

similationen“ (vgl. *Schumann* et al., 49 ff.) und zur Komplexität des Nachwirkens von Sozialisationsprozessen und Motiven aller Art: In der schöngeistigen Literatur gibt es viele Beispiele, die deutlich machen, daß die Soziologie nicht das Ganze, sondern ein wichtiger Teil zur Erforschung der Transformationswege und -folgen ist.

Anmerkungen

- 1 *Polanyi, K.* (1978, zuerst 1944): *The Great Transformation. Politische und ökonomische Ursprünge von Gesellschaft und Wirtschaftssystemen.* Frankfurt
- 2 *Opp, K. D.*: DDR '89. Zu den Ursachen einer spontanen Revolution, in: *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 43. Jg., H.2, S.302-321
- 3 *Giesen, B. / Leggewie, C.* (Hrsg.) (1991): *Experiment Vereinigung. Ein sozialer Großversuch.* Berlin
- 4 Vgl. hierzu den interessanten Beitrag von *Helmut Berschin*, Deutschlandbegriff im sprachlichen Wandel. In: *Weidenfeld, W. / Korte, K.-R.* (Hrsg.) (1993): *Handbuch zur deutschen Einheit.* Bonn, S.139-148
- 5 *Pollack, D.* (1996): Sozialstruktureller Wandel, Institutionentransfer und die Langsamkeit der Individuen. Untersuchungen zu den ostdeutschen Transformationsprozessen in der *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, der *Zeitschrift für Soziologie und der Sozialen Welt*. In: *Soziologische Revue* Jg. 19/1996, S. 413-429



Kunstlose Soziologie. Über einige Neuerscheinungen zur Kunstsoziologie

THOMAS LOER

WERNER GEPHART, *Bilder der Moderne. Studien zu einer Soziologie der Kunst- und Kulturinhalte.* Opladen: Leske + Budrich 1998, 260 S., kt. DM 44,-

JÜRGEN GERHARDS (Hrsg.), *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten.* Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, 363 S., kt. DM 32,-
Institut für soziale Gegenwartsfragen, Freiburg i.Br./Kunstraum Wien (Hg.): *Art & Language & Luhmann.* Wien: Passagen 1997, 215 S., kt. DM 58,-

WOLFGANG RUPPERT, *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, 645 S., br. DM 36,80

GERT SELLE, *Siebensachen. Ein Buch über die Dinge.* Frankfurt a.M. / New York: Campus 1997, 294 S., gb. DM 58,-

HANS PETER THURN, *Bildmacht und Sozialanspruch. Studien zur Kunstsoziologie.* Opladen: Leske + Budrich 1997, 243 S., kt. DM 39,-

PETER TRÜBNER (Hrsg.), *Das Heiße und das Kalte. Kunst und Gesellschaft. Symposiumsbeiträge für Urs Jaeggi.* Bern: Peter Lang 1997, 262 S., kt. DM 73,-

Seit den Kontroversen um empirische versus dialektische Kunstsoziologie ist es still geworden um dieses einst doch für die Gesamtverfaßtheit des Faches nicht unerhebliche Feld der Soziologie. Diese Stille ist aber kein Indikator für die Veralltäglichen der kunstsoziologischen Arbeit. Kunstsoziologie gehöre in Deutschland nicht zu den institutionalisierten Bindestrichsoziologien, eröffnet *Jürgen Gerhards* völlig zu Recht seinen Sammelband (*Gerhards, 7*), mit dem er den Etablierungsprozeß dieses Teilbereichs der Soziologie einleiten möchte. Damit liegt die Perspektive fest, die im Laufe des Bandes ebensowenig verlassen wird wie in den anderen aktuellen Werken, die sich diesem Thema widmen: Kunst ist ein Gesellschaftsbereich, ein Funktionssystem neben anderen und Kunstsoziologie ist folglich eine spezielle Soziologie neben anderen. Die Veralltäglichen, die auf diese Weise in Gang gebracht werden soll, würde zugleich die Kontroverse nicht auflösen, sondern entscheiden.

