

Die Selektivität des Publikums zeitgenössischer Kunst als Herausforderung für die Rezeptionstheorie Pierre Bourdieus?

NINA TESSA ZAHNER

Das Kulturmanagement verfügt über wenig praxisrelevantes Wissen hinsichtlich der Besucher und Nicht-Besucher von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst. Die überwiegende Anzahl der Studien zum Kunstpublikum ist quantitativ angelegt und konzentriert sich auf die demographische Zusammensetzung des Publikums, kann aber zu den Ursachen und Gründen von dessen spezifischer sozialstruktureller Zusammensetzung wenig aussagen. Warum welche Besucher ein Ausstellungsangebot wahrnehmen oder nicht, ist weitgehend unbekannt.

Die vorliegenden Untersuchungen zur Besucherstruktur von Kunstmuseen in Deutschland kommen zu grundlegend übereinstimmenden Befunden. Sie diagnostizieren dem Publikum des Kunstmuseums ein überdurchschnittliches Bildungsniveau im Vergleich zum Bevölkerungsdurchschnitt und finden Akademiker vor allem geistes- und sozialwissenschaftlicher Richtungen deutlich überrepräsentiert: 80% der Kunstmuseumsbesucher verfügen über Abitur oder Hochschulabschluss, der Akademiker-Anteil beträgt 45% im Vergleich zu 10% in der Gesamtbevölkerung (HUMMEL 1996: 63-65; WEGNER 2010: 118; WICK 1979: 267). Darüber hinaus lässt sich aus lokalen Studien ableiten, dass eine höhere Gegenwartsbezogenheit der ausgestellten Werke mit einer elitäreren Zusammensetzung des Publikums einhergeht. So wurde bspw. die *Kunsthalle Würth*, mit Ausstellungen moderner Kunst, 2001 von 55% Akademikern (KLEIN u. a. 2002: 20-22) besucht und der Heidelberger Kunstverein, mit Ausstellungen zeitgenössischer Kunst, sogar von drei Vierteln Hochschulabsolventen (WEGNER 2010: 118). Das Publikum der Gegenwartskunst ist demnach, was die Bildungsabschlüsse angeht, in höchstem Maße elitär.

Dies zeigt sich auch bei der Betrachtung des jüngeren Publikums. Hier scheint sich die elitäre Zusammensetzung sogar noch zu verschärfen. Zwar hat sich in der Gruppe der unter 25jährigen der Besuch von Museen und Ausstellungen im Bereich zeitgenössischer Kunst von 1992 bis 1999 mehr als verdoppelt (KEUCHEL 2005b: 114), jedoch ist auffällig, dass hinsichtlich des Besuchs von Kulturangeboten gerade bei dieser

jüngeren Besuchergruppe ein deutlicher Anstieg des Bildungsniveaus beobachtet werden kann: Nach den Ergebnissen des Jugendkulturbarometers werden diese Angebote in zunehmendem Maße ausschließlich von Gymnasiasten bzw. Abiturienten genutzt (KEUCHEL 2005a: 23).

Derartige Diagnosen sind sicherlich hochinteressant, jedoch lassen sich aus ihnen kaum empirisch fundierte Handlungsanweisungen für ein praxisorientiertes Kulturmanagement ableiten. Will man die im Rahmen vieler quantitativer Studien erhobenen „Antworten auf die enorm schwierige Frage nach (Besuchs-)Motiven“ (GÜNTER 2006: 176) nicht über- oder gar fehlinterpretieren, so lässt sich aus den Studien kaum schließen, warum welche Besucher welche Kulturangebote nutzen bzw. nicht nutzen. Derart komplexe Fragestellungen können nur mit Hilfe methodisch hochwertiger qualitativer Studien erforscht werden, welche aber fehlen.

Diesen mangelnden Kenntnisstand hinsichtlich der Gründe für die elitäre Zusammensetzung des Publikums sowie darüber, wie die eigenen Angebote und Leistungen bei verschiedenen Publikumssegmenten wirken und welche Formen der Ein- und Ausgrenzung sie produzieren, können sich die Ausstellungsstätten zeitgenössischer Kunst nur so lange leisten wie es ihnen gleichgültig sein kann, welches Publikum sie anziehen, d. h. nur so lange wie die Zusammensetzung des Publikums für die Legitimation der Einrichtung und damit letztlich für ihre öffentliche Finanzierung und Existenzsicherung nicht wesentlich ist. Diese Situation könnte sich angesichts der gegenwärtig drastisch zunehmenden Einsparungsnotwendigkeiten der öffentlichen Hand und einem damit einhergehenden steigenden Legitimationsdruck öffentlicher Ausgaben bereits bald ändern. Legt man in Zukunft vermehrt Wert auf den Dialog der zeitgenössischen Kunst mit breiten Bevölkerungsgruppen, statt sie in einem Reservat zu bewahren, so könnten empirisch fundierte Antworten auf die Frage nach den Gründen für die Selektivität des Publikums zeitgenössischer Kunst bald deutlich an Bedeutung gewinnen.

Der vorliegende Artikel geht der zentralen Frage nach den Gründen der elitären Publikumsstruktur in den Ausstellungen zeitgenössischer Kunst nach, indem er, theoretisch untermauert, Bausteine für ein mögliches Forschungsdesign zu deren empirischer Analyse erarbeitet. Zu diesem Zweck werden zunächst Studien und Überlegungen vorgestellt, die gängigerweise zur Klärung der Fragestellung nach dem ‚Warum‘ der elitären Zusammensetzung des Publikums zeitgenössischer Kunst herangezogen werden. Es wird aufgezeigt, dass die dort propagierten Erklärungsmuster weniger das Ergebnis fundierter empirischer Stu-

dien sind, sondern dass stattdessen ästhetische Werturteile den Kern dieser Studien ausmachen. Aufgrund dieses Defizits der existierenden Studien wird für eine fundierte qualitative empirische Bearbeitung der Fragestellung plädiert unter Rückgriff auf eine wissenssoziologisch und differenzierungstheoretisch erweiterte Version der Habitus­theorie Pierre Bourdieus.

1. Diagnosen zur Selektivität des Publikums zeitgenössischer Kunst

Aktuelle Untersuchungen zum Kulturpublikum sind überwiegend mit quantitativen Erhebungen zur Besucherstruktur einzelner Einrichtungen bzw. der Museumslandschaft in Deutschland befasst. Diese quantitativ ausgerichteten Studien können aufgrund ihres Forschungsdesigns über die Gründe für die Selektivität der Partizipation an Ausstellungen zeitgenössischer Kunst auf Seiten des Publikums nur wenig aussagen. Zwar beschäftigen sich einige empirische Studien mit der quantitativen Abfrage besuchsverhindernder Barrieren (DEUTSCHER BÜHNENVEREIN 2003), jedoch ist dieser Analyseansatz – wie Thomas Renz und Birgit Mandel (2010: 1) in ihrer Studie *Barrieren der Nutzung kultureller Einrichtungen* herausstellen – dann wenig sinnvoll, wenn bei den Befragten ein „Grundinteresse, Kultureinrichtungen zu besuchen, schlicht nicht vorhanden ist“. Laut RENZ/MANDEL (2010: 1) werden „soziale, subjektive Barrieren, die Nicht-Kulturnutzer abhalten, wie etwa Angst, Kunst nicht zu verstehen, sich sozial deplatziert zu fühlen oder sich bei kulturellen Veranstaltungen zu langweilen [...] in quantitativ-standardisierten Untersuchungen nicht ausreichend behandelt.“

Renz und Mandel (2010: 3) kommen in ihrer qualitativ angelegten Lehrforschungsstudie der „Nicht-Kulturnutzer“ – definiert als Personen, die „keine öffentlich geförderten, außerhäuslichen Kulturveranstaltungen besuchen“ – zu dem Ergebnis, dass die wichtigste Barriere eines Kulturbesuchs „die Motivlosigkeit, kulturelle Angebote zu nutzen“, ist. Zu wenig Bezug zum eigenen Leben und fehlende Anreize sind demnach der Hauptgrund für das Fernbleiben von einer Kulturveranstaltung. Diese Motivlosigkeit lässt sich nach Renz und Mandel (2010: 4) u. a. auf „schlechte Erfahrung mit kulturellen Angeboten in der Schulzeit“, „fehlende Vermittlung“ und „mangelnde Vorbildung im Umgang mit Kunst“ zurückführen:

