

Aus: *Sociologica Internationalis*. Europäische Zeitschrift für Kulturfor-  
schung 50, 2012

www.hartard.com

**Christian Hartard: Kunstautonomien. Luhmann und Bourdieu. München: Verlag  
Silke Schreiber 2010.**

Die Dissertation von Christian Hartard ist ein systematischer Vergleich der soziologischen Konzepte von Niklas Luhmann und Pierre Bourdieu in doppelter Absicht. Zum einen geht es Hartard um einen grundständigen Theorienvergleich, zum anderen um den Vergleich der spezifischen Arbeiten und Analysen zum System/Feld der Kunst. Angetrieben und motiviert wird dieses Projekt durch die Beobachtung, dass Luhmann und Bourdieu – unbelassen ihrer jeweiligen individuellen soziologischen Orientierung und der Bauart ihrer Ansätze – erstmals seit den Arbeiten von Theodor W. Adorno Modelle präsentieren, die die Kunst in eine „universalistisch angelegte Gesellschaftstheorie einzubetten“ vermögen (8).

Im ersten – deutlich kürzeren und als Vorbau zu verstehenden – Teil der Arbeit versucht Hartard, die „grundlegende Einheit einer sich selbstlimitierenden sozialen Verfassung zwischen Stabilität und Dynamik“ (7) als zentralen Gemeinpunkt der

Arbeiten Bourdieus und Luhmanns zu entwickeln und zu verfolgen. Dazu orientiert er sich an vier Kategorien (Einheit, Emergenz, Beobachtungen und Differenzierung), die er bei Luhmann prominent entwickelt vorfindet und sie gleichermaßen aus dem Werk Bourdieus herauszulesen versucht. Mit diesem Ausgangspunkt reproduziert sich das Bias, das den gesamten ersten Teil der Arbeit durchzieht: Der Autor bezieht keine (auch nur vermeintlich) unabhängige dritte Position und befasst sich von dort mit den jeweiligen Theorien, sondern er liest (ohne dies zu explizieren) im Wesentlichen das Werk Bourdieu durch eine luhmannsche Brille. Aus dieser Perspektive deckt er eine Reihe von Elementen und Zusammenhängen auf, die in beiden Ansätzen zu finden und auch durchaus aufeinander zu beziehen sind, übergeht dabei aber die Frage, ob inhaltliche Übereinstimmungen auch theoretischer Art sein können. Die Frage der spezifischen theorieinternen Aufgabe einzelner Konzepte und ihrer Vergleichbarkeit bleibt dabei unbeantwortet. Deutlich wird dies z. B. an der Analogie zwischen der Idee eines blinden Flecks der Beobachtung mit dem ebenfalls nicht reflektierbaren und damit blind machenden Habitus von Akteuren (45). So treffend dieser Vergleich ist, so sehr übergeht Hartard, dass bei Bourdieu die Ebenen von Kommunikations- und Bewusstseinsystemen – wie er es selbst formuliert – „systemtheoretisch undenkbar, umstandslos ineinander übergehen“ (51) und sich daran entscheidende Unterschiede zeigen ließen und Konsequenzen für die Vergleichbarkeit entstehen müssten.

Insgesamt präsentiert der Autor in diesem Teil aber einige sehr spannende und anregende Überlegungen zur grundsätzlichen Vergleichbarkeit der Theorieangebote. Dominant ist dabei aber immer eine Kritik an Konzepten Bourdieus, wie z. B. einer fehlenden Entsprechung der Unterscheidung von Code und Programm in der Feldtheorie, oder dem Vorwurf, eigene Unterscheidungen nicht konsequent durchzuhalten und so z. B. die Selbstbeschreibungen von Politik und Ökonomie „als Täuschungen zu entlarven“, gleichzeitig aber „die Selbstbeschreibungen von Kunst und Wissenschaft als objektive Funktionsbestimmungen“ zu akzeptieren (64). Einzig bei der Frage der Autonomie lässt Hartard Bourdieu die Oberhand gewinnen und wirft Luhmann eine unzureichende Modellierung seines (zu) starren Autonomiebegriffs vor, der es nicht ermögliche, die Angriffe externer Kräfte auf die Autonomie von Systemen abzubilden. Der auch sprachlich sehr verdichtete erste Teil erschwert es dem interessierten Leser an einigen Stellen, den Gedanken des Autors zu folgen und seine Annahmen zu teilen.

