



Kunst und ihre Öffentlichkeit(en)

Dagmar Danko, Olivier Moeschler, Florian Schumacher

► To cite this version:

Dagmar Danko, Olivier Moeschler, Florian Schumacher. Kunst und ihre Öffentlichkeit(en). Kunst und Öffentlichkeit, Springer Verlag (Germany), pp.9-18, 2014, 10.1007/978-3-658-01834-4_1 . hal-01622652

HAL Id: hal-01622652

<https://hal.science/hal-01622652>

Submitted on 24 Oct 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Kunst und ihre Öffentlichkeit(en)

Dagmar Danko, Olivier Moeschler, Florian Schumacher

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

So schien es uns zumindest, als wir die Idee einer Tagung zu diesem Thema lanciert haben, deren Beiträge das Kernstück dieses Bandes darstellen. Im Dezember 2012 fand die Veranstaltung unter dem Titel »Kunst und Öffentlichkeit – L’art en public – Art in Public« an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg statt. Organisiert wurde sie durch den Arbeitskreis »Soziologie der Künste« der Sektion Kulturosoziologie der Deutschen Gesellschaft für Soziologie (DGS) und das »Forschungskomitee Kunst- und Kulturosoziologie« (Foko-KUKUSO) der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie (SGS).¹ Ziel dieser Tagung war es, die Akteure beider, vergleichsweise junger Netzwerke zusammenzubringen, um ihnen eine Plattform zu bieten, ihre Forschungsprojekte aneinander vorstellen zu können. Dabei wurde absichtlich nicht »Kunst im öffentlichen Raum« als Titel gewählt, ein Ausdruck, der in der deutschen Sprache für eine bestimmte Art von Kunst steht, die wir nicht – zumindest nicht ausschließlich – im Blick hatten. Es ging uns um das Öffentliche (in) der Kunst, um das, was Dietmar Kammerer jüngst als »Publicum« bezeichnete, »denjenigen Punkt, an dem Kunst und Öffentlichkeit konvergieren und Eigenschaften, Inhalte, Wahrnehmungen, usw. austauschen, vermitteln, transferieren oder anbieten.« (Kammerer 2012: 8) Die Tagungsteilnehmenden haben mit ganz unterschiedlichen Beiträgen auf diesen Call reagiert. Für den vorliegenden Band haben wir einige weitere AutorInnen eingeladen, das gesetzte Thema mit ihren Analysen zu ergänzen und zu erweitern. In unserer Einleitung verweisen wir hier und da auf die einzelnen Bei-

¹ Verantwortlich zeichneten Dagmar Danko und Florian Schumacher (Universität Freiburg im Breisgau) für den AK Soziologie der Künste sowie Olivier Moeschler (Universität Lausanne) und André Ducret (Universität Genf) für den Foko-KUKUSO. Die Aktivitäten dieser Gruppen finden sich unter <http://www.sociologie-der-kunst.de/> und <http://www.sgs-sss.ch/de-kunstsoziologie>.

träge. Die Zuordnungen sind assoziativ und hätten auch anders ausfallen können. Es zeugt von der Stärke der Beiträge, dass sie alle mehrere der von uns angesprochenen Aspekte beleuchten.

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

1. Kunst im Zentrum der Öffentlichkeit?

In allen Gesellschaften und Gesellschaftsformen gibt es Kunst. Kunst kann also nicht (nur) Luxus sein, ein ›Nice to have‹, die ›cerise sur le gâteau‹, das ›Sahnehäubchen‹, frei nach Bert Brechts »Erst das Fressen, dann die Moral«, wonach hier also die Kunst die immerzu ›nachgeschaltete‹ Größe wäre (siehe Joachim Fischer in diesem Band, der die provokative These aufstellt, Kunst – und nicht Ökonomie – sei die eigentlich zentrale Gesellschaftsdimension). Gleichzeitig stellt ausgerechnet die Kunst für die Soziologie eine »besondere Herausforderung« dar (Danko/Glauser 2012: 7). Dies hat nicht nur Pierre Bourdieu erkannt, der davon sprach, dass sich Kunst und Soziologie »nicht vertragen« (Bourdieu 1993 [1980]: 197), oder Nathalie Heinich, die sich damit auseinandersetzt, was Kunst mit der Soziologie »macht« (Heinich 1998). Vielleicht hat die Soziologie deshalb – um ihr irgendwie ›beizukommen‹ – eine so lange Tradition der Reduktion von Kunst auf ein teures, prahlerisches Instrument der Machtdemonstration der Reichen und Privilegierten – gemäß Thorstein Veblen (1899) in Form der »conspicuous consumption« der »leisure class« – oder auf ein Instrument der künstlich distinguierenden Barrierekonstruktion des Bürgertums gegenüber der ungebildeten Masse – hier sind wir, noch lange vor Bourdieu, bei Edmond Goblot (1925).