Dieser Prozeß kommt ganz bescheiden daher; die beanspruchte „Aussagenreichweite“ (8) wird z.B. von vornherein auf die räumliche und zeitliche Reichweite des Materials, anhand dessen der Gegenstandsbereich jeweils untersucht wird, eingeschränkt. Die weitere, zentrale Einschränkung, daß der Gegenstand „Kunst“ nicht vorkommt, wird von vornherein eingestanden: „Überspitzt könnte

man formulieren, es handle sich um einen Band zum Thema Kunstsoziologie, in dem die Kunst nicht vorkommt“ (8). Dieses Eingeständnis wird mit einer wissenschaftsgeschichtlichen Begründung versehen: Ausdifferenzierung der Disziplinen, und ansonsten nicht weiter kommentiert. Die Konsequenzen daraus, daß der Gegenstandsbereich auf Handeln *anlässlich* von Kunstwerken eingeschränkt wird (genauso könnte es Handeln *anlässlich* von Gartengemüse sein), werden nicht durchdacht. Aber durch diese Beschneidung sind die Ergebnisse von vornherein festgelegt: die Bestimmungsfaktoren des Handelns können nur noch in den kontextuellen Bedingungen gefunden werden. Nur welche Faktoren jeweils in engeren Betracht gezogen werden, unterscheidet sich je nach theoretischer Ausrichtung der Autoren.

Zwar wird der Kunst eine „Sperrigkeit gegenüber einer Standardisierung und Formalisierung“ konstatiert und auf „die Herstellung einer fiktionalen Realität und das Prinzip der Neuschöpfung“ als „die beiden wesentlichen Sinnorientierungen des Kunstsystems“ zurückgeführt (14), aber auch hier kommt die Kunst nur negatorisch ausgrenzend in den Blick. Auch für eine solche negatorische Bestimmung reichen allerdings die angeführten Merkmale nicht aus, denn daß fiktionale Realität höchst standardisiert produziert werden kann, ist nicht nur an den Ergebnissen und Verfahren der Groschenroman-Produktion abzulesen; daß „Neuschöpfung“, solange sie nur als Abgrenzung vom Alten begriffen wird, sich für Standardisierung geradezu anbietet, zeigen in jedem Frühjahr und Herbst die Modemessen. Nur wenn die fiktionale Realität, die ein Kunstwerk generiert, in ihrer Spezifik begriffen würde: als eigenlogisch strukturierte und in der Rezeption eigendynamisch sich entfaltende und so in spezifischer Weise lebendige Erfahrung eröffnende Sinngestalt, und nur wenn das Neue des jeweiligen Werks in seiner substanziiell welteröffnenden Qualität konzeptualisiert würde, ließe sich *begründen*, warum die beiden genannten Momente sich gegen Standardisierung sperren. Daß „informelle, auf Vertrauen basierende Beziehungen“ im Feld der Kunst vorherrschen, könnte dann seinerseits als Korrolarium der Nicht-Standardisierbarkeit bestimmt und müßte keineswegs lediglich als eine „Kompensation formaler Stukturdefizite“ verstanden werden, wie *Gerhards* aus der Perspektive formaler Sozialsysteme vermutet (16).

Daß bei aller Ausblendung der Kunst gleichzeitig ungebrochen von der ‚tieferen Bedeutung eines Kunstwerks‘ geredet wird (18), zeigt, daß die Entlarvung des interesselosen Kunstgenusses als eines scheinbaren, der eigentlich dem sozialen Gewinn der Distinktion geschuldet sei, mit dem Bildungsdünkel, der da entlarvt werden soll, das Widerlager der Mystifizierung teilt.

In dem Aufsatz von *Howard S. Becker* von 1974, der als erster *theoretischer* Beitrag den Band eröffnet (2-40), geht es um die Behauptung einer Akteurstheorie am Beispiel der „Kunstwelt“, nicht eigentlich um die Analyse von dieser (erst 1982 hat *Becker* seine einflußreiche Ausformulierung der „Kunstwelt“ vorgelegt).

Der zweite Theorie-Beitrag (*Bruno Frey* und *Isabelle Busenhardt*) wendet die Hypothesen der sogenannten Rational-Choice-Theorie auf die Handlungen im Kunstbereich an (41-53), kann also seinerseits die Eigenlogik dieses Bereichs schon im Ansatz nicht in den Blick bekommen. Der verkürzte Rationalitätsbegriff, der hier in Anschlag gebracht wird, kann die materiale Rationalität von Kunstwerken, die die *conditio sine qua non* der Spezifität des Handelns im „Kunstsektor“ ist, nicht einmal in den Lichtkegel des Aufmerksamkeitscheinwerfers bekommen, geschweige denn angemessen erhellen und in seinen Konturen prägnant ausleuchten. Dies wird besonders dort deutlich, wo die Abweichung des Kunstbereichs von den Annahmen der ökonomischen Theorie: daß der Grenznutzen mit zunehmend konsumierter Menge hier nicht abnimmt, mittels

kurioser Zusatzannahmen wie ‚Sucht nach Kunst‘ abgetan wird (45).

Nachdem dem Leser nun solchermaßen eine angemessene, aufschlußreiche theoretische Konzeptualisierung des Gegenstands der Kunstsoziologie vorenthalten wurde, richten sich alle Hoffnungen auf den dritten, gewichtigen Theorie-Beitrag: *Luhmanns* „Weltkunst“ (55-102).

