



## **Kunst- und Kulturproduktion im Bezugsrahmen von Pierre Bourdieus Theorie und die kultursoziologische Analyse sozialer Bewegungen**

Kastner, Jens

*Publication date:*  
2017

*Document Version*  
Andere Versionen

[Link to publication](#)

*Citation for published version (APA):*

Kastner, J. (2017). *Kunst- und Kulturproduktion im Bezugsrahmen von Pierre Bourdieus Theorie und die kultursoziologische Analyse sozialer Bewegungen*. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:gbv:lue4-opus-145307>

### **General rights**

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal ?

### **Take down policy**

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

**Kunst- und Kulturproduktion im Bezugsrahmen von Pierre Bourdieus Theorie  
und die kultursoziologische Analyse sozialer Bewegungen**

Der Fakultät Kulturwissenschaften der Leuphana Universität Lüneburg  
zur Erlangung der Venia Docendi

vorgelegte kumulative Habilitation von

**Dr. phil. Jens Kastner**

geboren am 20.10.1970 in Essen.

Eingereicht am 26. Juni 2017.

Gutachter\*innen:

Prof. Dr. Beatrice von Bismarck

Prof. Dr. Franz Schultheis

Prof. Dr. Ulf Wuggenig

Venia legendi „Kunst- und Kultursoziologie“

Dr. Jens Kastner

Einreichung zur kumulativen Habilitation

#### Bücher

\* *Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière*, Wien 2012 (Verlag Turia + Kant).

\* *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien 2009 (Verlag Turia + Kant).

#### Aufsätze

\* Über strukturelle Grenzen (hinweg). Was Kunstproduktion und soziale Bewegungen trennt und verbindet. In: Fleischmann, Alexander und Doris Guth (Hg.): *Kunst – Theorie – Aktivismus. Emanzipatorische Perspektiven auf Ungleichheit und Diskriminierung*. Bielefeld: Transcript Verlag 2015, S. 23-58.

\* Delegation und Erbauungswissenschaft. Zur Kritik der zapatismusnahen Forschung zu sozialen Bewegungen, in: *Peripherie. Zeitschrift für Politik und Ökonomie in der Dritten Welt*, Nr. 121, 31. Jg., Münster 2011 (Verlag Westfälisches Dampfboot), S. 73-91.

\* Koloniale Klassifikationen. Zur Genese postkolonialer Sozialtheorie im kolonialen Algerien bei Frantz Fanon und Pierre Bourdieu, in: Suber, Daniel, Hilmar Schäfer und Sophia Prinz (Hg.): *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens*, Konstanz 2011 (UVK Verlagsgesellschaft), S. 277-302.

\* Zur Kritik der Kritik der Kunstkritik. Feld- und hegemonietheoretische Einwände, in: Mennel, Birgit, Stefan Nowotny und Gerald Raunig (Hg.): *Kunst der Kritik*, Wien 2010 (Verlag Turia + Kant), S. 125-147.

\* Zeitgenössische Kunst als erinnerungspolitisches Medium in Lateinamerika, in: Mayer, David und Berthold Molden (Hg.): *Vielstimmige Vergangenheiten. Geschichtspolitik in Lateinamerika*, Atención! Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Instituts, Bd.12, Wien/Münster 2009 (LIT Verlag), S. 191-213.

## [Rahmenpapier]

In der vorliegenden Textsammlung werden verschiedene kunst- und kultursoziologische Fragestellungen behandelt. Grundlage und Zentrum der Beiträge bildet die Kultur- und Sozialtheorie Pierre Bourdieus. Die wichtigsten Konzepte und Begrifflichkeiten Bourdieus werden anhand unterschiedlicher theoretischer Problematiken wie auch am Beispiel praktisch-künstlerischer Arbeiten diskutiert. Dabei wird ein Verständnis der Bourdieu'schen *Kunstsoziologie* als *Kultursoziologie* vertreten, das in *Die ästhetische Disposition* ausgeführt wird (vgl. Kastner 2009a).<sup>1</sup>

In den Auseinandersetzungen mit künstlerischen Arbeiten wird dabei einerseits von der bereits von Raymond Williams formulierten These ausgegangen, dass eine Betrachtung des ‚Kunstwerks selbst‘ jenseits seiner Produktions-, Rezeptions- und Zirkulationsbedingungen nicht sinnvoll erscheint. Eine Beschäftigung jenseits soziologischer Herangehensweisen ist nach Williams „the move we cannot make“ (Williams [1981] 1995: 126). In diesem Sinne schlägt auch Bourdieu eine „radikale Kontextualisierung“ (Egger/ Schultheis 2011: 250) künstlerischen Praktiken vor, die schließlich den dynamischen Kern seiner Kunstsoziologie ausmacht: Produkte (wie künstlerische Arbeiten), ProduzentInnen (von Kunst, Ausstellungen und/ oder Kunstkritiken) und Prozesse (wie Karriereverläufe und/ oder Marktentwicklungen) sind immer auf Positionen im Feld zurück zu beziehen, hinsichtlich der Dispositionen der AgentInnen zu analysieren und zugleich als Positionierungen zu lesen. Dass hinter diese kunstsoziologische Herangehensweise kein Schritt zurück gemacht werden kann, bedeutet selbstverständlich nicht, Versuche auszuschließen, kunstsoziologische Modelle mit Ansätzen aus anderen Disziplinen – wie etwa kunstphilosophischen, kunsthistorischen und ästhetiktheoretischen Ansätzen – ins Gespräch zu bringen. Inwiefern solche Debatten zu Effekten führen können, die auch bestehende kunstsoziologische Modelle erweitern helfen, kann im Folgenden anhand der ausgewählten Texte dargestellt werden. Beispielhaft dafür steht meine Diskussion von Bourdieus Ansatz vor dem Hintergrund der Einwände des Philosophen Jacques Rancière, die ich in *Der Streit um den ästhetischen Blick* (Kastner 2012a) geführt habe.

Die kultursoziologische Dimension der Auseinandersetzung mit künstlerischen Praktiken führt andererseits sehr schnell zu der Frage, was solche Praktiken (der Produktion und

---

<sup>1</sup> Die Kunstsoziologie als Kultursoziologie wird Wuggenig zufolge bei Bourdieu auch mit all seinen theoretischen Konzeptionen und empirischen Zugangsweisen „nur hier, in der Welt der Kunst und Literatur, lückenlos eingesetzt und völlig durchgespielt“ (Wuggenig 2011: 508).

Rezeption von Kunst) mit anderen kulturellen Praktiken verbindet und was sie von ihnen unterscheidet. Diese Frage stellt ein Kernproblem der Kunst- und Kulturosoziologie schlechthin dar. „Die Soziologie“, schrieb Arnold Hauser in seiner *Soziologie der Kunst*, „setzt die Besonderheit und Eigengesetzlichkeit der verschiedenen menschlichen Verhaltensweisen nur ‚in Klammern‘“ (Hauser 1983: 17). Gemeint ist damit, dass die Autonomie, in diesem Falle die des künstlerischen Feldes, zwar in ihren spezifischen Logiken und Dynamiken untersucht, zugleich aber als *relative* Autonomie betrachtet wird, die mit den anderen gesellschaftlichen Bereichen verknüpft und im permanenten Austausch ist. In der Tradition der relationalen Sozialwissenschaften Bourdieus lassen sich Fragen nach Unterschieden und Gemeinsamkeiten zwischen künstlerischen und anderen kulturellen Praktiken nicht allgemein, sondern nur am Beispiel und in ihrer Beziehung zueinander beantworten. Solche Beispiele liefern die ausgewählten Aufsätze, die sich nur vermittelt (oder gar nicht) um künstlerische Arbeiten drehen und stattdessen unterschiedliche kultursoziologisch relevante Fragestellungen behandeln: Inwiefern fungieren künstlerische Arbeiten als erinnerungspolitische Medien? (Vgl. Kastner 2009b) Wie ist die Rolle von Kunstkritik angesichts der Verwobenheit von Macht und Kritik analytisch und politisch zu beurteilen? (Vgl. Kastner 2010a) In welchem Verhältnis stehen Kunstpraktiken und soziale Bewegungen zueinander? (Vgl. Kastner 2015) Wie sind soziale Bewegungen angemessen zu konzeptualisieren? (Vgl. Kastner 2011a) Vor welchem historischen Hintergrund entwickeln sich überhaupt kultursoziologische Konzeptionen? (Vgl. Kastner 2011b) Im Folgenden möchte ich weniger die zentralen Inhalte und Thesen der ohnehin vorliegenden Texte wiedergeben, als vielmehr deren interne Beziehungen zueinander und ihre Bedeutung im Hinblick auf die kunst- und kulturtheoretischen Debatten verdeutlichen.

### **Die ästhetische Disposition**

Der Titel *Die ästhetische Disposition* (Kastner 2009a) stellt bereits eine Gewichtung innerhalb der Rezeption der Bourdieu'schen Kunstsoziologie dar: Er zielt darauf ab, die Effekte der im Kunstfeld produzierten Habitus zu betonen. Die besonderen Unterscheidungspraktiken, die im künstlerischen Feld hervorgebracht werden, sind, weil es sich um ein mit höchster sozialer Legitimität ausgestattetes Feld handelt, besonders effektiv bzw. effektiv. Mit dieser Gewichtung wird der Tatsache Rechnung getragen, dass die ausgiebige Beschäftigung mit dem künstlerischen Feld soziologisch durchaus erklärungsbedürftig ist, handelt es sich schließlich, gemessen am gesamten sozialen Raum und verglichen mit anderen Feldern, um ein extrem kleines, also relativ wenige Menschen direkt betreffendes Feld. Einerseits ist hier nachgezeichnet, wie es zur Ausbildung der

Autonomisierung des Kunstfeldes gekommen ist und welche wesentlichen Dynamiken es nach wie vor konstituieren. Dabei wird auch das Verhältnis zwischen bildender und anderen Künsten sowie die historische und geografische Reichweite von Bourdieus Theorie besprochen. Andererseits ist das Kunstfeld als Teil des sozialen Raumes immer auch Gegenstand kultursoziologischer Forschung, die erklären sollte, warum etwa das Museum als Institution trotz des expliziten Anspruchs auf allgemeine Zugänglichkeit soziale Exklusionen produziert. Aber nicht nur die Institutionen des Feldes haben feldexterne Effekte. Auch die Praktiken selbst haben sie. Bourdieu hatte schon vor der Ausformulierung seiner Kunstsoziologie, gleich am Anfang von *Die feinen Unterschiede* betont, dass von sämtlichen Konsumgütern „die legitimen Kunstwerke die am stärksten *klassifizierenden* und *Klasse verleihenden*“ (Bourdieu 1987: 36) Effekte haben. Der Umgang mit Kunst ist demnach also nicht nur extrem voraussetzungsreich, wie Bourdieu gegenüber jeder soziale Bedingungen ausklammernden Ästhetik hervorhebt. Er hat zudem relativ bedeutende Effekte. Über das Ausmaß der Kunstfeldeffekte ist sicherlich zu streiten. In einem solchen Streit wäre eine Position zwischen den Extrempolen zu bestimmen, die das künstlerische Feld auf der einen Seite überhaupt nicht erwähnen, wenn es um gesellschaftlichen Strukturwandel geht, und damit offenbar für bedeutungslos halten (wie Vester et al. 2001), und auf der anderen Seite jenen, die künstlerische Milieus als entscheidend für den Wandel von Subjektivierungsformen ausmachen (wie Reckwitz 2006).<sup>2</sup> In jedem Fall haben auch die Kunstfeldeffekte soziale Voraussetzungen, die, im Anschluss an Bourdieus Auseinandersetzung mit der Sprechakttheorie, vor allem auf drei Ebenen auszumachen sind: „Symbolisches Kapital, erfolgreiche Aussagearbeit und eine Reihe von geglückten Theorie-Effekten“ (Kastner 2009a: 155). Das symbolische Kapital ist hier als (feld-)spezifische Mischung aus ökonomischem, kulturellen und sozialem Kapital zu verstehen, dessen Akkumulation das Ernstgenommen-Werden und die potenzielle Anerkennung von Positionierungen erst garantiert; Aussagearbeit besteht darin, Unaussprechliches zu formulieren, Verschwiegenes in Worte zu fassen, Unsagbares auszusprechen und damit verhandelbar und letztlich durchsetzungsfähig zu machen; ein Theorie-Effekt entsteht in der Dialektik von autorisiertem und autorisierendem Sprechakt und macht aus Denkweisen (unter bestimmten Bedingungen) soziale Realität(en). Diese Ausführungen dienen im Übrigen nicht nur der Darstellung der spezifischen Dynamiken des künstlerischen Feldes, sondern sollen auch zeigen, dass mit Bourdieu wirkungsvolles Sprechen keineswegs bloß auf bereits etablierte Sprechpositionen eingeschränkt werden muss. Der Vorwurf von Judith Butler etwa, es handele sich bei Bourdieus sprechakttheoretischen Ausführungen um eine „konservative Erklärung des

---

<sup>2</sup> Zusammenfassend zur Rezeption der Bourdieu'schen Kunstsoziologie im deutschsprachigen Raum, vgl. Wuggenig 2011 und Kastner 2012b.

Sprechakts“ (Butler 2006: 222), die effektives Sprechen von Minderheitenpositionen aus und damit Widerstand nicht erfassen könne, läuft daher m.E. ins Leere. Gerade am Beispiel des künstlerischen Feldes hatte Bourdieu aufgezeigt, wie von einer minoritären Position aus Grundlagen des Denkens und Wahrnehmens verändert werden können (und verändert wurden), die weit über das Feld selbst hinausgehen. In den Vorlesungen zur sozialen Bedeutung von Werk und Werdegang des Malers Édouard Manet spricht Bourdieu von einer durch Manet ausgelösten „symbolischen Revolution“ (Bourdieu 2015: 19). Manet habe in seinen Bildern nicht nur die in ästhetischen Fragen Ton angehende Akademie, die Kunstkritik, die KünstlerkollegInnen und das Laienpublikum vor den Kopf gestoßen. In einer Art „Strategie des Doppelschlags“ (ebd.: 49) habe er vielmehr die kunstinternen Maßstäbe und zugleich die (kunstexternen) Wertvorstellungen der Bourgeoisie erfolgreich attackiert. Er hat Sichtweisen im weitesten Sinne verändert und damit eine symbolische Ordnung erschüttert. Dabei ist das Symbolische bei Bourdieu nicht der Gegensatz des Realen oder nur ein anderes Wort für Wirkungslosigkeit, wird also auch nicht im Sinne „bloßer Symbolpolitik“ verwendet. Im Gegenteil: Es geht dabei um das Denk- und Wahrnehmbare überhaupt.<sup>3</sup> Eine symbolische Ordnung besteht aus dem Selbstverständlichen und Unhinterfragten, sie macht die „Übereinstimmung zwischen Wahrnehmungsstruktur und Sozialstruktur“ (ebd.: 44) aus. Insofern die Malerei Manets diese Übereinstimmung infrage stellte, ist in ihr auch ein Angriff auf die symbolische Gewalt zu sehen. Denn die symbolische Gewalt stützt und sichert die – nie komplette, aber doch relativ stabile – Unhinterfragbarkeit jener Kongruenz und damit die Stabilität der sozialen Verhältnisse insgesamt. Dass Bourdieu bei aller Betonung sozialer Bedingtheiten generell keine deterministische Sozialtheorie vertritt, ist nicht stark genug zu betonen: Das kommt nicht zuletzt im Gebrauch des Begriffs der Kämpfe zum Ausdruck, den Bourdieu verwendet, um spezifische Dynamiken innerhalb sozialer Felder zu beschreiben. Damit betont er nicht nur die Beweglichkeit des relativ Stablen und die Transformierbarkeit des relativ Beharrlichen im sozialen Raum, sondern er setzt sich auch von Konzepten ab, die solche Dynamiken in Form von und als Kollaborationen und Kooperationen fassen. Die konflikttheoretische Dimension der Bourdieu’schen Kultur- und Sozialtheorie, die durch den Begriff der Kämpfe angezeigt ist, kann zugleich als Fortführung und Erweiterung von durch Karl Marx inspirierten Ansätzen in den Sozial- und Kulturwissenschaften gelten.

---

<sup>3</sup> Schon vor Entwicklung der Feldtheorie gebraucht Bourdieu den Begriff der symbolischen Formen, um etwa die „unbewußte Beherrschung der Appropriationsmittel“ (Bourdieu 1974: 182) hinsichtlich künstlerischer Arbeiten in den Blick zu nehmen. Er bezieht sich dabei auf die Philosophie Ernst Cassirers und entwickelt ganz offensichtlich aus dessen *Philosophie der symbolischen Formen* (Cassirer 2010 [1923]) seine Ideen *Zur Soziologie der symbolischen Formen*.

Der Begriff der Kämpfe beschreibt aber nicht bloß konkrete Felddynamiken. Er ist darüber hinaus ohne Zweifel auch für Transformationsprozesse im sozialen Raum insgesamt einzusetzen (vgl. Kastner 2009a: 157ff.). An die Frage der sozialen Kämpfe lässt sich in mindestens dreierlei Hinsicht anknüpfen. Ich möchte diese Möglichkeiten am Beispiel der eingereichten Texte kurz durchspielen:

### **Zur Kritik der Kritik der Kunstkritik**

Erstens lässt sich aufzeigen, dass und inwiefern kunstfeldinterne Kämpfe etwa um die Legitimation und Anerkennung bestimmter künstlerischer, theoretischer und/ oder kuratorischer Positionen immer auch soziale Kämpfe sind. Gegen das Argument, dass kunstfeldinterne Positionierungen, auch und gerade solche, die im Zeichen der Kritik geschehen, vor allem wiederholende und reproduzierende sind, führe ich die offene Konzeptualisierung der Bourdieu'schen Begrifflichkeiten an. Zwar beschreibt Bourdieu etwa die möglichen Positionierungen künstlerischer und kunstkritischer Art stets als Effekte von strukturellen Lücken, die die feldinternen Logiken hervorbringen. Die praktisch bestätigten Strukturen erweisen sich immer wieder auch als Raum der Möglichkeit ihrer Erneuerung. Hier plädiere ich – in Abgrenzung von der Position des Kunsttheoretikers Helmut Draxler und dessen Bourdieu-Interpretation – dafür, den Raum der Möglichkeiten nach Bourdieu nicht nur als begrenzendes Setting von Praxis, sondern auch als auch „ein Terrain von Ermöglichkeiten“ (Kastner 2010: 133) zu verstehen. Dann wird auch deutlich, dass Kritik nicht notwendiger Weise darauf beschränkt bleiben muss, die Logik der Felder zu reproduzieren. Neben dem analytischen Einsatz für ein offenes Verständnis der Kategorien, das Reproduktion ebenso thematisieren kann wie Transformation, geht es auch um den politischen Einsatz, dass beides nicht gleichgültig bzw. gleich wahrscheinlich geschieht. Die Eingebundenheit von Kritik in Machtverhältnisse läuft nicht darauf hinaus, dass jeder Akt der Kritik diese Verhältnisse nur bestätigen oder bestenfalls ausdifferenzieren kann. Symbolische Ordnungen lassen sich tatsächlich angreifen und beschädigen. „So wie die Ausgänge feldinterner Kämpfe von Bedingungen außerhalb des Feldes abhängen, speisen sich feldinterne Auseinandersetzungen umgekehrt immer auch in soziale Kämpfe um die symbolische Ordnung insgesamt ein“ (ebd.: 143).

Während es *analytisch* darum geht, die jeweiligen kunstinternen wie -externen „kollektiven Erwartungen“ (Bourdieu 2015: 531) an künstlerische Arbeiten und ihre Kritik zu beschreiben, muss es *politisch* – wie Bourdieu in den Manet-Vorlesungen aufzeigt – um jene Doppelstrategie gehen, die sich gegen dominante Kanonisierungen in der Kunst wie auch gegen die Normativität des Sozialen gleichermaßen richtet.

## **Kunst als erinnerungspolitisches Medium**

Zweitens lässt sich auch die Frage von feldexternen Effekten adressieren – und etwa nach der Rolle von Kunst als erinnerungspolitischem Medium fragen oder nach den strukturellen Grenzen zwischen sozialen Bewegungen und Kunstproduktion und ihren Überbrückungen. Am Beispiel verschiedener künstlerischer Arbeiten in unterschiedlichen Ländern Lateinamerikas habe ich aufgezeigt, dass und inwiefern Kunst als erinnerungspolitisches Medium fungiert. Dabei beziehe ich mich – neben Bourdieus Bezug auf Erwin Panofskys Gebrauch des Habitus-Begriffes – u.a. auf die Kriterien, die der Literaturwissenschaftler James E. Young in seiner Auseinandersetzung mit künstlerischen Arbeiten (inklusive Architektur und Literatur) in Bezug auf die Shoah entwickelt hat (vgl. Young 2002). Kunst (im weitesten Sinne) diene nicht nur der Erzeugung und Verarbeitung von Erinnerung, sie solle dies auch tun. Allerdings müsse sie sich dabei dem Dilemma stellen, traumatische Ereignisse in der Darstellung erneut zu (re-)präsentieren (in welcher Form auch immer). Angesichts dessen dürfe Kunst erstens nicht versöhnlich sein (da Versöhnung legitimer Weise nur von den Opfern ausgehen könne), sie müsse zweitens den Erinnerungsprozess selbst zum Thema machen und müsse drittens die Bedingungen des Verbrechens bzw. des Traumas bearbeiten. Erfüllen sie alle drei Kriterien, können künstlerische Arbeiten als gelungene erinnerungspolitische Medien gelten. Ausgeschlossen ist selbstverständlich nicht, dass sie auch ohne die Ausrichtung an diesen Kriterien erinnerungspolitisch wirken, es gibt schließlich auch politisch rechte Erinnerungspolitik. Immer müssen künstlerische Arbeiten aber symbolischen Wert generieren, um erinnerungspolitisch effektiv zu sein. Der symbolische Wert entsteht neben dem und relativ unabhängig vom Warenwert (vgl. Kastner 2009a: 1332ff.). Künstlerische Arbeit, habe ich schließlich betont, gehen erstens „nicht in der erinnerungspolitischen Funktion auf[...]. Zweitens bedient sich Kunst als erinnerungspolitisches Medium anderer Methoden und erfährt andere Rezeptionsweisen, d.h. sie funktioniert nach anderen Regeln als andere erinnerungspolitische Medien (wie z.B. historisch-wissenschaftliche Arbeiten, Denkmäler oder Presseerzeugnisse).“ (Kastner 2009b: 206f.) Der symbolische Wert von künstlerischen Arbeiten ist im Übrigen auch der Schlüssel für die Vermittlung zwischen der – verglichen mit anderen kulturellen Produkten wie Filmen oder Popmusik – relativ geringen Rezeption und ihren vergleichsweise großen Klasse verleihenden und klassifizierenden Effekten. Wie die neueren kunstsoziologischen Studien (vgl. Munder/ Wuggenig 2012) hatte schon der peruanisch-mexikanische Kunsttheoretiker Juan Acha im Einklang mit Bourdieu darauf hingewiesen, dass selbst Blockbuster-Ausstellungen bildender Kunst von maximal drei bis sechs Prozent der Gesamtbevölkerung

(in diesem Falle Mexikos) gesehen werden (vgl. Acha 1988: 243). Ohne den symbolischen Wert – und symbolisches Kapital im Allgemeinen – bliebe völlig im Unklaren, warum und inwiefern es sich bei kunstfeldinternen Praktiken um Praktiken von (größerer sozialer) Bedeutung handelt.

## **Kunstproduktion und soziale Bewegungen**

Die Akkumulation symbolischen Kapitals ist u.a. ein Effekt feldinterner und feldexterner sozialer Kämpfe. Der Begriff der sozialen Kämpfe scheint besonders naheliegend bei der Betrachtung einer Gruppe von AkteurInnen (oder AgentInnen), die als Trägerinnen sozialen Wandels (oder seiner Verhinderung) besonders häufig in den sozialwissenschaftlichen Blick genommen wurden und werden: soziale Bewegungen. Auch wenn das Aufkommen der ersten sozialen Bewegungen im modernen Sinne historisch in etwa mit der Autonomisierung des künstlerischen Feldes zusammenfällt, ist der Zusammenhang zwischen Bewegungen und Kunstproduktion nicht selbstverständlich und häufig mehr behauptet als theoretisiert worden. Eine anspruchsvolle Theoretisierung muss zunächst von einem „strukturell bedingten Graben“ (Bourdieu 2001: 399) zwischen sozialen Bewegungen und Kunstproduktion ausgehen, denn dagegen, dass es sich bei beiden um homologe Gegenstandsbereiche handelt, sprechen vor allem drei (hier nur angerissene) Aspekte: Erstens existieren völlig verschiedenen Modi der Legitimation und Anerkennung in den Bereichen Kunst und Politik, dem Kriterium der Ambiguität und Offenheit für „gute“ Kunst steht das Kriterium der Klarheit und Eindeutigkeit für „gute“ Politik gegenüber. Zweitens handelt es sich um sehr verschiedene Subjektivierungsweisen, das strukturell individualistische Kunstfeld (in dem der individuelle Name vor allem anderen zählt), steht das strukturell kollektivistische Feld der Politik gegenüber, in der – zumal im Aktivismus – jede/r individuelle VertreterIn sich auf besondere Weise (über die Übereinstimmung mit dem Kollektiv „Volk“) zu legitimieren hat. Und drittens finden sich sehr unterschiedliche Klassendispositionen im akademisch geprägten Kunstfeld einerseits und den (in der Regel) milieuübergreifenden sozialen Bewegungen andererseits (vgl. Kastner 2015). Vor diesem Hintergrund geht es also darum, sich den zweifelsohne vorhandenen Überschneidungen und Überlappungen in den Praktiken der Kunstproduktion und jenen sozialer Bewegungen zu widmen. Dies geschieht hier am Beispiel der „Wechselbeziehung zwischen feministischer Bewegung und feministischer Kunst“ (Kastner 2015a: 43). Hier geht es um die „Strukturen der visuellen Erfahrung“ (Kastner 2015a: 45), deren Thematisierung in verschiedenen feministisch inspirierten, künstlerischen Arbeiten aufgezeigt und diskutiert wird. Über die Beispiele hinaus werden die Wechselbeziehungen zwischen Kunstproduktion und sozialen Bewegungen auch theoretisch

angegangen, und zwar einerseits in Abgrenzung zum kunsthistorischen Mainstream, der den Zusammenhang weithin ignoriert, und andererseits zu Ansätzen, die jene Überlappungen für selbstverständlich halten. Das sind allen voran solche, die im Kontext der postoperaistischen Theorie agieren (vgl. auch Kastner 2013a). Die Geschichte der inhaltlichen, motivischen und affektiven Ablagerung sozialer Bewegungen in der Kunst und der Einfluss von Kunstproduktion (als künstlerische Arbeit oder auch in Form der Rezeption solcher Arbeiten) auf soziale Bewegungen ist schließlich als weder ubiquitär und allgegenwärtig noch als unbedeutend oder nicht vorhanden zu beschreiben. Diese Geschichte durchzieht vielmehr „als bedeutsame Ausnahme die gesamte Moderne“ (Kastner 2015a: 36).

### **Delegation und Erbauungswissenschaft**

Um die Abgrenzung von allzu schnell angenommenen Selbstverständlichkeiten geht es auch im dritten Beispiel der Anknüpfungen an den Kampf-Begriff. Denn der Begriff der Kämpfe tendiert zu einer normativen Aufladung und damit zu einer zu starken Bewertung des Beschriebenen. Es muss daher davor gewarnt werden, mit der Rede von den Kämpfen nicht schon zu setzen, was eigentlich erst gezeigt werden müsste: was die Motivation zu und den Erfolg von Kämpfen gewährleistet, insbesondere auch in politischen Auseinandersetzungen. Eine solche Warnung habe ich in der Beschäftigung mit theoretischen Ansätzen vorgenommen, die sich der sozialen Bewegung der Zapatistas in Chiapas, Mexiko widmen.<sup>4</sup> Am Beispiel der Konzeptualisierung der zapatistischen Bewegung bei dem Politikwissenschaftler John Holloway und dem Bewegungsforscher und Soziologen Raúl Zibechi habe ich vor dem Hintergrund von Bourdieus Ausführungen zur politischen Repräsentation gezeigt, inwiefern ein emphatischer Begriff von Kämpfen immer ein doppeltes Interesse an der Sache offenbart: „zugleich aus *Interesse für die* und *im Interesse der Sache*“ (Kastner 2011a: 80) zu sprechen und damit Gefahr läuft, eine Art von „Erbauungswissenschaft“ (Bourdieu 1992: 229) hervorzubringen. Diese verknüpft wissenschaftliche Analyse mit politischer Selbstvergewisserung und dient damit letztlich mehr sich selbst bzw. den Analysierenden als dem Gegenstand. Sie beruht auf der emphatischen Trennung von lebendiger und abstrakter Arbeit (nach Karl Marx), dem kreativen Tun (oder „Tätigsein“) und der entfremdeten Arbeit. Auf der Grundlage dieser vermeintlich stabilen Dichotomie wird die – aus meiner Sicht falsche, weil unterkomplexe – „Vorstellung einer ‚eigenen‘, vom Kapital unabhängigen Gestaltung des kollektiven Lebens“

---

<sup>4</sup> Die zapatistische Bewegung hat seit den 1990er Jahren nicht nur aktivistische Praktiken im Rahmen der Globalisierungskritik, sondern auch politik- und sozialtheoretische Diskurse beeinflusst, einfühend vgl. Kerkeling 2006, zu kultur- und sozialtheoretischen Effekten vgl. Kastner 2011c.

(Kastner 2011a: 86) evoziert. Nicht nur, dass die Praktiken libertärer sozialer Bewegungen damit der einen (kapitalfeindlichen) Seite zugeschlagen werden, ohne eventuelle Widersprüche und Ambivalenzen in ihnen thematisieren zu können. Es wird darüber hinaus überhaupt unmöglich gemacht, komplexe Herrschaftsverhältnisse zu analysieren: nicht nur der Erfolg intentionaler Kooptations- und Vereinnahmungsstrategien lässt sich vor diesem Hintergrund nicht fassen, auch die strukturellen Effekte von Herrschaft, die etwa von Antonio Gramsci als kulturelle Hegemonie oder von Bourdieu als symbolische Gewalt adressiert werden, geraten damit aus dem Blick.

Mit dieser Kritik an den Ansätzen von Holloway und Zibechi ist allerdings nicht jede Form kritischer Sozialwissenschaft verworfen. In den Sozial- und Geisteswissenschaften angewandte Kategorien, auch darauf hatte Bourdieu hingewiesen, sind nie neutral. Es handelt sich bei allen Klassifizierungsmodellen um „Kampfkongzepte“ (Bourdieu 1993: 26), um Akte des Bezeichnen und Benennens, die gegenüber anderen Akten und wie diese mit dem Anspruch auf universelle Gültigkeit auftreten. Dieser Anspruch muss und kann auch begründet werden. Wie Bourdieu selbst den kritischen Impetus seiner Soziologie denkt, wird u.a. in der Gegenüberstellung seines Ansatzes mit dem von Jacques Rancière deutlich.

### **Der Streit um den ästhetischen Blick**

Der (von mir) so genannten Streit um den ästhetischen Blick ist unter anderem eine Auseinandersetzung um die Frage, wie Kritik grundgelegt und auch praktiziert werden soll. Ausgehend von den Vorwürfen, die Jacques Rancière – im Wesentlichen in seinem Buch *Der Philosoph und seine Armen* (vgl. Rancière 2010: 173ff.) – gegen die Sozialtheorie Bourdieus (und schließlich gegen die Soziologie als Ganze) erhebt, diskutiere ich die verschiedenen Herangehensweisen an den Anspruch einer emanzipatorischen Sozialwissenschaft respektive Philosophie, als deren Extrempole ich die Positionen von Bourdieu und Rancière beschreibe. Der so genannte „ästhetische Blick“ wird insofern zu einem Schlüsselmoment, als er sowohl ein umstrittener Gegenstand ist, dessen (politische) Bedeutung unterschiedlich gewertet wird, als auch ein umstrittenes Instrument sozialwissenschaftlicher bzw. philosophischer Betrachtung und damit von großer methodologischer Bedeutung. Auf der Gegenstandsebene beschreibt Rancière den ästhetischen, von Notwendigkeiten befreiten Blick als einen, der sich diesen (etwa sozioökonomischen) Notwendigkeiten verweigert und in der Nutzlosigkeit des Schauens etwas Anderes als das Vorgesehene in Augenschein nehmen kann. Dem soziologischen Beharren auf strukturellen Bedingungen der auf diese zurückbezogenen Wahrscheinlichkeiten von Praxis setzt Rancière den (mal individuell, mal kollektiv konzipierten) Akt des Ausscherens, der (in meiner Wertung: voluntaristischen) Leugnung der

Strukturen entgegen. Bei Bourdieu ist der ästhetische Blick in erster Linie eine ideologische Praxis jener, die sie sich (sozioökonomisch) leisten können. Das Ideologische besteht gerade darin, dass die sozialstrukturellen (ökonomischen, kulturellen, sozialen) Voraussetzungen geleugnet werden, eine Leugnung, die von der Ästhetik seit Kant mit betrieben und perpetuiert wird. Kurz, auf der Gegenstandsebene gilt: „Während der ästhetische Blick für Rancière also einen Dissens definiert, ist er in der Analyse Bourdieus Ausdruck und Instrument einer Disposition der Herrschenden.“ (Kastner 2012a: 83) Diese Wertung hat Konsequenzen für die jeweilige Methode und das Verständnis von Kritik: Bourdieu versteht seine Soziologie als eine, die die Dynamiken der Verschleierung aufdeckt und ihr Funktionieren in ihren historisch-genetischen Veränderungen sichtbar macht, um schließlich emanzipatorische Praxis überhaupt erst zu ermöglichen. Für Rancière hingegen ist ein solches Aufdecken vor allem die Behauptung des besseren Aussichtspunktes – von dem aus gesehen werden kann, was alle anderen (angeblich) nicht sehen, nämlich die Verschleierung –, und damit eine letztlich anti-emanzipatorische Haltung. Statt der wie auch immer zustande gekommenen Erkenntnis über Form und Funktionsweise von Herrschaft, geht es für Rancière darum, diese Herrschaft praktisch zu umgehen und/ oder zu ignorieren, also gewissermaßen um gelebten Dissens statt um Wissen als Voraussetzung für Handeln.<sup>5</sup>

Das Anliegen, emanzipatorische Sozialwissenschaft bzw. Philosophie zu betreiben, ist beiden Positionen zweifelsohne gemeinsam. Auch die Annahme, ästhetische Praktiken im engeren Sinne (von Kunstproduktion und -rezeption) haben Effekte auf Ästhetik im allgemeinen Sinne (als Wahrnehmungs-, teils auch verkörperte Denkschemata), teilen beide. Wenn auch die *analytischen* Standpunkte weithin unvereinbar erscheinen, widersprechen sich die *politischen* Schlussfolgerungen keineswegs fundamental: „die Kenntnis der Gründe und der praktisch alltäglich vollzogene Umsturz, wie unwahrscheinlich auch immer, [müssen] sich keinesfalls gegenseitig im Weg stehen“ (Kastner 2012a: 128). Im Begriff der sozialen Kämpfe, auf den ich mich schon in *Die ästhetische Disposition* beziehe, sehe ich an dieser Stelle die Möglichkeit einer Vermittlung zwischen Rancières Singularitäten und Bourdieus Kräfteverhältnissen. Denn in sozialen Kämpfen finden praktische Auseinandersetzungen um Bedeutungsverschiebungen statt, sie beziehen sich also immer auf Bestehendes und setzen dessen Veränderbarkeit voraus.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Diese, die Praxis betonende Herangehensweise hat Rancière auch in anderen, nicht nur in seinen ästhetischen Schriften ausgeführt. Anders als in Bourdieus Praxeologie fallen bei Rancière aber normative und deskriptive Ebene stets ineins, etwa wenn er über die Demokratie schreibt, sie werde „von keiner historischen Notwendigkeit getragen und trägt selbst keine in sich. Sie ist nur der Konstanz der eigenen Handlungen anvertraut.“ (Rancière 2011: 115) Damit formuliert er vorgeblich eine Beschreibung von Demokratie, zugleich aber unmissverständlich seinen Anspruch an sie, ausgehend von einer klar anti-institutionellen, anti-repräsentationistischen Haltung, die er in der „repräsentativen Demokratie“ gerade nicht verwirklicht sieht.

<sup>6</sup> Die Debatte wurde aufgegriffen und weitergeführt in Kastner/ Sonderegger 2014.

Während Bourdieu die Fallstricke des Beobachterstatus mit der vermeintlich besseren Sicht(weise) an vielen Stellen – und letztlich von Beginn seiner sozialwissenschaftlichen Karriere an – reflektiert, bleibt die Problematik des Voluntarismus bei Rancière völlig undiskutiert.<sup>7</sup> Wenn auch die Reflektion der Problematiken in der von Bourdieu vorgeschlagenen reflexiven Anthropologie respektive Soziologie niemals garantieren kann, dass deren Reproduktion nicht dennoch stattfindet, besteht hier zumindest eine Handhabe, perpetuierende Effekte zu minimieren.<sup>8</sup>

Dass es solche Handhabungen braucht, ergibt sich nicht zuletzt daraus, dass Soziologie gar nicht anders kann, als Teil des sozialen Raums zu sein, den sie beforscht. Dass die Soziologin oder der Soziologe in diesem Raum keine neutrale Position – neutral im Sinne von ohne Auswirkungen – einnehmen kann, ist keine selbstverständliche Aussage. Denn sie steht im Konflikt mit dem Objektivitätspostulat der Wissenschaften. Dennoch haben nicht erst die sogenannten Standpunkt-Theorien im Anschluss an die emanzipatorischen Bewegungen der 1960er Jahre auf die Verwicklungen und Involviertheiten von ForscherInnen in die beforschte Situation hingewiesen. Steht die Neutralitätsannahme in den (Sozial-)Wissenschaften einerseits bereits seit Karl Marx unter systematischem Ideologieverdacht, war sie andererseits spätestens im anticolonialen Diskurs neuen Kritikformen ausgesetzt. Inmitten dieser Konstellationen beginnt Bourdieu seine Karriere: Damit ist gemeint, dass er – neben Max Weber und Émile Durkheim – in Marx zentrale Anknüpfungspunkte findet, auch wenn er sich zuweilen stark vom Marxismus distanziert<sup>9</sup>, und dass er andererseits als Teil der kolonialen französischen Armee im kolonisierten Algerien ethnologische Forschungen durchführt und soziologische Modelle entwickelt (vgl. Bourdieu 2009, Schultheis/ Frisinghelli 2003).

## **Koloniale Klassifikationen**

In „Koloniale Klassifikationen“ (Kastner 2011b) wende ich mich daher dem Einfluss der kolonialen Situation auf die Entwicklung der Kultur- und Sozialtheorie Bourdieus zu. Hier geht es zum einen darum, theoretische und methodische Parallelen zwischen Bourdieus Ansatz und demjenigen des Psychiaters und anticolonialen Theoretikers Frantz Fanon herauszuarbeiten. Die koloniale Situation, so die These, trägt auslösend dazu bei, bei beiden bestimmte sozialwissenschaftliche Herangehensweisen zu entwickeln: Erstens teilen Fanon

---

<sup>7</sup> Die Problematik besteht darin, dass der Schuster – um Rancières Beispiel aufzugreifen –, der bei seinen Leisten bleibt, als nichts Anderes beschrieben werden kann als: selbst schuld.

<sup>8</sup> Durchaus unaufgelöst scheint mir die Spannung, die sich in Bourdieus Schilderung des elitistischen, soziale Exklusionen reproduzierenden Kunstfeldes auf der einen und seiner „*normative[n] Stellungnahme*“ (Bourdieu 2001: 523) am Ende von *Die Regeln der Kunst* auf der anderen Seite ergibt, in der er Kultur als „*Instrument einer Freiheit*“ (ebd.: 524) beschreibt, die er gegenüber der Ökonomie hervorhebt und verteidigt wissen will.

<sup>9</sup> Vgl. zur Historisierung dieser Distanzierungen vgl. Kastner 2015b.

und Bourdieu ein Denken der (nicht-essenzialistischen) Differenz, d.h. ihre soziologischen bzw. sozialpsychologischen Betrachtungen gehen stets davon aus, dass konkret-historische Situationen starke Ungleichheiten produzieren und jede Sozioanalyse von diesen produzierten Differenzen auszugehen hat.<sup>10</sup> Beide heben hier allen voran auf die sozioökonomischen und kulturellen Effekte des Kolonialismus ab. In der Konfrontation der Positionen von Fanon und Bourdieu zeichnen sich daher auch bereits zentrale Themen dessen ab, was dann später als „Postkoloniale Soziologie“ (Reuter/ Villa 2009) bezeichnet wird.

Zweitens vertreten sie beide ein Paradigma des Kampfes, also die Annahme, dass sozialen Transformationen (wie auch ihrer Verhinderung) konfliktive Auseinandersetzungen zugrunde liegen, dass Kämpfe also, wie oben bereits ausgeführt, als zentrales Dynamisierungsprinzip des sozialen Raumes zu verstehen sind. Dabei werden von beiden Theoretikern zwei Bereiche beschrieben und analysiert, die zugleich Mittel und Terrain solcher Kämpfe sind: erstens der Blick und zweitens der Körper. Nicht nur Stigmatisierung und Devianz sind die Effekte von Blicken, sondern – im Anschluss an Georg Simmel – die soziale Konstruktion von Kollektiven überhaupt. Indem dies herausgestellt wurde, wird noch einmal die soziologische Bedeutung des Blicks betont, wie auch die Tatsache hervorgehoben, dass „gesellschaftliche Verhältnisse sich in den einzelnen Körpern ablagern“ (Kastner 2011b: 295).

Darüber hinaus treten in der Analyse der Gemeinsamkeiten der Ansätze von Bourdieu und Fanon noch zwei weitere wichtige Aspekte zu Tage: Zum einen lässt sich am Umgang Fanons mit der Bedeutung alltäglicher Praktiken wie beispielsweise des Tragens von Schleiern bei Frauen, dem Radiohören und dem Lesen von Zeitungen aufzeigen, wie wichtig ein dynamisches Verständnis von Kultur, verstanden als Konglomerat von Prozessen und Praktiken der Sinn- und Bedeutungsproduktion ist. Denn nur vor dem Hintergrund eines dynamischen Kulturverständnisses ist überhaupt wahrnehmbar, dass bestimmte Zeichen (etwa „Schleier“) keine fixierten Bedeutungen (etwa „Unterdrückung“) haben, sondern dass Bedeutungen veränderbar sind und dass sie sich (durch soziale Kämpfe) auch tatsächlich verändern. Neben diesem *kulturtheoretischen* ist zum anderen ein *politischer* Aspekt hervorzuheben. Hier zeichnet sich nämlich bei Bourdieu in Auseinandersetzung mit Fanon schon eine Position ab, die ihn vor Heroisierungen der subalternen Klassen und vor Zuschreibung selbstverständlicher Emanzipationsbestrebungen nach dem Muster John Holloways bewahren. „Weil sie auf die Gegenwart nicht diesen minimalen Zugriff haben“, schreibt Bourdieu 1962 über das städtische Subproletariat in Algerien, „der für die bewusste und rationale Anstrengung unabdingbar ist, die Zukunft zu meistern, sind all diese Menschen

---

<sup>10</sup> Bei dieser Haltung handelt es sich auch um eine Kritik der Annahmen von anthropologischen Konstanten. Insofern stehen auch Fanon und Bourdieu hier in jener, (wenn auch implizit) an Friedrich Nietzsche anknüpfenden Tradition, die es ablehnt, wie Roberto Nigro aufzeigt, „das Wesen des Menschen vom Prozess seiner Konstitution zu trennen.“ (Nigro 2015: 47)

eher einem zusammenhanglosen Ressentiment unterworfen als von einem wahrhaft revolutionären Bewusstsein beseelt“ (Bourdieu 2003: 35). Hier zeichnet sich bereits eine – theoretisch und empirisch immer wieder untermauerte – Skepsis hinsichtlich der Möglichkeit ab, positive politische („revolutionäre“) Haltungen aus bestimmten sozioökonomischen Bedingungen (wie etwa Marginalisierung) ableiten zu können, die sich durch Bourdieus gesamtes Werk zieht.<sup>11</sup> Der Ausschluss vom Zugriff auf die Gegenwart als wird auch im Rahmen seiner Untersuchungen zu Prekarisierungstendenzen nach der „neoliberalen Offensive“ in *Das Elend der Welt* (Bourdieu et al. 1997) als ein zentraler Grund dafür beschrieben, die Prekarisierten nicht zu politischen HoffnungsträgerInnen in Bezug auf Emanzipation und soziale Gerechtigkeit zu stilisieren. Mit Bourdieu ließe sich damit auch (nach wie vor) in gegenwärtige Debatten um die Prekarisierung und Prekariat intervenieren.

## Schluss

Die eingereichte Textsammlung veranschaulicht einerseits den roten Faden meiner theoretischen Forschungsarbeit. Sie dreht sich um Rekonstruktionen, Vermittlungen und Anwendungen kunst- und kultursoziologischer Grundlagen. So werden etwa das Habitus- und das Feld-Konzept in verschiedenen theoretischen wie praktischen Kontexten diskutiert und es wird dafür plädiert, sie als offene Konzepte aufzufassen: Der Habitus ist Körperwissen nicht nur insofern er als Speicher und Ablagerungsort kollektiver Praktiken zu begreifen ist, sondern auch insofern er selbst immer neues (praktisches) Wissen generiert; das Feld begrenzt zwar Praxis, insofern es Tendenzen und Wahrscheinlichkeiten vorgibt und zum Füllen struktureller Lücken animiert, es ist aber kein abgeschlossener Raum, sondern besteht eben selbst aus ausfransenden und übergreifenden Praxisformen. Der Raum der Möglichkeiten ist also auch ein Raum von Ermöglichung. Das habe ich bereits in *Die ästhetische Disposition*, auch und gerade am Beispiel künstlerischer Praktiken betont (vgl. Kastner 2009: 157ff.). Diese Hervorhebung galt es zudem in der Debatte um die Möglichkeiten und Grenzen der Kunstkritik wieder aufzugreifen (vgl. Kastner 2010).

Die Diskussion um Geschichts- und Erinnerungspolitik wird um ihre kunsttheoretische Dimension erweitert und umgekehrt wird das Erinnern als Teil jenes kollektiven Unbewussten beschrieben, das Bourdieu schon bei Erwin Panofskys Auseinandersetzung mit

---

<sup>11</sup> Skepsis meint allerdings, um das noch einmal zu betonen, weder politisches und/ oder analytisches Desinteresse an politisch-emanzipatorischen Veränderungen noch die Annahme ihrer Unmöglichkeit.

der Gotik als so fruchtbar für die Entwicklung des Habitus-Konzeptes aufgegriffen hatte. Mit der Anwendung der Boudieu'schen Theorie auf Kunst in Lateinamerika wird zudem ein in der deutschsprachigen Debatte relativ selten aufgegriffener Kontext adressiert. Dabei ist gerade die Bourdieu'sche Kunstsoziologie in Lateinamerika schon sehr früh auf Resonanz gestoßen (etwa bei García Canclini 1979, vgl. auch Kastner 2013b). Auch wenn es in dieser erinnerungspolitischen Auseinandersetzung um Effekte künstlerischer Arbeit geht, wird darin dennoch Theodor W. Adornos Warnung davor Rechnung getragen, Kunstsoziologie auf die „Wirkung von Kunstwerken“ (Adorno 1970: 94) einzuschränken.

In der Debatte um Aufgaben und Möglichkeiten der Kunstkritik wird einerseits sicherlich auch ein adornitisches Moment reaktiviert – „Wertfreiheit und sozialkritische Funktion sind unvereinbar“ (ebd.: 100). Die Ablehnung von Wertfreiheit mag zwar Voraussetzung für funktionierende Sozialkritik sein, sie ist aber weder als Absage an wissenschaftliche Objektivitätskriterien noch als Garant für kritische Haltungen und/ oder Effekte zu sehen. Andererseits geht es schließlich gerade um die Frage, wie eine mögliche „sozialkritische Funktion“ angesichts der Involviertheiten einer solchen Kritik in die Dynamiken des Kunstfeldes noch ausgeübt werden könnte.

Die Eingebundenheit in den Gegenstand, den jeder sozialwissenschaftliche Standpunkt, aber auch jeder Standpunkt der Kritik zu reflektieren hat, scheint auch der Rekapitulation der Genese Bourdieu'scher Begrifflichkeiten innerhalb des kolonialen Kontextes in Algerien auf. Hier geht es nicht nur darum, zentrale kultursoziologische Konzepte wie den Habitus-Begriff in einem ihrer Entstehungskontexte zu verorten. Es geht darüber hinaus darum, mit dem Kolonialismus eine nach wie vor häufig „übersehene“ Dimension der *analytischen* (Selbst-)Verortung der Soziologie in den Vordergrund zu rücken. Bourdieus Text „Les conditions sociales de la production sociologique: sociologie coloniale et décolonisation de la sociologie“ (1975) erschien auf Deutsch interessanterweise als „Für eine Soziologie der Soziologen“ (Bourdieu 2010), ohne dass der koloniale Bezug oder gar die Forderung nach Dekolonisierung der Soziologie hier noch aufscheint. Dabei ginge es *politisch*, noch einmal mit dem wohl bedeutendsten Kunstsoziologen Lateinamerikas, Juan Acha, gesprochen, um eine „kulturelle und künstlerische Selbstdekolonisierung“ (Acha 2017: 184) [Übers. J.K.].

Während hier die Rekonstruktion und die Betonung von Bezügen zu den sozialtheoretischen Implikationen des Fanon'schen Ansatzes im Vordergrund stehen, geht es in dem Text zu sozialen Bewegungen um die Entwicklung eines eigenen, an Bourdieus Begrifflichkeiten nur noch angelehnten Zugangs. Die hier geleistete Theoretisierung des Verhältnisses von Kunstproduktion und sozialen Bewegungen hat zwar kulturtheoretische Vorläufer in der

lateinamerikanischen Bewegungsforschung (vgl. Alvarez/ Dagnino/ Escobar 1998)<sup>12</sup>, ist aber im Rahmen der deutschsprachigen Kultursoziologie, wie die Abgrenzung von bestehenden Ansätzen deutlich macht, beispiellos. Die strukturell bedingten Gräben herausstellend, geht es um eine anspruchsvolle Vermittlung, die auch in neueren Studien zum Verhältnis von Kunstpraktiken und sozialen Bewegungen bzw. Aktivismen nur ansatzweise geleistet wird (vgl. etwa Thompson 2015, McKee 2016, Shukaitis 2016) und die – wie die Auseinandersetzung mit den Ansätzen von Holloway und Zibechi deutlich gemacht hat – die Fallstricke von allzu bewegungsnahen Positionierungen zu vermeiden hat.

Schließlich thematisieren alle hier vorgelegten Texte die konkreten Eingebundenheiten und allgemeinen Beharrungskräfte des Sozialen, eine Thematisierung, die stets gepaart ist mit der Frage nach (Konzeptualisierungen von) Spielräumen emanzipatorischer Praxis.

Die versammelten Texte stellen damit andererseits auch die offenen Enden und potenziellen Agenden künftiger kultursoziologischer Arbeit dar und in Aussicht. Zwei mögliche Bereiche solcher Arbeit bestünden erstens in der Weiterführung der Prekarisierungsdebatte und zweitens in einer Theorie der Kräfteverhältnisse.

Vor dem Hintergrund der skeptischen Haltung Bourdieus hinsichtlich der Emanzipationspotenziale der Prekarisierten, ließe sich der alte Fehler mancher ExponentInnen der marxistischen Klassentheorien vermeiden, von einer sozialen Lage und/ oder von einer kollektiv geteilten Ausbeutungs- und Diskriminierungsform auf bestimmte (politische) Haltungen zu schließen. So wäre auch dem gegenwärtig viel diskutierten Ökonomen Guy Standing zu widersprechen, der das Prekariat als neue „explosive Klasse“ (Standing 2015) im emanzipatorischen Sinne beschreibt und dieser Klasse sogar gemeinsam geteilte Wünsche wie jenen zuschreibt, „eine progressive Vision einer ‚Befreiung von der Lohnarbeit‘ wiederzubeleben“ (Standing 2016: 27). Gleichwohl wären aber, mit Isabell Lorey, mit der Prekarisierung durchaus auch „Kämpfe um die Formen des Regierens wie um Lebensverhältnisse und Denkweisen“ (Lorey 2012: 141) zu untersuchen. Hierbei kann im Übrigen durchaus wieder an spezifischer kunstsoziologische Fragestellungen angeknüpft werden: Schließlich ist die vielfach konstatierte Ausweitung vormals kunstfeldeigener Praktiken und Existenzweisen unter den Bedingungen einer neoliberalen Wirtschafts- und Sozialordnung – so diagnostiziert von so unterschiedlichen TheoretikerInnen wie Zygmunt Bauman und Paolo Virno, Luc Boltanski/ Éve Chiapello und Pierre-Michel Menger u.v.a.

---

<sup>12</sup> Der Bezug ist insofern gegeben, als in den Arbeiten von Alvarez, Dagnino und Escobar für ein Kulturverständnis plädiert wird, das auf Sinngabungsprozesse und deren machtbasierter Durchsetzung abzielt. Allerdings wird in den konkreten Studien nicht explizit auf Kunstpraktiken eingegangen.

(zusammenfassend vgl. Kastner 2011d) – nach wie vor einigermaßen rätselhaft. Denn wieso und inwiefern ausgerechnet das *spezifische* Kunstfeld mit seiner immensen sozialen Ungleichheit, seinem Winner-takes-all-Markt, seinen miserablen Karriereaussichten und der geforderten permanenten Verfügbarkeit von Körper und Geist die weithin akzeptierten Maßstäbe für die Umwandlung *allgemeiner* Arbeits- und Lebensverhältnisse liefern konnte, kann keinesfalls als abschließend geklärt gelten.

Was die Kämpfe betrifft, muss es schließlich darum gehen, die längst überfällige Vermittlung in einer Theorie der Kräfteverhältnisse zu leisten. Taucht ein soziologisches Verständnis von Kräfteverhältnissen erstmals bei Antonio Gramsci auf (vgl. Gramsci 1996: 1556ff.), wird der Begriff einerseits in der gramscianisch inspirierten Staatstheorie von Nicos Poulantzas zu einem Schlüsselbegriff (vgl. etwa Poulantzas 2002: 167), spielt andererseits aber auch für Michel Foucaults Verständnis von Machtverhältnissen eine zentrale Rolle (vgl. Foucault 1983: 114). Wie weiter oben erwähnt, verwendet auch Bourdieu den Begriff der Kräfteverhältnisse. Dabei geht es einerseits um die makrosoziologische Dimension des Feldbegriffes – das Feld ist ein „Ensemble objektiver Kräfteverhältnisse“ (Bourdieu 1985: 10) –, andererseits aber auch um dessen mikrosoziologische Ebene der Sinn- und Wahrnehmungsformen. Eine gemeinsame Diskussion der verschiedenen Ansätze zu Kräfteverhältnissen steht allerdings bislang aus. Sie kann schließlich nur zur Schärfung des Blickes auf gesellschaftliche Verhältnisse und ihre Dynamiken führen.

## Literatur:

- Acha, Juan (1988): *La apreciación artística y sus efectos*. México D.F.: Editorial Trillas.
- Acha, Juan (2017): „Art and Politics.“ In: Joaquín Barriendos (Hg.): *Juan Acha. Despertar Revolucionario*. Mexiko-Stadt/ Barcelona: Museo Universitario Arte Contemporáneo/ RM Verlag 2017, S. 182-190.
- Adorno, Theodor W. (1970): „Thesen zur Kunstsoziologie.“ In: Ders.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 94-103.
- Alvarez, Sonia, Evelyn Dagnino und Arturo Escobar (Hg.) (1998): *Culture of Politics/ Politics of Culture. Revisioning Latin American Social Movements*. Boulder, CO: Westview Press.
- Bourdieu, Pierre (1974): „Elemente einer Theorie der Kunstwahrnehmung.“ In: Ders.: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 159-201.
- Bourdieu, Pierre (1985): „Sozialer Raum und ‚Klassen‘“. In: Ders.: *Sozialer Raum und ‚Klassen‘. Leçon sur la leçon. Zwei Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 7-46.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre (1992): „Soziologen des Glaubens und der Glaube des Soziologen“. In: Ders.: *Rede und Antwort*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 224-230.
- Bourdieu, Pierre (1993): „Die historische Genese der reinen Ästhetik“. In: Gebauer, Gunter und Christoph Wulf (Hg.): *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, S. 14-32.
- Bourdieu, Pierre et al. (1997): *Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre (2003): „Vom revolutionären Krieg zur Revolution.“ [1962] In: Ders.: *Interventionen 1961-2001*. Band 1: 1961-1980. Hamburg: VSA, S. 31-39.
- Bourdieu, Pierre (2009): Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Bourdieu, Pierre (2010): „Für eine Soziologie der Soziologen.“ [1975] In: Ders.: *Algerische Skizzen*. Berlin: Suhrkamp-Verlag, S. 443-450.
- Bourdieu, Pierre (2015): *Manet. Eine symbolische Revolution. Vorlesungen am Collège de France 1998-2000*. Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Butler, Judith (2006): *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Cassirer, Ernst (2010): *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Egger, Stephan und Franz Schultheis (2011): „Der Glaube und sein Mehrwert. Pierre Bourdieus ‚Ökonomie symbolischer Güter‘“. In: Pierre Bourdieu: *Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter*. Schriften zur Kulturosoziologie 4. Herausgegeben von Franz Schultheis und Stephan Egger. Konstanz: UVK, S. 233-256.
- Foucault, Michel (1983): *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Gramsci, Antonio (1996): *Gefängnishefte*, Bd. 7, 12.-15. Heft. Hamburg: Argument Verlag.
- García Canclini, Néstor (1979): *La Producción Simbólica. Teoría y Método en Sociología del Arte*. Mexcio D.F.: Siglo Veintiuno Editores.
- Hauser, Arnold (1983): *Soziologie der Kunst*. [1974] München: dtv.
- Kastner, Jens (2009a): *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*. Wien: Verlag Turia + Kant.
- Kastner, Jens (2009b): „Zeitgenössische Kunst als erinnerungspolitisches Medium in Lateinamerika.“ In: Mayer, David und Berthold Molden (Hg.): *Vielstimmige Vergangenheiten*. Geschichtspolitik in Lateinamerika, Atención! Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Instituts, Bd.12, Wien/Münster: LIT Verlag, S. 191-213.
- Kastner, Jens (2010): „Zur Kritik der Kritik der Kunstkritik. Feld- und hegemonietheoretische Einwände.“ In: Mennel, Birgit, Stefan Nowotny und Gerald Raunig (Hg.): *Kunst der Kritik*, Wien: Verlag Turia + Kant, S 125-147.
- Kastner, Jens (2011a): „Delegation und Erbauungswissenschaft. Zur Kritik der zapatismusnahen Forschung zu sozialen Bewegungen.“ In: *Peripherie. Zeitschrift für Politik und Ökonomie in der Dritten Welt*, Nr. 121, 31. Jg., Münster: Verlag Westfälisches Dampfboot, S. 73-91.
- Kastner, Jens (2011b): „Koloniale Klassifikationen. Zur Genese postkolonialer Sozialtheorie im kolonialen Algerien bei Frantz Fanon und Pierre Bourdieu.“ In: Suber, Daniel, Hilmar Schäfer und Sophia Prinz (Hg.): *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens*, Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, S. 277-302.
- Kastner, Jens (2011c): *Alles für alle! Zapatismus zwischen Sozialtheorie, Pop und Pentagon*. Münster: edition assemblage.
- Kastner, Jens (2011d): „Nach dem Ende der Avantgarden. Vom 'Spirit of '68' zum 'neuen Geist des Kapitalismus'.“ In: Becker, Konrad und Martin Wassermair (Hg.): *Nach dem Ende der Politik. Texte zur Zukunft der Kulturpolitik III*. Wien: Löcker Verlag, S. 142-157.
- Kastner, Jens (2012a): *Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Pierre Bourdieu und Jacques Rancière*. Wien: Verlag Turia + Kant.
- Kastner, Jens (2012b): „Wider die ‚Verleugnung des Sozialen‘. Zur Rezeption der Kunsttheorie Pierre Bourdieus im deutschsprachigen Raum.“ In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie (ÖZS)*, 37. Jg., Heft 1/2012, S. 23-44.

- Kastner, Jens (2013a): „Kunstproduktion und soziale Bewegungen. Zur Theorie eines vernachlässigten Zusammenhangs.“ In: Steuerwald, Christian und Frank Schröder (Hg.): *Perspektiven der Kunstsoziologie. Praxis, System, Werk*. Wiesbaden: Springer/ VS Verlag, S. 129-148.
- Kastner, Jens (2013b): „Handlungsmacht, Struktur, Bewegung. Zur Rezeption der Kulturtheorie Pierre Bourdieus bei Néstor García Canclini.“ In: Waibel, Tom und Hansel Sato (Hg.): *Handlungsmacht, Ausdruck, Affekt. Zum Bedeutungswandel affektiver Aussageformen in Lateinamerika*. ¡Atención! Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika Instituts, Band 16, Wien/ Münster: Lit Verlag, S. 29-41.
- Kastner, Jens (2015a): „Über strukturelle Grenzen (hinweg). Was Kunstproduktion und soziale Bewegungen trennt und verbindet.“ In: Fleischmann, Alexander und Doris Guth (Hg.): *Kunst – Theorie – Aktivismus. Emanzipatorische Perspektiven auf Ungleichheit und Diskriminierung*. Bielefeld: Transcript Verlag, S. 23-58.
- Kastner, Jens (2015b): „Symbolische Macht und Instrumente der Freiheit. Über Pierre Bourdieus *Über den Staat*.“ In: *Ne Znam. Zeitschrift für Anarchismusforschung*, Heft 1, 1. Jg. Frühjahr 2015, S. 39-48.
- Kastner, Jens und Ruth Sonderegger (Hg.) (2014): *Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. Emanzipatorische Praxis*. Wien/ Berlin: Verlag Turia + Kant.
- Kerkeling, Luz (2006): *¡La Lucha Sigue! EZLN – Ursachen und Entwicklungen des zapatistischen Aufstands*. Münster: Unrast Verlag, 2. erw. Aufl.
- Lorey, Isabell (2012): *Die Regierung der Prekären*. Wien/ Berlin: Verlag Turia + Kant.
- McKee, Yates (2016): *Strike Art. Contemporary Art and the Post-Occupy Condition*. London/ New York: Verso.
- Munder, Heike und Ulf Wuggenig (Hg.) (2012): *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen zeitgenössischer Kunst*. Zürich: jrp | ringier.
- Nigro, Roberto (Hg.): *Wahrheitsregime*. Zürich: Diaphanes.
- Poulantzas, Nicos (2002): *Staatstheorie. Politischer Überbau, Ideologie, Autoritärer Etatismus*. [1978]. Hamburg: VSA.
- Rancière, Jacques (2010): *Der Philosoph und seine Armen*. [1983] Wien: Passagen Verlag.
- Rancière, Jacques (2011): *Der Hass der Demokratie*. Berlin: August Verlag.
- Reckwitz, Andreas (2006): *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Reuter, Julia und Paula-Irene Villa (Hg.) (2009): *Postkoloniale Soziologie. Empirische Befunde, theoretische Anschlüsse, politische Intervention*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Shukaitis, Stevphen (2016): *The Composition of Movements to Come. Aesthetic and Cultural Labour After the Avant-Gardes*. London: Rowman & Littlefield.

Schultheis, Franz und Christine Frisighelli (Hg.) (2003): *Pierre Bourdieu. In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung*. Graz: Camera Austria.

Standing, Guy (2015): *Prekariat. Die neue explosive Klasse*. Münster: Unrast Verlag.

Standing, Guy (2016): *Eine Charta des Prekariats. Von der ausgeschlossenen zur gestaltenden Klasse*. Münster: Unrast Verlag.

Thompson, Nato (2015): *Seeing Power. Art and Activism in the 21st Century*. Brooklyn/London: Melville House.

Vester, Michael, Peter von Oertzen, Heiko Geiling, Thomas Hermann und Dagmar Müller (2001): *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel. Zwischen Integration und Ausgrenzung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

Williams, Raymond (1995): *The Sociology of Culture*. [1981] Chicago: University of Chicago Press.

Wuggenig, Ulf (2011): „Das Arbiträre und das Universelle. Über Pierre Bourdieus Soziologie der Kunst.“ In: Bourdieu, Pierre: *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld*. Schriften zur Kultursoziologie 4. Herausgegeben von Franz Schultheis und Stephan Egger. Konstanz: UVK, S. 480-546.

Young, James E. (2002): *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*. Hamburg: Hamburger Edition.

## DER STREIT UM DEN ÄSTHETISCHEN BLICK



**JENS KASTNER**

# Der Streit um den ästhetischen Blick

Kunst und Politik zwischen  
Pierre Bourdieu und Jacques Rancière

VERLAG TURIA + KANT  
WIEN-BERLIN

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

**Bibliographic Information published by  
Die Deutsche Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available on the internet at <http://dnb.ddb.de>.

ISBN 978-3-85132-679-6

Cover: Bettina Kubanek

© Verlag Turia + Kant, 2012

A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG 1

Büro Berlin: D-10827 Berlin, Crellestraße 14 / Remise

[info@turia.at](mailto:info@turia.at) | [www.turia.cc](http://www.turia.cc)

# Inhalt

I.	Die Behauptung der Gleichheit gegen die Entmystifizierung der Differenz . . . . .	7
II.	Distinktion, Differenz und die Kunsttheorie Bourdieus . . . . .	21
III.	Die »Aufteilung des Sinnlichen«, die Bedeutung von 1968 und Rancières Kritik an der Verschleierungsthese . . . . .	31
IV.	Sehen ist Handeln, soziale Bewegungen und die Praktiken des Entklassifizierens. . . . .	57
	Exkurs: Das Museum und die Genese des ästhetischen Blicks . . . . .	82
V.	Emanzipation, Neoliberalismus und der Widerstand der Kunst. . . . .	89
	V. 1 Ambivalenzen des ästhetischen Blicks . . . . .	90
	V. 2 Soziale Kämpfe und die Politik der Kunst . . . . .	96
	Literatur. . . . .	129

»Der Sieg stand außer Zweifel, sie stolzierten in ihren alten Schuhen und ihren abgetragenen Überziehern einher, weil sie diese Lappalien geringachteten, weil sie übrigens nur zu wollen brauchten, um die Herren zu sein. Und das ging nicht ab ohne eine ungeheure Verachtung alles dessen, was nicht ihre Kunst war, Verachtung des Geldes, Verachtung der Welt, Verachtung der Politik vor allem. Wozu war dieser Dreck da nütze? Nur Schwachköpfe gaben sich damit ab! Und eine hochmütige Ungerechtigkeit hob sich empor, eine gewollte Unkenntnis der Notwendigkeit des gesellschaftlichen Lebens, der irre Traum, auf Erden nur Künstler zu sein. Sie waren darin mitunter geradezu albern, aber diese Leidenschaft machte sie mutig und stark.«

Emile Zola, *Das Werk* [1892], Berlin: Aufbau Verlag 2008, S. 81.

## I. Die Behauptung der Gleichheit gegen die Entmystifizierung der Differenz

Sie haben dieselben politischen Feinde, beschäftigen sich mit ähnlichen Gegenstandsbereichen und beziehen sich dabei sogar auf dieselben Beispiele. Dennoch könnten ihre Positionen in der ästhetischen wie auch in der politischen Theorie kaum gegensätzlicher sein: Jacques Rancière ist der gegenwärtig viel zitierte Autor einer Philosophie der radikalen Gleichheit, Pierre Bourdieu hingegen gilt als avancierter Vertreter eines anti-essenzialistischen Differenz-Standpunktes. Es ist eine faszinierende Debatte, die sich da abspielt und die eigentlich gar keine ist. Es sind nur Einwände ohne Erwiderung, die der wortgewaltige und einflussreiche Philosoph gegen den nicht weniger renommierten Soziologen erhebt. Es geht um die Kunst und ihr politisches Potenzial. Gerungen wird aber auch um die Frage nach den angemessenen Modi kritischer Wissenschaft. Und es geht, das gilt unzweifelhaft für beide, um emanzipatorische Praxis schlechthin. All dies kulminiert, so wird sich auf den folgenden Seiten zeigen, im Streit um den ästhetischen Blick. Der ästhetischen Blick konnte nicht zuletzt deshalb zu einem solchen Kulminationspunkt werden, weil Bourdieu und Rancière – neben allen disziplinären und politischen Differenzen – die Grundannahme teilen, dass die Ästhetik im engeren Sinne der Kunstproduktion und -rezeption mit einer Ästhetik im weiteren Sinne, den allgemeinen Denk- und Wahrnehmungsmöglichkeiten, verknüpft ist.

Während Bourdieu und Rancière etwa auf die Frage nach emanzipatorischen Wissenschaften radikal verschiedene Antworten geben, ließe sich das beiderseitige Bemühen um eine ebensolche politische Praxis jenseits künstlerischer Produktion durchaus verknüpfen. Dazu müssten, so die These dieses Textes, soziale Kämpfe stärker in den Blick genommen werden.<sup>1</sup>

Zehn Jahre nach Pierre Bourdieus Tod 2002 wird seine Kunsttheorie im deutschsprachigen Raum einerseits gerade erst entdeckt und scheint andererseits aus den kunsttheoretischen Debatten längst verschwunden: Dass der vor allem als Soziologe, Sozialtheoretiker und in den 1990er Jahren auch als politisch engagierter Intellektueller rezipierte Bourdieu auch eine Kunsttheorie vorgelegt hatte, die sich beinahe durch sein gesamtes Schaffen zieht, ist relativ spät thematisiert und diskutiert worden. Insofern lässt sich von einer Neuentdeckung sprechen, die sich auch an verschiedenen Einführungen, Sammelbänden sowie den Erstübersetzungen

---

1 Ich danke Torsten Bewernitz, Ruth Sonderegger und Ulf Wuggenig für ihre hilfreichen Anmerkungen zu verschiedenen Fassungen dieses Textes, sowie den Teilnehmerinnen und Teilnehmern des Seminars, das ich im Wintersemester 2011/12 gemeinsam mit Ruth Sonderegger an der Akademie der bildenden Künste Wien zu Rancière und Bourdieu gehalten habe, für die anregenden Diskussionen, die ihre Spuren zweifelsohne auch in diesem Text hinterlassen haben. Das Buch enthält auch Spurenelemente aus Gesprächen mit David Mayer, Gerald Raunig, Drehli Robnik, Tom Waibel und Lea Susemichel – Danke auch dafür!

von kunstsoziologischen Aufsätzen festmachen lässt.<sup>2</sup> Innerhalb des (deutschsprachigen) Kunstfeldes allerdings war Bourdieu als Kunsttheoretiker bereits in den 1990er Jahren bekannt, unter anderem sicherlich durch die starke Rezeption seiner Positionen in der Zeitschrift *Texte zur Kunst*. Wo die Kunstproduktion auf ihre gesellschaftlichen Bedingungen bezogen und auf ihre politischen Potenziale hin abgeklopft werden sollte, da lag ein Bezug auf Bourdieus Ansatz offenbar nahe. Als jene Zeitschrift anlässlich ihres 20jährigen Bestehens im Dezember 2010 (Heft 80) eine Schwerpunktausgabe zum Thema »Politische Kunst?« herausgab, kam Bourdieu darin allerdings nicht mehr vor. Ein anderer Name durchzieht stattdessen nicht nur diese Ausgabe, sondern als zentraler Bezugspunkt auch die meisten Debatten um »Kunst und Politik« des vergangenen Jahrzehnts: Jacques Rancière. Innerhalb linker Zirkel und linksradikaler Debatten war Rancière bereits seit den 1970er Jahren bekannt, eine kleine Textsammlung war unter dem Titel *Wider den akademischen Marxismus* (1975) sogar auf Deutsch erschienen. Und manchen HistorikerInnen mag die Schrift *Die Namen der Geschichte* (1994) in die Hände gefallen sein. Der eigentliche Hype um den Philosophen setzte aber erst mit *Das Unvernehmen* (2002) ein und hat mit den bei-

---

2 Für eine systematische Darstellung der Kunsttheorie Bourdieus vgl. Kastner (2009a), Schumacher (2011), Wuggenig (2011), zur Debatte um sie vgl. etwa Wuggenig (1995), Zahner (2006), Graw (2008), von Bismarck/ Kaufmann/ Wuggenig (2008), Kastner (2010a), die gesammelten Aufsätze sind erst kürzlich erschienen, vgl. Bourdieu (2011a) und Bourdieu (2011b).

den Aufsätzen in *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien* (2006) definitiv das Kunstfeld erreicht – und dessen linken Rand auch gleich durchdrungen. Es soll hier nicht behauptet sein, der eine habe den anderen als Leitfigur abgelöst – das würde zwei falsche Vorstellungen produzieren, nämlich einerseits die einer allzu chronologischen Abfolge von Debatten und andererseits eine Idee von Homogenität und Personenbezogenheit solcher Auseinandersetzungen, die in der Realität nie vorhanden sind. Es gibt zudem noch eine ganze Reihe anderer TheoretikerInnen und theoretischer Ansätze, die in dieser Gemengelage zwischen »Kunst und Politik« eine Rolle gespielt haben und spielen. Thematische Breite und inhaltliche Tiefe der Ansätze von Bourdieu und von Rancière loten aber, so wird sich im Folgenden hoffentlich zeigen, einige grundsätzliche Fragen zu Kunst und emanzipatorischer Praxis paradigmatisch aus. Dies wird besonders deutlich, wo beide Ansätze direkt aufeinander treffen.

Jacques Rancière hat verschiedentlich gegen die Sozialtheorie Bourdieus Stellung bezogen. Diese Kritik ist zwar nicht neu, sie wurde bereits ausführlich in *Der Philosoph und seine Armen* (2010a [1983]) formuliert. Aktuell ist sie dennoch, weil in ihr die Hierarchie der Wissensformen, die Grundlagen emanzipatorischer Politik und die Frage nach dem Politischen der Kunst zusammenlaufen.<sup>3</sup> Diese Kritik kulminiert, wie ge-

---

3 Nicht zuletzt weil *Der Philosoph und seine Armen* erst im November 2010, also 27 Jahre nach der Erstveröffentlichung, auf

sagt, in der Frage nach dem ästhetischen Blick. Der ästhetische Blick ist nicht bloß einer, der auf Kunstwerke geworfen wird. Er vereint vielmehr die von allen Notwendigkeiten und Zwecken befreiten Sichtweisen auf die Welt. Es geht um Betrachtungen und Anschauungen, die sich, gerade weil sie nicht instrumentell sind und keiner Sache dienen, in besonderen Effekten niederschlagen. Dass es sich um Blicke mit Auswirkungen handelt, darin stimmen Rancière und Bourdieu überein. Das macht auch die sozialtheoretische Relevanz der im Folgenden geschilderten Auseinandersetzung aus. Die entscheidende Frage ist: Welcher Art sind die Effekte und Auswirkungen des ästhetischen Blicks? Zeichnen sie sich durch besonderes emanzipatorisches Potenzial aus oder sind sie nicht eher konservative Manifestationen und perfide Reproduktionen des Bestehenden? Während sich in den Auseinandersetzungen mit Ästhetik durchaus – von Rancière allerdings durchwegs gelegnete – Gemeinsamkeiten zwischen den Ansätzen des Soziologen und des Philosophen finden lassen, unterscheiden sie sich in der Antwort auf die Frage nach der sozialen Bedeutung des ästhetischen Blicks radikal. Bourdieu arbeitet an der Entlarvung eines bürgerlichen Privilegs und seiner Verschleierung, Rancière an der direkten Umsetzung eines Emanzipationspotenzials. Um die sozialtheoretische wie auch die politische Bedeutung des ästhetischen Blicks nachvollziehbar zu

---

Deutsch erschienen ist, beschränkt sich die deutschsprachige Literatur zur Kritik Rancières an Bourdieu auf wenige Texte, so z.B. Sonderegger (2010a) und Sonderegger (2012). In Frankreich hat Charlotte Nordmann (2006) diese Debatte eröffnet.

machen, werden nun zunächst entlang der zentralen Vorwürfe Rancières die Grundzüge der Bourdieu'schen Kunsttheorie rekonstruiert. Inwiefern die Frage der Ästhetik immer eine die politische Philosophie und die Sozialtheorie betreffende und überschreitende ist, wird dann in der genaueren Betrachtung der Rancière'schen Einwände deutlich. Diese Kritik an Bourdieu fällt sehr grundlegend aus, so fundamental sogar, dass bisher kaum wahrgenommen wurde, dass es auch einige Gemeinsamkeiten gibt. Die kleinsten gemeinsamen Nenner sozusagen sind die Gegenstandsbereiche: Da sich beide sowohl der Kunstbetrachtung wie auch den Protestbewegungen von 1968 widmen, lässt sich anhand dieser Beispiele das von Bourdieu wie auch von Rancière behandelte Problem der Politik der Ästhetik diskutieren. Die größte Gemeinsamkeit liegt im emanzipatorischen Anspruch, den beide an ihr Schaffen legen. Offensichtlich ist dabei: In der Frage nach der Emanzipation treffen sich beide, in der jeweiligen Antwort darauf trennen sie sich jedoch grundsätzlich.<sup>4</sup>

---

4 Rancière sei, schreibt Ruth Sonderegger (2010a: 18), »nicht zuletzt deshalb ein so scharfer wie hellsichtiger Kritiker Bourdieus, weil er dessen emanzipatorisches Anliegen teilt.« Rancière schließt mit seiner Kritik durchaus an geläufige Einwände gegen die Theorie Bourdieus an, ohne allerdings diese Debatten aufzugreifen. Sonderegger macht vor allem drei Ebenen der Kritik an Bourdieu aus: Erstens wird ihm vorgeworfen, der Habitus sei ein zu starres, im Zweifel deterministisches Konzept, das kaum Ausnahmen und Abweichungen zulasse. Zweitens überschätze Bourdieu die Position der Sozialwissenschaften in der Generierung gültigen Wissens (über die soziale Welt und im Gegensatz zum Wissen der AkteuInnen selbst), und als Konsequenz aus diesen beiden Annahmen

Das Interessanteste am Streit um den ästhetischen Blick ist definitiv nicht die Frage, wie mit Kunstwerken umzugehen ist. Entscheidend ist vielmehr, dass sein Ausgangspunkt die Feststellung eines sozial wirkmächtigen Sehens überhaupt ist. An diese geteilte und begründete Annahme schließt sich eben die sowohl epistemologische wie auch politische Frage an: wie sehen? Von welchem Standpunkt aus, mit wem oder was im Fokus? Auch wenn ich im Folgenden keinen Zweifel daran lasse, welche der Antworten auf diese Frage mir einleuchtender erscheint, wäre es doch insgesamt relativ unergiebig wenn nicht langweilig, nur die eine gegen die andere zu verteidigen. So geht es also nicht nur darum, die grundlegende sozialtheoretische Relevanz des Streits sowie die Nachvollziehbarkeit und Plausibilität seiner gegenläufigen Positionen herauszuarbeiten. Der Streit um den ästhetischen Blick kann nicht nur lehr-, sondern für die Debatten um emanzipatorische soziale Veränderungen möglicherweise auch hilfreich sein. Denn in ihm stellt sich die Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit nicht instrumenteller, nicht klassifizierender Praktiken, sozusagen nach ästhetischen Blicken für alle: Während Rancière sich (und allen anderen) emanzipatorische Effekte im Hier und Jetzt verspricht, ist auch Bourdieus Entlarvungsanstrengung langfristig zweifelsohne auf die Befreiung von Notwendigkeiten ausgerichtet. Diese Frage nach den Entkoppelungen von Notwen-

---

—  
mache Bourdieu die Gegenstände seiner Forschungen drittens zu passiven Objekten, denen die Erkenntniskraft und Handlungsmacht abgesprochen würde, anstatt sie zu stärken.

digkeiten, nach umherschweifenden Blicken und nicht-funktionalen Handgriffen, scheint gerade angesichts der gegenwärtigen, postfordistischen Ausweitung der Arbeit in alle Lebensbereiche besonders diskutierenswert. Um sie zu beantworten, empfiehlt es sich, ausgehend von der sozialen Wirkmächtigkeit des Sehens in den Debatten um Ästhetik und emanzipatorische Praktiken einen stärkeren Fokus auf soziale Kämpfe zu legen. Bourdieu erwähnt soziale Kämpfe zwar in seinen Schriften gegen den Neoliberalismus, hat sie aber nicht mehr systematisch in seine Feldtheorie integriert. Und indem Rancière die Protestbewegungen des Mai 1968 und das in ihnen formulierte, antiautoritäre Politikverständnis als Ausgangspunkt für eine Wende auch der sozialwissenschaftlich-philosophischen Herangehensweise an das Politische beschreibt, legt auch er eine Fährte für ein Verständnis sozialer Kämpfe, das soziale Bewegungen ebenso wie wissenschaftliche Produktionen (neben anderen) als Trägerinnen und Agentinnen dieser Kämpfe begreift.

Bevor Rancières Abrechnung mit Bourdieu in *Der Philosoph und seine Armen* 2010 auf Deutsch erschien, fast drei Jahrzehnte nach seinem Erscheinen im Original, hatte sich die deutschsprachige Rezeption des Soziologen durch den Philosophen auf eine einzige Seite beschränkt. In »Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien« (Rancière 2006b: 79) ist Rancières Kritik an Bourdieu in kondensierte Form gebracht. Hier kommt aber bereits die ganze Wucht zum Ausdruck, mit welcher der Philosoph die Herangehensweise des

Soziologen verachtet und mit der er Anfang der 1980er Jahre ausführlich gegen dessen Denken und dessen Sichtweisen polemisiert hatte. Und auch die zentralen Argumente werden genannt: Bourdieus *Die feinen Unterschiede* zielt darauf, die vorgebliche Interesselosigkeit der Wahrnehmung von kulturellen Produkten als Schein zu entlarven und die Geschmacksurteile als auf einem sozialen Handel mit symbolischen Gütern basierend zu begreifen. Dieses Anliegen bezeichnet Rancière (2006b: 79) als Entmystifizierung, spricht ihr aber kein sonderlich positives, etwa aufklärerisches Potenzial zu. Im Gegenteil, diese Entmystifizierung sichere »zwar ein billiges Bündnis zwischen wissenschaftlichem und politischem Fortschrittsdenken« (Rancière 2006b: 79), lasse dabei aber den Gegenstand verschwinden. Mit Gegenstand ist hier nicht allein die künstlerische Arbeit gemeint, die einem allgemeinen Vorurteil entsprechend den kunstsoziologischen Ansätzen schlechthin entgleitet.<sup>5</sup> Gemeint ist auch die dem Kunstwerk laut Rancière immanente Politik. Diese Politik werde von Bourdieu negiert, »die politisch-wissenschaftliche Kritik an der ästhetischen Illusion übersieht die Tatsache,« so Rancière (2006b: 79), »dass es eine Politik der Ästhetik gibt – und zwar nicht als eine Einbildung unbedarfter Philosophen, sondern als eine zwei Jahrhunderte alte Wirklichkeit, die von den Institutionen der Kunst, das heißt von den materiellen Bedingungen

---

5 Bourdieu (1993c: 197) setzt sich explizit mit diesem Vorurteil auseinander. Die künstlerische Produktion könne man aber nicht begreifen, wenn man »nicht gleichzeitig den Raum der Produzenten und den Raum der Konsumenten berücksichtigt.«

ihrer Sichtbarkeit, verkörpert wird.« Rancière widmet sich dieser Wirklichkeit an anderen Stellen, hier wird die Behauptung der Existenz einer Politik der Ästhetik nicht empirisch untermauert, sondern mit seiner zentralen philosophischen These unterlegt. Es gelte, statt die differenzierende Perspektive auf die sozialen Bedingungen von Kunstproduktion und -rezeption zu legen, sich jener Form von Freiheit und Gleichheit zu widmen, »welche die Ästhetik mit der Identifizierung dessen, was Kunst überhaupt ist, verbunden hat.« (ebd.) Freiheit und Gleichheit werden demnach nicht erst hergestellt, sondern auf sie wird zurückgegriffen. Sie sind auch die Grundlagen für einen Zusammenhang zwischen Kunst und Ästhetik – auf diese Argumentationsschritte wird im Folgenden noch ausführlich zurückzukommen sein.

Als politisches wie philosophisch-wissenschaftliches Programm folgt daraus für Rancière, sich dieser sogenannten Politik der Ästhetik zu widmen, statt, wie Bourdieu, die »billige Bequemlichkeit der Entmystifizierer« (ebd.) zu betreiben. Sich dem politischen Potenzial der Ästhetik zuzuwenden, ist dementsprechend auch für den ästhetischen Blick gefordert, statt ihn, wie Bourdieu, als bürgerliches Privileg zu entlarven und die ästhetische Erfahrung als eine zu beschreiben, welche die wahren Verhältnisse verschleiert und sie (durch diese Verschleierung) reproduziert.

Die Ästhetik im Sinne Rancières ist erstens etwas weit über die Kunst Hinausgehendes, das sich erst (wieder) mit der Kunst verbinden muss. Im Ästhetischen

bei Rancière treffen Denken und Wahrnehmen zusammen, Rancière spricht bei diesem Zusammentreffen von dem Sinnlichen. Freiheit und Gleichheit spielen in dieser Konzeption des Ästhetischen eine Doppelrolle: Zum einen werden sie als Grundlagen gesetzt, d.h. in den Denk- und Wahrnehmungsweisen gibt es demnach vor allen sozialen Zurichtungen und jenseits aller ökonomischen Unterschiede die Freiheit und die Gleichheit aller alles zu denken und alles wahrzunehmen. Diese Setzung nimmt Rancière – meiner Interpretation nach – gegenüber Ästhetik- und Politik-Konzeptionen vor, die von Struktur determinierungen (statt von Freiheit) und von bindenden Differenzen sozialer und/oder ökonomischer Art (statt von Gleichheit) in den Denk- und Wahrnehmungsweisen ausgehen. Solche Konzeptionen finden sich einerseits in im weitesten Sinne marxistischen Ansätzen (in denen Determinierungen verhandelt und Klassendifferenzen untersucht werden), andererseits aber auch in kunst- und kultursoziologischen (die bei kulturellen Unterschieden ansetzen). Freiheit und Gleichheit sind, das wird im Folgenden noch ausgeführt, bei Rancière weniger Ziele politischer Anstrengungen oder künstlerischen Schaffens, als vielmehr deren unabdingbare Voraussetzung – die aber durch jene Mühen und Produktionen durchaus aktualisiert werden können und müssen.

Dass Rancière auf der besagten Seite allein setzend vorgeht, heißt im Übrigen nicht, dass er ganz auf Empirie verzichten würde. Nicht zuletzt seine große Studie *La nuit des prolétaires. Archives du rêve ouvrier* [1981] (hier zitiert nach der Englischen Ausgabe *The Nights of Labor. The Worker's Dream in the Nineteenth-*

*Century France* (Rancière 1989)) untersucht konkrete Praktiken von französischen Arbeitern im Anschluss an die Revolution von 1830. Mit dem Ästhetischen haben auch diese Untersuchungen insofern zu tun, als es Rancière in ihnen darum geht, überraschende und unerwartete Denk- und Wahrnehmungsweisen zu beschreiben. Und es geht darüber hinaus um den Umgang mit kulturellen Produktionen, mit literarischen Texten nämlich, denen sich die Arbeiter in ihren Nächten widmen.

Hier stoßen wir auf den zweiten Teil der Doppelrolle, die Freiheit und Gleichheit im Ästhetischen bei Rancière spielen. Und zwar kommen sie zum anderen gerade in solchem Umgang mit künstlerischen Produktionen zum Ausdruck. Freiheit und Gleichheit sind also nicht nur die Grundlage jener Ästhetik im weiteren Sinne, sondern auch das, was das Politische an der Ästhetik (im engeren Sinne) ausmacht. Die Politik der Ästhetik bringt demzufolge in der Kunst zum Ausdruck oder setzt in Realität um, was prinzipiell schon in der Ästhetik angelegt ist, worauf die Denk- und Wahrnehmungsweisen, in Rancières Worten: die Aufteilungen des Sinnlichen beruhen. Wenn Rancière von Ästhetik spricht, meint er zweitens also auch künstlerische Arbeiten. Schließlich sei die Politik der Ästhetik durch ein Paradox gekennzeichnet. Dieses bestehe darin, »dass es einen gemeinsamen Sinn, einen ›Gemeinsinn‹ gibt, der in dem Maße politisch ist, in dem er Sitz einer radikalen Gleichgültigkeit ist.« (Rancière 2006b: 79) Um ein Paradox handelt es sich insofern, als es eben nicht um Involvierung und Engagement, sondern um Gleichgültigkeit geht. Und politisch ist diese gleich-gültige

Haltung insofern, als sie jedem Gegenstand und jeder Situation gleich-berechtigt gegenüber tritt, ihn oder sie also mit derselben Legitimität ausstattet.

Rancière geht es (letztlich wie Bourdieu) darum, nicht allein das Politische der Kunst zu beschreiben, sondern darüber hinaus darum, eine emanzipatorische theoretische Praxis im Umgang mit Ästhetik zu entwickeln:<sup>6</sup> Ästhetik sowohl im Sinne der Produktion und Rezeption künstlerischer Arbeiten als auch im Sinne grundlegender Denk- und Wahrnehmungsschemata.<sup>7</sup> Rancière wählt dazu allerdings einen gänzlich anderen Weg als Bourdieu. Mit der Behauptung, dass so etwas wie eine allen gemeinsame, sinnliche Erfahrung existiere bzw. möglich sei, knüpft Rancière wieder an Immanuel Kant und Friedrich Schiller an und erklärt implizit Bourdieus gesamtes, auf die Widerlegung eines solchen Gemeinsinns ausgerichtetes sozial- und kunsttheoretisches Schaffen für ungültig. Die Vehemenz der Abgrenzung rührt daher, so viel lässt sich bereits sagen, dass die künstlerische Produktion bei Bourdieu ebenso wie bei Rancière ein Anlassfall für Exempli-

---

6 Zu diesem gemeinsamen Anspruch und die Rolle der Theorie zu seiner Verwirklichung vgl. auch Sonderegger (2012).

7 Das Ästhetische bei Rancière, schreibt Michaela Ott (2009: 15), meint » weit mehr als kunstbezogene Praxis und Theorie, [es] liegt vielmehr dem künstlerischem Handeln wie der subjektiven Welterfassung voraus und ist insofern mit dem Politischen verschränkt, als es das gesellschaftliche Feld in seinen sinnlich-sinnstiftenden Strategien mitkerbt und unseren Zugriff auf Realität mitbestimmt.«

fizierung und Anwendung von Grundannahmen der Sozialtheorie bzw. der politischen Philosophie ist. Um deren Gegensätze und mögliche Gemeinsamkeiten herauszustellen, wird nun Bourdieus Kunsttheorie entlang der soeben skizzierten und anschließend ausgeführten Abgrenzungen Rancières kurz dargestellt.

## II. Distinktion, Differenz und die Kunsttheorie Bourdieus

Die Identifizierung dessen, was wir Kunst nennen, hat im 19. Jahrhundert besondere, im Wesentlichen bis heute gültige Formen angenommen. Bourdieu beschreibt sie als die Autonomisierung des künstlerischen Feldes. Dies ist ein vielgestaltiger Prozess, in dessen Verlauf die Kunst selbst, bereits seit der Renaissance deutlich vom Handwerk geschieden, nach ihr gänzlich eigenen, neu herausgebildeten Kriterien beurteilt wird. Diese Herausbildung neuer Maßstäbe für das, was als gute und damit eigentliche Kunst gilt, zeichnet Bourdieu für die bildende Kunst am Beispiel von Édouard Manet und den ImpressionistInnen nach. Manet als Protagonist und Inbegriff des modernen Malers ist insofern mit Bedacht gewählt, als Bourdieu gerade an den für besonders genial und umwälzend geltenden Exponenten ihres Feldes – so etwa auch an Flaubert für die Literatur und an Heidegger in der Philosophie – nicht nur die Funktionsweisen des Feldes, sondern auch die prinzipielle Frage erörtert, unter welchen Bedingungen mittels welcher spezifischen Praktiken solche »Genies« und »Umwälzer« entstehen. Manet und der impressionistische Kreis brechen demnach mit den drei obersten Prinzipien der Malerei, nämlich der Lesbarkeit der Werke, der Vollendung des Werkes und der technischen Perfektion. Dass neue Methoden zu allgemein anerkannten ästhetischen Standards führen können, diese »Institutionalisierung der Anomie«

(Bourdieu 1993a), ist einerseits auf die feldinternen Entwicklungen des Umgangs mit den Mitteln zurückzuführen, die Neuerungen und Revolutionäres immer schon »innerhalb des bestehenden Systems des Möglichen in Form *struktureller Lücken* virtuell bereits« (Bourdieu 2001a: 372) enthalten. Andererseits ist dies aber auch das Ergebnis von feldinternen Kämpfen um Positionierungen, die, ausgehend von unterschiedlichen Dispositionen und bezogen auf relationale Positionen innerhalb des Feldes, nicht nur von den KunstproduzentInnen selbst, sondern nur im Einvernehmen mit KritikerInnen, JournalistInnen, HändlerInnen und anderen AkteurInnen des Feldes erfolgreich durchgesetzt werden können. Diese doppelte feldinterne Durchsetzung wird Bourdieu schließlich zum Modellfall für soziale Dynamiken – ich greife es später als *Modell Manet* wieder auf.

Jede Transformation einer marginalen Position zur dominanten beruht auf dem erzeugten »Glauben einer ganzen sozialen Gruppe« (Bourdieu 2005: 118), der auf der Akkumulation symbolischen Kapitals gründet. Über dieses symbolische Kapital verfügten die KunstfeldrevolutionärInnen unter anderem Dank ihrer bürgerlichen Herkunft. Diese garantierte erst ihre Respektabilität und ermöglichte die multiplen Austauschbeziehungen mit anderen Fraktionen des Bürgertums, das ab Mitte des 19. Jahrhunderts seine ökonomische Macht gefestigt hatte. Kurz, die AkteurInnen des Feldes erkämpfen sich also einerseits selbst das »Recht auf Konsekration« (Bourdieu 2001a: 106), d.h. die legitime Identifizierung dessen, was (gute) Kunst überhaupt ist,

tun dies andererseits aber nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen und mit Hilfe anderer. Die Autonomie betrifft somit weniger die Produkte künstlerischer Arbeit, die zwar nach neu etablierten Maßstäben beurteilt werden, als vielmehr die Unabhängigkeit der ProduzentInnen, RezipientInnen und HändlerInnen der Kunst und ihrer Beziehungen untereinander, die sich von vormaligen und anderswo wirksamen Produktions-, Rezeptions- und Distributionsweisen absetzen.<sup>8</sup> Nach der Ablösung von Klerus und Adel als maßgebliche Auftraggeber für künstlerische Arbeiten, kommt nicht nur mit der Entstehung des Kunstmarktes den KunsthändlerInnen eine immer wichtiger werdende Bedeutung zu. Auch die vergleichsweise massenhafte Kunst-

---

8 Im Anschluss an Bourdieu und um Missverständnisse in der Debatte einzuschränken, lässt sich die *Autonomie des Kunstwerks* von der *Autonomie des künstlerischen Feldes* unterscheiden. Beide hängen zwar zusammen, sind aber nicht identisch: Dass sich die Entwicklungen innerhalb eines Feldes nach spezifischen Eigenlogiken vollziehen, determiniert nicht unbedingt die gesellschaftlichen Produktions- und Rezeptionsweisen der Produkte dieses Feldes. Die sich innerhalb eines Feldes in Kämpfen durchsetzenden Kräfte sind »in hohem Maße abhängig vom Stand der externen Kämpfe und der Verstärkung, die die Parteien draußen jeweils finden können [...].« (Bourdieu 1998: 66) Dies betrifft letztlich auch die einzelne künstlerische Arbeit. An seiner Haltung gegenüber der Autonomie des künstlerischen Werkes hat er keine Zweifel gelassen: Es sei Aufgabe der kunsthistorischen Forschung, das Feld der künstlerischen Produktion und ihrer Räume der Möglichkeiten zu untersuchen, und keineswegs nur stilistische und formale Entwicklungen. Dies sei »gegen die Autonomisierung der Werke gesagt, die theoretisch wie praktisch nicht gerechtfertigt ist.« (Bourdieu 1993c: 206)

betrachtung seit der Öffnung der Museen in der Französischen Revolution und die steigende Anzahl der von alltäglichen Notwendigkeiten befreiten bzw. ihnen in bohemistischer Gleichgültigkeit gegenüberstehenden jungen Leute, die sich als KünstlerInnen betätigen können, verändern das Feld der künstlerischen Produktion nachhaltig. Die Ausbildung spezifischer Sichtweisen, die in diesem Kontext entsteht und die bestimmte Güter und Produkte nicht mehr nach Gebrauchswert und Nützlichkeit, sondern funktionslos zu betrachten lehrt und fordert, ist ambivalent: Zum einen ist dieser ästhetische Blick ein befreiender, weil er Werke und Tätigkeiten von den Notwendigkeiten abtrennt. Er »befreit« aber nur sehr wenige Menschen und Gegenstände und schließt andere dabei aus – KünstlerInnen und Kunstwerke sind strukturell nicht massenhaft zu haben. Zum anderen ist der ästhetische Blick, gerade in der Menge der neuen oberen und möchtegern-oberen Schichten ausgeübt, repressiv gegenüber allen anderen und damit die Sozialstruktur reproduzierend.

Die jeweilige Autonomie geht immer mit einer starken sozialen Abhängigkeit einher – es handelt sich bei Bourdieu also immer um *relative*, nie um *absolute* Autonomien. So wie die feldinternen Kämpfe der jungen Aufstrebenden gegen die alten Arrivierten in ihrem Prinzip weitgehend unabhängig von außerhalb der Kunst stattfindenden Auseinandersetzungen sind, ihr Ausgang aber durchaus davon abhängt, inwieweit Verbindungen zum Feld der Macht oder dem sozialen Raum als Ganzem gelingen (vgl. Bourdieu 2001a: 207f.), so stehen auch die Bewertungskriterien für Kunst (und kulturelle Werke allgemein) in einem

Wechselverhältnis zu den jeweiligen Positionen im sozialen Raum. Als empirisch nachvollzogene Wahrscheinlichkeiten kann Bourdieu aufzeigen, dass KünstlerInnen mit proletarischer Herkunft zu bestimmten, nämlich »realistischen« Ausdrucksformen tendieren, dass die neuen Unternehmer, wenn überhaupt, andere Kunstwerke rezipieren und präferieren als die Intellektuellen und dass Bäuerinnen und Bauern insgesamt nur sehr selten zu solchen RezipientInnen zählen, dass die Gebrauchsweisen kultureller Güter insgesamt also nach klassen- und milieuspezifischen Merkmalen stark variieren. Dies sind Variationen, die auch nach geschlechter- und ethnizitätsspezifischen Charakteristika zu untersuchen wären. Was sich in dem Moment offenbart, in dem bestimmte Praktiken und Produkte, Denk- und Wahrnehmungsweisen mit der Kunst identifiziert werden, ist also nach Bourdieu nicht eine Gleichheit, sondern sind viele kleine Differenzen: Die »Autoren, Schulen, Zeitschriften usw. existieren überhaupt nur in den Unterschieden und durch die Unterschiede, die sie trennen.« (Bourdieu 1998: 63) Gleiches ließe sich für ihre Rezeptionsweisen sagen.

Bourdieu hat sich wie Rancière auch mit dem Verhältnis beschäftigt, in dem kulturelle Produkte auf der einen und Denk-, Gefühls- und Wahrnehmungsweisen einer Epoche auf der anderen Seite zueinander stehen. Er hat sogar mit dem Begriff des Habitus – häufig unbeachtet von seiner Rezeption innerhalb der Soziologie – einen seiner zentralen sozialtheoretischen Termini aus der

Beschäftigung mit dieser Relation heraus entwickelt.<sup>9</sup> Mit dem Habitus beschreibt Bourdieu die kollektive und historische Eingebundenheit individueller Praktiken, er bezeichnet die Ablagerungen des Gewesenen als Grundlage für das Neue und stellt theoretisch eine Vermittlung zwischen Struktur und Praxis sowie zwischen Objektivismus und Subjektivismus dar. Es sind sowohl auf Seiten der künstlerischen Produktion als auch auf Seiten der Kunstrezeption die verkörperlichten Dispositionen, die habituellen Schemata, die bestimmte Praktiken wahrscheinlicher machen als andere und die als abgrenz- und unterscheidbare auch Gruppen- und Milieuzugehörigkeiten anzeigen und verstärken. Ein deterministisches Konzept ist der Habitus nicht, was u.a. daran deutlich wird, dass er sich gegen solche, subjektive Handlungsmacht negierenden Ansätze richtet. Als sich Bourdieu den Begriff des Habitus aneignete, hatte er sich explizit »gegen den Strukturalismus und seine befremdliche Handlungstheorie [gewandt], die – implizit bei Lévi-Strauss' Vorstellung vom Unbewußten, explizit bei den Althusserianern – den Handelnden dadurch zum Verschwinden bringt, dass sie ihn auf die Rolle des Trägers einer Struktur

---

9 Der Kunsthistoriker Erwin Panofskys nutzte bereits den Begriff des Habitus für Formen eines »kollektiven Unbewussten«, das er in der Ähnlichkeit bestimmter Bauwerke einer Epoche zum Ausdruck kommen sah (vgl. Bourdieu 1970). Die zweite wesentliche, empirische Grundlage für die Entwicklung des Habitus-Begriffes bei Bourdieu ist in den ethnologischen Studien in der Kabylei und der Frage nach dem Ausbleiben des Widerstands der Beherrschten zu sehen (vgl. Bourdieu 2009).

reduziert; [...].« (Bourdieu 2001a: 285f.) Es ist für die weitere Diskussion auch der Gemeinsamkeiten, die sich zwischen Bourdieu und Rancière ergeben, nicht uninteressant zu betonen, dass nicht nur der Habitus-, sondern expliziter noch der Feld-Begriff in direkter Abgrenzung zu Louis Althusser und seinem Konzept der Apparate entwickelt wurde: »In einem Feld gibt es Kämpfe, also Geschichte«, sagt Bourdieu in einem Gespräch mit Loïc Wacquant auf die Frage, was der Unterschied zwischen seinem Begriff des Feldes und dem Apparat bei Althusser sei (Bourdieu/ Wacquant 1996: 133). »Bildungssystem, Staat, Kirche, politische Parteien oder Gewerkschaften sind keine Apparate, sondern Felder. In einem Feld kämpfen Akteure und Institutionen mit unterschiedlichen Machtgraden und damit Erfolgsaussichten nach den (und in bestimmten Konstellationen auch um die) für diesen Spiel-Raum konstitutiven Regularitäten und Regeln um die Aneignung der spezifischen Profite, die bei diesem Spiel im Spiel sind.« (ebd.) Während der Feld-Begriff sich gegen das Statische und Ahistorische der Althusser'schen Apparate richtet, ist der Habitus-Begriff einerseits in Abgrenzung zum Strukturdeterminismus, andererseits aber auch in Abgrenzung von der existenzialistischen Freiheitsvorstellung entstanden. Diese Idee der individuellen Willensfreiheit kritisiert Bourdieu auch und gerade am Beispiel des Künstler-Schöpfers. Gegen den Kult um den individuellen Schöpfer betont er die »objektiv sich herstellende Korrespondenz zwischen dem Produzenten (Künstler, Kritiker, Journalisten, Philosophen usw.) und seinem Publikum« (Bourdieu 1993c:

205), die sich aus den ästhetischen Stellungnahmen im jeweiligen Produktionsfeld ergibt (und insofern auch nicht als determiniert, bewusst hergestellt und/oder direkt ableitbar zu denken ist). Gegen die Annahme von der Kunstbetrachtung als einer Angelegenheit persönlicher Geschmacksurteile oder eines allgemeinen Gemeinnsinns verweist Bourdieu (1987: 25) auf deren Eingebundenheit in die »Dispositionssysteme (Habitus) der verschiedenen Klassen und Klassenfraktionen [...]«. Jedes Geschmacksurteil geht demnach nicht nur aus solchen Involviertheiten hervor, sondern speist sich umgekehrt auch in sie ein: »Geschmack klassifiziert – nicht zuletzt den, der die Klassifikation vornimmt.« (ebd.)<sup>10</sup> Es lässt sich also ein Zusammenhang ausmachen zwischen dem, was KünstlerInnen tun, dem gesellschaftlichen Umgang mit diesem Tun und dem, wie dieses Tun und dieser Umgang die allgemeine Wahrnehmung und das Denken (innerhalb eines sozialen Raumes zu einer bestimmten Zeit) insgesamt tangieren. Die politische Dimension dieses Zusammenhangs sieht Bourdieu aber im Gegensatz zu Rancière vor allem in der Aufrechterhaltung und Reproduktion der sozialen und kulturellen Differenzen: »Von allen Produkten,

---

10 Die an Bourdieu angelehnte Behauptung von Beat Wyss (2009: 87), im kulturellen Feld gebe der Habitus »die Distinktionsmerkmale an – und nicht die Klassenzugehörigkeit«, muss daher als Fehlinterpretation bezeichnet werden. Wyss' gesamte Bourdieu-Auslegung beruht vornehmlich auf der Lektüre von *Zur Soziologie der symbolischen Formen* (Bourdieu 1970), womit ihm die später weiter entwickelten, auf die Reproduktion sozialer Ungleichheit ausgerichteten Aspekte der Kunsttheorie entgehen.

die der Wahl der Konsumenten unterliegen, sind die legitimen Kunstwerke die am stärksten *klassifizierenden* und *Klasse verleihenden* [...].« (Bourdieu 1987: 36) Wenn es gegenüber solchen Klassifizierungen eine »radikale Gleichgültigkeit« gibt, die nach Rancière das Paradox der Politik der Ästhetik ausmacht, dann wäre sie nach Bourdieu nicht politisch im emanzipatorischen, sondern im konservativen Sinne. Emanzipation kann für Bourdieu erst da beginnen, wo die Klassifizierungsfunktionen der kulturellen Produktionen aufgeschlüsselt – und voraussetzend dafür: benannt – sind, um die Herrschaft stabilisierenden Funktionen der Differenzen auszuhebeln.



### III. Die »Aufteilung des Sinnlichen«, die Bedeutung von 1968 und Rancières Kritik an der Verschleierungsthese

Rancière spricht in historischer Perspektive nicht von einem Feld der Kunst, sondern macht um 1800 einen Paradigmenwechsel in den Wahrnehmungsweisen schlechthin aus. Dieser Bruch in der »Aufteilung des Sinnlichen« (Rancière 2006: 75) betrifft auch, aber nicht nur die Kunst. Ihre Grenzen zur Nicht-Kunst verschwimmen, künstlerische Institutionen, Praktiken und Werdegänge sind prinzipiell nicht mehr nur einer bestimmten Schicht oder nur einem Milieu zugänglich, auch ArbeiterInnen schreiben Gedichte und besuchen das Theater: »›Ästhetik‹ ist das Wort, das den einzigartigen, schwierig zu denkenden Knoten benennt, der sich vor zwei Jahrhunderten zwischen der Erhabenheit der Kunst und dem Geräusch einer Wasserpumpe, zwischen einem verschleierte[n] Streichertimbre und dem Versprechen einer neuen Menschheit gebildet hat.« (Rancière 2007a: 24) Nicht nur Berufstätigkeit und soziale Rollen verlieren ihre zwingende Bindung aneinander, auch die Ein- und Aufteilung der Gegenstände und Personen schlechthin wird neu gemischt, es scheint eine grundlegende Gleichheit auf (vgl. Rancière 2007a: 23). Bei Rancière ist der soziale Prozess, der auf die Französische Revolution und die Öffnung des Louvre folgt, im Hinblick auf die Kunst ein paradoxer: Zum einen wird die Kunst als spezifischer Tätigkeits- und Rezeptionsbereich erst vollständig ausgebildet,

zugleich aber verliert sie ihre Spezifik und wird gewissermaßen gleich-gültig zu bzw. mit allen anderen Praktiken. Rancière (2006a: 40) nennt diese Doppelbewegung das »ästhetische Regime der Künste«, es »identifiziert die Kunst als Kunst und befreit diese Kunst von jeder spezifischen Regel und Hierarchie der Gegenstände.«

Die Kunst als Terrain oder Potenzial der Gleichheit zu bestimmen, oder aber sie als paradigmatischen gesellschaftlichen Bereich auszumachen, in dem Differenzen (in der Art und Weise, die Dinge wahrzunehmen, wertzuschätzen und zu gebrauchen) zum Ausdruck kommen und perpetuiert werden, die sozial konstitutive Effekte haben, hat Auswirkungen auf das Verständnis des Zusammenhangs von künstlerischer Produktion und der Ästhetik als Denk- und Wahrnehmungsstrukturen. Ähnlich wie bei Bourdieu werden auch in der Beschäftigung Rancières mit der Kunst sämtliche Grundannahmen und Begrifflichkeiten des gesamten theoretischen Ansatzes in Anschlag gebracht. Während Bourdieus Fokus sich auf die Beständigkeiten und Stabilitäten des Sozialen und deren Reproduktionen im Feld der Kultur richtet, ist die Fragerichtung bei Rancière eine andere. Sie wendet sich den Sprechweisen und Praktiken zu, die die vorherrschenden, konsensualen »Aufteilungen des Sinnlichen« durchbrechen und »diese Anordnung zu stören« (Rancière 2008c: 32) in der Lage sind. Solche Störungen und Unterbrechungen dominanter Klassifikationen aufzuspüren, ist selbst schon eine Form der Intervention in einen Diskurs. Allerdings unterscheidet

sich Rancières Herangehensweise hier grundsätzlich von soziologischen Untersuchungen und den in ihnen vorgenommenen Kategorisierungen. Klassifikationen keinesfalls beschreibend zu verdoppeln, ließe sich als eine der zentralen Ansprüche Rancières an seine eigene Arbeit interpretieren: »Die ›politische Philosophie‹«, schreibt Rancière (2010b: 117), »muss der Ort einer nichtversöhnbaren Unstimmigkeit bleiben.« Die Methode wird letztlich als eine begriffen, die dem Gegenstand entspricht: So wie die Politik laut Rancière genau da entsteht, wo herrschende Einteilungen und Ordnungen durchbrochen werden, so muss eben auch die Philosophie, will sie eine politische sein, sich solchen Einteilungen verweigern.

Es trägt zum Verständnis der Rancière'schen Position bei und bietet darüber hinaus die später ausgeführte Möglichkeit, den Blick auf soziale Kämpfe zu öffnen, sich an dieser Stelle kurz mit der Genese seiner Positionierung, also mit dem theoretischen Werdegang des Gleichheitsparadigmas zu beschäftigen. Erste Anzeichen für dessen Entwicklung finden sich bereits in einem Aufsatz mit dem Titel »Zur Theorie der Ideologie. Die Politik Althusser's« aus dem Jahr 1969. Nur kurz nach dem Pariser Mai 1968 wendet sich Rancière darin gegen seinen Lehrer, den einflussreichen marxistischen Philosophen Louis Althusser (1918–1990), der auch in einem etwas späteren Buch – *Althusser's Lesson*, das 1974 im Original und erst 2011 in englischer Übersetzung erscheint – seine zentrale Abgrenzungsfigur wird. Allerdings ist er sehr darauf bedacht, den

Eindruck des intellektuellen Vatermords zu vermeiden, dessen Sturz nur mit der Selbstinthronisierung hätte enden können. Im Aufsatz von 1969 reflektiert Rancière bereits, es ginge ihm weniger um das Stürzen eines selbst aufgebauten Standbildes als vielmehr um den Widerspruch gegen eine »Polizeivorstellung der Philosophie« (Rancière 1975: 8). Und für diese sei Althusser nicht »weiter verantwortlich [...] als nach Marx der Kapitalist für die Produktionsverhältnisse verantwortlich ist, deren Träger er ist.« (ebd.) Althusser war für Rancière vor allem die exemplarische Verkörperung zweier ineinander greifender Missstände: Der eine ist eine Theorieproduktion, die sich abdichtet gegen unvorhergesehene Entwicklungen außerhalb ihrer selbst und der politische Praxis nur in zwei Varianten denkbar ist: als theoretische, d.h. wissenschaftliche Tätigkeit und/ oder als Maßnahme der Kommunistischen Partei. Der andere Missstand, gegen den Rancière wie gegen den ersten bis heute anschreibt, ist der von der Theorie als Privileg akademischer Lehrer. Beide traten im Mai 1968 (und den darauf folgenden Jahren und Debatten) deutlich zu Tage. Statt sich der Studierendenrevolte gegenüber politisch zu öffnen und theoretisch anzunähern, zog Althusser sich zum einen auf die Position der Kommunistischen Partei zurück, die in den Studierenden nur kleinbürgerliche Delinquenz walten sah. Diese Position habe Althusser laut Rancière im Übrigen nicht erst im Angesicht der Revolte, sondern schon einige Jahre vor 1968 in verschiedenen Aufsätzen gegen die radikale Linke außerhalb der Partei zum Ausdruck gebracht (vgl. Rancière 2011a: 27). Neben

dieser politischen Distanz hielt er auch theoretisch Abstand, indem er die Theorie als von Straßenkampf und Tagespolitik unabhängige Wissenschaft proklamierte. Als Althusser 1971 in seinem berühmt gewordenen Aufsatz »Ideologie und Ideologische Staatsapparate« (Althusser 1977) etwa die Schule als einen solchen ideologischen Apparat bezeichnete, hatte er das nicht etwa aus der 68er-Kritik an disziplinierenden Anstalten gelernt, sondern, wie Rancière in *Althusser's Lesson* spöttisch kommentiert, allein theoretisch hergeleitet. Für Althusser habe in dieser Hinsicht »der Mai 68 nicht existiert« (Rancière 2011a: 74) [Übers. JK].<sup>11</sup> Er habe durchgängig einen »theoretischen Heroismus« (Rancière 2011a: 32) [Übers. JK] vertreten, d.h. ein Verständnis vom Verhältnis zwischen Theorie und Praxis, in dem »die Massen Geschichte machen können, weil die Helden ihre Theorie [also die der Massen, Anm. JK] machen.« (ebd.) [Übers. JK] Ohne Theorie und ohne Theorielehrer also keine »richtige« Praxis. Als Praxis galten Althusser im Wesentlichen die Umsetzungen der Parteistrategien einerseits und die akademische Wissensproduktion andererseits, nicht aber der

---

11 Althusser differenziert nach eigener Auffassung die marxistische Staatstheorie in ihrer Unterscheidung von Staatsmacht und Staatsapparaten. Bei den Staatsapparaten unterscheidet er in einen repressiven Staatsapparat auf der einen und eine Vielzahl ideologischer Staatsapparate auf der anderen Seite. Zu letzteren zählt er u.a. auch »das System der verschiedenen öffentlichen und privaten Bildungsinstitutionen.« (Althusser 1977: 119)

ungeplante und unkoordinierte Aufstand.<sup>12</sup> Legitimes Wissen generierten ihm nach nur die akademisch dazu Befugten. Zum anderen also bestand Althusser's großes Vergehen nach Rancière darin, mittels seiner Ideologietheorie – und der scharfen Gegenüberstellung von bürgerlicher Ideologie vs. Wissenschaft – die Autorität der Wissenschaft zu konsolidieren. Gerade die aber lag 1968 ebenfalls unter Beschuss und stand in der Kritik der antiautoritären Studierenden. »Die Frage des Verhältnisses [des Wissens] zur Macht wurde ins Herz der Universität selbst zurückgeworfen und die Opposition zwischen den ProduzentInnen und den KonsumentInnen des Wissens trieb einen Keil in die vorderste Front der progressiven Intellektuellen.« (Rancière 2011a:

---

12 Die Vorwürfe Rancières gegen Althusser im Einzelnen zu prüfen, würde den Rahmen dieses Textes sprengen. Deutlich ist jedenfalls in *Für Marx* (Althusser 2011 [1965]) die Tendenz herauszulesen, aus dem autobiographischen Statement »Wir hatten keine Lehrer« (ebd.: 25) Konsequenzen zu ziehen und selber einer zu werden. Das damit verbundene Primat der Theorie ist ebenfalls unverkennbar – »Keine gute Politik ohne gute Theorie.« (ebd.: 61) Ob mit der berühmten Aussage aus einem Interview mit der Zeitung der Kommunistischen Partei Italiens, *L'Unita*, vom Januar 1968, der »ganze Klassenkampf lässt sich bisweilen zusammenfassen im Kampf um ein Wort, gegen ein anderes Wort« (ebd.: 340) allerdings, wie Rancière (2011: 84f.) meint, der Klassenkampf im Verständnis Althusser's ausschließlich um Worte, also in der Theorie, zu führen wäre, sei hier dahingestellt. Ein erster theoretischer Schlagabtausch zu Rancières Althusser-Lektüre findet sich bereits in *Wider den akademischen Marxismus* (Rancière 1975), eine neue Auseinandersetzung gibt es mit Erscheinen von *Althusser's Lesson* in der Schwerpunkt-Ausgabe der Zeitschrift *radical philosophy*, Nr. 170, November/Dezember 2011.

39) [Übers. JK] Mit seiner Verteidigung der Wissenschaft, d.h. auch der legitimen TrägerInnen und VermittlerInnen des Wissens, war Althusser eine treibende Kraft hinter diesem Keil und drückte sich selbst auf die nach Rancière eindeutig falsche Seite. In den Augen Rancières stand 1968 der »Status der Träger des Wissens« (Rancière 1975: 29) auf dem Spiel und Althusser gehörte zu seinen gewieftesten Verteidigern.

Bereits in dem Aufsatz von 1969 hatte Rancière gegen Althussters Wissenschaftsauffassung einen grundsätzlichen Einwand formuliert, der zwar sicherlich nicht im Jargon, aber doch in der Sache seine späteren Positionen vorwegnimmt: Die »Aufgabe der Revolutionäre« sei es nicht, Ideologie mit Wissenschaft zu bekämpfen, sie bestehe vielmehr darin, »den bürgerlichen Ideologien die proletarische Ideologie des Marxismus-Leninismus entgegenzustellen.« (Rancière 1975: 24) Für die proletarische Ideologie als revolutionäres Instrument gegen ihren bürgerlichen Widerpart zu werben, war Rancière nur vor dem Hintergrund möglich, die Produktionsbedingungen von Ideologie als radikal verschiedene zu begreifen. Das heißt, für den frühen Rancière waren bürgerliche und proletarische Ideologie auf ganz unterschiedliche Weise hergestellt. Die bürgerliche entsteht demnach in der staatlichen Sphäre sozusagen von oben und ist das »Produkt von Apparaten« (Rancière 1975: 9), wohingegen die proletarische Ideologie sich in allen möglichen Kämpfen gegen Ausbeutung und Herrschaft entwickelt und damit ein Produkt von »Kampfbewegungen« (ebd.) ist. Wenn er auch den Marxismus-Leninismus hinter

sich lässt, sind es genau diese Kampfbewegungen (außerhalb der Theorie und jenseits der Partei), die Rancière in *Althusser's Lesson* stark macht und die in ihren fragmentarischen, provisorischen und vor allem dynamischen Formen letztlich auch die Praktiken jenseits von Klassenkämpfen im engeren Sinne vorwegnehmen, denen Rancière dann auch in seiner ästhetischen Theorie so großen Stellenwert einräumt. In Wertschätzung dieser unregelmäßigen und unplanmäßigen Praxis auf der einen Seite und in Ablehnung jener Position, die Wissenschaft als privilegierte Form und WissenschaftlerInnen als privilegierte ProduzentInnen von Wissen behauptet, entstand schließlich Rancières späteres, in *Der unwissende Lehrmeister* ausgeführtes Plädoyer für den »Bruch mit der Logik aller Pädagogiken« (Rancière 2007b: 24).<sup>13</sup> Und deshalb also klagte er die »Polizeivorstellung der Philosophie« an, weil die Theorie hier als doppelte Ordnungsmacht installiert wurde: sie ordnet die Praxis in relevante und für nicht der Rede wert Gehaltene, und sie hält die bestehende institutionelle Ordnung insgesamt aufrecht.

Es ist diese institutionelle Ordnung, die ganz im Mittelpunkt von Bourdieus Studie zu den 1968er Jahren steht. In seinem 1984 erschienenen Buch *Homo academicus* zeichnet Bourdieu detailliert die innerakademischen Entwicklungen im Frankreich der 1960er Jahre nach. Er führt dabei die Revolte vom Mai 1968 im

---

13 Denn im pädagogischen Verhältnis, so mache Rancière laut Nora Sternfeld (2009: 28) deutlich, werde »nie nur Wissen, sondern immer auch Gehorsam gelernt [...]«.«

Wesentlichen auf enttäuschte Hoffnungen angehender AkademikerInnen zurück, in den Worten Bourdieus (1992: 273) auf »den Bruch der *Kette der antizipierten Identifikationen*«. Das strukturelle Versprechen einer geregelten Nachfolge im akademischen Betrieb habe nicht zuletzt aufgrund der rapide zunehmenden Studierendenzahlen nicht eingehalten werden können und auf diese Weise eine Kluft zwischen Anspruch und Verwirklichungsmöglichkeit entstehen lassen. Es ist schließlich diese »Krise der Reproduktionsweise« (Bourdieu 1992: 257) des akademischen Nachwuchses, mit der Folge einer »strukturellen Deklassierung«, »die gleichsam eine kollektive Disposition zur Revolte erzeugt [habe].« (ebd.) Nur wenig reicht diese Analyse über das spezifische Feld der Intellektuellen hinaus. Die »antiinstitutionelle Stimmung« (Bourdieu 1992: 20), die Bourdieu ausmacht, bezieht er vor allem auf diejenige von bestimmten Lehrenden – Erwähnung findet an dieser Stelle auch Althusser –, die der »Stimmung eines wichtigen Teils der Studenten entsprach.« (ebd.). Keine Rede ist von den Millionen streikender ArbeiterInnen, von den Protestbewegungen in anderen Ländern, vom feministischen Aufbruch und von den antikolonialen Kämpfen, auf die sich die Revoltierenden nicht weniger (implizit oder explizit) bezogen und die zum Verständnis jener Stimmung und erst Recht der Bedeutung von 1968 unabdingbar sind.<sup>14</sup>

---

14 Die Debatten darum, was »1968« bedeutet hat und bedeuten sollte, sind endlos und haben, wie jede gesellschaftspolitische Auseinandersetzung, ihre Konjunktoren. Bis zum 30. Jahrestag 1998 lässt sich vor allem in Deutschland und Frankreich eine stark na-

Während Rancière die 1968er Jahre aus der Perspektive des marxistischen Aktivisten erlebt und zunächst auch beschreibt – wie am besagten Plädoyer für »die proletarische Ideologie des Marxismus-Leninismus« deutlich zu erkennen –, ist der zehn Jahre ältere Bourdieu 1968 bereits arrivierter Sozialwissenschaftler und hält auch im Nachhinein eine Distanz zu den Ereignissen.<sup>15</sup> In politischer wie in philosophischer Hinsicht bliebe die ganze Bewegung »zutiefst zwiespältig«, schreibt Bourdieu (2002: 87), weil sie als Revolte gegen die Universität auch eine konservative Reaktion gegenüber dem Verlust der Vormachtstellung der Philosophie (und ihres Einflussverlustes gegenüber Linguistik und Anthropologie) gewesen sei. Auch dieses Argument wird allerdings der universitäts- wie länderübergreifenden Dimension von 1968 kaum gerecht. Interessanter ist die Distanz gegenüber 1968 aber auf einer anderen Ebene: Für Bourdieu ist sie auch ein

---

tional geprägte Aufarbeitung beobachten (wie sie sich auch bei Bourdieu zeigt), während die inter- bzw. transnationalen Aspekte der Revolten erst 2008 stärker in den Vordergrund traten, dabei aber zugleich häufig als bloß spinnerte Projektionen abgetan wurden – worauf u.a. Rancière (2011b: 184) hinweist. Gemeinsam mit David Mayer habe ich vorgeschlagen, die »1968er Jahre« als Zyklus von der Kubanischen Revolution 1959 bis 1973, dem Putsch gegen Salvador Allende und dem Ölschock zu fassen (vgl. Kastner/Mayer 2008).

15 Distanz meint nicht Distanzierung. Bourdieu gehörte auch 1968 selbst zu einer Gruppe von Lehrenden, die in Solidarität mit den protestierenden Studierenden einen »Aufruf zur Bildung von Generalständen in Unterricht und Forschung« (Bourdieu 2003) formulierte und zur Demokratisierung der Hochschulen »durch die *Beteiligung aller*« (ebd.: 73) animierte.

Testfall für das eigene Wissenschaftsverständnis. Wollte man als Akademiker das akademische Feld beschreiben, schreibt Bourdieu gleich zu Beginn von *Homo academicus*, bestünde die epistemische Notwendigkeit, mit »der Erfahrung des unmittelbar Beteiligten zu brechen« (Bourdieu 1992: 31). Für über den Alltagsverstand hinaus reichende, sozialwissenschaftliche Erkenntnisse bedürfe es einer objektivierenden Distanz. Diesen Abstand macht Bourdieu schließlich nicht nur methodisch geltend, sondern auch politisch. Diese explizite Unterscheidung zwischen wissenschaftlichem und alltäglichem Erkennen – in der nicht unbedingt ein besseres, sondern vor allem ein anderes Erkennen behauptet wird – trennt Bourdieu auch deutlich von Rancière. Allerdings grenzt auch Bourdieu sich von Althusser und dessen Entgegensetzung von Ideologie und Wissenschaft ab, die dem/der WissenschaftlerIn immer den Vorsprung verschaffe, zu be- und damit zu verurteilen, was noch Ideologie und was schon Wissenschaft sei. Bourdieu kritisiert diese Haltung als aristokratisch und konstatiert im Gespräch mit Terry Eagleton, es sei nicht zuletzt dieses »aristokratische Denken von Althusser« (Bourdieu/ Eagleton 1994: 267) [Übers. JK] gewesen, das dazu geführt habe, den Ideologie-Begriff zu verwerfen.

An der Protestbewegung bzw. an ihrer Kommentierung durch die Intellektuellen kritisiert Bourdieu die allzu emphatische Begeisterung an der angeblich freien Vereinigung als »Illusion der Spontaneität« (Bourdieu 1992: 298), die die Positionskämpfe zwischen Gruppen und Personen verleugne sowie die Verschleierung der mühsamen Arbeit an der Herstellung von Gemein-

schaften betreibe. Zudem formuliert Bourdieu eine Repräsentationskritik, die die antiautoritären Ansprüche der Bewegung auf sie selbst bezieht: »Tatsächlich wird vergessen,« schreibt Bourdieu (1992: 300), »daß der *Akt des Wortergreifens*, von dem während und nach den Mai-Ereignissen so viel die Rede war, immer ein Ergreifen der Worte der anderen ist oder vielmehr: ihres Schweigens [...].« Die Kritik am unausgesprochenen Vertretungsanspruch der Intellektuellen gegenüber den Studierenden, der Studierenden gegenüber den ArbeiterInnen etc. ist keinesfalls denunziatorisch gemeint, sondern sie radikalisiert vielmehr die aus der Bewegung selbst entwickelten, antiautoritären und repräsentationskritischen Ansprüche. Diese Kritik im Sinne der antiautoritären, libertären Ansprüche von 1968 ist analytisch ein Indikator dafür, was mit dem Geist von 1968 gemeint ist, zu deren Verteidigung sich sowohl Bourdieu als auch Rancière aufschwingen. Im politisch wie philosophisch-sozialwissenschaftlich geführten Kampf um das »Denken von 68« stehen Bourdieu und Rancière jedenfalls auf derselben Seite.<sup>16</sup> Bourdieus Kri-

---

16 Während auf staatspolitischer Ebene der Kampf gegen das »Denken von 68« in den letzten Jahren etwa durch explizite Äußerungen konservativer Präsidenten wie Felipe Calderón in Mexiko und Nicolas Sarkozy in Frankreich erneuert wurde, setzen im kulturellen Feld häufig ehemalige Aktivisten wie die Historiker Götz Aly und Gerd Koenen sowie der Kunsttheoretiker wie Beat Wyss die Abrechnung fort. Während staatspolitisch der Einfluss jenes Denkens als politisch und moralisch gefährlich eingestuft wird, setzen die kulturtheoretischen und feuilletonistischen Anti-68erInnen eher auf Delegitimierung durch Psychologisierung und Ästhetisierung. Die AkteurInnen der Protestbewegungen werden

tik wirft darüber hinaus auch allgemein das Problem der Repräsentation der Nicht-Repräsentierten – der Marginalisierten, der Subalternen, der Armen – auf. Auch diese Radikalisierung der antihierarchischen Ansprüche und Problematisierung von informellen Vertretungs- und Darstellungsformen dürfte schließlich ganz im Sinne Rancières sein.<sup>17</sup> Denn sie stand im Zen-

---

dabei zu lesewütigen NarzistInnen, ihre Bezugnahme auf antikoloniale Kämpfe zu reinen Projektionen und ihre eigenen Aktionen zu bloß künstlichen Aufführungen, etwa als »*re-enacting* der Zeitgeschichte« (Wyss 2009: 74) oder »gespenstisch verzerrte Inszenierung der *Ästhetischen Theorie*« (ebd.: 76) umgedeutet.

17 Die Frage, wer für wen spricht und wem zum Sprechen verhilft und wie in diesem Gestus die Position derjenigen, die bis dahin keine Sprache hatten bzw. aus strukturellen Gründen kein Gehört finden konnten, fortgeschrieben wird – das ist wohl eine der Schlüsselfragen, um die sich, skurril genug, vor allem Intellektuelle nach und ausgehend von 1968 stritten. Nur kurz dazu: Bourdieu grenzt sich hier wohl vor allem gegenüber den 1968 engagierten Philosophen Gilles Deleuze und Michel Foucault ab, obwohl er später ein sehr ähnliches Modell des Intellektuellen vertrat. Beide, Deleuze und Foucault, geraten in derselben Angelegenheit auch später in die Kritik aus postkolonialistischer Perspektive und werden zu den zentralen Angriffszielen von Gayatri Chakravorty Spivaks bekannter Schrift *Can the Subaltern Speak?* (2008 [1988]). Dabei war es gerade Deleuze (1993: 27), der diesen repräsentationskritischen Aspekt an 1968 besonders lobend hervorhob (aber eben nicht in Bezug auf die post-kolonialen »Anderen«): »Ja, es ist normal, daß die moderne Philosophie, die die Kritik der Repräsentation sehr weit vorangetrieben hat, jeden Versuch, anstelle der anderen zu sprechen, zurückweist. [...] Sogar nach 68 war es noch üblich, daß zum Beispiel in einer Fernsehsendung über die Gefängnisse jeder zu Wort kam, Richter, Wärter, Besucher, der Mann von der Straße, jeder außer einem Häftling oder einem ehemaligen Häftling. Das ist

trum seiner eigenen Kritik an Althusser und tut dies auch bei derjenigen an Bourdieu.

In *Der Philosoph und seine Armen* stellt Rancière die Position Bourdieus als das Extrem jener philosophisch-soziologischen Tradition dar, die von Platon über Karl Marx und Jean-Paul Sartre »den Armen« zwar durchgängig zum Thema gemacht, ihn aber dabei immer an seinen Platz verwiesen habe. Unter dem Vorwand, sie zum Sprechen zu bringen und sie in guter Absicht zu repräsentieren, habe die Philosophie-Soziologie die Armen benutzt, um sich selbst zu rechtfertigen. Die von Platon, Marx, Sartre und Bourdieu jeweils beschriebene Ordnung wird von Rancière immer zur normativen Ordnung der Beschreibenden erklärt, die daher an deren Aufrechterhaltung mitwirkten. Sie alle beschreiben die Armen laut Rancière nicht nur in ihrer sozialen Situation, sondern sie verweisen sie mittels dieser Beschreibung gleichsam auf ihre Plätze – um damit den eigenen Platz (als über den Dingen und den sozialen Lagen stehenden Philosophen-Soziologen) zu sichern. Die Beschreibung sozialer Unordnung würde demgegenüber, so legt Rancière nahe, auch eine Infragestellung dieses Platzes bzw. dieser Stellung der Intellektuellen bedeuten. Denn: »Die Ordnung wird überall dort bedroht, da ein Schuster etwas anderes als Schuhe macht.« (Rancière 2010a: 88) Diese Ordnung der Tätigkeiten, des Schusterns wie des Philosophierens, ist

---

heute schwieriger geworden, und das ist eine Errungenschaft von 68: daß die Leute für sich selbst sprechen.«

zugleich auch eine Ordnung des Denkens und Wahrnehmens.

