

Aus:

VALERIE MOSER

Bildende Kunst als soziales Feld

Eine Studie über die Berliner Szene

Mai 2013, 346 Seiten, kart., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-2331-4

Dient die Kunst dem Vergnügen von Eliten? Oder besitzt sie subversive Kraft? Worum geht es im Spiel der Kunst?

Valerie Moser untersucht das Berliner Kunstgeschehen als soziales Feld. Ihre empirische Studie bricht sowohl mit essentialistischen Sichtweisen auf die Kunst als auch mit Vorstellungen von der Schöpfungskraft des Künstlers. Sie zeigt: Die Kunst ist Produkt des künstlerischen Feldes, das ebenso »Glaubensuniversum« (Bourdieu) ist wie eine von ökonomischen und politischen Bedingungen strukturierte Welt. Die umkämpften Kunstbegriffe, den Glauben an den Wert der Kunst und ihre Verwobenheit mit gesellschaftlichen Machtstrukturen zu erhellen, ist Gegenstand ihrer innovativen Analyse.

Valerie Moser (Dr. phil.) ist Soziologin und lebt in Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2331/ts2331.php

Inhalt

Vorwort | 7

AUSGANGSPUNKT: FORSCHUNGSKONTEXT, METHODOLOGIE UND METHODIK

Einleitung | 13

Kunstsoziologie heute | 19

Empirisches Forschen mit Pierre Bourdieu | 33

Das Konzept der sozialen Felder und das künstlerische Feld | 34

Die praxeologische Erkenntnisweise | 39

Das qualitative Interview | 44

Das Forschungsdesign | 47

Die Fragestellung | 47

Das Datenmaterial | 49

Das Erhebungsinstrument | 53

Das Untersuchungsfeld | 56

DIE EMPIRISCHE STUDIE: DAS SOZIALE FELD DER BILDENDEN KUNST IN BERLIN

Die Strukturdaten | 63

Die staatliche Kunstförderung | 64

Die Ausstellungsorte zeitgenössischer Kunst | 85

Der Kunstmarkt | 90

Bildende Kunst als Beruf | 96

Die Akteure | 105

Max Corbach: Der staatliche Museumsleiter | 105

Matthias Claas: Der staatliche Kurator | 111

Gustav Emmerich: Der Galerist mit Startkapital | 119

Gita Eshwar: Die Künstlerin als Galeristin | 127

Patricia Falkenstein: Die freie Kunstwissenschaftlerin	135
Paul Fadani: Der kritische Intellektuelle	144
Viola Brenner: Die Geschäftsführerin eines Kunstvereins	150
Ruben Dietrich: Der Kunstraumleiter	157
Karin Appl: Die Malerin und ihr Geist	164
Karoline Aigner: Die Malerin und ihr Körper	172
Kathrin Amling: Die intellektuelle Künstlerin	180
Karsten Aschenbach: Der gesellschaftskritische Künstler	186
Kendra Aurich: Die politische Künstlerin	194
Klemens Adler: Der Performancekünstler	203
Klaus Arnold: Der Kunst-Handwerker	211
Khadir Amar: Der afrikanische Künstler	222

Die »Positionen« | 231

Das staatliche Museum	231
Der primäre Kunstmarkt	239
Die institutionelle Freiheit	245
Der öffentliche Raum	253
Der soziale Raum	260

Die »Positionen« in der bürgerlichen Gesellschaft | 269

Das staatliche Museum und sein Bildungsauftrag	269
Der primäre Kunstmarkt und seine Repräsentationsfunktion	280
Das Streben nach Freiheit	285
Die Kunstvereine und ihre aufklärende Mission	293
Die Ökonomisierung staatlicher Kunstförderung	299

Der »Glaube« | 305

SCHLUSSBETRACHTUNG: DIE STRUKTUR DES BERLINER KUNSTFELDES

Die Differenzierungslinien | 315

Die staatliche Strukturförderung und die Kultur Deutschlands	316
Das Galeriengeschäft und das großbürgerliche Selbstverständnis	319
Die staatliche Wirtschaftsförderung und die Idee vom kreativen Menschen	320
Die Autonomie der Kunst und die akademische Elite	323