Nicht-Besucher [...] vermuten, dass insbesondere moderne Kunstangebote sich durch einen Abstraktionsgehalt auszeichnen und es folglich sehr schwierig ist, Kunstwerke zu ‚dekodieren‘. (RENZ/MANDEL 2010: 4)

In eine ähnliche Richtung weisen auch die Ergebnisse Volker Kirchbergs. Dieser kommt in einer vergleichenden Studie über den Besuch von Kunst-, Geschichts- und Technikmuseen zu dem Ergebnis, dass die Befragten im Fall von Kunstmuseen überdurchschnittlich häufig davon ausgehen, „dass ein Besuch dort ermüdend, anstrengend und langweilig sei, und dass man schlussendlich nicht versteht, um was es dort geht.“ (KIRCHBERG 1996: 158)

Ein wichtiger Grund für den Nicht-Besuch gerade zeitgenössischer Kunst ist laut diesen Studien also die Angst, das dort Gezeigte nicht zu verstehen. Renz und Mandel (2010: 4) spitzen diese Angst zu auf das Fehlen jener spezifisch ästhetischen Kompetenz bei den Nicht-Besuchern, die von den Werken eingefordert werde:

Sie [die Nichtbesucher] möchten Kunst verstehen und auflösen und haben nicht das Selbstvertrauen, dass es reicht, Kunst intuitiv zu begreifen. Sie sind nicht mit den kulturellen Codes vertraut, aufgrund derer man weiß, dass Kunst immer einen Rest von Nicht-Verstehen und Nicht-Auflösbarkeit impliziert.

Zu ähnlichen Diagnosen kommen auch die wenigen Untersuchungen, die sich aus kunstsoziologischer Perspektive mit Fragen des Ausstellungsbesuchs beschäftigen. So diagnostiziert Hans-Joachim Klein (1992: 17), „dass Sprachlosigkeit, Nicht- oder Mißverstehen [...] auf Unmut und Verdrossenheit bei Teilen des Publikums hinauslaufen“ und dass

Kunstabstraktion einen Akt der symbolischen Interaktion darstellt, zu dessen Vollzug ein gewisser Zeichenvorrat seitens der Rezipienten verfügbar sein sollte, um (vermeintlich) overte und verschlüsselte Botschaften aus anderen historischen Epochen, anderen Sinnprovinzen usw. abnehmen zu können. Diese Fähigkeiten sind offenbar höchst ungleich zwischen Mitgliedern einer Gesellschaft – und Angehörigen fremder Kulturen – verteilt. Ebenso plausibel scheint die Annahme, dass einschlägige Kenntnisse und Interessen zumeist sozialisatorisch durch andere Institutionen als Museen begründet werden (Familien und deren Umfeld, Schule, Medien) und des Aufrufs dieser Instanzen bedürfen, dass aber im Sinne eines ‚learning by doing‘ erst regelmäßige Partizipation, Erlebnis und Erfahrung in situ eine Verfestigung und elaborierte Kompetenz herbeiführen. (KLEIN 1992: 4)

Die ungleiche Verteilung der Fähigkeit, Kunst zu dekodieren, zeige sich besonders deutlich bei moderner, ‚abstrakter‘ Malerei (KLEIN 1992: 10). Am Beispiel einer Sequenz schwarzer Bildtafeln des Malers Günter Umberg führt Klein aus, dass im Falle zeitgenössischer Kunstwerke ein Verstehen eben nicht dadurch möglich werde, „dass die betreffen-

den Kunstwerke als für den Betrachter zunächst scheinbar leere Bedeutungsträger mit einem ‚fertigen Erklärungsmuster‘ erfasst werden können“, sondern dass vielmehr ‚allein das Wissen‘ um einen „dechiffrierbaren Sinnzugang“ mittels einer „elaborierten Zeichenkompetenz“ für ein Verstehen der Werke zentral sei (KLEIN 1992: 14).

Für die bislang vorgestellten Autoren ist es demnach vor allem die „Offenheit“ zeitgenössischer Kunstwerke „im Sinne unvollständiger Objektivität, rätselhaft bleibender, nur in der subjektiven Wahrnehmung imaginativ etwas bewegender Momente“ (KLEIN 1992: 14), die dem Ausstellungsbesucher den Zugang zu den Werken erschwere und zu Unsicherheit und Verdruss beim breiten Publikum führe. Viele Betrachter fänden sich demnach von dieser Offenheit – als einer den Werken der zeitgenössischen Kunst eingelagerten Rezeptionsanforderung – überfordert (FISCHER/GIESECKE 2005: 114) und mieden daher Ausstellungen zeitgenössischer Kunst.

Diese Ergebnisse decken sich auffällig mit Standpunkten der Ästhetik der Gegenwart. Juliane Rebentisch (2005: 56f.) sieht das Spezifische der ästhetischen Erfahrung darin, dass zeitgenössische Kunstwerke vom Subjekt forderten, „im offenen Raum der ästhetischen Erfahrung ein experimentelles, nicht verfügendes Verhältnis zum Objekt“ zu unterhalten. Das Subjekt erfährt sich demnach in Bezug auf das ästhetische Objekt „als performativ, als hervorbringend“, dies jedoch „weniger im Sinne einer intentional vollzogenen Handlung, denn im Sinne eines Ereignisses zwischen Subjekt und Objekt [...], das dem ästhetisch erfahrenden Subjekt eher ‚widerfährt‘“ (REBENTISCH 2005: 68). Hierbei ist jeder ästhetische Objektbezug „ein konstitutiv individueller“ in dem Sinne, dass die zeitgenössische Kunst den Betrachter auf sich selbst zurückwirft. Dieser muss auf „seine Rolle in diesem Verhältnis reflektieren, auf das, was er, er allein, in dieser Situation tut.“ (REBENTISCH 2005: 70) An der Gegenwartskunst tritt demnach der Grundzug ästhetischer Erfahrung überhaupt hervor: Die „selbstreflexiv-performative“ Haltung (REBENTISCH 2003: 205). Nun ist

das, was ein Subjekt an einem Gegenstand zu erfassen vermag, [...] sein Vermögen, zu einem Gegenstand Verbindungen herzustellen oder an ihm Bestimmungen vorzunehmen, gebunden an eine Praxis, die den einzelnen Subjekten in Form einer sprachlich erschlossenen Welt, sprachlicher Bedeutungssysteme und bestimmter Lebensformen vorgängig ist. Was ein Subjekt als Gegenstand erfassen kann, wird von dieser Praxis ebenso eingeschränkt wie allererst ermöglicht. Zum anderen aber ist das, was das Subjekt erfasst, das heißt, was es jeweils als Gegenstand zu artikulieren vermag, notwendig von diesem selbst bestimmt. (REBENTISCH 2005: 66)

Die vorgestellten Untersuchungen und Überlegungen scheinen sich demnach einig, dass die elitäre Zusammensetzung des Kunstpublikums dadurch zu erklären sei, dass die zeitgenössischen Werke eine bestimmte Praxis der Bedeutungsproduktion einforderten und dass das hierfür nötige implizite und explizite Wissen bzw. die entsprechenden Lebensformen in der Gesellschaft ungleich verteilt seien zugunsten von Akademikern geistes- und sozialwissenschaftlicher Richtung.

Dieser Zusammenhang von sozialer Ungleichheit und Fähigkeit zur Kunstrezeption bzw. zum Kunstverständnis wurde von Pierre Bourdieu in seiner soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung (1986, 1993, 2003, 2005; BOURDIEU/DARBEL 2006) und seiner empirischen Studie über die Fotografie (BOURDIEU 2006) dezidiert ausgearbeitet. Auf die Bourdieusche Konzeption nimmt Hans-Joachim Klein in seinen Überlegungen zur Rezeptionsforschung explizit Bezug, ebenso wie viele quantitativ angelegte soziologische Studien zur Zusammensetzung des Kulturpublikums. Diese verweisen zur Erklärung der diagnostizierten statistischen Zusammenhänge oftmals auf Bourdieus Rezeptionstheorie (OTTE 2008, 2009; RÖSSEL/BROMBERGER 2009). Diese soll daher im Folgenden genauer dargestellt werden.

