet werden: Ist das z. B. ein freundschaftlicher oder eher distanziert höflicher Wiederannährungsgruß? Die Klärung des Ausdruckssinns geht mit einer Analyse der sichtbaren Gestalt einher, in der sich der »seelische Gehalt«²⁹⁷ ausdrückt. Dabei kann der Ausdruck typisch oder bewusst individuell sein und muss durch »historische Tatsachenforschung«²⁹⁸ erarbeitet werden. Es ist bemerkenswert, dass Mannheim nun einen typischen Ausdruckssinn von einem »bewusstseinsmäßig eingestellten«²⁹⁹ und einem eher künstlerischen unterscheidet.

Davon unterschieden ist der Dokumentsinn. Der Dokumentsinn meint das »inkorporierte Erfahrungswissen« oder die »habitualisierten Praktiken«³⁰⁰ und wird automatisch abgerufen, d. h. ist »in keiner Weise ›gemeint‹«³⁰¹. Es ist ein nicht bewusster, sondern unbewusster Teil der Kulturobjektivation. Dieses Wissen wird deshalb als das ›konjunktive Wissen‹ bezeichnet. Das Händeschütteln zweier Personen ist das konjunktiv ablaufende und nicht bewusst gesteuerte Begrüßungsverhalten in unserer Gesellschaft. Es wird aber als womöglich Besonderes nur verstanden, wenn man die Kulturobjektivation transzendiert, d. h. sie aus dem alltäglichen Gebrauch herausholt und in einen anderen »Erlebniszusammenhang«³⁰² oder Erfahrungsraum verortet. Kurz: wenn man begreift, dass es andere Weisen der Begrüßung geben könnte oder, wenn man, wie in der Corona-Pandemie, damit konfrontiert ist, sich andere Formen der Begrüßung ausdenken zu müssen. Folgend kann man dann die Fragen stellen, warum das Händeschütteln zum konjunktiven Wissensbestand des alltäglich empfundenen Lebens gehört. Der Dokumentsinn kann also nicht aus sich heraus (immanent) verstanden werden, sondern lediglich, wenn man die Kulturobjektivation aus ihrem Kontext herausholt, um folgend den Erfahrungszusammenhang erkennen zu können.

Die Einschränkung meiner Aussage bezüglich des Beispiels verweist auf grundsätzliche Eigenheiten. Der Dokumentsinn muss herausgearbeitet und rekonstruiert werden, um auf die konjunktive gesellschaftliche Erfahrung zu kommen. Diese Interpretation ist abhängig vom Standort oder der Situierung der Interpretierenden und wird von Mannheim auf zwei Weisen thematisiert: 1. wird die aktuelle Gültigkeit eingeklammert. Mannheim übernimmt diese Figur aus der Philosophie Edmunds Husserls und meint damit, dass man alle offensichtlich und bekannt erklärenden Facetten der

²⁹⁷ Ebd., S. 115.

²⁹⁸ Ebd., S. 118.

²⁹⁹ Ebd., S. 116.

³⁰⁰ Przyborski/Wohlrab-Sahr. *Qualitative Sozialforschung*, S. 281.

³⁰¹ Mannheim. *Wissenssoziologie*, S. 119.

³⁰² Przyborski/Wohlrab-Sahr. *Qualitative Sozialforschung*, S. 284.

Kulturobjektivierung ausblendet, zum Beispiel in welcher Situation sich die Personen die Hand geben. 2. wird zur Erschließung des Dokumentsinns mit Mannheim der Vergleich mit anderen Kulturobjektivierungen bemüht. Entscheidend ist (neben der eigentlichen Fragestellung) der Maßstab des Vergleichs, das sogenannte ›tertium comparationes‹. Vergleicht man z. B. historische (also vertikale) Formen der Begrüßung oder eher milieubezogene (also horizontale), oder vergleicht man vor dem eigenen – die objektive Hermeneutik würde sagen, ›regelgeleiteten‹ – Erfahrungshorizont. Erst im Vergleich erschließt sich der Erfahrungsraum, das sogenannte ›konjunktive Wissen‹ für die untersuchte Tatsache.

Mannheims Überlegungen öffnen das Spektrum der Sozial- und Kulturwissenschaften für Forschungsgegenstände jenseits quantitativ oder qualitativ erheb- und auswertbarer Interviews, indem sie anerkennen, dass Wissen nicht nur in Sprache vorliegt.

2.) Wie werden Bilder nun aber analysiert, um Aussagen über soziale Erfahrungen zu treffen? Dazu möchte ich zunächst auf die mit Mannheims Wissenssoziologie korrespondierende kunstwissenschaftliche Methode von Erwin Panofsky eingehen: Die ikonologisch-ikonografische Interpretation Panofskys ist ein Verfahren, das eng verwandt mit Mannheims Überlegungen ist. Vor allem übernimmt Panofsky den oben skizzierten Dreischritt.³⁰³ Kunstwerke werden nach Panofsky auf der ersten Ebene zunächst schlicht beschrieben. Dinge, die man sieht, sollen dabei möglichst ohne jegliches Vorwissen versprachlicht werden. Der Fokus liegt auf dem erkennbaren ›Was‹ des Bildes. So erkennt man z. B. auf Leonardo da Vincis *Das Letzte Abendmahl* dreizehn Personen an einem Tisch, aufgeteilt in vier Gruppen und eine zentrale Figur.³⁰⁴ Dies nennt Panofsky die vor-ikonografische Beschreibung.³⁰⁵ In der daran anschließenden ikonografischen Analyse wird das Bild bezüglich seines historischen, religiösen, mythischen oder gesellschaftlichen Wissens befragt. Panofsky sucht die Anekdoten und Allegorien des kulturellen Kontextes auf, um damit mehr über Bedeutungszuschreibungen und Bedeutungsweisen der Motive im Bild zu erfahren.³⁰⁶ Im *Abendmahl* würde nun die biblische Historie dazu treten. Auf der dritten Ebene, der ikonologischen Interpretation, wird sich dem ›Gehalt‹ einer Gebärde, dem ›Wesenssinn‹ oder eben ›Dokumentsinn‹³⁰⁷, d. h. dem ›Wie‹ zugewandt. Panofsky geht es um die Herausarbeitung der im Bild dokumentierten spezifischen Weltanschauung,

³⁰³ Bohnsack. *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*, S. 75.

³⁰⁴ Das ist ein selbstgewähltes Beispiel, das von mir aufgrund seiner Bekanntheit gewählt wurde.

³⁰⁵ Panofsky. *Ikonographie und Ikonologie*, S. 207-223.

³⁰⁶ Ebd., S. 217 f..

³⁰⁷ Bohnsack. *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*, S. 77.

für die das entsprechende Kunstwerk exemplarisch ist.³⁰⁸ Panofsky setzt hier eine »Vertrautheit mit den wesentlichen Tendenzen der Geisteswelt« voraus und meint damit im Grunde, dass man das Bild prinzipiell in bekannte Weltanschauungen einordnen kann. Das *Abendmahl* da Vincis kann somit als Beitrag zur Renaissance verstanden werden und thematisiert nicht nur die Wissenschaftlichkeit der Zentralperspektive, sondern ein neues Verständnis von Individualität.

3.) Der große Kritikpunkt an Panofskys Analyse besteht darin, bildvergessen zu sein. Panofskys Analyse beleuchtet eher den gesellschaftlichen Aspekt statt den künstlerischen. Gemeint ist damit, dass Panofsky sich zu wenig um die Eigenlogik und den Eigensinn von Bildern gekümmert und er die Bilder lediglich zur Erklärung von Weltanschauungen heranzieht.³⁰⁹ Darauf reagiert der Kunstwissenschaftler Max Imdahl, indem er das Vorgehen Panofskys entscheidend erweitert.³¹⁰ In seiner Ikonik fokussiert Imdahl den Eigensinn von Bildern. Imdahl analysiert nämlich die Konstruktion des Bildes, um den in den Bildern inhärenten Gestaltungsprinzipien (>modus operandi der Formalstruktur<) näher zu kommen und darüber Aussagen treffen zu können.³¹¹ Bei diesem so genannten »sehenden Sehen« (im Gegensatz zum »wiedererkennenden Sehen« Panofskys) werden Bilder hinsichtlich folgender Aspekte der Gestaltung, das heißt der Formalstruktur, befragt:

In der Herausarbeitung der »perspektivischen Projektion« wird herausgestellt, welche Rolle die Betrachter:innen zum Bild einnehmen können und wie die Elemente des Bildes zur Betrachtung stehen. Ist das Bild in Zentralperspektive gemalt oder fotografiert, so verfügen die Betrachter:innen über einen umfassenden Blick, verlässt das Bild diese Perspektive verändert sich der Blick der Betrachter:innen und die Möglichkeit der Überschau. Der Blick wird durch die Steuerung des oder der Künstler:in gelenkt. Was kann man sehen, was ist verborgen? Die Zentralperspektive in Leonardo da Vincis *Abendmahl* suggeriert den Betrachter:innen genau die Möglichkeit, alles zu sehen und Jesus im Zentrum der Darstellung wahrzunehmen. In der »szenischen Choreografie« werden Bildelemente (Personen) zueinander in Beziehung gesetzt. Durch die Verschiebung der Elemente wird das Besondere der eigentlichen Beziehungschoreografie herausgearbeitet. Insbesondere bei Abbildungen von Personen und Personengruppen, gibt diese Technik Aufschluss über die Deutungen von Handlungen durch die Künstler:innen. Wendet man diese Technik auf da Vincis *Abendmahl* an, ändert sich der ganze Gestus des

³⁰⁸ Panofsky. *Ikonographie und Ikonologie*, S. 221.

³⁰⁹ Vgl. u.a. Forssman 1979, Liebmann 1979.

³¹⁰ Imdahl. *Giotto Arenafresken*; Imdahl. *Ikonik*.

³¹¹ Bohnsack. *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*, S. 78.

Bildes, sobald man Jesus etwas weiter nach links oder nach rechts oder die Jüngergruppen neu positioniert. Hier nur salopp formuliert: Es bedeutet etwas, dass sich Jesus im Zentrum befindet. Letztlich zeichnet Imdahl Linien zwischen den Elementen des Bildes ein, um hier in der ›planimetrischen (d.h. flächenmäßigen) Komposition‹, die das Bild ordnenden Linien aufzuzeigen und damit der eigengesetzlichen oder eigenlogischen Konstruktion näher zu kommen. Solche Linien sind dabei nicht die der Perspektive, sondern folgen z.B. den Figurenkonstellationen. So lassen sich in da Vincis *Abendmahl* Linien der verschiedenen Jüngergruppen aufgrund deren Blickrichtung oder anhand der Handgesten nachzeichnen. Auch diese Laufen auf Jesus hin, aber prallen an ihm ab. Er erwidert keine dieser Linien: Jesus ist zwar der zentrale Fokus aller, aber er steht im Gemälde da Vincis für sich – er bräuchte die anderen gar nicht, diese ihn aber schon. Das scheint da Vinci sehr wichtig gewesen zu sein.

Auch wenn ich hier in meiner Wiedergabe eine Abfolge der Analyseschritte von Panofskys zu Imdahl nahelege, funktioniert die ikonische Interpretation Imdahls hauptsächlich mittels der Ausklammerung der zweiten und dritten Ebene Panofskys. Das heißt, das, was unter Umständen von dem Bild gewusst wird, tritt erst *nach* der Erarbeitung der Formalstruktur wieder zur Interpretation dazu. Davon verspricht sich Imdahl, vor allem dem eigensinnigen ›Wie‹ des Bildes näherzukommen, ohne gleich mit dem Kontext zu interpretieren.

Kommt man auf das Abendmahl von da Vinci zurück, tritt das Wissen über das Geschehen, d.h. der Rolle Jesus erst zum Schluss hinzu. Erst so werden die Diskrepanz und das Besondere an dem Bild ersichtlich. Vor dem Hintergrund des letzten Abendmahls entwirft da Vinci Jesus als einen selbstständig handelnden Menschen, der gegen seine Jünger und für sich eine Entscheidung getroffen hat. Das Bild zeigt die eigensinnige Deutung einer Selbstbewusstwerdung, die in eine Selbstpräsentation mündet. In da Vincis Gemälde stellt sich das ›Wie‹ eines selbständigen, kreativen Individuums dar. Da Vinci gibt somit in seinem Bild dem eigenen Erfahrungsraum und den damit verbundenen Handlungen eine Darstellung. Zieht man weiteres Wissen um die Renaissance und die ›Entdeckung‹ des Individuums hinzu, erkennt man in da Vincis Bild einen exemplarischen Ausdruck und eine exemplarische Typologie der Herausbildung des humanistischen Künstlerbildes, das sich im *David* von Michelangelo oder in den Selbstportraits Albrecht Dürers wiederfindet. Der Dokumentsinn des Abendmahls besteht darin, zu zeigen, *wie* sich dieser neue kreative Mensch zeigt.

Diese nach Mannheim, Panofsky und Imdahl entworfenen methodischen Zugänge wurden verschiedentlich in den Sozia- und Kulturwissenschaften weiterentwickelt. Ralf Bohnsack hat darauf folgend seine dokumentarische

Methode um die Analyse von Bildwerken erweitert,³¹² Aglaja Przyborski hat die Analyseelemente der Formalstruktur noch um die Relation von Schärfe und Unschärfe insbesondere in der Fotografie erweitert³¹³ und Michael R. Müller hat den Bildvergleich als methodisches Werkzeug ausgearbeitet, um »jene Differenzen und Analogien zu anderen Bildern im unmittelbaren Wortsinn sichtbar zu machen, aus denen sich einerseits alltagsweltlich, jeweilige soziale und kulturelle Bildbedeutungen ergeben, die sich andererseits aber zugleich auch als methodisch kontrollierte Bilddeutungen theoriebildend explizieren lassen«³¹⁴. Insbesondere Müllers Anregung, Bilder zu vergleichen scheint dabei geeignet zu sein, die Überlegungen von Panofsky und Imdahl im Bereich der Bildlichkeit abzusichern.

Bis hier möchte ich nicht nur meinen methodischen Standpunkt etwas näher ausgeführt, sondern auch die Möglichkeit dargestellt haben, wie Bilder hinsichtlich des Zusammenspiels von sozialen Bedingungen und künstlerischen Eigensinn ausgewertet werden können. Obwohl Bilder auf den ersten Blick unterkomplex wirken und oft hinter sprachlichen Quellen zurücktreten, verbinde ich mit Bildern im Sinne Mannheims eine hochgradig relevante Aussagekraft, gerade weil sie auf einer atheoretischen und damit darstellerischen Ebene nichtsprachliche und inkorporierte Erfahrungen sichtbar machen. Gleichzeitig ermöglichen die kunstwissenschaftlichen Methoden, den eigensinnigen Deutungen dieses Wissens durch die Künstler:innen näher zu kommen.

4. Darrel Ellis: Self-Portrait after Photograph by Peter Hujar

Damit möchte ich zu meinem Ausgangspunkt, den Bildern von Darrel Ellis zurückkehren, die er zur Ausstellung *Witnesses* beigetragen hat. Insbesondere möchte ich mich mit dem Gemälde *Self-Portrait after Photograph by Peter Hujar, 1989* (im weiteren *Self-Portrait*, Abb. 1.) auseinandersetzen und das Bild im Sinne Panofskys und Imdahls zunächst analysieren, um dann in einem weiteren Schritt noch ein anderes Bild von Ellis zum Vergleich heranzuziehen. In einem dritten Schritt sollen die Bilder und Fotografieren in der HIV/AIDS-Krise und den Erfahrungen der People of Colour verortet werden sowie die Frage beleuchtet werden, warum Ellis im Katalog zur Ausstellung zu seinen Beiträgen bemerkte: »I struggle to

³¹² Bohnsack. *Qualitative Methoden Bildinterpretation*; Bohnsack. *Methoden der Bildinterpretation: Einführung in den Themenschwerpunkt*; Bohnsack. *Qualitative Bild- und Videointerpretation: die dokumentarische Methode*; Bohnsack. *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*; Przyborski/Wohlrab-Sahr. *Qualitative Sozialforschung*.

³¹³ Przyborski/Wohlrab-Sahr. *Qualitative Sozialforschung*, S. 344.

³¹⁴ Müller. *Figurative Hermeneutik*, S. 130.

resist the frozen images of myself by Robert Mapplethorpe and Peter Hujar. They haunt me.«. Das heißt, es soll untersucht werden, welches konjunktive Wissen auf welche eigensinnige Deutung trifft.



Abb. 1: Darrel Ellis: *Self-Portrait after Photography by Peter Hujar*, 1989. Pinsel und schwarze Tusche und Lavierung über Kohle auf Leinwand aufgezogenem Asia-Faserpapier (Japanpapier). The Baltimore Museum of Art.

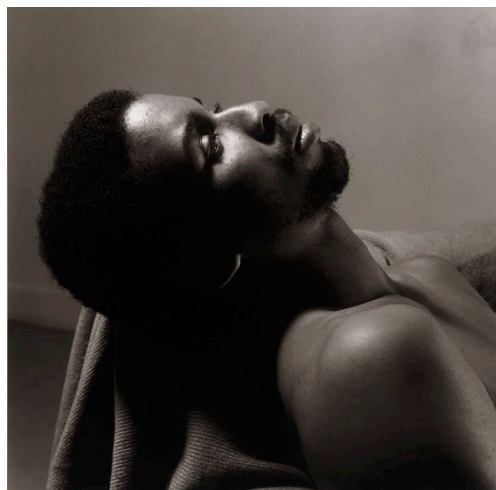


Abb 2: Peter Hujar: *Darrel Ellis (II)*, 1981. Silbergelatinendruck, 10 x 16 Zoll. Nachlass Peter Hujar.

Meine Analyse beginne ich mit der vor-ikonografischen Beschreibung im Sinne Panofskys: *Self-Portrait* zeigt den Kopf von Darrel Ellis im seitlichen Profil eingefangen in einem nahezu quadratischen Format. Der Kopf lehnt auf einer Erhöhung, der Körper fällt nach unten rechts ab. Hals und Schultern sind noch zu erkennen. Die Augen sind leicht geöffnet und schauen in die rechte obere Ecke. Das Porträt ist in schwarzen und grauen Tönen gemalt, wobei die Haare und der Schatten, den anscheinend der Hals wirft, fast gänzlich schwarz sind. Ellis hat auf dem Bild einen Kinnbart. Bemerkenswert ist die eher flächige Maltechnik. Gleichzeitig, und das ist das Besondere an dem Bild, wirkt das Gemälde plastisch. Es weist eine marmorierte Struktur auf. Auffällig ist außerdem eine abfallende geschwungene Linie von der rechten Wange zur Schulter. Eine weitere Linie ist im oberen rechten Teil des Bildes erkennbar, die ebenfalls von links oben nach rechts unten abschwingt. Letztlich gibt der Titel an, dass das Bild nach einer Fotografie von Peter Hujar gezeichnet wurde und Darrel Ellis somit eine Vorlage nachmalte.



Abb. 3: Selfportrait: Planimetrie



Abb. 4: Selfportrait: Faltungen

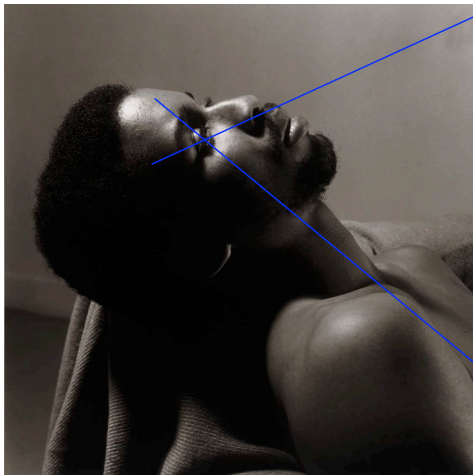


Abb. 5: Darrel Ellis (II): Planimetrie

Die Analyse der Formalstruktur im Sinne Imdahls ergibt folgende Besonderheiten (Abb. 3): Auffallend ist das nahezu quadratische Format (24 x 22 Zoll) sowie der Suggestion, dass die Betrachter:innen des Bildes sich auf Augenhöhe mit den Augen von Ellis befinden. Als Betrachter:innen schauen wir nahezu exakt von der Seite auf sein Profil (perspektivische Projektion). Planimetrisch dominiert das Bild dabei die abfallende Linie von den Augen zur Schulter rechts unten, da sie noch mindestens zwei Mal wiederholt wird. Einmal im rechten oberen Bereich, einmal ganz links oben. Diese Hauptlinie wird dabei durch die Blickrichtung gebrochen, die in die rechte obere Ecke zielt. Hier sind also zwei Bewegungen auszumachen, eine zieht nach unten, die andere strebt nach oben. Die Hauptlinie ist gezeichnet, die anderen beiden, und das sieht man nur am Original, sind durch eine sogenannte

Lavierung entstanden, das eine flächige Gestaltung mit verdünnter Tusche oder Tinte meint und das Papier verformte. Diese Maltechnik tritt als das Besondere des Bildes hervor.

Zusätzlich zur Analyse der Formalstruktur ist deshalb unbedingt notwendig, das eigene Vorgehen von Ellis, sein Material und die Farbigkeit zu beachten. Die Beschreibung des Bildes lautet im Katalog: »Pinsel und schwarze Tusche und Lavierung über Kohle auf Leinwand aufgezogenem Asia-Faserpapier (Japanpapier).«³¹⁵ Ellis hat ein besonderes Faserpapier genutzt, dieses zunächst auf eine Leinwand gezogen, darauf mit Kohle gemalt und abschließend mit verdünnter Tusche laviert. Aufgrund der Tusche, die Ellis über die Kohle aufgetragen hat, zog sich das empfindliche Papier an etlichen Stellen zusammen. Das heißt, das Bild verfügt aufgrund dieser Technik über Zusammenfaltungen (Abb. 4). Dadurch entsteht gleichzeitig eine Tiefe im zweidimensionalen Gemälde, obwohl es schlicht in Grautönen gemalt worden ist. Ellis gelingt es nicht nur, Schwarz in unterschiedlichen Abstufungen zu malen, sondern das ganze Gemälde erhält eine dreidimensionale Textur, die aus dem Zusammenspiel mehrerer Schichten entsteht: Leinwand, Papier und Kohle, über welche die Tusche aufgetragen wurde. Das Spiel der Materialien markiert die Eigenlogik des Bildes.