Weil es also beim Gegenstand wie bei dessen Beschreibung um die Ordnung des Denkens und Wahrnehmens geht, und weil diese Aufteilung des Sinnlichen eben keine klaren Grenzziehungen zwischen den Arbeiten des Schusters und den Arbeiten dessen erlauben, der die Arbeiten des Schusters (oder auch der Schusterin) verstehen und erklären will, ohne sich der sozialen Stigmatisierung schuldig zu machen und den Schuster an seine Leisten zu schreiben, deshalb bedarf es einer anderen Konzeption des Beschreibens. Diese andere Konzeption ist Rancières Anspruch. Er kommt ihm zunächst allerdings, wissenschaftshistorisch gesehen, recht traditionell nach, nämlich indem er sich von anderen Positionen abgrenzt. Es ist die Sozialtheorie Bourdieus, die Rancière zum Anlass nimmt, um seine eigene Konzeption der Aufteilung des Sinnlichen auszuführen und die Frage praktisch zu beantworten, wie in sie einzugreifen ist. In der Kritik an Bourdieu geht Rancière aufs Ganze: Die Wahrscheinlichkeiten (für den Konsum kultureller Güter), die die Soziologie ermittelt, seien zugleich ihr epistemologisches Problem: Mittels ihrer Fragebögen könne sie nur das »Spiel der *doxa* mit sich selbst« (Rancière 2010a: 230) weiterreiben und die Befragten das bereits Gesagte wieder und wieder antworten lassen. Wenn die Wahrscheinlichkeiten aber dermaßen groß und geläufig seien, gerät die Soziologie als Wissenschaft, die das Geläufige aufzuspüren und verständlich machen will, in Be-

gründungsnot. Abhilfe in dieser Not schaffe, so Rancière, die Behauptung, die Geläufigkeit des Geläufigen werde verschleiert. Was aber könne, fragt Rancière nicht ohne Polemik, verschleiert sein am Geläufigen und an Offensichtlichkeiten wie den von Bourdieu aufgezeigten Aussonderungsmechanismen von Institutionen wie der Schule oder dem Museum? »Was ist denn nun verschleiert in diesem Geheimnis, das jeder kennt? Die Antwort springt ins Auge: *seine Verschleierung!*« (Rancière 2010a: 232) Im Lüften dieses Schleiers finde die Soziologie dann ihre Selbstlegitimation als Wissenschaft. Dermaßen formiert, betreibe sie aber eher Mythologie als Aufklärung. Denn diejenigen, die von den Wahrscheinlichkeiten abweichen, beispielsweise eben AkademikerInnen aus der Arbeiterklasse oder Bäuerinnen im Museum, könnten individuell nur als VerräterInnen ihrer Klasse gesehen werden, indem sie sich den Maßstäben der legitimen Kultur unterwerfen würden, und kollektiv als an der Verschleierung Beteiligte, indem sie ihren individuellen Erfolg als Möglichkeit trotz Aussonderung aufzeigten. Die Soziologie Bourdieus reagiere hierauf mit der Behauptung einer symbolischen Gewalt, die die AbweichlerInnen zur Verkennung ihrer eigenen Situation zwingt. Damit sei wieder jede/r an seinen/ihren Platz verwiesen und die Soziologie quasi als Meta-Wissenschaft der Aufdeckung von Verschleierung und Verkennung etabliert. »Denn die dermaßen eingestellte Gesellschaftsmaschine ist immer nur die entwickelte Form des Axioms, das der Soziologie erlaubt, als Wissenschaft zu existieren, indem sie sicherstellt, dass ihr Gegenstand

sich nicht von allein erklärt.« (Rancière 2010a: 242) Die Soziologie rechtfertige sich damit nicht nur auf gewissermaßen unrühmliche Weise selbst. Diese Selbstlegitimation betreibe sie darüber hinaus auf dem Rücken des Gegenstands. Indem sie im Hinblick auf die von ihr beschriebenen Subjekte »von der Illusion der Freiheit ausgeht« (Rancière 2010a: 243), rechtfertige sich die Soziologie Bourdieus zu allem Übel auch noch auf Kosten eben dieser Subjekte: »Das Verdammungsurteil wird also erbarmungsloser als jemals zuvor gefällt.« (ebd.) Verdammt würden eben Leute wie der nicht das Museum besuchende Bauer oder die aufstiegschancenlose Arbeitertochter, indem sie als einem Symbolsystem ausgesetzt beschrieben werden, welches sie ihre eigene Lage verkennen und damit als gegeben anerkennen ließe.

Rancière sieht also im *Beschreiben* ein *Festschreiben*: Die Beschreibung von Wahrscheinlichkeiten und Tendenzen von Praktiken und Geschmackspräferenzen, die Bourdieu aufgrund der Eingebundenheit von Einzelnen in kollektive und historische Zusammenhänge erhebt, erscheint ihm erst als Einschreibung der Einzelnen in diese Kollektivität. Letztlich geht Rancière von einem enormen Effekt sozialwissenschaftlicher Arbeit aus, der die als gruppenähnlich erhobenen und beschriebenen Praktiken Einzelner erst zu einer kollektiven Wirklichkeit werden lässt, die es vorher nicht gab. Dieser Effekt ergebe sich nicht zufällig, sondern die Soziologie Bourdieus sei von einem Willen zur »sozialen Reorganisation« gekennzeichnet, sie wolle »für das Wohl der Wissenschaft [...], dass die getrennten Klas-

sen unterschiedene Sinne haben.« (Rancière 2007a: 22) In diesem Kurzschluss, der der soziologischen Beschreibung eine intendierte und direkte performative Wirkung auf die Beschriebenen unterstellt, liegt das zentrale Charakteristikum der gesamten An- und Vorwürfe Rancières gegenüber Bourdieu.<sup>18</sup>

---

18 Aus der Sicht Rancières kritisiert Bourdieu paradigmatisch das »ästhetische Durcheinander« (Rancière 2007a: 13), das auch »die soziale Ordnung und ihre Transformation« (ebd.) betreffe. Paradigmatisch ist diese Kritik insofern, als Rancière ihr im Hinblick auf die ästhetische Theorie auch die Position Jean-Francois Lyotards zuordnet (vgl. Rancière 2007b: 105ff.), in Bezug auf die Soziologie sieht er in diesem Punkt Bourdieu mit Zygmunt Bauman und Luc Boltanski/Ève Chiapello vereint (vgl. Rancière 2008b: 35ff.). Ausgerechnet Boltanski im Hinblick auf die Frage der Kritik Konformität mit der »Lehre Bourdieus« (Rancière 2008b: 46) zu unterstellen, entbehrt nicht einer gewissen Mutwilligkeit: Erstens dürften Rancière die Absetzbewegungen des ehemaligen Schülers Bourdieus und dessen Versuch nicht entgangen sein, der »kritischen Soziologie« eine Soziologie der Kritik entgegenzusetzen. Und zweitens löscht Rancière in Bezug auf seine eigene Position jegliche Vor- oder auch nur, wenn man so will, Nebenläuferschaft aus. Das Verschleierungsmotiv und das Festhalten an der Unterscheidung von wissenschaftlichem und alltäglichem Wissen und die damit vermeintlich einher gehende Geringschätzung der AkteurInnen wird jedenfalls auch von Boltanski an Bourdieu kritisiert. Ulf Wuggenig (2010: 114) hat in seiner Rekonstruktion dieser Debatte u.a. Positionen Boltanskis herausgearbeitet, die sich von denen Rancières kaum unterscheiden: »Man könnte Boltanskis Ansatz als Versuch interpretieren, die »gewöhnlichen« Menschen und »einfachen Leute« gegenüber szientifischen Annahmen, die sie als Opfer und zugleich KomplizInnen der Macht erscheinen lassen, in Schutz zu nehmen.« Ähnliche Verteidigungen der unteren Klassen bzw. der populären Praktiken gegen Bourdieu waren darüber hinaus im Rahmen der

Vor dem Hintergrund dieser (extrem polarisierenden, wenn nicht überhaupt falschen) Interpretation der Bourdieu'schen Soziologie als einer »Wissenschaft der Kräfteverhältnisse, die diese für unveränderbar erklärt« (Rancière 2010a: 244f.), wendet sich Rancière dann genauer der Frage der Geschmacksurteile und dem Umgang mit den kulturellen Produktionen zu. Mit umfangreichen Fragebögen hatte Bourdieu mit seinem Team alle möglichen Konsumtionsweisen kultureller Güter erhoben und nachgezeichnet, dass und wie die individuellen Geschmacksvorlieben durch die Herkunft nach sozialen Klassen (aber auch nach geschlechtsspezifischer Prägung und geografischer Herkunft (vgl. Bourdieu 1987: 176)) beeinflusst sind.<sup>19</sup> Rancière stößt sich bereits an der Art und Weise der Befragung: Die Methode der repräsentativen Stichprobe, die die Musik nicht vorspielt sondern deren Kenntnis abfragt, bringe nur die erwartbaren Ergebnisse her-

---

lateinamerikanischen Estudios Culturales (vgl. etwa García Canclini 1984 und 1990) und der britischen Cultural Studies (vgl. etwa McRobbie 2005) formuliert worden.

19 Bourdieu beansprucht, gerade in den Gebrauchsweisen der kulturellen Güter die gesellschaftlich reproduzierenden Aspekte aufzeigen zu können, bestimmt diese aber zugleich radikal praxeologisch, d.h. nicht essenziell durch die Klassenzugehörigkeit vorgegeben: »Aufgabe der Wissenschaft ist die Ermittlung jener Objektivität des Objekts, die sich in der Beziehung zwischen einem Objekt [...] und den Einstellungen eines Akteurs oder einer Klasse von Akteuren ergeben; d.h. den Wahrnehmungs-, Bewertungs- und Handlungsschemata, die deren objektive Nützlichkeit im praktischen Gebrauch überhaupt erst konstituieren.« (Bourdieu 1987: 173)

vor – dass ArbeiterInnen eingestehen, ernste Musik sei nichts für sie und Gebildete vorgeben, jede gute Musik zu mögen –, schließe aber per se die Abweichung aus. Eine Korrektur der Kant'schen Ästhetik, wie Bourdieu sie angestrebt hatte, sei auf diese Weise nicht zu erreichen. »Kant behauptet im ästhetischen Urteil die Ausübung einer Fähigkeit, die sich von der gelehrten oder auch mondänen Erkenntnis unterscheidet. Indem der Soziologe den Musikgeschmackstest in einen Musikkenntnistest verwandelt, hat er das Problem gelöst, ohne es überhaupt anzugehen.« (Rancière 2010a: 253)<sup>20</sup> Gleiches gelte für die Kunst: Die Methode verhindere, anderes herauszufinden, als soziologisch vorausgesetzt würde. Dem Bildungsfernen ein Kunstwerk vorzulegen, das er nicht nach kunstinternen Kriterien bewertet, um zu zeigen, wie kunstfern die Bildungsfernen sind, unterstelle, dass der Bildungsferne insgeheim doch verstünde, was ein ästhetisches Urteil ist und dieses dann standesgemäß aber nicht abgäbe. Eine solche Umfrage schreibe nur die diesbezüglichen Vor-

---

20 Rancière trifft hier mit dem Hinweis auf die Musik tatsächlich eine Schwachstelle in den Bourdieu'schen Fragekonzeptionen: Während Bilder den Befragten vorgelegt werden, wird die Musik tatsächlich nicht vorgespielt, sondern nach Titeln und Komponisten abgefragt (vgl. die Fragebögen in *Die feinen Unterschiede*, Bourdieu 1987: 800ff.). Diese Schwäche allerdings auf die gesamte Fragesituation und auf die Ergebnisse zu übertragen, wie Rancière es tut, ist kurzschlüssig, weil erstens selbst die Zu- und Einordnung von Musiktiteln und KomponistInnen nach Vorlieben etwas über klassenbasierte Präferenzen aussagt und weil zweitens eben im Hinblick auf Bilder – Kunstwerke, aber auch Filme – anders vorgegangen wurde.

annahmen der Soziologie fest: »Die ›Volksästhetik‹ ist einfach das Fehlen von Ästhetik. Oder umgekehrt: das ästhetische Urteil ist reine Distanznahme zum Volks-ethos.« (Rancière 2010a: 256) Diese Distanznahme werde durch die soziologische Methode verstärkt, sie sei ihr »Wissenschafts-Effekt« (Rancière 2010a: 258). Es dürfe, so die sozialanalytische Logik laut Rancière (2010a: 257), im ästhetischen Universum »*nichts als Distanz* geben.«

Bourdieu hatte die teilnehmende Objektivierung als eine anteilnehmende Distanz zum Gegenstand konzipiert, also als eine zugleich einfühlsame und zwecks Analyse distanzierte Beziehung zu den Beforschten. Rancière interpretiert die teilnehmende Objektivierung als doppelte Distanzierung: Sie perpetuiere erstens die zwischen den Beforschten ausgemachte Distanz innerhalb des sozialen Raumes und konstituiere zweitens erst das soziologisch-wissenschaftliche in Abgrenzung zum alltäglichen Wissen. Der Wissenschaftseffekt wird so gesehen zur Voraussetzung der Beobachtung, denn ohne ihn könnte es diese nicht geben, d.h. ohne Soziologie als Wissenschaft keine soziologischen Aussagen über die soziale Welt. Die Soziologie könne, so der wiederholte Vorwurf Rancières gegen Bourdieu, nur das wahrnehmen, was in die Raster passt, die sie selbst im Dienste ihrer eigenen Vergewisserung erzeugt habe: »Kein doppeldeutiges Wort darf die Sprache der Beherrschten ›verderben‹. Kein trügerisches Bild darf die Weiche dafür stellen, dass die Logik der Distinktion sich mit jener des *amor fati* vermischt. Nichts darf also

die ›Präention‹ der Prätendenten mit der ›Enteignung‹ der Enteigneten verbinden.« (Rancière 2010a: 266)

Könnte Bourdieu noch auf ebenso polemische Weise reagieren, würde er vielleicht antworten: Nichts lieber als das! Nichts lieber also, als dass die Logiken von Distinktion und Notwendigkeit sich vermischen, nur entsteht diese Vermischung im sozialen Raum nachgewiesener Maßen höchst selten und wenn, dann sicherlich nicht, ließe sich hinzufügen, indem der Philosoph ihre Existenz behauptet (oder einzelne Ausnahmen zu Möglichkeiten aller erklärt). Die Distanz, von der Rancière behauptet, Bourdieu würde auf sie bestehen und alles methodisch Mögliche dafür tun, sie aufrechtzuerhalten, ist in Wirklichkeit eine Differenz. Die unterschiedlichen Dispositionen und Positionen im sozialen Raum führen zu verschiedenen Positionierungen, wobei diese Positionierungen bei Bourdieu keineswegs – wie Rancière behauptet – determiniert und unveränderbar sind. Diese Differenz(en) im sozialen Raum zu beschreiben, gelingt der Soziologie auf andere Weise als dem Alltagsverstand, weshalb auch hier eine Differenz zwischen verschiedenen (und verschieden legitimierten) Wissensformen besteht. Wenn auch performative Effekte von Beschreibungen niemals auszuschließen sind, ist doch deren konstitutive Wirkung für die jeweilige Disziplin keineswegs so eindeutig gegeben. Bourdieu hat immer wieder versucht, über reflexive Methoden solche performativen Effekte möglichst klein bzw. gering zu halten. In einem Gespräch mit Loïc Wacquant über die Ziele der »reflexiven Soziologie« begründet er

diese Haltung mit dem Wissen darum, dass die soziale Welt »ein Ort ständiger Kämpfe um den Sinn dieser Welt« ist und die Verdikte des akademischen Feldes darin »heutzutage zu den gesellschaftlich mächtigsten« (Bourdieu/Wacquant 2006: 95) gehören. Diese Reflexivität aber legt Rancière ihm als Strategie aus, die nur dazu diene, den Wissenschaftseffekt zu bekräftigen: Indem der »Soziologenkönig« die Inkonsistenz seines Gegenstands beichte, verfestigte er nur »umso sicherer seine Macht.« (Rancière 2010a: 262)

Die empirischen Untersuchungen von Differenzen in den Geschmacksvorlieben und Konsumgewohnheiten zielten, anders als Rancière meint, darauf ab, deren keinesfalls so offensichtlichen und geläufigen Verknüpfungen mit Herrschaftsverhältnissen aufzuzeigen, um, und das ist der politische Impetus Bourdieus, den Abbau dieser Herrschaft überhaupt denkbar zu machen. Um diese Denkmöglichkeit zu eröffnen, müssen aber, so die Logik Bourdieus, die Differenzen als solche beschrieben und »Herrschaftseffekte« (Bourdieu 1987: 601) als solche benannt werden. Ein solcher Herrschaftseffekt ist nach Bourdieu die Tendenz innerhalb der unteren sozialen Klassen, mit »Werken der legitimen Kultur« (ebd.: 604) kaum außeralltägliche Erfahrungen machen, d.h. sie fast ausschließlich nach praktischen Kriterien beurteilen und verwenden zu können. Die legitime Kultur, die sich als Ordnungsprinzip auch ihrer Wahrnehmung auferlegt, trägt zu ihrer Entmachtung bei, indem sie ihnen vorenthält, die Dinge nach Maßstäben zu beurteilen, die diejenigen sind, die gesellschaftlich gültig und damit unabdingbar zu ken-

nen sind, um Anerkennung zu erlangen. Der Umgang mit den »Werken legitimer Kultur«, den man lange Zeit für eine persönliche Angelegenheit hielt, drückt soziale Differenzen nicht nur aus, sondern, so Bourdieus Beharren, festigt sie auch.<sup>21</sup> Klassen-, geschlechter- und

---

21 Kunstliebhaber hätten den Nutzen verstanden, merkt Rancière nicht ohne Häme an, den es mit sich bringe (und den, was damit gesagt sein soll, die Bourdieu'sche Theorie mit sich bringe), »fähig zu sein, überall und jederzeit, auf jedem Blatt Papier und jeder Wellenlänge zu erklären, dass die Liebe zur Kunst ein Privileg der Erben ist.« (Rancière 2010: 245) Damit sei eine Rechtfertigung neuer Hierarchien entstanden, die den Universitätsprofessor berechtige, über die elitären Methoden des Vorstadtlehrers zu richten etc. Eine ähnliche Anmerkung gegenüber den Effekten der Kunsttheorie Bourdieus hatte der Kunstkritiker Christian Kravagna (1995: 139) gemacht, als er angesichts der institutionskritischen, auf Bourdieus Feldtheorie basierenden Arbeit der Künstlerin Andrea Fraser fragte: »Wie weit kommt man mit Bourdieu, wenn die analysierten Akteure sich dessen einschlägige Erkenntnisse längst angeeignet und bewußt zur Grundlage ihres Handelns gemacht haben?« Fraser hatte im Auftrag der Generali Foundation Wien, einem für die Förderung konzeptueller Kunst bekannten und von der Generali Versicherung finanzierten Kunstverein, eine Befragung nach Bourdie'schem Muster und vor dem Hintergrund der Feldtheorie gemacht – die Arbeit wurde unter dem schlichten Titel »Bericht« (1994) veröffentlicht. Während etwa die leitenden Angestellten sich darin über die Wichtigkeit der Autonomie der Kunst ausließen, beschwerten sich die Angestellten aus den unteren Gehaltsgruppen, wieso für die Kunst so viel Geld ausgegeben werde, während sie permanenten Kürzungen und ständigem Druck ausgesetzt seien. Den leitenden Angestellten jedenfalls war die Prestigesteigerung mittels Förderung eines avancierten Kunstsegments durchaus bewusst – ein Wissen, das durch Frasers Arbeit sicherlich noch bestätigt wurde. Ob die Versicherungsgesellschaft ihren Kunstverein zur Prestigesteigerung nutzt wie die Hochschullehrer

ethnische Zugehörigkeiten übergreifende Gemeinsamkeiten sind zwar prinzipiell und in jedem Moment innerhalb der Dynamik des sozialen Raums möglich, aber nach Bourdieu – relativ – unwahrscheinlich. Denn die ästhetische Einstellung, die im ästhetischen Blick als Vermögen des Erkennens und Dechiffrierens zum Ausdruck kommt, ist nach Bourdieu nicht zu trennen von den angelernten Kompetenzen des Produzierens und Konsumierens (vgl. Bourdieu 1987: 95). Gegen Bourdieu und mit Kant besteht nun Rancière (2010a: 267) darauf, dass es erstens eine »Gemeinschaft des ästhetischen Gefühls« gibt und dass diese zweitens »vom Prunk der Herrschaft und den Kompetenzen des Wissens zu trennen« sei. Ein gemeinsamer, von allen geteilter und sozusagen ergebnisoffener Kunstgenuss, der nicht soziales Prestige ausdrückt und erneuert, sei also möglich. Der ästhetische Blick wird schließlich, ganz anders als bei Bourdieu, zum Garanten dieser Möglichkeit. Die Trennung des »ästhetischen Gefühls« von Herrschafts- und Kompetenzangelegenheiten ist zudem der Schlüssel auch für das Politische an der Ästhetik bei Rancière.

---

das Wissen um die Herrschaftseffekte zur Legitimierung ihrer eigenen Haltung, kann allerdings erstens nicht, zumindest nicht annähernd im vorgeworfenen Ausmaß, der beschreibenden Theorie angelastet werden und dichtet diese zweitens nicht gegen anderweitigen Gebrauch ab. Es ist also nicht weniger denkbar, dass auch die Versicherungsangestellten wie die VorstadtlehrerInnen mit Bourdieu auf ihren Fahnen gegen die im Kunstfeld produzierten Herrschaftseffekte aufbegehren.



## IV. Sehen ist Handeln, soziale Bewegungen und die Praktiken des Entklassifizierens

Emanzipation beginne, schreibt Rancière (2009: 23) in *Der emanzipierte Zuschauer*, wenn der Gegensatz zwischen Sehen und Handeln in Frage gestellt würde, »wenn man versteht, dass die Offensichtlichkeiten, die so die Verhältnisse zwischen dem Sagen, dem Sehen und dem Machen strukturieren, selbst der Struktur der Herrschaft und der Unterwerfung angehören.« Es müsse verstanden werden, dass Sehen auch eine Handlung sei, die »diese Verteilung der Positionen« (ebd.) bestätige oder verändere. Emanzipation ist nach Rancière der momenthafte Ausbruch aus den sozial vorgegebenen Zu- und Einteilungen, der zugleich zu einem »Abbau der alten Aufteilung des Sichtbaren, des Denkbaren und des Machbaren« (Rancière 2009: 59) wird. Ein solches Aufbrechen muss demnach auch beschreibend nachvollzogen werden. Was Rancière hier anspricht, sind drei Ebenen zugleich: die des Gegenstands (in diesem Fall das Verhältnis der ZuschauerInnen/BetrachterInnen zur Kunst), die der Methode (die Frage also, wie dieses Verhältnis wissenschaftlich zu handhaben ist) und die der Politik (insofern bestimmt wird, was für die beiden zuvor genannten Ebenen als emanzipatorisch anzusehen ist). Sehen wir uns nun die Beispiele, die daran geknüpften Forderungen an die Wissenschaft/Philosophie und die emanzipatorische politische Praxis insgesamt der Reihe nach genauer an.

Neben dem Verhältnis, das in der Kunstbetrachtung zwischen Werk, KünstlerIn und BetrachterIn entsteht, macht Rancière immer wieder zwei andere Beispiele zum Gegenstand seiner Philosophie: Die soziale Protestbewegung von 1968 und einen Arbeiter, der die Trennung von Kopf- und Handarbeit in einem Moment missachtet, in dem sein Blick umherschweift statt auf die Arbeit konzentriert zu sein. Nicht zufällig wählt Rancière damit ein prä- und ein para-kommunistisches Exempel: Der Arbeiter mit dem umherschweifenden Blick ist nicht allein, sondern Teil einer ganzen Bewegung von Arbeitern (und Arbeiterinnen?), die, beflügelt von den vor-marxistischen Utopien des »Frühsozialisten« Henri de Saint Simon (1760–1825), in der Nacht Gedichte lasen und schrieben und damit dem Zeitregime ebenso trotzten wie der Identifikation mit dem Arbeiter-Sein. Sie sind alles andere als die späteren, kommunistischen Parteisolddaten. Mit ihrer Faszination für die Literatur waren sie, fasst Rancière (1989: 8) zusammen, »secretly in love with useless things [...]«. Und auch die Revolten von 1968 zeichnen sich durch das Erstarken libertärer Ideen, Konzepte und Lebensweisen aus. Auch hier wird vom kommunistischen Plan für soziale Kämpfe und Geschichte deutlich abgewichen.

In beiden Beispielen geht es um die Ordnung des Sozialen und des Sinnlichen und wie sie aufgehoben wird. Die zentralen Momente von 1968 lagen für Rancière gerade im Durchkreuzen des Vorgesehenen – kein Plan der Partei und nichts, was soziologisch vorhersagbar gewesen wäre, kam hier zum Zuge – und in der

Formulierung eines neuen Politikverständnisses. Zum 40. Jahrestag der Revolte betont er rückblickend, 1968 habe eine »ganz andere Idee von Politik in den Vordergrund gestellt« (Rancière 2011c: 190), und zwar eine, die nicht die Verwaltung der existierenden Institutionen oder die Herausbildung von Avantgarden beinhalte, sondern ein »Ensemble von Praktiken, das den gesamten Raum neu entwirft, indem der Gegensatz zwischen den Zwängen der gegenwärtigen Ordnung und der Vorbereitung der Zukunft abgelehnt wird.« (ebd.) Bedeutung und Einfluss von sozialen Bewegungen auf sozialwissenschaftliche Paradigma hervorzuheben, wie Rancière es hier tut, ist keinesfalls selbstverständlich und wegen des anti-theoretizistischen Impetus und der Gleichbehandlung verschiedener Wissens- und Praxisformen zwischen Akademia und Straße durchaus hervorzuheben. Die Bewegungspolitiken waren ausschlaggebend auch für eine neue Form der historischen Forschung. In den Texten, die Rancière in den 1970er Jahren für die Zeitschrift *Les Révoltes logiques* schrieb, an der er maßgeblich beteiligt war, wird dieser Impuls sehr deutlich. Die Logik der Revolten wird ernstgenommen – im Gegensatz zur Logik der Sozialstruktur (Soziologie) und der Logik der Revolution (Kommunistische Partei) (vgl. Rancière 2011e).<sup>22</sup> Im Zuge dieser

---

22 Rancière ging und geht es bis heute nicht darum, mit dem Marxismus abzurechnen, um emanzipatorische Versuche insgesamt zu diskreditieren, im Gegenteil: Er macht immer wieder deutlich, dass sein Schaffen sich gegen die Abrechner um die ehemals maoistischen, so genannten »Neuen Philosophen« auf der einen und die sozialistische Partei- und Machtpolitik – der Sozialist Francois Mit-

Forschungen löst sich konzeptuell auch der Dualismus zwischen bürgerlicher und proletarischer Ideologie bei Rancière auf, mehr und mehr geht es um eine allgemeine Aufteilung des Denk- und Wahrnehmbaren, in der »Fabrik, Straße und Theater [...] Formen dieser Aufteilung [sind], in der das Ökonomische, das Politische und das Ideologische permanent ihre Rollen tauschen und auf diese Weise eine bestimmte konfliktuelle Beziehung zwischen Raum und Zeit, Seinsweisen und Handlungsweisen, dem Sichtbaren und dem Ausdrückbaren definieren.« (Rancière 2011e: 15) [Übers. JK]

In der sozialtheoretischen Wertschätzung der Bewegungen, ihnen also Einfluss auf die Theorie zuzusprechen bzw. zu gewähren, liegt aber ein Problem. Rancière tritt mit der starken Anlehnung an die Politiken der Bewegungen von 1968 in eine Normativitätsfalle: Das neue Politikverständnis, von der Bewegung aufgebracht und ausgelöst, wird fortan nicht als eine er- und umkämpfte Auffassung von Politik neben anderen begriffen, sondern als Politik schlechthin. Politik ist dann immer schon das Neuentwerfen von Räumen – die Verteidigung der bestehenden Ordnung aber ist nicht Politik, sondern »Polizei«.<sup>23</sup> Alles, was konsensu-

---

terand wurde 1981 französischer Präsident und zum Hoffnungsträger vieler 68erInnen – auf der anderen Seite richtet(e).

23 Rancière greift die Unterscheidung Foucaults zwischen Politik und Polizei auf und formuliert sie v.a. in *Das Unvernehmen* (2002) aus. Die »Polizei« ist demnach weniger eine Disziplinierungsmacht als eine der Regulierung, die die Körper und Beschäftigungen bestimmten Räumen zuweist und diese gestaltet. Gegen eine solche »Ordnung der Körper« (Rancière 2002: 41) richtet sich die »Politik«, die diese geordnete Gestaltung des Sinnlichen zerbricht und

ell auf die Stabilisierung, Aufrechterhaltung und Perpetuierung der sozialen und politischen Verhältnisse inklusive ihrer sensorialen Ordnungen einwirkt und diese befördert, nennt Rancière »Polizei«. Die »Politik« hingegen ist immer schon gegen diese Ordnung gerichtet, per definitionem inszeniert die politische Tätigkeit einerseits ihre Voraussetzung, die Gleichheit, und zersetzt dadurch andererseits »die Aufteilung des Sinnlichen polizeilicher Ordnung« (Rancière 2002: 41). So ist die Politik bei Rancière im Gegensatz zur Polizei immer schon Dissens gegenüber der herrschenden Ordnung und damit emanzipatorische, zumindest demokratische Politik. Demokratie sei nicht Herrschaftsform oder Lebensweise, sondern »die Einsetzung der Politik selbst [...]«. (Rancière 2002: 111) Anders gesagt: »Jede Politik ist demokratisch in genau diesem Sinne: nicht im Sinn einer Gesamtheit von Institutionen, sondern im Sinn von Formen der Demonstrationen, die die Logik der Gleichheit mit derjenigen der Polizeiordnung konfrontieren.« (ebd.) Weil es hier nicht nur um institutionelle Ordnungen geht, sondern um solche der Denk- und Wahrnehmungsweisen, ist das politische Problem zugleich ein ästhetisches (im weiten Sinne). Infolgedessen und weil die Kunst eine Art und Weise ist, auf die Ästhetik als sinnliche Wahrnehmungsweisen einzuwirken, ist auch der Zusammenhang von Kunst und Politik für Rancière über einen

---

den (bis dahin als solchen klassifizierten) Lärm vernehmbar macht und den Anteillosen zu ihrem Anteil verhilft. Zur kritischen Diskussion der Dichotomie von Polizei und Politik bei Rancière vgl. auch Balke (2009), Kastner (2010b) und Marchart (2010).

solchen Dissens definiert: »Kunst und Politik hängen miteinander als Formen des Dissenses zusammen, als Operationen der Neugestaltung der gemeinsamen Erfahrung des Sinnlichen« (Rancière 2008b: 78). Mit Politik habe die ästhetische Erfahrung laut Rancière (2008b: 74) nur deshalb zu tun, weil sie einen Dissens definiere. Und die Politik des Dissenses ist definitionsgemäß emanzipatorisch.<sup>24</sup>

Die Interpretation der Proteste von 1968 gewinnt nicht nur für Rancières eigenes Politikverständnis zentrale Bedeutung. Sie prägt auch sein Verständnis von Wissenschaft bzw. Philosophie. Die 68er-Bewegung als eine, in der nicht das formulierte Ziel gezählt habe, sondern »die Schaffung einer subjektiven Dynamik, die einen Raum und eine Zeit eröffnet, wo die Möglichkeiten Gestalt annehmen« (Rancière 2011c: 188), verpflichtet gewissermaßen diejenigen, die die soziale Welt beschreiben, sich diesen unerwarteten Möglichkeiten zu widmen. Rancière hat sich dementsprechend ganz anderen Geschichten verschrieben als Bourdieu. Er fragt eben nicht nach den Stabilitäten, Trägheiten und Regelmäßigkeiten, sondern nach den Ausnahmen und den unvorhersehbaren Fissuren im sozialen Gefüge. Rancière nennt seine eigene Art der Geschichtsschreibung im Vorwort von *Staging the People* gleich-

---

24 Auch Oliver Marchart (2010: 183) hat in seiner Auseinandersetzung mit Rancière schon auf eine gewisse Zirkularität in dessen Politikverständnis hingewiesen und dessen Position wie folgt beschrieben: »Politik ist Politik der Gleichheit, ergo emanzipatorisch – oder sie ist keine Politik.« Sonderegger (2010a: 31) spricht von der »Gleichheit als Präsupposition« bei Rancière.

sam »archäologisch« und »polemisch« (Rancière 2011e: 16): Man könnte sagen, er gräbt Situationen aus der proletarischen Geschichte hervor und liest sie so, dass sie keine »proletarische Geschichte« mehr ergeben, d.h. dass die Ereignisse und Subjektivierungen quer liegen zur identifizierenden Geschichtsschreibung der Arbeiterapparate von den Gewerkschaften über die Parteien bis hin zur parteiischen Soziologie. Der Arbeiter ist bei Rancière gerade nicht als Proletarier, also als sich über seine Arbeit und mit seiner Klasse praktisch (tätig) und theoretisch (bewusst) in Einklang befindliche Figur interessant. Rancière hält die nicht identifizierenden Momente gegen die klassifizierenden der Soziologie und erzählt mehrfach die Geschichte des Arbeiters, dokumentiert in einer Arbeiterzeitung während der Revolution von 1848, der als Tischler den Boden im Hause seines Chefs verlegt und dabei mit dem Blick abschweift, mit der Arbeit innehält und den sich eröffnenden Horizont genießt (vgl. etwa Rancière 2006b: 81f.). Wie die Arbeiter aus *The Nights of Labor*, die in ihrer Liebe zu den nutzlosen Dingen, die u.a. in der Forderung zum Ausdruck kommt, während der Arbeit rauchen und Zeitung lesen zu dürfen, die »Unterscheidung zwischen Arbeit und Ausruhen« (Rancière 1989: 43) [Übers. JK] aufheben, stellt auch der Arbeiter von 1848 die Ordnung, der er unterworfen ist, praktisch in Frage: »Dieser Blick, der sich von den Händen trennt und den Raum ihrer unterworfenen Tätigkeit teilt, um darin einen Raum einer Untätigkeit abzugrenzen, definiert gut einen Dissens, den Zusammenprall von zwei Sensorialordnungen. Dieser Zusammenprall bezeichnet eine Erschütterung der »po-

lizeilichen« Ökonomie der Kompetenzen.« (Rancière 2010a: 75) Hier kommt also die Ästhetik im weiteren Sinne zum Tragen: Arbeiteremanzipation habe immer auch bedeutet, den gesellschaftlichen Zwängen andere und neue individuelle Lebenserfahrungen abzutrotzen und zu entreißen. Für Rancière sind bei diesem Abtrotzen zwei Ebenen entscheidend: Zum einen findet aus seiner Sicht die Emanzipation gerade da statt, wo der Arbeiter kein Proletarier ist, also in dem Moment, in dem er nicht mit seiner Arbeit identifiziert und sich nicht seiner Rolle im Klassenkampf bewusst ist, sondern einfach ziellos umherblickt. Zum anderen geht es Rancière um diese Tätigkeit des Blicks, die sowohl aktiv (als konkretes Abtrotzen und andere Lebenserfahrung) als auch passiv ist (als funktionslose Nicht-Arbeit). In diesem Sinne, in dem es um Brüche mit Seh-, Sprech- und Wahrnehmungsweisen geht, sei die soziale Emanzipation immer auch »zugleich eine ästhetische Emanzipation« (Rancière 2008b: 47) gewesen. Bereits Kant habe angemerkt und dies gelte auch entgegen allem, was die kritische Soziologie später behauptet habe, »dass es die Möglichkeit dieses ›interesselosen‹ Blickes ist, die den Arbeiter emanzipiert.« (Rancière 2008a: 66) Im »Erwerb dieses Ästhetikblicks« (Rancière 2010a: 269), die einer »Verdrehung des Habitus« (ebd.) gleichkomme, manifestiere sich weit mehr als in der auf dichotome Beschreibungen setzenden Propaganda die Forderung des »Menschenrechts auf Glück« (ebd.). Mehrfach hatte Rancière die Geschichte der Arbeiterbewegung dermaßen gegen den Strich gelesen und das Politische darin gerade nicht in der Organisation *als* ArbeiterInnen gesehen, sondern in den Ab-

weichungen davon: im nächtlichen Lesen und Diskutieren, beim Sinnieren und Rauchen, im abschweifenden Blick. »Die ersten kämpferischen Arbeiter haben damit angefangen,« schreibt Rancière begeistert, »sich für Dichter oder Ritter, Priester oder Dandys zu halten.« (Rancière 2010a: 269) Dieses Durchbrechen der zugewiesenen Klassifikation und Identifikation ist demnach der Kern der Emanzipation. Solche Praxen des Entklassifizierens sind es für Rancière, die die umherschweifenden Blicke des Arbeiters und die nicht auf die Machtergreifung ausgerichteten Proteste von 1968 miteinander gemein haben.

Es bedeutet schließlich zweierlei, wenn Rancière im Hinblick auf 1968 resümiert: »Die Politik ist das, was das Spiel der soziologischen Identitäten unterbricht.« (Rancière 2011c: 194) Zum einen fallen an diesem Punkt Politik und Emanzipation bei Rancière in eins. Er beschreibt nicht nur eine neue und andere Form von Politik, sondern Politik schlechthin. Diese Festlegung hatte er bereits in *Das Unvernehmen* vorgenommen: Politik sei der Name einer spezifischen Tätigkeit, die »die sinnliche Gestaltung zerbricht« (Rancière 2002: 41) und die »einen Körper von einem Ort trennt, der ihm zugeordnet war« (ebd.). Da diese Zuordnung laut Rancière in polizeilichen Praktiken geschieht, in die auch die Sozialwissenschaften involviert sind, hat das gerade zitierte Resümee zu 1968 zum anderen auch eine Bedeutung für die Ausrichtung der Wissenschaft bzw. der Philosophie. Es ist demnach nichts anderes zu schlussfolgern, als dass sich sozialwissenschaftlich-philosophisches Arbeiten auf diese Brüche zu konzentrieren habe. Denn nicht einfach *soziale* Identitäten

werden hier durchbrochen, sondern *soziologische*, d.h. die von der Sozialwissenschaft als Beobachtung ausgegebenen, in Wahrheit (in Rancières Wahrheit) aber zugeschriebenen Klassifikationen. Der wissenschaftliche Blick auf die soziale Welt muss sich demnach dem umherschweifend funktionslosen Blick, mit dem der Arbeiter sich von seiner Identität entkoppelt, möglichst annähern.

Es ist die Bourdieu'sche Beschreibung der unteren Klassen *als* untere Klassen und als nichts anderes, deren Mitglieder immer nur zur Wertschätzung der Notwendigkeiten verdammt scheinen und aller singulären Abenteuer entbehren, die diese Verdammung durchbrechen könnten, die Rancière so verabscheut. Die Soziologie ertrage keine von den Subjekten vollzogenen Brüche mit und Weigerungen gegenüber den vorgesehenen Klassifikationen, weil sie ihren eigenen, konstitutiven Ordnungskategorien zuwider liefen. Rancière beschreibt die Soziologie diesem Vorwurf entsprechend nicht nur als extrem wirkmächtige Wissenschaft, sondern auch als Komplizin der Herrschaft. Er tut dies in einer Art und Weise, die nicht anders als zugespitzt zu beschreiben ist. So behauptet er etwa, die »soziologische Weltanschauung« (Rancière 2008b: 47) – womit in der Regel insbesondere und paradigmatisch diejenige Bourdieus gemeint ist – verweigere sich nicht nur jener »Unordnung der Klassen« (ebd.), die durch die Arbeiter-als-Dichter und ihre ästhetischen Blicke ausgelöst werden. Die Soziologie sei darüber hinaus beispielsweise gerade um 1968, als sich diese

Unordnung zu verstärken schien, darauf bedacht gewesen, »endlich die Störung zu beseitigen, die diese der guten Aufteilung der Klassen in ihre Seinsweisen und ihren Aktionsformen angetan hatten.« (ebd.) Damit imaginiert Rancière die Soziologie nicht nur als Polizei in dem weiten, an Michel Foucault angelehnten Gebrauch des Begriffes innerhalb seiner politischen Philosophie, sondern direkt als Exekutionsgehilfin der herrschenden Ordnung: Hier haben wir den »Soziologenkönig« in Ausübung seiner Polizeivorstellung der Philosophie respektive Soziologie.<sup>25</sup> Motiv und Vorwurf Rancières gegenüber Bourdieu sind seiner Abgrenzung von Althusser in der Tat sehr ähnlich. Erst der performative Effekt der beschreibenden Wissenschaft platziere die Leute an den vorgesehenen sozialen Orten, schreibe ihnen diesen Platzierungen entsprechende Praxisformen und Handlungsmöglich-

---

25 Mit Bourdieu hat Rancière tatsächlich einen »Soziologenkönig« gekürt, an dessen Sturz zu arbeiten die eigene Arbeit noch mehr auszeichnen dürfte als die gegen Althusser. Denn erstens hat Bourdieu wie kaum ein anderer Soziologe die potenziellen performativen Effekte empirisch-sozialwissenschaftlicher Arbeit auf die immer wieder zum Gegenstand gemachten Marginalisierten – seien es die KabyllInnen in Algerien, die Bauern und Bäuerinnen im Béarn oder die algerischen MigrantInnen in den Banlieus – reflektiert und aus diesen Reflektionen Konsequenzen gezogen. Und zweitens zieht sich auch auf biographisch-politischer Ebene eine solche Parteinahme für die »kleinen Leute«, ausgehend von seiner eigenen Herkunft (vgl. etwa Bourdieu 2002: 96ff.) bis hin zum Engagement gegen die »neoliberale Offensive« in den 1990er Jahren durch das gesamte Schaffen, sodass sie ihm im Grunde nur durch maximal missgünstige Lektüre abzusprechen ist.

keiten zu und adle damit die angeblich beschreibende Wissenschaft und ihre TrägerInnen, weil nur sie diese Platzierung-Praxis-Verbindung zu durchschauen in der Lage wären (vielleicht wegen der guten Sicht von ihrem selbstgebauten Thron herab). Laut Rancière ist es ein theoretisch fabrizierter Zirkelschluss, der beweisen soll, dass die Leute ihre Lage nicht selbst anspruchsvoll beschreiben, geschweige denn sich ohne Hilfe der Intellektuellen aus ihr befreien können. Er lautet: »es ist die Undurchsichtigkeit der Struktur, die die Struktur undurchsichtig macht.« (Rancière 1975: 39) Das hatte Rancière schon gegen Althusser und nicht erst gegenüber Bourdieu formuliert.

Dass das Sehen auch eine Handlung sei, die die Verteilung von Positionen bestätigt oder verändert, war Bourdieu allerdings durchaus bewusst. Er hat sich in *Was heißt sprechen?* (1990) ausführlich mit dem Verhältnis von Sprechen und Handeln beschäftigt. Darin stellt er u.a. die Frage, die er auch am Beispiel der Durchsetzung des impressionistischen Kreises innerhalb des Kunstfeldes angewandt hat und die Rancière umgeht: Unter welchen Bedingungen kann die Infragestellung des Offensichtlichen dieses Offensichtliche auch für diejenigen nicht mehr offensichtlich und selbstverständlich erscheinen lassen, die die Frage zunächst nicht gestellt haben? Oder, gebräuchlicher formuliert: Wann und inwiefern gelingen Sprechakte? Wann und warum sind Infragestellungen effektiv, wie erlangen sie also allgemeine Geltung? Bourdieu betrachtet, im Grunde dem Rancière'schen Denken sehr ähnlich,

die Denk-, Gefühls- und Wahrnehmungsweisen als grundlegend für die politische und soziale Ordnung. Der Übergang zur Anomie innerhalb eines Feldes, also die Abkehr vom *nomos* – was Norm, aber auch, vom griechischen Verb *nemo*, (auf)teilen, Teilungsprinzip bedeutet –, ändert auch die Wahrnehmungsweisen. Die sozialisationsbedingten Einschätzungen davon, was »gute Kunst« und was »ein/e gute/r KünstlerIn« ist, verschieben sich, weil sie auf Teilungsprinzipien beruhen, die zugleich »Prinzipien des Sehens« (Bourdieu/Chartier 2011: 106) sind. Offen bleibt hier lediglich, wie die feldinternen Wahrnehmungsweisen sich mit feldexternen verknüpfen – eine Lücke, die mit dem Fokus auf soziale Kämpfe als ein solch verbindendes Terrain gefüllt werden kann. Diese Teilungsprinzipien – der Aufteilung des Sinnlichen bei Rancière nicht nur phonetisch sehr ähnlich – sind der Schlüssel zur Antwort auf die Frage nach den sozialen Effekten der Kunst- und Kulturproduktion. Denn die Prinzipien des Sehens, am kulturellen Produkt ausgebildet, werden schließlich auf die gesamte soziale Welt angelegt und in die Kämpfe um die legitimen Sichtweisen eingespeist und verwickelt.

Rancière umgeht die Frage nach den Gelingensbedingungen von Seh- und Sprechakten. Zwar schreibt er, die Politik sei »zuerst der Konflikt über das Dasein einer gemeinsamen Bühne, über das Dasein und die Eigenschaft derer, die auf ihr gegenwärtig sind.« (Rancière 2002: 38) Das klingt, als ließen sich Kriterien ausmachen, die anzeigen, wann und unter welchen

Umständen diese Bühne geschaffen und/oder erobert ist. Aber es werden keine angegeben, im Gegenteil: es reicht die Inszenierung, gewissermaßen die Bühne als/in Aktion. Die politische Tätigkeit sei »immer eine Weise der Kundgebung, die die Aufteilung des Sinnlichen polizeilicher Ordnung durch die Inszenierung einer Voraussetzung zersetzt, die ihr grundsätzlich fremd ist, diejenige eines Anteils der Anteillosen, [...]«. (Rancière 2002: 41) Auch konkret in Bezug auf Kunst bzw. auf die ästhetische Erfahrung weicht er der Frage nach Kriterien für erfolgreiche Sprechakte aus. Er tut dies, indem er die »kollektive Macht« der BetrachterInnen damit begründet, dass sie unterschiedliche, nicht einzebende oder zu homogenisierende Teile eines »Kollektivkörpers« seien. »Es ist die Macht, die jeder oder jede hat, das, was er/sie wahrnimmt, auf seine/ihre Weise mit dem besonderen intellektuellen Abenteuer zu verbinden, die sie jedem anderen ähnlich macht, insofern dieses Abenteuer keinem anderen gleicht.« (Rancière 2009: 27) Das Abenteuer selbst wird zum setzenden Ereignis.<sup>26</sup> Das gilt für alle, die gegen die

---

26 Diese beschreibend nachvollzogene, emanzipatorische »Geste des Voraussetzungsbruchs« (Robnik 2010: 26) bricht genau genommen gar nicht mit Voraussetzungen, weil sie deren Beschreibungen schon für Zuschreibungen hält und damit differente (soziale, ökonomische, politische) Ausgangspositionen überhaupt ausblendet. Drehli Robnik (2010: 30f.) weist zu Recht auch auf das fragliche normative Ideal hin, auf dem die Parkettleger-als-Dichter-Szene gründet: Rancières »Archäologie proletarischer Identitätsverdringung« tue einerseits so, als würde die Trennung von Hand- und Kopfarbeit nicht strukturell existieren und andererseits, »als ob der Arbeiter ein Bildungsbürger wäre.«

»soziologischen Identitäten« kämpfen, in Rancières Verständnis also anti-identitäre PhilosophInnen wie er ebenso wie die politischen AktivistInnen, die im Geist von 1968 handeln als auch die umherblickenden ArbeiterInnen. Wenn Rancière im Interview 2008 rückblickend sagt, 1968 sei der Klassenkampf darum geführt worden, »keine Klasse zu sein« (Rancière 2011c: 194), dann meint das die Klasse im sozialen als auch die Klassifizierung im wissenschaftlichen Sinne – das trifft für beide Ebenen sogar zu und ist aus emanzipatorischer Sicht zudem alles andere als ein unsympathischer Standpunkt. Allerdings, und das ist das Problem, geht Rancière noch einen Schritt weiter und tut so, als wäre dieser Kampf gegen die Klassifizierung auf beiden Ebenen von unmittelbarem Erfolg gekrönt, wenn er nun behauptet, jede/r habe die Macht und die Möglichkeit zum intellektuellen Abenteuer und zum setzenden Sprechakt. Er tut so, als bestehe wirklich, d.h. in der Wirklichkeit, kein Unterschied zwischen dem Sehen als Handeln des Wissenschaftlers bzw. der Wissenschaftlerin, der sozialen Bewegung und des einzelnen, umherblickenden Arbeiters! (Von der wirksamen Blickmächtigkeit der ökonomisch und kulturell Herrschenden mal ganz abgesehen.)

Rancière umgeht die Frage der Legitimierung und Anerkennung von Infragestellungen. Er tut dies auch mittels seines Verständnisses von Philosophie respektive Wissenschaft, wenn er in Anspielung auf Marx' elfte Feuerbach-These schlicht behauptet, es gebe »keinen Widerspruch zwischen der Veränderung der Welt und ihrer Interpretation. Jede Veränderung inter-

pretiert und jede Interpretation verändert.« (Rancière 2011d: 13) Rancière zielt hier auf eine Enthierarchisierung von wissenschaftlichem und alltäglichem Wissen und richtet sich gegen die Anmaßung, dass die einen vorgeben, die Situation der anderen klarer und besser zu sehen als diese selbst. Dabei unterschlägt er aber, dass es eben doch bestimmte Interpretationen gibt, die mehr verändern als andere, die sozialen Sensorialordnungen werden schließlich nicht permanent gleichermaßen durcheinander gebracht, sonst würde die Rede von einer Ordnung keinen Sinn ergeben. Der Arbeiter blickt eben auch nicht ständig ziellos herum und 1968 findet auch nicht jeden Tag statt. Es sind stattdessen, ist hier ergänzend einzuwenden, nur bestimmte soziale Konstellationen, in denen Interpretationen auch verändern und es sind soziale Kämpfe, in denen sie für eine relative Dauer als gültige Definitionen durchgesetzt werden. In solchen sozialen Kämpfen, die innerhalb gesellschaftlicher Kräfteverhältnisse ausgetragen werden, sind die Sozialwissenschaften im Übrigen nur eine von sehr vielen Praxisformen. Mit der gezielten Ablehnung, ungleiche Voraussetzungen in den Blick zu nehmen, gipfelt Rancières Wissenschaftskritik schließlich in einem paradoxen Effekt: Während er einerseits jede Interpretation der sozialen Welt als deren Veränderung ausgibt, beruht seine Bourdieu-Kritik ja gerade auf dem Vorwurf einer besonders wirksamen Interpretation durch die Soziologie. So misst er noch und gerade in seiner Ablehnung gegenüber den Sozialwissenschaften diesen einen viel zu starken Einfluss auf die soziale Ordnung zu. Paradox ist dieser Effekt

insofern, als ja zugleich die Gleichheit aller Abenteuer-  
setzungen behauptet wird.

Mit seiner Ablehnung der wissenschaftstheore-  
tischen Effekte, die aus der Diagnose von Strukturen  
entstehen können – etwa die Behauptung, dass näm-  
lich nur die Wissenschaft/Philosophie diese Strukturen  
dann durchschauen kann – und die er in Althusser und  
Bourdieu verkörpert sieht, verwirft Rancière die Vor-  
stellung von relativ stabilen Strukturierungen über-  
haupt. Er wendet sich ausgehend von seiner Kritik an  
den Sozialwissenschaften jedenfalls gegen die gesamte  
differenztheoretische Tradition, die das Aufbegehren  
und den Widerstand von marginalisierten Positionen  
aus als voraussetzungsreich und für die Durchsetzung  
wesentlich aufwändiger beschreibt, als sie von do-  
minanten Positionen aus möglich ist. Feministinnen,  
postkoloniale TheoretikerInnen und post-identitäre  
soziale Bewegungen fordern seit Jahrzehnten, zunächst  
zur Kenntnis zu nehmen, dass Frauen, MigrantInnen,  
Subalterne u.a., auch wenn und gerade weil ihnen diese  
Subjektpositionen zugeschrieben werden, andere und  
schlechtere Ausgangspositionen dafür haben, Gehör  
zu finden und ihre Interpretationen insofern auch nicht  
Veränderungen sind wie die Interpretationen derjeni-  
gen, die von dominanten Positionen aus sprechen.  
Rancière aber ignoriert diese Forderungen, in seinem  
theoretischen Modell agieren die Anteilslosen, deren  
Einklagen ihres Anteils die Politik als solche begrün-  
det, gerade nicht von einem differenten Ausgangspunkt  
aus, sondern vor dem Hintergrund der Gleichheit der  
sprechenden Wesen – »Die Ungleichheit ist letztlich nur

durch die Gleichheit möglich.« (Rancière 2002: 29)<sup>27</sup> Die Antwort auf die Frage nach den Ausgangspunkten, von denen aus emanzipatorische Praxis zu beschreiben (und nicht zuletzt umzusetzen) ist, von Gleichheit oder von Differenz(en) aus, kristallisiert sich als eine der zentralen Unterschiede in den Herangehensweisen von Rancière und Bourdieu heraus. Setzt die Beschreibung an den sozial erzeugten Beschränkungen an, die wirksame Klassifizierungen (wie Klasse, Geschlecht und Ethnizität) mit sich bringen, oder ignoriert sie sie, um sie nicht zu perpetuieren?! Eine auf die gemachten Unterschiede abhebende Sozialwissenschaft, eine »Soziologie der kulturellen Ungleichheit« (Bourdieu 2007: 105), schien Bourdieu immer als ein Mittel, »dazu beizutragen, die Ungleichheit im Hinblick auf Bildung und Kultur zu verringern [...]«.« (ebd.) Rancière sieht das hingegen, wie mittlerweile klar sein dürfte, genau entgegengesetzt. »Wer von der Ungleichheit ausgeht«, heißt es am Schluss von *Der Philosoph und seine Armen* gegen Bourdieu ebenso wie gegen die gesamte

---

27 Insofern ist auch die Interpretation des postanarchistischen Philosophen Todd May (2010: 72ff.) falsch, der die Politik der neozapatistischen Bewegung in Chiapas/ Mexiko – ein gutes Beispiel für eine post-identitäre Mobilisierung – als Politik im Sinne der Rancière’schen Gleichheit beschreibt. Die Zapatistas aber gehen gerade nicht von der Gleichheit, sondern eindeutig von einer Differenz aus – ohne diese aber essenzialistisch zu verstehen oder festschreiben zu wollen. Nicht jede Politik, die von Differenzen ausgeht, zielt darauf ab, diese Unterschiede beizubehalten und zu vertiefen (vgl. Kastner 2011b).

marxistische Tradition gerichtet, »ist sicher, sie am Ende wiederzufinden.« (Rancière 2010a: 301)<sup>28</sup>

Die Gleichheit als »Voraussetzung, die in den Praktiken, die sie ins Werk setzen, erkannt werden muss« (Rancière 2002: 45), ist Rancière deshalb so wichtig, weil er sie als Gegensatz zur polizeilichen Identifizierung und Klassifizierung versteht. Politik, die diesen Namen verdient, und die in emanzipatorischer Absicht, also etwa von »Arbeitern« oder von »Frauen« praktiziert wird, muss nach Rancière folglich diesen Abstand von der zugeschriebenen Position verwirklichen, also ent-identifizierend ausgerichtet sein bzw. wirken. Wieder ist es Beschreibung und Setzung zugleich, wenn Rancière (2002: 48) schreibt, jede politi-

---

28 Der Gegensatz zwischen Gleichheit und Differenz als Ausgangspunkt emanzipatorischer Politik wird gegenwärtig keinesfalls allein in der Rancière-Bourdieu-Debatte aktualisiert. Die Gleichheitsfraktion wird etwa von Judith Butler und Paolo Virno verstärkt, die beide – vor unterschiedlichen theoretischen Hintergründen – wie Rancière aus einer grundlegenden Gleichheit politisch-emanzipatorische Hoffnungen ableiten. Bei Butler (2010: 29) ist es die Allgemeingültigkeit des »Gefährdetsein«, bei Virno (2005: 40) sind es Furcht, Angst und das »Un-zuhause« als »Angelegenheit aller«, die zum jeweiligen Ausgangspunkt politisch-emanzipatorischer Praxis erklärt werden. Auf Seiten der (anti-essenzialistischen) Differenzpositionen hat zuletzt Walter D. Mignolo (2012) mit dem Begriff der »kolonialen Differenz« auf die grundverschiedenen sozialen, kulturellen, ökonomischen und nicht zuletzt epistemologischen Ausgangslagen aufmerksam gemacht, die für emanzipatorisches, oder, in seinen Worten, befreiende Praxis ausschlaggebend sei. Wie Bourdieu denkt auch Mignolo die Differenz als eine, von der zwar auszugehen, die aber nicht zu essenzialisieren ist.

sche Subjektivierung »ist eine Ent-Identifizierung, das Losreißen von einem natürlichen Platz, die Eröffnung eines Subjektraums, in dem sich jeder dazuzählen kann, da es ein Raum einer Zählung der Ungezählten [...] ist.« Im Hinblick auf emanzipatorische soziale und politische Bewegungen werden hier sowohl Ausgangspunkt als auch Strategie und Effekte kommentiert. Der mächtigen polizeilichen Ordnung ist demnach nur von der Position der Gleichheit (nicht der Differenz) aus zu begegnen. Daraus ergibt sich auch das strategische Mittel, nämlich der Kampf gegen die gewaltsame Differenzierung oder schlicht die Verweigerung, sich an ihr zu beteiligen. Und dieses Abstand-Nehmen von der polizeilichen Ordnung der Körper erzielt schließlich die beste Wirkung – wobei Mittel und Ziel im Grunde in der »politischen Subjektivierung« in eins fallen. Wieder werden die Gelingensbedingungen ausgeklammert, eine politische Subjektivierung ist im Moment ihres Vollzugs sowohl politisch als auch effektiv und erfolgreich. Es fragt sich, ob dies die richtige Strategie gegen die Gefahr der sozialwissenschaftlichen Erneuerung und Fortschreibung sozialer Klassifizierungen ist. Sicherlich lässt sich über den Grad der sozialwissenschaftlichen Klassifizierungsmacht streiten und der Hinweis auf die Gefahr, durch Beschreibung bestehende Einteilungen im und des Sozialen zu perpetuieren, ist berechtigt (und die Warnung davor, davon abgesehen, auch nicht Rancières Erfindung). Aber es sind darüber hinaus noch ganz andere Apparate, Agenturen und Praxisformen am Werk, die das Soziale ordnen und strukturieren und die dazu beitragen,

dass Ausbrüche aus und Widerstände gegen diese(r) Ordnung von sehr unterschiedlichen Positionen aus vorgenommen werden und mit mehr oder weniger großen Erfolgsaussichten ausgestattet sind.<sup>29</sup> Das Soziale entsteht in permanenten sozialen Kämpfen und manifestiert sich in gesellschaftlichen Kräfteverhältnissen. Diese sozialen Kräfteverhältnisse – und nicht nur die Beschreibungen der Soziologie – müssten schließlich auch bei der Frage nach Emanzipationsstrategien in Betracht gezogen werden.

Das ist etwa in einer Vielzahl von feministischen Debatten geschehen, die häufig die Problematik von Gleichheit und Differenz sowohl im Hinblick auf phi-

---

29 Gerade auch theoretische Ansätze, die sich mit dem »Sehen als Handeln« beschäftigt haben – von Georg Simmels »Soziologie der Sinne« (1908) über Frantz Fanons (1967) Kritik des Rassismus bis zu Laura Mulveys (1989) feministischer Filmtheorie –, haben solche Apparate, Agenturen und Praxisformen beschrieben, die wirkmächtige Einteilungen vornehmen. In diesen Ansätzen, in denen klassifizierendes und damit Herrschaft ausübendes Sehen ausgehend von so unterschiedlichen Institutionen wie der Fabrik (bei Simmel), dem Militär (bei Simmel und Fanon) und dem Kino (bei Mulvey) ebenso wie von alltäglichen Praktiken geschildert wird, ist eines aber immer klar: Diese Sehweisen sind mächtig, diese Blicke strukturieren und diesen Strukturen ist nur sehr schwierig zu entkommen. Der Widerstand gegen ihre Einteilungen geschieht von radikal differenten Positionen aus, der und die als Schwarz Kategorisierte oder die voyeuristisch zum passiven Objekt gemachte Frau handeln von ganz anderen Positionen im sozialen Raum aus als Weiße bzw. Männer (zum Blick bei Fanon und Bourdieu vgl. Kastner 2011a). Dass ihr Sehen sich als gültiges durchsetzt, ist um einiges voraussetzungsreicher als es für Blicke gilt, die sich im Einklang mit dominanten Strukturen befinden.

losophisch-sozialwissenschaftliche als auch auf politische Ausgangspunkte diskutiert haben.<sup>30</sup> Diese Diskussionen werden sowohl von Rancière als auch von Bourdieu weitgehend ignoriert, obwohl sich beide auch der bzw. den Frauenbewegung(en) gewidmet haben. Während Rancière in Bezug auf die Frauenbewegung eine Gleichheitsposition einnimmt, steht Bourdieu auch in dieser Hinsicht für einen anti-essentialistischen Differenz-Standpunkt.<sup>31</sup> Anti-essentialistisch bedeutet hier zunächst, dass Bourdieu die Geschlechterverhältnisse als wirksame gesellschaftliche Konstruktion beschreibt, die in alltäglichen Praktiken legitimiert und

---

30 Für die Debatte um Gerechtigkeit und die Frage nach den Ausgangspunkten feministischer Politik vgl. etwa Martha C. Nussbaum (1999) und Nancy Fraser (2001). Mit erneuerter Vehemenz wird in den feministischen Intersektionalitätsansätzen (benannt nach dem englischen Wort für Kreuzung, Knotenpunkt: *intersection*), die sich der Verschränkungen der verschiedenen Macht- und Herrschaftskategorien Klasse, »Rasse« und Geschlecht widmen, darauf hingewiesen, wie problematisch ein ausschließlich dekonstruktivistischer Zugang ist, der die Kategorien in der Beschreibung unterlaufen und verwischen will. »Denn einerseits gehört zu den Erkenntnissen des Poststrukturalismus, dass Identitätskategorien (Geschlecht, »Rasse« etc.) nicht essentialistisch verstanden werden können, zugleich haben sich die Machteffekte, die diese Kategorien generieren, geschichtlich und gesellschaftlich tief eingeschrieben und bilden in ihren vielfältigen Überschneidungen die Grundlage zur Hierarchisierung von Gruppen und zur Herausbildung sozialer Ungleichheitsverhältnisse.« (Lutz/ Herrera Vivar/ Supik 2010: 16) Politisches Handeln müsse sich daher auch strategisch auf diese Kategorien beziehen.

31 Zur feministischen Debatte »nach Bourdieu« vgl. Lisa Adkins/ BeverlySkeggs (2004).

reproduziert wird (aber gerade nicht »natürlich« ist). Noch die in diesen Verhältnissen Beherrschten wenden die »vom Standpunkt der Herrschaft aus konstruierten Kategorien auf die Herrschaftsverhältnisse an und lassen diese damit als natürlich erscheinen.« (Bourdieu 2005: 65) Diese Herrschaft ist dementsprechend stabil, die Wahrscheinlichkeit für Widerstand relativ gering. In einem der Lesben- und Schwulenbewegung gewidmeten Anhang von *Die männliche Herrschaft* stellt Bourdieu die rhetorisch erscheinende Frage, wie man sich einer gesellschaftlich aufgezwungenen Kategorisierung widersetzen kann, ohne sich dabei auf genau die Kategorie zu stützen, die bekämpft werden soll? Rancières Antwort, wir haben sie schon gehört, hieße Ent-Identifizierung.<sup>32</sup> Bourdieu schreibt, man müsse das »Teilungsprinzip selbst [...] destruieren, nach dem sowohl die stigmatisierende als auch die stigmatisierte

---

32 Dass Rancière sich zu wenig um die Fragen schert, unter welchen Bedingungen und mit welchen Mitteln diese Ent-Identifizierung zu bewerkstelligen ist, wurde schon angemerkt. Isabell Lorey (2011: 305) meint darüber hinaus, dass »Rancière den Bruch der Politik allein an die Sprache koppelt, an den Beginn des Sprechens und an den Logos« und dass ihm daher »vor allem die entscheidenden widerständigen Akte«, also die Praktiken entgingen – in diesem Kontext die Akte der Plebejer, die sich nicht nur als sprechende Wesen, sondern auch als ungehorsam Handelnde gegen die Patrizier wenden. Zwar betont Rancière die Gleichheit der sprechenden Wesen, allerdings bringt sein Insistieren auf Demonstration und Inszenierung der Gleichheit Loreys Argument meines Erachtens ins Wanken. Gegen Rancières Behauptung, dass die Politik des demos in der »Aktualisierung des Topos der Gleichheit« (Lorey 2011: 304) bestehe, hat Lorey keine prinzipiellen Einwände.

Gruppe gebildet worden sind.« (Bourdieu 2005: 210) Dass nur die Soziologie als durchschauende Wissenschaft diese Destruktion leisten könne, wie Rancière unterstellt hatte, sagt Bourdieu nicht. Wie in der von den ImpressionistInnen geleisteten »Institutionalisierung der Anomie« aufgezeigt, traut Bourdieu auch allen anderen marginalisierten AkteurInnen solche destruirenden Praktiken prinzipiell zu (wenn er sie auch nicht gerade betont). Im Aufzeigen dieses Weges der Emanzipation, dem Angriff auf die Teilungsprinzipien, unterscheiden sich Bourdieu und Rancière aber ebenso wenig wie im politischen Anspruch, ihn mit ihrer Beschreibungsmethode gangbarer zu machen. Der große Unterschied besteht vor allem darin, dass Bourdieu es erstens für unwahrscheinlicher hält, dass er gegangen wird, und zwar nicht zuletzt weil er ihn zweitens für wesentlich schwieriger zu gehen hält. Wo Rancière die alle Zeit offenen und immer für alle zu schaffenden Subjekträume sieht, kann Bourdieu nur kompliziert zu eröffnende und bloß spezifisch zugängliche Möglichkeitsräume erkennen.

Dem Rancière'schen Plädoyer für intellektuelle Abenteuer ist entgegenzuhalten, dass selbst diese immer in einem Raum der Möglichkeiten stattfinden, dass also je nach Disposition der BetrachterInnen (bzw. der AgentInnen aller möglichen Felder) zwar sehr unterschiedliche, aber auch unterschiedlich begrenzte, da auf Vorprägungen basierende Abenteuer geschaffen und erlebt werden können. Solche Begrenzungen aufzuzeigen, um sie schließlich umgehen und/oder auflö-

sen zu können, wäre Bourdieus Herangehensweise. Bourdieu sieht den inhaltlichen Beitrag seiner eigenen Arbeit zur Emanzipation im Gegensatz zu Rancière darin, die Regeln der herrschenden Ordnungsweisen aufzuzeigen anstatt die Ausnahmen der Abenteuer ihres Durchbrechens. In Abgrenzung zur bzw. in Erweiterung der Ideologiekritik behandelt Bourdieu auch die körperliche Dimension von Herrschaft und emanzipatorischen Praktiken. Das Erlernen und den Erwerb von Dispositionen zu studieren, führe, so Bourdieu (2001b: 214), »zum eigentlichen geschichtlichen Ursprung politischer Ordnung.« Dieser immer wieder erneuerte, geschichtliche Ursprung der politischen Ordnung liegt in den Denk- und Wahrnehmungsschemata. Auch hier gibt es also deutlich eine ästhetische Dimension des Politischen, sofern das Ästhetische eben als die Denk-, Gefühls- und Wahrnehmungsweisen definiert wird. In den wissenschaftlichen wie auch in den politischen Konsequenzen dieser gemeinsamen Grundannahme unterscheiden sich beide allerdings radikal. Denn das besagte Studium der Dispositionen ergeben auch, betont Bourdieu, dass diese, gestützt auf die symbolische Macht »in den Körpern« (ebd.: 219), relativ stabil und Abweichungen von den sozialen Identifikationen aufgrund eines praktischen Glaubens an die Gegebenheiten relativ unwahrscheinlich seien. Bourdieu schließt Widerstand gegen Herrschaft keinesfalls aus, hält ihn sogar – um auch das noch einmal gegenüber dem Vorwurf der Unveränderlichkeitsannahme in Erinnerung zu rufen – für das *Movens* der Geschichte (vgl. Bourdieu/Waquant 1996: 133). Aller-

dings bedürfe es zu Abweichungen, bewussten oder unbewussten Weigerungen und praktizierten Gegenmodellen einer wahren »Arbeit der Gegendressur« (Bourdieu 2001b: 220), um schließlich dauerhafte Transformationen der Habitus zu erreichen.

Der ästhetische Blick ist nach Bourdieu gerade nicht Teil eines solchen Trainings gegen den alltäglichen Einklang mit den eingeübten Dispositionen. Gegenüber Kants Schilderung des interesselosen Spiels der Empfindungen verweist Bourdieu (2001a: 491) auf deren »gesellschaftliche Möglichkeitsbedingungen«, d.h. auf die Tatsache, dass dies ein »Privileg derer ist, denen die wirtschaftliche und gesellschaftliche Position zugänglich ist, in der sich solch ›reine‹, ›interesselose‹ Disposition dauerhaft einstellen kann.« Nur wer von Notwendigkeiten befreit ist, kann sich ziellose Blicke leisten. Im Gegensatz zu den Analysen Rancières beschreibt Bourdieu den ästhetischen, also von praktischen Nutzungen befreiten Blick als soziales Privileg, das als solches rückwirkend auch soziale Privilegien perpetuiert und festigt. Am Kunstwerk erprobt, richtet sich der ästhetische Blick nicht mehr nur auf sein ursprüngliches Objekt, sondern auch – ausgehend von der genuin künstlerischen Legitimierung infolge der Herausbildung des relativ autonomen Produktionsfeldes – auf die Welt schlechthin. Als bürgerlicher Blick richtet er sich zudem gegen Andere und gegen andere Blicke, wie den proletarisch-naiven ebenso wie gegen den kleinbürgerlich-präventösen, jeweils in all ihren milieuspezifischen Ausformungen. Als Teil der ästhe-

tischen Disposition, die sich auf die Welt und zugleich gegen andere richtet, produziert der ästhetische Blick auch die Distinktion, »also Unterschiede setzende Verhalten« (Bourdieu 1987: 62). Während der ästhetische Blick für Rancière also einen Dissens definiert, ist er in der Analyse Bourdieus Ausdruck und Instrument einer Disposition der Herrschenden. Laut Rancière (2008b: 74) leiste der ästhetische Blick gerade nicht die Reproduktion von Habitus, sondern »die Abtrennung von einem bestimmten Erfahrungskörper.« Hier steht gewissermaßen Aussage gegen Aussage, nur dass Bourdieus Behauptungen auf empirische Regelmäßigkeiten zurückzuführen sind – deren Erhebungsmethoden Rancière gleichwohl scharf kritisiert hat –, Rancière hingegen eher auf empirische Ausnahmen wie den Schusteraufstand und den Arbeiter mit dem umherschweifenden Blick verweist und philosophisch-politische Setzungen vornimmt. An der (im folgenden Exkurs diskutierten) Frage der Genese des ästhetischen Blicks lässt sich die partielle Fragwürdigkeit solcher Setzungen noch einmal veranschaulichen. Die Konfrontation der Aussagen aber soll nicht einfach so stehen bleiben, sondern wird im letzten Kapitel dieses Textes einer hoffentlich produktiven Vermittlung zugeführt. Dabei wird schließlich auf die Frage der Emanzipation zurückzukommen sein, um die es beiden in der Auseinandersetzung mit Ästhetik und Politik geht.

## EXKURS: DAS MUSEUM UND DIE GENESE DES ÄSTHETISCHEN BLICKS

Zur Genese des ästhetischen Blicks verweisen sowohl Bourdieu als auch Rancière auf die Institution des Museums. Die Grundannahme ist hier, dass die Konstitution des Blicks im Rahmen einer Institution zugleich mit der Herstellung von Subjektivität und sozialer Ordnung verknüpft ist.<sup>33</sup> Das Museum ist als Raum für die Herstellung und schließlich für die Aufbewahrung und Zurschaustellung von ästhetischen, also zunächst durch ihre Zweckfreiheit und nach rein ästhetischen Kriterien zu beurteilenden Gegenständen, der ideale Ausbildungsort für den ästhetischen Blick. Wo sonst sollte er sich besser formieren und trainieren als an Objekten, die seiner »Essenz« entsprechen, nämlich der Ungebundenheit an praktische Zwecke und Nutzen. Das Museum ist zudem, zumindest dem Anspruch nach, seit der Französischen Revolution der für alle zugängliche und für ästhetische Erfahrungen prädesti-

---

33 Schon Karl Marx hatte in der »Einleitung in die Kritik der politischen Ökonomie« auf die Wechselwirkung hingewiesen: »Die Produktion liefert dem Bedürfnis nicht nur ein Material, sondern sie liefert dem Material auch ein Bedürfnis. Wenn die Konsumtion aus ihrer ersten Naturroheit und Unmittelbarkeit heraustritt [...], so ist sie selbst als Trieb vermittelt durch den Gegenstand. Das Bedürfnis, das sie nach ihm fühlt, ist durch die Wahrnehmung derselben geschaffen. Der Kunstgegenstand – ebenso jedes andere Produkt – schafft ein kunstsinniges und schönheitsgenußfähiges Publikum. Die Produktion produziert daher nicht nur einen Gegenstand für das Subjekt, sondern auch ein Subjekt für den Gegenstand.« (Marx 1971: 624)

nierte Ort. Während Bourdieu allerdings im Museum eine bürgerliche Institution par excellence ausmacht, die ihre BesucherInnen schon durch ihre pure Existenz nach Klassenzugehörigkeit aussortiert und bis heute in ihrer großen Mehrheit von AkademikerInnen und zukünftigen AkademikerInnen besucht wird (vgl. Bourdieu/ Darbel 2006, Wuggenig 2001), beschreibt Rancière (2008b: 76) das Museum als »neutralen Raum«. Das Museum wirkt nicht nur »neutralisierend«, indem es verschiedene Gegenstände mit zuvor unterschiedlichen Zwecken vereinheitlicht und dem gleichwertigen Blick aussetzt – dieser Schilderung Rancières hätte Bourdieu nicht widersprochen. Rancière zielt mit der Neutralitätsbehauptung aber noch auf etwas anderes: Hier, in diesem »neutralen Raum des Museums«, in dem die ArbeiterInnen »denen gleich sind, die einst von der Macht der Könige, vom Ruhm der antiken Städte oder den Geheimnissen des Glaubens erzählten« (ebd.), ergebe sich die Möglichkeit »einen revolutionären Arbeiterkörper« (ebd.) zu formen. Letztlich sieht Rancière auch hier wieder den Beleg für jene Gleichheit, die er zum Dreh- und Angelpunkt der Politik erklärt.

Empirische Studien auch jenseits der Sozialtheorie Bourdieus – und nicht zuletzt auch künstlerische Interventionen<sup>34</sup> – weisen das Museum allerdings als Institu-

---

34 Bereits in den 1960er Jahren formierten sich vor allem im Rahmen konzeptueller Kunst verstärkt institutionskritische Arbeiten, die an den Kunstfeldinstitutionen Galerie und Museum ansetzten und deren Neutralität praktisch in Frage stellten. Inzwischen wird bereits die Renaissance institutionskritischer Kunst in

tion aus, die nicht nur soziale Separationen bekräftigt, sondern auch Konsekrationen von Kunstwerken und KünstlerInnen vornimmt, hegemoniale Geschichtsbilder perpetuiert und grundsätzlich Blicke lenkt und Sichtweisen prägt.<sup>35</sup> Dass ein Gegenstand oder eine Person sich seiner bzw. ihrer Weihe entzieht, dass die hegemoniale historische Narration gestört und verwirrt werden kann, dass vorgesehene Blickrichtungen durchkreuzt werden können, all das ist damit nicht ausgeschlossen. Es ist nur einerseits nicht die Regel und belegt andererseits noch und gerade als solcher Ausnahmefall, dass das Museum alles andere als »neutral« ist.<sup>36</sup> Es als solches zu sehen, verweist ein weiteres Mal

---

den 1990er Jahren einer erweiternden Revision unterzogen (vgl. etwa Nowotny/Raunig 2008). Die Erfahrungen der 1960er und frühen 1970er Jahre reflektierend, schreibt Brian O'Doherty (1996 [1976]) in seinem zum Klassiker gewordenen Essay »In der weißen Zelle« hinsichtlich der ausschließenden Effekte des Museums- und Galeriebesuches unter anderem, dass unter den KunstkonsumentInnen ein als selbstverständlich wahrgenommenes Zusammengehörigkeitsgefühl entstehe, das den Ausschluss der anderen nicht mehr bemerke. O'Doherty (1996: 119) spricht daher von der Kunst als »Opium der oberen Mittelschicht.«

35 Zu den hegemonialen, insbesondere kolonialen Geschichtsbildern, die im Museum perpetuiert werden, vgl. etwa Kazeem/Martinez-Turek/Sternfeld 2009, allgemein zur Lenkung der Blicke im und durch das Museum vgl. etwa Muttenthaler/Wonisch 2006.

36 »Neutral« ist das Museum bestenfalls in dem Sinne, in dem es auf bestimmte Gegenstände neutralisierend wirkt und sie zu gleichwertigen macht (vgl. Rancière 2006: 78). Voraussetzung für diese Gleichwertigkeit ist aber die Weihe der einen als (sakrale) Kunstgegenstände und die damit einher gehende Abwertung der anderen Gegenstände als (profane) Alltagsutensilien. Diese neutralisierende

auf die unzureichende Konzeption von sozialen Kämpfen und Kräfteverhältnissen bei Rancière, in denen das Museum als eine Institution von verschiedenen an der Strukturierung des Sozialen mitwirkt.

Auch dem ästhetischen Blick weist Rancière schließlich eine solche Neutralität zu. Fällt er auf ein Bild, realisiert sich die fundamentale Gleichheit, weil das Bild per definitionem bei Rancière – entgegen der differenzierenden Tradition von Erwin Panofsky bis zu den Bildwissenschaften – ein »Element in einer Anordnung [ist], die einen bestimmten Wirklichkeitssinn, einen Gemeinsinn erzeugt.« (Rancière 2008b: 120)<sup>37</sup> Rancière widerspricht damit der These, dass Bilder gerade nicht Gemeinsinn stiften, sondern durch die unterschiedlich anwendbaren und notwendigen Codes zu ihrer Entschlüsselung soziale und kulturelle Differenzen bestätigen und bestärken.

Das im Museum hängende Bild und der darauf geworfene Blick stehen sowohl bei Rancière als auch bei Bourdieu in enger Beziehung zueinander. Während für

---

Wirkung des Museums war im Übrigen auch einer der Gründe für die Angriffe der künstlerischen Avantgarden auf die Institution, die Rancière hier aber nicht rezipiert.

37 Unbewusste »Bild- und Wort-Systeme« und »in der Sprache eingebetteten Vorstellungsbilder«, resümieren Sigrid Schade und Silke Wenk (2011: 121) in ihrer Einführung in die Visual Studies, würden »neu konnotiert und denotiert, negativ und positiv bewertet und umgewertet.« Statt einen gemeinsamen Wirklichkeitssinn schaffen Bilder aber gerade Unterschiede: »Sie bilden das kulturelle Material – ein Repertoire – für Identifikationen und Abspaltungen Einzelner sowie für die Konstitution von Gemeinschaften oder deren Zerfallen.« (Schade/ Wenk 2011: 121)

Bourdieu unter anderem im Museum ein Blick ausgebildet wird, der die Einteilungen der Welt aus der Perspektive der Privilegierten bekräftigt und perpetuiert, und dabei eine Interesselosigkeit – unter Leugnung jener Ausbildung und des Privilegs zugleich – suggeriert, ist der ästhetische Blick nach Rancière zugleich ereignishaftes Loslösung und Aufhebung solcher Privilegien: Die Kunsterzeugnisse böten sich einem Blick an, »der von jeder bestimmten senso-motorischen Verlängerung abgeschnitten ist.« (Rancière 2008b: 74) In diesem Abschneiden, in der Abtrennung vom kollektiven Erfahrungskörper in der individuellen Kunsterfahrung sieht Rancière den politischen und damit auch emanzipatorischen Gehalt des ästhetischen Blicks. Auch für Bourdieu ist der ästhetische Blick ein politischer, insofern er auf die Ordnung des Sozialen einwirkt. Der ästhetische Blick ist nach Bourdieu politisch, nur eben nicht im emanzipatorischen Sinne. Im ästhetischen Blick kulminieren also die unterschiedlichen Herangehensweisen an die Fragen emanzipatorischer, auch wissenschaftlicher Praxis:<sup>38</sup> Sieht Rancière im ästhetischen Blick die Möglichkeiten für das Ausbrechen aus der vorgegebenen Ordnung (des Sozialen wie der Wahrnehmung) schlechthin, ist er für Bourdieu im Gegenteil zugleich Ausdruck und Mittel zu deren Reproduktion.

---

38 Zu Recht beschreibt Sonderegger (2010a: 19) den Streit zwischen Rancière und Bourdieu auch als einen um »das richtige Verständnis von kritischer Wissenschaft.«

## V. Emanzipation, Neoliberalismus und der Widerstand der Kunst

Die beiden Auffassungen des ästhetischen Blicks sind offensichtlich nicht vereinbar. Versuchte man die Wertungen zunächst auszuklammern, die dem ästhetischen Blick zugeschrieben werden – gut, weil Sensorialordnungen durchbrechend vs. schlecht, weil diese Ordnungen reproduzierend –, ließe sich zunächst festhalten: Der ästhetische Blick ist ein funktionsloser und von Zwecken und Notwendigkeiten befreiter Blick. Von hier aus ließe sich erstens auch mit Bourdieu fragen, ob es Bedingungen gibt, unter denen ein solcher ästhetischer Blick zum Instrument von befreienden Entklassifizierungen und/ oder zum Ausdruck einer nicht-identitären, »freien« Subjektwerdung werden kann. Auch Bourdieu hatte diese befreiende Perspektive ja am Beispiel des Kreises um Manet, auf die AkteurInnen selbst bezogen, zumindest angedeutet: Es waren die KünstlerInnen zum großen Teil selbst, die, vor dem Hintergrund ihrer bürgerlichen Herkunft, die Wertschätzung ihrer Produkte und Produktionsweisen von Notwendigkeiten zu befreien vermochten. Daran anschließend wäre zweitens zu fragen: Wie ist es zu bewerkstelligen, dass das Privileg des ästhetischen Blicks verallgemeinert werden kann? (Ein Privileg im Sinne einer Ausnahme ist der ästhetische Blick ja nicht nur als klassenbasierter bei Bourdieu, sondern auch als umherschweifender bei Rancière.) Interessant wäre es dafür, die unterschiedlichen Verwirrungs- und Irrita-

tionsgrade des Sozialen zu differenzieren, die etwa der umherschweifende Blick eines Arbeiters auf der einen und die multiplen Praktiken sozialer Protestbewegungen auf der anderen Seite auszulösen vermögen.

## V. 1 AMBIVALENZEN DES ÄSTHETISCHEN BLICKS

Die erste Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten kann als zeitdiagnostische, aber auch als prinzipielle gestellt werden. Warum lassen die ArbeiterInnen nicht alle und ständig ihre Blicke schweifen und warum dichten sie nicht viel mehr, anstatt der erzwungenen Einheit von Händen, Kopf und Restkörper im Lohnarbeitsverhältnis zu entsprechen? Warum geschieht die Abtrennung vom identitären Erfahrungskörper nicht häufiger und warum lässt sich diese Lösung so selten auf Dauer stellen? Mit Rancières eng geführter Verknüpfung von ästhetischer Erfahrung, Politik und Emanzipation ist es fast unmöglich, diese Fragen zu beantworten, während Bourdieu sich vor allem und fast ausschließlich der Beantwortung dieser Fragen gewidmet hat. Den Brüchen mit den Dispositionen hingegen und wann sie möglich oder gar wahrscheinlich werden, hat sich Bourdieu nur sehr marginal zugewandt (was nicht bedeutet, dass er sie für unmöglich hielt). Für Rancière ist letztlich die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des Voraussetzungsbruchs auch kein Thema, aber aus entgegengesetzten Gründen. Hält Bourdieu die Widerstandsmomente für so unwahrscheinlich, dass er sich ihnen kaum widmet, sind sie für Rancière so ubiqui-

tär, dass er die widrigen Umstände und ihre höchst unterschiedlichen Voraussetzungen für irrelevant hält. Für die Bedingungen, unter denen das Sehen stattfindet und die Blicke geworfen werden, interessiert er sich kaum. Diese Haltung Rancières mündet schließlich in einen voluntaristischen Politikaufruf, der »Freiheit« als etwas begreift, das aus der Bedrängnis der Freiheit selbst und aus »dem Vertrauen in die intelligente Fähigkeit jedes menschlichen Wesens« (Rancière 2007b: 24) entstehe. Die Antwort auf die oben gestellte Frage, wie die Verallgemeinerung des ästhetischen Blicks bewerkstelligt werden könnte, kann bei Rancière nur eine sein: Just do it! In der anti-pädagogischen Schrift *Der unwissende Lehrmeister* bringt er es schließlich auf den Punkt: »Die Methode der *Gleichheit* war zuallererst eine Methode des *Willens*. Man konnte, wenn man es wollte, allein und ohne erklärenden Lehrmeister durch die Spannung seines Begehrens oder durch den Zwang der Situation lernen.« (Rancière 2007b: 22) Keine Verhältnisse, keine Voraussetzungen, keine sozialen Konstellationen, nur individueller Wille! Rancière proklamiert hier im Anschluss an den Aufklärungsphilosophen Joseph Jacotot (1770–1840) nicht nur – letztlich auch als Konsequenz aus den schon an Althusser kritisierten Festschreibungsversuchen der Lehrerprivilegien – die Gleichheit zwischen Lehrenden und Lernenden. Er erklärt auch die unterschiedlichen (sozialen und kulturellen) Ausgangsbedingungen unter den Lernenden für irrelevant, wenn er für Lernerfolg und Emanzipation der vormals Unwissenden behauptet, es komme nur darauf an, »sich der wahren Macht

des menschlichen Geistes bewusst [zu] sein, und das genügt.« (Rancière 2007b: 26) Sein radikaler Emanzipationsanspruch aktualisiert damit auch die bedenklichen Seiten einer libertären Haltung: Im Gegensatz zu jenen libertären Strömungen des Anarchismus (etwa anarcho-kommunistische, kollektivistische, kommunistische, syndikalistische u.a.), die der individuellen Freiheit immer die soziale Gerechtigkeit zur Seite stellen, schließt Rancière sich der individualistischen Tradition an.<sup>39</sup> Bedenklich ist diese Form des Libertärseins

---

39 Abgesehen davon geht Rancière auch an dieser Stelle mit keinem Wort auf mögliche VorläuferInnen seiner eigenen Position – außer Jacotot natürlich – ein. Er hätte sie unter AnarchistInnen finden können, eine ganze Reihe anarchistisch-(anti)pädagogischer Schriften versammelt etwa Klemm (2010). In dieser Hinsicht ist einerseits dem schon erwähnten Philosophen Todd May (2008: 82) zuzustimmen, der allgemein »Rancière's predecessors in the often neglected tradition of anarchism« sieht. Im Unterschied zu May, der dieser Vorläuferschaft in seinem Buch zu Rancières Politikverständnis ein ganzes Kapitel widmet – »The Historical Roots of Democratic Politics: Anarchism« (May 2008: 78–101), sehe ich Rancière andererseits nicht in der Tradition des kollektivistischen, oder, wie May zusammenfassend sagt, kommunistischen Anarchismus. May kann zwar plausibel argumentieren, dass es im (kollektivistisch-kommunistischen) Anarchismus ein Primat der Gleichheit gegenüber der Freiheit gab (und gibt). Dass diese Gleichheit aber vielleicht gar nicht diejenige Rancières ist, insofern sie im Anarchismus explizit als soziale Gleichheit und damit als politisches Ziel (und nicht – nur – als Ausgangspunkt) formuliert wurde, zieht May nicht in Betracht. Gleichheit, so Rancière (2002: 45), sei weder das Gegebene oder die Wesenheit der Politik, »noch ein Ziel, das sie sich zu erreichen vornimmt. Sie ist nur eine Voraussetzung, die in den Praktiken, die sie ins Werk setzen kann, erkannt werden muss.« Dass Gleichheit auch bei Rancière wie im

insofern, als sie nicht nur jeder Form von affirmative action, also institutionell oder sonst wie geförderten Ausgleichsmaßnahmen für diejenigen mit schlechteren Ausgangspositionen, die legitimatorische Grundlage entzieht. Sie macht sich selbst auch anschlussfähig an die rechten und neoliberalen FeindInnen jedes so genannten Staatsinterventionismus, die sich selbst ja auch als »Liebhaber der Freiheit« (Rancière 2007a: 127) sehen, die, wie Rancière an anderer Stelle abgrenzend beschreibt, die individuellen Fähigkeiten gegen »das Räderwerk der Gesellschaftsmaschine« (ebd.) verteidigen. Nicht die Faszination für die ungeschulten Fähigkeiten und die Vision radikal antihierarchischer Beziehungen zwischen Lernenden und Lehrenden gilt es Rancière also anzukreiden, sondern seine Ignoranz gegenüber den politischen Fallstricken dieser Position – die auch AnarchistInnen als offene Flanke zum Neoliberalismus viel zu selten, aber hin und wieder eben doch thematisiert haben.<sup>40</sup>

---

Anarchismus nicht gewährt, sondern praktiziert (also genommen, um nicht zu sagen erkämpft) werden muss, legt May schließlich als libertär-basisdemokratischen Gedanken aus, den es weiter zu denken gelte. In dieser Hinsicht sei der Einfluss also auch gegenseitig denkbar, so wie der Anarchismus als Bezugspunkt für Rancière zu betrachten sei, werde Rancières Denken für die Neu-Lektüre und die Erneuerung der anarchistischen Tradition relevant (vgl. May 2008: 89).

40 Noam Chomsky (1999: 218) etwa mahnt in einem Interview schon 1976 selbstkritisch an, der Anarchismus habe bei aller Kritik an der Staatsmacht die private Macht der Unternehmen etc. zu wenig beachtet.

Im Gegensatz zur erklärten Irrelevanz der Ausgangsbedingungen hatte Bourdieu immer wieder – etwa in der 1985 gemeinsam mit Jean-Claude Passeron veröffentlichten Studie zum Universitätssystem – den »starken Einfluss« (Bourdieu/ Passeron 2007: 37) betont, den gesellschaftliche, d.h. bereits familiär angelegte »Begünstigungen oder Benachteiligungen« auf »die Bildungslaufbahn und allgemein auf das kulturelle Leben« (ebd.) haben. Auch grundsätzlich sind die Macht des Geistes und die Methode des Willens sicherlich Motive, die Bourdieu zur Erklärung von Praxis immer abgelehnt, ja bekämpft hat. »Jenen, die sich auf Biegen und Brechen auf die Freiheit, das Subjekt, die Person etc. berufen,« sagt er im Gespräch mit dem Historiker Roger Chartier, »werfe ich vor, die sozialen Akteure in der Illusion der Freiheit einzuschließen, die einer der Wege ist, über die sich der Determinismus ausbildet.« (Bourdieu/ Chartier 2011: 46) Warum genau bzw. inwiefern sich dieser Determinismus gerade über die Illusion der Freiheit entwickelt, ob allein über deren philosophisch-sozialwissenschaftliche Behauptung oder über das individuelle Scheitern der Verwirklichungsversuche von Freiheit, lässt Bourdieu an dieser Stelle offen.

Die zweite Frage, wie der ästhetische Blick verallgemeinert werden könnte, ist eine sowohl wissenschafts- als auch politikstrategische. Rancière behauptet, »das Problem der Beherrschten war niemals, sich der Mechanismen der Beherrschung bewusst zu werden, sondern sich einen Körper zu schaffen, der zu etwas anderem

als zum Beherrschtwerden berufen wäre.« (Rancière 2010a: 76) Weder im sozialwissenschaftlich-philosophischen Aufzeigen von Zusammenhängen noch in politischer Agitation im engeren Sinne wären demnach angemessene emanzipatorische Strategien zu sehen. Rancière geht nicht näher darauf ein, warum und inwiefern die »Möglichkeit einer kollektiven Stimme der Arbeiter [...] also über diesen ästhetischen Bruch, über die Aufspaltung der Seinsweisen der Arbeiter« (Rancière 2010a: 76) verlaufe (und nur über diese). Es bleibt offen, wie ausgerechnet durch »Aufspaltung von Seinsweisen« jener emanzipatorische Körper entstehen *könnte* und warum er gar als »kollektive Stimme« aus den individuellen Loslösungen entstehen *sollte*. Vielleicht sind die revolutionären Erfahrungskörper ja doch in Situationen kollektiver Revolten wie den Protestbewegungen von 1968 wahrscheinlicher als in individueller Arbeits- und Identitätsverweigerung.

Abgesehen von der theoretisch wie politisch fragwürdigen Vorgehensweise Rancières – aus der beobachteten Ausnahme eine theoretische Konzeption zu machen und aus dieser die einzig wirklich emanzipatorische Strategie abzuleiten –, ermöglicht zumindest der erste Schritt eine theoriepolitische Öffnung. Denn es kann einerseits als Verdienst Rancières gewertet werden, mit der Aufspaltung der Seinsweisen auch bisher Selbstverständliches in Frage zu stellen und damit möglicherweise politische Potenziale freizusetzen. Denn diese Spaltung verläuft zwischen verschiedenen gemeinhin – auch und gerade in der Geschichte der Linken – recht stabil miteinander verketteten Mo-

menten und sie stellt die identitäre Verknüpfung von etwa Arbeit–Arbeiter–Arbeiterbewegung–Arbeiterpartei grundsätzlich in Frage. Der umherblickende Arbeiter verweigert nicht nur die Arbeit, sondern er sprengt, zumindest für den Moment des Blicks (!), neben dieser Bindung von Rolle und Tätigkeit auch noch deren Verknüpfung mit Kollektivität und Organisationsformen. Rancière weist diese Kombinationen damit nicht zuletzt – auch das noch eine Spätfolge der Anti-Althusser-Haltung – als autoritäre, identitätspolitische Narration der Linken aus. Fortan sind also Kollektivität und Tätigkeit, Rolle und Organisationsform relativ autonom von einander. Emanzipatorische Politik ergibt sich dann gerade nicht, wie vor 1968 oder auch bis Althusser noch gedacht, behauptet und durchgesetzt, aus dem Festzurren der Kette, also aus der möglichst stringent hergestellten Deckungsgleichheit der Reihe Arbeit–Arbeiter–Arbeiterbewegung–Arbeiterpartei. Die repräsentations- und identitätskritische Haltung Rancières ist in dieser Hinsicht auch um einiges grundlegender als die Bourdieus. Auch gibt es eine Perspektive »gegen die Arbeit« bei Bourdieu nicht, der Arbeit eher gemäß der traditionellen Sozialdemokratie als Garant sozialer (und damit auch physischer und psychischer) Sicherheit begreift.<sup>41</sup> Andererseits bleibt

---

41 Bourdieu beschreibt den »Entzug von Arbeit« (Bourdieu 1993d: 246) in Form des Streiks durchaus als das »wichtigste Kampfinstrument« der ArbeiterInnen und diskutiert die verschiedenen Ebenen seiner Legitimierung. Die theoretische Trennung von Arbeit und Arbeiterorganisation, wie sie in den letzten Jahren auch in marxistischen Kreisen diskutiert wird (vgl. vor allem van der Lin-

Rancières eigene Haltung dem Politischen gegenüber durch die Übernahme der Methode des Gegenstands, weil also der Arbeiter den ästhetischen Blick praktiziert, die Praxis als emanzipatorisch beschrieben wird und die Philosophie dementsprechend ebenso handeln sollte, im doppelten Sinne ausgesprochen gleich-gültig. Die Unterschiede hinsichtlich der Voraussetzungen für den ästhetischen Blick interessieren ihn ebenso wenig wie die verschiedenen Effekte, die der eine Parkettleger von 1848 und die vielen Protestierenden von 1968 zeitigen.

Da Bourdieu den ästhetischen Blick vor allem als Privileg denkt, das im Dienste der Reproduktion des Sozialen steht, geht er der Frage zunächst nicht weiter nach, ob und wenn ja, inwiefern andere AkteurInnen als KünstlerInnen zur Verbreitung der emanzipatorischen Momente des ästhetischen Blicks beitragen könnten. Manifestationen wie die situationistische Wandparole »Arbeitet nie!« aus dem Protestjahr 1968 bleiben

---

den/ Roth 2009), vollzieht Bourdieu jedoch nicht. Demgegenüber beschreibt etwa Michael Seidman in seiner Studie *Gegen die Arbeit* zu den Arbeiterkämpfen des Jahres 1936 in Barcelona und Paris nicht nur individuelle Eigensinnigkeiten und Sabotageakte, sondern kollektive Formen der Ent-Identifizierung. Im »Widerstand gegen die Arbeit« (Seidman 2011: 28) hätten die Arbeiterinnen und Arbeiter sich nicht nur gegen Produktivitätszwang und gegen die konkrete Politik der Arbeiterorganisationen gewandt, sondern auch grundsätzlich sowohl gegen deren Vertretungsanspruch und ihre eigene Existenz *als ArbeiterIn*. Auch dieser Gegenstand, so beschreibt es der Autor, habe eine neue wissenschaftliche Methode herausgefordert, in diesem Fall eine kulturwissenschaftlich orientierte Sozialgeschichte.

ihm Marginalien. Dennoch gibt es eine Möglichkeit, auch mit Bourdieu emanzipatorische Aspekte des ästhetischen Blicks aufzuzeigen. Und zwar können die befreienden Aspekte des ästhetischen Blicks von dem Moment aus gedacht werden, als es den KünstlerInnen gelingt durchzusetzen, dass ihre Werke und Tätigkeiten nicht mehr nach Notwendigkeiten bewertet werden: die künstlerische Schöpfung nicht mehr nach ihren Effekten auf die moralische Erbauung, nach Erzählstruktur oder verbrauchter Farbmenge zu beurteilen, sondern nach formalen Kriterien, und die künstlerische Tätigkeit nicht nach finanziellem Erfolg oder Position in der akademischen Hierarchie. Diese Art »Befreiung« aber geschieht auf der Grundlage ökonomischen Reichtums und kulturellen Kapitals, was Bourdieu immer wieder betont. Den ästhetischen Blick aus einem bürgerlichen Privileg in eine widerständige Möglichkeit aller zu verwandeln, ist nach Bourdieu daher ohne ein Verstehen und Nachvollziehen der Produktionsbedingungen und Produktionsweisen – als Voraussetzung für deren Umwälzung – eines solchen Blicks gar nicht denkbar. Das gilt für die AkteurInnen wie auch für die beschreibenden Wissenschaften, auch wenn beide unterschiedliche Wissensformen hervorbringen. Das Aufzeigen der Differenzen bei Bourdieu steht hier deutlich dem Setzen der Gleichheit bei Rancière gegenüber. Dennoch formulieren die KünstlerInnen in dieser Lesweise so etwas wie eine emanzipatorische Utopie – eine Interpretation, die Bourdieu seit den 1990er Jahren auch selber stark gemacht hat. Im Nachwort zu *Die Regeln der Kunst* etwa, das als »normative Stellungnahme« (Bourdieu 2001a: 523) ausgewiesen ist, spricht er em-

phatisch von Kultur als »*Instrument einer Freiheit*« (ebd.: 524), das gegen die Durchdringung (nicht nur) des kulturellen Feldes durch ökonomische Kriterien in Anschlag zu bringen sei.<sup>42</sup> Ausgestattet mit der spezifischen Autorität des künstlerischen bzw. kulturellen Feldes, sieht Bourdieu die KünstlerInnen bzw. Intellektuellen als politisch Aktive, die wegen dieser Ausstattung besonders effektiv innerhalb des politischen Feldes intervenieren können.

## V. 2 SOZIALE KÄMPFE UND DIE POLITIK DER KUNST

Diese »normative Stellungnahme« bietet sich als Übergang zur Diskussion der Gemeinsamkeiten zwischen den Ansätzen von Bourdieu und Rancière an, denn sie verknüpft die beiden Ebenen, auf denen die Auseinandersetzung zu führen ist: die theoretische und die politische. Zum einen besteht eine schon erwähnte, theoretische Gemeinsamkeit darin, eine Beziehung zwischen im engeren Sinne ästhetischen Produktionen oder Situationen (zwischen künstlerischer Arbeit, KünstlerIn und RezipientIn) und Ästhetik im weiteren Sinne (als Denk-, Gefühls- und Wahrnehmungs-

---

42 Ulf Wuggenig (2011: 545f.) macht darauf aufmerksam, dass im Hinblick auf die Kunst zu dem »kritischen Impuls, der auf die Enthüllung des Verborgenen, Verdrängten und Verhüllten abzielt«, in Bourdieus späterem Werk ein anderer Impuls hinzukommt: »Neben der Betonung der symbolischen Macht und Gewalt [...], werden zunehmend auch die mit der kulturellen Produktion verbundenen Errungenschaften und emanzipatorischen Möglichkeiten wahrgenommen und gewürdigt.« (ebd.)

schemata) anzunehmen. Zum anderen treffen sich Bourdieu und Rancière im politischen Bestreben nach Emanzipation. Darin haben sie zwar diametral entgegengesetzte Ausgangspunkte, zuweilen aber dieselben Angriffsziele. Um bei letzteren anzusetzen: Rancière wie Bourdieu analysieren den Neoliberalismus als ein diskursiv durchgesetztes, keineswegs rein ökonomisches Projekt. Beide messen dabei den Intellektuellen – gewendeten Linken und immer schon Rechten – eine zentrale Rolle bei dieser Etablierung zu. Bourdieu (1999: 44) etwa spricht von einer »konservative(n) Revolution neuen Typs«, deren Neuheit u.a. darin bestünde, das »fortschrittliche Denken und Handeln als archaisch erscheinen« zu lassen. Dies geschehe, um dem so genannten »Gesetz des Marktes, das heißt: dem Recht des Stärkeren« (ebd.) als Norm für sämtliche sozialen Praktiken zur Durchsetzung zu verhelfen. Und Rancière (2011d: 11) analysiert die Formen dieser »intellektuellen Gegenrevolution« ganz ähnlich als eine, die darauf abziele, »nach und nach alle Formen revolutionären Handelns, alle Sozialkämpfe und Befreiungsbewegungen der Vergangenheit in frühe Symptome des Totalitarismus umzudeuten, jede kollektive Affirmation, die sich gegen die Unterwerfung aller gesellschaftlichen Beziehungen unter die Logik des Marktes stellt, als Symptom der Rückständigkeit abzuqualifizieren und die Demokratie als die Herrschaft des verblödeten Verbrauchers darzustellen.« Es handelt sich bei der neoliberalen Umgestaltung offensichtlich um einen sehr wirkmächtigen Diskurs, der nicht zuletzt deshalb so effektiv war und ist, weil – wie Bourdieu

und Rancière beide vielleicht in Überschätzung ihrer eigenen Zunft behaupten – die Intellektuellen an ihm mehr als ein Wörtchen mitgeredet haben. Es sind aber noch andere daran beteiligt. Die KombattantInnen dieses »Kriegs der Interpretationen« (Rancière 2011d: 12), daran müssen sowohl Bourdieu als auch Rancière erinnert werden, sind vielgestaltig und vielfältig, kommen aus den unterschiedlichsten sozialen Milieus und Bereichen und wirken auf unterschiedliche Arten und Weisen.<sup>43</sup> Sie formieren sich in gesellschaftlichen und diskursiven Allianzen, in denen die Intellektuellen nur eine von vielen Rollen spielen. Die von beiden implizit gestellte und gemeinsame Frage lautet: *Wie ist der von der neoliberalen Gegenrevolution ausgelösten und getragenen Politik der sozialen Ungleichheit zu begegnen?*

---

43 Der politische Aktivist Rancière weiß um diese anderen KombattantInnen sehr wohl, was deren Ausblenden in der Theorie umso merkwürdiger macht. In einem Aufruf vom 21. Februar 2012 richten sich einige namhafte französische Intellektuelle, darunter Jacques Rancière, unter dessen Namen der Text kursiert, in drastischen Worten gegen die neoliberale Politik der EU gegenüber Griechenland. Dabei werden der »Offensive des Neoliberalismus« verschiedenste AkteurInnen zugerechnet und schließlich wird zur Gegenoffensive im Krieg der Interpretationen geblasen: »Es ist dringend geboten, den Krieg der Worte und der Zahlen auch von uns aus zu führen, um der ultraliberalen Rhetorik entgegenzutreten, die Angst und Fehlinformationen verbreitet.« (Rancière et al. 2012)

Gegen die kurzsichtige neoliberale Ökonomie hatte Bourdieu (1999: 49) für eine »Ökonomie des Glücks« plädiert, Rancière (2010a: 269) setzt sich ebenso motiviert und fast gleich lautend für die Durchsetzung eines »Menschenrechts auf Glück« (Rancière 2010a: 269) ein. Beide betonen zwar den »Widerstand« (Rancière 2011d: 12), der von diversen sozialen Bewegungen gegen die neoliberalen Politiken der forcierten Ungleichheit geleistet wurde (und wird). Sie sind beiderseits zumindest politisch als Trägerinnen des Anspruchs auf Glück gedacht. Dies geschah und geschieht in Zeitungsartikeln, Reden und Interviews, zusammengefasst in Schriften wie Bourdieus *Gegenfeuer* (1999) und Rancières *Moments politiques* (2011). In ihre Theorien allerdings haben weder Bourdieu noch Rancière dieses kollektive Aufbegehren angemessen integriert. Zum einen haben sie beide Wege aus dem Althusserianismus gesucht und gefunden, die nicht nur sozialtheoretisch-philosophischer, sondern auch politischer Art sind: Die Abkehr vom Struktur determinismus – auch, wenn Rancière diese Abwendung bei Bourdieu nicht erkennen will –, und die Rückgewinnung der subjektiven Machbarkeit der Geschichte, mit Betonung auf Machbarkeit (als tätige Herstellung) und auf Geschichte (als historische Dynamik). Hier treffen sich mit Rancière und Bourdieu vielleicht auch die beiden interpretativen Extrempole der Marx'schen Feuerbachthesen: auf der einen Seite Rancière, der die Sinnlichkeit »als praktische menschlich-sinnliche Tätigkeit« (Marx) betont, auf der anderen Bourdieu, der den Menschen als »Ensemble der

gesellschaftlichen Verhältnisse« (Marx) hervorhebt.<sup>44</sup> Zum anderen verharren sie in ihren Politikkonzeptionen beide in ihren Interpretationen von – ein letztes Mal – 1968. Bourdieu denkt sich die emanzipatorische Revolte nach dem *Modell Manet*, das er auch als Folie über die anti-akademischen Kämpfe der französischen 68er-Bewegung legt: als feldinterne Kämpfe, die zwar von Entwicklungen außerhalb ihrer selbst beeinflusst sind, aber im Wesentlichen nach spezifischen Dynamiken (Positionierung vs. Position, Aufstrebende vs. Arrivierte) ablaufen.<sup>45</sup> Analytisch unterschätzt diese Herangehensweise die Bedeutungen von feldübergreifend stattfindenden, gegenseitigen Einflüssen und Durchkreuzungen. Sie unterschätzt die, wenn man so will, Inter- und Transfeldentwicklungen. Solche Durchdringungen ließen sich durchaus mit der relati-

---

44 Zum Verhältnis der Bourdieu'schen Praxistheorie zu den Marx'schen Feuerbachthesen vgl. Schnegg (2009).

45 Hinsichtlich der Protestbewegung von 1968 und ihres Kampfes gegen die Universität schreibt Bourdieu (2002: 86), er »denke dabei an eine Konstellation, an die ich im Zusammenhang mit dem außerordentlichen Erfolg jener subversiven Bewegung erinnert habe, die in Frankreich mit Manet und den Impressionisten als Antwort auf einen allmächtigen Akademismus auftauchte [...].« Diese feldinterne Lesweise auszuweiten, hat Bourdieu selbst allerdings schon angedeutet, wie etwa Ulf Wuggenig (2011: 483) herausstellt, wenn er betont, dass die Bedeutung des mit Manet, Baudelaire und Flaubert einhergehenden Umsturzes sich in den Augen Bourdieus nicht auf das Feld der künstlerischen Produktion beschränkt, sondern darin besteht, dass er ganz allgemein »Einfluss auf unsere Wahrnehmungsweisen gewonnen hat, auf die visuellen Konstruktionen und Dekonstruktionen der Welt.«

ven Eigengesetzlichkeit der Felder in Einklang bringen – dass Aufstieg und Fall von Personen und Positionen im Kunstfeld nach anderen Kriterien, in anderen Geschwindigkeiten, nach anderen Regeln verlaufen als im Feld des Sports und in dem der staatlichen Politik, verhindert nicht, dass es (wie 1968) auch ein revolutionäres *Aktionskomitee der Fußballer* und starke Einflüsse von sozialen Bewegungen auf Kunstpraktiken geben kann. Gerade am Beispiel der 1968er Jahre hätte es sich angeboten, die strenge Feldimmanenz zu öffnen, denn Motive und Strömungen wie etwa die Institutionskritik in der Kunst sind ohne antiautoritäre, antiinstitutionelle Bewegungen außerhalb der Kunst – wie Bourdieu sie etwa für die Universitäten, aber eben nur für diese, beschreibt – gar nicht zu denken (auch wenn das innerhalb der Kunstgeschichte nach wie vor anders gesehen und die Beschäftigung mit sozialen Bewegungen weitgehend ausgespart wird).<sup>46</sup> Nicht nur analytisch, sondern auch politisch wäre die Feldtheorie an diesem Punkt erweiterungsbedürftig. Gezielte politische Allianzen sind mit dem *Modell Manet* nur schwer zu konzipieren, da zunächst die relativen Autonomien der verschiedenen Felder ausgeschaltet oder synchronisiert werden müssten. Die strikt eigengesetzliche Logik, die Bourdieu beschreibt, ist demgegenüber für politische Mobilisierung gar nicht dermaßen entscheidend: Es ist vielleicht hilfreich, aber keinesfalls zwingend, dass

---

46 Zu einer solchen, das Kunstfeld überschreitenden Lesweise der Institutionskritik vgl. die Beiträge in Raunig/ Ray (2009), zu sozialen Bewegungen vgl. insbesondere Kastner (2009b).

eine Künstlerin sich *als Künstlerin* Anerkennung und Prestige erworben hat, um auch *politisch* Gehör zu finden. Die relativen Homologien, die Bourdieu zwischen Kunst, Journalismus, Ökonomie und Politik auch schon für den Impressionismus beschreibt, müssten viel stärker noch als Austauschverhältnisse zwischen den Feldern begriffen werden.

Rancière mit seiner Strukturphobie hingegen unterschätzt die Voraussetzungen, die sowohl für das funktionslose Schweifens-Lassen des Blickes und die praktische Neuerfindung von Politikformen existieren als auch und erst recht für die Durchsetzung solch devianter Praktiken. Seine eigene, dem neoliberalen Sozialdarwinismus nicht gerade widersprechende »Methode des *Willens*« negiert strukturell unterschiedliche Ausgangsbedingungen bzw. erklärt sie für irrelevant. Die Klassifizierungen des Sozialen, die keinesfalls nur soziologischer Art sind, sondern von unterschiedlichen Instanzen, Diskursen und Apparaten installiert und aufrecht erhalten werden, sind allerdings nicht einfach abzuschütteln und prägen auch die politische Mobilisierungsfähigkeit. Im Anschluss an 1968 vertritt Rancière (2011c: 193) die emphatische und protoanarchistische Haltung gegenüber der Politik als »kollektive Erfindung und nicht als Machtergreifung.« Kollektive Erfindungen gehen aber, das haben selbst die vielgestaltigen Revolten von 1968 deutlich gemacht, von Minderheiten aus. Die Erfindungen werden zwar kollektiv gemacht, umfassen aber nie alle – viele nehmen sie gar nicht zur Kenntnis, andere begegnen den Neuerfindungen gleichgültig und wieder andere bekämp-

fen sie von Beginn an als Infragestellung derjenigen »Erfindung«, an die sie sich bisher gehalten haben und weiterhin halten wollen. Die Frage, wer wann mit welcher Erfindung unter welchen Bedingungen auch durchkommt, also Geltung erlangt, vernachlässigt Rancière sträflich. Diese Vernachlässigung unterschlägt unterschiedliche Motivationen ebenso wie verschiedene Durchsetzungswahrscheinlichkeiten. Es handelt sich aber nicht nur um eine wissenschaftliche Frage für nachforschende Generationen, sondern auch um eine politisch-strategische für die Akteurinnen und Akteure selbst.

Es sollte politisch schließlich gerade darum gehen, die zwei in diesem Text immer wieder erwähnten Momente zusammen zu denken: auf der einen Seite den theoretisch so bedeutsamen Augenblick, in dem die Arbeit und die Identifizierung mit ihr unterbrochen wird, in dem vielleicht sogar – ob bewusst oder unbewusst – für einen Moment der symbolischen Gewalt, die eine/n zum unhinterfragten Akzeptieren des Bestehenden zwingt, widerstanden werden kann; auf der anderen Seite die kollektive politische Mobilisierung, die mit dem Terminus soziale Bewegung zusammengefasst wird. Diese entstehen in der Regel anlässlich eines Konglomerats von unerfüllten Erwartungen und/oder der ausnahmsweise (!) gemeinsam geteilten Erfahrung eines konkreten Eingriffs in den Alltag (von der Privatisierung des Wassers wie in Cochabamba/ Bolivien 2000 bis zur Verschwendung öffentlicher Gelder für infrastrukturelle Großprojekte wie in Stuttgart 2011).

Soziale Bewegungen von den antiautoritären Kämpfen um 1968 bis zu den gegenwärtigen Bewegungen der Empörten und der Occupy-Mobilisierung, die ebenfalls ein libertäres, nicht auf die Machtergreifung und gegen Repräsentation ausgerichtetes Politikverständnis verfechten bzw. leben, sind strukturell und bezogen auf die Aufteilung des Sinnlichen etwas ganz anderes als der einzelne umherschweifende Arbeiterblick. Diesen Unterschied – der sich von der Motivation bis zu den potenziellen Effekten erstreckt – gilt es zunächst zu benennen, um ihn dann systematisch zu untersuchen. Eine solche, genauere Betrachtung von Divergenzen und Gemeinsamkeiten wird aber in Rancières vereinheitlichender Lesweise verunmöglicht, die zwischen den beiden Phänomenen der individuellen und momenthaften Entidentifizierung und der kollektiven, über eine relative Dauer bestehenden und öffentlichen Mobilisierung nicht unterscheidet und schlicht ihre gleich-gültige Wirksamkeit behauptet.

Der Begriff der sozialen Kämpfe, das ist das Angebot dieses Textes, vermag es aber, die temporäre und alles andere als gewerkschaftsnahe Arbeitsniederlegung mit der gelebten Neuerfindung des Politischen in ihrer Unterschiedlichkeit zu verknüpfen. Denn soziale Kämpfe sind keine reinen Barrikadenangelegenheiten, sondern sie finden als Auseinandersetzungen um Verschiebungen von Praktiken, von Symbolen und Bedeutungen statt, die vom einzelnen Handgriff und dem singulären Blick bis zum Wirtschaftssystem reichen. Soziale Kämpfe umfassen folglich immer verschiedene Dimensionen und sind nicht unbedingt homogen, d.h.

der abschätzige Blick gegenüber den Armen muss nicht ein totales Einverständnis mit dem Kapitalismus, der diese Armen schafft und diesen Blick möglich macht, einhergehen. Aber dass der abschätzige Blick im Kunstfeld sich gegen ähnliche Gegenstände richten kann wie der abschätzige Blick in allen anderen Feldern (gegen das Banausenhafte, Unvollkommene, Abweichende), was auch für den wütenden Blick gilt (gerichtet etwa gegen Institutionen mit Konsekrationsmacht, sei es das Museum oder die Bank), und dass sich solche Blickpraktiken dann verketteten und strukturierend oder auch Strukturen irritierend und sprengend wirken, das lässt sich eben als Form sozialer Kämpfe beschreiben. Eine Herangehensweise an soziale Kämpfe, die diese als zentrales *Movens* politischer, sozialer und kultureller Entwicklungen beschreiben kann, nimmt die Interdependenzen zwischen Felddynamiken in Bezug auf die Regulierungen des Allgemeinen stärker in den Blick (als Bourdieu es tut). Und sie fokussiert stärker (als Rancière es tut) die von unterschiedlichen Ausgangspunkten aus stattfindenden kollektiven Erfindungen in ihrer Durchkreuzung und Überlappung in Abhängigkeit von anderen Erfindungen – Erfindungen hier durchgängig verstanden als sozial konstituierte Arrangements von Praktiken. Mit dem Blick auf soziale Kämpfe ist an Bourdieus Denken in Kräfteverhältnissen, auch wenn dies zunächst feldintern konzipiert ist, sicherlich leichter und widerspruchsfreier anzuschließen als an Rancières Singularitäten. Denn die feldinternen Kämpfe werden auch in Bourdieus Verständnis nicht kontextlos geführt und knüpfen an andere Kämpfe im sozialen Raum an – diese Anknüp-

fungen gilt es zu betonen.<sup>47</sup> Rancière hingegen scheint die »kollektiven Erfindungen« nicht mehr mit anderen »Kampfesbewegungen« verbunden zu sehen, die er gegen Althusser noch ins Feld geführt hatte.<sup>48</sup>

Mit der Fokussierung auf soziale Kämpfe ist allerdings auch der Behauptung Rancières zu widersprechen, im philosophisch-sozialwissenschaftlichen Denken wie im politischen Handeln von der Ungleichheit auszugehen, bedeute, bei ihnen zu enden, sie also reproduzieren. Denn erstens gründet diese Behauptung

---

47 Es ist eine Frage der Gewichtung und der Lesweisen: Während in der Bourdieu-Rezeption einerseits eher die feldinternen Dynamiken betont werden, gibt es andererseits auch Auslegungen in Richtung des Verhältnisses von Kunstpraktiken und Machtverhältnissen (vgl. Kastner 2009: 157ff.). So interpretiert etwa auch Oliver Marchart (2008: 94) Bourdieus Kunstsoziologie im zweiten Sinne: »Kultur- und, enger gefasst, Kunstanalyse zu betreiben, das heißt ab sofort: Machtanalyse betreiben.«

48 Rancières Ablehnung eines Denkens in Kräfteverhältnissen macht sich allerdings im Text gegen Althusserns Ideologiebegriff schon breit. In einer Fußnote wendet er sich darin auch gegen einen anderen Schüler Althusserns, den Staatstheoretiker Nicos Poulantzas: Dessen richtige Unterscheidung zwischen Produktionsverhältnissen und gesellschaftlichen Verhältnissen münde, wie Althusserns Vorstellung von Ideologie, in einer falschen Undurchschaubarkeitstheorie (Rancière 1975: 38f.). Poulantzas allerdings hatte sich nach 1968 ebenfalls von Althusser abgewandt, um nicht zuletzt in seiner *Staatstheorie* gegen dessen statischen Ideologiebegriff zu proklamieren, »in der komplexen Beziehung zwischen dem Klassenkampf und den Apparaten *kommt den Kämpfen die vorrangige und fundamentale Rolle zu.*« (Poulantzas 2002: 67) Zu den Anschlüssen an Poulantzas, die in den letzten Jahren vorgenommen wurden und ebenfalls diesen Aspekt der Kämpfe in den Vordergrund rücken vgl. Bretthauer et al. (2006) und Demirovic (2007).

vor allem auf einer Überinterpretation der performativen Effekte der Sozialwissenschaften und auf der impliziten Unterstellung, jedes Aufzeigen von Differenz führe zu deren Essenzialisierung oder zumindest zur Aufrechterhaltung der Kategorien. Und zweitens basiert die schroffe Zurückweisung der Differenzperspektive allein auf einer Vorstellung von Gleichheit, die die allgemeine Sprachfähigkeit (die »Gleichheit der Sprechenden Wesen«) direkt an politisch-emanzipatorische Mittel und Effekte knüpft (»Dissens«). Aus der Gleichheit der Sprechenden Wesen muss aber nichts notwendiger Weise folgen. Politisch haben sich die Ungleichheiten in den Erfahrungswelten und Erwartungshorizonten der Menschen häufig als sehr viel naheliegendere Ausgangspunkte angeboten, auch um für soziale Gleichheit zu kämpfen. Und analytisch hat die ontologische Gleichheitsperspektive sich wegen ihrer Ausblendung struktureller Hürden für Handlungsbefähigung nicht gerade als probates Mittel erwiesen, den realen sozialen Ungleichheiten angemessen zu begegnen. Für die verschiedenen Sprechweisen und ihre unterschiedlichen Chancen, Gehör zu finden oder zu schaffen, hat Rancière kein Ohr. Weder Gründe und Motive, die zum Kampf dafür, »keine Klasse zu sein« führen, noch die Dynamiken, die in diesem Kampf entstehen und aus ihm folgen, können mit dem Verweis auf eine prinzipielle Gleichheit plausibel gemacht werden.

In den sozialen Bewegungen ist die Frage, ob Gleichheit oder Differenz zum Ausgangspunkt zu nehmen sei, häufig bloß eine taktische: Mal wird die Gleichheit der Sprechenden Wesen herangezogen, um die gleiche Be-

rechtigung der eigenen Forderungen einzuklagen oder die soziale Folgenlosigkeit der prinzipiellen Gleichheit anzuprangern; mal wird die Differenz im Hinblick auf die Erfahrungswelten und Erwartungshorizonte betont, um die kollektiven Identitäten zu stärken oder es wird die Differenz der Sprechweisen und der Chancen auf das Gehört-Werden herausgestellt, um sie als Missstände auszuweisen und um deren Beseitigung durchsetzen zu können. Solche Fragen der Taktik tauchten zwischen dem universellen Emanzipationsanspruch des Proletariats und der Entdeckung einer partikularen Arbeiterkultur auf, zogen sich im Feminismus durch die Trennung von Geschlechtskörper, Geschlechtsrolle und Begehren auf der einen und die Betonung von eigener Körperlichkeit und Frauengeschichte auf der anderen Seite, und sie prägten die Schwarzen Bürgerrechtsbewegungen und prägen indigenistische soziale Bewegungen in ihrem Hin und Her zwischen kollektiver Identität und dem Auflösungsbestreben den Diskriminierungsmerkmalen gegenüber. Soll im Kampf auf die gemeinsamen Erwartungshorizonte gesetzt werden, die für Marginalisierte immer strukturell eingeschränkt sind und sie insofern (aber eben nur insofern) »gleich« machen, oder wird auf die unterschiedlichen Erfahrungswelten gesetzt, wobei dann indigene Frauen indigenen Männern in ihrer Ausgangsposition in vielen Belangen näher sind als weißen, bürgerlichen Frauen und Women of Colour aus den städtischen unteren Klassen etc.? Manchmal existieren Gleichheits- und Differenzperspektive nebeneinander, andere Male führen sie zu Spaltungen und jahrzehntelang erbittert geführten bewegungsinternen Grabenkämpfen. Inso-

fern handelt es sich sicherlich auch um mehr als um rein »taktische Fragen«, was aber damit gesagt sein soll ist, dass die von Rancière (und anderen VertreterInnen der Gleichheitsperspektive) beanspruchte Ausschließlichkeit der Kette »Gleichheit als Ausgangspunkt – Gleichheit als Mittel – Gleichheit als Effekt« praktisch nicht existiert.

Im Übrigen sind es – mit wenigen Ausnahmen – in der Regel auch die (sozialstrukturell, ethnisch oder geschlechterbezogen) unteren Klassen oder mit ihnen solidarische Intellektuelle (wie etwa Rancière und Bourdieu), die den Kampf dagegen führen, eine Klasse zu sein. Das soziale Oben hat gemeinhin kein Problem damit, herrschende Klasse zu sein (sowie Weiße bzw. Männer bisher auch seltener als Avantgarden bei der Zerstörung ethnischer bzw. geschlechtlicher Klassifizierung in Erscheinung getreten sind).

Dennoch sind Brüche mit der sozialen Ordnung selbstverständlich auch von allen anderen als den privilegierten Positionen im sozialen Raum aus denkbar (nur eben unwahrscheinlicher). Das führt nun zur zweiten Ebene, auf der über die Vermittlung der Positionen von Rancière und Bourdieu zu reden lohnt, die Annahme nämlich, dass es Effekte der Ästhetik als künstlerische Produktionen auf die Ästhetik im Sinne von Denk- und Wahrnehmungsstrukturen geben kann und gibt. Beide diskutieren diesen Zusammenhang an der Frage des Beitrages, den die Kunst zur Emanzipation leisten kann. Nebeneinander gelegt, wirkt es beinahe skurril, wie sowohl Bourdieu als auch Rancière auch künstle-

rische Produktionen gemäß ihres Wissenschafts- und Politikverständnisses lesen. Zum Beispiel die Romane Gustave Flauberts: Für Rancière bot die Lektüre Flauberts den Arbeitern, die, wie oben ausgeführt, zu ihrer Befreiung nicht Bewusstwerdung brauchen, sondern neue Kollektivkörper erschaffen müssen, die Möglichkeit, sich über die Romanhelden Seinsweisen anzueignen, die ihnen sonst verwehrt waren (vgl. Rancière 2006b: 87). Für Bourdieu bietet hingegen die Flaubert-Lektüre gerade die Möglichkeit, sich über die vom Autor offengelegte »Erzeugungsformel« (Bourdieu 2001: 61) des Romans auch die Herstellung des Sozialen bewusst zu machen und die Positionierungen und Differenzen nachzuvollziehen, auf deren Hintergrund es reproduziert wird. Das ist der Grundgegensatz zwischen Bourdieus und Rancières Emanzipationsmodell: Bewusstmachen und ein körperliches Gegen-Training gegenüber einer zwar auch körperlichen, aber vor allem unbewussten aktiv-passiven Neuordnung der Seinsweisen.

Emanzipation mit Bourdieu zu denken, heißt immer, die Produktionsbedingungen der ProduzentInnen zu hinterfragen. Bezogen auf künstlerische Arbeiten heißt das, »gute Kunst« müsste nicht nur die Strukturen und Mechanismen bewusst machen, die sie sich zum Thema und Motiv macht, sondern zugleich die Involviertheit der Arbeit selbst und der Produzentin bzw. des Produzenten dieser Arbeit offen zu legen. Zudem kann diese doppelte Offenlegung nur in den Sprachen der Kunst selbst geschehen, um »gute Kunst« sein zu können. Dadurch ergibt sich aber auch der zentrale Wider-

spruch, mit dem politische Kunst es immer zu tun hat, nämlich mit einer im Laufe der Geschichte des Feldes immer spezifischer gewordenen (Form-)Sprache zu hantieren und gleichzeitig allgemein verständlich sein zu wollen (vgl. etwa Bourdieu/ Haacke 1995: 109). Das Politische der Kunst entsteht demnach einerseits in Auseinandersetzung mit ihren Produktionsbedingungen und andererseits in der Vermittlung zwischen den Lesbarkeits Ebenen der Kunst-ExpertInnen und der LaiInnen. Die Spezifik der Kunst soll also keinesfalls zu Gunsten von Propaganda eingeebnet werden. Für Bourdieu ist besonders der New Yorker Konzeptualist Hans Haacke ein Künstler, der sich diesem Widerspruch immer produktiv gewidmet hat – und mit dem er in einem ausführlichen Gespräch darüber reflektiert (vgl. Bourdieu/ Haacke 1995).<sup>49</sup> Bereits mit einer frühen Fotoserie über die BesucherInnen der *Documenta 2* hatte Haacke 1959 eine kunstanalytische Methode begonnen, die er im Laufe seiner Karriere in vielfäl-

---

49 Das explizit politische Engagement der Kunst auf der einen Seite und die Verteidigung der Autonomie des Feldes auf der anderen Seite ergeben, anders als etwa Dagmar Danko (2011: 44f.) im Anschluss an Nathalie Heinich meint, keinen unauflösbaren Widerspruch. In Bourdieus Logik garantiert die Autonomie des Feldes – die eben nicht mit der Autonomie des Werkes zu verwechseln ist, wie Danko (2011: 48) es tut – gerade die Möglichkeit politischer Intervention. Streiten ließe sich aber darüber, ob dies die einzige Möglichkeit für eine Politik der Kunst sein muss, oder ob nicht stattdessen auch die Erweiterung des Raumes der Möglichkeiten über die Feldgrenzen hinaus als Politik der Kunst denkbar wäre (vgl. Kastner 2009a: 157).

tiger Weise ausformulierte.<sup>50</sup> Bekannt wurde er vor allem in den späten 1960er Jahren mit verschiedenen Publikumsbefragungen in Galerien und Museen. Andere seiner künstlerischen Arbeiten untersuchen die Mechanismen des Kunstbetriebs und decken ihre Verbindungen zur staatlichen Kulturpolitik auf. Meist ist es ihm dabei gelungen, Formen zu finden, die zugleich künstlerisch anspruchsvoll und nicht überkonnotiert, also auch für Kunstfeldexterne lesbar sind.<sup>51</sup>

---

50 Die erste Fotoserie Haackes, in der er BesucherInnen der *Documenta 2* (1959) porträtiert, seien, so kommentiert der Kunsthistoriker Walter Grasskamp (2011: 15) rückblickend, »schon einer kunstsoziologischen Empirie verpflichtet, die sich visuell artikuliert, wie es dann für das spätere Werk Haackes typisch werden sollte.«

51 Aus der Vielzahl von Haackes Arbeiten lassen sich zwei kurz hervorheben, die möglicherweise Bourdieus Verständnis von politischer Kunst verdeutlichen können: Haacke unternahm 1969 eine Befragung der BesucherInnen einer Galerie in New York und thematisierte dabei die (klassen- und milieuspezifische) Exklusivität des Kunstpublikums durch dessen Einbeziehung. In der Arbeit »Gallery-Goers« Birthplace and Residence Profile« (GaleriebesucherInnen – Geburts- und Wohnortprofil, 1969/1970-71) konnten die BesucherInnen auf in der Galerie ausgehängten Stadtplänen ihren Geburtsort mit einer roten und ihren Wohnort mit einer blauen Nadel auf einem Stadtplan markieren. In der zweiten Phase des Projekts hatte Haacke die Ergebnisse dieser Befragung ausgewertet und sie zwei Jahre später in einer Kölner Galerie präsentiert. Es waren insgesamt 732 Wohnorte angegeben worden, die Haacke alle fotografiert hatte, um sie dann neben- und übereinander geordnet in einer mehr als 40 Meter langen Wandinstallation zu präsentieren. Damit war eine soziale und geografische Kartografie des Kunstpublikums von Manhattan im Jahr 1969 entstanden. Als er 1993 den Deutschen Pavillon der Biennale von Venedig bespie-

Die Spezifik der Kunst zu bewahren, ist auch für Rancière entscheidend. Er setzt aber dann nicht auf die Untersuchung von Produktions- und Perzeptionsverhältnissen, sondern einerseits auf die eigene Beziehung der Kunst zur Auf- und Einteilung des Sinnlichen. Die Kunst produziere kein Wissen oder Repräsentationen für die Politik, sondern sie stelle selbst »Fiktionen oder Dissense her, gegenseitige Bezugnahmen von heterogenen Ordnungen des Sinnlichen.« (Rancière 2006b: 89) Das Fiktionale soll dabei die Trennung zwischen Faktischem und Bildhaft-Symbolischen verwischen. Dies geschieht Rancière zufolge gerade nicht mittels einer Methode, die er der »kritischen Kunst« zuschreibt: zwei Ebenen der Wirklichkeit in bestimmter Form miteinander zu kontrastieren, um damit deren Zusammenhänge offen zu legen. Rancière spielt damit auf die sozialdokumentarische Kunst, aber auch auf die Collage-Tradition von John Heartfield bis Martha Rosler (die er beide explizit nennt) an. Die Annahme der kritischen Kunstproduktion, Darstellung, Wissen und Handlung seien irgendwie aneinander gekoppelt, sei schließlich tatsächlich nicht mehr als eine bloße

---

len durfte (der von Klaus Bußmann kuratiert wurde), zerschlug er dessen Marmorfußboden. Bevor das Publikum aber auf den zerstörten Boden traf, wurde es mit einer großen D-Mark über dem Eingang konfrontiert und ging auf ein großes Schwarzweißfoto zu, auf dem Hitler und Mussolini beim Besuch der Biennale 1934 zu sehen waren. In einem Essay (Haacke 1995) erläuterte Haacke dazu die Zusammenhänge von faschistischer Kunstpolitik der 1930er Jahre, dem Kunstsponsorship durch die Deutsche Bank und der Kunstpolitik der Gegenwart.