Die Ökonomisierung und der Kampf um kulturelle Werte | 327

Literaturverzeichnis | 331

Vorwort

Ausgangspunkt der vorliegenden Studie sind Erkenntnisse und Erfahrungen, die ich in meiner qualitativen Untersuchung eines Wiener Kunstfestivals gewonnen habe. Diese weckten bei mir das Interesse, die gesamte Kunstszene einer Stadt soziologisch zu erfassen, zu begreifen und zu beschreiben. Für diese Forschung wählte ich als Untersuchungsfeld das Kunstgeschehen in Berlin. Die Perspektive, die ich dabei einnehme, resultiert aus Beobachtungen, die ich entlang der folgenden Aussage einer Wiener Künstlerin skizzieren möchte.

Am Beginn habe ich mir gedacht, quasi als Experiment, etwas zu versuchen an einem Ort, an dem in dem Sinne keine Kunst stattfindet, also vor allem sehr stark abseits von etablierten Orten. Bereits im ersten Jahr hatte ich quasi als Zugpferde verschiedene Galerien eingeladen teilzunehmen. Und ich war ziemlich überrascht, dass die Galerien so starke Bereitschaft gezeigt haben mitzumachen. Zunächst hatte ich nicht wirklich vor, das Festival weiterzuführen, aber es kam dann der Wunsch vor Ort von den Kaufleuten und von der Wirtschaftskammer, die natürlich wiederum andere Interessen verfolgt haben. Aber daraus ist eine relativ gute Kooperation entstanden. Die Wirtschaftskammer hat geholfen, die Basis des Projektes zu finanzieren und auch teilweise mitzuorganisieren, was mir sehr stark entgegengekommen ist. Na ja und so hat sich das von einem Jahr zum anderen weiterentwickelt und wurde immer stärker zu einem sogenannten ›Public Art Projekt‹. Die Vernetzungen vor Ort, zum Beispiel mit der Gebietsbetreuung oder mit den Wiener Kinderfreunden, haben sich gut entwickelt. Ich habe auch immer mehr versucht, die Kaufleute und die Geschäftsleute einzubeziehen, was ein recht schwieriger Prozess ist. Dieses Jahr ist es ganz gut gelaufen, weil wirklich was los war und alle ein gutes Geschäft gemacht haben. Und langsam bauen wir auch Kontakt zu türkischen Marktverkäufern auf. Das ist auch ziemlich schwierig teilweise, weil es doch so verschiedene Welten sind, die kaum miteinander in Berührung kommen. Aber es gab so einen Aufwertungsprozess, an dem auch Marktbetreiber beteiligt waren und so sukzessive erreicht man dann auch andere Leute. (Krista Albrecht, K22: 1)

Die Initiatorin des Festivals erwähnt sowohl Kooperationen und Vernetzungen, als auch Abgrenzungen und »verschiedene Welten«. Die Wahl des Ortes ist für sie eine bewusst vollzogene Abgrenzung zu Orten, an denen etablierte Kunst ihren Platz, ihre Institutionen im städtischen Raum hat. Als verbindendes Element zwischen einem Ort, an dem »keine Kunst stattfindet«, und der Kunstszene lädt sie Galerien ein. Die Kooperationen mit der Wirtschaftskammer und den Betreiber/-innen von Geschäften und Marktständen und die Vernetzung mit ansässigen sozialen Einrichtungen zeigen, dass ihre primäre Intention auf den städtischen Raum bezogen ist. Sie spricht von einem »Aufwertungsprozess«, führt das Festival fort, weil der ansässige Einzelhandel davon profitiert und das Festival als »Stadtentwicklungsprojekt« von der Wirtschaftskammer und der Stadt Wien finanziell unterstützt wird. Neben dem zweiwöchigen »Event« fördert sie vor allem langfristige Kunstprojekte in Zusammenarbeit mit lokal agierenden Sozialarbeiter/-innen. Nicht zuletzt spricht sie von den »verschiedenen Welten«, in denen die »türkischen Marktverkäufer« und sie leben und betont ihre Bemühungen, die Hemmschwelle und Grenze zwischen diesen Welten zu überwinden.