2. Die Kunstrezeptionstheorie Pierre Bourdieus

Der Schlüsselbegriff der Rezeptionsforschung Bourdieus ist der des Habitus (RAAB 2008: 79). Der Habitus ist nach Bourdieu ein System inkorporierter Muster (SCHWINGEL 1995: 90-97), Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata, die im Vollzug der Praxis unauflöslich miteinander verflochten sind. Mit dem Habitus erfasst Bourdieu, wie die Akteure im Verlauf ihres Lebens eine bestimmte Organisation von Dispositionen entwickeln: Menschen wachsen in symbolisch strukturierten Gruppen bzw. Feldern auf und übernehmen durch die Nachahmung von Handlungen Schemata, ohne dass diese erklärt oder thematisiert werden. Der Habitus ist folglich das Produkt der Geschichte eines Individuums, er ist geronnene Erfahrung (KRAIS/GEBAUER 2002: 6). Die zentrale Diagnose der Theorie Bourdieus zur Kunstwahrnehmung bzw. zum Kunstverstehen nach dem Habitus-Konzept ist, dass „die Wahrnehmungskategorien [...] wesentlich aus der Inkorporierung der objektiven Strukturen des sozialen Raums“ (BOURDIEU 1995: 17) hervorgehen. Demnach ist es die unterschiedliche Verortung von Akteuren in der Sozialstruktur und die mit dieser Verteilung einhergehende ästhetische

Kompetenz als Verfügung über Wissen und Wahrnehmungskategorien, die als erklärende Variable für die in der Gesellschaft ungleich verteilte Fähigkeit zum Genuss von Kunst herangezogen wird.

In seinen frühen Schriften sieht Bourdieu diese ästhetische Kompetenz in der Verfügung über die in den Werken angelegten Codes begründet:

Jeder Mensch besitzt eine bestimmte und begrenzte Aufnahmefähigkeit für die von einem Kunstwerk bereitgehaltene ‚Information‘, eine Fähigkeit, die abhängig ist vom allgemeinen Wissen (das wiederum von Erziehung und Umgebung abhängt), das er über den generischen Code der jeweiligen Botschaft besitzt, sei es über Malerei insgesamt, die Malerei einer bestimmten Epoche, eine bestimmte Schule oder einen bestimmten Maler. Wenn aber die Botschaft die Aufnahmemöglichkeiten des Betrachters übersteigt, erkennt er ihre ‚Absicht‘ nicht und verliert das Interesse an etwas, das ihm nur als bunte Kleckerei ohne Sinn und Zweck erscheint, ein zufälliges Farbenspiel. (BOURDIEU/DARBEL 2006: 69)

Hieraus folgt, dass es das „Kunstwerk als symbolisches Gut [...] nur für denjenigen gibt, der über die Mittel verfügt, es sich anzueignen, das heißt, es zu entschlüsseln.“ (BOURDIEU/DARBEL 2006: 69) Zu hoher Unsicherheit bezüglich der Entschlüsselung eines Werkes kommt es dann, „wenn dabei unterschiedliche, wie Klassifikationssysteme arbeitende Codes zur Anwendung kommen“: Bourdieu und Darbel (2006: 70) führen als derart unterschiedliche Codes einen „im engeren Sinne künstlerischen Code“ und einen „Code des alltäglichen Lebens“ an.

Der erste gestattet „die Entschlüsselung spezifischer stilistischer Charakteristiken“. Diese erlauben es, „das fragliche Werk einer Klasse zuzuordnen [...], die von der Gesamtheit der Werke einer Epoche, einer Gesellschaft, einer Schule oder einem Künstler [...] gebildet werden“ (BOURDIEU/DARBEL 2006: 70). Der Code des alltäglichen Lebens hingegen erlaubt es, „einer Klasse von Signifikanten die besondere, wie ein Zeichen behandelte Bedeutung zuzuweisen, und aufgrund der Beziehung zum Universum der Signifikate zu wissen, dass das entsprechende Signifikat dieser Klasse von Signifikaten angehört („das ist ein Wald““ (BOURDIEU/DARBEL 2006: 70).

Für den Prozess der Entschlüsselung eines Werkes bedeutet der Rückgriff auf diese unterschiedlichen Codes im Rahmen des Rezeptionsprozesses, dass sich der Beobachter im ersten Fall „mit der Ausführung der Blätter und Wolken, das heißt mit stilistischen Indikatoren“ beschäftigt. Das Werk wird im Rahmen dieser rein ästhetischen Wahrnehmung als ein Signifikant, „der nichts anderes bezeichnet als es selbst“, beobachtet. Der Rezeptionsprozess besteht dann darin, die „distinktiven stilistischen Merkmale“ des Werkes auszumachen, „indem man es zur

Gesamtheit der Werke, und nur der Werke jener Klasse in Beziehung setzt, der es angehört.“ (BOURDIEU/DARBEL 2006: 71)

Im zweiten Fall hingegen behandelt der Beobachter „die Blätter und Wolken wie Hinweise oder Zeichen, die gemäß der oben beschriebenen Logik mit Bedeutungen verbunden werden“. Dabei erkennt der Rezipient jedoch nicht, was der Darstellung ihre Eigentümlichkeit verleiht, „nämlich ihren Stil als eine besondere Methode der Darstellung.“ (BOURDIEU/DARBEL 2006: 70)

Diese Rezeptionstheorie führt Bourdieu in seinem häufig zitierten Aufsatz *Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung* aus. Demnach bleibt eine Wahrnehmung des Kunstwerkes, die sich auf das Erfassen der primären Eigenschaften reduziert, „grob und verkürzt.“ (BOURDIEU 1986: 177) Denn dem Betrachter gelingt es dann nicht, eine Botschaft einzuordnen, wenn der Code des Werkes den Code des Betrachters an Komplexität übersteigt (BOURDIEU/DARBEL 2006: 75). Die Lesbarkeit eines Kunstwerks hängt für ein bestimmtes Individuum von der Distanz zwischen dem Emissionsniveau (verstanden als Grad der immanenten Komplexität und Verfeinerung des vom Werk erforderlichen Codes) und dem Rezeptionsniveau ab (das sich daran bemisst, inwieweit das Individuum den sozialen Code beherrscht, der dem vom Werk erforderlichen Code mehr oder weniger angemessen sein kann).“ (BOURDIEU 1986: 176-177)

Zeitgenössische Kunstwerke als „die innovativsten Formen der Kunst“ teilen sich nun „zunächst nur einigen Virtuosen“ mit (BOURDIEU/DARBEL 2006: 76f.). Denn nur diese verfügten über die von den Werken geforderte Fähigkeit, „mit allen Codes zu brechen“, was wiederum „eine vollkommene Beherrschung des Codes der Codes“ voraus[setzt], der die angemessene Anwendung der verschiedenen, objektiv von der Gesamtheit der verfügbaren Werke geforderten gesellschaftlichen Codes regelt“ (BOURDIEU/DARBEL 2006: 77). Der Experte verfügt sowohl über die Kenntnis des ‚Wie‘, d. h. wie die unterschiedlichen Werke adäquat rezipiert werden wollen, als auch des ‚Was‘, d. h. er kennt die Codes, die jeweils von den Werken zur adäquaten Rezeption verlangt werden. Zeitgenössische Kunst hätte demnach eine hochexkludierende Wirkung, sie erschlosse sich nur den Experten, da nur diese über das kunstspezifische Wissen, das kulturelle Kapital, zu ihrer Entschlüsselung verfügten. Diese Fähigkeit zur Entschlüsselung sieht Bourdieu als Voraussetzung für den Genuss der Werke, der sich bei den gesellschaftlichen Gruppen, die nicht über die geforderten Kenntnisse verfügen, folglich nicht einstellen könne. Bourdieu und Darbel (2006: 67) sehen in ihrer Studie zum Mu-

seumspublikum diese Kenntnisse vor allem durch die Ausbildung der Akteure bedingt:

Nicht nur die Besuchshäufigkeit, sondern alle Verhaltensweisen der Besucher und ihre Einstellung gegenüber den gezeigten Werken stehen unmittelbar und fast ausschließlich mit ihrer Ausbildung, gemessen entweder an den erreichten Bildungsabschlüssen oder der Dauer des Schulbesuchs, in Zusammenhang.

