

Nina Tessa Zahner und Uta Karstein

Autonomie und Ökonomisierung der Kunst

Vergleichende Betrachtungen von System-
und Feldtheorie

Der Aufsatz unterzieht die theoretischen Konzeptionen der Kunstautonomie von Niklas Luhmann und Pierre Bourdieu einer vergleichenden Betrachtung. Es wird herausgearbeitet, dass sich beide Theoretiker trotz zahlreicher Ähnlichkeiten gerade hinsichtlich ihres Autonomieverständnisses fundamental unterscheiden: während Luhmann einen disjunkten Autonomiebegriff vertritt, spricht Bourdieu konsequent von relativer Autonomie. Die Tragweite dieses theoriearchitektonischen Unterschieds wird an der Haltung beider Theoretiker gegenüber der in den letzten Jahren wiederholt vorgebrachten These von der Ökonomisierung der Kunst vorgeführt. Hier wird zudem deutlich, dass beide Theoretiker interne Ausdifferenzierungsprozesse zu wenig in den Blick nehmen.

1 Einleitung

Die These von der Autonomie der Kunst diagnostiziert, dass sich Kunst – wie andere Gesellschaftsbereiche auch – nach und nach von gesellschaftlichen Abhängigkeiten gelöst und eigene Spielregeln, Zugangsvoraussetzungen und Selbstbeschreibungen etabliert habe. Diese Entwicklung zu einer „Selbstgesetzgebung“ der Kunst mit der autonomen Setzung der künstlerischen Produktion und dem autonomen Genießen von Kunst in einem geschmacksästhetischen Freiraum, wird von Seiten der Soziologie, aber auch von Seiten der Ästhetik und der Kulturgeschichte in engem Zusammenhang mit der Herausbildung der bürgerlichen Gesellschaft gesehen: sie wäre ohne die Entstehung eines Marktes, aber auch ohne die Idee der Freiheit des Individuums nicht möglich gewesen, so die These (Kösser 2006; Ruppert 1998). Ihren sinnfälligsten Ausdruck und vorläufigen Höhepunkt fand diese Entwicklung Mitte des 19. Jahrhundert mit der Proklamation des *l'art pour l'art* durch Charles Baudelaire.

Dem waren allerdings historische Prozesse vorausgegangen, die weit in die Zeit der Vormoderne zurückreichen. Das wird spätestens dann deutlich,

wenn man zu den schon genannten Disziplinen auch die Kunstgeschichte hinzuzieht. So heißt es von dieser Seite, dass die „Autonomie der Kunst, wie Autonomie alles Geistigen überhaupt, [...] keinem überzeitlich-statischen Gesetz [gehörte]; ihre Entwicklung [sei] geschichtlich angelegt, lange bevor sie die klassische Ästhetik auf den Begriff gebracht“ habe (Müller et al. 1972: 7). Von herausragender Bedeutung erscheint der Kunstgeschichte in dieser Hinsicht vor allem die italienische Renaissance (Müller et al. 1972: 9; vgl. auch Busch 2005a; Warnke 1996). In dieser Epoche setzten demnach Entwicklungen ein, die dem Autonom-werden von Kunst entscheidende Impulse verliehen haben. Dabei werden folgende Faktoren als wesentlich in Rechnung gestellt: die sich wandelnden sozioökonomischen Grundlagen der Gesellschaft,¹ die soziale Stellung und Einbettung der Künstler,² das künstlerische Selbstbild³ sowie die dominanten Legitimationsformen und -formeln, inklusive einer damit einhergehenden erstmaligen theoretischen Reflexion,⁴ die Entstehung kunstbezogener Organisationen⁵ und nicht zuletzt die sich wandelnden Modi bzw. Imperative der Rezeption. All dies wirkte wiederum auf die künstlerische Produktion und Praxis zurück und führte langfristig dazu, dass sich die der Kunst zugeschriebenen Funktionen lang-

-
- 1 Gemeint ist hier die sich im ausgehenden Mittelalter etablierende dynamische, auf überregionalen Warenverkehr und Geldwirtschaft beruhende Wirtschaftsweise, die vor allem in den Stadtgesellschaften Oberitaliens zu einem bislang ungekannten Reichtum einer städtisch-bürgerlichen Schicht führte (Müller 1972). Mit dieser Form des Warentausches erwuchs dem Subjekt eine relative Selbständigkeit, wie sie auch für die ‚Selbständigkeit‘ der Kunst auf lange Sicht charakteristisch wurde (Müller 1972: 10).
 - 2 Die Künstler suchten sich aus den Beschränkungen der handwerklichen Zünfte zu befreien, indem sie in die Dienste eines adeligen Hofes wechselten (Warnke 1996: 10). Hier war der Künstler sowohl freigesetzt von handwerklichen Bestimmungen als auch von den ‚lästigen‘ Notwendigkeiten des täglichen Lebensunterhalts (Müller 1972: 46).
 - 3 In der Renaissance sei der Künstler zum „vollen Bewusstsein seiner Subjektivität“ erwacht und hätte sie anschließend nie wieder aus den Augen verloren, so Arnold Hauser (1988: 299). Das Neue daran war die konsequente Verfolgung dieser Subjektivität und deren Steigerung als Wert an sich (vgl. Busch 2005b: 238).
 - 4 Von besonderer Bedeutung sind hier die Bemühungen, künstlerisches Schaffen in die Sphäre ideeller Produktion einzugliedern und die geistigen Anteile herauszustellen, wohingegen die Materialgebundenheit der darstellenden Künste und ihre handwerklichen Dimensionen dahinter zurücktraten (Busch 2005a; Hauser 1988; Kösser 2006; Warnke 1996).
 - 5 Die erste 1563 gegründete Akademie in Florenz war darum bemüht, die darstellenden Künste zu „arti del disegno“ aufzuwerten und sie vom Handwerk abzukoppeln (Kösser 2006: 105). Praktisch diente die Akademie allerdings vor allem höfischen Interessen (Busch 2005b: 236).

sam in Richtung *einer* Funktion verlagerten, nämlich der ästhetischen. Die religiöse, politische und die abbildende Funktion hingegen verloren nach und nach an Relevanz (Busch 2005a). Folgt man dieser Argumentation, dann wohnten den Künsten schon autonome Qualitäten inne, lange bevor es *die* Kunst im Kollektivsingular gab und der Begriff der Autonomie Eingang in den kunstbezogenen Kommunikationshaushalt fand (Busch 2005b: 248f.).

Diese vorgestellten Argumente und Befunde verweisen aber auch darauf, dass der Prozess des Autonom-werdens der Kunst und die Autonomie selbst vielschichtige Phänomene sind, die ganz unterschiedliche Facetten beinhalten. Je nachdem, welche dieser Aspekte man dabei besonders fokussiert, fällt auch die Diagnose unterschiedlich aus – und zwar sowohl, was den Zeitpunkt des Autonom-werdens, als auch die Qualität der Autonomie anbelangt, ganz zu schweigen von den Einschätzungen über mögliche Gefährdungen.

2 Vergleich von System- und Feldtheorie

Wenn wir im Folgenden auf System- und Feldtheorie fokussieren, so handelt es sich dabei um Ansätze, die zu den mit Abstand am meisten diskutierten und genutzten Zugängen in der Kunstsoziologie gehören. Einen ähnlich hohen Stellenwert hat wohl derzeit nur noch die dem symbolischen Interaktionismus zuzuordnende Theorie der *art worlds* von Howard S. Becker (vgl. Danko 2012: 10). Im Unterschied zu Becker haben wir es bei Bourdieu und Luhmann mit Theorien bzw. Konzepten zu tun, die der Differenzierungstheoretischen Perspektive angehören und schon allein deswegen vergleichsweise ergiebig für die Frage nach den Bedingungen und Merkmalen von Autonomie sind.⁶

Sind sich beide Ansätze zunächst überraschend ähnlich in der Zurückweisung subjektphilosophischer Prämissen und dem hohen Maß an Reflexivität, das ihnen eingeschrieben ist, so zeigen sich grundsätzliche Abweichungen in ihrer jeweiligen Ausrichtung. Während sich Luhmann nicht

6 Während in Luhmanns Arbeiten dem Differenzierungsbegriff durchweg ein zentraler Stellenwert zukommt und so auch in der Auseinandersetzung mit der Theorie einen zentralen Fokus darstellt, konzentrierte sich die Rezeption von Bourdieus Schriften lange Zeit auf dessen Analyse sozialer Ungleichheit (Kneer 2004: 26). Die Rezeption Bourdieus als Differenzierungstheoretiker setzte im deutschsprachigen Raum erst um die Jahrtausendwende ein (Bongaerts 2008). Dies steht wohl nicht zuletzt mit dem Erscheinen seiner umfassendsten feldanalytischen Studie *Die Regeln der Kunst* in deutscher Übersetzung in Zusammenhang (vgl. dazu Kieserling 2008).