Nach Vorüberlegungen aus der Perspektive seiner konstruktivistischen Erkenntnistheorie führt *Luhmann* zunächst den Begriff der Form als Differenzierungsbegriff ein: „Produktion von Unterscheidungen“ bedeutet „Gewinnen von Form“ (59) und das wiederum bedeutet die Einführung der Differenz zwischen fiktionaler und realer Realität (63). Die Spezifität der künstlerischen Form, in der der fiktional sich entfaltenden Realität die Funktion einer Erschließung von Wirklichkeit (der Realisierung von Wirklichkeit, könnte man mit *Cézanne* sagen) zukommt, wird aber reduziert auf das Faktum „einer anderen Version derselben Realität“ (*Luhmann* 1986, 624; zur systemimmanenten Kritik vgl. *Sill* 1997). Auch die Bestimmung der Entstehung des Kunstwerks „als Umarbeitung von Zufall in zufallsabhängige Notwendigkeit“ (*Gerhards*, 61) bleibt auf der Ebene des nicht ganz falschen und darum irreführenden Bonmots, denn Zufall ist in den Sozialwissenschaften eine analytisch unbrauchbare Kategorie. In dem Bemühen, auch die Theorie der Kunst als einen Bestandteil einer allgemeinen Systemtheorie auszuformulieren, folgt die Abarbeitung der Kategorienliste der Systemtheorie: Reflexivität, Beobachtungen erster, zweiter und dritter Ordnung (worn die Sequenzialität des Handelns sich verflüchtigt), binäre Codierung, Autopoiesis, ...

Überrascht ist man nun, daß *Luhmann*, der zuvor noch die Notwendigkeit der begrifflichen Abstraktion verteidigt (77), diese aber eben mit mangelnder Gestaltprägnanz vermengend, richtig beobachtet, „daß man das individuelle Kunstwerk selbst beobachten muß und nicht zum Verständnis kommt, wenn man nur die Beobachter beobachtet“ (81). Jedoch hält sich die Überraschung in Grenzen, denn dieses Postulat bleibt für die Wahrnehmung von Werken folgenlos, wenn man nicht die assimilatorische Beobachtung etwa von „Bathseba im Bade“ (das individuelle Werk welchen Malers ist gemeint?), bei der festgestellt wird, daß „der Betrachter [...] sieht, daß sie nicht sieht, daß sie beobachtet wird“ (87), als Wahrnehmung eines Werkes gelten lassen will. Auch die Systemtheorie bleibt kunstlos.

Ihre Leistung auf dem Gebiete der kunstbezogenen Gesellschaftsanalyse vollbringt sie dort, wo Kunst funktionsgebunden ist und diese Funktion analysiert werden muß, wenn anders Kunst in ihrem historischen Kontext begriffen werden soll. Dies zeigt sich in *Luhmanns* erstem Vortrag in dem Band *Art & Language & Luhmann* (133-148), wo etwa die Funktion der Kunst an den italienischen Fürstenthöfen historisch betrachtet wird. Aber auch hier geht es letztlich wieder um die Kommunikation über Kunst, aus der diese selbst – zum Schaden der Analyse der Sache – ausgeblendet wird. Im zweiten Vortrag (177-190), wo er explizit die „Autonomie der Kunst“ zum Thema macht, ist wiederum nur von der Autonomie der Funktionssysteme am harmlosen, weil folgenlosen (189) Beispiel des Funktionssystemes Kunst die Rede.

Niklas Luhmann ist – so kann man in Anlehnung an *Alfonso Morales* (1994) sagen – ein außerordentlich profilierter Autor, und ein Grund dafür ist wahrscheinlich ebenso einer für das Mißliche seines Beitrags zu einer Soziologie der Kunst, den er ja auch in einer ausgearbeiteten Fassung vorgelegt hat (*Luhmann* 1995). Für diejenigen, die an *Luhmann* interessiert sind, sind die hier erwähnten Aufsätze – und noch mehr das Buch – wahrscheinlich im Kontext seines Gesamtwerkes sehr erhellend (ich will „in jedem Fall darauf hinaus“, sagt er selbst, „mit einem abstrakteren systemtheoretischen Instrumentarium zu spielen“ – *Art &*

Language & Luhmann, 134). Denjenigen aber, die an der Sache der Kunst interessiert sind, ist besser gedient, wenn sie mit anderem vorlieb nehmen – etwa *Robert W. Witkins* „Art and Social Structure“.

Die weitere Einteilung des Bandes von *Gerhards* folgt der Klassifikation des Untertitels: es geht um Kunstproduzenten, um Vermittler und Märkte von Kunst und um die Rezeption und Aneignung von Kunst.

