

Sammelbesprechung

Zur Situation der Kunstsoziologie

Dagmar Danko / Olivier Moeschler / Florian Schumacher (Hrsg.), Kunst und Öffentlichkeit. Wiesbaden: Springer VS 2015, 384 S., kt., 59,99 €

Arnold Gehlen, Gesamtausgabe. Zeit-Bilder und weitere kunstsoziologische Schriften. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 2016, 850 S., gb., 98,00 €

Uta Karstein / Nina Tessa Zahner (Hrsg.), Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes. Wiesbaden: Springer VS 2017, 415 S., kt., 54,99 €

Henning Mohr, Die Kunst der Innovationsgesellschaft. Kreative Interventionen als Suche nach Neuheit. Wiesbaden: Springer VS 2018, 288 S., kt., €44,99

Christiane Schürkmann, Kunst in Arbeit. Künstlerisches Arbeiten zwischen Praxis und Phänomen. Bielefeld: transcript 2017, 288 S., kt., 34,99 €

Christian Steuerwald (Hrsg.), Klassiker der Soziologie der Künste. Prominente und bedeutende Ansätze. Wiesbaden: Springer VS 2017, 1079 S., kt., 89,99 €

Besprochen von **Prof. Dr. Friedhelm Kröll:** bis 2014 Professor für Soziologie an der Universität Wien mit den Schwerpunkten Gesellschaftstheorie, Religions- und Kultursoziologie, E-Mail: friedhelm.kroell@univie.ac.at

<https://doi.org/10.1515/srsr-2020-0049>

Schlüsselwörter: Ästhetik, Innovation, Kultursoziologie, Kunstsoziologie, Marktökonomie

Kunstsoziologie rechnet nicht zu denjenigen Bindestrich-Soziologien, die sich besonderer fachinterner Aufmerksamkeit erfreuen. Seit altersher steht sie im Verdacht, als eine Art Steckenpferd betrieben zu werden, ohne nennenswerte Relevanz für die sog. Großen Fragen des Faches. Dass dem nicht so ist, mag die Besprechung einiger kunstsoziologischer Publikationen verdeutlichen. Gerade weil Disparates zur Besprechung ansteht, können die Sammelbände und Studien als facettenreiche Exempla nicht nur für die kunstsoziologische Theorie- und Forschungslandschaft geortet und rezipiert werden, sondern darüber hinaus als beachtliche Einblicke in die Leistungskraft der kunstsoziologischen Erschließung wesentlicher Entwicklungstendenzen der Moderne.

Es kann kaum überraschen, dass das Erscheinungsbild der Theorielandschaft der Kunstsoziologie dem der Soziologie gleicht. Der Eindruck eines Potpourris der

Paradigmata drängt sich auf. Sinnfällig nicht nur im Fall des verdienstvollen, weil instruktiv von *Christian Steuerwald* herausgegebenen Sammelbandes *Klassiker der Soziologie der Künste*. In der knappen Einleitung werden die Auswahlkriterien für die Aufnahme der als „Klassiker“ apostrophierten Denker bzw. deren Theorie- und Forschungsansätze vorgestellt und so zugleich der Untertitel der Publikation „Prominente und bedeutende Ansätze“ erläutert. Aufgenommen worden sind in den gleichsam offenen Kanon Werkbiographien, deren konzeptive Ideen die Soziologie der Künste auf den Weg gebracht und justiert, die die disziplinäre Gestalt der Kunstsoziologie mitgeprägt und zumal solche, die Prominenz erlangt haben. Hierzu gesellt sich – wird der weit gespannte Bogen der vorgestellten Werkbiographien in toto betrachtet – ein implizites Kriterium: die Anschlussfähigkeit für die Kunstsoziologie. Darunter fallen Autoren wie etwa Erwin Panofsky, deren Denken sich zwar nicht auf dem engeren Problemgelände der Soziologie bewegt, wohl aber ergiebige Anregungspotentiale für die kunstsoziologische Forschung birgt. Desgleichen macht es für einen Übersichtsband zur „Soziologie der Künste“ Sinn, Maurice Merleau-Ponty aufzunehmen oder Susan Sontag, wiewohl beide nicht zur Profession rechnen. Mehr noch, es ist ein besonderes Verdienst des umfangreichen Sammelbandes, nahezu vergessene Werkbiographien wieder gegenwärtig, Spuren zu den Anfängen bzw. zu ersten Umrissen kunstsoziologischen Denkens und Forschens zurückverfolgt zu haben, so wenn Hippolyte Taine oder Jean Marie Guyau eigene Beiträge gewidmet werden.

Die Synopse, chronologisch nach den Lebensdaten der „Klassiker“ geordnet und nach solchen, die es womöglich noch werden, setzt mit dem Beitrag von *Frank Biewer* über Karl Marx und Friedrich Engels bzw. deren „nicht geschriebene Ästhetik“ ein und schließt mit einem Beitrag von *Léonor Graser* zur gegenwärtigen Kultursoziologie Bernard Lahires und deren Verhältnis bzw. Nichtverhältnis zur Kunstsoziologie Pierre Bourdieus. Woran sich die Frage knüpft, inwieweit verfließen in der Gegenwartsforschung Kultursoziologie und Kunstsoziologie, oder anders gefragt: Löst sich der Kunstbegriff in den der Kultur auf? Steuerwald jedenfalls scheint der hieran geknüpften Grundlagenproblematik inne zu sein, denn er betitelt seinen Übersichtsband *Klassiker der Soziologie der Künste*. Mit dem Plural wird das Problem einer sozialtheoretischen Bestimmung von Kunst im Singular umschifft.

Wert gelegt hat der Herausgeber auf die „Zusammenstellung eines Überblicks über unterschiedliche Positionen und Zugänge, theoretische Ansätze und methodische Arbeitsweisen“ (Steuerwald: 13). Der Anspruch ist weithin eingelöst, und schon aus diesem Grund eignet sich die Publikation sowohl als höchst brauchbare Wegbereitung in das Gelände der Soziologie der Künste als auch als eine Art Nachschlagewerk, um sich bei Gelegenheit der Vorbereitung von Lehrveranstaltungen, Studien und auch Prüfungen kundig zu machen oder zu vergewissern.