zuletzt in Abgrenzung zur Kritischen Theorie einer Politisierung seiner Theorie stets entzog, inszenierte sich Bourdieu – vor allem in seinen letzten Schaffensjahren – als politischer Intellektueller. Atmet Bourdieus ganze Theorie den Geist der Kritik an Distinktions- und Ausgrenzungsmechanismen (Nassehi/Nollmann 2004: 14f.), so scheint Luhmanns Ansatz jeden kritischen Impetus zu verweigern. Interessante Diagnosen zur Konstruktion von Autonomie lassen sich daher von diesem Theorievergleich allein aufgrund dieser abweichenden Ausrichtungen erwarten. Denn diese wirken sich auch auf die jeweiligen Konzeptionen sozialer Differenzierung und damit auf das jeweilige Verständnis von Autonomie grundlegend aus: Während Luhmann „den Funktionssystemen *operative* Autonomie im Sinne einer internen rekursiven Anschlussfähigkeit“ zuschreibt (Nassehi/Nollmann 2004: 12), steht bei Bourdieu der Charakter des Feldes als einem Kampffeld um die gesellschaftliche Wirklichkeitssetzung im Vordergrund, das in dem Maße autonom ist, wie es einen *nomos* etablieren kann und sich bei den beteiligten (individuellen wie korporativen) Akteuren eine dem entsprechende *illusio* ausbildet. Im Unterschied zu Luhmann spricht Bourdieu daher immer nur von *relativer* Autonomie (Bongaerts 2008: 107-137).

Im Folgenden werden die beiden Ansätze hinsichtlich ihrer Konstruktion der Autonomie der Kunst gegeneinander gehalten. Fragen der Theoriekonstruktion und der hieraus resultierenden kunstspezifischen Diagnosen stehen im Mittelpunkt der Betrachtung.⁷ Der Aufsatz schließt mit einer vergleichenden Betrachtung der Theoretiker zur aktuell vieldiskutierten These der „Ökonomisierung der Kunst“.

2.1 Systemtheorie

Luhmann sieht moderne Gesellschaften primär durch ihre funktionale Differenzierung charakterisiert, die eine Reihe prinzipiell gleichwertiger gesellschaftlicher Teilsysteme hervorgebracht habe. Von besonderer Relevanz ist dabei die zunehmende „interne Blockierung externer Referenzen“ (Luhmann 1995: 244) durch die sich gegeneinander abgrenzenden Gesellschaftsbereiche. In diesem Prozess seien soziale Systeme entstanden, die sich mit eigenen sinnspezifischen Operationen fortlaufend reproduzieren und ausdifferenzieren, indem diese rekursiv aneinander anschließen. Aus Luhmanns Sicht handelt es sich bei der modernen Gesellschaft um eine

⁷ Auf die Voraussetzungen, Probleme und Zielsetzungen sozialwissenschaftlicher Theorievergleiche kann hier nicht ausführlich eingegangen werden (vgl. hierzu Kneer 1999, 2004 und Nassehi/Nollmann 2004).

azentrische oder polyzentrische Sozialordnung, die über keine privilegierte Position, über kein Zentrum und keine Spitze verfügt. Daraus folgt die Entwicklung einer Theoriesprache, die all diesen unterschiedlichen Teilsystemen gleichermaßen gerecht zu werden versucht, sie damit vergleichbar macht und auch einander gleichstellt (vgl. dazu Werber 2008: 442). Insofern die sozialen Teilsysteme Funktionen⁸ bedienen, die nur sie bearbeiten und kein anderes Teilsystem, sind sie autonom.

Da Luhmann Soziales ausschließlich auf Kommunikation⁹ zurückführt, und soziale Systeme aus Kommunikationen und nicht aus Menschen bestehen lässt (Nassehi/Nollmann 2004: 15; Kneer 2004: 28ff.), konstituiert sich auch das Kunstsystem nicht aus „Künstlern, auch nicht aus schönen Dingen oder sensiblen Rezipienten, sondern aus Kommunikation“ (Werber 2008: 469). Dabei kommt den Kunstwerken die wichtigste Rolle zu, da sie das Medium darstellen, in dem kommuniziert wird: Die in Kunstwerken fixierten Beobachtungen kommunizieren miteinander, indem sie auf eine Beobachtung derjenigen Unterscheidungen abstellen, die sich in den Kunstwerken manifestieren (Luhmann 1997: 66). Kunstwerke beziehen sich so immer auf vergangene Kunstwerke und müssen dabei eine gelungene Balance zwischen Bekanntem und Neuem herstellen – einer bloßen Kopie fehle schlicht die Information (Luhmann 1995: 85). Aus dieser Perspektive (vgl. Schimank 2007: 135) sind Kunstwerke nicht Vehikel, mittels derer die Künstler bestimmte Sichtweisen zum Publikum bringen, sondern umgekehrt: Künstler bilden Vehikel, mittels derer Kunst zu neuer Kunst führt.

Kunstkommunikation, der Anschluss eines Kunstwerkes an ein anderes, wird als Kommunikation eines autonomen Teilsystems dadurch möglich, dass Kunst einen eigenen, binären Code ausbildet und alle interne Kommunikation entlang dieser Basisunterscheidung verläuft bzw. auf diese zurückgeführt werden kann. Die Bestimmung dieses Codes scheint Luhmann im Falle der Kunst allerdings schwer zu fallen (vgl. Krauss 2011; Sill 1997). Im Weltkunaufsatz (Luhmann 1997: 82f.) werden die Codierungen schön/hässlich, neu/alt, fiktional/real, stimmig/unstimmig, belebend/tötend, passend/unpassend als mögliche Kandidaten diskutiert, letztendlich aber unterbleibt die Entscheidung für einen spezifischen Code. Niels Werber stellt in diesem Zusammenhang heraus, dass die Frage der Benennung

8 Die funktionale Methode setzt, wie Nassehi (2011: 331) darstellt, nicht an a priori bestehenden Bezugsproblemen an, sondern behandelt Erscheinungen vielmehr als Problemlösungen, um dann zu fragen, auf welches selbsterzeugte Bezugsproblem diese reagieren.

9 Kommunikation wird dabei als soziales „Prozessieren von Selektion“ in Form einer Einheit der Differenz von Information, Mitteilung und Verstehen begriffen (Luhmann 1987: 194).

des Codes für Luhmann auch gar nicht entscheidend ist, sondern lediglich die Differenz zu anderen Codierungsformen wie etwa wahr/falsch oder gut/böse. Entscheidend sei vielmehr, dass „am Kunstwerk selbst Entscheidungen [...] zu treffen sind, für die es keine externen Anhaltspunkte gibt“ (Werber 2008: 461).

Was aber bedeutet das? Wie unterscheidet sich Kunstkommunikation von anderer Kommunikation? Luhmanns Antwort hierauf lautet, dass die „im Kunstwerk arrangierten Selektionen“ letztendlich die Bedingungen dafür seien, dass „Wahrnehmbares für Kommunikation verfügbar wird“ (Luhmann 1995: 21). Damit ist Kunstkommunikation bei aller Autopoiesis immer auf die Wahrnehmung durch psychische Systeme angewiesen. Obgleich soziale und psychische Systeme für einander Umwelt sind, setzen sie einander doch voraus (Luhmann 1987: 92). Es ist dann die „Artifizialität, die ein Hergestelltsein erkennen läßt“ (Luhmann 1995: 70), die den Blick freigibt auf die Spezifik der zu beobachtenden Wahrnehmung, auf die Form – und damit auf das *Wie*: Nicht *dass* ein Wald auf dem Bild zu sehen ist, fällt dann auf, sondern *wie* der Wald gemalt ist. Die Formwahl des Werkes bringt den Betrachter zum ‚Wahrnehmen des Wahrnehmens‘. Kunstwerke inszenieren aus dieser Perspektive Sachverhalte für Beobachtung (Luhmann 1995: 90), laden mithin zum Beobachten des Beobachters ein (Luhmann 1995: 91). Nach Luhmann liege genau darin die Operationsweise des Kunstsystems in einer funktional differenzierten Gesellschaft, die die Welt polykontextual schematisiert:

„Der Beobachter wird vielmehr als *Beobachter* gefordert und nicht nur als jemand, der an seinen Rechten, an Gewinn, an Wahrheit interessiert ist. Er wird durch Autologie provoziert zu beobachten, daß er beobachtet“ (Luhmann 1995: 97).

Wenn und insofern das Beobachten von Weltwahrnehmung zum Gegenstand von Kommunikation wird, hätte man es also demnach mit Kunst zu tun – Näheres legen die jeweiligen Programme fest. Die genaue Benennung der Codierung kann so im Grunde offen bleiben.