In der Selbstdefinition *ihrer* Festivals werden Grenzziehungen, werden gesellschaftliche Strukturen sichtbar. Sie markiert soziale Gruppen und »verschiedene Welten«, benennt Institutionen und Einrichtungen, unterscheidet etablierte Kunstorte von kunstfreien Orten und positioniert sich als aktive Gestalterin dieser Strukturen. Vehikel ihrer Gestaltungskraft ist *die Kunst*, die für sie das Potential in sich trägt, die Lebensbedingungen der Menschen zu verbessern. Es zeigt sich, dass die Sichtweisen dieser Künstlerin Aufschluss geben über ihren Kunstbegriff, ihr Selbstverständnis als Künstlerin, aber auch über die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst und die sozialen wie strukturellen Einflüsse auf die künstlerische Praxis. Ferner wird deutlich, dass – will man das Kunstgeschehen soziologisch begreifen – sowohl die Menschen und ihre Weltsichten und Handlungen als auch die Struktur, Funktion und Bedeutung von Institutionen und Einrichtungen erfasst werden müssen. Mit dieser Forschungsperspektive beziehe ich mich auf Pierre Bourdieus Konzept der sozialen Felder. In seinem Sinne begreife ich das Kunstgeschehen als eigene »soziale Welt«, deren Struktur von den Menschen aktiv gelebt wird, genauso wie sie in den Institutionen und Dingen verankert ist. Ziel meiner Forschung ist, diese »soziale Welt« – *das soziale Feld der Kunst* – als eine Welt zu ergründen, die genauso spezifisch ist wie sie stets mit den anderen Welten verwoben und Teil der Gesellschaft bleibt. Deshalb wählte ich als Untersuchungsgegenstand für die vorliegende Studie keinen Teilbereich der Kunstszene. Vielmehr analysiere ich das Kunstgeschehen *in Berlin*. Ich stelle mir die Frage, was das Berliner soziale Feld der Kunst ist. Wo liegen die Grenzen? Was gilt als Kunst und was nicht? Was und wer gehört dazu, was und wer nicht? Wer grenzt sich von wem ab und wer fühlt sich zu wem oder was zugehörig? Wie ist ein solches Feld strukturiert? Welche Machtverhältnisse herrschen vor?

Ein Promotionsstipendium der Hans-Böckler-Stiftung bot mir die Freiheit nach Berlin zu ziehen und dieses Vorhaben umzusetzen, weshalb ich der Stiftung zu großem Dank verpflichtet bin. Eine qualitative Studie lebt vom Vertrauen und der Offenheit der Interviewpartner/-innen. An nächster Stelle gilt daher mein Dank den Künstler/-innen und Kunstakteuren, die mir Einblicke in ihre Welt ermöglichten. Die vorliegende Arbeit wurde an der Technischen Universität Darmstadt als Dissertation angenommen. Mein ganz besonderer Dank kommt meiner wissenschaftlichen Betreuerin Beate Kraus zu, die sich immer wieder intensiv mit meiner Arbeit auseinandersetzte und sich mit mir in vielen Stunden darüber austauschte. Martina Löw danke ich für ihr engagiertes Gutachten. Sandra Beaufaÿs hat mich nicht nur ermutigt, diese Dissertation zu schreiben, sie hat auch maßgeblich zu ihrem Verlauf und ihrer Fertigstellung beigetragen, wofür ich ihr außerordentlich dankbar bin. Nicht nur die finanzielle Absicherung, sondern auch das ideelle Förderangebot der Hans-Böckler-Stiftung und der Austausch mit anderen Stipendiaten und Stipendiatinnen trugen entscheidend zum erfolgreichen Abschluss bei. Insbesondere Marc Gärtner, Jana Günter, Anja Pannewitz und Victoria Schnier danke ich für ihre stets konstruktive Kritik und unsere aufmunternden und ermutigenden Arbeitstreffen. Silke Feldhoff und Carla Orthen warfen vor dem Hintergrund ihres kunstspezifischen Expertenwissens immer wieder einen genauso kritischen wie interessierten Blick auf meine Arbeit, wofür ich ihnen sehr dankbar bin. Meine Teilnahme an den Kolloquien von Beate Kraus und von Hildegard Maria Nickel sorgte für die notwendige wissenschaftliche Einbettung meiner Studie. In den darin stattfindenden Diskussionen habe ich viel gelernt, weshalb ich allen Teilnehmer/-innen zu Dank verpflichtet bin. Dem Team von audiotranskription.de und dem Lektor Ulf Heidel danke ich für ihre professionelle Arbeit. Rudolf Richter möchte ich an dieser Stelle nochmals für meine soziologischen Lehrjahre an der Universität Wien danken. Das Fundament meiner Promotionszeit bildet die Unterstützung von Seiten meiner Familie. Von ganzem Herzen danke ich Alexander Haas, der nicht nur jeden Gesprächs- und Diskussionsbedarf geduldig und voll ungebrochenem Interesse an meiner Arbeit erwidert hat, sondern auch die Betreuung unseres Sohnes übernommen und mir damit die nötige Arbeitszeit ermöglicht hat. Meinen Eltern Ingrid Moser und Gerhard Carl Moser danke ich herzlich, dass sie mir in vielerlei Hinsicht den Rücken freigehalten und immer wieder von neuem gestärkt haben. Nicht zuletzt möchte ich Gerlinde Haas und Herbert Haas für ihre vielseitige und umfangreiche Hilfe danken.