Nach den theoretischen Präliminarien ist es nicht verwunderlich, daß auch in diesen Kapiteln des Buches die Kunst ausgespart bleibt. So zieht im Kapitel zur *Produktion* etwa *Rainer Erd* den Darstellungs- und scheinbaren Erkenntnisgewinn seines Aufsatzes über das Frankfurter Opernorchester (*Gerhards*, 143-169) aus der Konfrontation der – von ihm überhöhten – bildungsbürgerlichen Vogel- und der arbeitssoziologischen Froschperspektive auf die Oper, ohne dabei im entferntesten die Frage der Bestimmung des Gegenstandes ‚Oper‘ überhaupt aufzuwerfen, geschweige denn zu versuchen, sie zu beantworten. Genauso wenig wie bei ihm gerät bei *Hans Peter Thurn* (103-124) die Struktur der künstlerischen Tätigkeit in den Blick, obwohl letzterer bei seinem Gewährsmann, *Max Weber*, Hinweise hätte finden können dafür, daß seiner Bestimmung des Künstlers: „Künstler praktizieren ihren *Beruf* als *Lebensform* nach Maßgabe *innerer Berufung*“ (121; Kursivierung im Original) die Seite der Sache fehlt. Berufung ist eine habituelle Offenheit für ein Drittes, an dem man sich zu bewähren hat und an dem man Bewährung erfahren kann. Beim Künstler ist dieses Dritte ebenso wie beim Wissenschaftler vollständig verdiesseitigt; bei ersterem ist es die Sache der sinnlichen, bei letzterem die der begrifflichen Erkenntnis. (Daß die Gegenfiguren bei *Weber* sich auf die Instrumente ihrer Tätigkeit reduzieren: „Genußmenschen ohne Herz“ und „Fachmenschen ohne Geist“, also des widerständigen Gegenübers verlustig gehen, zeigt die Dialektik seines Denkens, die natürlich in einem additiven Gestus verfehlt, wer wie *Wolfgang Ruppert* – in seiner materialreichen sozial- und kulturhistorischen Erzählung zur Genese des modernen Künstlerturns, der sozialen Vorstellungen davon und zu den sozialen Orten seiner Ausbildung und seiner Praxis – dem Genußmenschen Geist und dem Fachmenschen Seele verpassen möchte, *Ruppert* 34f.).

Jutta Allmendingers und *J. Richard Hackmans* Befunde über den Zusammenhang von Organisation, hier: Sinfonieorchester in der (ehemaligen) DDR, und Umwelt, hier dargestellt an den Wenden 1945 und 1989 (*Gerhards*, 171-195), geben einen interessanten Einblick in einen sonst wenig zugänglichen Bereich der Kulturproduktion. Was sie beschreiben: v.a. das Beharren der institutionellen Prägungen nach 1945 und deren Erschütterung nach 1989, bedürfte zum Verständnis durchaus eines soziologischen Ansatzes, der die Sache der Kunst kategorial ernstzunehmen in der Lage ist. Das Verhältnis der Organisation ‚Schlachthof‘ zu seiner Umwelt ist eben nicht zufällig anders als das Verhältnis der Organisation ‚Sinfonieorchester‘ zu der seinen.

Die Seite der *Distribution* ist v.a. repräsentiert durch differenzierte Beschreibung der Kunstvermittlungs- und Kunstverbreitungsagenturen. Der Beitrag aus der Schweiz von *Ulrich Saxer* (241-262) gerät dabei an einer Stelle in die Nähe einer interessanten Fragestellung: dort nämlich, wo er, dem *Parsonsschen* AGIL-Schema folgend (258), feststellt, daß die Normen der Systeme Kunst und Publizistik zueinander in Widerspruch stehen. Die Erfordernisse der Kunst: geduldige, sich dem Konkreten unvoreingenommen öffnende Wahrnehmung und die Erfordernisse der Publizistik: aktualitätsbezogene, an bereits Bekanntes anknüpfende und daher zu Standardisierung affine Information, stehen in einem systematischen Widerspruch. Diesen selbst zu explizieren sowie Modelle seiner praktischen Bearbeitung zu rekonstruieren wäre eine der Aufgaben einer Soziologie

der Kunstvermittlung. Erst dann geriete die Analyse der Rückwirkungen von ökonomischer (302f.) und administrativer Einbettung zu mehr als einer erhellenen Beschreibung, die mit ungeprüften Kategorien arbeiten muß: das Maß der Verfehlung der Funktion von Kunstvermittlung könnte als Maß der gesellschaftlichen Dominanz von spezifischen strukturprägenden Mechanismen expliziert werden.