Die interne Abwehr externer Referenzen bedeutet dann im Kontext der Kunst, dass *das* Kunst ist, was Weltwahrnehmung kunstmäßig beobachtend thematisiert. Die moderne Kunst ist demnach für Luhmann (1995: 218) „in einem operativen Sinn autonom“, da sie eine spezifische Perspektive auf Welt produziert. Zwar teile sie mit Bereichen wie beispielsweise der Religion die übergreifende Funktion, die Welt mit einer Möglichkeit, sich selbst zu beobachten, auszustatten (Luhmann 1995: 235). Darüber hinaus jedoch leistet sie Spezifisches, nämlich den „Nachweis von Ordnungszwängen im Bereich des nur Möglichen“ (Luhmann 1995: 238) und überhaupt eine Re-

flexion der Tatsache, dass immer auch Anderes möglich ist. So lange das Kunstsystem diese Perspektive produziert, besteht für Luhmann kein Zweifel an dessen Autonomie. Einrichtungen des Kunstsystems wie Museen, Opern, Lesungen etc. haben dann dafür zu sorgen, dass in bestimmten Situationen *Kunstverdacht* entsteht – das heißt, etwas als Kunst beobachtet werden soll (Luhmann 1995: 244, 249).

Die Entdeckung dieser eigenen Funktion von Kunst habe sich Luhmann zufolge in der Epoche der italienischen Renaissance vollzogen. Hier sei das erste Mal deutlich geworden, um was es der Kunst spezifisch gehe. Kunstwerke versuchen nun zunehmend Kriterien zu genügen, die in der Kunst selbst liegen, auch wenn das solchermäßen an sich selbst orientierte Kunstsystem noch lange Zeit auf „Anlehnungskontexte“ (Luhmann 1995: 256) verwiesen blieb, für die es noch primär „Stützfunktionen“ (Luhmann 1995: 226) übernahm, beispielsweise die der Repräsentation und Erziehung. Luhmann folgt hier im Großen und Ganzen den Einsichten der Kunstgeschichte (siehe oben), macht aber darüber hinaus darauf aufmerksam, dass sich das Differenzierungsmuster ab dieser Zeit zwar in Richtung funktionaler Differenzierung bewegte (Luhmann 1995: 260), die Kunst den Status der operationalen Geschlossenheit jedoch erst in der Zeit der Romantik vollends erreicht habe.¹⁰ Die Romantik sei der erste Stil gewesen, der „sich auf die neue Situation einer dem System zugefallenen Autonomie“ (Luhmann 1995: 270) bewusst eingelassen habe. Ab diesem Zeitpunkt sei ein Wechsel von der Beobachtung erster zur Beobachtung zweiter Ordnung deutlich erkennbar und die Kunst lege es seitdem darauf an, „selbst als Beobachter beobachtet zu werden“ (Luhmann 1997: 59). Damit gehe eine Verlagerung auf Selbstreferenz und ein neuartiger Abstand zur Realität einher, der eine Position bietet, von der aus die imaginäre Welt der Kunst „*etwas anderes als Realität*“ zu bestimmen vermag (Luhmann 1995: 229). Kunst mache insofern die Mehrfachcodierung von Gesellschaft sichtbar, sie zeigt *die Perspektivität des Blicks* (Nassehi 2011: 334). Denn sobald man sehe, so Luhmann (1997b: 58), dass es auf diese Form ankomme, ahne man auch, dass es andere „Möglichkeiten von unterscheidenden Formen gibt und daß die Welt sich erst im Unterscheiden von Unterscheidungen offenbaren wird – also nie, da dazu immer weitere Unterscheidungen notwendig sein werden.“

10 Sebastian Krauss (2011) betont demgegenüber, dass die wesentlichsten Schritte zur Ausdifferenzierung eines Kunstsystems schon in der Renaissance gemacht worden seien. Den Prozess der zunehmenden kommunikativen Selbstbeobachtung und Reflexion als notwendigem Schritt zu einem autopoietischen System sieht er bereits in den Künstlertraktaten des 15. und 16. Jahrhunderts verwirklicht.

Luhmann betont immer wieder, dass trotz der operativen Geschlossenheit und Autopoiesis die Systemumwelt auch für ein selbstreferentielles System höchst relevant bleibe, da es von dort sowohl Ressourcen als auch stimulierende Irritationen beziehe. Unabhängigkeit bedeute folglich „sehr typisch auch mehr Abhängigkeit von der Umwelt“ (Luhmann 1995: 255). Die Komplexitäten von System und Umwelt steigern sich wechselseitig aneinander und bleiben aufeinander verwiesen (für die Kunst vgl. Kraus 2011). Dies gelte auch für die Kunst: Das Primat der Selbstreferenz sei nicht gleichbedeutend mit Selbstisolierung. Insofern sei auch die Formel *l'art pour l'art* nur eine Übergangsformel in der Phase der operativen Schließung des Kunstsystems (Luhmann 1995: 240).

Diese für die Autonomiekonzeption Luhmanns wesentliche Setzung werden wir zu Ende des Artikels am Beispiel der Ökonomisierungsthese ausführlich diskutieren.

2.2 Feldtheorie

Ähnlich wie Luhmann, bezeichnet Pierre Bourdieu mit Differenzierung den Vorgang der Konstitution bzw. Ausbildung sozialer Felder im Sinne eigenständiger Universen innerhalb des gesellschaftlichen Ganzen von – bei Bourdieu in der Regel national gedachten – Gesellschaften. Jedes von ihnen hat seine „Grundnorm“, sein „Gesetz“ bzw. seinen *nomos*, der sich zu anderen Feldern inkommensurabel verhalte (Bourdieu 2001a: 122). Bei der theoretischen Konzeption dieser Felder abstrahiert Bourdieu jedoch im Unterschied zu Luhmann nicht von den beteiligten Akteuren. Ihm zufolge entsteht ein soziales Feld, wenn sich ein Stab von Experten herausbildet, deren Mitglieder im Ringen um einen spezifischen Interessengegenstand Spielregeln ausbilden, die nur für dieses Feld ihre Gültigkeit besitzen. Jedes Feld weist demnach eine Eigenlogik auf, die nicht auf andere Funktionslogiken zurückgeführt werden kann. In dem Maße, wie dabei Einflüsse von außen abgewehrt werden können, steigt der Grad der Autonomie eines solchen Feldes. Treten beispielsweise gesamtgesellschaftliche Veränderungen auf, so wirken sich diese nicht direkt auf ein Feld aus, sondern erscheinen gewissermaßen „übersetzt“ in feldspezifische Positionen (Bourdieu 1998a: 62).

Die feldspezifischen Positionen verhalten sich relational zueinander. Die jeweilige Konfiguration gibt dabei Auskunft über die Verteilung feldspezifischen Kapitals und damit letztlich auch über die im Feld herrschenden Macht- und Kräfteverhältnisse. Auf den Erhalt oder die Transformation dieser Kräfteverhältnisse zielen aus Bourdieus Sicht sämtliche Aktivitäten der Beteiligten. Ebenso wie die Kräfteverhältnisse, können Bourdieu zufolge

auch die konkreten Grenzen eines Feldes immer wieder zum Gegenstand von Kämpfen werden (vgl. dazu Karstein 2012, 2013). Einmal etabliert, stellen soziale Felder für die Akteure einen „Raum des Möglichen dar, der ihrer Suche eine Orientierung gibt, indem er das Universum der Probleme, Bezüge, geistigen Fixpunkte“ etc. abstecke, „das man im Kopf – was nicht heißt im Bewusstsein – haben muss, um mithalten zu können“ (Bourdieu 1998a: 55). Auf diese Weise üben Felder einen disziplinierenden Effekt auf diejenigen aus, die als Akteure in das Feld eintreten, da sie sich dessen Spielregeln unterwerfen müssen, um Position beziehen zu können und der zum einen über die Restrukturierung des Habitus¹¹, zum anderen aber auch durch die Definition von Zugangs- und Ausschlusskriterien erfolgt (vgl. Bourdieu 1998a, 2001a; Bourdieu/Wacquant 1996). Sehr deutlich wird damit, dass Bourdieu im Unterschied zu Luhmann Differenzierungsprozesse nicht nur unter der Prämisse von steigender Komplexität und damit verbundener Leistungssteigerung thematisiert, sondern vor allem das Herrschaftsmoment im Blick hat, das sozialen Feldern innewohnt (Karstein 2013: 136).

Für Bourdieus Betrachtung der Kunst ist die Frage nach dem Verhältnis zwischen sozialer Welt und ihren kulturellen Repräsentationen wesentlich (vgl. Kraus 1999). Da die Welt durch spezifische Formen ihrer Darstellung verändert werden kann – Bourdieu (1992: 148) spricht von legitimen Prinzipien der „Vision und Division“ – sind Klassifikations- und Ordnungssysteme Gegenstand sozialer Auseinandersetzungen und Kämpfe, die das Monopol auf legitime Weltsetzungen zum Gegenstand haben. In seinen Analysen kultureller Felder macht Bourdieu diesen Kampf um die Durchsetzung legitimer Weltansichten, um die kulturelle *Benennungsmacht* daher zum Gegenstand soziologischer Untersuchungen (Bourdieu 1999: 328): „Wenn es eine Wahrheit gibt, so die, dass um die Wahrheit gekämpft wird“ (Bourdieu 1999: 466). Ziel seiner feldanalytischen Studien zur Kunst ist es daher zu zeigen, dass spezifische Konzeptionen von Kunst Gegenstand unaufhörlicher Kämpfe sind (Bourdieu 1999: 457ff.). Demnach entsteht der Wert eines Kunstwerkes nicht allein durch die schöpferische Kraft des Künstlers, sondern dadurch, dass es innerhalb des Feldes der Kunst von den Akteuren als wertvoll und legitim gekannt und *anerkannt* wird.

