



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Uta Degner, „Welcher Erfolg? Zur Differenz von ökonomischem und symbolischem Erfolg im 20. Jahrhundert, in: Michael Custodis (Hg.): *Erfolg – Entgrenzung – Erfahrung. Soziologische Perspektiven auf die Künste der Gegenwart*, Berlin 2010.

<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/erfolg/aufsaeetze/degner.pdf>

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:

<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/erfolg/>

Welcher Erfolg?

Zur Differenz von ökonomischem und symbolischem Erfolg im 20. Jahrhundert

Uta Degner

utadeg@zedat.fu-berlin.de

Im November 1921 schreibt Kafkas Verleger Kurt Wolff an seinen damaligen Hausautor einen Brief, den dieser bezeichnenderweise unbeantwortet lässt¹:

Keiner der Autoren, mit denen wir in Verbindung stehen, tritt so selten mit Wünschen und Fragen an uns heran wie Sie und bei keinem haben wir das Gefühl, daß ihm das äußere Schicksal der veröffentlichten Bücher so gleichgiltig sei wie Ihnen. Da scheint es wohl angebracht, wenn der Verleger von Zeit zu Zeit dem Autor sagt, daß diese Teilnahmslosigkeit des Autors am Schicksal der Bücher den Verleger nicht in seinem Glauben und Vertrauen an die besondere Qualität der Publikationen beirrt. Aus aufrichtigem Herzen kommt mir die Versicherung, daß ich persönlich kaum zu zwei, dreien der Dichter, die wir vertreten und an die Öffentlichkeit bringen dürfen, innerlich ein so leidenschaftlich starkes Verhältnis habe wie zu Ihnen und Ihrem Schaffen. / Sie dürfen die äußeren Erfolge, die wir mit Ihren Büchern erzielen, nicht als Maßstab der Arbeit, die wir an den Vertrieb wenden, nehmen. Sie und wir wissen, daß es gemeinhin gerade die besten und wertvollsten Dinge

¹ Vgl. Kurt Wolff im folgenden Brief: „Wenn ich auch auf meinen letzten Brief leider kein Wort der Resonanz bekam“. Kurt Wolff, Brief an Franz Kafka (3. November 1921), in: ders., *Briefwechsel eines Verlegers 1911-1963*, hg. von Bernhard Zeller und Ellen Otten, Frankfurt a.M. 1966, S. 55.

sind, die ihr Echo nicht sofort, sondern erst später finden, und wir haben noch den Glauben an die deutschen Leserschichten, daß sie einmal die Aufnahmefähigkeit haben werden, die diese Bücher verdienen.²

Die Unterstellung von Kafkas Verleger, sein Autor zeige keinerlei Interesse am „äußeren Schicksal seiner Bücher“, also an deren Publikation und Vermarktung entspricht dem auch von der Kafka-Forschung immer wieder konstatierten Umstand, dieser hätte nur fürs Schreiben an sich, für den Akt des Schreibens gelebt, jenseits etwaiger Publikationsinteressen. Es handelt sich um einen Topos, den Kafka selbst immer wieder in seinen Tagebüchern beschwört; so 1913 in einem Brief an Felice Bauer, wo er die idealen Umstände seiner Produktion in ein Bild totaler Abschottung bringt:

Oft dachte ich schon daran, daß es die beste Lebensweise für mich wäre, mit Schreibzeug und einer Lampe im innersten Raume eines ausgedehnten, abgesperrten Kellers zu sein. Das Essen brächte man mir, stellte es immer weit von meinem Raum entfernt hinter der äußersten Tür des Kellers nieder. Der Weg um das Essen, im Schlafrock, durch alle Kellergewölbe hindurch wäre mein einziger Spaziergang. Dann kehrte ich zu meinem Tisch zurück, würde langsam und mit Bedacht essen und gleich wieder zu schreiben anfangen.³