Bevor ich in einem weiteren Schritt den Kontext des Bildes mit den Formelementen miteinander verbinde, möchte ich zunächst auf die Originalfotografie von Peter Hujar eingehen (Abb. 2). Peter Hujars Foto von Darrel Ellis zeigt, und das liegt in der Natur der Sache, dieselbe Person, in derselben Haltung und erwirkt dennoch einen anderen Eindruck. Das Format (20 x 16 Zoll) ist etwas rechteckiger, sodass Darrel Ellis lang gestreckt und weniger gestaucht wirkt. Hujar hat einen Abstand zwischen Rahmen und Kopf gelassen. Gleichzeitig ist klar erkennbar, dass Ellis auf dem Foto zumindest seinen Oberkörper nicht bekleidet hat. Perspektivisch ist die Aufnahme auch nicht im Sinne eines Seitenprofils gemacht worden, sondern leicht von oben. Diese Perspektive ist im Gemälde nicht mehr eindeutig nachvollziehbar. Die räumliche Tiefe des Fotos entsteht unter anderem aufgrund dieser leicht von oben fotografierten Perspektive und durch eine Wandleiste, die zwischen Kopf und Rahmen in der Unschärfe erkennbar ist. Diese Tiefe, die durch Perspektive und Relation von Schärfe und Unschärfe entsteht, hat Ellis in seinem Bild nicht übernommen. Auch die planimetrische Komposition ist trotz desselben Motivs eine andere (Abb. 5): Hier lässt sich eine gerade Linie von Schulter zur Nasenspitze zeichnen, die durch eine waagerechte Linie von der Stirn über die Nasenspitze gebrochen wird. Eine dritte Linie markiert die Blickrichtung der Augen, die exakt die rechte obere Ecke anvisieren. Keine der Linien ist dominant. Hujars Foto ist in schwarz/weiß gehalten, jedoch kennzeichnet eine flächige Grau-Tonigkeit

³¹⁵ Frame. *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 139.

das Foto. In Hujars Aufnahme schwimmen die Töne ineinander und nur in der Schärfe hebt sich Darrel Ellis' nackter Oberkörper hervor. Hujar hat ein Foto getätigt, das bewusst komponiert ist und sich deutlich auf Ellis als Motiv konzentriert. Dadurch stellt es vor allem Fragen nach einer Erotisierung bzw. Objektifizierung. Davon ist in Ellis' Gemälde nichts mehr zu sehen.

Wir stehen also zunächst vor zwei Fragen: Warum hat Ellis das Foto von Peter Hujar als Gemälde neu interpretiert und welche Erkenntnisse bezüglich des konjunktiven Wissens und des Eigensinns lassen sich aus dem Stil des Gemäldes ableiten? Um dem näher zu kommen, möchte ich mich nun dem Kontext des Bildes zuwenden.

Die Geschichte der beiden Bilder führt in das New York der frühen 1980er Jahre. Darrel Ellis gehörte zur dort beheimateten Kunstszene, für die heute Namen wie Nan Goldin, David Wojnarowicz und auch Peter Hujar stehen. Ellis wohnte zunächst mit seinem Freund José Rafael Arango, der Schauspieler in Charles Ludlams queeraffinen *The Ridiculous Theatrical Company* war, im East Village. Danach lebte er mit seinem Schulfreund Miquel Ferrando in der Lower East Side. Ellis war Assistent der Künstler Not Vidal und Malcom Morley, frequentierte die Szenebars *Ninth Circle* oder *The Bar* und nahm an etlichen Gruppenausstellungen teil.³¹⁶ 1980/81 lernte Ellis Robert Mapplethorpe und Peter Hujar kennen, die ihn beide am gleichen Wochenende fotografierten und ihm jeweils einen Abzug der Serie überließen.³¹⁷

Neun Jahre später: Hujar und Mapplethorpe sind an den Folgen von AIDS gestorben. Nan Goldin beginnt die Vorbereitung einer Ausstellung, die Sex in den Zeiten von HIV/AIDS thematisieren soll.³¹⁸ Wie Hujar und Mapplethorpe waren jedoch viele ihrer bekannten und befreundeten Künstler längst der Immunschwächekrankheit zum Opfer gefallen, so dass Goldin beschloss, zu fragen, wer sich an einer Kunstaussstellung zu den Folgen von HIV/AIDS beteiligen will. Darrel Ellis entschied sich, mit den Aufnahmen der zwei unlängst Verstorbenen sowie mit zwei Umarbeitungen an Goldins *Witnesses* teilzunehmen. Diese ›kleine Installation‹ ist insofern ungewöhnlich, weil alle anderen Teilnehmenden sich dezidiert mit den Folgen von AIDS für sich und ihrer Freunde beschäftigen. Ellis jedoch verbindet mit den vier Bildern eine andere kritische Facette, wenn er sich den Fotografien von Hujar und Mapplethorpe auseinandersetzt: »the model talks back, pronounces his *own* truth«³¹⁹ erklärt Allen Frame das Bemühen von Ellis. Ellis, der einzige *People of Colour* in der Ausstellung, betrauert in seinem Beitrag zur Ausstellung eben nicht die Fotografen. Er problematisiert

³¹⁶ Montes/Croft. *Darrel Ellis*, S. 166.

³¹⁷ Frame, *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 134.

³¹⁸ Goldin. *In the Valley of the Shadow*, S. 4.

³¹⁹ Frame. *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 137. Hervorhebung RR.

auch nicht vordergründig HIV/AIDS, sondern er stellt sich einer anderen Auseinandersetzung. Welcher und warum?

Ich möchte einige Interpretationen diskutieren, um anschließend zurück zu den Ergebnissen meiner Analyse zu kommen. Unzweifelhaft reagiert Darrel Ellis auf Mapplethorpe und Hujar indem er ihre Fotografien aus seiner Perspektive interpretiert. Das wird in der bisherigen Debatte in zwei Facetten diskutiert. Erstens: Ellis wehre sich gegen den White Gaze bzw. der Objektifizierung der beiden Fotografen.³²⁰ Kuratorin Leslie Cozzi konkretisiert diesen Aspekt, wenn sie schreibt, »[t]his declaration problematized the fetishized and hyper-sexual representations of black masculinity against which his self-images contend«³²¹. Dem möchte ich sekundieren, und darauf hinweisen, dass Ellis an Bemerkungen schwarzer Künstler wie Isaac Julian oder Essex Hemphill anschließt. Diese warfen insbesondere Mapplethorpe eine Objektifizierung von People of Colour vor und wiesen auf die »kolonialen Fantasien«³²² hin, in denen Schwarze einem weißen Verlangen untergeordnet wurden. Ellis kann sich hier auf eigene Erfahrung berufen, denn wie Allen Frame im Gespräch berichtet, zeigen die Kontaktabzüge der Hujar-Session Ellis auch nackt – Bilder die zwar nirgends veröffentlicht, durchaus aber geschossen wurden.³²³

Zweitens setze sich Ellis mit dem frühen Tod der Fotografen auseinander und stellt einen Bezug zu seiner eigenen Sterblichkeit her. »The sense of his own mortality was heightened by the fact that both photographers had recently died from AIDS-related causes [...].«³²⁴ Dabei ist unklar, ob Ellis von seiner eigenen HIV-Infektion wusste. Allen Frame und Ariel Goldberg gehen zumindest davon aus, aber zum Zeitpunkt der Ausstellung wusste niemand von Ellis HIV-Serpositivstatus.³²⁵ Er nahm somit an der Ausstellung vordergründig nicht als eine Person mit AIDS teil. Spielt HIV/AIDS dann überhaupt eine Rolle?

Alanna Fields fühlt sich vom Re-Painting des Hujar-Fotos auf eine dritte Weise angezogen:

³²⁰ Barnette et al. *To Be Remembered/To Have Been Real*, S. 136.

³²¹ Cozzi. *Darrel Ellis: The Haunting*, S. 28.

³²² »In Mapplethorpe's imagery, the stench of racist stereotypes rotting in the soil of violent history is sanitized and deodorized by the clinical precision of his authoritative, aestheticizing master vision. In reiterating the terms of colonial fantasy, his pictures service the expectations of white desire, but what to do say to our wants and desires as black gay men?« Julian/ Mercer. *True confessions: A discourse on images of black male sexuality*, S. 209; Hemphill. *Ceremonies. Prose and Poetry*, S. 43.

³²³ Frame/Rösener. *Interview*.

³²⁴ Frame. *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 137.

³²⁵ Frame/Rösener. *Interview* und Frame. *Uptown, Dometown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 137; Barnette et al. *To Be Remembered/To Have Been Real*, S. 135.

»That painting is really seductive. It makes me wonder, Who was this man? There are these moments where he appears kind of shy and quiet or serious, but I like that he was able to see and envision himself in some any different ways. I think even that is repetition, right? How many ways can I see myself? How many *levels* of what I am can I tap into?«³²⁶

Diese Bemerkung weist darauf hin, dass man den geschilderten zwei Interpretationslinien noch eine weitere hinzufügen kann. In der Kontrastierung der Objektifizierung durch weiße Künstler und in der Auseinandersetzung mit Vergäng- und Sterblichkeit angesichts von HIV/AIDS begibt sich Ellis auf eine Tiefenerkundung seiner selbst.

Damit möchte ich den Faden der Analyse, die nun mithilfe des Kontextes konkretisiert wurde, wieder aufnehmen. Beobachtet habe ich, dass die Eigenlogik des Bildes vor allem in der Schichtung bzw. der Abstufung der Farblichkeit und der Plastizität des Materials liegt. Ellis setzt dem eingefrorenen Gestus des Fotos eine Tiefe und Skulpturalität entgegen, die er im Zusammenspiel auf Papier, Farbauftrag und Lavierung herstellt. Das ist nicht zufällig. Tiefe und Skulpturalität sind wesentlich in Ellis' Werken und dominieren die Eigenlogik vieler seiner Malereien und seine eigenen Fotografien, zu denen ich weiter unten noch komme. Kuratorin Leslie Cozzi weist darauf hin, dass »depth [...] a particular concern« in Ellis' Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte war und bezieht sich dabei auf Eintragungen von Ellis in dessen Notiz- und Skizzenbüchern.³²⁷ In diesen Büchern (1976-1992) finden sich schon in den späten 1970er Jahren Überlegungen zu ›sculpture reliefs‹. Des Weiteren werden Julian Schnabel, Juan Gris oder Kunst afrikanischen und schwarzamerikanischen Ursprungs erwähnt, in denen Ellis dem Skulpturalen nachspürt.³²⁸ Cozzi und Kurator Antonio Sergio Bessa weisen in ihren Analysen der Werke von Darrel Ellis zusätzlich auf dessen Faszination insbesondere für europäische Malerei hin, die neben Rembrandt von Rijn vor allem moderne Künstler wie Edgar Degas, Claude Monet, Honoré Dumier, Nicolas Poussin, Edvard Munch, Paul Klee oder Pablo Picasso ebenso umfasst wie die Künstler Alberto Giacometti, Lucien Freud und Frank Auerbach.³²⁹ Ellis verfügt nicht nur über eine umfassende Kenntnis europäischer Malerei und beschäftigt sich ausgiebig mit Portraits und Malereien familiärer Settings, sondern konzentriert sich auf Plastizität und Raumfragen in der Malerei, wie Skizzen und Studien in seinen Notizbüchern beweisen. Dazu kommt eine frühe Faszination für Paul Cézanne, dessen Kunst in flächigem Farbauftrag Raum herzustellen, Ellis beeindruckt.³³⁰ Das Bild *Self-Portrait* ist somit nicht einfach nur eine

³²⁶ Barnette et al. *To Be Remembered/To Have Been Real*, S. 135, Hervorhebung RR.

³²⁷ Cozzi. *Darrel Ellis: The Haunting*, S. 29.

³²⁸ Ebd., S. 29.

³²⁹ Bessa. ›*A Hole in the Picture*‹: *Darrel Ellis Was Here*.

³³⁰ Ellis. *Notebook*. 1977.4.

Reaktion auf den Tod des verstorbenen Fotografen anlässlich von *Witnesses*, in dem eine Antwort auf Objektifizierung und die Betrachtung von Vergänglichkeit stattfindet, sondern resultiert aus einem mehr als zehnjährigem Studium der Kunst. Aber mit welchem Ziel?

5. Familienfotos

Ich möchte, um diese Frage zu beantworten, auf ein weiteres Bild von Ellis eingehen, das exemplarisch für Arbeiten steht, die er im selben Zeitraum und bis zu seinem Tod anfertigte. Es handelt sich dabei um eine schwarz/weiß Fotografie. Das Bild *Untitled (Mother, Father, and Laure)*, 1990 (Abb. 6) erschließt sich auf den ersten Blick recht schwer. Es besteht aus einem Foto, das sich auf weißem Grund befindet:



Abb. 6: Darrel Ellis: *Untitled (Mother, Father, and Laure)*, 1990. Silbergelatinendruck. 11 x 14 Zoll.

Der betrachtende Blick wird zunächst von der Frau in einem schwarzen Oberteil angezogen. Mit ihrem rechten Auge schaut sie in die Kamera, während ihr linkes Auge von einem waagerechten weißen Balken und einer senkrechten Irritation, die wie eine Falte aussieht und bis zum unteren Drittel reicht, verborgen ist. Der Blick folgt dann nach rechts. Dort kann man ein Mädchen in einem weißen längs schwarz gestreiften Kleid erahnen. Sie hat eine weiße Schleife im Haar und ihren Blick Richtung Mitte zugewandt.

Ihr Gesicht ist durch die gleiche Irritation unkenntlich, die bei der anderen Frau zu bemerken ist. Ihr linker Arm wird von einer Hand umfasst, die von hinten kommt. Die Mitte ist dominiert von zwei weiteren weißen waagerechten Balken, die das dritte Gesicht, vermutlich das eines Mannes, zergliedern. Der obere Balken, der die Bilder von Frau und Mädchen begrenzt, ist der größere. Dann folgt mit etwas Abstand ein kleiner zweiter Balken und darunter ein noch kleinerer. Es gibt ebenfalls eine abgestufte Verschiebung der Gesichtsanteile des Mannes nach unten. Seine Augen sind auf der Höhe der Schultern der anderen beiden gerutscht, sein Mund noch tiefer. Die Nase wird vom kleinsten weißen Balken überdeckt. Ein lächelnder Mund ist wahrnehmbar. Alle drei sind People of Colour. Es gibt keinen Rand. Die Balken und die Irritationen formen mehrere Rechtecke, in denen das Gesicht des Mannes Platz findet.

Es ist schwer, auf den ersten Blick zu erkennen, wie diese Rechtecke entstehen und wie sie zusammenhängen. Geübte Augen mögen eine Art Loch oder einen gestaffelten Schacht erkennen. Bemerkenswert ist, dass die Fotografie an den Seiten wegbricht. Links markiert die Silhouette der Frau das Ende der Fotografie, rechts fällt der Rand des Fotos zur Bildmitte hin. Oben ist eine gerade Kante zu erkennen, unten wirkt es abgerissen. Zeitlich scheint das Motiv des Fotos nicht zum Ort New York oder in das Jahr 1990 zu passen. Bemerkenswert ist außerdem, dass das Foto nur einen Teil des Bildes darstellt, da es von einem akkurat begrenzten Weiß umfasst wird.

In der weiteren Analyse zeigt sich, dass eine Art Verzerrung die Eigenlogik bzw. den Eigensinn des Bildes dominiert. Diese tritt zunächst im Motiv und damit in der szenischen Choreografie zutage. Wahrnehmbar ist die Dreierkonstellation der Personen zueinander. Vielleicht umfasst die Person in der Mitte Frau und Mädchen. Diese Ahnung suggeriert einen wohlwollenden Zusammenhang der Abgebildeten. Diese Personen verbindet etwas, das gleichzeitig gestört ist. Die Konstruktion des Bildes wird durch verschiedene Rechtecke bestimmt (Abb. 7). An den Seiten zerfällt das Foto, während es in der Mitte zerstückelt wirkt. Ränder und Mitte dominieren die perspektivische Projektion, die völlig aus der für Fotos gewohnten Zentralperspektive herausfällt. Das Foto ist vermutlich in der Zentralperspektive aufgenommen, aber es ist, als ob es selbst auf einem Tisch liegt und aus einer schrägen Vogelperspektive neu fotografiert wurde. Dadurch stellt sich ein dreidimensionaler Effekt ein, der durch die planimetrische Konzeption unterstützt wird. Die Planimetrie wird durch verschiedene Trapeze bestimmt. Zum einen durch das Trapez, das die Fotografie rahmt. Außerdem lassen sich mehrere Trapeze, die die Mitte gestalten, einzeichnen. Dadurch tritt ein räumlicher Charakter hervor, der im Bild eingearbeitet zu sein scheint. Es wiederholt sich der Eindruck, den wir schon im Bild *Self-Portrait* sehen konnten: Das Bild ragt in die Tiefe hinein, es sind Stufen zu erkennen.

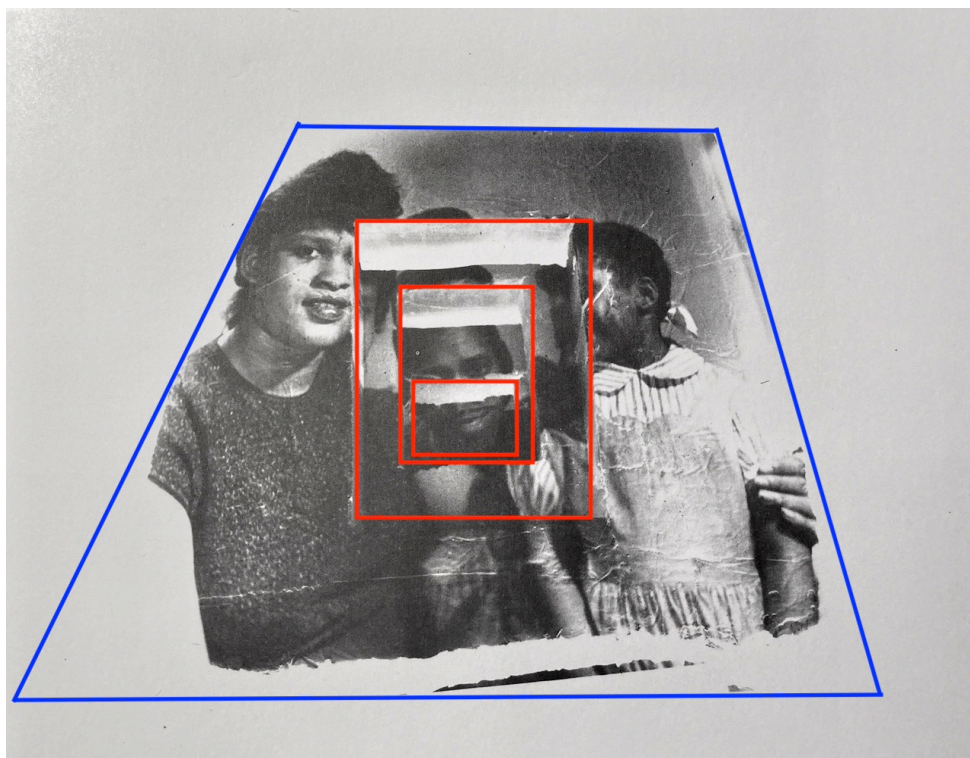


Abb.: 7. Untitled (Mother, Father, and Laure), 1990, Planimetrie

Es lassen sich noch viele ähnliche Bilder aus dem bisher überlieferten und entdeckten Werk von Ellis heranziehen. In den späten 1980er und frühen -90er Jahren dominieren in seinen künstlerischen Arbeiten – egal ob Fotografie oder Malerei – Familienmotive, die in Trapezen eingefasst und durch seltsame Konstruktionen durchbrochen werden. Ich möchte deshalb versuchen, einen kurzen Überblick über die Geschichte der Motive und über die Herleitung des Formats zu geben.

Wie der vermutlich nachträglich vergebene Titel *Untitled (Mother, Father, and Laure)*, 1990 des beschriebenen Bildes erkennen lässt, handelt es sich bei den im Foto abgebildeten Personen um Ellis' Kernfamilie, Mutter Jean, Vater Thomas und seine heute noch lebende Schwester Laure. Das Foto selbst gehört zu einem Bestand von mehreren Hundert Negativabzügen seines 1958 erschlagenen Vaters, den Jean Ellis aufbewahrte.³³¹ Diese Negative bilden nicht nur ein für die 1950er Jahre beachtliches fotografisches Werk, sondern sind ein ungewöhnlicher Schatz an dokumentarischen Aufnahmen eines schwarzamerikanischen Familienlebens. Unweigerlich ist man in den Negativen bzw. Fotos von Thomas Ellis in eine Generation geworfen, die offensichtlich in den 1950er

³³¹ Montes/Croft. *Darrel Ellis*, S. 158 ff.

Jahren ein einfaches, aber perspektivisch offenes Leben mit Strandausflügen und Familienfeiern führte.

Dieses Leben existiert 1983 nicht mehr, als Jean Ellis ihrem Sohn Darrel die Negative seines Vaters übergibt.³³² New York ist zu einer gewalttätigen und gefährlichen Stadt geworden und trotz der Bürgerrechtsbewegung der 1960er Jahre gehören People of Colour immer noch zu einer marginalisierten US-amerikanischen Bevölkerungsgruppe. Nicht zu vergessen, breitet sich der noch unbekannte HI-Virus unter diesen marginalisierten Bevölkerungsgruppen aus. Darrel Ellis hat gerade zwei Jahre in der *PS1* Residenz verbracht und dort mit James Wentzy vor allem daran gearbeitet, Mehrdimensionalität in die zweidimensionale Fläche von Fotos zu übertragen. Ellis und Wentzy erfinden ein Verfahren, indem sie auf Skulpturen Fotografien projizieren und diese wiederum neu fotografieren/ablichten. »This early collaboration pushed Ellis to consider the relationship between matter, perception, and revivification, as photographs took on a three-dimensional quality when projected in his studio, only be flattened again, when recaptured on film.«³³³ Doch verlieren sich diese Überlegungen wieder und Ellis widmet sich vor allem Gouach-Zeichnungen.