Andererseits, warum nicht: Kunst als Luxus, positiv gewendet, als das Unnötige, Unnütze, Ungefragte, als Ort und Moment der Unterhaltung, der Diversion im noblen Sinne, des momentanen Sich-Abwendens vom Alltag, von seinen Mühen und Nöten, dann aber nicht nur für die Elite. So oder so: Kunst steht als wohl prägnantestes Charakteristikum der menschlichen Kultur immer wieder im Zentrum der – mit Jürgen Habermas (1962) verstandenen – Öffent-

lichkeit und des öffentlichen Diskurses bzw. ruft diese Öffentlichkeit, diesen öffentlichen Diskurs selbst hervor. Kunst *als* Öffentlichkeit bestätigt ihre fundamentale Zentralität (dies zeigen auch, in diesem Band, einerseits der Beitrag von Kerstin Fink über die literarische und politische Öffentlichkeit, andererseits der von Tasos Zembylas über öffentliche Debatten und Skandale um literarische Werke).

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

2. »Ästhetische Menschenmengen« oder Kunst ohne Öffentlichkeit?

Der Umstand, dass sich die Soziologie für das Verhältnis von Kunst und Öffentlichkeit interessiert, ist natürlich nicht neu. Hier lässt sich auf einen Autor zurückgreifen, den man in diesem Kontext nicht erwarten würde: Gabriel Tarde (1843-1904). Tarde war zwar kein Kunstsoziologe, er hat sich aber mit dem Phänomen der Masse beschäftigt, die seit der Französischen Revolution die neue, sowohl demokratische wie industrielle Gesellschaftsform kennzeichnet. Tarde ist heute vor allem für seine Analyse der »opinion« (der öffentlichen Meinung) und der »foule« (der Menschenmenge) bekannt. In seinem 1901 erschienenen, klassisch gewordenen Buch *L'Opinion et la foule* stellt er das »Publikum«, hier als öffentliche Meinung verstanden, die er als durch Zurückhaltung und Deliberation gekennzeichnet sieht, der »Menschenmenge« gegenüber, die etwas Unkontrollierbares, Unvorhersehbares, ja Animalisches an sich hat. In seiner Typologie der Menschenmengen beschreibt er das Phänomen der »foules esthétiques«, also der »ästhetischen Menschenmengen«:

»Die ästhetischen Menschenmengen [...] sind vernachlässigt worden, warum weiß ich nicht. So nenne ich jene, die eine alte oder neue literarische oder künstlerische Schule für oder gegen z. B. ein Theater- oder ein Musikstück entstehen lassen. Diese Menschenmengen sind wohl die am intolerantesten, gerade wegen des Willkürlichen

und des Subjektiven, das in den Geschmacksurteilen enthalten ist, die sie proklamieren.« (Tarde 1901: 22²)

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

Die Soziologie hat dann zwar gezeigt, dass der Geschmack und sein Gegenteil – in den Worten Pierre Bourdieus (1982 [1979]) die »goûts« und die »dégoûts« – eben nicht willkürlich und in diesem Sinne nicht subjektiv sind, sondern einer Logik folgen, die eminent sozial ist, insofern sie der Struktur und Hierarchie der sozialen Positionen sowie den daraus resultierenden Strategien der Distinktion unterworfen sind (dieser Grundgedanke bildet denn auch die Argumentationsbasis der Beiträge von Kathrin Hohmaier und Nina Tessa Zahner in diesem Band, die sich beide mit Laienpublika in Kunstmuseen beschäftigen). Gleichzeitig aber hat sich die beginnende soziologische und sozialphilosophische Reflexion über Kunst und Kultur zunächst wenig für die konkreten, gesellschaftlichen Debatten und Diskussionen über Kunstwerke und KünstlerInnen interessiert. Lange herrschte das Paradigma, das Nathalie Heinich (2001) – vielleicht etwas voreilig – als »präsoziologisch« abkanzelt und das von einer grundsätzlichen Trennung zwischen dem Bereich der Kunst und dem Bereich der Gesellschaft gekennzeichnet gewesen sein soll. »Art without Public« statt »Art in Public«? In dieser »ersten Kunstsoziologie« war die Öffentlichkeit abwesend – im Sinne von realen Akteuren – und doch gleichzeitig omnipräsent, insofern man Kunst als »Spiegel der Gesellschaft« verstand: Wir sind bei der viel diskutierten und kritisierten »Spiegelungstheorie«, in der das Publikum, die Öffentlichkeit, die gesamte Gesellschaft mit ihren Determinierungen und Widersprüchen zwar ohne eigene Stimme, aber voll in den Werken »drin« war: Kunst als Offenbarung und Entlarvung versteckter, gesellschaftlicher Tendenzen, als »Chiffre« der Gesellschaft, wie es Siegfried Kracauer (1979 [1947]) für den Film vormachte.

