

Nach Bourdieu
Visualität, Kunst, Politik

Herausgegeben von
Beatrice von Bismarck
Therese Kaufmann
Ulf Wuggenig

TURIA + KANT
WIEN

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>.

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek:

Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik

Hg. von Beatrice von Bismarck, Therese Kaufmann
und Ulf Wuggenig

Wien: Turia + Kant, 2008

ISBN 978-3-85132-527-0

© bei den AutorInnen

© für diese Ausgabe: Verlag Turia + Kant, 2008

VERLAG TURIA + KANT

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

info@turia.at | www.turia.at

Redaktion: Vera Lauf / Lektorat: Katharina Sacken

Korrektur: Bianca Drebber, Cornelia Kastelan und Jenny Nachtigall

Grafikdesign: Alisa Karabut und Yvonne Mattern

Wir haben uns bemüht, sämtliche RechteinhaberInnen ausfindig zu machen. Sollte es uns in Einzelfällen nicht gelungen sein, RechteinhaberInnen zu benachrichtigen, so bitten wir diese, sich beim Verlag zu melden.

Die Publikation entstand im Rahmen des Projekts *translate. Beyond Culture: The Politics of Translation* (<http://translate.cipcp.net>) des eiccp. Das Projekt wurde mit Unterstützung der Europäischen Kommission realisiert. Die Verantwortung für den Inhalt tragen allein die VerfasserInnen; die Kommission haftet nicht für die weitere Verwendung der darin enthaltenen Angaben.



Bildung und Kultur



KULTUR LAND

OBERÖSTERREICH



Kultur 2000

Inhalt

BEATRICE VON BISMARCK, THERESE KAUFMANN UND ULF WUGGENIG	
Nach Bourdieu	7
VISUELLE POLITIKEN / ALGERIEN	
<hr/>	
FRANZ SCHULTHEIS	
Spurensicherung. Vom fotografischen Zeugnis zur dichten Beschreibung im Werk Pierre Bourdieus	33
CHRISTINE FRISINGHELLI	
Fotografien im Kontext. Pierre Bourdieu fotografische Dokumentationen in Algerien, 1957–1961	53
BEATRICE VON BISMARCK	
Auf dem Weg zum „Gipfel der soziologischen Kunst“. Pierre Bourdieus selbstreflexive Praxis im Licht des fotografischen Archivs	67
CHRISTIAN KRAVAGNA	
Bourdieu Fotografie der Gleichzeitigkeit	85
CHRISTOPH BEHNKE UND ULF WUGGENIG	
Pierre Bourdieu und Algerien. Eine chronologische Darstellung ...	101
CHRISTOPH BEHNKE	
Fotografie als illegitime Kunst. Pierre Bourdieu und die Fotografie	131
ULF WUGGENIG	
Die Übersetzung von Bildern. Das Beispiel von Pierre Bourdieus <i>La distinction</i>	143

PRAXIS DER THEORIE / POLITIK

RUTH SONDEREGGER

Praktische Theorien? 197

LARISSA BUCHHOLZ

Feldtheorie und Globalisierung 211

NIRMAL PUWAR

Bourdieu, postkolonial. Anmerkungen zu einem Oxymoron 239

JENS KASTNER

»Nützliche Schemata«. Bedingungen und Bedeutungen
künstlerischer Praktiken bei Antonio Gramsci und Pierre Bourdieu .. 249

HELMUT DRAXLER

Der Habitus des Kritischen. Über die Grenzen reflexiver Praxis 265

KUNSTFELD / PRAXISFORMEN

OLIVIER CHRISTIN

Der Habitus und die Sprache des Kunstwerks 277

ANDREA FRASER

Es geht um Kultur 289

ISABELLE GRAW

Learning from Bourdieu 303

INES CHAMPEY

Gebrauch und Nichtgebrauch von Pierre Bourdieus
selbstkritischem Erbe im Feld der Kunst 319

JOHN MILLER

Die gesellschaftlich gebilligte Liebe 333

AUTORINNEN UND AUTOREN 353

»Nützliche Schemata«

Bedingungen und Bedeutungen künstlerischer Praktiken bei
Antonio Gramsci und Pierre Bourdieu