Ellis wendet sich der Projektionstechnik erst 1987 erneut zu. Zumindest sind alle Fotografien und daraus entstandene Gemälde zwischen 1987 und 1991 datiert.³³⁴ Ellis ist 1987 aus Europa wiedergekehrt, und diese Rückkehr geht mit substantiellen Veränderungen einher. Zunächst hat er ein eigenes Apartment in Greenpoint (Brooklyn) bezogen und gleichzeitig einen Job als Security Guard im *Museum of Modern Art* angenommen. Die in Rückbesinnung auf den Anfang der 1980er Jahre entwickelte Technik wird von einer sozialen Absicherung begleitet. Erklärt sie diese aber? Wentzy und Frame ziehen in Betracht, dass sie in Zusammenhang mit dem Wissen um die HIV-Infektion stehen: »Fear of death, working to get in done.«³³⁵ Aber Ellis scheint sich nicht nur gegen den Tod zu stellen. Er will etwas mit seinen Bildern erzählen und deshalb wendet er sich der mit Wentzy erfundenen Technik wieder zu.

Zunächst professionalisiert er das Verfahren und reflektiert es in seinen Notizbüchern: Über einen Vergrößerer projiziert er auf Skulptur-Reliefe, die in die Tiefe gehen, die Negative seines Vaters, um diese dann mit einer

³³² Cozzi. *Darrel Ellis: The Hauting*, S. 27. Es ist etwas unklar, ob nun 1981 oder 1983. Cozzi hat sich entweder verschrieben oder James Wentzy (Croft. *Interview*, S. 14) irrt sich, wenn er davon ausgeht, die Negative kamen 1983 zu Ellis.

³³³ Montes/Croft. *Darrel Ellis*, S. 140.

³³⁴ Ellis. *Regeneration*.

³³⁵ Wentzy/Croft Interview. Vgl. auch Frame, *Uptown, Downtown. A Remembrance of Darrel Ellis*, S. 2022: 136; Frame/ Rösener (2023).

eigenen Kamera abzulichten. Diese ›Positive‹ wurden in einem Extraprozess in Internegative umgewandelt, um als Positivdruck entwickelt zu werden. In diesem Prozess werden die Schatten des Reliefs weiß statt schwarz.³³⁶ Gleichzeitig entsteht aufgrund der Stellung von Relief und Kamera die trapezartige Form.³³⁷ Auch diese ist gewollt. Wie die Tagebücher zeigen, verbindet Ellis mit den Trapezen die Darstellung von Historie und Vergänglichkeit. Die Trapez-Form meint für Ellis »Time = History, the Past«. »The shape of stretching has itself a perspective«.³³⁸ (Sehr anschaulich in den Anfangssequenzen der ursprünglichen *Star Wars* Filme, in denen der Text nach hinten in Form eines Trapezes verschwindet.) Auf diese Art und Weise scheint Ellis nicht nur räumlich, sondern auch eine zeitliche Perspektivität veranschaulichen zu wollen. Das Relief selbst wird mit »Feeling« oder »Tactility«³³⁹ bezeichnet und kennzeichnet eine weitere Verzerrung mit dem Ziel aus der bloßen Anschaulichkeit von Bildern heraus zu einem haptischen Gefühl zu kommen: »distortions ›give the image a heightened sense of life‹«³⁴⁰. In diesem Sinne forciert Ellis eine Verlebendigung des Abgebildeten, verweist aber gleichzeitig darauf, dass dieses Lebendige in unterschiedlichen Layern als Vergangenes vorliegt!

Die Etablierung dieses Verfahrens konzentriert sich dabei vor allem auf Familienaufnahmen seines Vaters: »It is remarkable from the hundreds of negatives Ellis had access to, he chose to rework a small set of his father's photographs, primarily portraits of family members with whom he had grown up.«³⁴¹ Laut Allen Frame liegen die Gründe hierfür in Ellis' ³⁴² Studium von Portraits und Familiengemälden des 19. und 20. Jahrhunderts. Er will scheinbar die Portrait- und Familienmalerei für People of Colour entdecken. In den Zeichnungen und Malereien der frühen 1980er Jahre dominiert die malerische Wiedergabe familiärer und feierliche Szenen, in den Fotografien dann die Beschäftigung mit seiner Familie. Aber warum bleibt er nicht in seiner Gegenwart? Warum die starke Beschäftigung mit der Vergangenheit?

Ellis beschreibt seine Fokussierung auf die Familie folgendermaßen:

»It's probably no coincidence that I've chosen my family as the subject. When I look at those photographs sometimes, all I see are holes. It bothers me. [...] I guess because it reflects a truth or reality, that search for wholeness and completeness, but it doesn't exist. [...] You have this strong juxtaposition of this ideal Black family life with all these disjunctions and holes, so, in a way, it's back to why I use my father's

³³⁶ Insb.: Ellis. *Notebook 1988.1* und Ellis. *Regeneration*, S. 154-171.

³³⁷ Anschaulich in: Montes/Croft. *Darrel Ellis*, S. 140-147.

³³⁸ Ellis. *Regeneration*, S. 164 f..

³³⁹ Ellis. *Regeneration*, S. 162-165.

³⁴⁰ Montes/Croft. *Darrel Ellis*, S. 141.

³⁴¹ Montes/Croft. *Darrel Ellis*, S. 142.

³⁴² Frame/Rösener. *Interview*.

work: because that's the raw material I need to talk about, the fact that it's gone, that it doesn't exist anymore.«³⁴³

In der Auseinandersetzung mit den Familienportraits fallen somit zwei Themen zusammen. Erstens der Charakter einer schwarzen Familie, die von Destruktionen kennzeichnet und deshalb nie ›ganz‹ ist. Die Realität schwarzer Familien wird mit dem Idealbild abgeglichen, die Thomas Ellis festgehalten hat, bevor er zu Tode geprügelt wurde. Darrel Ellis sucht in den Negativen die Familie, aber zeigt vor allem die Löcher auf. Zweitens verbindet er damit eine Beschäftigung mit der Vergangenheit, die seine individuelle Erfahrung mit dem Schicksal der Schwarzamerikaner in den USA verbindet: Die Vergangenheit wird zur Gegenwart:

»The present is made up of those things which our minds have taken from the past and are projected into the present – as a reference point, as a photograph is the visual record of a past event. So our feelings and ideas of the subject are colored by our past experiences and recollections of the person or event photographed. These perceptions aroused by the photo are not necessarily the ones that were present at the time of the making of the image but are projected upon it.«³⁴⁴

6. Wiedergänger

Die Aneignung der Vergangenheit ist für Ellis aber nicht nur eine Aufarbeitung seiner Familiengeschichte oder die Beschäftigung mit dem Nachlass seines Vaters und sicherlich keine schlichte Auseinandersetzung mit den Fotografien von Mapplethorpe und Hujar. In Ellis Werken tritt die Vergangenheit als etwas auf, das überhaupt nicht vergangen ist. Die Vergangenheit schimmert durch alles hindurch. Sie geistert als eine Ressource durch die Bilder und womöglich durch sein Leben:

»The whole process is very ephemeral; the images are very ephemeral. They're in line with my beliefs, inasmuch as I feel that, even though we live in a physical world – we live in a real world and we're made of flesh and blood and everything – deeper down, the reality of human beings is that we are in fact spiritual beings. We're connected to some source, some infinite, intangible source of life and creation.«³⁴⁵

Sieht man von der spirituellen Dimension – und Ellis war nachweislich ein spiritueller Mensch – dieses Gedankens ab, wird deutlich, dass die Herstellung von Tiefe im Bild *Self-Portrait* und in den Reorganisationen der Fotografien seines Vaters, dem Geisterhaften der Vergangenheit zur Sichtbarkeit verhelfen. In den Bildern spukt es. Der Spuk findet in der Tiefe statt, in den Zwischenräumen, in der Faltung des Japanpapiers und in den diversen Verzerrungen der Fotoarbeiten. Dieser Spuk ist dabei nichts

³⁴³ Hirsh/Ellis. *A New Sensibility*, S. 34.

³⁴⁴ Ellis. *Notebook, 1987.1*; Bessa ›*A Hole in the Picture*‹: *Darrel Ellis Was Here*, S. 112.

³⁴⁵ Hirsh/Ellis *A New Sensibility*, S. 33.

Fantastisches, sondern weist daraufhin, dass jede Gegenwart und damit auch jede gegenwärtige Gesellschaft über wirkmächtige und handlungsleitende Tiefendimensionen verfügt, die nicht einfach ignoriert werden können.

Jacques Derrida geht einer solch sozialtheoretischen Konzeption des Gespenstischen oder Geisterhaften umfänglich in seinem veröffentlichten Vortrag *Marx' Gespenster* nach. Ausgangspunkt ist dabei William Shakespeares *Hamlet*. Die Auseinandersetzung mit *Hamlet* leitet das Nachdenken über das Wesen des Gespensterhaften, das erst im Verlauf der Argumentation ein Nachdenken über Marx wird. Ich möchte mich hier vor allem auf die Rekonstruktion des Gespenstischen beschränken. Shakespeares Stück verbindet dabei paradigmatisch mehrere Elemente, die Derrida dem Gespenstischen zuschreibt: Zunächst entstammt das Gespenstische immer der Vergangenheit. Aus diesem Grund entkommt niemand dem Gespenstischen, weil alle Erben von Vergangenheit sind. »Niemals erbt man, ohne sich mit Gespenstischem auseinanderzusetzen« und da Erben hier das Erbe der hinterlassenen Geschichte(n) meint, heißt das »mit *mehr als einem* Gespenst«³⁴⁶. Des Weiteren tritt das Gespenstische immer als Wiederholung auf. Es spukt und untersteht einer »Logik der Heimsuchung«: »Ein Gespenst ist immer ein Wiedergänger. Man kann sein Kommen und Gehen nicht kontrollieren, weil es *mit der Wiederkehr beginnt*.«³⁴⁷ Deshalb meint das Gespenstische auch immer Gespenster. Es sind die Toten, die aus ihren Gräbern wiederkehren,³⁴⁸ wobei die Assoziation des Vergrabenen durch Derrida nahegelegt wird, wenn er explizit auf *Hamlet* zurückkommt: »Jeder Wiedergänger scheint hier *aus der Erde* zu kommen und wiederzukommen, erscheint daraus hervorzukommen wie aus einer tief vergrabenen Heimlichkeit [...], um dahin zurückzukehren wie ins Niedrigste, Tiefste, Demütige, Feuchte, Erniedrigte.«³⁴⁹ Des Weiteren erscheint der Wiedergänger verleiblicht:

»Denn es gibt keinen Spuk, kein Gespenst-Werden des Geistes, ohne zumindest den Anschein eines Leibs, in einem Raum unsichtbarer Sichtbarkeit, als Verschwinden einer Erscheinung. Damit es Spuk gebe, bedarf es einer Rückkehr zum Leib, aber zu einem abstrakteren Leib denn je.«³⁵⁰

Denn letztlich markieren die Wiedergänger Brüche oder Zwischenräume. Wenn etwas aus den Fugen ist, ist es der Geist, das Gespenstische, das den Zusammenhalt garantiert. Das Geisterhafte ist als Kit dazugegeben.³⁵¹

³⁴⁶ Derrida. *Marx' Gespenster*, S. 39.

³⁴⁷ Ebd., S. 25, 26.

³⁴⁸ Ebd., S. 58.

³⁴⁹ Ebd., S. 133.

³⁵⁰ Derrida. *Marx' Gespenster*, S. 174.

³⁵¹ Ebd., S. 43-49.

Für Derrida ist der Wiedergang ein Prozess einer Verarbeitung und einer Trauerarbeit. Derridas Konzeption besteht dadurch, dass die Trümmer der Geschichte eben nicht im Sinne Walter Benjamins hinter uns liegen und wir im Wind des Fortschritts von ihnen fortgeweht werden, sondern die Trümmer suchen uns heim, sie kehren wieder³⁵² als etwas anwesendes Abwesendes, als ephemere Zugaben, die sich in den Fugen von Vergangenheit und Gegenwart eingerichtet haben.³⁵³ Und wie der Geist des Vaters, der *Hamlet* aufsucht, ist das Auftauchen der Wiedergänger bei Derrida mit einem Ruf nach Gerechtigkeit und mit einer Absicht, die Zukunft zu gestalten verbunden:

»Wenn ich mich anschicke, des langen und breiten von Gespenstern zu sprechen, von Erbschaft und Generationen, von Generationen von Gespenstern, das heißt von gewissen anderen, die nicht gegenwärtig sind, nicht gegenwärtig lebend, weder für uns, noch außer uns, dann geschieht es im Namen der Gerechtigkeit.«³⁵⁴

Gerechtigkeit wird von Derrida dabei als Prinzip der Verantwortlichkeit gegenüber jenen, »die noch nicht geboren oder schon gestorben sind«, verstanden.³⁵⁵ Eine Zukunft, so scheint es Derrida sagen zu wollen, gibt es nur, wenn die Vergangenheit ihre Gerechtigkeit erfährt, das heißt, zu Wort beziehungsweise zum Erscheinen kommt, »denn die Zukunft kann sich als solche und ihrer Reinheit nur ankündigen von einem vergangenen Ende her«³⁵⁶, deshalb »ist das Gespenst die Zukunft, es ist immer zukünftig, es präsentiert sich nur als das, was kommen oder wieder-kommen könnte«.³⁵⁷ Derridas Konzeption des Gespenstischen durchzieht die Idee, dass die Zukunft ohne Vergangenheit gar nicht denkbar ist und nur im Zusammenhang mit der Vergangenheit gestaltet wird und werden kann.

Damit möchte ich zu den Arbeiten von Darrel Ellis zurückkommen. Weiter oben habe ich Alanna Fields herangezogen, die in Ellis Bildern die Fragen »How many ways can I see myself? How many *levels* of what I am can I tap into?« gestellt sieht und mich darin bestärkte mehr die Tiefendimensionen in Ellis Werk zu betrachten.³⁵⁸ Meine Bildanalyse hat gezeigt, dass die Tiefendimension in den Werken von Ellis eine herausragende Rolle spielt und im strengen Sinn, die Eigenlogik eines Teils seines Werkes ausmacht. Ellis Bilder finden ihr Sujet nicht in dem Abgebildeten, sondern in den Fugen, die zwischen den Ebenen und dem Erkennbaren liegen. In den Fugen und Faltungen liegt die ganze Konzentration (technisch und konzeptionell),

³⁵² Ebd., S. 182.

³⁵³ Ebd., S. 43-45.

³⁵⁴ Ebd., S. 10.

³⁵⁵ Ebd., S. 11.

³⁵⁶ Ebd., S. 58.

³⁵⁷ Ebd., S. 61.

³⁵⁸ Barnette et al. *To Be Remembered/To Have Been Real*, S. 135, Hervorhebung RR.

denn hier scheint Ellis etwas auszumachen, das ihn beschäftigt, wenn nicht gar heimsucht. Die Fotografie aber auch das Selbstportrait widmen sich nicht dem abgebildeten Sujet, sondern dem Dazwischen.

Das ›Wie‹ der Darstellung lenkt somit den Fokus auf eine Erfahrung (oder ein konjunktives Wissen), etwas wahrzunehmen, das eigentlich gar nicht (mehr) da ist, aber zum Bild (Leben) dazugehört. Susan Sontag schreibt vom Spuk, der dadurch in Gang gesetzt ist, dass sich in den Katastrophen die Realität gegabelt habe: »in die Sache selbst und deren alternative Version«³⁵⁹. Damit ist ein eigentümliches Wissen und eine eigentümliche Erfahrung durch Darrel Ellis aufgegriffen, die ich den ›Wiedergang der Toten bzw. das Auftreten der Alternativversion‹ nennen möchte. Gerade im Blick auf das Gesamtwerk von Ellis wird deutlich, dass Ellis den Wiedergang der Toten inszeniert und damit das Weiterleben der Verlorenen ins Bild setzt. Dieses Weiterleben der Verlorenen ist als eine persönliche aber ebenso als eine gemeinschaftliche Erfahrung der afroamerikanischen Bevölkerung in den USA zu deuten, die bis heute auf eine unsägliche Geschichte von Morden verweisen kann. In Ellis Bildern wird eine Erfahrung und ein Wissen objektiviert, zu dem die Toten und das Sterben gehören – ja gar nicht wegzudenken sind und in jedes Handeln geradezu habituell eingelassen sind. Ellis gedenkt also nicht den Toten in seinen Bildern, er zeigt vielmehr ihre Präsenz auf. Er bewahrt sie nicht vor dem Verschwinden, sondern widmet sich ihrem Wiederauftauchen, ihrer Wiederkehr, ihrer Heimsuchung.

Sofern Ellis explizit schreibt »I struggle to resist the frozen images of myself by Robert Mapplethorpe and Peter Hujar. They haunt me« und daraufhin das vielfaltige (sic!) Gemälde auf Grundlage der Hujar-Fotografie ausstellt, konfrontiert er die Betrachter:innen mit der Erfahrung des Wiedergangs. Er stellt damit eine Erfahrung aus, mit denen sich die Überlebenden der HIV/AIDS-Krise auseinandersetzen werden müssen: Dass die Toten eben nicht verschwinden, sondern die Überlebenden aufsuchen und auf diese Weise zum Leben dazu gehören. In seinen Bildern ist die Erfahrung der Heimsuchung nicht nur dargestellt, sondern Ellis bewegt sich auf die Toten zu – immer wieder und immer wieder neu. Die Toten werden beschworen, wie Derrida schreibt, um sie sich anzueignen³⁶⁰ und mit ihnen leben zu lernen, weil »die Menschen nur unter der Bedingung der Erbschaft ihre *eigene* Geschichte machen.«³⁶¹ Das heißt im Umkehrschluss, eine queere Geschichte, eine durch HIV und AIDS geprägte Geschichte, gibt es nur in der wiederholten Rückkehr zu den am Virus Gestorbenen. Die Derrida stellt die Bedeutung so einer Aneignung heraus, wenn er weiter folgert, dass »was für die Aneignung gilt, gilt auch für die Freiheit, für die Befreiung und für die

³⁵⁹ Sontag. *Krankheit als Metapher/Aids und seine Metaphern*, S. 144.

³⁶⁰ Derrida. *Marx' Gespenster*, S. 63.

³⁶¹ Ebd., S. 151.

Emanzipation.«³⁶² In der Aneignung der Toten liegt die Möglichkeit, sich zu emanzipieren.

Die leitende Forschungsfrage war, welche Perspektive die Kunstwerke von Darrel Ellis auf die HIV/AIDS-Krise ermöglichen und was sie sichtbar machen: Die hier vorgelegte explorative, und verschiedenen Methoden kombinierende, Untersuchung legt nahe, dass sich in Ellis Bildern das konjunktive Wissen einer Leidensgeschichte der afroamerikanischen Bevölkerung artikuliert, die gewohnt ist, mit ihren aus dem Leben gerissenen toten Familienmitgliedern zu leben. Ellis deutet dieses Wissens in Bezug auf die HIV/AIDS Krise außerdem eigensinnig, indem er zu warnen scheint, dass auch die AIDS-Toten eben nicht verschwinden, sondern dass ihre anwesende Abwesenheit habituell, handlungsleitend und zukunftsbestimmend wird und sich daraus eine eigene Geschichte ableitet.

Literatur.

- Artists Space. 1989. *Witnesses: Against Our Vanishing*. November 16, 1989 to January 6, 1990. New York, https://texts.artistspace.org/ljdsawyb_vom_5.03.2024.
- Barnette, Sadie/Fields, Alanna/Henry-Smith, S*an D./Mpagi Sepuya, Paul /Goldberg, Ariel. 2021. *To Be Remembered / To Have Been Real*, in: Montes, Lara Mimosa / Croft, Kyle (Hg.). Darrel Ellis, New York, Visual Aids, S. 124-136.
- Barthes, Roland. 1989. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Barthes, Roland. 2015/1961. *Die Photographie als Botschaft*, in: Ders.: Auge in Auge. Kleine Schriften zur Photographie. Herausgeben von Peter Geimer und Bernd Stiegler. Berlin: Suhrkamp, S. 77-92.
- Bessa, Antonio Sergio. 2022. „A Hole in the Picture“: Darrel Ellis Was Here, in: Ellis, Darrel. *Regeneration*: Milano: Skira editore S.p.A., S. 105-115.
- Beyer, Andreas. 2022. *Künstler. Leib. Eigensinn. Die vergessene Signatur des Lebens in der Kunst*. Berlin: Wagenbach.
- Bohnsack, Ralf. 2003. *Qualitative Methoden Bildinterpretation*, in: Zeitschrift für Erziehungswissenschaft, 2003 (2), S. 239-256.
- Bohnsack, Ralf/ Krüger, Heinz-Hermann. 2004. *Methoden der Bildinterpretation: Einführung in den Themenschwerpunkt*, in: Zeitschrift für qualitative Bildungs-, Beratungs- und Sozialforschung, 5(1), S. 3-6.
- Bohnsack, Ralf. 2011. *Qualitative Bild- und Videointerpretation: die dokumentarische Methode*. Opladen: Verlag Barbara Budrich.
- Bohnsack, Ralf. 2013. *Die dokumentarische Methode in der Bild- und Fotointerpretation*, in: Ders. (Hg.). *Die dokumentarische Methode und ihre Forschungspraxis: Grundlagen qualitativer Sozialforschung*. Wiesbaden: Springer VS, S. 75-98.
- Breckner, Roswitha. 2010. *Sozialtheorie des Bildes: zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Cohen, Cathy, J.. 1999. *The Boundaries of Blackness. AIDS and the Breakdown of Black Politics*. Chicago: The University of Chicago Press.

³⁶² Ebd., S. 151.