In seinen historischen Studien zur Autonomisierung des Literatur- bzw. Kunstfeldes zeigt Bourdieu, dass die weitgehende Autonomie des künstlerischen Feldes das Ergebnis eines langen historischen Prozesses von Kämpfen

11 „Als im Körper, im biologischen Einzelwesen eingelagertes Soziales ermöglicht der Habitus, die im Spiel als Möglichkeiten und objektive Anforderungen angelegten vielfältigen Züge und Akte auszuführen“ (Bourdieu 1992: 84).

ist und mit der historisch spezifischen Situation der Ausbildung des Bürger-tums in ebenso engem Zusammenhang steht, wie mit Unabhängigkeitsbe-strebungen der Künstlerschaft gegen Politik, Wirtschaft und Journalismus (Bourdieu 1999; vgl. dazu Schumacher 2011: 184; Schwingel 1997: 134). In der symbolischen Revolution des *l'art pour l'art* sieht er denn auch einen wesentlichen Autonomisierungsschub für das Kunstfeld. Auch in Bourdieus Konzeption manifestiert sich demnach die Autonomisierung des Kunstfel-des in der Verschiebung von Fremdreferenz zu Selbstreferenz und damit letztlich vom Primat der Funktion zugunsten des Primats der Form (Bour-dieu 1999: 439). Dabei betrifft der Autonomisierungsschub streng genom-men nur ein Teil des Feldes und führt im 19. Jahrhundert zur Ausbildung eines bis dahin so nicht gekannten autonomen Pols der „reinen Produkti-on“, der durch die Position des *l'art pour l'art* repräsentiert wird. Diese Position ist verknüpft mit einer spezifischen Art der Produktion künstlerischer Produkte, die für einen eingeschränkten Markt der Produzenten be-stimmt sind und in erster Linie auf die symbolische Anerkennung der künstlerischen peer group zielt. Ökonomischer Erfolg wird hingegen ver-pönt (Bourdieu 1999: 187f.).

Ihre radikalsten Verfechter treibt sie dazu, „irdisches Scheitern als Zei-chen der Erwähltheit anzusehen und den Erfolg als Mal der Auslieferung an den Zeitgeschmack“ (Bourdieu 1999: 344). Seit ihrer Etablierung stellen die verschiedenen Subfelder der Kunstproduktion einen fortwährenden Schau-platz der Auseinandersetzung zwischen einer das Feld ökonomisch und politisch beherrschenden heteronomen Fraktion bspw. der bürgerlichen Kunst und einer autonomen Fraktion bspw. der avantgardistisch orientier-ten Kunst dar. Diesen Kampf denkt Bourdieu als ergebnisoffen, wobei die Intensität der Auseinandersetzung vom jeweils historisch spezifischen Au-tonomiegrad des Feldes abhängt. Je größer die Autonomie des Feldes, desto deutlicher werde der Schnitt zwischen den beiden Polen des Feldes. Dieser Antagonismus zwischen dem ‚reinen‘ Pol und dem kommerziellen Pol wird durch den sekundären Gegensatz zwischen Avantgarde und arrivierter Avantgarde im Subfeld der eingeschränkten Produktion ergänzt (Bourdieu 1999: 198). Am Pol der autonomen Kunst gibt die künstlerische Tradition die ästhetischen Anforderungen, geistigen Erwartungen sowie Wahrneh-mungs- und Denkkategorien vor, in deren Rahmen sich künstlerische Pro-duktion, Vermittlungstätigkeiten sowie adäquate Rezeption¹² bewegen kön-

12 Eine adäquate Rezeption basiert nach Bourdieu auf einer im Laufe der Zeit erworbe-nen *ästhetischen Einstellung* (Kastner 2009: 20), die Fragen der Form, des Stils, der Manier vor jene des Inhalts stellt. Sie nimmt in der Rezeption damit ausschließlich Bezug auf den Gesamtbereich der vergangenen und gegenwärtigen Kunstwerke und

nen (Bourdieu 1974: 108ff.). Die Anerkennung von Kunst wird hier ausschließlich über das Prinzip der internen Hierarchisierung, das heißt auf Basis feldspezifischer Kriterien reguliert. Am anderen Pol des künstlerischen Feldes hingegen herrscht die ökonomische Logik, die aus dem Handel mit Kulturgütern einen Handel wie jeden anderen macht, vorrangig auf den sofortigen und temporären Erfolg setzt und sich an der bestehenden Nachfrage ihrer Kundschaft orientiert (Bourdieu 1999: 228f.). Das Feld der Massenproduktion funktioniert somit nach dem Prinzip der externen Hierarchisierung. Hier sind weltlicher bzw. ökonomischer Erfolg oder politische Anerkennung die Kriterien der Konsekration (Schumacher 2011: 131ff.).

Das Maß an Autonomie, das ein Feld erlangen kann, ist nun bei Bourdieu nicht nur vom Ausgang feldinterner Kämpfe abhängig. Für Bourdieu ist es darüber hinaus grundsätzlich mit den jeweils vorherrschenden Kräfteverhältnissen im Feld der Macht¹³ verknüpft, das heißt in den Verhältnissen des Feldes zu den angrenzenden Feldern der Politik, des Journalismus, der Ökonomie etc. (Schwingel 1997: 134). Bourdieu (1999: 149) zufolge schwanke das Ausmaß an Autonomie eines Feldes – und damit der Zustand der hier wirksamen Kräfteverhältnisse – mit den Epochen und nationalen Traditionen beträchtlich. Je nach Ausmaß des generationsübergreifend akkumulierten symbolischen Kapitals bestimmter Positionen fühlen sich deren Vertreter berechtigt bzw. verpflichtet, die Ansprüche feldexterner Mächte zu übergehen bzw. zu bekämpfen (Bourdieu 1999: 149f.). Diese *relative Autonomie* des Feldes gegenüber dem Machtfeld ist zentral für das Autonomiekonzept Bourdieus (Wuggenig 2009: 46) und stellt eine deutliche Differenz zum differenzierungstheoretischen Ansatz Luhmanns dar. Denn nach Bourdieu kann es zu einem Umsturz der Gattungshierarchie bzw. der legitimen Wirklichkeitssetzung innerhalb des Feldes¹⁴ nur dann

gründet so in ihrem Kern auf der Idee der Autonomie der Kunst (Bourdieu 1987: 21). Die Aneignungsform der *populären Ästhetik* hingegen bringt in ihrer Inhaltsorientiertheit einen inadäquaten Code am Kunstwerk zum Einsatz und ist folglich nicht in der Lage, Kunstwerke als Kunstwerke zu verstehen (Schumacher 2011: 109).

13 Den Begriff des Machtfeldes entwickelte Bourdieu erst im Laufe seiner Analysen verschiedener gesellschaftlicher Felder und arbeitete ihn in seinem Werk *Der Staatsadel* (2004) erstmalig aus. Das Feld der Macht bezeichnet eine Art „Metafeld“ (Schwartz 1997: 36), in dem die herrschenden Fraktionen aus den jeweiligen Feldern miteinander um gesellschaftliche Macht und Einfluss ringen. Auf dem Spiel steht dabei vor allem die Wertigkeit der verschiedenen Kapitalsorten. Es ersetzt Bourdieus frühere Rede von den herrschenden Klassen (Bourdieu/Wacquant 1991).

14 Bourdieu unterscheidet zwischen *symbolischen Revolutionen*, die einen Umsturz der Gattungshierarchien bzw. der Weltsetzungen darstellen und *häretischen Brüchen*,

kommen, wenn gleichlaufende externe Wandlungsprozesse diesen unterstützen – beispielsweise indem den „neuen Kategorien von Produzenten [...] und ihren Produkten Konsumenten“ zugeführt werden, „deren [...] Einstellungen und Geschmacksausprägungen [...] zu den Produkten passen, die sie ihnen bieten“ (Bourdieu 1999: 400f.).

Zu den entscheidendsten Faktoren des Gelingens von Revolutionen im Bereich der Bildenden Kunst gehört demnach die Inklusion neuer Konsumentengruppen im Feld, die sich in Affinität zu sich neu im Feld etablierenden Produzenten befinden und somit deren Erfolg sichern (Bourdieu 1999: 401). Aus Bourdieus Perspektive wird Wandel demnach durch die Strategien der am feldspezifischen Definitionskampf beteiligten Akteure und Institutionen induziert. Die erfolgreiche Etablierung neuer Positionen und damit verbundener Weltansichten aber kann nicht unabhängig vom Feld der Macht, dem sozialen Raum – und damit von feldexternen Einflüssen geschehen (Karstein 2013: 45f.).