Die *Rezeption* wird bei *Gerhards* durch den bekannten und zu Recht berühmten (allerdings auch mehrfach bereits zugänglichen) frühen Aufsatz *Bourdieu* zur Kunstwahrnehmung (307-336) und durch den Karlsruher Museumsbesuchersforscher *Hans Joachim Klein* (337-359) vertreten. Liebe zur Kunst wird bei *Bourdieu* und *Klein*, um eine Formulierung aus einem wichtigen Überblicksartikel aus Skandinavien aufzunehmen, als Museumsbesuch operationalisiert und u.a. mit dem Bildungsniveau verknüpft (*Eyerman / Ring*, 278). *Klein* stellt äußerst knapp – und um ihre nicht empiristischen Momente verkürzt – die amerikanische Besucherforschung dar, die schon zu Beginn des Jahrhunderts hier eine Pionierleistung vollbrachte. Aber bereits diese arbeitete implizit mit einem Modell von Kunstrezeption, das sie als hinreichend vollzogen annimmt, wenn ein Werk zur Kenntnis genommen wurde. Das ändert sich bei *Klein* nicht. Weder versucht er die Struktur von Kunstrezeption überhaupt in den Blick zu bekommen – worum *Bourdieu* sich immerhin bemühte –, noch vermag er die Struktur der Museumspräsenz und -rezeption als eigenständiges Phänomen zu bestimmen (vgl. dazu: *Loer* 1996, 250-276). Das Ergebnis erschöpft sich folgerichtig in dem, was *Adorno* einmal – noch euphemistisch – „die bloße Verdopplung der Realität durch den Gedanken“ nannte: im Bereitstellen von Quoten für die Kulturverwaltung.

Das scheinbare Gegenteil: Aufklärung, hat *Beat Wyss* im Sinn, dessen Aufsatz über die Fähnisse *Oskar Schlemmers* (*Trübner*, 173-287) mit der Gegenüberstellung von klassischer Moderne und „weltweit sich ausbreitende Popkultur, in der sich Aufklärung dereguliert“ (185) endet. Aber auch bei ihm werden die Werke nicht in ihrer Präsenz: als *sinnlich* präsent, gewürdigt. Wie dies ganz unpräzise im Alltag der Dingwahrnehmung gelingt, zeigt *Gerd Selle* in seinem erhellenen „Buch über die Dinge“: auf der einem aussagestarken Foto zweier alter hölzerner Wäscheklammern von *Klaus Peter Gold*, das die Würde dieser Dinge entbirgt, gegenüberliegenden Seite etwa verweist *Selle* auf die Bedeutung, die unsere Siebensachen über ihre dienende Funktion im Alltag hinaus haben (*Selle*, 218) – „Ausruhobjekte für das ermüdete Auge“ ist nur eine Bestimmung, die in Verbindung mit der fotografisch realisierten sinnlichen Präsenz mit einem Schlag die Würde der Sinne gewahren läßt. Konfrontiert man dies mit *Selles* Reflexionen über das Handy (108-119), in denen die zivilisierende Kraft der Dinge „durch die Allgegenwart ihrer Gebrauchsfunktionen“ (119) herausgestellt wird, so hat man die Pole, zwischen denen sich die essayistischen Beobachtungen zur Alltagskultur in dem schönen Buch ausspannen – in seiner den Leser als Wahrnehmenden würdigenden Gestalt seinerseits ein Ausruhobjekt für den Rezensenten.

Hans Peter Thurn gibt in seiner Aufsatzsammlung einleitend einen gerafften Überblick über die Geschichte der Kunstsoziologie. Obwohl er dabei – dankenswerter-, da leider nicht selbstverständlicherweise – auch den wichtigen Aufsatz *Max Webers* (1921) auf diesem Gebiet streift, in dem der Analyse der kunstimmanenten Entwicklung, und der Anlage nach von daher eben auch der Analyse der Kunstwerke selbst, eine zentrale Funktion in der Forschungsarchitektonik zukommt, grenzt aber auch *Thurn* das Forschungsgebiet der Kunstsoziologie auf die Bereiche Produktion, Distribution und Rezeption ein (*Thurn*, 15f., 38, passim). Auch hier wird aus dem Bereich der Rezeption die ästhetische Erfahrung

und der Bildungsprozeß, dessen Moment sie ist, ausgeblendet. Der Verweis auf den Kompetenz-Begriff des frühen Bourdieu – der dafür wichtige Aufsatz ist, wie erwähnt, u.a. bei Gerhards abgedruckt – kann hier auch nicht retten, da auch hier die zentralen Begriffe der Erfahrung und des Bildungsprozesses keinen systematischen Stellenwert haben und ‚Kompetenz‘ bereits auf ‚Code‘ reduziert wird. Bourdieu sammelt eben nur „Elemente einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung“, statt deren Momente unter Berücksichtigung der Werke rekonstruktiv zu bestimmen.