In diesem imaginären Bild beglaubigt Kafka die Ernsthaftigkeit seines Schreibens und die Totalität der persönlichen Investition *gerade* durch die Isolation von allen weltlichen Interessen; Wolffs Beteuerung, dass er *trotz* Kafkas (scheinbarem) Desinteresse und dem bislang ausbleibenden Verkaufserfolg höchstes Vertrauen in dessen literarische Fähigkeiten habe, kann man daher auch umgekehrt als ein *Gerade deshalb* lesen: Der Verleger erkennt intuitiv in Kafkas literarischem Habitus die Voraussetzung für einen *ästhetischen* Erfolg, wie er mittlerweile ja von der Literaturgeschichte bestätigt wurde, die Kafka zu dem international bekanntesten deutschsprachigen Schriftsteller des 20. Jahrhunderts werden ließ. Kurt Wolffs Zuversicht auf einen Erfolg *à la longue* gründet sich auf dem Wissen, „daß es“, wie er schreibt, „gemeinhin gerade die besten und wertvollsten Dinge sind, die ihr Echo nicht sofort, sondern erst später finden“. Zwar kann von einem zeitgenössischen Misserfolg allein kein Rückschluss auf eine spätere ‚Klassizität‘ erfolgen, dennoch lässt er sich als Indikator benutzen, denn er kann den Abstand indizieren, den ein Stil von den bereits existierenden Stilen trennt und somit dessen Innovativität signalisiert. Als Geheimtipp zu gelten, verleiht einen gewissen Nimbus, so dass Kafka 1912, als sein erster Er-

² Ebd., S. 54f.

³ Brief vom 14./15. Januar 1913. Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, hg. von Erich Heller und Jürgen Born. Frankfurt a.M. 1967, S. 250.

zählungsband *Betrachtung* erscheint, seine Freundin Felice Bauer mahnt: „Zeig das Ganze möglichst wenigen“.⁴

Ähnliche Erfolgsvermeidungsstrategien wie bei Kafka lassen sich z.B. auch bei Robert Walser beobachten: Der Schweizer Dichter war zu seinen Lebzeiten ein weitgehend erfolgloser Schriftsteller und „hat zeitlebens befürchtet, dass bei einem öffentlichen Erfolg die Eigenart seines Werks verfälscht oder sogar zerstört werden könnte; diese Befürchtung ist ein wesentlicher Bestandteil seines dichterischen Sprechens.“⁵ Erst nach seinem Tod wurde er, nach jahrzehntelanger Vergessenheit, wieder entdeckt und ab Mitte der 1960er Jahre zum Aushängeschild der schweizerischen Literatur erklärt. Heute zählt sein Werk zur Weltliteratur und ist in mehr als zwei Dutzend Sprachen übersetzt – dennoch gilt Robert Walser noch immer als Autor für Eingeweihte. Ähnlich wie bei Kafka ist Walser nicht ganz unbeteiligt an dieser Karriere. Wie bei Kafka erscheint der Misserfolg beim breiten Publikum zu Lebzeiten weniger als Schicksal, sondern als Indiz einer sozialen Positionierung am autonomen Pol der Literatur, die es nicht primär auf ökonomischen Erfolg abgesehen hat,⁶ sondern auf die Anerkennung der *happy few*, die über die Kenntnis der neuesten ästhetischen Standards verfügen und in der Lage sind, die Originalität, die Innovationskraft eines Stils, aus der sich das Potential einer späteren Klassizität speist, einzuschätzen.

Kafkas und Walsers Disposition ist damit nicht als Desinteresse am literarischen Markt schlechthin zu werten; vielmehr zeigt sich hierin eine für eine bestimmte *soziale* Stellung typische Einstellung, die forciert Interesse an der Interesselosigkeit bekundet und damit gerade auf das ästhetische Premium-Segment des Marktes abzielt. Gerade das Pochen auf die Relevanz des reinen Schreibens, ohne eine mögliche Korrumpierung durch weltliche Erfolge, entspricht dem Ideal autonomer Literatur, das sich bewusst absetzt vom Gros der Massenerliteratur, um zwar zunächst keinen ökonomischen Erfolg zu erzielen, aber immerhin einen Achtungserfolg durch Schriftstellerkollegen und Kritiker. Die Pointe eines solchen ‚reinen‘ Schreibens ist es, dass es zwar wirtschaftlich völlig unrentabel scheinen mag – sich aber langfristig doch auch ökonomisch auszahlen kann, wie Kurt Wolff weiß.⁷

⁴ Brief vom 11. Dezember 1912, in: ebenda, S. 175.