2.3 Vergleichende Diskussion von System- und Feldtheorie

Vergleicht man die Behandlung der Kunst bei Luhmann und Bourdieu, fallen zunächst eine Reihe von Ähnlichkeiten auf: Vorstellungen eines freischaffenden, jenseits gesellschaftlicher Zwänge stehenden Künstlergenies, wie eines autonomen Betrachters (Rebentisch 2005: 56f.) werden entweder in Kommunikation oder in Praxis ‚aufgelöst‘. Die theoretischen Grundlagen, die zu diesen Relativierungen führen, sind dennoch grundverschieden. Während Luhmann Gesellschaft als komplexen Zusammenhang von Kommunikationsprozessen sieht, der Sprecher, Subjekte und Individualitäten erst erzeugt, legt Bourdieu mit dem Denk-, Handlungs- und Wahrnehmungsschemata umfassenden Habituskonzept die Struktur selbst in den Akteur und seine Strategien hinein (Nassehi/Nollmann 2004: 14f.). Mündet dies bei Luhmann darin, dass Kunstwerke als Kommunikation von Wahrnehmung immer weitere Kommunikation erzeugen, betrachtet Bourdieu das Feld als Netzwerk von Kunstwerken¹⁵, Künstlern und Vermittlern mit-

die im Sinne eines inkrementalen Wandels zu verstehen sind und im Grunde den normalen Prozess der Kunstentwicklung darstellen (Bourdieu/Haacke 1995: 47).

15 Dem Vorwurf: „die Kunst als eigene immanente soziale Form oder Formung“ tauche letztlich nicht auf dem Bildschirm des Bourdieu’schen Denkens auf (Nassehi 2011: 311), lässt sich entgegen halten, dass die Kunstsoziologie Bourdieus drei analytische Ebenen verbindet: die externe Ebene der Produktion, die Rezeption und die immanente der Werke selbst (Schwingel 1997: 149).

hin von Experten, die jedoch lediglich als Akteure im Möglichkeitsraum des Feldes und eben nicht als Individuen (soziologisch) sichtbar werden.¹⁶

Als weitere Ähnlichkeit ist festzuhalten, dass sowohl Luhmann als auch Bourdieu die gesellschaftliche Entwicklung hin zur Moderne durch soziale Differenzierungsprozesse geprägt sehen. In Luhmanns Konzeption evolviert das Kunstsystem seit seiner Ausbildung als autonomes System hierbei als ein gleichwertiges System neben anderen im polyzentrisch organisierten System Gesellschaft. Durch das Prozessieren der systemeigenen Unterscheidungen reproduziert es sich autopoietisch. Uwe Schimank (2007: 152) hat mit Blick auf Luhmanns Autonomiekonzeption darauf aufmerksam gemacht, dass es bei Luhmann kein Mehr oder Weniger an Autonomie geben könne: Entweder ein Teilsystem ist autonom oder nicht, irgendetwas dazwischen gäbe es nach Luhmann nicht. Auf die Kunst bezogen bedeutet dies, dass deren Eigenständigkeit solange außer Frage stehe, wie sie als selbstreferentielles System operiere. Schimank (2007: 152) bemängelt, dass Autonomie auf diese Weise zu einem nahezu „differenzlosen Konzept“ werden würde, das sich nur noch dazu eigne, den Unterschied zu vormodernen Verhältnissen zu markieren. In diesem Zuschnitt sage das Autonomiekonzept für die Analyse von Veränderungstendenzen in der Gegenwartsgesellschaft kaum noch etwas aus. Zu dieser Einschätzung passt, dass Luhmann in Bezug auf die Kunst immer nur von der „modernen Kunst“ spricht – egal, ob es sich dabei um den Impressionismus oder um zeitgenössische Kunst handelt: „Die moderne Selbstbeschreibungsgeschichte des Kunstsystems von der Romantik über die Avantgarde bis zur Postmoderne lässt sich unter einem Gesichtspunkt zusammenfassen – als Variation zu einem Thema“ (Luhmann 1995: 489; vgl. auch Danko 2012: 85).

Will man etwas über Veränderungen erfahren, die möglicherweise einen Einfluss auf die Souveränität der Kunst haben, muss man sich dem Aspekt der *Abhängigkeit* zuwenden, der bei Luhmann interessanterweise getrennt von Autonomie gedacht wird (vgl. Luhmann 1990: 289ff.). Demnach kann bei Luhmann die Autonomie eines Teilsystems bei unterschiedlich hoher Abhängigkeit durchaus gewahrt bleiben. Denn Abhängigkeit bildet sich im Unterschied zu Autonomie eben nicht auf der Ebene der Leitdifferenz des Systems, sondern in der Programmstruktur der Systeme ab. Indem Programme den binären Code operationalisieren, schaffen sie Bedingungen für

16 Allerdings erhalten aus diesem Blickwinkel die spezifischen Perspektiven und Interessen der an einem sozialen Spiel beteiligten Akteure hohe Relevanz. Luhmann bemerkt hier zwar, dass die Ausdifferenzierung eines Systems immer auch mit der Ausdifferenzierung von Komplementärrollen einher geht, lässt diesen Aspekt jedoch unterbelichtet (vgl. dazu Koller 2007: 135).

die Richtigkeit der Selektion von Operationen. In diesem Sinne sorgen sie für eine „hinreichende Orientierungssicherheit der teilsystemspezifischen Kommunikation“ (Schimank 2007: 147). Im Falle der Kunst steuern Programme in Form von Stilen oder Manifesten die konkreten Entscheidungen darüber, was Kunst ist und was nicht. Die Programmstruktur eines Teilsystems integriert hierbei Elemente, die aus anderen Teilsystemen stammen. Für den Bereich der Kunst wären das beispielsweise rechtliche, wissenschaftliche, aber auch ökonomische Regelungen. Luhmann geht davon aus, dass solche von außen hineingetragene Elemente im Laufe des gesellschaftlichen Differenzierungsprozesses immer vielfältiger und zahlreicher werden – ja sogar eine zwangsläufige Begleiterscheinung funktionaler Differenzierung seien (siehe oben). In diesem Sinne verrechtlicht sich die Wissenschaft, die Politik verwissenschaftlicht und die neueren Debatten um den Imperativ der Kreativität verweisen möglicherweise auf eine Ästhetisierung der Ökonomie. Dies alles jedoch führt Luhmann zufolge nicht dazu, dass die autopoietische Reproduktion des jeweiligen Systems außer Kraft gesetzt wird.

Bourdieu's Felder stellen demgegenüber Kampffelder dar, in denen um die legitime Sicht der Welt beispielsweise um die Frage, was überhaupt als Kunst gelten darf, gerungen wird. Sie sind nicht gleichrangig, sondern im Makrokosmos des sozialen Raums bzw. des Machtfeldes relational positioniert, haben also unterschiedliche Machtpositionen im Kampf um die gesellschaftliche Wirklichkeitssetzung inne. Das Kunstfeld gilt hier als ein beherrschtes Feld im Feld der Macht: es ist selbst den anerkanntesten Künstlern kaum möglich, ihr Prestige in andere Felder zu übertragen und dort Einfluss auszuüben, während etwa hohe Vertreter aus Politik und Wirtschaft ihren Einfluss durchaus erfolgreich auf andere Felder ausweiten können (Schuhmacher 2011: 137f.). Felder werden daher von Bourdieu nicht als per se autonome, sondern als *relativ* autonome Räume gedacht. Ihr Autonomiegrad ist Gegenstand eines fortwährenden internen Kampfes um die Besetzung von Machtpositionen im Feld und eines feldexternen Kampfes um die Position im Metafeld der Macht.

Natalie Heinich (2005: 50) kritisiert an Bourdieu's Kunstfeldkonzeption die Dichotomie seiner Kategorien. So müsste statt einer Fokussierung auf Form und Inhalt das Augenmerk vielmehr auf den Kontext gelegt werden (vgl. auch Zahner 2011). Auch seien die Kategorien legitime vs. illegitime Kunst, feiner vs. populärer Geschmack unterkomplex zur Erfassung des Kunstgeschehens und müssten hinsichtlich der Betonung von Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten für die zeitgenössische Kunst überarbeitet werden. Ergebnisse mehrerer soziologischer Untersuchungen zur Kunst weisen denn auch in diese Richtung. Sie diagnostizieren, dass spätestens seit Mitte des letzten Jahrhunderts eine Ausdifferenzierung des Kunstfeldes

sowohl in Fragen des Geschmacks als auch hinsichtlich der Produktionsmodi von Kunst stattgefunden habe, die es zu berücksichtigen gelte (Danko 2011: 50). So stellen Christoph Behnke und Ulf Wuggenig (1994: 247) bereits 1994 fest, dass sich publikumsseitig neben dem Subfeld der eingeschränkten Produktion und der Massenproduktion ein Feld der „erweiterten Produktion“ ausgebildet habe, das „von der neuen entdifferenzierten postmodernistischen Kultur dominiert wird“. In diesem Sinne diagnostiziert Nina Tessa Zahner (2006) auf Basis einer Feldrekonstruktion, dass sich auch produktionsseitig mit der Etablierung der Pop Art in den 1960er-Jahren ein Feld der „erweiterten Produktion“ herausgebildet habe. Dieses zeichne sich dadurch aus, dass in ihm Mechanismen der Ökonomie und der reinen Kunst ineinandergreifen und mit der Mehrfachkodierung der Pop Art zudem einem breiten Mittelklassepublikum die Teilnahme an Kunst eröffnet worden sei (Zahner 2006, 2009). In einer neueren Publikation konstatiert Wuggenig (2012: 44) eine deutlich fortgeschrittene Differenzierung des Feldes; demnach stelle es sich heute „als offenes System dar, in dem es Platz für ein überaus großes Spektrum an (Re-)Präsentationsformen gibt“ (vgl. auch Zahner 2013). All diese Diagnosen legen entgegen der ursprünglich dualistischen Feldkonzeption eine Multipolarität von Feldern nahe (vgl. dazu Schmitz et al. 2014).