Zudem und alles andere als selbstverständlich: Die Beiträge bewegen sich durchgängig auf einem Darstellungsniveau, das der Funktion eines Übersichtsbandes entspricht. Dafür scheinen vor allem die strukturierenden Vorgaben für die Beiträge gesorgt zu haben: Kurzporträt des jeweils thematischen „Klassikers“, Werkprofil, Wirkung bzw. Anknüpfungspunkte im Lichte künftiger kunstsoziologischer Forschung. Nicht übergangen werden soll ein weiterer Vorzug. Statt, wie ansonsten seit einer Reihe von Jahren misslich an Publikationen zu beobachten, aufgeblähter, dem selbstdarstellerischen Impression Management dienender Bibliographien, sind den einzelnen Beiträgen wohl dosierte, hilfreiche Verzeichnisse einschlägiger, zumal weiterführender Literatur angehängt.

Aufs Ganze gesehen spiegelt der Übersichtsband die fragmentierte Theorie-landschaft der Soziologie. Es zeichnen sich, und dies nicht nur in dem problemgeschichtlich akzentuierten Sammelband, einige markante kunstsoziologische Forschungstraditionen und zugleich Forschungsperspektiven ab, die sich grob gliedern und skizzieren lassen. Da sind erstens Ansätze, in denen künstlerische Ausdrucksformen als der Wissenschaft gleichsam kongeniale Erkenntnisweisen begriffen werden. Zweitens solche, die Kunst vornehmlich als interpretationsoffene Kulturdokumente behandeln. Für die Variante „Kunst als Erkenntnisweise“ empfiehlt sich exemplarisch der Beitrag von *Walther Müller-Jentsch* über „Theodor W. Adorno (1903-1969)“; für die Variante „Kunst als Dokument“ der Beitrag von *Gernot Saalmann* über „Clifford Geertz (1926-2006)“, wie überhaupt in der ethnographischen Sichtweise Kunst vornehmlich als Kulturdokument erscheint, ästhetische Gesichtspunkte außen vor bleiben. Drittens lassen sich kunstsoziologische Ansätze konturieren, die den Aspekt der Rezeption, mit oder ohne Einbeziehung wirkungsästhetischer Gesichtspunkte, in den Mittelpunkt rücken. Hierfür empfiehlt sich exemplarisch der Beitrag von *Michael Huber* über „Alphons Silbermann (1909-2000)“. Viertens kunstsoziologische Ansätze, die ihr Erkenntnisinteresse vor allem auf die Zirkulations- und Distributionssphäre richten. Hierzu bietet sich exemplarisch der Beitrag von *Ulf Wuggenig* über „Pierre Bourdieu (1930-2002)“ an. Fünftens lassen sich kunstsoziologische Ansätze ausmachen, die den Künstlerberuf und die soziale Figuration der Künstlerschaft in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses stellen. Der Beitrag von *Andreas Maurer* über „Hans Peter Thurn (*1943)“ liefert hierzu die nötigen Auskünfte. Sogleich ist hinzuzufügen, dass das Werk Thurns zu denjenigen gehört, die *stricto sensu* als fachdisziplinäre Kunstsoziologie gelten dürfen; eher eine Seltenheit, was Licht auf Zustand und Status dieser Speziellen Soziologie wirft. Sechstens lassen sich kunstsoziologische Ansätze identifizieren, bei denen der Akzent eindeutig auf der Entschlüsselung der Kunstwerke, der Werkanalyse liegt. Eher eine randständige Problemstellung und Forschungslinie, die ohne ästhetiktheoretische Kenntnisse nicht zu leisten ist. Hervorzuheben ist an dieser Stelle der Beitrag von *Kerstin Fink* über „Werner Ge-

phart (*1949)“, worin die Akzentuierung der Werkinterpretation als kunstsoziologische Aufgabe gewürdigt wird. Es sind nicht so viele in der Geschichte der Kunstsoziologie, die sich an die Herausarbeitung des Gehalts von Kunstwerken gewagt haben. Neben Adorno und Arnold Gehlen gehört Gephart dazu. Allemal Autoren, die zwischen Ästhetik, Kunst und Kultur zu unterscheiden vermögen. Schließlich sind kunstsoziologische Ansätze zu orten, die im Wege der Stilgeschichte der Künste Kunst als Indikator kulturellen Wandels interpretieren. Hierher gehört „Arnold Hauser (1892-1978)“, dessen kunsthistorisch-epochendiagnostischem Werk *Katharina Scherke* einen höchst instruktiven Beitrag gewidmet hat.

Dem umgreifenden Übersichtsband kann ohne Umschweife ein erheblicher Gebrauchswert attestiert werden. Für eine etwaige Neuauflage ist das eine oder andere Desiderat anzumelden. Gewiss, es fehlt immer etwas, zumal im Umkreis von Sammelbänden, aus welchen Gründen auch immer, so dass dem Rezensenten der Gestus des Schulmeisters sich verbietet; zumal der Herausgeber, Christian Steuerwald, eigens darauf eingeht und „fehlende“ Namen nennt. Allerdings nicht genannt wird ein früher Repräsentant der informations- und zeichentheoretischen Ästhetik. Es machte aber Sinn, das Werkprofil Max Benses aufzunehmen. Denn es ist höchst bedeutsam für die kunstsoziologische Analyse der tiefgreifenden Transformationen des Kunstfeldes im Zuge des durchgreifenden technologischen Wandels der Medienwelt, der einen durchgreifenden Einfluss auf die Art und Weise der künstlerischen Produktion und die Diversifizierung der Künste hat. Zu denken ist etwa an den Siegeszug des Computer Aided Design. Zwar hat mit den Beiträgen von *Anna Engelhardt* über „Roland Barthes (1914-1980)“ und *Samuel Strehle* über „Jean Baudrillard (1929-2007)“ der semiologisch-medientheoretische Zugang zu kunstsoziologischen Problemstellungen im Band Berücksichtigung gefunden. Dies gilt ebenso für den Beitrag von *Oliver Dimbath* zu dem medienhistorisch bedeutsamen Werk von „Gisèle Freund (1908-2000)“. Doch Max Benses Werk, in der kunstsoziologischen Zunft offenkundig unterschätzt, zumindest vernachlässigt, bildet recht eigentlich die Wegbereitung für ein adäquates Verständnis der Transformation der okzidental Kunstfelder im Zeichen rapid zunehmender Systemizität der Vergesellschaftung. Von hier aus ergibt sich, nicht so ganz zufällig, eine Brücke zur systemtheoretischen Herangehensweise, wie sie in dem Beitrag von *Julian Müller* und *Armin Nassehi* über „Niklas Luhmann (1927-1998)“ bestens dargestellt wird. Im Übrigen ist es Bense gewesen, der in den 50er Jahren im Zuge der Rezeption kybernetischer Denkweisen in der Perspektive einer Reformulierung tradierter kunsttheoretischer Paradigmata auf die strategische Bedeutung Hegels bzw. dessen „Vorlesungen über die Ästhetik“ aufmerksam gemacht hat. Finden sich dort doch die triftigsten Reflexionen über die Demarkationslinie und den Übergang von der Tradition zur subjektivierenden Moderne, die bei Hegel unter dem Namen „romantische Kunst“ firmiert, und deren Wirkungs-

geschichte bis heute forthält. Mit Blick auf *Klassiker der Soziologie der Künste*: Wer Marx sagt, kann Hegel schwerlich übergehen. Einer künftigen Neuauflage der Publikation ist denn nicht nur ein entschieden handlicheres Format zu wünschen, mindestens zweibändig, sondern ein Einstiegsbeitrag zu Hegels Ästhetik, worin deren Aktualität und Anschlussfähigkeit für die Kunstsoziologie, sofern diese als historisch reflektierte Soziologie sich begreift, zur Geltung gebracht wird.