⁵ Bernd Scheffer, „... durchs Lieferantentürli in die Paläste der Literatur“. *Robert Walser und der Erfolg*. URL: http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/literatur/scheffer_walser.html (Abruf am 20. April 2010).

⁶ Vgl. Kafkas Aussage in einem Brief an Kurt Wolff vom 27. Juli 1917: „auch liegt mir an einem Ertrag augenblicklich nichts.“ Kafka, *Briefe an Felice*, S. 43.

⁷ „Es gibt Ausnahmen, aber im allgemeinen ist festzustellen: ein explosiver, unmittelbarer Bucherfolg ist meist einem kurzlebigen Werk beschieden – stellt sich der Erfolg Jahre oder Jahrzehnte nach Erscheinen ein, so pflegt er von langer, langer Dauer zu sein.“ In der Tat sah sich Wolff durch die bloßen Zahlen bestätigt: Kafkas „spätere [...] Bücher wurden [in der Erstausgabe] in eintausend Exemplaren gedruckt, und ich kann mich nicht entsinnen, daß zu Lebzeiten Kafkas von irgendeinem seiner Bücher eine zweite Auflage erforderlich gewesen wäre. [...] Heute, 50 Jahre später, liegt mir ein Taschenbuch des Fischer Verlages vor: ‚Das Urteil und andere Erzählungen‘ von

Bourdieu's Feldtheorie beschreibt die Diskrepanz zwischen *Bestseller* und *Longseller* als zwei unterschiedliche, meist einander ausschließende Arten des Erfolgs, welche – so Bourdieu – „[d]en Köpfen in Gestalt eines fundamentalen Trennungsprinzips eingeprägt“ ist. Sie „begründet [...] zwei entgegengesetzte Vorstellungen von der Tätigkeit des Schriftstellers und selbst des Verlegers, nämlich als bloßer Geschäftsmann oder aber kühnen Entdecker: Erfolgreich kann dieser nur sein, wenn er“ – wie Kurt Wolf – „voll und ganz die spezifischen Gesetze und Einsätze der ‚reinen‘ Produktion anerkennt.“⁸

Damit steht die Erfolgslogik des autonomen Pols in unmittelbarem Gegensatz zu der des heteronomen Pols. Dort, also „für die am Verkauf orientierten Verleger und Autoren sowie für deren Publikum, ist der ökonomische Erfolg als solcher eine Gütegarantie. Das bewirkt auch, warum auf dem Markt Erfolg hat, wer Erfolg hat: Bestseller werden gemacht, indem man ihre Auflagenhöhe veröffentlicht; [...] Mißerfolg, ein literarischer Flop, ist selbstredend letztinstanzliche Verurteilung: Wer kein Publikum hat, hat kein Talent.“⁹ „Am entgegengesetzten Pol“ indes, so schreibt Bourdieu,

hat unmittelbarer Erfolg etwas Suspektes an sich: so als reduzierte er die symbolische Opfergabe eines Werks, das keinen Preis hat, auf das *do ut des* eines kommerziellen Tauschhandels. Ihre Grundlage findet diese Sichtweise, die die Askese im Diesseits zur Voraussetzung des Heils im Jenseits macht, in der symbolischen Alchimie, der zufolge Investitionen sich nur auszahlen, wenn sie *à fonds perdu* vollzogen werden (oder doch den Schein vermitteln), in der Art einer Gabe, die sich die kostbarste Gegengabe, die „Anerkennung“, nur zu sichern vermag, wenn sie sich so sieht und erlebt, als gebe es für sie keine Gegenleistung; und wie bei der Gabe, die er in einen reinen Akt der Großzügigkeit umwandelt, indem er die künftige Gegengabe kaschiert, so bildet das *eingeschobene Zeitintervall* eine Abschirmung und verschleiert den Profit, der den uneigennützigsten, interesselosesten Investitionen verheißen ist.¹⁰

Die Diskrepanz zwischen ökonomischem und symbolischem Erfolg strukturiert das literarische Feld als Ganzes. Die Entscheidungsfreiheit, sich im Feld zu positionieren, endet in der bewussten oder intuitiven Anerkennung dieser Felddichotomie, der ein Autor sich zu unterwerfen gezwungen ist. Ein gewollter Misserfolg beim großen Publikum ergibt sich aus der Orientierung an einem restringierten Markt: Was dort publi-

Franz Kafka; es besagt, daß von diesem Band im März 1961 das 347. Tausend gedruckt wurde“. Kurt Wolff, *Autoren/Bücher/Abenteuer. Beobachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*, Berlin 2004, S. 78f.