- Cozzi, Leslie. 2022. *Darrel Ellis: The Haunting*, in: Ellis, Darrel. *Regeneration*, Milano: Skira editore S.p.A., S. 21-31.
- Dannecker, Martin. 2020. *Fortwährende Eingriffe. Aufsätze, Vorträge und Reden zu HIV und Aids aus vier Jahrzehnten*. Berlin: Männerschwarm Verlag.
- Derrida, Jacques. 2004. *Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*: Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Dubermann, Martin. 2014. *Hold Tight Gently. Michael Callen, Essex Hemphill, and the Battlefield of AIDS*. New York & London: The New Press.
- Eberle, Thomas S. (Hg.). 2017. *Fotografie und Gesellschaft. Phänomenologische und wissenssoziologische Perspektiven*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Ellis, Darrel. 1977.4. *Notebook. Archive Candice Madey Gallery*, New York City.
- Ellis, Darrel. 1988.1. *Notebook. Archive Candice Madey Gallery*, New York City. Teilweise abgedruckt in: Ellis, Darrel. 2022. *Regeneration*, Milano: Skira editore S.p.A., S. 154-171.
- Ellis, Darrel. 2022. *Regeneration: Milano: Skira editore S.p.A.*
- Finkelstein, Avram. 2018. *After Silence. A History of AIDS through Its Images*. Oakland: University of California Press.
- FORSSMAN, Erik. 1979. *Ikonologie und allgemeine Kunstgeschichte*. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.). *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*. Köln: DuMont Buchverlag, S. 257–300.
- Frame, Allen. 2022. *Uptown, Downtown. A Rememberance of Darrel Ellis*, in: Ellis, Darrel: *Regeneration*, Milano: Skira editore S.p.A., S. 129-139.
- Frame, Allen / Rösener, Ringo. 2023. *Interview am 1.9.2023*. New York City.
- Goffman, Erving. 1981. *Geschlecht und Werbung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Goldin, Nan. 1989. *In the Valley of the Shadow*, in: *Artists Space. Witnesses: Against Our Vanishing*, New York, S. 4.
- Hemphill, Essex. 1992. *Ceremonies. Prose and Poetry*. San Francisco: Cleis Press.
- Hirsh, David/Ellis, Darrel. 2021/1991. *A New Sensibility. Interview with Darrel Ellis by David Hirsh*, in: Montes, Lara Mimosa/Croft, Kyle. 2021. (Hg.). *Darrel Ellis. New York, Visual Aids*, S. 28-34.
- Imdahl, Max. 1988. *Giotto Arenafresken. Ikonographie. Ikonologie. Ikonik*. München: Fink.
- Imdahl, Max. 1994. *Ikonik*, in: Boehm, Gottfried. *Was ist ein Bild?* München: Fink, S. 300-324.
- Julian, Issac/Mercer, Kobena. 1991. *True confessions: A discourse on images of black male sexuality*, in: Hemphill, Essex/Beam, Dorothy (Hg.)/Beam Joseph (Idee). *Brother to Brother. New Writings by Black Gay Men*. Washington, DC: Red Bone Press, S. 206-215.
- Junge, Sophie. 2015. *Kunst gegen das Verschwinden. Strategien der Sichtbarmachung von AIDS* in Nan Goldins Ausstellung *Witnesses: Against Our Vanishing*. Berlin: De Gruyter.
- Liebmann, Michael. 1979. *Ikonologie*. In: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.). *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*. Köln: DuMont Buchverlag, S. 301–328.
- Mannheim, Karl. 1964. *Auswahl aus dem Werk eingeleitet und herausgegeben von Kurt. H. Wolff*. Berlin und Neuwied: Luchterhand.
- Montes, Lara Mimosa/Croft, Kyle (Hg.) .2021. *Darrel Ellis. New York, Visual Aids. Center for Disease Control and Prevention. 1981. Morbidity and Mortality Weekly Report. June 5, 1981, Vo. 30, No. 21, S. 1-3, https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/june_5.htm vom 5.03.2024.*
- Müller, Julian. 2013. *Bildkommunikation. Konturen eines systemtheoretischen Zugangs zum Kunstwerk*, in: Steuerwald, Christian (Hg.). *Perspektiven der Kunstsoziologie*, Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 165-177.
- Müller, R. Michael. 2012. *Figurative Hermeneutik*, in: *Sozialer Sinn*, 1/2012, 13. Jg., S. 129-161.

- Panofsky, Erwin. 1979. *Ikonographie und Ikonologie*, in: Kaemmerling, Ekkehard (Hg.). *Ikonographie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*. Köln: DuMont Buchverlag, S. 207-225.
- Przyborski, Aglaja/Wohlrab-Sahr, Aglaja. 2014. *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. München: Oldenbourg Verlag.
- Raab, Jürgen. 2008. *Visuelle Wissenssoziologie: theoretische Konzeption und materiale Analysen*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Schiesser, Giaco. 2014. *Über Oskar Negt/Alexander Kluge: Geschichte und Eigensinn*, <http://www.theoriekritik.ch/?p=1036> vom 5.03.2024
- Schulman, Sarah. 2021. *Let the Record Show. A political History of ACT UP New York, 1987–1983*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, Susan .2003. *Krankheit als Metapher/Aids und seine Metaphern*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
- Wentzy, James/Croft, Kyle. *Interview vom 22. Januar 2022*: Archiv Visual AIDS. Zur Verwendung zur Verfügung gestellt.

Abbildungen:

- Abb. 1: Ellis, Darrel: *Self-Portrait after Photography by Peter Hujar*, 1989. Pinsel und schwarze Tusche und Lavierung über Kohle auf Leinwand aufgezoogenem Asia-Faserpapier (Japanpapier). The Baltimore Museum of Art; aus: Ellis, Darrel. 2022. *Regeneration*: Milano: Skira editore S.p.A., S. 139.
- Abb 2: Hujar, Peter: *Darrel Ellis (II)*, 1981. Silbergelatinendruck, 10 x 16 Zoll. Nachlass Peter Hujar; aus: Ellis, Darrel. 2022. *Regeneration*: Milano: Skira editore S.p.A., S. 139.
- Abb 6: Ellis, Darrel: *Untitled (Mother, Father, and Laure)*, 1990. Silbergelatinendruck. 11 x 14 Zoll; aus: Ellis, Darrel. 2022. *Regeneration*: Milano: Skira editore S.p.A., S. 59.

Das Ordnen literarischer Felder, Systeme und Akteure.

Ein Werkstattbericht über die Arbeit am Handbuch Literaturvermittlung³⁶³.

Julia Ingold & Christoph Jürgensen

1. Ausgangsüberlegungen

Im Frühjahr 2025 soll das *Live Handbuch Literaturvermittlung* bei J. B. Metzler erscheinen. Es wird eine umfassende Darstellung des Phänomen- und Handlungsbereichs ›Literaturvermittlung‹, die Theorie und Praxisbezug vereint, bieten – und damit auf ein Desiderat reagieren. Denn so wichtig das, was wir Literaturvermittlung nennen, mit seinen Formen und Funktionen für mehr oder minder alle Prozesse im literarischen Feld ist, so wenig ist sie bislang grundsätzlich reflektiert oder gar umfassend überblickt worden. Einzelne Aspekte finden sich zwar durchaus verstreut in Systematiken und Ordnungsversuchen, die unter den Schlagwörtern angewandte Literaturwissenschaft oder Germanistik, Literaturbetrieb, Literaturdidaktik, Buchmarkt, literarisches Leben, Literatursystem, literarisches Feld und Literaturszene auf das ›Spiel Literatur‹ blicken. Aber Stefan Neuhaus' Feststellung von 2009 – »Bisher ist [der Begriff der Literaturvermittlung] kaum konturiert, er fehlt in den meisten Lexika und Nachschlagewerken.«³⁶⁴ – ist im Prinzip immer noch aktuell, eine gleichsam globale Darstellung der literaturvermittelnden Akteure, Praktiken und (historischen wie aktuellen) Prozesse fehlt weiterhin. Daher will unser Handbuch erstens einen Vorschlag für die Extension des Gegenstandsbereichs machen, der unter Literaturvermittlung gefasst werden sollte, will zweitens qua Gliederung eine Ordnung dieses Bereichs vorschlagen und drittens sämtliche seiner Teile definieren, historisch kontextualisieren und die jeweils wesentlichen Funktionen benennen.

Warum jedoch findet sich dieses Desiderat überhaupt? Der Phänomenbereich Literaturvermittlung meint aus unserer Sicht Objekte,

³⁶³ Dieser Beitrag beruht auf dem von Julia Ingold und Christoph Jürgensen verfassten Vortrag *Handbuch Literaturvermittlung – Ein Werkstattbericht aus Bamberg*, den Julia Ingold am 24. März 2023 an der Universität Basel auf dem *Forum Literatursoziologie* hielt.

³⁶⁴ Neuhaus. *Literaturvermittlung*, S. 10.

Akteure und Prozesse, deren Beschreibung in die Zuständigkeitsbereiche unterschiedlichster Disziplinen fällt. Das Gegenstandsfeld überschreitet folglich alle disziplinären Grenzen, was ›naturgemäß‹ dazu führt, dass keine Disziplin sich dafür zuständig sieht. In dieser wissenschaftspragmatisch schwierigen Situation hofft die Bamberger Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft und Literaturvermittlung mit einer explizit gemachten Zuständigkeit für ›Literaturvermittlung‹, eine Art Organisatorenrolle zu übernehmen, um die Expertise von etwa Medien-, Buch- und Kulturwissenschaftler_innen ebenso einzubringen wie Berufspraktiker_innen aus dem Literaturbetrieb zu koordinieren oder zusammenzubringen – und damit gleichsam eine Form der Meta-Literaturvermittlung zu erfüllen.

Allerdings scheint es uns nicht nur generell geboten, die Formen und Funktionen der Literaturvermittlung zu systematisieren, sondern vielmehr ist auch eine Vermessung des Gegenstandsfeldes angesichts der sich derzeit rasant vollziehenden Neuerfindung des Mediums Buch von besonderer Bedeutung. Akteursbezogen formuliert: Generell müssen sich damit alle Handlungsrollen im literarischen Feld ständig neu anpassen, zudem betreten es neue Akteure, so dass sich die Interaktionsverhältnisse neu justieren. Oder medienhistorisch gewendet: Auf der einen Seite werden Bücher zunehmend zu digitalen ›immateriellen‹ Objekten (ohne wirklich immateriell zu sein, weil Daten zuletzt ja auch physische Datenträger brauchen), auf der anderen Seite blühen Experimente mit Buchkunst, Illustration und Typographie. So oder so bilden sich immer mehr Literaturformen jenseits des Mediums Buch heraus. Das können etwa PDFs sein, die wir nur noch von den Seiten unserer Universitätsbibliotheken herunterladen, oder kürzest-Belletristik in Form von Tweets, Posts und Captions. Literatur war folglich seit Jahrhunderten nicht mehr so unabhängig vom Buch wie jetzt. Eine ›rein‹ biblionome Beschäftigung mit Literaturvermittlung reicht entsprechend nicht mehr aus, dem Phänomen Literaturvermittlung gerecht zu werden, eine Einsicht, der das Handbuch mit einer trans- und intermedial ausgerichteten Systematisierung begegnet. Mit der fortschreitenden Digitalisierung des gesellschaftlichen Mediendiskurses schließen neue Formen der Literaturvermittlung, etwa Social Media-Profile von Autor_innen oder sogenannte ›Laienkritik‹³⁶⁵ auf Booktube, zu den ›klassischen‹ Formen der Literaturvermittlung, etwa Lesereisen oder Feuilleton, in ihrer Bedeutung und Diskursmacht auf. Das Handbuch berücksichtigt erstmals systematisch diese aktuellsten Entwicklungen und neuen Akteure.³⁶⁶

³⁶⁵ Siehe auch Meierhofer. *Institutionen und Organisationen der Literaturvermittlung*.

³⁶⁶ Wir benutzen den Begriff Akteur übrigens im Sinne Bruno Latours, weil er einzelne handelnde Menschen ebenso erfasst wie Institutionen oder Unternehmen. Dabei gendern

2. Stand der Debatte

Die bisherigen wissenschaftlichen Einlassungen zur Literaturvermittlung sind schnell überblickt: Das *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* widmet dem Lemma Literaturvermittlung etwa eine dreiviertel Spalte; es wurde zuletzt 2013 aktualisiert. Die Definition darin ist ebenso kurz wie breit: Sie umfasst nämlich »allgemein jede direkt oder indirekt zwischen Autor und Leser vermittelnde Einrichtung, Unternehmung oder Instanz«, meint zweitens die »Theorie literarischer Vermittlungshandlungen«, die sich von der »Handlung eines Literaturvermittlers (z.B. Autor selbst, Verleger, Drucker, Lehrer)« über die »mediale Realisierung eines literarischen Kommunikates in der Vermittlungshandlung (z.B. die Herstellung eines Buches auf der Basis eines Manuskriptes)« bis zur »medialen Kommunikatbasis (z.B. Buch, Film oder Hörspiel), die als Literatur präsentiert wird«, erstreckt.³⁶⁷ Zudem gibt es im deutschsprachigen Raum gerade einmal zwei Standardmonographien (im Englischen gibt es übrigens kein elegantes, eindeutiges Wort für ›Literaturvermittlung‹, »promotion of literature«³⁶⁸ scheint uns nicht wirklich befriedigend)³⁶⁹, die Literaturvermittlung im Titel haben. Erstens handelt es sich dabei um Stefan Neuhaus' *Literaturvermittlung* von 2009 und zweitens den von Stefan Neuhaus und Oliver Ruf herausgegebenen Band *Perspektiven der Literaturvermittlung* von 2011.

Stefan Neuhaus' Monographie von 2009 ist als Lehrbuch für Studierende konzipiert, die später im Literaturbetrieb arbeiten möchten. Ausgangspunkt seiner Darstellung ist dabei die folgende Definition:

»Literaturvermittlung bezeichnet hier also eine bestimmte Gruppe von Menschen, die in einer Gesellschaft und innerhalb der dafür bereit stehenden Strukturen über Literatur kommunizieren, und zwar mit der Absicht, Kenntnis von und Wissen über Literatur an andere Menschen weiterzugeben, die sich für den Kauf oder die Lektüre von literarischen Texten interessieren.³⁷⁰«

Im weiteren erklärt Stefan Neuhaus, dass es für ihn »*professionelle Leser*«³⁷¹ sind, die in der Literaturvermittlung tätig sind. Zwei Jahre später nennen Stefan Neuhaus und Oliver Ruf ihre Einleitung *Was ist*

wir ihn nicht, weil das für Institutionen und Unternehmen natürlich absurd wäre und um eben den Eindruck zu vermeiden, es handle sich nur um individuelle Personen.

³⁶⁷ Rusch. *Literaturvermittlung*, S. 466f.

³⁶⁸ Fetzer. *Literaturvermittlung*, S. 653–678 (hier S. 653).

³⁶⁹ Zuletzt erscheint eine Sonderausgabe des *Journal of Literary Theory* unter dem Titel *Mediating Literature*, eine Formulierung mit der die Notwendigkeit eines Substantivs umgangen wird. Im Heft selbst finden sich nur deutsche Texte und damit wiederum der Begriff der Literaturvermittlung (vgl. Binczek/Engelmeier/Schäfer (Hg.). *Mediating Literature*).

³⁷⁰ Neuhaus. *Literaturvermittlung*, S. 8 (Kursivierung im Original).

³⁷¹ Ebd., S. 15 (Kursivierung im Original).

Literaturvermittlung? Sie liefern dort eine Basisdefinition, die Literaturvermittlung als Kommunikationsakt fasst: »Immer dann, wenn ›Literatur‹ nicht allein für die ›Schublade‹ ihres Urhebers verfasst wird, sondern einen Weg in die Öffentlichkeit finden soll, kommen Vermittlungsfunktionen ins Spiel.«³⁷² Und weiter heißt es im Sinne dieses kommunikationsorientierten Ansatzes:

»Literaturvermittlung meint grundsätzlich eine Haltung des Austausches, des Überzeugens und der Veranschaulichung, mithin das oft durch ästhetisches wie ökonomisches Interesse geleitete und kontrollierte Agieren auf einem wie auch immer ausgeformten literarischen Markt.«³⁷³

Weitere Arbeiten die sich mit Akteuren der Literaturvermittlung beschäftigen, bringen keine neuen Definitionen in die Debatte ein, sondern nutzen die Bestimmung von Gerhard Rusch im *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie* sowie die definitorischen Annäherungen von Stefan Neuhaus beziehungsweise Stefan Neuhaus und Oliver Ruf.

Ergänzung finden diese Ansätze neuerdings durch den Artikel *Institutionen und Organisationen der Literaturvermittlung* von Christian Meierhofer für den Band *Theoretische Perspektiven der Buchforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch*.³⁷⁴ Auch Meierhofer nennt nur die eben aufgezählten Definitions- und Eingrenzungsversuche und konstatiert generell von dieser Übersicht aus, es lasse sich »keine konsistente Theoriebildung ausmachen, mit der sämtliche Institutionen und Organisationen der Literaturvermittlung zu untersuchen wären.«³⁷⁵ Deshalb entscheidet sich Meierhofer für eine pragmatische Lösung, indem er sich auf die einzelnen »praktischen Vermittlungsinstanzen«³⁷⁶ im Hinblick auf die übergeordnete Fragestellung des Bandes konzentriert, das heißt auf die Vermittlung buchförmiger Literatur.

3. Ansätze zu einer eigenen Definition

Grundsätzlich fassen wir den Begriff ›Literaturvermittlung‹ aus heuristischen Gründen weit und gehen demgemäß davon aus, dass sämtliche (technisch gesprochen) Akteure im literarischen Feld zumindest auch literaturvermittelnd agieren, die Literaturvermittlung ist folglich ein praxeologischer Teilbereich letztlich aller Dimensionen des ›Spiels Literatur‹. Wenn Texte gelesen werden wollen/sollen, muss jeder Schritt

³⁷² Neuhaus/Ruf. *Was ist Literaturvermittlung?*, S. 9–23 (hier S. 9).

³⁷³ Ebd., S. 10.

³⁷⁴ Der Band ist noch nicht erschienen (vgl. Meierhofer. *Institutionen und Organisationen der Literaturvermittlung*).

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Ebd.

nach ihrer Niederschrift auch literaturvermittelnd perspektiviert sein, ohne dass diese Schritte nur in Richtung Literaturvermittlung laufen. In der Forschung und auch im Austausch mit Kolleg_innen beim Entstehungsprozess der Gliederung und der Artikelvergabe stießen wir immer wieder auf ein engeres und ein weiteres Verständnis des Begriffs.³⁷⁷ Die einen verstehen unter Literaturvermittlung alles, was institutionell zwischen Text und Leser_innen steht, und wundern sich nicht weiter, wenn die Gliederung ein Lemma ›Bibliotheken‹ aufführt. Die anderen verstehen darunter vorrangig eine auf Literatur zielende Bildungsarbeit, die nur einen kleinen Teil der Arbeit von Institutionen wie Bibliotheken ausmacht. Diesem engen Verständnis geht es also um Leseförderung oder Literaturdidaktik. Im weiteren Sinne, den wir voraussetzen, geht es um das ›Mittel‹ in Literaturvermittlung auch als Synonym von Medium. Alles was mittelbar zwischen literarischem Text und Leser_innen steht, gehört zur Literaturvermittlung. Das beginnt mit dem Medium Schrift – und diese Schrift kann wiederum medial sehr unterschiedlich auftauchen, nämlich gedruckt oder auf einem Bildschirm oder als Graffiti. ›Mittel‹ ermöglicht dadurch nicht nur das Sprechen von Institutionen oder Organisationen, sondern eben auch von Medien, also allen Akteuren.

Es gibt dabei Akteure, die genuin der Literaturvermittlung dienen, Literaturhäuser zum Beispiel, und es gibt andere, für die ist es ein Teilaspekt, das Theater zum Beispiel. Beim Lemma ›Lektorat‹ etwa geht es uns um das gesamte Tätigkeitsfeld, weil dieses ausschließlich zur Literaturvermittlung im weiteren Sinne betrifft. Beim Theater hingegen interessieren uns nur die literaturvermittelnden Funktionen, da eine Definition als allein literaturvermittelnde Institution natürlich viel zu kurz griffe. Strukturlogisch notwendig ist deswegen, um bei diesem Beispiel zu bleiben, dass wir das Lemma Theater zwei Mal platziert haben, in unterschiedlichen Bedeutungen. Einmal meint es die Institution, die neben der Literaturvermittlung auch andere Aufgaben wahrnimmt. Und einmal bezeichnet es das Medium im Kapitel Adaptionen, denn notwendig ist jede Inszenierung eines Theatertextes auch eine Form der Literaturvermittlung. In all den unterschiedlichen Bereichen herrschen mit unterschiedlichen Gewichtungen entweder Bildungsansprüche oder Marktinteressen vor. Die Einsicht, dass Kunst spätestens seit Herausbildung der kunstbezogenen Marktplätze immer zugleich Produkt und Bedeutung ist (oder andersherum), ist die Leitlinie der Beschäftigung mit allen Formen der Literaturvermittlung, mit ihren Akteuren, Objekten und Prozessen.

³⁷⁷ Siehe auch Neuhaus/Ruf. *Was ist Literaturvermittlung?*, S. 10.

4. Gliederung des Handbuchs

Im Call for Papers zum Forum Literatursoziologie in Basel 2023 gibt es die Begriffskombination »welche Theorien lassen sich für Fragen literarischer Produktion, Distribution und Rezeption fruchtbar machen?« Tatsächlich folgt unsere Gliederung in etwa dieser Aufzählung. Prozessual dargestellt: Relativ zu Beginn unseres Unterfangens stellte sich die übergeordnete Strukturierung in die fünf Großkapitel *1. Theoretische Zugänge, 2. Produktion, 3. Distribution, 4. Präsentation, 5. Rezeption* heraus. Auch in vielen weiteren Publikationen, die Phänomenen wie Buchmarkt oder Literaturbetrieb gewidmet sind, findet sich prinzipiell eine solche oder zumindest ähnliche Strukturierung. Bereits 1958 nennt beispielsweise Robert Escarpit (auf ein früheres Beispiel sind wir nicht gestoßen) die Großkapitel seiner *Sociologie de la littérature: 1. Principes et Méthode, 2. Production, 3. Distribution und 4. Consommation*.³⁷⁸ Peer E. Sørensen nennt ein Kapitel in *Elementare Literatursoziologie. Ein Essay über literatursoziologische Grundprobleme* von 1976 *Produktion – Zirkulation – Konsumtion*.³⁷⁹ 1986 gibt die Arbeitsgruppe NIKOL³⁸⁰ den Band *Angewandte Literaturwissenschaft* heraus, der mehrere längere Systematiken und Studien vereint. In seinem Beitrag *Versuch einer Typologie von Anwendungen literaturwissenschaftlichen Wissens im Literatursystem* schlägt Achim Barsch die Ordnung *1. Produktion, 2. Vermittlung, 3. Rezeption und 4. Verarbeitung* vor.³⁸¹ Und im *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur* von 2020 schließlich heißt Corinna Norrick-Rühls und Anke Vogels Artikel *Buch- und Medienmarkt. Produktion, Distribution und Rezeption*.³⁸²

Es gibt freilich auch andere Ordnungsideen, von denen hier nur wenige exemplarisch erwähnt seien. Im Jahr 2008 will Bodo Plachta den *Literaturbetrieb* in *Modul 2: Autor, Autorschaft und Autorbild, Modul 3: Mediale Verbreitung von Literatur, Modul 4: Literaturkritik, Modul 5: Literatur und Autoren in der öffentlichen Erinnerung und Modul 6: Autoren- und Literaturförderung* organisiert sehen.³⁸³ In dem von Heinz Ludwig Arnold und Matthias Beilein herausgegebenen Text + Kritik-Band *Literaturbetrieb in Deutschland* hingegen wird das Feld unter den Großkapiteln *Berufsbilder, Vermittler, Märkte und Medien, Literaturbetrieb und Öffentlichkeit* sowie *Grenzüberschreitungen*

³⁷⁸ Escarpit. *Sociologie de la littérature*.