Wiewohl außen vor, drängen sich bei der Lektüre der von *Uta Karstein* und *Nina Tessa Zahner* herausgegebenen Publikation *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität eines gesellschaftlichen Leitbildes* epochale Denkmotive aus Hegels „Vorlesungen über die Ästhetik“ auf. Das Fragezeichen im Titel bildet nachgerade das Leitmotiv des überaus aufschlussreichen Sammelbandes. Im Einführungsbeitrag der Herausgeberinnen wird die Intention präzise benannt. Es geht um eine kritische Überprüfung der überkommenen kursierenden Vorstellungen und Konzeptionen von (Kunst-)Autonomie. Damit ist ein, wenn nicht der Nervpunkt der okzidental-kunstentwicklung zum Thema gesetzt: Ideologie und Wirklichkeit der Figuration Autonomie. Zunächst, die (Kunst-)Autonomie ist immer schon ein fragiles Strukturphänomen gewesen, und folgt man den allemal profunden und problemsensitiv argumentierenden Beiträgen, dann liegt die Zwischenbilanz nahe, dass es sich um ein Phänomen transitorischer Natur handeln könnte, zudem, wäre hinzuzufügen, dezidiert okzidentaler Provenienz und Ausprägung. Nicht immer wird in den Beiträgen des „Teil I. Begriffsgeschichte – Gesellschaftsgeschichte“ – die Herausgeberinnen favorisieren wohl nicht so ganz ohne Grund den mit einer Klammer versehenen Ausdruck „(Kunst-)Autonomie“ – deutlich genug, worauf sich denn die Autonomie bezieht: auf die Sozialsphäre Kunst, auf die Künste, auf den oder die Künstler, auf das Kunstwerk? Gewiss, tangiert sind alle Bezüge, doch allein schon in der Dimension der Künste stellt sich das Autonomie-Problem keineswegs einheitlich. Je schon ist, in der Fremd- und Selbstbeschreibung der Produzenten, zwischen den sog. Zweckfreien, gleichwohl nicht intentionslosen und den Zweckkünsten, von der Plakatkunst bis zum formschönen Mobiliar, unterschieden worden. Unberücksichtigt geblieben ist weithin ein Problemaspekt im Umkreis der „Autonomie der Kunst“, der bündig als Tendenz zur Remoralisierung der Kunst bezeichnet und entsprechend beschrieben werden kann. Idee und Praxis selbstgesetzgeberischer Kunst, dieser Anspruch ist bekanntlich gesellschaftsgeschichtlich mitnichten überall auf dem Erdenrund überhaupt angemeldet worden, sind offenbar im Westen seit einiger Zeit unter Remoralisierungsdruck geraten; das sich laut zu Wort meldende puritanisch-evangelikanische Zensurbestreben ist nur eine Erscheinung neben anderen. Mithin vergleichende kunstsoziologische Studien wären hier künftig durchaus am Platz.

Es macht Sinn, und dementsprechend empfiehlt sie sich über den engeren Kreis kunstsoziologisch Interessierter hinaus, die Publikation tatsächlich als eine

Art Zwischenrésumé zum Stand der Transformation des bzw. der Kunstfelder zu orten, wobei eben diese bereichsspezifischen Wandlungsprozesse füglich als Indiz für umgreifende gesellschaftliche Prozesse genommen und interpretiert werden können. Es ist gewiss nicht immer ein für Sammelbände zu konstatierender Vorzug, dass – wie im vorliegenden Fall – die diversen, sich wechselseitig erhellenden Beiträge durchweg als Ensemble gelesen werden können. Es ist zentriert um das Werden, die Entwicklung sowie die sich gegenwärtig abzeichnenden Tendenzen der Sozialsphäre Kunst im spezifisch neuzeitlich-okzidentalen Spannungsfeld zwischen Heteronomie und Autonomie. Wohin sich, weberisch gesprochen, das Schicksal der Selbstgesetzgebung der Kunst bewegt, darüber, über deren Zukunft, geben die Beiträge, bis auf eine bemerkenswerte Ausnahme, zurückhaltend bis vorsichtig Auskunft. Die eine Ausnahme bildet der überaus instruktive Beitrag von *Rainer Schützeichel* über „Die ‚deontische‘ Macht der Ausstellung“. Vor dem von Überlegungen Walter Benjamins – skizziert zumal im „Passagenwerk“ – inspirierten Hintergrund einer gleichsam kulturevolutionären Stufenfolge: vom Eigenwert über den Tauschwert zum Ausstellungswert, wird am Schluss, platziert in einer Fußnote, im Anschluss an die in die kunstsoziologische Debatte eingeführte These, die Kunst sei in eine Phase der „Postautonomie“ getreten, eine Paradoxie diagnostiziert. Gerade ob der Postautonomie sei die gegenwärtige Kunst, dank der Hegemonie der globalen Ausstellungspraxis und -politik, so autonom wie keine andere zuvor. Zu prüfen wäre, ob dies generell oder nur für eine schmale Schicht von Künstlern und deren Schaffen, d. h. für eine künstlerische Prominenz zutrifft. Desungeachtet eint alle in diesem Sammelband vertretenen Beiträge das Grundverständnis, Kunstsoziologie als historische Soziologie zu betreiben. Und ganz im Sinne von Norbert Elias belassen sie es bei Richtungsbestimmungen in Bezug auf die „Autonomie der Kunst“.