In der *Soziologie der symbolischen Formen* werden die verschiedenen Quellen ästhetischer Kompetenz weiter ausdifferenziert. Hier unterscheidet Bourdieu (1986: 182f.) erstens „die wiederholte Beschäftigung mit kulturellen Werken“ durch den Liebhaber oder Kenner. Diese erlaubt ein intuitives, vorsprachliches Verständnis der Werke: „die unbewusste Beherrschung der Appropriationsmittel“ auf Basis von „Vertrautheit“. Folglich ist der Kenner „unfähig [...], die Ausgangsprinzipien seiner Urteile darzulegen“.

Zweitens nennt Bourdieu (1986: 183) „im Bildungssystem erworbene ästhetische Kompetenzen“. Diese erlauben ein bewusstes Erfassen der Werke und „das unerlässliche Wort- und Begriffsmaterial, mittels dessen die zunächst auf rein intuitive Weise geahnten Unterschiede benannt werden“. Drittens benennt er eine im Elternhaus erworbene ästhetische Einstellung, die vor allem die Effekte des Bildungssystems verstärkt: So kommen nur diejenigen in den vollen Genuss des Kunstunterrichts, „die schon ihrer familiären Herkunft ein Sachverständnis verdanken, das nach und nach und durch unmerkliche Übung erworben wurde.“ (BOURDIEU 1986: 190) Demzufolge ist es insbesondere die schulische Erziehung, „die das ‚kulturelle Bedürfnis‘ ebenso weckt wie sie gleichzeitig die Mittel an die Hand gibt, es zu befriedigen“ (BOURDIEU/DARBEL 2006: 67). Es ist eben diese in der schulischen Erziehung erworbene Kompetenz, die eine ‚angemessene‘ Wahrnehmung der Werke ermöglicht und sich so den anderen Modi der Rezeption überlegen erweist:

Die angemessene Wahrnehmung unterscheidet sich von der unangemessenen daher nur durch die Genauigkeit, den Reichtum und die Verfeinerung der angewendeten Kategorien. [...] Die Fähigkeit Geschmacksurteile zu äußern, die man ‚persönlich‘ nennt, ist letztlich ein Resultat des Unterrichts, den man genossen hat: Die Freiheit, sich von den schulischen Zwängen zu befreien, besitzen nur diejenigen, die ihre Schulbildung ausreichend assimiliert haben, um ein freies Verhältnis zu der Art von Bildung zu gewinnen, wie eine Schule sie vermittelt, [...] dass sie sogar ihrerseits die mondäne Entwertung der Schulpraktiken übernimmt. [...] Der reale Besitz der Schulbildung ist daher die unerlässliche Voraussetzung, um diese erst zu [...] einem Bildungsbereich hin überschreiten zu können, der seinen schulischen Ursprüngen entronnen ist. (BOURDIEU 1986: 187f.)

Diese in Anlehnung an den Kunsthistoriker Erwin Panofsky in den 1960er Jahren entwickelte Konzeption der Kunstrezeption erweist sich als Erklärung für die im Rahmen vieler Besucherstudien diagnostizierte elitäre Zusammensetzung des Publikums von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zunächst als äußerst plausibel.

Burkard Michel (2006: 143) weist jedoch darauf hin, dass hier Kunsterfahrung als ein Interaktionsprozess zwischen Kunstwerk und Rezipierendem konzipiert wird, in dessen Rahmen der Sinn unveränderlich im Werk angelegt ist und vom Rezipienten einfach ‚entnommen‘ werden kann. Diese substantialistische Konzeption ist nach Michel auf die zentrale Stellung des Ikonographie/Ikonologie-Modells Panofskys innerhalb des Ansatzes zurückzuführen. Mit Hilfe dieses Modells sollen Kunstwissenschaftler zur ‚korrekten‘ Interpretation von Bildern gelangen:

Schwerwiegender ist das Problem, dass Panofskys Modell als methodisches ‚Werkzeug‘ für die ‚professionelle‘ *Bildinterpretation* innerhalb der Kunstwissenschaft entwickelt wurde und nicht zur Rekonstruktion empirischer Rezeptionsprozesse. Mit seiner Hilfe sollen Kunsthistoriker zu ‚korrekten‘ Interpretationen von Bildern gelangen. Als ‚korrekt‘ sieht Panofsky eine Interpretation an, die die ‚geschichtliche Wahrheit‘ von Bildern erfasst, indem sie aus den Bildern ‚das herausholt, was sie ‚sagen‘, [... bzw.] was sie ‚sagen wollen‘. (MICHEL 2006: 149)

Wie Michel betont, finden demnach polyseme Lesarten eines Kunstwerks in Panofskys Konzeption keine Berücksichtigung. Entsprechend findet sich auch in Bourdieus früher Rezeptionstheorie die Vorstellung eines „Container-Modells“ der Rezeption angelegt, geht es doch von der Annahme aus, dass der Sinn vom Produzenten eines Artefakts in dieses wie in einen „Container“ hineingelegt wird und der Rezipierende den Sinn dann im Falle einer ‚gelungenen‘ Rezeption unverändert wieder heraus nimmt (MICHEL 2006: 19). Folglich wäre eine ‚adäquate‘ Rezeption diejenige, welche die in das Werk hingelegten Inhalte korrekt rekonstruiert und eine ‚inadäquate‘ diejenige, der eben dies nicht gelingt und die daher das Werk nicht als Kunst wahrnehmen kann.

Die Kunsterfahrung bzw. der Sinn eines Kunstwerkes jedoch stellen, wie sowohl Juliane Rebentisch als auch Burkhard Michel argumentieren, ein ‚relationales‘ Interaktionsprodukt von Kunstwerk und Rezipienten dar. Sinn geht erst aus der Interaktion von Kunstwerk und Rezipienten hervor. Das Werk ist für sich genommen hinsichtlich des Sinns ungeschlossen und kann nur, indem es mit verschiedenen Wissensbestandteilen kontextualisiert und in Beziehung gesetzt wird, „mit (unterschiedlichem) Sinn angereichert werden.“ (MICHEL 2006: 152) Demnach wäre eine Rezeption, die auf Basis einer Verfügung über den Code der Codes erfolgt, nicht die einzige und wohl kaum die ‚adäquate‘

Rezeption der Werke, sondern stattdessen würden mehrere verschiedene Rezeptionsformen einen – wie auch immer gearteten – Genuss der Werke ermöglichen.

Bourdieu hat die erste, stark an Panofsky angelehnte Konzeption seiner Rezeptionstheorie in *Die Regeln der Kunst* diesbezüglich überarbeitet und eine Erweiterung seines Ansatzes vorgenommen. Die neuere Version seiner Rezeptionstheorie relativiert die starke Fokussierung auf den analytischen Zugang zum Kunstwerk zumindest teilweise:

Obwohl ich von Anfang an die spezifische Logik sinnlichen Erkennens [...] darstellen wollte, hatte ich viel Mühe mit der intellektualistischen Konzeption zu brechen, die – noch in der von Panofsky gegründeten ikonologischen Tradition und vor allem in der damals aufblühenden semiologischen Tradition – die Rezeption von Kunstwerken als Akt des Entzifferns oder, wie man damals gern sagte, einer ‚Lektüre‘ zu begreifen sucht. (BOURDIEU 1999: 491)

In *Die Regeln der Kunst* fügt Bourdieu dem bisher dargestellten „intellektuellen Dekodieren [...], das die bewusste Anwendung von Produktions- und Interpretationsregeln voraussetzt“ (BOURDIEU 1999: 491), das „unmittelbare Verstehen“ der Zeitgenossen als gleichwertige Rezeptionsart hinzu. Dieses basiert auf der Anwendung impliziter Wissensbestände des Zeitgenossen bzw. Laien. Dieser hat seine ästhetische Kompetenz weniger der Verfügung über spezifisch kunsthistorische Wissensbestände zu verdanken, sondern hat diese im Rahmen eines „individuellen, anhaltenden Umgangs mit Kunst“ (BOURDIEU 1999: 455) erworben. Diese zweite Form der Rezeption ähnelt sehr stark der in der ersten Version der Rezeptionstheorie enthaltenen intuitiven Rezeption des Kenners, jedoch wird sie nun nicht mehr als eine minderwertige Form der Rezeption dargestellt, sondern als alternative, gleichwertige Rezeptionsform behandelt.