JENS KASTNER

Trotz einiger gemeinsamer Grundannahmen wurden sie bislang selten gemeinsam rezipiert: Antonio Gramsci und Pierre Bourdieu. Das liegt vor allem daran, dass sie erstens innerhalb vollkommen unterschiedlicher theoretischer Traditionen argumentieren: ein an Lenin orientierter Marxismus auf der einen Seite und ein an Max Weber und Emile Durkheim geschulter genetischer (Post-)Strukturalismus auf der anderen. Zweitens speisen sich die Unterschiede aus der Art und Weise ihrer Schriften, Gramsci betrieb seine politischen Analysen als Aktivist und im Hinblick auf mögliche Konsequenzen für die kommunistische Partei, Bourdieu nahm seine Untersuchungen vor allem im Rahmen gesellschaftsanalytischer und zeitdiagnostischer akademischer Forschung vor und hielt sich lange von direkter politischer Arbeit fern (was sich, wenn auch von Beginn an in seiner Theorie angelegt, erst in den 1990er Jahren offensichtlich änderte). Zudem tragen akademische mehr noch als aktivistische Gepflogenheiten einiges dazu bei, dass solch unterschiedliche Theorietraditionen sich auch in der wissenschaftlichen und politischen Rezeptionspraxis selten kreuzen. Vermutlich trennt beide bis heute mehr, als sie verbindet. Dennoch existieren in Bezug auf kulturelle Problematiken neben grundsätzlichen Unterschieden auch einige mögliche Anknüpfungspunkte.¹ Und zwar erstens hinsichtlich der Konzeption von Kultur und der Rolle, die sie für die Reproduktion und Veränderung von Herrschaftsverhältnissen einnimmt, und zweitens für die Frage, welche Rolle künstlerische Arbeiten – als ein kleiner Teilbereich kultureller Praktiken – bei dem einen wie dem anderen potenziell einnehmen. Die gesellschaftliche Bedeutung von Kultur und Kunst analysieren sowohl Gramsci als auch Bourdieu in Auseinandersetzung mit den Grenzen der Marx'schen Ideologietheorie. Während der Status der Kunst für die Sozialtheorie bei Gramsci und Bourdieu ein sehr verschiedener ist, gibt es bei der Frage nach den Möglichkeiten künstlerischer Kritik wieder theoretische Überschneidungen.

KULTUR ALS PROZESS UND HISTORISCH GEWORDENES VERHÄLTNIS

Antonio Gramsci nimmt bereits 1916 in einem Artikel in der Zeitschrift *El Giro del Popolo* die Kritik vorweg, die seit den 1950er/1960er Jahren von den Cultural Studies und später von Pierre Bourdieu an Begriff und Vorstellung von Kultur geübt wird:² »Man muss sich abgewöhnen, die Kultur als enzyklopädisches Wissen zu begreifen, wobei der Mensch nur wie ein Gefäß betrachtet wird, das mit empirischen Daten und rohen, unzusammenhängenden Fakten aufzufüllen ist [...].«³ Kultur müsse stattdessen anders gefasst werden, als eine Art allgemeines kognitives Vermögen: »Kultur ist etwas ganz anderes. Sie ist Organisation, Disziplin des eigenen Ichs, Besitz der eigenen Persönlichkeit, Eroberung eines höheren Bewusstseins, mit dessen Hilfe es gelingt, den eigenen geschichtlichen Wert zu begreifen, die eigene Funktion im Leben, die eigenen Rechte und Pflichten.«⁴

Eine solche kulturelle Entwicklung entspringe aber nicht der psychologischen Notwendigkeit, sondern entstehe in der Geschichte: Erst wären sich einige über Ursachen bestimmter Tatsachen und die Mittel zu ihrer Veränderung bewusst geworden, schließlich hätte eine ganze Klasse aus diesem Bewusstwerdungsprozess aus Anlässen zur Unterdrückung Momente von Rebellion und gesellschaftlichem Aufbau gemacht. Kultur ist nach Gramsci immer etwas, das sich in tätiger Aneignung vollzieht. Den Menschen nicht als Gefäß zu betrachten, in das Kultur eingelassen wird, heißt einerseits, dass Kultur sich in bewussten Praktiken entwickelt. Andererseits bedeutet es, dass der Mensch nicht als statisches, überhistorisches Wesen konzipiert wird, sondern als eines, das sich selbst erst in diesen Prozessen formt. Der Mensch ist nach Gramsci »ein Prozess [...] und genauer der Prozess seiner Handlungen«⁵. Die menschliche Natur ist demnach nichts anderes als ein »Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse«⁶, das das Werden miteinschließt. Um an einer aktiven Veränderung der Verhältnisse teilzuhaben bzw. sie voranzutreiben, genüge es nicht, die gegenwärtigen Gesellschaftsstrukturen zu erkennen.