Gelesen werden Ideologie und Wirklichkeit der Autonomie begriffs- und gesellschaftsgeschichtlich, in der Einleitung von den Herausgeberinnen *Uta Karstein* und *Nina Tessa Zahner* problemadäquat justiert. Und zwar als ein mehrfaltiger, allemal verwickelter Prozess, mag der Entwicklungsbogen aus der Vormundschaft von Kirche und Hof in die freie Abhängigkeit der Marktökonomie als Unterminierung der Autonomie, mag er als deren Neufundierung beschrieben werden. Nicht die von Hegel ob der Verwissenschaftlichung des Geistes – mit Weber gesprochen ob der „Entzauberung der Welt“ – für denkbar gehaltene Perspektive des „Endes der Kunst“ als Eigensphäre, worüber das letzte Wort gewiss noch nicht gesprochen ist, sondern deren Transformation bzw. Tendenzen und Facetten der Umgestaltung des Kunstfeldes bildet den Ausgangspunkt des Ensembles der kenntnisgesättigten Beiträge. In dieser Hinsicht besonders ergiebig die Beiträge von *Uta Kösser* „Zwischen Unabhängigkeit und Selbstbestimmung“ sowie *Judith Siegmund* „L’art pour l’art und Zweckfreiheit. Zum Verhältnis von soziologi-

schem und philosophischem Autonomiebegriff“. Die Transformation wird und kann unter verschiedenen Blickwinkeln beleuchtet werden. Da ist zunächst das Entwicklungsmoment zunehmender marktkonformer Ökonomisierung. Design mag als Stichwort gelten und genügen. Da ist weiters die Ausdifferenzierung der Palette der Künste, inklusive von Neuschöpfungen dank neuartiger technischer Ausdrucksmedien. Ein weiteres Entwicklungsmoment tritt als Entgrenzung, Verfransung des tradierten Kunstfeldes an den Tag; nicht zuletzt vorangetrieben durch Dynamiken der Selbstentgrenzung des Kunstfeldes im Zuge eruptiver Revolten von Dada bis Beuys sowohl wie einer nachhaltigen Silent Revolution: alles ist Kunst, everybody kreativ. Die Entgrenzung ist auffällig begleitet von einer signifikanten Verarmung der Diskurse im Umkreis der Ästhetischen Theorie. Weiters ist, und nicht nur in dieser Publikation, sondern etwa auch in anderen in der Reihe „Kunst und Gesellschaft“ veröffentlichten Studien und Sammelbänden thematisch, eine tendenzielle Horizontalisierung der Kunstwelt zu verzeichnen, gewissermaßen analog zu Luhmanns evolutionärer Stufenfolge von der stratifikatorischen zur funktionalen Differenzierung. Dieser Vorgang hat seit längerem statt unter der Flagge der Kritik der Scheidung zwischen der herrschaftlich-elitären Hochkultur auf der einen und der Popularkultur auf der anderen Seite, einschließlich der Verabschiedung überkommener Legitimierungsskalen bzw. Qualitätshierarchien für Kunstwerke und Kunstpraxen. Im Übrigen wesentlich mitinitiiert durch Herbert Marcuses Kritik der sog. affirmativen Kultur, alsbald aufgegriffen als Option und Begründung für die Demokratisierung der Kultur. Das seinerzeit partizipationsfrohe Schlagwort hierfür hieß „Soziokultur“. Mithin Materialfonds, kulturgeographisch: Nürnbergs „Kulturläden“, und Anregungsquelle für die ebenso einflussreiche wie ob ihrer Prominenz vielzitierte Studie von Gerhard Schulze über „Die Erlebnisgesellschaft“.

Weiters, die angesprochenen Momente der Transformation der Kunstfelder haben tatsächlich ihre Begleitmusik in denjenigen Wissenschaften gefunden, die in ihrem Namen, sei es als Präfix, sei es als Suffix, die Orientierungsmarke „Kultur“ führen. Noch wenig in den gegenwärtigen kunstsoziologischen Studien thematisch, wiewohl die Anzeichen darauf hindeuten, dass der Entwicklungsbogen der „Autonomie der Kunst“ von der Emanzipation zur durchschnittsindividuellen Kunden-Ästhetik sich neigt, nicht zuletzt forciert durch den Siegeszug der anglo-amerikanischen Cultural Studies, einer Bewegung, die auf egalitaristische Entauratisierung sinnt. Kunst geht in Kultur auf, gesteuert von sozialkritischen, besser: sozialreformerischen Motiven. Die hierzulande kursierenden kultursoziologischen Kommentierungen und Interpretationen quittieren die Tendenz mit dem Jargon der „Ästhetisierung des Alltags“ bzw. der „Ästhetisierung der Lebenswelt“, wobei unklar bleibt, was denn so recht mit „Ästhetisierung“ gemeint ist. Für die disziplinäre Kunstsoziologie steht an, sich mit der – pathetisch formu-

liert – „Krise des Kunstbegriffs“ zu befassen, dem Problem ihrer Gegenstandsbestimmung nicht auszuweichen. Da genügt es nicht, wie allzu häufig zu lesen, etwa dem emphatischen, ästhetiktheoretisch unterkellerten Kunstbegriff der Kritischen Theorie, Adornos Auffassung von Kunst das Zeugnis „normativ“ auszustellen, gelegentlich ins Kuriose gesteigert, wenn das Oxymoron „normativ-kritisch“ verwendet wird; oder Gehlens Kunstsoziologie als „kulturpessimistisch“ zu verorten. Amüsant nebenbei, während auf dem universitären Betriebsgelände unter dem Emblem „Exzellenz“ neoliberale Elite-Ideologie in hegemoniale Stellung rückt, ist die Kunstsoziologie dabei, einem kultursoziologischen Populismus anzuhängen; Affirmation des kunterbunten Allerleis kultureller Ausdrucksweisen.