Nach dieser Erweiterung des Bourdieuschen Rezeptionsmodells ist es nicht nur der über spezifisch kunsthistorisches Interpretationswissen verfügende Experte, der das Kunstwerk als mit Sinn und Wert behafteten symbolischen Gegenstand wahrnimmt, sondern auch der im Umgang mit Kunst versierte Laie, der sein kunstspezifisches Wissen im anhaltenden praktischen Umgang mit Kunst erworben hat.

Dieser Umbau der Rezeptionstheorie ist wesentlich, denn er beinhaltet eine neue Form der Rezeption, die nicht von einer mehr oder weniger gelungenen Dekodierung mit Hilfe kanonisierter Wissensbestände ausgeht, sondern dem Betrachter eine stärker individuell geprägte Auseinandersetzung gestattet. Die Erfahrung des Kunstgenusses verdankt sich dann auch einer in der praktischen Auseinandersetzung mit Kunst erworbenen ästhetischen Kompetenz.

Mit dieser Erweiterung seiner Rezeptionstheorie weist Bourdieu auf die gleichwertige Bedeutung zweier grundlegend verschiedener Wissensarten für die Kunstrezeption hin. So sind die Wissensbestände, die der Interpretationsleistung des Experten zugrunde liegen, als begrifflich-theoretische kommunikative Wissensbestände, als „knowing that“, diskursiv verfügbar, d. h. sie können sprachlich artikuliert werden. Das „unmittelbare Verstehen“ der Laien hingegen geht laut Bourdieu „in der im wesentlichen dunklen Beziehung zwischen Habitus und Welt vor sich“ (BOURDIEU 1999: 492), d. h. dass die hierzu herangezogenen Wissensbestände nur bruchstückhaft die Ebene des diskursiven Bewusstseins erreichen. Sie liegen vor allem als vor-begrifflich-praktisches Wissen, als „knowing how“, in präreflexiver Form vor (MICHEL 2005: 123).

Jens KASTNER (2009) schließt in seiner Publikation *Die ästhetische Disposition* an diese erweiterte Konzeption der Kunstrezeption von Pierre Bourdieu an, indem er besonders darauf hinweist, dass die ästhetische Disposition als Teil des Habitus „Körperwissen, also ein Instrument praktischer Erkenntnis (im Gegensatz zur reinen Kognition)“ darstellt und damit „den schöpferischen Umgang mit den eigenen Dispositionen (im Gegensatz zur strukturalistischen Version des Subjektes als TrägerIn von Strukturen)“ (KASTNER 2009: 39).

An dieser Stelle trifft sich der Soziologe Kastner mit der Ästhetikerin Rebentisch (2005: 68), nach deren Konzeption die ästhetische Erfahrung dem Subjekt eher ‚widerfährt‘ denn intentional von ihm vollzogen wird. Zwar steht auch in dieser erweiterten Version der Rezeptionstheorie der „Genuss oder [die] privilegierte Exklusivität, die sich aus der Betrachtung von Kunst ergibt, nur denjenigen zur Verfügung [...], die über die Instrumente zu ihrer Aneignung verfügen“ (KASTNER 2009: 140), allerdings kann diese Kompetenz nun nicht nur durch Bildungseinrichtungen erworben werden, sondern auch in der anhaltenden Auseinandersetzung mit Kunst.

Jörg Rössel (2009) diagnostiziert in seiner auf Bourdieu rekurrenden Studie zur Musikrezeption, dass innerhalb des hochgebildeten Opernpublicums die Variablen, die eine aktive Beschäftigung mit Opernmusik messen, in hohem Maße erklärend für eine analytische Hörweise¹

1 Die analytische Hörweise wird im Rahmen der Studie mithilfe der folgenden items operationalisiert: „Wenn ich Musik in der Oper höre...“: „versuche ich gleich zu erkennen, welche Art von Oper das sein könnte“, „finde ich es interessant, die verschiedenen Themen, Melodien und Rhythmen zu verfolgen“, „versuche ich den Formaufbau des Stücks zu verstehen“, „achte ich darauf, wie der Komponist die Melodien, den Rhythmus oder die Harmonie gestaltet hat“, „achte ich darauf, ob sich die Tonart oder etwas anderes

sind. So scheinen diejenigen Besucher eine analytische Art der Rezeption zu praktizieren, die über viel musikspezifisches Kapital verfügen: Operspezifisches Kapital, operationalisiert über die Lektüre von Opernfach-literatur und Opernzeitschriften, und aktive Musikerfahrung (*items*: Hat der Befragte ein Musikinstrument erlernt, hat er eine Musikschule besucht, musiziert der Befragte heute noch). Demnach scheinen es vor allem musikspezifische Fähigkeiten und Kenntnisse in der Form expliziter Wissensbestände zu sein, die eine analytische Auseinandersetzung mit Musik fördern. Der regelmäßige Besuch von hochkulturellen Musikveranstaltungen fördert hingegen interessanterweise in ähnlichem Ausmaß sowohl eine analytische wie auch eine gefühlsmäßige Rezeptionsweise.²

Rössels Ergebnisse deuten somit in Richtung der zweiten Variante der Bourdieuschen Rezeptionstheorie. So scheint musikspezifisches Kapital in Form expliziten Wissens eine analytische Hörweise zu fördern, der wiederholte Besuch von Hochkultur-Musikveranstaltungen aber steht neben der analytischen Hörweise auch in engem Zusammenhang mit einer gefühlsmäßigen, intuitiven Rezeption von Musik. Die wiederholte Beschäftigung mit den Werken klassischer Musik deutet demnach in der Tat auch auf den Rezeptionsmodus des „unmittelbaren Verstehens“ unter Bezugnahme auf implizites, diskursiv kaum verfügbares Wissen hin. Was aber lässt sich aus den bisher vorgestellten Ergebnissen und Überlegungen für die Fragestellung nach den Gründen für die elitäre Zusammensetzung des Publikums zeitgenössischer Kunst ableiten?

3. Implikationen für ein Forschungsdesign

Ein Großteil der bisher vorgestellten Studien und Überlegungen schreibt zeitgenössischer Kunst spezielle Eigenschaften zu, die sich in spezifi-

ändert“, achte ich darauf, welche Gefühle durch die Musik ausgedrückt werden“, „achte ich darauf, ob die Musiker das Stück auch wirklich gut spielen“ (RÖSSEL 2009: 248).

- 2 Die gefühlsmäßige Hörweise wird im Rahmen der Studie mithilfe der folgenden items operationalisiert: „Wenn ich Musik in der Oper höre...“: „finde ich es interessant, die verschiedenen Themen, Melodien und Rhythmen zu verfolgen“, „bade ich gern in den Klängen der Musik“, „kann es sein, dass mir die Musik regelrecht unter die Haut geht“, „höre ich vor allem mit dem Gefühl“, „kann es sei, dass ich bestimmte körperliche Wirkungen (Herzschlag, Kribbeln, Gefühl im Magen) spüre“, „kann es sein, dass ich meine Gefühle und Stimmungen in der Musik wiederfinde“, „kann es sein, dass ich am liebsten Weinen möchte“, „kann es sein, dass der Rhythmus mich ganz gefangen hält“, „achte ich darauf, welche Gefühle durch die Musik ausgedrückt werden“, „finde ich es gut, wenn man sich der Musik ganz hingeben kann.“ (RÖSSEL 2009: 248)

schen Rezeptionsanforderungen manifestierten. Zeitgenössische Kunstwerke forderten eine bestimmte Praxis der Bedeutungsproduktion, die von einem hohen Selbstvertrauen der Rezipienten (Renz/Mandel) und dem Wissen um die Polyvalenz der Maßstäbe und Wertbarkeiten (Klein) geprägt sei. Dieses explizite und implizite Wissen um eine den zeitgenössischen Werken gegenüber einzunehmende selbstreflexiv-performative Haltung (Rebentisch) sei in der Gesellschaft ungleich verteilt und werde vor allem von Akademikern geistes- und sozialwissenschaftlicher Richtungen vorgehalten. Es sei folglich die Ungleichverteilung dieses Wissens, die zu einem Gefühl der Vertrautheit oder des Unbehagens gegenüber den Werken führe und damit die Selektivität des Publikums zeitgenössischer Kunst bedinge.