Es sei darüber hinaus wichtig, »sie in ihrer Genesis zu erkennen, in der Bewegung ihres Entstehens, denn jedes Individuum ist nicht allein die Synthese der bestehenden Verhältnisse, sondern auch der Geschichte dieser Verhältnisse, ist also Zusammenfassung der gesamten Vergangenheit«⁷. Zu der Überzeugung, dass eine solche Erkenntnis überhaupt möglich ist, Menschen sich also ihrer historischen Situiertheit in ihren Praktiken gewahr werden und dieses gewonnene Bewusstsein ihrer selbst dann wieder in

eigenen Handlungen umzusetzen vermögen, gelangt Gramsci aus einer für sein gesamtes Werk zentralen Analyse: und zwar der, »dass jeder Revolution eine intensive kritische Arbeit vorausging, dass zunächst widerspenstige Menschen kulturell und ›ideologisch‹ durchdrungen wurden«⁸ und sich von egoistischen zu solidarischen Wesen entwickelten.

Auch Bourdieu kritisiert wie Gramsci die Vorstellung von Kultur als angesammeltes Wissen einer Gesellschaft und beschreibt wie dieser Kultur im Zusammenhang mit sozialen Klassen: Kulturelle Praktiken sind demnach einerseits von sozialer Herkunft und Bildungsgrad abhängig und andererseits Teil der Konstituierung und Reproduktion von Klassen. Diese Betonung des Konnexes von Kultur und Klassen unterscheidet beide von einem Großteil der Theorien kultureller Praktiken. Gemeinsam an der Konzeption von Kultur ist beiden zudem ihr relationaler Ansatz, der Kultur als etwas beschreibt, das nicht als solches, sondern nur im Verhältnis zwischen Menschen ent- und besteht. Das impliziert die Ablehnung der Vorstellung des (überhistorischen, essenzialistisch gedachten) »allgemeinen Menschen«, der weder für Gramsci noch für Bourdieu Gegenstand der Beobachtung und Wertung kultureller Phänomene ist.

Bourdieu hat mit dem Habitus einen Begriff entwickelt, der gewordene gesellschaftliche Strukturen und in diese eingebundene individuelle Praktiken vermittelt. Bourdieu beschreibt den Habitus als geronnene Geschichte. Als solche umfasst der Habitus klassenspezifische Sprache und Werte aus Geschichte und Gegenwart und ist strukturierte Grundlage und zugleich strukturierende Struktur für individuelle Praxis, ein »Produkt der Einverleibung einer sozialen Struktur in Form einer quasi natürlichen, oft ganz und gar angeboren wirkenden Disposition«⁹. Mit dieser relationalen, prozessualen und historischen Auffassung vom Menschen bzw. von seinen Praktiken steht Bourdieu in der Tradition Gramscis und des undogmatischen Marxismus, die an einer Ausweitung des Ideologiebegriffs gearbeitet haben. Ideologie sollte nicht mehr als Phänomen verstanden werden, das sich aus den jeweils gegenwärtigen ökonomischen Produktionsverhältnissen ableiten lässt und demnach immer die Ideologie der Herrschenden wäre. Einerseits fasst bereits Gramsci Ideologie nicht mehr als notwendig falsches Bewusstsein, sondern viel allgemeiner als das Gebiet, auf dem »die Menschen das Bewusstsein der strukturellen Konflikte [...] gewinnen«¹⁰. Andererseits wurde Ideologie zudem als kulturelles Phänomen begriffen, das sich in gesellschaftlichen Umgangsformen, in Institutionen und Apparaten materialisiert hat (und immer wieder materialisiert).¹¹ Zu einer materialisierten ideologischen

Struktur gehören nach Gramsci nicht nur die Meinung machenden Organe der Presse, sondern auch