In Bilanzierung der ebenso aufschluss- wie hilfreichen Publikation spricht einiges dafür, die „Transformation des Kunstfeldes“ im Lichte einer bestimmteren Neufunktionalisierung der Kunst, gleich ob für den Markt oder die Politik, zu interpretieren. Die Formel, die um 1900 am Anfang steht, lautet „Form follows function“; sie lädt ein, Mertons empiriegründiertes Forschungsparadigma funktionalistischer Betrachtungsweise wiederzubeleben. Die Maxime „Form folgt Funktion“ ist nachgerade das heteronomistische Gegenbild zu einer Auffassung von Kunst, die sich auf ihre Eigengesetzlichkeit, mehr noch auf Funktionsverweigerung beruft. Auffällig, dass in den zu besprechenden Publikationen das Bauhaus nur mit der Lupe zu finden ist; dies mag daran liegen, dass die Veröffentlichungen vor 2019, dem Jubiläums-Spektakel datieren. Hier, am Bauhaus als Schauplatz, im Anschluss an die industrieästhetischen Bestrebungen des Deutschen Werkbundes, ist in exemplarischer Weise der Konflikt zwischen Autonomie und Heteronomie, zwischen dem Anspruch auf selbstbestimmte, singulär-auratische Kunst und an marktförmige Verwertung orientierten Zweckkünsten, auch unter dem Namen Angewandte Kunst firmierend, ausgetragen worden. Obsiegt hat das Konzept der marktfunktionalen Zweckkünste, die Reproduzierbarkeit: Modell, Typisierung, Serie, wohingegen die Idee autonomer Kunst in die Defensive geriet und zu einer Residualgröße zurückgestuft wurde. Vom Städtebau bis zum Markenturnschuh, längst dominiert die funktionalistisch-instrumentelle, absatzfähige Ästhetik die Szenerie. Autonome Kunst, womöglich nur ein historisches, okzidentales Zwischenspiel? *Karl-Siegbert Rehberg* hat zu dem Sammelband eine problemgeschichtliche Nachzeichnung der Figuration „Autonomie“ in Thesenform beige-steuert. Die lapidare Eröffnung: „Autonome Kunst ist ein historischer Ausnahmefall“. Ausklingt dieser äußerst instruktive Beitrag mit dem Titel „Kunstautonomie als (historische) Ausnahme und normative Leitidee“ mit an Arnold Gehlen anknüpfenden sowohl wie geschulten Beobachtungen zur Annäherung der Kunstproduktion an Auspizien, Prinzipien und Verfahren der industriellen Produktion, darin affin zu Adornos Beobachtungen. Die Markierungen lauten: „Unaufhörlichkeit der Neuerungen“, „Erkenntniserweiterung durch Expe-

rimentieren“, „Serielle Variation“. Rehberg ruft an dieser Stelle – der ergänzende Hinweis auf die Praxis systematischer „Materialexperimente“ lässt sofort an Paul Klee denken – den Namen Josef Albers auf. Beide waren Lehrer und Künstler am Bauhaus; Albers, ein signifikanter Repräsentant der Transformation des Kunstfeldes, war Bauhaus-Meister der zweiten Generation, derjenigen, die die seinerzeit von Gropius, in der Programmlinie des Deutschen Werkbundes, visierte Neudefinition der Kunst, i.e. Neufunktionalisierung als Selbstfunktionalisierung der Künste im Zeichen globaler Marktökonomie und Vergesellschaftung in die künstlerische Entwurfs- und Lehrpraxis übersetzt hat: die Option für das formschön gestaltete Massenprodukt. Die Marktwänge wie Herausforderungen zu behandeln, ist die Devise. Kunst im Übergang zum Design. Klee, Bauhaus-Meister der ersten Generation, hat dem sich nicht unterwerfen wollen und stattdessen an der Selbstgesetzgebung und an der Idee des auratischen Kunstwerks mit Nachdruck festgehalten und später das Bauhaus verlassen.

Schließlich sei aus dem insgesamt exzellenten Ensemble der Beiträge, das trifft nachgerade auch auf die des Teil II mit dem augenzwinkernden Titel „Mit Kant & Co. ins Feld: Theorie und Forschungspraxis“ zu, der für Mitteilungszwecke in der kunstsoziologischen Lehre besonders geeignete Beitrag „Die Heteronomien des Marktes. Eine Rekonstruktion der Diagnosen zur Ökonomisierung der Kunst“ von Nina Tessa Zahner hervorgehoben.

Jene Markierungen in der Rekonstruktionsskizze von Rehberg bieten passende Anknüpfungspunkte für die beiden empirischen Studien zum Stand der Transformation des Kunstfeldes. Beide, sowohl die von Henning Mohr verfasste *Die Kunst der Innovationsgesellschaft. Kreative Interventionen als Suche nach Neuheit*, als auch die von Christiane Schürkmann, *Kunst in Arbeit. Künstlerisches Arbeiten zwischen Praxis und Phänomen*, operieren mit der Vorstellung von „Kunst als Prozess“, wobei die Studie von Mohr sich im Lichte der Markierung „Unaufhörlichkeit der Neuerungen“, die von Schürkmann sich im Lichte der „Erkenntniserweiterung durch Experimentieren“ lesen lässt. Weiter reicht die Affinität nicht. Die als Aktionsforschung konzipierte Studie von Henning Mohr rekapituliert, mit einigem wissenssoziologischen Verfahrensaufwand, der Sache und Intention nach kulturpädagogisch gemünzte Begleitprojekte rund um das Kulturhauptstadtjahr RUHR 2010. Wie üblich bei solchen Großfestivalisierungen, werden in das Gesamtprogramm lebenswelt-, alltagsnahe Initiativen und Interventionen mit dem Anspruch, sie mögen „langfristige Entwicklungsprozesse anstoßen“, einbezogen. Im vorliegenden Fall RUHR ist es freilich nicht nur um Werbung für den Standort gegangen, sondern die Projekte hatten den impliziten oder auch explizierten, mithin zweifelhaften Auftrag daran mitzuwirken, den tiefgreifenden, krisenhaften Strukturwandel des Kohlreviers als Chance für neue Entwicklungsperspektiven zu begreifen und zu erleben. Wenn, dann dürfte es eher um Balsam für die Wun-