⁸ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M. 1999, S. 238.

⁹ Ebd.

¹⁰ Ebd., 238f.

ziert wird, ist eben nicht der großen Öffentlichkeit zugänglich: es ist ein spezifiziertes ästhetisches Wissen über die gerade geltenden Standards und deren Geschichte erforderlich. Während die populäre Literatur sich, grob gesprochen, an konventionalisierte Stile anschließt und diese reproduziert, charakterisiert die literarische Avantgarde ein regelrechter „Haß auf die verbrauchten Formen“.¹¹ Autoren können sich hier nur erfolgreich positionieren, wenn sie es schaffen, sich von den bereits existierenden Schreibweisen zu unterscheiden. Der produktionsästhetischen Situierung korrespondiert eine Homologie auf der Seite der Rezeption: „Während die Rezeption von sogenannten ‚kommerziellen‘ Produkten vom Bildungsstand der Rezipienten nahezu unabhängig ist, sind die ‚reinen‘ Kunstwerke nur solchen Konsumenten zugänglich, die über die entsprechende und für ihr Bewerten notwendige Disposition und Kompetenz verfügen.“¹² In der Tat ließ Kafka das damalige breitere Publikum ratlos und düpierte dessen Leseerwartungen, wie ein vor einigen Jahren im Deutschen Literaturarchiv Marbach aufgetauchtes Schreiben eines Kafka-Lesers belegt: Am 10. April 1917 schreibt ein – nicht näher bekannter – Dr. Siegfried Wolff aus Charlottenburg:

Sehr geehrter Herr,

Sie haben mich unglücklich gemacht.

Ich habe Ihre Verwandlung gekauft und meiner Kusine geschenkt. Die weiß sich die Geschichte aber nicht zu erklären. Meine Kusine hats ihrer Mutter gegeben, die weiß auch keine Erklärung. Die Mutter hat das Buch meiner anderen Kusine gegeben und die hat auch keine Erklärung.

Nun haben sie an mich geschrieben. Ich soll ihnen die Geschichte erklären. Weil ich der Doktor der Familie wäre. Aber ich bin ratlos.

[...]

Nur Sie können mir helfen. Sie müssen es, denn Sie haben mir die Suppe eingebrockt. Also bitte sagen Sie mir, was meine Kusine sich bei der Verwandlung zu denken hat.

Mit vorzüglicher Hochachtung

ergebenst

Dr. Siegfried Wolff¹³

¹¹ Ebd., S. 129.

¹² Ebd., S. 237.

¹³ „Nur Sie können mit helfen“. *Ein Berliner Leser namens Siegfried Wolff an Franz Kafka. Berlin-Charlottenburg, 10. April 1917*, Marbach am Neckar 2002 (= Marbacher Faksimile 43), o. S.

Die Enttäuschung der Erwartungshaltung beruht auf dem Umstand, sich keinen Reim auf die vorderhand realistisch auftretende Geschichte machen zu können, da diese zugleich mit einem Grundprinzip realistischen Schreibens bricht: der direkten Verstehbarkeit. Wie in ironischer Vorwegnahme dieser Irritation seitens der Leser schreibt Kafka bereits anlässlich von *Das Urteil* an Felice: „Findest Du im ‚Urteil‘ irgendeinen Sinn, ich meine irgendeinen geraden, zusammenhängenden, verfolgbareren Sinn? Ich finde ihn nicht und kann auch nichts darin erklären.“¹⁴ Interessant ist indes, wie Kafka fortfährt, denn im Gegensatz zum Fehlen eines geraden Sinns suggeriert er durchaus eine Bedeutung, bei der man jedoch gezwungen ist, quasi „um die Ecke“ zu denken:

Aber es ist vieles Merkwürdiges daran. Sieh nur die Namen! [...] Georg hat so viel Buchstaben wie Franz, „Bendemann“ besteht aus Bende und Mann, Bende hat so viel Buchstaben wie Kafka und auch die zwei Vokale stehn an gleicher Stelle, „Mann“ soll wohl aus Mitleid diesen armen „Bende“ für seine Kämpfe stärken. „Frieda“ hat so viel Buchstaben wie Felice und auch den gleichen Anfangsbuchstaben, „Friede“ und „Glück“ liegt auch nah beisammen. „Brandenfeld“ hat durch „feld“ eine Beziehung zu „Bauer“ und den gleichen Anfangsbuchstaben. Und derartiges gibt es noch einiges.¹⁵

Kafkas Buchstabenkombinatorik lenkt die Aufmerksamkeit von der inhaltlichen auf die formale Seite und erfordert eine *lectio difficilior*, die paradigmatisch für Lyrik ist. Kafka betont in Bezug auf *Das Urteil* tatsächlich, diese Schrift sei „mehr Gedicht als Erzählung“,¹⁶ „mehr gedichtmäßig als episch“.¹⁷ In einer solchen Kombination von epischen mit lyrischen Elementen vollzieht Kafka eine – von Bourdieu als paradigmatisch für die eingeschränkte Produktion beschriebene – „doppelte Distinktion“.¹⁸ Durch die Entwicklung seines eigentümlichen Stils, der realistischen wie lyrischen Stilerwartungen nicht vollständig anzuverwandeln ist, verortet Kafka nicht nur seine frühe Erzählung *Das Urteil*, die er immer wieder zu seinem Durchbruch zum Schriftstellertum erhebt, sondern auch andere Texte im literarischen Feld seiner Zeit an einer noch nicht existierenden Position. Es ist deshalb nicht Zufall oder Schicksal, „daß alles, was von Kafka zu Lebzeiten überhaupt veröffentlicht wurde, unter Ausschluß der Öffentlichkeit erschien.“¹⁹ Vielmehr ist dies Ausdruck seiner Positionierung am autonomen Pol der Literaturproduktion.

¹⁴ Brief vom 2. Juni 1913. Kafka, *Briefe an Felice*, S. 394.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Brief an Kurt Wolff v. 14. August 1916. Wolff, *Briefwechsel*, S. 39.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Bourdieu, *Regeln der Kunst*, S. 127 et pass.

¹⁹ Wolff, *Autoren/Bücher/Abenteuer*, S. 87.

Aber gilt die von Bourdieu beschriebene „Zwiespältigkeit des Universums der Kunst“²⁰ auch heute noch? Betrachtet man in die Gegenwart, so scheint es Autoren heute möglich zu sein, über hohes symbolisches Kapital, also kulturelle Anerkennung, und zugleich über eine massenmediale Verbreitung und ökonomischen Erfolg zu verfügen – Beispiele hierfür wären Elfriede Jelinek oder Michel Houellebecq. Nach Bourdieu würde die Erosion der Differenz von ökonomischem und symbolischem Erfolg einen Autonomieverlust des Feldes indizieren, aber trifft dies wirklich zu?

Ein Seitenblick auf den Kunstmarkt scheint die These einer Aufhebung der Bourdieu'schen Differenz besonders zu bestätigen. Wie die Kunstkritikerin Isabelle Graw darlegt, vermag „Erfolg am Markt“ heute per se „symbolische Autorität zu entfalten“, da er „mit künstlerischer Bedeutung gleichgesetzt respektive verwechselt wird.“²¹ Graw konstatiert:

Heute ist der Markterfolg dazu in der Lage, künstlerische Bedeutung zu generieren. KünstlerInnen, deren Werke bei Auktionen hohe Preise erzielen (Neo Rauch, Peter Doig, Daniel Richter u.a.), werden selbst von Kunstszeneprofis automatisch als „wichtig“ angesehen. Die Rezeption der Andreas-Gursky-Retrospektive in Deutschland kann hier als Beispiel dienen – nicht ein einziger gut argumentierender kritischer Einwand wurde gegen seinen Ansatz erhoben, doch jeder einzelne Artikel ging auf Nummer sicher, dass auch ja der letzte Auktionsrekord erwähnt wurde, ganz so, als könne dies wie ein Argument verstanden werden.²²