Annahme (vgl. Rancière 2008b: 121). Die Idee des Kampfes, in den die Bilder involviert sein könnten, lehnt Rancière explizit ab (vgl. Rancière 2008b: 121). Er hält dem die Idee des Entstehens neuer Denk- und Sagmöglichkeiten entgegen – ohne allerdings darauf einzugehen, bei wem, warum und wie genau diese Möglichkeiten aufkommen sollten. Der alten konnotativen Verkettung »Darstellung, Wissen, Handlung« setzt er im Grunde bloß eine neue bzw. noch ältere – weil an Kant und Schiller angelehnte – entgegen: »Gemeinsinn, Politik, Dissens, Neuordnung des Sicht- und Sagbaren«. Die Installation »Real Pictures« von Alfredo Jaar und die Fotoserie »WB« (West Bank) von Sophie Ristelhueber sind für Rancière künstlerische Arbeiten, die politisch sind nicht in dem Sinne, dass sie auf Handlungseffekte durch Information setzen, sondern indem sie Bilder im weiteren Sinne eigentlich erst erzeugen. In Jaars Installation, die den Völkermord in Ruanda thematisiert, sind die Bilder der Toten selbst unsichtbar und in schwarze Schachteln verpackt, Ristelhueber fotografiert Landschaften in den von Israel besetzten Gebieten, die wie Olivenhainstudien wirken und erst auf den zweiten Blick militärische Straßensperren offenbaren. In beiden Arbeiten werden politische Themen im engeren Sinne verhandelt, aber auf eine Art und Weise, die nicht Staats- und nicht Aufklärungspolitik ist. Hier würde durch die Art des Zeigens eine Politik der Bilder entstehen, die für das Denk- und Sagbare »eine neue Landschaft des Möglichen« (Rancière 2008b: 121) entwerfe. Der Frage, welche Art von Publikum sich auf diese Landschaften inwiefern

einzulassen in der Lage ist, begegnet Rancière mit programmatischer Ignoranz: Er teilt das potenzielle Publikum nicht nach sozialen Klassifikationen ein, um diese nicht zu reproduzieren.<sup>52</sup>

Der Vorwurf, den Rancière gegen die »kritische Kunst« erhebt, ist demjenigen sehr ähnlich, den er gegen die soziologische Kritik Bourdieus anbringt: Es handle sich immer darum, »dem Zuschauer zu zeigen, was er nicht sehen kann, und ihn damit zu beschämen, was er nicht sehen will [...]« (Rancière 2008b: 41)<sup>53</sup>

---

52 Rancière lässt sich mit dieser Gleichheitsannahme, also der Behauptung von gleich verteilten Zugangsmöglichkeiten zur Kunst, bewusst hinter eine der Ausgangsfragen jeder Kunstsoziologie zurückfallen. Hans-Peter Thurn (1973: 12) hatte das verallgemeinernde »Wir« in der Rede vom Kunstpublikum als Schwachstelle in der Kunsttheorie Pierre-Joseph Proudhons stellvertretend für sämtliche so vorgehenden Ansätze als Sich-Entziehen gegenüber der eigentlichen Problematik beschrieben, der sich eine kunstsoziologische Analyse zu widmen habe, »die sich als erste Frage zu stellen hätte, welche Mitglieder der Gesellschaft es denn sind, die in einer bestimmten Weise auf ein Kunstwerk reagieren, und warum gerade sie und nicht andere.«

53 Diese Homologie der Vorwürfe, die kritische Soziologie und kritische Kunst gleichermaßen trifft, spricht meines Erachtens auch gegen zwei verschiedene, sogar gegenläufige Logiken der Politik, die Ruth Sonderegger (2010b: 41) bei Rancière ausmacht: Sie unterscheidet in die »Logik des Kunstwerks«, die in »Experimenten der sinnlichen und formalen Gleichbehandlung von hierarchisierten Inhalten« bestehe auf der einen und einer »politische[n] Logik« auf der anderen Seite. Diese funktioniere »geradezu umgekehrt« und zwar »lokal und will Gleichbehandlung (nur) in einem bestimmten Punkt.« Diese Fokussierung auf einen Punkt kann ich in Rancières Politikverständnis, das m.E. immer auf die Neuaufteilung des Sinnlichen abhebt, nicht erkennen und teile daher Son-

Beim Politischen der Kunst gehe es demgegenüber aber nicht um Bewusstmachungsprozesse, sondern um die Spaltung der offensichtlichen Wirklichkeiten zugunsten ihrer Neuzusammensetzung. Dazu ist der ästhetische Blick notwendig, weil er die zweckgebundene Zuschreibung verweigert. Das Politische der Kunst ist bei Rancière allerdings auch etwas zirkulär angelegt, denn ließe man die Möglichkeit zu, dass die ästhetischen Erfahrungen die Sensorialordnung und die Aufteilung des Sinnlichen *nicht* durcheinander wirbeln, sondern sich im Einklang mit ihnen befinden, wäre die Kunst nicht einfach nur nicht emanzipatorisch, sondern man müsste ihr mit Rancière sofort ihr Politisch-Sein aberkennen. Sollte Kunst sich also nicht als Neugestaltung der gemeinsamen Erfahrung des Sinnlichen erweisen, kann sie demnach nicht politisch sein, oder sie ist keine Kunst. Andererseits zielt Rancière also auf die Beobachtung des interesselosen, also ästhetischen Blicks, denn hier liegt aus seiner Sicht der prekäre Kern der Emanzipation: Ästhetische und soziale Emanzipation gehen an der Stelle bzw. in den Praktiken ineinander auf, an der bzw. an denen der »Bruch mit den Weisen« (Rancière 2008b: 47) vollzogen wird, die die Identitäten im sozialen Gefüge bis dahin bestimmt haben. Gerade jene vorgebliche Interesselosigkeit aber steht im Zentrum der soziologischen Kunstkritik und der »kritischen Kunst«. Von dieser grenzt sich Rancière (2008a: 66) ab und

---

derreggers Schlussfolgerung auch nicht, dass ein »unauflösbarer, unendlicher Streit der Kunst [...] damit einem zumindest vorläufig entscheid- und beendbaren Streit gegenüber [stehe].« (ebd.)

plädiert für die Aufrechterhaltung der Spannung zwischen interessiertem Gemeinsamen und interesselosem Singulärem. Dass die Kunst diese Spannung pflegt und nicht in Politik übergeht, allein darin bestünde ihr Widerstand.<sup>54</sup>

Kunstproduktion und -rezeption sollten als Bestandteile sozialer Kämpfe verstanden werden. Bourdieu tut so, als verliere sie die ihr zugeschriebene Eigenheit, würde die Kunst nur zu nahe an anderen Produktionsformen gedacht. Aber künstlerische Praxis ist zwar nur innerhalb der Kunstgeschichte verständlich, strahlt jedoch einerseits trotzdem als Formen- und Wertespender in die übrige soziale Welt aus. Andererseits dringen auch die Produktionsbedingungen und Anschauungen aus anderen Feldern in das der Kunst ein. Bourdieu hat selbst den Anstoß gegeben, diese feldübergreifenden Dynamiken zu verstehen und auch politisch anzugehen, indem er die Verteidigung des Feldes kultureller Produktion gegen dessen ökonomische Durchdringung eingeklagt hatte. Diese Verteidigung erfordert Allianzen inner- und außerhalb des Feldes. Auch Rancière richtet sich politisch gegen die neoliberale Welt- und Wahrnehmungsordnung. Die Kunst und die Möglichkeiten, von ihr aus oder mit ihr gegen diese Ordnungsweisen

---

54 Die Politik der Kunst, präzisiert Maria Muhle (2010: 72) den Ansatz Rancières, bestehe im Anspruch der künstlerischen Formen, das Wirkliche nicht nur aufzuzeigen oder darin, dass sie »seine Konstellation weiter- bzw. festschreibt, sondern vielmehr in der Kontingenz der Verfasstheit dieser Wirklichkeit und damit ihre Veränderbarkeit inszeniert.«

des Sozialen vorzugehen, nehmen bei ihm allerdings keine spezifische Rolle oder Form an. Rancière lässt sie im Einerlei der Sensorialordnungsbrüche aufgehen. Wenn, wie bei Rancière, immer davon ausgegangen wird, dass solche Brüche mit Erfolg umgesetzt werden, können weder Kriterien für aussichtsreiche Interventionen angegeben noch deren unterschiedliche Konjunkturen angemessen analysiert werden.

Das Konzept der sozialen Kämpfe kann die Kunst demgegenüber zugleich von anderen Taktiken und Praktiken unterscheiden (gegenüber Rancière) und sie mit ihnen zusammen denken (über Bourdieu hinaus). Denn soziale Kämpfe finden nicht nur auf der Straße oder als Streik statt, bestehen also nicht nur in einer bestimmten Form des Politischen (die andere spezifische Formen ausschließt). Sozial sind die Kämpfe gerade in der Vielgestaltigkeit und Komplexität, in denen das Ausfechten des ein- oder ausgabenseitigen Sparkurses, der Abpressung des Mehrwerts und die Verachtung gegenüber der falschen Ausdrucksweise zusammenreffen (also im Konglomerat von Politik, Ökonomie und Kultur, jeweils im engeren Sinne verstanden). In diesen Kämpfen konstituiert sich das Soziale erst, trotz und mittels der relativen Autonomie verschiedener Sphären – oder, mit Bourdieu, Felder: Die Formen und Modi von Anerkennung und Unterwerfung sind im Sport andere als in der Kunst und im Parlament andere als im Spielcasino oder auf dem Bauernhof. Es gibt wirkmächtigere und weniger effektive Sphären für die Gestaltung der Welt, wobei auch hier das relative Paradigma anzuwenden ist, d.h. was die Bauern sagen,

galt und zählte mehr, als der dritte Sektor noch nicht die dominante Produktionsarena war usw. Für soziale Kämpfe gibt es also verschiedenste AgentInnen – also Leute, die ohne Kampfausbildung, aber einfach durch ihr spezielles Tun oder Nicht-Tun in Auseinandersetzungen mitmischen – auf unterschiedlichsten Ebenen des Sozialen. Soziale Bewegungen sind häufig feldübergreifende TrägerInnen solcher sozialen Kämpfe, die sich temporär an bestimmten Inhalten und Anliegen formieren und sich etwa in staatspolitischen Maßnahmen, aber auch in Wortbedeutungen, Haarlängen und Wohnformen niederschlagen. Und eben auch in der Kunst.

Die Geschichte der Kunstproduktion seit dem späten 18. Jahrhundert ist voll von Sedimenten sozialer Bewegungen, deren Diskussion aber das akademische Fach Kunstgeschichte (fast) nie zum Thema hatte.<sup>55</sup> Nicht

---

55 Ich gehe prinzipiell mit Bourdieu (1987: 399) von einem »strukturell bedingten Graben« zwischen »ästhetischem Raffinement und politischer Progressivität« aus, Kunstproduktion und soziale Bewegungen entstehen aus unterschiedlichen Motivlagen heraus, werden von verschiedenen Leuten getragen und funktionieren nach vollkommen anderen Regeln. Anders als Bourdieu halte ich die Überwindung und Überbrückung dieses Grabens aber nicht nur für möglich, sondern auch für etwas, das in Geschichte und Gegenwart diverse Male gelungen ist. Rezipiert worden sind diese Überbrückungen bislang allerdings schlecht: Einerseits wird (in der akademischen Kunstgeschichte) so getan, als gäbe es sie nicht, andererseits werden sie (etwa in verschiedenen poststrukturalistischen Ansätzen, vgl. etwa Holmes 2009) für selbstverständlich gehalten. In beiden Fällen kann ihr außergewöhnliches Zustandekommen nicht erklärt werden.

nur Themen, sondern auch Motive und Motivationen sozialer Transformation sind in die Kunstproduktion eingeflossen und haben dort ihre partikularen Formen gefunden. Diese Geschichte, die mit dem hoffnungsvollen Gesichtsausdruck des toten Jean-Paul Marat im Porträt von Jacques-Louis David (1793), das die »erste soziale Bewegung im moderne Sinne« (Raschke 1985: 22) – die der Französischen Revolution – dort abgelagert hatte, beginnen könnte, muss erst noch rekonstruiert werden. Sie würde nicht nur über die »realistischen« Repräsentationen á la Eugène Delacroix oder Diego Rivera führen, in denen Freiheit, Bevölkerung und die Geschichte der Menschheit selbst einheitlich und siegesgewiss voranschreiten. Diese Geschichte der sozialen Bewegungen in der Kunst hätte auch Titel wie »Two, three, many... (terrorism)« (1972) zum Thema, mit dem Allan Sekula eine Performance bezeichnete und Che Guevaras »Fokustheorie« reflektierte, ebenso wie sie von dem Besen handeln müsste, mit dem Joseph Beuys gemeinsam mit zwei ausländischen Studierenden den Karl-Marx-Platz nach der 1. Mai-Kundgebung fegte (»Ausfegen«, 1972). Und sie müsste Arbeiten wie Glenn Ligon's »Untitled (I Am A Man)« (1988) und Sharon Hayes' Performance »In the Near Future« (2005) besprechen, die beide einen Slogan des Müllarbeiter-Streiks von 1968 aufgriffen (»I Am A Man«), der sich gegen die Diskriminierung von Schwarzen wandte, um wiederum dessen Repräsentationsansprüche zu hinterfragen. Die Manifestationen von sozialen Bewegungen in der Kunst existieren also sowohl in affirmativen und bebildern als auch in kritischen und reflektierenden Formen. Und sie bestehen in einer

Vielzahl von Mitteln, Methoden und Merkmalen, die, nur um die genannten Beispiele wieder zu verwenden, von der Typographie des Slogans »I Am A Man« über Sekulas Titel und Beuys' Besen bis zu Marats Mundwinkeln reichen.

Soziale Bewegungen sind zugleich Produkte, Indikatoren und Produzentinnen sozialen Wandels (vgl. Raschke 1985: 11ff.). Sie sind, wie Kunstproduktionen auch, Konglomerate von Einsätzen in soziale Kämpfe um die Gestaltung der Welt. Obwohl Kunstproduktion und soziale Bewegungen in der Regel weitgehend getrennt voneinander existieren, kommt es, wie gerade angedeutet, doch zu zahlreichen Überschneidungen und Überlappungen. Sie nicht nur herauszulesen aus den Kunstwerken, sondern das ganze, von Macht durchzogene Wechselverhältnis zwischen Kunstproduktion und der übrigen Produktion der Wirklichkeit in den Blick zu nehmen, wäre nicht nur die Aufgabe für eine kritische Kunstwissenschaft, sondern auch für die Bestimmung emanzipatorischer Politik der Kunst.

Es ging und geht schließlich in der kritischen Kunstproduktion nur unter anderem um das Aufzeigen, Bewusstmachen und Entmystifizieren. Wenn es über Kunstwerke heißt, sie »untersuchten« dies oder jenes, dann führen sie ihre Untersuchung anders als die Wissenschaften durch und bieten daher auch andere, nicht nur »affektivere«, sondern insgesamt vielgestaltigere Rezeptionsmöglichkeiten. Sie können sich so auch in die in anderen Feldern stattfindenden Diskurse einklinken bzw. eingeklinkt werden. Zwar ist das Kunstfeld

nach wie vor ein extrem bürgerlich-privilegiertes, aber das Transformationspotenzial der Kunst bleibt nicht zwangsweise auf bestimmte Milieus beschränkt. Es besteht auch weniger in einzelnen unumgänglichen Fakten und/oder überwältigenden Sinneseindrücken, die ein einzelnes Kunstwerk präsentiert, transportiert oder auslöst, als vielmehr in materiellen Konglomeraten von Diskurspartikeln. Das politische Potenzial der Kunst setzt ein mit der Behandlung der Mittel und führt über die Erweiterung und Kombination von Methoden in die Artikulation von Diskursen (Artikulation verstanden im Sinne Ernesto Laclaus als Hervorbringen und Verknüpfen). Farbgebung und Farbauftrag der ImpressionistInnen wirkten nicht für sich so skandalös, sondern nur verbunden mit der Ablehnung von Vollendung und Narration. Sollen Brüche mit der Vorstellung, wie und was eine künstlerische Arbeit zu sein hat, auch zu Brüchen in den Vorstellungen werden, wie die Welt zu sein hat, müssen die werkimmanenten Verschiebungen sich wiederum mit außer ihnen liegenden Diskursen artikulieren, d.h. verknüpfen: mit Zeitschriften, deren Positionen sprichwörtlich tonangebend werden, bestimmten Fraktionen, die sich in den Kunstgeschichts- und Akademieinstituten durchsetzen, Themen und Positionen, die auf Symposien und Tagungen verhandelt werden. Die oben als von Bewegungen beeinflusst beschriebene Institutionskritik beispielsweise hat ja nicht nur (wenn überhaupt) bürgerlichen Kunstgenuss irritiert, sondern über verschiedene Artikulationen aus dem Kunstfeld heraus die Kritik an Institutionen in anderen Feldern beflügelt. So wie etwa auch die post- und dekoloniale Theorieproduktion im Kontext der

Documenta 11 (2002) die akademischen Debatten und Bewegungspraktiken beeinflusst hat. Auch die globalisierungskritischen Positionen, Momente kollektiven Arbeitens oder Debatten um Commons, die als Motive und Praktiken in den letzten Jahren von sozialen Bewegungen aus Einzug in die Kunst gehalten haben, sind dort nicht nur aufgenommen, sondern spezifisch weiterverarbeitet und wieder in die Positions- und Positionierungskämpfe im sozialen Raum eingespeist worden. Und was die Rolle und Bedeutung der Kunstschaffenden innerhalb der Aufteilung des Sinnlichen betrifft, so existieren durchaus Versuche, diese zu reflektieren und sie zugleich kritisch neu zu formulieren: Trotz des Einflussgewinns der Marktlogik im Kunstfeld und trotz der allgemeinen Tendenz im Postfordismus, die KünstlerInnen zum Modell flexibler und mobiler Arbeitssubjekte für den kognitiven oder kreativen Kapitalismus zu machen, gehen doch auch Momente des Widerstands vom Kunstfeld aus – wie etwa bei den Protesten gegen die Neoliberalisierung des Hochschulsystems im Winter 2009/2010, die an der Akademie der bildenden Künste in Wien begannen und dann auf den gesamten deutschsprachigen Raum ausstrahlten.<sup>56</sup> Diese Mobilisierungsmomente aus dem Feld der Kunst richten sich gegen die postfordistische Zumutung der Totalidentifikation, die nicht nur ArbeiterIn und Arbeit, sondern die Arbeit und das gesamte

---

56 In den neueren Studien zur Ökonomisierung des Kunstfeldes – so etwa bei Dossi (2007) und Graw (2008) – sind solche, vom Rand des Feldes ausgehenden und sich mit anderen sozialen Kämpfen kurzschließenden Aktionen, nicht einmal ansatzweise mitgedacht.

Leben (in einer Art dystopischer Verwirklichung der Avantgarde-Forderung) aneinander zu koppeln bzw. ineinander aufzulösen versucht.<sup>57</sup> Die Proteste und Diskussionen können als Versuche verstanden werden, die Bourdieu'schen Auseinandersetzung mit den eigenen Produktionsbedingungen und den Rancière'schen Entidentifizierungsanspruch zu verbinden. Ein solches Verständnis wäre schließlich auch über die Positionen der Protagonisten des Streits um den ästhetischen Blick hinaus zu behaupten. Denn wenn das Ziel jener durch 1968 formulierten Politik war und sein sollte, wie Rancière (2011c: 192) durchaus zutreffend gegenüber dem konservativ-neoliberalen Modell sagt, »die Sarkozys unmöglich [zu] machen«, dann bedarf es dazu weit mehr als den Schutz eines interesselosen Singulären oder der Unterstützung feldinterner Neuerungen.

Rancière (2010a: 301) hatte im Nachwort von *Der Philosoph und seine Armen* gegen den Entmystifizierungsanspruch der kritischen Soziologie schließlich das Credo formuliert: »Die Kenntnis der Gründe der Herrschaft hat keine Macht, die Herrschaft zu stürzen. Man muss immer schon begonnen haben, sie umzustürzen.« Was Rancière hier als Alternative formuliert – Gründe kennen oder Praxis begonnen haben –, ist aber für die tatsächlichen Denk-, Gefühls- und Wahrnehmungsstrukturen und die Brüche mit ihnen wohl kaum als sich gegenseitig ausschließend zu denken. Auch für die politische Mobilisierung ist es dies nicht. Die Betonung von Körper und Praxis, mit der

---

57 Vgl. etwa Gielen/ De Bruyne (2009) und e-flux journal (2011).

Bourdieu die Stabilität von Herrschaft beschreibt und zugleich auf die Möglichkeiten ihrer Aufhebung hinweist, können aufzeigen, dass die Kenntnis der Gründe und der praktisch und alltäglich vollzogene Umsturz, wie unwahrscheinlich auch immer, sich keinesfalls gegenseitig im Weg stehen müssen.

## Literatur

- Althusser, Louis (1977): »Ideologie und ideologische Staatsapparate.« In: Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate. Aufsätze zur marxistischen Theorie*. Hamburg: VSA, S. 108-153.
- Althusser, Louis (2011): *Für Marx*. [1965] Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Adkins, Lisa/ Skeggs, Beverly (Hg.) (2004): *Feminism after Bourdieu*. Oxford/ Malden, Ma.: Blackwell Publishers.
- Balke, Friedrich (2009): »Einleitung: Die große Hymne an die kleinen Dinge. Jacques Rancière und die Aporien des ästhetischen Regimes.« In: Balke, Friedrich / Maye, Harun / Scholz, Leander (Hg.): *Ästhetische Regime um 1800*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 9–36.
- Bismarck, Beatrice von/ Kaufmann, Therese/ Wuggenig, Ulf (Hg.) (2008): *Nach Bourdieu. Kunst, Visualität, Politik*. Wien: Turia + Kant.
- Bourdieu, Pierre (1970): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1987): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1990): *Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*. Wien: Braunmüller.
- Bourdieu, Pierre (1992): *Homo academicus*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (1993a): »Manet and the Institutionalization of Anomie.« In: Bourdieu, Pierre: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Cambridge/Oxford: Columbia University Press, S. 238–253.
- Bourdieu, Pierre (1993b): »Die historische Genese der reinen Ästhetik.« In: Gebauer, Gunter/ Wulf, Christoph (Hg.): *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, S. 14–32.
- Bourdieu, Pierre (1993c): »Aber wer hat den Schöpfer geschaffen?« In: Bourdieu, Pierre: *Soziologische Fragen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, S. 197–211.

- Bourdieu, Pierre (1993d): »Streik und politisches Handeln.« In: Bourdieu, Pierre: *Soziologische Fragen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, S. 239–251.
- Bourdieu, Pierre (1998): »Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken.« In: ders.: *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 55–90.
- Bourdieu, Pierre (1999): »Der Mythos der ›Globalisierung‹ und der europäische Sozialstaat.« In: Bourdieu, Pierre: *Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion*. Konstanz: UVK, S. 39–52.
- Bourdieu, Pierre (2001a): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2001b): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2002): *Ein soziologischer Selbstversuch*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2003): »Aufruf zur Bildung von Generalständen in Unterricht und Forschung.« In: Bourdieu, Pierre: *Interventionen 1961–2001*. Band 1: 1961–1980. Hamburg: VSA, S. 67–73.
- Bourdieu, Pierre (2005): *Männliche Herrschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bourdieu, Pierre (2009): *Entwurf einer Theorie der Praxis (auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft)*. Berlin: Suhrkamp, 2. Aufl.
- Bourdieu, Pierre (2011a): *Kunst und Kultur. Zur Ökonomie der symbolischen Güter*. Schriften zur Kultursoziologie 4. Schriften, Hgg. von Franz Schultheis und Stephan Egger, Band 12.1. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre (2011b): *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld*. Schriften zur Kultursoziologie 4. Schriften, Hgg. von Franz Schultheis und Stephan Egger, Band 12.2. Konstanz: UVK.
- Bourdieu, Pierre/ Chartier, Roger (2011): *Der Soziologe und der Historiker*. Wien: Turia + Kant.
- Bourdieu, Pierre/ Darbel, Alain (2006): *Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

- Bourdieu, Pierre/ Eagleton, Terry (1994): »Doxa and Common Life: An Interview. Pierre Bourdieu and Terry Eagleton.« In: Zizek, Slavoj (Hg.): *Mapping Ideology*. London/ New York: Verso, S. 265-277.
- Bourdieu, Pierre/ Haacke, Hans (1995): »Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens. Ein Gespräch.« In: Bourdieu, Pierre/ Haacke, Hans: *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 9–116.
- Bourdieu, Pierre/ Passeron, Jean-Claude (2007): *Die Erben. Studenten, Bildung und Kultur*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Bourdieu, Pierre/ Wacquant, Loïc J.D. (1996): »Die Ziele der reflexiven Soziologie.« In: Bourdieu, Pierre/ Wacquant, Loïc J.D.: *Reflexive Anthropologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 95–249.
- Brethauer, Lars/ Gallas, Alexander/ Kannankulam, John/ Stütze, Ingo (Hg.) (2006): *Poulantzas lesen. Zur Aktualität marxistischer Staatstheorie*. Hamburg: VSA.
- Butler, Judith (2010): *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt a.M.: Campus.
- Chomsky, Noam (1999): »Die heutige Relevanz des Anarchosyndikalismus.« [1976] In: Chomsky, Noam: *Sprache und Politik*. Berlin/Bodenheim bei Mainz: Philo Verlag, S. 215–237.
- Danko, Dagmar (2011): *Zwischen Überhöhung und Kritik. Wie Kulturtheoretiker zeitgenössische Kunst interpretieren*. Bielefeld: transcript.
- Deleuze, Gilles (1993): »Die Dinge aufbrechen, die Worte aufbrechen.« In: Deleuze, Gilles: *Unterhandlungen 1972-1990*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 121-135.
- Demorivic, Alex (2007): *Nicos Poulantzas. Aktualität und Probleme materialistischer Staatstheorie*. Münster: Westfälisches Dampfboot, 2.Aufl.
- Dossi, Piroshka (2007): *Hype! Kunst und Geld*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- e-flux journal (Hg.) (2011): *Are You Working to Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*. Berlin: Sternberg Press.

- Fanon, Frantz (1967): *Black Skin, White Masks*. [1952] New York: Grove Press.
- Fraser, Nancy (2001): *Die halbierte Gerechtigkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- García Canclini, Néstor (1984): »Gramsci con Bourdieu. Hegemonía, consumo y nuevas formas de organización popular.« In: *Nueva Sociedad*, Nr.71, März–April 1984, S. 69–78.
- García Canclini, Néstor (1990): »La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu.« In: Bourdieu, Pierre: *Sociología y Cultura*. México D.F. 1990: Grijalbo/ CNCA, S. 5–40.
- Gartman, David (2007): »The strength of weak programs in cultural sociology: A critique of Alexander's critique of Bourdieu.« In: *Theory and Society*, Nr. 36, S. 381–413.
- Gielen, Pascal/ De Bruyne, Paul (Hg.) (2009): *Being Artist in Post-Fordist Times*. Rotterdam: Nai Publishers.
- Grasskamp, Walter (2011): »Bilder einer Ausstellung.« In: Grasskamp, Walter/ Haacke, Hans: *Fotonotizen. Documenta 2 1959*. Hgg. vom Museum für Gegenwartskunst Siegen. Berlin: Deutscher Kunstverlag, S. 5–21.
- Graw, Isabelle (2008): *Der große Preis. Kunst zwischen Markt und Celebrity Kultur*. Köln: Dumont Buchverlag.
- Haacke, Hans (1995): »Gondola! Gondola!« In: Bourdieu, Pierre/ Haacke, Hans: *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 129–148.
- Holmes, Brian (2009): *Escape the Overcode. Activist Art in the Control Society*. Eindhoven/ Zagreb/ Istanbul: Van Abbemuseum Public Research #2 / What, How & For Whom.
- Kastner, Jens (2009a): *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*. Wien: Turia + Kant.
- Kastner, Jens (2009b): »Artistic Internationalism and Institutional Critique.« In: Raunig, Gerald/ Ray, Gene (Hg.): *Art and Contemporary Critical Practices. Reinventing Institutional Critique*. London: Mayfly, S. 43–51.
- Kastner, Jens (2010a): »Zur Kritik der Kritik der Kunstkritik. Feld- und hegemonietheoretische Einwände.« In: Mennel, Birgit/ Nowotny, Stefan/ Raunig, Gerald (Hg.): *Kunst der Kritik*. Wien: Turia + Kant, S. 125–147.

- Kastner, Jens (2010b): »Unter dem Zeichen der Gleichheit«. Anmerkungen zur Gemeinschaft bei Jacques Rancière«. In: Bippus, Elke/ Huber, Jörg/ Richter, Dorothee (Hg.): *>MIT-SEIN<: Gemeinschaft – ontologische und politische Perspektivierungen*. Zürich/Wien/New York: Voldemeer/Springer, S. 115–124.
- Kastner, Jens (2011a): »Koloniale Klassifikationen. Zur Genese postkolonialer Sozialtheorie im kolonialen Algerien bei Frantz Fanon und Pierre Bourdieu.« In: Suber, Daniel/ Schäfer, Hilmar/ Prinz, Sophia (Hg.): *Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens*. Konstanz: UVK, S. 277–302.
- Kastner, Jens (2011b): *Alles für alle! Zapatismus zwischen Sozialtheorie, Pop und Pentagon*. Münster: edition assemblage.
- Kastner, Jens/ Mayer, David (2008): »1968 – Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive. Zur Einführung.« In: Kastner, Jens/ Mayer, David (Hg.): *Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive*. Wien: Mandelbaum, S. 7–22.
- Kazeem, Belinda/ Martinz-Turek, Charlotte/ Sternfeld, Nora (Hg.) (2009): *Das Unbehagen im Museum. Postkoloniale Museologien*. Wien: Turia + Kant.
- Klemm, Ulrich (Hg.) (2010): *Bildung ohne Zwang: Texte zur Geschichte der anarchistischen Pädagogik*. Lich/ Hessen: Edition AV.
- Kravagna, Christian (1995): »Von der institutionellen Kritik zur Ästhetik der Verwaltung«. In: *Texte zur Kunst*, Jg. 8, Berlin, Nr. 19, August 1995, S. 139–142.
- Lorey, Isabell (2011): *Figuren des Immunen. Elemente einer politischen Theorie*. Zürich: Diaphanes.
- Lutz, Helma/ Herrera Vivar, Maria Teresa/ Supik, Linda (2010): »Fokus Intersektionalität – eine Einleitung.« In: Lutz, Helma/ Herrera Vivar, Maria Teresa/ Supik, Linda (Hg.): *Fokus Intersektionalität. Bewegungen und Verortungen eines vielschichtigen Konzepts*. Wiesbaden: VS Verlag, S. 9–30.
- McRobbie, Angela (2005): *The Uses of Cultural Studies. A Textbook*. London/ Thousan Oaks/ New Dehli: Sage.
- Marchart, Oliver (2008): *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*. Köln: Buchhandlung Walther König.

- Marchart, Oliver (2010): *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau und Agamben*. Berlin: Suhrkamp.
- Marx, Karl (1971): »Einleitung.« In: Marx, Karl: *Zur Kritik der politischen Ökonomie*. Marx-Engels-Werkausgabe (MEW) Bd. 13, Berlin: Dietz, S. 615-641
- May, Todd (2010): *Contemporary Political Movements and the Thought of Jacques Rancière. Equality in Action*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- May, Todd (2008): *The Political Thought of Jacques Rancière. Creating Equality*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mignolo, Walter D. (2012): *Epistemischer Ungehorsam. Rhetorik der Moderne, Logik der Kolonialität und Grammatik der Dekolonialität*. Wien: Turia + Kant.
- Muhle, Maria (2010): »Politische Kunst als ästhetischer Realismus oder Leidenschaft des Realen?« In: *Texte zur Kunst*, Jg. 20, Berlin, Nr. 80, Dezember 2010, S. 67–75.
- Mulvey, Laura (1989): *Visual and Other Pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mulvey, Laura (2004): »Ein Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit: Eine Re-Vision der feministischen Filmtheorie der 1970er Jahre.« In: Bernhold, Monika/ Braidt Andrea/ Preschl, Claudia (Hg.): *Screenwise. Film – Fernsehen – Feminismus*. Marburg: Schüren, S. 17-27
- Muttenthaler, Roswitha/ Wonisch, Regina (2006): *Gesten des Zeigens. Zur Repräsentation von Gender und Race in Ausstellungen*. Bielefeld: transcript.
- Nordmann, Charlotte (2006): *Bourdieu / Rancière. La politique entre sociologie et philosophie*. Paris: Édition Amsterdam.
- Nowotny, Stefan/ Raunig, Gerald (2008): *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*. Wien: Turia + Kant.
- Nussbaum, Martha C. (1999): *Gerechtigkeit oder Das gute Leben*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- O'Doherty, Brian (1996): *In der weißen Zelle*. Herausgegeben von Wolfgang Kemp. Berlin: Merve.
- Ott, Michaela (2009): »Zum Verhältnis des Ästhetischen und Politischen in der Gegenwart.« In: Ott, Michaela/ Strauß, Harald

- (Hg.): *Ästhetik + Politik. Neuaufteilungen des Sinnlichen*. Hamburg: Textem, S. 8–25.
- Poulantzas, Nicos (2002): *Staatstheorie. Politischer Überbau, Ideologie, Autoritärer Etatismus*. [1977] Hamburg: VSA.
- Rancière, Jacques (1975): »Zur Theorie der Ideologie. Die Politik Althussers.« In: Rancière, Jacques: *Wider den akademischen Marxismus*. Berlin: Merve, S. 5-50.
- Rancière, Jacques (1989): *The Nights of Labor. The Worker's Dream in the Nineteenth-Century France*. Philadelphia: Temple University Press.
- Rancière, Jacques (1994): *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*. Frankfurt a.M.: S.Fischer.
- Rancière, Jacques (2002): *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rancière, Jacques (2006a): »Die Aufteilung des Sinnlichen. Ästhetik und Politik«. In: Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Herausgegeben von Maria Muhle. Berlin: b\_books/Polypen, S. 21–73.
- Rancière, Jacques (2006b): »Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien«. In: Rancière, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien*. Herausgegeben von Maria Muhle. Berlin: b\_books/Polypen, S. 75–100.
- Rancière, Jacques (2007a): *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques (2007b): *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation*. Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques (2008a): »Gespräch mit Jacques Rancière« (mit Frank Rudaund Jan Völker). In: Rancière, Jacques: *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve, S. 37–90.
- Rancière, Jacques (2008b): *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques (2008c): *Zehn Thesen zur Politik*. Zürich/ Berlin: Diaphanes.
- Rancière, Jacques (2010a): *Der Philosoph und seine Armen*. Wien: Passagen.

- Rancière, Jacques (2010b): »Gibt es eine politische Philosophie?«. In: Badiou, Alain/ Rancière, Jacques: Politik der Wahrheit. Wien: Turia + Kant, 2. Aufl., S. 79–118.
- Rancière, Jacques (2011a): *Althusser's Lesson*. London/ New York: Continuum.
- Rancière, Jacques (2011b): »Mai 68, überprüft und korrigiert.« In: Rancière, Jacques: *Moments politiques. Interventionen 1977–2009*. Zürich: diaphanes, S. 183–186.
- Rancière, Jacques (2011c): »Die Lust an der politischen Verwandlung.« [Interview mit Jacques Rancière und Judith Revel in der Tageszeitung *Liberación* vom 24. Mai 2008] In: Rancière, Jacques: *Moments politiques. Interventionen 1977–2009*. Zürich: diaphanes, S. 187–197.
- Rancière, Jacques (2011d): »Vorwort.« In: Rancière, Jacques: *Moments politiques. Interventionen 1977–2009*. Zürich: diaphanes, S. 7–14.
- Rancière, Jacques (2011e): *Staging the People: The Proletarian and His Double*. London/ New York: Verso.
- Rancière, Jacques et al. (2012): »Retten wir das griechische Volk vor seinen Rettern!« Aufruf vom 21. Februar 2012, ins Deutsche übersetzt von Judith Dellheim. <http://www.egs.edu/faculty/jacques-ranciere/articles/retten-wir-das-griechische-volk-vor-seinen-rettern/> [29.02.2012]
- Raschke, Joachim (1985): *Soziale Bewegungen. Ein historisch-systematischer Grundriß*. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag.
- Raunig, Gerald/ Ray, Gene (Hg.) (2009): *Art and Contemporary Critical Practices. Reinventing Institutional Critique*. London: Mayfly.
- Robnik, Drehli (2010): *Film ohne Grund. Filmtheorie, Postpolitik und Dissens bei Jacques Rancière*. Wien: Turia + Kant.
- Schade, Sigrig/ Wenk, Silke (2011): *Studien zur visuellen Kultur. Einführung in ein transdisziplinäres Forschungsfeld*. Bielefeld: transcript.
- Schnegg, Julia (2009): *Theorie der Praxis – die Feuerbachthesen von Karl Marx und die Praxeologie von Pierre Bourdieu*. Schkeuditz: Schkeuditzer Buchverlag.

- Schumacher, Florian (2011): *Bourdieu's Kunstsoziologie*. Konstanz: UVK.
- Seidman, Michael (2011): *Gegen die Arbeit. Über die Arbeiterkämpfe in Barcelona und Paris 1936-38*. Nettersheim: Verlag Graswurzelrevolution.
- Simmel, Georg (1908): »Exkurs über die Soziologie der Sinne.« In: Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. Berlin: Duncker & Humblot, S.483-493. ([www.socio.ch/sim/unt9d.htm](http://www.socio.ch/sim/unt9d.htm))
- Sonderegger, Ruth (2010a): »Wie emanzipatorisch ist Habitus-Forschung? Zu Rancières Kritik an Bourdieus Theorie des Habitus«, in: *LiThes. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*, Nummer 3, Juli 201, S. 18–39, [http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10\\_03/sonderegger.pdf](http://lithes.uni-graz.at/lithes/beitraege10_03/sonderegger.pdf) (17.11.2010)
- Sonderegger, Ruth (2010b): »Affirmative Kritik. Wie und warum Jacques Rancière Streit sammelt.« In: Robnik, Drehli/ Hübeler, Thomas/ Mattl, Siegfried (Hg.): *Das Streit-Bild. Film, Geschichte und Politik bei Jacques Rancière*. Wien: Turia + Kant, S. 29–59.
- Sonderegger, Ruth (2012): »Negative Versus Affirmative Critique : On Pierre Bourdieu and Jacques Rancière.« In: Sonderegger, Ruth/ de Boer, Karin (Hg.): *Conceptions of Critique in Modern and Contemporary Philosophy*. London: Palgrave Macmillan, S. 248–264.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien: Turia + Kant.
- Sternfeld, Nora (2009): *Das pädagogische Unverhältnis. Lehren und lernen bei Rancière, Gramsci und Foucault*. Wien: Turia + Kant.
- Thurn, Hans-Peter (1973): *Soziologie der Kunst*. Stuttgart/ Berlin/ Köln/ Mainz: Verlag W. Kohlhammer.
- Van der Linden, Marcel/ Roth, Karl Heinz (Hg.) (2009): *Über Marx hinaus. Arbeitsgeschichte und Arbeitsbegriff in der Konfrontation mit den globalen Arbeitsverhältnissen des 21. Jahrhunderts*. Hamburg: Verlag Assoziation A.
- Virno, Paolo (2005): *Grammatik der Multitude. Öffentlichkeit, Intellekt und Arbeit als Lebensform*. Wien: Turia + Kant.

- Wuggenig, Ulf (1995): »Rivalität, Konflikt, Freiheit. Ein Vergleich von Pierre Bourdieus Feldtheorie und Arthur C. Dantos Philosophie der (Geschichte) der Kunst.« In: *Texte zur Kunst*, 5, Nr. 20, S. 86–107.
- Wuggenig, Ulf (2001): »Soziale und kulturelle Differenz. Die soziale Segmentierung des Publikums der Kunst.« In: Schütz, Heinz (Hg.): *Stadt-Kunst*. Regensburg: Lindinger + Schmid, S. 33–59.
- Wuggenig, Ulf (2010): »Paradoxe Kritik.« Mennel, Birgit/Nowotny, Stefan/Raunig, Gerald (Hg.): *Kunst der Kritik*. Wien: Turia + Kant, S. 105–124.
- Wuggenig, Ulf (2011): »Das Arbiträre und das Universelle. Über Pierre Bourdieus Soziologie der Kunst.« In: Bourdieu, Pierre: *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Schriften zur Kultursoziologie 4*. Herausgegeben von Franz Schultheis und Sztephan Egger. Konstanz: UVK, S. 480–546.
- Wyss, Beat (2009): *Nach den großen Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Zahner, Nina Tessa (2006): *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt a. M./New York: Campus Verlag.





## DIE ÄSTHETISCHE DISPOSITION



**JENS KASTNER**

# DIE ÄSTHETISCHE DISPOSITION

EINE EINFÜHRUNG IN DIE KUNSTTHEORIE  
PIERRE BOURDIEUS

VERLAG TURIA + KANT

**Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

**Bibliographic Information published by Die Deutsche Bibliothek**

Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data is available in the internet at <http://dnb.ddb.de>.

Publiziert mit Unterstützung des Bundesministeriums  
für Wissenschaft und Forschung

ISBN 978-3-85132-529-4

Cover: Lisa Ifsits

© Verlag Turia + Kant, 2009  
A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG 1  
[info@turia.at](mailto:info@turia.at) | [www.turia.at](http://www.turia.at)

# INHALT

Vorwort (*Ulf Wuggenig*) ..... 9

Einleitung ..... 19

## I. BOURDIEU UND DIE BILDER

1. BOURDIEU UND DIE BILDER. EINFÜHRUNG ..... 27

Algerien und der ungeklärte Zusammenhang von  
Bildproduktion und Sozialforschung ..... 27

»...im Herzen des künstlerischen Projekts«  
oder: Das Kollektive im Individuellen, der  
Habitus ..... 35

## II. KUNST IM SOZIALEN RAUM

2. DAS KULTURELLE FELD (ALS TEIL DES SOZIALEN RAUMS)  
DIE KUNST ZWISCHEN REINER PRODUKTION UND  
MASSENPRODUKTION ..... 41

2.1 Genese des künstlerischen Feldes ..... 42

Die Eroberung der Autonomie ..... 47

Die Entstehung einer dualistischen  
Struktur ..... 56

2.2 Allgemeine Merkmale des künstlerischen  
Feldes ..... 60

2.3 Das Kunstfeld im Sozialen Raum ..... 70

<b>3. KULTURELLES KAPITAL UND ÖKONOMIE DES SYMBOLISCHEN TAUSCHES</b> . . . . .	77
--	----

Der Markt der symbolischen Güter . . . . .	79
--	----

<b>4. »...GRUNDLAGE ALLES DESSEN, WAS MAN HAT«: GESCHMACK KUNST UND KULTUR IM DIENSTE VON HERRSCHAFTSVERHÄLTNISSEN</b> . . . . .	84
--	----

<i>Exkurs: Allan Sekula, Aerospace     Folktales (1973)</i> . . . . .	92
---	----

<b>5. BESTÄTIGUNG UND AUSSCHLUSS WARUM DAS MUSEUM NICHT FÜR ALLE DA IST UND ALS LEGITIMATIONSINSTANZ FUNGIERT</b> . . . . .	98
---	----

<i>Exkurs: Hans Haacke und die Kritik der     Institution Museum</i> . . . . .	108
--	-----

### **III. KUNST IM KULTURELLEN FELD**

<b>6. ANERKENNUNG ALS LEGITIMIERUNG VON DER MITTELMÄSSIGEN ZUR LEGITIMEN KUNST ZWISCHEN ALLTAG UND MUSEUM: DIE FOTOGRAFIE</b> . . .	113
---	-----

<b>7. AVANTGARDE UND ANERKENNUNG AUFSTREBENDE GEGEN ARRIVIERTE UND DER KAMPF FÜR DAS VERSCHWINDEN DER GRENZEN ZWISCHEN LEBEN, KUNST UND POLITIK</b> . . . . .	122
---	-----

<b>8. AUTONOMIE (DES FELDES) IST NICHT GLEICH AUTONOMIE (DES WERKES) WARUM DAS KUNSTWERK KEINE WARE WIE JEDE ANDERE IST UND WIE MAN ES BETRACHTEN SOLLTE</b> . .	132
--	-----

<i>Exkurs: Andrea Frasers »Bericht«</i> . . . . .	144
---	-----

9. IM FELD GEFANGEN UND/ODER »DAS MITTELMÄSSIGE GUT (BE-)SCHREIBEN« SPRECHEN ZWISCHEN INSTITUTION UND INSTITUIERUNG . . . . .	149
--	-----

10. VOM FELD AUF DIE STRASSE: DER RAUM DER MÖGLICHKEITEN . . . . .	157
---	-----

<i>Exkurs: Kunst gegen die neoliberale Höllenmaschine . . . . .</i>	166
---	-----

11. DAS KUNSTWERK UND DIE ÄSTHETISCHE DISPOSITION . . . . .	173
--	-----



# VORWORT

ULF WUGGENIG

Mittlerweile gibt es wahrlich keinen Mangel mehr an Büchern zu Pierre Bourdieu. Heute ist er weltweit der nach Michel Foucault meistzitierte Autor unter den PhilosophInnen und SozialwissenschaftlerInnen, die im 20. Jahrhundert geboren wurden. Nichtsdestotrotz zählen seine Arbeiten zur bildenden Kunst zu den eher schwächer diskutierten Teilen seines sich über mehr als 30 Bücher und tausende Beiträge in Zeitschriften erstreckenden Werkes. Da Bourdieu nicht etwa *La distinction* (Die feinen Unterschiede), *Le sens pratique* (Sozialer Sinn) oder *La misère du monde* (Das Elend der Welt) als sein Hauptwerk betrachtete, sondern seinen primär der Literatur und der bildenden Kunst gewidmeten Band *Les règles de l'art* (Die Regeln der Kunst), könnte dies zunächst als erstaunlich erscheinen. Immerhin wurde diese im Jahre 1992 in Paris publizierte Studie bereits in nicht weniger als fünfzehn Sprachen übersetzt.

Die Erklärung dafür scheint jedoch relativ einfach. Pierre Bourdieu durchlief eine regelrechte intellektuelle Konversion, die ihn schließlich in ein Feld eintreten ließ, dem man kaum so etwas wie eine Nähe zur Kunst bescheinigen kann, jedenfalls nicht zur Kunst-Kunst, mit der sich vor allem eine Disziplin wie die Kunstgeschichte beschäftigt. Diese Konversion setzte Mitte der 1950er Jahre mit seinem Aufenthalt in Algerien ein, mit der Erfahrung des Algerienkrieges und der erzwungenen Transformation bzw. Modernisie-

rung der algerischen Gesellschaft durch den europäischen Kapitalismus. Sie führte ihn weg von der Philosophie, der er in ihrer akademischen Form in Paris an der École normale supérieure, rue d'Ulm zur gleichen Zeit wie Jacques Derrida begegnet war, hin zur Ethnologie und schließlich zur Soziologie.

Mit zunehmender Integration in das soziologische Feld geriet Bourdieu in einen nicht nur bildfernen, sondern auch in einen der Kunst gegenüber distanzierten Kontext. Dies ist zum Teil auf den sozialen Gebrauch der Kunst zurückzuführen, insbesondere auf die »goldene Nabelschnur« (Clement Greenberg), die einen Teil der künstlerischen Produktion mit spezifischen Distinktions- und Investitionsinteressen eines neureichen Besitzbürgertums verbindet, zum Teil auf die typische soziale Rekrutierung des soziologischen Feldes. Es gibt aber noch weitere Gründe. Max Weber, einer der Götter dieser Disziplin, hatte ihr ungeachtet seiner vielfältigen Anleihen bei Nietzsche bezeichnenderweise empfohlen, sie möge sich nur um Inhalte, aber nicht um die Form kümmern – zu ihrem Nachteil, wie man heute, nahezu ein Jahrhundert nach Weber sagen kann. Ähnlich wie bei seinem französischen Gegenpart, Émile Durkheim, dem zweiten »klassischen Soziologen«, finden sich auch bei Max Weber keine weiter erwähnenswerten Analysen oder Ausführungen zur bildenden Kunst. Diese Distanz zum Bild und zur Kunst überlebte auch in den von diesen beiden Gelehrten begründeten Traditionen im 20. Jahrhundert, von Bourdieu und einigen wenigen Philosophen-Soziologen abgesehen, als die man Autoren vor allem des deutschsprachigen Feldes wie Georg Simmel, Theodor W. Adorno, Niklas Luhmann oder Jürgen Habermas

bezeichnen kann. Obwohl Ausgeburt des vom kaum weniger theoretizistischen »gallischen intellektuellen Stil« (Galtung) geprägten ENS-Flügels des französischen Hochschulsystems, entwickelte sich Bourdieu nicht zu einem Philosophen-Soziologen des scholastischen Typs. Wir begegnen in ihm vielmehr einem außerordentlich vielseitigen Wissenschaftler, theoretisch gleichermaßen versiert wie empirisch, der seinen Zugang – den konstruktivistischen Strukturalismus der Feld-Kapital-Habitus Theorie – nicht zuletzt in Abgrenzung zur »großen Theorie« solcher Philosophen-Soziologen entwickelte. Er blieb jedoch der einzige der bedeutenden Soziologen-Soziologen des 20. Jahrhunderts, der sich eingehender mit der bildenden Kunst befasste, den auf Grund seiner idiosynkratischen und enigmatischen Schreibweise außerhalb seines eigenen netzwerktheoretischen Netzwerks in der Soziologie kaum rezipierten Harrison C. White ausgenommen. Dabei widmete sich Bourdieu insbesondere der Kunst und den KünstlerInnen jenes Subfeldes, das er ungeachtet aller postmodernistischen Desavouierungen dieses Begriffs weiterhin als »avantgardistisch« bezeichnete. Die Versuche tatsächliche oder vermeintliche Neuerungen durchzusetzen, der Mechanismus von Präention und Distinktion und die von Generationskonflikten geprägten Rivalitäten um das feldspezifische symbolische Kapital, die stark von einer Gabentausch- und Geschenk-Logik geprägte archaische Ökonomie, also all das, was Bourdieu aus soziologischer Sicht dem »avantgardistischen« Subfeld zuschreibt, setzten sich jedoch auch unter Bedingungen des im künstlerischen Feld seit den 1960er Jahren aufgekommenen Postmodernismus ungebrochen fort. Ins-

besondere die Konkurrenz verstärkte sich nochmals in einem sozialen System, das sich zunehmend hin auf ein »winner takes all«-Feld globalen Charakters entwickelt und von einem entsprechend ausgeweiteten Konkurrenzkampf geprägt ist, in den vor allem der asiatische Raum immer stärker einbezogen wird. Wir erleben nach wie vor heftige Auseinandersetzungen in diesem sozialen System, etwa um die angemessene Form der Künstler(aus)bildung, um die Rolle von Auktionshäusern, die in den Handel mit zeitgenössischer Kunst eingestiegen sind und teilweise bereits namhafte Galerien aufgekauft haben, um die Kommerzialisierung, d.h. den Bedeutungszuwachs des heteronomen Pols des Kunstfeldes, um die Aktivitäten von KuratorInnen und SammlerInnen und deren Versuche, ihre Sichtbarkeit zu erhöhen, oder um kuratorische Konzepte und künstlerische Arbeiten von Großausstellungen wie etwa die documenta 12. Theorie- und Paradigmenkonflikte sind gleichfalls präsent, deren Bezugspunkte nicht zuletzt das Forschungsprogramm von Bourdieu darstellt, wenn man etwa an Autoren wie Luc Boltanski, Bruno Latour oder Jacques Rancière denkt. Stärker noch als im Wissenschaftsfeld wird beobachtet, was andere SpielerInnen tun und wie sie sich mit ihren Stellungnahmen, ob im Rahmen ihrer Arbeiten oder auf diskursiver Ebene platzieren. Da über das Konzept des Feldes gerade solche agonistischen Phänomene in das Blickfeld geraten, scheint der feldtheoretische Bezugsrahmen von Bourdieu als Leitlinie für die Diagnose und Erklärung von Trägheit bzw. Wandel in der Kunst besonders aktuell.

Begibt man sich auf eine Mikro- und Mesoebene und zieht die Namen von KünstlerInnen stellvertretend für

die künstlerischen Richtungen heran, mit denen sich Bourdieu primär befasste, so sind hinsichtlich des 19. Jahrhunderts insbesondere Édouard Manet und Gustave Courbet zu nennen. Manet erfuhr geradezu Bourdieus Bewunderung ob seines »formalistischen Realismus«, wegen der umfassenden symbolischen Revolution, die er aus Bourdieus Sicht herbeiführte und aufgrund seines entscheidenden Beitrags zur Befreiung des künstlerischen Feldes von der Zensur und den Zwängen des politischen Machtfelds. Courbet und dessen »sozialer Kunst« begegnete er hingegen mit einer gewissen Distanz. Für das 20. Jahrhundert ist zuallererst Marcel Duchamp zu nennen, den Bourdieu als den Prototyp des reflexiven, mit den sozialen Regeln seines Feldes spielenden Künstlers ansah. Er beschäftigte sich aber auch mit Piero Manzoni und später u.a. mit Hans Haacke, Andrea Fraser sowie Daniel Buren, also mit RepräsentantInnen der ersten und zweiten Generation der »institutionellen Kritik«. Mit Buren arbeitete er noch bis zuletzt an einem Ausstellungsprojekt im Centre Pompidou, dessen Realisierung sein Tod verhinderte. Buren widmete Bourdieu den von diesem Museum herausgegebenen umfassenden Gesamtkatalog seines künstlerischen Werks »Mot à mot«.

Mit solchen kunstbezogenen Präferenzen hatte Bourdieu sich in Regionen des sozialen Raumes bzw. der Felder der kulturellen Produktion begeben, die zwar von KünstlerInnen, KunsthistorikerInnen oder PhilosophInnen, ungeachtet des Interesses eines Teils der KunstproduzentInnen am »Sozialen« aber kaum jemals von SoziologInnen aufgesucht werden. Die Kunstsoziologie des US-amerikanischen Typs zeigt

eher eine Affinität zur populären bzw. kommerziellen Kunst, also zur genuin kulturindustriellen Produktion im Sinne der Frankfurter Schule, als zur bürgerlichen oder intellektuellen. Die wenigen vor allem französischen und britischen SoziologInnen, die sich als WissenschaftlerInnen ernsthaft mit zeitgenössischer Kunst befassen, findet man wiederum vorrangig in der Nähe des »heteronomen Pols« dieses Subfeldes. Ob man an Nathalie Heinich, Alain Quemin, Jeremy F. Lane oder Diana Crane denkt, sie alle bevorzugen offen oder verdeckt entweder historisch abgesicherte Kunst oder aber die stärker in den Markt involvierten künstlerischen Strömungen: Pop Art, figurative bzw. anti-intellektuelle Malerei oder Young British Artists gegenüber Richtungen wie Minimal Art, Conceptual Art, institutionelle Kritik oder auch jenem Typus von »KünstlerforscherInnen«, der seine Bezugspunkte in der avancierten Theorieproduktion findet, nicht zuletzt auch in der von Bourdieu.

Wie deviant Bourdieu in seinem primären Feld mit seinen kunstbezogenen Präferenzen war, lässt sich vielleicht daran erkennen, dass einem kaum eine Soziologin oder ein Soziologe von Rang einfällt, die oder der sich zu einem ähnlichen Schritt bereit gefunden hätte, wie zu jenem, den Bourdieu in seinem vorletzten Lebensjahr unternahm. Er warf seine gesamte wissenschaftliche Autorität in die Waagschale, als er bei einem öffentlichen Auftritt an der Kunsthochschule in Nîmes im Jahre 2000 eine als elitär diskreditierte, in Wirklichkeit jedoch lediglich intellektuell und kritisch orientierte zeitgenössische Kunst einschließlich ihrer in die Kritik geratenen Ausbildungsinstitutionen gegen die Angriffe populistischer PolitikerInnen, aber auch

reaktionärer KuratorInnen verteidigte (vgl. Pierre Bourdieu, »Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question«, S. 13-58 in: *Penser l'art à l'école*, herausgegeben von Nadine Descendre, Arles 2001). Selbst ein Soziologe wie Jean Baudrillard stand bei diesen Auseinandersetzungen um die zeitgenössische Kunst im anderen Lager. Bourdieu sah beide Seiten: Die einer Kunst, deren relative Autonomie von bestimmten bürgerlichen Fraktionen herangezogen werden kann und herangezogen wird, um die eigene Distanz gegenüber nackten ökonomischen Interessen zu demonstrieren, bzw. – klassentheoretisch gesprochen – gegenüber utilitaristisch orientierten, neu aufgestiegenen Fraktionen des Machtfeldes. Aber auch die einer Kunst, deren ProduzentInnen unter den Voraussetzungen von relativer Autonomie, d.h. einer Freiheit gegenüber Zwängen des ökonomischen und des politischen Machtfeldes sowie der Möglichkeit, den Wert der künstlerischen Arbeit durch ihresgleichen bestimmen zu lassen, in die Lage versetzt werden, Beiträge von universeller Bedeutung zu leisten.

Da Bücher über Bourdieu ungeachtet seiner transdisziplinären Orientierung im Allgemeinen von SoziologInnen verfasst werden, erscheint es vor dem Hintergrund der skizzierten mentalen Strukturen dieses Feldes kaum erstaunlich, dass gerade seine Kunsttheorie zu den am schwächsten rekonstruierten und diskutierten Teilen seines feldtheoretischen Ansatzes zählt. Auf eine Einführung in die kunsttheoretischen Arbeiten von Pierre Bourdieu durch einen Soziologen wie Jens Kastner, dem es fern liegt, eine solche Einführung aus der Perspektive des in dieser Disziplin verbreiteten ästhetischen Populismus zu gestalten, hatte man lange Zeit

zu warten. Kastner konzentriert sich zwar bewusst auf einen bestimmten Ausschnitt aus der gesamten Theoriebildung, nämlich vor allem auf das, was sich aus der Perspektive Bourdieus im Hinblick auf die Überlappungen der Kunst mit dem politischen Feld ergibt. Dabei wird jedoch ein außerordentlich breites Spektrum von Bourdieus Theorie erfasst. Kastner widmet sich mit Bourdieu einzelnen künstlerischen Werken und Genres. Er rekonstruiert die Darstellung der internen Strukturierung wie auch der Geschichte des künstlerischen Feldes. Er verortet die Kunst und das künstlerische Feld in umfassenderen sozialen Systemen, wie dem kulturellen Feld, dem sozialen Raum und dem Machtfeld. Er macht deutlich, dass zentrale Begriffe Bourdieus, wie insbesondere das Konzept des Habitus, in Auseinandersetzung mit der Kunst und dem Kunstfeld gewonnen wurden. Und er bezieht schließlich den Austausch von Bourdieu mit KünstlerInnen ein und deren Reaktionen auf seine Diagnosen. Bourdieu verstand die Soziologie als eine Wissenschaft, die Verborgenes sichtbar macht. Sofern sich SoziologInnen wider die doxa ihres Feldes eingehender mit bildender Kunst befassen, gibt es nicht selten einen solchen mehr oder weniger verborgenen Hintergrund, z.B. eine soziale Assoziation. Aus einer theoretischen Perspektive wie der von Bourdieu hat man es bei Verbindungen dieser Art allerdings nicht mit zufälligen Beziehungen zu tun. Der Habitus verfügt Bourdieu zufolge grundsätzlich über ein hohes Maß an Kohärenz. Die freien Wahlen von Dingen wie von Personen im Rahmen der durch die soziale Position und den Raum der Möglichkeiten gesetzten Grenzen erfolgen in einer systematischen Form.

Es ist kaum bekannt, dass sowohl Harrison C. White, der vielleicht bedeutendste US-amerikanische Soziologe, der sich mit bildender Kunst befasste, als auch Pierre Bourdieu, mit Kunsthistorikerinnen verheiratet waren. Bei Harrison C. White handelte es sich um eine vorübergehende Verbindung mit Cynthia White, die auch die Zeit umfasste, als die später zu einer gewissen Bekanntheit im Kunstfeld gelangte gemeinsame Studie über den Impressionismus und die Herausbildung des »dealer-critic-systems« im Paris der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschien (Canvases and Careers, erstmals 1961 veröffentlicht). Bei Bourdieu war dies eine seit den frühen 1960er Jahren dauerhafte Verbindung mit Marie-Claire Bourdieu, geborene Brizard, mit der er zunächst auch gemeinsam publizierte. Keiner dieser Soziologen mit dem für die Disziplin so ungewöhnlichen Interesse an der Kunst der Avantgarden hatte Kunstgeschichte oder -theorie an einer Universität bzw. Kunsthochschule studiert. Die Aneignung des einschlägigen Wissens vollzog sich vielmehr »autodidaktisch«, über die Literatur, über Kontakte mit KünstlerInnen, über Besuche von Ausstellungen und nicht zuletzt im Austausch mit den Partnerinnen. Bei White erfolgte diese Appropriation vor dem Hintergrund mentaler Strukturen, wie sie teils als Voraussetzung, teils als Folge der Einbindung in Disziplinen wie theoretische Physik und Soziologie anzusehen sind. Bei Bourdieu war sie in einen Habitus eingebunden, der unter anderem durch die Entscheidungen und Erfahrungen für bzw. mit der Philosophie, der Ethnologie und der Soziologie geprägt war.

Jens Kastner hat sein Buch vor einem ganz anderen Hintergrund und damit auf der Basis eines anders ge-

arteten theoretischen Habitus produziert. Bei ihm haben wir es mit einem Exemplar der überaus seltenen Spezies von WissenschaftlerInnen zu tun, die sich zugleich auf zwei Disziplinen eingelassen haben, die sich »schlecht vertragen«, um eine von Bourdieu auf das Verhältnis von Kunst und Soziologie gemünzte Äußerung aus dem Ende der 1980er Jahre zu paraphrasieren. Dass ein daraus fast notwendigerweise resultierender »zerrissener Habitus« sich in höchst interessanten und anregenden Produktionen objektivieren kann, belegt dieser einführende Band, der einen systematischen, aber gleichwohl nicht vom scholastischen Stil geprägten Einblick in Pierre Bourdieus Konzept der ästhetischen Disposition wie auch in seine umfassendere soziologische Kunsttheorie eröffnet.

Lüneburg, September 2008

## EINLEITUNG

Der Soziologe Pierre Bourdieu hat sich auf ganz unterschiedlichen Ebenen auch der Kunst gewidmet. Seine kunsttheoretischen Überlegungen sind von der soziologischen Fachwelt häufig ignoriert und aus dem Feld der Kunst heraus nicht selten scharf kritisiert worden.<sup>1</sup> Zuletzt war es der – in Kunstkreisen gegenwärtig hoch gehandelte – Theoretiker Jacques Rancière (2006: 79), der Pierre Bourdieu »billige Bequemlichkeit« vorwarf. In der von Bourdieu beanspruchten Entmystifizierung des Kunstbetriebes würden sich allein wissenschaftliches und politisches Fortschrittsdenken treffen. Dies ginge allerdings, so Rancière, auf Kosten des Gegenstandes: der Kunst selbst. Rancières Vorwurf setzt bereits eine Trennung voraus, die von Bourdieu zurückgewiesen worden wäre: Hier der Kunstbetrieb, den man hinnehmen oder entmystifizieren kann, und dort das Kunstwerk, das zu betrachten und wertzuschätzen ist. Ein Dualismus, der zudem nahe legt, dass wer das eine tue für das andere blind oder ungeeignet sei. Bourdieu denkt die Dinge, Praktiken, Mechanismen und Strukturen von ihrer Genese her. Die einzelne künstlerische Arbeit und die gesellschaftlichen Strukturen, in denen sie entsteht, stehen immer in einem gegenseitigen Verhältnis des Werdens. Das heißt aber nicht, dass man sie nicht einzeln und separat untersuchen könnte. So taucht die Kunst in den Schriften Bourdieus in ganz unterschiedlicher Form auf: Er widmet sich einzelnen Werken ebenso wie bestimmten

Genres (der Fotografie zum Beispiel), den Künstlerinnen und Künstlern als Handelnden, wie auch dem Gesamtzusammenhang künstlerischer Produktion, den er als Teil des kulturellen Feldes beschreibt. Darüber hinaus wird sich zeigen, dass zentrale Begrifflichkeiten der Bourdieu'schen Sozialtheorie – allen voran der Begriff des Habitus – unter anderem in seiner Auseinandersetzung mit dem Kunstfeld gewonnen wurden. Dies gilt auch für den Terminus, der diesen Ausführungen seinen Titel gibt: Die ästhetische Disposition<sup>2</sup>. Mit dem sich herausbildenden künstlerischen Feld hat sich die ästhetische Disposition als eine Art und Weise entwickelt, nicht nur auf die Kunst, sondern auf die (soziale) Welt als ganze zu blicken, auf Menschen und Dinge zuzugehen und sich ihr und ihnen gegenüber zu positionieren. Zunächst ausgebildet an der Herauslösung von Gegenständen aus ihrer alltäglichen Funktion (um sie als zweckfreie Kunst betrachten zu können), hat sich die ästhetische Disposition als eine Haltung herauskristallisiert, die zugleich Privileg und Kennzeichen der herrschenden Klasse ist.<sup>3</sup> Denn die ästhetische Disposition – konkretisierbar nur innerhalb der Relationen, in denen sie sich generiert und in denen sie existiert –, erweist sich als eine Haltung, in und mit der es darum geht, sich in Stellung zu bringen, die eigenen Positionen zu verteidigen und andere auf ihren Platz zu verweisen. Und zwar nicht nur im Museum, sondern immer und überall: Die ästhetische Disposition ist der Prototyp jener Haltungen, die soziale Ungleichheit kulturell reproduzieren. Der gesellschaftliche Bereich der Kunst, der, gemessen an der Anzahl der in ihm Beschäftigten oder an der Verbreitung der aus ihm hervorgehenden Produkte, eine so-

ziologisch durchaus zu vernachlässigende Sparte ist, wird somit für die Soziologie Bourdieus ein überaus wichtiger Forschungsgegenstand.

Ich möchte im Folgenden die Auseinandersetzungen Bourdieus mit der Kunst nicht chronologisch beschreiben. Es ließe sich sicherlich eine relativ konsistente Entwicklung von seinen frühen Studien zu den sozial ausschließenden Effekten der Institution Museum («Die Liebe zur Kunst«, 2006 [1966]) und dem Kampf um Anerkennung des Mediums Fotografie («Eine illegitime Kunst«, 2006 [1965]) sowie dessen gesellschaftlichen Gebrauchswesen, hin zu seinem kunsttheoretischen Hauptwerk («Die Regeln der Kunst«, 2001a [1992]) konstruieren. Eine solche Konstruktion müsste allerdings gegen die potenzielle Langeweile ankämpfen, die allen geradlinigen Geschichten immanent ist. Darüber hinaus würde sie der Vielschichtigkeit des Bourdieu'schen Denkens und Forschens nicht unbedingt gerecht, das sich gerade in Sachen Kunst durch eine soziologisch-ethnologisch-philosophisch-kunsthistorische Interdisziplinarität ebenso auszeichnet wie durch die gegenseitige Ergänzung von empirischen Studien und theoretischen Konzeptionen.

Ich möchte also einen anderen Weg einschlagen und zwar einen solchen, der die thematisch relevanten Werke Bourdieus miteinander verknüpft, und sie zudem aus einem bestimmten Blickwinkel heraus beschreibt: Zwischen den von Bourdieu beschriebenen Polen, die das künstlerische Feld begrenzen – der Markt, die Kunst um der Kunst Willen und die Überlappungen zum politischen Feld –, interessieren hier vor allem die letzteren. Den möglichen politischen Implikationen wird folglich ein größerer Stellenwert ein-

geräumt als dem Marktsegment, wohl wissend, dass jenes nicht weniger entscheidend für die künstlerische Produktion ist, sondern im Gegenteil die mittlerweile zweifellos dominierenden Prinzipien für soziales Handeln im Kunstfeld formiert. Warum aber trotzdem dass Kunstwerk heute, anders als beispielsweise der Kunsttheoretiker Boris Groys meint, keine Ware wie jede andere ist, und warum die Autonomie der Kunst durch den Markt nicht unbedingt gefährdet ist, diese im Anschluss an Bourdieu äußerst fruchtbaren Diskussionen werden unter der dafür zuständigen Überschrift im Folgenden geführt.

Die von mir gewählte Perspektive lässt sich aber nicht nur werkimmanent mit den genannten Interdependenzen bei Bourdieu rechtfertigen. In Bourdieus Sinne ist sie auch insofern, als sie in politischer Hinsicht eine Gewichtung ist, die denjenigen nahe kommt, die Bourdieu gegen Ende seines Schaffens immer wieder auf die tagespolitische Agenda gebracht hat: die Zurückweisung der kommerziellen Durchdringung des künstlerischen Feldes. Bourdieus politische Interventionen waren auch hinsichtlich der Kunst geprägt von der Sorge um die Bedingungen künstlerischer Produktion angesichts der neoliberalen Umstrukturierung der Welt (vgl. etwa Bourdieu 1999). Dabei steht dieses Engagement durchaus im Spannungsverhältnis zu eigenen theoretischen und implizit politischen Stellungen Bourdieus.<sup>4</sup> So schwingt er sich in den 1990ern Jahren zu einem öffentlichen Intellektuellen auf, der eine Kultur verteidigt, deren Kritik doch am Anfang seiner Karriere stand. Denn Bourdieus Laufbahn begann mit den Feldforschungen im noch kolonialen Algerien. Inmitten der kriegerischen Auseinan-

dersetzung zwischen der Kolonialmacht Frankreich und der algerischen Nationalen Befreiungsfront kritisierte Bourdieu auch die kulturellen Formen der Herrschaft Frankreichs. Hinsichtlich des Staates hat Bourdieu dieses Dilemma selbst benannt, als linker Intellektueller im Moment der neoliberalen Offensive Apparate und Institutionen verteidigen zu müssen, die man eigentlich bekämpfen müsste. Die in den 1990er Jahren vorgenommene Verteidigung der französischen (westlichen, modernen, avantgardistischen) Kultur allerdings bleibt relativ unreflektiert. Eine Widersprüchlichkeit, die sich auch in Bourdieus Haltung zu politischen Interventionen von Seiten der Kunst äußert, die im vorletzten Kapitel dieser Ausführungen diskutiert wird.

Es sind allerdings nicht die kulturkritischen Aussagen oder Engagements, die den Anlass dafür gaben, diese Einführung mit dem Algerien-Aufenthalt Bourdieus zu beginnen. Dies hat vielmehr eine ganz praktische, bislang aber vielleicht vernachlässigte Ursache: Bourdieu greift für seine Studien in Algerien nicht nur auf Gespräche und Fragebögen zurück, sondern betreibt seine Forschungen auch mit Hilfe von Fotoapparat und folglich: Bildern. (Vgl. Schultheis/Frasinghelli 2003) Eine erste Auseinandersetzung mit Bildern, ihrer forschungsstrategischen Relevanz, ihren sozialen Gebrauchsweisen und Ausdrucksmöglichkeiten findet also bereits hier, in den späten 1950er Jahren und zu Beginn des Bourdieu'schen Schaffens statt.<sup>5</sup>

Ausgehend von diesem Aufeinandertreffen von ethnologischer Sozialforschung und Bildreflektion wird im Folgenden die Kunsttheorie Bourdieus in ihren wesentlichen Aspekten geschildert. Werden in Bourdieus

Beschäftigung mit Bildern schon zentrale Begrifflichkeiten seiner Sozialtheorie thematisiert, erschließt sich der Stellenwert der bildenden Kunst innerhalb des sozialen Raumes im Anschluss daran anhand der Herausbildung jenes Bereiches, den Bourdieu das künstlerische Feld nennt. Nach dessen Schilderung und der Beschreibung seiner wichtigsten Funktionsmerkmale, beschäftigt sich der dritte große Abschnitt dieses Buches genauer mit einzelnen Bereichen dieses Feldes und der Frage, wie in ihm und aus ihm heraus zu handeln ist.

Die folgende Darstellung der Kunsttheorie Bourdieus handelt also von einem Ausschnitt aus dessen gesamtem theoretischen Schaffen, der zugleich ein subjektiver Zusammenschnitt ist. Zum einen schließt das nicht aus, dass mir einige wichtige Hinweise oder Textstellen zum Thema entgangen sein können. Zum anderen aber sind damit Aspekte zusammengetragen worden, die in dieser Form meines Wissens bislang nicht gruppiert und kombiniert worden sind.<sup>6</sup> Das liegt u. a. daran, so die These, die dieses Buch durchzieht, dass die sozialtheoretische Bedeutung dieser Aspekte bislang unterschätzt wurde. Um die Stärken und Schwächen der Bourdieu'schen Kunsttheorie besser zur Geltung kommen zu lassen, ist auch Sekundärliteratur in die Diskussion mit einbezogen worden. Allerdings habe ich mich dabei weitgehend auf Artikel, Aufsätze und Bücher beschränkt, die sich ausdrücklich auf Bourdieu beziehen, an ihn anschließen oder ihn kritisieren. Die jeweilige Einordnung der Bourdieu'schen Ausführungen in die allgemeinen Debatten zu Manet, der Avantgarde- oder der Sprechakttheorie oder dem Kunst-

markt hätte den Rahmen dieses Buches bei weitem gesprengt.

Was die künstlerischen Arbeiten betrifft, bin ich ausführlicher nur auf fünf Positionen eingegangen. Zwei davon weisen einen direkten Bezug zu Bourdieu auf: Andrea Fraser hat explizit mit der Feldtheorie gearbeitet, und Bourdieu hat sich positiv auf das Schaffen von Hans Haacke bezogen. Die anderen drei Positionen – Allan Sekula, Alice Creischer/Andreas Siekmann und die Mujeres Creando – schienen mir in verschiedener Hinsicht besonders gut geeignet, um bestimmte Aspekte von Bourdieus Theorie zu veranschaulichen. Diese Kunst ist hier in Textteilen mit relativer Autonomie untergebracht, den vier Exkursen. Auf weitere ausführliche oder eingestreute Beispiele habe ich bewusst weitest gehend verzichtet, sie mögen beim Lesen in den Kopf kommen – oder unbekannt und damit irrelevant bleiben. Denn dies soll eben kein Buch sein, auf dessen Titel – wie nach Bourdieu wohl auf den meisten Kunstbüchern – eigentlich stehen müsste: »Nur für Kunstliebhaber und Kunstliebhaberinnen geeignet«.



# I. BOURDIEU UND DIE BILDER

## 1. BOURDIEU UND DIE BILDER.

### EINFÜHRUNG

#### Algerien und der ungeklärte Zusammenhang von Bildproduktion und Sozialforschung

»My final prayer: Oh my body, make of me always a  
man who questions!«

Frantz Fanon, »Black Skin, White Masks« (1967: 232)

Bilder nehmen eine besondere Rolle im Schaffen des Soziologen Pierre Bourdieus ein. Bereits zu Beginn seiner Laufbahn, während eigener Feldforschungen in Algerien, machte Bourdieu selbst Fotos. Damit zog er schon früh die ambivalente Aussagekraft von Bildern für die Erklärungen der sozialen Welt zu Rate. Im Laufe seiner Karriere bedient sich Bourdieu eines, wie Ulf Wuggenig (2008: 144) anmerkt, Rückgriffes »auf visuelle Aussageformationen«, der in seiner Breite und Vielfalt unter SoziologInnen einzigartig ist. Die konkrete Situation des kolonialen Algerien steht nicht nur am Anfang von Bourdieus Auseinandersetzung mit Bildern, sondern in ihr werden auch die Grundlagen für die wechselhafte Geschichte von wissenschaftlicher Distanz und politischer Einbezogenheit gelegt, die sein gesamtes Schaffen ausmacht. (Vgl. auch Schultheis 2004)

Pierre Bourdieu, 1930 in der südfranzösischen Provinz geboren, wird nach seinem Philosophie-Studium in Paris 1955 als Soldat nach Algerien versetzt. Von 1958 bis 1961 führt er dort ethnologische und soziologische Feldforschungen durch. Seit dem 1. November 1954 kämpfte die Nationale Befreiungsfront (FLN) mit größer werdender Anteilnahme der Bevölkerung gegen die französische Kolonialmacht. Der Krieg endete erst 1962 mit der Unabhängigkeit Algeriens. Für Bourdieu ist die Erfahrung seiner Feldstudien während des Algerienkrieges die Grundlage jener wechselhaften Verknüpfungen, die in seiner Arbeit zwischen der theoretischen Entwicklung und dem politischen Engagement existieren.<sup>7</sup> Zwar gehen Theorie und Politik in Bourdieus Werk durchaus ein konjunkturelles Verhältnis ein, das sich gegen Ende seines Lebens in einem deutlichen Aufschwung befindet. Eine grundsätzliche Frage, die an der Schnittstelle beider Bereiche anzusiedeln ist und Bourdieus gesamtes Werk durchzieht, bearbeitet er angesichts der kolonialen Herrschaft in Algerien erstmals systematisch: wie kulturelle Herrschaft die Denk- und Wahrnehmungsschemata der Menschen prägt. In den vom Kolonialregime eingerichteten Umsiedlungslagern beobachtet er die Erosion eines ganzen Wertesystems der »Entwurzelten«. Diese Studien einer auf Gewalt basierenden Ausnahmesituation werden sowohl Grundlage für Bourdieus (theoretische) Untersuchungen der Normalität der französischen Gesellschaft in »Die feinen Unterschiede« (1987 [1979]) wie auch für sein (politisches) Anprangern von zur Entwurzelung führenden sozialen und politischen Verhältnisse in »Das Elend der Welt« (1997 [1993]).

Begleitend zu seinen Studien in Algerien macht er um die 2000 Fotos der Menschen, die er interviewt, der Städte und Landesteile, in denen er sich aufhält und von Situationen, die das alltägliche Leben wiedergeben. Die Fotos dienen aber nicht der reinen Dokumentation (die »rein« selbstverständlich nie sein kann, weil ihr immer bestimmte Bedingungen zu Grunde liegen und subjektive Entscheidungen vorausgehen). Sie weisen deshalb auch sehr wenig von der Heroisierung Einzelner in aussichtslosen Lagen auf, die die Geschichte des künstlerischen Sozialdokumentarismus durchzieht. Vielmehr entwickelt Bourdieu die Methode der »teilnehmenden Objektivierung«, also eine forschende Distanz innerhalb einer gewissen moralischen Anteilnahme. Diese Distanz ist insofern nicht im Sinne einer Distanzierung zu verstehen, an seinen Sympathien lässt Bourdieu keinen Zweifel: »Fotos zu machen«, sagt er in einem Interview, »war in diesem Fall eine Art und Weise, ihnen zu sagen: ›Ich interessiere mich für euch, ich stehe auf eurer Seite, ich höre euch zu, ich werde bezeugen, was ihr hier erlebt.«« (Bourdieu 2003a: 32f.) Franz Schultheis (2008: 40) hebt diesen Anteil nehmenden Aspekt der Bourdieu'schen Fotografie noch hervor, indem er die Algerienbilder als Verknüpfung von fotografischer und diskursiver Visualisierung beschreibt. Diese Verknüpfung bringt laut Schultheis neben der Parteinahme für die Unterdrückten auch die wissenschaftliche Methode der dichten Beschreibung hervor. Damit steht sie in der Lesweise Schultheis' bereits für ein frühes und letztlich kontinuierliches Zusammengehen von wissenschaftlicher Analyse und politischem Engagement bei Bourdieu.

Die Diskussion um das Verhältnis von Bildern zu sozialwissenschaftlicher und historischer Forschung ist längst nicht abgeschlossen. Fragen wie die, ob Fotos historische »Quellen« sind oder mehr über den Standpunkt des Fotografen/der Fotografin als über das Abgebildete verraten, ob sie als Beweismittel für bestimmte Thesen taugen oder nur zu deren Bebilderung, ob Bilder nicht nur erzählen, sondern auch handeln (wie bestimmte Worte es nach der Sprechakttheorie tun), werden nach wie vor diskutiert. Zu dieser Diskussion kann die Auseinandersetzung mit Bourdieus Fotografien sicherlich einen Beitrag leisten. Denn Bourdieu verwendete die in Algerien gemachten Fotos u. a. zur Überprüfung seiner eigenen, wissenschaftlichen Methode, gewissermaßen als Korrektiv.

Bourdieu tritt seine Forschungen mit einem äußerst kritischen Verhältnis zur ethnologischen Untersuchung von Ritualen an. Man müsse ihr jeden »Rassedünkel« entreißen, der die Beforschten nur beschäme und ihnen die Erkenntnis und Anerkennung ihrer eigenen Überlieferungen verweigere. Wie absurd die Erforschung ritueller Praktiken unter den konkreten, tragischen Bedingungen des Algerienkrieges gewesen sei, sei ihm bei der Betrachtung eines seiner Fotos wieder klar geworden, »als mir alte Fotos von gemauerten, mit Schlangenreliefs verzierten Saatgetreidebehältern in die Hände gerieten, die ich Ende der fünfziger Jahre bei Studien in der Gegend von Collo aufgenommen hatte. Obwohl ich kein Blitzlicht hatte, ist die Bildqualität gut. Das aber verdanke ich nur der französischen Armee, die den Bewohnern des Hauses, in welchem die Behälter als ortsfestes (weil »gemauertes«) »Mobilier« standen, zwecks Vertreibung das Dach über

dem Kopf angezündet hatte.« (Bourdieu 1999a: 11) Anhand des Fotos reflektiert Bourdieu nicht nur seine Arbeit als Sozialforscher, sondern auch die Produktionsbedingungen des Fotos selbst. Hier kann durchaus ein erster Anstoß auch zu Bourdieus späterer Beschäftigung mit der bildenden Kunst gesehen werden. Denn auch dabei geht es ihm darum, das einzelne Bild im Kontext der Bedingung seiner Entstehung zu betrachten – anzuschauen und zu untersuchen.

Eine weitere Funktion der Bilder ist aber auch inhaltlicher Art. Wenn auch nicht ganz geklärt ist, ob bebildern oder beweisend, sie dienen in jedem Fall der Unterstützung, der Anschauung seiner These: In Algerien untersuchte Bourdieu nicht nur die Auswirkungen der Kolonialpolitik auf die algerischen Bäuerinnen und Bauern, sondern auch die inneren Strukturen der Bevölkerungsgruppe der Kabylen selbst. Dabei entwickelte er einen seiner zentralen sozialtheoretischen Begriffe, den des Habitus. Denn in der kabylichen Gesellschaft meinte Bourdieu besonders deutlich die einverleibten, zum Körper gewordenen Voraussetzungen sozialen Handelns zu erkennen. Der Habitus umfasst alle verkörperten Dispositionen, die in der kabylichen Gesellschaft besonders im Unterschied zwischen Männern und Frauen, ihren Redeweisen und Körperhaltungen zum Ausdruck kam. Diese wurden für Bourdieu zum Prototypen seiner Untersuchungen zur symbolischen Gewalt (vgl. Bourdieu 2005a). Zur Veranschaulichung des Habitus-Konzeptes zitiert Bourdieu den schwarzen US-amerikanischen Schriftsteller James Baldwin mit einer Beschreibung, die aus Frantz Fanons »Schwarze Haut, weiße Maske« stammen könnte: Den Unterschied zwischen Schwarzen

und Weißen erfahre das schwarze Kind unbewusst und, »(l)ange bevor das schwarze Kind diesen Unterschied wahrnimmt, und sehr viel früher, als es ihn begreift, hat es begonnen, auf ihn zu reagieren, von ihm kontrolliert zu werden.« (Bourdieu 2001c: 217) Es habe sein Verhalten doppelt anzupassen, da es einer doppelten Angst vor Bestrafung unterworfen sei, der Bestrafung durch die Eltern und derjenigen durch eine Gesellschaftsstruktur, die noch in der Stimme der Eltern zum Ausdruck käme. In dieser Schilderung, so Bourdieu (2001c: 217), trete besonders die Erfahrung zu Tage, wie ein Körper sich mit der »Gewalt der den Gesellschaftsstrukturen inhärenten Zensuren solidariert.«<sup>8</sup> Wenn sich wichtige Differenzen in der sozialen Stellung in der Körperhaltung wieder finden lassen, in der Art und Weise, »wie man *sich hält*« (Bourdieu 1999a: 129), dann bietet die Fotografie eine hervorragende Möglichkeit – trotz aller Bedenken gegenüber der Macht des Fotografierenden und der Willkür der BetrachterInnen –, zumindest Spuren dieser verschiedenen Haltungen aufzuspüren.

Judith Butler (2006: 237) hat den Habitus-Begriff treffend als »Theorie des Körperwissens« bezeichnet, also zugleich als eine Form dessen, was der Körper weiß und was über ihn gewusst wird. Es erscheint daher nur folgerichtig, in der Abbildung von Körpern etwas über beiderlei Wissen in Erfahrung bringen zu wollen. Und das, obwohl die Denk-, Gefühls- und Wahrnehmungsschemata, die ein solches Körperwissen ausmachen und als welche Bourdieu den Habitus auch beschreibt, sich selbst schwerlich abbilden lassen. Bourdieus Herangehensweise an seine eigene fotografische Praxis ist aber nicht naiv. Die Fotografie kann soziale Prozesse

nicht abbilden, wohl aber zu ihrer Erklärung beitragen, so wie Skizzen oder Notizen als Gedächtnisstützen fungieren (und oft schon wesentliche Aspekte des daraus entstehenden Werkes enthalten). Bourdieu reflektiert die Fotografie als ein Hilfsmittel, welches in einem ganz bestimmten Kontext, der kolonialen Situation, eingesetzt wird. Und er reflektiert seine Position als Forscher, die auch seinen Blick durch den Fotoapparat prägt. Bourdieu formuliert damit nicht zuletzt auch seinen Anspruch an die Position des/der SozialforscherIn: Sich des eigenen Blicks bewusst zu sein und die eigenen Erwartungen ebenso zu überprüfen wie alle zur Verfügung stehenden Parameter der Darstellung, also das zu hinterfragen, was die Kunsthistorikerin Kaja Silverman (1997: 58) das »Vor-gesehene« nennt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Bilder für Bourdieu auf vier Ebenen von Bedeutung sind: Erstens stellen sie einen Anlass für die Reflektion von Positionierung und Beobachtung dar (objektivierende Distanz), zweitens können sie als Prüfstein für die sozialwissenschaftliche Methode fungieren und ihre manchmal sicherlich absurden Kontexte beleuchten helfen (wie das Foto, auf dem das fehlende Dach nicht zu sehen ist). Drittens können die Bilder als Ausgangspunkt für die Frage nach den Bedingungen der Bildproduktion gelten. Will man verstehen, wie bestimmte Produkte in die Welt gekommen sind, muss man sich aus soziologischer Sicht mithin den Produktionsverhältnissen zuwenden. Nicht nur strukturelle Bedingungen lassen sich dadurch beschreiben, sondern durchaus auch Verhältnisse zwischen Abgebildetem und Abbildendem sowie verschiedene Formen der Ab-

bildung. Und viertens dienen die Bilder als inhaltliches Hilfsmittel zur Unterstützung der eigenen These, im Falle Bourdieus speziell der vom Habitus als Körperwissen, aber auch jener der »Entwurzelung« derjenigen, die vom Kolonialsystem zur Umsiedlung gezwungen wurden.

Obwohl es sich bei Bildern nur um Repräsentationen, obwohl es sich bei der Kunst nur um eine bestimmte Produktionsform(ation) und beim künstlerischen Feld nur um ein kleines Segment des sozialen Raum handelt, sollte hier schon deutlich geworden sein, dass und inwiefern Bourdieus Beschäftigung mit Kunst nicht nur theorieimmanent von großer Relevanz ist, oder anders, mit Bourdieus eigenen Worten formuliert, dass seine »Liebe zur Kunst« legitim ist. Als Titel seiner Auseinandersetzung mit dem Museum ist »Die Liebe zur Kunst« von Bourdieu eigentlich als ironische Spitze gegen ahistorische und von gesellschaftlichen Verhältnissen absehbende Betrachtungsweisen der Kunst gerichtet, sie lässt sich aber auch als durchaus begründete, adäquate Beschreibung der Haltung Bourdieus zu diesem Gegenstand interpretieren. Nicht nur, dass er die Künste auf unterschiedlichen Ebenen und zu verschiedenen Anlässen immer wieder zum Gegenstand seiner Forschungen gemacht hat, Bourdieu hat sie zudem auch in das explizit politische Engagement am Ende seiner Karriere mit einbezogen. Dabei hat er die Künste gegen die Einschränkungen verteidigt, die ihnen durch das widerfahren, was er die neoliberale Offensive genannt hat (vgl. Haacke/Bourdieu 1995, Bourdieu 1999b). Das Verhältnis von Kunst und politischem Engagement Bourdieus wird im vorletzten Kapitel ausführlicher behandelt. Zunächst aber wird

noch einmal die Bedeutung vertieft, die die Kunst für zentrale Begrifflichkeiten von Bourdieus Sozialtheorie hatte, bevor dann seine spezifische Herangehensweise an die Kunst dargestellt wird.

**»...im Herzen des künstlerischen Projekts«  
oder: Das Kollektive im Individuellen, der Habitus**

»denn die innenarchitektur sollte mich schließlich aufs college bringen«

Allan Sekula, »Aerospace Folktales« (2003: 147)

Der Großteil der soziologischen Untersuchungen und der theoretischen Auseinandersetzungen, die mit der Feld- und Habitus-Theorie Bourdieus arbeiten, geht nicht näher auf dessen kunsttheoretische Überlegungen ein. Das ist insofern nicht weiter erstaunlich, als das künstlerische Feld nur einen kleinen Teilbereich innerhalb des sozialen Raumes und auch für politische Debatten nicht unbedingt ein zentrales Terrain ausmacht. Dennoch kann es verwundern. Denn ein wichtiger Bereich, in dem der Begriff des Habitus – neben den Forschungen in Algerien – entwickelt worden ist, findet sich in der Kunst.

Bourdieu greift mit dem Habitus einen Begriff auf, den bereits der Kunsthistoriker Erwin Panofsky gebraucht hatte. Panofsky hatte sich die Frage gestellt, wie sich nachweisen lasse, dass sich in der Kunst des Mittelalters Theologie in Architektur übersetzt habe, wie also scholastisches Denken in gotische Bauwerke gemündet ist. Panofsky stößt bei dem Versuch, diese Frage zu

beantworten, auf die zentrale Rolle und Bedeutung der von vielen gemeinsam besuchten Schule. Denn die Schule bringt Individuen hervor, die mit einem System von unbewussten Schemata ausgerüstet sind, in dem ihre Bildung bzw. ihr Habitus wurzelt. Die ausdrückliche Funktion der Schule bestehe darin, so Bourdieu (1997a: 139), »das kollektive Erbe in ein sowohl *individuell* als *kollektiv Unbewußtes* zu verwandeln.« Dieses von der Schule vermittelte, kulturelle Unbewusste stiftet eine allgemeine, aber individuell spezifische Disposition für Denk- und Handlungsschemata, die Bourdieu (1997a: 123) als kulturellen Habitus bezeichnet. Der Habitus übernimmt in Gesellschaften, in denen es Institutionen wie die Schule gibt, jene Funktion, die in traditionellen, vormodernen Gesellschaften Mythen und Riten innehatten: die Funktion der Klassifikation. Der Habitus hilft bei der Einteilung und Ordnung der Welt und begründet diese Ordnung zugleich. Schon im Gebrauch Panofskys sei der Habitus weniger ein gemeinsamer Code oder ein allgemeines Repertoire zur Lösung kollektiver Probleme, so Bourdieu (1997a: 143), sondern vielmehr »ein Zusammenspiel bereits im voraus assimilierter Grundmuster.«

Ein solches Zusammenspiel trifft selbstverständlich auch die Kunstproduktion, und zwar nicht nur die mittelalterliche, sondern auch die jeweils gegenwärtige. Bourdieu entwickelt seinen eigenen Habitus-Begriff dann auch anhand einer besonderen Situation bzw. anhand eines besonderen Beispiels: des Künstlers/der Künstlerin in der Gesellschaft. Man habe sich bisher nicht ausreichend klar gemacht, welche Konsequenzen es hat, dass ein/e AutorIn für ein Publikum schreibt (oder dass ein/e KünstlerIn für die BetrachterInnen pro-

duziert). Die KünstlerInnen, und Intellektuelle im Allgemeinen, hängen laut Bourdieu in ihrem Selbstbild wie kaum eine andere gesellschaftliche Gruppe von dem Bild ab, welches andere sich von ihnen machen. Auf diese Weise interveniere die Gesellschaft »noch im Herzen des künstlerischen Projekts« (Bourdieu 1997a: 86). Auch die für KünstlerInnen typische Ablehnung von Anforderungen, Geboten oder Reizen, die nicht aus ihnen selbst kämen, beziehe sich noch auf diese externen Anforderungen. So vermischen und verbinden sich in der Konzeption des Werkes die immanente Notwendigkeit des Künstlers/der Künstlerin, es zu schaffen, zu verbessern und zu vollenden, mit sozialen Zwängen. Diese ergeben sich allein durch die Beziehungen und Bezugnahmen des Künstlers/der Künstlerin auf VerlegerInnen bzw. SammlerInnen und GaleristInnen, die Museen, das Publikum und andere KünstlerInnen.

Diesen speziellen Zusammenhang, den die Produktionsbedingungen künstlerischer Arbeiten ausmachen, nennt Bourdieu das künstlerische Feld. Der Begriff des Feldes steht als »Ding gewordene Geschichte« korrelativ zum Begriff des Habitus als »Leib gewordener Geschichte«. (Vgl. Jurt 1995: 81) Beide Begriffe sind als permanent aufeinander bezogen gedacht. Das spezifisch künstlerische Feld hat sich als ein Zusammenhang von Institutionen, Personen, Praktiken und ihrer jeweiligen Geschichte gebildet. Es bildet die stets in Bewegung befindliche Umgebung, in der jeder Künstler/jede Künstlerin agiert. Die Verhältnisse von Austausch und Konkurrenz sowie Anerkennung und Ablehnung innerhalb des Feldes schaffen sowohl unendliche Möglichkeiten als auch bestimmte Grenzen des

Denkbaren (oder einfach nur Begrenzungen dadurch, dass immer »Neues« produziert werden muss). Allein deshalb dürften Individualität und Kollektivität nicht als sich jeweils äußerliche Gegensätzen konzipiert werden. Man müsse sich – entgegen der Vorstellung vom schöpferischen Individuum und der mysteriösen Einzelwerke – die Möglichkeiten offen halten, »im Zentrum des Individuellen selber Kollektives zu entdecken; Kollektives in Form von Kultur – im subjektiven Sinne des Wortes ›cultivation‹ oder ›Bildung‹ oder, nach Erwin Panofskys Sprachgebrauch, im Sinn des ›*Habitus*‹, der den Künstler mit der Kollektivität und seinem Zeitalter verbindet und, ohne daß dieser es merkte, seinen anscheinend noch so einzigartigen Projekten Richtung und Ziel weist« (Bourdieu 1997a: 132).

Bourdieu setzt mit dem Habitus der Vorstellung der individuellen künstlerischen oder der Willensfreiheit aber nicht ein Konzept totaler Vorherbestimmtheit entgegen. Zwar hebt das Konzept des Habitus auf gesellschaftliche, und genauer: feldspezifische Strukturen ab. Aber es betont gegenüber dem Strukturalismus gerade ein aktives Element, und nicht zufällig ist im Anschluss an Bourdieu eine eigene Theorie der Praxis entstanden, die Praxeologie (vgl. z. B. Reckwitz 2006, Vester 2007).<sup>9</sup> Diese Praxis leitet sich nicht einfach von den kollektiven Strukturen, also der jeweiligen Position und Disposition ab, sondern sie ist immer auch eine bewusst und unbewusst lernende. Das ist der Grund, warum Judith Butler im Hinblick auf den Habitus von »Körperwissen« spricht: weil dieses Lernen auch unbewusst vor sich geht und durch die Körper geschieht. Aber es ist ein Lernen, ein Aufnehmen in Aktion. Der gewissermaßen anpasserischen, mit den

Gewaltstrukturen einer Gesellschaft in Einklang stehenden Funktion des Habitus steht ihre erfassende gegenüber: Die »*körperliche Erkenntnis*« (Bourdieu 2001c: 174) erkennt die Welt mit Hilfe von Konstruktionsprinzipien, die in dieser Welt konstruiert wurden. Bourdieu differenziert damit die Botschaft aus, die bereits Blaise Pascal – deshalb heißen die »Meditationen« (2001c) im französischen Original auch »*Méditations pascaliennes*« [1997] – in dem schönen Wortspiel zum Ausdruck brachte: »Le monde me comprends, mais je le comprends.« (»Die Welt enthält mich, aber ich verstehe sie«).

Zusammengefasst verbinden sich im Habitus also drei Elemente: Er ist erstens Körperwissen, also ein Instrument praktischer Erkenntnis (im Gegensatz zur reinen Kognition), damit ermöglicht er zweitens den schöpferischen Umgang mit den eigenen Dispositionen (im Gegensatz zur strukturalistischen Version des Subjektes als TrägerIn von Strukturen). Drittens trägt der Habitus diese Dispositionen aber bereits in sich, als geronnene Geschichte, mit der der/die Einzelne umgehen muss (im Gegensatz zum Voluntarismus des Existenzialismus).

Subjektive Intentionen eines Künstlers/einer Künstlerin lassen sich nach Bourdieu nur dann ermitteln, wenn man das Universum der Positionen kennt, in denen er oder sie situiert war bzw. ist, und in der er/sie sich folglich positioniert (hat) (vgl. Bourdieu 2001a: 145). Gleiches gilt für die Bedeutung von Kunstwerken, die sich nicht bloß aus dieser Intention ergeben. Auch sie sind nur in Relation zu anderen Positionen und Positionierungen zu verstehen. Ein solches Universum, in dem neben Positionen (wo jemand steht) und Positionie-

rungen (wofür und auf welche Weise jemand Stellung bezieht) auch Dispositionen (was jemand mitbringt) über Erfolg und Misserfolg, Anerkennung und Ablehnung entscheidet, nennt Bourdieu ein Feld. Habitus und Feld begründen sich wechselseitig: Der gebildete und kultivierte Habitus ist die Voraussetzung dafür, das Kunstwerk als solches (an) zu erkennen, ihm Sinn und Wert zu verleihen, und zugleich setzt dieser Habitus ein Feld voraus, in dem die angewandten Kategorien und Klassifikationen von Dingen und Personen Gültigkeit beanspruchen können. Bourdieu entwirft dieses Modell gegen eine lange Tradition philosophischer Kunstbetrachtung, die im Kunstwerk immer eine »transhistorische oder ungeschichtliche Essenz« (Bourdieu 1993d: 16) zu erfassen versucht. Das Problem solcher Wesensanalysen besteht aber darin, dass sie die geschichtlich entstandene Situation des/der Analysierenden ebenso außer Acht lässt wie die des Gegenstandes. Dadurch würde eine partikulare Erfahrung, die des kultivierten Kunstliebhabers oder der kultivierten Kunstliebhaberin, zu einer universellen, transhistorischen Norm aller künstlerischen Wahrnehmung verabsolutiert. Den Analysen einer Essenz der künstlerischen Arbeit hält Bourdieu deshalb das Feld-Habitus-Modell entgegen, das letztlich auf einer schlichten Tatsache beruht, der es analytisch gerecht zu werden gilt: Sowohl Kunstwerk als auch KunstliebhaberIn sind »Ergebnis der Geschichte« (Bourdieu 1993d: 17).

Bevor nun allgemeine Gesetze des künstlerischen Feldes erläutert werden, wird zunächst beschrieben, wie es überhaupt zu dessen Herausbildung kam. Daran anschließend wird dann das künstlerische Feld als Teil des sozialen Raumes beschrieben.

## II. KUNST IM SOZIALEN RAUM

### **2. DAS KULTURELLE FELD (ALS TEIL DES SOZIALEN RAUMS)**

#### KUNST ZWISCHEN REINER PRODUKTION UND MASSENPRODUKTION

»Gesellschaftlich an der Kunst ist ihre immanente Bewegung gegen die Gesellschaft, nicht ihre manifeste Stellungnahme. (...) Soweit von Kunstwerken eine gesellschaftliche Funktion sich präzisieren läßt, ist es ihre Funktionslosigkeit.«

Theodor W. Adorno, »Ästhetische Theorie« (1973: 336)

Als Teil des sozialen Raumes existiert das künstlerische Feld seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Bourdieu beschreibt seine Herausbildung in »Die Regeln der Kunst« am Beispiel der Literatur Gustave Flauberts. Im künstlerischen Feld ist es Édouard Manet, dessen Schaffen Bourdieu zum Ausgangspunkt seiner Feldanalyse nimmt (vgl. Bourdieu 1993c). Bourdieu bedient sich absichtlich solcher, als herausragend geltender Individuen, um auch und gerade deren besonderes Schaffen auf einen sozialen Kontext zurückzuführen (vgl. auch Jurt 2007: 205). Er verwendet die Begriffe des literarischen und des künstlerischen Feldes häufig synonym, denn beide haben sich ihm zufolge nicht nur zeitgleich, sondern auch mit vergleichbaren Mechanismen, also homolog, entwickelt: Das literarische und das künstlerische Feld bilden sich zwischen einem Pol der reinen Produktion und einem der Massenproduk-

tion heraus. Beide sind Teil des kulturellen Feldes (oder des Feldes der kulturellen Produktion). Diesem sind neben den Künsten auch die Medien, die Unterhaltungsindustrie und die alltäglichen kulturellen Praktiken zuzurechnen (Mode, Lifestyle etc.). Das kulturelle Feld enthält das künstlerische Feld und das künstlerische Feld wiederum enthält verschiedene Künste. So ist die bildende Kunst nur Teil des künstlerischen Feldes, zu dem auch andere Künste (darstellende Künste wie Tanz und Theater und Musik) gerechnet werden müssten.<sup>10</sup> Dass im Folgenden das Feld der bildenden Kunst mit dem künstlerischen Feld weitgehend gleichgesetzt wird, hat vor allem historische Gründe: Zur Zeit Manets waren die entscheidenden, d. h. legitimen Kunstpraktiken die der bildenden Kunst und unter diesen wiederum vor allem die Malerei. Insofern ist es folgerichtig, dass Bourdieu die »symbolische Revolution«, die mit dem Prozess der relativen Autonomisierung des Feldes stattfand, am Beispiel eines Malers beschreibt. Die an diesem Beispiel geschilderte Genese und Struktur des künstlerischen Feldes macht auch deutlich, was die Feldtheorie als sozial- und kulturwissenschaftliche Methode ausmacht.

## 2.1 Genese des künstlerischen Feldes

Widmeten sich die SoziologInnen der Kunst, bliebe vom Kunstwerk nicht viel übrig: Das Sinnliche würde zerstört und das Unverständliche um jeden Preis verständlich gemacht. Diesem, kürzlich von Rancière (2006: 79) erst gegenüber Bourdieu erneuerten Vorurteil, widerspricht Bourdieu: Mit Goethe wendet er er-

stens ein, dass der Gegenstand die Forschung nicht behindern dürfe, eine mögliche Entzauberung also in Kauf genommen werden müsse. Zweitens führe die wissenschaftliche Untersuchung des Kunstwerks innerhalb der Bedingungen seiner Produktion und Rezeption keineswegs per se zu einer Einbuße bei dessen Genuss. Im Gegenteil, er lasse sich dadurch sogar noch steigern (vgl. Bourdieu 2001a: 14). Bourdieu macht es vor: Mit Begeisterung widmet er sich einem Roman, den er seziert und dem er gerade auf diese Weise besonders gerecht zu werden scheint: Gustave Flauberts »Die Erziehung des Herzens«. Bourdieu widmet diesem Buch den ersten Teil von »Die Regeln der Kunst«, weil in ihm schon alle wesentlichen Elemente beschrieben seien, die Bourdieu in der Folge in seiner Studie zur Genese und Struktur des literarischen Feldes ausführt. Das literarische Feld und das künstlerische Feld sind Bourdieu zufolge als Synonyme zu verwenden: Auch wenn er die Regeln der Kunst vor allem anhand der Entwicklung Flauberts nachzeichnet, entwickelt er an der Figur Édouard Manets ganz ähnliche, homologe Gedanken für den Bereich der bildenden Kunst. Indem Bourdieu einem Buch (oder eben Kunstwerk) eine exponierte Stellung in der soziologischen Forschung einräumt, nämlich gewissermaßen als Zeugnis für die Mechanismen seiner eigenen Herstellung zu fungieren, weist er ihm auch ein besonderes Charakteristikum zu: Das moderne Kunstwerk, bescheinigt Bourdieu mit seiner Herangehensweise, zeichnet sich durch seine Reflexivität aus. Die Reflexivität verstärkt sich mit zunehmender Autonomisierung der kulturellen Produktionsfelder, in denen sich die ProduzentInnen mehr und mehr auf die Rück-

wendung ihrer eigenen Produktion konzentrieren – so muss beispielsweise die eigene Tradition rezipiert werden, um mit ihr brechen zu können –, was dazu führt, »deren eigenes Prinzip und spezifische Voraussetzungen freizulegen.« (Bourdieu 1993d: 30). Das moderne Kunstwerk aber reflektiert Verschiedenes: seine Position zwischen anderen Kunstwerken, den Unterschied zwischen Kunstwerken und anderen Produkten, die zu seiner Erschaffung notwendigen Produktionsmittel, das Verhältnis von Kunstwerk und KünstlerIn, das Verhältnis von Kunstwerk und BetrachterIn, das Verhältnis von KünstlerIn und BetrachterInnen, die gesellschaftlichen Bedingungen seiner Produktion, Machtverhältnisse – nur einen dieser Aspekte oder alle zugleich.

Der Roman Flauberts beschreibt seine ProtagonistInnen in einem Geflecht gesellschaftlicher Beziehungen – von Machtverhältnissen. Weil er seine Figuren so ausdrücklich in diesen Relationen verortet, ist die Ähnlichkeit zwischen Flaubert und seinem Protagonisten Frédéric Moreau nach Bourdieu auch nicht nur als eine autobiographische Skizze zu lesen, sondern als Form der »Selbstobjektivierung« (Bourdieu 2001a: 55). Flaubert schreibt über die Unfähigkeit Frédéric's, mit den ambivalenten Anforderungen des Lebens als Künstler zu recht zu kommen. Er schildert ihn einerseits als in einem Geflecht der Macht verortet (in dem und indem seine Ohnmacht zu sehen ist) und andererseits sich selbst als jemanden, der diese Ohnmacht durch Schreiben (also Kunstschaffen) überwindet. Diese Überwindung besteht in der Werkproduktion. Doch das Werk muss, um als solches zu bestehen, die ambivalenten Anforderungen – Leidenschaft und Ver-

nunft, reine Kunst und Geschäft – noch zuspitzen. Da das Schreiben, gerade das von »ernsthafte« Literatur (das Schaffen »ernsthafte« Kunst), nicht den Prinzipien der eigenen Klasse, des eigenen bürgerlichen Milieus<sup>11</sup>, entspricht, muss der/die SchriftstellerIn (der/die KünstlerIn) an der Umkehrung dieser Prinzipien arbeiten. Die Welt der Kunst wird zu einer Welt, in der die ökonomischen Gesetze verkehrt werden. Darin wird die oberste – paradoxe – Spielregel lauten: Wer verliert, gewinnt. »In der Tat findet man sich in einer verkehrten ökonomischen Welt vor: Auf symbolischem Terrain vermag der Künstler nur zu gewinnen, wenn er auf wirtschaftlichem Terrain verliert (zumindest kurzfristig), und umgekehrt (zumindest langfristig).« (Bourdieu 2001a: 136) – ein Merkmal des Feldes allerdings, dass sich in der zweiten Hälfte der 20. Jahrhunderts deutlich verändern wird (vgl. Zahner 2006). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tritt dem Ehrgeiz und dem Gewinnstreben des Bürgers zunächst die ausdrückliche Interesselosigkeit der Bohème gegenüber, die die »reinen KünstlerInnen« in deren Folge bis heute verteidigen. Erst aus diesem Verhältnis des Kunstschaffenden zu seiner Klasse entsteht überhaupt die Idee der »reinen Kunst«, deren Reinheitsgrad sich an der Entfernung bemisst, die sie zu allen Belangen des Geschäfts einhält. Das Geschäft allerdings wird deshalb nicht etwa bedeutungslos innerhalb des sich herausbildenden künstlerischen Feldes, sondern im Gegenteil ebenfalls dessen zentraler Gegenstand. Denn die Frage, wie es sich mit dem Geld verhält und wie man sich als KünstlerIn zum Geld verhält, taucht ja gerade in einer historischen Situation auf, in der Adel und Kirche als selbstverständliche

(Auftrag)Geber der KünstlerInnen ihre Selbstverständlichkeit verlieren. Das kulturelle Feld entwickelt sich so von Beginn an zwischen den zwei Polen der reinen Kunst auf der einen und der bürgerlichen Kunst auf der anderen Seite. Diese bürgerliche Kunst, von der sich die reine Kunst abgrenzt, existiert zwischen zwei extremen Varianten, die der »höheren käuflichen Kunst (...) und der niederen käuflichen Kunst« (Bourdieu 2001a: 54).

Mit der Figur des Künstlers, die Flaubert anhand von Frédéric und seiner Stellung im sozialen Raum entwirft, beschreibt er zugleich die Formel für die Erzeugung des Romans (und damit auch des Kunstwerks): »die Beziehung der doppelten Verweigerung gegensätzlicher Positionen in den verschiedenen sozialen Räumen und der entsprechenden Positionierungen, die einer Beziehung der objektivierenden Distanz gegenüber der sozialen Welt zugrunde liegt.« (Bourdieu 2001a: 61) Frédéric's doppelte Verweigerung ist die Verweigerung von reiner Kunstproduktion und die der Geldvermehrung. Letztlich ist es eine Weigerung, sich an der Realität zu beteiligen, die ihn umgibt. Aus dieser Verweigerung entsteht die Distanz, die Flaubert (im Gegensatz zu Frédéric) dann doch zum Schreiben ermächtigt. Diese Distanz aber ist kein Außerhalb, sondern eine Ebene der tätigen Reflektion: Bourdieu beschreibt das Feld hin und wieder als eine Art Spiel, das nur funktioniert, wenn es ernst genommen wird. Wie alle anderen Felder auch, funktioniert das künstlerische Feld nur dadurch, dass die in ihm Tätigen daran glauben, dass Investitionen sich lohnen, dass also beim Mitmachen etwas für sie dabei herauspringt (Anerkennung und/oder Geld) und dass sie (deshalb) dieses

Spiel affektiv besetzen, es also auch gerne spielen. Den Glauben an das Spiel nennt Bourdieu (2001a: 68) *illusio*. Diesen Glauben, der Frédéric fehlt, bringt Flaubert letztlich auf, indem er – man könnte sagen, in der Tradition von Miguel de Cervantes – das Spiel als Spiel beschreibt und sich gegenüber der Illusion (dem Roman) keine Illusionen macht.

### Die Eroberung der Autonomie

»Der Bürgermeister, ja der Bürgermeister, der Hauptstadtbürgermeister. Mit seinem Hofstaat in der Parisbar am Tisch der neuen Maler. Ist ja eventuell bald dicht, dann eben nicht, dann halt im Borcherts. Und die Maler tags darauf mit dem Oberbankier im Atelier. Und ich und ich und ich und ich.«

Die Goldenen Zitronen, »Der Bürgermeister« (Lenin, 2006)

Die gesellschaftlichen Veränderungen des 19. Jahrhunderts, die Ablösung der Geburtseliten durch die Geldeliten, veränderte auch die Bedingungen des Kunstschaffens: Der direkten Abhängigkeit von den Auftraggebern folgte eine indirekte, »eine *strukturelle Unterordnung*« (Bourdieu 2001a: 86). Diese Form der Unterordnung zwang sich den Kunstschaffenden vor allem durch zwei Vermittlungsinstanzen auf, den Markt und seine Sanktionen sowie die persönlichen Beziehungen (über die Familie und die Salons). In beiden Bereichen treffen auch die beiden Felder der politischen Macht und der Kunst aufeinander: Die Neureichen umgeben sich mit Künstlern, um ihren Einfluss auf die öffentliche Meinung zu vergrößern, und die

Künstler dienen sich den Reichen an, um an den staatlich vergebenen materiellen und symbolischen Ressourcen zu partizipieren. Dies sei, betont Bourdieu, keine Form der Vereinnahmung oder Integration, wie man um 1968 gesagt hätte, weil »beide Seiten auf ihre Kosten kommen« (Bourdieu 2001a: 89).

Auch wenn Bourdieu für die Entstehung des künstlerischen Feldes vor allem das literarische Feld beschreibt, hat er auch zeitgleich in der bildenden Kunst ganz ähnliche, homologe Prozesse beobachtet. Dabei profitierten die SchriftstellerInnen von den Errungenschaften (hinsichtlich der Autonomisierung) der KünstlerInnen und umgekehrt. (Vgl. Bourdieu 1993c: 239)<sup>12</sup> In einem Aufsatz über Édouard Manet beschreibt Bourdieu die Entstehung des künstlerischen Feldes als Institutionalisierung der Anomie. Der alljährlich von der Academie Royal organisierte Salon nahm an Bedeutung zu, je mehr die Bedeutung von Adel und Kirche als Auftraggeber abnahm. Bourdieu beschreibt das System der Akademie als eine staatlich sanktionierte Kunst, in der die Hierarchien über den Beamtenstatus der Künstler (als Kunstlehrer) klar geregelt waren, offizieller Erfolg und künstlerische Weihe waren aneinander und zudem an die Vertrautheit mit Repräsentanten der politischen Macht gekoppelt. Mit der steigenden Zahl von KünstlerInnen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nahm auch die Zahl jener zu, die von der von Academie-Mitgliedern gestellten Jury zurückgewiesen wurden. Die Proteste der Zurückgewiesenen, les refusés, nahmen derart zu, dass 1863 auf Betreiben Napoleons III. der Salon des Refusés eingerichtet wurde. Damit war eine Spaltung zwischen akademischer und nicht-akademischer Kunst vollzogen – paradoxer Weise vom

Staat selbst, der damit sein Monopol auf den künstlerischen *nomos*, die Entscheidung über gute und schlechte Kunst, aufgab. Ein solches Aufgeben ist nicht nur als Reaktion auf einzelne refüsierte Künstler wie Manet – dem auch Bourdieu (ähnlich wie Flaubert) immer eine herausragende Rolle zuschreibt – zurückzuführen, sondern auf die steigende Zahl Kunstschaffender überhaupt (gleiches gilt für den Stellenwert Flauberts und die steigende Zahl der Schreibenden): »the threat comes from numbers.« (Bourdieu 1993c: 251)

Neben der schieren Zahl neuer KünstlerInnen und der darauf folgenden Umwälzung der Institutionen, war die von den Zurückgewiesenen – insbesondere von Manet und den ImpressionistInnen – ausgelöste symbolische Revolution aber auch und vor allem eine ästhetische Revolution. Zu den ästhetischen Brüchen, die die Zurückgewiesenen und ImpressionistInnen herbeiführten und die beim Bürgertum auf Empörung stießen, gehörten nicht nur ikonologische und wahrnehmungstheoretische, die die Sozialgeschichte der Kunst hervorhebt (vgl. Held/Scheider 2006: 370): Die motivische Hinwendung zur modernen Großstadt und die perspektivischen und farblichen Verschiebungen waren zugleich Abwendungen von der bürgerlichen Welt der historischen Motive und von den Konventionen ihrer Wahrnehmung. Diese Verschiebungen erklären noch nicht das Phänomen, das übrigens auch Michel Foucault in Übereinstimmung mit Bourdieu am Beispiel Manets beschreibt: dass »ein ästhetischer Wandel einen moralischen Skandal auslösen kann.« (Foucault 1999: 37) Die umfassende Wirkung Manets und der ImpressionistInnen konnte nur deshalb eintre-

ten, weil sie laut Bourdieu (1993c: 246ff.) gegen die drei obersten Prinzipien der akademischen Malerei verstießen: Erstens gegen die Lesbarkeit der Werke: Die akademische Kunst erforderte ein komplexes Zeichensystem, welches das gebildete Publikum entziffern konnte. Bilder waren immer Narrationen, sie brachten moralische Werte zum Ausdruck oder veranschaulichten historische Emotionen und sollten interpretiert werden. Zweitens verstießen sie gegen die technische Meisterschaft. Das Lehrer-Schüler-Verhältnis des akademischen Systems basierte ganz auf der Ausbildung technischer Perfektion, der Kunstmarkt war darauf ausgerichtet, die am tadellosesten gefertigten Bilder am besten zu bezahlen. Drittens brachen sie mit dem Anspruch der Vollendung. Wie die technische Perfektion unterstrich die Vollendung der Gemälde (oder Skulpturen) den universellen Anspruch der (Bild)Aussage. Die Kunst der ImpressionistInnen verweigerte sich der Narration, indem sie formale Fragen in den Vordergrund stellte, sie brach mit dem Kult der Technik, indem sie Pinselspuren und damit den Produktionsprozess sichtbar ließ. Und sie kümmerte sich nicht um die Bedeutung der Vollendung, indem sie ihren Bildern etwas Skizzenhaftes, Unfertiges ließ und damit den Einbruch des Individuellen und Persönlichen ins Kunstwerk zuließ (vgl. Bourdieu 1993d: 26). Das war der Grund, warum der Bruch mit dem akademischen Stil auch mit einem Bruch im Lebensstil einherging: Die akademischen Künstler, deren *universelles* Künstlertum in der akademischen *Laufbahn* bestand, wurden von KünstlerInnen abgelöst, deren *partikulares Leben* zählte.<sup>13</sup>

Mit der Durchsetzung des partikularen Lebens als Modell und Maßstab, die sich auf der Grundlage der Genese einer reinen Ästhetik vollzieht, entwickelt sich auch die ästhetische Disposition. Als Ergebnis dieser feldinternen Kämpfe bleibt sie für Bourdieu aber keinesfalls bloß feldspezifisches Distinktionsmittel: Als Haltung betreibt die ästhetische Disposition die symbolische Reproduktion sozialer Ungleichheitsverhältnisse, nicht zuletzt weil sie die Genese ihrer eigenen Entstehung verschleiert.<sup>14</sup>

Diese Geschichte besteht in der Institutionalisierung der Anomie, also die Abkehr vom staatlichen *nomos*, dem Monopol auf die Wertung und Wertschätzung der Kunst. Das literarisch-künstlerische Feld bildet sich insofern zugleich in der und gegen die bürgerliche(n) Welt heraus. So besteht eine der wesentlichen Entstehungsgrundlagen auch in verschiedenen Brüchen mit der bürgerlichen Welt: zum einen im Bruch mit dem Lebensstil und in der damit einhergehenden »Erfindung der Lebenskunst« in der und als Bohème. Bei dieser Selbstkonstitution der Bohème vereinen sich »proletaroider Intellektuelle« und »deklassierte Bourgeois« (vgl. Bourdieu 2001a: 98). Zum anderen werden aber auch ethische und ästhetische Brüche herbeigeführt, die die Distanz zur politischen Macht suchen und sich in der Ablehnung bestehender Institutionen, also vor allem der Akademie, und deren Schaffensprinzipien äußern (vgl. Bourdieu 2001a: 103ff.). Damit wird auch das Recht eingeklagt, eigene Wertmaßstäbe aufzustellen und zur Geltung zu bringen: das »Recht auf Konsekration« (Bourdieu 2001a: 106). Auch die Konsekration ist ein für Bourdieus Sozialtheorie wichtiger Begriff, den er aus der kirchlichen Liturgie entlehnt

und der dort Weihe bedeutet, die Einweihung durch eine autorisierte Person und damit die Eingliederung in die beglaubigte Glaubenshierarchie. Geweiht werden müssen demnach sowohl die verhandelten Gegenstände als auch die handelnden Personen. Die Welt der Kunst, betont Bourdieu (1997a: 199), steht im selben Gegensatz zur Alltagswelt »wie das Heilige zum Profanen«. Deshalb hat er auch die Kultursoziologie als »die Religionssoziologie unserer Zeit« (Bourdieu 1993a: 187) bezeichnet.

Wenn also der Akademie das Recht auf Konsekration aberkannt wird, d. h. sich die KünstlerInnen in der Position befinden, in der sie die Aberkennung durchsetzen können, stellt sich sofort die Frage, wer diese Weihe dann übernehmen konnte. Bis es allerdings zur Durchsetzung, d. h. wiederum zur Anerkennung dieser neuen Prinzipien gekommen ist – und das beschreibt Bourdieu am Beispiel Charles Baudelaires ebenso wie an jenem Manets –, sind die revoltierenden KünstlerInnen zu »entsetzlicher *Spannung* verdammt.« (Bourdieu 2001a: 108) Wie im politischen Feld muss ein neues Regime etabliert werden, das Legitimität garantiert. Diese Situation wird zu einer paradigmatischen der künstlerischen Existenz überhaupt: Not und Elend, die stets die geistige Integrität zu gefährden scheinen, werden zugleich als einziger Ort der Freiheit erlebt und »als einziges legitimes Prinzip einer von Revolte nicht zu trennenden Inspiration.« (Bourdieu 2001a: 111) In dieser Spannung hat auch einer der wesentlichen Aspekte im Kampf um Anerkennung seinen Ursprung. Denn durch die Ablehnung der bürgerlichen Kultur und des bürgerlichen Lebensstils entsteht eine Nähe zum proletarischen Not-

wendigkeitsgeschmack – aus der Not eine Tugend zu machen –, gegen die die KünstlerInnen immer argumentieren bzw. sich sprichwörtlich mit Leib und Seele behaupten müssen. »Indem sie selbst die Notwendigkeit entwickeln, die ihre Tugend ausmacht, sind sie stets dem Verdacht ausgesetzt, die Notwendigkeit zur Tugend zu machen.« (Bourdieu 2001a: 134)

Um die symbolische Revolution, die von Flaubert und Manet ausgelöst wurde, zu verstehen, muss neben dem Kontext der Academie auch noch der Zusammenhang von stilistischen und politischen Einsätzen erläutert werden: Ab der Mitte des Jahrhunderts setzt sich laut Bourdieu in Frankreich in Abgrenzung von der leichteren und kommerzieller werdenden »bürgerlichen Kunst« die – in der Malerei von Gustave Courbet geprägte – »realistische Kunst« ab (art social) und gegen beide bildet sich eine dritte Position, die des l'art pour l'art. Alle drei Positionen sind Spezifizierungen der Position, die der Künstler/Schriftsteller im Feld der Macht einnimmt (nämlich die des beherrschten Herrschenden, aber dazu später). Die bürgerlichen Künstler bleiben letztlich ihrer Herkunft treu, Lebensstil, Wertesystem und politische Anschauungen entsprechen im Wesentlichen denen, für die sie schreiben (meist Theaterstücke) oder Kunst machen. Durch diese weitgehende Übereinstimmung mit den AkteurInnen des Feldes der Macht, sichern sie sich auch ihre Positionen (an der Academie beispielsweise). Die *gesellschaftliche engagierte Kunst*, art social, macht den entgegengesetzten Pol des Feldes aus. Dominant war sie in Frankreich um 1848, ihr Ziel war die Etablierung eines sozialen, gesellschaftspolitischen Auftrages für die Kunst. Hier macht Bourdieu auch die »proletaroiden Intellektu-

ellen« aus.<sup>15</sup> Ihre politische Haltung zugunsten beherrschter gesellschaftlicher Schichten führt Bourdieu zum Teil auf ihre eigene Herkunft (aus der Provinz und/oder dem Kleinbürgertum) zurück, sozusagen als Disposition zur Solidarität. Die *Kunst um der Kunst Willen*, l'art pour l'art, hat mit der gesellschaftskritischen Kunst die Ablehnung der bürgerlichen Kunst gemeinsam. Ihr Bruch mit der bürgerlichen Kunst ist laut Bourdieu noch radikaler als jener, den die sozial engagierte Kunst vollzieht: Denn diese ersetze nur ein Wertesystem durch ein anderes, während die l'art pour l'art nicht nur moralischen Konformismus verwerfe, sondern sich ganz von außerkünstlerischen Maßstäben freimache. Der moderne Schriftsteller/Künstler ist derjenige (und später erst diejenige), der (die) die Unabhängigkeit von politischen und moralischen Ansprüchen behauptet – im doppelten Wortsinne von äußern und verteidigen – und »keine andere Schiedsinstanz anerkennt als die spezifische Norm seiner Kunst.« (Bourdieu 2001a: 127) Das ist die eigentliche symbolische Revolution: Es entsteht ein Feld, das es eigentlich gar nicht geben müsste, eine Position *zwischen* den beiden Polen, keine bereits vorhandene, fixierte, sondern eine »aufzubauende Position« (Bourdieu 2001a: 127).

Bourdieu spricht von symbolischer Revolution, weil hier tatsächlich, wie oben bereits erwähnt, die Maßstäbe der Produktion und der Konsumtion umgekehrt werden: Gerade derjenige Pol des Feldes wird zum entscheidenden und Ton angehenden, der sich über das Desinteresse am Geld definiert und folglich ökonomisch der beherrschte Pol ist. Diese aufzubauende, gesellschaftliche Zwischenposition hatte auch die Aus-

bildung eines neuen Stils zur Folge. Sie ging mit der Ablehnung der bürgerlichen ebenso wie der engagierten Ästhetik einher und musste daher eine neue Ästhetik entwickeln. »Die ästhetische Revolution«, schreibt Bourdieu (2001a: 176), »kann sich nur ästhetisch vollziehen.« Politische und moralische Wertvorstellungen seien dafür, anders als oft angenommen, nicht voraussetzend. Wohl aber die spezifische soziale Situation, die die Kenntnis der bürgerlichen Regeln ebenso ermöglicht wie ein Gespür für deren angemessene Übertretung, die wiederum in Wohlstand und Ehelosigkeit eingebettet sind: die Situation des Künstlers also. Flaubert und Baudelaire hätten diese Position inne gehabt und ausgefüllt, ähnlich wie Manet in der Malerei. Um eine solche Position nicht nur inne zu haben, sondern als Positionierung auch auszufüllen, entwickelten sie bestimmte realistische Elemente aus der engagierten Kunst weiter, lösten sie aber von ihren moralischen und politischen Implikationen. Sie pflegten einen »*realistischen Formalismus*« (Bourdieu 2001a: 178), durch den die LeserInnen/BetrachterInnen gezwungen worden seien und würden, eine durch den Schaffensprozess evozierte »intensivierte Sicht des Realen zu entdecken« (Bourdieu 2001a: 180). Dass die ästhetische Revolution sich nur ästhetisch vollziehen kann, ist kein Widerspruch zu der diagnostizierten symbolischen (also weiter gehenden, das ganze Leben betreffenden) Revolution. Denn die ästhetische Wende ist eingebettet in ein ganz spezielles soziales Setting, auf das wiederum nur und gerade die von allen anderen Maßstäben gereinigte Ästhetik eine solche umwälzende Wirkung entfalten konnte.

An diesem Punkt wird vielleicht die Radikalität des Umbruchs deutlich, die diese Entkoppelung von Kunst und Moral (in der Kunst und im Leben) mit sich brachte: Denn sie betraf das Verhältnis der KünstlerInnen zu ihrer (bürgerlichen) Klasse, das Verhältnis der (engagierten, bürgerlichen und l'art pour l'art-) KünstlerInnen untereinander, die Beziehung von KünstlerInnen zum Werk (das nicht länger reiner Ausdruck der Künstlerseele noch Handwerk sein kann) und jene des Werks zu den Betrachtenden. Bourdieu (2001a: 181) spricht von einer »Revolution des Blicks«, in der der »reine Blick« habe erfunden werden müssen, zunächst um die Malerei – wie Zola über Manet schreibt – nur an und für sich wahrzunehmen, als Spiel von Farben, und Formen, um sich dann aber auf den gesamten sozialen Raum auszuweiten (vgl. Bourdieu 1993d: 27f.). Der reine Blick trifft die Realität ebenso wie die Kunst und kommt ohne Leidenschaft noch Geldgier aus, »das glatte Gegenteil der aus Schrecken und Faszination zusammengesetzten doppelten Ambivalenz des Kleinbürgers gegenüber den ›Bourgeois‹ und dem ›Volk‹.« (Bourdieu 2001a: 182) Der reine Blick ist schließlich auch jener sich unbeteiligt gebende, von interessenslosem Interesse geleitete und die soziale Welt wirkmächtig einteilende Blick, der die ästhetische Disposition auszeichnet.

Die Entstehung einer dualistischen Struktur

Die Umkehrung der ökonomischen Logik wirkt sich auch auf die Kunstgattungen selbst aus: Die Literatur staffelt sich in einer Hierarchie vom Theater über den

Roman zur Dichtung, wobei ökonomischer Erfolg stets den künstlerischen Wert zu schmälern droht (womit das Theater zu kämpfen hat) und ökonomische Erfolglosigkeit einem künstlerischen Gütesiegel häufig gleichkommt (wovon die Dichtung profitiert). Aus dieser dualistischen Logik entstehen auch die beiden Pole des Marktes. Bourdieu nennt sie den der »reinen Produktion« auf der einen Seite, in dem vor allem von und für die ProduzentInnen selbst produziert wird, und den der »Massenproduktion«, an dem man sich am Geschmack der Massen ausrichtet und dementsprechend massenhaft konsumiert wird. (Vgl. Bourdieu 2001a: 198) Hier reproduziert sich laut Bourdieu der Gegensatz des sozialen Raumes im Kleinen, der Gegensatz zwischen Kunst und Geld/Geschäft im sozialen Raum spiegelt sich innerhalb des literarischen/künstlerischen Feldes als der zwischen »reiner Kunst«, »symbolisch herrschend, aber ökonomisch beherrscht« (Bourdieu 2003b: 140) und der »kommerziellen Kunst« wider. Diese Struktur ist homolog zu der des Feldes der Macht, in dem die Intellektuellen (reich an kulturellem, relativ arm an ökonomischem Kapital) den Industriellen (relativ arm an kulturellem, reich an ökonomischen Kapital) gegenüber stehen. Der Pol der reinen Produktion allerdings besteht keineswegs allein aus KünstlerInnen, die sich gegenseitig ihre Bilder abkaufen. Auch hier werden Netzwerke geknüpft, ohne die die dominante Stellung der reinen Produktion innerhalb des künstlerischen Feldes nicht denkbar weil nicht durchsetzbar gewesen wäre. Solche Netzwerke umfassen verschiedene Personengruppen: neue Sammler und Galeristen, die ihren gesellschaftlich noch nicht gesicherten Status durch Investitionen

in Kunstwerke abzusichern versuchen, die zumindest langfristig Prestige versprechen würden; KunstkritikerInnen oder SchriftstellerInnen, die sich mit dem Schreiben über Kunst als Intellektuelle profilieren (und vom gemeinen Journalismus abheben) wollen; und selbstverständlich die KünstlerInnen selbst, die aber nicht nur malen, sondern auch die Bilder ihrer Freundinnen und Freunde ins Gespräch und – nicht selten über einflussreiche Familienkontakte – in Umlauf bringen. Eine besondere Bedeutung kommt bei diesen Netzwerken dem Verhältnis zwischen MalerInnen und SchriftstellerInnen zu. Wie bei einem nicht ausgesprochenen Pakt, bestärken sie sich gegenseitig in ihren Bestrebungen nach Unabhängigkeit (von der Academie im engeren und von der Pflicht, einer Sache zu dienen oder bestimmte Bedeutungen hervorzubringen, im weiteren Sinne). Viele SchriftstellerInnen betätigten sich als KunstkritikerInnen und trugen somit dazu bei, sowohl dem künstlerischen Lebensstil als auch der neuen Begeisterung für die Form Sinn und Geltung zu verleihen. Bei der Durchsetzung der spezifischen, »neuen Ökonomie der symbolischen Güter« (Bourdieu 2001a: 220) waren also die KünstlerInnen selbst die entscheidenden Subjekte.