Mit diesen Einschränkungen versehen, finden sich bei Thurn wissenssoziologisch grundierte historische Abrisse kunstsoziologischen Denkens (etwa bei Guyau) und diverser Phänomene der Kunstwelt (so werden etwa verschiedene Künstlergruppen klassifikatorisch abgehandelt, oder z.B. der Kunsthandel um 1900 bis 1933 in den Beziehungen der beteiligten Persönlichkeiten beschrieben). Durch eine Erweiterung seiner theoretischen Orientierung um die Perspektive der Ethologie thematisiert Thurn (230f.) schließlich den für die Kunstsoziologie wesentlichen Bezug zur Natur, dringt aber wiederum nicht zur Verschränkung von sinnlicher und sinnhafter Konstitution der Welt in der ästhetischen Erfahrung der konkreten Werke vor.

Werner Gephart, selbst künstlerisch tätig (vgl. Gephart 1998 b), führt nun massiv die Forderung an, in die „Auseinandersetzung mit dem einzelnen Werk“ einzutreten (Gephart, 254). Allerdings ist die Konsequenz, die er daraus zieht, paradox: „die klassische Moderne scheint es gar nicht zu geben, die nichtgegenständliche Malerei hat kaum Beachtung gefunden, von der Vielfalt der Nachkriegsmalerei, die unter den Vorzeichen der ‚Modernität‘ von größtem Interesse ist, keine Spur!“ (253f.) Die Studien über „Bilder der Moderne“, die sich als ein Teil von Untersuchungen zu mit Weber so genannten verschiedenen „Sphären der Moderne“ verstehen, orientieren sich in ihren Beispielen an „Kunst- und Kulturinhalten“. Damit rücken zwar Werkreihen in den Blick: Kriegsbilder, Großstadtbilder und Bilder der Natur, aber sie werden gerade nicht in der ästhetischen Qualität sinnlich präsenter Werke gewürdigt, sondern eben auf ihre Inhalte reduziert. Zwar werden historische Entwicklungen der künstlerischen Behandlung von Inhalten verfolgt, aber festgemacht wird diese Entwicklung lediglich an dem paraphrasierten narrativen Gehalt der Werke – nebst einigen Hinweisen auf kompositorische Zusammenhänge – und sicherheitshalber in der gut bewährten Weise der Kunstgeschichte an Selbstäußerungen der Künstler. Nicht einmal hier, bei einem Autor, dem alltäglicher Umgang mit künstlerischem Material unterstellt werden darf, kommt dieses zu seinem Recht. Diese Tatsache ist natürlich der Schwierigkeit in der Sache zuzurechnen. Was hätte Kunstsoziologie denn in den Werken aufzusuchen, wenn nicht ihre narrativen Inhalte oder den Sinn, den das Spiel der Distinktionen mit Stilzuordnungen und anderen klassifikatorischen Kommunikationen ihnen zuweist? Bezogen auf die Musik gibt hier Adorno eine programmatische Antwort: „die eigentlich objektiven, von der psychologischen Konstitutionsweise unabhängigen Gehalte von Musik sind stets an deren materiale, innertechnische Beschaffenheit gebunden. Dort müßte echte Hermeneutik sie aufsuchen, müßte lernen, Frage und Antwort technischer Aufgaben und Lösungen als Sprache dessen zu verstehen, was durch Musik durchscheint, ohne in ihr als seinem subjektiven ‚Ausdruck‘ aufzugehen“ (Adorno 1984, 20). Ferdinand Zehentreiter, der von diesen Andeutungen Adornos ausgehend dessen Idee eine materiale Formenlehre am Beispiel Schönbergs programmatisch entfaltet (1997), korrigiert zurecht die Vermengung von ‚technisch‘ und ‚material‘ durch Adorno (Zehentreiter, 38f.). Bringt man seine Präzisierungen in Anschlag, so kann und muß Kunstsoziologie ein Instrumentarium zur materialen Rekonstruktion der

Werke selbst entwickeln, um sie „in den Blick zu bekommen als eine autonome Ebene in einer Totalität übergreifender Fallstrukturgesetzmäßigkeiten“ (Zehentreiter, 40). Erst wenn dies gelingt: die Bedeutung der Werke in der Logik ihres je spezifischen Ausdrucksmaterials zu rekonstruieren und so die Momente sozialer Realität, die im Werke sind, zu heben, ist Kunstsoziologie mehr als ein Anhängsel von Gesellschaftstheorie, Theorie der Moderne, Kommunikationstheorie, Systemtheorie, ...