den als Kompensation für die schmerzlichen Implikationen und Folgen des Strukturwandels gegangen sein. Beinahe versteckt in der Studie das Resultat der partizipatorisch konzipierten Innovationsprojekte: „Die empirischen Ergebnisse weisen allerdings darauf hin, dass dieser Anspruch im Ruhrgebiet extrem schwierig gewesen ist, da die Menschen sich für viele der Projekte nur wenig begeistern konnten“ (Mohr: 252). Desungeachtet türmt die Studie über die bescheidenen Auswirkungen der künstlerischen Interventionen ein hochtönendes Programm von Postulaten und Optionen auf. Kunst als Motor der rastlosen Innovationsgesellschaft. Nach nivellierter Mittelstandsgesellschaft, Wissensgesellschaft, Risiko- und Erlebnisgesellschaft nun noch eine weitere plakative soziologische Erfindung mitsamt dem entsprechenden Jargon der Kreativität. Nirgends in der Studie wird erläutert, was in einer kunstsoziologischen doch erwartet werden darf, worum es sich bei Kunst denn handle. Statt Gegenstandsbestimmung bzw. Vergewisserung die seit einiger Zeit an den einschlägigen Diskursen zu beobachtende Substantivierung von Adjektiven: „das Künstlerische“, „das Ästhetische“, und neuerdings „das Kreative“. Auch dazu, was denn das Neue jeweils ausmache, findet sich nichts. Votiert wird für eine Konzeption der Neufunktionalisierung des Künstlerischen just in der Form der Selbstfunktionalisierung der Künstlerprofession unter dem „Regime des Neuen“ im Namen der Mitsuche nach „Neuheit“. Kritiklos wird der „Anpassungsdruck des sozialen Wandels von der Industrie- zur wissens- und kreativitätsbasierten Dienstgesellschaft“ als Fakt und Fatum gesetzt und dementsprechend für einen „Neuen Künstlertyp“ geworben, der sich vom Autonomieanspruch verabschiedet. Für die Kunstsoziologie, für die der Status einer Art Königsdisziplin reklamiert wird, wird die „Notwendigkeit eines funktionalisierten Kunstbegriffs“ postuliert, um der plakativen Vorstellung von „Innovationsgesellschaft“ zeitgeistkonform gerecht zu werden, die sog. „Ästhetisierung der Gesellschaft“ zureichend zu konzeptualisieren. Es ist so, als hätte Merton nie darauf aufmerksam gemacht, dass Innovation im Grunde Reproduktion der jeweils bestehenden Werte- und Sozialordnung, den Status quo beinhaltet, als ob Benjamin nie über die Ästhetisierung der Politik geschrieben hätte. Das Nötige zur „bengalischen Beleuchtung“ der Angestelltenwelt, Humusboden der Fetischisierung des Neuen, hat Siegfried Kracauer vor Jahrzehnten, vorausschauend im Bilde des Lunaparks, zu Protokoll gegeben.

Ganz anders thematisiert *Christiane Schürkmann*, merklich wohlvertraut mit der Kunstsphäre, hier der der Bildenden Künste, das Problemgelände „Kunst als Prozess“. Mit beeindruckender Genauigkeit und terminologischer Eindeutigkeit wird in der Studie *Kunst in Arbeit* künstlerisches Arbeiten in der Sach-, der Zeit- und der Sozialdimension in geradezu exemplarischer Weise geschildert. Und zwar an der jüngeren Kunstform der Installation, einer raumkünstlerischen Herausforderung, bei der jene Markierung „Erkenntniserweiterung durch Experi-

mentieren“, Material- sowohl wie Verfahrensexperimente, nachgerade konstitutiv sind. Nachgezeichnet und fürs kunstsoziologische Erkenntnisinteresse mit Blick auf die Gegenwartskunst äußerst anregend und ergiebig wird der Gesamtvorgang des Werdens der Installation als künstlerischer Ausdrucksform von der konzeptiven Idee über die Stationen des Entwerfens und Modellierens, einschließlich des praktischen Probierens mitsamt Korrigieren bis zum Schlussakt der Fertigstellung, der ausstellungsfähigen Präsentation. Mehr noch, die subtile Darstellung, angereichert mit gezielt eingesetztem Bildmaterial, setzt sich fort bis zur Station der Aufbewahrung verwendeter Materialien zum Zwecke der möglichen Wiederverwendung im Rahmen einer künftigen konzeptiven Idee. Überzeugend dargelegt wird, dass die Kunstform der Installation, längst gesellschaftlich anerkannt und verbreitet, mitnichten ein gleichsam autistischer Vorgang ist, sondern vielmehr ein kollektiver Herstellungsprozess, an dem zusammen mit dem künstlerischen Gestaltungssouverän die Kompetenzen von Handwerksprofessionen beteiligt sind. Die Erinnerung an die Startphase des Bauhauses drängt sich auf: Form- und Handwerks-Meister. Einbeschrieben in die Studie sind informative Passagen über die Professionalisierung der Künstlerschaft, einschließlich einer Thematisierung von Ausbildungsstätten.

Dass künstlerische Arbeit keineswegs allein vom Einfall und der Spontaneität der frei flottierenden Phantasie lebt, wie so manche ältere Genie- und neuerdings Kreativitätsideologie suggeriert, hierzu liefert die Studie von Schürkmann reichlich Anschauungsmaterial und Einsichten, vor allem dank wohlkomponierter Einblicke in die innere Komplexität und die Eigentümlichkeiten künstlerischen Schaffens. Zudem bieten ihre Kritik fortschrittsgläubiger Fetischisierung der Innovation und die Herausarbeitung des Momentes der „Überraschung“ im Zuge der Entstehung künstlerischer Ausdrucksformen beachtenswerte Fingerzeige für die kunstsoziologische Diskussion. Die Insistenz auf den Arbeitsbegriff überzeugt. Die von der Autorin vorgestellte „Heuristik des Arbeitens“, mit den Komponenten und Phasierungen: Verarbeiten, Bearbeiten, Erarbeiten, könnte mit Fug in einem Lehrbuch fürs Verstehen von „Kunst als Prozess“ einen Vorzugsplatz einnehmen.

Entscheidend für die Ergiebigkeit der Nahaufnahmen aus dem Inneren des künstlerischen Werkprozesses ist das ausführlich erläuterte Verfahren der „soziologischen Ethnografie“, der ebenso situations- wie selbstreflexiven teilnehmenden Beobachtung und Niederschrift. Wesentlich innerviert von Merleau-Pontys „Philosophie des Leibes“, herkunftsverwandt mit der Anthropologie Plessners, wonach der Mensch Leib ist und einen Körper hat. Merleau-Ponty ebenso wie Plessner, dessen Werk von der Kunstsoziologie einmal systematisch rezipiert werden sollte, wussten, dass Paul Klees selbstreflexives Notat, Kunst als Prozess will das Unsichtbare sichtbar machen, übersetzt in die soziologische Forschung nur zu leisten ist, wenn diese sich nicht gegen die Philosophie sperrt. Mit dem Auf-

greifen von Merleau-Pontys „Philosophie des Leibes“ gelingt es Schürkmann, die kunstsoziologische Analyse an den Quellgrund, den Ursprungssinn von Ästhetik anzuschließen, ist doch αἰσθησις, aisthēsis, schlichtweg mit Wahrnehmung zu übersetzen. Ästhetik ist ursprünglich die Lehre von der Wahrnehmung. Späterhin ist die Problemdimension des Schönen hinzugekommen.