³⁷⁹ Sørensen. *Elementare Literatursoziologie*.

³⁸⁰ Wofür dieses Akronym steht, konnten wir nicht in Erfahrung bringen.

³⁸¹ Barsch. *Versuch einer Typologie von Anwendungen literaturwissenschaftlichen Wissens im Literatursystem*, S. 171–210.

³⁸² Norrick-Rühl/Vogel. *Buch- und Medienmarkt*, S. 20–37.

³⁸³ Plachta. *Literaturbetrieb*.

abgesteckt.³⁸⁴ Der bereits mehrfach erwähnte Stefan Neuhaus wiederum widmet unter anderem *Buchhandel und Verlagswesen, Literaturkritik* und *Bildungsinstitutionen* jeweils ein Kapitel.³⁸⁵ 2011 gliedert Steffen Richter die Einführung *Der Literaturbetrieb. Texte – Märkte – Medien* in *II. Der Autor, III. Literaturförderung, IV. Literaturkritik, V. Verlagswesen und Buchhandel* sowie *VI. Medien und Literaturbetrieb*.³⁸⁶ 2019 schließlich schlagen die Herausgeber Norbert Otto Eke und Stefan Elit für *Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literarische Institutionen* die Unterteilung in *1. Autoren: Produktion und Förderung, 2. Strukturen: Rezeption und Vermittlung* sowie *3. Werke: Distribution und Speicherung* vor.³⁸⁷

All diese Ordnungsideen bilden gewissermaßen das unsichtbare Gerüst unserer Gliederung. In der Zusammenschau haben sich die vier Schritte *Produktion, Distribution, Präsentation* und *Rezeption* durchgesetzt. Die erste Leistung des Handbuchs ist es in dieser Form, eine umfassende Kartographie des beinahe unerschöpflichen Feldes der Literaturvermittlung im deutschsprachigen Raum vorzulegen. (Wir fokussieren uns auf den deutschsprachigen Raum, denken aber, dass unsere Gliederung als Modell mit leichten Anpassungen auch für das literarische Feld anderer Länder oder Sprachräume dienen kann.) Wir bleiben beim deutschsprachigen Raum, weil Sprach- und Staatsgrenzen das System Weltliteraturbetrieb mit unterschiedlichen Rechtslagen und eben Sprachen relativ leicht in einzelne kleine Untersysteme teilen lässt. Wir schlagen aber den Beitragenden vor, immer einen Blick auf die internationalen Zusammenhänge ihres Objekts zu werfen und abzuwägen, ob internationale Akteure mindestens kurz erwähnt werden sollten. Daneben sind im Gegensatz zu ›typischen‹ Handbüchern die in Rede stehenden Objekte in einem andauernden Prozess zu beobachten, bei dem diachrone und synchrone Entwicklungen zusammenwirken. Es gilt etwa Literaturpreise in ihrer historischen Dimension genauso zu erfassen wie in ihrer Funktion im gegenwärtigen Literaturbetrieb. Um Ordnung in die Darstellung der solcherart eng vernetzten Strukturen und Akteure zu bringen, folgt die Gliederung chronologisch den Wegen der Texte von der Entstehung bis zur Leserschaft.

Eröffnet wird das Nachschlagewerk mit dem Großkapitel *Theoretische Zugänge*, in dem die literaturvermittlungsrelevanten Theorien daraufhin betrachtet werden, wie sie Literaturvermittlung modellieren, welche Ansätze sie zur Beschreibung des Feldes anbieten. Danach folgen die Großkapitel *Produktion, Distribution, Präsentation* und *Rezeption*. Darin spiegelt sich

³⁸⁴ Arnold/Beilein. *Literaturbetrieb in Deutschland*.

³⁸⁵ Neuhaus. *Literaturvermittlung*.

³⁸⁶ Richter. *Der Literaturbetrieb*.

³⁸⁷ Eke/Elit (Hg.). *Grundthemen der Literaturwissenschaft*.

beispielsweise der Weg eines Textes von Verlag über Buchhandel und Bibliothek bis zu Literaturkritik und etwaigem Literaturpreis. Freilich ist das ein abstrahierter und schematischer Ablauf, der sich im Einzelnen verschieben kann.

Die Mittel der Produktion sorgen dafür, dass die Literatur überhaupt entsteht und für potentielle Leser_innen zugänglich wird. Gemeint sind hier also alles ausschließlich literaturvermittelnde Akteure. Dabei handeln einige Akteure nach rein wirtschaftlichen Interessen, andere gemäß einem Kunstanspruch, und viele verbinden beides. In diesem Kapitel war uns in Anbetracht der Rolle, die E-Books inzwischen spielen, wichtig einerseits zwischen Publikationsformaten und andererseits Publikationsmedien zu unterscheiden. Das ›Standing‹ einer Monographie im Feld ist ein ganz anderes als der Beitrag zu einer Anthologie. Beide können aber medial als E-Books oder gedruckt rezipiert werden. Wir haben diese beiden Punkte unter Produktion und nicht unter Distribution eingeordnet, weil sie der Entscheidung der Verlage unterliegen.

Distribution meint dann die Literaturvermittlung im materiell-medialen Sinne und das praktische Zugänglich-machen von Literatur. Am Anfang stehen die Rechtsnormen, weil sie nach der Produktion greifen, aber gegebenenfalls die Distribution beeinflussen bis verhindern. Danach folgen alle Akteure, die für das Bereitstellen von Literatur verantwortlich sind und dabei rein wirtschaftliche Interessen verfolgen. Inzwischen gibt es allerdings einige Texte, die den Schritt der Distribution überspringen, etwa Netzliteratur, die zwar angewiesen auf digitale Plattformen, aber frei von kuratierenden Eingriffen direkt von der Autorin über den Blog zur Leserin gelangt.

Mit dem Bereich der Präsentation gelangen wir in einen Bereich, der Marketing und Konservierung oder Bildungsanspruch versammelt. Es handelt sich hier um Literaturvermittlung im engeren Sinne. Die Akteure der Präsentation wollen die Literatur an die individuellen Leser_innen bringen. Unter Präsentation fassen wir erstens alle paratextuellen Elemente im weitesten Sinne, also Phänomene wie Autorschaftsinszenierungen oder Verlags-Marketing. Außerdem gehört zur Präsentation alles, was tatsächlich im wörtlichen Sinne Literatur präsentiert, etwa Literaturfestivals oder Literaturhäuser. Das große Gebiet der kuratierten Sammlung und Aufbewahrung, also Bibliotheken, Archive und Museen haben wir hier ebenfalls eingeordnet.

In der Rezeption schließlich versammelt sich vermutlich das, was die meisten zunächst unter Literaturvermittlung verstehen, aber wir haben dort nur den Unterpunkt ›Literarische Bildung‹. Bei uns geht es im Kapitel Rezeption darum, wie Literatur aufgenommen und weiterverarbeitet wird,

das heißt es geht um die selbst wieder medial werdenden Zeugnisse der Rezeption.

Das Handbuch wird mit diesem Aufbau nicht nur für die Praxis der Literaturvermittlung interessant sein, sondern auch für die wissenschaftliche Beschäftigung verschiedener Disziplinen mit Literatur. Der Versandbuchhandel zum Beispiel hat seit dem Aufstieg von Amazon den gesamten Buchmarkt tiefgreifend verändert. Solche historischen wie ökonomischen Prozesse kann das Handbuch darstellen. Alles in allem soll damit das Feld aber nicht nur kartographiert sein, sondern zugleich eine weitere Auseinandersetzung mit der Literaturvermittlung in Theorie und Praxis angestoßen werden – im Sinne einer Literaturwissenschaft, die ihren ›eigentlichen‹ Gegenstand zwar ernstnimmt, aber sich darüber hinaus für den gesamten Bereich literaturbezogener Handlungsrollen wie Handlungen interessiert.

Literatur.

- Arnold, Heinz Ludwig, Matthias Beilein. 2009. *Literaturbetrieb in Deutschland*. 3. Aufl. München: Edition Text + Kritik.
- Barsch, Achim. 1986. *Versuch einer Typologie von Anwendungen literaturwissenschaftlichen Wissens im Literatursystem*, in: Arbeitsgruppe NIKOL (Hg.). *Angewandte Literaturwissenschaft*. Wiesbaden: Springer Fachmedien, S. 171–210.
- Binczek, Natalie/Engelmeier, Anna/Armin Schäfer (Hg.). 2023. *Mediating Literature*. *Journal of Literary Theory* (Special Issue) 17/1.
- Eke, Norbert Otto/Stefan Elit (Hg.). 2019. *Grundthemen der Literaturwissenschaft*. *Literarische Institutionen*. Berlin: De Gruyter.
- Escarpit, Robert. 1958. *Sociologie de la littérature*. Paris: Presses universitaires de France.
- Fetzer, Günther. 2015. *Literaturvermittlung*, in: Ursula Rautenberg/Ute Schneider (Hg.): *Lesen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 653–678.
- Neuhaus, Stefan. 2009. *Literaturvermittlung*. Konstanz: UVK.
- Neuhaus, Stefan/Oliver Ruf: 2011. *Was ist Literaturvermittlung?*, in: dies. (Hg.): *Perspektiven der Literaturvermittlung*. Innsbruck: StudienVerlag, S. 9–23.
- Norrück-Rühl, Corinna/Anke Vogel. 2020. *Buch- und Medienmarkt. Produktion, Distribution und Rezeption*, in: Tobias Kurwinkel/Philipp Schmerheim (Hg.). *Handbuch Kinder- und Jugendliteratur*. Berlin, Stuttgart: J. B. Metzler, S. 20–37.
- Meierhofer, Christian. 2023. *Institutionen und Organisationen der Literaturvermittlung*, in: Axel Kuhn/Ute Schneider (Hg.). *Theoretische Perspektiven der Buchforschung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Berlin: De Gruyter (im Druck).
- Plachta, Bodo. 2008. *Literaturbetrieb*. Paderborn: Fink.
- Sørensen, Peer E. 1976. *Elementare Literatursoziologie. Ein Essay über literatursoziologische Grundprobleme*. Übers. v. Esther Meier, Jürg Glauser. Tübingen: Max Niemeyer.
- Rusch, Gebhard. 2013. *Literaturvermittlung*, in: Ansgar Nünning (Hg.). *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*. 5. Aufl. Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler, S. 466f.
- Richter, Steffen. 2011. *Der Literaturbetrieb. Texte – Märkte – Medien. Eine Einführung*. Darmstadt: WBG.

Anhang: Inhaltsverzeichnis des Handbuchs

1. Theoretische Zugänge

1. Literaturvermittlung? Gegenstandsbestimmung
2. Systemtheorie
3. Literatursoziologie
4. Paratextualität
5. Akteur-Netzwerk-Theorie
6. Rezeptionstheorien
7. Empirische Literaturwissenschaft
8. Kritische Theorie

2. Produktion

1. Schreibakademien
2. Kulturförderung
 - a. Schreibstipendien
 - b. Autorenresidenzen
3. Lektorat
4. Agenturen/Scouting
5. Verlage
 - a. Publikumsverlag
 - b. Verlagsgruppe
 - c. Indie-Verlage
 - d. Handpressen
 - e. Self-Publishing
6. Publikationsformate
 - a. Monographie
 - b. Anthologie
 - c. Literatur-/Kulturzeitschriften
 - d. Zeitungen
7. Publikationsmedien
 - a. Druckerzeugnisse
 - b. E-Literatur
 - c. Netzliteratur
 - d. Andere Textträger (Kunst)

3. Distribution

1. Rechtsnormen
 - a. Buchpreisbindung
 - b. Urheberrecht
 - c. Lizenzrecht
 - d. Schutznormen
 - e. Zensur
2. Börsenverein des deutschen Buchhandels
3. Buchmessen
 - a. Buchmessen (Geschichte, Feld, Funktion)
 - b. Leipziger Buchmesse
 - c. Frankfurter Buchmesse
4. Verlagsvertreter:innen
5. Zwischenbuchhandel
 - a. Barsortimente
 - b. Verlagsauslieferungen
6. Stationärer Buchhandel

Artis Observatio 3 (2024)

7. Versandbuchhandel
8. Buchgemeinschaften
9. Antiquariate

4. Präsentation

1. Autorschaft
 - a. Social Media
 - b. Interviews
 - c. Lesungen
 - d. Poetikvorlesungen
2. Autorenverbände
3. Verlags-Marketing
 - a. Buchgestaltung
 - b. Verlagswebsites
 - c. Buchtrailer
4. Literaturfestivals
5. Literaturhäuser
6. Bibliotheken
 - a. Bibliotheken (Geschichte, Feld, Funktion)
 - b. DNB
 - c. Wolfenbüttel
 - d. Öffentliche Bibliotheken
 - e. Wissenschaftliche Bibliotheken
7. Archive
 - a. Archive (Geschichte, Feld, Funktion)
 - b. DLA
 - c. AdK Berlin
8. Museen
 - a. Literaturmuseen
 - b. Dichterhäuser
9. Theater

5. Rezeption

1. Literaturkritik
 - a. Feuilleton
 - b. Fernsehen
 - c. Hörfunk
 - d. Internet
2. Literaturpreise
 - a. Preise für (Einzel)Werke
 - b. Preise für Autor:innen
 - c. Wettbewerbe
 - d. Andere Preise
3. Adaptionen
 - a. Film
 - b. Bühnenfassungen/-inszenierungen
 - c. Hörspiel und Hörbuch
 - d. Musik
 - e. Übersetzung
 - f. Computerspiele
 - g. Comics
 - h. Vereinfachte Fassungen
4. Literarische Bildung

Ingold, Julia & Jürgensen, Christoph: Das Ordnen literarischer Felder, Systeme und Akteure

- a. Leseförderung
- b. Schule
- c. Universität
- d. Erwachsenenbildung
- e. Literaturvermittlung im Ausland

Gewalt als produktive Irritation.

Thorsten Benkel

Braun, Andreas & Steuerwald, Christian (Hg.). 2022. *Kunst und Gewalt*. Wiesbaden: Springer VS, 284 Seiten. ISBN: 978-3-65-838421-0. Preis: 59,99€.

Gewalt in der Kunst – das scheint ein alter Hut zu sein. Es hätte der Belegstücke, die in der Einleitung versammelt sind, nicht bedurft, um zu erkennen, in welcher Vielfalt und epochenübergreifender Beständigkeit Gewalttaten – reale wie imaginierte – sich in Kunstwerken niederschlagen, entsprechende Beispiele sind sattsam bekannt. Gegenüber dem Aufzählen von Fallbeispielen wäre es vermutlich eine schwierigere Übung, sich durch die Jahrhunderte zu arbeiten und Jahrgänge bzw. Oeuvres zu finden, in denen sich ›keine‹ Gewaltreferenz auffinden lässt. Das ist weniger der Omnipräsenz der Gewalt als vielmehr der Realitätsreferenz der Kunst geschuldet: Alles kann Künstler:innen beflügeln, und offenkundig ist das als störend gebrandmarkt, aber unausrottbar Reale der Gewalt besonders inspirierend.

Gewalt und Kunst ist gemeinsam, dass beide eine transgressive Komponente aufweisen. Die Gewalt verletzt Regeln des geordneten Zusammenlebens, zumindest aber die körperliche oder psychische Unversehrtheit, und stellt deshalb seit jeher einen nicht ignorierbaren Problemzusammenhang dar. Die Kunst wiederum ist ein Konglomerat von Methoden, dank derer sich individuelle Kreativität und gesellschaftliche Einflüsse zu etwas verdichten, was gleichsam grenzüberschreitend über die lebensweltlichen Erfordernisse des Hier und Jetzt hinausragt. Ästhetische Gestaltungskräfte sind durchaus ignorierbar und üblicherweise in spezifischen Entfaltungsräumen lokalisiert, sie gelten dafür aber unter Rezipient:innen als unterhaltsame, inspirierende, provokante oder auch selbstzweckhafte Ergänzungen der Alltagssphäre – einer Sphäre, in der umgekehrt gut auf die irritierenden und destabilisierenden Kräfte der Gewalt verzichtet werden kann. In beiden Kontexten wird performativ gegen Normalitätserwartungen verstoßen und in beiden Zusammenhängen erfolgt der Verstoß auf weitgehend unvorhersehbare Weise, denn nur so können Kunst und Gewalt ihren eigenwilligen Funktionsbestimmungen entsprechen.

Dass beide Felder in diesem von Andreas Braun und Christian Steuerwald edierten Sammelband auf ihre Überlappungen hin betrachtet werden,

verdankt sich einer gemeinsamen Tagungsveranstaltung der DGS-Arbeitskreise ›Soziologie der Künste‹ und ›Gewalt als Problem soziologischer Theorie‹. In textlicher Form wird der Mesalliance von Kunst und Gewalt beispielsweise explizit mit Blick auf die »schöpferische Kraft« in beiden Zusammenhängen nachgegangen.³⁸⁸ Der hier gebrachte Verweis auf Randall Collins' gewaltsoziologische Perspektive, die die Situierung des Gewaltgeschehens innerhalb gesellschaftlicher Prägungen und Rahmungen ausdrücklich einbezieht, ist sinnvoll und wichtig, da er die Situativität des Gewalthandelns unterstreicht: Menschen sind weder ›immer‹ gewalttätig, noch ›grundsätzlich‹ und gar alleine ›von sich aus‹. Die als künstlerisches Komplementärphänomen ins Spiel gebrachte Referenz hin zu John Deweys Konzept von *Kunst als Erfahrung* benötigt indes einige theorielastige Übersetzungsschritte, um zu überzeugen.³⁸⁹ Während Kunst in Form eines ›Werks‹ stets situative Rezeptionen evoziert, die unterschiedlich ausfallen, aber ihrerseits selbstverständlich ebenfalls gesellschaftlich präformiert sind, ist der Prozess der Produktion häufig genug ein Akt des routinierten, bisweilen geradezu professionalisierten und oft genug ›rational‹ anmutenden Zusammenschaltens von »Objekten, Materialien und Subjekten«.³⁹⁰ Bei der Gewalt wiederum ist der ›Herstellungsakt‹ zugleich das ›Ding an sich‹, deshalb ist Gewalt eben auch (aber: nicht nur) ein emergentes Phänomen. Die Tat lässt sich vom Täter so schwierig unterscheiden wie, um ein Bild von Peter Fuchs aufzugreifen, der Tanz vom Tänzer (auch wenn in der juristischen Rekonstruktion damit anders umgegangen wird – das aber braucht die Soziologie zunächst nicht zu kümmern). In der Kunst sind Produktion und Rezeption für gewöhnlich räumlich und zeitlich unterbrochen; sie können sich in völlig unterschiedlichen kulturellen Bezugskontexten ereignen, ohne dass dies für eine der beiden Seiten von Relevanz sein müsste. Die Relevanz der »vorreflexiven Erwartungen, Werte und Reflexionen«³⁹¹ ist in der Tat die zentrale Ressource bei der Ausgestaltung sowohl von Kunst, wie auch von Gewalt, wie hier anhand einer Nachzeichnung der körperlichen Eingebundenheit in beide Handlungsformate (und mithilfe weiterer Theorie-Verweise: Mead, Popitz) zu zeigen versucht wird. Bemüht wird überdies ein neuro(sozio?)logischer Erklärungsansatz, der helfen soll, das Verhältnis von Motivation und Aggression besser zu durchleuchten.

Einen vergleichsweise klassische Strategie verfolgen die nachfolgenden Ausführungen zur Gewalt als Thema der Kunstausstellungen documenta 13 bzw. 14 in Kassel. Hier wird u.a. folgender berechtigter Frage nachgegangen: »Gebietet Künstler*innen ihre Chronistenpflicht oder ihre

³⁸⁸ Braun. *Gewalt als kreativer Akt*, S. 10.

³⁸⁹ Dewey. *Kunst als Erfahrung*.

³⁹⁰ Braun. *Gewalt als kreativer Akt*, S. 10.

³⁹¹ Ebd., S. 24

Zeitgenossenschaft, sich mit ihren künstlerischen Fähigkeiten und ihr[em] Engagement gegen Gewaltverhältnisse einzusetzen? Oder dürfen sie das nicht, damit sie ihre Existenzberechtigung nicht verlieren, weil sie ihre künstlerische Autonomie aufgeben?«.³⁹² Reizvoll ist aber auch die Frage, weshalb Künstler:innen sich nicht ›für‹ Gewalt einsetzen sollten – etwa, in dem sie für mehr Waffenunterstützung der Ukraine gegen den Kriegsaggressor Russland plädieren; denkbar ist aber auch das Gegenteil, das Plädoyer für mehr Durchsetzungsvermögen der russischen Armee. Könnte das noch Kunst sein?

Nun machen Künstler:innen, sofern sie die entsprechenden Freiräume vorfinden, ohnehin, was sie wollen. Dazu gehört die Inkorporierung eigener Erfahrungen in die Kunstwerke und ebenso die Reflexion gesellschaftspolitischer Problemlagen. Gerade diese Mixtur verleiht der documenta ihren Zeitgeistbezug. Eine international bekannte Ausstellung für zeitgenössische Kunst stachelt die ästhetische Reflexion von (historischen wie akuten, abstrakten und konkreten) Gewaltzuständen natürlich besonders stark an, denn diese Kunst wird weithin wahrgenommen, diskutiert und auf ihre Kontexte hin befragt. Die documenta 15 von 2022, die hier nicht mitberücksichtigt ist, hat indes u.a. dadurch Schlagzeilen gemacht, dass – so der Vorwurf – antisemitische, rassistische und auf andere Weise problematische Inhalte präsentiert und sodann durch Zensur unsichtbar gemacht wurden. Eine gewaltaffine bzw. strukturelle oder auch symbolische Gewalt transportierende oder ausstrahlende Kunst scheint in diesem Rahmen deplatziert zu sein. Das Argument, dass auch Künstler:innen Rassist:innen sein können, relativiert diesen Befund selbstverständlich nicht, denn daraus ergibt sich kein Recht auf Rezeption. Wäre eine solche Kunst folglich ›schlechte‹ Kunst – oder gar keine?