Im zweiten, kunstsoziologischen Teil und im Versuch, die Beschreibungen des Systems bzw. Feldes der Kunst zu entfalten und nachzuvollziehen, liegt die eigentliche Stärke der gesamten Arbeit. Zentral ist für Hartard hier die Umstellung, die Luhmann und Bourdieu gleichermaßen an der „Lieblingsunterscheidung der Kunstwissenschaft“ (94) vornehmen und die damit den soziologischen Blick auf die Kunst anwenden. Autonom, so Hartards Analyse, seien bei Luhmann und Bourdieu nicht der Künstler oder der Beobachter, sondern die Kunst selbst. „Das Werk ist der Schnittpunkt der Kunst mit der Welt; und genau hier entsteht Gesellschaft“ (95). In ihrer Beschreibung und Analyse des Feldes/Systems der Kunst kommen beide auf ganz unterschiedlichen Wegen zu erstaunlich ähnlichen Ergebnissen. Die Entwicklung der Kunst rekonstruiert Bourdieu als ästhetische Autonomisierung, während Luhmann sie als strukturelle Autonomisierung versteht. Im Ergebnis jedoch steht bei beiden fest, dass das besondere Merkmal dieser Autonomie ein Selbstbezug und eine Selbst-erregung der Kunst ist.

Relevant für diese Entwicklung hin zur Autonomie sind dabei in beiden Konzeptionen Zusammenhänge, die bei Luhmann unter dem Begriff der „Anlehnungskontexte“

(102) firmieren (und den Hartard erneut unkritisch übernimmt und auch auf Bourdieu Arbeiten anwendet). Diese Kontexte identifiziert Luhmann z. B. in der Religion, in der Wissenschaft oder im Markterfolg von Werken. Problematisch sind diese insbesondere, weil sie keine (auf Dauer gestellte) Stabilität und Ordnungsbildung ermöglichen. In der Konsequenz orientiert sich die Kunst immer stärker an sich selbst, bis zu einem Punkt, an dem ihr eine Sinnentnahme aus den eigenen Operationen gelingt und dafür keine nicht-künstlerischen Faktoren mehr relevant sind. Autonomie und damit auch Differenz entstehen – ganz in systemtheoretischer Tradition – hier aus Selbstreferenz und Selbstreflexion. Im Mittelpunkt steht dabei das Werk (und nicht der Künstler) als Beobachtungsmechanismus der Kunst. Ähnlich zentral ist auch für Bourdieu die Rolle des Werkes im Prozess der Autonomisierung, auch wenn dieser eher die Feldentwicklung in Gänze in den Blick nimmt. Der Versuch, Werke auf Märkten zu platzieren, ist für Künstler immer mit unsicheren Anerkennungsstrukturen verbunden und sorgt über ökonomische Kriterien für eine Strukturierung des nicht-ökonomischen Feldes der Kunst. Insbesondere die im Zuge der Bildungsexpansion verstärkte notwendige Distinktion ‚wahrer Kunst‘ sorgt für erhebliche Probleme. Die Autonomisierung der Kunst ist auch hier als eine Loslösung vom Anlehnungskontext des Marktes gedacht, bei der sich die Künstler zu einem „gesonderte[n] ästhetischen Laboratorium“ zusammenschließen und dabei gleichzeitig Hersteller und Abnehmer ihrer Kunst werden (113). Die ökonomische Welt wird durch einen symbolischen Markt abgelöst, dessen zentrales Merkmal die Umkehrung ökonomischer Kriterien ist. Künstlerisch wertvoll sind insbesondere die Werke, die ökonomisch wenig erfolgreich sind. Durch diese Umstellung gewinnt die Werkproduktion an Bedeutung, in der Bourdieu auch immer Feldbezüge manifestiert sieht. Diese prägen die Praxis des Künstlers genauso wie die Praxis der Interpretation durch einen Beobachter, so dass das ‚Werk an sich‘ zum zentralen Punkt im Feld der Kunst wird.

Hartard kommt, inspiriert durch die vergleichende Lektüre, zu dem Schluss, dass Bourdieu und Luhmann im Ergebnis mehr als nur reine Kunstbetrachtung betreiben. Sie leuchten, so seine abschließende These, den blinden Fleck aus, den die Kunstwissenschaft immer mit sich herumträgt. „Sowohl Bourdieus Historisierung, die den vermeintlichen überzeitlichen Nomos kontextualisiert, als auch Luhmanns Reflexion, die auf soziale Grundverfasstheiten verweist, gehen über die Beobachtungsebene zweiter Ordnung hinaus und installieren eine quasi-wissenschaftliche, nicht mehr form-, sondern geistgeleitete Wahrnehmung, die gleichwohl als kunstadäquater, ebenfalls ästhetischer Modus des Sehens präsentiert wird“ (235). Die damit gelingende ‚Soziologisierung‘ der Unterscheidung zwischen Kunstwissenschaft und Soziologie ist für Hartard das im Subtext immer mitschwingende zweite gewichtige Ergebnis seiner Arbeit. Auch wenn für beide Teile der Arbeit gilt, dass einige Vergleiche zu kurz greifen und manche Differenz übergehen, lässt sich die Arbeit letztlich aus mindestens zwei Perspektiven (Soziologie und Kunstwissenschaft) und auf mindestens zwei Tatbestände (Beobachtung der Kunst und Beobachtung der Kunstwissenschaft) gewinnbringend lesen.

*Pascal Geißler*