Überraschend nah sind sich Luhmann und Bourdieu wieder in der Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion von Kunst. Bourdieu sieht in den Feldern der Symbolproduktion, zu denen er unter anderem auch das Feld der Kunst zählt, Orte, die mehr als andere soziale Felder involviert sind in die Produktion von Klassifizierungen und Teilungsprinzipien, mit Hilfe derer wir die Welt wahrnehmen und begreifen. Künstler verfügen über die

„genuin symbolische Macht, sichtbar und glaubhaft zu machen, die mehr oder minder verworrenen, undeutlichen und unformulierten, ja unformulierbaren Erfahrungen der natürlichen und der sozialen Welt explizit zu machen, ans Tageslicht zu heben – und sie damit existent werden zu lassen“ (Bourdieu 1992: 162).

Für Luhmann zeigt Kunst die Kontingenz der Realität an. Er schreibt hierzu:

„Die reale Realität wird zum normalen Alltag, zum Bereich der vertrauten Erwartungen. Die fiktionale Realität wird zum Bereich der Reflexion anderer (unvertrauter, überraschender, nur artifiziell zu gewinnender) Ordnungsmöglichkeiten.“ (Luhmann 2008: 199)

Beide Theoretiker kommen sich demnach gesellschaftsdiagnostisch und differenzierungstheoretisch insofern nahe, als sie der Kunst die Funktion zuschreiben, die spezifische Strukturiertheit gesellschaftlicher Wirklichkeit zu reflektieren, indem sie alternative Strukturierungsmodi gesellschaftlich sichtbar macht oder die – in Bourdieus Worten gesprochen – „unformulierbaren Erfahrungen“ ins soziale Geschehen einbringt bzw. mit Luhmann „Wahrnehmbares für Kommunikation verfügbar“ (Luhmann 1995: 21) macht. Insofern kommen Luhmann und Bourdieu hinsichtlich der Funktion von Kunst mit ihren deutlich unterschiedlich angelegten Untersuchungen zu durchaus ähnlichen Ergebnissen. Dies spricht wiederum dafür, dass Kunst in der Moderne eine überzeugende Erzählung ihrer Autonomie generieren konnte.

Vergleicht man die theoretischen Schwerpunktsetzungen beider Theoretiker, könnte man zu dem Schluss kommen, dass diese sich durchaus ergänzen. Während es Luhmann mit dem Fokus auf den binären Code im Grunde vorrangig um die autopoietische Geschlossenheit des Systems geht, fokussiert Bourdieu sehr viel stärker auf die (im Luhmann'schen Sinne) Programmebene – und damit auf die konkreten Auseinandersetzungen darüber, was zu einem spezifischen historischen Zeitpunkt in einer spezifischen Gesellschaft auf welchem Wege als legitime Kunst Geltung erlangt. Daher spielen auch interne Hierarchisierungen bei Bourdieu eine viel größere Rolle. Erscheint bei Luhmann das Kunstfeld zunächst als homogen, da sich der binäre Code sowohl auf ein Comic als auch auf Werke der Bildenden Kunst anwenden lässt, geht es Bourdieu genau um diese (immer auch hierarchischen) Klassifizierungen – und um eine theoretische Reflexion der Mechanismen, die zu ihrer Entstehung, Tradierung oder Transformation führen.

Interessant ist nicht zuletzt, dass sowohl Luhmann, als auch Bourdieu aktuelle Entwicklungen hin zu einer Intellektualisierung des Kunstsystems bzw. -feldes im Blick hatten. Für Bourdieu stellt sie sich als eine sich radikalisierende Autonomisierung des Feldes dar, die eine hoch selbstreflexive Kunst hervorbringt. Da diese Kunst nur noch von Kunstexperten verstanden werden könne (Bourdieu 1999: 384), provoziere sie eine größer werdende Distanz zwischen Kunst und Publikum. Die Kunst stelle so die ihr zugeschriebene reflexive Funktion zunehmend selbst in Frage und nivelliere das kritische Potential avantgardistischer Kunst im „Schlachtfeld der öffentlichen Meinung“ (Bourdieu/Haacke 1995: 35; vgl. dazu Danko 2011: 37, Schumacher 2011: 192f.). Auch Luhmann (1995: 497) problematisiert diese zunehmende Selbstreflexivität der Kunst als ein Zusammenfallen von Operation und Selbstbeschreibung: „Wenn aber das Kunstwerk selbst zur eigentlichen Philosophie der Kunst geworden ist [...], wie kann es dann weitergehen?“.

Im Folgenden werden die Konzeptionen der Autonomie der Kunst von Niklas Luhmann und Pierre Bourdieu an der populären These von der Ökonomisierung der Kunst zur Anwendung gebracht. Dieses Vorgehen verfolgt das Ziel, die Theorien im Sinne „beobachtungsleitender Annahmen“ (Kalthoff 2008: 12) an einem empirischen Phänomen zur Anwendung zu bringen.

3 Luhmann, Bourdieu und die These von der Ökonomisierung der Kunst

Ökonomisierungsdiagnosen haben seit Beginn der 1990er-Jahre im soziologischen Diskurs Konjunktur (für einen Überblick vgl. Krönig 2007: 12f.). Hierbei fällt auf, dass der Begriff zumeist mit einem spezifischen kritischen Impetus Verwendung findet: So wird eine Verwirtschafterlichung, eine Ausbreitung des Marktes oder eine Durchsetzung ökonomischen Denkens und Handelns (Kostenmaximierung, Effizienz, Wettbewerb, Management) in gesellschaftlichen Bereichen diagnostiziert, „in denen ökonomische Überlegungen in der Vergangenheit einer eher untergeordnete Rolle zu spielen schienen“ (Mühlenkamp 2003: 47). Diese Diagnose wird mit einer deutlich längeren Tradition auch in Bezug auf das Kunstfeld geäußert (Behnke 2012; Graw 2008; Horkheimer/Adorno 2006; Alexander 1996). Eine differenzierungstheoretische Beschäftigung mit dem Thema bietet sich folglich geradezu an. Wie aus dem oben dargestellten schon deutlich geworden sein dürfte, bringen Luhmann und Bourdieu hier abweichende theoretische Instrumentarien zur Anwendung. Dies lässt vermuten, dass sie auch zu deutlich abweichenden Diagnosen gelangen könnten. Wie jedoch sowohl die Frage der Funktion der Kunst als auch die Diagnose einer Intellektualisierung der Kunst gezeigt haben, ist davon nicht ohne Weiteres auszugehen.

Für Bourdieu war die zunehmende Ökonomisierung (nicht nur) der Kunst ein klar zu beobachtendes empirisches Phänomen. Entsprechende Transformationsprozesse nahm er insbesondere seit Mitte der 1990er-Jahre wahr. Sie legten für ihn den Verdacht nahe, dass „die gegenüber ökonomischen Zwängen hart erkämpfte Unabhängigkeit der Produktion und der Verbreitung von Kultur durch das Eindringen der Marktlogik auf allen Ebenen [...] in ihren Grundlagen bedroht ist“ (Bourdieu 2001b: 83). Es ist die Etablierung neuer Allianzen zwischen Kunst und Wirtschaft in der Form des Kultursponsorings bzw. weitreichender Privatisierungen, die Bourdieu (1999: 530) als eine zunehmende Intrusion der Welt des Geldes in das Feld der Kunst erkennt. Für ihn stellen diese Formen der Kooperation eine grundlegende Verwischung der Grenzen zwischen den Feldern dar; der gesamte Bereich der Kulturproduktion werde so zunehmend marktförmi-

gen Regeln unterworfen (Bourdieu 1999: 531). Durch die neuen Formen der Finanzierung würden Künstler und Literaten zur Konformität gezwungen, was einer gesellschaftlichen Nivellierung kritischen und unabhängigen Denkens gleichkomme: „Der radikale Liberalismus eröffnet das Ende der freien künstlerischen Produktion“ (Bourdieu/Haacke 1995: 75), so die unmissverständliche Diagnose.