Valerie Moser

Einleitung

Ich würde sagen, dass es mittlerweile eine Szene ist, die so dicht ist, wie nirgendwo sonst in Deutschland. Eine Szene, die über lange Zeit interessant marktfrem war, weil das Verhältnis, das quantitative Verhältnis von Künstlerinnen und Künstlern in der Stadt und den Distributionseinrichtungen eine totale Imbalance zeigte. Das hat sich mittlerweile, was Galerien betrifft, so ein bisschen gewandelt. Aber zum Beispiel ist es sehr auffällig, dass es für zeitgenössische Kunst sehr, sehr mühsam erst Institutionen gibt. Dann finde ich, ist es eine Kunstszene von der ich sagen würde, dass sie immer schon sehr viel stärker einen sich als gesellschaftlich relevant verstehenden Anteil besessen hat, als ich das aus anderen Städten kenne. Dann würde ich sagen, ist durch die Geschichte Berlins und die unendlich vielen Austauschprogramme, die nach 1990 entstanden sind, auch ein unglaublich hoher Anteil internationaler Künstlerinnen und Künstler hier. Was dem Diskurs gut tut. Mein Eindruck ist, dass das allerdings dazu führt, dass die Szene extrem zersplittert und aufgefasert ist, so dass die Netzwerke sehr spezialisiert funktionieren. (Patricia Falkenstein, E2: 26)

Das Buch beinhaltet eine Analyse der Berliner Kunstszenen als soziales Feld. Die Stadt Berlin erschien mir als Untersuchungsgegenstand einer Feldanalyse besonders geeignet, weil sie wie keine andere Stadt in Deutschland oder sogar Europa in den letzten beiden Jahrzehnten als ›neue Kunstmetropole‹ gehandelt wird. Imagekampagnen des Senats, das Profil des Regierenden Bürgermeisters oder die auf die Hauptstadt bezogene Kulturpolitik des Bundes schaffen die infrastrukturelle und symbolische Basis eines neuen Berlin-Bildes. Dieses Bild preist zum einen die Internationalität und Kreativität der jungen Bewohner/-innen und das wirtschaftliche Potential ihrer künstlerischen und kreativen Tätigkeit und positioniert zum anderen Berlin als Standort des internationalen Kunstmarktes. Die ansässigen Galerien kämpfen seit Anfang der 1990er Jahre um einen relevanten Status. Neben diesen ökonomisch geprägten Berlin-Bildern blickt die Stadt auf eine Geschichte zurück, die im Westteil eine staatlich subventionierte Insel für Künstler/-innen und im Ostteil subkulturelle Nischen bot. Die kunstspezifische Infrastruktur der Stadt zeugt von dieser Vergangenheit als staatlich gefördertem Freiraum für die Kunst, genauso

wie der städtische Raum subkulturelle Flächen sichtbar werden lässt. Durch Kunstvereine, Kunsträume, Künstler/-innen-Initiativen und künstlerisch besetzten städtischen Raum ist ein Bild von Berlin als Stadt der alternativen und politischen Kunst, der Avantgarde und Subkultur lebendig. Die Bedeutung, die die Stadt und *ihre* Kunst hat, drückt sich sowohl in den sozialen, kulturellen, politischen und administrativen Praktiken wie in den Institutionen, der staatlichen und wirtschaftlichen Struktur aus. Berlin gilt als Stadt der Kunst. Sie wird als solche inszeniert, gefördert und institutionell verankert und ist deshalb Anziehungspunkt für Menschen, die sich als künstlerisch oder kreativ verstehen. Dass es eine *Berliner Kunstszene* gibt, ist nicht nur meine abstrakte Vorannahme, vielmehr wird sie in der sozialen Praxis erzeugt. Aus diesem Grund kann das Kunstgeschehen in der Stadt als soziales Feld begriffen und untersucht werden.