Das aber ist umstritten. So vertritt beispielsweise der Soziologe Harrison C. White die These, der eigentliche Neuerer des Kunstfeldes sei nicht der Künstler Manet, sondern der Kunsthändler Paul Durand-Ruel gewesen. Durand-Ruel gilt gemeinhin als wichtigster Förderer impressionistischer Kunst. Seine Netzwerke und seine Fähigkeiten als Unternehmer hätten den Durchbruch des Impressionismus erst möglich gemacht. Ulf Wuggenig (2007) aber kann die These Whi-

tes entkräften, dass Durand-Ruel und nicht Manet (oder Cézanne) das eigentliche »Genie« gewesen sei. Wuggenig weist nach, dass es weniger die An- und Verkaufsstrategien von Durand-Ruel waren, die dem Impressionismus zum Durchbruch verhalfen, als vielmehr jene der KünstlerInnen selbst. Insbesondere Mary Cassatt und Gustave Caillebotte, beide den engeren Kreisen der impressionistischen MalerInnen zugehörig, hätten eine ausgeprägte Netzwerk-Struktur betrieben und durch geschicktes Taktieren langfristig den Einzug impressionistischer Werke in die Museen ermöglicht. Das unterstützt letztlich die Bourdieu'sche These vom Markt der Produzenten. »Durand-Ruel kommt das Verdienst zu, der erste Galerist gewesen zu sein, der die Bedeutung der Impressionisten erkannte. Im Gegensatz zu Whites Schilderung allerdings«, betont Wuggenig (2007: 231), »waren weder er noch andere Kunsthändler führend an der Entwicklung der modernen Kunst und an der Entwicklung ihrer Absatzmärkte im 19. Jahrhundert beteiligt. Sie haben ihre Rolle in den Netzwerken der Kunstwelt gespielt, aber diese Rolle war weit davon entfernt, die Entscheidende gewesen zu sein.«

Wuggenigs Betonung des Engagements von Mary Cassatt müsste letztlich noch zu einer weiteren Ergänzung hinsichtlich der Durchsetzung der neuen Ökonomie der kulturellen Güter führen, nämlich zu einer systematischen Betrachtung der Geschlechterverhältnisse. Obwohl Bourdieu an anderer Stelle betont, wie sehr die geschlechtliche Arbeitsteilung die soziale Welt strukturiert, die sozialen Tätigkeiten den Geschlechtern »nach Ort, Zeit und Mitteln zugewiesen werden« und diese ganze soziale Ordnung »wie eine giganti-

sche symbolische Maschine zur Ratifizierung der männlichen Herrschaft« (Bourdieu 2005a: 21) funktioniert, geht er in der Beschreibung des künstlerischen Feldes auf diese Verhältnisse nicht ein. Dabei fanden Frauen, zumindest die der bürgerlichen Klasse, gerade zu der von Bourdieu beschriebenen Zeit ihre einzige (halb)öffentliche Aufgabe darin, Künstler (und selten Künstlerinnen) und Literaten (selten Literatinnen) in ihren Salons zu präsentieren und miteinander bekannt zu machen. Die heutige personelle Dominanz von Frauen in den Institutionen des Kunstmarktes – im Gegensatz zu ihrer weitgehenden Absenz in den Chefetagen der großen Museen und der Tatsache, dass ihre Arbeiten immer noch weniger Geld einbringen als die von Männern – geht auf diese Tradition der Kunstförderung zurück. (Vgl. Weber 2008: 9)

## 2.2 Allgemeine Merkmale des künstlerischen Feldes

»In jeder Epoche gibt es Werke, die die Gesellschaft in ihr besser vollbringen kann als in jeder anderen Epoche.«  
Maurice Halbwachs, »Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen« [1925] (1985: 297)

Eine Geschichte der Kunst gibt es laut Bourdieu nur deshalb, weil es ein intellektuelles bzw. kulturelles Kräftefeld mit seiner relativen Autonomie und den darin sich abspielenden objektiven Beziehungen zwischen den Mitwirkenden gibt. KünstlerInnen und ihre Werke bzw. Praktiken stehen allein durch ihre Zugehörigkeit zum Feld miteinander in Beziehung und gestalten dieses Feld in diesen Beziehungen. (Vgl. Bourdieu 1997a:115) Diese Beziehungen jedoch sind

keine freundschaftlichen Bande oder sonst wie einvernehmlich, sondern es handelt sich um Relationen, in denen es um Abgrenzung, Durchsetzung und Konkurrenz geht. Jedes Feld entwickelt sich laut Bourdieu durch fortwährende Kämpfe. Durch diese Beziehungen des Kampfes tritt ein Feld auch in die Zeit ein, d. h. es bleibt nicht statisch auf einem einmal erkämpften Stand, sondern bewegt sich fortwährend. Der Kampf ist also das zentrale Organisations- und Bewegungsprinzip jedes Feldes, auch des künstlerischen. Schlicht ausgedrückt handelt es sich dabei um ein Gesetz von Aktion und Reaktion, oder, in den Begriffen Bourdieus (2001a: 205), um »Präention und Distinktion«. Junge lehnen sich gegen Alte auf (wobei das soziale und das biologische Alter nicht unbedingt miteinander einhergehen müssen, d. h. Teil einer Generation zu sein, definiert sich häufig eher über Stile oder Inhalte als über das Geburtsjahr), Aufstrebende gegen Arrivierte. Dabei geht es aber nicht nur um die Frage individueller Siege oder Niederlagen über andere Personen. Was häufig als ein Wettlauf um Erfolg beschrieben würde, sei in Wirklichkeit »ein Turnier um die *Etablierung*« (Bourdieu 1997a: 112). Auf dem Spiel steht also immer auch das Monopol auf und über die Prinzipien kultureller Legitimität. Es geht also nicht nur darum, dass ein/e KünstlerIn oder eine künstlerische Position sich gegenüber anderen durchsetzt, sondern es geht vielmehr um die »Durchsetzung des Monopols auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien« (Bourdieu 2001a: 253). Wer gegen wen mit welchen inhaltlichen und stilistischen Forderungen bzw. Neuerungen antritt, ergibt sich ganz aus der Logik des Feldes. Es lässt sich also weder von ökonomo-

mischen noch anderen Entwicklungen ableiten. Ganz unbedeutend sind solche Umwälzungen außerhalb des Feldes aber auch nicht. Wie bereits die Entstehungsgeschichte des künstlerischen Feldes von Transformationen in der ökonomischen und sozialen Welt des Bürgertums um 1848 flankiert wurde, so spielen auch feldexterne Entwicklungen für feldinterne Kämpfe eine Rolle, vor allem für feldinterne Revolutionen. Bourdieu trifft hier eine wichtige Unterscheidung: »Obwohl sie *in ihrem Prinzip* weitgehend davon unabhängig sind, hängen die internen Kämpfe *in ihrem Ausgang* aber doch stets davon ab, inwieweit sie eine Verknüpfung zu den extern ablaufenden Auseinandersetzungen herstellen können – ob innerhalb des Macht-Feldes oder des sozialen Feldes in seiner Gesamtheit.« (Bourdieu 2001a: 207f.) Eine symbolische Revolution ereignet sich folglich nur, wenn auch feldexterne Faktoren sie stützen, während der normale, oder besser alltägliche Lauf der Dinge im Feld sich in erster Linie feldintern erklären lässt. Die Kämpfe, die das Feld konstituieren, sind nicht nur gegenüber den Außeneinflüssen dominant, d. h. stärker als politische, moralische oder andere Ansprüche an die Kunst. Auch im Inneren des Feldes zeitigen sie die entscheidenden Effekte: Auch das Verhältnis eines/einer Schaffendem zu seinem/ihrer Werk ist ebenso wie die Bedeutung, die dieses Werk innerhalb der Geschichte der Kunst einnimmt, über die Position vermittelt, die der/die KünstlerIn innerhalb des Feldes einnimmt. Die eingangszitierte, zentrale Beobachtung, dass die KünstlerInnen für ein Publikum produzieren – und in Beziehung zu anderen KünstlerInnen stehen, müsste an dieser Stelle ergänzt werden –, hat zur Folge, dass »(n)och das

esoterischste und persönlichste Urteil (...) sich daher auf eine, im voraus schon vorhandene, allgemeine Signifikation (bezieht)« (Bourdieu 1997a: 101).

Bourdieu (2003b: 130) nennt diesen Rahmen, in dem künstlerische Produktion stattfindet, den »Raum der Möglichkeiten«. Der Raum der Möglichkeiten ist eine der wichtigsten Eigenschaften der kulturellen Produktionsfelder. Dieser Raum der Möglichkeiten ist als Produkt der Geschichte des Feldes zu verstehen. Er tendiert dazu, das Streben der AkteurInnen auch ohne ihr Wissen zu leiten, indem das Universum möglicher Fragen von ihm bestimmt wird. Der Raum der Möglichkeiten bewirkt durch die unbewussten Bezugnahmen der zeitgenössischen AkteurInnen auch deren relative Autonomie gegenüber Determinierungen durch das ökonomische und soziale Umfeld. (Vgl. Bourdieu 2003b: 131) Der Raum des Möglichen besteht aus der Geschichte des Feldes, aus dem angehäuften Erbe der kollektiven Arbeit darin. Er bietet sich jedem Akteur und jeder Akteurin als einerseits Menge wahrscheinlicher Zwänge und andererseits Menge möglicher Nutzungen dar. In diesem Raum spielen sich letztlich auch die Neuerungen, Brüche, etc. ab: Bourdieu gibt damit auch eine Antwort auf eine der empfindlichsten Fragen an das künstlerische Feld, nämlich wie bei all dieser Eingebundenheit dann überhaupt Innovation entstehen kann. Bourdieu glaubt hier eben nicht an Genie oder an »Kunst als Prophetie« (Haskell 1995: 415ff.), also an außergewöhnliche Fähigkeiten einzelner. Im Gegenteil behauptet Bourdieu, künstlerische »Kühnheiten, Neues oder Revolutionäres sind überhaupt nur denkbar, wenn sie innerhalb des bestehenden Systems des Möglichen in Form *struktureller Lücken* virtuell

bereits existieren« (Bourdieu 2001a: 372). Diese wiederum müssen nicht nur erkannt, sondern auch noch anerkannt werden, d. h. ohne Aussicht auf Akzeptanz bleiben sie sinnlos. Der Raum des Möglichen ist also extrem begrenzt, quasi umzäunt von den historischen und sozialen Grenzen des Feldes. Der Raum der Möglichkeiten definiert den Rahmen des Denkbaren und des Undenkbareren. Und er vermittelt sich den Einzelnen insofern als System von sozialen Wahrnehmungs- und Bewertungssystemen (vgl. Bourdieu 2001a: 373). Das klingt zunächst wieder sehr strukturalistisch oder zumindest Struktur betonend. Und in der Tat argumentiert Bourdieu, die strukturalistische müsse als relationale Denkweise auf den sozialen Raum der ProduzentInnen angewendet werden. Denn die Grundlage für die Strategien der ProduzentInnen – also beispielsweise die Verteidigung von Kunstformen, das Knüpfen von Verbindungen und Netzwerken oder die Gründung von Schulen –, seien immer die Kräfteverhältnisse und Kämpfe innerhalb des Mikrokosmos des künstlerischen Feldes. Das künstlerische Feld ist als Raum objektiver Positionen zu verstehen, das eben nur verständlich sei, wenn auch in der Analyse jede/r AkteurIn mit allen anderen AkteurInnen sowie mit den sie umgebenden Institutionen in Beziehung gesetzt würden (vgl. Bourdieu 2003b: 136).

Das Feld besteht aber nicht aus diesen Positionen allein. Es entsteht vielmehr aus einem permanenten Wechselverhältnis von Positionen, Dispositionen und Positionierungen (vgl. Bourdieu 2001a: 365ff.). Hier nennt Bourdieu also einen Mechanismus, der eine rein strukturalistische wie auch deterministische Sichtweisen des künstlerischen oder anderer gesellschaftlicher

Felder ausschließt. Die Positionen im Feld ergeben sich aus der Stellung einzelner AkteurInnen im sozialen Raum als ganzem. Sie wiederum sind geprägt durch bestimmte Dispositionen, also habituelle Voraussetzungen, die die AkteurInnen mitbringen und als Einsätze im Kampf um Positionen benutzen. Das dritte und aktivste Element in der Entstehung des Feldes sind die Positionierungen. Dies können akademische Stellen, aber auch einzelne Statements, Aufrufe, Artikel oder einzelne Kunstwerke sein (wobei nicht jedes Kunstwerk automatisch eine Positionierung ist. Als Positionierung fungiert es nur in Relation mit andern Kunstwerken). Die Positionierungen sind an bestimmte Positionen rückgebunden und werden als Einsatz im Kampf um Veränderung oder Beibehaltung des Feldes eingesetzt (vgl. Bourdieu 2001a: 365/366). Das Verhältnis zwischen Position und Positionierung ist ebenfalls nicht mechanisch oder automatisch zu denken, sondern als durch die beiden Systeme von Differenzen und differentiellen Abständen vermittelt, durch die Abgrenzung von anderen Positionierungen und anderen Positionen, die wiederum im Verhältnis zur Struktur zu bestimmen sind. Mit ihren spezifischen Thematiken, Rhetoriken, Themen und Formen gestalten die KünstlerInnen jeweils das mit, was im Nachhinein als kulturelle Eigenheit einer Epoche wahrgenommen und rezipiert wird (vgl. Bourdieu 1997a: 121). Die Positionierungen entspringen aber auch nicht dem freien Willen oder spontanen Eingebungen, sondern sie sind mehr oder weniger wahrscheinlich. Bewegungen oder Zeitschriften, die gegründet werden, Positionen oder Kooperationen, die aufgegeben werden oder GegnerInnen, die bekämpft werden, all das,

was die Kämpfe im Feld ausmacht, erscheint, d. h. *ist* in bestimmten Situationen, Positionen, Relationen und Kontexten machbar, oder, wie der Volksmund sagt, im Rahmen des Möglichen (Rahmen und Möglichkeiten, die eine Feldanalyse dann im je konkreten Fall herausarbeiten müsste). Die Positionierung ist zudem eng mit den Dispositionen verknüpft, die sich aus der geografischen und sozialen Herkunft ergeben und die einen »Sinn für Plazierungen (in der doppelten Bedeutung des Wortes)« (Bourdieu 2001a: 378) als eine Struktur von Wahrscheinlichkeiten herstellen: Wahrscheinlichkeiten nicht nur dafür, welche Position ergriffen wird, sondern auch dafür, was dabei gewonnen oder verloren wird.

Die Theorie dieses Wechselspiel von Position, Disposition und Positionierung steht in vollkommenen Kontrast zur Selbsteinschätzung der meisten AkteurInnen innerhalb des Feldes: Wie in kaum einem anderen gesellschaftlichen Feld besteht unter denjenigen, die im künstlerischen Feld tätig sind, große Einigkeit über die große Rolle individueller Entscheidungsfreiheit, die Möglichkeiten kreativer Lebens- und Arbeitsgestaltung sowie, damit verbunden, der Abwesenheit von Determinierung und Zwang. Das macht Bourdieus Theorie nicht zur beliebtesten innerhalb des Feldes, denn sie richtet sich gegen einen der harmonischsten Konsense der AkteurInnen. Sie zeigt damit aber sowohl für den Diskurs über Kunst als auch für die Kunstproduktion selbst Möglichkeiten der kritischen Intervention auf: Wenn die größte Harmonie innerhalb des Kunstfeldes darin besteht, dass es durch kaum etwas determiniert ist, liegt eine Aufgabe der Kritik er-

stens darin, sich dieser harmonischen Übereinkunft zu verweigern. Darüber hinaus lassen sich zweitens die Bedingungen der Produktion wie der Positionierung aufzeigen und dadurch letztlich drittens an der Ausweitung des Raumes der Möglichkeiten arbeiten. Alle drei Strategien sind von KünstlerInnen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts verfolgt worden. Seit den 1960er Jahren wurden im Bereich der konzeptuellen Kunst Kritiken der Institutionen formuliert, die Bourdieus Analyse in Teilen bereits antizipierten. Seit den 1990er Jahren wurde von KünstlerInnen auch in direktem Bezug auf die Theorie Bourdieus gearbeitet. Doch bevor auf zwei dieser Beispiele näher eingegangen wird, soll nach der konkreten Entstehung des künstlerischen Feldes und seinen zentralen, allgemeinen Mechanismen kurz diskutiert werden, wie allgemeingültig diese Strukturen und Praktiken wirklich sind. Im Anschluss daran wird im nächsten Abschnitt die Verortung des künstlerischen Feldes innerhalb des sozialen Raumes beschrieben.

Da Bourdieu seine Theorie des künstlerischen Feldes vor allem am Beispiel Frankreichs im 19. Jahrhunderts entwickelt, stellt sich die Frage nach der Reichweite der Feldtheorie. Sind die von Bourdieu am konkreten Beispiel ermittelten Diagnosen überhaupt übertragbar, d. h. universalisierbar? Joseph Jurt diskutiert sowohl die historische als auch geographische Reichweite des Feldbegriffes. Als theoretisches Instrument, um Macht- und Positionierungskämpfe deutlich zu machen, muss der Feldbegriff (wie jedes Instrument) auch bei anderen Anwendungen seine Tauglichkeit erweisen. Während der historisch-genetische und relationale Ansatz Bourdieus die Anwendung auch auf an-

dere Epochen und Länder zulasse, erhebt Jurt aber einen konkreten Einwand: Der Autonomisierungsprozess des künstlerischen Feldes müsse im Grunde früher angesetzt werden, nämlich schon seitdem »ein Künstler/Schriftsteller beginnt, sein Werk zu signieren, es als Ausdruck eines Stil- und Formwillens mit seinem Namen bezeugt und somit aus der Determinierung durch religiöse und gesellschaftliche Zweckbindung löst.« (Jurt 2007: 221) Bourdieu selbst bemerkt bereits, dass man unterstellen könne, dass das neue Interesse, das manche Sammler seit dem Quattrocento den Skizzen und Kartons entgegengebracht hätten, das Selbstwertgefühl der Künstler – also den Eindruck, ein Künstler von Rang zu sein – gesteigert habe (vgl. Bourdieu 1993d: 24). Auch beschreibt Bourdieu (in seiner Kritik der scholastischen Vernunft) die Autonomisierung des künstlerischen Feldes als Prozess, in dem sich die Malerei erst in der Auseinandersetzung zwischen Malern und Auftraggebern davon emanzipieren musste, nur nach Material, Zeitaufwand und Größe des Werkes bewertet und bezahlt zu werden. Hier nennt er zwar keine Jahreszahlen, aber es wird deutlich, dass eine Epoche lange vor derjenigen Manets gemeint ist, als die Malerei »denselben Status beansprucht, der den vornehmsten geistigen Tätigkeiten zugewilligt wird.« (Bourdieu 2001c: 32) Der Erfolg dieses Anspruches geht mit der Verdrängung aller materiellen Determinanten ihrer Produktion einher. Diese Leugnung ist zugleich die Grundlage der ästhetischen Disposition. Hinsichtlich der geografischen Reichweite stellt Jurt fest, dass ein Feld nicht unbedingt nationalstaatlich begrenzt sein muss. Um diese These zu belegen, stellt er einige interessante Studien dar, die sich mit dem Ver-

hältnis von belgischer zu französischer oder Literatur aus Quebec oder ehemaligen französischen Kolonien zu jener aus Frankreich beschäftigen. Hier entstehen analytisch (weil praktisch) Gegen- oder Subfelder, die auf die Gegensätze und inneren Widersprüche von politisch-kulturellem Zentrum und Peripherie – ein Dualismus, der selbst Teil der Auseinandersetzungen ist – zurückgehen. Aber auch jenseits der von Jurt diskutierten frankophonen Beispiele ist Bourdieus Feldtheorie zum Einsatz gekommen: So untersucht beispielsweise Martha Zapata Galindo das intellektuelle Feld Mexikos zwischen 1968 und 2000 auf der Grundlage der Bourdieuschen Theorie. Sie bringt dabei verschiedene Aggregationsebenen in Anschlag und unterscheidet beispielsweise das literarische vom intellektuellen Feld, wobei sie diesem das wissenschaftliche Feld und dem wiederum das universitäre Feld unterordnet. Zapata Galindo (2006: 122) kann mit der Operationalisierung des Bourdieuschen Modells herausarbeiten, wie die Intellektuellen in Mexiko an der »Konstruktion des politischen und kulturellen Konsenses« mitarbeiteten. Künstlerinnen und Künstler konnten in ihrer Studie aus Platzgründen leider nicht berücksichtigt werden (vgl. Zapata Galindo 2006: 39). Und Larissa Buchholz (2008) macht Bourdieus Konzept des Feldes für eine transnationale Perspektive auf die zeitgenössische Kunst stark. Mit der Anwendung der Feldtheorie zeigt sie u. a., dass das Feld zeitgenössischer Kunst nach wie vor nordamerikanisch-westeuropäisch dominiert ist. Damit relativiert sich, auch jenseits des konkreten Beispiels der Kunst, die von anderen Theoretisierungen von »Globalisierung« angestimmte Feier einer Egalisierung von Kultur unter globalisierten Be-

dingungen. Aber bereits dadurch, so Buchholz (2008: 217), dass Bourdieu den (in der Soziologie traditionell an den Nationalstaat gebundenen) Begriff der »Gesellschaft« durch den des sozialen Raumes ersetze, entgehe er von vornherein einem »methodologischen Nationalismus«.<sup>16</sup>

### 2.3 Das Kunstfeld im Sozialen Raum

Auch in Bourdieus wohl bekanntestem Werk, »Die feinen Unterschiede« (1987 [1979]), wird die Kunst an exponierter Stelle behandelt, nämlich gleich zu Beginn. Nach den oben beschriebenen Ebenen der konkreten Entstehung und der allgemeinen Strukturen des Feldes begibt man sich nun auf eine dritte Ebene, auf der das künstlerische Feld als Teil des sozialen Raumes zu betrachten ist.

Bourdieu allerdings geht andersherum vor, gewissermaßen induktiv, indem er aus der Beschaffenheit der künstlerischen Umgebung auf die gesamte Gesellschaft schließt: Erstens schlage sich die soziale Herkunft nirgendwo so deutlich nieder wie im Bereich der avantgardistischen Kultur. Nirgendwo sonst werde so deutlich wie im Bereich der Kunst, dass und wie sehr die gelingende Anwendung erworbener Fähigkeiten von der Art und Weise des Erwerbs abhängig seien. Und zweitens korrespondierten die dort vorhandenen, anerkannten Hierarchien – zwischen Genres, Gattungen, Epochen, Stilen – mit den Hierarchien unter den KonsumentInnen von Kultur. »Deshalb«, so Bourdieu (1987: 18), »bietet sich Geschmack als bevorzugtes Merkmal von ›Klasse‹ an.« Kunst und Kultur zählen

zu den besten (weil allgemein zugänglichen und am leichtesten anwendbaren) *Indikatoren* sozialer Klassen, weil sie zugleich zu den besten *Mitteln* der Legitimation sozialer Unterschiede gehören. Aufzuzeigen, dass und wie soziale Unterschiede ihre kulturelle Entsprechung haben, dass und wie soziale Hierarchien kulturell abgesichert und reproduziert werden, ist das zentrale Anliegen von Bourdieu überhaupt. Damit führt er schließlich auch zwei soziologische Herangehensweisen an Gesellschaft zusammen: Die von Karl Marx entwickelte Klassentheorie auf der einen und die Schichtungstheorie im Anschluss an Max Weber auf der anderen Seite.<sup>17</sup> Während die Klasse bei Marx ausschließlich ökonomisch definiert wird, sich also aus *Besitzverhältnissen* ableitet, umfasst der Begriff der Schicht vor allem die kulturelle Ebene der *Lebensweise*. Beide Theoriegebäude wurden im weiteren Verlauf der soziologischen Debatten häufig als gegensätzliche Ansätze interpretiert: der objektivistisch-deterministische Zugang – die Zugehörigkeit zu einer Klasse bestimmt die individuellen Ausdrucksformen – auf der einen und der subjektivistisch-voluntaristische – die individuellen Ausdrucksformen erzeugen Schichten – auf der anderen Seite. Diese Gegensätze versucht Bourdieu mit dem Modell des sozialen Raums zu vereinen (vgl. Schwingel 1995: 100ff.).

Schon bei Auseinandersetzungen im Kunstfeld geht es nach Bourdieu nicht nur um künstlerische Legitimität, sondern auch um die Legitimität von Lebensstilen. Denn Lebensstile, geäußert im Geschmack, also u. a. durch den Konsum von Kulturgütern, sind Markierungen im sozialen Raum. Sie markieren durch den Abstand und die Distanz zu anderen kulturellen (Kon-

sum-)Praktiken die Positionen einzelner im sozialen Raum – und bekräftigen sie damit (vgl. Bourdieu 1987: 107). Für die Verortung im sozialen Raum sind diese Konsumpraktiken aber nur ein Kriterium. Bourdieu hat zudem statistisches Material zu Einkommensverhältnissen, Bildungsweg, Berufsqualifikation, sozialer und geographischer Herkunft u. a. in sein Klassenmodell einfließen lassen. Der soziale Raum besteht aus Beziehungen zwischen Menschen und Dingen, die von ihnen angeeignet und als Eigentum konstituiert werden. AkteurInnen und solche Dinge sind im sozialen Raum verortet und situiert, d. h. sie befinden sich an »einem unterschiedenen und unterscheidenden Ort, der durch die relative Position gekennzeichnet ist, die er in Beziehung auf andere Orte (darüber, darunter, dazwischen usw.) einnimmt und die (...) Entfernung, die ihn von diesen trennt.« (Bourdieu 2001c: 172)

Der soziale Raum weist nach Bourdieu drei grundsätzliche Dimensionen auf: Kapitalvolumen, Kapitalstruktur und die zeitliche Dimension (in der sich im Laufe einer Karriere die beiden ersten Dimensionen Einzelner und/oder ganzer Milieus verändern). Das *Kapitalvolumen* setzt sich aus drei Formen von Kapital zusammen, nämlich dem ökonomischen, dem kulturellen und dem sozialen Kapital, und meint die Gesamtmenge, die eine Klasse von diesen Kapitalsorten besitzt. Die *Kapitalstruktur* bezeichnet das Verhältnis der Kapitalsorten untereinander, beschreibt also das Verhältnis von ökonomischem und kulturellem Kapital: Eine große Menge an kulturellem Kapital geht beispielsweise nicht automatisch mit dem Besitz an viel ökonomischen Kapital einher – was allein schon, wie oben beschrieben, mit der Struktur des Fel-

des zusammenhängt (die aus dem Gegensatz von Geld und »reiner Leidenschaft« entstanden ist). Die zeitliche Dimension macht vor allem für den Auf- und Abstieg bestimmter Klassen und Milieus sensibel.

Eine weitere Differenzierung, die Bourdieu im Anschluss an die beiden erwähnten soziologischen Großtheoretiker einbringt, ist die zwischen dem »Raum der sozialen Positionen« und dem »Raum der Lebensstile« (vgl. z. B. Bourdieu 1987: 212f.). Der eine richtet sich mehr nach Einkommen und Besitz, also nach ökonomischem Kapital, der andere eher nach Wertvorstellungen und deren Ausdrucksformen, also kulturellem Kapital. Beide verhalten sich homolog zueinander, aber sind nicht direkt aneinander gekoppelt: Ändert sich der Stil eines Milieus, muss sich die soziale Position nicht unbedingt verschieben oder verschoben haben, und ändert sich die soziale Position, muss das nicht unbedingt Auswirkungen auf kulturelle Gewohnheiten haben. Aber beides ist möglich und sogar wahrscheinlich, denn Position im sozialen Raum und Lebensführung sind über den Habitus miteinander verknüpft. Die Praxis der AkteurInnen fungiert als »einheitsstiftendes Erzeugungsprinzip« (Bourdieu 1987: 175), der auf den Klassenhabitus zurückgreift und ihn dabei zugleich weiterhin formt.

Das künstlerische Feld liegt nun inmitten des sozialen Raums, allerdings nicht in dessen Mitte.<sup>18</sup> Wie schon bei der Genese des Feldes deutlich geworden, ist das künstlerische Feld ein vor allem bürgerliches. Die AkteurInnen, die das Feld ausmachen, weisen in der Regel eine soziale Herkunft aus dem oberen Drittel der Einkommensverhältnisse auf, sowie eine geographische,

die durch städtisches Leben geprägt ist und zudem einen relativ hohen Bildungsgrad. Die Verortungen nach Kapitalvolumen variieren selbstverständlich erheblich, wobei ein weißer, männlicher Direktor eines international angesehenen Museums, der etwa Mitte 50 ist, und eine junge Studentin mit Migrationshintergrund an einer Provinz Akademie in etwa die Gegenpole ausmachen: Geld, Titel, Bildung, Stelle und Netzwerke – also ökonomisches, kulturelles und soziales Kapital – besitzt der Museumsdirektor im für das kulturelle Feld höchstem Maße und die Studentin im geringsten. Dass es gesamtgesellschaftlich noch höher hinaus geht als der renommierte Museumsdirektor steht und noch weit tiefer als die provinzielle Kunststudentin sich befindet, genau das kann eben die Verortung des Kunstfeldes im sozialen Raum zeigen.

Auch wenn Bourdieu immer wieder Metaphern von Spiel und Wettkampf für seine Beschreibung des sozialen Raums gebraucht – vom Feld über den Einsatz zum Erreichen bestimmter Positionen – lässt er doch keine Zweifel daran, worum es bei der Kultur geht: die legitime Kultur der Klassengesellschaften sei ein Herrschaftsprodukt, »dazu bestimmt, Herrschaft auszudrücken und zu legitimieren« (Bourdieu 1987: 359). Bei dieser Herrschaft stehen die Intellektuellen, anders als ein verbreitetes (Selbst-)Bild suggeriert, keineswegs automatisch auf der Seite der Beherrschten. Durch ihre Legitimierung der legitimen Kultur übernehmen sie ihren Teil bei der »*Teilung der Herrschaftsarbeit*« (Bourdieu 1991: 77), an der sie partizipieren und von der sie profitieren. Aus der Sicht Bourdieus sind die Intellektuellen deshalb beherrschte Herrschende. Der Grad der Partizipation und Involviertheit in die »Herr-

schaftsarbeit« hängt wiederum von der Position im künstlerischen Feld ab und variiert sehr stark: Teilhabe und Profit sind beim Museumsdirektor wesentlich größer als bei der Kunststudentin mit migrantischem Hintergrund.

Die Position einzelner AkteurInnen im Raum der sozialen Positionen kann sich auch innerhalb des künstlerischen Feldes ändern: erstens durch den Aufstieg innerhalb eines Segments, beispielsweise durch den Erfolg als KünstlerIn. Dabei spielt der ökonomische Erfolg inzwischen eine wichtige Rolle, wobei eine gewisse kunstfeldimmanente Verhältnismäßigkeit gewahrt werden muss, die noch aus der Anfangszeit der Feldkonstitution stammt (wo ja Geld und »reine Leidenschaft« als Gegensätze konzipiert waren). Zweitens kann die Position im Raum durch Wechsel von Berufsgruppen verändert werden, wenn also eine Künstlerin nicht als solche, sondern als Galeristin Karriere macht oder ein Künstler als Kunstkritiker oder Kurator. Und drittens verschieben sich auch die Wertigkeiten bestimmter Berufsgruppen ständig, da sie sozialen und kulturellen Kämpfen unterliegen: So ist beispielsweise das Prestige von KuratorInnen (wie das von DJs in der Musik) seit dem Verfassen von Bourdieus Studie enorm angestiegen, ebenfalls aufgewertet wurden die KunstvermittlerInnen (die nicht zuletzt wegen ihrer relativen Vielzahl nie den Status von KuratorInnen erreichen werden, immerhin aber eine eigene, substantivische Bezeichnung bzw. ein eigenes, bezeichnendes Substantiv errungen haben, während es früher nur die Tätigkeit – »Führungen machen« – gab).

Um die Veränderungen innerhalb des künstlerischen Feldes verstehen zu können, muss ein Blick auf die

darin wirksamen Austausch- und Tauschverhältnisse geworfen werden. Zentral für diese Verhältnisse ist die Verfügbarkeit von Kapital. Das Kapital – Bourdieu unterscheidet im Wesentlichen zwischen ökonomischem, kulturellem, sozialem und symbolischem Kapital – ist der Einsatz im Kampf um gesellschaftliche Positionen und durch das Kapital wird auch das Feld eingesetzt, d. h. konstituiert.

### 3. KULTURELLES KAPITAL UND ÖKONOMIE DES SYMBOLISCHEN TAUSCHES

Kulturelles Kapital existiert und prägt – neben dem ökonomischen Kapital – den gesamten sozialen Raum. Im künstlerischen Feld zählt kulturelles Kapital häufig mehr als ökonomisches und nicht zuletzt deshalb ist im künstlerischen Feld auch die Dichte kulturellen Kapitals besonders hoch. Bourdieu unterscheidet drei Formen kulturellen Kapitals: Verobjektiviertes, inkorporiertes und institutionalisiertes kulturelles Kapital (vgl. Bourdieu 1992): *Das verobjektivierte kulturelle Kapital* existiert vor allem in Form von Gegenständen, also Kunstwerken, Büchern, Artikeln, Zeitschriften, Dokumenten, Instrumenten, letztlich in Form materieller »Überbleibsel von Theorien oder Kritiken von Theorien, von Problemstellungen und Begriffssystemen« (Bourdieu 1987: 358). All diese Produkte sind Ergebnisse geschichtlichen Handelns und zugleich in der Geschichte angehäuften Produkte.

*Das inkorporierte kulturelle Kapital* ist ein durch Herkunft »ererbtes« und durch Bildung angeeignetes und verkörpertes Kapital. Es umfasst all die Formen von Wissen und Fähigkeiten, die durch Bildung im weitesten Sinne erworben werden. Das inkorporierte Kulturkapital ist das, was auch den Habitus ausmacht. Es ist ein individuelles, nicht übertragbares Kapital, weil man es sich nur persönlich aneignen kann. Allerdings ist im Was und Wie der Aneignung bereits die kollektive Geschichte wirksam, die sich im Habitus absetzt. Das »ererbte« kulturelle Kapital – beispielsweise gebildete Eltern, die nicht nur von Büchern umgeben

sind, sondern ihren Kindern auch daraus vorlesen und die ins Theater gehen statt ins Fußballstadion – hat entscheidenden Einfluss auf die Aneignung des Bildungskapitals. Die Ausbildung des Geschmacks hängt ebenso wie die Schnelligkeit, mit der jede Ausbildung absolviert wird, in immenssem Maße von der Ausstattung mit »ererbtem« kulturellem Kapital ab: So wie beispielsweise das Aufwachsen in einem Haushalt von KunsthistorikerInnen oder GaleristInnen bei einer Karriere im Kunstfeld mit aller Wahrscheinlichkeit zum Vorteil gereicht, kann die Herkunft aus der Provinz (oder, müsste Bourdieu ergänzt werden, vielmehr noch aus dem nicht-westlichen Ausland) solche Nachteile verschaffen, die nur über andere Kapitalformen (oder gar nicht) ausgeglichen werden können.

*Das institutionalisierte kulturelle Kapital* ist das von Institutionen abgesegnete und für Karrieren das nach wie vor einzig legitime Kapital. Es äußert sich in Bildungstiteln. Deren Hierarchie steht jener von militärischen Rängen in Klarheit und Eindeutigkeit in nichts nach und sie grenzen zudem legitimes von illegitimem kulturellem Kapital ab. Der/die TitelinhaberIn unterscheidet sich von dem/der AutodidaktIn dadurch, dass sein/ihr Wissen und seine/ihre Fähigkeiten als legitimes kulturelles Kapital anerkannt sind, auch wenn der/die AutodidaktIn mehr inkorporiertes Kapital vorweisen kann.

Auf die Besonderheit des künstlerischen Feldes geht Bourdieu in diesem Kontext nicht ein: Denn gerade hier und in den so genannten kreativen Berufen ist die Rolle der Bildungsabschlüsse noch am wenigsten groß. Das ist letztlich sowohl eine Spätfolge der dem bürgerlichen Lebensstil abgewandten Entstehung des Fel-

des, als auch eine Folge der allgemeinen Entwertung von Titeln durch die Bildungsexpansion seit Ende der 1960er Jahre. So sind vor allem im Kunstfeld und in der Werbe- und Computerbranche Konstellationen möglich und zum Teil sogar gängig, die an vergleichbaren Institutionen in anderen Feldern bis heute undenkbar wären: ProfessorInnen ohne Dokortitel und Chefs/Chefinnen von Agenturen ohne Universitätsabschluss.<sup>19</sup>

### **Der Markt der symbolischen Güter**

Wie ökonomisches Kapital auch, wird das kulturelle Kapital zu unterschiedlichen Zwecken eingesetzt: Es wird investiert, um individuelle Profite zu erwirtschaften, aber auch um kollektive Positionierungen zu (ver-)stärken. Wie in anderen Feldern auch, bedarf es bestimmter Dispositionen, um im kulturellen Feld erfolgreich zu sein. Im Deutschen ließe es sich scheinbar tautologisch formulieren: Die richtigen Anlagen sind von den richtigen Anlagen abhängig – soll heißen: die lohnenden Investitionen basieren auf dem (aus-)gebildeten Gespür für die kulturellen Verhältnisse. Dieses Gespür wird gemeinsam mit dem Erwerb der kulturellen Kompetenz ausgebildet. Das Gespür für das richtige Anlegen kultureller Investitionen nennt Bourdieu (1987: 151) »*Anlage-Sinn*«. Der kulturelle Anlage-Sinn ist eine habituelle Disposition, die gerade nicht offen nach Profitmaximierung strebt. Diese Disposition entsteht aus dem austarierten Verhältnis zur Kultur – erstens vertraut, aber mit der Fähigkeit zur Distanz, zweitens ungezwungen, aber mit der notwendi-

gen Ehrfurcht bzw. Ernsthaftigkeit, drittens mondän, aber mit der abgesicherten Schulbildung, die nicht schulmäßig wirkt. Und diese Disposition ist nur dann erfolgreich, wenn ihre Investitionen einen Gewinn hervorbringen, der möglichst unbeteiligt und unberührt hingenommen werden kann. Dieser Anlage-Sinn ist Teil der ästhetischen Disposition und diese ist per definitionem unbeteiligt und vorgeblich interesselos. Der Anlage-Sinn ist Produkt und Teil der doppelten Geschichtlichkeit des Feldes: Wahrnehmung und Wertschätzung der künstlerischen Arbeit unterliegen räumlichen und zeitlichen Bedingungen, und die Kategorien, in denen die Wertschätzung »angewendet« wird, sind »ihrerseits durch die soziale Stellung der Anwender gekennzeichnet.« (Bourdieu 1993d: 26)

Wie schon bei der Beschreibung der Genese des künstlerischen Feldes hervorgehoben, funktioniert das kulturelle Feld nach einer eigenen, spezifischen ökonomischen Logik. Genauer unterscheidet Bourdieu (2001a: 228) zwei Logiken, nämlich die »anti-ökonomische« Ökonomie der reinen Kunst« auf der einen Seite und die ökonomische Logik der »literarisch-künstlerischen Industrien« auf der anderen Seite. In der *Logik der reinen Kunst* ist kommerzieller Erfolg, vor allem der schnelle und kurzfristige, verpönt. Profit wird vor allem langfristig geschöpft und zwar aus der Umwandlung von symbolischem (in ökonomisches) Kapital: Anders formuliert: Der/die KünstlerIn, der/die nur den eigenen Interessen bzw. denen »der Kunst« gehorcht und seine Arbeit keinen Marktkriterien unterwirft, akkumuliert vor allem symbolisches Kapital. Symbolisches Kapital ist allgemeine Anerkennung und sichert die Gültigkeit aller anderen Kapitalsorten –

»symbolisch« ist deshalb auch nicht als »geistig« oder als Gegensatz zu »real« zu verstehen, sondern als Grundlage von Wahrnehmungen und Erfahrungen (vgl. Bourdieu 2005a: 64f.). Dieses symbolische Kapital lässt sich schließlich, aber erst zu einem relativ späten Zeitpunkt in der Karriere, in ökonomisches transferieren (gute Beispiele für diesen Mechanismus sind vielleicht Konzeptkünstler wie Hans Haacke oder Lawrence Weiner, die seit den 1960er Jahren marktin-kompatible und/oder marktkritische Arbeiten produzieren und seit den 1990ern dennoch zu den bestbezahlten KünstlerInnen der Welt gehören).<sup>20</sup> In der *Logik der literarisch-künstlerischen Industrien* wird aus dem Handel mit Kulturgütern tendenziell ein Warenverkehr wie jeder andere gemacht. Sie strebt nach kurzfristigem und direktem Profit und passt sich daher der vorgeblichen Nachfrage der KonsumentInnen an. Kurze Produktionszyklen sind der Nachfrage besser anzupassen, was sich u. a. auf die künstlerische Tätigkeit auswirkt – schnell gemalte Bilder verkaufen sich besser als lang ausgedehnte Forschungsprojekte. Im künstlerischen Feld handeln vor allem die Galerien und Kunstmessen am Pol der künstlerischen Industrien.<sup>21</sup>

Weil es in den 1960er Jahren mit dem Aufkommen der Pop Art zu einem fundamentalen Umbau des Kunstfeldes gekommen sei, plädiert Nina Tessa Zahner (2006) auf der Grundlage der Bourdieu'schen Theorie (und auch gemäß seiner Methode, aus der Empirie Schlüsse für die Analyse zu ziehen) dafür, diese Zweiteilung durch ein drittes Subfeld zu ergänzen. Zahner macht diesen erneuten Umbruch im Kunstfeld an der Figur Andy Warhols fest, wobei auch hier neben der

Person – wie schon beim Phänomen Flaubert/Manet – »undoubtedly the numerical effect« (Bourdieu 1993c: 252), also die Vielzahl von neuen AkteurInnen, den Wandel erst durchsetzt. Dieses neue Subfeld habe Mechanismen aus den beiden sich antagonistisch gegenüber stehenden aufgenommen: Es hat zum einen wesentliche Aspekte des Feldes der reinen Produktion übernommen. Weiterhin blieb die Orientierung der künstlerischen Produktion an Innovation ausgerichtet, und die Einzigartigkeit des Werkes und die Originalität der KünstlerInnen blieben feste Bestandteile auch des neuen Subfeldes. Zum anderen wurden aber auch Elemente des Subfeldes der Massenproduktion integriert, vor allem die Möglichkeit der Rezeption der Werke unabhängig von einer Verfügung über ästhetisches Kapital – die Werke der Pop Art ließen sich auch verstehen, ohne die Geschichte der Kunst zu kennen (wer sie kannte, konnte in der Pop Art auch die Subversion erkennen, was für ihre Anerkennung nicht wenig erheblich war). Dadurch wurde »schneller Erfolg in der Kunstwelt möglich (...) und die offene Orientierung an der Akkumulation ökonomischen Kapitals« (Zahner 2006: 283) zu einem legitimen Kunst-Kriterium.

Bevor die Thesen Zahners ausführlicher diskutiert werden, soll noch einmal betont werden, dass die besonderen Logiken des künstlerischen Feldes auch besondere Produkte hervorbringen – so lange es also ein künstlerischen Feld gibt, ist das Kunstwerk bzw. die künstlerische Arbeit per definitionem keine Ware wie jede andere. Denn im Gegensatz zu den meisten anderen Waren bringt die künstlerische Arbeit nicht nur einen Warenwert hervor, sondern auch einen symboli-

schen Wert. Um diesen Wert zu definieren, zu bestimmen und zu ermitteln und darum, wer dies legitimer Weise tun darf, werden u. a. die Kämpfe innerhalb des Feldes geführt. Denn symbolischer Wert und Warenwert bleiben »relativ unabhängig voneinander« (Bourdieu 2001a: 227). Nicht nur für die und innerhalb der Feldlogiken spielen die beiden Ebenen, die das Kunstwerk ausmachen – Ware und Bedeutung – eine entscheidende Rolle. Auch für die Effekte, die künstlerische Arbeiten außerhalb des künstlerischen Feldes zeitigen können, ist die symbolische Bedeutung von großer Wichtigkeit. Zwar hat die symbolische Bedeutung von Kunstwerken mit der steigenden symbolischen Bedeutung anderer Waren an Exklusivität eingebüßt. Dennoch bringt das künstlerische Feld nach wie vor die Gegenstände mit dem größten kulturellen Kapital hervor. Dass für deren Wertschätzung bestimmte Dispositionen zur Verfügung stehen müssen, soll im Folgenden herausgestellt werden. Auch wenn ab den 1960er Jahren die Schwellen für Möglichkeiten des Kunstkonsums deutlich niedriger wurden – Mittelklasse-KünstlerInnen schufen Kunst für ein Mittelklasse-Publikum (vgl. Zahner 2006: 173) –, bedarf es bis heute zur Bewertung von Kunst (als Kunst) besonderer Dispositionen und kultureller Kompetenzen (vgl. Bourdieu 2001a: 237). Um die Ausbildung solcher Kompetenzen geht es in Bourdieus Auseinandersetzung mit dem Geschmack. Der Geschmack bietet sich für Bourdieu als Gegenstand der soziologischen Analyse gerade deshalb an, weil er für besonders individuell gehalten wird (und sich deshalb nicht über ihn streiten lasse), aber sowohl in seiner Entstehung als auch in seiner Wirkung nur gesellschaftlich zu begreifen sei.

#### 4. »...GRUNDLAGE ALLES DESSEN, WAS MAN HAT«: GESCHMACK

##### KUNST UND KULTUR IM DIENSTE VON HERRSCHAFTSVERHÄLTNISSEN

»An Unterschiede sind unsere Empfindungen geknüpft, die Werthempfindungen nicht weniger als die des Haut- oder Wärmesinns.«

Georg Simmel, »Soziologische Aesthetik« [1896] (2008: 143)

»Geschmack klassifiziert – nicht zuletzt den, der die Klassifikation vornimmt.«

Pierre Bourdieu, »Die feinen Unterschiede« (1987: 25)

Die Geschichte der künstlerischen Produktion, so Bourdieu, müsste neben den Institutionen des künstlerischen Feldes auch die Institutionen umfassen, die die KonsumentInnen produzieren. Diese KulturkonsumentInnen, die gute Kunst zu erkennen und wertzuschätzen in der Lage sind, können dies aufgrund ihres »*Geschmacks* als Disposition und Kompetenz« (Bourdieu 2001a: 460). Der Geschmack wiederum ist selbstverständlich kein kunstfeldinternes Phänomen. Vielmehr ist laut Bourdieu (1987: 104) der Geschmack grundsätzlich »die Grundlage alles dessen, was man hat – Personen und Sachen –, wie dessen, was man für die anderen ist, dessen, womit man sich selbst einordnet und von den anderen eingeordnet wird.« Der Geschmack, für das künstlerische Feld von konstitutiver Bedeutung und für den sozialen Raum eine entscheidende Differenzmarkierung, ist ein weiteres Beispiel für die Bedeutung, die Bourdieus »Liebe zur Kunst« für seine Sozialtheorie hat.

Dass Geschmacksäußerungen in der Regel in Abgrenzung – vom Geschmack der anderen und dem anderen Geschmack – getätigt werden, als »die praktische Bestätigung einer unabwendbaren Differenz« (Bourdieu 1987: 105), erläutert Bourdieu anhand der Geschichte von künstlerischen Bewegungen: Der Kunsthistoriker Ernst Gombrich habe darauf hingewiesen, dass die Kunstgeschichte so viele Worte enthalte, die ein Ausschließungsprinzip zum Ausdruck brächten – Bourdieu führt das, was Gombrich als die Abgrenzung von den VorgängerInnen beschreibt, auf die immanente Negativität von Ausbildung und Wandel des Geschmacks im allgemeinen zurück (ebd.). In der Kunst wird demnach offenbar besonders deutlich, was sich als ein allgemeines gesellschaftliches Prinzip darstellt. Dass das künstlerische Feld eine so große Bedeutung für den sozialen Raum hat (obwohl seine AkteurInnen nur einen Bruchteil einer Gesamtbevölkerung ausmachen), liegt nicht nur an diesem beispielhaften Mechanismus der Abgrenzung. Die Abwertung der Anderen und die Aufwertung des Eigenen über den Geschmack findet darüber hinaus in jenem Geschmack seine höchste und reinste Form, den der Kunstkonsum erfordert und den er seit Mitte des 19. Jahrhunderts ausgebildet hat. Bourdieu nennt diese Herangehensweise an das Leben, die ihr Vorbild in dem materiellen wie symbolischen Konsum der Kunst hat, »die ästhetische Einstellung« (Bourdieu 1987: 103). Die ästhetische Disposition bildet sich in einer von Notwendigkeiten befreiten, bürgerlichen Welt-Erfahrung und in Tätigkeiten aus, die keinen Zweck außer sich selbst haben. Wie die reine Kunst kein Interesse verfolgt außer dem ihrer

eigenen Form, findet der reine Blick nur um seiner selbst Willen statt.

Der ästhetische Blick, am Kunstwerk erprobt, richtet sich nicht mehr nur auf sein ursprüngliches Objekt. Ausgehend von der genuin künstlerischen Legitimierung infolge der Herausbildung des relativ autonomen Produktionsfeldes, richtet sich der ästhetische Blick vielmehr auf die Welt schlechthin. Und er richtet sich als bürgerlicher Blick gegen andere und gegen den anderen Blick – den proletarisch-naiven ebenso wie den kleinbürgerlich-prätentiösen. Indem sie sich auf die Welt und zugleich gegen andere richtet, produziert die ästhetische Disposition die Distinktion, »also Unterschiede setzende Verhalten« (Bourdieu 1987: 62). Aber sie tut dies nicht nur beiläufig. Die Distinktion ist ein wesentliches Charakteristikum der ästhetischen Disposition: Die ästhetische Wahrnehmung setzt sich vom Gewöhnlichen, und damit von allem Übrigen, ab. Die ästhetische Einstellung *urteilt über* und *verurteilt zu*, und ihre Urteile werden als legitim anerkannt, weil sie gewissermaßen das Paradigma aller Geschmacksurteile sind, an dem sich alle anderen ausrichten. Die Urteile über Kunst, obwohl von einer Stellung im Feld aus getätigt und von partikularen Interessen bestimmt, werden im Namen des »Anspruchs auf Universalität« (Bourdieu 1993d: 27) gefällt. Bourdieu bezeichnet deshalb das Geschmacksurteil als »die höchste Ausprägung des Unterscheidungsvermögens (...), jenes Vermögen also, das Verstand und Sinnlichkeit, die unsinnliche Begrifflichkeit des Pedanten mit dem begrifflosen Genuß des ›Weltmannes‹ versöhnt und darin den ›vollkommenen Menschen‹ definiert.« (Bourdieu 1987: 31) Die künstlerischen Produktionen,

und dabei die legitimen Kunstwerke, sind nach Bourdieu (1987: 36) »die am stärksten *klassifizierenden* und *Klasse verleihenden*« aller Konsumgüter. Dass ihre Wahl auch Klasse verleiht, bedeutet, dass Geschmäcker nicht nur den Gegenstand der Konsumwahl einordnen, sondern dass auch das Subjekt der Wahl sich einfügt in den Raum der Lebensstile und dort eingeteilt wird. Der Geschmack definiert und konstituiert zugleich Lebensstile.

Bourdieu (1987: 37f.) unterscheidet drei Geschmacksdimensionen: den legitimen oder auch Distinktionsgeschmack, den mittleren, präntziösen Geschmack und den »populären« Geschmack. Alle drei korrelieren mit der jeweiligen gesellschaftlichen Klasse (auf deren Analyse bei Bourdieu hier nicht weiter eingegangen werden kann). Sie bezeichnen aber keine homogenen Geschmacksgruppen, sondern sind grobe Raster, die als in sich vielfältig zu denken sind. *Der legitime Geschmack* tritt mit steigender Bildung in den herrschenden Klassen auf. Seine Entstehung erfordert Zeit und materielle Ressourcen. Er wendet sich den von den Legitimationsinstanzen (Museum, Universität, Kritik etc.) anerkannten Werken und kulturellen Errungenschaften zu. *Der mittlere, präntziöse Geschmack* präferiert kulturelle Werke, die vom legitimen Geschmack abgewertet werden. Der präntziöse Geschmack ist aber stark am legitimen Geschmack orientiert und zeichnet sich auch durch seine »Bildungsbeflissenheit« (Bourdieu 1987: 500ff.) aus. Das Bemühen, Anschluss an den legitimen Geschmack zu bekommen, ist zugleich gepaart mit einer vehementen Abgrenzung gegenüber allem Vulgären. Der »populäre« Geschmack der unteren Klassen wird daher abgelehnt und be-

kämpft. Der »populäre« *Geschmack*, auch »Geschmack am Notwendigen« (Bourdieu 1987: 587f.) oder Notwendigkeitsgeschmack genannt, bevorzugt nach Bourdieu leichte Werke mit geringem künstlerischen Anspruch oder bestenfalls durch enorme Verbreitung längst entwertete Werke der Hochkultur (z. B. Van Goghs Sonnenblumen). Er ist der illegitime, weil von den zuständigen Instanzen nicht anerkannte Geschmack. Nirgendwo sonst komme das Prinzip, dass der Habitus eine aus der Not entstandene Tugend ist, besser zum Ausdruck als in den unteren Klassen: Da der allgemeine Mangel zur Gewohnheit gehört, wird eben das geliebt, was da ist. »An der Not Geschmack finden«, das ist umgangssprachlich ausgedrückt die Haltung jener unteren Klassen.

Für die KünstlerInnen zu Beginn der Autonomisierung war dies noch ein Dilemma gewesen: Sie hatten selbst die Notwendigkeit geschaffen, die ihre Tugend ausmachen sollte (reine Kunst zu produzieren) und hatten sich dadurch dem Verdacht ausgesetzt, die Notwendigkeit zur Tugend gemacht zu haben (vgl. Bourdieu 2001a: 134). Ein Verdacht allerdings, den sie mit zunehmender Autonomie des Feldes mit stets größer werdendem Selbstbewusstsein ausräumen konnten. Als prinzipielles Dilemma zieht es sich aber durch die gesamte Moderne bis heute: Die außerhalb der Institutionen stehenden KritikerInnen der Institutionen sehen sich nach wie vor diesem Verdacht ausgesetzt, den sie meist erst gänzlich ausräumen können, wenn sie später doch in die Institution eintreten (und damit die Legitimität ihrer früheren Aussagen bezeugen können, obwohl sie sie praktisch widerlegen).

Die Idee des Notwendigkeitsgeschmacks (bzw. dessen auf statistischen Untersuchungen ermittelte Analyse) ist von Anfang an auf heftige Kritik gestoßen – sowohl auf die Kritik derjenigen, die für die unteren Klassen glaubten sprechen zu können, also marxistische Intellektuelle, als auch auf die Kritik jener, die das Sprechen der unteren Klassen zu ihrem Gegenstand gemacht hatten, also TheoretikerInnen der Cultural Studies. Bourdieu nimmt eine der häufigsten Kritiken bereits in einer Fußnote vorweg, wenn er betont, dass die bürgerlichen Sichtweisen auf die unteren Klassen oft die entscheidenden Auswirkungen des Habitus vernachlässigen würden. Das gelte sowohl für den konservativen Pessimismus, der die Haltungen der unteren Klassen naturalisiere, als auch für den »Optimismus der idealistischen Revoluzzer, die nicht wahrhaben wollen, daß die Arbeiterklasse noch in ihrer Revolte gegen den ökonomischen Zwang von diesem geprägt ist.« (Bourdieu 1987: 585) Die Kritik von RepräsentantInnen der Arbeiterbewegungen oder marxistischen Intellektuellen sah im Notwendigkeitsgeschmack nicht nur Beschreibung und Erklärung für das Verhalten der unteren Klassen, sondern gleichermaßen eine Festbeschreibung auf passive Charakteristika. Sie witterten eine doppelte Verobjektivierung und damit eine Verhöhnung derer, die eigentlich mal als das Subjekt der Geschichte gedacht und nun auf einen Gegenstand der Forschung *und* ein Objekt der Geschichte reduziert schienen.<sup>22</sup>

Ähnlich gelagert war die Kritik aus dem engagierten Kulturbereich. Hier wurde Bourdieu vorgeworfen, zwischen unbewusster Populärkultur auf der einen und Pop auf der anderen Seite, der bewusst nach

neuen, aneignenden, widerständigen Stil- und Ausdrucksformen sucht, nicht unterscheiden zu können. Das liege daran, dass er einerseits die Zeit zwischen seinen Befragungen Anfang der 1960er Jahre und der Veröffentlichung der Studie nicht reflektiere – eine Zeit, in der die Popkultur ohne Zweifel wesentliche Transformationen durchgemacht hat. Und andererseits behandelten »Die feinen Unterschiede« eben nur Frankreich, das in Sachen Pop kaum mit dem anglo-amerikanischen Raum vergleichbar sei. (Vgl. Miller 1996a: 24) Bourdieu betont tatsächlich eher die Trägheit des populären Geschmacks und schildert ihn als »Anpassung an die objektiven Möglichkeiten« (Bourdieu 1987: 594). Diese Anpassung habe einerseits vor allem pragmatische Handlungen zur Folge, man verzichte auf symbolische Gewinne, die ohnehin unzugänglich seien. Andererseits macht Bourdieu gerade in dieser Haltung (einer Disposition für »stabile Möbel«, »einfache Haarschnitte«, etc.) aber auch eine Art Widerstand in der Anpassung, oder, wie es in den Begriffen der Cultural Studies hieße, eine Art »Eigensinn« aus. Denn die populäre Ästhetik ist auch eine Weigerung, die Distanz zum Leben und allem Gewöhnlichen mit zu vollziehen, die die ästhetische Disposition ausmacht. Eine Trennung von Alltag und Erhabenem, auf der die ästhetische Einstellung gründet, macht die populäre Ästhetik nicht mit (vgl. Bourdieu 1987: 64). John Miller (1996b: 32) erhebt gegen diese Einschätzung der populären Ästhetik einen weiteren Einwand, der seinem ersten im Grunde inhaltlich entgegen gesetzt ist: Die populäre Kultur, die folkloristische Kunst, müsse sich keineswegs, wie Bourdieu meint, der Legitimation implizit oder explizit widersetzen, sondern

könne durchaus Teil reaktionärer Programme sein. Bereits während der Reagan-Administration in den 1980er Jahren hätten sich Folklore und Volkskultur durchaus eingegliedert in konservative Kulturkämpfe. Der Aufstieg des Rechtspopulismus seit den frühen 1990er Jahren, der einen Großteil seiner Mobilisierungskraft einer – wenn auch oberflächlichen und Resentiment geladenen – Haltung gegen »das Establishment« und gegen die legitime Kultur verdankt, stützt Millers These. Allerdings würde Bourdieu ihr nicht widersprechen, denn er hat selbst bestimmte Formen der »populären Kultur«, die sich in ihren »eigenen«, zur Schau getragenen Ausdrucksformen immer am legitimen Geschmack orientierten, als »Aristokratismus der Paria« (Bourdieu 1993e: 81) beschrieben – er nennt die Kraftmeierei der »richtigen Kerls« und die Zurückweisung als weiblich empfundenen »Gefühlsduselei« in den unteren Klassen als Beispiele.<sup>23</sup>

Nach dieser kurzen Diskussion des populären Geschmacks und bevor im Folgenden auf die Institutionalisierung der ästhetischen Disposition eingegangen wird, soll ein Exkurs die Funktionsweisen des mittleren Geschmacks erläutern helfen. Anhand einer künstlerischen Arbeit von Allan Sekula lassen sich aber auch noch weitere Aspekte der Kunsttheorie Pierre Bourdieus gut veranschaulichen.

## **Exkurs: Allan Sekula, Aerospace Folktales (Geschichten von der Luftfahrt), 1973**

Die künstlerische Arbeit »Aerospace Folktales« (»Geschichten von der Luftfahrt«) von Allan Sekula ist sechs Jahre vor Erscheinen von Bourdieus »La Distinction« (»Die feinen Unterschiede«) entstanden. Sie gehört also nicht zu den Werken, die explizit mit Bourdieus Theorie arbeiten. Vermutlich hat der damals junge, 1951 geborene kalifornische Fotograf Sekula, der von 1968 bis 1972 an der University of California in San Diego u. a. bei Herbert Marcuse studierte, Bourdieus Schriften nicht gekannt. Dennoch eignet sich die Arbeit hervorragend, um zentrale Gedanken aus »Die feinen Unterschiede« zu veranschaulichen. Aber nicht nur das, »Aerospace Folktales« thematisiert bereits einige Aspekte dessen, was für Bourdieus Kunsttheorie wesentlich werden sollte.

Die Arbeit »Aerospace Folktales« besteht aus drei Hauptteilen: Zentraler Blickfang ist die Fotoserie aus 51 Schwarzweißaufnahmen in 23 Rahmen, dazu sind im Hintergrund zwei Gespräche zu hören, die von einem CD-Player abgespielt werden. Beide Gespräche, »Interview mit dem Ingenieur« und »Interview mit der Ingenieursgattin«, hat der Künstler mit den Beteiligten selbst geführt, beide Interviews und ein zusätzlicher Kommentar des Künstlers liegen als drittes wesentliches Element der Arbeit auf Papier aus. Um sich Bild, Ton und Schrift zu Gemüte führen zu können, stehen dem/der BetrachterIn zudem drei Regiestühle zur Verfügung, die von sechs Fächerpalmen umgeben sind. Auf allen drei Ebenen wird die Geschichte des Ingenieurs und seiner Familie erzählt, die zugleich die Fami-

lie des Künstlers ist. Aus armen Verhältnissen – beide Eltern stammen aus Eisenbahnerfamilien in Pennsylvania – hat sich der Ingenieur zu einer Fachkraft in der Luftfahrtindustrie heraufgearbeitet. Im Zuge der Wirtschaftskrise Anfang der 1970er Jahre wird der Vater von der Firma Lockheed entlassen. Die Interviews finden zu einem Zeitpunkt statt, als der Vater nach zweieinhalb Jahren Arbeitslosigkeit wieder als chemischer Verfahrenstechniker arbeitet, in demselben Job, wie der Kommentar des Künstlers verrät, »den er schon vor sechzehn Jahren hatte« (Sekula 2003: 148). In diesem dritten Element der Arbeit, dem Kommentar, erläutert Sekula nicht nur die Interviews, sondern auch die Fotoserie. Diese beginnt mit einer schwarzen Tafel, auf der mit weißer Schrift aus der Unternehmensphilosophie von Lockheed zitiert wird, gefolgt von zwei Bildern, die offenbar irgendwelche Firmenfeierlichkeiten zeigen. Das nächste Foto zeigt den Vater/Ingenieur an seine offene Autotür gelehnt, neben ihm ein ehemaliger Kollege in kurzen Hosen, auf dem ansonsten leeren Parkplatz des Lockheed-Geländes. Wie auf diesem ist der Vater auch auf allen weiteren Bildern immer mit gestärktem weißem Hemd, Krawatte und Anzughose zu sehen. Die folgenden Fotos zeigen das Haus der Familie von außen und dann Ausschnitte der Inneneinrichtung, mal mit und mal ohne Personen im Bild. Dabei sind verschiedene Details fokussiert, eine Anrichte, ein Schreibtisch, plastikbezogene Wohnzimmersessel, Bücherregale, Modellflugzeuge. »diese kunst handelt von der kunst anderer leute« (Sekula 2003: 144) setzt der Künstler mit seinem Kommentar ein. Es sei eine Arbeit über Kleinbürgerkunst, die sich selbstverständlich selber nicht als Kunst beschreiben

würde. Aber beide Eltern hätten eine Theorie von der Beschaffenheit der Dinge, seine Mutter eine andere als sein Vater, und aus dieser Theorie oder aus dieser Vielzahl kleiner, in sich widersprüchlicher Theorien, entstehe die Gestaltung ihres Lebens. Während die Mutter die Geschichte von der Arbeitslosigkeit eher anekdotisch erzählt, berichtet der Vater von der wirtschaftlichen Lage der USA. »warum nur hört sich mein vater an wie die zeitschrift *fortune*«, fragt sich Sekula, gerade wo doch *Fortune* eigentlich eine Zeitschrift sei, die Leute mit einem Jahreseinkommen von 50.000 Dollar aufwärts (und nicht mit 10.000 bis 15.000 Dollar, die der Vater verdient hat) lesen würden. Nach Bourdieu ist dies ein typisches Merkmal des kleinbürgerlichen Habitus, der über den Konsum beispielsweise bestimmter Zeitschriften seine Präention zum Ausdruck bringt, also den impliziten Anspruch formuliert, zu sein, was er – (in seiner Vorstellung) noch – nicht ist. Bei der Beantwortung dieser Frage, warum sein Vater einen Lebensstil pflege, der sich dermaßen über die Identifikation mit seinen Vorgesetzten generiere, stößt Sekula auf einen Komplex von Repräsentationen. Die herrschende Klasse hätte ein Bild von sich und ein Bild von anderen Klassen geschaffen. Diese Herstellung von Bildern von einer Klasse wirke gleichsam als Orientierung für die anderen Klassen. Angestellte wie sein Vater orientierten sich unweigerlich an den Repräsentationen der Manager, »daß heißt er hält sich für das wozu er erklärt wird« (Sekula 2003: 146). Was Sekula selbst als Konkurrenz betonten Individualismus beschreibt, ist in den Worten Bourdieus der rigide Voluntarismus der Kleinbürger, »die berufen, aber noch nicht auserwählt sind und die im un-

aufhörlichen Lobgesang auf die Pflicht ihren Anspruch darauf begründen, eines Tages selber zu sein, was man zu sein hat.« (Bourdieu 1987: 531)

Die Anerkennung der legitimen Kultur äußert sich immer auch im Umgang mit Bildungsgütern, so u. a. mit Büchern. In Sekulas Fotoserie findet sich mehrfach das Bücherregal der Familie abgebildet, in dem von beiden Eltern aus dem Angebot eines Bücherklubs ausgewählte, relativ wahllos gruppierte Exemplare stehen (Grimms Märchen neben Joseph Conrad und einem Buch über die Effekte von Atomwaffen). Auch hier dokumentiert Sekula das, was Bourdieu als eine Neigung der mit Büchern am wenigsten Vertrauten beschrieben hat, nämlich ihre »Unwissenheit und Gleichgültigkeit zu kaschieren« (Bourdieu 1987: 500) und damit der herrschenden Kultur ihre Anerkennung zu zollen. Sekula (2003: 147) beschreibt die Bücher als »totems der hochkultur«. Für den kleinbürgerlichen Habitus sowie für jenen von Angehörigen technischer Berufe typisch ist auch das Angebot des Vaters, den Kindern für jedes gelesene Buch einen Dollar zu zahlen – eine technische Lösung dafür, einen Rückstand aufzuholen.

Sekula widmet sich zudem ausführlich in Wort und Bild der Inneneinrichtung des familiären Hauses. Diese war die Domäne des Vaters, entsprach seinen Vorstellungen funktionaler Architektur und fungierte als schützender Hort der Ordnung in einer unübersichtlichen Welt: »wenn er also seine kinder anwies den wohnzimmerteppich zu bürsten und die lampen auszurichten war es wie seine vision einer armee von ghettokindern die dazu eingesetzt werden watts aufzuräumen« (Sekula 2003: 148). Das ist der Hintergrund,

vor dem Sekula behauptet, die Inneneinrichtung hätte ihn schließlich aufs College gebracht. Hier bebildert Sekula einerseits die von Bourdieu aufgegriffene Frage Panofskys, wie sich Philosophie in Architektur übersetzt, kehrt sie aber zugleich »dialektisch« um und zeigt, wie sich Architektur wieder in eine (Lebens-)Philosophie überträgt: Die »Philosophie« des aufstiegsorientierten Kleinbürgers, der seine Kinder für das Lesen von Büchern bezahlt, damit sie es einmal besser haben.

Noch in zwei weiteren Punkten nimmt Sekula bestimmte Ausführungen Bourdieus vorweg bzw. kann sie veranschaulichen: Erstens schreibt Sekula über die Frage der Repräsentation, über das von den Herrschenden hergestellte Bild, dem die Angestelltenkultur nacheifert: »ich konnte dieses bild fotografieren« (Sekula 2003: 146). Er bezieht sich damit allein auf das eine Blatt Schreibmaschinen bedruckten Papiers, das den Lebenslauf des Vaters enthält. Es ließe sich aber auch auf die ganze Arbeit »Aerospace Folktales« beziehen, die den Versuch unternimmt, eine Ideologie bzw. darüber hinaus einen Habitus, die kleinbürgerliche Weltanschauung, abzubilden. Eine Abbildung allerdings, die sich ihres Abbildungscharakters bewusst ist und sie wieder bricht, indem sie nicht allein den Fotografien vertraut, sondern Ton und Schrift hinzuzieht. Damit reflektiert Sekula auch die Tradition der US-amerikanischen sozialdokumentarischen Fotografie, die das Abgebildete häufig ungewollt reproduzierte.<sup>24</sup> Diesem Fallstrick kann er entgehen. Die Reflexion der Geschichte des benutzten Mediums wird in der neuerlichen Nutzung mit ausgestellt.

Und zweitens bestätigt er den grundsätzlichen – und von mir besonders betonten – Befund Bourdieus, aus der Geschichte der künstlerischen Produktionen wertvolle Schlüsse für die Sozialtheorie ziehen zu können. Indem er seine Arbeit »Aerospace Folktales« als Kunst beschreibt, die von der Kunst anderer Leute, also der Lebensweisen seiner Eltern, handelt, stimmt er mit Bourdieu darin überein, dass jenes Phänomen, das Bourdieu »die ästhetische Disposition« genannt hat, gesellschaftliche Lebens- und Umgangsformen prägt und Klassenverhältnisse reproduziert.

## 5. BESTÄTIGUNG UND AUSSCHLUSS

WARUM DAS MUSEUM NICHT FÜR ALLE DA  
IST UND ALS LEGITIMATION SINNSTANZ  
FUNGIERT

»Es reichte ja nicht, darauf aufmerksam zu machen, daß die Bibliotheken offen standen, erst mußte die generationenlange Zwangsvorstellung, daß das Buch für dich nicht da war, überwunden werden.«

Peter Weiss, »Ästhetik des Widerstands« (2005: 101)

»Für Arbeitslose war jeder Supermarkt ein Museum. Eine Ausstellung des unerreichbar Vergangenen.«

Marlene Streeruwitz, »Entfernung« (2006: 177)

»Das Kunstmuseum (...)«, schreibt Bourdieu (1987: 60), »ist die zur Institution geronnene ästhetische Disposition.« Nichts mache die Materialisierung der ästhetischen Disposition so deutlich wie die Aneinanderreihung von Werken, die nichts als ein allgemeines »interesseloses Interesse« verbinde. Diese Werke verbinde nichts als ein Interesse für Form und Technik statt für Funktion und Inhalt. Wenn schon die ästhetische Disposition als solche sich über die Abwertung und den Ausschluss anderer Dispositionen formiert hat, gilt das selbstverständlich erst recht für ihre materialisierte Form. Es sind daher im Wesentlichen zwei Problematiken, die mit dem Museum als Institution verbunden sind. Zum einen fungiert es innerhalb des künstlerischen Feldes als zentrale Entscheidungsinstanz. Hier wird, wie Ulf Wuggenig (2007: 230) auf der Grundlage von Bourdieus Theorie auch für die Gegenwart konstatiert, der »Kampf um künstlerische Anerkennung und die Einschreibung in die Kunstge-

schichte (...) entschieden.« Und zum anderen dient das Museum auch gesamtgesellschaftlich als Ausschlussinstanz, als eine Instanz für Distinktion und Diskriminierung.

Das Museum ist mit seiner Wandlung zu einer zentralen Institution bürgerlicher Kultur zugleich die wichtigste Konsekrationsinstanz des künstlerischen Feldes geworden. Es entscheidet nicht nur über den Status, d. h. den Grad an Anerkennung eines Künstlers/einer Künstlerin, sondern auch ganz fundamental darüber, was als Kunst gilt und was nicht. Diese Entscheidung muss getroffen werden, weil sie sich nicht von selbst versteht, also Kunst nicht wissenschaftlich eindeutig von Nicht-Kunst unterschieden werden kann – wie Bourdieu (1987: 58f.) mit Bezug auf Panofsky betont. Zwar sind auch Kunstkritik und vor allem Galerien und Kunstmessen an den Entscheidungen darüber beteiligt, ob etwas Kunst ist oder nicht. Letzter und langfristiger Garant für die Gültigkeit dieser Entscheidungen ist und bleibt aber das Museum. Hier wird auch der »sakrale Status« (Bourdieu 2001a: 461) des Kunstwerks geschaffen und die sakrale Achtung den Kunstwerken gegenüber – und die ästhetische Disposition schlechthin – konstituiert und reproduziert. Indem (und nur dadurch, dass) das Museum kulturelle Produktionen aus ihrem Produktionszusammenhang herausnimmt und von ähnlichen Produktionen separiert, werden sie zu Kunstwerken. Als geronnene ästhetische Disposition und institutionalisiertes Kapital hat nur das Kunstmuseum selbst die reinste Autorität, ästhetische Einstellungen gerinnen zu lassen und über die Institutionalisierung von Kunst(werken) zu entscheiden. Das hat erstens zur Folge, dass vor allem und in erster

Linie solche kulturellen Produktionen zum Kunstwerk geadelt werden, die dem Ideal der reinen Kunst entsprechen: Objekte, deren Form über die Funktion gesiegt hat. Aber auch das Museum ist keine statische Institution und zudem auf Neuerungen angewiesen, denn jede Weihe bestätigt auch die Konsekrationsinstanz. Es macht nicht nur einzelne Werke zur Kunst, sondern entscheidet auch über den Stellenwert ganzer Genres und sogar Gattungen: Es vergingen Jahrzehnte, bis die Fotografie als Kunst anerkannt war – wie weiter unten noch ausgeführt wird. Etwas schneller ging es bei der Videokunst seit den 1960er Jahren, für deren Etablierung und Museumsfähigkeit ebenso wie für die Fotografie Zeit vergehen, Kämpfe geführt, Stellungen eingenommen und Positionierungen getätigt werden mussten.

Die Prozesse der Etablierung von Gattungen und Werken leiten zur zweiten Folge der Konsekrationsmacht des Museums über. Durch seine isolierende und separierende Arbeit entkontextualisiert das Museum die künstlerischen Produktionen (und kontextualisiert sie letztlich auch neu). Besonders avantgardistische Arbeiten verlieren dabei ihre ursprüngliche Radikalität, die sich häufig gerade aus und insbesondere durch den Kontext erschließt, in dem sie entstanden sind und/oder auf den sie sich beziehen. Die Anerkennung als Kunstwerk durch das Museum geht immer mit einem (mehr oder weniger gravierenden) Verlust des Kontextes einher. Das Museum sorgt dafür, dass das ausgestellte Objekt ganz und gar Kunst wird (wogegen es vorher möglicherweise noch andere Funktionen hatte: politische Provokation, Kommunikationsstiftung, Unterhaltung, etc.).

Da das Museum als Institution nicht nur nicht statisch, sondern auch kein homogenes Ganzes ist, kommen innerhalb dieser Konsekrationsprozesse den unterschiedlichen Museen auch verschiedene Funktionen zu: So dienen Kunstvereine (im deutschsprachigen Raum) häufig als »Türöffner« für größere Hallen zeitgenössischer Kunst, die sich wiederum in einem, mal auf Abgrenzung, mal auf Andienung beruhendem Konkurrenzverhältnis zu den kunsthistorischen Museen befinden. Deren Gewicht ist in den Hauptstädten gemeinhin größer als in der Provinz usw., es lässt aber den kleineren und geografisch abgelegeneren Institutionen unter Umständen auch die Möglichkeit, sich über Flexibilität, das wesentlich schnellere und aktuellere Reagieren auf Trends, also Exklusivität, zu profilieren. Michael Grenfell und Cheryl Hardy (2007: 78ff.) haben einen Analysemodus für Museen vorgeschlagen (und angewandt), der zunächst die drei Aspekte »Gründung und GründerInnen«, »Sammlung« und »aktuelle Aktivitäten« untersucht. Auf einer zweiten Ebene müssten die Museen dann im Kontext anderer kultureller Institutionen ihrer Zeit betrachtet werden, um dann auf der dritten Ebene die Gesamtheit des kulturellen Feldes, in dem sich das Museum befindet, mit anderen Feldern, insbesondere dem Feld der Macht, in Beziehung zu setzen.<sup>25</sup>

Wie schon im Kapitel zur Genese des künstlerischen Feldes angedeutet, spielen die Institutionen eine entscheidende Rolle bei der Reproduktion und bei der Erneuerung des Feldes. Grundsätzlich ist jede gesellschaftliche Institution nach Bourdieu eine – neben dem Habitus die wichtigste – Form objektivierter Geschichte. In der Geschichte der Kunst haben verschie-

dene Institutionen verschiedene Bedeutungen gehabt, die des Museums hat sich etwa zeitgleich mit der Autonomisierung entwickelt. Bis zur französischen Revolution, in deren Zuge der Louvre »für alle« geöffnet wurde, war der Kunstkonsum ausschließliches Vergnügen der herrschenden Klasse. Dass die Museen für alle offen sind, bedeutet aber noch lange nicht, dass sie allen zugänglich wären. Das ist eines der Ergebnisse der Studien, die Bourdieu und Alain Darbel Anfang der 1960er Jahre unter dem Titel »Die Liebe zur Kunst« veröffentlicht haben. Bourdieu und seine MitarbeiterInnen haben Befragungen bei MuseumsbesucherInnen in fünf Ländern durchgeführt (Spanien, Frankreich, Griechenland, Niederlande, Polen). Dabei wurden die Beziehungen zwischen Museumsbesuch und ökonomischen, sozialen und Bildungsmerkmalen der BesucherInnen untersucht. Die angegebenen Gründe wurden dabei nicht als ganz persönliche Präferenzen interpretiert, sondern auf Genese und Struktur der allgemeinen Einstellungen gegenüber Kunstwerken zurückgeführt. In einem dritten Schritt wurden die Gründe für den Museumsbesuch auf die allgemeinen Bedingungen der Rezeption von Kunst bezogen. Hervorstechendes Ergebnis der Studie war die Tatsache, dass Museumsbesuche mit wachsendem Bildungsgrad wahrscheinlicher werden. Und dass umgekehrt der Museumsbesuch »nahezu ausschließlich eine Sache der gebildeten Klassen« (Bourdieu/Darbel 2006: 33) ist. Selbst im Rahmen touristischer Aktivitäten Museen zu besuchen ist umso wahrscheinlicher, je höher man in der sozialen Hierarchie angesiedelt ist. Auch bewirken Tourismus oder Schulausflüge selbst als »erste Anregung« für ein Kunstinteresse kaum

etwas, wenn keine Vorbildung vorhanden ist. Bourdieu/Darbel (2006: 46) stellen also fest, dass »die *spezifische* Wirkung des Tourismus gegen Null geht.« Wenn es sich nicht ohnehin von selbst verstehen würde, könnten die Museen getrost über ihren Eingang schreiben: »Keiner trete hier ein, der kein Kunstliebhaber ist.« (Bourdieu 1993d: 19) Für den sporadischen wie für den häufigeren Museumsbesuch gilt zudem, dass solche Museen als erste und häufigste frequentiert werden, die die bekanntesten (oder angesehensten) Kunstwerke beherbergen.

Aber nicht nur nach sozialen Klassen unterscheiden sich die Gewohnheiten in Bezug auf Kunstmuseen. Auch hinsichtlich der verschiedenen Länder weist die Studie auf Unterschiede hin. Länder mit älteren und lebendigeren Traditionen des Kunstkonsums innerhalb der privilegierten Klassen machen den Museumsbesuch überhaupt wahrscheinlicher (in den Niederlanden oder Frankreich ist die Wahrscheinlichkeit des Museumsbesuches insgesamt größer als in Griechenland). So betonen Bourdieu/Darbel (2006: 63), dass »die kulturelle Praxis, und mehr noch der Kunstverstand und die Haltung gegenüber Kunstwerken sehr eng an das nationale kulturelle Kapital gebunden sind.« Eine weitere Differenzierung müsste sicherlich entlang der Geschlechterverhältnisse vorgenommen werden. Dass der Kunstsachverstand bei Frauen größer ist, sie öfter ins Museum gehen und auch wesentlich öfter Kunstgeschichte studieren als Männer – nicht aufgrund von ahistorischen und als natürlich behaupteten Ursachen, sondern wegen einer unablässigen geschichtlichen Reproduktionsarbeit (vgl. Bourdieu 2005a: 65) –, kann in diesem Fall nur vermutet

werden. Denn obwohl Bourdieu die Geschlechterverhältnisse als grundlegendes Klassifikationsmodell der sozialen Welt ausweist (vgl. Bourdieu 2005a, Dölling 2007), spielt die Geschlechterdimension in den meisten seiner Studien erstaunlicher Weise kaum eine Rolle.

Seit den Erhebungen Bourdieus und Darbels ist verschiedentlich an diese Untersuchungen angeknüpft worden, ohne dass die Ergebnisse trotz des großen Zeitabstandes entscheidend variiert hätten (vgl. Gerhards 1997). Zwar betont Zahner (2006: 269), dass es seit Mitte der 1960er Jahre geradezu zu einem »Besucherboom« in den Kunstmuseen gekommen sei. Erstens habe die Pop Art die Schwelle der Kunstrezeption herabgesetzt und auch vermeintlich »hohe« Kunst für ein Massenpublikum zugänglich gemacht. Und zweitens seien die Museen aufgrund der staatlichen Budgetkürzungen aus finanziellen Gründen zu einem Wandel ihrer Publikumspolitik gezwungen worden. Die Frage nach den Besucherzahlen, die die öffentlichen Diskussionen über die finanzielle Förderung von Museen beherrscht, scheinen diesen Trend bis heute zu bestätigen. Aber trotz langer Warteschlangen bei der Sonderausstellung wie der des MoMA in Berlin (2004), muss die These weiterhin fraglich bleiben, ob die Kunstmuseen tatsächlich dem Massengeschmack zugänglich sind. Empirische kunstsoziologische Untersuchungen legen zumindest nahe, dass nach wie vor das Gegenteil der Fall ist. So belegt beispielsweise Jürgen Gerhards (1997: 18) für den deutschsprachigen Raum, dass der Anteil der AkademikerInnen und StudentInnen unter den MuseumsbesucherInnen in den 1990er Jahren bei 75 bis 85 Prozent lag. Nach einer

von Grenfell/Hardy (2007: 75) zitierten Studie des National Endowment of Arts von 1997, waren unter den MuseumsbesucherInnen in den USA nur fünf Prozent mit einem Jahresgehalt unter 10.000 US-Dollar. Nationale Statistiken in Großbritannien ergaben für die frühen 1990er Jahren ebenfalls eine deutliche Überzahl an Angehörigen der mittleren und oberen Einkommens- und Bildungsschichten unter den MuseumsbesucherInnen (vgl. Grenfell/Hardy 2007: 75f.). Damit wird der zentrale Befund der empirischen Untersuchungen von Bourdieu und Darbel bestätigt, dass der Museumsbesuch vor allem den Gebildeten vorbehalten bleibt. Nach Bourdieu/Darbel ist es gerade diese direkte Verbindung zwischen Kultur und Erziehung, deren Vergessen und Verleugnen die Kultur zur Legitimationsstifterin ererbter sozialer Privilegien macht. Das Museum ist an dieser Legitimationsarbeit insofern beteiligt, als es sich als Ort von Auserwählten präsentiert. Eine entscheidende Funktion der Museen liegt laut Bourdieu/Darbel daher darin, »bei den einen ein Gefühl der Zugehörigkeit, bei den übrigen das der Ausgeschlossenheit zu verstärken«. (Bourdieu/Darbel 2006: 165).

Das Museum wird als Distinktionsinstanz erst dann verständlich, wenn die beiden gerade geschilderten Ebenen – »Museum und Kunstwerk« sowie »Museum und BesucherInnen« – miteinander verknüpft werden. Das Museum garantiert nicht nur den Kunststatus von Objekten und bestätigt den sozialen Status seiner BesucherInnen. Vielmehr bildet das Museum diesen Status erst mit aus, indem es die BesucherInnen mit einer Reihe funktionsloser Objekte als Kunstwerke konfrontiert. Diese Ausbildung einer Wertschätzung von

Objekten als Kunstwerken ist Teil jener Prozesse, die die ästhetische Disposition erschaffen und ausmachen. Die Kunstwerke seien als solche immer nur zu erkennen und als symbolisches Gut zu schätzen von Menschen, die über die Mittel verfügen, es zu entschlüsseln und sich damit anzueignen. Diese Entschlüsselung ist wesentlicher Bestandteil der Kunstgeschichte – Bourdieu (1987: 58f., 1997a: 127f., Bourdieu/Darbel 2006: 76f.) selbst bezieht sich mehrfach auf die Ikonologie Erwin Panofskys (1978), die die Methode einer solchen Entschlüsselung beschreibt –, mit dem Unterschied, dass die Fähigkeit der Entschlüsselung für Bourdieu nicht nur eine methodische, sondern eine historische und soziologische Frage ist: Was in einem Werk gesehen werden kann, hängt nicht nur von dem individuellen Kunstsachverstand ab, der, wie das Bedürfnis nach Kultur überhaupt, ebenso Ergebnis von Erziehung und Bildung ist wie die Mittel es sind, das Bedürfnis zu befriedigen. Die Entschlüsselung eines Kunstwerkes hängt auch von den historisch sich ändernden Instrumenten der Wahrnehmung ab (ein Bild wird in verschiedenen Gesellschaften und in verschiedenen Zeiten unter Zuhilfenahme unterschiedlicher »Brillen« gelesen). Im Gegensatz zur Kunstgeschichte müsste eine soziologische Kunstwissenschaft also nicht nur die Produktionsgeschichte (und Produktionsmittel) eines Werkes, sondern auch die Rezeptionsgeschichte (und Perzeptionsmittel) erforschen (vgl. Bourdieu/Darbel 2006: 74). Denn ein Werk entsteht nach Bourdieu gewissermaßen zwei Mal, einmal durch den/die KünstlerIn und ein zweites Mal durch die BetrachterInnen.

Das Museum sorgt nun aber erst dafür, dass Kunstwerke anders entschlüsselt werden als Alltagsgegenstände. Das Museum befördert, was Panofsky den besonderen »Bedeutungssinn« genannt und dem alltäglichen »Phänomensinn« entgegenstellt hat. Wer über keine kulturelle Bildung verfügt, dem/der bleiben die vielfältigen Bedeutungsebenen kultureller Werke, insbesondere künstlerischer Arbeiten, verschlossen. Er/sie muss an Kunst herangehen wie an jeden anderen Alltagsgegenstand auch, also über das Phänomen selbst. Diesem gegenüber können aber nur praktische und keine ästhetischen Urteile gefällt werden. Die Erfassung eines Kunstwerkes als System von Farben und Materialien, Stilen, Typen und Symbolen setzt einen Bruch mit dem Alltagsverstand voraus. Von diesem Bruch lebt das Museum, es fördert und kultiviert ihn, d. h. es pflegt ihn und züchtet ihn heran. Teil dieser Kultivierung ist die Schaffung der ästhetischen Disposition. Die ästhetische Disposition ist also kein individuelles Attribut, sondern aufs engste mit den Institutionen des künstlerischen Feldes und ihrer Geschichte verknüpft. Sie zeigt die Bildung der RezipientInnen und die Macht der Institution Museum bei dieser Bildung an. Aber darüber hinaus weist sie auch noch auf etwas anderes hin: Als geschichtlich und institutionell eingebundene Herangehensweise an funktionslose Objekte, die das Objekt ebenso mit Wert versieht wie die KonsumentInnen/RezipientInnen, wird klar, schreiben Bourdieu/Darbel (2006: 81), dass »die Ästhetik nur und ausnahmslos eine Dimension der Klassenethik (oder besser, des Klassenethos) sein kann.«

## Exkurs: Hans Haacke und die Kritik der Institution Museum

»Das Museum reißt das Werk aus jedem Kontext heraus, fordert den ›reinen‹ Blick. Es ist diese Verbindung, die Sie wieder herstellen.«

Pierre Bourdieu zu Hans Haacke (Bourdieu/Haacke 1995: 95)

Hans Haacke ist einer derjenigen Künstler, die nach einer Zuordnung des Kunsthistorikers Benjamin H.D. Buchloh neben Michael Asher, Marcel Broodthaers, und Daniel Buren zur ersten Generation der »Institutionskritik« gehören. Künstlerische Arbeiten unter diesem Label beschäftigen sich seit den 1960er Jahren mit den Institutionen des künstlerischen Feldes.<sup>26</sup> Ohne sich auf Bourdieu zu beziehen, der ihm zum damaligen Zeitpunkt aller Wahrscheinlichkeit nach unbekannt war, unternahm Haacke 1969 eine Befragung der BesucherInnen einer Galerie in New York. In der Arbeit »Gallery-Goers' Birthplace and Residence Profile« (GaleriebesucherInnen – Geburts- und Wohnortprofil, 1969/1970-71) konnten die BesucherInnen auf in der Galerie ausgehängten Stadtplänen ihren Geburtsort mit einer roten und ihren Wohnort mit einer blauen Nadel auf einem Stadtplan markieren. In der zweiten Phase des Projekts hatte Haacke die Ergebnisse dieser Befragung ausgewertet und sie zwei Jahre später in einer Kölner Galerie präsentiert. Es waren insgesamt 732 Wohnorte angegeben worden, die Haacke alle fotografiert hatte, um sie dann neben- und übereinander geordnet in einer mehr als 40 Meter langen Wandinstallation zu präsentieren. Damit war eine soziale und

geografische Kartografie des Kunstpublikums von Manhattan im Jahr 1969 entstanden.

Diese Arbeit setzte neben einer Bewusstmachung sozialer Voraussetzungen für den Kunstkonsum auch auf die Aktivierung der KonsumentInnen, die ja schließlich die Stecknadeln hatten setzen müssen. Im Rahmen der Ausstellung »Information« im New Yorker Museum of Modern Art hatte Haacke eine ähnliche Methode angewandt. Dort ließ er die BesucherInnen per Stimmzettel die Frage beantworten: »Wäre die Tatsache, dass Gouverneur Rockefeller Präsident Nixons Indochina-Politik nicht verurteilt hat, ein Grund für Sie, ihn im November nicht zu wählen?« Haacke nötigte den BesucherInnen damit gleichsam eine Stellungnahme auf bzw. zu, die radikal von denen abwich, die sich sonst aus an Kunstwerke gerichteten Fragestellungen ergeben. Zugleich knüpfte er auf ziemlich direkte Weise den Museumsbesuch an die Tagespolitik. Richard Nixon hatte kurz vor der Ausstellungseröffnung die Bombardierung Kambodschas befohlen. Am Ende der Ausstellung hatten 68,7 Prozent der BesucherInnen mit Ja und 31,3 Prozent mit Nein gestimmt. Die Brisanz im Hinblick auf die Kritik der Institution Museum ergab sich in dieser Arbeit allerdings erst daraus, dass Nelson Rockefeller damals Gouverneur des Staates New York und zugleich Mitglied im Board of Trustees des MoMA war.

Haacke führte weitere Besucherbefragungen durch, u. a. bei der Documenta 5 in Kassel 1972. Die Befragungen, die Haacke in Anschluss an die geschilderte durchführte, stellten jeweils zehn demographische Fragen (Alter, Geschlecht, Einkommen, etc.) und zehn

Fragen zu aktuellen politischen Problemstellungen. Während der Ausstellungen wurden jeweils Zwischenergebnisse veröffentlicht, so dass die BesucherInnen ZeugInnen der Methode werden konnten, deren Gegenstand sie zuvor waren. Indem die BesucherInnen ihre eigenen Angaben im Kontext der anderen sehen konnten, wurde auch ansatzweise deren Selbstverortung im sozialen Raum ermöglicht. (Vgl. Haacke 2003: 234)

Weniger als um die Entkontextualisierung der Werke, die das Museum vornimmt, geht es bei Haacke eigentlich um die Entkontextualisierung des Museums als Institution selbst. Ein weiteres gutes Beispiel für diese Kritik an der vermeintlichen Kontextlosigkeit von Institutionen des Kunstfeldes ist Haackes Teilnahme an der Biennale von Venedig 1993, wo er den Deutschen Pavillon »bespielte«. Haacke selbst zeichnet in einem ebenso informierten wie sarkastischen Text die Geschichte des Deutschen Pavillons nach (vgl. Haacke 1995). Darin beschreibt er den Besuch Adolf Hitlers bei der Biennale 1934 ebenso wie die Kontexte der nationalsozialistischen Kulturpolitik und das florierende Nachkriegswirken ihrer Mäzene. Die eigentliche künstlerische Arbeit bestand im Zerschlagen des anlässlich des Hitler-Besuches eingelassenen Marmorbodens des Pavillons. Darüber hinaus ließ Haacke eine überdimensionale D-Mark über das Portal hängen, an die Stelle, an der früher das Hakenkreuz geprangt hatte. In der offenen Eingangstür stießen die BetrachterInnen direkt auf ein Schwarzweißfoto, das Hitler und Mussolini während ihres Biennale-Besuches 1934 zeigte.

Für Bourdieu liegt die Brisanz von Haackes Arbeiten gerade darin, dass sie zwischen denen vermittelt, die sich in der Kunst nur für die Form interessieren (und die politische Funktion ignorieren oder missbilligen) und jenen, die sich nur für die politische Funktion interessieren (und die Form ignorieren oder für irrelevant halten). Inhalte und Form bei Haacke seien gleichermaßen dringlich und subversiv (vgl. Bourdieu/Haacke 1995: 89). Haacke und Bourdieu sind sich in den 1980er Jahren verschiedentlich begegnet und haben 1991 ein ausführliches Gespräch zur politischen Kunst der Gegenwart geführt, das 1995 auf Deutsch erschien. Beide kritisieren darin die zunehmende Kommerzialisierung des künstlerischen Feldes und diskutieren auch die veränderte Rolle von Mäzenatentum und Museum im künstlerischen Feld.<sup>27</sup>



### III. KUNST IM KULTURELLEN FELD

#### 6. ANERKENNUNG ALS LEGITIMIERUNG

##### VON DER MITTELMÄSSIGEN ZUR LEGITIMEN KUNST ZWISCHEN ALLTAG UND MUSEUM: DIE FOTOGRAFIE

Kämpfe um Legitimität machen die Dynamik jedes Feldes aus. Institutionen wie das Museum sind die nach wie vor wichtigsten Instanzen, die diese legitime Anerkennung verleihen. An wen oder was aber wird sie verliehen und warum? Der Legitimierung bedürfen sowohl einzelne Werke und deren SchöpferInnen als KünstlerInnen, wie auch ganze künstlerische Genres und sogar Gattungen. Die Fotografie ist solch eine Gattung, oder genauer, eine Subgattung der bildenden Künste bzw. eines ihrer Medien, die Jahrzehnte gebraucht hat, um als legitime Kunst anerkannt zu sein. Bourdieu und seine Mitarbeiter hatten die Fotografie in den frühen 1960er Jahren noch als eine mittlere, d. h. günstigstenfalls als mittelmäßig eingeschätzte Kunst (»un art moyen«) dargestellt, also als »Eine illegitime Kunst«, wie der deutsche Titel jener Studien lautet. Heute allerdings kann »kein Zweifel mehr bestehen, daß die Phase, in der sie als ›bestenfalls mittlere‹, ›sekundäre‹ oder gar ›illegitime‹ Kunst um ihre Anerkennung zu kämpfen hatte, der Geschichte angehört.« (Wuggenig 1996: 38)

Diese Geschichte allerdings ist in zweierlei Hinsicht aufschlussreich. Zum einen ist das Fotografieren –

trotz dieser Geschichte der Anerkennung im künstlerischen Feld – so wenig wie wohl keine andere legitime künstlerische Praktik als typisch und originär künstlerische zu betrachten. Das gilt heute mehr denn je. Denn die Fotografie ist, obwohl unter Umständen Kunst, eine vollkommen alltägliche Praxis. Deshalb, als Praxis des Kunstfeldes wie auch des übrigen sozialen Raums, steht sie auch am Übergang der beiden Hauptteile dieser Ausführungen. Überall im sozialen Raum wird fotografiert, aber überall hat die Fotografie verschiedene Bedeutungen und bringt unterschiedliche Bedeutungen hervor. Auch wenn sich viele der konkreten Ergebnisse aus »Eine illegitime Kunst« auf Grund der technischen Neuerungen und der damit einhergehenden Verbilligung und enormen Verbreitung fotografischer Ausrüstungen (ein Wort, das bereits eher an Koffer mit Stativen und Objektiven als an heutige Mobiltelefone mit Foto-Funktion denken lässt) längst überholt haben, ist dieser zentrale Befund doch nach wie vor gültig: Die alltäglichen Gebrauchsweisen der Fotografie, die Bourdieu und seine MitarbeiterInnen in den 1960er Jahren untersucht hatten, zeigen nach wie vor Unterschiede des Geschmacks an. Dies wird weiter unten anhand von Studien, die Ulf Wuggenig u. a. in den 1980er und 1990er Jahren durchgeführt haben, erläutert. Dass überall fotografiert wird, heißt nach Bourdieu eben weder, dass unterschiedslos alle fotografieren, noch, dass alles fotografiert wird. Zwar existieren einige allgemeine Funktionen, die die Fotografie aufweist: Erstens die Angst vor der Vergänglichkeit zu mindern, oder, weniger pathetisch, die Erinnerung zu stützen, zweitens gemeinschaftliche Kommunikation zu erleichtern, zum Beispiel über

diese Erinnerungen. Als dritte Funktion nennt Bourdieu diejenige, dem Fotografen/der Fotografin einen Ausdruck seiner/ihrer selbst zu ermöglichen, viertens das Befriedigen von Bedürfnissen nach Prestige (über die Abbildung von gekauften Gegenständen oder gemachten Reisen) und fünftens Zerstreuung, die Fotografie also als Spielerei nutzen zu können (vgl. Bourdieu 2006a: 26f.).

Worum es Bourdieu aber eigentlich geht, sind nicht diese allgemeinen Funktionen, sondern die spezifischen Gebrauchsweisen der Fotografie. Anders formuliert: Gerade nicht das Allgemeine an einer vermeintlich allgemein zugänglichen Technik wie der Fotografie interessiert ihn, sondern die spezifischen, auf die Imperative des sozialen Lebens und der sozialen Milieus zurückgehenden Gebrauchsweisen. Die Funktionen sind diesen sozialen Gebrauchsweisen untergeordnet. Als soziale Praxis erweist sich die Häufigkeit des Fotografierens als gestaffelt nach sozialen Schichten: Während bäuerliche Milieus nur sehr selten Fotos machen und auch nur sehr selten eine Fotoausrüstung besitzen, steigt der Anteil von beidem (dem Besitz der Ausrüstung und ihrer Nutzung) mit dem sozialen Status (vgl. Bourdieu 2006a: 53, Behnke 2008).<sup>28</sup> In den oberen Schichten allerdings nimmt der Anteil wieder ab, da dort das Fotografieren als unschicklich gilt. Insgesamt erweist sich das Fotografieren als eine Praxis, die in höchstem Maße von der Unterstützung der sozialen Gruppe abhängt, der eine Person angehört. Diese Abhängigkeit wird noch unterstrichen durch die Anlässe des Fotografierens: Hier sind es in erster Linie besondere Gelegenheiten, also Familienfeste und/oder Urlaube, die als fotografierenswert eingestuft werden,

und zwar nicht zuletzt deshalb, weil der Zusammenhalt der abgebildeten Gruppe dabei reproduziert wird. Aber nicht nur, was abgebildet wird, sondern auch wie es abgebildet wird und wie diese Abbildungen jeweils gewertet werden, entspringt keineswegs dem Zufall oder spontanen Eingebungen. Bourdieu kann zeigen, dass die Bewertung dessen, was als abbildungsrelevant gilt und was zudem als »richtig abgebildet« (schicklich, züchtig genug, etc.) eingestuft wird, in hohem Maße von der Zugehörigkeit zu einem gesellschaftlichen Milieu abhängt. Diese Bewertungen stehen in jeder Hinsicht im Gegensatz zu einer reinen Ästhetik. Hier macht Bourdieu also einen entscheidenden Unterschied in der Bewertung von Fotografie als Kunst und der Alltagsfotografie aus. Denn die gängige Alltagsästhetik, »die in den eigenen Photos und den Urteilen über die Photos anderer hervortritt, (leitet sich) logisch aus den gesellschaftlichen Funktionen ab, die der Photographie eingeschrieben sind, sowie aus der Tatsache, daß man ihr stets gesellschaftliche Funktionen zuweist.« (Bourdieu 2006b: 91) Wie ihre Bewertung liegt auch das »Prinzip ihrer Existenz« (Bourdieu 2006a: 50), und damit ihre Legitimität, bei der Amateurfotografie außerhalb ihrer selbst. Das unterscheidet sie grundsätzlich von der Fotografie als Kunst, die nicht mehr mittels anderer als ästhetischer Kriterien Rechenschaft ablegen muss: Dank der ästhetischen Disposition kann Fotografie Kunst sein, ganz unabhängig davon, was sie abbildet, wie sie es abbildet und warum oder wie es zur Abbildung gekommen ist.

Dass die Bourdieu'schen Befunde aus der relativ stabilen Phase des Fordismus auch noch unter gegenwärtigen postfordistischen gesellschaftlichen Bedingungen

gelten, haben Wuggenig u. a. aufgezeigt. Haltungen, Lebensweisen und Geschmack sind demnach keineswegs so diffus und unabhängig von sozialer Schichtung, wie postmoderne TheoretikerInnen häufig behaupten. Aus der Wahl fotografiertes Objekte spricht nach Studien aus den 1990er Jahren deutlich »eine klare soziale Strukturierung« (Wuggenig 1996: 47). Mit dem Auftrag versehen, Aufnahmen von Lebensstilbereichen aus ihrer eigenen Wohnung zu machen, erwiesen sich beispielsweise Fotos von Schränken als »hochspezifisch für die untere Mittelklasse. Photos von Schreibtischen hingegen (sind) charakteristisch für die akademisch-freiberufliche Gruppe und das neue Kleinbürgertum.« (Wuggenig 1996: 47). Während die oberen Klassen allgemein eher kulturelle Objekte fotografierten, machten Personen aus der Unterklasse neben technischen Geräten in erster Linie Fotos von profanen, funktionalen Gegenständen. Trotz der Aufwertung der Fotografie in der Kunst gehört die Fotografie im Alltag allerdings nach wie vor nicht zu den Prestigeobjekten, wurde also von den oberen Klassen (im Gegensatz zu Gemälden) nicht fotografiert.

Der zweite Grund dafür, warum bzw. inwiefern die Geschichte der fotografischen Praxis aufschlussreich ist, besteht darin, dass sie gerade trotz ihrer Verwurzelung im Alltag eine Anerkennung im Kunstfeld aufzuweisen hat. Die Fotografie stand seit ihrer Erfindung einerseits in Konkurrenz zur Malerei, weil sie deren Anspruch auf vollkommene, lückenlose und präzise Abbildungen zu perfektionieren schien. Andererseits aber erschien sie aufgrund ihrer technischen Grundvoraussetzungen als das genaue Gegenteil des schöpferischen Produktionsprozesses der Kunst. So wider-

spricht der »photographische Akt der allgemeinen Auffassung der künstlerischen Schöpfung als einer mühevollen Arbeit.« (Bourdieu 2006b: 89) Wegen beider Eigenschaften wurde sie eher der wissenschaftlichen und staatlich-kriminologischen Methodik als der Kunst zugerechnet. Allerdings war auch diese Zuordnung später entscheidend bei der Durchsetzung der Fotografie als Kunst. Mit dem verstärkten Aufkommen der (staatlich subventionierten) sozialdokumentarischen Fotografie in den 1930er Jahren wurde von einem Netzwerk von FotografInnen und KritikerInnen in den USA der Anspruch auf künstlerische Anerkennung gerade durch die Verbindung von Erfassung und Ästhetisierung (der ländlichen Bevölkerung) formuliert. Fotografen wie Walker Evans wurden im Rahmen der Politik des New Deal von der staatlichen Farm Security Administration in die ländlichen Regionen der USA geschickt, um dort das Leben der bäuerlichen Bevölkerung zu dokumentieren. Die Form und Art der Darstellung gereichte den FotografInnen dabei zur Anerkennung ihrer Arbeit als Kunst, was dem Sozialdokumentarismus und der Fotografie allgemein immer wieder heftige Kritik daran einbrachte, sich auf Kosten anderer zu profilieren und ihr Klasseninteresse zu verleugnen (vgl. z. B. Sontag 2003, Leicht 2006).<sup>29</sup> Obwohl sie sich mit den Bourdieu'schen Überlegungen zur Klassenspezifität der Fotografie (und der Kunst im Allgemeinen) im Wesentlichen überschneiden, haben Bourdieu und seine MitarbeiterInnen weder diese Kritik formuliert noch überhaupt jene Entwicklung der Anerkennung geschildert. Ihr Fokus richtete sich ausschließlich auf Frankreich. Durch diese Fixierung entging ihnen darüber hinaus die Unterscheidung

von »Fotografie als Kunst« und »Fotografie in der Kunst«. (Vgl. Wuggenig 1996: 37) Diese Differenz ist insofern bedeutend, als die »Fotografie in der Kunst« schon bei den frühen Avantgarden des 20. Jahrhunderts verbreitet war und in den 1960er Jahren wieder verwendet wurde, um die Aura des Kunstwerks zu beschädigen und den Einzug des Alltags in die Kunst zu symbolisieren. Sie fand als solche also durchaus in Werken Verwendung, die, von Heartfield bis Warhol, zu einem Zeitpunkt (1965) bereits alles andere als illegitim waren, als Bourdieu und MitarbeiterInnen – hier Jean-Claude Chamboredon (2006: 185) – die Fotografie noch als Praxis beschrieben, »die sich in ihrer Legitimität nicht sicher ist, reflexiv und angstvoll, stets auf der Suche nach Rechtfertigungen.« Eine »mittlere« Kunst bleibt die Fotografie aber insofern, als sie in der Gunst von KünstlerInnen, SammlerInnen, KritikerInnen und MuseumsbesucherInnen meist – ähnlich wie die Installationskunst – eine Position zwischen den sehr geschätzten Medien Malerei und Skulptur auf der einen und den von jenen weniger gewürdigten Medien Video und Computerkunst auf der anderen Seite einnimmt (vgl. Wuggenig 1996: 39). Je enger allerdings die Bindung der RezipientInnen an das künstlerische Feld, desto größer ist auch das Interesse an der Fotografie (bei KünstlerInnen und KritikerInnen ist es also wesentlich größer als bei BesucherInnen von Museen) und desto angesehenere ist sie.

Für die »Fotografie als Kunst« stellt Chamboredon (2006: 188) fest, hätte sich im Zuge ihrer Rechtfertigungen zunächst eine Mischung aus diffusen inhaltlichen und präzisen technischen Argumenten einge spielt. Das liege vor allem daran, dass die Qualität der

fotografischen Schöpfung nicht in den Begriffen anderer Kunstformen beschrieben werden kann. Um sich von der Amateurfotografie abzugrenzen, rekurren die professionellen FotografInnen dementsprechend häufig auch mit einer Kombination aus ästhetischen und technischen Begründungen: Ihre Objekte seien vergänglich, ephemer und/oder aus anderen Gründen für das normale Auge schwer wahrzunehmen. Die besondere Fähigkeit des Künstler-Fotografen oder der Künstlerin-Fotografin, bestimmte Gegenstände und/oder Situation wahrzunehmen, und zwar auf exklusive Weise wahrzunehmen, wird demnach auch von derjenigen Kunstkritik vertreten, die der Fotografie freundlich gesonnen war und ein Interesse an ihrer Anerkennung hatte. (Vgl. Chamboredon 2006: 191ff.)

Im Bild schlägt sich die ungewisse Anerkennung, die Unsicherheit, als Kunst zu gelten, laut Chamboredon ebenfalls nieder. Im Gegensatz zur Malerei sei die Fotografie geradezu darauf bedacht, hinsichtlich ihrer Aussage keine Ambivalenzen zu erzeugen. Die von den künstlerischen FotografInnen verwendeten Mittel würden »in aller Regel« dem Zweck dienen, »die Photographie eindeutig zu machen und den Bedeutungsüberschuß an ein einziges Bedeutendes zu binden.« (Chamboredon 2006: 197) Dies äußere sich in einer bevorzugten fotografischen Rhetorik. Diese bestünde einerseits in den künstlerischen seriellen Arbeiten zu ein und demselben Thema und andererseits in der Darstellung von Antithesen, die die Bedeutung still stelle. Die Fotografie als Kunst kommt also nicht umhin, sich auch über ihren Gegenstand zu legitimieren.

Für die letztgültige Legitimation misst Chamboredon (2006: 199) zunächst dem Museum weniger Bedeu-

tung, d. h. Macht zu, als dem »Reflex des kulturellen Gruppen-Zusammenhangs«, der Arbeiten interpretieren und damit absegnen muss – gemeint sind befreundete, wohl gesonnene und gleichfalls möglichst einflussreiche KünstlerfreundInnen, die Arbeiten erwähnen, Vorworte für Veröffentlichungen schreiben etc. Da die Fotografie als Kunst zwar anders funktioniert als andere Kunst, aber den ästhetischen Regeln (und den Regeln der Ästhetik) keine wirklichen Alternativen entgegenzusetzen habe, sei es kein Wunder, dass auch die Ästheten der Fotografie »einhellig die Einrichtung eines Museums der Photographie« (Chamboredon 2006: 201) forderten. Letzte Konsekrationsinstanz bleibt schließlich doch das Museum. Solche Museen für Fotografie gibt es mittlerweile in nicht geringer Zahl und selbst in den einflussreichen Kunstmuseen sind Sammlungen zu und Einzelausstellungen von Fotografen keine Seltenheit (die von Fotografinnen hingegen sind nach wie vor seltener). Hinzu kommen Entwicklungen wie die Umgruppierung fotografischer Sammlungen wie beispielsweise jener in der New York Public Library, die seit wenigen Jahrzehnten nicht mehr nach Themen, sondern nach Namen geordnet ist (vgl. Wuggenig 1996: 37). Die Fotografie ist also längst eine legitime Kunst – eine Legitimität, die mit einer Auratisierung einherging, die gerade durch die Fotografie eigentlich unmöglich gemacht schien. Die technische Reproduzierbarkeit steht der Aura offenbar doch nicht dermaßen entgegen wie geglaubt, was zu neuen Angriffen und Infragestellungen der Fotografie als auratisierte Kunst geführt hat – und zwar von (den definitionsgemäß wenigen) KünstlerInnen, die man früher als Avantgarden bezeichnet hätte.

## 7. AVANTGARDE UND ANERKENNUNG

### AUFSTREBENDE GEGEN ARRIVIERTE UND DER KAMPF FÜR DAS VERSCHWINDEN DER GRENZEN ZWISCHEN LEBEN, KUNST UND POLITIK

»Die Welt verändern« hat Marx gesagt; »das Leben ändern«, hat Rimbaud gesagt: Diese beiden Losungen sind für uns eine einzige.«

André Breton, 1936 (zit. n. Becker 1998: 10)

»Ein Gespenst geht um in der bürgerlichen Zivilisation, (...) – das Gespenst der Infragestellung ihrer Kultur, die in der modernen Auflösung all ihrer künstlerischen Mittel zum Vorschein kommt.«

Situationistische Internationale, 1959 (1995: 68)

Die Kämpfe um Anerkennung und Legitimierung, die die Geschichte jedes gesellschaftlichen Feldes ausmachen, betreffen nicht nur Medien und/oder Gattungen. Sie werden auch um Personen und deren Werke geführt. Im künstlerischen Feld finden sie nach Bourdieu auf zwei Ebenen statt. Diese Ebenen ergeben sich aus der beschriebenen Strukturierung des Feldes in einen autonomen und einen heteronomen Pol. In beiden Fällen geht es um die Anerkennung dessen, was Kunst ist. Diese Frage wird am heteronomen Pol, also den kommerziellen Bereichen, weniger scharf ausgetragen, da hier auch das Geldverdienen und das Publikum mit einbezogen wird, d. h. dessen Quantität (bei Kunstmessen möglichst viel) und Herkunft (bei Auktionen möglichst exklusiv) zählt. Am autonomen Pol besteht der zentrale Gegensatz zwischen der geweihten Avantgarde und der nicht geweihten (entstehenden oder gescheiterten/alternden). Bourdieus Modell des Kunst-

feldes weist also »zwei Dimensionen und zwei Formen von Kampf und Geschichte« (Bourdieu 2003b: 141) auf.

Die Kunstgeschichte kennt laut Bourdieu nur die Dimension des restringierten Unterfeldes der Auseinandersetzung zwischen alten und neuen Avantgarden und verfälscht damit die Darstellung des Feldes und seiner Geschichte. Statt stilistischer Abgrenzungen müssten strukturelle Differenzen in den Blick genommen werden, Gegensätze zwischen antagonistischen Positionen, die aus der Geschichte des Feldes hervorgegangen sind. Der Kampf zwischen alter und neuer Avantgarde ist immer ein Kampf jener, die die Weihe noch nicht erfahren haben und den Geweihten. Dieser Kampf, also die Geschichte des künstlerischen Feldes, ergibt sich aus diesem Gegensatz, oder, anders formuliert, durch »die Stellung in der Verteilungsstruktur des spezifischen Kapitals an Anerkennung.« (Bourdieu 2003b: 141) Die sich hieraus ergebenden Veränderungen innerhalb des Feldes, die aus der Struktur hervorgegangen sind, sind relativ autonom gegenüber – dennoch möglichen – externen Determinierungen. Es ist in erster Linie der Kampf zwischen den TitelhälterInnen und den AnwärterInnen, der die Geschichte des Feldes erzeugt. Dieser Kampf vollzieht sich um das »Epoche machen« und »Klassisch werden«, bei dem die einen immer die anderen verdrängen, wobei sie sich auf deren Errungenschaften auch stützen müssen. Die Avantgarden und die Institutionen des Feldes gehen eine gegenseitig sich verstärkende Beziehung ein, die Bourdieu (2001a: 249) »Dialektik der Distinktion« nennt: »Diese verurteilt die Institutionen, Schulen, Werke und Künstler, die ›Epoche gemacht‹ haben, der

Vergangenheit anheimzufallen, *klassisch oder deklassiert* zu werden, sich *aus der Geschichte* verbannt oder aber ›in die Geschichte eingehen‹ zu sehen, in die ewige Gegenwart der kanonisierten *Kultur*, in der ›zu Lebzeiten‹ miteinander unverträglichsten Tendenzen und Schulen, weil kanonisiert, akademisiert, neutralisiert, friedlich nebeneinander existieren können.« Bevor sie innerhalb der Institution zu friedlicher Koexistenz verdammt sind, befinden sie sich allerdings in einem permanenten Widerstreit, der auch die formalen Eigenschaften der Werke nicht unberührt lässt. Der Kampf um den Platz in Hierarchie und Abfolge des Feldes – der die Struktur des Feldes selbst ausmacht – hat auch Einfluss auf die Struktur der Werke. Bourdieu meint, dieser Einfluss vollziehe sich vor allem als Rückkehr zu den Urformen, als Reinigungsprozess, der zugleich als Ausschluss des Wesentlichen funktionieren kann – aus dem Gedicht alles auszuschließen, was vorher das Poetische ausgemacht hat oder, wie am Beispiel Manets ausgeführt, aus der Malerei alles zu verbannen, was sie in den Jahrhunderten zuvor ausgezeichnet hatte: Narration, technische Perfektion und Vollen- dung – oder ergänzt durch die Kriterien Foucaults: die Erzeugung von Raum, die Integration des Lichts (bzw. der Lichtquelle) und die Position des Betrachters/der Betrachterin (durch ihre Aktivierung).

Die Produkte des Feldes verdanken sich – gerade durch die strukturell gewordene, permanente Revolution der Avantgarden – mehr und mehr der spezifischen Geschichte des Feldes und immer weniger externen Einflüssen. Das wiederum hat zur Folge, dass sich die relative Autonomie des Feldes immer mehr in Werken realisiert, die sowohl ihre formalen Eigenschaften als

auch ihren Wert nur der Geschichte des Feldes verdanken. Was in der Welt und was im Feld geschieht, wird der Tendenz nach immer unabhängiger voneinander. Aus dieser Unabhängigkeit, die durch die Brüche in der und mit der feldinternen Geschichte entstanden ist, erwächst für die Kunst letztlich ein paradoxer Effekt: Der Bruch mit der Tradition erfordert mehr und mehr die Kenntnis dieser Tradition. Sowohl die (Erfolg versprechende) Produktion als auch der (angemessene) Genuss der Kunst, muss mit dem Raum der Möglichkeiten vertraut sein, aus dem die künstlerische Produktion entsteht bzw. entstanden ist. Ob eine künstlerische Arbeit einen historischen Beitrag zur Kunstgeschichte leistet, lässt sich nur vor dem Hintergrund der Kenntnis dieser Geschichte beurteilen. Der Autonomisierungsprozess, der die Kunst mehr und mehr an die eigene Geschichte bindet, befreit sie zugleich von der allgemeinen Geschichte: »In der Geschichte liegt die Voraussetzung der Freiheit gegenüber der Geschichte« (Bourdieu 2001a: 395). Niemand sei deshalb dermaßen an die spezifische Vergangenheit des Feldes gebunden, wie die AvantgardenkünstlerInnen und ihre subversiven Absichten, denn sie sind ExpertInnen des Bruchs (und müssen, dafür voraussetzend, die ExpertInnen der Geschichte sein). (Vgl. Bourdieu 1993d: 31)

Dieses ambivalente Verhältnis der künstlerischen Avantgarden zu ihrer Geschichte hat wiederum Auswirkungen auf ihren geschichtlichen Status. In der Theorie Bourdieus sind die Avantgarden (im Einklang mit der These Peter Bürgers) auf ihre – zwar extrem bedeutende – Rolle innerhalb des Kunstfeldes beschränkt und damit hinsichtlich ihres Anspruches der

Verbindung von Kunst und Leben zum Scheitern verurteilt. So mussten nach Bourdies Kunstfeldtheorie die Avantgarden des 20. Jahrhunderts scheitern, denn mit ihrem Anliegen, »Kunst« und »Leben« zu verbinden, richteten sie sich gegen die Existenzbedingungen des Feldes selbst.<sup>30</sup> Denn das künstlerische Feld entstand ja, wie oben dargestellt, gerade aus der Geschichte der Trennung von Kunst und Alltagsleben, und in der Schaffung einer ästhetischen Disposition, die sich von den profanen und praktischen Einstellungen abgesetzt hat. Die Befreiung der Kunst von außerkünstlerischen Ansprüchen und die damit einhergehende Erzeugung des reinen Blicks konnte von den Avantgarden zwar reflektiert, nicht aber rückgängig gemacht oder durchbrochen werden. Dennoch gibt es Ansätze, die auch auf der Grundlage der Bourdieu'schen Theorie die Ansprüche der Avantgarden nicht als gescheitert, sondern als zumindest teilweise verwirklicht ansehen.

Neuere Analysen der gesellschaftlichen Bedeutung künstlerischer Avantgarden kommen selbst auf der Grundlage der Bourdieu'schen Theorie zu anderen Ergebnissen als Bourdieu selbst: Nina Tessa Zahner vertritt die These, dass mit dem Umbau des Kunstsystems in den 1960er Jahren, der durch Andy Warhol und die Pop Art ausgelöst wurde, auch die Forderungen der Avantgarden zum Teil erfüllt worden seien. Zahner (2006: 205f.) sieht in der Integration von Konsumgütern in die Kunst, die die Pop Art betrieb, die Verwirklichung der Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben. In ihrer Interpretation hat Warhol den avantgardistischen Anspruch der Versöhnung von Kunst und Leben verwirklicht, wobei sie hier Leben

mit Alltag und diesen mit Konsumkultur gleichsetzt (vgl. Zahner 2006: 199).

Aber nicht nur die Werke selbst, sondern auch die postmoderne Kunstkritik hätte an dieser Aufhebung teilgehabt: Die postmoderne Kritik hätte das individuelle Urteil dem universellen Anspruch der modernistischen Kunstkritik entgegengesetzt. Damit habe sie genau den Interessen jener konsumorientierten oberen Mittelschichten entsprochen, die, mit relativ wenig kulturellem Kapital ausgestattet, in den 1960er Jahren nicht nur den Kunstmarkt eroberten, sondern auch Galerien gründeten, Kunst sammelten und massenhaft Museen besuchten. Im Einklang mit Bourdieus These, dass die Revolutionen innerhalb des Feldes nur mit Unterstützung von außerhalb des Feldes gelingen können, beispielsweise »in einem neuen Publikum, dessen Nachfragen und Ansprüche sie zugleich erfüllen und hervorrufen« (Bourdieu 1993b: 201), beschreibt Zahner hier u. a. die Effekte ökonomischer Veränderungen im künstlerischen Feld. Fraglich sind allerdings die Konsequenzen, die die implizite Gleichsetzung von Leben, Alltag und Konsum bei Zahner mit sich bringt. Denn ob der Einzug der Konsumgüter in die Kunst und die Verbreitung der Kunst als Konsumgut das war, was die Avantgarden unter der Aufhebung der Trennung von Kunst und Leben verstanden hatten, muss doch schwer bezweifelt werden. Diese Lesweise der avantgardistischen Ansprüche jedenfalls klammert jene Radikalität vollkommen aus, die es auf die Politisierung der Ästhetik und die Intensivierung der Lebensführung abgesehen hatte und ohne die die historischen Avantgarden ebenso wenig zu denken sind wie die Neoavantgarden der 1960er Jahre.

Auch Andreas Reckwitz (2006) geht in Anlehnung an die Bourdieusche Theorie von einer erfolgreichen Verwirklichung früher avantgardistischer Ansprüche aus. Er spricht ihnen sogar eine entscheidende Rolle bei den wesentlichen Transformationen der Kultur der Moderne zu. Diese Bedeutung der ästhetischen Bewegungen liegt laut Reckwitz darin, dass sie gerade nicht nur auf die Kunst zielen, sondern stattdessen auf das moderne Subjekt. Dabei würden sie versuchen, »dem Subjekt als radikal modernem die Struktur ästhetischer Subjektivität anzutrainieren« (Reckwitz 2006: 93). Sie reagieren auf Brüche in der dominanten Subjektkultur und formieren sich als »anti-hegemoniale Bewegungen«, die es darauf anlegen, die historisch-spezifische Schließung der Kontingenz des Subjekts aufzubrechen und den angeblich universalen Horizont der dominanten Subjektkultur zu öffnen. Dies sei im 20. Jahrhundert vor allem zwei Mal geschehen, im Übergang von der bürgerlichen Moderne zur organisierten Moderne der Angestelltenkultur um die 1920er Jahre und von dieser zur Postmoderne mit ihren Kreativsubjekten seit den 1970er Jahren. Beide Male hätten die Avantgarden bzw. die postmoderne Kunst das hegemoniale Subjektmodell mit einem neuen, radikal modernisierten Subjektmodell und neuen Subjektivierungsformen konfrontiert. (Vgl. Reckwitz 2006: 94) Wie bei allen fundamentalen Umwälzungen seien sowohl die Bereiche der Arbeit, der intimen Beziehungen als auch der Technologien des Selbst betroffen. Die ästhetischen Bewegungen – postmodernistische Kunst ebenso wie bereits die historischen Avantgarden – hätten aus der Kritik der bürgerlichen Lebensformen neue Subjektcodes entwickelt und in Ansätzen auch schon umgesetzt.

Praktiken der Subjektivierung nennt Reckwitz diese Umsetzung zunächst bloß imaginierte neuer Subjektivität. Reckwitz begreift die postmodernistische Kunst somit als Trainingsfeld einer sich in ihrer Folge durchsetzenden neuen Subjektform, dem »kulturrevolutionärem Subjekt«. Die ästhetischen Praktiken des Postmodernismus der 1960er und 1970er Jahre wären, in all ihrer Heterogenität, an den Schnittstellen zwischen visueller Kunst, darstellender Kunst und Literatur selbst Übungsfelder einer Kulturrevolution gewesen. Das Training der avantgardistischen/postmodernistischen Kunst bestand laut Reckwitz darin, alle Personen und Gegenstände aus ihrem Verwertungs- und Handlungszusammenhang zu lösen und »als spektakuläre ästhetische Objekte zu behandeln.« (Reckwitz 2006: 473) Die avantgardistische/postmodernistische Kunst habe eine generalisierte Ästhetisierung des Subjekts der Gegenkulturen vorbereitet, »welche die Differenz zwischen Kunst und Nicht-Kunst auflöst.« (Reckwitz 2006: 468) Analog zur poststrukturalistischen Theorie habe die postmoderne Kunst die Überschreitung der Grenzen des Ästhetischen und des Kulturellen in den materiellen Alltag betrieben und damit schließlich diese Ästhetisierung des Subjekts als hegemoniales Modell, als die kulturelle Formation der postmodernen Gesellschaft als ganzer, durchgesetzt.

Zahner und Reckwitz stimmen darin überein, dass die Grenzen dessen, was legitimer Weise als Kunst gelten kann und was nicht, sich durch kunstfeldinterne Entwicklungen seit den 1960er Jahren verflüchtigt haben. Damit einher ging, wie Zahner betont, auch eine Vermehrung derjenigen, die die Entscheidungsmacht über die Legitimität von Kunst besitzen. Umgekehrt hatte

das laut Zahner zur Folge, dass die ästhetische Disposition nicht mehr allein für die Akkumulation kulturellen Kapitals notwendig war: Durch die Vermehrung von KunstproduzentInnen und KunstrezipientInnen konnte auch die Anerkennung im Kunstfeld von weniger distinktiven Instanzen verliehen werden als zuvor. Und umgekehrt konnten auch weniger formalistische, sogar Objekte der Konsumkultur, zur Kunst werden. Während Zahner also eine Entwertung der ästhetischen Disposition beschreibt, schildert Reckwitz eher deren Ausweitung: Nicht mehr nur Objekte des künstlerischen Feldes werden von KünstlerInnen, GaleristInnen, SammlerInnen etc. mit dem ästhetischen Blick betrachtet, sondern auch Menschen sind Gegenstand dieses Blicks geworden und zwar nicht nur in der Kunst, sondern überall.

Damit stimmt Reckwitz zumindest hinsichtlich der sozialtheoretischen Bedeutung der ästhetischen Disposition mit Bourdieu überein: Ihrer Herausbildung kommt eine besondere Rolle für gesellschaftliche Entwicklungen zu. In der normativen wie zeitdiagnostischen Einschätzung dieser Bedeutung des künstlerischen Feldes für gesamtgesellschaftliche Entwicklungen unterscheiden sich beide allerdings. Während die ästhetische Disposition für Bourdieu ein klassifizierendes wie Klassen anzeigendes Phänomen ist, spricht Reckwitz (2006: 473) nur allgemein über das »konsumtorische Kreativsubjekt der Postmoderne«, das die postmodernistische Kunst mit ihrem Angriff auf die »Angestelltengesellschaft« hergestellt habe.<sup>31</sup> Den einordnenden und ausschließenden Charakter der ästhetischen Disposition schätzt auch Zahner gering, die die Ökonomisierung mit der Demokratisierung des

künstlerischen Feldes nahezu gleichsetzt. Sie wirft Bourdieu vor, er ignoriere die »demokratisierenden Potentiale eines erhöhten Pluralismus in der Kunst, die der Kunstmarkt mit sich bringt.« (Zahner 2006: 289) Hier schließen sich zwei Fragen an: Erstens die nach dem Markt und danach, ob er die Autonomie des Feldes bedroht oder dessen Vielfalt fördert, und zweitens noch einmal die Frage nach der Problemstellung, die die Avantgarden aufgeworfen haben, also die Frage danach, ob es nicht noch eine dritte Möglichkeit gibt, Kunst, Leben und Politik zusammen zu denken – statt als allgemein »kulturelle Politisierung« wie bei Reckwitz oder als Einzug der Konsumgüter in die Kunst wie bei Zahner, die beide von den politischen Ansprüchen und dem Impetus der Avantgarden nicht viel übrig lassen.<sup>32</sup> Die Antwort ist Ja und lässt sich als Verknüpfung von Kunst und Aktivismus und/oder von Kunst und Theorie beschreiben. Bevor auf die Überlappungen des künstlerischen zum politischen Feld eingegangen wird, soll aber zunächst auf das Verhältnis von Kunst und Markt Bezug genommen werden.

## **8. AUTONOMIE (DES FELDES) IST NICHT GLEICH AUTONOMIE (DES WERKES)**

**WARUM DAS KUNSTWERK KEINE WARE WIE JEDE ANDERE  
IST UND WIE ES BETRACHTET WERDEN SOLLTE**

»Der Markt bedrängt die Kunst nicht, er bewegt sie.«  
Walter Grasskamp, »Die unästhetische Demokratie«  
(1992: 14)

Die Autonomie des Feldes wird in der öffentlichen Diskussion häufig mit der Autonomie des Kunstwerkes verwechselt. Die (relative) Autonomie des künstlerischen Feldes ist das Ergebnis von gesellschaftlichen Kämpfen. Die Autonomie des Kunstwerkes ist eine Position innerhalb des Feldes: Sie zu behaupten und zu verteidigen war das Anliegen der modernistischen Kunstkritik. Formale und stilistische Entwicklungen stehen dabei im Mittelpunkt der Analyse. Diese Herangehensweise teilt Bourdieu allerdings keineswegs. Im Gegenteil, er macht unmissverständlich klar, dass es Aufgabe der Kunstwissenschaft sein müsse, das Feld der künstlerischen Produktion und den Raum der Möglichkeiten zu untersuchen, der zu ihr führt, sie ermöglicht und ihr Grenzen setzt. Das sei »gegen die Autonomisierung der Werke gesagt, die theoretisch wie praktisch nicht gerechtfertigt ist.« (Bourdieu 1993b: 206)

Das Kunstwerk wird auf dem Markt der symbolischen Güter gehandelt. Diese Verortung durch Bourdieu erlaubt es einerseits, das Verhältnis von Kunst und Markt und andererseits die Frage zu behandeln, wie die künstlerische Arbeit sonst, wenn also nicht als au-

tonomes Werk, gesehen und beschrieben werden sollte. Der florierende Handel mit Kunstwerken führt dazu, dass KunsthändlerInnen und KunstkritikerInnen sich gegenwärtig häufig in der – einmal affirmativ, einmal kritisch gemeinten – Behauptung zusammenfinden, das Kunstwerk sei eine Ware wie jede andere. Boris Groys (2003: 9) beispielsweise vertritt diese These in seinem Buch »Topologie der Kunst« und auch die Herausgeberin der Zeitschrift *Texte zur Kunst*, Isabelle Graw (2004: 15), tendiert in einem Zeitungsartikel dazu, der künstlerischen Arbeit einen Sonderstatus unter den käuflichen Produkten abzusprechen: Angesichts ihres Besuches einer New Yorker Kunstmesse, der Armory Show, schreibt sie: »Wer also immer noch glaubt, Kunst müsse zu denken geben oder gar Probleme machen, der wurde hier eines Besseren belehrt. Man hätte sich ebenso gut auf einer Boots-, Champagner- oder Schmuckmesse befinden können. Die traditionelle Vorstellung von Kunst als einer relativ autonomen Sondersphäre lässt sich jedenfalls unter diesen Umständen nicht länger aufrechterhalten.«<sup>33</sup>

Bourdieu (2001a: 228) hatte betont, dass alle Strategien künstlerischer Produktion sich »zwischen zwei Grenzen bewegen, die faktisch nie erreicht werden: der totalen und zynischen Unterordnung unter die Nachfrage und der absoluten Unabhängigkeit vom Markt und seinen Ansprüchen.« Die mannigfaltigen Positionen und Positionierungen zwischen diesen Extremen sind in der Wertung Bourdieus Errungenschaften, da sie als Möglichkeitsraum erst erkämpft werden mussten. Zwar sind es Errungenschaften mit ambivalenten Effekten – zu denen schließlich auch die ästhetische Disposition gehört –, aber ihre Vereindeutigung hin

(bzw. zurück) zur ökonomischen Logik dürfe nicht zugelassen werden. In diesem Sinne hat Bourdieu später selbst seine Besorgnis über die zunehmende Kommerzialisierung des Kulturellen geäußert und beklagt, dass die neoliberale Offensive kulturelle Errungenschaften von Jahrhunderten bedrohe (vgl. Bourdieu 1999b). Analytisch aber muss zunächst festgehalten werden, dass die verbreitete Existenz von ausschließlich verkaufsorientierten Kunstmessen noch nicht mit dem Verlust der relativen Autonomie des Feldes gleichzusetzen ist. Autonomie im Bourdieu'schen Sinne bedeutet ja nicht die vollkommene Abgeschottetheit gegenüber der Außenwelt, sondern sie meint erstens das Funktionieren nach bestimmten, in ihren wichtigsten Formen von äußeren Faktoren unabhängigen Regeln der Produktion und Rezeption (wobei schon für deren Wirkung durchaus Entwicklungen außerhalb des Feldes für entscheidend gehalten werden) und zweitens die nach Eigengesetzlichkeiten verlaufende Distribution der produzierten Güter.