Diese geradezu „apokalyptische“ (Wuggenig 2009: 47) Prophezeiung vom *Ende der Kunst* erinnert stark an die Diagnosen der ersten Generation der Kritischen Theorie und macht die Schwächen des dualistischen Denkens Bourdieus offenbar (Danko 2011; Heinich 2005; Zahner 2011). Für Sichtweisen jenseits eines Entweder-Oder, wie etwa der von Hans Abbing (2002), der die These einer exzeptionellen Ökonomie der Kunst vertritt und die enge Verwobenheit von Markt- und Gabenlogik im Kunstfeld herausstellt, ist hier ebenso wenig Raum, wie für den Ansatz von Olav Velthuis (2003), der die Spezifika der Preisbildung im Kunstfeld als wenig vereinbar mit klassischen Ansätzen der Ökonomie ansieht, sondern deren feldspezifische Prägung herausstellt.

Im Unterschied zur Einschätzung Bourdieus sieht Luhmann die autopoietische Geschlossenheit der Kunst nicht ernsthaft in Gefahr. Mit Blick auf das Verhältnis von Kunst und Ökonomie kommt er in den 1990er-Jahren vielmehr zu der Einschätzung:

„[...] daß Kunstwerke gekauft, verkauft, verpfändet, bezahlt werden, [...] das ist dann keine Operation, die zur Herstellung oder Betrachtung des Kunstwerkes beiträgt – so wenig wie Entscheidungen über passende oder nichtpassende Formen durch Zahlungen motiviert sein können.“ (Luhmann 2008: 395)

Im Sinne operativer Geschlossenheit seien sowohl der Markt als auch die Kunst daher „autonom“ (Luhmann 2008: 395). Phänomene wie der Kunstmarkt stellen für Luhmann somit allenfalls eine – und noch dazu eher „lasche“ – strukturelle Kopplung dar, dessen Irritationen für die Kunstproduktion nicht überschätzt werden sollten, weil das Gebot, original zu sein, von vornherein der Orientierung des Künstlers am Markt enge Grenzen setze (Luhmann 1995: 391).

Diese strikte Setzung des Autonomiepostulats muss sich allerdings den Vorwurf der Undifferenziertheit gefallen lassen. Denn es kann wohl kaum geleugnet werden, dass die Luhmann'sche Autonomiekonzeption gerade diejenigen Phänomene nicht zu erfassen vermag, die heute in Bezug auf das Verhältnis von Kunst und Ökonomie im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen, und die sich auf Maß, Umfang und Effekt der Übernahme systemfremder Elemente in die Programmstruktur eines Teilsystems beziehen

(grundlegend dazu Münch 1986; 2011). Der Grad der Übernahme ökonomischer Kriterien in das Kunstsystem (vgl. Küsters 2008) sowie die signifikante Zunahme der Implementierung künstlerischer Praktiken in die Ökonomie (vgl. Hermsen 2001) ist derart angestiegen, dass ein Perspektivwechsel dringend nötig wäre: weg von der Fokussierung auf Autonomie und hin zu einer systematischen Analyse von wachsenden Fremdreferenzen in den Programmstrukturen. Nur so scheint uns das Luhmann'sche Theorieinstrumentarium für die Analyse von Gegenwartsgesellschaften weiterhin fruchtbar.

Franz Kasper Krönig (2007) macht mit seiner Anwendung des Konzeptes der „Nebencodierung“¹⁷ einen Vorschlag, wie sich ändernde System-Umwelt-Verhältnisse bei prinzipieller Aufrechterhaltung der autopoietischen Geschlossenheit in Bezug auf Gegenwartskunst systemtheoretisch konzeptualisieren lassen. Demnach konnten seit den 1960er-Jahren politische Ansprüche an Kunst in der Nebencodierung der *engagierten Kunst* zu einer neuartigen Grundlage des Autonomiepostulates umgewandelt werden, ebenso konnten seit den 1980er-Jahren wirtschaftliche Anforderungen in der Nebencodierung der *erfolgreichen Kunst* in das Kunstsystem integriert werden, ohne dass dies eine Bedrohung des Autonomiepostulats dargestellt hätte. Auch wenn gerade die Überlegungen zur erfolgreichen Kunst im Detail noch nicht ausgereift erscheinen, werfen sie ein Schlaglicht auf einen möglicherweise zukünftig zu beschreitenden Weg.

In eine ähnliche Richtung weisen neuere Arbeiten zur Kunstfeldtheorie Bourdieus. Wie dargestellt, diagnostizieren Heinich (2005), Wuggenig (2012) und Zahner (2006; 2009) eine zunehmende Ausdifferenzierung des Feldes der Kunst, in deren Rahmen ein Weiterbestehen eines Subfeldes der autonomen Kunst durchaus denkbar scheint. All diese Diagnosen legen entgegen der ursprünglich dualistischen Feldkonzeption eine Multipolarität von Feldern nahe und nehmen deren multiple Verflechtungen mit angrenzenden Feldern konsequent ins Visier (Schmitz et al. 2014).

Folgt man diesen neueren, an Luhmann und Bourdieu anschließenden Überlegungen, so ist die Autonomie der Kunst in absehbarer Zeit kaum bedroht. Vielmehr scheint das gesellschaftliche Reflexionsmedium Kunst in der Tradition des Luhmann'schen Denkens in der Lage, sich Fremdreferenz

17 Nebencodes kommen nach Luhmann im Falle von Funktionsmängeln des Hauptcodes, wie dessen Überlastung zum Zuge (Luhmann 1975). Sie können an die Seite des Hauptcodes treten, um den Erfolg einer Kommunikation zu gewährleisten: im Falle der Kunst den Anschluss an eine Kommunikation als Kunstkommunikation. Es wäre allerdings zu fragen, ob solche Nebencodes nur Ausdruck von Funktionsmängeln sind und nicht auch das Ergebnis ‚normaler‘ interner Ausdifferenzierung darstellen können.

in geradezu virtuoser Art und Weise einzuverleiben. Das System differenziert sich demnach über diverse Nebencodierungen intern, ohne dass hierbei seine Grenzen gefährdet würden. In der Tradition des Bourdieuschen Denkens hingegen, scheint die Autonomie der Kunst im multipolaren Kampffeld der Gegenwartskunst als *ein* Subfeld in einer Vielzahl von in unterschiedlicher Weise heteronom geprägten Feldern fortzubestehen. Die multipolare Spannung, die es fortwährend zu den anderen Subfeldern unterhält (Danko 2011: 48), scheint dann als Garant seiner Abgrenzung und fortwährenden Transformation. Es ist eben dieser Kampf um Distinktion, der den Fortbestand der autonomen Kunst letztlich sichert.

Inwieweit diese Diagnosen die Entwicklungen im Feld der Gegenwartskunst adäquat erfassen, bleibt letztlich allerdings eine empirische Frage. Nun gilt es, der Transformation des Kunstfeldes der Gegenwart und der Ausbildung von Nebencodierungen umfassende empirische Studien zu widmen, die auch und gerade die Ebene der Organisation und der Komplementärrollen zu ihrem Gegenstand machen. Vor allem die Rolle, die dem Publikum aus diesen beiden theoretischen Perspektiven dabei zukommt, scheint uns interessant und aufschlussreich. Diese Frage ist bislang allerdings weitgehend vernachlässigt worden (Koller 2007; Zahner 2014).