Die vorgestellten Studien und Überlegungen identifizieren an den Werken mithin spezifische Rezeptionsanforderungen, deren Kenntnis den Genuss der Werke erst ermögliche. Damit aber gehen sie in ihrer Anlage nicht wesentlich über die frühe Kunstrezeptionstheorie Pierre Bourdieus hinaus, sondern scheinen auch eine ‚richtige‘, eine dem Werk adäquate Deutung oder Rezeptionshaltung von einer ‚falschen‘, den Anforderungen des Werkes nicht entsprechenden Dekodierung oder Disposition zu unterscheiden.

Auch wenn Rössels Studie für sich beansprucht, eine wertfreie Diagnose des Rezeptionsverhaltens des Opernpublikums zu leisten (RÖSSEL 2009: 245), gelingt es auch ihr nicht, über die normativen Implikationen der frühen Rezeptionstheorie Bourdieus hinauszugehen, setzt Rössel doch die Verfügung über inkorporiertes kulturelles Kapital mit „ästhetischer Kompetenz“ gleich (RÖSSEL 2009: 243). Die analytische Rezeption meint dann „eine Wahrnehmung und Aufnahme der Musik, die nicht bei Oberflächenmerkmalen stehen bleibt, sondern das Kunstwerk in seinen formalen und stilistischen Aspekten analysiert.“ (RÖSSEL 2009: 244) Damit diskreditiert Rössel die gefühlsmäßige, intuitive Rezeption von Musik als oberflächlich und geht so schlussendlich nicht über den frühen Bourdieu hinaus.

Auch methodisch bleibt die Studie hinter der erweiterten Version der Rezeptionstheorie Bourdieus zurück und macht sich deren Potentiale nicht zunutze. Indem Rössel bei der Operationalisierung der Rezeptionsmodi auf eine existierende Item-Batterie aus der Musikpsychologie zurückgreift, setzt er auf eine sprachlich vorstrukturierte Erfassung der Musikrezeption, die der besonderen Natur der intuitiven Rezeption nach Bourdieu kaum gerecht wird, findet diese doch vor allem in vor-sprachlicher Form statt und kann auf diesem Wege wohl kaum adäquat

erfasst werden. In sprachlich artikulierter Form mag sie daher dem Forscher den Anschein der Oberflächlichkeit vermitteln, dies hat aber wohl auch mit der Methode ihrer Erhebung zu tun.

Hinsichtlich der Gründe für die Exklusivität des Publikums zeitgenössischer Kunst lassen sich aus den vorgestellten Studien damit kaum empirisch fundierte Aussagen treffen, die nicht normativ vorgeprägt sind. Wenn aber die meisten Studien diagnostizieren, dass es die ‚falsche‘ Rezeption der Kunstwerke sei, die zu Frustration und Enttäuschung führe und damit den Besuch derartiger Ausstellungen verhindere, so deuten die Ergebnisse Rössels hier in eine andere Richtung: Wenn Personen, die intensiv an Hochkulturveranstaltungen partizipieren, sowohl analytisch als auch intuitiv rezipieren, scheint Kunstgenuss auch ohne die Verfügung über spezifisch ästhetische Kenntnisse oder Haltungen möglich zu sein. Besuchshindernisse sind dann wohl auch an anderer Stelle zu finden als nur hervorgerufen durch ‚falsche Rezeption‘.

Um die Vielzahl der Aspekte, die einem Besuch von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst förderlich oder hinderlich sein können, in den Blick zu bekommen, bedarf es daher eines weniger normativ vorgeprägten Forschungsinstrumentariums. Dieses muss in der Lage sein, den Zusammenhang von Ausstellungsbesuch, Kunstgeschmack, Art der Rezeption und Verfügung über kunstspezifisches bzw. kulturelles Kapital differenziert und wertfrei zu analysieren. Ein derartiges Forschungsinstrumentarium darf nicht den Vorannahmen des Forschers gemäß gestaltet sein, sondern muss den Ausstellungsbesucher als Forschungsobjekt in den Mittelpunkt stellen und sich von dessen Praxis im Forschungshandeln leiten lassen. Es muss empirisch an der tatsächlichen Besuchs- und Rezeptionspraxis der Akteure ansetzen und sich das theoretische und empirische Potential der zweiten, weniger normativ angelegten Fassung der Bourdieuschen Kunstrezeptionstheorie mit ihrem zentralen Konzept des Habitus im Sinne eines ‚Erkenntniswerkzeuges‘ methodisch zunutze machen.

Die Besuchs- und Rezeptionspraxis der Akteure wird dann in einem ersten Schritt als Dokument, an dem sich die Sinnbezüge der Rezeption und die angelegten Kunstbegriffe der Akteure rekonstruieren lassen, einer wissenssoziologischen Analyse unterzogen. In ähnlicher Weise werden – bei aller Kritik an formalistischen Rezeptionsmodellen – auch die Spezifika der ausgestellten Werke mit in die Analyse einbezogen (WOELKE/PAUS-HASENRINK 2005: 12). Hierbei ist die Struktur der Werke aber nicht formal aus diesen selbst, sondern „unter dem Gesichtspunkt von sozialen Handlungen [...] als Regeln, die die soziale Kommunikation anleiten“ (WOELKE/PAUS-HASENRINK 2005: 14) aus der Praxis der

Akteure zu rekonstruieren. Konkret ist also auch zu untersuchen, welche Rezeptionsstrategien ein und derselbe Akteur an verschiedene Kunstwerke heranträgt (WOELKE/PAUS-HASENRINK 2005: 13).

In einem zweiten Schritt gilt es, diese Rekonstruktion der Sinnbezüge und Kunstbegriffe mit der Verfügung über kunstspezifisches Kapital in Verbindung zu bringen. Denn Rössels Studie legt nahe, dass es kunstfeld-spezifische Kenntnisse und Praktiken sind, denen für die Art der Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk und der Ausbildung des Kunstverständnisses eines Akteurs eine nicht unwesentliche Bedeutung zukommt (RÖSSEL 2009: 249). Diesen Zusammenhang gilt es dezidiert zu untersuchen. Dies jedoch nicht in der von Rössel praktizierten Art und Weise unter Rückgriff auf einige wenige vorgegebene Kategorien, sondern mit einer deutlich weiter gefassten Konzeption von ‚Teilnahme‘. Für die Operationalisierung dieser weiteren Fassung der Teilhabe könnte das aus der Systemtheorie stammende Konzept der Inklusion in die qualitative Habitus-Analyse integriert werden.

Die Inklusions-Semantik wurde von Talcott Parsons mit Blick auf den erweiterten Zugang der Gesellschaftsmitglieder zu den verschiedenen gesellschaftlichen Teilsystemen eingeführt und geriet Ende der 1960er Jahre mit der einsetzenden Abwendung von Parsons' Sozialtheorie wieder weitestgehend in Vergessenheit, bis Mitte der 1990er Jahre Niklas Luhmann Inklusion und Exklusion zu einem Begriffspaar zusammenführte und die Begriffe so für die Soziologie fruchtbar machte. Das Konzept der Inklusion/Exklusion wird seither in höchst unterschiedlichen theoretischen und empirischen Kontexten sehr uneinheitlich verwendet (BOHN 2006: 7). Trotz aller uneinheitlichen Verwendung lassen sich jedoch zwei Aspekte der Inklusions-/Exklusionssemantik festhalten, die für deren Zugang zur sozialen Wirklichkeit wesentlich sind: Erstens betrachtet die Inklusions-/Exklusionssemantik soziale Phänomene unter dem Aspekt der „sozialen Auszeichnung einer Scheidelinie“ (OPITZ 2008: 178), d. h. sobald man von Inklusion/Exklusion spricht, „figuriert man das Soziale horizontal, strukturiert durch vertikale Zäsuren.“ (OPITZ 2008: 178) Man fokussiert so immer Ein- oder Ausschluss aus einem gesellschaftlichen Funktionsbereich, einem System, einer Sphäre, einem Feld etc. Ein zweiter Aspekt der Inklusions-/Exklusionssemantik ist, dass im Zentrum des Konzeptes immer die Frage der gesellschaftlichen Teilhabe von Individuen steht. Das Inklusions-/Exklusionskonzept eröffnet damit die Möglichkeit, „den teilsystemisch geprägten Sozialcharakter eines Individuums neben die zu meist als Erklärungsfaktoren für ein bestimmtes Handeln herangezogenen Merkmale der sozialen Lage zu stellen“ (BURZAN et al. 2008: 10f.).