Die in der geschilderten Entstehung des Kunstfeldes entscheidende Abkehr von der ökonomischen Logik ist nicht nur eine Negation, sondern sie hatte auch die Herausbildung einer eigenen Logik des Kunstfeldes zur Folge. Die symbolischen Güter, mit denen innerhalb der Kunst gehandelt wird (und von denen die Kunst zuweilen handelt), bringen im Gegensatz zu anderen Waren nicht nur Warenwert, sondern auch Bedeutung hervor. Der genuine symbolische Wert der Bedeutung und der Warenwert sind und bleiben relativ unabhängig voneinander. Dieser symbolische Wert ist aber selbst für den Verkauf von Kunst zentral. Ohne die symbolische Wertschätzung, das auf Gegenstände

projizierte kulturelle Kapital von KritikerInnen, GaleristInnen, SammlerInnen und Museen, ließen sich Kunstwerke bei Sotheby's nicht teurer verkaufen als auf dem Flohmarkt. Die wahlweise als pseudokritische Wehklage oder als begeisterte Händlerlosung vorgebrachte Behauptung, das Kunstwerk sei eine Ware wie jede andere, macht also gerade blind für den Prozess, der aus kulturellem Kapital ökonomisches werden lässt. Wie die verschiedenen Arten von Kapital »gegenseitig ineinander transformiert werden können« (Bourdieu 1992: 52), unterliegt keinem unveränderlichen Wechselkurs, sondern stellt durch permanent im Wandel befindliche Relationen gerade erst die Herausforderungen für eine Wissenschaft jeder (also auch künstlerischer) Praxis dar. Zweitens übersieht sie bewusst oder unbewusst die Rolle künstlerischer Arbeiten in der kulturellen Anerkennungsökonomie, also den ganzen Komplex der Geschmacksbildung, dem Bourdieu so große Aufmerksamkeit widmet. Die Rolle, die das Kunstwerk beispielsweise bei der Ausbildung der ästhetischen Disposition spielt, können die meisten anderen Waren nicht erfüllen. Und drittens ist der symbolische Wert der Bedeutung, den Kunst produziert, nicht nur für ihre kommerzielle Vermarktung wichtig. Darüber hinaus ist es diese Bedeutungsproduktion, die die künstlerischen Arbeiten unter bestimmten Umständen auch zu gesellschaftspolitischen Faktoren machen kann. Zwar produzieren und tragen längst auch andere Waren gesellschaftliche Bedeutungen, dennoch kommt den Kunstwerken unter ihnen noch eine besondere Rolle zu. Diese besondere Rolle hat Isabelle Graw (ungeachtet ihres vorherigen Abgangs auf diese Besonderheit) als doppelte Abstrakt-

heit der künstlerischen Arbeit gefasst. Diese besteht darin, dass sich »ein schwer zu bestimmender Symbolwert in ihnen mit einem Marktwert koppelt, der seinerseits auf den Symbolwert Bezug nimmt. Ohne die Verheißung eines Symbolwerts, der sich seinerseits aus sozialen Kontexten, Wissen, Informationen, Überschreitungen oder bohemistischen Szenarien zusammensetzt, kann es keinen Marktwert geben.« (Graw 2008: 91) Selbst die zeitgenössischen KünstlerInnen aus Großbritannien, deren Boom auf dem Kunstmarkt in den 1990er Jahren (unter dem Label »Young British Artists«) mit dem Boom des Kommerziellen in der Kunst identifiziert wurde, beruhte nur zu einem Teil auf den Kunstkäufen des Werbemanns Charles Saatchi. Die Nominierung zum oder der Gewinn des (von der Tate Britain vergebenen) Turner Prize und die Listing in Louisa Bucks »User's Guide to British Art Now« waren nach Grenfell und Hardy (2007: 126) zusätzliche, notwendige Bedingungen für künstlerische Konsekration.

Auch wenn sich, wie Zahner beschrieben hat, zwischen den beiden Polen des »Massengeschmacks« und der »reinen Produktion« ein Subfeld der »erweiterten Produktion« herausgebildet hat, in dem kommerzieller Erfolg kein Manko mehr, sondern einen integralen Bestandteil der Werterzeugung darstellt, bleibt das Spezifische des künstlerischen Feldes doch das Spannungsverhältnis zwischen den beiden äußersten Polen. Der von diesen geprägte Markt der symbolischen Güter ist das zentrale Charakteristikum des Feldes (vgl. Bourdieu 2001a: 227ff.). Der ökonomische Markt ist nach Bourdieu nur eine Sonderform von Märkten. Er spricht vom Markt also nicht in Wert-

schätzung ökonomischer Logiken, sondern um Austauschverhältnisse zu beschreiben. Es geht ihm um die Dynamiken, Relationen und Zirkulationen von Kapital und damit einhergehend auch von Macht. Mit Hilfe des Marktbegriffes ist es nach Bourdieu auch eher möglich, die aktive Teilhabe der Akteurinnen und Akteure zu beschreiben, eine aktive Involviertheit, die mit Begriffen wie System oder Apparat und Ideologie laut Bourdieu nicht angemessen zu beschreiben sind (vgl. z. B. Bourdieu 2005b: 67, FN 31).

Als Teil des Marktes der symbolischen Güter bedarf das Kunstwerk auch der besonderen Betrachtung, d. h. einer speziellen wissenschaftlichen Herangehensweise. Diese hat Bourdieu als »Soziologie des Kunstwerks« oder, allgemeiner als »Wissenschaft von den kulturellen Werken« bezeichnet.<sup>34</sup> Dabei unterscheidet er vor allem zwei Lesarten dieser Werke: Die internen und die externen. Die *internen* Lesarten kultureller Werke werden von der Logik der universitären Institution getragen und brauchen daher auch keinerlei weitere Begründung. Kunstwerke sind für sie »zeitlose Sinngebilde und reine Formen« (Bourdieu 2003b: 132), die internen Lesarten schließen Bezugnahmen auf historische Bestimmungen und Funktionen aus. Bourdieu unterscheidet für die internen Lesarten nochmals zwischen der neokantianischen Tradition, der es um das Aufdecken anthropologischer Strukturen geht, und der strukturalistischen Tradition, die Kunstwerke als »strukturierte Strukturen ohne strukturierendes Subjekt« betrachtet. Zwar wird darin das Kunstwerk (wie die Sprache oder der Mythos) als »historische Realisation« betrachtet, das als solche dechiffriert werden müsse, allerdings werde dabei, so

Bourdieu (2003b: 132), von den »ökonomischen oder sozialen Bedingungen der Produktion des Werkes oder des Produzenten des Werkes« abgesehen.

Verdienstvoll erscheint Bourdieu (2003b: 133) vor allem aber der »symbolische Strukturalismus von Michel Foucault.« Dieser behalte das Wesentliche an den Gedanken Ferdinand de Saussures bei, nämlich den »Primat der Relationen«. Foucault schlage vor, das ge-regelte System von Unterschieden und Streuungen, inner-halb dessen ein Werk zu bestimmen sei, »Feld strate-gischer Möglichkeiten« (Foucault) zu nennen. Fou-cault lehne es aber ab, als Erklärungsprinzip für den Diskurs etwas außerhalb des Feldes des Diskurses an-zunehmen. Und Foucault betone die absolute Autono-mie des Feldes der strategischen Möglichkeiten (épi-stème) und weise es als »doxologische Illusion« zu-rück, die Divergenzen von Interessen und Denkke-wohnheiten als erklärendes Prinzip anzunehmen. »An-ders gesagt (und hier verläuft die Grenze zwischen dem orthodoxen Strukturalismus und dem von mir vorge-schlagenen genetischen Strukturalismus), Michel Fou-cault verlegt die Gegensätze und die Widersprüche, die in den Beziehungen zwischen den Produzenten und den Konsumenten der betreffenden Werke verankert sind, wenn ich so sagen darf, in den Ideenhimmel.« (Bourdieu 2003b: 134) Das Prinzip der Dynamik ist aber Bourdieu zufolge nicht allein im System der Texte bzw. Bilder selbst zu finden.

Die *externe* Lesweise kultureller Werke denkt die »Be-ziehung zwischen der sozialen Welt und den kulturel-len Werken in der Logik der *Widerspiegelung*« (Bour-dieu 2003b: 134). Diese Sichtweise knüpft die Werke unmittelbar an die sozialen Merkmale der Produzen-

tInnen und/oder AdressatInnen. Zu den typischen Untersuchungen im Modus der externen Lesart gehören die marxistisch inspirierten Studien. Sie alle laufen nach Bourdieu (2003b: 135) auf die fragliche Annahme hinaus, dass eine Gruppe unmittelbar »als Wirkursache oder als Zweckursache (Funktion) auf die Produktion des Werkes einzuwirken vermag.« Bourdieu (1993b: 198) hatte diesen Strang der marxistischen Kunsttheorie, die die Kunst »der direkten Nachfrage einer Klientel unterwirft« (und dementsprechend nichts weiter tun kann, als die herrschende Kunst als Kunst der Herrschenden ausweisen), als funktionalistisch kritisiert. Vorausgesetzt, durch die kurzschlüssige Analyse sei etwas über die *soziale Funktion des Werkes* herauszubekommen (welchen Interessen es diene etc.), über die *Struktur des Werkes* sei damit noch nichts gesagt. Dies aber ist für Bourdieu der entscheidende Punkt: »Die Struktur ist die Bedingung für die Erfüllung der Funktion.« (Bourdieu 2003b: 136) Gegen den »Kurzschluss-Effekt« der externen Lesweise und gegen den Effekt der Abschottung des Werkes von seinen Produktions- und Perzeptionsbedingungen hat Bourdieu die Theorie des Feldes entwickelt. In ihrem Kontext stehen auch seine »Elemente einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung« (1997a: 159-201). In dem 1970 (dt. 1974) erstmals erschienen Text breitet Bourdieu bereits die wesentlichen Grundannahmen zu seiner soziologischen Kunsttheorie aus. Er tut dies entlang dreier Thesen: Angelehnt an Panofskys Ikonologie betont Bourdieu zunächst, dass jede Betrachtung eines Kunstwerks eine bewusste oder unbewusste Dekodierung erfordert. Hier schließt sich Bourdieu hinsichtlich der Feststel-

lung, dass bestimmte Darstellungen nach bestimmten, oft unbewussten Regeln entschlüsselt werden, zunächst Panofsky an. Daran anschließend betont er aber besonders, dass es ohne die Befolgung dieser Regeln schnell zur »Illusion des unmittelbaren Verständnisses« kommt, das wiederum »zu einem illusorischen Verständnis« (Bourdieu 1997a: 161) führt. Grundlage dieses falschen Verständnisses sind die falschen, nicht gut genug ausgebildeten Schlüssel. In einem zweiten Schritt weist Bourdieu deshalb darauf hin, dass jede dieser Entschlüsselungen bestimmter, mehr oder weniger komplexer und/oder vollständiger Codes bedarf. Auch unvollständige Codes können ästhetisches Vergnügen bereiten. Hier unterscheidet Bourdieu aber in gelehrten Geschmack, den *Genuss*, der schließlich ein legitimes Vergnügen ist, und schlichtes *Vergnügen*, das ein illegitimes ästhetisches Vergnügen ist. Erfahrungen, die zwischen diesen beiden Extremen liegen, können im Übrigen nicht nur in der Wahrnehmung von Kunstwerken, sondern auch gegenüber anderen kulturellen Produkten auftauchen und soziologisch beobachtet werden, »von der Küche über den Western bis zur seriellen Musik.« (Bourdieu 1997a: 167) Drittens erklärt er die Dekodierung zur Voraussetzung für die Existenz des Kunstwerks selbst: Ohne dass es als solches wahrgenommen wird, gibt es das Kunstwerk nicht. Daraus folgert er, dass auch der Genuss oder die privilegierte Exklusivität, die sich aus der Betrachtung von Kunst ergibt, nur denjenigen zur Verfügung stehen, die über die Instrumente zu ihrer Aneignung verfügen. Ein solches Instrumentarium entwickelt sich durch häufige Anschauung, also letztlich durch Übung. Einen ganz entscheidenden Anteil an dieser

Entwicklung hat laut Bourdieu aber auch die Institution Schule, und zwar nicht nur durch den (in dieser Hinsicht vernachlässigbaren) Kunstunterricht. (Vgl. Bourdieu 1997a: 189) Die Schule flöße »doch eine bestimmte *Vertrautheit* mit der Welt der Kunst ein« (Bourdieu 1997a: 185), ganz einfach dadurch, dass diese kulturelle Vertrautheit ein Bestandteil des Gefühls ist, zur gebildeten Klasse zu gehören.<sup>35</sup> Die Freiheit, sich über die Zwänge des Schulsystems hinwegzusetzen, können sich in der Regel auch nur die am besten an das Schulsystem Assimilierten leisten, d.h. jene kleinen gebildeten Schichten, denen das Bildungssystem zur »zweiten Natur« geworden ist.

Der bewusste und unbewusste Umgang mit den kulturellen Werken bildet die Aneignungsmöglichkeiten aus. Das gilt nicht nur für die RezipientInnen, sondern auch für die SchöpferInnen der kulturellen Werke: Daher rührt die Mischung aus Niedergewesenem und dennoch Notwendigem, die gute Kunst ausmacht. Dieses Mischungsverhältnis, in der Regel Stil genannt, lässt sich nach Bourdieu immer im Nachhinein aus den Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata begreifen. Der enorme Aufwand für den Erwerb ästhetischer Kompetenz wird nach Bourdieu in der Regel verschwiegen: Die, die ihn mühsam betreiben müssen, werden diese Mühsal gerade verbergen und die, denen er qua Klassenhabitus förmlich in Fleisch und Blut übergegangen ist, pflegen ein »*interessiertes* Schweigen, da es erlaubt, ein soziales Privileg zu rechtfertigen, indem man es in eine Gabe der Natur verwandelt.« (Bourdieu 1997a: 194)

Auf die eingangs gestellte Frage, wie das Kunstwerk gesehen werden sollte, lässt sich schließlich auf zwei

Ebenen antworten, einer inhaltlichen und einer methodischen: Die Funktion, die das Kunstwerk nach Bourdieu nur Dank seiner Struktur erfüllen kann, scheint letztlich immer die gleiche zu sein: Die Verschleierung der Tatsache, dass die Aneignungsformen des Kunstwerkes ausgebildet und eingeübt werden, also das Unsichtbarmachen der Voraussetzungen für ästhetische Erfahrungen. Auf diese Verschleierung wiederum baut die kulturelle Herrschaft: Die Behauptung, dass das Kunstwerk aus sich heraus allen zugänglich sei, macht diejenigen, die keinen Zugang zu ihm finden, zu Menschen, die ihren – eigentlich strukturellen – Ausschluss selbst verschuldet haben. Diese Funktion erfüllt sich umso besser, desto »demokratischer« die Sprache gewählt wird, die sie vermittelt. Um die Gelingensbedingungen dieser und anderer sprachlich vermittelter sozialer Verhältnisse soll es daher im nächsten Abschnitt gehen.

Hier ließen sich aber noch mindestens zwei Fragen anschließen: Zum einen fragt sich, ob es nicht noch andere versteckte, verschleierte und Strukturen verschleiernde Funktionen gibt, die das angeblich funktionslose Kunstwerk hat. Und zum anderen drängt sich die Frage auf, ob nicht auch künstlerische Produktionen diese Verschleierungen aufdecken, karikieren, subvertieren und/oder unterlaufen können.

Hinsichtlich der Methode lässt sich festhalten, dass künstlerische Produktionen nicht etwa einfacher zu analysieren sind, weil sie innerhalb eines Feldes mit relativer Autonomie entstehen – wie man vielleicht annehmen könnte, weil externe Faktoren nur bedingt oder vermittelt eine Rolle spielen. Im Gegenteil, schlägt Bourdieu doch einen recht komplexen metho-

dischen Dreischritt von der Ikonologie/Dekodierung über die Analyse der Wahrnehmung als Voraussetzung für die Existenz des Werkes hin zur Analyse der Wahrnehmung als ausgebildetes Instrumentarium, also des Habitus, vor. Für den Alltag der Kunstkritik formuliert er damit, das sollte nicht unerwähnt bleiben, ein schier unmöglich zu verwirklichendes Forschungsprogramm. Denn hinsichtlich jeder einzelnen künstlerischen Arbeit zu untersuchen und darzustellen, wie der Schöpfer/die Schöpferin geschaffen wird, erfordert ja nicht bloß einen enormen Forschungsaufwand, sondern schließlich auch einen publizistischen und/oder musealen Raum, der – das wissen wir nicht zuletzt durch die Bourdieu'schen Analysen – den allerwenigsten zur Verfügung steht.

Ohne die Spannung zwischen Symbol- und Warenwert allerdings bräuchte es keine Kunstkritik zu geben – und letztlich auch keine Kunst mehr. Auch der Markt ist auf diesen Symbolwert angewiesen. Die größer werdende Rolle, die der Kunstmarkt seit den 1990er Jahren für die Produktion und Rezeption zeitgenössischer Kunst spielt, wird die Autonomie des Kunstfeldes deshalb nicht zerstören. Eine Veränderung erfährt es allerdings allemal. Dass der gegenwärtige Boom des Kunstmarktes nicht mehr von Werken der klassischen Moderne oder der so genannten alten Kunst, sondern von der zeitgenössischen Kunst getragen wird, die zumindest 2007 »der Motor des Markts schlechthin« (Herchenröder 2008: 28) war, beeinflusst auch die Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Gegenwartskunst. Denn wenn der Erfolg am Markt zu einem nicht mehr zu verhindernden Kriterium für »gute Kunst« wird, müssen erstens jene 99,5 Prozent aller

Kunstwerke um ihren Status als solche bangen, die nach dreißig Jahren ihren Wert noch nicht vergrößert haben und zweitens verschärfen sich die Arbeitsbedingungen für KünstlerInnen mit wenig einträglichen Produktionen in doppelter Hinsicht. Sie müssen künftig nicht mehr nur darunter leiden, zu den etwa 98 Prozent von AbsolventInnen von Kunsthochschulen zu gehören, die ihr Geld nicht ausschließlich mit Kunst verdienen, sondern sie können dieses Leiden nicht einmal mehr ihrem Künstlerhabitus integrieren, dessen Prototyp mehr und mehr managerielle Formen annimmt. Während schließlich mit Zahner und Graw allgemein festzuhalten ist, dass die Konsekration von Kunst durch den Markt heute durchaus gängig ist, lässt sich mit Andrea Fraser (1995: 14) konstatieren, dass Kunst – anders als beispielsweise Pop – trotzdem nach wie vor in weiten Bereichen bzw. speziellen Unterfeldern auf »die Befriedigung verzichtet, die offenbar mit einem Erfolg im Massenmarkt einhergeht.«

### **Exkurs: Andrea Frasers »Bericht«**

»Vorstand: Wir wollen auch in den Bereichen Sponsoring, Tennis und Kunst Marktführer werden.«  
(zit. n. Fraser 1995: 22)

»Betriebsrat: (...) Sie lassen die Peitsche über unseren Köpfen knallen, und wehe dir, wenn du dich nicht richtig verhältst und alles einordnest, und ja nicht in Rückstand geraten, denn du weißt ja, wir müssen unser Image erhalten, wir sind ziemlich teuer, alles muß perfekt sein, und so weiter. Und da sollen wir uns auch noch mit Kunst auseinandersetzen.« (zit. n. Fraser 1995: 65)

»Es ist besser vor dem Stumpfsinn zu kapitulieren/ Ich  
wünschte ich würde mich für Tennis interessieren«  
Tocotronic, »Ich wünschte ich würde mich für Tennis  
interessieren« (Wir kommen um uns zu beschweren,  
1996)

Ein Projekt, das an der Schnittstelle von Ökonomie und Kunst spielt und zugleich in einem Kontext der Institutionskritik steht, ist der »Bericht« von Andrea Fraser. Die Künstlerin, die als Teil einer zweiten »Generation« der Institutionskritik gilt, arbeitet in diesem Bericht zudem ganz explizit auf der Grundlage der Bourdieuschen Theorie. Fraser wurde 1994 von dem Kunstverein der österreichischen Versicherungsgruppe EA-Generali, der EA-Generali Foundation in Wien, eingeladen, ein Projekt durchzuführen. Künstlerische Arbeiten werden in der Generali Foundation erstens nach bestimmten Kriterien gekauft und einer stets wachsenden Sammlung zugeführt, zweitens regelmäßig ausgestellt – in einem Programm, das sich ebenso »autonom« gegenüber der Geld gebenden Institution wie, über die Jahre hinweg, inhaltlich kohärent gestaltet hat – und drittens an die Versicherung verliehen, die die Werke dann in den Arbeitszimmern ihrer MitarbeiterInnen aufhängt bzw. platziert. Fraser bezeichnete ihre Arbeit, das »Projekt in zwei Phasen«, selbst als »Dienstleistungen« (Fraser 1995: 6) mit einem »interventionistischen« und einem »interpretativen« Teil. Diese Interpretationen machen den »Bericht« aus: Er enthält Interviews mit MitarbeiterInnen der Versicherung zu den Themen »öffentlicher Imagetransfer« und »Unternehmenskultur«. Die Künstlerin wollte also in Erfahrung bringen, warum eine Versicherungsgesellschaft Kunstsporing be-

treibt und was die Kunst als Teil der Unternehmenskultur ausmacht. Beide Teile enthalten transkribierte Interviewausschnitte sowie ausführliche Texte der Künstlerin. »Symbolischer Gewinn« ist der Abschnitt überschrieben, in dem Fraser die Frage nach dem Grund für das Kunstsponsoring beantwortet (Der Titel ist die Antwort). Das Unternehmen verspricht sich ein positives Image von der Kunstförderung, und zwar gerade dadurch, dass es kritische Kunst – wie beispielsweise die von Fraser – fördert, sammeln und ausstellen lässt, und damit ein exklusives und nicht etwa ein Massenpublikum anziehendes Segment bedient. Zwar diskutiert Fraser auch die Befürchtungen des Kunstbeirates, das Unternehmenssponsoring würde die Legitimität der Kunst unterlaufen und womöglich implizite Forderungen an deren positive emotionale Effekte stellen. Sie hält aber eindeutig fest, dass die Nutzbarkeit der Kunst für die Versicherungsgruppe in deren Autonomie liegt, »und diese Autonomie ist die Basis für den symbolischen Gewinn, den das Unternehmen sich durch seine Sponsoringaktivitäten aneignet.« (Fraser 1995: 31)<sup>36</sup> Die Verknüpfung von sozialer und moralischer Legitimität (auch der Kunst gegenüber) passe zur auf »Verantwortung« zielenden Corporate Identity ebenso wie zu den Ansprüchen der Zielgruppe aus den mittleren und oberen Gesellschaftsschichten.

»Symbolische Macht« ist die Antwort auf die Frage, welche Rolle der Kunst innerhalb der Unternehmenskultur zukommt und der Titel des zweiten Teils des Berichts. Dass die Versicherungsgruppe die Kunst nicht nur fördert, sondern außer in der Ausstellungshalle auch in den eigenen Büro- und Konferenzräumen aufhängt, liegt laut Fraser daran, dass »deren Innen-

ausstattung repräsentativ für die Identität sein (muss), die der Konzern vermitteln will.« (Fraser 1995: 42) Allerdings entstehen Widersprüche zwischen dem Repräsentationsanspruch der Firmenleitung und dem Arbeitsleben der MitarbeiterInnen. Denn die ökonomisch sinnlose und nach nicht-funktionalen Kriterien funktionierende Kunst steht in deutlichem Gegensatz zu den Anforderungen, die tagtäglich an sie gestellt werden und zu denen Effektivität und Funktionalität in besonderem Maße gehören. Fraser (1995: 76) macht sogar einen »Widerstand der Mitarbeiter (der Versicherung, J.K.) gegen die Foundation« aus, der sich an den Werken entzündet, aber gegen die Kunst selbst (im Gegensatz zur Alltagskultur) richtet.

Mit ihrem »Bericht«, moniert der Kunstkritiker Christian Kravagna, habe Fraser diese Kluft zwischen Kunst und Alltag sogar noch vergrößert. Denn statt das Publikum zu adressieren, habe die Form eines hundertseitigen Buches, als der der »Bericht« erschienen ist, dazu geführt, dass das Verhältnis von Auftraggeber und Dienstleistung den weitestgehenden Ausschluß nicht-professioneller Rezipienten« (Kravagna 1995: 142) vollziehe. Kravagna kritisiert auch, dass durch die – im Buch wie in der Ausstellung – thematisierten Widersprüche zwischen dem unternehmenskulturellen Anspruch der Gemeinschaftsstiftung und den Widerständen gegen die Kunst bei den MitarbeiterInnen nicht viel gewonnen sei. Im Gegenteil, das Unternehmen werde Dank ihrer Studie die Verwaltung dieser Spannungen noch besser betreiben können. Die Ausrichtung dieser Kritik zielt letztlich über Frasers konkrete Arbeit hinaus auch auf deren Grundlage, die Theorie Bourdieus: »Wie weit kommt man mit Bour-

diou«, fragt Kravagna (1995: 139), »wenn die analysierten Akteure sich dessen einschlägige Erkenntnisse längst angeeignet und bewußt zur Grundlage ihres Handelns gemacht haben?« Diese Erkenntnisse betreffen sowohl den Prestige-Gewinn durch Kultursponsoring, als auch den Einsatz von (oder eben den Verzicht auf) Kunst zur Bildung der Corporate Identity.

Der Kritik Kravagnas wäre entgegenzuhalten, dass man mit Bourdieu schon nach wie vor noch recht weit kommt, und zwar aus zwei Gründen: Erstens lässt sich formal, aber grundsätzlich einwenden, dass eine Theorie nicht unbedingt deshalb schlecht ist, weil auch die »falschen Leute« sie treffend finden und ihre Erkenntnisse daraufhin umzusetzen versuchen. Die Analyse des künstlerischen Feldes ist also längst nicht ausgereizt oder abgeschlossen, nur weil ein paar seiner ProtagonistInnen sie auch entgegen ihrer kritischen Intentionen verinnerlicht haben. Zweitens kann Bourdieus Auseinandersetzung mit der Kunst gerade deshalb weiterhelfen, weil die kunsttheoretischen Ausführungen nicht unbedingt nur kunstfeldintern zu lesen sind: Sie geben Aufschluss über zentrale Prozesse und Strukturen kulturell legitimierter, sozialer und kultureller Exklusionen innerhalb einer Gesellschaft.

**9. IM FELD GEFANGEN UND/ODER »DAS  
MITTELMÄSSIGE GUT (BE-)SCHREIBEN«  
SPRECHEN ZWISCHEN INSTITUTION UND INSTITUIERUNG**

»Im politischen, ideologischen und philosophischen Kampf sind Wörter sowohl Waffen, Sprengstoff, Beruhigungsmittel und Gifte. Gelegentlich lässt sich der ganze Klassenkampf als Kampf für ein Wort und gegen ein anderes zusammenfassen.«

Louis Althusser, »The Politics of Philosophy« (zit. n. Diederichsen 1996: 131)

»Und all die guten, guten Geschichten passieren auch immer nur denen, die sie erzählen können.«

Kettcar, »Nullsummenspiel« (Sylt, 2008)

Während Andrea Fraser zwar die Institutionen des Kunstfeldes auf vielfältige Weise kritisiert und praktisch immer wieder in Frage gestellt hat (vgl. Dziewior 2003), sieht sie keine Möglichkeit der Ausweitung solcher Infragestellungen auf andere Institutionen. In einem kurzen Abriss zur Geschichte der institutionskritischen Kunst schreibt sie mit Bezug auf Bourdieu: »We are trapped in our field« (Fraser 2005: 282). Gerald Raunig (2006) sieht darin weniger die Position Bourdieus als vielmehr eine »diskursive Selbstbeschränkung« Frasers. Gerade solche diskursiven Produktionen von gesellschaftlichen Schranken und Selbstbeschränkungen standen mehrfach im Fokus der Arbeiten Bourdieus. Sie sollen im Folgenden dargestellt werden, um im Anschluss daran der Frage nachzugehen, ob KünstlerInnen tatsächlich im Feld gefangen sind, ob sie diese Gefangenschaft gewissermaßen abschreiben können oder in ihr ausharren

müssen. An anderer Stelle hatte Fraser die Positionen der beherrschten Herrschenden, die Bourdieu als diejenige der KünstlerInnen und Intellektuellen ausgemacht hat, im Namen der sich politisch verstehenden KünstlerInnen der 1990er Jahre als »die Basis für unsere Politisierung« (Fraser 2002: 90) beschrieben. Was von dieser Basis aus getan werden kann, ist Thema des übernächsten Abschnitts.

Schon bei der Beschreibung der Entstehung des künstlerischen Feldes betont Bourdieu die große Rolle, die die Sichtweise der Beschreibenden gespielt hat: Die Entstehung der Bohème hätten die Bohémiens »mittels normativer, oder besser, performativer Aussagen« (Bourdieu 2001a: 97) zu einem nicht geringen Teil selbst bewerkstelligt. Hinter der angeblichen Beschreibung der Welt, »wie sie ist«, habe immer die Vermittlung der Weltsicht der eigenen Gruppe und letztlich der Versuch gestanden, ganz bestimmte Positionen durchzusetzen. Was wie eine gewiefte Strategie klingt, war zunächst jedoch pure Notwendigkeit. Anfangs eine Position zwischen der bürgerlichen und der engagierten Kunst einnehmend, waren die KünstlerInnen darauf angewiesen, eine Strategie anzuwenden, die Flaubert selbst in einem Brief an Louise Colet wie folgt zusammenfasst: »Das Mittelmäßige gut (be)schreiben.« (zit. n. Bourdieu 2001a: 157)

Die entscheidende Frage, die sich daran anschließt, ist die, wie es bewerkstelligt werden kann, was also dazu notwendig ist, dass für wahr genommen, d.h. als Wirklichkeit anerkannt wird, was beschrieben wurde. Diese Anerkennung ist laut Bourdieu immer eine gesellschaftliche. Die Bohème konnte sich und ihre Maßstäbe nicht allein aufgrund der Sprach- oder Malge-

walt der vereinigten proletaroiden Intellektuellen und deklassierten Bourgeois durchsetzen. Nicht weniger entscheidend waren die Brüche, die die Söhne der reichen BürgerInnen mit ihrem Milieu vollzogen haben und die gerade auf der habituellen Kenntnis dieser Milieus beruhten. So sei »der Umstand, daß Cézanne Bankierssohn gewesen ist, (...) entscheidend, um seine Distanz zur ökonomischen Macht und seine Fähigkeit, sie zugleich symbolisch herauszufordern, zu verstehen« (Bourdieu 1991: 78).

Auch grundsätzlich hält es Bourdieu für falsch, in der Sprache selbst die Ursache für die Macht der Sprache zu suchen. Diesen Fehler würden alle rein sprachanalytischen Wissenschaften (von der Sprechakttheorie John L. Austins bis zur Diskursanalyse nach Jürgen Habermas) begehen. Die Sprache erhält ihre Autorität von Außen, und die Macht der Wörter »ist nichts anderes als die *delegierte* Macht des Sprechers« (Bourdieu 2005b: 101). Diese Macht des Sprechers oder der Sprecherin wiederum beruht auf akkumuliertem symbolischem Kapital. Und zwar nicht allein auf individuellen Akkumulationen, sondern auf kollektiven: Die Worte des Sprechers/der Sprecherin erlangen ihre Macht durch seine/ihre Zugehörigkeit zu einer Gruppe und deren historisch angehäuften Kapital. Aber nicht die größte gesellschaftliche Gruppe hat deshalb automatisch die meiste Macht. Dies hat seine Ursache in der Genese der Kapitalakkumulation und in der Kapitalverteilung. Dass performative Sprechakte gelingen und gesellschaftliche Wirkungen haben, hängt stark von diesen Faktoren ab, wie lange das Kapital vermehrt und welche Formen von Kapital gesammelt wurden (weit mehr als die Größe der Gruppe): Dass

bestimmte Sprechakte direkte Wirkungen haben, also von StandesbeamtenInnen oder PriesterInnen vollzogene Eheschließungen gelten und von allen für gültig gehalten werden, dass die Verleihung von Titeln durch Schul- bzw. UniversitätsrektorInnen Gültigkeit besitzen etc., dass es also diese gelingenden Sprechhandlungen gibt, die Bourdieu (2005b: 118) »Akte sozialer Magie« nennt, gründet auf dem angehäuften Kapital, hier der staatlichen bzw. kirchlichen bzw. erzieherischen Institutionen. Dieses Kapital garantiert ihre Anerkennung und zugleich die Anerkennung der von ihnen verliehenen Ehren, Titel, Posten usw. Je stabiler das Kapitalverhältnis, desto wirksamer die *illusio*, also die Anerkennung des Rituals und der Glaube an das Spiel. In diesem durch gesellschaftliche Institutionen abgesicherten Glauben kommt auch das zum Ausdruck, was Bourdieu (2005a: 65) die symbolische Gewalt nennt – eine Gewalt, die symbolisch genannt wird, nicht weil sie unreal, geistig oder weniger effektiv als physische Gewalt wäre, sondern weil sie, u. a. durch performative Sprechakte, zur unhinterfragten und faktisch unhinterfragbaren Zustimmung zu Herrschaft führt. Prinzipiell funktionieren nach Bourdieu aber nicht bloß ritualisierte und institutionalisierte Handlungen durch den Glauben an das Spiel, sondern auch alltägliche Sprechakte, die wirksam sind, also funktionieren, haben ihre »Grundlage im Glauben einer ganzen sozialen Gruppe« (Bourdieu 2005b: 118).

Eine Gruppe muss also erstens genügend symbolisches Kapital angehäuften haben, um ihren Worten Geltung verleihen zu können. Formuliert man dies im Hinblick auf die Gruppe von KünstlerInnen um Manet herum positiv, so lässt sich – auch allgemein – festhalten, dass

selbst relativ kleine Gruppen wirkmächtige Sprechakte vollziehen können, wenn sie nur über ausreichend symbolisches Kapital, hier verstanden als die dem jeweiligen Feld adäquate Mischung aus ökonomischem, kulturellem und sozialem Kapital, verfügen. Dann und nur dann kann es gelingen, dass das gut beschriebene Mittelmäßige zu einem als gut zu finden Vorgeschriebenen wird, dass schließlich auch gut gefunden wird. Ein häretischer Diskurs muss den Bruch mit dem common sense vollziehen und schließlich einen neuen common sense schaffen, für dessen Erzeugung und Anerkennung er kämpfen muss. Dass dies funktioniert, liegt nicht an der Sprache selbst oder dem/der Sprechenden allein, sondern an der von äußeren Autoritäten abhängigen »Dialektik von autorisierter und autorisierender Sprache« (Bourdieu 2005b: 133). Was geleistet werden muss, um aus neuen Visionen neue Divisionen zu machen, ist das, was Bourdieu (ebd.) »*Aussagearbeit*« nennt: Verinnerlichtes äußern, Unnennbares nennen, nicht zeig- und sagbare Erfahrungen und vor dem Sag- und Denkbaren liegende Dispositionen zu aussprechbaren machen, in Wörter fassen, um sie zu etwas Mitteilbaren, Allgemeinem und Akzeptanzfähigen machen zu können. Was Bourdieu an dieser Stelle für regionale Politiken und ethnische Gruppen beschreibt, lässt sich aber auch auf das Beispiel des künstlerischen Feldes übertragen.

Um sich selbst als Gruppe einsetzen zu können, die im sprichwörtlichen Sinne den Ton angibt, oder auch sagt, was Sache ist, muss also zweitens – neben der Akkumulation symbolischen Kapitals – diese Form der Aussagearbeit geleistet werden. Das haben Flaubert et al. ebenso wie Manet und der Kreis impressionistischer

KünstlerInnen getan. Auch zu deren Aussagearbeit gehörte die Ent- und Neubewertung von Begriffen, die Bourdieu am Beispiel eines Wortes beschreibt: Der Begriff »fini«, vollendet/ausgeführt, spielte nach den ImpressionistInnen keine Rolle mehr in der künstlerischen Wertschätzung, nachdem er zuvor sowohl das ethische wie auch ästhetische Ideal der akademischen Maler zum Ausdruck gebracht hatte. Damit wurde aber nicht nur ein Wort, sondern eine Kategorie verändert, mit der künstlerische Arbeit analysiert und bewertet wird. Kategorien – das Wort stammt vom griechischen »kathegoresthai«, öffentlich anklagen – sind für Bourdieu (1993d: 26) deshalb »Kampfkongzepte«.

Die schon angesprochenen Synergie-Effekte, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zwischen dem literarischen und dem künstlerischen Feld ergeben haben, sind wiederum nicht nur für das Beispiel von Bedeutung. Die Rolle und Bedeutung des autoritativen und autorisierenden Sprechens hat auch Auswirkungen auf Bourdieus Sicht des Kunstschaffens insgesamt. Nicht nur die Malweise Manets, sondern auch das Reden über dieses Malen, die kunstkritische und später kunsthistorische Einordnung (und damit Qualifizierung) war Teil der Durchsetzung der Bohème als solcher und der Autonomie des künstlerischen Feldes. Was Bourdieus Methode von kunstgeschichtlichen Herangehensweisen unterscheidet, ist u. a. auch die Reflektion der Rolle des Kunsthistorikers/der Kunsthistorikerin selbst: So merkt Bourdieu an, dass die kunsthistorische Beantwortung der Fragen nach Ort und Zeit des Aufkommens bestimmter KünstlerInnen, nach deren wirtschaftlichen und sozialen Voraussetzungen und deren Einordnung in die Reihen anderer,

früherer und zeitgenössischer KünstlerInnen selbst Teil der Konstitution des künstlerischen Feldes sind. (Vgl. Bourdieu 2001a: 458) Bezogen auf die Dialektik der autorisierten und autorisierenden Sprechweisen ist damit für die Kunst benannt, was Bourdieu (2005b: 136) allgemein den »Theorie-Effekt« nennt: Dass das Denken bestimmter Sachverhalte zu deren Konstituierung beiträgt. Die Wissenschaft hat neben der Politik und dem alltäglichen Sprachgebrauch immer an dieser Konstituierung (von Gruppen, oder sozialen Tatsachen allgemein) teilgehabt. Es besteht nach Bourdieu gerade für die Wissenschaft sogar besonders die Gefahr, dass sich die Konstatierung in Konstituierung verwandelt, dass aus Beschreiben Vorschreiben wird: »Wie die Formel ›Die Sitzung ist eröffnet‹, kann auch die These: ›Es gibt zwei Klassen‹ als konstatierende oder als performative Aussage verstanden werden.« (Bourdieu 2005b: 137)

Symbolisches Kapital, erfolgreiche Aussagearbeit und eine Reihe von geglückten Theorie-Effekten: Bourdieu lässt keinen Zweifel daran, dass effektive Sprechakte nur von einer gesellschaftlichen Machtposition aus getätigt werden können, dass es also der Ausstattung mit Macht bedarf, damit Worte zu Taten werden. Judith Butler hat eingewandt, dass diese Annahme Bourdieus ihn unbeabsichtigt um die Möglichkeit bringe, eine Handlungsmacht zu sehen bzw. zu konzipieren, »die an den Rändern der Macht entsteht.« (Butler 2006: 244) Butler betont hingegen, dass der autorisierte, herrschende Diskurs enteignet werden kann. Politische Bewegungen hätten mehrfach gezeigt, dass »umarbeiten und resignifizieren« (Butler 2006: 246) von Begriffen aus einer nicht-autorisierten, verschwie-

genen Position heraus möglich sei.<sup>37</sup> Während Butler in der Hinsicht sicherlich richtig liegt, dass Bourdieu im Gegensatz zu ihr eher die Trägheit sozialer Verhältnisse zu erklären versucht und sich fragt, warum auf Veränderung zielende Sprechakte meist nicht gelingen, zeigt doch das Beispiel des künstlerischen Feldes gerade, dass Bourdieu die Handlungsmacht an den Rändern nicht entgangen ist. Denn hier schildert er ja genau dies: In einem bestimmten gesellschaftlichen Bereich, dem künstlerischen Feld, hatten die KünstlerInnen um Manet die »Macht, eine neue Vorstellung (*vision*) und eine neue Gliederung (*division*) der sozialen Welt durchzusetzen« (Bourdieu 2005b: 125). Sie hatten diese Macht vor dem Hintergrund ihrer sozialen Stellung, aber auch und gerade in den und durch die Kämpfe(n) innerhalb des Feldes. Die Machtposition, aus der veränderndes Sprechen möglich ist, muss also auch nach Bourdieu nicht unbedingt die herrschende Position sein. Die Delegation, die laut Bourdieu für die Durchsetzung neuer Vorstellungen nötig ist, kann auch von instituierenden Praktiken ausgehen, und muss sich nicht unbedingt auf bestehenden Institutionen gründen.<sup>38</sup> Diese können immer aus strukturellen Lücken entstehen, die das Feld als Raum der Möglichkeiten bietet. Der Raum der Möglichkeiten ist zwar bei Bourdieu tendenziell als begrenzende und bestimmte Möglichkeiten ausschließende Grundlage alles Denkbaren gedacht. Aber als »Universum des Denkbaren« (Bourdieu 2001a: 373) determiniert er nicht nur die Möglichkeiten innerhalb eines Feldes, sondern bietet tatsächlich ein Universum an Möglichkeiten. Die Feldgrenzen, heißt es an anderer Stelle etwas tautologisch anmutend, liegen dort, »wo die Feldeffekte aufhören.« (Bourdieu/Wacquant 1996: 131)

## 10. VOM FELD AUF DIE STRASSE: DER RAUM DER MÖGLICHKEITEN

»Komm hier, noch einen auf die Herrschenden. Und einen auf den Status Quo// Die Zeit vergeht, während du anfängst zu verstehen: sie passiert nicht irgendwo, sondern auf deiner Haut, in Käfighuhnherzen und wenn du Pech hast unter Schmerzen.«

Die Sterne, »Am Pol der Macht« (Räuber und Gedärm, 2006)

Die Feldeffekte enden immer dort, wo noch die AgentInnen des Feldes tätig sind: Ruth Sonderegger (2008: 198) hat darauf aufmerksam gemacht, dass Bourdieu von dem/der Handelnden im Französischen als »agent« spricht, um die funktionalistische Tradition von (nach rationalen Kriterien handelnden) »AkteurInnen« ebenso zu vermeiden wie den teils voluntaristisch, teils essentialistisch verwendeten Begriff »Subjekt«. Die AgentInnen handeln immer auch für andere oder für anderes und in deren oder dessen Sinne.<sup>39</sup> In diesem Fall im Sinne der Feldlogiken. Aber sie handeln. Der Raum der Möglichkeiten wäre demnach auch als Raum der Ermöglichkeiten zu interpretieren, also auch als Raum von Handlungsoptionen. Die theoretischen wie praktischen Konsequenzen dieser möglichen normativen Wendung bleiben aber uneindeutig: Sie kann als Aufruf zur Infragestellung der Feldgrenzen fungieren oder aber zu deren Verteidigung führen. Beide Strategien sind in der Geschichte des künstlerischen Feldes angewandt worden.

Die Feldtheorie lässt also verschiedene Möglichkeiten zu, politische Wirksamkeit künstlerischer Praktiken zu denken. Das hat mit ihrer Beschaffenheit selbst zu tun. Joseph Jurt beispielsweise betont, dass Felder sich nicht automatisch reproduzieren und keine selbstreferenziellen Systeme, sondern abhängig von den in ihnen aktiven AkteurInnen sind. Daraus folge, dass die Herrschenden immer mit dem Widerstand der Beherrschten rechnen müssten (vgl. Jurt 2008: 96). Der von Bourdieu beschriebene Kampf um Positionen ist insofern auch keinesfalls als Durchsetzung individueller Karrieren zu verstehen, sondern eben auch als kollektiver Widerstand. Dieser Widerstand ist prinzipielle Grundlage jedes Wandels und – so beschreibt es zumindest der späte Bourdieu – Triebkraft der Geschichte. Auch wenn Bourdieus Trennung zwischen einem emphatischen Glauben an diesen Widerstand und der analytischen Beschreibung von dessen Ausbleiben immer wieder zu Zweifeln an der bzw. Anschuldigungen gegen die Ausrichtung seiner Theorie geführt hat – zum viel zitierten Vorwurf des Determinismus beispielsweise –, äußert sich Bourdieu selbst eindeutig: »Geschichte gibt es nur, solange Menschen aufbegehren, Widerstand leisten, reagieren. Totalitäre Institutionen – Anstalten, Gefängnisse, Konzentrationslager – oder Diktaturen sind Versuche, das Ende der Geschichte herbeizuführen.« (Bourdieu/Waquant 1996: 133)<sup>40</sup> Die Theorie der Felder liefert nicht nur ein kritisches Werkzeug für die Analyse der Verschiedenheit von Konflikten in komplexen modernen Gesellschaften. Sie schließt auch aktivistisches Handeln und daraus folgende gesamtgesellschaftliche Effekte nicht aus. Dies betont auch Daniel Bensaïd (2006:

102ff.) in seiner auf politischen Aktivismus hin orientierten Lesweise Bourdieus. Zwar verfügten die Felder über relative Autonomien, es seien aber gerade die Kämpfe, die der Abschottung widerstünden und immer »eine Fluchtlinie innerhalb der systemischen Totalität« (Bensaïd 2006: 109) öffneten. Diese Öffnungen können den Feldlogiken entsprechend nur im und aus dem Raum der Möglichkeiten heraus entstehen.

Die Betonung der Kämpfe und des Widerstands widerlegen – wie letztlich Bourdieus gesamte Auseinandersetzung mit der Kunst – auf der Ebene der Theorie auch einen gängigen Vorwurf gegen Bourdieu, der u. a. in einer These Michel de Certeaus kulminierte: Dieser hatte behauptet, in Bourdieus Weg von der Ethnologie zur Soziologie habe sich sein Held verwandelt und dabei sei ein »passiver und finsterner Akteur (...) an die Stelle der listigen Vielfalt der Strategien gesetzt (worden).« (de Certeau 1988: 125) Im Gegenteil scheint Bourdieu, indem er hier offensichtlich eigentlich feldimmanente Überlegungen (Felder konstituieren sich durch Kämpfe) auf die Geschichte als Ganze bezieht (Geschichte gibt es nur durch Widerstand) –, die Feldgrenzen für historischen sozialen Wandel durchaus löchrig und prinzipiell durchlässig zu halten.<sup>41</sup> Dass also auch KünstlerInnen diesen Wandel betreiben, ist keineswegs ausgeschlossen. Die ästhetische Bedeutungsproduktion kann durchaus soziale und politische Fragestellungen streifen oder aufwerfen. Deshalb ist auch die imaginäre Liste von KünstlerInnen, die sich mit und durch ihre Arbeit sozialen Transformationen verschrieben haben, unendlich lang und reicht bis in die unmittelbare Gegenwart.

Den Raum der Möglichkeiten als Raum der Ermöglichungen zu betrachten, führt auf der einen Seite dazu, dass an jener Löchrigkeit und Durchlässigkeit angesetzt und an der Infragestellung der Feldgrenzen gearbeitet wird. Dazu haben KünstlerInnen sich verschiedentlich – inhaltlich, personell, organisatorisch – in die Nähe sozialer Bewegungen begeben. Zwar ist das Verhältnis von sozialen Bewegungen und künstlerischer Produktion häufig durch strukturelle Unterschiede geprägt – Kollektivität vs. Individualität, Basisarbeit vs. Professionalität, informelle Organisation vs. feldspezifische Institution, etc. –, Bourdieu (2001a: 399) spricht vom »strukturell bedingten Graben zwischen politischem und künstlerischem Feld« und einem Widerspruch zwischen »ästhetischem Raffinement und politischer Progressivität«. Selbstverständlich sind die Überschneidungen zwischen ästhetischer und politischer Sinn- und Bedeutungsproduktion also keineswegs (weil sie auf verschiedenen historischen Voraussetzungen beruhen).<sup>42</sup> Dennoch haben KünstlerInnen immer wieder Berührungspunkte und Schnittmengen zum politischen Aktivismus gesucht, ohne aber in diesem aufzugehen. Dabei wurden die Inhalte von Bewegungen aufgegriffen, Formen des Protests reflektiert und/oder an der Hervorbringung beider (mit)gearbeitet.<sup>43</sup>

Zwischen der angenommenen und oft behaupteten Verwandtschaft von künstlerischen und politischen Avantgarden auf der einen und den von Bourdieu herausgestellten, strukturellen Gräben zwischen ihnen auf der anderen Seite galt und gilt es also zu vermitteln. Dabei darf das Dilemma nicht außer Acht gelassen werden, dass für die bewegungsnahe Kunst bereits seit

der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts besteht. Michael Halfbrodt (1999) diskutiert die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen der Kunstavantgarde und dem Anarchismus in dieser Phase unter Verwendung der Theorie Bourdieus. Bereits damals, so Halfbrodts zentrale These, konnten selbst die radikalsten KünstlerInnen nicht zwischen der proletarischen, autodidaktischen und alltagsnahen »anarchistischen Kunst« auf der einen und dem sich an der bürgerlichen Herkunftsklasse in Rebellion abarbeitenden »Kunst-anarchismus« auf der anderen Seite vermitteln. Den einen ging es um Formen »gegenkultureller Selbstvergesellschaftung« (Halfbrodt 1999: 127) innerhalb vornehmlich proletarischer Milieus, den anderen häufig gerade um die Aufrechterhaltung und Ausgestaltung der Kunstautonomie. Dieses Spannungsverhältnis gelte es bei jeder Beschäftigung mit den Parallelitäten zwischen künstlerischen und politischen Avantgarden zu berücksichtigen. Halfbrodt kommt schließlich zu dem Ergebnis, dass die AvantgardekünstlerInnen als PropagandistInnen sozialen Wandels nichts anderes sein könnten als die »Ingenieure der Seele« – so nannte Stalin die Dichter –, abgehoben von den Belangen der Bevölkerung und der herrschenden Klasse zu Diensten. Engagierte Kunst sei zur Wirkungslosigkeit verdammt, wenn sie innerhalb der getrennten Sphäre der Kunst angesiedelt bliebe, die per se einer entpolitisierenden Rezeption Vorschub leiste (vgl. Halfbrodt 1999: 145). Auch Bourdieu selbst vertritt in seiner Auseinandersetzung mit der »Idee einer Partei der Neuheit, die Avantgarde heißen wird« (Bourdieu 2001a: 151) und die mit der Autonomisierung des Feldes entstanden sei, einen ähnlichen Skeptizismus. Er bezieht sich dabei

auch auf die Geschichte sozialer Bewegungen, wenn er schreibt, dass in der Geschichte intellektueller Bewegungen – »in diesem Zusammenhang ist auch an die neuere Geschichte der Frauenbewegung zu denken« (Bourdieu 2001a: 151) häufig die InitiatorInnen und AktivistInnen »mit ihrer Begeisterung und Leidenschaft den Weg für den Professionalismus der Kreativen (öffnen), denen sie dann weichen und die über die ökonomischen und kulturellen Mittel verfügen, die literarischen und künstlerischen Utopien in Werke umzusetzen, die ihre weniger bemittelten Vorgänger in den Cafés oder den Zeitungen angekündigt hatten (...).« (ebd.) Was zunächst wie eine Felder übergreifende Überlappung aussieht, erweist sich demnach als Transfer in eine Richtung: Die »Kreativität« der proletarischen Milieus ebenso wie jene der »AktivistInnen der ersten Stunde« bringt Prozesse in Gang, von denen die, die sie ausgelöst haben, aber häufig kaum profitieren. Der symbolische und ökonomische Profit fällt den Professionellen zu.

Dieser Kritik an den Repräsentationsmechanismen inner- und außerhalb der Kunst wäre wiederum zu entgegnen, dass gerade die Kritik an genau dieser Problematik der Repräsentation immer wieder besonders innerhalb des künstlerischen Feldes formuliert worden ist. Künstlerische Kritik hat sich dabei nicht immer auf die Kritik der künstlerischen Anerkennungsformen und der kunstfeldinternen Institutionen beschränkt. Die Geschichte der konzeptuellen Kunst und des Konzeptualismus seit den frühen 1960er Jahren beispielsweise ist voll von Anlässen, bei denen künstlerische Kritik auch auf gesellschaftliche und politische Institutionen und Repräsentationsformen gerichtet war (vgl.

z. B. Godfrey 2005, Camnitzer 2007). Auch der »strukturelle Graben« zwischen politischem und künstlerischem Feld ist dabei häufig zumindest überbrückt worden. Solche Überbrückungen fanden beispielsweise durch künstlerische Kollektive, also in der Organisationsform, oder in Zeitschriftenprojekten statt, die oft inhaltliche und personelle Schnittstellen zwischen beiden Feldern sind.<sup>44</sup> Repräsentations- und Institutionskritik waren dabei nicht »von außen«, also aus anderen Feldern, in die Kunst hineingetragen worden. Sie entstanden u. a. aus der Radikalisierung kunstimmanenter Fragestellungen wie dem Verhältnis von Kunstwerk, KünstlerIn und BetrachterIn. Die Frage nach der Beschaffenheit dieses Verhältnisses, die Kunstschaffende und KunstrezipientInnen spätestens seit der Erfindung der Zentralperspektive umtreibt, wurde ab den späten 1950er Jahren als Frage verstanden, die nicht nur das Produkt künstlerischen Schaffens betraf: Das Publikum wurde einbezogen und/oder sollte aktiviert werden, die Kunstinstitutionen Galerie und Museum wurden in Frage gestellt und hin und wieder in Richtung öffentlichem Raum verlassen, der Prozess des Kunstschaffens trat an die Stelle des Produkts und der Kontext der künstlerischen Arbeit an die Stelle der formalen Gestaltung. Solche temporären Überwindungen zielten in den meisten Fällen aber nicht darauf ab, die Kunst als solche abzuschaffen bzw. aufzuheben (auch solche Versuche gab es). Vielmehr sollte die relative Autonomie genutzt werden, um über das Kunstfeld hinaus Effekte zu zeitigen. Auf der anderen Seite kann also die Erweiterung des Raumes der Möglichkeiten, neben der Infragestellung der Feldgrenzen, durchaus mit deren bewusster Auf-

rechterhaltung einhergehen. Dies kann eine prinzipielle Haltung, kann aber auch strategisch auf spezifische historische Situationen bezogen sein: So haben gerade als politisch geltende KünstlerInnen beispielsweise gegenüber der Vereinnahmung durch politische Regime oder auch gegenüber dem Einfluss ökonomischer Kräfte auf die Autonomie der Kunst gepocht.

Beide Modelle der Bezugnahme auf die Feldgrenzen lassen sich, so die hier vertretene These, mit Bourdieu denken. Während das eine mehr auf lebensweltliche Verankerung und Aktivitäten abzielt, deren Angriffs- und/oder Ausgangspunkt nur hin und wieder die (Kunst)Institutionen sind, werden diese im anderen Modell eher als Vehikel und/oder Schutz (für radikale Formen der Kritik) genutzt. Das erste Modell ließe sich als »Kunst und Aktivismus«, das zweite als »Kunst und Theorie« bezeichnen.

Bourdieu selbst bevorzugt zweifelsohne die zweite Variante des Umgangs mit den Feldgrenzen. Auch dieser ist in seiner Sicht eminent politisch. Wenn Bourdieu sich in seiner Analyse der Regeln der Kunst nicht auf die Seite der sozial engagierten Kunst schlägt, sondern die Autonomie gegenüber feldexternen Instanzen verteidigt, kommt das nicht einer politischen Abstinenz gleich. Denn gerade mit dieser Analyse sei es möglich, also auf einer Metaebene, »im politischen Feld zu intervenieren.« (Jurt 2007: 213) Dass diese Metaebene auch von Kunstpraktiken selbst ausgeht, schließt Bourdieu dabei nicht aus. Im Gespräch mit Hans Haacke – und am Beispiel von dessen Arbeit – räumt er ein, dass es möglich ist, »symbolische Aktionsformen zu erfinden, die uns von unseren ewigen Petition-

nen abzubringen und die Kräfte der literarischen und künstlerischen Phantasie in den Dienst der symbolischen Kämpfe gegen die symbolische Gewalt zu stellen vermögen.« (Bourdieu/Haacke 1995: 27)

Dabei ist Theorie im Bourdieu'schen Sinne immer eine Theorie der Praxis im doppelten Sinne: Sie widmet sich der Praxis, macht sie zum »Prüfstein der Theorie« (Schultheis 2007: 200) und ist selbst eine intervenierende Praxis.

Dass mit »Kunst und Aktivismus« und »Kunst und Theorie« zwei Modelle auf Grundlage der Feldtheorie möglich sind und politisch wirksam sein können, liegt (neben der Beschaffenheit des Feldes) an der Ambivalenz der ästhetischen Bedeutungsproduktion selbst: Zum einen wird für sie seit der Autonomisierung des Feldes ein interesseloser, unabhängiger Sonderstatus proklamiert und in Anspruch genommen, zum anderen aber ist die Bedeutungsproduktion nie unabhängig vom Symbolischen eines sozialen Raumes, also den Denk-, Wahrnehmungs- und Gefühlsschemata. Das Politische kann nun darin bestehen, diese Bedeutungsproduktion zu analysieren und offen zu legen. Es kann aber, da die Schöpfungen des Schöpfers/der Schöpferin, für dessen/deren Schaffung sich Bourdieu so interessiert, immer auch in die Genese der nächsten Schöpfergeneration einfließen, auch aus den künstlerischen Arbeiten selbst hervorgehen. Und das Politische besteht darüber hinaus nicht unbedingt bloß aus mehr oder weniger ambivalenten, inhaltlichen »Botschaften«, sondern kann sich zudem in Formen der Organisation der Produktion und Konsumtion von Kunst niederschlagen. Künstlerische Praktiken können also durchaus in die Bedeutungsproduktion des Sozialen

eingreifen und im Kampf um gesellschaftliche Bedeutungen mitmischen. Denn, darauf weist Irene Dölling (2007: 112) in Auseinandersetzung mit Bourdieu erneut hin: »Symbolische Kämpfe sind keineswegs ›bloße‹ Auseinandersetzungen im kulturellen Feld.« Sie können, weil sie die Denk- und Wahrnehmungsstrukturen betreffen, gravierende Auswirkungen auf die politische und ökonomische Herrschaft haben.

### **Exkurs: Kunst gegen die neoliberale Höllenmaschine**

Auf Bourdieus politischer Agenda stand in den 1990er Jahren vor allem der Kampf gegen das neoliberale Wirtschafts- und Sozialmodell. Er hat dieses Engagement auf vielfältige Weisen betrieben: durch den Aufbau des intellektuellen Netzwerkes »raison d’agir«, der Teilnahme an Protestkundgebungen, der Veröffentlichung von politischen Artikeln und Schriften, die in den Büchern »Gegenfeuer« (1998) und »Gegenfeuer 2« (2001) zusammengefasst sind, und nicht zuletzt auch im Rahmen seiner wissenschaftlichen Arbeit. Bourdieus Kritik an der Entwürdigung und Entrechtung, an rassistischer Ausgrenzung und sozialer Unsicherheit sowie an der planmäßigen Zerstörung von Kollektivität, gipfelte in seiner Rede vom Neoliberalismus als eine »Art fleischgewordener Höllenmaschine« (Bourdieu 1998c: 114).

Von den unzähligen Beispielen für die beiden herausgearbeiteten Modelle »Kunst und Theorie« und »Kunst und Aktivismus« werden im Folgenden zwei vorgestellt, die über verschiedene Aktions- und Produktionsformen ebenfalls deutlich anti-neoliberale

Kritik geäußert haben. Darüber hinaus veranschaulichen sie auf bestimmte Art und Weise recht gut das Ausloten der Feldgrenzen und der Räume der Möglichkeiten. (Um diese Veranschaulichung geht es im Folgenden, nicht um einen feldanalytischen Zugang zu den Beispielen.)

Die Berliner GegenwartskünstlerInnen Alice Creischer und Andreas Siekmann haben in einer Vielzahl von Kooperationen die Frage nach der Darstellbarkeit komplexer ökonomischer, politischer und sozialer Prozesse bearbeitet. Dabei bedienen sie sich u. a. einer auf umfangreichen Recherchen fußenden Visualisierung in Form von Piktogrammen. Diese lehnen sich an die Arbeit des Wiener Soziologen Otto Neurath (1882-1945) an, der 1930 gemeinsam mit Gerd Arntz (1900-1988) den »Atlas« veröffentlicht hatte, eine groß angelegte, bildliche Darstellung statistischer und empirischer Daten aus Wirtschaft und Gesellschaft. Diese Verbildlichungen sollten der lebensweltlichen Orientierung und schließlich der Ermächtigung der BetrachterInnen dienen (vgl. Vossoughian 2008).

Creischer/Siekmann haben diesen Atlas zu verschiedenen Anlässen und in unterschiedlichen Teilaspekten aktualisiert. Ihnen geht es dabei wie ihren Vorgängern um künstlerische Forschung und die möglichst neutrale, also nicht agitatorische Vermittlung von Wissen (vgl. Wuggenig 2005: 179). Für eine Wand im Vortragssaal des Lakeside-Gebäudes in Klagenfurt entwarfen sie unter dem Titel »Monopolartige Produktionen« – auf der Grundlage der entsprechenden Blätter bei Neurath/Arntz – Schaubilder zu heutigen Monopolbildungen an geistigem Eigentum, Patenten und Copyrights sowie der Darstellung ihrer sozialen

Konsequenzen. Im Auftrag des Kunstraum Lakeside platzierten sie damit innerhalb des Forschungsgeländes des so genannten »Lakeside Science & Technology Park« eine Kritik an der zunehmenden Abhängigkeit der Forschung von ökonomischen Interessen. Die bildliche Umsetzung der Statistiken wurde gemeinsam mit Studierenden des in Klagenfurt ansässigen Soziologieprofessors Paul Kellermann entwickelt und intervenierte auf diese Weise auch noch in den Forschungsbetrieb.<sup>45</sup> Creischer/Siekmann bieten so auch eine vielfältige Veranschaulichung des Modells »Kunst und Theorie«: Sie nutzen auf verschiedenen Ebenen – (durch Piktogramme gelöste) Problematisierung der Bildfindung, (kollektive) Produktionsform, (ortsbezogene) Platzierung/Kontextualisierung des Werkes – ihre originär künstlerischen Mittel zugleich als Mittel innerhalb der symbolischen Kämpfe gegen die symbolische Gewalt (des Neoliberalismus). Originär künstlerisch sind diese Mittel insofern, als sie der konkreten politischen Aussage, dass die gegenwärtige neoliberale Monopolisierung von Patenten etc. ungerecht und abzulehnen ist, noch vorausgehen. Und symbolische Gewalt übt das neoliberale Paradigma nach Bourdieu insofern aus, als es sich um eine Art des Diskurses handelt, der – beispielsweise in seiner Behauptung, die Patentierung natürlicher Ressourcen sei gut und richtig – mehr als je zuvor über die Mittel verfügt, »*sich wahr zu machen*« (Bourdieu 1998c: 110).

Gemeinsam und als EinzelkünstlerInnen gehören Creischer und Siekmann durchaus zu den anerkannten KünstlerInnen im gegenwärtigen Kunstfeld.<sup>46</sup> Anders die Mujeres Creando: Die 1992 gegründete, feministische Gruppe aus La Paz/Bolivien, hat in den letzten

Jahren ebenfalls verschiedentlich über ihre Kritik am Neoliberalismus auf sich aufmerksam gemacht und dabei zugleich künstlerische Methoden angewandt. Ihre Anerkennung im künstlerischen Feld ist allerdings vergleichsweise gering. Die Mujeres Creando betonen selbst, keine Kunst zu machen – sondern Politik. Ihre Strategien seien der Kunstwelt fremd, schreibt Maria Galindo (2005: 205ff.), eines der Gründungsmitglieder, und passten sich eher dem Rhythmus der Straße an. Am Alltagsleben und den politischen Kämpfen orientiert, werden die Mujeres Creando dennoch im Kunstfeld rezipiert. Insofern sind sie ein gutes Beispiel für das Modell »Kunst und Aktivismus«, denn die Straßenperformances, Graffitis und die filmischen Arbeiten der Mujeres Creando stehen in direktem Zusammenhang mit Praktiken der feministischen sozialen Bewegungen: Sie finden im Kontext von Workshops, Radioproduktionen, Textpublikationen, Demonstrationen etc. statt. Im deutschsprachigen Raum waren ihre Performancevideos verteilt auf verschiedene Ausgaben der feministischen Sendung *an.schläge TV* auf dem Wiener Sender OKTO zu sehen, Interviews mit ProtagonistInnen der Gruppe erschienen sowohl in kunsthohen als auch bewegungsnahen Zeitschriften.<sup>47</sup>

In einer Straßenperformance liest eine indigene Aktivistin der Mujeres Creando in Ordenstracht auf einem öffentlichen Platz in La Paz eine katholische Messe. Umringt von teils fassungslosen und empörten, teils zustimmend interessierten ZuschauerInnen, weisen die zitternden Lippen der Akteurin auf die Ernsthaftigkeit der Performance: Indem die Aktion von einer, im Bourdieu'schen Sinne in mehrfacher Hinsicht nicht-autori-

sierten Sprecherin ausgeführt wird, stellt sie einen Angriff auf die gesamte symbolische Ordnung der Gesellschaft dar. Denn diese beruht auf Unterscheidungen, auf deren Grundlage bestimmte Kompetenzen zugeschrieben und institutionalisiert werden. Als Frau, Arme und Indigene eignet sich die Aktivistin eine rituelle Handlung an, die ihr in allen drei Formen ihrer Existenz nicht zusteht (d. h. zu der ihr der Zugang gesellschaftlich verwehrt wird). Hier wird im wörtlichen und übertragenden Sinn zugleich die Konsekration in Frage gestellt.

Die Performances adressieren alle direkt ihr Publikum: mit gefesselten Barbiepuppen und vorgehaltenen Spiegelbildern, begleitet von wütenden (inszenierten) Disputen über Schönheitsnormen und Entmündigung; oder mit einem blutüberströmten Platz, der an die Opfer und »Verschwundenen« der Diktatur unter Hugo Banzer (1971-1978) erinnert und zugleich die vertuschende Vergangenheitspolitik in Banzers zweiter Amtszeit als Präsident Boliviens (1997-2001) anklagt. In einer weiteren Performance verteilen die AktivistInnen Früchte und Gemüse an die PassantInnen und laden an eine große gedeckte Tafel, während gleichzeitig über Lautsprecher gegen die von der neoliberalen Wirtschaftsordnung hervorgebrachten Ungerechtigkeiten protestiert wird. Eine bürgerliche Dame, die sich lauthals und abschätzig über das Treiben der AktivistInnen mokiert, ist jeweils Teil der Performances. Diese Figur ersetzt nicht etwa ausbleibende echte Reaktionen (die tatsächlich von Beschimpfungen bis zu tätlichen Angriffen reichen), sondern installiert eine Reflektion über das, was sich schickt, sich gehört und was im öffentlichen Raum erlaubt ist. Zur Debatte ste-

hen damit jene mentalen Strukturen, nach denen Menschen ihre alltäglichen Wahrnehmungen klassifizieren und die laut Bourdieu mit den Gesellschaftsstrukturen korrespondieren.

Alice Creischer und Andreas Siekmann platzieren ihre radikalen Positionen innerhalb einer künstlerischen Tradition, die an den Schnittstellen zu den empirischen Sozialwissenschaften einerseits und zum politischen Aktivismus andererseits angesiedelt ist.<sup>48</sup> Sie arbeiten zwar innerhalb des Feldes, stellen aber mit ihren Bildfindungen, also mit ästhetischen Mitteln, auch dominante Formen der Kunstwahrnehmung in Frage. Ihre Arbeiten laden daher keineswegs, obwohl sie im Kunstfeld stattfinden, zu entpolitisierten Betrachtungen ein. Indem sie also jene Überlappungen suchen und produzieren, erweitern sie auch den Raum der Möglichkeiten.

Die Praktiken der *Mujeres Creando* gehen demgegenüber von anderen Positionen im sozialen Raum aus, sie sind gewissermaßen von der anderen Seite der Feldgrenzen aus zu analysieren. Hier wird der Raum der Möglichkeiten erweitert, indem mit den Strategien und Taktiken der sozialen Bewegungen, die sich neben vieler anderer auch künstlerischer Mittel bedienen, in das Feld der Kunst interveniert. Die Erweiterung besteht in der Eingliederung oder Verschmelzung von Kunst- in andere, alltägliche und politisch-aktivistische Praktiken.

Voraussetzung für diese Erweiterung des Raumes der (künstlerischen) Möglichkeiten ist aber auch hier eine prinzipielle Rezipierbarkeit innerhalb des Kunstfeldes. Die Aktionen der *Mujeres Creando*, die explizit nicht als Kunst konzipiert sind, können nur deshalb auch

als Kunst funktionieren, weil es eine seit den 1960er Jahren anerkannte und wichtige Tradition performativer Kunstaktionen gibt, in denen KünstlerInnen, zum Teil wegen ihrer Kritik am Galerien- und Museumssystem, die Straße zum Ort ihrer Kunstpraktiken gemacht haben.<sup>49</sup> Im Kunstfeld gefangen sind sie deshalb aber nicht.

Die inhaltliche Ebene der anti-neoliberalen Kritik, die beide Beispiele miteinander verbindet und zudem an Bourdieus eigenes Engagement knüpft, ist nur eine von verschiedenen möglichen Gründen, sie als Beispiele gewählt zu haben. Auf einer Metaebene führt diese inhaltliche Übereinstimmung aber zudem recht gut eine Form der zwar seltenen, aber möglichen Koinzidenzen zwischen den Feldern von Wissenschaft, Kunst und Politik vor. Während Bourdieu (2001d: 62) an die sozialen Bewegungen appelliert, die unter neoliberalen Vorzeichen betriebene »Politik der Entpolitisierung« zu bekämpfen, positionieren sich auch Alice Creischer und Andreas Siekmann mit ihrer künstlerischen Forschungsarbeit in diesem Kampf. Und Maria Galindo (2006: 27) von den *Mujeres Creando* warnt die sozialen Bewegungen, sich nicht domestizieren zu lassen von und in der »neoliberalen Hölle«.

## 11. DAS KUNSTWERK UND DIE ÄSTHETISCHE DISPOSITION

»Bei meiner Zeichnung wechsele ich von Tinte zu Holzkohle, sie ist tastender, abgenutzter, einfach abgetragen. Die Tinte weiß von Anfang an, was sie will; die Holzkohle hört zu.«

John Berger (2008: 47) während seiner Porträtzeichnung von Subcomandante Marcos

»Ich muss aber gestehen, dass ich mich politisch sehr wenig engagiere. Wichtiger erscheint mir, den Begriff des Politischen neu zu definieren.«

Jean-Luc Nancy im Interview mit Matthias Dusini (2007: 17)

Kravagnas Kritik an Andrea Frasers »Bericht«, an dessen vergleichsweise unzugänglicher Buchform, weist außer auf den allgemeinen Ausschluss all jener, die nicht über Zeit und Muße verfügen, sich die einhundert Seiten zuzuführen, auch noch auf etwas Grundsätzliches hin: Dass nämlich verschiedene künstlerische Medien (wie hier das Buch) zu unterschiedlichen Interaktionen zwischen künstlerischer Arbeit und ihren RezipientInnen führen – oder sogar, glaubt man der neueren Bildwissenschaft, selber unterschiedlich (inter)agieren. So wie die Holzkohle dem Maler und Kunstkritiker John Berger das adäquate Mittel schien, um mit Subcomandante Marcos den Sprecher einer Bewegung zu porträtieren, die das Zuhören zu einem Politikum gemacht hat,<sup>50</sup> kann der Gegenstand jeder Kunstproduktion die Wahl der Mittel und Formen bestimmen.

Für Bourdieu, betont Joseph Jurt (2007: 214), seien die formalen Aspekte einer künstlerischen Arbeit keineswegs irrelevant, »er geht aber nicht von ihnen aus, sondern versucht, sie von der Struktur des Feldes und der Position der Produzenten im Feld aus zu verstehen und zu erklären.« Was die Kunst zur Kunst macht, ist in der Beschreibung Bourdieus nicht allein eine Angelegenheit von Kämpfen innerhalb sozialer Felder oder ihr nach Klassenzugehörigkeit ausgerichteter Konsum, sondern die formale Gestaltung (vgl. Jurt 2004: 216). Das bedeutet wiederum nicht, dass Bourdieu diskursive Strategien – die häufig als Gegensatz zur Form gedacht werden – für das Künstlerische ausschließt. Er betrachtet sie vielmehr als in die Produktionsweisen moderner Kunst eingelassen, deren zentrales Merkmal, wie eingangs erwähnt, die Reflexivität ist. Das implizite und explizite Aufgreifen und Diskutieren des Vorhergegangenen zeichnet die künstlerischen Neuschöpfungen aus: Man ahmt nach, aber bricht die Nachahmung, lässt sich von der Tradition aneignen und eignet sie sich an. Wie Flaubert in die Literatur habe Manet in die Kunst »eine distanzierte, ironische, ja parodistische Form der Nachahmung eingeführt.« (Bourdieu 2001a: 167) Und spätestens seit Marcel Duchamp sei der Diskurs über die künstlerische Arbeit »kein bloß unterstützendes Mittel mehr zum besseren Erfassen und Würdigen, sondern ein Moment der Produktion des Werks, seines Sinns und seines Werts.« (Bourdieu 2001a: 276) Der Wert der künstlerischen Arbeit aber entsteht erst aus den beschriebenen Strukturen und Praxen, den Anerkennungsweisen innerhalb des Feldes und dem Vorhandensein von BetrachterInnen, die die Kunst als Kunst erkennen und

wertschätzen können, also Menschen mit ästhetischer Disposition. Der Glaube daran, dass allein die schöpferische Kraft des Künstlers/der Künstlerin den Wert des Werkes schafft, leugnet diese Bedingtheiten, nährt die *illusio* des Feldes (den Glauben an das Spiel) und schafft das Kunstwerk als Fetisch (vgl. Bourdieu 2001a: 360ff.). Die Wahl der künstlerischen Formen und Mittel entsteht vielmehr in einem Raum der Möglichkeiten, der gewissermaßen vom Gegenstand (des Werkes) auf der einen und dem sozialen Standpunkt (des/der KünstlerIn) auf der anderen Seite begrenzt wird. Eine zentrale Einsicht von Bourdieus Kunsttheorie ist deshalb auch die, dass die »Definition der Kunst und damit auch die der Lebensart Gegenstand der Klassenauseinandersetzungen ist.« (Bourdieu 1987: 91)

Eine solche Kritik, schreibt Jacques Rancière (2007: 12) mit direktem Bezug auf Bourdieu, sei heute kaum mehr in Mode. Weil »gesellschaftliche« Erklärungen mit dem Scheitern gesellschaftlicher Utopien in Miskredit geraten seien, würde nun nach reiner Politik auf der einen und reiner Ästhetik auf der anderen Seite gestrebt (und dabei würde die, wie Rancière es nennt, »Politik der Ästhetik« übersehen).<sup>51</sup> Die Gebrauchsweisen einer Theorie sagen allerdings nicht unbedingt etwas über ihre Plausibilität aus. Also selbst wenn Bourdieu, außer in kleinen, kunsttheoretisch interessierten Zirkeln, im kunstmarktdominierten Gros des Feldes aus der Mode geraten ist (sonderlich in Mode war er dort ohnehin nie), spricht das nicht unbedingt gegen die Stimmigkeit seiner Thesen.

Dass die Definition der Kunst mit der Lebensart, also alltäglichen Praktiken verknüpft ist (auch und gerade

weil Ästhetik als das Gegenteil des Gewöhnlichen konzipiert wurde), hat Bourdieu mit dem Begriff der ästhetischen Disposition zu fassen versucht. Die ästhetische Disposition ist eine klassenbasierte und bildungsgestützte Haltung, die zugleich im Alltag und in Abgrenzung zum »Alltäglichen« ausagiert wird und die insbesondere innerhalb des künstlerischen Feldes herausgebildet, belohnt, bestärkt und dadurch forciert wird. Das macht die Auseinandersetzung mit Kunst – neben den von den künstlerischen Arbeiten gezeitigten Effekten – überhaupt gesellschaftlich relevant. Denn, so Bourdieu (1987: 103), die »Distanziertheit des reinen Blicks ist nicht zu lösen von einer allgemeinen Disposition zum ›Zweckfreien‹, ›Interesselosen‹ als dem paradoxen Produkt einer negativen ökonomischen Bedingtheit, die über Erleichterungen, über Leichtigkeit und Ungebundenheit die Distanz zur Notwendigkeit erzeugt. Gerade dadurch wird die ästhetische Einstellung auch objektiv wie subjektiv in Bezug auf andere Einstellungen definiert: Zur objektiven Distanz gegenüber der Sphäre des Notwendigen und gegenüber denen, die darin eingebunden sind, kommt jene beabsichtigte Distanzierung hinzu, mit der Freiheit sich verdoppelt, indem sie sich zur Schau stellt.«

Die ästhetische Disposition ist ein im Kunstfeld ausgebildeter Klassenhabitus. Als solche ist sie eine besondere »Stütze der symbolischen Macht in den Körpern« (Bourdieu 2001c: 221).<sup>52</sup> Die ästhetische Disposition ist in ihren konkreten Formen aber kein aus dem 19. Jahrhundert stammendes Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsrepertoire, sondern immer den jeweils zeitgenössischen sozialen Verhältnissen angepasst und auch nur in deren Kontext zu erklären. Bourdieu hatte

das Konzept der ästhetischen Disposition ja gerade als geschichtliches entwickelt, um die Frage nach dem Wesen der Kunst auszuhebeln und ihr die Historizität von Wahrnehmungs- und Denkformen ihrer SchöpferInnen wie auch ihrer BetrachterInnen entgegenzusetzen. Als Stütze der symbolischen Macht (oder der symbolischen Gewalt – Bourdieu unterscheidet beide Begriffe nicht immer deutlich) trägt die ästhetische Disposition auch zu der besonderen gesellschaftlichen Bedeutung bei, die den symbolischen Kämpfen innerhalb des – gemessen an seiner Größe und der Anzahl seiner AkteurInnen und Produkte gesellschaftlich unbedeutenden – Kunstfeldes zukommt. So gilt für das künstlerische Feld insbesondere, was Beate Kraus für Bourdieus detailreiche Auseinandersetzung mit Kultur insgesamt festhält: Es sei nicht das Interesse an den kulturellen Phänomenen oder den symbolischen Ordnungen an sich, das Bourdieus Beschäftigung mit dem Geschmack, mit ästhetischen Urteilen, der Sprache, den neoliberalen Denkweisen und den Vorstellungen und Lebensweisen von Weiblichkeit und Männlichkeit begründe. »Was ihn daran interessiert und was der wissenschaftlichen Analyse bedarf, um sichtbar zu werden, sind die Herrschaftsverhältnisse, die in unseren ›Erkenntnisinstrumenten‹ und praktischen Klassifikationssystemen immer mit transportiert und so auch immer in unserem Handeln wirksam werden.« (Kraus 2007: 141f.)

Die ästhetische Disposition produziert eine Unterordnung, die nicht allein durch Appelle durchbrochen werden kann. Denn so, wie sie selbst eine eingeübte Körperpraxis ist, trifft sie auf Herrschaftsverhältnisse (und stützt diese), die mehr auf Gewöhnung denn auf

Überredung, Übereinkunft oder gar Repression beruhen. Aber selbst die auf der Gewalt der Waffen oder des Geldes beruhende Macht verfügt immer noch über diese symbolische Dimension, in der strukturierte Denk- und Wahrnehmungsstrukturen auf die sozialen Strukturen treffen, denen sie angepasst sind. Diese Gewöhnung geht aus der permanenten Einübung der Körper hervor. Bereits im kolonial beherrschten Algerien ging es Bourdieu darum, mit der Kamera über eine bestimmte Art von körperlicher Einübung Zeugnis abzulegen. Es bedürfte besonderer Forschungen, die Herstellung dieser körperlichen Übereinstimmung mit den sozialen Herrschaftsverhältnissen unter neoliberalen Bedingungen aufzudecken und ihre Produktionsweisen – ob in den Vorstädten oder in den Museen – zu beobachten. Der subtilen körperlichen Unterwerfung durch Gewöhnung ist auch nicht nur durch Ideologiekritik, d. h. Arbeit am Bewusstsein allein zu begegnen – ein Irrglaube, den Bourdieu der Linken vorhält, von der gesamten marxistischen Tradition bis hin zu (nicht näher ausgewiesenen) feministischen Theoretikerinnen. Stattdessen bedürfte es einer Art permanenten Trainings, die körperliche Dressur könne letztlich nur durch eine »Gegendressur« (Bourdieu 2001c: 220) bekämpft werden.

Da Widerstand bei Bourdieu keinen spezifischen Ort hat und er »das Volk« oder »die Populärkultur«, wie oben bereits erläutert, aus empirischen Gründen als einen solchen Ort ausschließt, können symbolische Revolutionen demnach letztlich von überall ausgehen. Eine gute Nachricht für künstlerische RevolutionärInnen ist das aber nicht unbedingt. Nicht nur, dass das Kunstwerk als Funke, der über das Feld hinaus ge-

hende Effekte entflammt, einer Vielzahl von Voraussetzungen inner- und außerhalb des Feldes bedarf. Neben den im Kapitel über das Sprechen dargestellten Bedingungen für das Auslösen symbolischer Revolutionen kommt schließlich noch eine weitere hinzu. Was Bourdieu an der künstlerischen Kritik und jener der Intellektuellen vermisst, ist die Selbstreflektion der eigenen SprecherInnenposition und des eigenen Status. Wirklich kritisches Denken muss deshalb, so Bourdieu im Gespräch mit Hans Haacke (Bourdieu/Haacke 1995: 79), »mit der Kritik der ökonomischen und sozialen Grundlagen kritischen Denkens beginnen.«



## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Obwohl recht umfassend angelegt, kommen beispielsweise die Sammelbände zur Bourdieu'schen Theorie sowohl von Bittlingmayer/Eickelpasch/Kastner/Rademacher (2002) als auch von Böhlke/Rilling (2007) ohne Aufsätze zur Kunst aus, wobei in letzterem immerhin das kulturelle Feld ausführlich besprochen wird (vgl. Jurt 2007).

<sup>2</sup> In den deutschen Übersetzungen für die »*disposition esthétique*« wird meist der Begriff »die ästhetische Einstellung« gebraucht. Damit wird implizit vor allem die aktive Dimension des Aneignens betont, denn eine Einstellung gewinnt man in der Regel durch Abwägen vernünftiger Gründe. Der Begriff *Disposition* hingegen betont eher das, was ohne rationale Übereinkunft und quasi unbemerkt übernommen wird, ähnlich wie Maschinen oder die BewohnerInnen psychiatrischer Anstalten auf ein Medikament eingestellt werden. Auch gibt das deutsche Wort *Einstellung* weniger als beispielsweise die Begriffe *Neigung* oder *Haltung* die verkörperlichte Dimension der *Disposition* wieder.

<sup>3</sup> Dass die ästhetische *Disposition* ein Privileg der herrschenden Klasse ist, spricht, wie Diederich Diederichsen (2008: 215) in seiner Auseinandersetzung mit dem Bourdieu'schen Terminus richtig bemerkt, wie alle Privilegien der herrschenden Klasse nicht zwingend gegen den Inhalt des Privilegs. Die konkreten Inhalte der ästhetischen *Disposition* können nur im Unterschied zu anderen *Haltungen* in konkret-historischen Situationen und unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen und nicht als überhistorische und/oder wesenhafte »Charakterzüge« analysiert werden. Allerdings, und da wäre Diederichsen zumindest zu ergänzen, besteht eine *Disposition* eben nicht nur aus »Inhalten«, sondern auch aus Verkörperlichungen.

<sup>4</sup> Diese Feststellung allerdings ist bereits umstritten: Während Franz Schulheis (2007) beispielsweise eine Kontinuität sieht »Von Algerien in die Banlieue«, macht Rolf Eickelpasch (2002) eher »Paradoxien in der Begründung einer kritischen Soziologie bei Pierre Bourdieu« aus. Zum genannten Spannungsverhältnis vgl. auch Kastner 2007c.

<sup>5</sup> Das Webjournal *translate* widmet sich in seiner Ausgabe zum Thema »Bourdieu in Algerien« (03/2008) Bourdieus Bildpoliti-

ken (<http://translate.eicpcp.net/transversal/0308>). Diese Ausgabe erschien wie der Band von von Bismarck/Kaufmann/Wuggenig 2008 auf der Grundlage des Symposiums »Representations of the ›Other‹. The Visual Anthropology of Pierre Bourdieu«, das im Juli 2007 in Leipzig, Berlin und Lüneburg stattgefunden hat.

<sup>6</sup> Eine Einführung in die Kunsttheorie Bourdieus liefern zwar Grenfell/Hardy 2007, setzen dabei aber gänzlich andere Schwerpunkte, als sie in diesem Buch gewählt sind.

<sup>7</sup> Eine wegen der großen politisch-theoretischen wie auch forschungspraktischen Unterschiede kaum wahrgenommene Gemeinsamkeit besteht in diesem Wechselverhältnis von sozialwissenschaftlicher Forschung und politischem Engagement zwischen Pierre Bourdieu und dem Psychologen, Schriftsteller und zeitweiligen Sprecher der FLN, Frantz Fanon. Auch Fanon hatte sich in »Schwarze Haut, weiße Masken« (1967 [1952]) mit den körperlichen Effekten gesellschaftlicher Herrschaftsstrukturen beschäftigt und dabei bereits die Macht des Blickes beschrieben. In »Aspekte der Algerischen Revolution« (1969) untersucht er die alltäglichen sozialen Bedingungen des algerischen Befreiungskampfes. Christian Kravagna (2008) diskutiert die Gemeinsamkeiten in den Schriften von Bourdieu und Fanon hinsichtlich der Analyse sozialer und kultureller Transformationen. Auf die Unterschiede, vor allem in der politischen Wertung der beobachteten Prozesse, machen von Bismarck/Kaufmann/Wuggenig (2008a) aufmerksam: Bourdieu wies die Fanon'sche Vorstellung, das Subproletariat und die bäuerliche Bevölkerung würden sich als TrägerInnen der Revolution besonders eignen bzw. hervortun, gerade auf Grund seiner empirischen Forschungen vehement zurück.

<sup>8</sup> Obwohl er selbst das Beispiel des schwarzen Kindes wählt, verdeutlicht sich für Bourdieu hier bloß die *allgemeine* präreflexive Einordnung der Körper in die symbolische Ordnung bzw. die Unterordnung unter diese. Auf die *spezifische* ethnische Dimension des Habitus geht er nicht ein. An anderer Stelle habe ich dafür plädiert, Ethnizität als eigenständige Dimension des Habitus zu fassen (vgl. Kastner 2002).

<sup>9</sup> Leicht missverständlich ist es daher, wenn Beate Kraus (2004: 100) schreibt, Bourdieu habe in Auseinandersetzung mit Panofsky dem Habitus »ein strukturalistisches Moment« hinzugefügt, »das zugleich die produktive, kreative Seite des Habitus entwickelte,

die des Habitus als *ars inveniendi*.« Bourdieu selber hatte gerade diesen gestaltenden Aspekt *nicht* strukturalistisch genannt, im Gegenteil: Als er den Begriff des Habitus aufgriff, hatte er sich »gegen den Strukturalismus und seine befremdliche Handlungstheorie (gewandt), die – implizit bei Lévi-Strauss' Vorstellung vom Unbewussten, explizit bei den Althusserianern – den Handelnden dadurch zum Verschwinden bringt, dass sie ihn auf die Rolle des Trägers einer Struktur reduziert; (...)« (Bourdieu 2001a: 285f.)

<sup>10</sup> Die analytische Abstufung »kulturelles Feld – künstlerisches Feld – Feld der bildenden Kunst« ist letztlich nur eine interpretative Lesweise Bourdieus (sie wird geteilt u. a. von Grenfell/Hardy 2007: 180). Er selbst hat sie nicht explizit gemacht, was auf sein gewissermaßen programmatisches Bemühen zurückzuführen ist, analytische Begriffe nicht unabhängig von den Phänomenen zu definieren, die sie beschreiben sollen. Bourdieu hat den Gebrauch von »offenen Begriffen« immer verteidigt und als Einsatz gegen den wissenschaftlichen Positivismus stark gemacht (vgl. Bourdieu/Wacquant 1996: 125).

<sup>11</sup> Zur Ausformulierung und Anwendung einer Theorie gesellschaftlicher Milieus nach Bourdieu vgl. Vester u. a. 2001. Der Begriff des Milieus wird dabei unter Rückgriff auf Émile Durkheim als alltagsweltliche »Klassenpraxis« gefasst (vgl. Vester u. a. 2001: 167ff.). Dem Kunstfeld wird in dieser umfangreichen Studie keine Beachtung geschenkt.

<sup>12</sup> Dieser gegenseitige Profit wurde auch symbolisch vergolten. So fertigte Manet sowohl von Emile Zola (1867/68) als auch von Stéphane Mallarmé (1876), die beide zu seinen Verteidigern gehörten, Porträts an. Besonders das Bildnis von Zola ist zu einiger Berühmtheit gelangt, weil es neben dem Schriftsteller an seinem Schreibtisch auch noch die Zeichen des Kampfes enthält: In der rechten oberen Ecke des Bildes, über den mit Büchern voll gestellten Tisch, finden sich drei Bilder an der Wand von Zolas Zimmer, die den Werdegang Manets symbolisieren: ein japanischer Holzschnitt, eine Skizze nach Diego Velazquez' »Trunkenen« und eine Schwarzweißskizze von Manets Olympia. Unter den Büchern Zolas findet sich zudem in hellblau am rechten Bildrand die Verteidigungsschrift des Autors mit dem deutlich lesbaren Titel »Manet«.

<sup>13</sup> Foucault und Bourdieu stimmen darin überein, dass sie die Verwendung des Lichts und die Bloßstellung des Blicks des Betrachters/der Betrachterin zu entscheidenden Kriterien dafür machen, dass der ästhetische Wandel den moralischen Skandal auslöste. Nach Foucault (1999: 10) besteht das Revolutionäre an Manet vor allem darin, dass er die »Erfindung des Bildes als Objekt«, also die Materialität der Leinwand betont und damit mit der gesamten Malereitradition seit dem Quattrocento bricht, die seit der Erfindung der Zentralperspektive diese Materialität zu verbergen gesucht hatte. Manet tue dies auf drei Ebenen, nämlich erstens durch die Behandlung der Bildfläche, bei der er die Räumlichkeit im Bild reduziert, wenn nicht gar abschafft. Zweitens durch seine Verwendung des Lichts, das er immer von außerhalb des Bildes kommend konzipiert, ihm also keine bildimmanente Position mehr zuweist. Und drittens inszeniere Manet die Stellung des Betrachters/der Betrachterin um die Flächigkeit der Leinwand herum. Dass Foucault, wo er sich mit der Stellung des Betrachters schon außerhalb des Bildes befindet, nicht selbst noch einen Schritt weiter geht, macht die wesentliche Differenz zum Ansatz Bourdieus aus. Er verbleibt damit in einer, wie Bourdieu es nennt, internen Lesweise der künstlerischen Arbeit (vgl. Bourdieu 2003b: 132).

<sup>14</sup> Der Einzug des Persönlichen geht laut Bourdieu auch mit einer Verschärfung der intellektualistischen Illusion einher, einer ethischen und ästhetischen *doxa* – dem Konglomerat von verbindlichen Urteils- und Bewertungsprinzipien –, die die »persönliche Meinung« und den »persönlichen Stil« als universell ausweist, obwohl sie selbst an den unterschiedlichen sozialen Zugängen zu ihnen arbeitet und sie als bürgerliche Privilegien reproduziert. Das Persönliche im Gegensatz zum Unpersönlichen reihe sich in ein System paralleler Gegensätze ein, die auf jenem von »arm vs. reich« beruhen und das »Fundament der gesamten symbolischen Ordnung« (Bourdieu 2001c: 89) einer Gesellschaft bildeten: selten, vornehm, ausgesucht, einzig, exklusiv, besonders, originell, unvergleichlich auf der einen Seite, gemein, vulgär, banal, beliebig, üblich, mittelmäßig, gewöhnlich auf der anderen Seite.

<sup>15</sup> Auch in diesem Segment des Feldes existiert die gegenseitige Bezugnahme und Förderung. So verewigt Gustave Courbet beispielsweise den Anarchisten Pierre-Joseph Proudhon auf seinem

großformatigen Bild »Das Atelier des Künstlers« (1855), das Menschen und geistige Strömungen repräsentiert, die Courbet beeinflusst haben (neben Proudhon finden sich auf dem Bild auf Seiten der Intellektuellen auch George Sand, Charles Baudelaire und Jules Champfleury). Zehn Jahre später malt Courbet zudem ein Porträt »Proudhon und seine Kinder« (1865), das den Sozialrevolutionär in Denkerpose zwischen einigen Büchern und seinen Kindern in ärmlicher Umgebung auf einem Treppenabsatz sitzend zeigt – eine Darstellung, die dem Geschmack Proudhons entsprechen haben dürfte. Denn er war ein entschiedener Gegner künstlerischer Experimentierfreude und des persönlichen Ausdrucks des Künstlers/der Künstlerin überhaupt, die er als sittliche Ausschweifung verurteilte. Für Bourdieu verkörpert Proudhon deshalb die ganze Naivität der kleinbürgerlichen Ästhetik (vgl. Bourdieu 1987: 92f.).

<sup>16</sup> Eine andere Variante des Einsatzes der Feldtheorie ist ebenfalls relativ unabhängig von nationalen Rahmen und bezieht sich auf Subfelder inter- bzw. transnationaler Subkulturen: Sarah Thornton (1996) spricht im Kontext von Club-Kulturen von »subkulturellem Kapital«, Julia Reinecke (2007) wendet diesen Begriff auf die Praktiken der Street-Art an. Der An- und Einsatz von Thornton böte eine gute Grundlage für die – hier aus konzeptionellen Gründen nur angerissene – Diskussion um die theoretischen Überschneidungen und Verwerfungen zwischen den Cultural Studies und Bourdieu, vgl. dazu auch Marchart 2008: 120ff.

<sup>17</sup> Zu Bourdieus Auseinandersetzung mit Max Weber vgl. auch Bourdieu 2000 und Egger/Pfeuffer/Schultheis 2000.

<sup>18</sup> Der soziale Raum im Bourdieu'schen Sinne umfasst weit mehr als das, was künstlerische Produktionen herstellen können. Insofern ist der von Nina Möntmann für ihre Beschäftigung mit solchen künstlerischen Produktionen gewählte Titel, »Kunst als sozialer Raum«, zumindest irreführend, auch wenn sie sich in ihrem werkhistorisch sehr aufschlussreichen Buch u. a. auf Bourdieu bezieht (vgl. Möntmann 2002: 13).

<sup>19</sup> Inwieweit sich solche Konstellationen im Kontext des Bedeutungsgewinns »immaterieller Arbeit« und der Ausweitung von prekären Beschäftigungsverhältnissen verallgemeinern, ist eine Diskussion, die auch im Anschluss an Bourdieu lohnenswert zu führen wäre, an dieser Stelle aber nicht geleistet werden kann.

<sup>20</sup> Haacke und Weiner gehören zu der nicht geringen Zahl von KonzeptkünstlerInnen, die in den 1960er Jahren implizit oder explizit u. a. gegen den Fetischcharakter des Kunstwerkes angetreten waren, und die in den letzten Jahren regelmäßig auf der Liste der globalen Top 100 zu finden sind, die die Zeitschrift *Capital* jährlich veröffentlicht. Das ranking setzt sich zusammen aus der Anzahl der Ausstellungen und Besprechungen, aber auch (und insgeheim vor allem) aus den für Kunstwerke erzielten Preise.

<sup>21</sup> Gegen die zunehmende Dominanz dieser Logik im künstlerischen Feld hat sich Bourdieu (1999b) im Rahmen seines politischen Engagements stark gemacht.

<sup>22</sup> Weitergehend kritisiert Jacques Bidet (2008: 598) aus marxistischer Sicht, Bourdieu würde überhaupt die Produktivkräfte aus seiner Analyse der Felder ausklammern und daher auch die Produktionsverhältnisse insgesamt nicht angemessen darstellen. Bidets damit einhergehende These allerdings, Bourdieu interessiere sich nur für die Reproduktion sozialer Felder und nicht insgesamt für »the reproduction of the social system« (Bidet 2008: 591), verkennt die auf den gesamten sozialen Raum ausgerichteten Analysen Bourdieus.

<sup>23</sup> Weder die Debatten um Bourdieu und die Cultural Studies noch diejenigen um Gemeinsamkeiten mit und Unterschieden zu den verschiedenen marxistischen Tradition können hier ausgeführt werden. Zu Bourdieu und den Cultural Studies vgl. von Bismarck/Stoller/Wuggenig 1996, zu Bourdieu und der Kritischen Theorie vgl. Bauer/Bittlingmayer 2000, zu Bourdieu und Antonio Gramsci vgl. Kastner 2008.

<sup>24</sup> Zur Kritik des US-amerikanischen Sozialdokumentarismus der 1930er Jahre vgl. Leicht 2006. Sekula selbst hat seine Kritik an den Gebrauchsweisen der Fotografie auch theoretisch ausgeführt, vgl. dazu Sekula 2002.

<sup>25</sup> Grenfell/Hardy (2007: 78ff.) haben drei Fallstudien an großen Kunstmuseen mit internationalem Prestige vorgenommen, dem Musée d'Orsay in Paris, der Tate Gallery in London und dem Museum of Modern Art (MOMA) in New York. Für alle drei Museen ergab sich dabei, dass die Grundlagen für die konsekrierende Macht einerseits in den Beziehungen zu den kunsthistorischen Bildungseinrichtungen und andererseits in jenen zur politischen Macht bestehen. Allerdings zeigten sich auch Unterschiede je nach

Verteilung der nationalen Kapitalverhältnisse: Sind für das Musée d'Orsay vor allem die Beziehung zur Regierung und die kunsthistorische Bedeutung der Sammlung ausschlaggebend für die eigene symbolische Macht, sind es beim MOMA vielmehr die Beziehungen zum ökonomischen Feld, die das symbolische Kapital generieren, und bei der Tate Modern sind die regionalen Kontakte (zur Tate Liverpool und Tate St. Ives) entscheidend, die für die beiden anderen wiederum keine besondere Bedeutung haben.

<sup>26</sup> Mit Daniel Buren arbeitete Bourdieu an einem gemeinsamen Projekt im Centre Pompidou, das wegen Bourdieus Tod 2002 nicht verwirklicht werden konnte. Bourdieus Arbeitsnotizen dazu erschienen im Katalog zum Gesamtwerk Burens, der dieses Buch dem Soziologen widmete. (Vgl. von Bismarck/Kaufmann/Wuggenig 2008a: 18)

<sup>27</sup> Isabelle Graw (1998a: 80f.) wirft Bourdieu im Interview in der Zeitschrift *Texte zur Kunst* vor, er und Haacke hätten sich in dem Gespräch »als einsame Kämpfer« dargestellt, »die sich den Zwängen des Managements widersetzen.« Bourdieus Antwort darauf: »Stimmt, das ist ein bisschen lächerlich. In Wahrheit ist es natürlich überhaupt nicht so.« (Bourdieu 1998a: 81) Im weiteren Verlauf des Gesprächs mit Graw nennt er dennoch einige Gründe für die von ihm diagnostizierte Bedrohung der künstlerischen Autonomie durch die neoliberale Ökonomie. Sowohl im Verlagswesen als auch im Filmbereich würden avantgardistische Arbeiten »doppelt zensiert: strukturell und politisch.« (Bourdieu 1998a: 82)

<sup>28</sup> Christoph Behnke (2008: 133) macht darauf aufmerksam, dass es Bourdieus Auseinandersetzung mit der Fotografie war, in der das »Konzept der Disposition« zum ersten Mal ausgebreitet wurde. Es wird in der Einleitung zu »Eine illegitime Kunst« erwähnt und im weiteren Verlauf des Buches insbesondere auf den Klassenethos des bäuerlichen Milieus bezogen, der das Fotografieren, außer bei Festen und zu besonderen Anlässen, geradezu untersagt.

<sup>29</sup> Ungeachtet dieser Kritik bezeichnet Christine Frisinghelli (2008: 57) den Sozialdokumentarismus der 1930er Jahre als »Tradition einer engagierten humanistischen Fotografie«, in die sie auch Bourdieus Algerienfotos einordnet.

<sup>30</sup> In dieser Hinsicht stimmt Bourdieu mit Peter Bürgers These in seinem mittlerweile klassischen Text »Theorie der Avantgarde«

überein. Der Angriff der historischen Avantgarde-Bewegungen auf die Institution Kunst – mit dem Ziel ihrer Öffnung in Lebenspraxis – muss nach Bürger als gescheitert gelten. Dabei betont Bürger (1974: 77), dass es bei den dadaistischen Veranstaltungen nicht um die Abschaffung der Werkkategorie ging, sondern um die Liquidierung der »Kunst als eine von der Lebenspraxis abgespaltene Tätigkeit.« Noch in ihren extremsten Manifestationen kämen die Avantgarden nicht ohne den Bezug zur Kunst aus, ihre Aktionen erhielten nur im Kunstkontext Sinn – »der Akt der Provokation selbst nimmt die Stelle des Werks ein.« (Bürger 1974: 77) Deshalb hätten sie zwar nicht die Gesellschaft, aber doch das System der Kunst verändert. Die Institution Kunst besteht weiter, keine Kunst nach der Avantgarde könne aber ohne das Bewusstsein der Autonomie der Kunst agieren. Ihre Wirkungen im Bereich der Kunst seien also kaum zu überschätzen, während die »politischen Intentionen der Avantgardebewegungen (Reorganisation der Lebenspraxis durch die Kunst) uneingelöst geblieben sind.« (Bürger 1974: 80)

<sup>31</sup> Reckwitz (2006: 51) übernimmt den Begriff des sozialen Feldes von Bourdieu, allerdings »ohne dessen Konnotation eines ›Kampffeldes‹« zu verwenden. Dessen entledigt, was Bourdieu immer wieder als die zentrale Dimension des Feldes beschrieben hat, müssen der Anwendung des Feldbegriffes bei Reckwitz schließlich Klassenunterschiede und Machtverhältnisse tendenziell entgehen.

<sup>32</sup> Beide Ansätze stimmen hier im Übrigen mit Eva Illouz überein, die eine besondere, den neuen Mittelschichten in den westlichen Gegenwartsgesellschaften seit den 1970er Jahren zuzurechnende Form des *emotionalen* Kapitals ausmacht. Dieses existiere an der Grenze von kulturellem und sozialem Kapital und es komme ihm eine gewachsene Bedeutung im gegenwärtigen Kapitalismus zu, da dieser verstärkt Kommunikation und Emotion verwerte, vgl. Illouz 2007: 102f.

<sup>33</sup> In einem ausführlichen, drei Jahre später erschienenen Text hat Graw diese journalistisch pointierte Position selbst revidiert, ohne allerdings auf sie Bezug zu nehmen. Hier stellt sie gerade »Die doppelte Abstraktion der Ware Kunst« heraus, in der Symbol- und Marktwert des Kunstwerkes nebeneinander bestehen und aufeinander bezogen bleiben. Sie beschreibt dies zudem als ein Terrain, das es »zu verteidigen gilt« (Graw 2008: 97).

<sup>34</sup> Die folgenden Gedanken hat Bourdieu in verschiedenen Vorträgen ausgeführt, die auf deutsch unter dem Titel »Einführung in die Soziologie des Kunstwerks« abgedruckt sind in Jurt 2003: 138-146 (hier zit. als Bourdieu 2003b), sowie in Bourdieu 1991: 101-124. Eine leicht veränderte Fassung erschien unter dem Titel: »Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken« (Bourdieu 1998b).

<sup>35</sup> Die Schule ist eine in dieser Arbeit zugegebener Maßen vernachlässigte Institution. Für Bourdieu ist die Schule nicht nur Grundlage für die Ausbildung inkorporierten kulturellen Kapitals und damit der ästhetischen Disposition. Sondern sie ist vielmehr prägend für den Habitus überhaupt und damit theoretisch ein Gegenstand, der in Bourdieus Werk eine gewisse Scharnierfunktion erfüllt. Als solche öffnet sie die Türen von Bourdieus Kulturtheorie bis hin zu seinen staats- und rassismustheoretischen Überlegungen (vgl. Kastner 2002). Praktisch lässt sich die Beschäftigung mit dem Ausschlusscharakter der Schule und der durch sie perpetuierten Reproduktion sozialer Ungleichheit durch Bourdieus gesamtes Schaffen hindurch – von der Studie über Studierende als »Die Erben« (Bourdieu/ Passeron 2007) des Kapitals ihrer Klasse aus den 1960er Jahren bis zu »Das Elend der Welt« (1997b) – verfolgen.

<sup>36</sup> Während sich von Seiten des Versicherungsunternehmens in die Auswahlkriterien des Sammlungs- und Ausstellungswesens selbstverständlich nicht eingemischt wird, war die von der Unternehmensführung der Generali Versicherungsgruppe im Herbst 2007 verkündete Zusammenlegung der Generali Foundation mit der BAWAG Foundation doch ein Lehrstück über die tatsächliche »Relativität« der relativen Autonomie solcher Institutionen. Der über die Köpfe der Kunstinstitutionsleitungen hinweg getroffenen Entscheidung, beide Institutionen in einer Ausstellungshalle unterzubringen – und damit zwangsläufig deren Ausstellungsmöglichkeiten zu beschneiden – ging eine Beteiligung der Versicherungsgruppe an der Bank und die ökonomische Krise beider Unternehmen voraus.

<sup>37</sup> Claudia Rademacher diskutiert die Butler'sche Kritik an Bourdieu ausführlich. Sie wirft Butler mit Bourdieu schließlich vor, die mit sozio-ökonomischen Ungleichheitsverhältnissen verwobene, grundlegende symbolische Ordnung auszublenden. Diese zu

berücksichtigen, sei aber Voraussetzung für die Begründung einer kritischen Geschlechterpolitik (vgl. Rademacher 2001: 49).

<sup>38</sup> Zum Topos der »instituierten Praktiken« zwischen künstlerischem und politischem Feld vgl. auch die gleichnamige Schwerpunktausgabe des Webjournals *transform*, <http://transform.eipcp.net/transversal/0707> (19.08.2008).

<sup>39</sup> Im Deutschen wird der Begriff des Agenten oder der Agentin allerdings wenig verwendet, wahrscheinlich u. a. deshalb, weil er eine Lesweise nahe legt, die Diederich Diederichsen in der Bourdieu-Rezeption überhaupt als dominierend ansieht: Diese habe zu strukturell verschwörungstheoretischen oder tendenzistischen Erscheinungen geführt, »der Unterstellung nämlich, jeder Schritt, jedes Manöver, jedes Argument, sein Parfüm und die Frisur meines Gegenübers seien nichts als Mittel zum Zweck der Vorteilsverschaffung. Die Individuen seien quasi vorgängig über ihre objektiven Ziele im Konkurrenzkampf determiniert, sie führen immer etwas im Schilde.« (Diederichsen 1999: 68)

<sup>40</sup> Weil es Kämpfe und diesen Widerstand gibt, zieht Bourdieu den Begriff des Feldes dem des Apparates nach Louis Althusser vor. Im Kontext der Abgrenzung von Althusser steht Bourdieus Aussage, dass es – im Gegensatz zum Apparat – in einem Feld Kämpfe, also Geschichte gebe. »Ein Apparat ist eine für bestimmte Zwecke programmierte Höllenmaschine.« (Bourdieu/Wacquant 1996: 133) Bildungssysteme, Staat oder Kirche seien deshalb keine Apparate, sondern Felder.

<sup>41</sup> Auch Daniel Bensaïd verteidigt Bourdieu gegen den Determinismuskritik. Sowohl das theoretische wie auch das politische Engagement Bourdieus seien Plädoyers »gegen den soziologischen Fatalismus und die Biologisierung von Geschichte« (Bensaïd 2006: 106.).

<sup>42</sup> Vor diesem Hintergrund wäre auch der Behauptung zu widersprechen, die der Kunsttheoretiker Helmut Draxler unter Bezugnahme auf Bourdieu aufstellt: Mit der Formel »Kunst und Politik« die Autonomie der Kunst aufheben zu wollen, hätte nicht nur etwas Illusorisches, »sondern verkennt das Offensichtliche: dass die Bereiche ohnehin im ständigen Austausch stehen.« (Draxler 2007: 62) Er stützt diese Behauptung auf die Aussage Bourdieus, Sinnproduktion und Sinndurchsetzung von Kunst und Politik berührten sich ständig und träten in Konkurrenz zueinander. Ob

die politischen künstlerischen Arbeiten immer nur »notwendige Ausnahmen (sind), die die Logik des Feldes letztlich bestätigen« (Draxler 2007: 63), wäre gerade zu hinterfragen.

<sup>43</sup> Die Debatten um den Zusammenhang von Kunst und Politik ziehen sich von der Autonomisierung des künstlerischen Feldes bis in die Gegenwart. Einen der elaboriertesten, aktuelleren Versuche, die Frage nach der »politischen Kunst« auch theoretisch zu beantworten, hat Holger Kube Ventura in seinem Buch zur Kunst der 1990er Jahre im deutschsprachigen Raum unternommen. Kube Ventura weist darauf hin, dass sowohl »Kunst« als auch »Politik« kaum eindeutig zu definierende Begriffe sind und deshalb auch »politische Kunst« nicht neutral und ohne Kontext begründet, sondern nur behauptet werden kann. Daher sei jede »kunsttheoretische Konstruktion ein Politikum.« (Kube Ventura 2002: 29) Dass es gerade solche Konstruktionen waren, also die Debatten Ende der 1990er Jahre, die unter Linken wiederum Distinktionsgewinne erzeugten, ist eine ironische, mit Bourdieu argumentierte Spitze dieses Zusammenhangs (vgl. Kube Ventura 2002: 218ff.). Hier schließt sich der Autor allerdings der von ihm zitierten Position Gerald Raunigs an, dass am Ende nicht nur, sondern »auch« Distinktionsprofite für die linken KunsttheoretikerInnen herausprägen. Von Raunig existiert die andere grundsätzliche und aktuelle, hier von der Pariser Commune bis in die Gegenwart angelegte Auseinandersetzung zum Thema Kunst und Politik (vgl. Raunig 2005).

<sup>44</sup> Dass es solche KünstlerInnengruppen und kollektive Organisationsformen gab und immer wieder gibt, ändert im Übrigen an der Struktur des Kunstfeldes, das sich hier recht deutlich vom politischen Feld der sozialen Bewegungen unterscheidet, nur sehr bedingt etwas – man versuche nur, sich das Ausstellungswesen ohne die Nennung von individuellen KünstlerInnennamen vorzustellen.

<sup>45</sup> Vgl. [http://www.lakeside-kunstraum.at/projekte.asp?active\\_topic\\_ID=426860988&language=de](http://www.lakeside-kunstraum.at/projekte.asp?active_topic_ID=426860988&language=de) (20.08.2008).

<sup>46</sup> Beide nahmen 2007 an der Documenta 12 in Kassel teil, der alle fünf Jahre stattfindenden, weltweit bedeutendsten Ausstellung für zeitgenössische Kunst. Andreas Siekmann war zudem zu den Skulptur Projekten in Münster 2007 eingeladen und hatte bereits 2002 an der Documenta 11 teilgenommen. Beide haben wich-

tige Einzelausstellungen verwirklicht, Alice Creischer beispielsweise im angesehenen Museum für zeitgenössische Kunst (MACBA) in Barcelona (01.02.2008 - 18.05.2008). Gemeinsam haben sie im Museum Ludwig Köln das Ausstellungsprojekt »ExArgentina. Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun« realisiert (vgl. Creischer/Massuh/Siekmann 2004).

<sup>47</sup> Die Performancevideos sind zudem Teil der Sammlung des Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León ([http://www.musac.es/index\\_en.php?secc=2&subsecc=2](http://www.musac.es/index_en.php?secc=2&subsecc=2)) in León und waren in verschiedenen Ausstellungen in Spanien zu sehen. Interviews mit ProtagonistInnen der Bewegung fanden sich (für den deutschsprachigen Raum) beispielsweise in *an.schläge. Das feministische Magazin* (Wien), Juni 2005 und *ak – analyse & kritik. Zeitung für linke Debatte und Praxis* (Hamburg), Nr. 489, 19.11.2004.

<sup>48</sup> Gute Beispiele dafür sind auch die Arbeiten von Andreas Siekmann, »Trickle down. Der öffentliche Raum im Zeitalter seiner Privatisierung«, gezeigt bei den Skulptur Projekten in Münster 2007, in der der Künstler die ökonomischen Transformationen innerhalb der Stadtpolitik analysiert, und »Verhandlungen unter Zeitdruck« (2005-2008), in der er die systematische Abwicklung von DDR-Betrieben nach der deutschen »Wiedervereinigung« untersucht. Beide Analysen werden u. a. in verschiedene Schaubilder aus Piktogrammen umgesetzt.

<sup>49</sup> Einen Überblick über diese Performances und Kunstaktionen seit den 1960er Jahren bietet der Band von Cullen 2008. Darin wird die programmatische und Titel gebende These (»Kunst ist nicht Leben«) vertreten, dass gerade die Aufrechterhaltung der Differenz von »Kunst« und »Leben« auch die politische Sprengkraft der geschilderten Arbeiten ausmacht.

<sup>50</sup> Subcomandante Marcos ist der Sprecher der Zapatistischen Bewegung, die sich um die Guerilla EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Zapatistische Armee zur Nationalen Befreiung) formiert und die Weltöffentlichkeit 1994 mit einem Aufstand im Süden Mexikos überrascht hat. Die Zapatistas gelten als TrägerInnen eines erneuerten, libertären Politikverständnisses. Die Bedeutung des Zuhörens darin äußert sich u. a. in der Parole »preguntando caminamos« (»fragend schreiten wir voran« oder »wir bewegen uns fragend«).

<sup>51</sup> Rancière bedauert es nicht, dass gesellschaftstheoretischen Ansätze aus der Mode geraten sind. In seiner Beschreibung klingt es so, als sei es die Soziologie selbst, die durch ihre Anstrengungen, soziale Klassenverhältnisse zu untersuchen, diese erst bewusst herstelle: »Sicherlich hat die Soziologie zur Zeit Bourdieus ihre ursprünglichen Träume der sozialen Reorganisation aufgegeben. Aber sie will weiterhin für das Wohl der Wissenschaft, was die repräsentative Ordnung für das Wohl der sozialen und poetischen Unterscheidung wollte: dass die getrennten Klassen unterschiedene Sinne haben.« (Rancière 2007: 22) Bourdieu hingegen »will« selbstverständlich das genaue Gegenteil. Wie schon seine Einwürfe gegen Bourdieus Entmystifizierung der Kunst in der unbegründeten Behauptung eines allen gemeinsamen Sinns als Sitz einer »radikalen Gleichgültigkeit« (Rancière 2006: 79) münden, setzt Rancière auch dieser Polemik bloß anthropologische Annahmen entgegen: »Die schöpferische Aktivität und die sinnliche Empfindung begegnen einander ›frei‹, wie die zwei Stücke einer Natur, die von keiner Hierarchie der aktiven Intelligenz über die sinnliche Passivität mehr zeugt. Dieser Abstand der Natur zu sich selbst ist der Ort einer noch nie da gewesenen Gleichheit.« (Rancière 2007: 23)

<sup>52</sup> Das in und mit den Körpern zur Schau gestellte, das zwecks Distanzierung und letztlich Erniedrigung öffentliche und veröffentlichte der ästhetischen Disposition verkennt Diederichsen, wenn er gegen die Kritik an der ästhetischen Disposition argumentiert, dass diese zugleich »auch eine Utopie der Moderne war, die ungehetzte Verfügung über Perspektiven und ästhetische Distanzierungsmöglichkeiten.« (Diederichsen 2008: 266)



## LITERATUR

- Bauer, Ullrich und Uwe H. Bittlingmayer 2000: Pierre Bourdieu und die Frankfurter Schule. Eine Fortsetzung der Kritischen Theorie mit anderen Mitteln?, in: Rademacher, Claudia und Peter Wiechens (Hg.): Verstehen und Kritik. Soziologische Suchbewegungen nach dem Ende der Gewissheiten. Festschrift für Rolf Eickelpasch, Wiesbaden (Westdeutscher Verlag), S. 241-298.
- Becker, Heribert 1998: Eine kleine Fraktion freien Denkens, in: ders. (Hg.): Es brennt! Pamphlete der Surrealisten, Hamburg (Edition Nautilus), S. 5-23.
- Behnke, Christoph 2008: Fotografie als *Illegitime Kunst*. Pierre Bourdieu und die Fotografie, in: Bismarck, Beatrice von, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig (Hg.): Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 131-142.
- Bensaïd, Daniel 2006: Eine Welt zu verändern. Bewegungen und Strategien, Münster (Unrast Verlag).
- Berger, John 2008: Der Mann hinter der Maske. Wie zeichnet man das Porträt eines Revolutionärs, der sein Gesicht verbirgt? Der englische Maler und Schriftsteller John Berger erzählt von seinem Versuch, sich ein Bild des mexikanischen Subcomandante Marcos zu machen, in: Die Zeit, Hamburg, Nr. 17, 17. April 2008, S. 47.
- Bidet, Jacques 2008: Bourdieu and Historical Materialism, in: ders. und Stathis Kouvelakis (Hg.): Critical Companion to Contemporary Marxism, Leiden/Boston (Koninklijke Brill Publishers), S. 587-603.
- Bismarck, Beatrice von, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig (Hg.) 1996: Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren, Ostfildern-Ruit (Cantz Verlag).
- Bismarck, Beatrice von, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig (Hg.) 2008: Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik, Wien (Verlag Turia + Kant).

- Bismarck, Beatrice von, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig 2008a: Nach Bourdieu, in: dies. (Hg.): Nach Bourdieu. Visua-  
lität, Kunst, Politik, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 7-29.
- Bittlingmayer, Uwe, Rolf Eickelpasch, Jens Kastner und Claudia  
Rademacher (Hg. 2002): Theorie als Kampf? Zur politischen  
Soziologie Pierre Bourdieus, Opladen (Verlag Leske + Budrich).
- Böhlke, Effi und Rainer Rilling (Hg.) 2007: Bourdieu und die  
Linke. Politik – Ökonomie – Kultur, Berlin (Dietz Verlag).
- Bourdieu, Pierre 1987: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesell-  
schaftlichen Urteilkraft, Frankfurt am Main (Suhrkamp Ver-  
lag).
- Bourdieu, Pierre 1990: Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des  
sprachlichen Tausches, Wien (Braunmüller Verlag).
- Bourdieu, Pierre 1991: Das Feld der Macht und die technokrati-  
sche Herrschaft. Loïc J.D. Wacquant im Gespräch mit Pierre  
Bourdieu anlässlich des Erscheinens von »La Noblesse d'État«,  
in: Die Intellektuellen und die Macht, Hamburg (VSA), S. 67-  
100.
- Bourdieu, Pierre 1992: Ökonomisches Kapital – Kulturelles Kapi-  
tal – Soziales Kapital, in: ders.: Die verborgenen Mechanismen  
der Macht, Hamburg, VSA, S. 49-80.
- Bourdieu, Pierre 1993a: »*Haute Couture* und *Haute Culture*«, in:  
ders.: Soziologische Fragen, Frankfurt a. M., (Suhrkamp Ver-  
lag), S. 187–196.
- Bourdieu, Pierre 1993b: Aber wer hat den Schöpfer geschaffen?,  
in: ders.: Soziologische Fragen, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Ver-  
lag), S. 197-211.
- Bourdieu, Pierre 1993c: Manet and the Institutionalization of An-  
omie, in: ders.: The Field of Cultural Production. Essays on Art  
and Literature, Cambridge/Oxford (Columbia University  
Press), S. 238-253.
- Bourdieu, Pierre 1993d: Die historische Genese der reinen Ästhe-  
tik, in: Gebauer, Gunter und Christoph Wulf (Hg.): Praxis und  
Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus,  
Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag), S. 14-32.
- Bourdieu, Pierre 1993e: Sagten sie »popular«?, in: Gebauer, Gun-  
ter und Christoph Wulf (Hg.): Praxis und Ästhetik. Neue Per-  
spektiven im Denken Pierre Bourdieus, Frankfurt a. M. (Suhr-  
kamp Verlag), S. 71-92.

- Bourdieu, Pierre und Hans Haacke 1995: »Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens. Ein Gespräch«, in: dies. (Hg.): Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens, Frankfurt a. M. (S. Fischer Verlag), S. 9-116.
- Bourdieu, Pierre und Loïc Waquant 1996: Reflexive Anthropologie, Frankfurt am Main (Suhrkamp Verlag).
- Bourdieu, Pierre 1997a: Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag), 6.Aufl.
- Bourdieu, Pierre 1997b: Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft, Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft).
- Bourdieu, Pierre 1998a: »Das hat vielleicht mit dem Alter zu tun«, Interview von Isabelle Graw, in: Texte zur Kunst, Berlin, Jg. 8, Nr. 30, Juni 1998, S.77-86.
- Bourdieu, Pierre 1998b: Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken, in: ders.: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag), S. 55-74.
- Bourdieu, Pierre 1998c: Der Neoliberalismus. Eine Utopie grenzenloser Ausbeutung wird Realität, in: ders.: Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstands gegen die neoliberale Invasion, Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft), S. 109-118.
- Bourdieu, Pierre 1999a: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag), 3. Aufl.
- Bourdieu, Pierre 1999b: Ökologie der Kunst. Benutzen die Medien ihre Macht, um das soziale Universum der Kultur zu zerstören, das über Jahrhunderte aufgebaut wurde? Fragen an die wahren Herren der Welt, in: taz. die tageszeitung, Berlin, 26.10.1999, S. 15-16.
- Bourdieu, Pierre 2000: Das religiöse Feld. Texte zur Ökonomie des Heilsgeschehens, Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft).
- Bourdieu, Pierre 2001a: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag).
- Bourdieu, Pierre 2001b: Kultur in Gefahr, in: ders.: Gegenfeuer 2, Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft), S. 82-99.
- Bourdieu, Pierre 2001c: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag).
- Bourdieu, Pierre 2001d: Gegen die Politik der Entpolitisierung: Die Ziele der europäischen Sozialbewegung, in: ders.: Gegen-

- feuer 2. Für eine europäische soziale Bewegung, Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft), S. 62-79.
- Bourdieu, Pierre 2003a: Bilder aus Algerien. Ein Gespräch mit Pierre Bourdieu von Franz Schultheis, Collège de France, Paris 26. Juni 2001, in: Schultheis, Franz und Christine Frisinghelli (Hg.): Pierre Bourdieu in Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung, Graz (Camera Austria), S. 23-50.
- Bourdieu, Pierre 2003b: Einführung in die Soziologie des Kunstwerks, in: Jurt, Joseph (Hg.): Pierre Bourdieu, Freiburg (orange press), S.130-146.
- Bourdieu, Pierre 2005a: Die Männliche Herrschaft, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag).
- Bourdieu, Pierre 2005b: Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches, Wien (Braunmüller Verlagsges.), 2. erw. Aufl.
- Bourdieu, Pierre, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, Gérard Langeneau und Dominique Schnapper 2006: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, Hamburg (Europäische Verlagsanstalt).
- Bourdieu, Pierre 2006a: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede, in: ders. u. a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, Hamburg (Europäische Verlagsanstalt), S. 25-84.
- Bourdieu, Pierre 2006b: Die gesellschaftliche Definition der Photographie, in: ders. u. a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie, Hamburg (Europäische Verlagsanstalt), S. 85-109.
- Bourdieu, Pierre und Alain Darbel 2006: Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher, Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft).
- Bourdieu, Pierre und Jean-Claude Passeron 2007: Die Erben. Studenten, Bildung und Kultur, Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft).
- Buchholz, Larissa 2008: Feldtheorie und Globalisierung, in: Bismarck, Beatrice von, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig (Hg.): Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 211-238.
- Bürger, Peter 1974: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag).

- Butler, Judith 2006: Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Frankfurt (Suhrkamp Verlag).
- Camnitzer, Luis 2007: Conceptualism in Latin America: Didactics of Liberation, Austin (University of Texas Press).
- Certeau, Michel de 1988: Kunst des Handelns, Berlin (Merve Verlag).
- Chamboredon, Jean-Claude 2006: Mechanische, unkultivierte Kunst, in: Bourdieu, Pierre u. a. 2006: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchswesen der Fotografie, Hamburg (Europäische Verlagsanstalt), S. 185-202.
- Creischer, Alice, Gabriela Massuh und Andreas Siekmann (Hg.): ExArgentina. Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun, Köln/Buenos Aires (Verlag der Buchhandlung Walther König/Interzona Editora S.A.).
- Cullen, Deborah 2008 (Hg.): Arte [no es] Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000, New York (El Museo del Barrio).
- Diederichsen, Diedrich 1996: Politische Korrekturen, Köln (Verlag Kiepenheuer & Witsch).
- Diederichsen, Diedrich 1999: Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt, Köln (Verlag Kiepenheuer & Witsch).
- Diederichsen, Diedrich 2008: Eigenblutdoping. Selbstverwertung, Künstlerromantik, Partizipation, Köln (Verlag Kiepenheuer & Witsch).
- Dölling, Irene 2007: Was haben die Linke, eine kritische Frauen- und Geschlechterforschung und Bourdieus praxeologische Soziologie miteinander zu tun?, in: Böhlke, Effi und Rainer Rilling (Hg.): Bourdieu und die Linke. Politik – Ökonomie – Kultur, Berlin (Dietz Verlag), S. 109-119.
- Draxler, Helmut 2007: Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst, Berlin (b\_books).
- Dziewior, Yilmaz (Hg.) 2003: Andrea Fraser. Works: 1984 to 2003, Köln (Dumont Verlag).
- Egger, Stephan, Andreas Pfeuffer und Franz Schultheis 2000: Vom Habitus zum Feld. Religion, Soziologie und die Spuren Max Webers bei Pierre Bourdieu, in: Bourdieu, Pierre: Das religiöse Feld. Texte zur Ökonomie des Heilsgeschehens, Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft), S. 131-176.
- Eickelpasch, Rolf 2002: Parteiliche Unparteilichkeit. Paradoxien in der Begründung einer kritischen Soziologie bei Pierre Bour-

- dieu, in: Bittlingmayer, Uwe, Rolf Eickelpasch, Jens Kastner und Claudia Rademacher (Hg.): *Theorie als Kampf? Zur politischen Soziologie Pierre Bourdieus*, Opladen (Verlag Leske + Budrich), S. 49-60.
- Fanon, Frantz 1967: *Black Skin, White Masks*, New York (Grove Press).
- Fanon, Frantz 1969: *Aspekte der Algerischen Revolution*, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag).
- Foucault, Michel 1999: *Die Malerei von Manet*, Berlin (Merve Verlag).
- Fraser, Andrea 2002: »Zitieren«, sagen die Kabylen, »ist Wiederbeleben«. Pierre Bourdieu, in: *Texte zur Kunst*, Berlin, Heft 46, 12. Jg., S. 86-91.
- Fraser, Andrea 2005: »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, in: *Artforum*, Vol. 44, New York, September 2005, S. 278-283.
- Frisinghelli, Christine 2008: *Fotografien im Kontext. Pierre Bourdieu fotografische Dokumentationen in Algerien, 1957–1961*, in: Bismarck, Beatrice von, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig (Hg.): *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik*, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 53-66.
- Galindo, Maria 2005: *Öffentlichkeiten der Mujeres Creando. Wir besetzen das Fernsehen genauso wie die Straße*, in: Raunig, Gerald und Ulf Wuggenig (Hg.): *Publicum. Theorien der Öffentlichkeit*, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 204-211.
- Galindo, Maria 2006: *Wir haben keine Linie, wir sind reine Kurven*, in: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, Wien, Herbst 2006, S. 26-27.
- Gerhards, Jürgen 1997: *Soziologie der Kunst: Einführende Bemerkungen*, in: ders. (Hg.): *Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten*, Opladen (Westdeutscher Verlag), S. 7-21.
- Godfrey, Tony 2005: *Konzeptuelle Kunst*, Berlin (Phaidon Verlag).
- Grasskamp, Walter 1992: *Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft*, München (C.H. Beck Verlag).
- Graw, Isabelle 2003: *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln (Dumont Verlag).

- Graw, Isabelle 2004: Im Griff des Kunstmarkts. Von Künstlern und Intellektuellen möchte der heutige Sammler und Trustee nicht mehr behelligt werden. Der Kunstmarkt hat sich von seiner Produktionssphäre abgespalten, wie man etwa auf der New Yorker Armory Show beobachten konnte, in: die Tageszeitung, 14.04.2004, S. 15.
- Graw, Isabelle 2008: Die doppelte Abstraktion der Ware Kunst. Über das Wechselspiel zwischen Symbol- und Marktwert, in: Texte zur Kunst, Berlin, Jg. 18, Nr. 69, März 2008, S. 87-97.
- Grenfell, Michael und Cheryll Hardy 2007: Art Rules. Pierre Bourdieu and the Visual Arts, Oxford/New York (Berg Publishers).
- Groys, Boris 2003: Topologie der Kunst, München (Hanser Verlag).
- Haacke, Hans 1995: Gondola! Gondola!, in: Bourdieu, Pierre und Hans Haacke (Hg.): Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens, Frankfurt a. M. (S. Fischer Verlag), S. 129-148.
- Haacke, Hans 2003: Visitor's Profile, Directions 3, Eight Artists, Milwaukee Art Center, June 19 through August 8, 1971, in: Breitwieser, Sabine (Hg.): Sammlung Generali Foundation, Wien/Köln (Generali Foundation/Verlag der Buchhandlung Walther König), S. 234-235.
- Halbwachs, Maurice 1985: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag).
- Halbrodt, Michael 1999: Kritik der Trennungen. Eine historisch-soziologische Skizze zum Verhältnis von Anarchismus und Kunst, in: Graswurzelrevolution (Hg.): Gewaltfreier Anarchismus. Herausforderungen und Perspektiven zur Jahrhundertwende, Nettersheim (Verlag Graswurzelrevolution), S. 125-152.
- Haskell, Francis 1995: Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit, München (C. H. Beck Verlag).
- Held, Jutta und Norbert Scheider 2006: Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis in 20. Jahrhundert, Köln (Dumont Verlag), 2. Aufl.
- Herchenröder, Christian 2008: Der Markt der Gegenwartskunst ist nicht alles. Bilanz und Prognose eines Kunstmarkts der Su-

- perulative, in: Neue Zürcher Zeitung, 02./03. Februar 2008, S. 28.
- Illouz, Eva 2007: Gefühle in Zeiten des Kapitalismus, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag).
- Jurt, Joseph 1995: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis, Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft).
- Jurt, Joseph 2004: Pierre Bourdieu (1930-2002). Eine Soziologie der symbolischen Güter, in: Hofmann, Martin Ludwig, Tobias F. Korta und Sybille Niekisch (Hg.): Culture Club. Klassiker der Kulturtheorie, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag), S. 204-219.
- Jurt, Joseph 2007: Potentiale und Probleme der soziologischen Literaturkritik Bourdieus, in: Böhlke, Effi und Rainer Rilling (Hg.): Bourdieu und die Linke. Politik – Ökonomie – Kultur, Berlin (Dietz Verlag), S. 205-226.
- Jurt, Joseph 2008: Bourdieu, Stuttgart (Reclam Taschenbuchverlag).
- Kastner, Jens 2002: »Fleischgewordene Höllenmaschine«. Staatlicher Rassismus als neoliberale Politik, in: Bittlingmayer, Uwe, Rolf Eickelpasch, Jens Kastner und Claudia Rademacher (Hg.): Theorie als Kampf? Zur politischen Soziologie Pierre Bourdieus, Opladen (Verlag Leske + Budrich), S. 319-341.
- Kastner, Jens 2007a: »Und wen interessiert eigentlich der Kunstmarkt?« Künstlerische Praktiken in Lateinamerika, Identitätspolitik und der Raum der Möglichkeiten, in: vidc (Hg.): Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst, Bielefeld (transcript Verlag), S. 39-59.
- Kastner, Jens 2007b: Auf dem Spielfeld der Macht. Kollektives Gedächtnis und Positionierung, Stuart Hall und Pierre Bourdieu, EZLN und CIPO-RFM, in: Hinderer, Max und Jens Kastner (Hg.): Pok ta Pok. Aneignung – Macht – Kunst, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 93-114.
- Kastner, Jens 2007c: Theorie und Kampf. Zwischen der politischen Arbeit und der Sozialtheorie Pierre Bourdieus besteht mehr als ein beispielhafter Widerspruch in: ak – analyse & kritik, Nr. 514, Hamburg, 16. Februar 2007, S. 13.
- Kastner, Jens 2008: »Nützliche Schemata«. Bedingungen und Bedeutungen künstlerischer Praktiken bei Antonio Gramsci und

- Pierre Bourdieu, in: Bismarck, Beatrice von, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig (Hg.): Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 249-263.
- Krais, Beate 2004: Habitus und soziale Praxis, in: Steinrücke, Margareta (Hg.): Pierre Bourdieu. Politisches Forschen, Denken und Eingreifen, Hamburg (VSA), S. 91-106.
- Krais, Beate 2007: Der soziale Raum und das Revival des Klassenkonzepts, in: Böhlke, Effi und Rainer Rilling (Hg.): Bourdieu und die Linke. Politik – Ökonomie – Kultur, Berlin (Dietz Verlag), S. 130-145.
- Kravagna, Christian 1995: Von der institutionellen Kritik zur Ästhetik der Verwaltung, in: Texte zur Kunst, Jg. 8, Berlin, Nr. 19, August 1995, S. 139-142.
- Kravagna, Christian 2008: Bourdieus Fotografie der Gleichzeitigkeit, in: Bismarck, Beatrice von, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig (Hg.): Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 85-99.
- Kube Ventura, Holger 2002: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien (edition selene).
- Leicht, Michael 2006: Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und warum Walker Evans darüber nicht grollte. Eine kritische Bildbetrachtung sozialdokumentarischer Fotografie, Bielefeld (transcript Verlag).
- Marchart, Oliver 2008: Cultural Studies, Konstanz (UVK Verlagsgesellschaft).
- Miller, John 1996a: Das (Wasser-)Bett des Prokrustes: Die Definition der Populärkultur in Pierre Bourdieu La Distinction, in: Bismarck, Beatrice von, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig (Hg.) 1996: Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren, Ostfildern-Ruit (Cantz Verlag), S. 23-36.
- Miller, John 1996b: Bourdieu, Hoch- und Populärkultur. Eine Debatte zwischen John Miller und Studierenden der Kulturwissenschaften an der Universität Lüneburg, in: Bismarck, Beatrice von, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig (Hg.) 1996: Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren, Ostfildern-Ruit (Cantz Verlag), S. 27-35.