Für die Darstellungsformen der Installation wie für alle übrigen, älteren oder neueren, gilt: Kunst wird nicht für den Beichtstuhl produziert. Sie sinnend auf Wahrnehmung im öffentlichen Raum, gleich ob kultischer, genießender, unterhaltender oder kritischer Observanz. Der von *Dagmar Danko*, *Olivier Moeschler* und *Florian Schumacher* herausgegebene Sammelband *Kunst und Öffentlichkeit*, hervorgegangen aus einer Tagung zur „Soziologie der Künste“ im Jahre 2012, ist der (Diskurs-)Landschaft der Gegenwartskunst, der veröffentlichten Physiognomie ästhetischer Ausdrucksformen gewidmet. Wiewohl verschiedenthematisch bezieht sich das Insgesamt der Beiträge auf die Transformation des Kunstfeldes im Zeichen von Ausdifferenzierung, Entgrenzung, Horizontalisierung. Beleuchtet werden mikroöffentliche sowohl wie makroöffentliche Erscheinungen und Mechanismen. Für letztere, weil höchst anregend für eine kunstsoziologische Forschung, die sich mit dem Phänomen der Kunst-Prominenz befasst, ist der instruktive Beitrag von *Alain Quemin* „International Fame, Success and Consecration in the Visual Arts“, worin die hierarchisierenden Selektionsmechanismen und -ergebnisse, manifest im inzwischen allgegenwärtigen Kultus des Rankings, pointiert dargestellt werden. Für die eher mikroöffentlichen Erscheinungsformen und Mechanismen finden sich in Teil 2 der Publikation unter der thematischen Rubrik „Kunst im Stadtraum zwischen Partizipation und Provokation“ entschieden diskussionswerte Beiträge, die sich mit der seit einem halben Jahrhundert verhandelten Problematik kultureller Partizipation, des bürgerschaftlichen Mittuns und -wirkens befassen. Spätestens seit dem Aufbruch in das Zeitalter des Happening und der Performance in den 60er Jahren ist zu beobachten, wie die – zunächst lokal oder regional eingebundenen – künstlerischen Initiativen und Bewegungen darum bemüht sind, im Wege massenmedialer Vermittlung weithin wahrgenommen zu werden, auszustrahlen. Mit der marktförmigen Vergesellschaftung, mit dem Aufkommen und der zunehmenden Macht der Meinungsmärkte sind die Künste allesamt genötigt, Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, Ereignisse zu produzieren, d. h. zu inszenieren.

Neben anderen, etwa der von *Christian Scheikert* und *Florian Schumacher* über „Graffiti-Writing als Distinktion von ‚unten‘“, eine der inzwischen häufig anzutreffenden Auseinandersetzungen mit Bourdieu, gibt insbesondere der von *Thorsten Benkel* beigesteuerte Beitrag über „Gesten sichtbarer Entgrenzung. Körper und Schmerzen in der Performance-Kunst“ Anlass, über den Typus gelegentlich buchstäblich fluider Künste nachzudenken. Nicht zuletzt, weil die leibgebun-

dene Performance-Kunst, eingründend in den Tanz als Ursprung mimetischer Praxis, fließende Übergänge zu Goffmans Welt der Selbstdarstellung im Alltag aufweist. Mit Blick auf den Aspekt der Herstellung von Öffentlichkeit bzw. öffentlicher Wahrnehmung tritt die Erscheinungsform des Spektakels in den Vordergrund, mitsamt der offenen Frage, grob formuliert, nach der disziplinären Zuständigkeit: Kulturosoziologie oder Kunstsoziologie? Die blutigen Spektakel der Wiener Aktionisten, Otto Mühl mag als Name genügen, haben eben nicht nur die womöglich altmodisch anmutende Frage nach dem Spannungsverhältnis von Ästhetik und Ethik, sondern auch die nach den Kriterien für die Anerkennung als Kunst aufgeworfen. Eine Reihe der Beiträge erlauben die Annahme, dass nicht nur Performance-Kunst, sondern überhaupt öffentlichkeitserheischende und -wirksame Künste tendenziell nach dem „Prinzip Choc“ verfahren, gelegentlich ins Extreme gesteigert. Tabuverletzung, Geschmacksverletzung, pointierte Normabweichung als Gestaltungsimpuls, häufig mit der Intention, Anstößiges als Denkanstoß zu inszenieren. Das Spektakel, die Provokation, der Skandal, d.h. Showmanship, lassen sich allemal auch besser vermarkten. Die Überbietungsspirale von ästhetischen Reizen und Überraschungseffekten ist freilich ein Problem, vor dem je schon die circensischen Arenen-Betreiber gestanden haben. In diesen Zusammenhang lassen sich die überzeugenden Beiträge von *Gerhard Panzer* „Die sich ausstellende Gesellschaft. Ausstellungen als Medium des Sozialen“ sowie von *Sophia Prinz* und *Hilmar Schäfer* über „Die Öffentlichkeit der Ausstellung“ stellen. Nicht nur bezüglich der Korrespondenzen von Zeigelust und Schaulust wäre der Kunstsoziologie ein Mehr an anthropologisch-tiefenpsychologischer Dimensionierung zu wünschen. Desungeachtet lassen sich die beiden Beiträge zur Öffentlichkeitswirksamkeit von Ausstellungen durchaus als Belege für die oben besprochene Dominanz des „Ausstellungswertes“ lesen. Ob aber derartige Tendenzen, pauschaliert zur These der „Ästhetisierung der Gesellschaft“ als Quellcode der Vergesellschaftung“ zureichen, um eine Relevanzumstülpung zu behaupten, wonach die Ökonomie nicht länger die „unabhängige Variable“ ist, sondern eine „abhängige Variable der Ästhetisierung der Gesellschaft“ – vom „Design der Dinge bis zum Konsum der Dinge“ – das „ästhetische Begehren die kapitalistische Ökonomie vor sich her hetzt“, dürfte mehr als einen Einspruch hervorrufen. Zur Begründung seiner Überlegung im Beitrag „Ästhetisierung der Gesellschaft statt Ökonomisierung der Gesellschaft“ zieht *Joachim Fischer* den seiner Meinung nach „entscheidenden Schachzug gegen Marx und die Kritik der politischen Ökonomie“ (29) heran. Übersehen resp. verkannt wird, dass Sombarts fraglos fulminante Studie von 1912 „Liebe, Luxus und Kapitalismus“ sich ausdrücklich auf die Genese der kapitalistischen Produktionsweise bezieht, Marx aber auf die fortwaltenden Geltungsweisen. Damit entfällt gleichsam eine der Geschäftsgrundlagen für die „Inthronisierung der Kunstsoziologie als Schlüsseldis-

ziplin der Gegenwartsgesellschaft“. Sinn macht demgegenüber die Aufnahme der aktualisierenden Rekapitulation des „Strukturwandels der Öffentlichkeit“ in den Sammelband zu *Kunst und Öffentlichkeit*. Nur, auf den Beitrag von Kerstin Fink zur Platzierung der inzwischen klassisch gewordenen Studie von Jürgen Habermas aus den frühen 60er Jahren innerhalb der Gegenwartsdiskurse über Kunstkommunikation wird in den übrigen Beiträgen kaum Bezug genommen.