Als dagegen bei der documenta 14 Besucher:innen in einer nachgebauten Inszenierung den fiktiven Posten jener Schützen einnehmen konnten, die 2014 auf Geheiß eines Drogenkartells 43 mexikanische Studierende töteten, galt das als unproblematische Aneignung (weil: Kritik) einer buchstäblichen Gewalt-Position.³⁹³ Angeprangerte Gewalt ist künstlerisch also zulässiger als ›antuende‹ Gewalt. Das liegt an der Kunst selbst (sie muss ausbuchstabieren, was sie vertritt oder anklagt), aber auch daran, dass solche Kunst – zumindest, wenn anstelle von Abstrakta so etwas wie Gewalt im Raum steht – nicht im luftleeren Raum außerhalb emotionaler (und mithin rechtlicher) Wertungen schwebt. *L'art pour l'art* ist (heute) bei solchen Konstellationen schwerlich vorstellbar.

³⁹² Panzer. *Inspirierende Gewalt als Thema der Kunstgeschichte*, S 36.

³⁹³ Ebd., S. 59.

Vor dem Hintergrund der Elias'schen Zivilisationstheorie werden ferner sehr anschaulich und lesenswert Abbildungen von Tötungsszene und Martyrien diskutiert und in einem zweiten Schritt in eine Kontinuitätslinie mit Exponaten späterer Jahrhunderte und deren Zensurgeschichte gebracht (Lutz Hieber). Es wird unter Verweis auf zahlreiche Exponate und Künstler:innenpositionen über die Abbildung von Geschlechterverhältnissen in populärkulturellen Unterhaltungsformaten und die Einbindung explizit weiblich konnotierter Verletzungsgewalt diskutiert (Karolina Kempa). Musikvideoclips und die darin implizierten, über das Scharnier der Gewaltthematik reflektierten Gender-Relationen sind auch das Gegenstand eines weiteren Beitrags (Ulrike Wohler), bevor sich angesichts der Auseinandersetzung mit Gewalt im Computerspiel (Jan Husemann) endgültig offenbart, dass dem vorliegenden Band ein sehr breiter Kunstbegriff zugrunde liegt. Ist jede artifiziell errichtete Kulisse, die auf dialektische Weise den Lebenswelten von Menschen nah ist und zugleich fernsteht, Kunst? Anders gesagt: Die gerade am Beispiel von Computerspielen virulente *juristische* Frage, wieviel Gewalt Nutzer:innen zumutbar ist, benötigt eine entsprechende ›sachliche‹ Einrahmung (Stichwort Kunstfreiheit)³⁹⁴, von der sich die Kunstsoziologie indes freimachen kann, indem sie andere Kriterien favorisiert. Ansonsten nämlich rücken, so auch hier, die – durchaus interessanten – Facetten der Medienwirkungsforschung in den Fokus, die unabdingbar auf eine Blackbox, nämlich auf die Psyche von Rezipient:innen abstellen. Der Frage nach der »gesellschaftlich gestiegenen Akzeptanz von Computerspielgewalt«³⁹⁵ kommt man angesichts der Spruchpraxis von Gerichten nur bedingt näher. Pierre Bourdieus *hysteresis*-Begriff bringt diesen Zusammenhang plastisch zum Ausdruck: Gesellschaftliche Verhältnisse können durchaus weiterentwickelt sein, als die politischen oder eben rechtlichen Regelungen eben jener Verhältnisse gelagert sind. Indes ist die Befassung mit der rechtlichen Beobachtung medialer Gewalt durchaus als Beobachtung sui generis der ›faktischen Kraft des Normativen‹ legitimierbar – wenngleich z.B. die Indizierungsquote³⁹⁶ soziologisch so richtig interessant erst wird, wenn die dahinterstehenden Werthaltungen hinterfragt werden.

Weitere Beiträge behandeln den paragonalen Wettstreit der Künste am Beispiel dreier literarischer Auseinandersetzungen mit dem Krieg (Christa Karpenstein-Eßbach) sowie eine im Lichte der ›neuen Gewaltsoziologie‹ erarbeitete Auseinandersetzung mit dem bemerkenswert verstörenden Dokumentarfilm *The Act of Killing* (Lotta Mayer), die überdies anhand der Befassung mit Collins' Ansatz spannende Überlegungen zur Analyse der Interaktionsdynamik gewalttätigen Handelns liefert. Der Hinweis auf die

³⁹⁴ Husemann. *Die Hinwendung zur Gewalt*, S. 166ff.

³⁹⁵ Ebd., S. 183

³⁹⁶ Ebd., S. 177

Relevanz von »Sinnkonstruktionen«³⁹⁷ ist in diesem Kontext alles andere als überflüssig. Schließlich wird noch ein modernes Theaterstück, ein neuer *Hamlet* mit erheblichen Anleihen in der Performance-Kunst, auf die darin implizierten Facetten von (Selbstverletzungs?)Gewalt befragt (Anna Staab). Ganz am Ende steht ein Text über die ›echte‹ Gewalt beim Stierkampf (Martin Jürgens), der in Form einer minutiösen Rekapitulation eines eigenwilligen Tötungsvorgangs dargeboten wird. Der Stier ist kein Feind, der Matador kein Täter, und doch muss und wird Blut fließen. Ob das Spektakel als Kunst angesehen werden kann, ist strittig; es ist aber doch zumindest, mit Georg Simmel gesprochen, eine Art Kunsthandwerk des Tötens.

In der Bilanz kann der vorliegende Band als unterhaltsame, lehrreiche und anspruchsvolle Lektüre verstanden werden, die dem Brachialetikett ›Kunst und Gewalt‹ natürlich nicht vollends gerecht wird. Diesbezüglich gäbe es noch viele Geschichten zu erzählen, Bilder zu zeigen, Filme aufzuführen oder Musikstücke abzuspielen, zumal sowohl Kunst wie auch Gewalt sich für trans- und interdisziplinäre Betrachtungsweisen gleichermaßen gut eignen. Dass es vorliegend um eine eher soziologische Annäherung an ausgewählten Beispieldiskursen geht, hätte vielleicht – zur Abwehr etwaiger Enttäuschungen – in einem begleitenden Untertitel betont werden können. So oder so, die reizvolle Gegenüberstellung von Kunst und Gewalt verlangt, und diesbezüglich ist das Buch von Braun und Steuerwald mehr als nur ein Appetizer, angesichts der Fülle des verstreuten Materials nach einem oder am besten nach ganz vielen Sequels.

Literatur.

- Braun, Andreas. 2022. *Gewalt als kreativer Akt*. in: Braun Andreas/Christian Steuerwald (Hrsg.) *Kunst und Gewalt*. Wiesbaden: Springer VS, S. 7-34.
- Dewey, John. 2021[1934]. *Kunst als Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp.
- Panzer, Gerhard. 2022. *Inspirierende Gewalt und inspirierte Gewalt*. in: Braun Andreas/Christian Steuerwald (Hrsg.) *Kunst und Gewalt*. Wiesbaden: Springer VS, S. 35-74
- Husemann, Jan. 2022. *Die Hinwendung zur Gewalt*. in: Braun Andreas/Christian Steuerwald (Hrsg.) *Kunst und Gewalt*. Wiesbaden: Springer VS, S. 165-188.
- Mayer, Lotta. 2020. *When Anwar Conge meets Randall Collins (while George Herbert Mead lingers in the background)*. in: Braun Andreas/Christian Steuerwald (Hrsg.) *Kunst und Gewalt*. Wiesbaden: Springer VS, S. 201-242.

³⁹⁷ Mayer. *When Anwar Conge meets Randall Collins (while George Herbert Mead lingers in the background)*, S. 220.

Literarisches Schreiben als Warenproduktion.

Eine fatalistische Literatursoziologie für Literaturliebhaber.

Christa Karpenstein-Eßbach

Amlinger, Carolin. 2021. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 800 Seiten. ISBN: 978-3-518-29963-0. Preis: 32,00€.

Der Titel des Buches, das hier interessiert: *Schreiben*, hat nichts mit der Fähigkeit zu tun, die Schüler in ihren Grundschuljahren erlernen. Es geht auch nicht um Werbetexter, die mit einer wie immer auch gearteten Ausbildung in Sachen Reim, Rhythmus oder Wortassoziationen einen Markt für Produkte bedienen. Es geht um einen emphatischen Begriff des Schreibens in einem möglicherweise existentiellen Sinn: ›ich schreibe, also bin ich‹. Was ist die Existenz solcher Schreibenden und unter welchen Bedingungen gewinnen sie und ihr Tun eine Kontur? Dieser Frage ist die *Soziologie literarischer Arbeit*, so der Untertitel, auf der Spur. Dieses Schreiben ist eine Tätigkeit um ihrer selbst willen und unterscheidet sich darin vom transitiven Charakter anderer Arbeitsprozesse, macht sich frei von ihren Zweckbestimmungen und gewinnt dadurch seine eigene Autonomie. Die Fallhöhe aus dieser extraordinären Schreibwelt auf den Boden ihrer Bedingungen allerdings ist beträchtlich, wie Carolin Amlinger auf gut siebenhundert Seiten immer wieder zeigt, denn die ›ästhetischen Praktiken‹ sind unauflöslich mit ›ökonomischen Handlungslogiken‹ verknüpft. Gegen die ›illusio‹ (die früher wohl Ideologie hieß), wonach die Kunst außerhalb von Ökonomie angesiedelt sei, steht die Desillusionierung durch das *factum brutum* des Wirtschaftens.

Im Zentrum dieser marxistisch imprägnierten empirischen Literatursoziologie stehen jene kapitalistischen Produktionsbedingungen, die Literatur aus ihren ehemals heteronomen Funktionsbestimmungen herausgelöst und zu eben der Ware gemacht haben, als die sie sich auf dem Markt – als ›autonome‹ ihm unterworfen – behaupten muss. Entfaltet werden diese Bedingungen unter zwei Perspektiven: der des ›ästhetischen Wirtschaftens‹, die Marktbedingungen insgesamt in den Blick nimmt, und der des ›literarischen Arbeitens‹, die sich dem Schriftstellerberuf im

Besonderen zuwendet. Ein dritter Teil schließlich ist den ›ästhetischen Positionierungen‹ und Selbstverständnissen von Autoren der Gegenwart gewidmet.

In einer historischen Linie von drei Etappen – vom Deutschen Kaiserreich 1871 bis 1918 über den kulturindustriell geprägten Buchmarkt von 1848 bis 1990 bis hin zur einer Literatur zwischen ›Boom und Krise‹ ab 1990 – werden die Prozesse der Kapitalisierung ›ästhetischen Wirtschaftens‹ in einem beachtlichen Facettenreichtum dargelegt: verlegerisches Selbstverständnis, Verkaufszahlen, rechtliche Regelungen, Verlagskonzentrationen, Formen von Öffentlichkeit und Kritik, Gruppenbildungen und Verbandsinteressen, Vertriebswege, Buchpreisbindung, Mischkalkulationen, Honorare, Lektoren oder Ausdifferenzierungen des Buchmarkts gehören dazu. Wer von all dem bislang noch nichts wusste, findet sich hier umfänglich informiert. Vor allem aber nimmt der Leser eines erstaunt zur Kenntnis: das ›ästhetische Wirtschaften‹ hat dieser Gesellschaft eine steigende Fülle von Literatur beschert. Dies wird vom Amlinger durchaus als ›Demokratisierung‹ verbucht – aber eben diese hat jenen haut goût, der der Ware anhaftet. Wenn Ware und Markt die Zentralbegriffe sind, die eine kritische Literatursoziologie figurieren, spielt das Quale eines ästhetischen Wertes des literarischen Produkts gegenüber seinem Tauschwert und Profitpotential kaum noch eine Rolle, so wenig wie die Unterscheidung zwischen Trivial- und anspruchsvoller Literatur, weil eben beide unter die Warenform fallen. Die Analyse literarischer Produktionsbedingungen gibt keine Auskunft über den literarischen Wert. Warum überhaupt sollten die Leute noch Literatur lesen, wenn man an ihr nichts als die elenden Logiken kapitalistischer Verwertung erkennen kann? Das Fazit der historischen Entwicklung des Literaturmarktes lautet stattdessen, dass mit dem Beginn des 21. Jahrhunderts die »ökonomische Wahrheit der Literatur offen zutage(tritt)«³⁹⁸. Sollte das wirklich alles sein, was die Gesellschaftlichkeit von Literatur ausmacht?

Den Analysen des zweiten Teils über ›Literarisches Arbeiten‹ liegen narrative Interviews mit achtzehn Autoren (sieben Frauen, elf Männern im Alter zwischen 32 und 62 Jahren) zugrunde. Wenn diese Autoren durchgängig die existentielle Dimension ihres Schreibens herausstellen, so sind sie doch zugleich den Mechanismen jenes literarischen Feldes ausgesetzt, das Pierre Bourdieu als Kampfgebiet um Positionen und Positionierungen konturiert hat. Ausgehend von den Selbstdeutungen und Perspektiven der Autoren, die nicht mehr um Mäzene, sondern Marktpräsenz konkurrieren, erhält der Leser einen umfassenden Einblick in die sozio-ökonomischen Bedingungen der Schriftstellerei: von der prekären,

³⁹⁸ Amlinger. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*, S. 269.

ungesicherten wirtschaftlichen Stellung über rechtliche Regelungen, den Literaturbetrieb mit seinen Literaturhäusern, Schreibwerkstätten, ästhetischen und Habitusprägungen, den Lesungen und Stipendien bis hin zur Praxis des Schreibens selbst und dem Prozess der Produktion des Buches. Auf eindrückliche Weise kann der Leser hier teilhaben an den Kämpfen um Reputation und die diversen (bourdieuschen) Kapitalsorten, die auf dem literarischen Markt zu gewinnen sind – dies freilich vornehmlich in der Modalität des »daß«, wonach es sich eben so verhält. Genauer gewusst hätte man gern, wer wann warum und wo nach welchen Kriterien Kapitalien und Reputation gewinnt und Rangordnungen von Anerkennung etabliert werden. Das mag daran liegen, dass Amlinger mit den Interviews die Selbstaussagen der Autoren ins Zentrum gerückt hat, und man bemerkt die überaus nachvollziehbare Sympathie für diesen prekären Beruf, ohne den es keine Literatursoziologie gäbe.

Auch der letzte Teil über »ästhetische Positionierungen« hält diese Nähe zu den Autoren. Er ist, wenn man so will, zentriert um die beiden Facetten der »antiökonomischen illusio«: Autorschaft und Autonomie. So sehr die Autoren auf Authentizität, spezifischer Veranlagung, innerer Motivation und dem Schreiben als Selbstzweck oder Selbstvergewisserung insistieren mögen, sie kommen, so Amlinger, mit ihren diversen Selbstdarstellungen und Inszenierungen von Autorschaft doch bei der »verinnerlichte(n) Logik des literarischen Feldes« an.³⁹⁹ Mit dem Konzept der Autonomie verhält es sich nicht anders; es ist eine Idee, »die ihre ökonomischen und sozialen Bedingungen in der symbolischen Produktion von Literatur ausblendet.«⁴⁰⁰ In einem gewissen Sinn schließt sich damit der Kreislauf dieser Literatursoziologie.

Man kann sich hier an die Zeilen von Heinrich Heine erinnert sehen: »Es ist eine alte Geschichte, Doch bleibt sie immer neu; Und wem sie just passiert, Dem bricht das Herz entzwei« – angesichts der ökonomischen Entfremdungskraft der Ware. Oder auch nicht. Die (wenigstens potentielle) Widerstandskraft von Literatur und Literaten gegenüber ihrer Vermarktwirtschaftlichung scheint nicht zu sterben, sei es unter heteronomen oder autonom gewordenen Bedingungen. Wenn die sozio-ökonomischen Bedingungen den Fokus ausmachen, um dieser Überschüssigkeit das Fundament einer kapitalistischen Ökonomie zugrunde zu legen, wird eben das gekappt, was diese Untersuchung als »Bedeutung« von Literatur an die Seite gelegt hatte.⁴⁰¹ Literatursoziologie aber braucht beides: ein Wissen um die Fallhöhen, wie sie dieses Buch expliziert, und die literatursoziologische Ausleuchtung der Aufflüge in Deutungswelten im

³⁹⁹ Ebd., S. 594.

⁴⁰⁰ Ebd., S. 623.

⁴⁰¹ Ebd., S. 34.

Karpenstein-Eßbach, Christa: Literarisches Schreiben als Warenproduktion

Horizont dessen, was Zeitgenossen und/oder Schriftstellern als Ungelöstheiten auf den Nägeln brannte oder brennt. Bemerkenswert bleibt die Aussage eines Schriftstellers: »Etwas für Geld zu machen hat mir nie Geld gebracht«. ⁴⁰²

Literatur.

Amlinger, Carolin. 2021. *Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

⁴⁰² Ebd., S. 608.

Entschlüsselung des globalen Kunstfeldes.

Larissa Buchholz Modell der dual cultural world economy.

Diana Kral

Larissa Buchholz. 2022. The Global Rules of Art. The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 416 Seiten. ISBN: 978-0-69-117202-6. Preis 120\$.

Larissa Buchholz Buch *The Global Rules of Art. The Emergence and Divisions of a Cultural World Economy* ist eine 2022 bei Princeton University Press in der Reihe ›Princeton Studies in Global and Comparative Sociology‹ veröffentlichte Studie, die das Ergebnis umfangreicher Datenerhebung aus über zehn Jahren ist. Das 416 Seiten zählende Buch ist in acht Kapitel unterteilt, welche wiederum in drei Teile gegliedert sind. Dadurch lässt sich ein erster Eindruck auf die Kernthemen des Buches gewinnen: Von der Entstehung des globalen Kunstfeldes zeitgenössischer Kunst von den späten 1980er-2010er Jahren (Teil 1: Macro-Perspektive), über die Dynamiken der künstlerischen Anerkennung im globalisierten Feld (Teil 2: Meso-Perspektive) zu zwei Fallstudien, welche die Lebenswege der Künstler Gabriel Orozco und Yue Minjun beispielhaft im Hinblick auf ihre Erfolgsgeschichten darstellen (Teil 3: Micro-Perspektive). Methodisch führte Buchholz ein Mixed-Methods Forschungsdesign durch, das sowohl quantitative als auch qualitative Datenanalyse nutzt.

Grundlage des Buches ist das Verständnis darüber, dass sich das Feld der Kunst durch die Globalisierung insbesondere in den vergangenen drei Jahrzehnten stark verändert hat.

»Over the past three decades, [...] a new phase of globalization considerably transformed the contemporary art field. A whirlwind of changes – including the worldwide proliferation of international art biennials and museums, the far-reaching expansion of art fairs and auction houses, and the rise of global discourses and new internet platforms – combined to establish a global art field that now

includes places in Oceania, Asia, Latin America, and Africa in qualitatively new ways.«⁴⁰³

Diesem vielschichtigen Themenkomplex nähert sich Buchholz über die Darlegung des Theoriegerüsts, das die Arbeit trägt. Dabei wird bereits beim Blick auf den Titel von Kapitel eins deutlich, welche Ausrichtung hier gewählt wurde. ›A Global Field Approach to Art and Culture‹ verweist unmittelbar auf Pierre Bourdieus Feldtheorie, die er in *Die Regeln der Kunst*⁴⁰⁴ ausführt. Unter Einbeziehung bestehender Forschungen folgt Buchholz zunächst der grundlegenden Fragestellung Bourdieus »how ideas, artifacts, and their creators become recognized and valued as important«⁴⁰⁵. Sie beabsichtigt mit ihrer Studie jene Lücke in der Forschung zu schließen, die durch die Entwicklung der Kunst zu einem grenzüberschreitenden Phänomen entstanden ist. Buchholz sucht entsprechend die ›globalen‹ sozialen Regeln zu identifizieren, welche die Sichtbarkeit, Anerkennung und Bewertung von Künstler:innen und ihren Arbeiten heute steuern. Die Forschungsfrage lautet dann, »[...] how globalization affects canons and the diversity of their artists«⁴⁰⁶. Der in der Arbeit von Buchholz entwickelte ›global cultural fields approach‹ zielt entsprechend auf eine Überarbeitung bzw. Revision von Bourdieus Feldtheorie. Der Maßstab wird von einem nationalen zu einem transnationalen bzw. globalen erweitert.⁴⁰⁷ Für die Transformationsprozesse des globalen Kulturfeldes spricht Buchholz drei Mechanismen, die sich aus feldinternen historischen Prozessen ergeben, eine zentrale Rolle zu: 1) »[...] global institutional circuits, [...]«; 2) »[...] field-specific global discourse [...]«; 3) »[...] global institutions for consecration and evaluation«.⁴⁰⁸ In Anlehnung an Bourdieus Feldtheorie konzipiert Buchholz das Kunstfeld als eine bipolare Struktur aus einem relativ autonomen sowie einem heteronomen Pol. Am relativ autonomen Pol

»gibt die künstlerische Tradition die ästhetischen Anforderungen, geistigen Erwartungen sowie Wahrnehmungs- und Denkkategorien vor, in deren Rahmen sich künstlerische Produktion, Vermittlungstätigkeit sowie adäquate Rezeption bewegen können. Die Anerkennung von Kunst wird hier ausschließlich über das Prinzip der internen Hierarchisierung, das heißt auf Basis feldspezifischer Kriterien reguliert. Am anderen Pol des künstlerischen Feldes hingegen herrscht die ökonomische Logik, die aus dem Handel mit Kulturgütern einen Handel wie jeden anderen macht, vorrangig auf den sofortigen und temporären Erfolg setzt und sich an der bestehenden Nachfrage ihrer Kundschaft orientiert«⁴⁰⁹.

⁴⁰³ Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 2.

⁴⁰⁴ Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*.

⁴⁰⁵ Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 3.

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ Ebd., S. 10.