Mit meiner Forschungsperspektive distanzieren sich von soziologischen Studien und philosophischen Abhandlungen, die entweder eine ästhetische Essenz der Kunst zu ergründen suchen oder diese als gegeben annehmen. Als Quelle der Kunst gilt vielen das künstlerische Individuum, das sich durch eine besondere Begabung auszeichnet. Seit den 1970er Jahren ist die deutsche Kunstsoziologie geprägt von empirischen Forschungsarbeiten, die sich explizit gegen »Wesenscharakterstudien« wenden. Wurde damals die Bedeutung von Kunst daran abgelesen, wie sie auf die Rezipienten und Rezipientinnen wirkt, konzentriert sich die heutige Kunstsoziologie auf die Produktion und auf Prozesse der Definition von Kunst. Berufs- und arbeitssoziologische Ansätze untersuchen soziale Rollen, kulturelle Wandlungsprozesse und strukturelle Veränderungen der Arbeitswelt mit dem Ziel zu erkennen, wie diese das künstlerische Individuum in seinem Selbstverständnis und seiner Ausdrucksweise beeinflussen. Eine grundlegende Frage dabei ist, wie es um individuelle Selbstbestimmung und Kreativität angesichts von Ökonomisierungstendenzen bestellt ist. Studien zu Kunstdefinitionsprozessen beforschen kunstspezifische Institutionen, staatliche Förderstrukturen oder kulturelle Hegemonien, um vorherrschende Kunstbegriffe und -positionen zu erklären. Sie erhellen damit, wie soziale Kräfte an der Produktion von Kunst und ihres Wertes teilhaben. Mit meiner Studie leiste ich einen Beitrag zu diesem Forschungsschwerpunkt der deutschen Kunstsoziologie.

Bildende Kunst als soziales Feld zu betrachten, eröffnet mir eine Forschungsperspektive, die zum einen sowohl das Subjekt des Künstlers oder der Künstlerin als auch den Begriff von Kunst in den Blick nimmt. Zum anderen ermöglicht mir Bourdieus analytisches Konzept strukturelle Einflüsse genauso zu berücksichtigen, wie es mir erlaubt, Menschen, die sich professionell mit Kunst beschäftigen, als aktive Gestalter ihrer Welt zu betrachten. Anstatt einen substantialistischen künstlerischen Kern des Individuums anzunehmen, wird der Mensch zu einem Sozialwesen, das geprägt ist von der Gesellschaft, in der es einen spezifischen Platz einnimmt und von dem aus es wiederum auf diese einwirkt. Die Sichtweisen der Menschen