Der Bezug auf Adorno erscheint aus der Perspektive der hier besprochenen Arbeiten befremdlich und läßt Vorbehalte und Mißverständnisse aufleben. Immer noch wird die Kunstsoziologie der „Frankfurter Schule“ entweder mit „dem Etikett einer zu Esoterik neigenden negativen Ontologie“ versehen (Thurn, 39) oder aber identifiziert mit einem platt ideologiekritischen, ja schlecht kulturkritischen Ansatz (vgl. hierzu den Sammelband von Trübner), für den die kulturindustriell erzeugte Massenkultur der Manipulation dient, die Hochkultur hingegen den Ort darstellt, wo das, was im unwahren Ganzen keinen Ort hat, aufgehoben ist. Demgegenüber muß das Kulturindustrie-Argument von dem Kanon losgekoppelt und endlich strukturell verstanden werden. Um ein – verbreitetes – Extrem zu bezeichnen: Es gibt in den deutschen Talk-Shows ebenso wie in Wochenzeitungen für intellektuelle und Editionsreihen über eine sogenannte „Zweite Moderne“ so etwas wie eine Kulturindustrie der kritischen Kommunikation. Die Kulturindustrie im E-Bereich ist heute das strukturprägende Phänomen, nicht die Massenkultur. Daß dieses Phänomen im Kunstbereich selbst durch den Mythos der Reflexivität rationalisiert wird, zeigt sehr schön die Einleitung von Christian Matthiesen zur Publikation einer sogenannten „Theorie-Installation“ (Art & Language & Luhmann, 15f.). Die Interpretation, „daß die Welt zur Ausstellung und die Kunst zum diskursiven Salon geworden“ sei, wird als „Tatsache“ behauptet (15), die dann ein Experiment legitimiert, in welchem die konzeptionelle Künstlergruppe Art & Language mit Niklas Luhmann in eine „systemtheoretische Koppelung von Theorie, Ausstellung und Barbetrieb“ (12) gebracht wurde. um – ja, um was? – um die eigene Theorie zu exemplifizieren und als unmittelbare Beschreibung („Beobachtung“) der Praxis von Kunst- und Wissenschaftsbetrieb behaupten zu können... Die Werkabfolge der Gruppe selbst zeigt allerdings, was in Thomas Dreher's Beitrag (41-84) deutlich wird, daß die sinnliche Verfaßtheit der Werke und ihre sinnlich-reflexive Eigenstrukturiertheit, die den Betrachter in eine prägnante Rezeption hineinzieht, sich immer mehr gegenüber den kontext- und wissensabhängigen Intentionen verselbständigt. Die Konstitutionsbedingungen dafür in der Organisation unserer Wahrnehmung exemplifiziert Charles Harrison (85-108) in anschaulichen didaktischen Marginalien und prägnanten Werkanalysen – etwa zu Rembrandts „Lucrezia“, wo die Hereinnahme des Rezipienten ins Bild den Individualisierungsgrad der Gesellschaft aufscheinen läßt. Hier deutet sich an, was Kunstsoziologie leisten müsste – und könnte. nähme sie die Werke (und auch ihre Betrachter) ernst.

Ob hingegen der „Triumph der diskursiven Struktur“ ein „Triumph des Publikums“ ist (16) – oder eben doch ein Triumph der Kulturindustrie in ihrem scheinbaren Gegenpol – dies sei dahingestellt. Diese Konstellation läßt sich aber natürlich nicht analysieren, wenn die Ebenen, auf denen Kunstsoziologie sich bewegt, entweder die Ebenen der Verwaltung und Organisation (System) oder die Ebene der Subjektivität (Reflexion) oder letztlich die Ebenen der Ökonomie (Produktion, Distribution, Konsumtion) – und sei es der Lebensstil-Ökonomie (kulturelles Kapital) – bleiben. Kategorial den Gegenstand verfehlend wird hier vollzogen, was in dem Bereich ökonomischer Praxis angemessenerweise das Geld als Mittel des generalisierten Tauschs leistet: alles gleich-gültig zu machen. Erst

eine Soziologie, die konstitutionstheoretisch in der Lage ist, das Kunstwerk selbst in seiner Eigenstrukturiertheit in den Blick zu nehmen und empirisch-rekonstruktiv zu erforschen – die alte Kontroverse also aufzulösen, statt zu entscheiden –, verdient einerseits den Namen Kunstsoziologie und hat andererseits den Status einer speziellen Soziologie schon überschritten, hin zu einer die Soziologie als ganze fundierenden Kultursoziologie der Autonomie.