Mit ihrem Konzept der ‚Inklusionsverhältnisse‘ entwickeln Burzan u. a. einen Ansatz, der die Inklusionssemantik der Systemtheorie für die Publikumsforschung nutzt. Leider fasst aber auch dieser Ansatz die „teilsystemspezifischen Aktivitätsmuster“ (BURZAN et al. 2008: 9) einer Person unnötig eng und erweist sich damit für die vorliegende Fragestellung nach den Gründen für die Partizipation bzw. Nicht-Partizipation bestimmter Publikumssegmente in der zeitgenössischen Kunst als wenig geeignet. Der Ansatz fokussiert vor allem die Inklusion von Personen im Rahmen von Publikumsrollen, d. h. die Häufigkeit, die Intensität und die Art der Teilnahme einer Person in der Rolle des Publikums am Kunstbetrieb.³ Er misst damit teilsystemspezifisch jene Aktivitätsmuster, die aus der Sicht dieses Artikels gerade zu erklären sind. Zwar geht auch die Partizipation einer Person als Laienkünstler in die Konzeption ein, jedoch ist hiermit lediglich eine weitere Form der Partizipation angesprochen. Dies bedeutet eine zu starke Engführung des Inklusionskonzeptes.

Für die vorliegende Fragestellung nach den Gründen für die Teilhabe am zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb bedarf es statt dessen einer deutlich breiter angelegten Fassung von Inklusion. Hier könnte eine Konzeption von Inklusion als feldspezifischer Partizipation im Anschluss an Bourdieu helfen (KIESERLING 2008: 4). Eine derartige Konzeption von Inklusion beinhaltet ein beachtliches Potential für eine leistungsfähige Erweiterung der Bourdieuschen Habitus­theorie für die Publikumsforschung. Sie interessiert sich für die Teilnahme am Kunstbetrieb im Sinne alltagsweltlicher Praktiken der Akteure im Feld der Kunst. Man würde dann die Praktiken des Ausstellungsbesuchs und die Auseinandersetzung mit Kunstwerken als von den alltagsweltlichen Kunst-Orientierungen der Rezipienten beeinflusst denken und so der Frage nachgehen, inwieweit sie für den Akteur mit „alltagspraktischem Sinn“ in Zusammenhang gebracht werden können (für die Medien-Rezeptionsforschung WEISS 2005: 61). Demnach wäre es durchaus interessant zu fragen, inwieweit eine Person selbst als Künstler oder als Kunstvermittler tätig ist, ob sie Mitglied in einem Kunst- und Förderverein ist, als Kunstkäufer auftritt (und wenn ja, in welcher Form und in welchem Umfang), welche Bedeu-

3 Burzan et al. (2008: 33-38) unterscheiden sachliche, zeitliche und soziale Determinanten von Inklusionsprofilen. Die sachlichen Determinanten sind systemspezifisch definiert. Es werden drei zeitliche Facetten erarbeitet: 1. Häufig/Sporadisch, 2. Lang während/kurzzeitig, 3. Lebenslang/lebensphasenspezifisch. Ferner fünf soziale Facetten: 4. obligatorisch/optional, 5. asymmetrisch zu Gunsten/zu Ungunsten des Inkludierten, 6. formalisiert/nicht formalisiert, 7. interaktiv/nicht interaktiv, 8. kommerziell/nicht kommerziell, 9. direkt/indirekt. Diese Facetten der Inklusion werden vor allem genutzt, um die Intensität eines Inklusionsverhältnisses zu konstruieren.

tung Kunst in ihrem sozialen Umfeld einnimmt etc. Es wäre also umfassend zu erkunden, welche Einbindung die kulturelle Praxis des Besuchs von Kunstausstellungen und der Kunstrezeption in die alltagsweltliche Praxis der Akteure erfährt. Erst aufgrund einer derart umfassend gestalteten Inklusionsanalyse, die aus den Erzählungen der Akteure differenziert zu rekonstruieren wäre, könnte eine Verbindung aus kunstspezifischem Partizipationsprofil und dem Besuchs- und Rezeptionsverhalten der Akteure hergestellt werden. So müsste bspw. untersucht werden, inwiefern verschiedene, nach ihren Inklusionsverhältnissen im Kunstfeld zu differenzierende Besucher an ein und dasselbe Ausstellungsangebot bzw. dasselbe Kunstwerk unterschiedliche Rezeptionsstrategien herantragen (WOELKE/PAUS-HASENRINK 2005: 13) und was dies für die Vermittlung von Kunst an verschiedene Publikumsgruppen bedeutet. Die Inklusionsverhältnisse selbst würden dann im Rückgriff auf Karl Mannheim als ‚konjunktive Erfahrungsräume‘ gedacht, in denen sich „Modi der Welterfahrung“ niederschlagen (MEUSER 1999: 133). Indem man das Habitus-Konzept so im Sinne der konjunktiven Erfahrung reformuliert, würde eine sinnrekonstruierende wissenssoziologische Analyse von Inklusionsverhältnissen im Kunstbetrieb mit Hilfe der *Dokumentarischen Methode* nach Ralf Bohnsack (1997: 195) möglich.

Die mit Hilfe der dokumentarischen Methode wissenssoziologisch rekonstruierten Sinnorientierungen verschiedener Inklusionsverhältnisse könnten darüber hinaus in einem weiteren Analyseschritt mit sozialstrukturellen Lagemerkmalen in Zusammenhang gebracht werden. Dieser letzte Schritt ist es, der schlussendlich zu einer Klärung der Fragestellung nach der Exklusivität des Publikums zeitgenössischer Kunst maßgeblich beitragen wird. Hierbei müsste stärker auf die im Ausstellungsbetrieb zeitgenössischer Kunst im Verhältnis zum Bevölkerungsdurchschnitt deutlich unterrepräsentierten Besucher mit einem nicht-akademischen Bildungshintergrund fokussiert werden, um weitreichende Kenntnisse über die bei dieser Publikumsgruppe greifenden Inklusions- und Exklusionsmechanismen zu generieren. Denn das beschriebene methodische Vorgehen erlaubt es, differenzierte Aussagen bezüglich des Verhältnisses von Ausstellungsbesuch, Kunstgeschmack, Rezeptionspraxis, feldspezifischer Einbindung und sozialstruktureller Verortung zu generieren, und trägt damit letztlich zu einer differenzierten Klärung der zentralen Frage bei, warum welche Besucher welche Kulturangebote nutzen und was sich hieraus für das Kulturmanagement ableiten lässt.