Hier scheint der Antagonismus zwischen Markterfolg und künstlerischem Erfolg völlig nivelliert. Ohne nun die ästhetische Legitimität von Gursky zu thematisieren, muss jedoch die Tatsache hoher Auktionspreise noch kein Indiz gegen den möglichen symbolischen Wert dieser Kunst sein; ganz im Gegenteil ist in Bourdieus Modell eine Kompatibilität durchaus inkludiert, wenn sie auch von der „offiziellen“ Ideologie gelehnet wird. Denn der „Markterfolg“, den diese Künstler erzielen, betrifft das Segment eines restringierten Marktes am autonomen Pol, nicht den Massenmarkt: Das breite Publikum schüttelt den Kopf, wenn es von den zum Teil astronomischen Preisen hört, die manche Arbeiten erzielen, und gerade die Unverhältnismäßigkeit der Preise in Hinsicht auf ihren materiellen Wert und der – konkret, aber nicht abstrakt –

²⁰ Ebd., 241.

²¹ Isabelle Graw, *Learning from Bourdieu*, in: *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik*, hg. von Beatrice von Bismarck, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig, Wien 2008, S. 314.

²² Ebd. Vgl. auch Graws Kommentar zum gewandelten Künstlerbild (ebenda): „KünstlerInnen werden heutzutage gefeiert, weil sie der Gesellschaft den Prototyp des allgegenwärtigen unternehmerischen Selbst liefern. Und viele von ihnen sind tatsächlich mit den bürgerlichen Grundwerten einverstanden. Ein Galerist erzählte mir vor Kurzem, wie erstaunt er darüber sei, dass die meisten KünstlerInnen – wenn sie ökonomisch erfolgreich sind – den Lebensstil von SammlerInnen annehmen, was für einen Künstler wie Baudelaire sicherlich gerade nicht erstrebenswert gewesen wäre.“

für ihre Herstellung aufgewendeten Zeit ist ein Indiz für den symbolischen Charakter dieser Preise.

Bourdieu's Modell wäre aber insofern zu modifizieren, als symbolischer Erfolg heute weniger mit ökonomischem Misserfolg einhergehen zu müssen scheint. Wo die Felder der Kunst bei Bourdieu immer ökonomisch vom Feld der Macht dominiert sind,²³ richtet sich im heutigen Kunstmarkt der ökonomische Wert nach dem symbolischen: Die Kunst verfügt nun über die Macht, Kapital zu dirigieren. Der noch bei Bourdieu beschriebene Prozess einer langsamen zeitlichen Umkehrung des symbolisch Wertvollen in ein auch ökonomisch Wertvolles hat sich im Kunstfeld so verkürzt, dass die ästhetische Avantgarde schon früh auch ökonomische Erfolge verbuchen kann.²⁴ Dies muss jedoch nicht als eine Schwächung der Autonomie verstanden werden – vielmehr kann man diese Tatsache umgekehrt als eine Stärkung der Macht des Kunstfeldes insgesamt sehen. Darin besteht nun auch ein Vorteil der Kunst gegenüber dem literarischen Feld: In letzterem stehen hohe Auflagenzahlen entweder für die Bestsellerqualitäten eines Buchs im Sinne einer kurzfristigen Nachfrage bei einem quantitativ großen Publikum, oder für dessen Longsellerqualitäten als dauerhafte Nachfrage eines teilweise restringierten Publikums. Im Kunstfeld jedoch zählt das möglichst einmalige Werk, dem ein kleiner, auserlesener Interessentenkreis genügt, um hohe Preise zu erzielen.

Der Künstler Damien Hirst verkörpert am prominentesten die scheinbar neue Nähe von Kunst und ökonomischem Kapital, sein Provokationspotential zeigt aber auch, wie hoch die Geltung des Anspruchs der „reinen“ Kunst immer noch ist. Das starke ökonomische Interesse, das sich derzeit an zeitgenössischer Kunst beobachten lässt, kann daher in der Tat „wie ein Argument verstanden werden“, wie Graw schreibt, denn es spiegelt nicht den materiellen Wert der Werke, sondern stellt eine hypothetische Spekulation um künstlerischen Wert dar, bei der Kunstexperten versuchen, die langfristigen Durchsetzungschancen bestimmter Künstler vorauszu sehen. Als Antizipation einer Option auf Klassizität ist sie jedoch, analog zur Spekulation an der Börse, Kursschwankungen ausgesetzt und nur partiell vorhersehbar, wenn freilich auch nicht willkürlich.²⁵

Aktuell hohe Preise auf dem Kunstmarkt haben allein nicht die Fähigkeit, den Wert eines Künstlers langfristig zu konsekrieren – sie sind ihrerseits bereits Ausdruck von dessen momentaner Durchsetzungskraft und somit ein Richtungsweiser für sei-

²³ Vgl. Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, 135.