Literatur

- Adorno, T. W. (1984): Gesammelte Schriften 18. Frankfurt a.M.
 Becker, H. S. (1982): Art Worlds. Berkeley / Los Angeles
 Eyerma, R. / Ring, M. (1998): Towards a New Sociology of Art Worlds: Bringing Meaning Back In. In: Acta Sociologica. Journal of the Scandinavian Sociological Association, Vol. 41, No. 3, 277-283
 Gephart, W. (1998 b): Gründerväter. Soziologische Bilder mit Deutungen von Alois Hahn u. a. Opladen
 Loer, T. (1996): Halbbildung und Autonomie. Über Struktureigenschaften der Rezeption bildender Kunst. Opladen
 Luhmann, N. (1986): Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst. In: Gumbrecht, H. U. / Pfeiffer, K. L. (Hrsg.): Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt a.M., 620-672
 Luhmann, N. (1995): Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a.M.
 Morales, A. (1994): [Review of] Risk: A Sociological Theory. By Niklas Luhmann. Translated by Rhodes Barrett. New York (1993), p. xiii + 236. In: American Journal of Sociology, Vol. 100, No 1, p. 302f.
 Sill, O. (1997): ‚Fiktionale Realität‘ vs. ‚reale Realität‘? Zu den kunst- bzw. literaturtheoretischen Reflexionen Niklas Luhmanns und Wolfgang Iersers. In: Soziale Systeme, Jg. 3, H. 1, 136-155
 Weber, M. (1921): Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik [geschrieben 1911]. Mit einer Einleitung von Theodor Kroyer. München
 Witkin, R. W. (1995): Art and Social Structure. Cambridge
 Zehentretter, F. (1997): Adornos materiale Formenlehre im Kontext der Methodologie der objektiven Hermeneutik – am Beispiel einer Fallskizze zur Entwicklung des frühen Schönberg. In: Giselher Schubert (Hrsg.): Biographische Konstellation und künstlerisches Handeln. Mainz, 26-60



Von der Verständlichkeit der Soziologie

MANFRED HENNEN

- HEINZ ABELS, Interaktion, Identität, Präsentation. Kleine Einführung in interpretative Theorien der Soziologie. Opladen: Westdeutscher Verlag 1998, 211 S., kt. DM 24,80
 GERHARD BUDIN, Wie (un)verständlich ist das Soziologendeutsch? Bern / Frankfurt a.M.: Peter Lang 1993, 195 S., br. DM 64,-
 DIETER CLAESSENS / DANIEL TYRADELLIS, Konkrete Soziologie. Eine verständliche Einführung in soziologisches Denken. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, 236 S., br. DM 29,80
 RONALD HITZLER / ANNE HONER (Hrsg.), Sozialwissenschaftliche Hermeneutik. Opladen: Leske + Budrich 1997, 368 S., br. DM 26,80
 RÜDIGER JACOB, Wissenschaftliches Arbeiten. Eine praxisorientierte Einführung für Studierende der Sozial- und Wirtschaftswissenschaften. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997, 146 S., kt. DM 26,80
 LUDWIG NAGL, Pragmatismus. Frankfurt a.M. / New York: Campus 1998, 206 S., kt. DM 26,80
 JÜRGEN RITSERT, Kleines Lehrbuch der Dialektik. Darmstadt: Primus 1997, 228 S., kt. DM 29,80
 HELMUT SEIFFERT, Einführung in die Wissenschaftstheorie 4. Wörterbuch der Wissenschaftstheoretischen Terminologie, München: C. H. Beck 1997, 199 S., kt. DM 19,80
 GODOLA UNSELD, Das Abenteuer „Erkennen“. Ein soziologischer Reisebericht. Frankfurt a.M. / Leipzig: Insel 1997, 353 S., kt. DM 19,80

Was macht die aufgeführten Bücher zu einer abgrenzbaren Besprechungsmenge? Offen gesagt, muß die Auswahl eher als das Ergebnis eines geübten Griffes in das Bücherangebot eines Fachmarktes denn als das eines handverlesenen thematischen Sortiments angesehen werden. Aber darin kann auch ein Reiz liegen, wie ich zeigen möchte. Diesen Neuerscheinungen ist gemeinsam, daß sie als Einführungen in das Fach Soziologie gelten können, wenn auch in einem sehr unterschiedlichen Verständnis. Es gibt bereits viele Einführungen. Wird eine weitere nicht lediglich daran zu messen sein, ob ein Kanon mehr oder weniger festliegender Inhalte durch neue Formen methodischer und didaktischer Aufbereitung attraktiver und verständlicher in Szene gesetzt wird? Vielleicht um einige neuere Erkenntnisse ergänzt wird?