- Möntmann, Nina 2002: Kunst als sozialer Raum. Andrea Fraser, Martha Rosler, Rirkrit Tiravanija, Renée Green, Köln (Verlag der Buchhandlung Walther König).
- Nancy, Jean-Luc 2007: »Das Volk ist nicht nichts.« Interview von Matthias Dusini, in: Falter, Nr. 19/2007, Wien, S. 16-17.
- Panofsky, Erwin 1978: Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance, in: ders.: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst, Köln (DuMont Verlag), S. 36-67.
- Rademacher, Claudia 2001: Geschlechterrevolution – rein symbolisch? Judith Butlers Bourdieu-Lektüre und ihr Konzept einer »subversiven Identitätspolitik«, in: dies. und Peter Wiechens (Hg.): Geschlecht – Ethnizität – Klasse. Zur sozialen Konstruktion von Hierarchie und Differenz, Opladen (Verlag Leske + Budrich), S. 31-51.
- Rancière, Jacques 2006: Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, in: ders.: Die Aufteilung des Sinnlichen. Die Politik der Kunst und ihre Paradoxien, Herausgegeben von Maria Muhle, Berlin (b\_books), S. 75-100.
- Rancière, Jacques 2007: Das Unbehagen in der Ästhetik, Wien (Passagen Verlag).
- Raunig, Gerald 2005: Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert, Wien (Verlag Turia + Kant).
- Raunig, Gerald 2006: Instituierende Praxen. Fliehen, Instituieren, Transformieren, in: Transversal multilingual webjournal, 01/2006, <http://eipcp.net/transversal/0106/raunig/de/> (04.07.2008)
- Reckwitz, Andreas 2006: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne, Weilerswist (Verlag Velbrück Wissenschaft).
- Reinecke, Julia 2007. Street-Art. Eine Subkultur zwischen Kunst und Kommerz, Bielefeld (transcript Verlag).
- Schultheis, Franz und Christine Frisinghelli (Hg.) 2003: Pierre Bourdieu in Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung, Graz (Camera Austria).
- Schultheis, Franz 2004: Algerien 1960. Zur Genese der Bourdieuschen Theorie der gesellschaftlichen Welt, in: Steinrücke, Margareta (Hg.): Pierre Bourdieu. Politisches Forschen, Denken und Eingreifen, Hamburg (VSA), S. 14-33.

- Schultheis, Franz 2007: Von Algerien in die Banlieu: Pierre Bourdieu engagierte Soziologie, in: Böhlke, Effi und Rainer Rilling (Hg.): Bourdieu und die Linke. Politik – Ökonomie – Kultur, Berlin (Dietz Verlag), S. 193-204.
- Schultheis, Franz 2008: Spurensicherung. Vom fotografischen Zeugnis zur dichten Beschreibung im Werk Pierre Bourdieus, in: Bismarck, Beatrice von, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig (Hg.): Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 33-51.
- Schwingel, Markus 1995: Bourdieu zur Einführung, Hamburg (Junius Verlag).
- Sekula, Allan 2002: Der Handel mit Fotografien, in: Wolf, Herta (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag), S.255-290.
- Sekula, Allan 2003: Aerospace Folktales (Geschichten von der Luftfahrt), 1973, in: ders.: Performance under working conditions, Hg. von Sabine Breitwieser, Katalog zur Ausstellung in der Generali Foundation Wien, 16. Mai bis 17. August 2003, Wien/Köln (Generali Foundation/Verlag der Buchhandlung Walther König), S. 92-163.
- Silverman, Kaja 1997: Dem Blickregime begegnen, in: Kravagna, Christian (Hg.): Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur, Berlin (Edition ID Archiv), S. 41-64.
- Simmel, Georg 2008: Soziologische Aesthetik [1986], in: ders.: Jenseits der Schönheit. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie. Ausgewählt und mit einem Nachwort versehen von Ingo Meyer, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag), S. 141-156.
- Situationistische Internationale 1995: Der Sinn im Absterben der Kunst [1959], in: Ohrt, Roberto (Hg.): Der Beginn einer Epoche. Texte der Situationisten, Hamburg (Edition Nautilus), S. 68-72.
- Sonderregger, Ruth 2008: Praktische Theorien?, in: Bismarck, Beatrice von, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig (Hg.): Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 197-209.
- Sontag, Susan 2003: Objekte der Melancholie, in: dies.: Über Fotografie, Frankfurt a. M. (Fischer Verlag), 15.Aufl., S. 53-83.

- Streeruwitz, Marlene 2006: Entfernung, Frankfurt a. M. (Fischer Verlag).
- Thornton, Sarah 1996: Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital, Middletown, CT (Wesleyan University Press).
- Vester, Michael, Peter von Oertzen, Heiko Geiling, Thomas Hermann und Dagmar Müller (Hg.) 2001: Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel. Zwischen Integration und Ausgrenzung, Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag).
- Vester, Michael 2007: Weder materialistisch noch idealistisch. Für eine praxeologische Bewegungsanalyse, in: Forschungsjournal Neue Sozial Bewegungen, Jg. 20, Heft 1/2007, Stuttgart, S. 22-33.
- Vossoughian, Nader 2008: Otto Neurath. The Language of the Global Polis, Rotterdam (NAI Publishers).
- Weber, Lilo 2008: Frauenpower treibt den Kunstmarkt an. Galeristinnen und Auktionatorinnen setzen Millionen um, in: Neue Zürcher Zeitung, 31.Mai/01.Juni 2008, Sonderbeilage zur Art Basel, S. SB9.
- Weiss, Peter 2005: Ästhetik des Widerstands [1975], Frankfurt a. M. (Suhrkamp Verlag).
- Wuggenig, Ulf 1996: Über symbolische Grenzen. Legitimität und sozialer Gebrauch der Fotografie, in: Bismarck, Beatrice von, Diethelm Stoller und Ulf Wuggenig (Hg.) 1996: Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren, Ostfildern-Ruit (Cantz Verlag), S. 36-52.
- Wuggenig, Ulf 2005: republicart-interview zu *atlas*, geführt von Raimund Minichbauer, in: Hummer, Bernhard, Therese Kaufmann, Raimund Minichbauer und Gerald Raunig (Hg.): republicart practices, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 177-185.
- Wuggenig, Ulf 2007: »Kreativität und Innovation« im 19. Jahrhundert. Harrison C. White und die impressionistische Revolution – erneut betrachtet, in: Raunig, Gerald und Ulf Wuggenig (Hg.): Kritik der Kreativität, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 219-236.
- Wuggenig, Ulf 2008: Die Übersetzung von Bildern. Das Beispiel von Pierre Bourdieus *La distinction*, in: Bismarck, Beatrice von, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig (Hg.): Nach Bourdieu.

Visualität, Kunst, Politik, Wien (Verlag Turia + Kant), S. 143-193.

Zahner, Nina Tessa 2006: Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert, Frankfurt a. M./New York 2006 (Campus Verlag).



Alexander Fleischmann, Doris Guth (Hg.)

Kunst. Theorie. Aktivismus.

Emanzipatorische Perspektiven auf  
Ungleichheit und Diskriminierung

[transcript]

Der Druck dieser Publikation wurde gefördert durch die Akademie der bildenden Künste Wien, die Kulturabteilung der Stadt Wien/Wissenschafts- und Forschungsförderung, die Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste und durch Context XXI – Verein für Kommunikation und Information.

## ][a](#)[ akademie der bildenden künste wien

**WIEN**  
**KULTUR**

Gesellschaft der Freunde  
der bildenden Künste



**Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2015 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Hannahlisa Kunyik  
Konzeptioneller Grundentwurf Layout: Hannahlisa Kunyik  
Lektorat & Satz: Christa Leutgeb  
Printed in Germany  
Print-ISBN 978-3-8376-2620-9  
PDF-ISBN 978-3-8394-2620-3

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.  
Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>  
Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:  
[info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

## Inhalt

Einführung	
<b>Alexander Fleischmann / Doris Cuth</b>	7
Über strukturelle Grenzen (hinweg). Was Kunstproduktion und soziale Bewegungen trennt und verbindet	
<b>Jens Kastner</b>	23
Girl Aktivismus	
<b>Anette Baldauf</b>	59
Love Attack – Über den Gebrauch von Gefühlen in queer-aktivistischen Kontexten	
<b>Marty Huber</b>	91
Die Perspektive der Migration aufzeichnen/ einnehmen/ausstellen/aktivieren	
<b>Nanna Heidenreich</b>	113
Refugee-Protest im Spannungsfeld von Aktivismus, Institutionen, Kunst und medialer Sichtbarkeit	
<b>Gin Müller</b>	147
Verwandelte Welten ohne Wunden. Über Crip-, Pop- und Subkulturen, soziale Bewegungen sowie künstlerische Praxis, Theorie und Recherche	
<b>Eva Egemann</b>	175
Klassismus im Bildungssystem: Zur virtuellen Gewalt des sich senkenden Blicks	
<b>Andreas Kemper</b>	199
Autorinnen und Autoren	231

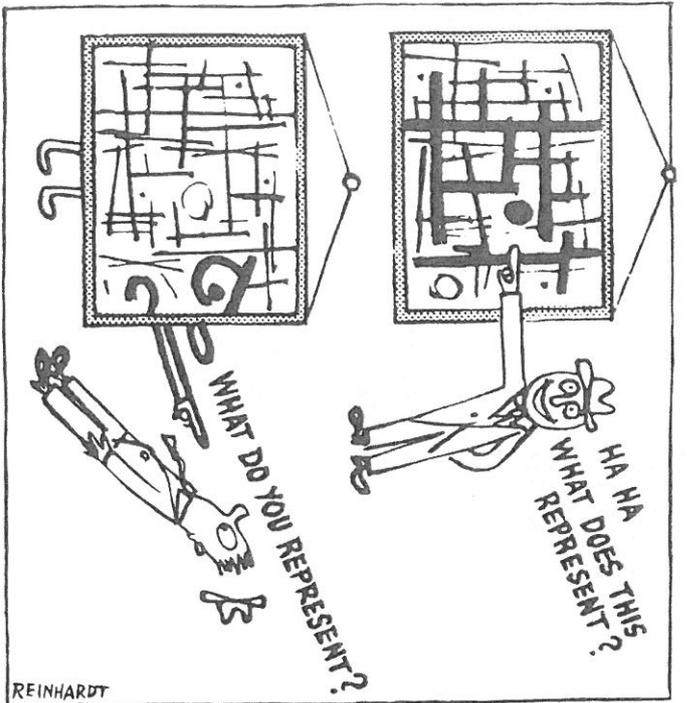
Jens Kastner

## Über strukturelle Grenzen (hinweg)

Was Kunstproduktion und soziale  
Bewegungen trennt und verbindet

### I. Einleitung (*Universität – Kunst – Bewegung*)

Während der Studierendenproteste, die im Oktober 2009, von der Akademie der bildenden Künste in Wien ausgehend, den gesamten deutschsprachigen Raum erfassten (vgl. Wiener Kollektiv 2010, Kastner 2009a, Holert 2010a und 2010b), hing im Eingangsfoyer dieser Institution ein Transparent mit der fragenden Aufschrift »What do you represent?« Eine Frage, die von der Bewegung aufgeworfen und in ihr diskutiert wurde. Und die doch nicht neu war. In ihrer Arbeit »So Help Me Hannah: What Does This Represent/What Do You Represent (Reinhardt)« (1978-1984) hatte die feministische Künstlerin Hannah Wilke bereits vor (dem Hintergrund) der Frage posiert: Umgeben von Spielzeugwaffen, nackt in der Ecke eines Raumes mit weißen Wänden sitzend, thematisierte Wilke mit dieser Frage u.a. den männlichen Blick und die Verobjektivierung des weiblichen Körpers im Kunstbetrieb. Aber auch sie hatte die Frage nicht als Erste in die Kunst geschleust. Ihre Arbeit war bereits eine Reaktion auf ein Comic aus der Serie »How to look at Modern Art?« von Ad Reinhardt (1946). In der aus zwei Bildern bestehenden Kurzgeschichte steht der prototypisch unverständige Betrachter vor einem abstrakten Gemälde und fragt: »Haha, what does this represent?«, woraufhin das Gemälde im zweiten Bild zurückfragt: »What do you represent?«



Ad Reinhardt: What do you represent?, 1946



Studierendenprotest an der Akademie der bildenden Künste Wien, 2009



Hannah Wilke: What Does This Represent? What Do You Represent? (Reinhardt), 1978-84

Was Ad Reinhardt noch als Witz der Kunst(-rezeption) ausgewiesen sehen wollte, wird bei Wille und im Unistreich von 2009 zur politischen Frage ausgeweitet: Deutlich verschränken sich Bewegungsmotive mit künstlerischen Diskursen, die Fragen nach der Repräsentation (was stellt es dar, wofür steht es/was stellst du dar, wofür stehst du?) stellen sich schließlich auf drei verschiedenen Ebenen: als Frage nach einer politischen Haltung, als Forderung nach angemessener Stellvertretung (von Frauen) in allen gesellschaftlichen Bereichen und als Fragen zu den Arten und Weisen der Darstellung.<sup>1</sup> Diese Verschränkung ist jedoch alles andere als selbstverständlich. Um das zu behaupten, muss man keine Anhängerin/kein Anhänger der modernistischen Kunstauffassung sein, für die der Name Ad Reinhardt steht und für die die Frage nach politischen Intentionen oder Effekten der Kunst schon ein Kategorienfehler ist.

Die These hier lautet: Es gibt vielfältige Verknüpfungen von Kunstproduktion und sozialen Bewegungen, aber sie sind nicht selbstverständlich, nicht der Normalfall, sondern eher die Ausnahme. Es gilt also, sie weder zu ignorieren noch für selbstverständlich zu erklären, sondern sie als Besonderes zu konzeptualisieren. Der Kontext der Bildung (spätestens seit der Französischen Revolution wegen seiner Aufladung mit sozialen Ermächtigungs-, Aufstiegs- und Transformationshoffnungen) – für den Zusammenhang von Kunst und sozialen Bewegungen scheinbar prädestiniert – ist nur einer der verschiedenen Bereiche, in denen dieses Besondere häufig zutage tritt oder auch plakativ formuliert wird.

<sup>1</sup> Repräsentationskritik beschränkt sich dementsprechend nicht auf die Frage, ob etwas Abwesendes angemessen dargestellt, vorge stellt und vertreten wird, sondern sie beginnt mit dem Hinweis darauf, dass es nichts außerhalb von Repräsentation(en) gibt, weswegen die verschiedenen Repräsentationskontexte und -prozesse untersucht werden müssen, und nicht das Verhältnis Wirklichkeit versus Darstellung/Vorstellung/Stellvertretung (vgl. auch Schäfer 2008: 83 ff.).

## II. Strukturelle Grenzen

In den letzten Jahren hat es im Kunstfeld eine ganze Reihe aktivistischer Manifestationen gegeben, die Istanbul-Biennale von 2009 etwa, kuratiert vom Kollektiv »What, How and for Whom«, die Berlin-Biennale 2012 (von Kurator Artur Zmijewski) oder »Truth is concrete. Ein 7-Tage/24-Stunden-Marathon-Camp zu künstlerischen Strategien in der Politik und politischen Strategien in der Kunst« im Rahmen des Steirischen Herbsts 2012. Angesichts dieser Initiativen könnte der Eindruck entstehen, Kunst und politischer Aktivismus gehörten selbstverständlich zusammen. Dieser Eindruck aber trügt.

Es gibt zwischen Kunst und politischem Aktivismus strukturelle Grenzen, oder – mit Pierre Bourdieu gesprochen – einen »strukturell bedingten Graben« (Bourdieu 2001: 399). Dieser Graben existiert mindestens in dreierlei Hinsicht.

Erstens bestehen strukturelle Unterschiede zwischen Kunst und Aktivismus in Bezug auf die feldspezifischen Anerkennungs- und Legitimationsmodi (also der Frage, wann eine Produktion gute Kunst bzw. gute Politik ist). Hier steht »ästhetisches Raffinement« (Bourdieu) der Einfachheit von Forderungen oder Losungen gegenüber: Die spezifisch kunstimmanente Bezugnahme, d.h. die ambivalente Expertencodierung, trifft auf die zwar spezifisch politischen, aber als solche mit dem Anspruch auf Allgemeinverständlichkeit und Klarheit auftretenden Forderungen und/oder Mottos der Bewegungen (»Mein Bauch gehört mir«, »Ya Bastak«, »Wir sind die 99 Prozent!« etc.).

Zweitens existiert der Graben in Form der je feldspezifischen Subjektivierungsweisen. Hier stehen individuelle Ausstellungen (im doppelten Wortsinne) kollektiven Organisierung gegenüber. Die Formen, wie Menschen zu Subjekten gemacht werden, welche Handlungen, welche Arten von Denken und Fühlen gutgehenßen,

gefördert, sanktioniert und als legitim angesehen werden, unterscheiden sich nach feldspezifischen Maßstäben. Das heißt weder, dass es in der Kunst keine kollektivistischen Ansätze oder Strukturen gibt, noch, dass es in den sozialen Bewegungen keine »herausragenden Individuen« oder »Führungspersönlichkeiten« gibt. Aber selbst Kunstkollektive sind dem System individueller Namen unterworfen. Man stelle sich den Ausstellungsbetrieb zeitgenössischer Kunst ohne die Nennung der Namen von Künstlerinnen/Künstlerinnen und Kuratorinnen/Kuratoren vor – was bleibt, ist nichts.<sup>2</sup>

Sich soziale Bewegungen ohne Namen vorzustellen, ist hingegen relativ unproblematisch, und dies umso mehr, je stärker die Bewegungen sich basisdemokratischen oder gar libertären Prinzipien verpflichtet fühlen. Die Legitimierungsrichtung verläuft in beiden Feldern prinzipiell entgegengesetzt: Während von Künstlerinnen/Künstlern gefordert wird, dass sie sich – wenn auch mittlerweile programmatisch stil- und genreübergreifend – in innovativer Affirmation bestimmten Kunstrichtungen zuordnen lassen und diese dann repräsentieren, ist umgekehrt die Repräsentation einer Bewegung durch eine Aktivistin/einen Aktivistin immer höchst legitimationsbedürftig. Grundsätzlich umstritten und umkämpft sind allerdings beide Repräsentationszusammenhänge. Die Entgegensetzung bezieht sich also auf die Funktionsweisen des jeweiligen Feldes und die darauf abgestimmte Art und Weise der Subjektivierung.

Drittens äußert sich der Graben in den Klassendispositionen. Hier stehen die gebildeten und wohlhabenden Kunstfeldagentinnen/Kunstfeldagenten diversen, zum Teil von ärmeren Schichten getragenen, zum Teil aber auch milieuübergreifenden Mobilisie-

rungen gegenüber. Dieser Gegensatz, bezogen auf die sogenannten Neuen Sozialen Bewegungen seit den 1970er-Jahren in Westeuropa und Nordamerika, ist sicherlich schwächer ausgeprägt, als bezogen auf einen globalen Maßstab.<sup>3</sup> Das heißt, die personellen Überschneidungen von Kunstproduzentinnen/Kunstproduzenten und Kunstpublikum auf der einen und politischen Aktivistinnen/Aktivisten auf der anderen Seite sind in Nordamerika und Westeuropa wahrscheinlicher als etwa in Indien.

Aktuelle soziologische Studien zum Kunstfeld spiegeln diese Gräben, indem sie ihren Gegenstand innerhalb von Institutionen (wie Museen, Galerien, Auktionen, Messen, Zeitschriften, Kunstuniversitäten, Ausstellungen/Biennalen etc.) und deren veränderter Bedeutung unter den Bedingungen der Globalisierung sowie innerhalb von Fragen der allgemeinen und spezifischen Publikumsrezeption verorten; soziale Bewegungen werden aber nicht thematisiert (vgl. exemplarisch etwa Thornton 2007, Mader/Wuggenig 2012).

Auch in kunstspezifischen Büchern, Zeitschriften und Artikeln, in denen die Bezugnahme thematisch nahegelegenen hätte, sind soziale Bewegungen nicht präsent. In Isabelle Graws Buch *Die bessere Hälfte* (2003) etwa, das von (nicht nur feministischen) Frauen in der Kunst handelt, kommen Feminismus und die Frauenbewegung(en) nur am äußersten Rande vor. In verschiedenen Artikeln, erschienen im *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst* (2002), zu Begriffen bzw. Stichworten, wie etwa »Feminismus und künstlerische Praxis« (Marie-Luise Angerer),

<sup>2</sup> Ulf Wuggenig hebt in seiner empirisch gestützten Auseinandersetzung die Bedeutung der Namen in der »Reputationsökonomie« des Kunstfeldes hervor: »Für Künstler/innen, Kurator/innen, Kritiker/innen, Galerist/innen, aber durchaus auch für Sammler/innen besteht die legitime Form der Akkumulation von symbolischem Kapital vor allem darin, sich einen bekannten und anerkannten Namen zu machen.« (Wuggenig 2012: 291)

<sup>3</sup> Für den deutschen Kontext zeichnen Michael Vester et al. (vgl. 2001: 25ff.) die Entstehung von neuen sozialen Milieus im Anschluss an die Protestbewegungen von 1968 nach. Hier liegt der Fokus jedoch eindeutig auf den Milieus und weniger auf den Bewegungen selbst. Das größte »wichtige« »alternative Milieu« wuchs durch den Einfluss sozialer Bewegungen jedenfalls, stellt Vester an anderer Stelle fest, weniger in den oberen bürgerlichen Milieus, »sondern in der großen arbeitnehmerischen Mitte« (Vester 2010: 49). Letztlich ist aber wohl Wolfgang Kraushaar zuzustimmen, der konstatiert: »[E]ine differenzierte, empirisch verallgemeinerungsfähige Untersuchung über die Sozialstruktur der sogenannten Neuen Sozialen Bewegungen steht noch immer aus.« (Kraushaar 2012: 32)

»Institutionskritik« (Johannes Meinhardt) oder »Partizipation« (Astrid Wege), die auch in einem Lexikon sozialer Bewegungen gut aufgehoben wären, ist von diesen ebenso wenig die Rede wie in einem Gespräch über »politische Kunst«, das die Zeitschrift *Texte zur Kunst* (Nr. 80) in der Ausgabe zu ihrem 20-jährigen Jubiläum 2010 geführt hat (»Wenn Kunst auf Politik trifft.«).

### III. Umgang mit der Verknüpfung von Kunstproduktion und sozialen Bewegungen

Die vorangegangenen Beispiele stellen schon einen Teil der Umgangsweise mit dem Zusammenhang von Kunstproduktion und sozialen Bewegungen dar. Im Wesentlichen gibt es hier zwei Herangehensweisen: zum einen die Ignoranz gegenüber diesem Zusammenhang und zum anderen, ganz entgegengesetzt zu den genannten Beispielen, die Behauptung seiner Allgegenwart.

#### III.1 Die Ignoranz

Für die Ignoranzthese können im Rahmen dieses Aufsatzes bloß Indizien geliefert werden, indem auf Textstellen verwiesen wird, in denen eine Bezugnahme auf soziale Bewegungen aus verschiedenen Gründen nahegelegen hätte. Nur einige Beispiele: Trotz so verheißungsvoller Kapitelüberschriften wie »Revolution in Permanenz« (Gombrich 1996: 499) oder »Auf der Suche nach neuen Werten« (Gombrich 1996: 535), die Ernst Gombrich in seiner *Geschichte der Kunst* (1996 [1950]) für die Kunst des 19. Jahrhunderts wählt, kommen darin etwa Arbeiter- oder Frauenbewegung nicht vor. Revolution und neue Werte finden vor allem in der Kunst statt. Zwar werden soziale Rahmenbedingungen stets erwähnt, um Veränderungen und Umwälzungen geht es aber vor allem in

Hinblick auf technische Fragen der Bild-, Skulptur- und Architekturgestaltung (Licht, Farbe, Linie, Raumaufteilung etc.). Über die Haltung der Impressionistinnen/Impressionisten heißt es ausgerechnet am Beispiel des Malers Camille Pissarro (1830–1903): »[E]s kam ihnen darauf an, ihre Freude an der Welt des Sichtbaren dem Beschauer mitzuteilen.« (Gombrich 1996: 522) Der Anarchist Pissarro war über die Welt des Sichtbaren jedenfalls nicht ausschließlich erfreut, er floh aus Angst vor Repression gegen die Pariser Kommune (1871) aus Frankreich und unterstützte anarchistische Aktivistinnen/Aktivisten aus dem britischen Exil.

Und selbst bei Herbert Read, neben seiner Profession als Kunsthistoriker immerhin bekennender Anarchist, vermisst man Hinweise auf außerkünstlerische, bewegungsmotivierte Einflüsse auf *A Concise History of Modern Painting* (Read 2006). Zwar beschreibt Read (2006: 314 ff.) am Beispiel der konzeptuellen Kunst der 1960er-Jahre künstlerische Versuche, die Kunst auf andere Felder auszudehnen und Forschungen aus der Linguistik, Philosophie und Soziologie zu integrieren; soziale Bewegungen kommen dabei aber auch bei ihm nicht vor (zu Read vgl. ausführlich Kastner 2012a). Dass nicht nur Kunst sich selbst ausweitet, sondern umgekehrt auch Methoden und Motive von Bewegungen aus in sie hineinwickeln, wird von Gombrich und Read (und vielen anderen) nicht in Erwägung gezogen. Auf der einen Seite ignoriert also die Kunstgeschichte soziale Bewegungen.

Auf der anderen Seite kommen Kunst und künstlerische Produktionen in der soziologischen und politikwissenschaftlichen Forschung zu sozialen Bewegungen (fast) überhaupt nicht vor.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> In der Bewegungsforschung werden bis in die 1990er-Jahre die eher akteurszentrierten Framing-/Interpretationsansätze von den eher strukturorientierten Ressourcenmobilisierungs- und Gelegenheitsstrukturansätzen unterschieden. Durchkreuzt werden diese vom Cultural/Politics-Ansatz der, über die Fokussierung auf kulturelle Produktionen und Kampfe um Bedeutungen, die Akteure/Akteurinnen und ihre Praktiken ebenso wie die Strukturen thematisiert.

Selbst im Kontext jener theoretischen und empirischen Ansätze innerhalb der Bewegungsforschung, die sich verstärkt kulturellen Praktiken und Bedeutungsproduktionen widmen, ist Kunst kein Thema (vgl. etwa Alvarez/Escoibar 1992, Alvarez/Escoibar/Dagnino 1998, Alvarez/Dagnino/Escoibar 2004). Auch in T. V. Reeds Studie (2005: xviii), die sich explizit der »variety of ways in which culture matters to movements and movements matter to culture« widmet, und Songs und Songwriting in der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung, die Poesie des Feminismus', die Theatralität in der Black-Power-Bewegung und u.a. die Wandmalerei im Chicano-Movement untersucht, wird die bildende Kunst bloß gestreift. Reed (2005: 303) betont, wie auch Raymond Williams und Bourdieu, dass die politische Logik mit jener ästhetischer Objekte nur selten, wenn überhaupt jemals, übereinstimme.

### III.2 Die Ubiquitätsthese

Der Herangehensweise, gar nicht oder kaum auf Bewegungsdynamiken für die Kunst oder den Einfluss von Kunstlogiken auf die Bewegungen einzugehen, steht gegenüber, diese Gegenseitigkeiten für allgegenwärtig oder sie in zentralen Aspekten gar für identisch zu halten.

Der Philosoph Paolo Virno hat sich in verschiedenen Texten den Veränderungen der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Gegenwart gewidmet (vgl. Virno 2005, 2009, 2010). Die kreative, auf Austausch mit anderen ausgerichtete »Tätigkeit ohne Werk« (Virno 2005: 73), die heute, im postfordistischen Kapitalismus, das Paradigma der Arbeit ausmacht, findet ihr Muster laut Virno in der performativen künstlerischen Aktion. Diese habe sich gewissermaßen von der spezifischen zur allgemeinen Fähigkeit entwickelt. In einem ausführlichen Interview bezieht er diese Überlegungen auch direkt auf den Bereich der zeitgenössischen Kunst. Virno

Über strukturelle Grenzen (hinweg)

geht in diesem Gespräch von einer inhaltlichen Nähe zwischen künstlerischen Avantgarden und radikalen sozialen Bewegungen aus, die sich über ihre Angriffe auf gewohnte Denkweisen in sozialen Effekten gewissermaßen verwirklichte. Beiden, Kunstavantgarden und radikalen Bewegungen, gehe es darum, »to explain that the old standards are no longer valid and to look for what might be new standards« (Virno 2009: 19). Das ganze 20. Jahrhundert hindurch seien in der *formalen* Sphäre von Kunst und Literatur durch formale Neuerungen Vorschläge für die *allgemeine* kognitive und affektive Erfahrung gemacht worden.

Was mit dieser Herangehensweise aber nicht thematisiert wird, ist, dass weder jede Kunstproduktion immer auf der Suche nach neuen Standards ist noch dass jeder formale Vorschlag immer neue Erfahrungen ermöglicht. Und zudem werden neue Erfahrungen von unterschiedlichen Leuten auf ganz verschiedene Arten gemacht.

Der Philosoph Jacques Rancière hat bzw. umgeht ein ähnliches Problem. Immer bezieht er sich in seinen Schriften in emphatischer Weise auf die 68er-Bewegungen und deren Praxis einer neuen Form von Politik. In Abgrenzung zu Louis Althusser betont er deren Unabhängigkeit von kommunistischen Parteilogiken und -vorgaben einerseits und von der Ideen generierenden und epistemologischen Vormachtstellung der Philosophie andererseits (vgl. Rancière 2011a). Im Einklang mit dem Selbstverständnis der Revoltierenden sei Politik schließlich als »kollektive Erfindung und nicht als Machtergreifung« (Rancière 2011b: 193) zu verstehen. Dies bezieht sich auf die Formen des Denkens und Wahrnehmens im Allgemeinen. Neben der Auseinandersetzung mit dem, was Politik ausmacht, beschäftigt sich Rancière auch mit der Frage, wie im Kontext von, wie er sie nennt, »ästhetischen Regimen« Kunst als Kunst identifiziert und wie diese Identifizierung untergraben wird. Auch in der Rezeption von Kunst sieht er immer wieder die

Möglichkeiten jener kollektiven Neuerfindungen, und zwar insofern, als Kunstpraxis die bestehenden Aufteilungen des Sinnlichen beschreibt, befragt und auch bekämpft. Ästhetische und soziale Emanzipationen gehen in den Praktiken ineinander auf, in denen der »Bruch mit den Weisen zu fühlen, zu sehen und zu sagen« (Rancière 2008: 47) vollzogen wird; ein Bruch also mit jenen, die die Identitäten im sozialen Gefüge bis dahin bestimmt haben. Solch ein Bruch, vollzogen von Kunstbetrachterinnen und Kunstbetrachtern im Museum, ist aber hinsichtlich der sozialen Ordnung als ganzer (auf die sich Rancière explizit bezieht) qualitativ und quantitativ etwas völlig anderes als ein Bruch, der von Tausenden Menschen in der gemeinsamen politischen Aktion (wie z.B. im Pariser Mai 1968) ausgeht. Diese Dynamik kann Rancières Modell nicht erfassen. Auch über das Wechselverhältnis von Kunst und sozialen Bewegungen lässt sich vor diesem Hintergrund kaum mehr behaupten, als dass es permanent besteht.<sup>5</sup>

34

### III.3 Die Ausnahmehese

Es gilt ganz allgemein zu ergründen, wie und warum Kunstwerke einerseits auf wen wirken und wie und in welcher Form sich andererseits welche gesellschaftlichen Tendenzen in ihnen niederschlagen. Kunstsoziologie, schrieb etwa Arnold Hauser, dürfe sich nicht auf die Untersuchung der Einflüsse von Kunstwerken auf gesellschaftliche Entwicklungen beschränken, sondern müsse »Motive und Ziele, die im Prozeß der Entstehung, Veränderung und Differenzierung der künstlerischen Formen und Inhalte zur Geltung kommen« (Hauser 1983: 97) in den Blick nehmen. Motive und Ziele dieser Art wurden gemeinhin nicht als welche eingeschätzt, die aus allen sozialen Sektoren gleichmäßig und in glei-

<sup>5</sup> Ausführlicher wird dieses Problem bei Rancière von Kastner 2012b behandelt.

chen Anteilen in die Kunst einfließen. Vielmehr wurden sie als an Machtverhältnisse gekoppelt analysiert. Eine der wichtigsten theoretischen Problemstellungen war nun, Modelle zu entwickeln, nach denen diese Beeinflussungen – nach der zunehmenden Irrelevanz der direkten Auftragsintention durch Adel und Kirche – zu beschreiben sind. Wenn auch die dominanten Ideen in der Kunst nur selten vulgärmarxistisch einfach als die Ideen der Herrschenden ausgegeben wurden, so richtete sich doch der kunstsoziologische Fokus stark auf die sozial dominanten Gruppen.

Die zu Unrecht in Vergessenheit geratene deutsche Kunstsoziologin Hanna Deinhard etwa hatte betont, dass selbst wenn nicht einzelne historische Tatsachen, sondern allgemeine Strukturmerkmale im Bild zu finden seien, diese »nicht Ausdruck der ›ganzen‹ Gesellschaft sind, sondern Ausdruck (jeweils verschiedener) kulturell, wirtschaftlich, religiös führender Gruppen oder herrschender Schichten« (Deinhard 1967: 87).

Und nicht zuletzt Pierre Bourdieu hat immer wieder gezeigt, dass es durch die enge Verbindung zwischen Künstlerinnen/Künstlern und deren Publikum stets die Denk- und Wahrnehmungsstrukturen der herrschenden Klassen sind, die sich im Kunstwerk ausdrücken, weil eben das Kunstpublikum stets ein sozial privilegiertes ist. Zwar warnt Bourdieu noch davor, Themen und Gehalte einer künstlerischen Arbeit ursächlich »direkt auf eine Gruppe« (Bourdieu 1993a: 205) im sozialen Raum zu beziehen. Er macht aber an anderer Stelle deutlich, dass es vor allem die Gebildeten (und damit primär die oberen sozialen Schichten) sind, die einen spezifischen Zugang zur Kunstwahrnehmung haben. Bourdieus Augenmerk liegt ja gerade darauf, diesen ausgebildeten, verkörperlichten »Grad der ästhetischen Kompetenz« (Bourdieu 1997: 169) als solchen zu beschreiben, da die Herrschenden ihn als naturgegeben zu verschleiern wissen, um ihre Überlegenheit nicht nur in Hinblick auf den Kulturgüterkonsum zu garantieren.

35

Weil die dominanten gesellschaftlichen Gruppen aber weder einen homogenen noch einen dauerhaft stabilen Einfluss auf die Denk- und Wahrnehmungsweisen (und dementsprechend auch auf die Kunstproduktionen) haben und diese folglich nicht statisch, sondern stets umkämpft sind, müssen prinzipiell auch andere Gruppen als einflussreich in dieser Hinsicht gedacht werden. Es gibt permanent soziale Kämpfe um die legitimen Denk-, Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen, und sie finden in verschiedenen Feldern auf unterschiedliche Arten statt. Neben anderen sind soziale Bewegungen (häufig feildübergreifende) Akteurinnen dieser Kämpfe: Sie sind »sites for the production and reception of cultural texts« (Reed 2005: xvii) und spielen innerhalb sozialer »Kämpfe um Deutungsmacht [...] eine – im doppelten Wortsinne – bedeutende Rolle« (Kastner/Waibel 2009: 28), d.h., sie erzeugen und haben Bedeutung. Die Spuren von Kampfeinsätzen sozialer Bewegungen finden sich offensichtlich bis indirekt auch in der Kunstproduktion.

#### IV. Die Überwindung der strukturellen Grenzen in der Kunst

Die Geschichte dieser inhaltlichen, motivischen und auch affektiven Ablagerungen sozialer Bewegungen ist also weder nicht vorhanden noch allgegenwärtig. Sie durchzieht aber als bedeutsame Ausnahme die gesamte Moderne bis in die Gegenwartskunst.

##### IV.1 Soziale Bewegungen im Kunstwerk

In der Geschichte der Malerei sind die sozialen Bewegungen nicht selten ganz direkt thematischer Fokus. So weht etwa auf Jean-Jacques Davids *Schwur im Ballhaus* (1791) der Wind der Verän-

#### Über strukturelle Grenzen (hinweg)

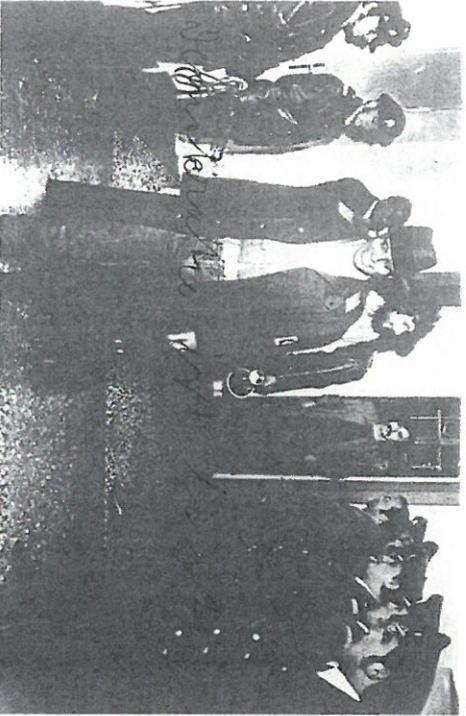
derung von links nach rechts durch die Turnhalle, in der sich der Dritte Stand versammelt hat. In Honoré Daumiers *Der Aufstand* (um 1848) sind die kämpferisch gerechte Faust und der entsetzte Blick der gescheiterten bürgerlichen Mobilisierung von 1848 ins Bild gesetzt. In Diego Riveras *Geschichte des Mexikanischen Volkes* (1929-1935) wird u.a. die Bewegung um den Bauernführer Emiliano Zapata als maßgebliche Akteurin der nationalstaatlichen Narration gezeichnet. Und in Jörg Immendorffs *Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?* (1973) wird das Verhältnis zwischen Kunstproduktion und politischer Mobilisierung selbst problematisiert. Aber auch in der Abstrakten Malerei ließen sich Motive und Grundfragen der sozialen Bewegungen nachweisen, sofern, wie Rosalind Krauss am Beispiel der Bilder von Piet Mondrian und Frank Stella betont, jede kulturelle Produktion »in der Schaffung eines imaginären Raumes [besteht]« (Krauss 2011: 46), in dem das Universum des Sehbaren mit dem individuellen Blick in Beziehung gesetzt werden kann.



Jörg Immendorff: *Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?* 1973

Jens Kastner

In der Geschichte der Performance ist die Beschimpfung eines Priesters durch den Surrealisten Benjamin Péret (als Foto abgedruckt 1926 in »La Révolution Surrealiste«, Nr. 8) nicht ohne die linken, antikerikalen sozialen Bewegungen der Zeit zu denken, denen sich die Surrealistinnen und Surrealisten, insbesondere Péret, verbunden fühlten. Gleiches gilt etwa für Joseph Beuys' Postkarte »Demokratie ist lustig« (1972). Sie ist nach dem Versuch des Kunstprofessors entstanden, sämtliche Anwärter/Anwärterinnen in seine Klasse an der Kunstakademie aufzunehmen. Die Postkarte zeigt den lachenden Künstler, wie er durch ein Spalier von Polizisten den Betrachtenden entgegenkommt. Deren Interpretation bliebe ohne die bildungs- und demokratiepolitischen Mobilisierungen der späten 1960er- und



Joseph Beuys: Demokratie ist lustig, 1973

Abbildungen Seite 33: Oben: Adrian Piper: Funk Lessons Plakat, 1983  
Mitte und Unten: Adrian Piper: Funk Lessons Performances, 1983



führen 1970er-Jahre unvollständig bzw. falsch. Adrian Pipers Video »Funk Lesson« (1983) ist ebenfalls die Manifestation einer Kunstaktion mit Bildungsschwerpunkt, die explizit auch mit sozialen Bewegungen, hier dem musikalischen Einfluss der Bürgerrechtsbewegung, zu tun hat.<sup>6</sup> Auch institutionenkritische künstlerische Praktiken wurden häufig rein kunsthistorisch rekonstruiert. Sie im Kontext der sozialen Mobilisierungen der 1968er-Jahre auch als verstrickt in die antiautoritäre Kritik der Institutionen außerhalb des Kunstfeldes zu interpretieren, erscheint jedoch nicht minder plausibel (vgl. hierzu Kastner 2009b). Luis Camnitzer (2007) etwa nennt seine Geschichte des Konzeptualismus in Lateinamerika im Untertitel »Didactics of Liberation« und bezieht sich damit auf den Anspruch auf öffentliche soziale Wirksamkeit, den die Kunst mit den sozialen Bewegungen ihrer Zeit gemeinsam gehabt hätte.

In der künstlerischen Gebrauchsgrafik haben sich soziale Bewegungen ohnehin zum Ausdruck gebracht. Im Kontext der Spanischen Revolution und des Spanischen Bürgerkriegs (1936–1939) wurden aufseiten der Linken in prominenter und erstmals massenhafter Form durchaus auch gewohnte Denkweisen (etwa hinsichtlich der Geschlechterverhältnisse) zur Diskussion gestellt. So trägt etwa auf dem Plakat »Les milicias, us necessiten!« eine Frau, die zur Mitwirkung in den anarchistischen Milizen aufruft, Blaumann und Waffe. Viele Plakate der Linken hatten auch bildungspolitische Inhalte. Aufklärung und Alphabetisierung wurden als erste Schritte zur emanzipatorischen Ermächtigung begriffen und die Ignoranz, wie es auf einem Plakat

<sup>6</sup> Adrian Piper schreibt über ihre Arbeit: »Funk ist eine Sprache, die der interpersonellen Kommunikation und kollektiven Selbstdarstellung dient und deren Ursprünge in der afrikanischen Stammesmusik und den dazu praktizierten Tänzen liegen. Funk geht auf das steigende Interesse schwarzer Musikerinnen und anderer Bevölkerungsstiele an eben diesen Quellen zurück, wie sie im Gefolge der Bürgerrechtsbewegung der sechziger und frühen siebziger Jahre verstärkt zu Tage gefördert wurden [...]« (Piper 2002: 231)



Cristóbal Arceche: Les milicias, us necessiten!, 1936

## Über strukturelle Grenzen (hinweg)

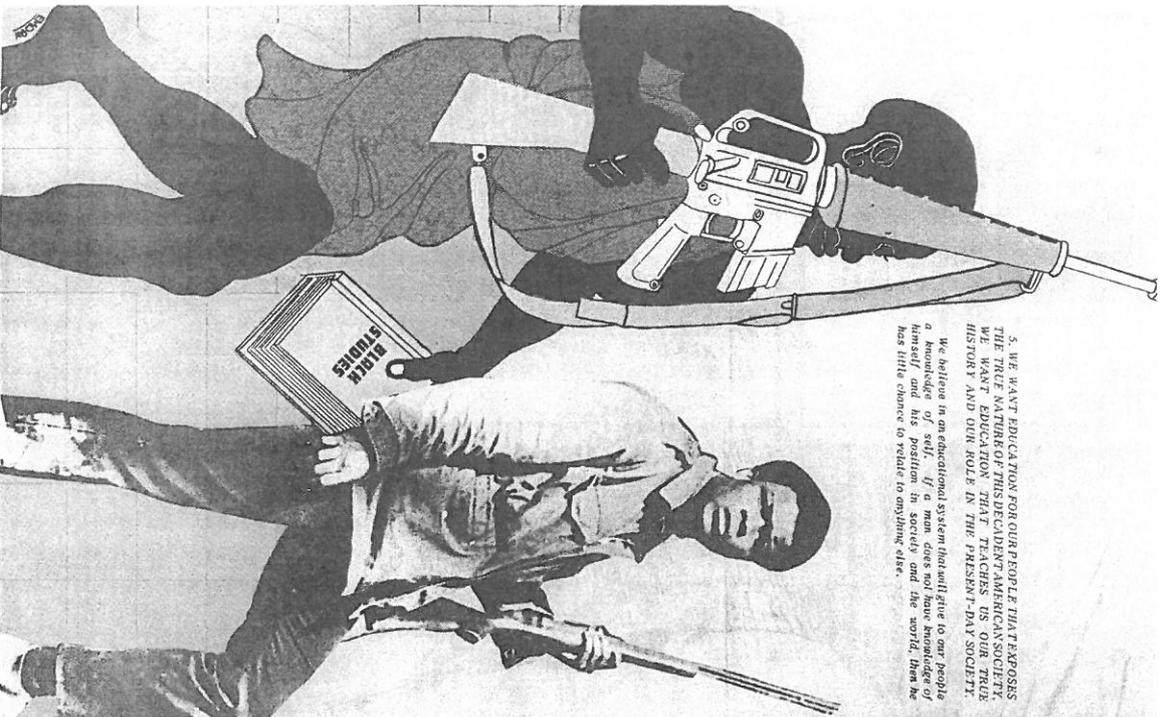
heißt, auf dem ein Speer mit Hakenkreuz Bücher durchbohrt, als Waffe des Faschismus.<sup>7</sup>

Mittlerweile sowohl als Kunstform anerkannt als auch als Skateboard-Motive verkauft werden die Plakate des sogenannten Kulturministers der Black Panther Party, Emory Douglas. Die Organisation innerhalb der Bewegung der Afroamerikaner/Afroamerikanerinnen in den USA der 1960er-Jahre setzte als Teil des Kampfes gegen rassistische Diskriminierungen und für Gleichberechtigung ebenfalls stark auf Bildung. Auf dem vorangegangenen Plakat von 1969 sind die Zeichnung einer Frau und das Foto eines Mannes auf gelbem Hintergrund montiert. Beide sind in ermächtiger Pose mit Gewehr abgebildet, die Frau hält in der linken Hand ein Buch mit dem Titel »Black Studies«. In einem Text in der rechten oberen Bildhälfte wird »education for our people« gefordert (vgl. Lampert 2013: 199 f.).

Hinsichtlich der Genres als Mittlerposition zwischen figurativer und konzeptueller Kunst sowie Gebrauchs Kunst sind die Plakate zu betrachten, die Barbara Kruger 1989 zur Mobilisierung gegen die Verschärfung der Abtreibungsgesetze in den USA einbrachte (»Your body is a battleground«). Sie ohne die frauenbewegten Mobilisierungen und Slogans interpretieren zu wollen, wäre ganz offensichtlich sinnlos.

## IV.2 Feminismus und die Strukturierung der visuellen Erfahrung

An dieses letzte Beispiel anknüpfend, werden im Folgenden noch einige weitere Beispiele für die Wechselbeziehung zwischen feministischer Bewegung und feministischer Kunst diskutiert. Jede soziale Mobilisierung ist laut Bourdieu (hier bezogen auf die Arbeiterklasse



5. WE WANT EDUCATION FOR OUR PEOPLE THAT EXPOSES THE TRUE NATURE OF THIS DECADENT AMERICAN SOCIETY. WE WANT EDUCATION THAT TEACHES US OUR TRUE HISTORY AND OUR ROLE IN THE PRESENT-DAY SOCIETY. We believe in an educational system that will allow to our people a knowledge of self. If a man does not know knowledge of himself and his position in society and the world, then he has little chance to relate to anything else.

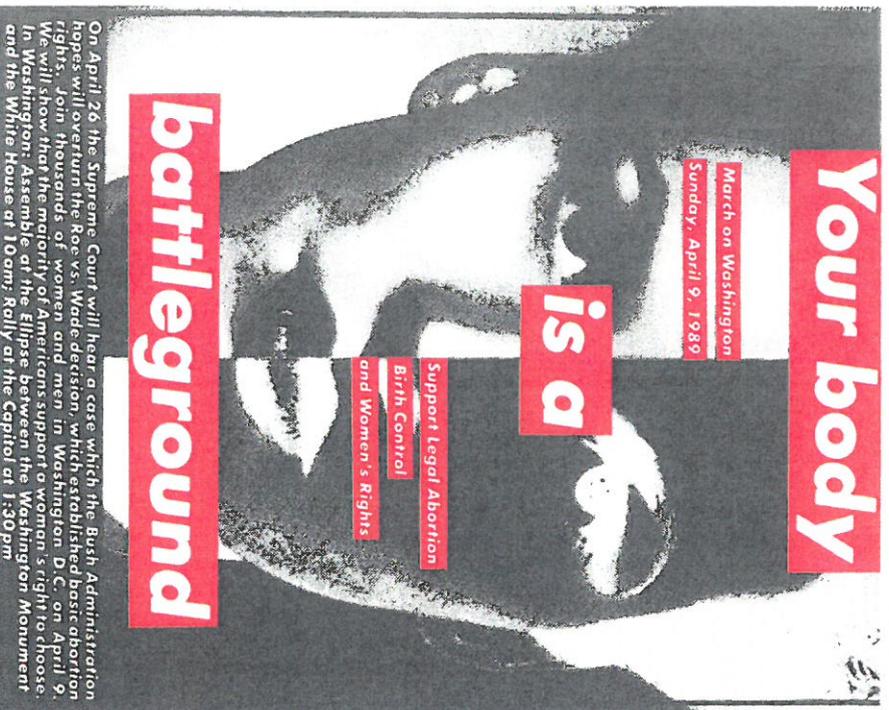
Emory Douglas: Poster, 1969

<sup>7</sup> Eine Auswahl von anarchistischen Plakaten aus dem Bürgerkrieg findet sich hier: <http://anarquismo.jimdo.com/cantés-guerra-civil-español/vom13.12.2013>.

## Über strukturelle Grenzen (hinweg)

und die Arbeitskämpfe) abhängig »von der Existenz eines symbolischen Apparats zur Produktion von Instrumenten der Wahrnehmung und des Ausdrucks der sozialen Welt« (Bourdieu 1993b: 250). Das gilt auch für die feministischen Bewegungen, die auf die Mittel der Wahrnehmungen abzielten, etwa indem sie die Frage der Abtreibung als eine um das Selbstbestimmungsrecht von Frauen formulierten oder indem sie das Thema Hausarbeit als weit über den sogenannten Reproduktionsbereich hinausreichendes durchzusetzen versuchten. Feministische Kunstproduktion blieb nicht auf die Themen »Geschlecht« oder gar »Weiblichkeit« beschränkt, sondern weitete für die Analyse der Gegenwart wesentlich das aus, was der Kunsthistoriker Michael Baxandall für die Renaissance gezeigt hatte, nämlich dass die Wahrnehmungsweisen der Menschen von unterschiedlichen »visuellen Erfahrungen strukturiert« (Baxandall 1984: 58) werden.

Die Strukturen der visuellen Erfahrungen, die kollektiven Prägnungen des Blicks, beruhen auf klassenbasierter, ethnisierter und geschlechtlicher sozialer Herkunft und bringen diese zugleich zum Ausdruck. Der Umgang mit diesen Differenzen im »weißen Mittelschicht-Feminismus« wurde bereits mit Beginn der 1970er-Jahre von Schwarzen Frauen und Frauen kritisiert, deren geografische Herkunft nicht jene Westeuropas oder Nordamerikas war (und ist) (vgl. Reilly 2007: 28 ff.). Diese Kritik machte sich ganz konkret an der Unterrepräsentation letztgenannter Frauen in Ausstellungen etc. fest, richtete sich aber auch allgemein gegen weiße und bürgerlich dominierte Blickregime. Sie blieb keinesfalls auf das Kunstfeld beschränkt, denn die etwa von der Theoretikerin bell hooks aufgeworfene Frage: »wie Beherrschung und Darstellungsform ineinandergreifen« (hooks 1994: 11), betrifft sämtliche Bereiche des Sozialen. In den feministischen Bewegungen außerhalb des Kunstbereiches wurde diese Kritik ebenso angebracht und diskutiert wie innerhalb der feministischen Theorie; in der mit dem Erstarren poststrukturalistischer Ansätze gegen unhinterfragt identitätspolitische Positio-



Barbara Kruger: Untitled (Your body is a battleground), 1989



Mierle Laderman Ukeles: Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside, 1973

nen eingeklagt wurde, »gegenüber den totalisierenden Gesten des Feminismus selbstkritisch [zu] bleiben« (Butler 1991: 33).

Auf die Struktur der visuellen Erfahrungen und die darin enthaltene und reproduzierte Verknüpfung von Herrschaft und Darstellung form gingen sowohl feministische Bewegungen als auch feministisch inspirierte Künstlerinnen ein. Diese Thematisierung bestand u.a. darin, die eigene künstlerische Arbeit im Kontext gesellschaftlicher Arbeitsteilung zu reflektieren.

Mierle Laderman Ukeles verfasste 1969 das »Maintenance Art Manifesto«, in dem sie beschrieb, dass die großen Schöpfungen

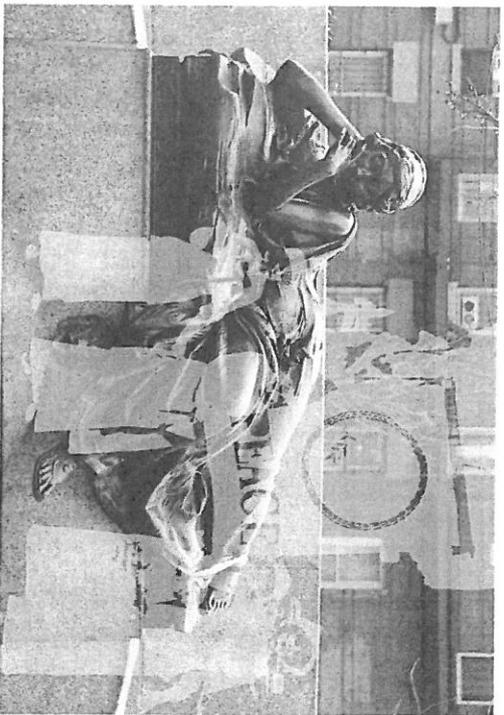


Martha Rosler: Semiotics of the Kitchen, 1975

der Moderne nur auf der Grundlage von stupiden und nicht anerkannten Instandhaltungsarbeiten (maintenance work) entstehen konnten. Sie führte in den folgenden Jahren verschiedene »Maintenance Art Performances« durch, in denen sie Museumsböden und -treppen putzte (»Bodenmalerei«) oder Vitrinen entstaubte (»Staubmalerei«). Analog zum Beginn der Zweiten Frauenbewegung in Westeuropa und Nordamerika ging es darum, die geschlechtlich formierte und sozial wie ökonomisch sehr unterschiedlich bewertete Arbeit offenzulegen.<sup>8</sup>

In Martha Roslers »Semiotics of the Kitchen« (1975) steht die Künstlerin als Hausfrau in einer Küche und führt ein Alphabet von

<sup>8</sup> Laderman Ukeles führe vor, schreibt Ines Kleesattel in einer Besprechung zu einer aktuellen, retrospektiven Ausstellung: »wie eine strukturell »feministische« Perspektive die Fundamente von kultureller Produktion und sozialer Ökonomie auf eine Weise thematisiert, die auch heute alles andere als von gestern ist« (Kleesattel 2013: 57).



Andrea Geyer: Intaglio #4 Audrey Munson, 2008

Küchengeräten vor. Auch hier geht es um feministische Bewegungsmotive, ohne dass spezifische künstlerische Kontexte abgeschrieben werden: Roslers Performance ist zugleich eine Persiflage auf Kochshows, mit der didaktischen Vorführung der Geräte auch Aufklärungsfernsehen, und wegen des Titels ein ironischer Kommentar zur damals erstarkenden semiotischen Lesart von künstlerischen Arbeiten.

Das feministische Künstlerinnen-Duo *El Polvo de Gallina Negra* (Miris Bustamante und Mónica Mayer, 1983–1993) untersuchte in verschiedenen Performances die Arbeitsbedingungen von Frauen im Kunstfeld. Bereits der Name dieses ersten feministischen Kunstkollektivs in Mexiko ist eine ironische Intervention in die Politiken des Sehens – das sogenannte Pulver der schwarzen Henne, das auf manchen mexikanischen Märkten in kleinen Tüten von Wahrsagerinnen verkauft wird, dient u.a. der Abwendung des bösen Blicks. Ausgehend von den Erfahrungen, die das Frau-Sein

in einer patriarchalen Gesellschaft mit sich bringen, war es, basierend auf einer feministischen Perspektive, eines der erklärten Ziele des Duos, »Blicke auf die visuelle Welt zu transformieren und damit die Realität zu verändern« (online<sup>9</sup>). Die Arbeit »Maldresl« (1984) bestand aus mehreren Elementen – Lesungen, Performances, einem TV-Auftritt – und reflektierte das Bild von Mutterschaft ebenso wie die (Un-)Verarbeitbarkeit der Rollen als Mutter und Künstlerin.

In ihrem mehrteiligen »The Audrey Munson Project« (2004–2008)<sup>10</sup> widmete sich Andrea Geyer dem Leben der Schauspielerin Audrey Munson (1891–1996), die als Fotomodell in den 1920er-Jahren »Queen of the Artists' Studios« in New York war. Munson diente vielen Statuen im öffentlichen Raum Manhattans als Modell, fiel aber Anfang der 1930er-Jahre einer Verleumdungskampagne zum Opfer und verbrachte daraufhin mehr als 60 Jahre ihres Lebens in einer psychiatrischen Anstalt. Auf Geyers Fotoserie »Intaglio. Audrey Munson« (2008) sind verschiedene nach Munson gefertigte Büsten und Statuen einzeln und in Schwarzweiß zu sehen, auf den Glasrahmen der Fotos sind Bilder von Aktionen und Demonstrationen der Ersten Frauenbewegung eingraviert. Die Geschichte des einen Modells lässt sich auf diese Weise nur durch die Geschichte der sozialen Bewegungen für die Rechte der Frauen hindurch lesen.

Diese künstlerischen Aktionen fokussieren nicht nur die spezifische Rolle, die der Reproduktionsarbeit innerhalb des künstlerischen Feldes zukommt. Sie reflektieren auch die allgemeine ge-

<sup>9</sup> Die beiden anderen erklärten Ziele bestanden darin, erstens »das Bild der Frau in der Kunst und den Medien zu analysieren« und zweitens »die Partizipation der Frau in der Kunst zu erforschen und zu fördern« (Archivo Virtual – Artes Escénicas, <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=arts&id=149> vom 13.12.2013).

<sup>10</sup> »The Audrey Munson Project« besteht aus verschiedenen Fotoserien und einem Künstlerinnenbuch, vgl. [www.andreaeyer.info/projects/audrey\\_munson/munsonmain.htm](http://www.andreaeyer.info/projects/audrey_munson/munsonmain.htm) vom 13.12.2013.

sellschaftliche Bedeutung der Reproduktionsarbeit und knüpfen damit an ein zentrales Thema der Frauenbewegungen der 1970er-Jahre an. Damit werden nicht automatisch die theoretischen Grundannahmen jenes Feminismus übernommen, sondern ebenfalls reflektiert, bearbeitet und ergänzt. Inhalte und Motive aus den sozialen Bewegungen werden in der Kunst transformiert und speisen sich durch diese neue Kontextsättigung wieder verändert in die Theoriegeschichte ein. Über das Mittel der Performance wird etwa – vor allem bei Rosler und Ladermann Ukeles – der performative Aspekt der Einübung und der Aufführung von Geschlechternormen betont, der für die queer-feministischen Ansätze der 1990er-Jahre so wichtig wurde. Geschlechtliche Normen und ihre Aufführung hängen mit der Reproduktion in der kapitalistischen Arbeitsteilung eng zusammen, sie sind gewissermaßen aufeinander abgestimmt. Insbesondere materialistische Feministinnen haben auf diesen Zusammenhang immer wieder hingewiesen: »Aus der Perspektive eines materialistischen Feminismus ist die Geschlechternorm so nichts anderes als das Qualitätsprofil einer Stellenausschreibung; die geschlechtliche Sozialisation eine Berufsausbildung« (Kitchen Politics 2012: 20)

Damit ist, wenn auch vielleicht etwas ruckartig, der Bogen zur Frage der Bildung wieder gespannt. Sozialisation und Bildung machen uns nicht nur zu geschlechtlichen Wesen, sondern passen uns auch in die kapitalistische Verwertung ein. Aber sie tun das nie automatisch und gleichförmig, sondern immer auf der Grundlage von Kämpfen um ihre Mittel, Formen und Inhalte und vermittelt über Institutionen (u.a. Familie, Schule, Universität).

## V. Kunst – Bewegung – Universität

Grob gesprochen sind öffentliche (Bildungs-)Institutionen immer beides: einerseits Disziplinierungsanstalten, Zurichtungsinstrumente, die diejenigen, die sie durchlaufen, einpassen sollen in das jeweilige gesellschaftliche große Ganze. Andererseits ist mit ihnen aber immer auch ein Gleichheitsanspruch verknüpft, eine Hoffnung auf sozialen Ausgleich und (individuellen) gesellschaftlichen Aufstieg.

Dass die sozialistische Gleichung »Mehr Bildung = mehr soziale Gleichheit« aufgehen kann, ist nicht unbedingt widerlegt. Dennoch hat sie etwas an Strahlkraft eingebüßt. Zumindest insofern sie als Ermöglichung des Zugangs zu Institutionen verstanden wird, wie es etwa im Gemälde des Muralisten David Alfaro Siqueiros an der Außenwand des Rektorats der größten Universität Lateinamerikas, der UNAM in Mexiko-Stadt, formuliert ist, das den Titel trägt:



David Siqueiros: El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo, 1952

»Das Volk in die Universität, die Universität dem Volke« (1952–1956). Die Institution soll in diesem Modell schließlich »anders«, gewissermaßen von außen (vom bisher ausgeschlossenen Volk, statt von den Eliten) besetzt werden.

So einfach, als Prozess des Kaperns und der Masseninklusion, lässt sich die Frage nach dem Umgang mit den Institutionen wohl gegenwärtig nicht mehr beantworten. Statt mit einem Bildungssystem der Eliten, dem »das Volk« gegenübersteht, haben wir es eher mit einer Universität im »Modus der Modulation« (Raunig 2012: 41) zu tun: In sie kommen wir nicht von außen, sondern von innen, denn sie integriert uns bereits weit vor dem Eintritt in die konkrete Bildungsinstitution und zapft kreative Wissensproduktion ebenso an, wie sie neue Formen der Disziplinierung implantiert. Dieser Umstand erfordert die Suche nach neuen Antworten auf die eingangs aufgeworfene Frage nach Repräsentationsmodi – Antworten, die hier nicht mehr gegeben werden können.

## Literatur

- Alvarez, Sonia E./Escobar, Arturo (Hg.) (1992): *The Making of Social Movements in Latin America: Identity, Strategy and Democracy*. Boulder/Oxford: Westview Press.
- Alvarez, Sonia E./Escobar, Arturo/Dagnino, Evelina (Hg.) (1998): *Cultures of Politics – Politics of Cultures: Re-Visioning Latin American Social Movements*, Boulder/Oxford: Westview Press.
- Alvarez, Sonia E./Dagnino, Evelina/Escobar, Arturo (2004): »Kultur und Politik in Sozialen Bewegungen Lateinamerikas«, in: Olaf Kaltmeier/Jens Kastner/Elisabeth Tuder (Hg.), *Neoliberalismus – Autonomie – Widerstand. Soziale Bewegungen in Lateinamerika*, Münster: Westfälisches Dampfboot, S. 31–58.
- Baxandall, Michael (1984): *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und*

*Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1993): *Soziologische Fragen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1993a): »Aber wer hat die »Schöpfer« geschaffen?«, in: Pierre Bourdieu, *Soziologische Fragen*, S. 197–211.

Bourdieu, Pierre (1993b): »Streik und politisches Handeln«, in: Pierre Bourdieu, *Soziologische Fragen*, S. 239–251.

Bourdieu, Pierre (1997): »Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung«, in: Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 159–201.

Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Cannitzer, Luis (2007): *Conceptualism in Latin American Art: Dialectics of Liberation*, Austin: University of Texas Press.

Deinhard, Hanna (1967): »Bedeutung und Ausdruck«, in: Hanna Deinhard, *Bedeutung und Ausdruck. Zur Soziologie der Malerei*, Neuwied/Berlin: Luchterhand, S. 6–87.

Gombrich, Ernst H. (1996 [1950]): *Die Geschichte der Kunst*, Berlin: Phaidon.

Graw, Isabelle (2003): *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln: Dumont.

Hauser, Arnold (1983): *Soziologie der Kunst*, München: dtv.

Holert, Tom (2010a): »Der Akku der Kritik. Bildungsproteste und verteilte Handlungsfähigkeit«, in: die bildende. Die Zeitung der Akademie der bildenden Künste Wien vom 05.03.2010, S. 28–30.

Holert, Tom (2010b): »Etwas anderes als die Bürokratie der »Qualität. Kunstausbildung und Protest, 2009/1979«, in: *transversal* vom Oktober 2010, <http://eipcp.net/transversal/1210/holert/> de vom 13.12.2013.

- hooks, bell (1994): »Einleitung: Über revolutionäre Einstellungen«, in: bell hooks, Black Looks. Popkultur – Medien – Rassismus, Berlin: Orlanda Frauenverlag, S. 9–17.
- Kastner, Jens/Waibel, Tom (2009): »Politik und die Hilfe der Zeichen. Cultural Turn und soziale Bewegungen in Lateinamerika«, in: Jens Kastner/Tom Waibel (Hg.), ... mit Hilfe der Zeichen / por medio de signos ... Transnationalismus, soziale Bewegungen und kulturelle Praktiken in Lateinamerika (= Atención! Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Instituts, Band 13), Wien/Münster: LIT Verlag, S. 11–34.
- Kastner, Jens (2009a): »Reiche Eltern für alle! Die Proteste der Studierenden in Österreich«, in: graswurzelrevolution, Nr. 344 vom Dezember 2009, S. 1 ff., [www.graswurzel.net/344/uni.shtml](http://www.graswurzel.net/344/uni.shtml)
- Kastner, Jens (2009b): »Artistic Internationalism and Institutional Critique«, in: Gerald Raunig/Gene Ray (Hg.), Art and Contemporary Critical Practices. Reinventing Institutional Critique, London: Mayfly, S. 43–51.
- Kastner, Jens (2012a): »Zur Hölle mit der Kultur! Anarchismus, Neomarxismus und die Kunst«, in: Philippe Kellermann (Hg.), Begegnungen feindlicher Brüder. Zum Verhältnis von Anarchismus und Marxismus in der Geschichte der sozialistischen Bewegung, Band 2, Münster: Unrast, S. 140–161.
- Kastner, Jens (2012b): Der Streit um den ästhetischen Blick. Kunst und Politik zwischen Jacques Rancière und Pierre Bourdieu, Wien/Berlin: Turia + Kant.
- Kitchen Politics – Queerfeministische Interventionen (2012): »Einleitung. Oder: Anleitung zum Aufstand aus der Küche«, in: Sylvia Federici (Hg.), Aufstand aus der Küche. Reproduktionsarbeit im globalen Kapitalismus und die unvollendete feministische Revolution, Münster: edition assemblage, S. 6–20.
- Kleesattel, Ines (2013): »Mierle Laderman Ukeles. Maintenance Art Works 1969–1980, 09.03.–19.05.2013, Grazer Kunstverein, in: springerlin. Hefte für Gegenwartskunst. Heft 2 vom Frühjahr 2013, S. 56–58.
- Kraushaar, Wolfgang (2012): Der Griff nach der Notbremse. Nahaufnahmen des Protests, Berlin: Wagenbach.
- Krauss, Rosalind (2011 [1993]): Das optische Unbewusste, Hamburg: Philo.
- Lampert, Nicolas (2013): A People's Art History of the United States, New York City: The New Press.
- Munder, Heike/Wuggenig, Ulf (Hg.) (2012): Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst, Zürich: JRP / Ringier.
- Piper, Adrian (2002): »Notizen zu Funk I–IV«, in: Sabine Breitwieser (Hg.), Adrian Piper seit 1965. Metakunst und Kunstkritik, Ausstellungskatalog Generali Foundation Wien, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 231–247.
- Rancière, Jacques (2008): Der emanzipierte Zuschauer, Wien: Passagen.
- Rancière, Jacques (2011a): Althusser's Lesson, London/New York: Continuum Books.
- Rancière, Jacques (2011b): »Die Lust an der politischen Verwandlung« (= Interview mit Jacques Rancière und Judith Revel in der Tageszeitung Liberación vom 24.05.2008), in: Jacques Rancière, Moments politiques. Interventionen 1977–2009, Zürich: diaphanes, S. 187–197.
- Raunig, Gerald (2012): Fabriken des Wissens. Streifen und Glätten 1, Zürich: diaphanes.
- Read, Herbert (2006 [1959/1974]): A Concise History of Modern Painting, London: Thames & Hudson.
- Reed, TV. (2005): The Art of Protest. Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Reilly, Maura (2007): »Introduction: Towards Transnational Femin-

- nism«, in: Linda Nochlin/Maura Reilly (Hg.), *Global Feminism. New Directions in Contemporary Art*, Ausstellungskatalog Brooklyn Museum, London/New York: Merrell, S. 15–45.
- Schaffer, Johanna (2008): *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld: transcript.
- Thornton, Sarah (2010): *Sieben Tage in der Kunstwelt*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Vester, Michael/von Oertzen, Peter/Geiling, Heiko/Hermann, Thomas/Müller, Dagmar (Hg.) (2001): *Soziale Milieus im gesellschaftlichen Strukturwandel*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Vester, Michael (2010): »Alternativbewegung und neue soziale Milieus. Ihre soziale Zusammensetzung und ihr Zusammenhang mit dem Wandel der Sozialstruktur«, in: Sven Reichardt/Detlef Siegfried (Hg.), *Das alternative Milieu. Antibürgerlicher Lebensstil und linke Politik in der Bundesrepublik Deutschland und Europa 1968–1983*, Göttingen: Wallstein, S. 27–60.
- Virno, Paolo (2005): *Grammatik der Multitude*, Wien: Turia + Kant.
- Virno, Paolo (2010): *Exodus*, Wien: Turia + Kant.
- Virno, Paolo (2009): »The Dismasure of Art« (Interview von Sonja Lavaert und Pascal Gielen), in: Pascal Gielen/Paul de Bruyne (Hg.), *Being Artist in Post-Fordist Times*, Rotterdam: NAI Publishers, S. 17–44.
- Wiener Kollektiv (2010): »Spät im Wintersemester«, in: Johanna Charlotte Horst/Vera Kaulbarsch/Elias Kreuzmair/Lea Kuhn/Tillmann Severin/Kyrylo Tkachenko (Hg.), *Unbedingte Universitäten: Was passiert? Stellungnahmen zur Lage der Universität*, Zürich: diaphanes, S. 37–40.
- Wuggenig, Ulf (2012): »Symbolisches Kapital und Subjekttafekte in der Reputationsökonomie«, in: Heike Munder/Ulf Wuggenig (Hg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst*, Zürich: JRP / Ringier, S. 279–313.

## Abbildungen

Studierendenprotest an der Akademie der bildenden Künste Wien

2009. Foto: Jens Kastner.

Ad Reinhardt: *What do you represent?*, Detail aus *How to look at a Cubist Painting*, P. M. 27. Januar 1946. Aus: Godfrey, Tony (2005), *Konzeptuelle Kunst*, Berlin: Phaidon, S. 65.

Hannah Wilke: *What Does This Represent? What Do You Represent?* (Reinhardt), 1984-87, Fotograf: David Goddard. Aus: Rekkitt, Helena (Hg.) (2005), *Kunst und Feminismus*, Berlin: Phaidon, S. 127.

Jörg Immendorff: *Wo stehst du mit deiner Kunst, Kollege?*, 1973. Aus: *Texte zur Kunst*, 21. Jahrgang, Heft 81, März 2011, S. 117.

Joseph Beuys: *Demokratie ist lustig*, Plakat 1973. Aus: Quermann, Andreas (2006), »Demokratie ist lustig« *Der Politische Künstler Joseph Beuys*, Berlin: Reimer, S. 343.

Adrian Piper: *Funk Lessons Berkeley Performances*, 1983, Plakat. Aus: Breitwieser, Sabine (Hg.) (2002), *Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik / Generali Foundation*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 230.

Adrian Piper: *Funk Lessons Berkeley Performances*, 1983. Aus: Breitwieser, Sabine (Hg.) (2002), *Adrian Piper seit 1965: Metakunst und Kunstkritik / Generali Foundation*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, S. 235.

Cristóbal Arceche: *Les milicies, us necessiten!*, 1936. Quelle: Biblioteca Nacional de España (<http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/BNE300/Exposicion/Seccion3/sub3/Obra54.htm?origen=galeria>).

Emory Douglas: *Poster*, 1969. Aus: Durant, Sam (Hg.) (2007), *Black Panther: The Revolutionary Art of Emory Douglas*, New York: Rizzoli, S. 168.

Jens Kastner

- Barbara Kruger: Untitled (Your body is a battleground), 1989, Fotosiebdruck auf Vinyl, 61 x 61cm. Aus: Reckitt, Helena (Hg.) (2005), Kunst und Feminismus, Berlin: Phaidon, S. 152.
- Mierle Laderman Ukeles: Hartford Wash: Washing, Tracks, Maintenance: Outside, 1973. Aus: Reckitt, Helena (Hg.) (2005), Kunst und Feminismus, Berlin: Phaidon, S. 92.
- Martha Rosler: Semiotics of the Kitchen, 1975, Video s/w, 6 Minuten. Aus: Reckitt, Helena (Hg.) (2005), Kunst und Feminismus, Berlin: Phaidon, S. 87.
- Andrea Geyer: Intaglio #4 Audrey Munson, 2008, 28 x 35,5cm, Glyceedruck, sandgestrahltes Glas. Courtesy: Andrea Geyer.
- David Siqueiros: El pueblo a la universidad, la universidad al pueblo, 1952, Universidad Nacional Autónoma de México. Quelle: Wikimedia Public Domain, Fotograf: Régis Lachau.

58

## Anette Baldauf

### 'Girl Activismus'

März 2012, in einem Wahllokal in Moskau: Drei Frauen betreten den Raum, sie ziehen ihr T-Shirt aus und entblößen ihre nackten Brüste. Auf ihrem Oberkörper steht in großen, schwarzen Buchstaben: »I steal for Putin.« Mit dem Einsatz ihrer Körper protestieren die Frauen gegen eine Scheinwahl, die den Präsidenten Russlands für eine dritte Amtsperiode legitimieren soll. Die Frauen nähern sich den Wahlurnen, schreien und schimpfen. Innerhalb weniger Minuten werden sie von bewaffneten Sicherheitsbeamten vom Ort entfernt.

Einen Monat zuvor, in der Moskauer Christ-Erlöser-Kathedrale: Sechs Frauen, gekleidet in bunten Strumpfhosen, farbigen Kleidern und Balaklavas, verbeugen sich vor dem Altar. Sie bekreuzigen sich und stimmen zum Gebet an: »Jungfrau Maria, Mutter Gottes, entferne Putin.« Der Chor der Frauen singt erst sanft und zurückhaltend, dann geben aggressive Gitarrenriffs und Drumbeats den Ton an. Eine der Frauen, ihre Faust im Zorn erhoben, wütet: »Die Kirche lobpreist die faulen Diktatoren.«

Zwei feministische Interventionen, ein übergeordnetes Ziel, zwei radikal unterschiedliche Taktiken. Das ukrainische Frauenkollektiv Femen setzt den nackten Körper der Frau als Werkzeug ein, um auf Menschenrechtsverletzungen aufmerksam zu machen. Das Kollektiv weiß um die Konditionen einer kurzweiligen Ökonomie der Aufmerksamkeit: Für eine auf Spektakel ausgerichtete

59

<sup>1</sup> Eine erste Version dieses Artikels veröffentlichte ich gemeinsam mit Katharina Weingartner in Mania, Thomas et al. (Hg.) (2013), ShePOP. Frauen. Macht. Musik. Gronau: Telos Verlag, S. 41–53.

Jens Kastner

## Delegation und Erbauungswissenschaft Zur Kritik der zapatismusnahen Forschung zu sozialen Bewegungen

„Wenn es in einem Land Parteien gibt, entsteht früher oder später eine Sachlage, in der es unmöglich ist, wirksam auf die öffentlichen Angelegenheiten Einfluss zu nehmen, ohne in eine Partei einzutreten und das Spiel mitzuspielen. Wer immer sich für die Sache der Allgemeinheit interessiert, möchte sich wirksam interessieren.“  
Simone Weil, 1943 (Weil 2009: 25)

„Will man jemanden nicht als politisches Wesen erkennen, beginnt man damit, ihn nicht als Träger von Zeichen politischen Seins [politicalité] zu sehen, nicht zu verstehen, was er sagt, nicht zu hören, dass es eine Rede ist, die aus seinem Mund kommt.“  
Jacques Rancière, 2000 (Rancière 2008: 34)

„Zu sagen: Man muß etwas tun, gibt einem schon den touch des 18. Jahrhunderts. [...] Ich ziehe es vor, enttäuscht zu sein, als irreführend und betrügerisch.“  
Pierre Bourdieu, 1989 (Bourdieu 1991: 31)

### Reden über soziale Bewegungen

Dieser Text handelt von der Frage nach dem angemessenen Reden über soziale Bewegungen. Es geht also weniger um die Praktiken der Bewegungen selbst, als vielmehr darum, in welcher Art und Weise, mit welchem Impetus, unter Hervorhebung welcher Strukturbedingungen einerseits und welcher Bewegungspraktiken andererseits eine theoretisch anspruchsvolle sozialwissenschaftliche Bewegungsforschung zu betreiben ist. Diese Frage möchte ich am Beispiel der bewegungsnahen theoretischen Ansätze von John Holloway und Raúl Zibechi und deren Bezugnahmen auf den Zapatistischen Aufstand in Chiapas (Mexiko) diskutieren, und zwar vor dem Hintergrund eines Textes, in dem Pierre Bourdieu vor der allzu leichtfertigen sozialwissenschaftlichen Verdoppelung von Illusionen warnt, denen sich die Bewegungen selbst zuweilen hingeben.

In seinem Aufsatz „Delegation und politischer Fetischismus“ – als Vortrag 1983 gehalten und auf Französisch erstmals 1984 veröffentlicht – analysiert der französische Soziologe die Durchsetzung einer, wie er es nennt, jakobinischen „Priestersicht der Politik“ (Bourdieu 1992b: 192). Diese Sicht auf das Politische habe sich allgemein verbreitet und sei dermaßen verinnerlicht, „daß die letzte politische Revolution, die Revolution gegen die politische Klerikatur und gegen die in jedem Delegationsakt potentiell enthaltene Usurpation, noch immer aussteht.“ (ebd.: 192) Sie bestehe darin, Delegation – auf die Politik angewiesen ist, um als solche zu gelten – unsichtbar zu machen. Die „Priestersicht der Politik“ setze eine Mystifizierung in Gang, die nicht nur den Blick auf die Konstitution politisch handelnder Gruppen verschleierte und sie als Form eines kollektiven „mystischen Körpers“ (ebd.: 180) erscheinen lasse, sondern mit dieser Verschleierung auch dazu beitrage, dass diese Mystik der Politik sich fortsetze. Sie ist, in einem Wort, antiaufklärerisch. Bourdieu verwendet den Ausdruck „Priestersicht“ in Anlehnung an die Funktionsweisen religiöser Autoritäten. Sie ist diejenige Sichtweise auf die soziale Welt, der es obliegt, profane Dinge zu sakralen zu erklären. Ihr gelingt es zudem, abweichende Blickwinkel moralisch ins Abseits zu stellen – schuldig und auch selbst schuld ist, wer nicht mitmacht – und institutionell zu entlegitimieren. Einerseits mystifizierend, ist die Priestersicht andererseits stets mit einem Interesse an Rationalisierung ausgestattet, aus der sie, zum quasi theologischen Dogma gemacht, ihre Legitimität zieht. Mit der Übertragung auf das Feld der Politik, die Bourdieu (2000) in Folge seiner Analyse der Parallelen und gegenseitigen Abhängigkeiten zwischen religiöser Autorität und weltlicher Macht im Anschluss an die Religionssoziologie Max Webers selbst vorgenommen hatte, lenkt er seine Aufmerksamkeit auf die Denk- und Wahrnehmungsweisen des Politischen. Ein solch kulturtheoretischer, d.h. auf die symbolischen Grundlagen des Denkens und Handelns gerichteter Blick geht davon aus, dass soziale Kämpfe immer auch Kämpfe um die Sichtweisen des Sozialen sind (vgl. auch Kastner & Waibel 2009).

Nun hat es seit der Veröffentlichung von Bourdieus Text – und auch vorher schon – nicht wenige Versuche gegeben, die „letzte Revolution“ zu vollziehen oder zumindest doch an ihr zu arbeiten. Die AkteurInnen solcher Versuche, die darin bestanden und bestehen, das Delegationsprinzip auszuhebeln, zu umgehen, zu vermeiden oder zu verwandeln, werden gemeinhin soziale Bewegungen genannt. Sie lassen sich sogar noch genauer eingrenzen: Libertär inspirierte soziale Bewegungen haben es qua Anspruch darauf abgesehen, Prozesse der Delegation zu demokratisieren, Repräsentationsmechanismen häufig in der ganzen inhaltlichen Bandbreite von Repräsentation als Darstellung, Vorstellung und Stellvertretung nicht

nur in den Konstitutionen der eigenen Kollektivität, sondern auch im Feld der Macht insgesamt zu hinterfragen. Man kann es sogar als Spezifikum libertärer Bewegungen beschreiben, das eine als mobilisatorischen Kern oder gar Voraussetzung für das andere zu begreifen, also die Modifizierungen der Delegationsbeziehungen in den eigenen Reihen einerseits als praktische Vorstufe und andererseits als theoretische Notwendigkeit für das Ziel der delegationslosen, schließlich herrschaftsfreien Gesellschaft auszugeben. Ein Beispiel für eine solche Bewegung ist der Zapatismus. Als Guerilla-Organisation und soziale Bewegung haben die Zapatistas u.a. mit dem Prinzip des „mandar obedeciendo“ („gehorchend befehlen“) den herkömmlichen Mandatsbeziehungen von Anfang an basisdemokratische Verfahrensweisen entgegengesetzt. Mit dem „caminar preguntando“ („fragend voranschreiten“) postulieren sie zudem für die eigene Bewegung einen anti-avantgardistischen und repräsentationskritischen Modus des Politischen.

Diese und die davon inspirierten delegationskritischen Organisationsformen sind wiederum der Bewegungsforschung nicht verborgen geblieben und zum Teil mit Begeisterung aufgenommen worden. Die Analysen und Positionen des in Puebla (Mexiko) lehrenden Politikwissenschaftlers John Holloway und die des uruguayischen Journalisten und Sozialwissenschaftlers Raúl Zibechi können als zwei der prominentesten Stimmen dieser Bewegungsforschung gelten, deren Beschreibungen selbst schon als Interventionen gegen die Priestersicht zu verstehen sind. Als neue Form der Politik wird dabei, kurz gesagt, genau das geschildert, was für andere aus dem Bereich des Politischen herausfällt. Allerdings geraten die Versuche, gegen Priestersicht und Delegation aktiv diskursiv zu intervenieren, selbst in Dilemmata des Politischen. Die intellektuellen UnterstützerInnen der Bewegungen tendieren erstens dazu, die Priestersicht allein dadurch abschaffen zu wollen, dass bzw. indem sie ihr die Gültigkeit und Legitimität absprechen. Sicherlich muss der Erkenntnis Rechnung getragen werden, dass Diagnosen immer auch performative Aspekte aufweisen, ihren Gegenstand also selbst mit hervorbringen. Eine Bewegung oder eine Position ist insofern auch zu schwächen, indem man nicht bzw. schlecht von ihr redet. Aber mit einem solchen Sprechakt allein ist die Wirksamkeit der symbolischen Macht der auf Delegationsbeziehungen basierenden Politik nicht entkräftet. Darüber hinaus legen zweitens die Beschreibungen der Produktions- und Reproduktionsbedingungen der Priestersicht, die zugleich intellektuelle Interventionen gegen sie sein wollen, häufig nahe, dass diese Anschauung schlicht nicht zu teilen brauche, wer selbst kein Priester sei. Es zeichnet aber gerade die Rolle und Funktion des Priesters aus, dass es Leute gibt, die sich von ihm führen lassen, ihm glauben und das von ihm verkörperte

Glaubenssystem (bewusst oder unbewusst) verbreiten helfen. Schließlich haben die Bewegungen selbst mit dem Dilemma zu kämpfen, das der auf Delegation beruhende politische Fetischismus produziert: Es besteht darin, dass im politischen Feld nicht als Politik anerkannt wird, was nicht auch Delegationsbeziehungen produziert. So wie der Delegations- und Mandatsbeziehung immer die Entfremdung der Mandatierten von denen innewohnt, die sie mit einem Mandat ausgestattet haben, so wird umgekehrt der Angriff auf die Mandatsbeziehungen als Entfremdung vom Politischen wahrgenommen und als Verletzung der Spielregeln des politischen Feldes interpretiert. Die Anerkennung der Delegationsbeziehung ist, so eine These dieses Beitrags, nicht über die – sozialwissenschaftliche wie aktivistische – Wertschätzung alternativer Organisations- und Lebensmodelle allein zu durchbrechen. Denn wie jede Form sozialer Anerkennung beruht sie auf einer „Ökonomie des symbolischen Tausches“ (Bourdieu), also nicht auf einer Unterdrückungs- und Ausschlussbeziehung, sondern auf einer zwar asymmetrischen, aber reziproken Beziehung, in der beispielsweise die Privilegien der einen mit den Posten der anderen abgegolten werden. Eine Alternative zur Priestersicht kann sich schließlich nur durchsetzen, wenn anerkannt wird, dass die Delegationsbeziehung keine repressionsbasierte, sondern eine konsensuale Form der Politik ist, die durch viele – auch flache – Hierarchiestufen gegenseitiger Begünstigung, Privilegierung, voneinander abhängiger Positionierungen und Profite abgesichert wird und deshalb auch nicht durch die Abschaffung der Priester – verstanden als die im und durch das politische Feld legitimierten und legitimierenden SprecherInnen – allein zu beenden ist.

## Worte und das Schweigen der Anderen: Delegation nach Bourdieu

Nach Bourdieu ist Delegation nicht einfach vertragsrechtlich die Ausstattung eines/einer Einzelnen oder einer kleinen Gruppe mit den Befugnissen einer größeren Gruppe. Vielmehr sieht der französische Soziologe umgekehrt die Delegation als ein Prinzip, mit dessen Hilfe sich diese größere Gruppe überhaupt erst konstituiert: „Delegation ist also der Akt, durch den sich eine Gruppe formiert, indem sie sich mit all dem ausstattet, was eine Gruppe zu einer solchen erst macht“ (Bourdieu 1992b: 176). Der oder die Delegierte bringe als Signifikat nicht nur die bezeichnete Gruppe zum Ausdruck, er/sie repräsentiere sie nicht bloß, „vielmehr“, so Bourdieu (ebd.: 178), „bedeutet er sie zu existieren, verfügt er über die Macht, die von ihm bedeutete Gruppe vermittelt Mobilisierung zu sichtbarer Existenz aufzurufen.“ Allein dadurch, dass zwischen der mit dem repräsentativen Mandat ausgestatteten Person

und der potenziellen Rede dieser Person keine Einheit bestehe, man also für etwas gewählt sein und dennoch gegen die, von denen man gewählt worden ist, handeln könne, sei die Abweichung in der Delegation stets enthalten, d.h. dass „die Entfremdung zwischen Mandanten und Mandatsträger der Delegationsbeziehung als Möglichkeit immer schon immanent ist“ (ebd.: 177). Nicht alle sind allerdings gleichermaßen darauf angewiesen, eine Delegationsbeziehung einzugehen. Den Herrschenden kommen die nicht artikulierten Stimmen isolierter AkteurInnen tendenziell zugute, da diese Stimmen als solche die herrschende Ordnung nicht in Frage zu stellen vermögen. Die Beherrschten hingegen sind auf die Delegation angewiesen, denn nur die Mittel der Repräsentation bringen sie überhaupt zur – legitimen – Existenz. Demnach sind vor allem ökonomisch und kulturell Arme, d.h. mit wenig Geld und Bildungskapital Ausgestattete, nach Bourdieu gezwungen, Delegationsbeziehungen einzugehen. Isolierte Individuen, ungeübt, ihre Stimme zu erheben, und nicht vermögend genug, sich Gehör zu verschaffen, seien auf die Alternative angewiesen, „zu schweigen oder andere für sich sprechen zu lassen“ (ebd.: 178). Diese strukturelle Ausgangssituation der Benachteiligten macht Bourdieu selbst noch im Pariser Mai 1968 aus, der von anderen Intellektuellen als ermächtigendes Ereignis interpretiert wurde, in der die bis dahin Sprachlosen – d.h. auch die politisch Unorganisierten – ihre Stimme erhoben hätten. Bourdieu hingegen meint, es sei vergessen worden, dass „der *Akt des Wortergreifens*, von dem während und nach den Mai-Ereignissen so viel die Rede war, immer ein Ergreifen der Worte der anderen ist oder vielmehr: ihres Schweigens [...]“ (Bourdieu 1998: 300). Es geht schließlich nicht nur um das Angewiesen-Sein auf Delegation, sondern darüber hinaus auch um die historisch-materiellen Möglichkeiten und die Befähigungen, das Wort zu ergreifen. Bourdieu entwickelt hier bereits eine Figur fundamentaler Differenz in den Ausgangspositionen der artikulierten *und* gehörten Rede. Diese Figur wurde später von den *Post-colonial Studies* weiterentwickelt: 1988 hat Gayatri Chakravorty Spivak (2008) in ihrem berühmt gewordenen Essay „Can the Subaltern Speak?“ die hegemonialen Bedingungen herausgestellt, die ein Gehört-Werden der Subalternen gleichsam unmöglich machen. Sie entwickelte diese Position u.a. in Auseinandersetzung mit Michel Foucault und Gilles Deleuze, die zu den Begeisterten der Ermächtigung von 1968 gehörten.

## Zapatistische Politik...

Die Zapatistische Armee der Nationalen Befreiung (*Ejército Zapatista de Liberación Nacional*, EZLN) hatte in ihrer *Sechsten Erklärung aus dem*

*Lakandonischen Urwald* im Juni 2005 bekannt gegeben, fortan mit politischen Parteien, denen sie von Anfang ablehnend gegenüberstand, nun auch nicht mehr in strategischen Allianzen zusammenzuarbeiten.<sup>1</sup> Die Ablehnung der Parteiform hatte die Geschichte der 1983 gegründeten Guerilla-Bewegung geprägt. Seit Beginn ihres Aufstands am 1. 1. 1994 hatten die Zapatistas in den eigenen Reihen basisdemokratische Organisationsformen etabliert. So wird in den von ihnen kontrollierten Gemeinden nach dem Prinzip des „mandar obedeciendo“ regiert. Delegierte unterliegen einem imperativen Mandat und ihre Amtsführung ist zeitlich begrenzt. Damit ist einerseits eine Machtanhäufung kaum möglich ist. Andererseits erlaubt das imperative Mandat eine weit gestreute Beteiligung. Diese basisdemokratischen Prinzipien haben die Zapatistas nicht nur für die Organisation der eigenen, indigen geprägten Bewegung proklamiert und praktiziert, sondern auch als universellen Anspruch formuliert. Sie vertreten dabei eine Haltung, die sowohl identitätspolitische Aspekte enthält als auch strategisch-universalistisch vorgeht: So beginnt einerseits 1994 die *Erste Erklärung aus dem Lakandonischen Urwald* mit den Worten „Wir sind das Ergebnis von 500 Jahren Kampf“. Sie spielt damit auf eine gemeinsame, Identität stiftende Geschichte an, die immer wieder auch in den konkreten politischen Auseinandersetzungen, beispielsweise um die Durchsetzung der kollektiven Rechte, zur Mobilisierung der Anhängerschaft und zur Plausibilisierung der eigenen Anliegen genutzt wurde. Andererseits lautet eine der paradox wirkenden Parolen der Zapatistas „Hinter unseren Masken sind wir ihr“. Sie lässt sowohl eine alle umfassende als auch eine konkretere Lektüre zu, die sich nicht auf „die Menschheit“, sondern speziell auf die in den Kampagnen immer wieder adressierten anti-neoliberalen Kräfte bezieht.<sup>2</sup>

Ferner richteten sich die zahlreichen Mobilisierungen, die die Zapatistas über die Verwaltung der regionalen Autonomie hinaus unternahmen, von Beginn an nur an die so genannte „Zivilgesellschaft“, zu der sie die politischen Parteien explizit nicht zählten (vgl. Kerkeling 2006). Die in der *Sechsten Erklärung* zum Ausdruck gebrachte Haltung wirkte sich vor allem

- 
- 1 Wenn im Folgenden aus der Perspektive der Bourdieuschen Kritik von Zapatismus und Delegation die Rede ist, muss nicht in erster Linie von Subcomandante Marcos gesprochen werden. Dieser ist in den 1990er Jahren zu einem Medienstar avanciert – eine Entwicklung, die für die Außenwirkung des Zapatismus zwar bedeutend war und ist, aber für die Bewegung selbst nicht überschätzt und daher auch durch die sozialwissenschaftliche Forschung nicht verdoppelt werden sollte. Denn nach Bourdieu funktioniert die Usurpation des Mandatsträgers oder der Mandatsträgerin als Person, die glauben macht, dass „hinter ihr“ eine Gruppe steht, in deren Namen sie spricht, insbesondere dadurch, dass einerseits diesem Sprechen niemand widerspricht und andererseits die sprechende Person als SprecherIn angesprochen wird.
  - 2 Zum „strategischen Universalismus“ sozialer Bewegungen vgl. Gilroy 2001, in Bezug auf den Zapatismus vgl. Kastner 2007.

auf die politischen Kämpfe während des mexikanischen Präsidentschaftswahlkampfes 2006 aus. Anstatt sich für den Kandidaten der sozialdemokratischen *Partei der Demokratischen Revolution* (PRD) Andrés Manuel López Obrador auszusprechen, wie es viele andere linke Gruppierungen taten, gingen EZLN und zapatistische Bewegung in offensive Opposition zum gesamten politischen Establishment und gründeten, in Abgrenzung zu den Wahlkampagnen der politischen Parteien, die „Andere Kampagne“. Dieser Mobilisierung schlossen sich rund 1.000 Organisationen und Gruppen aus ganz Mexiko an. Mit dieser Haltung zogen sich die Zapatistas viel Unmut in weiten Teilen der Linken zu, die in López Obrador einen Hoffnungsträger für ein Ende des Neoliberalismus und für einen demokratischen Wechsel in Mexiko sah. Dieser Unmut steigerte sich freilich noch, als die regierende *Partei der Nationalen Aktion* (PAN) mit Felipe Calderón an der Spitze – wenn auch unter höchst zweifelhaften Umständen – die Präsidentschaftswahl knapp gewann. Den Zapatistas wurde nicht nur die Wahlenthaltung angekreidet, sondern von vielen intellektuellen KommentatorInnen das Politisch-Sein überhaupt aberkannt. Bezogen auf die Weigerung der Zapatistas, sich positiv auf die Kampagne des PRD-Kandidaten zu beziehen, erklärte beispielsweise der Lateinamerikanist Albert Sterr die EZLN für „befangen in ihrer Strategie, die Autonomie geographisch abgelegener und militärisch umzingelter Widerstandsgemeinden zu verteidigen“ (2007: 26). Sterr kritisiert hier zwar die konkrete Strategie der Bewegung ab Sommer 2005. Bereits einige Jahre zuvor hatte er jedoch in seinem gemeinsam mit Dieter Boris verfassten Buch geurteilt, mit Ausnahme der Autonomiefrage sei „der Zapatismus als Bewegung weder inhaltlich noch von seinen Organisationskapazitäten her interventionsfähig“ (Boris & Sterr 2002: 161). Erst recht gelinge es nicht mehr, ins tagespolitische Geschehen einzugreifen und dauerhaft zu mobilisieren, was Boris und Sterr schon 2002 als „strategische Niederlage“ (ebd.: 162) und als Scheitern der „gesamtgemeinschaftlichen Konzeption“ (ebd.: 170) der Bewegung bezeichneten.

Subcomandante Marcos und die „Andere Kampagne“ hätten sich in eine Situation „gefährlicher Isolierung“ gebracht, meint auch der mexikanische Politikwissenschaftler Guillermo Almeyra (2009). Zwar hebt er die „ernsthafte Arbeit“ in den autonomen Gemeinden hervor, beklagt aber ähnlich wie Sterr, die Zapatistas hätten durch ihre ablehnende Haltung gegenüber der PRD im Jahr 2006 und durch ihren Vorwurf gegen ihre ehemaligen Verbündeten in der parlamentarischen Linken, „VerteidigerInnen des Systems“ zu sein, „antipolitische Propaganda“ gemacht. Dies sei ausgerechnet in einem Moment geschehen, in dem die „Mehrheit der ArbeiterInnen“ eine Veränderung durch die Wahlen erwartet hätte.

Aber nicht nur die intellektuelle Anerkennung, auf die Bewegungen auch verzichten können, solange es gelingt, erfolgreich zu mobilisieren, sondern auch diese Mobilisierungskraft selbst geriet in eine Krise. Auch wenn viele, gerade den ZapatistInnen nahestehende SoziologInnen eine anhaltende Popularität im In- und Ausland diagnostizieren (vgl. z.B. Kerkeling 2009, Leyva Solando 2009), so sind doch zumindest Brüche in der nationalen Mobilisierungsfähigkeit wie auch der internationalen Aufmerksamkeit gegenüber dem zapatistischen Aufstand nicht von der Hand zu weisen.<sup>3</sup> Diese Brüche haben auch mit der Akzeptanz dessen zu tun, was unter Politik verstanden wird.

### ... und die Bewegungsforschung

Nun gibt es unter den KommentatorInnen des politischen Geschehens allerdings auch Positionen, die den Einschätzungen von Sterr und Almeyra widersprechen. So hebt beispielsweise Luis Hernández Navarro (2008) gerade angesichts der „Anderen Kampagne“ den „enormen Bruch“ hervor, den die Zapatistas „in der Art und Weise, Politik zu machen“, herbeigeführt hätten, und verteidigt ihn. Auch in der Forschung zu sozialen Bewegungen versuchen einige Ansätze, die zapatistische Politik als das darzustellen, was sie selbst für sich beansprucht, nämlich Politik zu sein, und dieses Politisch-Sein als solches zu verteidigen (vgl. z.B. Brand 1998, Mignolo 2002). Sie führen also einen Kampf um Kategorien. Kategorien sind nach Bourdieu (1993: 26) keine neutralen Klassifizierungsmodelle, sondern „Kampfkonzeppte“, Akte des Bezeichnens und Benennens, die gegenüber anderen Akten und wie diese mit dem Anspruch auf universelle Gültigkeit auftreten. Damit offenbaren die emphatischen BewegungsforscherInnen aber immer auch ihr doppeltes Interesse an der Sache: Sie schreiben zugleich aus *Interesse für die* und *im Interesse der* Sache. Das Interesse ist, so Bourdieu, „ein Unterschied setzendes Urteil, das nicht nur durch Erkenntnisinteressen gelenkt wird“ (1992c: 225). Ein solches „doppelte Interesse“ läuft Gefahr, eine Art von „Erbauungswissenschaft“ (ebd.: 229) hervorzubringen. Diese verknüpft wissenschaftliche Klarsicht mit politischer Treue und dies vor allem zugunsten der eigenen (intellektuellen) Akkumulation symbolischen Kapitals. Folgt man Bourdieu, äußern sich in einer solchen Erbauungswissenschaft vor allem die Glaubensvorstellungen der Forschenden. Um diese geht es auch im Folgenden am Beispiel der international viel diskutierten und im Feld der Sozialwissenschaften wie auch innerhalb aktivistischer Kreise relativ einflussreichen Positionen von John Holloway und Raúl Zibechi.

3 Zu den transnationalen Effekten des Zapatismus vgl. Bewernitz 2002, Kastner 2004, Kerkeling 2006, Leyva Solano 2009.

Der Politikwissenschaftler Holloway gehört international zu den meist diskutierten Intellektuellen, die sich ausführlich und positiv auf den Zapatismus beziehen. Er hat sich in verschiedenen Publikationen mit dem Aufstand auseinandergesetzt<sup>4</sup>. In seinem Buch *Die Welt erobern, ohne die Macht zu übernehmen* (2002) interpretiert er das „Ya Basta! Es reicht!“, mit dem die Zapatistas ihren Aufstand begannen, als „Schrei der Verweigerung“ gegen die „Verstümmelung des menschlichen Lebens durch den Kapitalismus“ (Holloway 2002: 10). Dieser Schrei ist aber nicht bloß Negation, sondern „praktische Negation“ (Holloway 2002: 35), d.h. er ist ein Tun, das einen gegebenen Zustand angreift und überwindet. Im Anschluss an die Marx'schen Frühschriften fasst Holloway das Tun als Gegensatz zur (entfremdeten) Arbeit (vgl. Holloway 2002: 47). Er schlägt ausdrücklich eine „Neulektüre von Marx“ (Holloway 2010: 91) vor, wenn er die in den *Ökonomisch-philosophischen Manuskripten* von 1844 beschriebene „Teilung der Arbeit“ (MEW Ergänzungsbd. 1: 557) aufgreift und sie als Antagonismus „zwischen entfremdeter Arbeit und bewusster Lebenstätigkeit“ (Holloway 2010: 93) interpretiert. Hierbei bezieht er sich auf eine Differenzierung zwischen „Tätigkeit“ und „Arbeit“ bei Marx, wonach letztere nur *einen* „Ausdruck der menschlichen Tätigkeit innerhalb der Entäußerung, der Lebensäußerung als Lebensentäußerung [...]“ (MEW Ergänzungsbd. 1: 557) darstellt. Der Kapitalismus, so Holloway, trenne das Tun oder das Tätigsein („doing“ bzw. „to do“) vom Getanen („done“), um das Getane aneignen und akkumulieren zu können. Produkte der Arbeit, so Holloway weiter, nehmen Warenform an und negieren damit die Gesellschaftlichkeit des Tuns. Damit trenne der Kapitalismus durch (entfremdete) Arbeit nicht nur Tun von Getanem, sondern durch die Negation der Gesellschaftlichkeit des Tuns fragmentiere er auch das Soziale. Allerdings weicht Holloway hierin von Marx' Auffassungen selbst ab, denn beim frühen Marx entsteht Entfremdung nicht durch das Auseinanderreißen von „Tätigsein“ und „Getanem“, sondern dadurch, dass dem Arbeiter das Produkt seiner Entäußerung, zugleich die Vergegenständlichung der Verausgabung seiner geistigen und körperlichen Kräfte, in dem er sich selbst erkennen könnte, entzogen wird (vgl. MEW Ergänzungsbd. 1: 510-522). Darüber hinaus negiert in der ausgearbeiteten Gestalt der Kritik der Politischen Ökonomie der Warencharakter der Produkte gerade nicht die Gesellschaftlichkeit der Arbeit, sondern konstituiert sie und verschleiert sie zugleich (vgl. MEW 23: 49-98).

Gegen die Negierung der Gesellschaftlichkeit im Kapitalismus ist für Holloway das Tun „die materielle Konstitution des ‘Wir’“ (2002: 40), das

4 vgl. z.B. Holloway 1997, 2001, 2002, 2006; zur Rezeption vgl. z.B. Birkner & Foltin 2006: 108ff., Kastner 2006.

gegen die Trennung von Tun und Getanem aufbegehrt. Dieses schreiende, revoltierende „Wir“ besteht also keinesfalls nur aus einer Gruppe von Menschen im Süden Mexikos und ihren UntersützerInnen in aller Welt und nicht einmal aus einer anderen, identifizierbaren sozialen Einheit, beispielsweise einer empirischen Arbeiterklasse. Es ist verallgemeinerbar. Das „Ya Basta!“ existiere, so Holloway (2006: 50) „in *uns allen*“, und zwar „ganz einfach weil es ein untrennbarer Teil des Lebens in einer unterdrückerischen Gesellschaft“ (ebd.) sei.

Die repressionsstheoretische Zeitdiagnose einer „unterdrückerischen Gesellschaft“, in der das Kapital der Zwang ist, „der sich als fremde Kontrolle über unsere Aktivitäten legt“ (ebd.: 62), konstituiert bei Holloway die Möglichkeit, die Brüche in den Konzeptionen von Politik wertzuschätzen, die die Zapatistas herbeigeführt haben. Sie ermöglicht die Vorstellung einer „eigenen“, vom Kapital unabhängigen Gestaltung des kollektiven Lebens. Eine solche alternative Organisation kollektiven Lebens deute sich beispielsweise im zapatistischen Prinzip des „mandar obedeciendo“ an, einem Verfahren zur Entscheidungsfindung, das die Handlungsspielräume der Delegierten an die Entscheidungen der Basisversammlungen knüpft und damit extrem einschränkt. Die langsamen, weil basisdemokratischen Entscheidungsprozesse in den zapatistischen Gemeinden waren 1996 zwar nicht der Grund, aber ein Auslöser für das Scheitern der Verhandlungen zwischen den Zapatistas und der mexikanischen Regierung. Der EZLN-Delegierte Comandante Tacho sprach hinsichtlich der „eigenen“ Zeitlichkeit die schönen Worte: „Wir gebrauchen die Zeit, nicht die Uhr.“ (*La Jornada*, 18. 5. 1995, zit. n. Holloway 2007: 16) Dies ist ein aus der Sicht Holloways paradigmatisches Statement, da jede Rebellion, die auf Selbstbestimmung aus sei, „sich notwendiger Weise der Uhr mit einer ganz anderen Zeit entgegenstellen muss“ (Holloway 2007: 16). Selbstbestimmung, d.h. Autonomie sei „die andere Seite der Aussage, die Welt zu verändern, ohne die Macht ergreifen zu wollen“ (Holloway 2006: 61). Die gesellschaftlichen Kämpfe würden demnach auch weniger konfrontativ *gegen* andere bzw. gegen das Kapital geführt, sondern verstärkt *für* die „eigene“ Autonomie oder die „Schaffung unserer eigenen Welt“ (ebd.: 62). Diesem Schaffen soll einerseits die politisch-strategische Aufmerksamkeit, andererseits aber auch die theoretisch-wissenschaftliche Arbeit gewidmet und schließlich untergeordnet werden. Ausgehend von der These, der Kapitalismus könne durch selbstbestimmte Praktiken aufgebrochen werden, wird auch das Verstehen der sozialen und politischen Situation zu einem Teil der Arbeit an der „Methode des Aufbrechens“ (Holloway 2010: 15). Einerseits droht damit die Unterordnung der Sozialwissenschaften unter vermeintlichen

oder tatsächliche politische Notwendigkeiten. Diese Tendenz äußert sich beispielsweise in der Behauptung Holloways (2001: 173), die Zapatistas zum Forschungsobjekt zu machen, bedeute, ihnen Gewalt anzutun, indem sie in Kategorien gezwungen würden, denen sie selbst politisch widerstünden. Andererseits besteht die Gefahr, in der wissenschaftlichen Affirmation der politischen Möglichkeiten deren Verhinderung aus dem Blick zu verlieren. Die relative Stabilität von Herrschaft kann nicht mehr begriffen werden, wenn als einzige Devise gilt, die „Wand nicht in ihrer Festigkeit, sondern in ihrer Brüchigkeit“ (Holloway 2010: 15) zu verstehen. Der Kapitalismus, so Holloway, „interessiert uns nicht als Herrschaft, sondern in seiner Brüchigkeit, in seinen Brüchen, Widersprüchen und Schwächen, [...]“ (ebd.)

Auch Zibechi, Sozialwissenschaftler und Journalist aus Uruguay, hat vielfach zum Zapatismus publiziert und die Bewegung mit seinen Schriften unterstützt (vgl. z.B. Zibechi 1995, 1999). In seinem aktuellen Buch *Bolivien – Die Zersplitterung der Macht* (2009) beschreibt er den Zapatismus als Ausgangspunkt für eine ganze Reihe von sozialen Bewegungen, denen es nicht mehr um die Übernahme der Staatsmacht, sondern um „den Aufbau einer neuen Welt“ (Zibechi 2009: 12) gehe. Die dörfliche, kommunale und regionale Autonomie, insbesondere in Form der „Juntas de Buen Gobierno“ – seit 2003 werden die zapatistisch kontrollierten, von der mexikanischen Regierung autonomen Landkreise durch so genannte „Räte der Guten Regierung“ verwaltet – habe gezeigt, dass es möglich sei, nicht-bürokratische Machtformen aufzubauen, „die auf der Rotation der Repräsentanten basieren und nichts mit den staatlichen Herrschaftspraktiken gemein haben“ (ebd.). Zibechi nennt noch weitere, ähnlich organisierte soziale Bewegungen in Lateinamerika – die *Piqueteros* in Argentinien, die Landlosenbewegung in Brasilien und eben die der *Aymara* in Bolivien. Diese Bewegungen hätten mit dem Zapatismus gemein, dass sie im Alltag verankert seien. Sie existierten nicht nur als politische Organisationen, sondern gleichsam als Organisatorinnen des Alltagslebens. Damit schufen sie neue Formen von sozialen Beziehungen. Diese neuen Beziehungen mündeten einerseits in der Schaffung neuer Gemeinschaften. Denn wie Zibechi – ganz im Gegensatz zum Gros der Analysen der von Indigenen geführten Kämpfe – betont, handelt es sich beispielsweise bei den Bewegungen der *Aymara* in El Alto (Bolivien) nicht um das Aufleben traditioneller Gemeinschaften. Vielmehr seien hier Formen von Gemeinschaft entstanden, die von den Beteiligten „neu erfunden“ (ebd.: 35) wurden. Dies lege bereits die Sozialstruktur der Stadt nahe: 90 Prozent der heutigen BewohnerInnen von El Alto lebten dort noch nicht viel länger als 30 Jahre.

Andererseits aber seien die neu entstehenden Beziehungen nicht als abschließende und eingrenzende Gruppenprozesse zu verstehen, sondern als Teil einer Entwicklung, die Marx als das „in Freiheit setzen“ von Elementen einer neuen Gesellschaft in der alten verstanden habe. Der Kommunismus, so Zibechis Interpretation des *Kommunistischen Manifests*, sei potenziell in der kapitalistischen Gesellschaft enthalten. Dies komme deutlich zum Ausdruck, „wenn bei der Analyse des Übergangs vom Feudalismus zum Kapitalismus dargelegt wird, wie die bürgerliche Gesellschaft allmählich aus dem Inneren der feudalen Gesellschaft entstanden ist“ (ebd.: 14). Zibechi bezieht sich hier auf die Behauptung von Karl Marx und Friedrich Engels aus dem Jahre 1848: „Wir haben also gesehen: Die Produktions- und Verkehrsmittel, auf deren Grundlage sich die Bourgeoisie heranbildete, wurden in der feudalen Gesellschaft erzeugt.“ (MEW 4: 467) Daraus folgt aber nicht, dass sich nun gerade die Grundlagen des Kommunismus in der kapitalistischen Gesellschaft bilden. Deutlicher wurde Marx im *Kapital*, Bd. 1 (vgl. MEW 23, Kapitel 23). Zibechi greift diese Potenzialität auf und proklamiert sie zum Kennzeichen der von ihm beschriebenen, aktuellen Bewegungen (vgl. Zibechi 2009: 14ff.). Dabei bezieht auch er sich auf die vom Zapatismus angemahnte Notwendigkeit für diese Bewegungen, „einen Zeitbegriff zu entwickeln, der von den internen Rhythmen abhängt und nicht von den Rhythmen des Systems“ (ebd.: 19). Ähnlich wie Holloway – der auch das Vorwort zu Zibechis Buch verfasst hat (vgl. Holloway 2009) – geht Zibechi von einer vielfältigen Handlungskapazität „von unten“ aus, die das gesellschaftlich Instituierte zersetze. Zudem ist seine Analyse von der Prämisse geprägt, dass die „Mobilisierung der Armen“ einen „aufständischen Charakter“ (Zibechi 2009: 25) habe.

Die Positionen Holloways und Zibechis überschneiden sich in wesentlichen Punkten: Erstens beschreiben sie beide die delegations- und repräsentationskritischen Praktiken gerade nicht als Abkehr von der Politik, sondern als neue Form des Politischen. Diese Form der Politik ist zweitens in der Beschreibung beider Autoren im doppelten Sinne keine Parteienpolitik: Die Bewegungen richten sich mit ihren neuen Praktiken gegen die parlamentarisch-demokratischen Parteien mit ihrer Vertretungslogik erstens in personeller Hinsicht, indem sie Räte bzw. Versammlungen an die Stelle von Parteihierarchien und -funktionärstum setzt, und zweitens in zeitlicher Hinsicht, indem Politik und Alltag so nahe wie möglich zusammengebracht und nicht als zwei getrennte Sphären existieren sollen. Schließlich sind sie sind zwar gemeinschaftlich, aber doch nicht als Gruppen mit partikularen Interessen formiert und beanspruchen insofern mehr als ein Teil (Lat.: *pars*, *partis*) zu sein: Wir alle, die Armen. Somit sind die Publikationen sowohl

von Holloway als auch von Zibechi geprägt von einem stillen Vertrauen in die schlummernde Revolte der „Volksmassen“ (Zibechi 2009: 161), die nur geweckt werden muss.

An dieser Stelle kommt einer der zentralen, „erbauungswissenschaftlichen“ Effekte im Hinblick auf die Analyse des Politischen zum Ausdruck: Da man Delegationsbeziehungen *politisch* ablehnt, diese Ablehnung in den Reihen derer praktiziert sieht, mit denen man sympathisiert, und damit die praktische Umsetzung der Delegationskritik auch für das gesamte politische Feld meint erkennen zu können, geraten *analytisch* die mannigfaltigen Gründe, Motivationen und Funktionsweisen dieser Art von Beziehungen aus dem Blick. Ihr Funktionieren, das auf symbolischer Gewalt, d.h. unterhinterfragten Denk- und Wahrnehmungsschemata beruht, und dennoch bzw. deshalb konsensual aktualisiert wird, kann auf diese Weise kaum mehr untersucht, geschweige denn verstanden werden. Dies schlägt sich auch in der Einschätzung anderer politischer Kämpfe jenseits des süd-mexikanischen Präzedenzfalls nieder. So nennt Holloway (2007) als Beispiel für das Aufständische gegen die „abstrakte Arbeit“ die Unruhen in französischen Vorstädten, erwähnt aber nicht, dass ein halbes Jahr später mit enormer und vor allem auch die diversen Milieus übergreifender Wahlbeteiligung mit Nicolas Sarkozy ein Präsident gewählt wurde, der mit dem individualistisch-neoliberalen und gezielt anti-gewerkschaftlichen Slogan „Mehr arbeiten, um mehr zu verdienen“ angetreten war. Bei Zibechi (2009) muss verwundern, wie aus der detailreichen Schilderung der besonderen Situation der Aymara in Bolivien, die die sehr spezifisch konstituierte gemeinschaftliche Macht gegen die Macht des Staates setzen, eine Konzeption von gemeinschaftlicher Politik entstehen kann, die gerade die spezifische Genese – ländliche Gemeinden ziehen innerhalb weniger Jahre fast geschlossen in dieselbe Stadt und siedeln sich dort nach Berufsgruppen orientiert an – ausblendet und Gemeinschaft zu einem allgemeingültigen, antihegemonialen Modell erklärt. Wo aus dem Ausnahmefall der Revolte deren permanente Latenz und das potenzielle Entstehen „eigener“ Zeitregime gedeutet werden, kann die Regelmäßigkeit der manifesten Partizipation und Eingebundenheit kaum mehr wahrgenommen werden. Beide Beispiele müssen im Sinne des einführenden Bourdieu-Zitats fast schon als irreführend bezeichnet werden. Demgegenüber kann das theoretische Augenmerk Bourdieus auf die radikal verschiedenen Dispositionen und Positionen der AkteurInnen innerhalb des sozialen Raums für die Forschung zu sozialen Bewegungen gewinnbringend in Anschlag gebracht werden. Denn mit der differenztheoretischen Prämisse Bourdieus lässt sich – zwar illusionsloser, aber deshalb nicht notwendiger-

weise weniger engagiert – untersuchen, warum und inwiefern gegen die Delegationsbeziehung aufbegehrt wird.

## (Praxis-)Theorie der sozialen Kämpfe und habituelle Trägheit der Verhältnisse

Dass die Wertschätzung der Delegationskritik auch die Glaubensvorstellung der WertschätzerInnen zum Ausdruck bringt, wie Bourdieu meint, dürfte bei Zibeckis und Holloways Lesart des Zapatismus offensichtlich sein. Es fragt sich aber, ob es sich deshalb bloß um „Erbauungswissenschaft“ handelt, die letztlich nur die Position der BewegungsforscherInnen markiert. Zum einen muss mit Bourdieu festgehalten werden, dass eine neue Welt jenseits der ausschließenden Repräsentationen, mystifizierenden Delegationsbeziehungen und klassenreproduzierenden Sprechakte gegenwärtiger Politik nicht einfach dadurch entsteht, dass bestimmte Praktiken als das Schaffen einer neuen Welt beschrieben werden. Die Welten, die Holloway und Zibecki beschreiben, sind doch faktisch relativ klein, und nichts garantiert ihre Ausbreitung – auch und schon gar nicht die Beteuerung der Universalität der Anliegen und der universellen Mobilisierbarkeit der Armen. Der auf diesen beiden Momenten ruhende Fortschrittsoptimismus innerhalb der Linken und der sozialen Bewegungen ist bereits derart oft enttäuscht worden, dass eine sozialwissenschaftliche Perspektive allein als „Lehre aus der Geschichte“ auf ihn verzichten sollte. Darüber hinaus kann die Vorstellung einer prinzipiell in allen schlummernden Revolte ebenso wie die des aufständischen Charakters der Armen die vielfältigen Verhältnisse des Einverständnisses und der ökonomischen wie kulturellen Rendite nicht fassen. Die Frage, die Bourdieu so sehr beschäftigt hat, warum Menschen gegen entwürdigende Situationen *nicht* aufbegehren, wird bei Holloway und Zibecki mit den Verweisen auf die Revolte „in uns allen“ und der Widerständigkeit der Armen ausgeklammert. Zum anderen aber betont gerade auch Bourdieu die Bedeutung performativer Sprechakte in der und für die Politik. Er schreibt:

„In der Politik ist nichts realistischer als der Streit um Worte. Ein Wort an die Stelle eines anderen setzen heißt, die Sicht der sozialen Welt zu verändern und dadurch zu deren Veränderung beitragen.“ (Bourdieu 2005: 84)

Die entscheidende Frage ist schließlich, unter welchen Bedingungen diese Sicht der sozialen Welt auf allgemeine Gültigkeit trifft und welche hegemonialen Schwankungen sie auf dem Weg dorthin durchmacht. Denn – darauf hat Bourdieu immer wieder hingewiesen – längst nicht alle Sprechakte, die einen solchen Beitrag zur Veränderung der Welt leisten wollen, gelingen

auch. Ihr Gelingen ist extrem voraussetzungsreich und hängt von der gesellschaftlichen Verteilung aller Kapitalsorten ab. Diese Verteilung muss als eine analysiert werden, die sich über den gesamten sozialen Raum erstreckt. Solches Kapital akkumulieren nicht nur die Priester und andere Angehörige der „herrschenden Klasse“. Vielmehr sind weite Teile der Bevölkerung(en) in die Ökonomie des symbolischen Tausches eingebunden. Dass die Delegationsbeziehung überhaupt funktioniert, hat Bourdieu im Anschluss an Émile Durkheim und Marcel Mauss als Form sozialer Magie beschrieben: „Die Logik der Politik ist die der Magie oder, wenn man das vorzieht, die des Fetischismus.“ (Bourdieu 2005: 85) Es erscheint magisch, dass die Delegation, die eine Entrechtung, eine Art Raub der Stimme und damit schließlich eine Entwürdigung ist, auf Einverständnis stößt, das nicht einmal mehr als solches formuliert werden muss, sondern als selbstverständlich gilt. Das ist das zentrale Kennzeichen des Fetischismus: den Prozess – hier des Stimmenraubs/der Entwürdigung – unsichtbar zu machen, um sein Ergebnis „unverständlich, als Wunder“ (Lefèbvre 1968: 66) erscheinen zu lassen. Bourdieu hat in seiner späten Schaffensphase die Aufgabe der Intellektuellen darin gesehen, diese Art von Magie zu entkräften. Um die Möglichkeit einer solchen Entkräftung zu denken, bedarf es eines Begriffes von sozialer Magie oder Fetischismus, der dynamisch und historisch, d.h. veränderlich ist. Einen solchen verwendet gerade Holloway in seiner ausführlichen Beschäftigung mit der gesellschaftstheoretischen Bedeutung der Fetischisierung. Er unterscheidet zwei Formen des Fetischismus, eine „starre“ und eine prozesshafte, und plädiert dafür, Fetischismus nicht als unveränderlichen Tatbestand, sondern als einen ständigen Kampf um Fetischisierung aufzufassen (vgl. Holloway 2002: 97). Entsprechend müssten auch die Formen gesellschaftlicher Verhältnis als deren *Formung* gedacht werden. Dann sei klar, dass „Kategorien als offene Kategorien verstanden werden müssen“ (Holloway 2002: 118). Er kommt damit Bourdieu an dieser Stelle erstaunlich nahe, wenn er schreibt:

„Sobald die Denkkategorien nicht als Ausdrücke objektivierter gesellschaftlicher Verhältnisse, sondern als Kampf um deren Objektivierung verstanden werden, bläst ein ganz anderer Sturm der Unvorhersagbarkeit durch sie hindurch.“ (Holloway 2002: 118)

Auch Bourdieu hat sich dem Kampf um Objektivierung gewidmet und die Kategorien der Wahrnehmung als dessen Teile und Produkte beschrieben. Allerdings hat er im Unterschied zu Holloway auch die Stabilität objektivierter Verhältnisse betont, deren Ausdruck sie zugleich sind. Deshalb

besteht der Sturm der Unvorhersagbarkeit in Bourdieus Perspektive nur in einer Reihe von leichten Brisen.

Die Positionen Holloways und Zibecheis unterschätzen die symbolische Macht, die die Delegationsbeziehung als originär politische Beziehung und Beziehung des Politischen ausweist und stabil hält. Denn das „Wunder“ (Lefèbvre), das der Fetischismus schafft, ist nicht nur vernebelnd und keinesfalls bloß unterdrückend, sondern – was an der Delegation so deutlich sichtbar wird wie kaum sonst – ermöglicht auch Partizipation und Prestige. Die Delegationsbeziehung ist dementsprechend auch eher eine Be- als eine als Verzauberung, also keine manipulative Täuschung sondern eine – mehr oder weniger – begeisternde Teilhabe. Es gilt also, das Problem der Teilhabe zu konzeptualisieren, das euphorische und widerwillige Mitmachen ebenso wie das geduldige Ertragen, um die Trägheit des Sozialen zu begreifen. Dies ist aber im repressionshypothetisch fundierten, auf die potenzielle Mobilisierung „aller“ vertrauenden Entwurf Holloways nicht möglich. Dass die Zeit des Kapitals durchaus auch auf Gegenliebe stößt, gerne ausgefüllt wird und nicht nur als „fremder Zwang“ erscheint, ist im Holloway'schen Modell nicht denkbar. Darin gibt es nur Unterdrückung, bis die Magie durchschaut ist. Der Beitrag, den die Forschungen zu sozialen Bewegungen zur Arbeit an der Durchschaubarkeit leisten, sollte sich demgegenüber nicht so sehr auf die Ablehnung der „unterdrückerischen Gesellschaft“ konzentrieren, sondern muss es darauf anlegen, die delegierende Gesellschaft zu verstehen. Die Holloway'sche Position muss insofern nicht in Gänze verworfen, sondern kann mit ihrem prozesshaften Verständnis von Fetischisierung auch für die Analyse sozialer Bewegungen von Nutzen sein. Unterschiedliche Dispositionen und Positionen in der Formung von Kategorien und symbolischen wie materiellen Verhältnissen wären dabei allerdings voraussetzend anzuerkennen. Nicht nur die Formbarkeit, wie bei Holloway, sondern auch die historische Formiertheit der Verhältnisse gilt es in den Blick zu nehmen. Der Delegationsbeziehung ist schließlich nicht allein durch intellektuelle Anstrengung, durch klassische Aufklärungsarbeit zu begegnen. Da Hinnahme und Beteiligung auf einem „praktischen Glauben“ beruhen, der Gewohnheiten nicht nur im Kopf, sondern körperlich verankert und gleichsam adressiert, bedarf es nach Bourdieu zu emanzipatorischer Veränderung einer wahren „Arbeit der Gegendressur, die ähnlich dem athletischen Training wiederholte Übungen einschließt, eine dauerhafte Transformation des Habitus zu erreichen“ (Bourdieu 2001: 220).

Die grundsätzliche Frage allerdings bleibt weiterhin offen, woran man die Effektivität der Effekte auf die symbolische Ordnung von sozialen Bewegungen überhaupt misst – eine Frage, die unweigerlich in die weitergehende

Diskussion darüber münden muss, wer zu Recht über die als legitim anerkannten Messinstrumente und Maßeinheiten verfügt. Wie Bourdieu es für die Diskussionen um Begriffe wie „Volk“, „volkstümlich“ und „populär“ konstatiert, deren Gebrauch im politischen Feld stets umstritten ist, bleiben die Sichtweisen auf den Zapatismus zwischen Nischenpolitik und Revolution zunächst vor allem „Streitobjekte zwischen Intellektuellen“ (Bourdieu 1992d: 167). Dieser Streit jedoch muss nicht unbedingt antagonistisch geführt werden. Man kann es schließlich auch mit der mexikanischen Ökonomin Ana Esther Ceceña halten, die davon ausgeht, dass einerseits Konkurrenzverhältnisse durch Solidarität nur praktisch ersetzt werden können, indem, wie im Zapatismus, „das Politische als alltägliche Praxis der Vermittlung zurückgewonnen wird“ (Ceceña 2009: 21) – wohl wissend, dass andererseits der Kapitalismus damit keinesfalls abgeschafft ist, denn: er „steckt uns in den Knochen“ (ebd.: 20). In diesem Sinne ist sozialwissenschaftlich wie politisch für einen *aufgeklärten Dilemmatismus* zu plädieren, der die politischen Fallstricke der Delegation und Repräsentation nicht leugnet (oder vertuscht), sondern offensiv benennt.

Die Priestersicht der Politik hat schließlich dazu geführt, die auf Delegation gegründeten politischen Apparate mit einer Selbstkonsekration auszustatten, die zur Folge hat, dass nicht als politisch gilt und sich deshalb schuldig fühlt, wer nicht mitmacht. Um diese Sichtweise zu verändern, reicht es nicht aus, sie anzugreifen; vielmehr muss man auch die Apparate ins Fadenkreuz nehmen. Theorien der Praxis und der sozialen Kämpfe – unter dieser Kennzeichnung ließen sich Holloways und Bourdieus Ansätze gleichermaßen rubrizieren – können einen Beitrag zu solchen Angriffen leisten, indem sie andere Praktiken beschreiben und/oder als schreibende Praxis selbst intervenieren. Sie decken aber mit den von ihnen produzierten Sichtweisen niemals das ganze Schlachtfeld ab – geschweige denn die Gesamtheit der Kämpfe.

## Literatur

- Almeyra, Guillermo (2009): „A 15 años del levantamiento zapatista“. In: *La Jornada*. Mexiko-Stadt, 11. 1. 2009, <http://www.jornada.unam.mx/2009/01/11/index.php?section=opinion&article=018a2pol>, letzter Aufruf: 6. 7. 2009.
- Bewernitz, Torsten (2002): *Global X. Kritik, Stand und Perspektiven der Antiglobalisierungsbewegung*. Münster.
- Boris, Dieter, & Albert Sterr (2002): *FOXtrott in Mexiko. Demokratisierung oder Neopopulismus?* Köln.
- Bourdieu, Pierre (1991): „Ich bin dazu da, die Intellektuellen nicht in Ruhe zu lassen. Jeanne Pachnicke im Gespräch mit Pierre Bourdieu“. In: ders.: *Die Intellektuellen und die Macht*. Hamburg, S. 13-41.