Dies ist auch bei Theodor W. Adornos »Negativer Ästhetik« sehr prominent der Fall. Die Vorstellung vom Kunstwerk als »sozialer Antithese der Gesellschaft«, gesellschaftlich rele-

² Alle Übersetzungen aus dem Französischen von den Autoren.

vant, weil der Gesellschaft äußerlich und gegenübergestellt, ist im Grunde nichts anderes als eine sehr differenzierte, unendlich dialektische Spiegelungstheorie, in der das Werk – wenn es authentisch, d. h. »dialektisch negativ« ist – alles über die Gesellschaft sagt:

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

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

3. Kritik an Kunst – Kritik durch Kunst?

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

In ihrem Werk *Der neue Geist des Kapitalismus* (2003 [1999]) diskutieren Luc Boltanski und Ève Chiapello zwei unterschiedliche Formen der Kritik, die Sozialkritik und die Künstlerkritik. Sozialkritik meint diejenige Form von Kritik, die die ungleiche Verteilung von materiellen Ressourcen und soziale Ungleichheit anprangert. In der Künstlerkritik hingegen geht es weniger um existenzielle und materielle Nöte, als vielmehr um Entfremdung und Emanzipation. Exemplarisch lässt sich hier die Hippie-Bewegung nennen, der es nicht um das Fehlen materieller Ressourcen ging, sondern um Umstände wie »die fehlende Authentizität, das »Elend des Alltags« [und] die Entzauberung der Welt unter dem Einfluss der Technisierung und Technokratisierung« (Boltanski/Chiapello 2003 [1999]: 216). Zugespielt formuliert könnte man also sagen, dass in der Sozialkritik die materiellen und existenziellen Nöte der unteren

Klassen zum Ausdruck kommen, während in der Künstlerkritik ein spätbürgerliches Leiden an der Gesellschaft und an den alltäglichen Lebensumständen thematisiert wird. Entsprechend ordnen Boltanski und Chiapello die beiden Formen der Kritik unterschiedlichen sozialen Akteuren beziehungsweise Gruppen zu: Die Sozialkritik wird in ihrer klassischen Form von den Gewerkschaften organisiert, die Künstlerkritik hingegen wird von den künstlerischen Avantgarden zum Ausdruck gebracht. Damit wird die Kunst aber wieder dem bereits angeklungenen elitären Bereich zugewiesen, der dem ›normalen‹, alltäglichen Leben entrückt zu sein scheint. Wer sind die Adressaten der Künstlerkritik? Richtet sie sich an eine lediglich beschränkte – und nicht die breite – Öffentlichkeit, an eine kleine, eingeweihte Gruppe aus dem Bürgertum?

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

4. Und die Akteure?

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

exemplarisch von Howard S. Becker vorgenommen, der Kunst seit Mitte der siebziger Jahre als »kollektives Handeln« beschreibt:

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

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

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

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

5. Kunst und welche Öffentlichkeit(en)?

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

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

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

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

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

chen Publikation: Vom Geschmack – und auch von der Kunst, und von der (Kunst-)Soziologie soll diskutiert werden!

Literatur

- Adorno, Th. W. (2003 [1970]) Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften Band 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Becker, H. S. (1982) Art Worlds. Berkeley u.a.: University of California Press
- Becker, H. S. (1997 [1974]): Kunst als kollektives Handeln. In: Gerhards, J. (Hg.) Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 23-40
- Boltanski, L./Chiapello, È. (2003 [1999]) Der neue Geist des Kapitalismus. Konstanz: UVK
- Bourdieu, P. (1982 [1979]) Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Bourdieu, P. (1993 [1980]): Aber wer hat denn die »Schöpfer« geschaffen?. In: ders., Soziologische Fragen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 197-211
- Bourdieu, P./Haacke, H. (1995 [1994]) Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens. Frankfurt a. M.: S. Fischer
- Bourdieu, P. (1999 [1992]) Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Danko, D. (2012) Kunstsoziologie. Bielefeld: transcript
- Danko, D./Glaser, A. (2012): Kunst – Soziologische Perspektiven. In: Sociologia Internationalis 50 (1-2), S. 3-21
- Goblot, E. (1925) La Barrière et le niveau. Étude sociologique sur la bourgeoisie française moderne. Paris: Alcan
- Habermas, J. (1962) Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Neuwied: Luchterhand
- Heinich, N. (1998) Ce que l'art fait à la sociologie. Paris: Minuit
- Heinich, N. (2001) La sociologie de l'art. Paris: La Découverte
- Hennion, A. (1993) La Passion musicale. Une sociologie de la médiation. Paris: Métailié
- Kammerer, D. (Hg.) (2012) Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst. Bielefeld: transcript

- Kracauer, S. (1979 [1947]) Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Schumacher, F. (2011) Bourdieus Kunstsoziologie. Konstanz: UVK
- Smudits, A. u.a. (2014) Kunstsoziologie. München: Oldenbourg Verlag
- Steuerwald, Ch./Schröder, F. (Hg.) (2013) Perspektiven der Kunstsoziologie. Praxis, System, Werk. Wiesbaden: Springer VS
- Tarde, G. (1901) L'Opinion et la foule. Paris: Alcan
- Veblen, Th. (1899) The Theory of the Leisure Class. An Economic Study of Institutions. New York: Macmillan