Literatur

- BOHN, Cornelia (2006): *Inklusion, Exklusion und die Person*. Konstanz: UVK.
- BOHNSACK, Ralf (1997): Dokumentarische Methode. – In: Hitzler, Ronald/Honer, Anne (Hgg.), *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Eine Einführung*. Opladen: Leske + Budrich, 191-212.
- BOURDIEU, Pierre (1986): Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. – In: Ders. (Hg.), *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 159-201.
- BOURDIEU, Pierre (1993): Über die ‚scholastische Ansicht‘. – In: Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph/Bourdieu, Pierre (Hgg.), *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 341-356.
- BOURDIEU, Pierre (1995): *Sozialer Raum und „Klassen“*. *Leçon sur la leçon. 2 Vorlesungen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre (2003): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre (2005): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre/DARBEL, Alain (2006): *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Konstanz: UVK.
- BURZAN, Nicole/LÖKENHOFF, Brigitta/SCHIMANK, Uwe/SCHÖNECK, Nadine M. (2008): *Das Publikum der Gesellschaft. Inklusionsverhältnisse und Inklusionsprofile in Deutschland*. Wiesbaden: VS.
- BURZAN, Nicole/SCHIMANK, Uwe (2008): Inklusionsprofile. Überlegungen zu einer differenzierungstheoretischen ‚Sozialstrukturanalyse‘. – In: Schwinn, Thomas (Hg.), *Differenzierung und soziale Ungleichheit. Die zwei Soziologien und ihre Verknüpfung*. Frankfurt/M.: Humanities Online, 209-237.
- FISCHER, Joachim/GIESECKE, Dana (2005): Distinktionskunst und Inklusionskunst. Zur Soziologie der Kunstkommunikation in der Bundesrepublik und der DDR. – In: Hieber, Lutz/Moebius, Stephan/Rehberg, Karl-Siegbert (Hgg.), *Kunst im Kulturkampf. Zur Kritik der deutschen Museumskultur*. Bielefeld: transcript, 93-121.
- FRÖHLICH, Gerhard (1994): Kapital, Habitus, Feld, Symbol. Grundbegriff der Kulturtheorie bei Pierre Bourdieu. – In: Mörth, Ingo/Fröhlich, Gerhard (Hgg.), *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*. Frankfurt/M., New York: Campus, 31-54.
- GÜNTNER, Bernd (2006): Besucherforschung im Kulturbereich. – In: Sievers, Norbert (Hg.), *Publikum.macht.kultur. Kulturpolitik zwischen Angebots- und Nachfrageorientierung. Dokumentation des Dritten Kulturpolitischen Bundeskongresses am 23./24. Juni 2005 in Berlin* (= Edition Umbruch, 21). Essen: Klartext, 174-180.
- HUMMEL, Marlies (1996): *Eintrittspreise von Museen und Ausgabeverhalten der Museumsbesucher. Ein Gemeinschaftsgutachten des ifo Instituts für Wirtschaftsforschung und des Instituts für Museumskunde*. Berlin: Institut für Museumskunde.
- KASTNER, Jens (2009): *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*. Wien: Turia + Kant.
- KEUCHEL, Susanne (2005a): Mehr Chancengleichheit in der kulturellen Bildung. – In: *politik und kultur* 1, 23.

- KEUCHEL, Susanne (2005b): Das Kulturpublikum zwischen Kontinuität und Wandel. Empirische Perspektiven. – In: *Jahrbuch für Kulturpolitik*, Bd. 5: Kulturpublikum. Essen: Klartext, 111-125.
- KIESERLING, André (2008): Felder und Klassen. Pierre Bourdieus Theorie der modernen Gesellschaft. – In: *Zeitschrift für Soziologie* 37/1, 3-14.
- KIRCHBERG, Volker (1996): Besucher und Nichtbesucher von Museen in Deutschland. – In: *Museumskunde* 61, 151-162.
- KLEIN, Hans Joachim (1992): Zur Einführung. Sozialwissenschaftliche Aussagen über Besucher und ihr Rezeptionsverhalten in Kunstmuseen. – In: Ders. (Hg.), *Kunstrezeption. Kühle Annäherung an ein heißes Thema* (= Karlsruher Schriften zur Besucherforschung, 3). Karlsruhe: Institut für Soziologie und Interfakultatives Institut für Angewandte Kulturwissenschaft, 1-21.
- KLEIN, Hans Joachim/BOCK, Julia/TRINCA, Monica (2002): *Aus der Sicht der Besucher. Die Kunsthalle Würth*. Künzelsau: Swiridoff.
- KRAIS, Beate/GEBAUER, Gunter (2002): *Habitus*. Bielefeld: transcript.
- MEUSER, Michael (1999): Subjektive Perspektiven, habituelle Dispositionen und konjunktive Erfahrungen. – In: Hitzler, Ronald/Reichert, Jo/Schröer, Norbert (Hgg.), *Hermeneutische Wissenssoziologie. Standpunkte zur Theorie der Interpretation*. Konstanz: UVK, 121-146.
- MICHEL, Burkard (2005): Kommunikation vs. Konjunktion. Zwei Modi der Medienrezeption. – In: Gehrau, Volker/Bilandzic, Helena/Woelke, Jens (Hgg.), *Rezeptionsstrategien und Rezeptionsmodalitäten*. München: Fischer, 107-125.
- MICHEL, Burkard (2006): *Bild und Habitus. Sinnbildungsprozesse bei der Rezeption von Fotografien*. Diss. Wiesbaden: VS.
- OPITZ, Sven (2008): Exklusion. Grenzgänge des Sozialen. – In: Moebius, Stephan/Reckwitz, Andreas (Hgg.), *Poststrukturalistische Sozialwissenschaften*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 175-193.
- OTTE, Gunnar (2009): Jugendkulturen in Clubs und Diskotheken. Ergebnisse empirischer Publikumsanalysen in Leipzig. – In: Keuchel, Susanne (Hg.), *Das 1. Jugend-KulturBarometer. „Zwischen Eminem und Picasso...“*. Bonn: ARcult, 222-229.
- OTTE, Gunnar (2008): Lebensstil und Musikgeschmack. – In: Gensch, Gerhard/Stöckler, Eva Maria/Tschmuck, Peter (Hgg.), *Musikrezeption, Musikdistribution und Musikproduktion. Der Wandel des Wertschöpfungsnetzwerks in der Musikwirtschaft*. Wiesbaden: Gabler, 25-56.
- RAAB, Jürgen (2008): *Visuelle Wissenssoziologie. Theoretische Konzeption und materiale Analysen*. Konstanz: UVK.
- REBENTISCH, Juliane (2005): *Ästhetik der Installation*. Diss. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- RENZ, Thomas/MANDEL, Birgit (2010): *Barrieren der Nutzung kultureller Einrichtungen. Eine qualitative Annäherung an Nicht-Besucher*. Hrsg. von der Universität Hildesheim. <http://www.kulturvermittlung-online.de/pdf/onlinetext_nicht-besucher_renz-mandel_neueste_version10-04-26.pdf>.
- RÖSSEL, Jörg (2009): Kulturelles Kapital und Musikrezeption. Eine empirische Überprüfung von Bourdieus Theorie der Kunstwahrnehmung. – In: *Soziale Welt* 60/3, 239-257.
- RÖSSEL, Jörg/BROMBERGER, Kathi (2009): Strukturiert kulturelles Kapital auch den Konsum von Populärkultur? – In: *Zeitschrift für Soziologie* 38/6, 494-512.
- SCHWINGEL, Markus (1995): *Bourdieu zur Einführung*. Hamburg: Junius.

- STICHWEH, Rudolf (2005): *Inklusion und Exklusion. Studien zur Gesellschaftstheorie*. Bielefeld: transcript.
- WEGNER, Nora (2010): Besucherforschung und Evaluation in Museen. Forschungsstand, Befunde und Perspektiven. – In: Glogner, Patrick/Föhl, Patrick Sinclair (Hgg.), *Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung*. Wiesbaden: VS, 97-152.
- WEISS, Ralph (2005): Sinn und Form. Rezeptionsmodalitäten als Bewusstseinsstellungen. – In: Gehrau, Volker/Bilandzic, Helena/Woelke, Jens (Hgg.), *Rezeptionsstrategien und Rezeptionsmodalitäten*. München: Fischer, 59-76.
- WICK, Rainer (1979): Das Museumspublikum als Teil des Kunstpublikums. – In: Wick, Rainer/Wick-Kmoch, Astrid (Hgg.): *Kunstsoziologie. Bildende Kunst und Gesellschaft*. Köln: DuMont, S. 259-278.
- WOELKE, Jens/PAUS-HASENRINK, Ingrid (2005): Rezeptionsstrategien. Umriss eines Forschungsprogramms. – In: Gehrau, Volker/Bilandzic, Helena/Woelke, Jens (Hgg.), *Rezeptionsstrategien und Rezeptionsmodalitäten*. München: Fischer, 9-18.