werden dergestalt von immanent soziologischem Interesse, denn sie geben Aufschluss darüber, wie unsere Welt beschaffen ist. Das Konzept des sozialen Feldes ist ein analytisches Hilfswerkzeug, um zu begreifen, wie in der »sozialen Praxis«, im sozialen Miteinander von Menschen, im gegenseitigen Erkennen und Anerkennen sich die soziale Welt konstruiert und strukturiert. Die Differenzierungslinien zwischen Kunst und Nicht-Kunst, zwischen der einen und einer anderen Kunstposition werden von den Kunstakteuren erzeugt und gelebt und sind in den institutionalisierten Strukturen des kunstspezifischen Wirkungsbereichs verankert. Ich stelle mir die Forschungsfrage: »Was ist Kunst und was ist ein Künstler oder eine Künstlerin?« Damit versuche ich aber keine Essenz oder Substanz auszumachen, genauso wenig gehe ich davon aus, dass es sich um bloße Zuschreibungen handelt. Vielmehr frage ich danach, wie die Künstler/-innen und Kunstakteure sich selbst und ihre oder die Kunst verstehen. Ihre Sichtweisen sind nicht rein individuell, sondern es sind soziale Konstrukte, die kollektive Bedeutungen in sich tragen und aus gesellschaftlichen Machtkämpfen resultieren. Die »Kunst-Weltsichten« können Aufschluss geben über die Struktur des Kunstfeldes, seine »Positionen«, seine Differenzierungslinien und das Machtverhältnis, das zwischen diesen herrscht. Ziel meiner Analyse des sozialen Feldes der bildenden Kunst in Berlin ist also, seine gelebte wie institutionalisierte *Struktur* zu erfassen. Weil die Sichtweisen der Menschen im Mittelpunkt meiner Forschungsperspektive stehen, wählte ich eine qualitative Vorgehensweise. Das Datenmaterial aus 25 qualitativen Interviews mit Künstler/-innen und Kunstakteuren der Berliner Kunstszene bildet das Fundament meiner Analyse. Ergänzt wurde dieses durch weitere zwölf Interviews, die ich im Rahmen meiner Wiener Studie geführt habe und die als Vergleichsmoment dienten. Des Weiteren bereitete ich statistisches Material auf, sammelte Informationen zu kunstspezifischen Institutionen und Einrichtungen in Berlin und zog kunsthistorische und soziologische Literatur zur Geschichte des künstlerischen Feldes in Deutschland heran.

Der vorliegende erste Teil des Buches zu »Forschungsstand, Methodologie und Methodik« umfasst drei Kapitel. Im Kapitel »Kunstsoziologie heute« fasse ich den kunstsoziologischen Forschungsstand in Deutschland zusammen. Darin stelle ich aktuelle kunst- und arbeitssoziologische und kunstwissenschaftliche Studien vor, die sich mit künstlerischen Subjektkonstruktionen, dem Beruf des Künstlers und dem Kunstsystem auseinandersetzen. Im Kapitel »Empirisches Forschen mit Bourdieu« führe ich die epistemologischen und methodologischen Implikationen weiter aus, die sich aus der empirischen Arbeit mit Pierre Bourdieus Konzepten ergeben. Das Kapitel »Das Forschungsdesign« stellt meine Fragestellung, mein Datenmaterial, mein Erhebungsinstrument und mein Untersuchungsfeld genauer vor.

Die Ergebnisse meiner empirischen Studie sind im Hauptteil des Buches dargelegt und analysieren »Das soziale Feld der bildenden Kunst in Berlin«. Dieser Buchteil gliedert sich in fünf Kapitel, die wie folgt benannt sind: »Die Strukturdaten«, »Die Akteure«, »Die Positionen«, »Die Positionen in der bürgerlichen Gesell-