⁴⁰⁸ Ebd., S. 14.

⁴⁰⁹ Zahner/Karstein. *Autonomie und Ökonomisierung der Kunst*, S. 197f.

Es sei an dieser Stelle nochmal hervorgehoben, dass der relativ autonome Pol einem anti-kommerziellen Selbstverständnis folgt und insbesondere symbolisches Kapital akkumuliert, während am heteronomen Pol insbesondere ökonomisches Kapital akkumuliert und ein kommerzielles Selbstverständnis vertreten wird. Buchholz ordnet Ersterem Biennalen, transnationale Ausstellungsräume, sowie globale Kunstdiskurse zu. Diese gestalten maßgeblich die Produktion des westlich geprägten Kunstdiskurses. Der heteronome Pol setzt sich aus expandierenden Galerien, sich globalisierenden Kunstmesse sowie internationalen Auktionen zusammen.⁴¹⁰

Zur Kartierung des sich neu strukturierenden Feldes der künstlerischen Produktion, unternimmt Buchholz zunächst eine Beschreibung der Vorgänge am relativ autonomen Pol (Kapitel 2): Neue Akteure aus zentralen wie auch peripheren Regionen beteiligen sich am Feld und tragen zu einer Erosion der bekannten westlich zentrierten Hierarchie des traditionellen Kunstfeldes bei. Hieraus ergibt sich eine neue Form symbolischen Kapitals. Buchholz diagnostiziert insbesondere dieser neuen Form des symbolischen Kapitals die Kraft, einen fundamentalen Wandel in der Logik des Kunstfeldes hin zu einem globalen Kunstfeld, zu bewirken: »[...] [I]t is an expanded playing field that is not as hierarchical as it was previously and in which ideas about what constitutes symbolic capital have become more cosmopolitan and global overall«⁴¹¹. In den 1990er Jahren wurden vermehrt globale Kunstdiskurse geführt, in denen westliche Dominanz diskutiert wurde; globale Konzepte vermittelten ein inklusiveres Verständnis von zeitgenössischer Kunst und Kultur.⁴¹² Der Begriff ›global‹ wurde etwa 2006 in den Diskurs eingeführt und sorgte dort für eine Neuordnung der immanenten ›Regeln des Spiels‹ der zeitgenössischen Kunst.⁴¹³ Buchholz resümiert, dass sich hieraus nicht nur neue Interpretationen, Debatten und Wettbewerbe ergaben, sondern insbesondere ein neues Verständnis darüber erzeugt wurde, was symbolisches Kapital erzeugt.⁴¹⁴ Kapitel drei beschäftigt sich im Anschluss mit den Transformationsprozessen am heteronomen Pol, an dem die geografische Expansion sowie dadurch angezogene neue Käufer:innengruppen programmatisch sind. Buchholz resümiert, dass die Entwicklungen zu einer größeren ›Heteronomisierung‹ führen: Die Prozesse an den jeweiligen Polen erzeugen den Effekt, dass die Pole zunehmend auseinanderdriften und dadurch eine verstärkte ›Polarisierung‹ zwischen dem künstlerischen und dem kommerziellen globalen Subfeld stattfindet. Buchholz folgend habe sich das globale Kunstfeld um eine duale kulturelle

⁴¹⁰ Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 81.

⁴¹¹ Ebd., S. 28.

⁴¹² Ebd., S. 53.

⁴¹³ Ebd., S. 57.

⁴¹⁴ Ebd.

Weltwirtschaft strukturiert.⁴¹⁵ Dabei wird für die Ereignisse am relativ autonomen Pol die Macht symbolischen Kapitals als leitend beschrieben, während die Prozesse am heteronomen Pol als eine fortschreitende Ökonomisierung der Kunst identifiziert werden. Aus dieser Beobachtung leitet sie das Modell der ›dual cultural world economy‹ ab.⁴¹⁶ Mit Einführung dieses Modells (Kapitel 4) nimmt das Buch eine analytische Wendung, die fortan argumentativ gestärkt wird. Das Modell der ›dual cultural world economy‹ entwickelt sie aus Bourdieus Konversionsmodell sowie der später entstandenen Konvergenzthese, die u.a. von Diana Crane oder Isabelle Graw geprägt wurde. Bourdieus Konversionsmodell beschreibt die komplexe Dynamik der künstlerischen Anerkennung im Feld der Kunst. Der Erfolg auf dem Kunstmarkt ist dabei abhängig von der vorherigen symbolischen Anerkennung durch Expert:innen. Bourdieu argumentiert, dass die Akkumulation von symbolischem Kapital nur möglich ist, wenn der:die Künstler:in von den Expert:innen als antikommerziell betrachtet wird. Dies spiegelt Bourdieus Annahme wider, dass diese Expert:innen eine Haltung des relativ autonomen Antikommercialismus einnehmen, was bedeutet, dass sie eine gewisse Unabhängigkeit von rein kommerziellen oder marktbezogenen Überlegungen bewahren wollen.⁴¹⁷ Ein plötzlicher Markterfolg wirkt in diesem Zusammenhang dann verdächtig und kann seitens der konsekrierten Expert:innen als Zeichen intellektueller Minderwertigkeit wahrgenommen werden.⁴¹⁸ In diesem Verständnis verbirgt sich die Umkehrung, also die Konversion, der Logik der ökonomischen Welt: »The artist cannot triumph on the symbolic terrain except by losing on the economic terrain (at least in the short run)«⁴¹⁹. Entscheidender Faktor für das Modell ist zuletzt der Aspekt der Zeitlichkeit, mit dem Bourdieu ausdrückt, dass es sich im Bereich relativ autonomer Kunst um lange Produktionszyklen handelt. Künstlerische Werke erreichen erst mit Zeitverzögerung Anerkennung, da Kunst am relativ autonomen Pol des Feldes nicht dem etablierten Geschmack entspricht und daher erst einen eignen Markt schaffen muss.⁴²⁰ Bourdieus Konversionsmodell erhielt aufgrund beobachtbarer Transformationsprozesse hin zu einer Ökonomisierung des Feldes mit dem Konvergenzmodell eine Überarbeitung. Dieses umfasst mehr Marktteilnehmende als Bourdieus Konversionsmodell und argumentiert gegen eine bipolare Auffassung des Kunstfeldes.⁴²¹ In diesem Feld der erweiterten Produktion wird davon ausgegangen, dass

⁴¹⁵ Ebd., S. 69.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Ebd., S. 112.

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Bourdieu, *The Rules of Art*, S. 83, zit. nach Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 113

⁴²⁰ Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 113f.

⁴²¹ Zahner. *Die neuen Regeln der Kunst*.

künstlerische Karrieren insbesondere von kommerziellen Akteuren beeinflusst werden.⁴²² Der ökonomische Wert ist im Konvergenzmodell nicht länger von der vorherigen symbolischen Anerkennung beeinflusst, sondern wird anstelle dessen von der Macht des Markts bestimmt.⁴²³ Damit können Künstler:innen viel schneller am Kunstmarkt aufsteigen und lange Konsekrationszyklen werden umgangen. Entscheidend für dieses Modell ist, dass der Erfolg am Markt eines:r Künstlers:in nicht wie bei Bourdieu mit einer Bedrohung von deren Ansehen einhergeht. Im Gegenteil kann dadurch Anerkennung geschaffen werden, wodurch ökonomisches Kapital und Preise zum Gradmesser symbolischer Anerkennung werden. Es handelt sich damit um eine Umkehrung von Bourdieus Theorie.⁴²⁴ In der Abgrenzung zu beiden Ansätzen bildet Buchholz ›ihr‹ Modell der ›dual cultural world economy‹. Sie argumentiert, dass, auch wenn das Konvergenzmodell Bourdieus Konversionsmodell aufschlussreich überarbeitet hätte, es dazu neige, die Beobachtungen des kommerziellen Bereichs auf das gesamte Feld auszudehnen, zu verallgemeinern und deterministisch darzustellen.⁴²⁵ Das Problem des Konvergenzansatzes besteht laut Buchholz darin, dass nicht-marktwirtschaftliche Akteure des Feldes, wie bspw. Kunstinstitutionen, als passiv dargestellt werden, während der Markt als die Haupttriebkraft des globalen Wandels dargestellt würde. Buchholz alternative Perspektive lautet daher: das globale Feld der Kunst in seiner differenzierten Dynamik zu begreifen und marktfernere Akteure mit ihrer aktiven und widerstandsfähigen Rolle »in the valuation game across borders«⁴²⁶ zu berücksichtigen.

»In contrast to both Bourdieu's conversion schema and a ›triumph of market‹ scenario, a dual cultural world economy model accounts for major commercial changes in the global art market but remains attuned to tendencies of resilience and resistance. As such, it permits us to explore more heterogeneity in (e)valuation patterns in the global field, by extension, dynamics of artistic diversity.«⁴²⁷

Laut Buchholz verschmelzen die vormals bei Bourdieu getrennten Pole von Kunst und Markt durch Globalisierungsprozesse ›nicht‹ zu einer einzigen »monolithic ›global art industry‹«⁴²⁸ wie es die Konvergenzthese nahelegt. Anstelle dessen sei die frühere Dominanz der Kunstexpert:innen einer zunehmenden Zweiteilung von Kunst- und Marktexpert:innen gewichen. Diese seien durch jeweils unterschiedliche globale Infrastrukturen, Anteile

⁴²² Ebd.

⁴²³ Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 115.

⁴²⁴ Ebd., S. 115f. bezieht sich hier auf Isabelle Graw (2010 & 2012) und Diana Crane (2009).

⁴²⁵ Ebd., S. 116.

⁴²⁶ Ebd., S. 117.

⁴²⁷ Ebd.

⁴²⁸ Ebd.

und Methoden, künstlerische Karrieren zu formen, charakterisiert.⁴²⁹ Trotz diese Abgrenzung zu entscheidenden Aspekten beider Modelle, bleibt Buchholz bei Bourdieus Vokabular: Das globalisierte Feld der zeitgenössischen Kunst spannt sich zwischen dem relativ autonomen und dem heteronomen Pol auf. Allerdings hätten die Veränderungen des globalen kommerziellen Subfeldes des 21. Jahrhunderts die Bindung des autonomen Pols an das symbolische Kapital gelockert. Die unterschiedlichen Entwicklungen an den beiden Polen entlang individueller Normen und Kanonisierungsstrategien, führen Buchholz folgend zu einer Polarisierung, d.h. einem Auseinanderdriften, beider Pole:⁴³⁰

»But even as the art market has globalized and commercialized, the pole of symbolic capital has also undergone major transformations in becoming more global [...], developing its own global institutional circuits and stakes for contemporary art. And these elements [...] have remained relatively resistant to commercial logics. [...] Against this backdrop, the model of a dual cultural world economy offers an alternative perspective on the making of successful artists along the spectrum of ›art‹ and ›money‹, suggesting that the attainment of symbolic and economic capital often diverges in their careers. Contemporary artists may win acclaim from expert mediators, or [Hervorh. im Original] they may sell their work for highest auction prices. But these two phenomena will converge less often over time. This growing chasm also affects dynamics of artistic diversity. In a more divided economy of valuation, each subspace is marked by its own ›specific law of change‹.⁴³¹

Buchholz beabsichtigt demnach mit ihrem Modell der ›dual cultural world economy‹ einen mehrdimensionalen Bezugsrahmen auszuarbeiten, welcher der Heterogenität von feldinternen Bewertungsmechanismen, die sich in einem globalen Feld vielfältig darstellen, Rechnung trägt. Damit wird ersichtlich, dass sie einerseits die starken Thesen beider Vorgängermodelle für ihr Modell aufnimmt und andererseits deren Schwachstellen versucht auszuschließen. In diesem Kontext bietet ihr Modell eine alternative und aktualisierte Sichtweise auf den Erfolg von Künstler:innen im Spannungsfeld zwischen Kunst und Wirtschaft.⁴³²

Diese Herauslösung aus vorangegangenen Modellen ist hochinteressant, denn entscheidend für ihr Modell der ›dual cultural world economy‹ ist die geographische Komponente. Wenn Buchholz in Kapitel fünf exemplarisch zwei Künstler aus historisch marginalisierten und ›peripheren‹ Orten betrachtet und deren Wege zur Sichtbarkeit in der Kunstwelt analysiert, so werden diese zur Versinnbildlichung der Feldtransformation vom Nationalen zum Globalen. In den beiden umfangreichen Fallstudien beschreibt Buchholz detailreich den Werdegang des mexikanischen

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd., S. 119.

⁴³¹ Ebd., S. 118f.

⁴³² Ebd., S. 118.

Künstlers Gabriel Orozco sowie des chinesischen Künstlers Yue Minjun, wobei die Auswahl der Künstler die Extreme der beiden Pole repräsentieren soll: Orozco den autonomen und Yue den heteronomen Pol. Spannend ist dann die Beobachtung, dass die jeweiligen territorialen Bedingungen, Einfluss auf die Bewertung der Künstlerkarrieren nehmen. Auf welche Weise geografische Kategorien mit kulturellen Werten durchdrungen werden, variiert auf dem Autonomie-Heteronomie-Spektrum. Sie veranschaulicht den Widerspruch, dass trotz des Vorhabens, das Feld ›multikultureller‹ zu gestalten, dies nur mit jenen Künstler:innen gelingt, deren Kunst mit den Idealen und Vorstellungen des etablierten westlich zentrierten Kunstfeldes einhergehen.⁴³³ Dies zeigt sich speziell am Beispiel Orozcos: Als Orozco in den 1980er Jahren das zeitgenössische Kunstfeld betrat, sammelte er hohe symbolische Anerkennung am autonomen Pol des sich globalisierenden Feldes.⁴³⁴ In der Zeit stieg das Interesse an postkolonialen Diskursen sowie Multikulturalismus und Akteure des Kunstfeldes interessierten sich zunehmend für die Arbeit ›nicht-westlicher‹ Künstler. Westliche Vermittler:innen erkannten in Orozcos Arbeit die Möglichkeit, über deren Integration den eurozentrischen Kanon zu erweitern und inklusiver zu gestalten, während sie gleichsam am herrschenden ästhetischen Diskurs und den Normen westlicher Kunstgeschichte und Ästhetik festhalten konnten.⁴³⁵ Dies ergab sich aus der Arbeitsweise Orozcos. Er führte einen nomadischen Lebensstil und verfolgte eine eigene künstlerische Praxis. Er verzichtete auf ein Studio, lehnte Personenkult ab und verfolgte eine eklektizistische künstlerische Praxis, in der er sich von identitären und nationalistischen Kunstformen wie dem Neomexicanismo abgrenzte.⁴³⁶ Daraus entstand ein kosmopolitisches Gesamtwerk, das ihm zu quasi universeller Legitimität in einem globalisierten autonomen Subfeld verhalf.

Anders verlief der Weg der Konsekration für Yue Minjun. Chinesische zeitgenössische Kunst stieg im Jahr 2007 am globalen Auktionsmarkt auf, getragen von der allgemeinen ›Faszination China‹, welcher dem chinesischen Nationalismus Platz auf der globalen Bühne machte. Yue entwickelte in seinen Gemälden eine Formensprache, die westliches Publikum stark an die Popart erinnerte.⁴³⁷ Gepaart mit einem allgemeinen Interesse an China erlangte Yue großen Erfolg auf dem globalen Kunstmarkt, der insbesondere durch Auktionshäuser wie Sotheby's vorangetrieben wurde.⁴³⁸ Der Markterfolg dauerte über die Jahre 2005 bis 2008, brach mit

⁴³³ Ebd., S. 117.

⁴³⁴ Ebd., S. 113.

⁴³⁵ Ebd., S. 114.

⁴³⁶ Ebd., S. 189.

⁴³⁷ Ebd., S. 249.

⁴³⁸ Ebd., S. 231.

der globalen Finanzkrise abrupt ab und erholte sich nicht mehr, sodass das Interesse an Yues Arbeiten bis in die Gegenwart immer mehr nachlässt.⁴³⁹

»[...] the appreciation for Yue's art was affected by market agents' and collectors' broader fascination with China's contradictory transformations and changing political-economic status within the global order. In contrast to Orozco, his art was thus valued for its topicality rather than its discursivity, and for its overt national associations instead of a cosmopolitan universality. Yet these two cultural features only became valuable because they were positively charged with transnational meanings that were circulating in the wider sociohistorical context at that time, in line with the greater heteronomy of the global commercial subfield.«⁴⁴⁰

Die Fallstudien verdeutlichen, dass ›Wert‹ in einem globalisierten Kunstmarkt nicht nur von ästhetischen oder künstlerischen Merkmalen abhängt, sondern stark von ökonomischen, kulturellen und politischen Entwicklungen geprägt wird. Auf diese Weise wird dann vor allem deutlich, dass die Geografie als bedeutender Faktor insbesondere vor dem Hintergrund eines spezifischen zeithistorischen Kontextes für die Entwicklung der jeweiligen Künstlerbiografien zentral wird. Buchholz zeigt auf, dass der globale Kunstmarkt am kommerziellen Pol schnelle Veränderungen erlebt hat, doch dass diese Dynamiken sich vorwiegend auf Kunstschafter aus Ländern mit wachsendem Reichtum sowie wachsender Kunstwirtschaft bezogen (bspw. China). Daraus ergab sich eine eingeschränkte Vielfalt der führenden Künstler:innen im globalen Kunstmarkt. Im Gegensatz dazu entwickelte sich am autonomen Pol eine Dynamik, die Künstler:innen von mehr peripheren Regionen aufnahm, etwa afrikanischen Ländern, deren Elite sich insgesamt kosmopolitisch entwickelt hat. Nichtsdestotrotz dauerte es lange, bis ›nicht-westliche‹ Künstler:innen nach Jahrzehnten systematischer Ausschließung in den globalen Kanon aufgenommen wurden.⁴⁴¹

Die Analysen von Buchholz machen so vor allem deutlich, dass Bourdieus Feldanalyse ein Instrumentarium ist, das eben nicht unmittelbar bei sozialer, regionaler oder geopolitischer Herkunft, bei Klasse, Geschlecht, Ethnie oder Hautfarbe ansetzt, um Kämpfe um soziale Benennungsmacht sichtbar zu machen, sondern diese »immer im Kontext ihrer Rahmenbedingungen sichtbar zu machen sucht«⁴⁴². Dies ist Bourdieus Einsicht geschuldet, dass deskriptive und auch askriptive Merkmale niemals unmittelbar wirken, sondern immer nur vermittelt durch konkrete soziale Rahmenbedingungen.⁴⁴³ So wird der historische Kontext zum Knotenpunkt

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Ebd., S. 261.

⁴⁴¹ Ebd., S. 262f.

⁴⁴² Zahner. *Pierre Bourdieu*.

⁴⁴³ Hark. *Vom Gebrauch der Reflexivität*, S. 39–62.

des Buches: Buchholz kann äußerst eindrücklich anhand ihres Materials zeigen, dass die Transformationsprozesse hinsichtlich des Bedeutungszuwachses globaler Kontexte ab den 1980er Jahren begannen und dann mit der Jahrtausendwende diskursübergreifende Veränderungen einsetzen. Trotz eines gemeinsamen historischen Referenzrahmens – Buchholz zufolge der Aufstieg neuer Kommunikationstechnologien sowie der Fall des ›Eisernen Vorhangs‹ –, beschäftigen sich die beiden Pole mit jeweils unterschiedlichen Aspekten der historischen Entwicklung: Der autonome Pol setzt sich mit Debatten um postkoloniale Unabhängigkeitsbewegungen und Multikulturalismus auseinander sowie der eigenen Zentriertheit auf westliche Normvorstellungen; am heteronomen Pol sind die Entwicklungen der ökonomischen Globalisierung und des Finanzkapitalismus programmatisch. Eine zeithistorische Diagnose, die wirklich spannend zu lesen ist. Hierbei wird auch deutlich, dass die Arbeit vor allem als Startpunkt einer Diskussion um ein sich transformierendes Kunstfeld zu verstehen ist. Sie erhebt trotz ihres äußerst reichen Datenmaterials kein Anspruch auf Vollständigkeit. Im Gegenteil, Buchholz versucht die eigenen Beobachtungen bzgl. der sich verändernden Bewertungspraktiken im globalen Kunstmarkt zwar feldtheoretisch zu greifen, eröffnet aber hierbei explizit den Raum für Anschlussforschungen.

Der Mehrwert des Buches liegt damit vor allem in der Analyse des Bedeutungszuwachses von Geografie und Lokalität innerhalb des zeitgenössischen Kunstfelds. In dem Kontext ist vor allem die umfangreiche Analyse der Migrationsflüsse hervorzuheben, die Buchholz unternommen hat. Sie zeigt, aus welchen Ländern Künstler:innen wohin migrieren, um bessere Erfolgchancen zu erhalten.⁴⁴⁴ Dadurch wird ein neuer Blick auf feldinterne Konsekrationsmechanismen geworfen, die das wissenschaftliche Feld der Kunstmarktstudien bislang vermisste. In dieser Hinsicht lassen sich die Ergebnisse ebenso im Lichte des aktuell geführten Diskurses um postkoloniale Themen und die Bedeutung des sogenannten ›Globalen Südens‹ im Feld der Kunst lesen. Buchholz Ausarbeitungen können hier einen wertvollen theoretischen Ausgangspunkt zur Beforschung der Sichtbarkeit und Anerkennung geografisch marginalisierter Künstler:innen und -gruppen bieten.