- Bourdieu, Pierre (1992a): *Rede und Antwort*. Frankfurt a.M.
- Bourdieu, Pierre (1992b): „Delegation und politischer Fetischismus“. In: Bourdieu 1992a, S. 174-192.
- Bourdieu, Pierre (1992c): „Soziologen des Glaubens und der Glaube des Soziologen“. In: Bourdieu 1992a, S. 224-230.
- Bourdieu, Pierre (1992d): „Der Begriff ‘Volk’ und sein Gebrauch“. In: Bourdieu 1992a, S. 167-173.
- Bourdieu, Pierre (1993): „Die historische Genese der reinen Ästhetik“. In: Gebauer, Gunter, & Christoph Wulf (Hg.): *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*. Frankfurt a.M., S. 14-32.
- Bourdieu, Pierre (1998): *Homo academicus*. Frankfurt a.M., 2. Aufl.
- Bourdieu, Pierre (2000): *Das religiöse Feld. Texte zur Ökonomie des Heilsgeschehens*. Konstanz.
- Bourdieu, Pierre (2001): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt a.M.
- Bourdieu, Pierre (2005): „Die verborgenen Mechanismen der Macht enthüllen“. In: ders.: *Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik & Kultur I*. Hamburg, S. 81-86.
- Birkner, Martin, & Robert Foltin (2006): *(Post-)Operaismus. Von der Arbeiterautonomie zur Multitude. Geschichte und Gegenwart, Theorie und Praxis*. Stuttgart.
- Brand, Ulrich (1998): „Die demokratische Frage, gestellt ‘aus den Bergen im mexikanischen Südosten’“. In: Görg, Christoph, & Roland Roth (Hg.): *Kein Staat zu machen. Zur Kritik der Sozialwissenschaften*. Münster, S. 462-483.
- Ceceña, Ana Esther (2009): „Gesellschaftliche Gabelungen“. In: *Luxemburg. Gesellschaftsanalyse und linke Praxis*, Bd. 1, Nr. 1, Berlin, S.18-21.
- Gilroy, Paul (2001): *Against Race. Imagining Political Culture Beyond the Color Line*. Cambridge, MA.
- Hernández Navarro, Luis (2008): „El horizonte Zapatista“. In: *La Jornada*, Mexiko-Stadt, 18. 11. 2008, <http://www.jornada.unam.mx/2008/11/18/index.php?section=opinion&article=019a1pol>, letzter Aufruf: 6. 7. 2009.
- Holloway, John (1997): „Mit Wahrheit bewaffnet. Der Begriff der Macht und die Zapatistas“. In: REDaktion (Hg.): *Chiapas und die Internationale der Hoffnung*. Köln, S. 147-153.
- Holloway, John (2001): „El zapatismo y las ciencias sociales en América Latina“. In: *Observatorio Social de América Latina*, Nr. 4. Buenos Aires, S. 171-176.
- Holloway, John (2002): *Die Welt verändern, ohne die Macht zu übernehmen*. Münster.
- Holloway, John (2006): *Die Zwei Zeiten der Revolution. Würde, Macht und die Politik der Zapatistas*. Wien.
- Holloway, John (2007): „Thompson und die Zersetzung der abstrakten Zeit“. In: ders. & Edward P. Thompson: *Blauer Montag. Über Zeit und Arbeitsdisziplin*. Hamburg, S. 5-17.
- Holloway, John (2009): „Vorwort“ In: Zibechi 2009, S. 5-9.
- Holloway, John (2010): *Kapitalismus aufbrechen*. Münster.
- Kastner, Jens (2004): „Zapatismus und Transnationalisierung. Anmerkungen zur Relevanz zapatistischer Politik für die Bewegungsforschung“. In: Kaltmeier, Olaf; Jens Kastner & Elisabeth Tuidar (Hg.): *Neoliberalismus – Autonomie – Widerstand. Soziale Bewegungen in Lateinamerika*. Münster, S. 251-275.
- Kastner, Jens (2006): „Rebellion, Revolte und Revolution überdenken. Kritische Einleitung in die zapatistisch inspirierte Theorie John Holloways“. In: Holloway 2006, S. 7-35.
- Kastner, Jens (2007): „‘Alles für alle!’ Kulturelle Differenz, soziale Gleichheit und die Politik der Zapatistas“. In: *transform, multilingual webjournal*. Wien, 2/2007, <http://translate.eicpc.net/transversal/0607/kastner/de#redir>, letzter Aufruf: 1. 10. 2009.
- Kastner, Jens, & Tom Waibel (2009): „Politik und die Hilfe der Zeichen. Cultural Turn und soziale Bewegungen in Lateinamerika“. In: dies. (Hg.): *...mit Hilfe der Zeichen | por medio de signos... Transnationalismus, soziale Bewegungen und kulturelle Praktiken in*

- Lateinamerika*. Atención! Jahrbuch des Österreichischen Lateinamerika-Instituts, Bd. 13, Wien & Münster, S. 11-34.
- Kerkeling, Luz (2006): *La Lucha Sigue! Der Kampf geht weiter! EZLN – Ursachen und Entwicklungen des zapatistischen Aufstands*. Münster, 2. erw. & akt. Aufl.
- Kerkeling, Luz (2009): „Wie weiter mit der ‘würdigen Wut’?“ In: *Tierra y Libertad*, Bd. 14, Nr. 65, S. 3-6.
- Lefèbvre, Henri (1968): *Probleme des Marxismus, heute*. Frankfurt a.M.
- Leyva Solano, Xochitl (2009): „Nuevos Procesos Sociales y Políticos en América Latina: Las Redes Zapatistas“. In: Hoetmer, Raphael (Hg.): *Repensar la Política desde América Latina*. Lima, S. 109-130.
- Marx, Karl, & Friedrich Engels (MEW 4): „Manifest der Kommunistischen Partei“ [1848]. In: *MEW*, Bd. 4, S. 459-493, Berlin 1983.
- Marx, Karl (MEW 23): *Das Kapital*, Bd. 1. Berlin 1979.
- Marx, Karl (MEW Ergänzungsbd. 1): „Ökonomisch-philosophische Manuskripte aus dem Jahre 1844“. In: *MEW Ergänzungsbd. 1*, S. 465-590, Berlin 1968.
- Mignolo, Walter D. (2002): „The Zapatista’s Theoretical Revolution (Its Historical, Ethical, and Political Consequences“. In: *Review Fernand Braudel Center*, Bd. 25, Nr. 3, S. 245-275.
- Rancière, Jacques (2008): *Zehn Thesen zur Politik*. Zürich & Berlin.
- Sterr, Albert (2007): „Die Linke in Mexiko. Massenwirksame Bewegungen und Parteien – ein Überblick“. In: *analyse & kritik. Zeitung für linke Debatte und Praxis*, Nr. 514, S. 26-27.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (2008): *Can the Subaltern Speak? Postkolonialität und subalterne Artikulation*. Wien.
- Weil, Simone (2009): *Anmerkungen zur generellen Abschaffung der politischen Parteien*. Zürich & Berlin.
- Zibechi, Raúl (1995): *Los Arroyos Cuando Bajan. Los desafíos del zapatismo*. Montevideo.
- Zibechi, Raúl (1999): *La Mirada Horizontal. Movimientos sociales y emancipación*. Montevideo.
- Zibechi, Raúl (2009): *Bolivien – Die Zersplitterung der Macht*. Hamburg.

Anschrift des Autors

Jens Kastner

j.kastner@akbild.ac.at

Daniel Šuber, Hilmar Schäfer,  
Sophia Prinz (Hg.)

**Pierre Bourdieu und  
die Kulturwissenschaften**

Zur Aktualität eines undisziplinieren Denkens

UVK Verlagsgesellschaft mbH

Vorwort ..... 9

*Sophia Prinz/Hilmar Schäfer/Daniel Šiber*  
Einleitung: Kulturwissenschaftliche Impulse und  
kritische Re-Lektüren von Pierre Bourdieus Soziologie ..... 11

## Teil I: Zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus

*Franz Schultheis*  
Ambivalente Wahlverwandtschaften: Pierre Bourdieu  
und Claude Lévi-Strauss ..... 27

*Andreas Reckwitz*  
Habitus oder Subjektivierung? Subjektanalyse nach  
Bourdieu und Foucault ..... 41

*Hilmar Schäfer*  
Bourdieu gegen den Strich lesen.  
Eine poststrukturalistische Perspektive ..... 63

## Teil II: Praxeologische Analysestrategien

*Robert Schmidt*  
Die Entdeckung der Praxeographie. Zum Erkenntnisstil  
der Soziologie Bourdieus ..... 89

*Herbert Kalthoff*  
Social Studies of Teaching and Education.  
Skizze einer sozio-materiellen Bildungsforschung ..... 107

*Frank Hillebrandt*  
Cultural Studies und Bourdieus Soziologie der Praxis.  
Versuch einer tiberefalligen Vermittlung ..... 133

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-86764-280-4

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2011

Einbandgestaltung: Susanne Fuellhaas, Konstanz  
Satz & Layout: Hendrik Stary, Konstanz  
Druck: Bookstation GmbH, Sipplingen

UVK Verlagsgesellschaft mbH  
Schützenstr. 24 · D-78462 Konstanz  
Tel.: 07531-9053-0 · Fax: 07531-9053-98  
[www.uvk.de](http://www.uvk.de)

### Teil III: Mediale Repräsentation und symbolische Gewalt

- Sophia Prinz/Mareike Clauss*  
»A Head for Business and a Bod' for Sin«: Klasse und Geschlecht im Hollywood-Frauenfilm.....157
- Irene Dölling*  
Symbolische Gewalt in aktuellen Diskursen zum Anti- bzw. Neo-Feminismus .....179
- Carsten Keller*  
Mediale Konstruktion des Fremden: Die französische Banlieue im Spiegel von Berichterstattung und popkulturellen Darstellungen.....199

### Teil IV: Kunst zwischen Hoch- und Populärkultur

- Ulf Wuggenig*  
Kunst-Kunst, Street Art und »Kreativität«. Annäherungen mit Hilfe von Feld- und Systemtheorie.....217
- Nina Tessa Zahner*  
Die heterogene Praxis des Ausstellungsbesuchs im zeitgenössischen Kunstfeld: Eine Herausforderung für die Kulturtheorie Pierre Bourdieus? .....253

### Teil V: Postkolonialismus und Globalisierung

- Jens Kastner*  
Koloniale Klassifikationen. Zur Genese postkolonialer Sozialtheorie im kolonialen Algerien bei Frantz Fanon und Pierre Bourdieu.....277
- Boike Rehbein*  
Bourdieu und die Globalisierung.....303

### Teil VI: Vernunftkritik und Reflexivität

- Andreas Langenohl*  
Die Reflexivität Pierre Bourdieus: Soziologische Objektivität wider die Kulturwissenschaften.....319
- Daniel Šuber*  
Pierre Bourdieu und die Relativierung der Vernunft.....339
- Autorinnen und Autoren .....361

*Jens Kastner*

## **Koloniale Klassifikationen. Zur Genese postkolonialer Sozialtheorie im kolonialen Algerien bei Frantz Fanon und Pierre Bourdieu**

Die Gemeinsamkeiten zwischen dem Psychologen und antikolonialen Theoretiker Frantz Fanon und dem Soziologen Pierre Bourdieu scheinen sich zunächst darauf zu beschränken, dass beide in Algerien ihrer jeweiligen Arbeit nachgingen, während in der damaligen französischen Kolonie der Unabhängigkeitskrieg (1954–1962) stattfand.<sup>1</sup> Fanon, der noch vor Beendigung des Krieges 1961 an Leukämie starb, leitete die psychiatrische Abteilung der Klinik von Bliida-Joinville, bevor er sich ab 1956 vor allem dem antikolonialen Kampf widmete und zeitweise als Sprecher der Nationalen Befreiungsfront FLN tätig war. Bourdieu war 1955 als französischer Soldat im Rahmen seines Militärdienstes nach Algerien geschickt worden und vertiefte die währenddessen begonnene ethnologische Arbeit nach seinem Ausscheiden aus der Armee Ende 1957 u.a. durch Feldforschungen in dem vom Krieg zerrütteten Land. Er verließ Algerien 1961 und begann erst dann seine Karriere als Soziologe in Frankreich. Während Fanon sich in seinem theoretischen Schaffen v.a. auf die marxistische Gesellschaftstheorie und die Psychoanalyse stützte, gehört Marx zwar auch zu den Grundlagen der Bourdieus'schen Theorie, die aber nicht weniger von Émile Durkheim, Max Weber sowie dem Strukturalismus geprägt ist.<sup>2</sup> Aber auch Bourdieu ließ an seiner antikolonialen Haltung, die seine ethnographische Forschung und damit auch seine spätere Sozialtheorie inhaltlich und methodisch beeinflusste, keinen Zweifel.

Und mit dieser Wechselbeziehung von antikolonialer Haltung und wissenschaftlicher Arbeit beginnen vielleicht schon die Gemeinsamkeiten, denen sich dieser Text – trotz der gewichtigen und durchaus grundsätzlichen Unter-

---

<sup>1</sup> Für ihre Hilfe wie kenntnisreichen Anmerkungen zu diesem Text danke ich David Mayer und Tom Wabbel.

<sup>2</sup> Zur hegel-marxistischen Grundlegung der Fanons'schen Theorie vgl. Thi (1979) und Wolter (2001); zum Einfluss der Marx'schen Praxistheorie bei Bourdieu vgl. Schwegg (2009).

schiede sowohl im theoretischen Schaffen als auch in den politischen Positionierungen – widmen wird. Das Lohnenswerte dieser Zusammenschau ergibt sich, so eine der Thesen dieses Textes, durch die Relevanz der sozialtheoretischen Ausführungen dieser beiden Autoren auch für heutige Diskurse um Postkolonialismen und postkoloniale Situationen.<sup>3</sup>

So lassen sich mindestens vier theoretische und methodische Parallelen zwischen Bourdieu und Fanon herausarbeiten. Erstens ist für Fanon wie für Bourdieu die koloniale Situation in Algerien eine der zentralen empirischen Grundlagen für die Entwicklung ihrer jeweiligen Theorien. Es sind also nicht nur tagesspolitische und/oder zeitdiagnostische Schriften, in denen die koloniale Situation geschildert und kommentiert wird. Vielmehr dient sie als Grundlage, wird zu einer Matrix für allgemein auf gesellschaftliche Verhältnisse bzw. den sozialen Raum bezogene theoretische Aussagen. Diese Zentralität des Kolonialismus war im Falle Fanons wegen dessen politischen Engagements von Anfang an offensichtlich, im Hinblick auf Bourdieu wurde sie (im deutschsprachigen Raum) vor allem nach dessen Tod 2002 verstärkt diskutiert (Schultheis 2000; Schultheis/Frisinghelli 2003; Schultheis 2004; Behnke/Wuggenig 2008; Kravagna 2008; Puwar 2008). Aus dieser Situation entsteht zweitens eine Haltung, die als wissenschaftliche Parteilichkeit zu bezeichnen wäre und die das Schaffen beider Theoretiker geprägt hat: In dem 1959 verfassten Buch *Aspekte der Algerischen Revolution* (1969) beschreibt Fanon nicht nur einzelne Bereiche des durch den Befreiungskampf veränderten Alltagslebens in Algerien, sondern er lässt zudem keinen Zweifel daran, dass die Beschreibung dieser Veränderungen darauf abzielen, den »langsamem Todeskampf des Kolonialismus« (Fanon 1969: 17) zu beschleunigen. Aber auch Bourdieu schreibt in eindeutiger Absicht, zumindest resümiert er im Nachhinein über die 1958 erstmals veröffentlichte Studie *Sociologie de l'Algérie*, er habe Gelegenheit gehabt, ein Buch zu schreiben, in dem er »vor allem den Franzosen auf der Linken darzustellen versuchte, was hier wirklich vor sich ging, in einem Land, das sie oft völlig gleichgültig ließ [...]« (Bourdieu 2002: 48). Zu diskutieren wäre dann, wie sich der Zusammenhang zwischen dieser Parteilichkeit und den angewandten, wissenschaftlichen Methoden formiert und ausmachen lässt. Festzuhalten ist jedenfalls, dass sich drittens in beiden Fällen der sozialwissenschaftliche Blick, einmal ethnolo-

gisch (Bourdieu) und einmal psychologisch (Fanon), auf die alltäglichen Praktiken richtete, um aus deren Beobachtung allgemeine Aussagen über die gesellschaftlichen Verhältnisse zu gewinnen. Dabei sind beide Ansätze durch ein *Denken der Differenz* geprägt, das, ausgehend von den vielschichtigen, durch den Kolonialismus ausgelösten und/oder verstärkten Ungleichheiten, selten auf anthropologische Konstanten oder überhistorische Tatbestände rekurriert bzw. solche behauptet. Dieses Differenzdenken geht einher mit einem Verständnis gesellschaftlicher Entwicklung als sich dynamisch und im Auseinandersetzen zwischen sozialen Kräften vollziehend. Methodisch teilen Fanon und Bourdieu insofern ein *Paradigma des Kampfes*. Inhaltlich gibt es viertens durchaus Überschneidungen in den Ergebnissen der Analyse dessen, was die kulturelle Herrschaft ausmacht, die der Kolonialismus auf die Spitze treibt. Schon in seiner vor-algerischen, 1952 veröffentlichten Studie *Pau noire, masques blancs* (»Schwarze Haut, weiße Masken«), schildert Fanon die Macht des Blicks für die Konstitution und folglich die gesellschaftliche Exekution von ethnischer Zugehörigkeit. Fragmente einer Theorie des Blicks finden sich in Fragen der Wirkungsweisen kultureller Herrschaft auch bei Bourdieu. Bedeutender noch als dieses Instrument der Herrschaft scheint jedoch die Dimension ihrer Wirkung, die beide hervorheben und der sie sich ausführlich widmen: Fanon wie Bourdieu leisten eine Herrschaftsanalyse, die der *Verkörperlichung gesellschaftlicher Machtverhältnisse* eine Rolle zuweist, die später nur von der feministischen Gesellschaftskritik noch eingeholt werden sollte und ohne die auch eine heutige, postkoloniale Kritik kultureller Herrschaft nicht auskommt.

### 1. »Was hier wirklich vor sich ging«: Die koloniale Situation als Grundlage der Sozialtheorie

Vor allem in der deutschsprachigen und angloamerikanischen Debatte wurde Pierre Bourdieu zunächst vor allem als Klassentheoretiker und Lebensstilforscher rezipiert und nicht »als soziologischer Theoretiker des Kolonialismus, der sozialen Transformation und der Situation der »Verdammten dieser Erde« in der Peripherie« (Behnke/Wuggenig 2008: 114). Dass Bourdieu aber als ein solcher Theoretiker des Kolonialismus gelten kann, belegen nicht nur seine zahlreichen Studien zur sozialen, politischen und kulturellen Situation in Algerien, beginnend mit seinem ersten Buch, einer Soziologie Algeriens (1958). Denn bereits in den frühen Schriften werden ausdrücklich sowohl allgemein die »Situation der kollektiven »Erniedrigung«« (Bourdieu, zit. n. Behnke/Wuggenig 2008: 103), der die algerische Bevölkerung insgesamt durch den

Kolonialismus ausgesetzt sei, als auch konkret die durch den Kolonialismus ausgelösten Veränderungen in den Lebensweisen einzelner Bevölkerungsgruppen benannt, beschrieben und interpretiert. Gemeinsam mit anderen Sozialforschern (Abdelmalek Sayad, Alain Darbel, Jean-Paul Rivet und Claude Seibel) führt Bourdieu eine Studie zur Situation des ehemals bäuerlichen Subproletariats durch, die aufzeigt, dass die Verstärkung der bäuerlichen Landbevölkerung als eine Folge der widersprüchlichen Modernisierung zu interpretieren ist, die das Kolonialsystem dem Land aufzwingen hat. In einer späteren, 1962 gemeinsam mit Sayad fertig gestellten und 1964 veröffentlichten Studie untersucht Bourdieu die im Zuge des Krieges von französischen Militär umgesiedelten Bevölkerungsgruppen. Deren nicht bloß geografische »Entwurzelung« wird eindeutig als Resultat der Zwangsmaßnahmen der kolonialen Administration beschrieben.<sup>4</sup>

Über die Schilderung kolonialer Herrschaft hinausgehend, verwendete Bourdieu die konkret auf die algerischen Bevölkerungsgruppen bezogenen Arbeiten zudem immer wieder als Ausgangspunkte für theoretische Verallgemeinerungen: So diente ihm erstens das Dominanzverhältnis zwischen der französischen und der algerischen Gesellschaft stets als Folie für die Beschreibung der kulturellen Durchdringung von Zentrum und Peripherie innerhalb sozialer Räume, beispielsweise der Dominierung ländlicher Regionen und der Geschmäcker und Verhaltensweisen der in seiner Heimatregion, dem Béarn, lebenden Menschen durch die Stadt und die StädterInnen, ausgeführt in *Der Junggesellenball. Studien zum Niedergang der bäuerlichen Gesellschaft* (2008). Zweitens bearbeitet er angesichts der kolonialen Herrschaft in Algerien erstmals systematisch die Frage, die nicht nur sein sozialtheoretisches Werk prägt, sondern auch das durchaus konjunkturelle Verhältnis zwischen soziologischer Forschung und politischem Engagement Bourdieus kennzeichnend: Wie und auf welche Weise prägt kulturelle Herrschaft die Denk- und Wahrnehmungsschemata der Menschen?

So stellt er zum einen bereits in der Untersuchung des bäuerlichen Algerien, *Algerie 60. Structures économiques et structures temporelles* (1977),<sup>5</sup> den Zusammenhang von Existenzbedingungen und Einstellungen heraus und schiebt von den konkreten Forschungsergebnissen auf allgemeine Strukturierungen des Sozialen: An der Entwicklung der algerischen Übergangsgesellschaft zeige sich deutlich, was für die kapitalistische Wirtschaftsordnung überhaupt gelte, in ihrer alleinigen Betrachtung aber häufig übersehen werde,

4 Es handelt sich um die Studie *Le déracinement. La crise de l'agriculture traditionnelle en Algérie*, die auf Deutsch nur in Auszügen veröffentlicht ist (Schultheis/Frisinghelli 2003).

5 Auf Deutsch erschienen unter dem Titel *Die zwei Gesichter der Arbeit. Interdependenzen von Zeit- und Wirtschaftsstrukturen am Beispiel einer Ethnologie der algerischen Übergangsgesellschaft* (Bourdieu 2000).

»nämlich, daß das Funktionieren jedes Wirtschaftssystems an die Existenz eines gegebenen Systems von Dispositionen gegenüber der Welt oder, um genauer zu sein, gegenüber der Zeit gebunden ist« (Bourdieu 2000: 30). Zentrale kapitalistische »Institutionen« wie Zins und Kredit blieben ohne ein antrianiertes, zur Disposition gewordenes Verständnis von Wertsteigerung in der Zeit unverstänlich und damit auch unpraktizierbar. Zum anderen beobachtet er in den vom Kolonialregime eingerichteten Umsiedlungslagen die Erosion eines ganzen Wertesystems der »Entwurzelten«. Diese Studien einer auf Gewalt basierenden Ausnahmestuation werden sowohl Grundlage für Bourdieus (theoretische) Untersuchungen der Normalität der französischen Gesellschaft in *Die feinen Unterschiede* (1982) wie auch für sein (politisches) Anprangern von zur Entwurzelung führenden sozialen und politischen Verhältnissen in *Das Elend der Welt* (1997).<sup>6</sup>

Die Rezeption Frantz Fanons vertief (und verläuft) äußerst widersprüchlich. Während er einerseits in den 1960er Jahren von antimperialistisch orientierten Gruppen und Befreiungsbewegungen euphorisch aufgegriffen wurde – unter anderem weil seine Kennzeichnung der kolonialen Situation als eine strikt zweigeteilte, »manichäische Welt« (Fanon 1981: 34), deren Logik stets dahin tendiere, die Kolonisierten physisch und psychisch zu entmenschlichen, sich wegen der dichotomen Beschreibung vor allem für die politische Propaganda gut eignete – gilt er andererseits seit Mitte der 1980er Jahre als einer der zentralen Bezugspunkte der poststrukturalistisch orientierten Postcolonial Studies.<sup>7</sup> Fanon habe gezeigt, heißt es beispielsweise beim

6 Bourdieu hebt den Einfluss der Erfahrungen in Algerien für seine Sicht der Dinge auch persönlich explizit hervor: »Und nicht zuletzt bedeutete Algerien, ein Land, aus dem ich mit einer ethnologischen Erfahrung zurückkehrte, die den schwierigen Bedingungen eines Befreiungskrieges entstammte, für mich einen entscheidenden Bruch mit der gelehrten Sicht der Dinge und führte zu einer kritischen Sicht der Soziologie und der Soziologen, in der der Ethnologe den Philosophen bestärkt und vor allem auch zu einer einigemmaßen entzauberten – oder realistischen – Sicht der Intellektuellen, für die in meinen Augen die algerische Frage einen wichtigen Prüfstein dargestellt hat« (Bourdieu 2002: 45f.).

7 Udo Wolter schreibt in seiner subjektkritischen Fanon-Studie, als »Initialzündung für die gesamte poststrukturalistische Fanon-Interpretation« könne Homi K. Bhabhas Essay *Remembrance of Fanon* (1986) gelesen werden (Wolter 2001: 198). Die Attraktivität von Fanons *Schwarze Haut, weiße Masken* ergebe sich insgesamt für eine poststrukturalistische Lesart nicht bloß durch die psychanalytische Perspektive, so Udo Wolter außerdem, »sondern vor allem aufgrund der wichtigsten Kategorien, über die Fanon die identifizierenden Prozesse von Dominanz und Rassifizierung dort analysiert hat: Sprache, Sehen und Begehren, Körperlichkeit und Sexualität« (Wolter 2001: 30). Auch Sabine Grimm (1997) hatte schon früh – bezogen auf die deutschsprachige Konjunktur der Postcolonial Studies – auf die ambivalente Rezeption selbst innerhalb der postkolonialen Kritik hingewiesen. Sowohl befreiungsnationalistische als auch identitätskritische Aspekte, auf die sich diese Ambivalenz bezieht, heißen sich in *Die Verdammten dieser Erde* tatsächlich finden (Grimm 1997: 58). Innerhalb der Cultural Studies gelten Fanons Schriften eben-

postkolonialen Theoretiker und Literaturwissenschaftler Homi K. Bhabha mit Bezug auf sein Hauptwerk *Die Verdammten dieser Erde*, dass die Zeit der Befreiung »eine Zeit der kulturellen Ungewissheit und, wichtiger noch, der signifikatorischen oder repräsentationalen Unentscheidbarkeit« (Bhabha 2000: 53) sei. In den unterschiedlichen Lagern bzw. Rezeptionsphasen besteht jedenfalls kein Zweifel daran, dass es sich bei seinen Schriften um eine Theorie des Kolonialismus handelt.

Fanons erste Studie, *Schwarze Haut, weiße Masken*, die sich mit den psychischen Auswirkungen von Rassismus und Kolonialismus beschäftigt, entsteht allerdings bereits vor seinem Aufenthalt in Algerien und basiert daher vor allem auf den noch in Frankreich gemachten Erfahrungen. Theoretische Grundlagen sind die Psychoanalyse Jacques Lacans und die marxistische Phänomenologie Jean-Paul Sartres. Dabei folgt *Schwarze Haut, weiße Masken* noch insofern der humanistischen Vision, als Fanon darin die Teilhabe der Schwarzen im Rahmen der französischen Nation einfordert. Später wandelt sich seine politische Zielperspektive zu einer sozialistischen, aber auch antikolonial-separatistischen und findet Bestätigung in seinen Beschreibungsgen der Auswirkungen rassistischer und kolonialer Unterdrückung in Algerien.

## 2. »Auf Eurer Seite«: Parteilichkeit und sozialwissenschaftliche

### Praxis

Bourdieu, der als Philosoph nach Algerien kam und es als methodenversierter, gewissermaßen autodidaktischer Soziologe wieder verließ, entwickelte eine Vielfalt an Methoden, die die subjektiven Ausdrucksweisen einzeller in einer von physischer und – von Bourdieu schließlich so bezeichneter – symbolischer Gewalt geprägten, objektiven Lage verstehen helfen sollten. Dieses Verstehen diente aber nicht bloß dem möglichst effektiven Umgang mit den Daten, sondern es sollte den Interviewten nutzen, ihre Situation aufdecken und nachvollziehbar machen. Bourdieu hat mit diesem Anspruch, die Untersuchungen zugleich zu unterstützen, einen, wie Franz Schulteis es beschreibt, »sehr persönlichen Ausweg aus dem Dilemma der kolonialen Konstellation« gesucht (Schulteis 2004: 18). Dieses Dilemma bestand in der schlichten Tatsache, als Teil der Kolonialmacht die Kolonisierten zu befragen.

fälls als wegweisend und werden zugleich scharf kritisiert. So meint beispielsweise der Cultural Studies-Theoretiker Paul Gilroy, Fanons Werk sei gerade wegen seiner »dualistischen Logik« für die Analyse gegenwärtiger, kultureller Politiken »alles andere als hilfreich« (Gilroy 1999: 139).

Bourdieu durchbricht auch methodisch bereits zu Beginn seiner Forschungen in Algerien ethnologische Gepflogenheiten und bedient sich neben den Fragebögen und Aufzeichnungen auch des Fotoapparats als Gedächtnisstütze und Mittel zur Herstellung von Beweismaterial.<sup>8</sup> Bourdieu machte in Algerien rund 2000 Fotos von Menschen, die er interviewte, von Städten und Landschaften, in denen er sich aufhielt und von Situationen, die das alltägliche Leben wiedergeben. Anhand dieser fotografischen Praxis entwickelt Bourdieu die Methode der »teilnehmenden Objektivierung«, die sich durch eine forschende Distanz innerhalb einer gewissen moralischen Anteilnahme auszeichnet. Diese Distanz ist dabei nicht als eine inhaltliche Distanzierung zu verstehen. Bourdieu nimmt bereits im Vorwort der 1961 veröffentlichten, zweiten Auflage von *Sociologie de l'Algérie* eindeutige Stellung und fordert, dass das Kolonialsystem »von der Spitze bis zur Basis [...] radikal zerstört werden« (Bourdieu, zit. n. Behnke/Wuggenig 2008: 105) müsse. Auch postum ließ Bourdieu an seinen Sympathien keinen Zweifel: »Fotos zu machen«, sagt er in einem Interview, »war in diesem Fall eine Art und Weise, ihnen zu sagen: ›Ich interessiere mich für euch, ich stehe auf eurer Seite, ich höre euch zu, ich werde bezeugen, was ihr hier erlebt« (Bourdieu 2003a: 32f.). Franz Schulteis hebt diesen Anteil nehmenden Aspekt der Bourdieuschen Fotografie noch hervor, indem er die Algenienbilder als Verknüpfung von fotografischer und diskursiver Visualisierung beschreibt (Schulteis 2008: 40).<sup>9</sup>

Um Sichtbarmachung geht es auch Fanon: In *Aspekte der Algerischen Revolution* (1969) hatte er es sich zur Aufgabe gemacht, einen Einblick in die Veränderungen des Alltags zu geben, die der antikoloniale Kampf in Algerien ausgelöst hätte. Die somit gewählte Perspektive stellt allein schon Parteilichkeit dar, da auch sie – ähnlich wie bei Bourdieu – die vom Kolonialsystem selbst systematisch mit erzeugte Informationslücke über die Zustände in Algerien schließen will. Allerdings sind im Unterschied zu Bourdieus Beschreibungen bei Fanon sämtliche Transformationen positive Entwicklungen, die vom Abstreifen traditioneller Verhaltensweisen, der Überwindung neurotischer Zustände und schließlich der insgesamt durch den antikolonialen Kampf ermöglichten psychokulturellen Emanzipation erzählen. Während er hinsichtlich der europäischen Minderheit noch betont, es sei falsch anzunehmen, sie bilde einen »monolithischen Block« (Fanon 1969: 97), ist das Sub-

<sup>8</sup> Die Debatte über den Status der Fotografie für die sozialwissenschaftliche Forschung ist noch im Gange und hat einen ihrer Ausgangspunkte von den Fotos Bourdieus genommen (Schulteis/Frisinghelli 2003; Kravagna 2008; Kastner 2009).

<sup>9</sup> Franz Schulteis steht in dieser Verknüpfung neben der Parteilichkeit für die Unterdrückten auch das Entstehen der wissenschaftlichen Methode der dichten Beschreibung. Er sieht darin zudem ein frühes Indiz für das in seiner Lesweise letztlich kontinuierliche Zusammengehen von wissenschaftlicher Analyse und politischem Engagement bei Bourdieu (Schulteis 2008: 40).

jekt der Befreiung ein relativ undifferenziertes algerisches Volk – was noch durch den von Fanon benutzten ethnopolitischen Kollektivsingular (»der Algerier«) unterstrichen wird und bereits früh als vereinheitlichend und »populistisch« kritisiert wurde.<sup>10</sup>

Auch wenn die gesellschaftliche Analyse in *Die Verdammten dieser Erde* in dieser Hinsicht wesentlich komplexer verläuft und Fanon bereits die nationale Bourgeoisie ebenso scharf kritisiert wie die Renaissance ethnischer Gemeinschaften,<sup>11</sup> macht er in diesem Buch die zwischen KolonisatorInnen und Kolonisierten geteilte, »manichäische Welt« abermals explizit. Im Unterschied zu den kapitalistischen Gesellschaften des Westens, in denen eine Vielzahl von Mechanismen der Einbindung in die gegebene gesellschaftliche Ordnung vorherrschen – Fanon nennt sie »geradezu ästhetische Formensprüche abfedern würden, stünden die Ordnungskräfte den Unterdrückten in den kolonialen Gesellschaften direkt gegenüber. In einer auf reiner, physischer und psychischer Gewalt beruhenden Gesellschaft wie der kolonialen ist für Fanon keine andere als eine gewalttätige Strategie der Befreiung denkbar. Eng an seine eigene Hoffnung auf antikoloniale Befreiung gebunden sind dementsprechend auch martialisch klingende Schilderungen, wie beispielsweise jene, dass der Kolonisierte grinsend, wenn an seine Verunft appelliert und er mit westlicher Kultur konfrontiert würde, und dann »seine Machete zieht oder sich doch versichert, ob sie in Reichweite seiner Hand ist« (Fanon 1981: 36). Die offene Sympathie Fanons für antikoloniale Gewalt sollte allerdings den Blick auf den zeitdiagnostischen Gehalt seiner Arbeit ebenso wenig verstellen wie den auf den – weiter unten noch auszuführenden – gesellschaftstheoretischen. Wegen seiner offenen Parteinahme für den »bewaffneten Kampf« sind nicht nur die sozialtheoretischen Errungenschaften Fanons häufig gering geschätzt worden. In der konkreten Form der Parteilichkeit liegt sicherlich darüber hinaus eine der fundamentalen Unterschiede zur Haltung Bourdieus und damit einer der Gründe, weshalb

10 So kritisiert beispielsweise Armin Scheil im Nachwort zur deutschen Ausgabe von 1969, dass als Träger des historischen Prozesses bei Fanon – wie bei anderen Theoretikern der antikolonialen Revolution auch – »ein relativ homogenes Volk« (Scheil 1969: 129) konzipiert sei, das keine inneren Widersprüche und Klassenantagonismen zulasse. Auch die internationale Dimension der antikolonialen Befreiung entgehe Fanon dadurch und das schließlich, durch widerstreitende Gruppen- und Klasseninteressen ausgelöste Scheitern der Revolution sei mit einer solchen Einheitskategorie auch nicht zu erklären. Die bereits während des Krieges bestehenden, gegenläufigen Interesse und unterschiedlichen Strömungen, in denen sich die FLN als hegemoniale Kraft erst durchsetzen musste, beschreibt beispielsweise Bernhard Schmid (2006: 119ff.).

11 Deutlich kritisiert Fanon den wieder aufkommenden Bezug auf Stammesverbände und »volter Ingrimim muß man den erstaunlichen Triumph der ethnischen Gemeinschaften mitanselnen« (Fanon 1981: 135).

die Ähnlichkeiten zwischen beiden bislang nur wenig Aufmerksamkeit hervorgezogen haben.<sup>12</sup>

Zwar nimmt Bourdieu während des Krieges zunächst auch eine revolutionäre Position ein,<sup>13</sup> aber schon ein Jahr später relativiert er seine eigene Haltung und wendet sich gegen die als »Mythos der revolutionären Revolution« (Bourdieu 2003c: 31) bezeichneten intellektuellen Illusionen. Gemeint ist die von Fanon und von ihm selbst zuvor vertretene (Fehl-)Annahme, veränderte Meinungen würden mit veränderten Haltungen einhergehen. Erst angesichts der Feststellung, dass zwischen »imaginär formulierten und verbal konformistischen Werturteilen und dem konkreten Verhalten« (Bourdieu 2003c: 32) vieler AlgerierInnen eine Lücke klappte, distanziert sich Bourdieu von seiner eigenen früheren und von Fanons Position. Diese Abgrenzung wird zunehmend schärfer (Bismarck/Kaufmann/Wuggenig 2008: 9ff.; Behke/Wuggenig 2008: 106) und hat auf Seiten Bourdieus vor allem die empirischen Forschungen zum algerischen – städtischen wie ländlichen – Subproletariat zur Grundlage. Während Fanon (1981: 149), um der vom Kolonialismus profitierenden, nationalen »schädlichen Bourgeoisie den Weg [zu] versperrern«, auf eine Allianz zwischen intellektuellen und (subproletarischen) Massen im antikolonialen Kampf setzte, stelle Bourdieu scharf die »Widersprüchlichkeit des Subproletariats« (Bourdieu 2003d: 44) im Hinblick auf dessen Trägerschaft für die Revolution heraus. Mangelnde ökonomische und soziale Perspektiven prädestinierten die Unterschichten gerade nicht für revolutionäre Unterfangen.<sup>14</sup>

12 In Hannah Arendts Essay über Gewalt (2000: 66f.) wie beispielsweise auch in Lou Marinis liberärer Wütigung von Albert Camus (Marin 1998: 155) wird Fanon vor allem als Gewaltverherrlicher abgelehnt. Die Verdammten der Internationalen erwachen laut Fanon nur durch, mit und in der Gewalt, jegliche Formen gewaltfreien Widerstandes gelten ihm bloß als »Schlafkur für das Volk« (Fanon 1981: 56). Dass programmatische Gewaltlosigkeit auch im kolonialen Kontext nicht Passivität bedeuten musste (wie auch Sartre im Vorwort zu *Die Verdammten dieser Erde* harnisch gegen Camus gerichtet behauptet hatte), wie die antikoloniale Bewegung in Indien um M.K. Gandhi einige Jahre zuvor hätte nahe legen können, wird bei Fanon systematisch ausgeblendet.

13 Im Einklang mit der Diktion und Analyse Fanons heißt es in *Revolution in der Revolution*: »[D]er Krieg bringt mit einem Schlag die wahren Grundlagen der kolonialen Ordnung aus Taumel und in der Gewalt, jegliche Formen gewaltfreien Widerstandes gelten ihm bloß als »Schlafkur für das Volk« (Fanon 1981: 56). Dass programmatische Gewaltlosigkeit auch im kolonialen Kontext nicht Passivität bedeuten musste (wie auch Sartre im Vorwort zu *Die Verdammten dieser Erde* harnisch gegen Camus gerichtet behauptet hatte), wie die antikoloniale Bewegung in Indien um M.K. Gandhi einige Jahre zuvor hätte nahe legen können, wird bei Fanon systematisch ausgeblendet.

14 Früh deutet sich hier am Beispiel des algerischen Subproletariats bereits eine Position an, die Bourdieu auch in den 1990er Jahren gegen die Effekte der neoliberalen Offensive, nämlich die Prekarisierung immer weiterer Teile der Bevölkerung ins politische Feld führt: »Weil sie auf die

### 3. »Konkret wahrnehmbare Dynamik«: Alltägliche Praktiken im Fokus

Die sozialwissenschaftliche Analyse kolonialer Situationen hat sich in den 1960er Jahren nahezu ausschließlich noch stark auf ökonomische Zusammenhänge fokussiert. Auch die parteiischen, sozialwissenschaftlichen Ansätze wie beispielsweise die verschiedenen Schulen der Dependenz-Theorie widmen sich kaum den kulturellen Dimensionen der Kolonialismen. Wenn heute in der postkolonialen Debatte das Fehlen ökonomischer Analyse beklagt wird (Castro Varela/Dhawani 2010), ist zunächst in Rechnung zu stellen, dass die frühen Interventionen, die sich mit symbolischen, psychologischen, epistemologischen, im weitesten Sinne also kulturellen Folgen des Kolonialismus auseinandersetzten, dies gegenüber einem sozialwissenschaftlichen Mainstream taten, der sich auf die Mechanismen ökonomischer Ausbeutung konzentrierte und bestenfalls noch von Versuchen geprägt war, deren Zusammenhang mit rassistischer Ausgrenzung zu thematisieren. Vor diesem Hintergrund vor allem makrosoziologischer Fragestellungen ist die Aufmerksamkeit zu betrachten und schließlich wertzuschätzen, die sowohl Fanon als auch Bourdieu den Dimensionen intersubjektiver und alltäglicher Praxis schenken. Diese »Rehabilitation des Alltäglichen« (Schultheis 2004: 18) für die Sozialtheorie wurde schließlich zur Grundlage kulturwissenschaftlicher Herstellungsanalyse und stellt nach wie vor – trotz der später von ihr ausgehenden, kulturalistischen Engführung in der Analyse sozialer Verhältnisse – einen der zentralen Eckpfeiler auch postkolonialistischer Kulturanalyse dar. Bei allen Unterschieden in den Methoden, diesen Alltag zu erforschen, in den theoretischen Rahmen, die diesen Forschungen zu Grunde lagen und vor allem auch in den politischen Konsequenzen, die aus ihnen gezogen wurden, gibt es doch hinsichtlich der sozialtheoretischen Folgen zwei wesentliche Gemeinsamkeiten in den von Fanon und Bourdieu gewählten Prämissen: Es sind zum einen kulturelle *Differenzen* und die *Dynamik* ihrer Genese und Gebrauchswesen, die in den Fokus der wissenschaftlichen Analysen (und ihrer politischen Deutungen) geraten. Zum anderen werden soziale und kulturelle *Kämpfe* als zentrale Dimension historischer gesellschaftlicher Entwicklungen ausgemacht.

Gegenwart nicht diesen minimalen Zugriff haben, der für die bewusste und rationale Anstrengung unabdingbar ist, die Zukunft zu meistern, sind all diese Menschen eher einem zusammenhanglosen Ressentiment unterworfen als von einem wahrhaft revolutionären Bewusstsein bezeit; das Fehlen von Arbeit oder die Instabilität der Beschäftigung gehen Hand in Hand mit der fehlenden Perspektive von Erwartungen und Meinungen, mit der Abwesenheit eines Systems von Projekten und rationalen Prognosen, zu denen als ein Aspekt der revolutionäre Wille gehört« (Bourdieu 2003c: 35).

#### 3.1 Differenz und Dynamik

In den ersten vier Kapiteln seiner *Aspekte der Algerischen Revolution* schildert Frantz Fanon die Auswirkungen des antikolonialen Befreiungskampfes auf alltägliche Praktiken wie erstens das Tragen des Schleiers, zweitens das Radiohören, drittens die innerfamiliären Beziehungen und viertens die Konsultation von Ärzten bzw. den Umgang mit dem medizinischen System. Gleich zu Beginn erläutert Fanon, dass und inwiefern eine so harmlos erscheinende Praxis wie die Verschleierung der Frauen zu einer »Waffe in einer großen Schlacht« (Fanon 1969: 21) werden konnte. Die Entschleierung der algerischen Frauen wird zunächst als gleichermaßen von männlichem Begehren wie auch von einer Ideologie der Menschenrechte begleitetes Ziel der kolonialen Propaganda beschrieben. Auf diese reagierten die algerischen Frauen in der ersten Phase des Krieges laut Fanon erst recht mit Verschleierung, die Haltung der Frauen zum Schleier wurde fortan sowohl von den Kolonialherren als auch von den Kolonisierten mit ihrer jeweiligen Einstellung zur Besatzungsmacht gleichgesetzt (Fanon 1969: 31). Diese Situation änderte sich, als die Frauen, auf Seiten der antikolonialen Bewegung bis 1955 von Kampfhandlungen ausgeschlossen, in diese mit einbezogen wurden.<sup>15</sup> Um sich beispielsweise als Botinnen der Befreiungsbewegung in den französischen Stadtteilen Algiers bewegen zu können, mussten die Frauen möglichst »französisch« wirken. Einmal als eigenständige Akteurinnen zugelassen, waren die dadurch bei den Frauen ausgelösten Emanzipationsprozesse nicht mehr rückgängig zu machen. Als die Kolonialadministration die Einbindung der Frauen erkannt hatte, wurden auch diese scharf kontrolliert, was zu einer erneuten Verschleierung führte. »Der Schleier«, resümiert Fanon, »abgetan und wieder angelegt, ist funktionalisiert, ist umgewandelt in ein Instrument der Tarnung, in ein Kampfmittel« (1969: 41). Fanons Analyse der »konkret wahrnehmbare[n] historische[n] Dynamik des Schleiers« (Fanon 1969: 43) nimmt damit eine der zentralen Einsichten der Cultural Studies vorweg, die die essentialistische Bestimmung kultureller Zeichen zurückweisen und statt-

<sup>15</sup> Fanon spricht auch hier durchgängig vereinerlichend von »der Frau«, wohingegen davon ausgegangen werden muss, dass nur eine Minderheit von Frauen sich tatsächlich dem bewaffneten Kampf anschloss. Eine staatliche algerische Statistik von 1974 zählt unter 336.748 Kämpferinnen in den Organisationen ALN (*Armée de libération nationale*/Nationale Befreiungsarmee) und OFLN (*Organisation civile du Front de libération nationale*/Zivile Organisation der FLN) 10.462 Frauen. Etwa 3,25 Prozent aller Kämpferinnen waren Frauen, ein gemessen an der Anzahl der Gesamtbevölkerung Algeriens – 1960 etwa 9,1 Mio. Einwohnerinnen – ein verschwindend geringer Anteil (Schmid 2006: 133). Über die Zahlen hinaus weist Bernhard Schmid zudem darauf hin, dass das Beispiel dieser Minderheit von Frauen »prägende Bilder im kollektiven Gedächtnis« hinterließ (Schmid 2006: 133).

dessen die signifizierenden Effekte der sich wandelnden Alltagspraktiken zum Gegenstand haben.

Auch hinsichtlich der Nutzung von Medien, einem weiteren Kernthema der später von Großbritannien ausgehenden kritischen Kulturstudien, setzt Fanon bereits frühe Impulse, indem er sich dem Gebrauch des Radios während des Unabhängigkeitskrieges widmete. Zunächst als Instrument der identitären Selbstvergewisserung der Kolonialherren von breiten Teilen der algerischen Bevölkerung abgelehnt, gewann das Radio im Laufe des Befreiungskampfes eine vollkommen gewandelte Bedeutung. Mit der Installation des Senders *Stimme des Freien Algerien* 1956 nahm das Radio eine neue Funktion an: Demnach viele Menschen entdeckten das Radiogerät als Quelle von sonst nicht erhältlichen Informationen, dass die Kolonialadministration den Kauf von Radiogeräten verbot. Das Radio wurde von einem abgelehnten technischen Mittel zu einem Gerät, um das sich neue Praktiken wie das heimliche und gemeinsame Hören gruppierten und dessen Bedeutung von einem Medium der feindlichen Herrschaft zu einem »Schutzmittel« (Fanon 1969: 61) geworden war. In dieser Bedeutungsverschiebung des technischen Geräts verlor sogar die französische Sprache, die es übertrug – die »Stimme des Freien Algerien« sendete auf Arabisch, Kabylisch und Französisch – ihre Eindeutigkeit. Noch in *Schwarze Haut, weiße Masken* hatte Fanon die Kolonialsprache als eindeutigen Ausdruck eines Unterdrückungsverhältnisses und in ihrer Funktionsweise als Teil eines »arsenal of complexes« (Fanon 1967: 30) beschrieben, von dem die Schwarzen sich zu befreien hätten. Bereits in der notgedungenen Konfrontation und im unvermeidbaren Umgang mit der Sprache des »Mutterlandes« würden die Schwarzen permanent auf ihre angebliche Minderwertigkeit festgeschrieben. Am Beispiel derjenigen, die nach einem Aufenthalt im »Mutterland« in die Kolonie heimkehrten und sich »gewählter ausdrücken«, wie auch am Beispiel der französischen Armee, in der schwarze Senegalesen es darauf anlegten, als Kariben »durchzugehen«, macht Fanon bereits deutlich, wie wichtig auch die Hierarchien unter Schwarzen für die Konstitution inferiorer Subjektformen und für das Funktionalisieren des Rassismus sind. Im revolutionären Algerien allerdings hebt Fanon den möglichen Bedeutungswandel der französischen Sprache hervor, die durch die Aneignung im Befreiungskampf zu einem »Werkzeug des Widerstands« (Fanon 1969: 62) geworden sei.

Während Bourdieu insofern mit Fanon übereinstimmt, als auch er die Verwendung der französischen Sprache unter AlgerierInnen als Ausdruck für relativ gewachsenes Selbstbewusstsein interpretiert und diejenigen, die sie (in seinen Befragungen) verwendet haben, als in der Regel »realistischer und revolutionärer« (Bourdieu 2000: 117) beschreibt, ist dies bei Bourdieu gerade kein Merkmal aller AlgerierInnen. Die Verwendung des Französischen ist

laut Bourdieu Anzeichen der Bessergestellten, die SubproletarierInnen verwenden es fast überhaupt nicht. Es ist die Sprache jener Algerier, die Arbeit haben, insofern sei sie »die Sprache des Dialogs mit dem Arbeitgeber, also die Sprache der Forderungen« (Bourdieu 2000: 117). Bourdieu betont demnach den sozialen Distinktionseffekt des Zeichengebrauchs und nicht dessen politisch-aktivistische Dimension und lehnt auch aufgrund dieser Erfahrung die politisch von Fanon vorgebrachte Hoffnung auf die revolutionäre Rolle des Subproletariats ab.

Während die Dynamik der Bedeutung kultureller Zeichen deutlich aus den Fanon'schen Beispielen spricht, hält sich Fanon vor allem in *Aspekte der Algerischen Revolution* mit Betonungen von solchen Differenzen sehr zurück, die auf die Unterschiede zwischen den Beherrschten abheben oder auf Formen von Herrschaft bzw. Rassismus verweisen, die von den Beherrschten perpetuiert werden. Auf eine soziale Differenzen gleichermaßen anzeigende wie auch reproduzierende alltägliche Praxis, deren Untersuchung im Werk Bourdieus eine Schlüsselstellung einnimmt, geht Fanon nur nebenbei und nicht am Beispiel der Kolonisierten ein. So weist er lediglich darauf hin, dass das Lesen bestimmter Zeitungen Zugehörigkeiten und politische Positionierungen verrate: Der Kauf von französischen Zeitungen wie *Express*, *L'Humanité* oder *Le Monde* in Algerien während des Krieges habe bedeutet, »öffentlich seine Verbundenheit mit der Revolution zu bekennen [...]« (Fanon 1969: 56).<sup>16</sup>

### 3.2 Kampfparadigma

Nach Fanon sind neue Einstellungsmuster und neue Verhaltensweisen innerhalb der algerischen Gesellschaft, wie er an den Beispielen der Verschleierung und des Radiohörens erläutert hat, als »Erfordernisse des Kampfes« (1969: 62) entstanden. Fanon beschreibt in seiner Rede auf dem ersten Kongress schwarzer Schriftsteller und Künstler in Paris 1956,<sup>17</sup> einige Funktionsweisen des kolonialen Rassismus. Dabei betont er u.a. die Perspektive einer Beendigung des Rassismus, welche dadurch ausgelöst würde, dass den dominanzgesellschaftlichen Kräften das Verständnis der rassistischen Unter-

<sup>16</sup> Colin Mercer hat im Rahmen der britischen Cultural Studies aufgezeigt, was Fanon hier nur andeutet: dass und inwiefern Zeitungen seit dem 16. Jahrhundert als Bestandteil materieller Kultur und als Kulturtechnik der Imagination existieren, Produktion, Distribution und Konsumaktiven Praktiken (dem Lesen) und kollektiven institutionellen Gefügen dar. Zeitungen liefern nicht nur Informationen, sondern auch eine Position für deren Verständnis« (Mercer 2003: 144).  
<sup>17</sup> Auf Deutsch veröffentlicht unter dem Titel *Rassismus und Kultur* (Fanon 1986).

drückten abhandeln komme bzw. vorenthalten werde. Wer nichts mehr verstehe, so die Logik Fanons, könne auch nicht herrschen. Diese Verunmöglichung des Verstehens beschreibt Fanon als Effekt antirassistischer Kämpfe, es entstehe durch den »Kampf der Inferiorisierten« (Fanon 1986: 147). Geschichtliche Entwicklung und Verstehensprozesse werden auf diese Weise theoretisch aneinander geknüpft. In der kolonialen Gesellschaft treten im Verständnis Fanons insofern kulturelle Kämpfe, d.h. die Prozesse der unterschiedlichen und widersprüchlichen Interpretationen von Zeichen, von Glaubenssystemen und Denkschemata, in ihrer Evidenz besonders hervor und ergänzen förmlich die zunächst auf ökonomischen Differenzen (d.h. dem Besitz der Produktionsmittel) beruhenden Antagonismen (Bourdieu 2003b: 23). Der Kampf spielt in der rassistisch formierten Gesellschaft also nicht nur in Form des Klassenkampfes eine zentrale Rolle für die Zuspitzung gesellschaftlicher Gegensätze und die Formierung neuer sozialer Zusammenhänge, sondern, wie Fanon am Beispiel von Schleier und Radio ausgeführt hat, es geht immer auch um »die neuen Systeme der Zeichengebung« (Fanon 1969: 57). Was hier auf den antikolonialen Befreiungskampf bezogen ist, lässt sich durchaus verallgemeinern und auf soziale Kämpfe im Sinne gesellschaftlicher Auseinandersetzung um die Bedeutung von Zeichen übertragen. Solche Kämpfe um Definitionsmacht sind nicht bloß »Gefechte um Worte«, sondern in ihnen werden zentrale Vergesellschaftungsmodi wie Zugehörigkeit (zu sozialen Gruppen) und Partizipation (an gesellschaftlichen Institutionen) ausgehandelt.

Einen solchen allgemeinen Begriff von sozialen Kämpfen vertritt Pierre Bourdieu, demzufolge der Kampf, auch jener um die Bedeutung von Zeichen, ein zentrales Moment für die Dynamik sozialer Felder darstellt. Die Feldstrukturen basieren auf ungleichen Verteilungen der verschiedenen Kapitalarten, diese Verteilungsungleichheiten strukturieren nicht nur die spezifischen Felder, sondern auch den gesamten sozialen Raum. Aus ihnen erwachsen die Positionen, die die Subjekte als AgentInnen einnehmen und die Dispositionen, mit denen sie ausgestattet sind, und sie stellen zugleich die Grundlage jeder Positionierung dar. Solche Positionierungen im sozialen Raum sind Kämpfe um die Anerkennung, Geltung und Durchsetzung von Positionen und damit immer auch »Kämpfe um die legitime Sicht und Vorstellung vom Raum« (Bourdieu 2001: 236). In solche Kämpfe speisen sich immer auch bewusste und unbewusste Anpassungsstrategien ein. Als Beispiel nennt Bourdieu u.a. die Korrektur eines Akzents, und man denkt unweigerlich an die von Fanon beschriebenen Versuche der senegalesischen Soldaten, als Karibien statt als Afrikaner wahrgenommen zu werden und damit zugleich ihrem eigenen Vorteil und der kolonialen Sichtweise zu nutzen. Bourdieu spricht von einer »Politik der Wahrnehmung« (2001: 239), die darauf abziele,

die Kategorien zu konservieren oder zu verändern, mit denen die Ordnung der Dinge erkannt wird.

Sowohl Fanons als auch Bourdieus Verwendungen des Kampf-Begriffes lassen sich also als mikropolitische Erweiterungen der Marx'schen Klassenkämpfe begreifen. In Kämpfen kommen nicht nur antagonistische gesellschaftliche Verhältnisse zum Ausdruck, sondern soziale Ungleichheiten werden über kulturelle Differenzen auch reproduziert. Die Kämpfe um diese Reproduktion machen zudem die Dynamik gesellschaftlicher Entwicklungen aus. Die Reproduktionen finden nicht störungsfrei und irrationlos statt, sondern sind ständigen Unterbrechungen, Relativierungen und Widerständen ausgesetzt. Hinsichtlich der Ausmaße solcher Widerstände ist Bourdieu allerdings wesentlich skeptischer als Fanon es vor dem Hintergrund seines unbrochenen Vertrauens auf den teleologischen Geschichtsverlauf sein kann.<sup>18</sup>

#### 4. »In den Muskeln« oder »wie man sich hält«: Dimensionen einer Soziologie der Herrschaft

»Soziologie«, schreibt Armin Scheil über Fanon im Nachwort zu *Aspekte der Algerischen Revolution*, »will bei ihm nichts aussagen über den Prozeß der materiellen Produktion und Reproduktion des Lebens, sondern nur über zwischemenschliches Verhalten« (Scheil 1969: 141). Auch wenn Scheil hinsichtlich der hier gemeinten, mangelnden Berücksichtigung von (ökonomischen) Produktionsverhältnissen und Arbeitsprozessen bei Fanon sicherlich Recht hat, geht er in seinem impliziten Urteil, »zwischenmenschliches Verhalten« habe nichts mit den Prozessen der Produktion und Reproduktion des Lebens zu tun, doch fehl. Hierin gerade kann eine der Errungenschaften der Soziologie Fanons gesehen werden, dass nämlich die Veränderungen des Alltags und der Kampf um die Zeichen als Dimension des Kampfes gegen soziale Ungleichheit beschrieben und gewertet werden.

Eine Dimension sozialer Ungleichheit ist diejenige, die auf ethnischen Klassifizierungen beruht (Weiß u.a. 2001). Diese wiederum werden u.a.

18 Manuela Bojadziew sieht in Fanons Bemühen, Möglichkeiten herauszuarbeiten, im Befreiungsprozess auf die (vom Rassismus durchdrungene) Geschichte Bezug zu nehmen, auch Infragestellung schritt es mir hingegen weniger Anhaltspunkte zu geben als für den zweiten, von Bojadziew herausgearbeiteten Aspekt des Fanon sehen epistemologischen Strebens, nämlich der Frage, »wie unter diesen Bedingungen Veränderung möglich ist, ohne darüber eine abstrakte Aussage zu treffen, sondern die materiellen Praktiken der Ent-Subjektivierung in der Geschichte zu analysieren« (Bojadziew 2008: 267).

durch Blicke vorgenommen, durch die alltägliche, häufig unbewusste Praxis des Sehens und Gesehen-Werdens. Wie die Blicke mittels ihrer klassifizierenden Effekte die kollektiven Produktionen und Reproduktionen des Lebens bewerkstelligen, wird insbesondere unter Bedingungen radikaler Ungleichheit des Kolonialismus deutlich.

Fanon hat die Effekte solcher Klassifizierungen aber bereits vor seinen Studien in Algerien und anhand der Selbstverleugnungen und Selbstidentifizierungen rassistisch ausgegrenzter auf psychologischer Ebene untersucht. Diese erstmals in *Schwarze Haut, weiße Masken* ausgeführten Wirkungsweisen und Folgen des Kolonialismus selbst auf die Subjektconstitution findet Fanon in Algerien bestätigt und greift sie in *Die Verdammten dieser Erde* wieder auf. Die unbewussten, einverleibten Strukturen wurden damit zu einem Thema, so Fanons Mitarbeiterin und Biografin Alice Cherki, »das Fanons ganzes späteres, sowohl psychiatrisches als auch politisches Werk als Theoretiker der Entfremdung durchziehen wird« (2002: 47).

Für einverleibte Strukturen hat Bourdieu den Begriff des *Habitus* entwickelt – ein Konzept, das bereits in seinen Forschungen in Algerien angelegt, anhand der exemplarischen Situation des Künstlers im sozialen Raum weiterentwickelt und immer wieder empirisch unterfüttert wurde (Bourdieu 1999: 97).

Ohne auf die Wechselwirkungen zwischen Blick und Körper genauer einzugehen, sollen beide zunächst als wichtige Indikatoren sozialer Ungleichheit und *Mittel* zu deren Reproduktion bei Fanon und Bourdieu erläutert werden. Ausgespart bleibt dabei die für eine Herrschaftssoziologie prinzipiell unerlässliche Diskussion um soziale Klassen. Zwar ist die Dimension Klasse für beide eine wichtige epistemologische Prämisse (wenn nicht gar die wichtigste),<sup>19</sup> allerdings würde eine Diskussion der Gemeinsamkeiten in dieser Frage nicht sehr weit über das bereits ausführlich besprochene Verhältnis von Bourdieus Klassenbegriff gegenüber solchen innerhalb des Marxismus hinausgehen. Vielversprechend scheint hingegen das Hervorheben bislang eher vernachlässigter Aspekte einer Soziologie der Herrschaft, die im Folgenden diskutiert werden.

19 Fanon und Bourdieu heben beide die Besonderheit der kulturellen Herrschaft des kolonialen Rassismus gegenüber der Klassenherrschaft hervor, führen das Verhältnis zwischen Ethnizität und Klasse aber nicht besonders tiefgreifend aus. Fanon betont, die »Tatsache der Zugehörigkeit« zu einer »Rasse« sei grundlegendere als die zu einer Klasse, in den Kolonien sei der »ökonomische Unterbau zugleich ein Überbau. Die Ursache ist Folge: man ist reich weil weiß, man ist weiß weil reich« (Fanon 1981: 33). Bourdieu betont nur, dass die »Revolution gegen das Kolonialsystem und die Unterteilung in Kasten [...] nicht schlicht und einfach mit dem Klassenkampf gleichgesetzt werden« (Bourdieu 2003b: 23). Können, weil dieser noch eine Beziehung des Forderns (und Verweigerns), nicht aber eine der prinzipiellen Erniedrigung (wie im Kolonialismus) impliziert.

#### 4.1 Blick

Eher in der Tradition von Georg Simmel<sup>20</sup> als in derjenigen der Phänomenologie stellt auch Bourdieu die soziale Bedeutung des Blicks bzw. des Sehens heraus. In Abgrenzung zu Sartres Verständnis des Blicks als abstraktes Objektivierungsvermögen beschreibt Bourdieu ihn als

»symbolisches Vermögen, dessen Wirksamkeit abhängt von der relativen Position dessen, der wahrnimmt, und dessen, der wahrgenommen wird, sowie dem Grad, in dem die Wahrnehmungs- und Bewertungsschemata von dem, auf den sie angewandt werden, gekannt und anerkannt werden« (Bourdieu 2005: 115).

Auch in diesem Fall dient Bourdieu die kabyllische Gesellschaft als paradigmatischer Gegenstand, der quasi in Reinform offenbart, was für alle europäischen Gesellschaften gilt: Anhand der sich körperlich manifestierenden (Auf-)Teilung der alltäglichen und rituellen Tätigkeiten zwischen Männern und Frauen in der Kabylie analysiert Bourdieu die Produktion und Reproduktion geschlechtsspezifischer Ungleichheit. Die soziale Ordnung funktioniere, stellt er dabei nicht nur für die algerische Teilgesellschaft fest, wie eine »gigantische symbolische Maschine zur Ratifizierung der männlichen Herrschaft [...]« (Bourdieu 2005: 21).<sup>21</sup> Frauen werden in dieser Ordnung als symbolische Objekte konstituiert, deren Sein ein »Wahrgenommenwerden« sei, eine Existenz »für und durch die Blicke der anderen« (Bourdieu 2005: 117). Frauen als aktive Akteurinnen sind in diesem Modell, wenn überhaupt denkbar, stets zumindest in einer »*double-bind*-Situation« (Bourdieu 2005: 120): Handeln sie »wie Männer«, stellen sie deren vermeintlich natürlich gegebenes Machtmonopol aber nicht die Machtausübung selbst in Frage, handeln sie »wie Frauen«, werden sie für Erniedrigung wie für die Ausübung von Macht als untauglich erachtet. Auch die Kategorien jenes Sehens, das sich nicht auf Geschlechter bezieht, sind, da aus der Praxis jener Aufteilung von Arbeit und Leben hervorgegangen, geschlechtsspezifisch vorgeprägt: Fundamentale Unterscheidungen wie oben/unten, hoch/tief, hell/dunkel, aktiv/passiv etc. sind demnach immer geschlechtlich konnotiert.

20 Georg Simmel hatte in seinem *Exkurs über die Soziologie der Sinne* (1908) dem Blick nicht nur eine soziale Dimension beschienig, da er der Selbst- wie auch der Fremdkonstitution von Gruppen diene, dh. soziale Unterschiede schaffe und reproduziere. Simmel stellte damit bereits die Annahme von der Neutralität des Blicks als Medium der (auch wissenschaftlichen) Praxis in Frage.

21 Es ist kaum zu übersehen und bereits verschiedentlich, v.a. von feministischer Seite bemerkt worden (Lovell 2000), dass Bourdieu selbst aus dieser grundlegenden Erkenntnis kaum Schlüsse gezogen hat. Seine großen Studien wie *Die feinen Unterschiede* oder *Die Regeln der Kunst* thematisieren geschlechtsspezifische Aspekte fast überhaupt nicht.

Neben den Klassifizierungseffekten des Sehens macht Bourdieu aber vor allem auch auf dessen antranierte *Grundlagen* aufmerksam: Auch die »Fähigkeit des Sehens« (Bourdieu 1987: 19), hier verstanden als die Möglichkeit, den richtigen, d.h. legitimen Blick auf die richtigen/legitimen Dinge zu werfen, ist ebenso wenig wie das Wahrgenommenwerden eine natürliche Tatsache, sondern beruht auf sozialem Training. Sehen, das Bedeutung stiftet, ist ohne »ererbtes« Bildungskapital nicht möglich. Auch die Fähigkeit, richtig zu Sehen, d.h. bedeutende Blicke zu werfen, beruht auf antrainierten Dispositionen.

Fanon hat sich mit solchen Vorprägungen auf Seiten der Kolonisierten und ethnisch Ausgegrenzten ausführlich beschäftigt. Am Beispiel der »Dynamik des Schleiens« beschreibt er eine Veränderung, die vor allem auch bestätigt, was als Thema schon *Schwarze Haut, weiße Masken* durchzieht: dass es sich bei dem Verhältnis von Sehen und Gesehen-Werden um eines von stets umkämpfter und gesellschaftlich höchst relevanter Praxis handelt. »Eine Frau, die sieht, ohne selbst gesehen zu werden«, schreibt Fanon in *Aspekte der Algerischen Revolution*, »verzeugt im Kolonisator ein Gefühl der Ohnmacht. Es gibt keine Wechselbeziehung« (Fanon 1969: 28). Es mangle aber nicht nur an einer Austauschrelation, sondern der Kolonisator muss die Verschleierung als Widerstand auffassen, die ihn des Mittels seiner Herrschaft, des erfassenden und definierenden Blicks beraubt, oder zumindest einer »Einschränkung seiner Wahrnehmung« (Fanon 1969: 28) gleichkommt.

*Der Fakt des Schwarzeins*, so der Titel des fünften Kapitels von *Schwarze Haut, weiße Masken*, basiert ganz fundamental auf dem Verhältnis des Sehens. Durch die eindeutige Kategorisierung innerhalb eines sozialen Herrschaftsverhältnisses muss die Zuschreibung zum Schwarzein als Unterordnung fungieren und als solche auch erfahren werden. Der harmlos wirkende, von einem Kind ausgesprochene Satz »Maman, regarde le nègre« (»Look, a Negro!«) wird Fanon zum Beispiel, um zu verdeutlichen, wie in einer ganz alltäglichen Wahrnehmungs- und Kommunikationssituation, die schließlic sämtliche historische Konnotationen mit transportiert, die Schwarzen als »Anderer« konstituiert werden (Fanon 1967: 109ff.). Dieser durch den Blick zugeschriebene Status ist materiell äußerst wirksam und ruft sehr unterschiedliche Reaktionen hervor, die wiederum sehr unterschiedlich gewertet werden. Indem er beschreibt, dass der Kampf gegen den Schleier durch die Kolonialherren einen »Kult des Schleiens« (Fanon 1969: 31) durch die Kolonisierten zur Folge haben kann, ebenso wie die Konstitution des Schwarzeins die Négritude-Bewegung zur Folge hatte, beschreibt Fanon – inhaltlich sehr skeptisch – schon Momente eines Umgangs mit dem zugeschriebenen Status, die auf Umwertung und Verschiebung der Bedeutung von Zeichen abzielen und denen die Cultural Studies später so viel Aufmerksamkeit widmeten.

#### 4.2 Verkörperlichung

Der postkoloniale Theoretiker Walter Dignolo nennt Fanons Einklagen des Körpers als Ausgangspunkt menschlicher Bewusstwerdung, oder, aktueller formuliert, einer Ökonomie des Wissens, eine grundsätzliche »epistemische Wende« (»vuelco epistémico«) (Dignolo 2010: 95). Fanon hatte die Auswirkungen des Kolonialismus immer auch als körperliche beschreiben, die Dekolonisierung folglich als Prozess, der von ständiger »Anspannung der Muskulatur« (Fanon 1981: 45) begleitet sei. Eine epistemische Frage ist dies insofern, als Dekolonisierung nach Fanon nur verstanden werden könne, wenn ihre verkörperliche Intelligibilität begriffen würde.

Dass die kolonialen Gesellschaften auf Gewalt basieren, ist eine der zentralen Thesen aus *Die Verdammten dieser Erde*, und diese Gewalt schlage sich unweigerlich in den Körpern der Beherrschten nieder. Die repressiven gesellschaftlichen Verhältnisse wirkten sich bis in die individuellen Körper aus und führten dazu, dass Menschen gelernt haben, auf ihrem »Platz zu bleiben, die Grenzen nicht zu überschreiten« (Fanon 1981: 43). Dass in den Kolonisierten mit dem inkorporierten Wissen um ihren Platz in der Gesellschaft zugleich eine in den »Muskeln sitzende Aggressivität« (Fanon 1981: 43) entstehe, beschreibt eine dekoloniale Möglichkeit. Es stellt kein biologisches Faktum dar, sondern eine historische Variante auf Einzelne wirkender Verhältnisse.

Auf der beschreibenden und gesellschaftsanalytischen Ebene ist hier allerdings durchaus angelegt, was Bourdieu später mit dem Begriff des Habitus als »Leib gewordene Geschichte« (Jurk 1995: 81) ausgearbeitet und an vielen Beispielen empirisch belegt hat, dass nämlich gesellschaftliche Verhältnisse sich in den einzelnen Körpern ablagern. Wenn sich Unterdrückungsverhältnisse körperlich niederschlagen, muss dies schließlich auch für Emanzipationsprozesse gelten. Dementsprechend meint Fanon in seiner emphatischen Schilderung der algerischen Revolution auch erste Effekte auf die Körper ausmachen zu können – Beobachtungen, die Bourdieu allerdings nicht bestätigt und die als relativ kurzfristig eingetretene sicherlich auch Bourdieus Annahme von der Behibigkeit sozialer Verhältnisse widersprochen haben. Fanon beschreibt beispielsweise die Effekte der taktischen Entschleierung keineswegs nur auf der Ebene geistiger Emanzipation: »Die Schultern der entschleierten Algerierin sind entspannt. Ihr Gang ist leicht und getobt. Sie ist zu sich selbst gekommen« (Fanon 1969: 40).

Auch Bourdieus Fokus liegt auf der in die Körper eingeschriebenen kulturellen Herrschaft. Immer wieder betont er, dass die Aufrechterhaltung der gegebenen symbolischen Ordnung nicht in erster Linie effektiver Propaganda und wirksamer »ideologischer Staatsapparate« zu verdanken sei, sondern der in die Körper eingeschriebenen Gewohnheit der Beherrschten. Also nicht

bzw. nicht nur bewusste Übereinstimmung oder vertragliche Zustimmung, sondern ein unbewusstes Sich-Fügen sei für die Aufrechterhaltung bestehen der Ordnungen entscheidend. Bourdieu lasst diese Haltung den Beherrschten nicht moralisch an, sondern beschreibt sie als eine Form symbolischer Gewalt, die im Habitus der einzelnen Menschen verankert ist.

»Als Produkt der Einverleibung einer sozialen Struktur in Form einer quasi natürlichen, oft ganz und gar angeboren wirkenden Disposition ist der Habitus die *vis insitiae*, die potentielle Energie, die schlafende Kraft, aus der die symbolische Gewalt, und zwar insbesondere die, die mittels performativer Äußerungen ausgetibt wird, ihre geheimnisvolle Wirksamkeit bezieht« (Bourdieu 2001: 216).

Wenn sich zentrale Differenzen der sozialen Stellungen also in der Körperhaltung wiederfinden, in der Art und Weise, »wie man sich hält« (Bourdieu 1999: 129), dann muss auch politische Intervention nicht nur an Bewusstseinsprozessen, sondern an diesen verkörperlichen Dispositionen ansetzen. Judith Butler hat den Habitus-Begriff treffend als »Theorie des Körperwissens« (Butler 1998: 216) bezeichnet, also zugleich als eine Form dessen, was der Körper weiß und was über ihn gewusst wird. Um sein Habitus-Konzept zu veranschaulichen, zitiert Bourdieu den schwarzen US-amerikanischen Schriftsteller James Baldwin mit einer Beschreibung, die aus *Schwarze Haut, weiße Maske* stammen könnte: Den Unterschied zwischen Schwarzen und Weißen erfahre das schwarze Kind unbewusst und »[l]ange bevor das schwarze Kind diesen Unterschied wahrnimmt, und sehr viel früher, als es ihn begreift, hat es begonnen, auf ihn zu reagieren, von ihm kontrolliert zu werden.« (Bourdieu 2001: 217) Es habe sein Verhalten doppelt anzupassen, da es einer doppelten Angst vor Bestrafung unterworfen sei: der Bestrafung durch die Eltern und derjenigen durch eine Gesellschaftsstruktur, die noch in der Stimme der Eltern zum Ausdruck käme. In dieser Schilderung, so Bourdieu, trete besonders die Erfahrung zu Tage, wie ein Körper sich mit der »Gewalt der den Gesellschaftsstrukturen inhärenten Zensuren solidarisiert« (2001: 217) Obwohl er selbst das Beispiel des schwarzen Kindes wählt, verdeutlicht sich für Bourdieu hier bloß die *allgemeine* präreflexive Einordnung der Körper in die symbolische Ordnung bzw. die Unterordnung unter diese. Auf die *spezielle* ethnische Dimension des Habitus geht er kurzloser Weise nicht ein – und macht sie damit für die Analyse unsichtbar.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Die Analyse ethnischer Herrschaft spielt in der Bourdieu-Rezeption insgesamt eine untergeordnete Rolle, mit Ausnahme sicherlich der Arbeiten von Loïc Wacquant (2002). Für Ethnizität als eigenständige Dimension des Habitus habe ich an anderer Stelle plädiert (Kasner 2002). Ethnizität kann im Anschluss an Bourdieu als soziale Klassifikation und »gewaltgenerierte Existenzweise« (Kasner 2005: 120f.) begriffen werden.

Aber auch für die Geschlechterverhältnisse beschreibt Bourdieu eine Verkörperlichung von Herrschaft. Hier folgert er aus seinen Beobachtungen der kapitalistischen Gesellschaft:

»Die soziale Welt konstruiert den Körper als geschlechtliche Tatsache und als Depositorium von vergeschlechtlichen Interpretations- und Einteilungsprinzipien. Dieses inkorporierte soziale Programm einer verkörpernten Wahrnehmung wird auf alle Dinge in der Welt und in erster Linie auf den *Körper selbst* in seiner biologischen Wirklichkeit angewandt.« (Bourdieu 2005: 22)

Die körperlich eingeschriebenen Grundlagen der Wahrnehmung und des Denkens sind letztlich auch Indikatoren für die Veränderlichkeit sozialer Verhältnisse.

## 5. »A man who questions«: Reflexive postkoloniale Soziologie

Fanons Buch *Schwarze Haut, weiße Masken* endet mit der etwas pathetischen Beschwörung: »My final prayer: Oh my body, make of me always a man who questions!« (Fanon 1967: 232) Fanon fordert damit dem eigenen Denken gegenüber eine skeptische, reflexive Haltung ein. Ohne den Bogen der Gemeinsamkeiten zwischen dem antikolonialen Theoretiker Fanon und dem Soziologen Bourdieu überspannen zu wollen, lässt sich doch auch bei Bourdieu dieses Reflexivitätsgebot als unbedingte Voraussetzung der eigenen wissenschaftlichen Tätigkeit ausmachen (z.B. Bourdieu/Wacquant 2006). Die Ursprünge dieses Anspruches lassen sich, wie gezeigt, unter anderem in dem Dilemma verorten, als französischer Ethnologe im kolonialen Algerien zu arbeiten und damit die eigene Forscherposition permanent in Frage zu stellen. Fanon betont mit seinem Buchabschlussgebet aber noch etwas anderes, nämlich die körperliche Dimension von Erkenntnisprozessen. Auch diese konnte als gemeinsamer, unter den kolonialen Bedingungen in Algerien ausgebildeter Fokus beider Autoren herausgestellt werden.

Diese zugerichteten und unterworfenen Körper sind zugleich die mit Handlungsmacht ausgestatteten Subjekte: eine oft beschriebene, moderne Ambivalenz, die in der kolonialen Situation besonders deutlich hervortritt, aber auch in unseren heutigen postkolonialen Verhältnissen nicht an politischer und sozialer Relevanz verloren hat. Denn Postkolonialismus bezeichnet nicht nur die historische Ära nach dem Abzug der Kolonialmacht aus der Kolonie, sondern eine sowohl die ehemalige Kolonie als auch die Ex-Kolonialmacht aktuell durchziehende ökonomische, soziale und kulturelle Prägung. So plädiert Robert J.C. Young in seiner historischen Rekonstruktion

des Postkolonialismus dafür, diesen als Verknüpfung von erkenntnistheoretischen und politischen Aspekten in einer nach-kolonialen Situation zu fassen: »It combines the epistemological cultural innovations of the postcolonial moment with a political critique of the conditions of postcoloniality« (Young 2001: 57). Postkolonialität wiederum bezeichnet die ökonomischen, materiellen und kulturellen Bedingungen innerhalb des globalen Systems, in denen postkoloniale Subjekte (und nach Young auch Nationen) gezwungen sind zu handeln. In einer so breiten bzw. offenen Definition gibt es, da der Kolonialismus schließlich als ein welthumanzendes Phänomen betrachtet werden muss, letztlich überhaupt keine anderen als postkoloniale Subjekte. Dementsprechend müssten auch die Sozialwissenschaften konsequenterweise – analog zur Unterscheidung international/internationalistisch – nicht nur postkolonial, sondern auch postkolonialistisch sein, sie müssten also mit dem bloßen Faktum der Postkolonialität offensiv umgehen, d.h. sie in Inhalten und Methoden reflektieren.<sup>23</sup> Postkolonialistisch sind die Sozialwissenschaften (in Westeuropa und Nordamerika), gemessen an der expliziten Thematisierung und Problematisierung der Folgen und Effekte des Kolonialismus, aber definitiv nicht. Es braucht also Anstöße für eine explizit postkolonialistische Ausrichtung der Sozialwissenschaften, sowohl theoretischer als auch methodischer Art.<sup>24</sup>

In dem oben angestregten Vergleich sind einige theoretische Aspekte in den Schriften Fanons und Bourdieus herausgearbeitet worden, die innerhalb der spezifisch kolonialen Situation erarbeitet wurden, um sie schließlich in die jeweils universelle Sozialtheorie zu inkludieren. Es ist deutlich geworden, dass die Auseinandersetzungen mit den besonderen Verhältnissen der Kolonialherrschaft nicht nur besondere wissenschaftliche Methoden, sondern auch spezifische, aber verallgemeinerbare sozialtheoretische Motive hervorgebracht haben, dass soziale Herrschaft auch über den Blick generiert wird und sich in den Körpern ablagert und dass widerständige Praktiken sich nicht erst im makropolitischen Klassenkampf manifestieren, sondern bereits in mikro-politischen, alltäglichen Umdeutungsprozessen. Die »soziale Klassifikation«

23 Der peruanische Soziologe Aníbal Quijano (2000) hat mit seinem in Lateinamerika breit rezipierten Konzept der »Kolonialität der Macht« diesen Anspruch an die Sozialwissenschaften ausgeführt. Die »Kolonialität der Macht« gründet sich auf eine ethnische Klassifikation der Weltbevölkerung, die der Dreh- und Angelpunkt der Organisation kapitalistischer Herrschaft sei. Sie wirke auf all deren Ebenen, in allen Bereichen und materiellen wie subjektiven Dimensionen der alltäglichen und gesellschaftlichen sozialen Existenz.  
24 Julia Rauter und Paula-Irene Villa (2010) beschreiben die postkoloniale Theorie als mehrdimensionale Herausforderung für die Soziologie und nennen einige Kriterien für die Wissenschaftssoziologie, die Kultursociologie, die Soziologie der Globalisierung sowie für die Ungleichheits- und Geschlechtersociologie (Rauter/Villa 2010: 33ff.). Die Dekolonisierung der Soziologie fordern und betreiben auch die Beiträge in Gutiérrez Rodríguez/Boacá/Costa (2010).

(Quijano 2000), die wissenschaftliche, politische und soziale Herstellung von autorisierten, legitimierte und damit wirkmächtigen Kategorien muss somit in postkolonialistischer Perspektive als ein Gender und Ethnizitäten ebenso wie Klassen generierendes Moment ausgemacht werden.<sup>25</sup> Die soziale Klassifikation schafft Ungleichheiten und Differenzen, auf die sich Herrschaft gründet und deren sie zu ihrer Reproduktion bedarf. Diese empirisch fundierten, sozialtheoretischen Motive ebenso wie die inhaltliche Dimension der Klassifikation neben den Fragen nach ökonomischen Strukturbedingungen im nomenen wie der transnationalen Migration und der ökonomischen gegenwartsphä-turellen Globalisierung einfließen zu lassen, wäre eine der wesentlichen Schlussfolgerungen aus den unter kolonialen Bedingungen erarbeiteten sozialtheoretischen Ansätzen Franz Fanons und Pierre Bourdieus.<sup>26</sup>

## Literatur

- Arendt, Hannah (2000 [1970]), *Macht und Gewalt*, München.  
 Behnke, Christoph/Wüggening, Ulf (2008), »Pierre Bourdieu und Algerien. Eine chronologische Darstellung«, in: Bismarck, Beatrix von/Kaufmann, Theresé/Wüggening, Ulf (Hrsg.), *Nach Bourdieu. Versalität, Kunst, Politik*, Wien, S. 101–129.  
 Bismarck, Beatrix von/Kaufmann, Theresé/Wüggening, Ulf (2008), »Nach Bourdieu«, in: dies. (Hrsg.), *Nach Bourdieu. Versalität, Kunst, Politik*, Wien, S. 7–29.  
 Bhabha, Homi K. (2000), *Die Verortung der Kultur*, Tübingen.  
 Bourdieu, Pierre (1982 [1979]), *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M.  
 Bourdieu, Pierre (1997 [1993]), *Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*, Konstanz.  
 Bourdieu, Pierre (1999 [1980]), *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, Frankfurt a.M.  
 Bourdieu, Pierre (2000 [1977]), *Die zwei Gesichter der Arbeit. Interdependenzen von Zeit- und Wirtschaftsstrukturen am Beispiel einer Ethnologie der algerischen Übergangsgesellschaft*, Konstanz.

25 Quijano, der diesen Vorschlag gemacht hat, fällt allerdings in Bezug auf die Kategorie Gender, anders als Ethnizität, als eine dem Sozialen vorgängige, biologisch bestimmbare Kategorie beschreib.

26 Die Diskussion darüber, warum Bourdieu selbst in seinen Untersuchungen zum Habitus, die vor allem nach Klasse und wenig nach Ethnizität fragen, diesem Anspruch kaum gerecht wird, kann an dieser Stelle nicht geführt werden.

- Bourdieu, Pierre (2001 [1997]). *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt a.M.
- Bourdieu, Pierre (2002 [2001]). *Ein soziologischer Selbstversuch*, Frankfurt a.M.
- Bourdieu, Pierre (2003a). »Bilder aus Algerien. Ein Gespräch mit Pierre Bourdieu von Franz Schultheis, Collette de France, Paris 26. Juni 2001«, in: Schultheis, Franz/Frisinghelli, Christine (Hrsg.), *Pierre Bourdieu in Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung*, Graz, S. 23–50.
- Bourdieu, Pierre (2003b [1961]). »Revolution in der Revolution«, in: ders., *Interventionen 1961–2001, Band I*, Hamburg, S. 21–30.
- Bourdieu, Pierre (2003c [1962]). »Vom revolutionären Krieg zur Revolution«, in: ders., *Interventionen 1961–2001, Band I*, Hamburg, S. 31–39.
- Bourdieu, Pierre (2003d). »Rückblick auf die algerische Erfahrung«, in: ders., *Interventionen 1961–2001, Band I*, Hamburg, S. 40–47.
- Bourdieu, Pierre (2005 [1998]). *Die Männliche Herrschaft*, Frankfurt a.M.
- Bourdieu, Pierre (2008 [2002]). *Der Junggesellenball. Studien zum Niedergang der bürgerlichen Gesellschaft*, Konstanz.
- Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loïc J.D. (2006 [1987]). »Die Ziele der reflexiven Soziologie. Chicago Seminar, Winter 1987«, in: dies., *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt a.M., S. 95–249.
- Bojadžiev, Mannaia (2008). *Die windige Internationale. Rassismus und Kämpfe der Migration*, Münster.
- Butler, Judith (1998). *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Berlin.
- Castro Varela, Maria do Mar/Dhawan, Nikita (2010). »Dekolonisierung und die Herausforderungen Feministische-Postkolonialer Theorien«, in: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst*, S. 22–25.
- Cherki, Alice (2002). *Franz Fanon. Ein Porträt*, Hamburg.
- Fanon, Frantz (1967). *Black Skin, White Masks*, New York.
- Fanon, Frantz (1969 [1959]). *Aspekte der Algerischen Revolution*, Frankfurt a.M.
- Fanon, Frantz (1981). *Die Verdammten dieser Erde*, Frankfurt a.M.
- Fanon, Frantz (1986). »Rassismus und Kultur«, in: ders., *Das koloniale Ding wird Mensch. Ausgewählte Schriften*, Leipzig, S. 134–148.
- Gilroy, Paul (1999). »Der Status der Differenz«, in: Engelmann, Jan (Hrsg.), *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader*, Frankfurt a.M., S. 256–271.
- Grimm, Sabine (1997). »Postkoloniale Kritik«, in: *Die Beine. Politik und Verbrechen* 14 (2), S. 48–61.
- Guha, Ranajit (1997). *Dominance without Hegemony. History and Power in Colonial India*, Cambridge.
- Gutiérrez Rodríguez, Encarnación/Boarca, Manuela/Costa, Sergio (Hrsg.) (2010). *Decolonizing European Sociology. Transdisciplinary Approaches*, Farnham.
- Jurt, Josphep (1995). *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt.
- Kastner, Jens (2002). »Fleischgewordene Höllenmaschine. Staatlicher Rassismus als neoliberaler Politik«, in: Bittlingmayer, Uwe H. u.a. (Hrsg.), *Theorie als Kampf? Zur politischen Soziologie Pierre Bourdieus*, Opladen, S. 319–341.
- Kastner, Jens (2005). »Staat und kulturelle Produktion. Ethnizität als symbolische Klassifikation und gewaltgenerrte Existenzweise«, in: Schultze, Michael/Krause, Britta (Hrsg.), *Diskurse der Gewalt – Gewalt der Diskurse*, Frankfurt a.M., S. 113–126.
- Kastner, Jens (2009). *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien.
- Kravagna, Christian (2008). »Bourdieu's Fotografie der Gleichzeitigkeit«, in: Bismarck, Beatrice von/Kaufmann, Therese/Wüggening, Ulf (Hrsg.), *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst und Politik*, Wien, S. 85–99.
- Lovell, Terry (2000). »Thinking feminism with and against Bourdieu«, in: Fowler, Bridget (Hrsg.), *Reading Bourdieu on Society and Culture*, Oxford, S. 27–48.
- Marin, Lou (1998). *Der Ursprung der Revolue. Albert Camus und der Anarchismus*, Heidelberg.
- Mercey, Colin (2003). »Konvergenz, Kreative Industrien und Zivilgesellschaft. Auf dem Weg zu einer neuen Agenda«, in: Hepp, Andreas/Winter, Carsten (Hrsg.), *Die Cultural Studies Kontroverse*, Lüneburg, S. 137–165.
- Mignolo, Walter (2010). *Desobediencia Epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires.
- Puar, Nirral (2008). »Bourdieu postkolonial. Anmerkungen zu einem Oxyoron«, in: Bismarck, Beatrice von/Kaufmann, Therese/Wüggening, Ulf (Hrsg.), *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst und Politik*, Wien, S. 239–247.
- Quijano, Anibal (2000). »Colonialidad del Poder y Clasificación Social«, in: *Journal of World-Systems Research* 4 (2), S. 342–386.
- Reuter, Julia/Villa, Paula-Irene (2010). »Provincializing Soziologie. Postkoloniale Theorie als Herausforderung«, in: dies. (Hrsg.), *Postkoloniale Soziologie. Empirische Befunde, theoretische Ansätze, politische Intervention*, Bielefeld, S. 11–46.
- Scheil, Armin (1969). »Eine gescheiterte Revolution«, in: Fanon, Frantz, *Aspekte der Algerischen Revolution*, Frankfurt a.M., S. 129–143.
- Schneeg, Julia (2009). *Theorie der Praxis – die Feuerbachthesen von Karl Marx und die Praxisologie von Pierre Bourdieu*, Schenkeltz.
- Schultheis, Franz (2000). »Initiation und Initiative. Entstehungskontext und Entstehungsmotive der Bourdieuschen Theorie der sozialen Welt«, in: Bourdieu, Pierre, *Die zwei Gesichter der Arbeit. Interdependenzen von Zeit- und Wirtschaftsstrukturen am Beispiel einer Ethnologie der algerischen Übergangsgesellschaft*, Konstanz, S. 165–184.
- Schultheis, Franz (2004). »Algerien 1960. Zur Genese der Bourdieuschen Theorie der gesellschaftlichen Welt«, in: Steinrück, Margareta (Hrsg.), *Pierre Bourdieu. Politisches Forschen, Denken und Eingreifen*, Hamburg, S. 14–33.
- Schultheis, Franz/Frisinghelli, Christine (Hrsg.) (2003). *Pierre Bourdieu in Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung*, Graz.
- Schmid, Bernhard (2006). *Das koloniale Algerien*, Münster.

- Simmel, Georg (1908), »Exkurs über die Soziologie der Sinne«, in: ders., *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, Berlin, S. 483–493.
- Tibi, Bassam (1979), »Revolutionäre Gewalt, Gewaltlosigkeit und Dekolonisation: Fanon und Gandhi«, in: ders., *Internationale Politik und Entwicklungsländer-Forschung. Materialien zu einer ideologiekritischen Entwicklungssoziologie*, Frankfurt a.M., S. 151–190.
- Wacquant, Loïc J.D. (2002), »Tödliche Symbiose. Wenn Ghetto und Gefängnis sich verbinden«, in: Birthingmayer, Uwe H. u.a. (Hrsg.): *Theorie als Kampf? Zur politischen Soziologie Pierre Bourdieus*, Opladen, S. 269–317.
- Weiß, Anja u.a. (Hrsg.) (2001), *Klasse und Klassifikation. Die symbolische Dimension sozialer Ungleichheit*, Wiesbaden.
- Wolter, Udo (2001), *Das obscure Subjekt der Begierde. Franz Fanon und die Fallstricke des Subjekts der Befreiung*, Münster.
- Young, Robert J.C. (2001), *Postcolonialism. A Historical Introduction*, Malden.

## Boike Rehbein

### Bourdieu und die Globalisierung

Globalisierung ist ein schillernder und unkämpfter Begriff, den unzählige Theorien für sich in Beschlag nehmen und dementsprechend zu deuten beanspruchen. Diese Vielseitigkeit muss heute bei jedem Gebrauch des Begriffs zumindest berücksichtigt werden. Zu Beginn der Globalisierungsdebatten in den späten 1980er Jahren war das noch nicht der Fall. Eine eindimensionale Definition und Verwendung des Begriffs war durchaus akzeptabel. In dieser Zeit hat Pierre Bourdieu damit begonnen, den Begriff der Globalisierung zu verwenden, wenn auch nur in ablehnender Weise. Bourdieu definierte Globalisierung recht eingeschränkt als Ausbreitung und Legitimation des Neoliberalismus: Die herrschenden Klassen der Welt und insbesondere der Vereinigten Staaten bedienten sich des Neoliberalismus, um die Macht des Geldes gegenüber anderen gesellschaftlichen Kräften zu behaupten und den Staat zugunsten des Marktes abzubauen. Diese Vorstellung hat Bourdieu in zahlreichen öffentlichen Debatten eingebracht; auf ihr beruht sein Engagement bei *Attac*, war von Anfang an verengt und ist heute ohne Zweifel veraltet. Da sie jedoch wichtige Aspekte der Wirklichkeit benennt, lohnt es sich trotzdem, sie noch einmal zu rekapitulieren, um ihre Vorzüge und Grenzen auszuloten. Das soll der vorliegende Aufsatz in skizzenhafter Form leisten. Dabei zeigt sich, dass Bourdieus theoretischer Ansatz weit mehr zu den Globalisierungsdebatten beitragen kann, als seine verengten Interpretationen des Begriffs vermuten lassen.

#### 1. Warum Neoliberalismus?

Bourdieu begann sich aus praktischen Gründen mit dem Neoliberalismus zu beschäftigen. 1989 organisierten Studierende in Paris Massendemonstrationen mit bis zu einer Million Beteiligten gegen Kürzungen des Bildungshalts, während gleichzeitig Arbeiter gegen Entlassungen und Lohnkürzungen

PCP

BIRGIT MENNEL, STEFAN NOWOTNY,  
GERALD RAUNIG (HG.)

Kunst der Kritik

REPUBLICART 10

VERLAG TURIA + KANT  
WIEN-BERLIN

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Bibliographic Information published by Die Deutsche Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbiblio-  
grafie; detailed bibliographic data is available in the  
internet at <http://dnb.ddb.de>.

ISBN 978-3-85132-584-3

© bei den AutorInnen  
© Verlag Turia + Kant, 2010

VERLAG TURIA + KANT  
A-1010 Wien, Schottengasse 3A/5/DG 1  
D-10827 Crellestraße 14 / Remise  
[www.turia.cc](http://www.turia.cc) | [www.turia.at](http://www.turia.at)

VORWORT

GERALD R/  
Was ist  
in textu

CHANTAL  
Kritik a

ISABELL L  
Konstit  
zu entg

ANTKE EN  
Akzept  
queere

ALEX DEN  
Kritik

ULF WUG  
Paradi

JENS KAS  
Zur K  
hegen

liothek  
tion in der  
grafische  
brufbar.  
  
e Bibliothek  
he Nationalbiblio-  
in the

VORWORT DER HERAUSGEBERINNEN .....	7
GERALD RAUNIG Was ist Kritik? Aussetzung und Neuzusammensetzung in textuellen und sozialen Maschinen .....	13
CHANTAL MOUFFE Kritik als gegenhegemoniale Intervention .....	33
ISABELL LOREY Konstituierende Kritik. Die Kunst, den Kategorien zu entgehen .....	47
ANTKE ENGEL Akzeptanzschwierigkeiten? Dimensionen und Strategien queerer Kritik .....	65
ALEX DEMIROVIĆ Kritik und Wahrheit. Für einen neuen Modus der Kritik .....	85
ULF WUGGENIG Paradoxe Kritik .....	105
JENS KASTNER Zur Kritik der Kritik der Kunstkritik. Feld- und hegemonietheoretische Einwände .....	125

PATRICIA PURTSCHERT	
Nicht so regiert werden wollen: Zum Verhältnis von Wut und Kritik .....	149
MARINA GARCÉS	
Die Kritik verkörpern .....	161
HAKAN GÜRSES	
Kein Kommentar. Was ist »atopische« Kritik? .....	175
KARL REITTER	
Kritik als Überwindung der Donquichoterie. Zur Entfaltung der Kritik bei Marx .....	197
MAURIZIO LAZZARATO	
Von der Erkenntnis zum Glauben, von der Kritik zur Produktion von Subjektivität .....	211
STEFAN NOWOTNY	
Die fremde Erde des Wissens. Kritik und Politik nach Walter Benjamin .....	225
Biographien .....	249

Den Diskurse  
Michel Foucault  
ren Diskurses  
einem Dreisch  
*Beraters*, wer  
manchmal au  
tik des *Minist*  
Gestalt an un  
mit der Staat  
steht die Drar  
tischen Ordn  
delt.<sup>1</sup>

Mit diese  
Überlegungen  
zweierlei: zu  
tung der Fra  
des europäi  
aber – inner  
das die Frag  
knüpft. Bek  
der Kunst d  
regiert zu w  
spektive auf  
Verständnis  
als manchn  
Teil der Pos  
scher Disku  
Regiert-We  
gedacht, ur  
einer Notw  
ja das Poli  
einer politi  
türe ihrer

me. Luc Boltanski,  
rt/ecorev/rev0/nou-

smus, sondern auch  
oder Ethnizität; vgl.  
1: *The Sociological*

m des 21. Jahrhun-  
in, »Le capitalisme  
de.fr/la-crise-finan-  
\_1101386.html;

*Crashes. A History*

: Luc Boltanski, une  
No. 5, April 2004  
abgefragt am 2. 5.

## Zur Kritik der Kritik der Kunstkritik

Feld- und hegemonietheoretische Einwände

Jens Kastner

Kritik, auch die Kunstkritik, steht immer schon in einem ambivalenten Verhältnis zur Macht. Eigentlich ist das schon missverständlich ausgedrückt, denn sie steht der Macht nicht gegenüber und geht nicht von dort aus uneindeutige Beziehungen mit ihr ein. Stattdessen ist sie mit der Macht verwoben, in sie verstrickt. Dass es kein Gegenüber oder Außerhalb der Macht gibt, ist selbstverständlich keine neue Entdeckung. Louis Althusser hat sie gemacht, als er die modernen Subjekte qua Anrufung durch die ideologischen Staatsapparate konstituiert sah, die die Macht in deren Inneres verlegt hatte. Aber bereits Karl Marx wusste davon, als er über Fetischisierung und Verdinglichung schrieb und damit das an die bestehenden Zustände gefesselte Denken der Menschen beschrieb. Michel Foucault hat uns zudem erläutert, dass die Macht allgegenwärtig ist, weil sie von überall kommt, und dass sie zwar durch die Subjekte hindurchgeht, aber besser zu verstehen ist als der Name für eine komplexe strategische Situation innerhalb einer Gesellschaft. Und von Pierre Bourdieu wissen wir, dass sich auch kritische Stellungnahmen – in seinen Worten: Positionierungen – immer auf bereits bestehende Positionen und Dispositionen innerhalb eines Feldes gründen.

Da die Positionen innerhalb des künstlerischen Feldes immer auch Positionen im sozialen Raum sind, lassen sie sich nicht ohne Macht denken. Es gibt sogar konkrete Überschneidungen von künstlerischem und politischem Feld – ob man sie nun personalisiert denkt in Form eines heterosexuellen, Mitte fünfzigjährigen Museumsdirektors eines renommierten Hauses für Gegenwartskunst in einer westeuropäischen Metropole und dessen Parteibuch und TennisfreundInnen oder ob man sie sich strukturell vorstellt als Reproduktion einer ästhetischen Disposition, einer Haltung also, die die akademisch geprägten KunstgenießerInnen an ihre soziale Klasse bindet und sie gegen Banausen aller Art verteidigt. Es ist also durchaus sinnvoll, gerade in einem Feld wie dem künstlerischen, in dem die Illusion besonders verbreitet ist, relativ weit weg von der Macht oder zumindest ihr abgewandt zu produzieren und zu existieren,

auf die Relation (statt des Gegenübers), auf die Ambivalenz (statt der Eindeutigkeit) und auf Affirmation (statt Widerständigkeit) zu verweisen.

Aber die Verwobenheit von Kunst, Macht und Kritik ist keine statische Angelegenheit. Sie ent- und besteht innerhalb gesellschaftlicher Kräfteverhältnisse und ist der jeweils historisch konkrete Effekt sozialer Kämpfe. Und aus diesem Aber, um das sich der folgende Text drehen wird, ergeben sich zwei grundsätzliche Fragen. Zum einen drängt sich die Frage danach auf, was daraus zu folgern ist, welche Schlüsse also für die Praxis der Kunstkritik aus der Diagnose gezogen werden, dass sie selbst in Machtverhältnisse eingebunden ist, in ihnen uneindeutig agiert und im Zweifel sogar affirmative Effekte zeitigt. Und die andere Frage wäre eine weniger normative, nämlich die danach, wie genau diese Ambivalenz der Kritik aussieht, wie sie produziert wird und sich in ihrer jeweiligen historisch-konkreten Situation reproduziert. So nacheinander formuliert, deutet sich vielleicht schon an, dass die zweite Frage einen Teil der Antwort auf die erste bereits enthält. Dass das Antworten sich im Sinne einer Fortsetzung kritischer Praxis überhaupt lohnt, das hat beispielsweise Judith Butler versucht zu vermitteln, die uns schließlich gelehrt hat, dass die Handlungsfähigkeit des Subjekts, selbst eine kritische, auch denkbar ist, wenn sie sich selbst aus der anrufenden und regulierenden Macht speist.

Die Analyse jener Verwobenheit von Kunst, Kritik und Macht hat in letzter Zeit häufig dazu geführt, dass mit Bezug auf die Theorie Bourdieus die Möglichkeit angezweifelt, eingeschränkt oder überhaupt abgestritten wurde, mit Kritik etwas anderes zu erreichen als die Reproduktion jenes Feldes, in und aus dem sie entstanden ist und formuliert wird. Weil das Feld der Macht und das Kunstfeld sich überlappen, betont beispielsweise der Kritiker und Kurator Helmut Draxler besonders das ambivalente Verhältnis von Macht, Kunst und Kritik.<sup>1</sup> Die Kritik im Kunstfeld ist demnach keineswegs selbstverständlich ein Mittel, mit dem sich die Akkumulation von kulturellem Kapital in Frage stellen und die Profiteure und Profiteurinnen benennen ließen. Im Gegenteil, diese Ambivalenz führe sogar dazu, dass die Kritik selbst als »inkorporiertes Kapital«<sup>2</sup> zu verstehen sei.<sup>3</sup> Keine der drei Bedeutungsebenen oder historischen Narrative der Kunstkritik, die Draxler beschreibt, ist gegen dieses Dilemma gefeit: Die Kritik, die auf die Verbesserung der künstlerischen Arbeit abzielt, die Kritik im Namen der Kunst, also politisch engagierte künstlerische Arbeiten selbst, sowie die Kritik an der Kunst.<sup>4</sup>

Bevor nun al  
diskutiert we  
genauer beleu

Diese Krit  
denz innerha  
Feldtheorie B  
Kritik als soz  
sche Interven  
tik an den Ins  
lerischen Fel  
sche Künstl  
formuliert: »  
fern bemerk  
innerhalb de  
soziologische  
tiken und Be  
mus und/ode  
diese Debat  
grundsätzlich  
die gesteigert  
schaften zu b  
Kunstkritik,  
kende Selbst  
weisen und c  
doch die Krit

#### KRITIK DEF

An verschied  
die Kunstfeld  
einandersetzt  
Auseinander  
Interpretatio  
»gefährlicher  
Lesweise vor  
anderen Soz.  
Bezug auf d  
politischen u

ivalenz (statt der  
igkeit) zu verwei-

itik ist keine stati-  
gesellschaftlicher  
ete Effekt sozialer  
ende Text drehen  
einen drängt sich  
e Schlüsse also für  
werden, dass sie  
uneindeutig agiert  
die andere Frage  
wie genau diese  
l und sich in ihrer  
. So nacheinander  
weite Frage einen  
is Antworten sich  
pt lohnt, das hat  
ie uns schließlich  
, selbst eine kriti-  
ifenden und regu-

und Macht hat in  
die Theorie Bour-  
: überhaupt abge-  
als die Reproduk-  
l formuliert wird.  
ppen, betont bei-  
er besonders das  
k.<sup>1</sup> Die Kritik im  
n Mittel, mit dem  
ge stellen und die  
Gegenteil, diese  
s »inkorporiertes  
benen oder histo-  
hreibt, ist gegen  
ng der künstleri-  
so politisch enga-  
x an der Kunst.<sup>4</sup>

Bevor nun allerdings Ansprüche an die Kunstkritik und ihre Potenziale diskutiert werden, soll zunächst Draxlers Kritik an der Kunstkritik genauer beleuchtet werden.

Diese Kritik soll dabei als stellvertretend für eine gegenwärtige Tendenz innerhalb des Kunstfeldes gelesen werden, auf der Grundlage der Feldtheorie Bourdieus zwar einerseits die Verwobenheit von Macht und Kritik als sozialen Effekt zu beschreiben, andererseits aber die künstlerische Intervention in soziale Kämpfe als illusorisch zurückzuweisen. Kritik an den Institutionen könne demnach über die Institutionen des künstlerischen Feldes nicht hinauskommen, oder wie es die institutionskritische Künstlerin Andrea Fraser für ihresgleichen paradigmatisch formuliert: »We are trapped in our field«<sup>5</sup>. Diese Tendenz ist auch insofern bemerkenswert, als sie zeitgleich mit gegenläufigen Strömungen innerhalb der Sozialwissenschaften auftritt, die – im Gegensatz zum soziologischen Mainstream – gerade die Bedeutung künstlerischer Praktiken und Bewegungen für die Moderne, den gegenwärtigen Kapitalismus und/oder zeitgenössische Lebensstile betonen.<sup>6</sup> Ohne auch noch in diese Debatten einzusteigen, soll zumindest deren Impetus, eine grundsätzliche Durchdringung von Kunstgeschichte und Geschichte und die gesteigerte Bedeutung Ersterer für die westlichen Gegenwartsgesellschaften zu betonen, aufgegriffen werden. Das bedeutet für die Frage der Kunstkritik, das Phantasma einer Gefangenschaft im Feld als beschränkende Selbstbeschreibung bestimmter KunstfeldakteurInnen zurückzuweisen und darauf zu beharren, dass die Macht zwar ohne den König, doch die Kritik *nicht* ohne soziale Kämpfe zu denken ist.

#### KRITIK DER KUNSTKRITIK

An verschiedenen Stellen seines Buches bezieht Helmut Draxler sich auf die Kunstfeldtheorie Pierre Bourdieus, ganz explizit widmet er der Auseinandersetzung mit diesem Ansatz einen eigenen Aufsatz. Die folgende Auseinandersetzung bezieht sich in der Hauptsache auf die Bourdieu-Interpretationen Draxlers und legt es nicht darauf an, sein Modell der »gefährlichen Substanzen« in Gänze zur Diskussion zu stellen. Draxlers Lesweise von Bourdieu allein gibt bereits einiges her. Im Gegensatz zu anderen Sozialtheorien erlaubt es der relationale Ansatz Bourdieus, in Bezug auf das Verhältnis bestimmter AkteurInnen und Positionen zur politischen und gesellschaftlichen Macht Ambivalenzen sehr stark zu

betonen. Deshalb greift Draxler auf Bourdieus Theorie zurück. Akteu-  
rInnen wie beispielsweise Intellektuelle und KünstlerInnen werden durch  
die Analyse ihrer Position im sozialen Raum als »beherrschte Herr-  
schende« beschreibbar. Ihre in Relation zu anderen entstandenen Dispo-  
sitionen machen sie reich an kulturellem Kapital, das unter bestimmten  
Bedingungen in ökonomisches transferiert werden kann, reicher jeden-  
falls als andere und immer noch so reich, dass ihre Positionierungen  
nicht automatisch der Seite der Beherrschten zuzurechnen sind – auf der  
Intellektuelle sich lange Zeit per se verorteten. Kurz, ihre Position ist in  
der Regel eine ambivalente, und das gilt nicht weniger für ihre Positio-  
nierungen. Zu diesen zählt auch die Kunstkritik. Weil die besagte Ambi-  
valenz bestehe, könne oder müsse sogar die Kritik als »inkorporiertes  
Kapital« verstanden werden. Wenn selbst die Kritik als verkörperlichtes  
kulturelles Kapital fungiert, d. h. eingesetzt werden kann zur Aufwer-  
tung der eigenen Person und Position und zur Abwertung und zum Aus-  
schluss anderer, dann liegt der Schluss nahe, dass »die noch so radikale  
Infragestellung des ›Systems‹ [...] deshalb unter Umständen der präzise  
Ausdruck ebendieses Systems sein [kann]«. <sup>7</sup>

Draxler fragt sich, worin oder wie überhaupt sich das Programm  
einer »kritischen Soziologie« von einer »rein feldspezifischen Positionie-  
rung« unterscheiden könne, und folgert dann gleich im nächsten Satz,  
dass sich Kritik nicht theoretisch begründen ließe, wenn sich »die kriti-  
schen oder politischen Positionierungen nie strikt und kategorisch von  
feldspezifischen Positionierungen unterscheiden lassen« <sup>8</sup>. Was »rein feld-  
spezifische« im Gegensatz zu unreinen feldspezifischen oder rein feldun-  
spezifischen Positionierungen überhaupt sein könnten, führt Draxler  
nicht aus. Es lässt sich auch gar nicht ausführen, weil es diesen Gegen-  
satz in der Logik Bourdieus gar nicht gibt. Anders gesagt: Kritische und  
politische Positionierungen sind *auch* feldspezifische, wenn sie aus dem  
Kunstheld kommen und sich in der dortigen Auseinandersetzung ent-  
wickelt haben. Dass bedeutet weder, dass deshalb jede feldspezifische  
Positionierung kritisch oder politisch sein muss, noch bedeutet es, dass  
kritische/politische Positionierungen »rein feldspezifisch« in dem Sinne  
wären, dass sie »der präzise Ausdruck ebendieses Systems« wären.  
Während er sonst äußerst viel Wert auf die Ambivalenz legt, vereindeu-  
tigt Draxler an dieser Stelle und lässt die Formulierung, »unter Umstän-  
den« werde Kritik zum Ausdruck des Systems, zur reinen Rhetorik ver-  
kommen. Denn für die genauen Umstände, unter denen dies geschieht  
und die den eigentlich interessanten Gegenstand einer Forschung zur

Kunstkritik au  
Alle Kritik gerä  
mation. Das ist  
Bourdieu noc  
werden sollen.

Draxler me  
Wirklichkeit g  
Ausdruck eber  
darauf hin, »d  
schaftliche Ver  
sogar soziale U  
xler geht es mi  
Bewertung noc  
dings stark mit  
dung von Kriti  
mit einbeziehe  
und die Antw  
lers gesamte F  
selbst wenn ha  
ten der Kritik  
»Habitus des I  
auf »Bewahre  
Neuerungen.<sup>12</sup>  
Behauptung, e  
einnahmungen  
nen aufbaut. I  
wie eine Subst  
sich das Kritis  
ermitteln lässt  
dene Geschich  
tenpunkt, der  
allerdings der  
Haltung wäre  
*oder* kritisch.  
zwischen Stru  
big, aber wed  
dann eben auc

Um es ni  
Anschluss an

ie zurück. Akteu-  
nen werden durch  
beherrschte Herr-  
tstandenen Dispo-  
unter bestimmten  
nn, reicher jeden-  
Positionierungen  
nen sind – auf der  
hre Position ist in  
r für ihre Positio-  
die besagte Ambi-  
ls »inkorporiertes  
s verkörperlichtes  
kann zur Aufwer-  
ng und zum Aus-  
: noch so radikale  
ändern der präzise

ch das Programm  
fischen Positionie-  
im nächsten Satz,  
nn sich »die kriti-  
d kategorisch von  
«<sup>8</sup>. Was »rein feld-  
t oder rein feldun-  
en, führt Draxler  
es diesen Gegen-  
agt: Kritische und  
wenn sie aus dem  
andersetzung ent-  
de feldspezifische  
bedeutet es, dass  
ch« in dem Sinne  
Systems« wären.  
z legt, vereindeu-  
g, »unter Umstän-  
nen Rhetorik ver-  
ien dies geschieht  
er Forschung zur

Kunstkritik ausmachen würden, interessiert er sich fortan nicht mehr. Alle Kritik gerät bei Draxler unter den starken Verdacht der Systemaffirmation. Das ist eine deterministische Engführung, die weder der Theorie Bourdieus noch den Praktiken gerecht wird, die damit beschrieben werden sollen.

Draxler meint einen »Habitus des Kritischen«<sup>9</sup> auszumachen, der in Wirklichkeit gar nicht kritisch, sondern systemkonform ist (»der präzise Ausdruck ebendieses Systems«). Der »Habitus des Kritischen« deutet darauf hin, »dass sich in einem bestimmten Gestus von Kritik gesellschaftliche Verhältnisse eher reproduzieren als verändern und vielleicht sogar soziale Ungleichheiten sich stärker festsetzen als auflösen«<sup>10</sup>. Draxler geht es mit der Behauptung dieser Figur weder um ihre moralische Bewertung noch um eine zeitdiagnostische Signatur – was beides allerdings stark mitschwingt.<sup>11</sup> Er zielt vielmehr auf die Frage, ob die Begründung von Kritik, falls sie überhaupt möglich ist, nicht habituelle Aspekte mit einbeziehen muss. Die Frage ist selbstverständlich rhetorisch gestellt und die Antwort ist eine jener Vereindeutigungen, die sich durch Draxlers gesamte Bourdieu-Lektüre ziehen. Vereindeutigt meint hier, dass selbst wenn habituelle Aspekte in die Betrachtung von Genese und Effekten der Kritik mit einbezogen würden, dies eben nicht heißen muss, der »Habitus des Kritischen« ziele letztlich, wie Draxler behauptet, viel eher auf »Bewahren und Wiederherstellen« statt auf Infragestellung und Neuerungen.<sup>12</sup> Nun wäre es albern, dem entgegenzutreten mit der Behauptung, es gäbe eine Kritik, die substanziell resistent ist gegen Vereinnahmungen oder die eben nicht auf Positionierungen und Dispositionen aufbaut. Denn gerade Bourdieu hat plausibel gemacht, dass so etwas wie eine Substanz oder ein Wesen von Kritik nicht existiert, sondern dass sich das Kritische einer Haltung nur in Relationen zwischen Positionen ermitteln lässt. Aber: Entweder man liest den Habitus als Leib gewordene Geschichte in erster Linie als verkörperten, relativ statischen Knotenpunkt, der die Praxis in gegebene Strukturen überführt. Dann macht allerdings der Begriff »Habitus des Kritischen« keinen Sinn, denn eine Haltung wäre dann *entweder* habituell im Sinne von reproduzierend *oder* kritisch. Oder man liest den Habitus als dynamische Vermittlung zwischen Struktur und Praxis. Dann aber ist er zwar immer noch behäbig, aber weder bloß reproduzierend noch revolutionierend. Das müsste dann eben auch für einen »Habitus des Kritischen« gelten.

Um es nicht bei einem Auslegungstreit zu belassen, wird im Anschluss an die Aufschlüsselung von Draxlers paradigmatischen Kurz-

schlüssen der Versuch unternommen, eine alternative Lesweise Bourdieus anzubieten. Dabei geht es unter anderem darum, politische Aktivismen einerseits nicht aus dem Analyserahmen von Bourdieus Kunsttheorie auszuschließen und andererseits solche Aktivismen als mindestens ebenbürtige Alternative zu der von Draxler vorgeschlagenen Metakritik zu behaupten. Dass sich andere Theorieansätze möglicherweise noch eher dazu anböten, um die von Draxler abgelehnten Kunst-Aktivismen gegenüber seinem metakritischen Standpunkt in Stellung zu bringen, sei damit nicht ausgeschlossen.

»... KLARER ALS JEDE ÜBERSCHREITUNGSLOGIK« –  
METAKRITIK ODER AUSSTIEG

Die Metaposition Draxlers ruft implizit schlicht den Eindruck hervor, als ginge es bei der Kunstkritik im Grunde um nichts – um nichts Wichtiges jedenfalls. Den Ausstieg aus dem ganzen Zirkus des sich um Anerkennung drehenden künstlerisch-bohemistischen Lebenszusammenhangs beschreibt er als Option, die in den 1970ern und abermals in den 1990ern von vielen deshalb auch als *politische* Option wahrgenommen worden wäre. Als individuelle Entscheidung sei das nicht nur nachvollziehbar, sondern »in jedem Fall klarer als jede Überschreitungslogik, die im symbolischen Feld von Kunst gefangen bleibt«<sup>13</sup>.

Sicherlich gibt es Wichtigeres als Kunst, sehr vieles sogar, aber dennoch scheint die Gegenüberstellung des klaren Ausstiegs auf der einen und der unklaren, weil unbewusst gefangenen Position auf der anderen Seite doch etwas merkwürdig. Erstens ist keinesfalls ausgemacht, warum die Absage daran, sich überhaupt in und mit dem künstlerischen Feld zu beschäftigen, »klarer« sein sollte, als dies weiterhin zu tun. Denn mit irgendetwas ist man ja immer beschäftigt, und wieso es in anderen Feldern dabei im Hinblick auf die Macht weniger ambivalent zugehen sollte als im künstlerischen, ist nicht einzusehen. (Womit nicht in Abrede gestellt ist, dass Intellektuelle, zu denen im weitesten Sinne auch KünstlerInnen gehören, durch ihren Status als »beherrschte Herrschende« eben auch Herrschende sind und damit sicherlich mehr Anteil an der Reproduktion von Herrschaft haben als untere soziale Milieus. Abgesehen davon, dass die Ambivalenz bestehen bleibt, nur möglicherweise weniger schwerwiegende Folgen hat, kann ein Ausstieg aus dem Kunstfeld im Draxler'schen Sinne kaum als Abtauchen in untere soziale Milieus

gemeint sein, we  
ist.) Es gibt desh  
tik nicht als Kri  
positionieren. E  
sollte auch klar  
ob eine künstler  
dafür gibt. Selb  
selbst ausgegan  
vantén Frageste  
Forschungsprog  
einen recht kor  
gie/Dekodierung  
nehmung(en) al  
Analyse der We  
der Habitus vor  
onsbedingungen  
im Übrigen, das  
zuführen ist, da  
fehlen wie die i  
Forschungen be  
mung inklusive  
lysiert, stößt ma  
beispielsweise a  
tion des »inter  
oder auf die Au  
Geht man, über  
Feldlogiken ger  
decken als die s  
tionen, Dispos  
schmackt klingt  
wie vor soziale  
trotz aller Glob  
produzieren als  
halb der Ausbi  
habituellen Vor  
Cultural Indust  
Während Di  
wegen ihrer ver  
illusionärer Hal

tive Lesweise Bour-  
um, politische Akti-  
n Bourdieus Kunst-  
tivismen als minde-  
er vorgeschlagenen  
eansätze möglicher-  
abgelehnten Kunst-  
punkt in Stellung zu

G I K « -

Eindruck hervor, als  
am nichts Wichtiges  
s sich um Anerken-  
enzzusammenhangs  
d abermals in den  
lon wahrgenommen  
nicht nur nachvoll-  
chreitungsllogik, die

les sogar, aber den-  
stiags auf der einen  
on auf der anderen  
ausgemacht, warum  
nstlerischen Feld zu  
1 zu tun. Denn mit  
es in anderen Fel-  
alent zugehen sollte  
it nicht in Abrede  
Sinne auch Künstle-  
Herrschende« eben  
nteil an der Repro-  
Milieus. Abgesehen  
licherweise weniger  
dem Kunstfeld im  
re soziale Milieus

gemeint sein, weil das wiederum keine Frage individueller Entscheidung ist.) Es gibt deshalb auch zweitens keinen zwingenden Grund dafür, Kritik nicht als Kritik am künstlerischen Feld, in ihm und um es herum zu positionieren. Denn wenn man sich schon auf Bourdieu bezieht, dann sollte auch klar sein, dass es bei der Kunstkritik nicht allein darum geht, ob eine künstlerische Arbeit schön ist oder nicht und welche Kriterien es dafür gibt. Selbst wenn in der Analyse von der künstlerischen Arbeit selbst ausgegangen wird, lässt sich doch zu durchaus gesellschaftsrelevanten Fragestellungen vorrücken. Bourdieu hat immerhin selbst ein Forschungsprogramm in Bezug auf Kunst vorgeschlagen, in dem durch einen recht komplexen methodischen Dreischritt zunächst die Ikonologie/Dekodierung der künstlerischen Arbeit, dann die Analyse der Wahrnehmung(en) als Voraussetzung für deren Existenz und schließlich die Analyse der Wahrnehmung(en) als ausgebildete Instrumentarien, also der Habitus von ProduzentInnen und RezipientInnen und die Produktionsbedingungen der Kunst analysiert werden müssten.<sup>14</sup> (Ein Programm im Übrigen, dass im Alltag der Ausstellungsbesprechungen kaum durchzuführen ist, da dafür die publizistischen Formate in der Regel ebenso fehlen wie die institutionellen Voraussetzungen, deren es für solcherlei Forschungen bedürfte). Werden also diese Konstitutionen der Wahrnehmung inklusive ihrer Produktions- und Reproduktionsbedingungen analysiert, stößt man durchaus auf mehr als auf ein besseres Bildverständnis, beispielsweise auf die am Kunstwerk erprobte und trainierte Reproduktion des »interesselosen Interesses«, das soziale Klassen reproduziert, oder auf die Ausbildung ethnozentrischer und patriarchaler Blickregime. Geht man, über die einzelnen Arbeiten hinaus, mit Bourdieu daran, die Feldlogiken genauer zu analysieren, so lässt sich ebenfalls mehr entdecken als die sich selbst reproduzierenden Wechselwirkungen aus Positionen, Dispositionen und Positionierungen. Auch wenn es abgeschmackt klingt, darauf hinzuweisen, der Museumsbesuch fördert nach wie vor soziale Segregation, die großen Ausstellungen des Betriebes sind trotz aller Globalisierung nordamerikanisch-westeuropäisch dominiert, produzieren also permanent Ausschlüsse, und die Rolle von Kunst innerhalb der Ausbildung postfordistischer Sozialdisziplinierung – von der habituellen Vorbildfunktion von KünstlerInnen bis zur Etablierung von Cultural Industries als Standortfaktor – wird keineswegs kleiner.

Während Draxler mehrmals linke und globalisierungskritische Kritik wegen ihrer vermeintlichen Reproduktion dualistischer Sichtweisen und illusionärer Haltungen zur Zielscheibe seiner Metakritik macht, tauchen

die rechten Verhältnisse und die neoliberalen AkteurInnen, gegen die sich jene Kritiken richten, in seiner Metakritik kaum auf. Das ginge ja auch anders: Wenn sich Kunstinstitutionen heute mit kritischen Positionen schmücken und künstlerische Arbeiten ausstellen, die die prekären Arbeitsbedingungen unter globalisierten Bedingungen kritisieren, und diese Ausstellung dann von schlecht bezahlten, ohne feste Verträge engagierten Leuten aufbauen lassen, die »eigentlich« selbst KünstlerInnen sind, dann kann man natürlich die Kunst kritisieren, die sich hier einspannen lässt und nicht abdichtet gegen die Verhältnisse, auf die sie selbst angewiesen ist. Man kann auch die Kunstkritik schelten, die dann so tut, als profitiere sie nicht auch davon, dass es solche Ausstellungen gibt, denn schließlich verschaffen sie ihr ihren Gegenstand. Man kann aber auch beides tun und zudem, nicht zu vergessen, die Kritik auf die Institutionen richten und auf die sozialen und politischen Rahmenbedingungen, die solche Arbeitsverhältnisse befördern.

Die Kritik an all dem ist, wenn sie aus dem Kunstfeld kommt und innerhalb von Kunst geäußert wird, sicherlich »spezifischer Ausdruck des Möglichkeitshorizonts von Kunst«<sup>15</sup>, der dessen flexible Grenzen mitdefiniert. Es spricht aber nichts dagegen, zumindest nicht Bourdieus Kunsttheorie, davon auszugehen, dass ein solcher Horizont nicht nur begrenzt, sondern erweitert und vervielfacht werden kann. Draxler behauptet zwar, es ginge ihm nicht darum, den Aktivismus im Kunstfeld zu diskreditieren, sondern nur darum, seine »diskursiven Rahmenbedingungen genauer unter die Lupe zu nehmen und für eine stärkere Differenzierung der künstlerischen und politischen Anliegen zu argumentieren«<sup>16</sup>. Unter dieser Lupe entdeckt er aber dann vor allem, dass der Aktivismus in der Kunst unter der Fahne der Überschreitung bürgerlicher (Kunst-)Kategorien diese Kategorien bloß aufzeigt und nicht einmal ankratzt: Der Kunst-Aktivismus verweise auf das substanzielle Regime der Kunst, auf »die Substanz als Medium«<sup>17</sup>. Darauf zu beharren, es ginge bei jeder künstlerischen Kritik an der Kunst stets nur um die affirmative Reproduktion des Systems, läuft letztlich auf den sozialkonstruktivistischen Kurzschluss hinaus, dass jegliche Benennung immer schon Reproduktion des Benannten ist. (Man muss nicht auf die falsche Suche nach der »eigentlichen Intention« zurückfallen, um diesen Kurzschluss zu vermeiden, sondern kann sich beispielsweise dem widmen, wie das Benennen vor sich geht, wann und wodurch eine Benennung gültig bzw. legitim wird, was sie außer der einen Bedeutung noch hervorbringt etc.)

Bourdieu besch  
feldspezifischer Pr  
lerische Feld, wie  
Zuge der fortschr  
dergrund rücke g  
dermaßen an die s  
Avantgarde-Küns  
gesprochen, übers  
Bruchs und müsse  
können, die Expe  
beschreibt den R  
also auch für Brüc  
sum möglicher K  
Zwängen als Pote  
lichkeiten ist aber  
ein Terrain von E  
Draxler allenfalls  
kung. Deshalb mu  
len oder gar zu ge  
fest. Draxler geht  
sich auch, wie die  
monie tätig werd  
weitgehend selbst  
Sinne »affirmativ,  
Produktionsform  
einer Gegenhegen  
führt Draxler nic  
stanzialen Ordn  
der ideologischer  
zen«<sup>23</sup>). Während  
im Sinne Bourdie  
und sozialen Gru  
dieser dadurch al  
chen. Dass Drax  
Wendung in seine  
ler einerseits bel  
spruch seien imm  
des letztlich bestä  
und Politik« die

teurInnen, gegen die  
im auf. Das ginge ja  
mit kritischen Positio-  
nen, die die prekären  
lagen kritisieren, und  
: feste Verträge enga-  
: selbst KünstlerInnen  
ieren, die sich hier  
hältnisse, auf die sie  
ik schelten, die dann  
solche Ausstellungen  
gegenstand. Man kann  
n, die Kritik auf die  
schen Rahmenbedin-

instfeld kommt und  
ezifischer Ausdruck  
en flexible Grenzen  
dest nicht Bourdieus  
Horizont nicht nur  
: den kann. Draxler  
ivismus im Kunstfeld  
siven Rahmenbedin-  
eine stärkere Diffe-  
:gen zu argumentie-  
allem, dass der Akti-  
:eitung bürgerlicher  
nd nicht einmal an-  
:anzielle Regime der  
i beharren, es ginge  
r um die affirmative  
ozialkonstruktivisti-  
immer schon Repro-  
falsche Suche nach  
Kurzschluss zu ver-  
nen, wie das Benen-  
ng gültig bzw. legi-  
:vorbringt etc.)

Bourdieu beschreibt zwar ebenfalls die extrem wirksame Eigenlogik feldspezifischer Praktiken und betont gerade im Hinblick auf das künstlerische Feld, wie sehr die feldspezifische Geschichte als Bezugspunkt im Zuge der fortschreitenden Autonomisierung immer stärker in den Vordergrund rücke gegenüber der allgemeinen Geschichte.<sup>18</sup> Niemand sei dermaßen an die spezifische Vergangenheit des Feldes gebunden wie die Avantgarde-KünstlerInnen und ihre subversiven oder, mit Draxler gesprochen, überschreitenden Absichten. Denn sie sind ExpertInnen des Bruchs und müssen, um Brüche überhaupt vollziehen bzw. herstellen zu können, die ExpertInnen der Geschichte (des Feldes) sein.<sup>19</sup> Bourdieu beschreibt den Raum der Möglichkeiten für künstlerische Praktiken, also auch für Brüche und Überschreitungen, als »ein unendliches Universum möglicher Kombinationen, die in einem endlichen System von Zwängen als Potenzialitäten eingeschlossen sind«<sup>20</sup>. Der Raum der Möglichkeiten ist aber dennoch kein abgeschlossenes Zimmer, sondern auch ein Terrain von Ermöglichkeiten. Den Raum der Möglichkeiten denkt Draxler allenfalls, wie Bourdieu es tatsächlich nahe legt, als Beschränkung. Deshalb muss er sich auch nicht fragen, wie dieser Raum auszufüllen oder gar zu gestalten wäre, hielte man an der Praxis einer Kunstkritik fest. Draxler geht es zwar um die Zukunft der Kunstkritik, und er fragt sich auch, wie diese »im Dienste einer wie immer gearteten Gegenhegemonie tätig werden«<sup>21</sup> könne. Seine Antwort läuft allerdings auf eine weitgehend selbstreflexive Praxis hinaus; Kunstkritik müsse in diesem Sinne »affirmativ, behauptend und riskant« sein und »damit ihre eigene Produktionsform in Frage« stellen.<sup>22</sup> Wie mit Affirmation im Dienste einer Gegenhegemonie agiert werden und was daran riskant sein könnte, führt Draxler nicht konkret aus (man solle »Funktionsweisen der substantiellen Ordnung selbst thematisieren und die Spielräume zwischen der ideologischen und der strukturellen Seite dieser Ordnung ausnutzen«<sup>23</sup>). Während die selbstreflexive Praxis der Kritik als solche durchaus im Sinne Bourdieus ist – Kritik müsse mit der Kritik der ökonomischen und sozialen Grundlage kritischen Denkens beginnen<sup>24</sup> –, hatte sich dieser dadurch allein aber keinerlei gegenhegemoniale Effekte versprochen. Dass Draxler es tut, ist vermutlich auf eine etwas wundersame Wendung in seiner Bourdieu-Lesweise zurückzuführen: Während Draxler einerseits behauptet, künstlerische Arbeiten mit politischem Anspruch seien immer nur »notwendige Ausnahmen, die die Logik des Feldes letztlich bestätigen«<sup>25</sup>, meint er andererseits, mit der Formel »Kunst und Politik« die Autonomie der Kunst aufheben zu wollen hätte nicht

nur etwas Illusorisches, »sondern verkennt das Offensichtliche: dass die Bereiche ohnehin im ständigen Austausch stehen«<sup>26</sup>. Was soll uns das nun sagen? Will man Politik mit Kunst machen, macht man doch nur Kunst, macht man aber nur Kunst, übersieht man glatt, dass man eigentlich auch Politik macht?! Vertrackt. Während er in der Analyse nicht umhin kommt festzustellen, dass das Konzept einer relativen Autonomie der Felder eben auch offene Ränder und andauernden Austausch beinhaltet, möchte Draxler diese Erkenntnis für die politisch-künstlerisch-kritische Praxis hingegen lieber zukleistern; hier scheint er eher dafür zu plädieren, nur nicht zu sehr interventionistisch oder überschreitend aufzutreten, sondern auf den ständigen Austausch zu bauen, der sich ohnehin vollziehe. Und wenn einem das zu blöd wird, kann man ja immer noch aussteigen.

So funktioniert das aber nicht, d. h. hier wird eine theoretische Engführung mit praktisch einschränkenden Folgen produziert. Draxler denkt den ständigen Austausch nur als Kooptierung und Einbindung in die Macht, will aber von der Foucault'schen Formel, dass wo Macht ist, auch Widerstand sei, nichts wissen. Man muss diesen Austausch konzeptionell jedenfalls auch von der anderen Seite, wenn man so will: »von unten« zulassen: Warum sollen nicht Ermächtigungen zuvor Ausgeschlossener oder Manifestationen stattfinden können, die nicht nur das System reproduzieren? Die Gelingensbedingungen für solche Ereignisse hat Bourdieu als zwar sehr voraussetzungsreich, aber immerhin möglich beschrieben: in einem glücklichen Aufeinandertreffen komplexer Prozesse von Aussagearbeit, Theorieeffekten und dem nötigen symbolischen Kapital.<sup>27</sup> Auch hier muss also, personell wie institutionell, eine Überschneidung von Dispositionen denkbar sein. Wie der/die MuseumsdirektorIn mit dem/der Kulturbeauftragten der Bank bestimmte Dispositionen teilt, so sind auch geteilte Dispositionen zwischen KunstkritikerInnen und migrationspolitischen AktivistInnen und zwischen museumskritischen KunstvermittlerInnen und institutionskritischen GlobalisierungskritikerInnen vorstellbar. Und nicht nur das, solche geteilten Dispositionen, aus denen Positionierungen, also politische Allianzen entstehen, sind schließlich nicht nur vorstellbar, sondern sie existieren bereits. Es gibt sie auch im Theorierahmen Bourdieus: Allgemein im Hinblick auf die Theorie der Felder hatte Bourdieu klar gemacht, dass die Kämpfe darin *in ihrem Prinzip* weitgehend unabhängig von externen Auseinandersetzungen sind, *doch in ihrem Ausgang* weitgehend davon abhängen, wie und auf welche Weise sie Verknüpfungen zu externen Debatten her-

zustellen in der La-  
dieu ausführlich b-  
nen um Édouard  
gelingen war, vo-  
wickeln, »eine neu-  
sion) der sozialen  
Sichtweisen der s  
Kunst. In Draxler  
tisch konzipierter  
samen Dispositio-  
Transformation d  
denkbar.

In der Behaupt-  
stützt sich Draxler  
durchsetzung von  
Konkurrenz zuein-  
Standpunkt einer  
chen Kunstkritik  
Draxler hier nahe  
tik sich in ihren  
zung ständig über  
und Anstrengung  
ebenso wie in der  
ja gerade, welche  
zulassen und wel-  
che Praktiken sie  
dieus Ansatz biete  
darin eine permar-  
tet würde, sonde  
Warenwert und s  
in der für sie typi-  
lich noch ableitb  
Systems und den  
außerhalb des Sys-  
lektuellen Feldes  
relle Legitimität  
dadurch ebenso  
zwischen Publika

nsichtliche: dass die  
16. Was soll uns das  
acht man doch nur  
tt, dass man eigent-  
1 der Analyse nicht  
relativen Autonomie  
len Austausch bein-  
litisch-künstlerisch-  
int er eher dafür zu  
überschreitend auf-  
zu bauen, der sich  
wird, kann man ja

ie theoretische Eng-  
roduziert. Draxler  
und Einbindung in  
dass wo Macht ist,  
Austausch konzep-  
man so will: »von  
ngen zuvor Ausge-  
1, die nicht nur das  
ir solche Ereignisse  
: immerhin möglich  
en komplexer Pro-  
tigen symbolischen  
tionell, eine Über-  
die Museumsdirek-  
nmte Dispositionen  
KunstkritikerInnen  
hen museumskriti-  
en Globalisierungs-  
geteilten Dispositio-  
llianzen entstehen,  
nistieren bereits. Es  
in im Hinblick auf  
t, dass die Kämpfe  
externen Auseinan-  
d davon abhängen,  
rnen Debatten her-

zustellen in der Lage sind.<sup>28</sup> Konkret am künstlerischen Feld hatte Bourdieu ausführlich beschrieben, wie es den KünstlerInnen und KritikerInnen um Édouard Manet in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelungen war, von einer minoritären Position aus die Macht zu entwickeln, »eine neue Vorstellung (*vision*) und eine neue Gliederung (*division*) der sozialen Welt durchzusetzen«<sup>29</sup>. Es geht hier, wohlgermerkt, um Sichtweisen der sozialen Welt und nicht allein um den Blick auf die Kunst. In Draxlers auf das Kunstfeld beschränktem und viel zu hermetisch konzipiertem »Habitus des Kritischen« sind weder die gemeinsamen Dispositionen und die daraus entstehenden Allianzen noch die Transformation der Wahrnehmungsschemata über das Kunstfeld hinaus denkbar.