schaft« und »Der Glaube«. Im ersten Kapitel stecke ich meinen Untersuchungsgegenstand ab. Ich frage danach, welche Institutionen und Einrichtungen dazu gehören, wo Kunst ausgestellt und/oder verkauft wird, welche verschiedenen Tätigkeitsbereiche bzw. Berufe es gibt, wie sich die Kunst finanziert und von welchen Einnahmen die Künstler/-innen und andere Kunstakteure leben. Die hier gesammelten und aufbereiteten »Strukturdaten« ergeben eine erste Skizze des Berliner Kunstfeldes. Obwohl der Wirkungskreis der Kunstakteure nach seiner eigenen »Logik« funktioniert, ist seine Struktur bestimmt von im politischen, administrativen oder ökonomischen Feld getroffenen Entscheidungen. Jede Fördermaßnahme, sei sie nun staatlich oder privatwirtschaftlich motiviert, beeinflusst die Praxis des Feldes. Dieses Kapitel zeichnet also zum einen den ersten Umriss möglicher »Positionen« und zum anderen klärt es, wer an der Praxis des Feldes beteiligt ist. Im zweiten Kapitel stelle ich eine Auswahl der von mir interviewten Künstler/-innen und Kunstakteure vor. Die Darstellungen werden mit einer Skizze der derzeitigen Lebenssituation, des Interviewsettings und des Werdegangs eingeleitet, die einer ersten Verortung im Feld dient. In diesem Schritt geht es darum zu verstehen, wie die Menschen mit ihren sozialen Voraussetzungen und in Auseinandersetzung mit »anderen und anderem« ihre Sicht auf sich, die Kunst und die Welt konstruieren. Ich vollziehe dabei die Selbst- und Kunstbilder der einzelnen Personen nach. Dabei wird deutlich, dass sich nicht die Berufsgruppe der Künstler/-innen von anderen Kunstakteuren unterscheidet, sondern dass sich vielmehr Personen verschiedenster Berufspositionen in ihrem Selbst- und Kunstverständnis ähneln und sich darin wiederum von anderen abgrenzen. Die Reflexion der Interviewsituation und die Sichtweisen der Akteure auf ihren Werdegang und ihr Berufsleben ergeben einen weiteren und lebendigen Einblick in die Struktur des Feldes, seiner Institutionen, Karrierewege, Tätigkeitsbereiche und Lebenssituationen. Im dritten Kapitel entwerfe ich ein differenziertes Bild des Berliner Kunstfeldes. Ich rekonstruierte fünf »Positionen«, die jeweils unterschiedliche Begriffe von Kunst und Künstler/-innen vertreten. Es zeigt sich, dass weder jede Person ihr ganz individuelles Kunst- und Selbstbild hat, noch in der Welt der Kunst nur *eine* Vorstellung davon existiert, was Kunst oder eine Künstlerin bzw. ein Künstler ist. Das Feld ist strukturiert durch aufeinander verweisende oder sich voneinander abgrenzende Praxisbereiche oder »Positionen«. In diesem Kapitel lege ich dar, wie die unterschiedlichen Kunst- und Selbstbilder konstruiert werden und definiert sind. Im vierten Kapitel gehe ich auf die historische Dimension des bourdieuschen Feldkonzeptes ein. Entlang kunsthistorischer und soziologischer Studien versuche ich nachzuvollziehen, ob und wie die Konstrukte, Bedeutungen und Kategorien, die die Personen in ihrer Praxis heute anwenden, bereits zu früheren Zeitpunkten im Feld gewirkt haben. Ich verorte damit die heutige Praxis und ihren »praktischen Sinn« in der Tradition des Feldes. Denn die Konstruktionsarbeit der Akteure kann nur vor dem Hintergrund des Zustands und der Geschichte des Feldes, in dem sie stattfindet, verstanden werden. Durch diesen Schritt wird die

künstlerische Praxis als gesellschaftliche Praxis und somit ihr Zusammenhang mit der Konstitution der bürgerlichen Gesellschaft erkennbar. Im fünften Kapitel komme ich daran anschließend zur Analyse des allem zugrunde liegenden und von allen geteilten »Glaubens« des künstlerischen Feldes. Das Feld ist nicht nur Kampfplatz verschiedenster Begriffe von Kunst- und Künstler/-innen, sondern auch ein »Glaubensuniversum« (Bourdieu). Denn der »Glaube« an den Wert der Kunst ist die Basis jeglichen Engagements für die Kunst. An dieser Stelle offenbart sich, dass es sich dabei um einen »Glauben« an den *kulturellen* Wert der Kunst handelt.

Im letzten Buchteil, den Schlussbetrachtungen, fasse ich meine zentralen Erkenntnisse zusammen und rekonstruiere damit »Die Struktur des Berliner Kunstfeldes«. »Die Differenzierungslinien« zeigen sich nicht bloß im institutionellen Gefüge, in der Förderlandschaft oder den Tätigkeitsbereichen. Sie werden auch von den Kunstakteuren gelebt, drücken sich in ihren Sichtweisen aus, verdinglichen sich in ihren künstlerischen Arbeitsprodukten. Ferner kann die heutige Struktur nur vor dem Hintergrund der Geschichte des Feldes und seiner gesellschaftlichen Eingebundenheit verstanden werden. Das abschließende Kapitel »Die Ökonomisierung und der Kampf um kulturelle Werte« skizziert zunächst das feldinterne Machtgefüge und zeigt, wie sich die Kräfteverhältnisse verschieben. Schließlich expliziere ich noch einmal das Prinzip, um das sich das Spiel der Kunst dreht. Meine Analyse ergab, dass sich das Feld in einer Umbruchsituation befindet und die Grenzen eines autonomen Kunstbereichs brüchig werden.