In den Rang klassischer kunstsoziologischer Studien sind *Arnold Gehlens Zeit-Bilder*, zuerst 1960, seinerzeit namentlich unter Kunsthistorikern äußerst umstritten, aufgestiegen; gleichwohl in der Kunstsoziologie unzureichend rezipiert. Das hängt wohl damit zusammen, dass Gehlen an der Kunst als Werk, am Kunstwerk ansetzt. Die von *Karl-Siegbert Rehberg* als Band 9 der Gehlen-Gesamtausgabe besorgte Wiederveröffentlichung der *Zeit-Bilder* sowie einer Reihe von verstreuten kunstsoziologischen Essays, bestens kommentiert und mit einem Nachwort versehen, worin die Entstehungs- und Rezeptionszusammenhänge eingehend dargelegt werden, empfehlen sich der Wiederlektüre. Wiewohl die Analysen Gehlens ein halbes Jahrhundert zurück datieren, haben sie an Aktualität kaum eingebüßt. Gehlens Kunstsoziologie, eingefasst in seine Philosophische Anthropologie, birgt ein beachtliches Potential an Gedankenführungen. Da ist zunächst die anthropologisch-zivilisationsgeschichtliche Konzeptualisierung der Eigenart des ästhetischen Verhaltens: Reaktionsform auf Unwahrscheinliches und Auffallendes, Boden für die Empfindung des Schönen. Gehlen knüpft an die Ursprungsbedeutung von Ästhetik als Lehre von der unterscheidenden Wahrnehmung an. Für ihn stellt sich das Thema der Kunst als Problem der historisch bestimmten, nach Form, Stimmigkeitsniveau und Gehalt kritisch bestimmbar Ausdrucks- und Wahrnehmungsweise dar. Hieran lässt sich unschwer die aristotelische Forderung nach der *differentia specifica* anschließen mit der Maßgabe, künstlerische Produktion von Kulturpraktiken, Kunst von Nicht-Kunst zu unterscheiden sowohl wie Stimmigkeitsniveaus künstlerischer Ausdrucksweisen zu beurteilen. Anders, an Gehlens kunstsoziologischen Studien lässt sich Urteilskraft in *aestheticis* lernen. Sodann überzeugt nach wie vor die eingelöste Absicht, Kunstsoziologie als Epochendiagnose zu betreiben. In Querverstrebung zu der zivilisationsgeschichtlichen Arbeit „Urmensch und Spätkultur“ sowie der zeitdiagnostischen „Die Seele im technischen Zeitalter“ eröffnen die kunstsoziologischen Analysen, exemplifiziert an der Entwicklung der okzidentalen Malerei, gesellschaftstheoretisch bedeutsame Markierungen von Entwicklungstendenzen. Bilder werden als Indizien gelesen, unter strikter Beachtung der Einheit des Nichtidentischen, von Kunst als *fait social* und eigengesetzlicher Ausdrucksform. Epochendiagnostisch fällt Gehlens analytischer Blick auf die Psychisierung des Menschen in Entwicklungseinheit mit der Technisierung der Welt. Von hier aus zeichnen sich für ihn die Umriss einer seinerzeit sich ankündigenden Transfor-

mation des Kunstfeldes ab: zunehmende Intellektualisierung, d.h. Selbstreflexivwerden der Künste; sich ausbreitende Technifizierung der Künste mit der für das technische Zeitalter charakteristischen Tendenz des Vorrangs der Mittel und Methoden, des Experimentierens mit Kunstgriffen. Im Übrigen, assoziiert die Kunstform der Installation nicht die Profession des Installateurs herbei? Des Weiteren die damit unmittelbar verknüpfte Entfesselung der Novitätsspirale, des Forcierens der Suche nach Neuem als Überraschung. Zudem die rapide Ausdifferenzierung des Kunstfeldes, schließlich dessen Entgrenzung in Richtung auf eine gleichsam öffentlichkeitsversessene Szenifizierung. Die markierten Entwicklungstendenzen gehen einher mit einer radikalen Subjektivierung der Künste, manifest im Kultus der Kreativität. Ohne dass Gehlen Hegel erinnert, schließen seine Beobachtungen nicht aus, dass die Kunst sich selbst abschafft, nicht nur wegen der Generalisierung der unaufhörlich experimentierenden Einfälle. An Gehlens nüchternem Befund, alles deute darauf hin, dass der Begriff der Kunst zur Leerformel überdehnt werde, ist nicht vorbeizusehen. Mit böser Zunge wird von einem Zeitalter des Manierismus gesprochen, oder lapidar vom „Dekor“ als Signatur der Epoche. Der Ausdruck „Design“ hatte seinerzeit seine Karriere erst noch vor sich. Anders, der Traum der Kunstmoderne vom Stil, der einst konstruktivische Bewegungen wie den Werkbund oder das Bauhaus motiviert hat, ist, für Gehlen ennuierzeugend, einer Wiederkehr des „Karnevals der Stile“ (Nietzsche) gewichen. Mit einer musikalischen Formbezeichnung gesprochen: Potpourri, d.h. zeitgemäßer Pluralismus.

Mögen auch die besprochenen Publikationen ihrer Intention und Funktion nach divergieren, so offenbart die Lektüre im Kontext gleichwohl Gemeinsamkeiten, die für die Zukunft vielversprechend sind, was die Möglichkeiten einer luziden Kunstsoziologie angeht. Je auf ihre Weise bieten sie Einblicke in die Situation dieser Speziellen Soziologie, in die Transformation des bzw. der Kunstfelder sowie in die Entwicklung dessen, was als Kunst firmiert. Will Kunstsoziologie mehr sein denn bloß eine Marginalie innerhalb der soziologischen Zunft, dann empfiehlt es sich, ihr diagnostisches Vermögen in Sachen Entwicklungstendenzen der Moderne zu steigern. Und genau hierfür lohnt die kritische Vergegenwärtigung der kunstsoziologischen Tradition. Erforderlich freilich, den derzeitigen Durcheinandergebrauch von kunstsoziologischer und kultursoziologischer Optik zu überwinden. Will Kunstsoziologie ernst genommen werden, wird sie nicht umhin kommen zu klären, worum es sich bei dem, dem sie ihren Namen verdankt, der Kunst, denn handelt. Ein unverzichtbarer Klärungsbedarf, der ohne Einlassung auf Ästhetische Theorie nicht zu leisten ist.