In der Behauptung des sich quasi von selbst vollziehenden Austauschs stützt sich Draxler auf die Aussage Bourdieus, Sinnproduktion und Sinn-durchsetzung von Kunst und Politik berührten sich ständig und träten in Konkurrenz zueinander. Genau an diesem Punkt ließe sich – sowohl vom Standpunkt einer kritischen Kunstpraxis als auch von dem einer möglichen Kunstkritik aus – ansetzen, und zwar gerade weil es, anders als Draxler hier nahe legt, *nicht* selbstverständlich ist, dass Kunst und Politik sich in ihren Sinnproduktionen und Kämpfen um deren Durchsetzung ständig überlappen. Es bedarf schon bestimmter Voraussetzungen und Anstrengungen, um diese Überlappungen – in der Kunstproduktion ebenso wie in der Analyse bzw. Kunstkritik – herzustellen. Interessant ist ja gerade, welche spezifischen Bedingungen solche Überschreitungen zulassen und welche sie verhindern, worin sie bestehen können und welche Praktiken sie ermöglichen und welche ihnen entgegenstehen. Bourdieus Ansatz bietet sich an, diese Fragen zu beantworten, nicht etwa weil darin eine permanente Überlappung zwischen Kunst und Politik behauptet würde, sondern gerade weil die Produktion und Verteilung von Warenwert und symbolischer Signifikation, die die künstlerische Arbeit in der für sie typischen Ambivalenz hervorbringt, weder selbstverständlich noch ableitbar ist: »Die Beziehungen zwischen jedem Träger des Systems und den Mächten oder Institutionen, die gänzlich oder teilweise außerhalb des Systems wirken, sind stets durch die im Innern des intellektuellen Feldes bestehenden Beziehungen, die Konkurrenz um kulturelle Legitimität vermittelt«<sup>30</sup>; politische bzw. kritische Effekte sind dadurch ebenso wenig determiniert wie beispielsweise die Beziehung zwischen Publikums- und Markterfolg künstlerischer Arbeiten. Geht

man von vornherein davon aus, dass Kunstkritik nur das Kunstfeld und sich selbst reproduziert oder umgekehrt bzw. zugleich immer schon mit Politik im Austausch steht, kann man sich die Mühe der kritischen Analysen letztlich auch sparen.

»THE THREAT COMES FROM NUMBERS« –  
HEGEMONIE UND FELD

Da aus oben angedeuteten Gründen nach wie vor ein Bedarf für (nicht bloß kunstfeldreproduzierende) Kunstkritik angemeldet werden kann, soll hier noch auf Potenziale der Bourdieu'schen Theorie verwiesen werden, die in Draxlers zirkulärer Lesweise vielleicht unterbelichtet bleiben. Ausgehen möchte ich dabei ebenfalls von Draxlers Text, in dem sich in einer Fußnote die etwas undurchsichtige Behauptung findet, Feld- und Hegemonietheorie ließen »sich kaum miteinander abstimmen«, dies schiene ihm »aber notwendig«<sup>31</sup>. Vor allem dem zweiten Teil der Behauptung ist voll und ganz zuzustimmen, was die erste Satzhälfte letztlich hinfällig macht. Will man sich also vor dem Hintergrund der Frage nach gegenhegemonialen Praktiken, die sich schließlich auch Draxler stellt, den möglichen Überschneidungen von Feld- und Hegemonietheorie zu deren Beschreibung und Erklärung widmen, kann zunächst festgestellt werden, dass es bei beiden Ansätzen um kollektive Prozesse geht und darum, wie diese hergestellt werden und welche Effekte sie haben können. Diese Feststellung steht allerdings wiederum im Gegensatz zu der Lesweise, die Draxler von Bourdieus Sozialtheorie hat. Das Bild des Sozialen, das Bourdieu entwerfe, so Draxler, bliebe »streng im klassisch-liberalen Sinn auf Einzelne und deren Positionierungskämpfe untereinander bezogen«<sup>32</sup>. In den feldinternen Positionskämpfen ginge es nur um die Verteidigung und Erringung von Privilegien Einzelner, Kollektives tauche darin nicht anders denn als Illusion auf.

Bourdieu hingegen hat sowohl allgemein als auch konkret am Beispiel des künstlerischen Feldes die Kämpfe als kollektive ausgewiesen. Die Dynamik des Feldes entsteht gerade nicht nur aus den Rivalitäten Einzelner im Kampf um ihre Karrierevorteile. Positionen, Dispositionen und Positionierungen stehen in permanenten Wechselverhältnissen, die sowohl individuell als auch kollektiv sind. Bourdieu macht deutlich, dass es bei den feldinternen Kämpfen immer um die »Durchsetzung des Monopols auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungs-

kategorien«<sup>33</sup> gehen können denn als Kollektive im In System der Den »kollektiv Unbe Form zielt Bour nierungskämpfe rung des künstl derts hat er geze den Positioniert Gustave Flaubert Dazu bedurfte e tionalen – Zusa Malerinnen und lerInnen und Ki ökonomischen und, vor dieser Kunstschaffend Kampf um die E durchsetzen un Durchsetzung v technische Meis noch auf ihre K nur durch das gelingen konnte

An diesem F Positionierung Hegemonietheo nie ist, ähnlich anhand der Fest wegs selbstverst zweitens an der

das Kunstfeld und  
immer schon mit  
der kritischen Ana-

1 Bedarf für (nicht  
ldet werden kann,  
Theorie verwiesen  
unterbelichtet blei-  
s Text, in dem sich  
g findet, Feld- und  
abstimmen«, dies  
n Teil der Behaupt-  
satzhälfte letztlich  
und der Frage nach  
ch Draxler stellt,  
gemonietheorie zu  
nächst festgestellt  
Prozesse geht und  
te sie haben kön-  
Gegensatz zu der  
hat. Das Bild des  
treg im klassisch-  
skämpfe unterein-  
n ginge es nur um  
elner, Kollektives

1 konkret am Bei-  
tative ausgewiesen.  
is den Rivalitäten  
en, Dispositionen  
lverhältnissen, die  
acht deutlich, dass  
Durchsetzung des  
- und Bewertungs-

kategorien«<sup>33</sup> geht. Eine solche Durchsetzung ist schwerlich anders zu denken denn als kollektiv motiviert und getragen einerseits und hinsichtlich ihrer Effekte sozial gültig andererseits. Auch Legitimität selbst ist hier kaum anders denn als stets umkämpfte, kollektive Übereinkunft zu verstehen. Statt in liberalistischer steht das Bourdieu'sche Modell deshalb vielmehr in der marxistischen Tradition, die sich nach den nicht selbstbestimmten Voraussetzungen fragt, unter denen Menschen ihre Geschichte selbst machen. So ist auch sein Begriff des Habitus als das Kollektive im Individuellen zu verstehen, in dem sich das erworbene System der Denk- und Wahrnehmungskategorien als ein verkörpertes »kollektiv Unbewußtes«<sup>34</sup> ablagert. Aber nicht nur in dieser allgemeinen Form zielt Bourdieu auf weit mehr als auf »Einzelne und deren Positionierungskämpfe untereinander«. Konkret am Beispiel der Autonomisierung des künstlerischen Feldes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat er gezeigt, dass es nicht etwa die individuellen, in rivalisierenden Positionierungen durchgesetzten Karrieresprünge von Manet und Gustave Flaubert waren, die das künstlerische Feld revolutioniert haben. Dazu bedurfte es eines komplexen – mal strategischen, mal nicht-intentionalen – Zusammenspiels kollektiver Praktiken zwischen bestimmten Malerinnen und Malern, zwischen bildenden KünstlerInnen, SchriftstellerInnen und KunstsammlerInnen, dazu der verstärkten Akkumulation ökonomischen und symbolischen Kapitals innerhalb des Bürgertums und, vor diesem Hintergrund, der schlichten Zunahme der Anzahl Kunstschaffender: »the threat comes from numbers.«<sup>35</sup> Dass dieser Kampf um die Etablierung einer autonomen *l'art pour l'art*-Position sich durchsetzen und schließlich universalisieren konnte und dass diese Durchsetzung weder allein auf die (antinarrative und Vollendung wie technische Meisterschaft ablehnende) Malweise der neuen MalerInnen noch auf ihre Karrierestrategien zurückzuführen ist, sondern dass beides nur durch das Anknüpfen an andere Kämpfe außerhalb des Feldes gelingen konnte, galt Bourdieu letztlich als paradigmatischer Fall.

An diesem Punkt, der Frage der Durchsetzung von Positionen und Positionierungen, lassen sich auch Überschneidungen von Feld- und Hegemonietheorie ausmachen. Auch die Frage nach kultureller Hegemonie ist, ähnlich wie Bourdieus Überlegungen zur Macht, unter anderem anhand der Feststellung aufgekommen, dass Intellektuelle erstens keineswegs selbstverständlich auf Seiten der Beherrschten stehen und insofern zweitens an deren konsensualer Einbindung in das Bestehende beteiligt

sind, d. h. mit ihren Ideen und Praktiken an einem hegemonialen Projekt mitarbeiten.<sup>36</sup> Der Alltagsverstand ist in der Theorie Antonio Gramscis jenes Terrain, auf dem sich der Konsens als Ensemble gemeinsam geteilter Vorstellungen und Werte generiert. Auch Bourdieu – tatsächlich, wie Oliver Marchart bemerkt, »in dieser Hinsicht Gramscianer«<sup>37</sup> – betont solche Konsensverhältnisse mit dem Begriff der *doxa* als ein unmittelbares, also keiner bewussten, rationalen Zustimmung mehr bedürftiges »Verhältnis der Anerkennung«<sup>38</sup>. Allgemein heben Feld- und Hegemonietheorie beide darauf ab, dass Herrschaft in einer Gesellschaft bzw. innerhalb eines sozialen Raumes nicht nur durch Zwang und Gewalt, sondern durch Konsens und präreflexive Anerkennung erzeugt, konsolidiert und reproduziert wird. Wenn auch die Auseinandersetzungen, die Intellektuelle – oder eben KünstlerInnen – führen, in bestimmten Bereichen der Zivilgesellschaft (Gramsci) oder eines Feldes (Bourdieu) mit ihren je spezifischen Einsätzen und Effekten geführt werden, so wird doch in beiden Theorieansätzen kein Zweifel daran gelassen, dass diese partikularen Kämpfe immer Teil der allgemeinen Kämpfe um den Alltagsverstand bzw. die *doxa* sind.

Die Frage der Kritik lautet dann, wie und inwiefern es gelingen kann, sich einem hegemonialen Projekt zu widersetzen, sich nicht in die Allianz verschiedener Milieus integrieren zu lassen, die die Herrschaft der herrschenden Klasse absichern und die Gramsci einen »historischen Block« genannt hatte. Ein solcher historischer Block setzt sich nicht aus sozial determinierten Klassenzugehörigkeiten zusammen, sondern wird in kollektiver Praxis erst herausgebildet. Dies haben Ernesto Laclau und Chantal Mouffe in ihrer Anknüpfung an Gramsci herausgestellt.<sup>39</sup> Aspekte von deren Hegemonietheorie sind in der Folge von Oliver Marchart auf das künstlerische Feld angewandt worden. Marchart betont dabei grundsätzlich, dass die einzelne dissidente oder kritisch-künstlerische Position, die es auf Universalisierung abgesehen hat, also zur gültigen und legitimen Position werden will, immer darauf angewiesen ist, sich mit anderen Positionen im politischen Feld kurzzuschließen. Sie muss es, um es in den Begrifflichkeiten der Hegemonietheorie zu sagen, zur »Eingliederung in die Äquivalenzkette eines hegemonialen Projekts«<sup>40</sup> bringen. Marchart bezieht damit konkret auf die Kunstpraxis, was Laclau/Mouffe allgemein für soziale AkteurInnen bzw. für soziale Praxis überhaupt formuliert haben: dass die Frage, ob sie als fortschrittlich oder überhaupt politisch zu werten sind, nur anhand der Artikulati-

onsformen »in e-  
werden kann.«<sup>41</sup>

Weil es dieses  
künstlerischer Pr-  
men, wenn er bei  
Kritik oder Affirr  
Konsequenzen, di  
keit unterstellen:  
ken, doch auch d  
wundern, dass at  
maßen verfangen  
nur noch zu dere  
aber der künstler-  
als Effekt solcher  
keit und Flexibili  
und hegemonieth  
widersprechen. A  
wie Laclau/Mouf  
wendig aus den P  
gen nicht völlig fl  
ketten sind mögli  
Die Hegemoniet  
untersuchen, das  
kritischen Anspru  
der Feldtheorie d  
ProduzentInnen  
Bedeutungen nur  
hältnissen ergebe  
besagten Umstän  
zu untersuchen,  
gelingen und ebe  
ist nicht nur ein  
überhaupt erst, p  
mistische Wehkla  
bar sei und letztir

Sicherlich sin-  
denen aus vorm  
geworden sind (f  
lich, liegen die Be

egemonialem Pro-  
Theorie Antonio  
Ensemble gemein-  
Auch Bourdieu –  
insicht Gramscia-  
egriff der *doxa* als  
Zustimmung mehr  
n heben Feld- und  
einer Gesellschaft  
urch Zwang und  
rkennung erzeugt,  
useinandersetzun-  
ren, in bestimmten  
Feldes (Bourdieu)  
rt werden, so wird  
lassen, dass diese  
mpfe um den All-

es gelingen kann,  
nicht in die Allianz  
errschaft der herr-  
istorischen Block«  
ch nicht aus sozial  
ndern wird in kol-  
nesto Laclau und  
i herausgestellt.<sup>39</sup>  
e von Oliver Mar-  
Marchart betont  
kritisch-künstleri-  
hat, also zur gülti-  
uf angewiesen ist,  
rzzuschließen. Sie  
ietheorie zu sagen,  
egemonialen Pro-  
f die Kunstpraxis,  
n bzw. für soziale  
sie als fortschritt-  
and der Artikulati-

onsformen »in einem gegebenen hegemonialen Kontext« entschieden werden kann.<sup>41</sup>

Weil es dieses Kontextes bedarf, um die Bedeutung und Funktion künstlerischer Praxis beurteilen zu können, ist Draxler auch zuzustimmen, wenn er betont, dass es keine essenziellen Annahmen hinsichtlich Kritik oder Affirmation von Kunst gibt. Allerdings zieht Draxler daraus Konsequenzen, die den Bedeutungen und Funktionen ziemliche Beliebigkeit unterstellen: »Was gestern kritisch war, kann heute affirmativ wirken, doch auch das Umgekehrte ist denkbar.«<sup>42</sup> Hier muss zunächst verwundern, dass auf der einen Seite die Dispositionen der Kritik als dermaßen verfangen in die Machtverhältnisse betrachtet werden, dass sie nur noch zu deren Abbild oder Ausdruck werden können, andererseits aber der künstlerischen Arbeit, die ja schließlich auch nicht anders denn als Effekt solcher Dispositionen zu beschreiben wäre, relative Beliebigkeit und Flexibilität zugeschrieben wird. Und vor dem Hintergrund feld- und hegemonietheoretischer Ansätze ist dieser Folgerung schließlich zu widersprechen. Auch wenn sich die Position der sozialen AgentInnen, wie Laclau/Mouffe betonen, ebenso wie ihre Produktionen nicht notwendig aus den Produktionsverhältnissen ableiten lassen, sind sie deswegen nicht völlig flexibel, kontingent und beliebig. Nicht alle Äquivalenzketten sind möglich, die Eingliederung ist höchst voraussetzungsreich.<sup>43</sup> Die Hegemonietheorie stellt sich gerade zur Aufgabe, das Verhältnis zu untersuchen, das eine partikuläre Kraft zur universellen Dimension ihres kritischen Anspruches entwickelt. Vor diesem wie vor dem Hintergrund der Feldtheorie dürfte der künstlerischen Arbeit ebenso wenig wie ihren ProduzentInnen eine Austauschbarkeit unterstellt werden, da sich ihre Bedeutungen nur in dem Geflecht von Produktions- und Rezeptionsverhältnissen ergeben und erschließen. Es müsste vielmehr darum gehen, die besagten Umstände, also die konkreten gesellschaftlichen Beziehungen zu untersuchen, innerhalb deren Umwertungen und Indienstnahmen gelingen und eben gerade nicht gelingen. Diese Unterschiede zu machen ist nicht nur ein Gebot wissenschaftlicher Redlichkeit. Es ermöglicht überhaupt erst, politische Schlüsse zu ziehen und verhindert kulturpessimistische Wehklagen darüber, dass alles immer und überall vereinnahmbar sei und letztinstanzlich nur dem Bestehenden diene.

Sicherlich sind Kunst- und Sozialgeschichte voll von Beispielen, in denen aus vormalig kritischen Arbeiten/Aktionen später affirmative geworden sind (für den umgekehrten Fall, nach Draxler ebenfalls möglich, liegen die Beispiele allerdings nicht ganz so zahlreich auf der Hand).

Und man hätte es häufig nicht für möglich gehalten, dass Sätze mit einst emanzipatorischer Sprengkraft heute die Waffenlager der Etablierten zieren, dass aus dem selbstermächtigenden, umwertenden Slogan der afro-amerikanischen Bewegung »Black is beautiful« der Name der Domain wird, den die Nachwuchsspießer von der Jungen Union sich zulegen, dass mit dem Adorno-Diktum, Auschwitz dürfe nicht sich wiederholen, NATO-Bomben auf Belgrad legitimiert werden oder dass das Porträt Che Guevaras die Transparente von Nazi-Demos zierte etc. etc. Für alle diese Beispiele gibt es komplexe Gründe, für deren Verständnis es Verschiebungen der symbolischen Ordnung und hegemonialer Prozesse zu untersuchen gilt. Diese Gründe anzugeben bzw. zu analysieren kann schon Beginn und/oder Teil feldübergreifender Kritik sein. Das relationale Paradigma Bourdieus ermöglicht es ja gerade, zu untersuchen, wie und auf welche Weise die Übergänge von der Kritik zur Affirmation möglich sind.

Nimmt man hingegen Draxlers substanzielle »Heute kritisch, morgen affirmativ, und umgekehrt«-Haltung gegenüber künstlerischen Arbeiten und anderen kulturellen Phänomenen ein, verfehlt man letztlich gerade die Möglichkeiten, die Bourdieus relationales Paradigma ebenso bietet wie die Verhältnislogik der Hegemonietheorie. Wir sollten es doch darauf anlegen, zu verstehen, warum und inwiefern Daniel Burens grün- bzw. rotweiße Streifen einmal als Kritik am Institutionengefüge des künstlerischen Feldes wirken können (als er damit 1968 die Galleria Apollinaire in Mailand zuklebte) und ein anderes Mal (bei den Skulpturprojekten 1997 als Wimpel über den Münsteraner Prinzipalmarkt gehängt) von Stadtfestbesmückung nicht zu unterscheiden sind, warum das futuristische Manifest eher als faschistisches Stahlgewitter niederprasselt als das dadaistische oder warum die AnarchosyndikalistInnen in Deutschland reihenweise in die NSDAP eintraten, während sie in Spanien wenig später den Faschismus mit Waffen bekämpften. Weder die Streifen noch die avantgardistische Manifestform noch die AnarchosyndikalistInnen sind, obwohl sie in einer konkreten historischen Situation eine Position eingenommen haben, die den Formen und Inhalten ihrer Geschichte (antiinstitutionell bzw. antibourgeois bzw. antikapitalistisch zu sein) zu widersprechen schien, immer und überall für alles einsetzbar oder, politisch gesprochen, für alle Zeiten verloren.

Und um bei dem Kunstfeldbeispiel zu bleiben: Es stimmt einfach nicht, dass durch die Streifen im einen wie im anderen Fall das Feld gleichzeitig »reproduziert und infrage gestellt, begründet und wieder

aufgelöst«<sup>44</sup> wird. von Theorie, Praxis darin das eine ohne wäre jenes, in dem aus jenem Aufeinandernach, unter anderem onskritischer Künstitutionskritik zu v einflussreiche, eben H. D. Buchloh und relevanten Top-10 die Streifen an der Kunstfeldinstitution mit kunstfeld Institutionen für c keiten des Umgangs tion-, reproduzierte Repräsentation und an zeitgleich durch Ausschluss von g Repräsentation (in tretung) insgesamt schaffen keinerlei ihren gesamtgesellschaftlichen besonderen im öffentlichen Raum Standortfaktor in sehr wohl ohne die Bewegungen im e Fall selbstverständlich darstellen, so wird angegriffen, während wenn in beiden Fällen scheint mir der Unterschied die Dinge nicht i vorhanden ist: Geometrie (in analytischer) Herausbildung ei

...ss Sätze mit einst  
er Etablierten zie-  
Slogan der afro-  
ame der Domain  
ion sich zulegen,  
sich wiederholen,  
dass das Porträt  
etc. etc. Für alle  
verständnis es Ver-  
tialer Prozesse zu  
analysieren kann  
sein. Das relatio-  
untersuchen, wie  
zur Affirmation

: kritisch, morgen  
erischen Arbeiten  
n letztlich gerade  
ma ebenso bietet  
lten es doch dar-  
iel Burens grün-  
tionengefüge des  
968 die Galleria  
bei den Skulptur-  
: Prinzipalmarkt  
erscheiden sind,  
hes Stahlgewitter  
archosyndikalis-  
aten, während sie  
kämpften. Weder  
och die Anarcho-  
rischen Situation  
nd Inhalten ihrer  
antikapitalistisch  
ir alles einsetzbar

s stimmt einfach  
:en Fall das Feld  
ndet und wieder

aufgelöst«<sup>44</sup> wird – Eigenschaften, die Draxler dem Aufeinandertreffen von Theorie, Praxis und Kritik im »kritischen Feld« zuschreibt, wobei darin das eine ohne das andere nicht zu haben sei. (Das »kritische Feld« wäre jenes, in dem sich der »Habitus des Kritischen« einrichtet, das sich aus jenem Aufeinandertreffen ergibt und für das, meiner Interpretation nach, unter anderem Leute wie Daniel Buren stehen: arrivierter instituti- onskritischer Künstler der ersten Stunde, der es gerade durch seine Insti- tutionskritik zu weltweitem Ansehen gebracht hat, kanonisiert durch einflussreiche, ebenfalls als kritisch geltende Kunstkritiker wie Benjamin H. D. Buchloh und die Kunstzeitschrift *October* und vertreten auf allen relevanten Top-100-KünstlerInnen-Rankings der Gegenwart). Während die Streifen an der Galerie in Mailand die Ausschlussmechanismen der Kunstfeldinstitutionen thematisierten, und zwar aus der Auseinanderset- zung mit kunstfeldinternen Fragen heraus – Fragen zum Stellenwert der Institutionen für die künstlerische Arbeit und Fragen nach den Möglich- keiten des Umgangs mit den verschiedenen Ebenen von Repräsentation –, reproduzieren sie zwar das Kunstfeld als eines, in dem es um Repräsentation und Institutionen geht, erweitern es aber zugleich, indem an zeitgleich durch die '68er-Bewegungen verhandelte Diskurse um den Ausschluss von gesellschaftlichen Institutionen und die Kritik an der Repräsentation (in ihrer Doppelbedeutung von Darstellung und Stellver- tretung) insgesamt angeknüpft wird. Die Streifen in Münster hingegen schaffen keinerlei Anchlüsse in dieser Richtung. Auch sie verfehlen ihren gesamtgesellschaftlichen Kontext allerdings nicht, denn sie veran- schaulichen besonders schön die Behübschung der Stadt durch »Kunst im öffentlichen Raum« und deren damit einhergehende Entdeckung als Standortfaktor in den 1990er Jahren. In diesem Beispiel ist das eine also sehr wohl ohne das andere zu haben: Auch wenn die libertären sozialen Bewegungen im einen und die neoliberalen Privatisierungen im anderen Fall selbstverständlich nicht mehr als angedeutete Rahmenbedingungen darstellen, so wird im einen Fall die hegemoniale symbolische Ordnung angegriffen, während sie im anderen affirmativ aufgegriffen wird. Auch wenn in beiden Fällen eine Reproduktion des Kunstfeldes stattfindet, scheint mir der Unterschied doch einer ums Ganze zu sein. Auch wenn die Dinge nicht immer so klar liegen und eine prinzipielle Ambivalenz vorhanden ist: Gerade die kleinen Unterschiede erweisen sich oft als zen- tral (in analytischer wie politischer Hinsicht). Deshalb – und weil zur Herausbildung eines spezifischen Feldes weit mehr gehört als die gestei-

gerte Möglichkeit, über einen Gegenstand wie die Kritik kulturelles Kapital zu akkumulieren – existiert meines Erachtens auch kein »kritisches Feld«, in dem, so wie Draxler es beschreibt, immer gleichzeitig, in der gleichen Situation und gleichermaßen »reproduziert und infrage gestellt, begründet und wieder aufgelöst« wird – was wohl ohnehin eher die Beschreibung eines Laufrades oder Teufelskreises als die eines Feldes ist.

Während mit Draxler noch darin übereinzustimmen ist, dass es einer selbstreflexiven, also den eigenen Standpunkt reflektierenden Form der Kritik bedarf, muss seiner Auslegung Bourdieus im Sinne der eigenen Zurückweisung aktivistischer Strategien widersprochen werden, und zwar sowohl auf theoretischer wie auch auf praktisch-politischer Ebene. In dieser Hinsicht ist Draxlers Behauptung besonders abwegig, in Bourdieus »Bild des Sozialen« tauchten Kollektive nicht auf, weder in ihren »bindenden Gefühlsaspekten« noch in negativen Aspekten »wie Abhängigkeit«. <sup>45</sup> Es ist trefflich darüber gestritten worden (und nach wie vor zu streiten), ob Bourdieus »Bild des Sozialen« seiner Sozialtheorie noch mit demjenigen übereinstimmt, das er in seinen politischen Aktionsformen gegen die neoliberale Offensive entwarf – aber die Behauptung, dass im zweiten Fall das oder die Kollektive nicht mitgedacht würde(n) bzw. nicht auftauche(n), lässt sich ebenso wenig halten wie im Hinblick auf die Sozialtheorie. Während für die wissenschaftliche Konzeption oben bereits gezeigt wurde, wie sehr hier Kollektives integriert ist, kann für den Aktivismus noch Bourdieus Idee der »kollektiven Intellektuellen« angeführt werden. Bourdieu plädiert ausdrücklich für ein gesellschaftspolitisches Engagement von Intellektuellen auf der Basis kritischer Reflexivität: Es gelte, die »spezifischen Intellektuellen« im Sinne Foucaults – auch dieser setzte bereits die partikuläre Expertise gegen das Sartre'sche Modell des überall, zu allem und für alle redenden Intellektuellen – zu kollektiven Intellektuellen zusammenzuführen, um gemeinsam ein »Handwerkszeug zur Verteidigung gegen die symbolische Herrschaft« <sup>46</sup> zu entwickeln. Bei der symbolischen Herrschaft geht es wiederum nicht bloß um die dynamischen Grundlagen des jeweiligen Feldes, sondern um soziale Denk-, Gefühls- und Wahrnehmungsmuster schlechthin. Die Kämpfe, die die Geschichte des Feldes konstituieren, sind also prinzipiell auch dazu angetan, Geschichte überhaupt zu machen. Schließlich darf die methodologische Autonomisierung, die Beschäftigung mit den Spezifika des historisch autonom gewordenen Feldes, nicht vergessen machen, dass dieses Feld von den historischen und sozialen Bedingungen seiner

Existenz nicht z  
ches Produkt« is

Diese Betonung  
klang mit Bourdieu  
allem aktiv zu  
Gespräch im Lo  
ren, Widerstand  
Zeit ein besonde  
keiten von polit  
besondere durch  
mus auch die Ir  
feministischen P  
und performativ  
diskutiert <sup>49</sup>, im I  
Ansatz als We  
worden, und sel  
nungen in Bezu  
festzustellen. <sup>51</sup> I  
Foucaults, mit c  
lung« <sup>52</sup>, die jew  
begünstigt hätte  
stark darauf hin  
aktiver Kritik« <sup>5</sup>  
außerhalb des  
Effekte – nicht  
Theoretisierung  
Ausgänge feldin  
abhängen, speis  
immer auch in s  
ein. Der kollekt  
verständlich ein  
deren spezifische  
Gerade weil die  
Kampf gegen sie  
bedarf letztlich r  
duktionsbedingu  
und Feld sind e  
ßungsszenarien,

Kritik kulturelles  
s auch kein »kriti-  
mer gleichzeitig, in  
uziert und infrage  
wohl ohnehin eher  
als die eines Feldes

en ist, dass es einer  
ierenden Form der  
Sinne der eigenen  
chen werden, und  
-politischer Ebene.  
abwegig, in Bour-  
auf, weder in ihren  
ekten »wie Abhän-  
nd nach wie vor zu  
ialtheorie noch mit  
ien Aktionsformen  
hauptung, dass im  
cht würde(n) bzw.  
ie im Hinblick auf  
: Konzeption oben  
griert ist, kann für  
en Intellektuellen«  
r ein gesellschafts-  
sis kritischer Refle-  
Sinne Foucaults –  
gen das Sartre'sche  
intellektuellen – zu  
n gemeinsam ein  
ische Herrschaft«<sup>46</sup>  
es wiederum nicht  
Feldes, sondern um  
r schlechthin. Die  
ind also prinzipiell  
n. Schließlich darf  
ung mit den Spezi-  
vergessen machen,  
bedingungen seiner

Existenz nicht zu trennen ist, und zwar gerade weil es ein »geschichtliches Produkt« ist.<sup>47</sup>

Diese Betonung der Historizität des Feldes steht durchaus im Einklang mit Bourdieus Auffassung von Geschichte als offenem und vor allem aktiv zu gestaltendem Prozess. Geschichte, so Bourdieu im Gespräch im Loïc Wacquant, gebe es nur, »solange Menschen aufbegehren, Widerstand leisten, reagieren«<sup>48</sup>. Auch wenn seinem Ansatz lange Zeit ein besonders ausgeprägter Skeptizismus in Bezug auf die Möglichkeiten von politischem Aktivismus nachgesagt wurde, hat sich doch insbesondere durch Bourdieus eigenes Engagement gegen den Neoliberalismus auch die Interpretation seiner Theorie gewandelt. Im Rahmen des feministischen Projekts hat Judith Butler die Potenziale der sprachlichen und performativen Verschiebungen anhand der Bourdieus'schen Theorie diskutiert<sup>49</sup>, im Kontext der marxistischen Ideologiekritik<sup>50</sup> ist Bourdieus Ansatz als Werkzeug zur Kritik des Neoliberalismus aufgegriffen worden, und selbst im Kontext der kunsttheoretischen Aspekte sind Öffnungen in Bezug auf die theoretische Fundierung aktivistischer Kritik festzustellen.<sup>51</sup> Bourdieu selbst beschreibt seine Haltung und diejenige Foucaults, mit der er sie vergleicht, als »zwei Arten subversiver Einstellung«<sup>52</sup>, die jeweils andere Positionierungen in Forschung und Politik begünstigt hätten. Sie als subversiv zu beschreiben deutet zumindest sehr stark darauf hin, dass es bei dieser Haltung darum geht, eine Form »proaktiver Kritik«<sup>53</sup> zu generieren, die es darauf abgesehen hat, Effekte außerhalb des eigenen intellektuellen Feldes zu zeitigen, und solche Effekte – nicht zuletzt deshalb – schließlich schlecht aus den eigenen Theoretisierungen des sozialen Raumes ausschließen kann. So wie die Ausgänge feldinterner Kämpfe von Bedingungen außerhalb des Feldes abhängen, speisen sich feldinterne Auseinandersetzungen umgekehrt immer auch in soziale Kämpfe um die symbolische Ordnung insgesamt ein. Der kollektive Kampf gegen die symbolische Herrschaft ist selbstverständlich eingebunden in die Logiken der Felder und gründet auf deren spezifischer Verteilung von materiellen und symbolischen Gütern. Gerade weil die symbolische Herrschaft auf Dispositionen beruht, ist der Kampf gegen sie auch nicht mit Arbeit am Bewusstsein getan, sondern bedarf letztlich nicht weniger als einer »radikalen Umgestaltung der Produktionsbedingungen jener Dispositionen«<sup>54</sup>. Aber die Begriffe Habitus und Feld sind eben keine deterministischen Vorgaben und Einschließungsszenarien, sondern, wie Daniel Bensaïd in seiner pro-aktivistischen

Lesweise Bourdieus betont, »Begriffe einer offenen Geschichtsschreibung«<sup>55</sup>.

#### ANMERKUGEN

<sup>1</sup> Helmut Draxler, *Gefährliche Substanzen. Zum Verhältnis von Kritik und Kunst*, Berlin: b\_books 2007, und Helmut Draxler, »Der Habitus des Kritischen. Über die Grenzen der reflexiven Praxis«, in: Beatrice von Bismarck / Therese Kaufmann / Ulf Wuggenig (Hg.): *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik*, Wien: Turia + Kant 2008, S. 265–273. Der Aufsatz erschien unter identischem Titel, aber leicht verändert zudem im Webjournal *transversal*, Wien, 03/2008, <http://translate.eicpcp.net/transversal/0308/draxler/de> (abgerufen am 10.04.2009).

<sup>2</sup> Draxler 2008, S. 269.

<sup>3</sup> Dass sich mit einer engagierten, sich selbst als politisch verstehenden Kunst- und Kunstkritikpraxis selbst Distinktionsgewinne einfahren lassen, ist allerdings nicht Draxlers Entdeckung. Innerhalb einer sich politisierenden Kunstszene im deutschsprachigen Raum der 1990er Jahre wurde diese Problematik bereits reflektiert und diskutiert; Holger Kube Ventura gibt diese Diskussionen wieder und schließt sich dabei der von ihm zitierten Position Gerald Raunigs an, dass kunsttheoretische Konstruktionen, die Kunst und Politik zusammen denken, schließlich *auch*, aber *nicht nur* Distinktionsprofite für linke KunsttheoretikerInnen abwerfen. Holger Kube Ventura, *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*, Wien: edition selene 2002, S. 221.

<sup>4</sup> Vgl. Draxler 2007, S. 132.

<sup>5</sup> Andrea Fraser, »From the Critique of Institutions to an Institution of Critique«, in: *Artforum*, Vol. 44, New York, September 2005, S. 278–283, hier: S. 282. Zur Kritik an Positionen wie der von Fraser vgl. auch Gerald Raunig, »Instituierende Praxen, No. 1. Fliehen, Instituieren, Transformieren«, in: Stefan Nowotny / Gerald Raunig, *Instituierende Praxen. Bruchlinien der Institutionskritik*, Wien: Turia + Kant 2008, S. 21–34.

<sup>6</sup> Stellvertretend seien hier nur einige, in ihrer Beschreibung ähnliche, in der Wertung des Beschriebenen aber zum Teil sehr divergierende Beiträge zum Stellenwert künstlerischer Praktiken für die kulturellen und ökonomischen Veränderungen der westlichen Gegenwartsgesellschaften genannt: Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, übers. v. Michael Tillmann, Konstanz: UVK 2003; Richard Florida, *The Rise of the Creative Class. And how it's transforming work, leisure, community and every day life*, New York: Basic Books 2004; Pierre-Michel Menger, *Kunst und Brot. Die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, übers. v. Michael Tillmann, Konstanz: UVK 2006; Andreas Reckwitz, *Das hybride Subjekt. Eine Theorie der*

*Subjektkulturen* 1

brück 2006; Zygr

<sup>7</sup> Draxler 2008, S.

<sup>8</sup> Ebd., S. 268.

<sup>9</sup> Ebd., S. 266.

<sup>10</sup> Ebd., S. 266 f.

<sup>11</sup> Dieser Hinweis allerdings – ander diagnostischen B Dieser reiche »vc

Moore und Herbu  
<sup>12</sup> Ebd., S. 272.

<sup>13</sup> Draxler 2007, S

<sup>14</sup> Pierre Bourdieu  
kau, Frankfurt a.

<sup>15</sup> Draxler 2007, S

<sup>16</sup> Ebd., S. 141.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu  
Frankfurt a. M.: S

<sup>19</sup> Pierre Bourdieu  
Ehrenspeck u. G  
*und Ästhetik. Net*  
kamp 1993, S. 14

<sup>20</sup> Bourdieu 2001,

<sup>21</sup> Draxler 2007, S

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Vgl. Pierre Bou  
des Denkens. Ein  
*Austausch. Für di*  
S. Fischer 1995, S

<sup>25</sup> Draxler 2007, S

<sup>26</sup> Ebd., S. 62.

<sup>27</sup> Ausführlicher d  
Frage, unter welc  
ner, *Die ästhetisc*  
*dieus*, Wien: Turia

<sup>28</sup> Bourdieu 2001,

<sup>29</sup> Pierre Bourdieu  
übers. v. Hella Be

<sup>30</sup> Bourdieu 1974,

von Kritik und Kunst,  
s Kritischen. Über die  
erese Kaufmann / Ulf  
en: Turia + Kant 2008,  
aber leicht verändert  
ate.eipcp.net/transver-

stehenden Kunst- und  
n, ist allerdings nicht  
anstszene im deutsch-  
bereits reflektiert und  
eder und schließt sich  
unsttheoretische Kon-  
h auch, aber nicht nur  
Holger Kube Ventura,  
achigen Raum, Wien:

ution of Critique«, in:  
ier: S. 282. Zur Kritik  
Instituierende Praxen,  
otny / Gerald Raunig,  
Turia + Kant 2008, S.

nliche, in der Wertung  
m Stellenwert künstle-  
nderungen der westli-  
e Chiapello, *Der neue*  
: UVK 2003; Richard  
orming work, leisure,  
Pierre-Michel Menger,  
s. v. Michael Tillmann,  
ekt. Eine Theorie der

*Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Vel-  
brück 2006; Zygmunt Bauman, *The Art of Life*, Cambridge/UK: Polity Press 2008.

<sup>7</sup> Draxler 2008, S. 269 f.

<sup>8</sup> Ebd., S. 268.

<sup>9</sup> Ebd., S. 266.

<sup>10</sup> Ebd., S. 266 f.

<sup>11</sup> Dieser Hinweis findet sich gleichlautend in der Internetversion des Aufsatzes, die allerdings – anders als die Buchversion – gleich in der zweiten Zeile mit der klar zeitdiagnostischen Behauptung einsetzt, es gebe einen »Mainstream des Kritischen«. Dieser reiche »von den Anforderungsprofilen für Master-Lehrgänge über Michael Moore und Herbert Grönemeyer bis zu den meisten Documenta-Künstler/innen«.

<sup>12</sup> Ebd., S. 272.

<sup>13</sup> Draxler 2007, S. 148.

<sup>14</sup> Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, übers. v. Wolfgang Fietkau, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 159 ff.

<sup>15</sup> Draxler 2007, S. 63.

<sup>16</sup> Ebd., S. 141.

<sup>17</sup> Ebd.

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 395.

<sup>19</sup> Pierre Bourdieu, »Die historische Genese der reinen Ästhetik«, übers. v. Yvonne Ehrenspeck u. Gunter Gebauer, in: Gunter Gebauer / Christoph Wulf (Hg.), *Praxis und Ästhetik. Neue Perspektiven im Denken Pierre Bourdieus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 14–32, hier: S. 31.

<sup>20</sup> Bourdieu 2001, S. 166.

<sup>21</sup> Draxler 2007, S. 156.

<sup>22</sup> Ebd.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Vgl. Pierre Bourdieu u. Hans Haacke, »Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens. Ein Gespräch«, übers. v. Ilse Utz u. Hans Haacke, in: Dies. (Hg.), *Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens*, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1995, S. 9–116, hier: S. 79.

<sup>25</sup> Draxler 2007, S. 63.

<sup>26</sup> Ebd., S. 62.

<sup>27</sup> Ausführlicher dazu und zu der von Judith Butler anhand von Bourdieu diskutierten Frage, unter welchen Bedingungen Sprechakte erfolgreich sein können, vgl. Jens Kastner, *Die ästhetische Disposition. Eine Einführung in die Kunsttheorie Pierre Bourdieus*, Wien: Turia + Kant 2009, S. 149 ff.

<sup>28</sup> Bourdieu 2001, S. 207 f.

<sup>29</sup> Pierre Bourdieu, *Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*, übers. v. Hella Beister, Wien: Braumüller 2005, 2. erw. Aufl., S. 125.

<sup>30</sup> Bourdieu 1974, S. 83.

- <sup>31</sup> Draxler 2007, S. 189 f.
- <sup>32</sup> Draxler 2008, S. 272.
- <sup>33</sup> Bourdieu 2001, S. 253.
- <sup>34</sup> Bourdieu 1974, S. 115 ff.
- <sup>35</sup> Pierre Bourdieu, »Manet and the Institutionalization of Anomie«, in: Ders., *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*, Cambridge/Oxford: Columbia University Press 1993, S. 238–253, hier: S. 251.
- <sup>36</sup> Einen spezifischen Beitrag zur allgemein bisher ausgebliebenen Zusammenführung von Feld- und Hegemonietheorie liefert z. B. Olaf Groh, »Neoliberalismus als hegemoniales Projekt. Zur Erklärungskraft der Politischen Soziologie Pierre Bourdieus«, in: Uwe H. Bittlingmayer / Rolf Eickelpasch / Jens Kastner / Claudia Rademacher (Hg.): *Theorie als Kampf? Zur politischen Soziologie Pierre Bourdieus*, Opladen: Leske + Budrich 2002, S. 197–223. Bezogen auf das künstlerische Feld vgl. Oliver Marchart, *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Biennialisierung*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, bes. S. 92–100.
- <sup>37</sup> Marchart 2008, S. 94.
- <sup>38</sup> Pierre Bourdieu, *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*, übers. v. Günter Seib, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, hier: S. 126. In Erweiterung Gramscis betont Bourdieu allerdings, dass es sich hier gerade nicht nur um eine Frage des Alltagsverständnisses, also um ein Ensemble von (kognitiven) Überzeugungen handelt, sondern um eine sprichwörtlich in Fleisch und Blut übergegangene Haltung, einen »Zustand des Leibes«, vgl. ebd.; zu Gramsci und Bourdieu vgl. Jens Kastner, »Nützliche Schemata«. Bedingungen und Bedeutungen künstlerischer Praktiken bei Antonio Gramsci und Pierre Bourdieu«, in: Beatrice von Bismarck / Therese Kaufmann / Ulf Wuggenig (Hg.), *Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik*, Wien: Turia + Kant 2008, S. 249–263.
- <sup>39</sup> Ernesto Laclau / Chantal Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, übers. v. Michael Hintz u. Gerd Vorwallner, Wien: Passagen 2000, 2. Aufl., S. 103.
- <sup>40</sup> Oliver Marchart, »Hegemonie und künstlerische Praxis. Vorbemerkungen zu einer Ästhetik des Öffentlichen«, in: Ralph Lindner, Christiane Mennicke und Silke Wagler (Hg.): *Kunst im Stadtraum – Hegemonie und Öffentlichkeit*, Dresden: Dresden Postplatz 2004, S. 23–41, hier S. 37.
- <sup>41</sup> Laclau/Mouffe 2000, S. 125.
- <sup>42</sup> Draxler 2007, S. 132.
- <sup>43</sup> In der Frage der Voraussetzungen für gelingende Äquivalenzketten bzw. politische Allianzen unterscheiden sich Feld- und Hegemonietheorie allerdings auch grundsätzlich: Während die Diskurstheorie von Laclau und Mouffe in dieser Frage vor allem auf Identifikationsprozesse gegen ein negatives Außen abhebt, also auf der Ebene von Bedeutungsproduktionen verbleibt, stellt Bourdieu die Frage der Verortung der AkteurInnen (agents) im sozialen Raum in den Vordergrund.

- <sup>44</sup> Draxler 2008, S. 2
- <sup>45</sup> Draxler 2008, S. 2
- <sup>46</sup> Pierre Bourdieu, »Ders., *Gegenfeuer 2* S. 34–42, hier: S. 37
- <sup>47</sup> Bourdieu 1974, S.
- <sup>48</sup> Vgl. Pierre Bourdieu, Egger, Frankfurt a. M.
- <sup>49</sup> Judith Butler, *Haß* u. Markus Krist, Fra
- <sup>50</sup> Sebastian Herkon, *ralismus durch Pier*, 2004. Herkommer e zung mit Ideologie : haupt einer der Aus zur auf Bewusstsein
- <sup>51</sup> Dabei sind sowohl mie berufen, als auc vgl. J. Kastner 2009,
- <sup>52</sup> Pierre Bourdieu, *F* urt a. M.: Suhrkan Michel Foucaults Ei die eigene Arbeit »v schungsgruppe« dur
- <sup>53</sup> Stefan Nowotny sj aktiver Kritik« als e über eine Reaktion : greifend gesagt, eine Wertbestimmungen Nowotny, »Proakti S. Nowotny / G. Rat
- <sup>54</sup> Pierre Bourdieu, *I* M.: Suhrkamp 2005
- <sup>55</sup> Daniel Bensaïd, *F* Elfriede Müller, Mür

<sup>44</sup> Draxler 2008, S. 271.

<sup>45</sup> Draxler 2008, S. 272.

<sup>46</sup> Pierre Bourdieu, »Für eine engagierte Wissenschaft«, übers. v. Jörg Ohnacker, in: Ders., *Gegenfeuer 2. Für eine europäische soziale Bewegung*, Konstanz: UVK 2001, S. 34–42, hier: S. 37.

<sup>47</sup> Bourdieu 1974, S. 85.

<sup>48</sup> Vgl. Pierre Bourdieu / Loïc Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, übers. v. Stephan Egger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 133.

<sup>49</sup> Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, übers. v. Kathrina Menke u. Markus Krist, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

<sup>50</sup> Sebastian Herkommer, *Metamorphosen der Ideologie. Zur Analyse des Neoliberalismus durch Pierre Bourdieu und aus marxistischer Perspektive*, Hamburg: VSA 2004. Herkommer entgeht dabei allerdings völlig die für Bourdieus Auseinandersetzung mit Ideologie zentrale Dimension der Verkörperlichung, die schließlich überhaupt einer der Auslöser für die Entwicklung des Habitus-Begriffes im Unterschied zur auf Bewusstsein zielenden Ideologie war.

<sup>51</sup> Dabei sind sowohl Varianten denkbar, die sich auf die Verteidigung der Feldautonomie berufen, als auch solche, die diese Autonomie gerade zu überwinden trachten, vgl. J. Kastner 2009, S. 157 ff.

<sup>52</sup> Pierre Bourdieu, *Ein soziologischer Selbstversuch*, übers. v. Stephan Egger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 93. Als einen von verschiedenen Unterschieden zu Michel Foucaults Einstellungen und Stellungen im Feld nennt Bourdieu die Tatsache, die eigene Arbeit »vor allem im Rahmen des kollektiven Unternehmens einer Forschungsgruppe« durchgeführt zu haben (ebd.).

<sup>53</sup> Stefan Nowotny spricht in Auseinandersetzung mit Marx und Nietzsche von »proaktiver Kritik« als einer Kritik, »deren Aktivität sich nicht darauf beschränkt, sich über eine Reaktion auf das Kritisierte zu bestimmen, sondern die, kurz und vorausgreifend gesagt, einen sozialen Handlungsraum hervorbringt, in dem die Sinn- und Wertbestimmungen des Handelns selbst eine Veränderung erfahren«. Stefan Nowotny, »Proaktive Kritik. Über einige Motive bei Marx und Nietzsche«, in: S. Nowotny / G. Raunig 2008, S. 151–176, hier: S. 153.

<sup>54</sup> Pierre Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, übers. v. Jürgen Bolder, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 77.

<sup>55</sup> Daniel Bensaïd, *Eine Welt zu verändern. Bewegungen und Strategien*, übers. v. Elfriede Müller, Münster: Unrast 2006, S. 111.

nie«, in: Ders., *The Cambridge/Oxford:*

Zusammenführung  
beralismus als hege-  
e Pierre Bourdieus«,  
Claudia Rademacher  
Bourdieu, Opladen:  
che Feld vgl. Oliver  
ngen dX, D11, d12  
lung Walther König

ft, übers. v. Günter  
ng Gramscis betont  
frage des Alltagsver-  
handelt, sondern um  
einen »Zustand des  
r, »Nützliche Sche-  
bei Antonio Gramsci  
mann / Ulf Wuggenig  
nt 2008, S. 249–263.  
e Demokratie. Zur  
d Vorwallner, Wien:

merkungen zu einer  
ke und Silke Wagler  
sden: Dresden Post-

etten bzw. politische  
ngs auch grundsätz-  
esser Frage vor allem  
io auf der Ebene von  
der Verortung der

# *¡Atención!*

Jahrbuch des Österreichischen  
Lateinamerika-Instituts

Band 12

Das Österreichische Lateinamerika-Institut wurde 1965 als gemeinnütziger Verein mit dem Ziel der Förderung des österreichisch-lateinamerikanischen Dialogs gegründet. *¡Atención!*, das Jahrbuch des Instituts, legt in Fortsetzung der *Zeitschrift für Lateinamerika – Wien* eine Auswahl aus dem wissenschaftlichen Programm des Instituts vor.  
Website: [www.lai.at](http://www.lai.at)

---

LIT

Berthold Molden, David Mayer (Hg.)

**Vielstimmige Vergangenheiten –  
Geschichtspolitik in Lateinamerika**

---

LIT

## INHALTSVERZEICHNIS

Cover-Illustration: Dominik Hruza.

Die Umrissse Lateinamerikas und der Karibik wurden um eine imaginäre Achse gedreht und verschoben. So ergibt sich eine vielschichtige, unhierarchische Kartographie des fruktionsreichen ‚anderen Landes‘, das sich in jedweder Vergangenheit eröffnet.

Lektorat: Gabriele Brandhuber, Claudia del Castillo, Shawn Gorman, René Alexander Marboe und Doris Rodas

Satz: Patric Kment  
Spanische Übersetzungen der Abstracts: Claudia del Castillo,  
Doris Rodas

### Österreichische

### Entwicklungszusammenarbeit

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7000-0852-1 (Österreich)

ISBN 978-3-8258-1445-8 (Deutschland)

© **LIT VERLAG GmbH & Co. KG** Wien 2009

Krottenhallengasse 10/8

A-1080 Wien

Tel. +43 (0) 1 / 409 56 61

Fax +43 (0) 1 / 409 56 97

e-Mail: [wien@lit-verlag.at](mailto:wien@lit-verlag.at)

<http://www.lit-verlag.at>

**LIT VERLAG** Dr. W. Hopf

Berlin 2009

Verlagskontakt:

Fresnostr. 2

D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51/620 32 - 22

Fax +49 (0) 2 51/922 60 99

e-Mail: [lit@lit-verlag.de](mailto:lit@lit-verlag.de)

<http://www.lit-verlag.de>

#### **Auslieferung:**

Deutschland/Schweiz: LIT Verlag Fresnostr. 2, D-48159 Münster

Tel. +49 (0) 2 51/620 32 - 22, Fax +49 (0) 2 51/922 60 99, e-Mail: [vertrieb@lit-verlag.de](mailto:vertrieb@lit-verlag.de)

Österreich: Medienlogistik Pichler-ÖBZ GmbH & Co KG

IZ-NÖ, Süd, Straße 1, Objekt 34, A-2355 Wiener Neudorf

Tel. +43 (0) 2236/63 535-290, +43 (0) 2236/63 535 - 243, [mlo@medien-logistik.at](mailto:mlo@medien-logistik.at)

VORWORT .....	7
BERTHOLD MOLDEN UND DAVID MAYER Geschichtspolitik und Lateinamerika. Facetten und Produktionsbedingungen zweier Kategorien .....	11

## I. THEORIE UND REGIONALSPEZIFIK

BERTHOLD MOLDEN

<i>Mementohegemonics</i> . Geschichtspolitik und Erinnerungskultur im Ringen um Hegemonie .....	31
--	----

PATRICIA FUNES

Prohibido pensar América Latina. Hermenéuticas y cartografías .....	57
---	----

GREG GRANDIN

The Persistence of Latin American Democracy .....	79
---	----

JOSEFINA CUESTA BUSTILLO

Memorias, olvidos y amnistías en la democracia española (1975–2007). Su relación con los procesos latinoamericanos .....	103
---	-----

## II. AGENCIES

DAVID MAYER

<i>Contrahistorias</i> – historische Deutungen und geschichtspolitische Strategien der Linken im Wandel .....	125
--	-----

MARIO SZNAJDER

The Right of the Right to be Right .....	149
--	-----

STEFANIE KRON

Am Rande erzählt. Geschichtspolitik im Kontext  
von transnationaler Migration, Exil und Diaspora ..... 171

JENS KASTNER

Zeitgenössische Kunst als erinnerungspolitisches Medium  
in Lateinamerika ..... 191

STEPHAN SCHEUZGER

Wahrheitskommissionen, transnationale Expertennetzwerke  
und nationale Geschichte ..... 215

### III. LÄNDERSPEZIFISCHE BEISPIELE

MICHAEL ZEUSKE

Simón Bolívar in Geschichte, Mythos und Kult ..... 241

MARINA FRANCO

La 'teoría de los dos demonios': consideraciones en torno  
a un imaginario histórico y las memorias de la violencia  
en la sociedad argentina actual ..... 267

MARGARITA IGLESIAS SALDAÑA

Justicia, memoria e historia: Un desafío contra el olvido ..... 287

Zusammenfassungen der Beiträge / Resúmenes de los artículos ..... 307  
Autorinnen und Autoren ..... 319

## VORWORT

Vor 15 Jahren noch war das „Ende der Geschichte“ verkündet worden, heute zeigt eine sich in politischen und ökonomischen Ereignissen überschlagende Welt, dass diese Aussage über Geschichte nicht nur falsch, sondern vor allem eines war: politisch.

In den Geschichts- und Sozialwissenschaften sind mittlerweile einige Stimmen zu hören, die das Gedächtnisparadigma und, allgemeiner, die Frage nach den politischen Bedingungen des Sprechens über Geschichte für erschöpft und ausgereizt halten. Müßig zu sagen, dass wir als Herausgeber diese Ansicht nicht teilen. Gerade in Momenten, da Instabilität und Krisenentwicklungen um sich greifen, beharren wir darauf, dass die Beschäftigung mit dem gesellschaftlichen Umgang mit Vergangenheit keine bloße Themenkonjunktur ist, sondern ein immerwährendes Grundthema von Politik und Gesellschaft bleibt. Sie ist ein Faktor im sozialen Handeln, der ebenso wenig wegzudenken ist wie ökonomische Strukturbedingungen. Daher sollten die Gesellschaftswissenschaften sich diesem nicht verschließen, wenn sie die Vergangenheit erkennen, die Gegenwart verstehen und für die Zukunft Prognosen erstellen wollen.

Auch geht es uns nicht um eine Unterscheidung zwischen objektiver Vergangenheit und Manipulation von Geschichte. Wenn auch der Begriff ‚Geschichtspolitik‘ anfangs als normative Kritik gegen den Revisionismus eingeführt wurde, hat er sich längst aus diesem Kontext emanzipiert. Wir sprechen nun über ein Phänomen, das ebenso objektiv ist wie jedes Ereignis und menschliche Handeln – über die Politik mit Geschichte. Dass der Zugang zum Vergangenen nicht direkt, sondern nur über den oft labyrinthischen und irtlichen Weg der Quellen möglich ist, kann als gegeben gelten. Trotzdem liegen hinter diesen Konstruktions- und Rekonstruktionsschritten tatsächliche Geschehnisse, denen wir uns mehr oder weniger annähern können.

Die Vielheit steckt also nicht im jeweiligen Ereignis, sondern in der Wahrnehmung und Deutung des Ereignisses – es ist eine *Vielstimmigkeit* im Sprechen *über* die Geschichte. Sie liegt aber auch in der Auswahl dessen, was erzählt wird, und deshalb ist Geschichtspolitik stets auch ein Kampf um Deutungsermächtigung. So lautet denn die mehrteilige Frage, die hinter allen Beiträgen dieses Bandes steht: Wer spricht über Geschichte in welchem sozialen Kontext, mit welchen Mitteln und zu welchem Zweck? Es ist eine Frage

- SCHÜTZE, Fritz: Biographieforschung und narratives Interview. In: Neue Praxis 13, 3 (1983), 283–294.
- SMITH, Carol (Hg.): Guatemalan Indians and the State, 1540 to 1988. Austin: University of Texas Press 1990.
- STEPPUTAT, Finn: Repatriation and the Politics of Space. The Case of the Mayan Diaspora and Return Movement. In: Journal of Refugee Studies 7: 2–3 (1994), 175–184.
- STEPPUTAT, Finn: Repatriation and Every day Forms of State Formation in Guatemala. In: Richard Black/Kalid Khoser (Hg): The end of the Refugee Cycle? Repatriation and Reconstruction (Refugee and Forced Migration Studies, Vol 4). Oxford: Berghahn Books 1999, 210–270.

## Zeitgenössische Kunst als erinnerungspolitisches Medium in Lateinamerika

Jens Kasper

*„Erinnerungsarbeit besteht in dem unendlich schwierigen Versuch, zu wissen, zu imaginieren und Erfahrungen Sinn abzugewinnen, die man selbst nicht gemacht hat.“*

James E. Young (2002: 17)

### Künstlerische Praktiken zwischen Erinnerung und Geschichte

„Geschichte und Erinnerung“, schreibt Enzo Traverso (2007: 37), „haben eigene Zeitrechnungen, die sich ständig kreuzen, aufeinander stoßen und durcheinander gehen, ohne deshalb übereinzustimmen.“ In dieses Durcheinander greift manchmal auch die Kunst ein, vermittelt oder polarisiert, manchmal instituiert sie gar eine eigene, dritte Zeitrechnung. Das Verhältnis von Geschichte, Erinnerung und Kunst zu beschreiben, ist also kompliziert. Das liegt zum einen daran, dass die Bestimmung dessen, was Kunst ist und was nicht, selbst historisch bedingt ist, also nicht abstrakt und losgelöst von den Bedingungen ihrer Produktion und Rezeption getroffen werden kann. Aber nicht nur die Kunst ist ‚als solche‘ historisch, sondern auch Erinnerung und Geschichte sind hin und wieder auf Kunst angewiesen. Die Kunst kann der Erinnerung als Auslöserin dienen, aber auch als Stütze, Vehikel oder gar als Therapeutin. Macht die Geschichte erst die Kunst zu dem, was sie ist, kommt umgekehrt auch die Geschichte hin und wieder mit Hilfe künstlerischer Arbeiten zu sich selbst – wobei stets umstritten ist, in welchem Maße und auf welche Weise Kunst zur Konstitution von Geschichte und Geschichtsbildern beitragen kann.

Kunst kann in den Konstitutionsprozess von Geschichte eingreifen. Auf diese Weise fungiert sie als erinnerungspolitisches Medium. Kunst kann, muss aber nicht ein solches Medium sein. Sie wird dazu unter bestimmten Bedingungen und in spezifischen Situationen. Um essentialisierende und homogenisierende Aussagen über ‚die Kunst‘ als solche zu vermeiden, sind also geografische und zeitliche Eingrenzungen des Themas unabdingbar.

In den letzten zehn bis fünfzehn Jahren haben künstlerische Praktiken in verschiedenen Ländern Lateinamerikas als erinnerungspolitische Medien fungiert. Im Folgenden werden einige Beispiele künstlerischer Arbeiten aus Mexiko, Argentinien und Guatemala diskutiert, die deutlich machen, mit welchen Mitteln und auf welche Arten und Weisen künstlerische Praktiken in das Verhältnis von Erinnerung und Geschichte eingreifen bzw. involviert sind. Um zu verstehen, inwiefern Kunst erstens überhaupt als erinnerungspolitisches Medium fungieren kann, und um zweitens den Stellenwert er messen zu können, der künstlerischen Praktiken innerhalb anderer Erinnerungspolitiken oder im Vergleich zu ihnen zukommt, wird zunächst genauer auf den theoretischen Zusammenhang von Geschichte, kollektiver Erinnerung und Kunst eingegangen.

Erinnerungspolitik ist allgemein als (diskursives, institutionelles und/oder aktivistisches) Eingreifen in die Prozesse der Konstituierung kollektiver Vergangenheit zu verstehen. In den folgenden Überlegungen wird vor allem auf Erinnerungspolitiken in Bezug auf Verbrechen und daraus entstandene kollektive Verletzungen eingegangen (und nicht etwa in Bezug auf positive, ebenfalls Gemeinschaft stiftende Ereignisse in der Vergangenheit). Innerhalb dieser wiederum werden ausschließlich von mir als emanzipatorisch bezeichnete Erinnerungspolitiken besprochen (und nicht etwa konservative, die auf Verdängung und/oder Vergessen der Ereignisse abzielen).<sup>1</sup>

### Einschneidende Ereignisse

Enzo Traverso (2007: 38f.) beschreibt in Anlehnung an ein Modell von Henry Rousso vier Etappen, die die kollektive Erinnerung in der Regel durchläuft oder zu deren Durchlaufen sie tendiert. Erst trete ein kollektiv prägendes Ereignis, eine Wende oder ein Trauma ein, dann komme es zu einer Phase des Verdängens, der eine unvermeidbare Amnesie, die Rückkehr des Verdängten, folge. Diese werde in einem vierten Schritt manchmal zu einer Erinnerungsozession. Was Traverso hier für die Erinnerung an den Holocaust und die deutsche Gesellschaft beschreibt, lässt sich meines Erachtens auch auf andere soziale Räume übertragen. Ohne damit inhaltlich die Schwere der Verbrechen, ihre strukturellen Ursachen oder die Eingebundenheit bestimmter Bevölkerungsteile in sie gleichzusetzen, lassen sich die Prozesse, in denen sich ein kollektives Gedächtnis oder kollektive Erinnerung generiert, in ähnlicher Abfolge auch in anderen Gesellschaften beobachten. Denn kollektiv prägende, traumatische Ereignisse gibt es in vielen Gesellschaften. Mit ‚Ereignis‘ soll

<sup>1</sup> Es wird also durchaus in der Tradition eines normativen Verständnisses von Erinnerungspolitik im Sinne Theodor W. Adornos argumentiert, dem es angesichts einer ‚Vergangenheitsbewältigung‘ des Vergessens-Machens darum zu tun war zu verhindern, dass „die Ermordeten noch um das einzige betrogen werden, was unsere Ohnmacht ihnen schenken kann, das Gedächtnis“ (Adorno 1963: 128).

hier nicht mehr gemeint sein als ein Geschehnis, dem eine außergewöhnliche Bedeutung innerhalb eines historischen sozialen Raumes zukommt. Dabei kann es sich sowohl um eine einzelne Begebenheit handeln, die an einem Tag stattgefunden hat, als auch um eine länger anhaltende, manchmal Jahre dauernde Kette von Geschehnissen.

Neben Pinochets Militärputsch in Chile am 11. September 1973 und anderen Ereignissen ist die Niederschlagung der mexikanischen Studierendenbewegung durch das Massaker vom 2. Oktober 1968 eines der maßgeblichen Beispiele für eine solche einzelne, wirkungsmächtige Begebenheit in Lateinamerika. An diesem Tag umzingelten verschiedene militärische und paramilitärische Einheiten eine Demonstration von Studierenden auf dem *Plaza de las Tres Culturas* (Platz der Drei Kulturen) im Stadtteil Tlatelolco in Mexiko-Stadt und schossen etwa eine Stunde lang auf die Eingeschlossenen. Die genaue Anzahl der Opfer ist bis heute ungeklärt, Schätzungen gehen von etwa 400 Toten aus. Für länger andauernde, traumatische Ereignisse gibt es in Lateinamerika viele Beispiele; gewissermaßen exemplarisch sind dabei einerseits die Militärdiktatur in Argentinien (1976–1983), während der etwa 30.000 Oppositionelle (oder solche, die dafür gehalten wurden) umgebracht wurden, und andererseits der Bürgerkrieg in Guatemala (1960–1996), in dessen Verlauf etwa 200.000 Menschen ermordet wurden. Paradigmatisch sind diese Beispiele insofern, als sie die jeweils opferreichsten einer Militärdiktatur in Südamerika und einer militärischen Auseinandersetzung zwischen linker Guerilla und rechter Regierung in Mittelamerika waren.

Diese Ereignisse sind im eigentlichen Wortsinne einschneidend für die kollektive Erinnerung. Sie schneiden in die kollektive Erinnerung nicht nur in dem Sinne, dass sie ein Davor von einem Danach trennen, sondern auch insofern, als sie verschiedene ErinnerungsträgerInnen, also Menschen bzw. Gruppen von Menschen, voneinander trennen, und zwar zualterst Opfer und TäterInnen. Deshalb ist auch kollektives Erinnern nicht mit einem kollektiven Gedächtnis gleichzusetzen. Jan Assmann (2005) hat den Begriff des kollektiven Gedächtnisses bei Maurice Halbwachs (1985; erstmals erschienen 1925) aufgegriffen und ausdifferenziert. In Abgrenzung von biologistischen Konzeptionen bezeichnet Assmann (2005: 48) das kollektive Gedächtnis als „eine kulturelle Schöpfung“. Als solche bestehe es aus einem kommunikativen, im Alltag generierten und an eine (meist generationelle) Gruppe gebundenen Gedächtnis auf der einen, und einem kulturellen Gedächtnis auf der anderen Seite, das an auserwählte Figuren, Mythen und Symbole geknüpft sei. Aber schon der Begriff des kollektiven Gedächtnisses ist aus zwei Gründen problematisch: Er suggeriert erstens eine Homogenität, die gerade die Einschnitte durch traumatische Ereignisse verhindern. Und er geht von einer relativen Stabilität aus, die kollektiven Erinnerungen, gerade weil sie auf subjektiven Erfahrungen beruhen, selten eigen ist.

Gegen die Annahme der Existenz eines relativ stabilen kulturellen Gedächtnisses hatte Susan Sontag bereits auf dessen Prozesscharakter hingewiesen. „Was man als das kollektive Gedächtnis bezeichnet, ist kein Erinnern“, so Sontag (2005: 100), „sondern ein Sich-Einigen“. Dieses Sich-Einigen geschehe durch kollektive Unterrichtung und zielt auf einen Konsens (vgl. auch Kastner 2007a). Eine solche Einigung ist nicht nur ein Prozess, sondern setzt auch widerstrebende, sich widersprechende Herangehensweisen an die Vergangenheit voraus (sonst bedürfte es keiner Einigung). Damit ist auch die Vorstellung einer relativen Homogenität infrage gestellt. Denn kollektives Erinnern setzt sich aus vielen individuellen und partikularen Erinnerungen in konfliktiven Prozessen zusammen. Ein gesellschaftliches Sich-Einigen meint also immer zwei Einigungsprozesse, sowohl den Versuch, einen Konsens hinsichtlich bestimmter Sichtweisen auf die Vergangenheit herzustellen, als auch jenen, eine politische Einheit zu stiften, also über den Konsens auch eine (meist nationale) Identität zu bekräftigen. Gerade deshalb ist Erinnerungspolitik nicht ohne Macht zu denken, sie findet immer im Kontext konfliktiver Auseinandersetzungen statt, innerhalb gesellschaftlicher Kämpfe um Hegemonie.

#### Kollektives Erinnern und Kunstpraktiken (Theoretische Herangehensweisen nach Pierre Bourdieu, Peter Weibel und James E. Young)

In beide Prozesse des Einigens ist Kunst involviert. Dabei sind ihr die Kämpfe um gesellschaftlichen Konsens bereits eingeschrieben und sie schreibt sie wiederum fort, indem sie in sie eingreift. Die Involviertheit ist also nicht per se als Versöhnung, Erzeugung von Einverständnis oder politische Identitätsbildung zu verstehen. Diese Funktionen wurden der Kunst (und der Kultur insgesamt) aber lange Zeit gesellschaftstheoretisch zugeschrieben. Der Soziologe Pierre Bourdieu hat diese in der Kulturosoziologie geläufige Bestimmung eines vereinheitlichenden und vermittelnden Charakters von Kunst (und Kultur) zurückgewiesen. Die Kunst ist (Bestand)Teil sozialer Kämpfe. Zwar war die Kunst bzw. das künstlerische Feld für Bourdieu das Beispiel, anhand dessen er sein Konzept relativ autonomer Felder innerhalb eines sozialen Raumes entwickelt hat (vgl. Bourdieu 2001). Dass die Produktion und Rezeption von Kunst sich nach eigenen, relativ autonomen, d.h. nicht in erster Linie politischen, moralischen oder ökonomischen Regeln richtet, heißt aber nicht, dass sie nicht auch in gesellschaftliche Kämpfe verstrickt ist. Zur relativen Autonomie, von der Bourdieu spricht, steht die Feststellung nicht im Widerspruch, dass die „Definition der Kunst und damit auch die der Lebensart Gegenstand der Klassenauseinandersetzungen ist“ (Bourdieu 1987: 91).

Diese Definition ist nicht allein eine akademische Angelegenheit, sondern sie ergibt sich auch aus den Gebrauchsweisen von Kunst. Ein ganzes Geflecht aus Personen und Institutionen – KritikerInnen, Zeitschriften, SammlerInnen,

Galerien und, quasi in letzter Instanz, Museen – entscheidet über den Status von Kunst. Diese Statusentscheidung ist an den sozialen Status der AkteurInnen gebunden und trägt dazu bei, in einem Prozess der gegenseitigen Anerkennung diesen zu bestätigen. Der Museumsbesuch beispielsweise ist eine Angelegenheit der oberen und gebildeten Klassen, sie betreiben damit sowohl die kulturelle Exklusion der unteren Klassen als auch ihre eigene Selbstvergewisserung. Die kulturellen Gebrauchsweisen der Kunst, das haben die Untersuchungen von Bourdieu und seinen MitarbeiterInnen ergeben, zeigen nicht nur soziale Unterschiede an, sondern perpetuieren und fördern sie. Kunst vereinheitlicht also nicht, sondern trennt und vertieft kulturelle und soziale Unterschiede. Zum einen ist die Kunst also Werkzeug sozialer Distinktion.

Zum anderen ist sie aber auch ein Indikator für das ‚kollektive Unbewusste‘. Bourdieu spricht vom kollektiven Unbewussten nicht als psychologisches Erbe der Menschheitsgeschichte, in der sich, wie bei C. G. Jung (1990), sogenannte ‚Archetypen‘ bilden würden. In Abgrenzung von solchen Essentialisierungen konzipiert Bourdieu das ‚kulturelle Unbewusste‘ in Anlehnung an Maurice Halbwachs (1985) bezogen auf einen bestimmten sozialen Raum (oder eine bestimmte Gruppe) innerhalb eines bestimmten Zeitrahmens.<sup>2</sup> Relevant wird der Begriff des ‚kulturellen Unbewussten‘ im Zusammenhang mit der Frage, wie sich bestimmte Ideen und Vorstellungen in kulturelle Produktionen umsetzen. Konkret hatte bereits der Kunsthistoriker Erwin Panofsky, an den Bourdieu hier anknüpft, die Frage gestellt, wie sich nachweisen lasse, dass sich in der Kunst des Mittelalters Theologie in Architektur übersetzt habe, wie also scholastisches Denken in gotische Bauwerke gemündet hat. Panofsky stößt bei dem Versuch, diese Frage zu beantworten, auf die zentrale Rolle und Bedeutung der von Vielen gemeinsam besuchten Schule. Denn die Schule bringt Individuen hervor, die mit einem System von unbewussten Schemata ausgerüstet sind, in dem ihre Bildung bzw. ihr Habitus wurzelt. Die ausdrückliche Funktion der Schule bestehe darin, so Bourdieu (1997: 139), „das kollektive Erbe in ein sowohl *individuelles* als *kollektives Unbewusstes* zu verwandeln.“ Dieses von der Schule vermittelte, kulturelle Unbewusste stiftet eine allgemeine, aber individuell spezifische Disposition für Denk- und Handlungsschemata, die Bourdieu als kulturellen Habitus bezeichnet (vgl. Bourdieu 1997: 123). In der Folge entwickelt Bourdieu seinen Habitus-Begriff anhand der besonderen Situation des Künstlers/der Künstlerin in der Gesellschaft. Man habe sich bisher nicht ausreichend klar gemacht, welche Konsequenzen es hat, dass ein/e AutorIn für

<sup>2</sup> Halbwachs wies die Vorstellung des kollektiven Gedächtnisses als Behälter der Erinnerung, auf den zurückgegriffen wird, zurück. Er betone stattdessen die Rekonstruktionsarbeit, die jede kollektive Erinnerung ausmache (Halbwachs 1985: 57 ff.). Halbwachs betone zudem bereits den Zusammenhang von kollektivem Erinnern und der kulturellen Reproduktion sozialer Klassen (vgl. Halbwachs 1985: 297 ff.).

ein Publikum schreibt (oder dass eine Künstlerin für die Betrachterinnen produziert). Die Künstlerinnen und Intellektuellen im Allgemeinen hängen laut Bourdieu in ihrem Selbstbild wie kaum eine andere gesellschaftliche Gruppe von dem Bild ab, welches andere sich von ihnen machen. Auf diese Weise interveniere die Gesellschaft „noch im Herzen des künstlerischen Projekts“ (Bourdieu 1997: 86). Künstlerische Produktionen sind demnach in besonderer Weise an kollektives Unbewusstes geknüpft. Durch diese Verknüpfung, von Bourdieu hervorgehoben als theoretische Intervention gegen den allgemeinen Irrglauben an das unabhängige künstlerische Schöpferium, wird die Kunst offenbar zu einem besonderen erinnerungspolitischen Medium. Denn wenn sich das kollektive Unbewusste in Kunstpraktiken Wege des Ausdrucks bahnt, müssen umgekehrt auch diese Ausdrucks- und Analyseformen der Kunst den Rückweg in Richtung Unbewusstes antreten können.

Dies behauptet beispielsweise der Kulturtheoretiker Peter Weibel (2008). Als Autor hat Weibel, der das *Zentrum für Kunst- und Medientechnologie* (ZKM) in Karlsruhe initiiert hat und leitet, verschiedentlich u.a. jene Neo-Avantgarden der späten 1960er Jahre theoretisiert, zu denen er als junger Künstler selbst gehörte: Das kollektive oder soziale Unbewusste steht im Mittelpunkt eines Aufsatzes, in dem Weibel einen besonderen Zugang speziell der Kunst nach 1945 zum kollektiven Unbewusstsein diagnostiziert. Weibel begründet diese Nähe zum kollektiven Unbewusstsein – hier durchaus im Einklang mit den kunsttheoretischen Ausführungen Bourdieus – aus der Geschichte der Kunst selbst. Die moderne Kunst sei letztlich das Ergebnis einer Krise der Repräsentation: Mit dem Aufkommen der Fotografie verlor die Malerei nicht nur ihr Monopol auf Abbildung, Darstellung (und im weiteren Sinne auch Stellvertretung) der Realität, sondern es führte sie von der Gegenständlichkeit in die Abstraktion. Das technische Bild der Fotografie übernahm die Aufgabe der detailgenauen Abbildung (von Wirklichkeitsdetails). Die notwendige Abkehr von der Realität wurde auf diese Weise zu einem zentralen Merkmal moderner Kunst schlechthin. Die Malerei konzentrierte sich fortan auf Farbe und Form, die im weiteren Verlauf der Kunstgeschichte nicht nur reflektiert, sondern ebenfalls suspendiert wurden. Die Farbe wurde durch andere Materialien ersetzt und die Auseinandersetzung mit der Form durch performative Handlungen ausgeweitet.<sup>3</sup> Die Abkehr vom Sichtbaren und Bewusstsein habe nicht nur

<sup>3</sup> In dieser Ausweitung müsste allerdings, im Gegensatz zu Weibels Argumentation, durchaus wieder eine Hinwendung zur Realität gesehen werden. Auch der künstlerische Angriff auf die Produktions- und Repräsentationsmittel der Kunst seit den 1960er Jahren – vom Zerschneiden von Leinwänden bis hin zum Verschleiden von Galerieräumen – kann durchaus als Rückkehr in die Wirklichkeit interpretiert werden. Weibel (2008: 71) bezeichnet diese Angriffe als „Revolt auf der Ebene der Repräsentation“. Dass mit der Repräsentation eben nicht nur Vor- und Darstellungsweisen in die Krise geraten sind, sondern auch fundamentale Formen gesellschaft-

die technische und formale Verfeinerung und Reflektion hervorgebracht, sondern auch die (implizite oder explizite) Hinwendung zum Unsichtbaren und Unbewussten.

Sigmund Freud hatte bereits auf die Analogie zwischen der Geschichte moderner Nationen und der individuellen Sozialisation hingewiesen: In beiden müsse das Peinliche aus der Erinnerung ausgemerzt werden (vgl. Freud 2004: 209). Dieses Ausgrenzen und Tabuisierte kehrt laut Weibel in Form des maskierten, verhüllten Unbewussten wieder. Da es das Alltagsgeschlecht der Kunst ist, Verhüllungen und Maskierungen wie Metaphern zu produzieren, beschreibt Weibel sie als eine Art privilegierten Ort dafür, dieses Unbewusste zu repräsentieren. Hier wendet er dekonstruktivistische Repräsentationskritik ins Psychoanalytische, d.h. er weist darauf hin, dass die Repräsentation der Kunst nicht nur das Bewusste, sondern auch Unbewusstes betrifft. „Verkleidet als Kunst“, so Weibel, „kann dieses soziale Unbewusste wieder ins Bewusstsein und in die Realität zurückkehren“ (Weibel 2008: 62). Um zu verstehen was Kunst wirklich widerspiegeln, müsse dieses psychoanalytische Modell der Repräsentation herangezogen werden. Deshalb, so Weibel, sei die Auseinandersetzung mit Kunst im Hinblick auf die Erinnerung an Massenmorde unabdingbar. Greift man nun den anfangs zitierten Gedanken Enzo Traversos wieder auf, nach dem jeden, eine ganze Gesellschaft betreffenden, kollektiv begangenen Verbrechen eine Phase des Verdrängens folgt, erscheint der Appell Weibels plausibel. Weibel geht mit seiner These vom besonderen Zugang der Kunst zur kollektiven Erinnerung zwar speziell vom Holocaust aus, weitet sie aber unmittelbar aus auf die Vernichtung des Subjekts in der Moderne überhaupt. Was Weibel am Beispiel der europäischen Neo-Avantgarde ausführt, die nicht nur die Mechanismen der Repräsentation sondern auch ihre Mittel angegriffen hätte, lässt sich auch auf die Kunst ab den 1960er Jahren in Lateinamerika übertragen.

Für den besonderen Status von Kunstproduktion und -rezeption hinsichtlich der Erinnerung plädiert auch der Sprachwissenschaftler und Kulturtheoretiker James E. Young. Young gehört zu den PionierInnen jener Kunst- und SozialwissenschaftlerInnen, die sich mit dem Holocaust ausdrücklich im Zusammenhang mit Kunstschaffen und kollektivem Gedächtnis beschäftigt haben. Neben der allgemein theoretischen Einordnung bei Bourdieu und der Spezifizierung des Verhältnisses von Kunst und kulturellem Unbewussten bei Weibel sei Young hier als dritte Position angeführt, weil sie theoretisch an die zuvor genannten anschließt und darüber hinaus eine weitere Konkretisierung vornimmt: Young entwickelt Kriterien für die Produktion von Kunst als erinnerungspolitisches Medium.

licher Stellvertretung, ließe sich gerade an der Parallelität der Revoluten von Neo-Avantgarden in den 1960er Jahren im politischen und im künstlerischen Feld zeigen.

Kunst und Literatur sind laut James E. Young für HistorikerInnen eigentlich unerlässliche Quellen. Denn, argumentiert Young in seiner Studie zum Holocaust in Kunst und Architektur, ohne ein Wissen darüber, wie sich die Folgegeneration mit einer vergangenen Epoche auseinandergesetzt und wie sie diese in kulturellen Werken verarbeitet habe, sei deren Bedeutung nicht zu ermesen: „Wenn man nicht weiß, wie die Vergangenheit sich zur nächsten Generation tradiert, weiß man auch nicht, warum es so wichtig sein soll, sich überhaupt an sie zu erinnern“ (Young 2002: 12). Die Erinnerung an traumatische Ereignisse und ihre Darstellung sei aber problematisch. Gerade die Erinnerung an Massensterbe habe immer mit dem Dilemma zu kämpfen, über die Darstellung zu einer Versöhnung mit der Vergangenheit beizutragen, sich also potenziell auf die Seite der VerursacherInnen des Leidens zu schlagen. Umso wichtiger ist es demnach, sich auch in der Produktion kultureller Werke des Prozesses der Erinnerungsbearbeitung bewusst zu sein. Im Hinblick auf die Kunst nach und zu Auschwitz formuliert Young drei Prämissen: Sie müsse erstens anti-erläserisch, dürfe also nicht auf Versöhnung ausgerichtet sein. Zweitens entstehe für die nachgeborenen KünstlerInnen die ethische und historische Verpflichtung, „den Erinnerungsprozess selbst zum Thema zu machen“ (Young 2002: 17). Und drittens verlange die Leerstelle, die durch die weitgehende Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden entstanden sei, eine Reflektion der Bedingungen, die zu dieser Vernichtung geführt haben. Erfülle sie diese drei Kriterien, könne die Kunst dazu beitragen, die Geschichtsschreibung zu komplexeren Vergangenheitsnarrationen zu inspirieren.

#### Spuren im Zeitstau. Beispiele erinnerungspolitischer künstlerischer Praktiken aus Argentinien, Guatemala und Mexiko

In Argentinien, so Enzo Traverso, sei man mit etwas konfrontiert, was der Historiker Dan Diner „gestaute Zeit“ genannt hat: „Das ist Zeit, die sich weigert, sich der Vergangenheit zu übermitteln“ (Traverso 2007: 45) – die berühmte ‚Vergangenheit, die nicht vergeht‘<sup>4</sup>. Damit fehle eine der fundamentalen Voraussetzungen für den Beginn einer Historiografie der Diktaturen Südamerikas, sowohl Chiles als auch Argentiniens. Ähnliches kann sicherlich für Guatemala behauptet werden.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Zu den Konjunkturen der Erinnerungspolitik in Argentinien vgl. den Beitrag Marina Francos in diesem Band.

<sup>5</sup> Traverso wendet den Begriff der ‚gestauten Zeit‘ auf Lateinamerika an, den Dan Diner im Kontext des Holocaust entwickelt hatte. Die ‚gestaute Zeit‘ ergab sich laut Diner durch die Zerstörung geläufiger Zeitvorstellungen durch den Holocaust. Ein dermaßen großes Verbrechen in einem vergleichsweise kurzen Zeitraum (1941/42–1944/45), das zudem nach den Anforderungen moderner Industrieproduktion verrichtet wurde, führte zum „Phänomen eines die Gleichzeitigkeit ungleichzeitiger Zeiten nach sich ziehenden Zeitstaus“ (Diner 2003: 8). Die

Der Fotograf Gustavo Germano wird in seiner Fotoarbeit *Ausencias* (*Abwesenheiten*, 2007) diesem Zeitstau gerecht: Ausgangspunkt seiner Arbeit sind rund 50 Fotos aus Familienalben. Alle Fotos stammen aus Argentinien in den 1970er Jahren. Er hat die auf diesen Fotos Abgebildeten dreißig Jahre später wieder aufgesucht, die Fotos am gleichen Ort und in (fast) gleicher Besetzung nach- und beide Bilder dann nebeneinander gestellt. Die Abgebildeten aber sind nicht vollständig, auf jedem der nachgestellten Bilder fehlt eine oder fehlen gleich mehrere Personen: ArbeiterInnen, Studierende, StadtteilaktivistInnen, Gewerkschaftsmitglieder, ganze Familien, sie alle ‚verschwandene‘ während der argentinischen Militärdiktatur. Sie wurden Opfer einer systematischen Repression der ‚Subversion‘. Indem er selbst auf zweien der gegenüber gestellten Bilder zu sehen ist, macht Germano auch seinen eigenen Standpunkt als Bruder eines Verschundenen und damit den Ausgangspunkt seiner Erinnerungsbearbeitung deutlich. Die vermeintlich private Erinnerung wird aber durch die Vielzahl der gegenübergestellten Fotos als gesellschaftliche Angelegenheit ausgewiesen.<sup>6</sup> Die Leerstelle(n) auf allen Bildern übertragen die Vernichtung nicht ins Metaphorische, sondern machen sie direkt sichtbar und erlebbar. Die gesehene Leere wird auf diese Weise zu einem Raum, in dem kaum etwas anderes als die Fragen danach verhandelt werden kann, wie und warum es zu den Leerstellen kam (vgl. Germano 2007).

Eine ähnliche Methode wandte Marcelo Brodsky in seiner Arbeit *Buena Memoria* (2003) an. Nach der Rückkehr aus dem spanischen Exil nahm der argentinische Künstler ein Klassenfoto seiner Abschlussklasse am *Colegio Nacional* von 1967 zum Ausgangspunkt für eine Recherche über den Verbleib seiner ehemaligen Klassenkameradinnen und -kameraden. Auch Brodsky bedient sich dabei alter Familienfotos, beschränkt sich aber nicht auf das Medium Fotografie: Seine Arbeit kombiniert Videoaufnahmen, persönliche und literarische Aufzeichnungen mit Dokumenten aus der Auseinandersetzung mit der Diktatur. Gerade diese Kombination verbindet die Sichtbarmachung des Erinnerungsprozesses mit den Recherchen über die Bedingungen des ‚Verschwindens‘ – und wird den von Young aufgestellten Kriterien damit in besonderem Maße gerecht (vgl. Brodsky 2003).

Germano und Brodsky sind nur zwei von vielen KünstlerInnen, die sich speziell der Thematik des Verschwindenlassens angenommen haben. Die Ausstellung *The Disappeared/Los Desaparecidos*, kuratiert von Laurel Reuter vom

Legitimität der Übertragung dieses Begriffes auf andere historische und geografische Situationen wäre gesondert zu diskutieren.

<sup>6</sup> Die Angst vor der Vergänglichkeit zu mildern, d.h. der Erinnerung als Stütze zu dienen und damit zugleich gemeinschaftsbildend zu wirken, das sind nach Pierre Bourdieu (2006: 26f.) zwei der wesentlichen Funktionsweisen der Fotografie. Diese begründen ihre gesellschaftlichen Gebrauchswesen, die Germano hier zumindest immanent reflektiert.

*North Dakota Museum of Art*, versammelt erstmals Werke zeitgenössischer Kunst ausschließlich zu diesem Thema. Die Ausstellung ist an verschiedenen Orten in renommierten Institutionen in den USA und Lateinamerika gezeigt worden und wird weiterhin gezeigt.<sup>7</sup> Die Praxis des Verschwindenlassens gehörte zu den grausamsten Methoden der lateinamerikanischen Militärregime, denn sie richtete sich nicht nur gegen die Opfer selbst, sondern hielt auch die Angehörigen und FreundInnen im Ungewissen. Damit wurde nicht nur eine gesamtgesellschaftliche Atmosphäre des Terrors geschaffen, sondern es wurde darüber hinaus bewusst verhindert, dass konkrete Orte und Zeiten (wie Schauplätze von Massakern oder Daten von Ermordungen), an denen Trauer oder Wut mobilisiert werden könnten, entstehen konnten. Das Verschwindenlassen war eine typische Praxis der lateinamerikanischen Militärregierungen ab den 1970er Jahren (vgl. Cazali 2008).<sup>8</sup>

Mit den Mitteln der Kartographie, unter sich als politisch verstehenden KünstlerInnen seit den 1990er Jahren eine sehr beliebte Verfahrensweise, nimmt sich die argentinische *Grupo de Arte Callejero (GAC)* einer spezifischen Dimension des Verschwindenlassens an. Auf ihren 2 *Wandzeitungen über den Fluss Riachuelo und vier Produkte der Firmen Mercedes, Siemens, Benetton und Ledesma* (2004) ist zu erfahren, dass das Automobilunternehmen Mercedes Adolf Eichmann nach dem Krieg als Techniker beschäftigt hat und in den 1970er-Jahren die Folterer der Militärregierung mit Geräten ausstattete, oder dass es auf dem Werksgelände des Automobilherstellers Ford ein geheimes Folterzentrum gab. Zwar werden mit dem Zusammenhang von militärischer

und ökonomischer Macht einerseits wichtige Dimensionen der Militärdiktatur benannt. Indem diese Informationen allerdings mit Fakten über Ereignisse wie beispielsweise den Irakkrieg der 1980er Jahre vermischt werden, droht die Spezifik der jüngeren lateinamerikanischen Geschichte wieder aus dem Blick zu geraten.<sup>9</sup>

Die Frage, ob die Repression im Argentinien der 1970er Jahre Ausmaße annahm, deren Grausamkeit nicht bloß als Auswüchse autoritärer Herrschaft sondern als systematischer Staatsterror zu bezeichnen sind, ist nach wie vor Gegenstand geschichtspolitischer Auseinandersetzungen.<sup>10</sup> Die innergesellschaftliche, erinnerungspolitische Auseinandersetzung wurde jedoch lange Zeit durch die herrschenden Eliten blockiert. Anders formuliert: Die gesellschaftlichen Kräfteverhältnisse verhinderten die Durchsetzung einer auf Aufarbeitung von Verbrechen zielenden Erinnerungspolitik.<sup>11</sup> Erst der Druck sozialer Bewegungen in den Jahren um die Krise 2001 und im Anschluss daran die Regierung unter Nestor Kirchner ermöglichten eine über einzelne juristische Verfahren hinausgehende, grundsätzliche politische und juristische (Wieder-) Aufarbeitung der Verbrechen in Argentinien.

Teil der sozialen Bewegungen waren (und sind) auch Gruppen von KünstlerInnen wie beispielsweise die oben genannte *GAC* oder auch *Ercétera*. Beide beteiligten sich seit den späten 1990er-Jahren an den sogenannten *Escraches*. Die Aktionsform der *Escraches* (eine Aktionsform des öffentlichen Anprangers von TäterInnen und politisch Verantwortlichen, oft an deren Wohnorten) wurde von der Organisation *H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el olvido y el silencio – Nachkommen für die Identität und Gerechtigkeit, gegen das Vergessen und Verschweigen)* organisiert und diente dazu, bis dahin unbeteiligte TäterInnen der Militärdiktatur öffentlich anzuklagen. An die Stelle der ausgebliebenen juristischen sollte zumindest eine moralische und soziale

<sup>7</sup> Während der Abfassung dieses Textes befindet sie sich in Antigua/Guatemala. *Los Desparecidos, espacioce!*, Antigua, Guatemala, 24. Mai bis 20. Juli 2008, vgl. Cazali 2008. Informationen zur Ausstellung in Guatemala finden sich auf folgender Homepage: <http://losdesparecidosguatemala.blogspot.com/2008/05/los-desparecidos-ilega-guatemala.html> (02.07.2008), weitere Informationen, einschließlich sämtlicher beteiligter Institutionen und Ausstellungsorte finden sich auf der Seite des *North Dakota Museum of Art*: <http://www.ndmoa.com/Touring/TheDisappeared.html> (03.07.2008).

<sup>8</sup> Cazali (2008) betont, dass die Praxis des Verschwindenlassens ihre Ursprünge im nationalsozialistischen Deutschland hat. Mit dem sogenannten „Nacht-und-Nebel-Erlass“ vom 7. Dezember 1941 reagierte die nationalsozialistische Führung auf den Widerstand in den militärisch besetzten Staaten. Unterzeichnet wurde der Erlass vom Chef des *Oberkommandos der Wehrmacht* (OKW), Wilhelm Keitel. Auf Grundlage des Erlasses wurden rund 7.000 Personen aus Frankreich, Belgien, Norwegen und den Niederlanden nach Deutschland verschleppt, ohne dass die Angehörigen informiert wurden. Diese Praxis hatte explizit das Ziel, eine Atmosphäre des Schreckens zu schaffen. Die Verfahrenen wurden in der Regel von sogenannten Sondergerichten zum Tode verurteilt oder bei Freisprüchen oder nicht ausreichendem Tatverdacht in Konzentrationslager eingeleitet (vgl. Frühlich 1998: 595). Wegen der Vielzahl und Schwere der nationalsozialistischen Verbrechen ist das Verschwindenlassen hier, im Gegensatz zu manchen Ländern Lateinamerikas, jedoch nicht zu einem Kulminationspunkt von Erinnerungspolitik geworden.

<sup>9</sup> Die genannte Arbeit der *GAC* wurde in einer von Alice Creischer und Andreas Stekman organisierten Ausstellung gezeigt, die sowohl in Buenos Aires als auch in Köln stattfand: *ExArgentina. Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun*, Museum Ludwig, Köln, 06. März bis 16. Mai 2004, vgl. auch den Katalog zur Ausstellung, Creischer/Stekman 2004.

<sup>10</sup> Einige AutorInnen, wie beispielsweise Rey (2006: 165), verwenden den Begriff „Staatsterror“ explizit, bei anderen läuft die Beschreibung der historischen Ereignisse inhaltlich implizit auf diese Diagnose hinaus. So spricht Bakewell (2003: 536) beispielsweise von „suppression of cultural, artistic, and intellectual activities and expressions that could be construed as challenging the militarized state and its values“.

<sup>11</sup> Ich habe an anderer Stelle den Kampf um das kollektive Gedächtnis als „Teil hegemonialer Auseinandersetzungen“ bezeichnet (Kastner 2007a: 104f.). Der Anschluss auch der hier ausgeführten Überlegungen an die Hegemonietheorie Antonio Gramscis ist nahe liegend, wäre aber letztlich ein Unterfangen für sich, das einer systematischen Bearbeitung harrt, und ist deshalb in diesem Text ausgespart. Grundsätzlich zu den Gemeinsamkeiten im Kulturverständnis von Gramsci und Bourdieu vgl. Kastner 2008b.

Verurteilung treten (vgl. Arnold 2003: 174). Die *GAC* entwarf dazu Schilder in Form von Straßen- und Hinweisschildern, die wie jene in gelb (vor den Tätern) warnten, in blau (über die Täter) informierten und in weiß mit rotem Rahmen (die Verurteilung der Täter) forderten.<sup>12</sup>

Die Einbindung künstlerischer Aktivitäten in jene sozialer Bewegungen ist allerdings nicht das Kriterium, welches ‚das Politische‘ in Begriff und Praxis der Erinnerungspolitik ausmacht. Wie an den zuvor genannten wie auch den folgenden Beispielen deutlich werden sollte, sind es originär künstlerische Mittel, die bei der Behandlung bestimmter Themen über die Zuspitzung verschiedener Verfahren politische Effekte erzeugen – für die Dokumentar fotografie hier die Nutzung von Zusammenhänge stiftenden Serien statt von Einzelbildern, die Konfrontation unterschiedlicher Bildsorten und die Kombination von Bildern und anderen Medien. Neben der reflexiven Bilderproduktion sind besonders performative Methoden in künstlerischen Arbeiten zum Einsatz gekommen, die als erinnerungspolitische Medien fungiert haben oder fungieren. Performativ ist hier durchaus im doppelten Wortsinne zu verstehen: Zum einen wurde an die Tradition der Performance und des Happenings seit den 1960er Jahren angeknüpft, zum anderen wurden diese Aufführungen aber zugleich zu Konfrontationen (mit dem Publikum oder einem bestimmten Ort) radikalisiert, die auf die Herstellung, also performative (Ein)setzung von Situationen zielte.

In Guatemala schütete der Künstler Anibal Asdrubal López Juárez in der Nacht vor dem Nationalfeiertag im Jahr 2000 mit einigen HelferInnen zehn Säcke Kohle auf die 6. Avenida der Zone 1, also jene zentrale Linie der inneren Stadt, über die alljährlich Militär und Sondereinheiten im martialischen Gestus und Selbstbewusstsein von Macht und Sendung entlang defilieren. Von der Aktion (*30. Juni*, 2000) war schon am nächsten Morgen, kurz vor der feierlichen Militärparade nicht mehr viel – aber letztlich genug – zu sehen: Die Aufklärungsarbeiten hatten nicht verhindern können, dass die Paradesoldaten über Spuren von Kohlestaub marschieren mussten, die für die am Rande stehende Menschenmenge als ein eindeutiges Zeichen für die Verbrechen der Militärs während des Bürgerkrieges entzifferbar waren. Denn verkohlte Reste von Körpern und Gebäuden waren oft das einzige, was in den im Zuge der Aufarbeitung des Bürgerkrieges geöffneten Massengräbern noch gefunden wurde. So wurde eine Konfrontation der Täter mit ihrer Geschichte und zugleich der Ge-

<sup>12</sup> Die genannte Arbeit der *GAC* war auch im deutschsprachigen Raum zu sehen und zwar in der Ausstellung *Just do it! Die Subversion der Zeichen von Marcel Duchamp bis Prada Meinhof*, Lentos Kunstmuseum Linz, 26. Februar bis 19. Juni 2005. Zur Beschreibung der Teilnahme an den *Escrachas* aus der Sicht der Gruppe vgl. auch <http://gaegrupo.ar.tripod.com/escrachas.html>, (03.07.2008) zur theoretischen Einordnung vgl. Landtkammer 2007.

schiebe der ZuschauerInnen der Parade geschaffen (vgl. Kasner 2007b: 51). Die Arbeit ist als Fotoserie dokumentiert.<sup>13</sup>

Im guatemaltekischen Bürgerkrieg war die Armee insbesondere unter der Führung von General Efraín Ríos Montt (1982/83) systematisch gegen die indigene Zivilbevölkerung vorgegangen. Die beiden nach den Friedensverhandlungen von 1996 eingesetzten, sogenannten ‚Wahrheitskommissionen‘ – zwei enorme *fact finding missions*, eine im Auftrag der Vereinten Nationen, die andere unter Patronanz des katholischen Erzbischofs Guatemala – dokumentierten weit verbreitete Menschenrechtsverletzungen wie Folter, Vergewaltigungen und einzelne Massaker, auch von einem Genozid an der Maya-Bevölkerung ist die Rede (vgl. Oertler 2004; Molden 2007).

Genau die Frage nach der Tilgbarkeit der Spuren stellen auch manche Arbeiten der guatemaltekischen Künstlerin Regina José Galindo. In der Performance *¿Quién puede borrar las huellas? (Wer kann die Fußspuren wegwischen?)*, 2003 trägt sie eine mit Blut gefüllte Messingschüssel vor sich her, stellt sie alle paar Meter ab, taucht ihre nackten Füße in das Blut und geht ein paar Schritte, bis sie den Vorgang wiederholt. Es entsteht eine Spur blutiger Fußabdrücke, die direkt vor die Tore des Obersten Gerichtshofes in Guatemala-Stadt führt. Der Titel der Aktion fragt auch im übertragenen Sinn danach, wer die Macht hat, die Spuren zu verwischen. Gemeint sind unzweifelhaft auch hier die Spuren der im Bürgerkrieg von der Armee begangenen Verbrechen.<sup>14</sup> Wie in der Aktion von López Juárez wird auch bei dieser Performance der öffentliche Raum erst als solcher proklamiert und damit hergestellt, beide Performances agieren insofern performativ im Sinne John L. Austins: Die Handlung stellt im Vollzug die Tatsache her, die sie zum Inhalt hat und/oder auf die sie abzielt (vgl. Austin 2002).<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Die Arbeit von López Juárez war auf der 49. Biennale von Venedig 2001 zu sehen und im deutschsprachigen Raum in der Ausstellung *Attack. Kunst und Krieg in den Zeiten der Medien*, Kunststhalte Wien, 23. Mai bis 21. September 2003.

<sup>14</sup> Die Performance wurde auf der 51. Biennale von Venedig gezeigt, die Künstlerin gewann u. a. damit den Goldenen Lion Award. Im deutschsprachigen Raum war die Performance zuletzt zu sehen in der Ausstellung *Viva la Muerte! Kunst und Tod in Lateinamerika*, Kunststhalte Wien, 17. Oktober 2007 bis 17. Februar 2008.

<sup>15</sup> Über die Gelingensbedingungen solcher performativer Handlungen wird seit Jahrzehnten über die Grenzen der Disziplinen hinweg – hier im Wesentlichen Sprach- und Kunsttheorie, Kulturologie und Philosophie – gestritten. Pierre Bourdieu beispielsweise betont in seiner Austin-Lektüre die ausschließlich außersprachlichen Machtverhältnisse, die für das Gelingen von performativen Handlungen verantwortlich seien, Jacques Derrida hingegen radikalisiert Austin in die andere Richtung und behauptet, die Kraft der performativen Äußerung entstehe allein aus ihrer Dekontextualisierung. Einen aufschlussreichen Vermittlungsversuch zwischen diesen beiden Extrempositionen leistet Judith Butler (2006: 210 ff.).

Diese Performances im öffentlichen Raum sind keine Seltenheit unter in Guatemala lebenden GegenwartskünstlerInnen. Der Künstler und Kurator José Osorio betont, wie sehr auch mehr als zehn Jahre nach dem Bürgerkrieg das kritische Denken aus der Öffentlichkeit Guatemalas verbannt ist und somit gerade solchen Performances eine besondere Rolle innerhalb des gesamten intellektuellen Feldes zukommt (vgl. Osorio 2006: 26f.). Innerhalb einer Gesellschaft, in der das Museum nur einer sehr kleinen, mit ökonomischem und kulturellem Kapital ausgestatteten Schicht der Bevölkerung zugänglich ist, kann diese performative Praxis zumindest als Indiz für eine Sensibilität gegenüber diesem nationalen kulturellen Kapital gewertet werden. In ihrer Studie zur Häufigkeit von Museumsbesuchen hatten Pierre Bourdieu und Alain Darbel bereits darauf hingewiesen, dass der Kunstschwerstand und die Haltung gegenüber Kunstwerken nicht nur von der Klassenlage der RezipientInnen abhängen, sondern auch „eng an das nationale kulturelle Kapital gebunden sind“ (Bourdieu/Darbel 2006: 63). Ein Faktum, das auch für die Auseinandersetzung mit Kunst als erinnerungspolitischem Medium von Bedeutung ist, insofern deutlich wird, dass künstlerische Erinnerungspolitik sich weder abstrakt formiert, noch in ihren Effekten losgelöst von ihrem Kontext zu bewerten ist. Kunst als erinnerungspolitisches Medium ist immer an die nationalen Kapitalverhältnisse gebunden. Denn nicht nur die kollektive Erinnerung formiert sich nach wie vor in dominanten Bereichen nach nationalen Narrativen, sondern auch die Möglichkeiten, auf diese Erinnerungen Bezug zu nehmen, bleiben an diesen orientiert.<sup>16</sup>

Bereits in der Perspektive der AkteurInnen spielt das nationale kulturelle Kapital eine Rolle. So waren sich die genannten KünstlerInnen durchaus dessen bewusst, dass erinnerungspolitische Interventionen in Guatemala zehn Jahre nach Ende des Bürgerkrieges, sollen sie auch vor Ort – und nicht nur im internationalen Ausstellungswesen – als solche wahrgenommen werden, geradezu darauf angewiesen sind, die Institution Museum zu verlassen.

<sup>16</sup> Diese prinzipielle nationalstaatliche Orientierung bedeutet freilich nicht, dass es nicht auch grenzüberschreitende oder internationalistische erinnerungspolitische Maßnahmen, Aktionen und Positionen gibt. Ein Beispiel aus dem Schrittfeld von Kunst und Aktivismus ist eine Performance des feministischen, in La Paz/Bolivien ansässigen Kollektivs *Mujeres Creando*. In einer Straßenperformance, bei der symbolisch das Blut der während der Militärdiktatur (1971–1978), „Verschwundenen“ auf einen öffentlichen Platz gegossen wurde, richteten sich die *Mujeres Creando* gegen die politisch-militärischen Kontinuitäten in der Regierung Hugo Banzer. Banzer war 1971 durch einen Militärputsch an die Macht gekommen, regierte das Land in den 1970er Jahren diktatorisch und war von 1997 bis 2002 erneut Präsident Boliviens. Das Video, das die Performance dokumentiert, endet mit dem Ausschnitt einer CNN-Nachrichtensendung, bei der Banzer während eines Staatsbesuchs in Argentinien von den *Madres de Plaza de Mayo* lautstark als „Mörder“ beschimpft wird. Dadurch stellen die *Mujeres Creando* eine Verknüpfung zwischen den verschiedenen Militärdiktaturen in Lateinamerika her und machen implizit auch das Erinnern daran zu einem transnationalen Anliegen. Das Performance-Video lief im bolivianischen Fernsehen und im deutschsprachigen Raum im Rahmen der feministischen Sendung *anschlätze TV* auf dem Wiener Lokalsender OKTO.

Im öffentlichen Raum fand auch eine Aktion des in Mexiko lebenden Konzeptkünstlers Francis Alys statt. Dieser ließ 1997 einige Schafe im Kreis um den Fahnenmast mitten auf dem *Zócalo* (Hauptplatz) von Mexiko Stadt laufen. Die Aktion begann, indem der Künstler selbst ein Schaf um den Mast herum führte. Nach jeder Runde kam ein weiteres hinzu, bis die Runde geschlossen war. Zu sehen ist diese scheinbar sinnlose Aktion in dem Video *Cuentos Patrióticos (Patriotische Geschichten)*. Dass sich dort Stimmvieh um ein nationales Symbol wie die Nationalflagge dreht, ist nur die erste, allgemeine Assoziation, die Alys' Arbeit hervorruft. Darüber hinaus gibt es aber noch einen ganz konkreten Bezug, und zwar den 28. August 1968. An diesem Tag hatte die regierende *Partei der Institutionalisierten Revolution* (PRI) zu einer großen Gegendemonstration gegen die Studierendenbewegung aufgerufen, nachdem diese am Tag zuvor mit einer großen Demonstration auf breite Unterstützung in der Bevölkerung gestoßen war. BeamtInnen und Regierungsangestellte aller Art mussten sich auf dem *Zócalo* versammeln, um gegen die Studierenden und für die Regierung zu demonstrieren. Aber das Manöver misslang, die FunktionärInnen skandierten „Wir kommen nicht, sie haben uns gebracht!“ und „Wir sind Schafe, wir sind Schafe!“ Schließlich musste die Demonstration zur Unterstützung der Regierung von der Armee aufgelöst werden.

Diese Geschichte erzählt auch Marcelino Perelló Valls, einer der ehemaligen Anführer der Bewegung, in einem Interview. Zu sehen ist es als Teil einer Serie mit einzelnen Gesprächen, die die Künstlerin Heidrun Holzfeind mit ehemaligen Beteiligten der Studierendenbewegung knapp vierzig Jahre später geführt hat. Die Videos gehören zu einer Installation, die schlicht *México 68* (2007) heißt. Kombiniert wird diese Videoarbeit mit einer Dia-Installation *C.U. (Ciudad Universitaria – Universitätsstadt)*, bestehend aus einer Doppelprojektion von 120 Dias.<sup>17</sup> Darauf zu sehen sind architektonische Details der *Ciudad Universitaria* in Mexiko Stadt, Ausschnitte einer modernistischen Baukunst des Architekten Mario Pani. Dieser hatte auch das Wohnsiedlungsprojekt *Tlatelolco* entworfen. Die rationale Architektur dieses Stadtreis war es letztlich, wie der Literaturwissenschaftler Rubén Gallo in seiner Studie zur Kunst in Mexiko nach 1968 betont, die der Studierendenbewegung zur tödlichen Falle wurde: „It was the architecture of Tlatelolco that made the massacre so deadly.“ (Gallo 2007: 174)

Alys umkreist gewissermaßen die Vorgeschichte des Massakers vom 2. Oktober 1968 und verweist dabei auf eine Wende in der Regierungsstrategie – denn in Mexiko weiß jeder, welche Konsequenzen die Regierung aus der Panne vom 28. August gezogen hatte. Holzfeind hingegen sammelt mit der Methode der *Oral History* Stimmen von Beteiligten und lässt die Ereignisse vom

<sup>17</sup> So zu sehen in der Ausstellung *Heidrun Holzfeind*, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, 24. November 2007 bis 20. Januar 2008.

2. Oktober direkt erzählen. Dabei werden die ZuschauerInnen sowohl über die Entstehungsgeschichte der Studierendenbewegung informiert als auch über die ausgeübte Aufarbeitung ihrer Niederschlagung.

An den gescheiterten Versuchen der Regierung unter Vicente Fox (2000–2006), die Schuldigen des Massakers juristisch zu belangen, setzt auch die Arbeit von Mariana Botey an: Das Dipychon *2 de octubre de 1968: Responsables* (2. Oktober 1968. *Die Verantwortlichen*, 2004) zeigt im Hintergrund zwei graue Fotos, auf denen zum einen die Machtübergabe von Präsident Díaz Ordaz an Luis Echeverría, vormalig Innenminister und als solcher ebenfalls für das Massaker verantwortlich, und zum anderen das damalige Kabinett zu sehen sind. Darüber ist das Organigramm von Díaz Ordaz' Regierungsmannschaft, also eine Art Stammbaum der damals antirenden Mächtigen, montiert. Mit der Verwendung und Kombination vorgefundener Materialien steht Botseys Arbeit in der Tradition sowohl der *readymades* als auch der *Appropriation Art*. Durch das Aufgreifen bereits vorhandener Materialien und der Verschiebung von deren Repräsentationskontexten sollten in beiden Strömungen – neben vielen anderen Anliegen – neue Sinnsammenhänge gesüftet werden. Der persönliche Einsatz allerdings, ob in Form des Körperinsatzes wie bei José Galindo oder durch die Offenlegung der eigenen Betroffenheit wie bei Germano, wird in dieser Tradition häufig bewusst ausgeblendet. Damit entfällt auch im konkreten Fall von Botseys Arbeit die von Young geforderte Transparenz des Erinnerungsprozesses.

### Kunsththeoretische Konstruktionen

Die Rede von Kunst als erinnerungspolitischem Medium ist schließlich immer verknüpft mit der grundsätzlichen Frage danach, ob Kunst überhaupt als politisches Medium fungieren kann, darf oder sollte. Die Debatten um die Antworten auf diese Frage ziehen sich von der Autonomisierung des künstlerischen Feldes Mitte des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart. Einen der elaborierten, aktuelleren Versuche, das Verhältnis von Kunst und Politik auch theoretisch zu bestimmen, hat Holger Kube Ventura in seinem Buch zur Kunst der 1990er Jahre im deutschsprachigen Raum unternommen. Kube Ventura weist darauf hin, dass sowohl ‚Kunst‘ als auch ‚Politik‘ kaum eindeutig zu definierende Begriffe sind und deshalb auch ‚politische Kunst‘ nicht neutral und ohne Kontext begründet, sondern nur behauptet werden kann. Daher sei jede ‚künstlerische Konstruktion ein Politikum‘ (Kube Ventura 2002: 29). Ob künstlerische Arbeiten erinnerungspolitische Aufgaben übernehmen dürfen oder es sogar sollten, soll an dieser Stelle nicht diskutiert werden. Dass sie es jedenfalls können, dürften die oben beschriebenen Beispiele gezeigt haben. Was an den ausgewählten Arbeiten aber auch gezeigt werden sollte, ist, dass Kunst erstens nicht in der erinnerungspolitischen Funktion aufgeht. Zweitens bedient sich Kunst als erinnerungspolitisches Medium anderer Methoden und erfährt andere

Rezeptionsweisen, d.h. sie funktioniert nach anderen Regeln als andere erinnerungspolitische Medien (wie z.B. historisch-wissenschaftliche Arbeiten, Denkmäler oder Pressezeugnisse).

Für die politische Kunst jenseits von Auftragsarbeiten für Herrschende und anderer Propaganda schlägt Kube Ventura (2002: 18 ff.) eine Systematisierung von Formen und Methoden künstlerischer Arbeit vor, die auch für die Erinnerungspolitiken in Lateinamerika relevant sind. Einige dieser Methoden teilen künstlerische Arbeiten mit anderen erinnerungspolitischen Medien, andere nicht; die Vielfalt der Möglichkeiten ist jedoch nur den Kunstpraktiken eigen. Die klassische und erstgenannte Methode ist das ‚Aufzeigen‘, für das Kube Ventura u.a. die auch erinnerungspolitisch relevanten Arbeiten von Diego Rivera nennt. Als eine subtile Form des Aufzeigens durch Auslassen, kann die Arbeit von Gustavo Germano gelten. Zweitens nennt er das ‚Intervenieren‘ – Beispiele hierfür sind die beschriebenen Aktionen von José Galindo, López Juárez und Francis Alýs –, die der dritten Methode, dem ‚Experimentieren‘, nahe kommt, in der Kunstpraxen zunächst nicht als solche zu erkennen sind und sich einem gewissen Risiko aussetzen. Der konfrontative Charakter der Arbeit von José Galindo entspricht dieser Kategorie am ehesten. Viertens gibt es das ‚Draußensein‘, verstanden einerseits als Kunst im öffentlichen Raum, andererseits aber auch als die selbst gewählte Marginalität, die durch Selbststigmatisierung auf Ausschlussmechanismen des Kunstsystems und der Gesellschaft reagiert. Die fünfte Methode politischer Kunst ist die ‚Verweigerung‘, wobei hier nicht unbedingt Herbert Marcuses Projekt der ‚großen Weigerung‘, die auf das ganze Leben zielt, sondern eine spezifisch ästhetische Verweigerung gemeint ist, zum Beispiel die, sich einem schöpferischen Prozess hinzugeben. Das schlichte Wiederverwenden und Neukontextualisieren bestehender Materialien, wie Marianna Botey es betreibt, wäre dafür ein Beispiel.

Diese Formen und Methoden künstlerischer Arbeiten stehen immer im Kontext einer bestimmten Kunstgeschichte, einer Weiterentwicklung und Verwertung ausarteter Praktiken, von Traditionen und Brüchen mit diesen Traditionen gleichermaßen. Die Regeln, nach denen die Kunst produziert und rezipiert wird, ergeben sich aus der Geschichte des künstlerischen Feldes.

Erinnerungspolitisch relevant ist zum einen also die grundlegende Beschaffenheit künstlerischer Arbeit seit dem 19. Jahrhundert: Sie bringt nicht nur Wert hervor, sondern auch symbolischen Wert hervor.<sup>18</sup> Mit der Hervorbringung

<sup>18</sup> Die Kunsthistorikerin Isabelle Graw nennt das in Auseinandersetzung mit Marx und Bourdieu die ‚doppelte Abstraktheit‘ der künstlerischen Arbeit. Diese besteht darin, dass sich „ein schwer zu bestimmender Symbolwert in ihnen mit einem Marktwert koppelt, der seinerseits auf den Symbolwert Bezug nimmt. Ohne die Verheißung eines Symbolwerts, der sich seinerseits aus sozialen Kontexten, Wissen, Informationen, Überschreitungen oder bohémistischen Szenarien zusammensetzt, kann es keinen Marktwert geben.“ (Graw 2008: 91)

symbolischen Wertes greift das Kunstwerk bzw. die künstlerische Arbeit immer auch potenziell in die Debatten um gesellschaftliche Werte – im traditionellen Sinne von Handlungsbegründungen – ein. Künstlerische Arbeiten tun dies über verschiedene, oben beschriebene Methoden. Dass diese Methoden häufig ohne den Appell-Charakter pressebasierter Erinnerungspolitik, ohne die aufdringlich-unauffällige Monumentalität von Denkmälern auskommt und nicht auf die rationalen, aber zugleich in ihrer Reichweite beschränkten Methoden der Wissenschaft angewiesen ist, mag ihnen den Zugang zum kollektiven Unbewussten erleichtern. Eine Festschreibung von Kunst als prinzipiell analytisch und irrational soll damit nicht gemacht sein. Wenn auch vorbereitet, ist sie tatsächlich nur eine Zuschreibung und wird der Geschichte nicht nur des Konzeptualismus in der Kunst keinesfalls gerecht.

Erinnerungspolitisch relevant sind zum anderen die besonderen Entwicklungen der Kunst in den jeweiligen Ländern Lateinamerikas selbst. Und zwar gerade der Kunst in jener Zeit, an die gegenwärtige künstlerische Arbeiten erinnern. Um beim Beispiel Konzeptualismus zu bleiben: Die Kunsthistorikerin Mari Carmen Ramirez hat in Bezug auf die Konzeptkunst darauf hingewiesen, dass gerade die repressiven gesellschaftlichen Bedingungen in den 1970er Jahren dazu führten, dass lateinamerikanische KünstlerInnen dieser Zeit „die allgemeine Öffentlichkeit zu ihrer Zielscheibe“ machten (Ramirez 2000: 69) anstatt, wie ihre westlichen, konzeptuell arbeitenden KollegInnen, die Institutionen des künstlerischen Feldes. In seiner Geschichte des lateinamerikanischen Konzeptualismus teilt der Künstler Luis Camnitzer zwar indirekt diese These, geht aber noch einen Schritt weiter. Die negative Abgrenzung von den Militärherrschern steht bei ihm weniger im Vordergrund als die positive Entwicklung utopischer Vorstellungen: Die eigene *community* wurde als Keimzelle einer sich ausbreitenden, neuen und gerechteren Gesellschaft betrachtet, die zu einem unabhängigen ‚Trikont‘<sup>19</sup> und schließlich in eine egalitäre, internationalistische Struktur gegen imperiale Ausbeutung führen würde (vgl. Camnitzer 2007: 16).<sup>20</sup>

Ein zugleich kunsthistorischer und sozialhistorischer Kontext der beschriebenen künstlerischen, erinnerungspolitisch relevanten Arbeit ist auch diese

<sup>19</sup> Der Begriff bezeichnet eine ‚Dritte Welt‘, die sich von dem befreien wollte, was sie erst zum als relativ einheitlich verstandenen ‚Trikont‘ machte: die Ausbeutung durch die ‚erste‘, kapitalistische Welt.

<sup>20</sup> Der Philosoph und Pädagoge Simón Rodríguez (1769–1854), Lehrer des ‚Befreiers‘ Simón Bolívar, wird dabei für Camnitzer zu einem Protokontzeptkünstler, der die Aura des einzelnen Wertes zurückwies und für eine auf soziale Veränderung abzielende Kommunikation eintrat. Zentral für das Buch Camnitizers und dessen inhaltliche, auf soziale Befreiung zielende Verortung des Konzeptualismus ist der Leitsatz Rodríguez’: „TRATAR CON LAS COSAS es la primera parte de la Educacion i TRATAR CON QUIEN LAS TIENE es la segunda.“ („Von den Dingen zu handeln, ist die erste Aufgabe der Erziehung, von denen zu handeln, die sie besitzen, die zweite.“ Vgl. Camnitzer 2007: 39).

Politisierung der Kunst selbst. Auch für den theoretischen Rahmen künstlerischer Erinnerungspolitik kann diese historische Überlappung von Kunstpraktiken mit politischen Mobilisierungen Auswirkungen haben. Der Raum der Möglichkeiten, den Bourdieu als durch das feldspezifische Wechselspiel von Positionen, Dispositionen und Positionierungen etablierte (und sich stets neu etablierende) Begrenzung des Denkbaren konzipiert hat, hat hier eine definitive Öffnung erfahren. Dieser Öffnung, also dem zugleich gesamtgesellschaftlichen und handlungspraktischen Anspruch jener KünstlerInnen, sollte letztlich auch konzeptuell und kunsthistorisch Rechnung getragen werden. Das bedeutet, den Raum der Möglichkeiten nicht nur als historische Beschränkung zu konzipieren, sondern auch als Raum der Ermöglichung: nicht nur kunstfeldintern, sondern auch auf die gesellschaftlich formierten Denk-, Wahrnehmungs- und Gefühlsschemata des gesamten sozialen Raumes Effekte zu zeitigen.

### Gerechtigkeit als Perspektive

Die Erinnerungspolitik ist ein gutes Beispiel dafür, wie Kunstpraktiken in gesellschaftliche Debatten eingreifen oder wie sie sich zumindest immanent auf solche Diskurse beziehen und in sie einfließen können. Die Perspektive jeder emanzipatorischen Erinnerungspolitik ist die Herstellung von Gerechtigkeit, und dieser kann Kunst dienen, ohne sich ihr vollends in den Dienst zu stellen. Denn je stärker die direkte Indiennahme, desto schwächer die künstlerischen Effekte, da der symbolische Wert der künstlerischen Arbeit immer aus einer Ambivalenz erwächst (ganz im Gegensatz zu den Effektivitätskriterien politischer Agitation). Dieser symbolische Wert, der nur in Relation zu anderen kulturellen Produktionen und den Denk- und Wahrnehmungsformen einer Gesellschaft und einer Epoche zu bestimmen ist, wird auch zum Gewicht, das die zeitgenössische Kunst jeweils in die Kämpfe um die Deutung der Vergangenheit werfen kann. Es wiegt unterschiedlich schwer: Die Beschaffenheiten des künstlerischen Feldes innerhalb einer Gesellschaft können für das Gewicht künstlerischer Produktionen innerhalb der erinnerungspolitischen Auseinandersetzungen – und folglich für die Wirksamkeit ihrer Effekte – ebenso entscheidend sein wie die Überlappung mit Praktiken sozialer Bewegungen oder auch, wie bei den genannten Beispielen im Argentinien der späten 1990er Jahre, der Zeitpunkt der Intervention. Kunst als erinnerungspolitisches Medium unterliegt in Motivation und Effekten immer auch Konjunkturen.

Abschließend soll nicht das Gesagte zusammengefasst, sondern noch auf eine Problematik hingewiesen werden, die die Untersuchung von Kunst als erinnerungspolitisches Medium mit jener anderer erinnerungspolitischer Medien teilt. Am Beispiel Mexiko wird diese Problematik deutlich. Die Auseinandersetzung mit dem 2. Oktober 1968 findet sich zwar bereits im Kunstschaffen kurz nach dem Ereignis selbst, die Thematisierung nimmt in den 1970er Jahren

aber eher aktuelle statt auf die Erinnerung zielende interventionistische Züge an. Es wird also nicht in erster Linie um die Deutung der Vergangenheit gekämpft, sondern in die symbolischen Kämpfe um die Gegenwart eingegriffen. Die sich politisch verstehenden KünstlerInnen beschränken sich nicht auf die Bearbeitung des Massakers, sondern setzen es in Bezug zu zeitgenössischen repressiven Regierungspraktiken (vgl. Medina 2007; Kasner 2008a). Die Niederschlagung der Studierendenbewegung markierte dabei vor allem den Beginn einer repressiven Phase, die im ‚schmutzigen Krieg‘ gegen Intellektuelle, soziale Bewegungen und Guerilla-Gruppen in den frühen 1970er Jahren fortgesetzt wurde. Die erinnerungspolitische Konzentration auf ein Ereignis droht immer, dieses Ereignis zu isolieren und es seinem Kontext zu entreißen. Diese Isolierung haben die politisch ambitionierten KünstlerInnen in Mexiko häufig nicht betrieben, womit das Ereignis umgekehrt in einer Reihe anderer Geschehnisse unter- bzw. aufzugehen scheint.

Eine weitere Problematik teilt die künstlerische mit jeder anderen Erinnerungspolitik, und zwar die alleinige performative Festschreibung der jeweiligen Verbrechen in der kollektiven Erinnerung. Die Verbrechen nicht dem Vergessen zu überlassen ist sicherlich das erklärte Ziel jeder emanzipatorischen Erinnerungspolitik; die sich diesen widmet, und soll als solche auch nicht in Frage gestellt werden. Die Hinterfragung betrifft das ‚alleinige‘, also die Ausschließlichkeit. Diese Problematik existiert bereits beim Paradigma der erinnerungspolitischen Auseinandersetzung; dem Holocaust. Denn auf Grund der historischen Einzigartigkeit und der Ausmaße der Verbrechen gerät jede Erinnerung an parallel dazu Geschehenes, an anderes als das Verbrechen – zu Recht – in den Verdacht, diese Singularität in Zweifel zu ziehen. Aber auch James E. Young, der den versöhnlichen Charakter von Erinnerungspolitik zurückgewiesen hat, soll mit dieser Anmerkung nicht widersprochen sein. Worum es geht ist, unabhängig von der Erinnerung an die Verbrechen und von der Frage der Versöhnung, das Andere der Katastrophe vor der Vergessenheit zu bewahren: Im paradigmatischen Beispiel des Holocaust wären das die unzähligen organisierten und individuellen, öffentlichen und heimlichen, jüdischen und nicht-jüdischen, bewaffneten und zivilen Handlungen und Aktionen von Widerstand gegen den Nationalsozialismus.

Für das Beispiel Mexiko ginge es darum, die sozialexperimentellen Erfahrungen der Studierendenbewegung ebenso hervorzuheben wie den positiven kulturellen Bruch mit dem Autoritarismus, den 1968 die mexikanische Gesellschaft eingeleitet hat (vgl. Zapata Galindo 2006: 143). Gerade weil das Trauma vom 2. Oktober, wie der Schriftsteller Paco Ignacio Taibo II im Rückblick schreibt, „in der Erinnerung die 100 Tage des Streiks [ersetzt]“ (Taibo 1997: 58), also die Repression auch posthum noch die guten Erfahrungen beherrscht, wäre auch in der erinnerungspolitischen Handhabung der Ereignisse Gerechtigkeit einzufordern.

#### Verwendete Literatur

- ADORNO, Theodor W.: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: Theodor W. Adorno: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1963, 125–146.
- ARNOLD, Alix: H.I.J.O.S. – den Tätern keine Ruhe lassen. In: *Colectivo Situaciones* (Hg.): ¡Que se vayan todos! Krise und Widerstand in Argentinien. Berlin/Hamburg/Göttingen: Assoziation A 2003, 173–178.
- ASSMANN, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: C. H. Beck 2005, 5. Aufl.
- AUSTIN, John L.: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words). Stuttgart: Reclam 2002.
- BAKEWELL, Peter: A History of Latin America. Malden/Oxford/Carlton: Blackwell Publishers 2003, 2. Aufl.
- BOURDIEU, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.
- BOURDIEU, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997, 6. Aufl.
- BOURDIEU, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.
- BOURDIEU, Pierre: Kult der Einheit und kultivierte Unterschiede. In: Pierre Bourdieu u.a.: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006, 25–84.
- BOURDIEU, Pierre/DARBEL, Alain: Die Liebe zur Kunst. Europäische Kunstmuseen und ihre Besucher. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft 2006.
- BRODSKY, Marcelo: Buena memoria. Ostfildern: Hatje Cantz 2003.
- BUTLER, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006.
- CAMNITZER, Luis: Conceptualism in Latin America. Didactics of Liberation. Austin: University of Texas Press 2007.
- CAZALI, Rosina: Los Desaparecidos. Radiografía de una exposición. In: *espacio!* (Hg.): Los Desaparecidos. Ausstellungskatalog. Antigua/Guatemala: aacid-cf 2008, o. S.
- CREISCHER, Alice/SIEKMANN, Andreas (Hg.): Ex Argentina. Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun. Ausstellungskatalog. Köln/Buenos Aires: Verlag der Buchhandlung Walther König/Interzona Editora 2004.
- DINER, Dan: Statt eines Vorwortes: Von „Gesellschaft“ zu „Gedächtnis“ – Über historische Paradigmenwechsel. In: Dan Diner: Gedächtniszeiten. Über jüdische und andere Geschichten. München: C. H. Beck 2003, 7–15.
- FREUD, Sigmund: Zur Psychopathologie des Alltagslebens. Frankfurt a.M.: Fischer 2004.

- FRÖHLICH, Elke: Nacht und Nebel-Erfaß. In: Wolfgang Benz/Hermann Graml/Hermann Weiß (Hg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998, 2. Aufl., 595.
- GALLO, Rubén: The Mexican Pentagon. Adventures in Collectivism during the 1970s. In: Blake Stimson/Gregory Sholette (Hg.): Collectivism after Modernism. The Art of Social Imagination after 1945. Minneapolis/London: University of Minnesota Press 2007, 165–190.
- GERMANO, Gustavo: *Ausencias. Fotografías/Fotografías*. Ausstellungskatalog. Barcelona: Fundació Casa America Catalunya 2007.
- GRAW, Isabelle: Die doppelte Abstraktion der Ware Kunst. Über das Wechselspiel zwischen Symbol- und Marktwert. In: Texte zur Kunst 18/69 (März 2008), 87–97.
- HALBWACHS, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985.
- JUNG, Carl Gustav: *Archetypen*. München: dtv 1990, 7. Aufl.
- KASTNER, Jens: Auf dem Spielfeld der Macht. Kollektives Gedächtnis und Positionierung, Stuart Hall und Pierre Bourdieu, EZLN und CPO-REM. In: Max Hinderer/Jens Kastner (Hg.): Pokta Pok. Aneignung – Macht – Kunst. Wien: Turia + Kant 2007a, 93–114.
- KASTNER, Jens: „Und wen interessiert eigentlich der Kunstmarkt?“ Künstlerische Praktiken in Lateinamerika. Identitätspolitik und der Raum der Möglichkeiten. In: Vienna Institute for Development and Cooperation (Hg.): *Blickwechsel. Lateinamerika in der zeitgenössischen Kunst*. Bielefeld: transcript 2007b, 39–59.
- KASTNER, Jens: *Tlatelolco im Bild. Bildende Kunst und Geschichtspolitik in Mexiko*. In: *Lateinamerika Nachrichten* 406 (April 2008a), 65–67.
- KASTNER, Jens: „Nützliche Schemata“. Bedingungen und Bedeutungen künstlerischer Praktiken bei Antonio Gramsci und Pierre Bourdieu. In: *Beatrice von Bismarck/Therese Kaufmann/Ulf Wuggenig (Hg.): Nach Bourdieu. Visualität, Kunst, Politik*. Wien: Turia + Kant 2008b.
- KUBE VENTURA, Holger: *Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum*. Wien: edition selene 2002.
- LANDKAMMER, Nora: *Straßenkunst, Etcétera. Aneignungen im Argentinien nach der Krise*. In: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Wien* (Sommer 2007), 8–9.
- MEDINA, Cuauhtémoc: *Plásticas. En torno al basurero de la historia. Algunas excursiones hacia el 68 en el arte contemporáneo*. In: *Alvaro Vázquez Mantecón/Juncia Avilés (Hg.): Memorial del 68. Mexico, D.F.: Turner Libros/UNAM 2007, 251–259*.
- MOLDEN, Berthold: *Geschichtspolitik und Demokratisierung in Guatemala. Historiographie, Nachkriegsjustiz und Entschädigung 1996–2005* (In: *vestigaciones*, Band 9). Wien/Münster: LIT 2007.

- OETTLER, Anika: *Erinnerungsarbeit und Vergangenheitspolitik in Guatemala* (Schriftenreihe des Instituts für Iberoamerika-Kunde Hamburg, Bd. 60). Frankfurt a.M.: Vervuert 2004.
- OSORIO, José: *Die Erinnerung an eine Subversion weiterspinnen. Performances in Guatemala*. In: *Bildpunkt. Zeitschrift der IG Bildende Kunst, Wien* (Sommer 2006), 26–27.
- RAMÍREZ, Mari Carmen: *Taktiken, um in Widrigkeiten zu gedeihen: Konzeptkunst in Lateinamerika, 1960–1980*. In: *Sabine Breitwieser/Generali Foundation (Hg.): vivencias/Lebenserfahrung/life experience*. Wien: Generali Foundation 2000, 61–104.
- REY, Romeo: *Geschichte Lateinamerikas vom 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: C.H. Beck 2006.
- SONTAG, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. Frankfurt a.M.: Fischer 2005.
- TAIBO II, Paco Ignacio: *1968 – Gerufene Helden. Ein Handbuch zur Eroberung der Macht*. Hamburg/Berlin: Verlag Libertäre Assoziation und Verlag der Buchläden Schwarze Risse/Rote Straße 1997.
- TRAVERSO, Enzo: *Gebrauchsanleitung für die Vergangenheit. Geschichte – Erinnerung – Politik*. Münster: Unrast Verlag 2007.
- WEIBEL, Peter 2008: *Neo-Avantgarde und Politik. Re-Präsentation des Verdrängten*. In: *Jutta Held/Ursula Frohne (Hg.): Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Band 9/2007: Politische Kunst heute*. Göttingen: V & R unipress 2008, 61–72.
- YOUNG, James E.: *Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur*. Hamburg: Hamburger Edition 2002.
- ZAPATA GALINDO, Martha: *Der Preis der Macht. Intellektuelle und Demokratisierungsprozesse in Mexiko 1968–2000*. Berlin: Edition Tranvia/Verlag Walter Frey 2006.