Die Analysen von Buchholz sind sehr gut und stimmig ausgearbeitet und präzise durchgeführt. Dies macht die Lektüre des Buches sehr angenehm. Zugleich wirkt die Argumentationsstruktur mitunter etwas vorhersehbar. Dies deshalb, weil das Modell der ›dual cultural world economy‹ zum Teil programmatisch dominant wirkt und die vielfältigen Daten so stets auf ähnliche Art und Weise den Feldpolen zugeordnet werden (können). Auf diese Weise wird fast überdeutlich, dass mit der Wahl der Feldtheorie und

⁴⁴⁴ Buchholz, *The Global Rules of Art*, S. 150 & S. 155.

deren Hypothese, dass es sich bei der Kunst um ein Feld handelt, das entlang der Achse autonom-heteronom aufgespannt ist, eben immer nur bestimmte Dynamiken sichtbar werden. Diese arbeitet Buchholz zwar äußerst gelungen und treffend heraus, hier hätte man sich aber gerne etwas mehr vom Material überraschen lassen wollen. Auch drängt sich bei der Lektüre mitunter der Eindruck auf, dass zumindest ein Belächeln des heteronomen Poles seitens des autonomen Poles stattfindet und damit überlieferte Hierarchien im Kunstfeld implizit fortgeschrieben werden. So wird bspw. in der Darstellung von Yue Minjuns Werdegang konstatiert, dass dieser aufgrund (s)eines geringeren kulturellen Kapitals und entsprechender weniger prestigeträchtigen Ausbildung einen simpleren künstlerischen Stil entwickelt habe, der ihm keinen anderen Weg als jenen zum kommerziellen Erfolg hätte ermöglichen können.⁴⁴⁵ Es sind diese verschiedentlich durchscheinenden Wertungen bei gleichzeitigem Betonen einer offenen Herangehensweise an das Material, welche die Argumentationslinie etwas abschwächen. Sie schreiben die dem Bourdieuschen Instrumentarium inhärenten Wertung⁴⁴⁶ teilweise etwas zu unreflektiert fort. Hier wäre es wünschenswert gewesen, wenn statt der etwas sehr ausführlichen Evolutionsgeschichten von verschiedenen Biennalen oder dem Konkurrenzkampf zwischen Sotheby's und Christie's mehr Aufmerksamkeit darauf verwendet worden wäre, darauf hinzuweisen, dass ganz in der Tradition der französischen Epistemologie Bourdieus, jede Theorie über ›die‹ Welt, ›das‹ Soziale, ›die‹ Menschen, ›die‹ Kultur und ›die‹ Kunst etc. immer auch eine Theorie der eigenen intellektuellen Praxis umfassen muss.⁴⁴⁷ Es wäre spannend gewesen, hätte Larissa Buchholz in der Überarbeitung der Theorie Bourdieus auch dessen normativen Bias aufzuweichen und dabei die eigene Situiertheit etwas mehr sichtbar zu machen versucht, die nun leider hinter Modell und Material kaum sichtbar ist.

Abschließend ist herauszustellen, dass *The Global Rules of Art*, als eine äußerst gelungene Überarbeitung der Bourdieuschen Feldtheorie gelten kann. Das Buch bereichert das Forschungsfeld der Kunstsoziologie mit neuen Materialien und Analysen und liefert aktuelle Charakterisierungen der sozialen Mechanismen des globalisierten zeitgenössischen Kunstfeldes. Die Lektüre kann daher äußerst nachdrücklich all jenen empfohlen werden, die am zeitgenössischen Kunstfeld und seinen Mechanismen interessiert sind oder aber nach einer Möglichkeit suchen, feldtheoretische Kernelemente auf gegenwärtige Phänomene anzuwenden. Für beide

⁴⁴⁵ Ebd., S. 241.

⁴⁴⁶ Zahner. *A Plea for Relational Sociological Aesthetics*.

⁴⁴⁷ Zahner. *Pierre Bourdieu*.

Interessen liefert das Buch sowohl nachhaltige Kenntnisse als auch weitreichende Inspirationen zum Weiterdenken und –forschen.

Literatur.

- Bourdieu, Pierre. 1996 [1992]. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge, UK: Polity.
- Bourdieu, Pierre. 2001 [1992]. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Berlin: Suhrkamp.
- Crane, Diana. 2009. *Reflections on the Global Art Market: Implications for the Sociology of Culture*, in: *Sociedade e Estado* 24 (2), S. 331–62.
- Graw, Isabelle. 2010. *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*. Berlin: Sternberg Press.
- Graw, Isabelle. 2012. *In the Grip of the Market? On the Relative Heteronomy of Art, the Art World, and Art Criticism*, in: Lind Maria/Velthuis Olav (Hg.). *Contemporary Art and Its Commercial Markets: A Report on Current Conditions and Future Scenarios*. Berlin: Sternberg Press, S. 183–207.
- Hark, Sabine. 2007. *Vom Gebrauch der Reflexivität. Für eine »klinische Soziologie« der Frauen- und Geschlechterforschung*, in: Bock Ulla/Dölling Irene/Krais Beate (Hg.). *Prekäre Transformationen. Pierre Bourdieus Soziologie der Praxis und ihre Herausforderungen für die Frauen- und Geschlechterforschung*. Göttingen: Wallstein, S. 39–62.
- Zahner, Nina Tessa. 2006. *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Campus.
- Zahner, Nina T./Karstein, Uta. 2014. *Autonomie und Ökonomisierung der Kunst. Vergleichende Betrachtungen von System- und Feldtheorie*, in: Franzen Martina/Jung Arlena/Kaldewey Davis/Korte Jasper (Hg.). *Autonomie revisited. Beiträge zu einem umstrittenen Grundbegriff in Wissenschaft, Kunst und Politik*. 2. Sonderband der Zeitschrift für Theoretische Soziologie (ZTS). Weinheim Basel: Beltz, S. 188–210.
- Zahner, Nina Tessa. 2022. *A Plea for Relational Sociological Aesthetics*, in: Gaupp Lisa/Barber-Kersovan Alenka/Kirchberg Volker (Hg.). *Arts and Power. Kunst und Gesellschaft*. Wiesbaden: Springer, S. 87–102.
- Zahner, Nina Tessa. 2024. *Pierre Bourdieu »Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung«*, in: Karstein Uta (Hg.). *Kunstsoziologie*. Oldenburg: De Gruyter. (im Erscheinen).

Machtmissbrauch am Theater.

Anna Staab

Schmidt, Thomas. 2019. *Macht und Struktur im Theater: Asymmetrien der Macht*. Wiesbaden: Springer Fachmedien. 441 Seiten. ISBN: 978-3-658-26450-5. Preis: 64,99€.

Der Ausgangspunkt von Thomas Schmidts 2019 erschienenen Studie zu *Macht und Struktur im Theater* ist die These, dass Macht als das »struktur- und organisationsbildende Konzept der Theaterbetriebe« das »Primat des Künstlerischen sukzessive abgelöst«⁴⁴⁸ habe. Vor dem Hintergrund der metoo-Debatte sowie weiterer, damals noch vergleichsweise vereinzelter Vorwürfe von Machtmissbrauch durch Mitarbeiter:innen an verschiedenen deutschen Theatern fragt Schmidt nach dem Zusammenhang der Organisationsstrukturen mit übergreifendem, missbräuchlichem und gewaltvollem Verhalten von Vorgesetzten. Kern der Studie ist eine 2018 von Schmidt durchgeführte Befragung von 1966 Theatermitarbeiter:innen in Deutschland, die umfangreiche Daten zu den Einkommens- und Anstellungsverhältnissen sowie dem Erleben von Machtmissbrauch und (sexuellen) Übergriffen vor allem an deutschen Stadt-, Staats- und Landestheatern liefert, und die Schmidt auf Grundlage einer Herausarbeitung der Besonderheiten der Organisationsmodelle von Theatern in Deutschland sowie von allgemeinen Überlegungen zum Zusammenhang von Organisation und Macht interpretiert. Kooperationspartner der Studie ist das 2015 von Beschäftigten der darstellenden Künste gegründete »ensemble-netzwerk«, ein Verein, der die Arbeitsbedingungen an öffentlich geförderten Theatern kritisiert und sich für stärkere Mitspracherechte des Ensembles einsetzt und in dem Schmidt bis 2021 Vorstandsmitglied war.

Nach einem Aufriss des Problems im ersten Kapitel setzt sich Kapitel 2 mit verschiedenen Organisations- und Managementmodellen auseinander und vergleicht in Organigrammen veranschaulicht verbreitete und vom Autor als Alternative vorgeschlagene Organisationsmodelle des deutschen Theatersystems. Dabei wird vorausgesetzt, dass das Theater eine Organisation wie andere auch ist, und daher auch auf allgemeine

⁴⁴⁸ Schmidt. *Macht und Struktur im Theater: Asymmetrien der Macht*, S.21.

organisationssoziologische Überlegungen zurückgegriffen, um daraus Rückschlüsse auf Alternativen zu den bestehenden Beziehungen zwischen den verschiedenen Abteilungen und der Organisation von Produktionsflüssen zu ziehen. Deutliche Kritik äußert Schmidt bereits hier an der Alleinstellung der Intendant:innen sowohl was die Bündelung von Macht im Amt innerhalb der Organisation als auch die Vertretung der Organisation nach außen betrifft. Unter dem Schlagwort der »Isomorphie« kritisiert Schmidt außerdem, dass die Theater in ihrer Abhängigkeit von meist staatlichen Trägern und Gesellschaftern die »Verwaltungsstrukturen der Kommunen und Ministerien kopieren (müssen)«⁴⁴⁹, obwohl diese den Produktionsabläufen einer Kulturorganisation nicht entsprächen.

In Kapitel 3 verweist Schmidt zunächst auf für seine These anschlussfähige Aspekte von Machtbegriffen verschiedener Soziolog:innen, Politikwissenschaftler:innen, Staatstheoretiker:innen, Philosoph:innen und Historiker:innen aus unterschiedlichen Epochen, darunter Niccolò Machiavelli, Thomas Hobbes, Friedrich Nietzsche, Norbert Elias und Hannah Arendt. Mit Verweis auf die prekären Arbeitsbedingungen der künstlerischen Mitarbeiter:innen am Theater und Johan Galtungs Konzept der strukturellen Gewalt geht Schmidt im Folgenden von »Schnittstellen und fließenden Übergängen zwischen Macht und Gewalt« aus, die so deutlich seien, »dass man die Kategorien Galtungs auch auf Kategorien der Macht übertragen kann«⁴⁵⁰. Schmidt spricht dann auch da von Gewalt und Machtmissbrauch, wo Chancen verhindert oder Mittel unterschiedlich verteilt werden; es finde eine »unmittelbare Ausübung von Gewalt gegen Mitarbeiter*innen statt« insofern die »eigenen Potenziale beschnitten, die Möglichkeiten der Selbstverwirklichung auf ein Minimum reduziert und den Wünschen des Intendanten und der Regisseure untergeordnet werden«⁴⁵¹. »Insbesondere die Aspekte der Diskriminierung, der ungleichen Verteilung von Ressourcen und der interessengeleiteten Gewährung oder Einschränkung von Zugangsmöglichkeiten zur Verbesserung der Arbeits- und Lebensqualität«, so Schmidt, seien »Formen des Machtmissbrauchs, die wir im Theater wiederfinden«⁴⁵². Dieses sehr breit gefasste Verständnis von Machtmissbrauch und Gewalt erlaubt zwar, wie sich in der Auswertung des Fragebogens zeigt, keine Machtmissbrauchs- oder Gewaltzuschreibung der Befragten zurückweisen zu müssen. Gleichzeitig geht dies zu Lasten einer Differenzierung der möglicherweise unterschiedlichen Strukturen, in denen das eine oder andere Verhalten begünstigt wird. Damit auch nicht schon jede Verhinderung von Möglichkeiten der Selbstverwirklichung gleichermaßen als Machtmissbrauch gilt wie beispielsweise physische oder psychische

⁴⁴⁹ Ebd., S.51.

⁴⁵⁰ Ebd., S.90.

⁴⁵¹ Ebd., S.88.

⁴⁵² Ebd., S.90.

Übergriffe, wäre schon im Vorfeld der Erstellung des Fragebogens, aber auch der in Kapitel 4 vorgenommenen Auswertung eher eine präzise Definition und Differenzierung statt einer Ausweitung des Machtverständnisses wünschenswert gewesen. Die zuvor angestellten Überlegungen zu Macht fokussieren eher selektiv auf die schon angenommenen Hierarchien und Dynamiken, als dass sie dazu verwendet würden, den Machtbegriff einzugrenzen und beispielsweise Machtausübung von Gewalt und Machtmissbrauch zu unterscheiden. Zwar betont Schmidt explizit, »Macht und Machtmissbrauch sind nicht gleichzusetzen. Macht ist ein legitimes Mittel, um in Unternehmen und Verwaltungen, in Kultur, Politik oder Sport Interessen von Organisationen oder Einzelpersonen durchzusetzen.«⁴⁵³ Die Unterscheidung liege darin, dass Macht »konstruktiv und kontrolliert eingesetzt wird.« (ebd.) Wie konstruktive von missbräuchlicher Machtausübung unterschieden werden soll und wer beurteilen soll, welches Ausmaß von Kontrolle angemessen ist, bleibt allerdings unklar, sodass im Folgenden Machtbesitz und Machtausübung wiederholt per se diskreditiert werden. Diese Unterschärfe wiederholt sich in der Form und der Auswertung des Fragebogens; Kriterien, um – mitunter die eigenen – Zuschreibungen von Machtmissbrauch hinterfragen zu können, fehlen. Dieses Vorgehen vermeidet zwar, Machtmissbrauch als Definitionsfrage zu relativieren, aber damit auch den Blick darauf, inwiefern Teil der Schwierigkeit der Verhinderung von Machtmissbrauch die Schwierigkeit von dessen Definition und Unterscheidbarkeit von Machtausübung ist⁴⁵⁴.

Die folgenden Kapitel erläutern den Fragebogen, interpretieren die Ergebnisse der Umfrage und formulieren Vorschläge für alternative Organisationsmodelle. Die Studie macht durch den Umfang des Datenmaterials und der Menge an Teilnehmer:innen, die angeben, selbst Machtmissbrauch erlebt zu haben – insbesondere der im Material enthaltenen konkreten Schilderungen physischer und psychischer Grenzüberschreitungen – die Ausmaße eines eklatanten Problems erahnbar. Empirische Untersuchungen gibt es dazu bisher wenige, gleichzeitig liegt durch die Verbreitungswege der Umfrage und das Forschungsdesign der Verdacht eines selektiven Samples nahe⁴⁵⁵: Die Befragung wurde über die Medienkanäle des ›ensemble-netzwerkes‹ und des Masterstudiengangs Theater- und Orchestermanagement der Hochschule für Musik und

⁴⁵³ Ebd., S. 82

⁴⁵⁴ Vgl. für dieses Problem als spezifisches Problem auch der (Untersuchung von) Gewalt Barth et al. *Investigating Violence? A Coding Scheme for a Reflexive Concept of Violence*.

⁴⁵⁵ Für einen weiteren Beitrag zur Schließung der Lücke in der empirischen Forschung, vor allem aber eine Übersicht über den Forschungsstand, die auch knapp die Repräsentativität von Schmidts Sample in Frage stellt, vgl. Althoff et al. *Arbeiten am Stadttheater: Passion als Beruf? Ergebnisse einer empirischen Untersuchung an sechs Theatern in NRW und Ostdeutschland*, S.279-297.

Darstellende Kunst in Frankfurt am Main geteilt⁴⁵⁶, eine erhöhte Teilnahmebereitschaft an der Studie durch diejenigen Mitarbeiter:innen, die die Frage nach Machtmissbrauch bejahen, nicht reflektiert. Für ein Verstehen möglicher Zusammenhänge wäre zudem eine stärkere organisationssoziologische Rahmung gerade des Konzepts der Struktur wünschenswert gewesen⁴⁵⁷, die auch erlaubt hätte, die Wirklichkeit der Theaterbetriebe differenzierter zu beobachten. Indem Schmidt Macht als struktur- und organisationsbildendes Konzept des Theaters voraussetzt, bleibt auch ein Strukturverständnis verwehrt, das die Struktur nicht schon als gegeben, sondern als Ergebnis heterogener und potenziell mehrdeutiger Absichten und Mittel auf Seiten der in der Organisation (künstlerisch) Beschäftigten annimmt. Der Fokus auf das Ausgeliefertsein und Nichtwissen der Mitarbeiter:innen – die »doppelte existenzielle Abhängigkeit, vom Theater als Wunsch- oder Traumort und von der Anstellung, der Rolle und der Gage als materielle Absicherung«⁴⁵⁸, dem Angewiesensein der Ensemblemitglieder auf »die Güte, das Lob und die Besetzungspolitik der Leitung«⁴⁵⁹, dass sie »nicht ahnen, welche Standards inzwischen in anderen Non-Profit-Organisationen und in der Wirtschaft anzutreffen sind«⁴⁶⁰ – verhindert den Blick darauf, dass auch künstlerische Mitarbeiter:innen mitunter vielfältige Anlässe für ihren Eintritt und Verbleib in der Organisation haben⁴⁶¹. Wo von den Teilnehmer:innen der Umfrage selbst heterogenere und mehrdeutigere Beziehungen, Absichten und Erlebensweisen vermutet werden – ein:e Teilnehmer:in besteht beispielsweise auf der Notwendigkeit von Macht und Kontrolle in Inszenierungsprozessen und verweist dabei auch darauf, dass Grenzüberschreitungen Definitionsfrage seien und von manchen Schauspieler:innen gesucht werden – wird das in der Auswertung von Schmidt als »folkloristisches Argument« diskreditiert (S.269). Der Autor verschärft so die in seiner Eingangsthese formulierte Vermutung der strukturell begründeten Allmacht und Unantastbarkeit der Intendant:innen, indem er ihnen (künstlerische) Mitarbeiter:innen gegenüberstellt, denen nur

⁴⁵⁶ Schmidt. Macht und Struktur im Theater: Asymmetrien der Macht, S.309.

⁴⁵⁷ Vgl. bspw. Weick. The Social Psychology of Organizing.

⁴⁵⁸ Schmidt. Macht und Struktur im Theater: Asymmetrien der Macht, S.186.

⁴⁵⁹ Ebd., S.193 & S.345.

⁴⁶⁰ Ebd., S.14.

⁴⁶¹ Vgl., mit Bezug auf Weick, spezifisch zu Kulturorganisationen Dirk Baecker: »Man ist dabei, weil man »mit Künstlern arbeiten« möchte, weil man »Zugang zu Fördermitteln« haben möchte, weil »man morgens ausschlafen und abends auf der Bühne stehen« kann, weil »das Publikum jeden Abend anders« ist oder einfach »weil die Leute so nett« sind. Auf der Ebene dieser Mittel entstehen die Motive, dabei zu sein und sich zu engagieren, und erst dann wenn man denn gezwungen sein sollte, sich zu rechtfertigen, sucht man nach Zielen, die sich darstellen lassen.« (Baecker. *Organisation und Störung*, S.228)

noch die Rolle unwissender und handlungsunfähiger, einem bereits vorhandenen Machtgefüge ausgelieferter Akteur:innen zukommt.

Insgesamt ist auffällig, dass Schmidt die Fragen nach einem Zusammenhang der entstehenden Inszenierungen zu den Organisationsstrukturen des Theaters, der Rolle des Publikums sowie die Frage nach der Funktion des Theaters in der Gesellschaft entschieden ausklammert. Als normative Setzung, um dem vermeintlichen Letztargument zu entkommen, irgendetwas sei »für die Kunst« unabdingbar, ist das nachvollziehbar. Aus einer soziologischen Perspektive erschien aber gerade eine Betrachtung und Differenzierung dieser Zusammenhänge schon deshalb lohnenswert, weil ein Erklärungsmodell für das Theater, das ohne den Blick darauf, wie sich das Theater selbst beobachtet und wie es beobachtet wird, notwendigerweise unvollständig bleibt. Die vom Autor schon in den einleitenden Kapiteln angebotenen Erklärungen für das Bestehen der Strukturen – darunter vor allem das auf die Intendant:innen zentrierte Organisationsmodell und die schwierige externe Steuerung sowie die mangelnde personelle Kontinuität auf Seiten der künstlerisch Beschäftigten durch die befristeten Verträge des NV-Bühne – sind sicher Teil der Erklärung für deren Stabilität. Werden andere Gründe und komplexere Machtstrukturen aber nicht einmal für möglich gehalten, bleibt auch der Blick darauf versperrt, dass es mit der geforderten Änderung der Leitungsstrukturen selbst sowie der Einrichtung externer Melde- und Kontrollstellen möglicherweise nicht getan ist.

Die große Anzahl von Vorwürfen von Machtmissbrauch an deutschen Theatern, die seit dem Entstehen der Studie publik geworden sind, dürften auch einer erhöhten Sensibilisierung für das Thema in den Theatern selbst, aber auch in der Politik und den Medien zu verdanken sein, zu der die Studie maßgeblich beigetragen hat. Zuletzt gaben in einer Umfrage des RBB aus dem Jahr 2023, an der sich von April bis Juni mehr als 750 Bühnenschaffende aus ganz Deutschland beteiligten, 90% der Teilnehmer:innen an, persönlich mit mindestens einer Form von Machtmissbrauch konfrontiert gewesen zu sein.⁴⁶² An Anlässen, den Zusammenhang zwischen prekären Anstellungsverhältnissen, hierarchischen Organisationsstrukturen und Machtmissbrauch zu untersuchen und die durch die Studie angestoßenen weitergehenden Fragestellungen zu bearbeiten, mangelt es nicht.

⁴⁶² Daehler. *RBB-Recherche zu Machtmissbrauch im Theater*, https://www.rbb-online.de/rbbkultur/radio/programm/schema/sendungen/der_morgen/archiv/20230629_0600/kultur_aktuell_0710.html

Literatur.

- Althoff, Lara/Priller, Eckhard/Zimmer, Annette. 2021. *Arbeiten am Stadttheater: Passion als Beruf? Ergebnisse einer empirischen Untersuchung an sechs Theatern in NRW und Ostdeutschland*. in: Mandel Birgit/Zimmer Annette (Hrsg.) Cultural Governance. Wiesbaden: Springer VS, S. 279-297.
- Baecker, Dirk. 2012. *Organisation und Störung: Aufsätze*. Berlin: Suhrkamp.
- Barth, Jonas/Fröhlich, Johanna/Lindemann, Gesa/Mecheril, Paul/Schröter, Tina/Tilch, Andreas. 2020. *Investigating Violence? A Coding Scheme for a Reflexive Concept of Violence*. in: Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research 22 (1).
- Daehler, Helena. 2023. *RBB-Recherche zu Machtmissbrauch an deutschen Bühnen. Ein Gespräch mit der Reporterin Helena Daehler*. 29.06.2023. https://www.rbb-online.de/rbbkultur/radio/programm/schema/sendungen/der_morgen/archiv/20230629_0600/kultur_aktuell_0710.html, Abrufdatum: 05.02.2024.
- Schmidt, Thomas. 2019. *Macht und Struktur im Theater: Asymmetrien der Macht*. Wiesbaden. Wiesbaden: Springer Fachmedien.
- Weick, Karl E. 1979. *The Social Psychology of Organizing*. McGraw-Hill: New York.