²⁴ Vgl. die Ausführungen von Katja Blomberg, *Wie Kunstwerte entstehen*, Hamburg 2008.

²⁵ Vgl. ebd., 80: „Wie schwankend und relativ der Wert der Kunst jedoch ist [...], darauf hat der Sammler Harald Falckenberg in einem Aufsatz hingewiesen [...]: ‚Der Wert eines Werkes ergibt sich aus einer relationalen Bestimmung durch sein Verhältnis zu anderen Werken.‘ Durch Unterscheidung und vergleichende Beurteilung, ‚die zu jedem späteren Zeitpunkt wiederholt werden und durch veränderte Einflussfaktoren anders ausfallen kann‘, bilden sich im Gesamtnetzwerk der Kunst im Rahmen von Konsens und Dissens dynamische Wertsysteme heraus. Sie sind objektiv fassbar, aber nie stabil.“

ne aktuelle künstlerische Einschätzung, die niemals unumstritten ist, aber auf bestimmten Erfolgen (Stipendien, Preisen, wichtige Ausstellungen, Förderung durch renommierte Galerien usw.) beruht und Rückschlüsse auf seinen voraussichtlichen Werdegang zulässt. Nicht nur der ökonomische Misserfolg ist im künstlerischen Feld eine zweideutige Sache, von der man nicht mit Sicherheit voraussehen kann, was er bedeutet, auch der ökonomische Erfolg ist es. Erst langfristig kann sich zeigen, ob eine momentane Erfolgstendenz sich auch langfristig bestätigt.

Blickt man von hier aus auf das literarische Feld zurück, wird die Vergleichbarkeit und Analogie der bipolaren Struktur sichtbar. Die Autoren am autonomen Pol, welche die renommierten Literaturpreise ernten, sind immer noch nicht auf den Bestsellerlisten präsent. Und der literarische Wert von Michel Houellebecq und Elfriede Jelinek beispielsweise ist in der Tat höchst umstritten. Nicht zuletzt das Beispiel Jelinek belegt die im Vergleich zum Kunstfeld immer noch lange Latenzzeit, die im literarischen Feld benötigt wird, um symbolisches Kapital zu erarbeiten. Der Nobelpreis im Jahre 2004 für die über 60jährige Autorin war der Gipfel einer jahrzehntelangen Karriere. Was heute von anspruchsvolleren, kleineren und größeren Verlagen wie kookbooks oder Suhrkamp veröffentlicht wird, kann zwar in einigen Jahren bereits Schulstoff sein und in bestimmten Feuilletons auch Achtungserfolge erzielen, reich werden die Autoren aber dadurch immer noch nicht. Dass Künstlerkarrieren im Kunstfeld etwas rascher verlaufen und sich somit symbolisches Kapital schneller auch ökonomisch auszahlt, spricht aber insgesamt gesehen gerade für die auch weiterhin geltende Differenz von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst – denn nur der Kunst im emphatischen Sinne gilt ja das Interesse von Sammlern und Kunstinteressierten am Kunstmarkt. Dass neuerdings Avantgardekunst in den Lebensstil breiterer gesellschaftlicher Gruppen eingegliedert wird, denen die Kunstexpertise fehlt, so dass nun auch Hollywood-Stars wie Brad Pitt nicht nur mehr Yachten und bereits konsekrierte Werke, sondern auch Avantgardekunst kaufen, bestätigt den durch Kunsterwerb immer noch möglichen Distinktionsgewinn, und scheint, noch einmal, die auch weiterhin gültige Trennung zweier Erfolgsmodi zu belegen. Auch der ‚Coolnessfaktor‘ bestimmter Künstler gründet noch immer auf ihrer Fähigkeit, ihre eigene Konzeption ästhetischer Erfahrung zu propagieren – scheinbar unbekümmert von und in Absetzung zu den geltenden Gesetzen des Marktes. Die Frage nach der Art des Erfolgs wird deshalb auch weiterhin von Relevanz sein.