Literatur

- Abbing, Hans (2002): *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Alexander, Victoria D. (1996): „Pictures at an Exhibition: Conflicting Pressures in Museums and the Display of Art“. In: *American Journal of Sociology* 101(4), S. 797-839.
- Behnke, Christoph (2012): „Ökonomisierung und Anti-Ökonomismus“. In: Wuggenig, Ulf/Munder, Heike (Hg.): *Das Kunstfeld. Eine Studie über die Akteure der zeitgenössischen Kunst*. Ennetbaden: Lars Müller, S. 189-204.
- Behnke, Christoph/Wuggenig, Ulf (1994): „Heteronomisierung des ästhetischen Feldes. Kunst, Ökonomie und Unterhaltung im Urteil eines Avantgardekunst-Publikums“. In: Mörth, Ingo/Fröhlich, Gerhard (Hg.): *Das symbolische Kapital der Lebensstile. Zur Kultursoziologie der Moderne nach Pierre Bourdieu*. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 229-252.
- Bongaerts, Gregor (2008): *Verdrängungen des Ökonomischen. Bourdieus Theorie der Moderne*. Bielefeld: transcript.
- Bourdieu, Pierre (1974): „Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld“. In: Ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 75-124.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Rede und Antwort*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1998a): *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Bourdieu, Pierre (1998b): *Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion*. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre (1999): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2001a): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2001b): *Gegenfeuer 2. Für eine europäische soziale Bewegung*. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre (2004): *Der Staatsadel*. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre/Haacke, Hans (1995): *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc J. D. (1991): „Das Feld der Macht und die technokratische Herrschaft. Loïc Wacquant im Gespräch mit Pierre Bourdieu anlässlich des Erscheinens von „La Noblesse d’État““. In: Pierre Bourdieu: *Die Intellektuellen und die Macht*. Hg. von Irene Dölling. Hamburg: VSA, S. 67-100.
- Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc J. D. (1996): *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Busch, Werner (Hg.) (2005a): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. München/Zürich: Pieper.
- Busch, Werner (2005b): „Autonomie der Kunst“. In: Ders. (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. München/Zürich: Pieper, S. 230-256.
- Danko, Dagmar (2011): *Zwischen Überhöhung und Kritik. Wie Kulturtheoretiker zeitgenössische Kunst interpretieren*. Bielefeld: transcript.
- Danko, Dagmar (2012): *Kunstsoziologie*. Bielefeld: transcript.
- Graw, Isabelle (2008): *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Köln: DuMont.
- Hauser, Arnold (1988): *Soziologie der Kunst*. München: Beck.
- Heinich, Nathalie (2005): *L’élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris: Gallimard.
- Hermesen, Thomas (2001): „Die Kunst der Wirtschaft und die Wirtschaft der Kunst“. In: *Soziale Systeme* 7(1), S. 156-176.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2006 [1969]): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch.
- Kalthoff, Herbert (2008): „Einleitung zur Dialektik von qualitativer Forschung und soziologischer Theoriebildung“. In: Kalthoff, Herbert/Hirschauer, Stefan/Lindemann, Gesa (Hg.): *Theoretische Empirie. Zur Relevanz qualitativer Forschung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 8-32.
- Karstein, Uta (2012): „Auseinandersetzungen in und zwischen Feldern. Vorschläge zur Spezifizierung des Bourdieu’schen Begriffs sozialer Kämpfe am Beispiel des Staat-Kirche-Konfliktes in der DDR“. In: Bernhard, Stefan/Schmidt-Wellenburg, Christian (Hg.): *Feldanalyse als Forschungsprogramm 2: Gegenstandsbezogene Theoriebildung*. Wiesbaden: VS, S. 257-280.
- Karstein, Uta (2013): *Konflikt um die symbolische Ordnung. Genese, Struktur und Eigensinn des religiös-weltanschaulichen Feldes in der DDR*. Würzburg: Ergon.
- Kastner, Jens (2009): *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*. Wien: Turia + Kant.
- Kieserling, André (2008): „Felder und Klassen: Pierre Bourdieus Theorie der modernen Gesellschaft“. In: *Zeitschrift für Soziologie* 37(1), S. 3-14.

- Kneer, Georg (1999): „Struktur und Ereignis bei Jürgen Habermas und Michel Foucault. Ein Theorievergleich“. In: Greshoff, Rainer/Kneer, Georg (Hg.): *Struktur und Ereignis in theorievergleichender Perspektive. Ein diskursives Buchprojekt*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 51-69.
- Kneer, Georg (2004): „Differenzierung bei Luhmann und Bourdieu. Ein Theorienvergleich“. In: Nassehi, Armin/Nollmann, Gerd (Hg.): *Bourdieu und Luhmann. Ein Theorienvergleich*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 25-56.
- Koller, Markus (2007): *Die Grenzen der Kunst. Luhmanns gelehrte Poesie*. Wiesbaden: VS.
- Kösser, Uta (2006): *Ästhetik und Moderne. Konzepte und Kategorien im Wandel*. Erlangen: Filos.
- Krais, Beate (1999): „Über die Vorzüge der kleinen Form“. In: *Soziologische Revue* 22(1), S. 8-14.
- Krauss, Sebastian W.D. (2011): *Die Genese der autonomen Kunst. Eine historische Soziologie der Ausdifferenzierung des Kunstsystems*. Bielefeld: transcript.
- Krönig, Franz Kasper (2007): *Die Ökonomisierung der Gesellschaft. Systemtheoretische Perspektiven*. Bielefeld: transcript.
- Küstners, Ivonne (2008): „„Das ist ein reiner Käufermarkt“: Kulturmanager und die Ökonomisierung der Kunst“. In: Rehberg, Karl-Siebert (Hg.): *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*. Teilband 1 u. 2. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 3859-3864.
- Luhmann, Niklas (1975): *Soziologische Aufklärung. Band 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Luhmann, Niklas (1987): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1990): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Luhmann, Niklas (1995): *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1997): „Weltkunst“. In: Gerhards, Jürgen (Hg.) (1997): *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 55-102.
- Luhmann, Niklas (2008): *Schriften zu Kunst und Literatur*. Hg. v. Niels Weber. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mühlenkamp, Holger (2003): „Zum grundlegenden Verständnis einer Ökonomisierung des öffentlichen Sektors. Die Sicht eines Ökonomen.“ In: Harms, Jens/Reichard, Christoph (Hg.) (2003): *Die Ökonomisierung des öffentlichen Sektors. Instrumente und Trends*. Baden-Baden: Nomos, S. 47-73.
- Müller, Michael (1972): „Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance“. In: Ders./Bredenkamp, Horst/Hinz, Berthold/Verspohl, Franz/Fredel, Jürgen/Apitzsch, Ursula (1972): *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 9-87.
- Müller, Michael/Bredenkamp, Horst/Hinz, Berthold/Verspohl, Franz/Fredel, Jürgen/Apitzsch, Ursula (1972): *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Münch, Richard (1986): *Die Kultur der Moderne*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Münch, Richard (2011): *Akademischer Kapitalismus. Über die politische Ökonomie der Hochschulreform*. Berlin: Suhrkamp.
- Nassehi, Armin (2011): *Gesellschaft der Gegenwarten*. Berlin: Suhrkamp.
- Nassehi, Armin/Nollmann, Gerd (2004): „Einleitung. Wozu ein Theorienvergleich?“ In: Nassehi, Armin/Nollmann, Gerd (Hg.): *Bourdieu und Luhmann. Ein Theorienvergleich*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-24.

- Rebentisch, Juliane (2005): *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ruppert, Wolfgang (1998): *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schimank, Uwe (2007): *Theorien gesellschaftlicher Differenzierung*. Wiesbaden: VS.
- Schmitz, Andreas/Witte, Daniel/Gengnagel, Vincent. (2014): *Pluralizing Field Analysis - Toward a Relational Understanding of the Field of Power* (eingereicht).
- Schumacher, Florian (2011): *Bourdieu's Kunstsoziologie*. Konstanz: UVK.
- Schwartz, David (1997): *Culture and Power. The Sociology of Pierre Bourdieu*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Schwingel, Markus (1997): „Kunst, Kultur und Kampf um Anerkennung. Die Literatur- und Kunstsoziologie Pierre Bourdieus in ihrem Verhältnis zur Erkenntnis- und Kultursoziologie“. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 22(2), S. 109-151.
- Sill, Oliver (1997): „Fiktionale Realität' vs. ‚reale Realität'? Zu den kunst- bzw. literaturtheoretischen Reflexionen Niklas Luhmanns und Wolfgang Iser's“. In: *Soziale Systeme* 3(1), S. 137-156.
- Velthuis, Olav (2003): „Symbolic Meanings of prices. Constructing the value of contemporary art in Amsterdam and New York galleries“. In: *Theory and Society* 32(2), S. 181-215.
- Warnke, Martin (1996): *Der Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*. Köln: Dumont.
- Werber, Niels (2008): „Niklas Luhmanns Kunst der Gesellschaft – Ein einführender Überblick“. In: Ders. (Hg.): *Niklas Luhmann. Schriften zu Kunst und Literatur*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 438-476.
- Wuggenig, Ulf (2009): „Relative Autonomie und relative Heteronomie“. In: Montag Stiftung Bildende Kunst/Hochschule für Grafik und Buchkunst (Hg.): *Kunst. Sichtbarkeit. Ökonomie*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 44-49.
- Wuggenig, Ulf (2012): „Kunstfeldforschung“. In: Ders./Munder, Heike (Hg.): *Das Kunstfeld. Eine Studie über die Akteure der zeitgenössischen Kunst*. Ennetbaden: Lars Müller, S. 27-51.
- Zahner, Nina Tessa (2006): *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Zahner, Nina Tessa (2009): „Die Kunst der Inszenierung. Die Transformation des Kunstfeldes der 1960er Jahre als Herausforderung für die Kunstfeldkonzeption Pierre Bourdieus“. In: Joch, Christian N./Wolf, Markus (Hg.): *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Tübingen: Niemeyer, S. 289-308.
- Zahner, Nina Tessa (2011): „Die heterogene Praxis des Ausstellungsbesuchs im zeitgenössischen Kunstfeld. Eine Herausforderung für die Kulturtheorie Pierre Bourdieus?“ In: Šuber, Daniel/Schäfer, Hilmar/Prinz, Sophia (Hg.): *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens*. Konstanz: UVK, S. 253-273.
- Zahner, Nina Tessa (2014): „Das Laienpublikum als Herausforderung für die Feldanalyse“. In: Danko, Dagmar/Moeschler, Olivier/Schumacher, Florian (Hg.): *Perspektiven der Kunstsoziologie II. Kunst und Öffentlichkeit*. Reihe Kunst und Gesellschaft, Wiesbaden: VS (im Erscheinen).