»all das, was die öffentliche Meinung direkt oder indirekt beeinflusst oder beeinflussen kann [...]: die Bibliotheken, die Schulen, die Zirkel und Clubs unterschiedlicher Art, bis hin zur Architektur, zur Anlage der Straßen und zu den Namen derselben. Die Stellung, welche die Kirche in der modernen Gesellschaft bewahrt hat, ließe sich nicht erklären, wüsste man nichts von den täglichen und geduldigen Anstrengungen, die sie macht, um fortwährend ihren besonderen Abschnitt in dieser materiellen Struktur der Ideologie zu entwickeln.«¹²

Als eine solche materielle Manifestation ist die Ideologie zugleich ein Mittel im Kampf um kulturelle Hegemonie.

Auch für Bourdieu ist die organisierte Religion und die durch sie betriebene Organisation von Denk- und Lebensweisen wie bei Gramsci ein Ausgangspunkt seiner kultursoziologischen Überlegungen.¹³ Mit dem Begriff des Habitus geht Bourdieu allerdings über die verschiedenen Konzepte der Materialität von Ideologie hinaus. Es geht ihm um die »somatisierten sozialen Beziehungen«¹⁴. Kultur ist in der Konzeption Bourdieus nicht nur ein kognitives, sondern auch ein körperliches Phänomen. Sie spielt sich nicht nur im Bewusstsein, sondern auch in Wahrnehmungen und Gefühlen ab und drückt sich nicht nur in geistigen, sondern auch in gestischen und den Geschmack betreffenden Praktiken aus.¹⁵ Diese Verkörperlichung ist es letztlich auch, die die sozialen Strukturen so stabil macht und die über rein ideologische Durchdringung als Bewusstsein hinausgeht. Die Trägheit und die Stabilität sozialer Strukturen sind einer symbolischen Gewalt geschuldet, die nicht nur Folge wirksamer Ideologien sei, »sondern ein unausgesprochener, praktischer Glaube, den die aus der Dressur des Körpers hervorgehende Gewöhnung ermöglicht«¹⁶. Symbolisch wird diese Gewalt nicht etwa deshalb genannt, weil sie »nicht real« wäre, sondern vielmehr weil sie die grundsätzlichen Ordnungs- und Verweissysteme des Denkens und Wahrnehmens betrifft.

Wenn Bourdieu sich auch in den – weiter unten beschriebenen – Konsequenzen aus dieser Beschreibung deutlich von Gramsci unterscheidet, so lässt sich in ihr doch noch eine Art gramscianischer Kern ausmachen. Denn die Strukturen stabilisierende Funktion von Kultur ist eine der wesentlichen Problemstellungen im Werk Gramscis, das u. a. von einer zentralen Frage geleitet war: der nach dem Ausbleiben der Revolution. Erst die im Westen nicht stattgefundenen Revolutionen haben Gramsci dazu gebracht, sein

Konzept der Hegemonie zu entwickeln. So hat sich bereits Gramsci dem gewidmet, was in den Worten Bourdieus die symbolische Herrschaft ausmacht, die durch Denk- und Wahrnehmungsschemata installiert und reproduziert wird. Schemata, die auch Gramsci schon benennt, wenn er betont, dass nicht die ökonomische Basis

»direkt die politische Aktion bestimmt, sondern die Interpretation, die man sich von dieser macht, und von den sogenannten Gesetzen, die die Entwicklung lenken. Diese Gesetze haben nichts gemein mit den Naturgesetzen, obwohl auch diese in Wirklichkeit keine objektiv gegebenen Daten sind, sondern nur Konstruktionen unseres Denkens, nützliche Schemata, brauchbar für die Bequemlichkeit von Studium und Lehre.«¹⁷

Diese Schemata werden in der Wissenschaft, wie hier von Gramsci angesprochen, ebenso erzeugt wie in der Politik und im Alltagsleben. Die Interpretationen der ökonomischen Basis wie der sozialen Welt sind zwar Konstruktionen, deshalb aber nicht beliebig neu herzustellen. Solche Konstruktionen entstehen auch nicht durch individuelle Akte, sondern sie gehen aus gesellschaftlichen Kämpfen hervor, auf denen sie historisch bereits gründen. Diese Kämpfe werden – auf allen drei Ebenen von Politik, Wissenschaft und Alltag – um gesellschaftliche Hegemonien geführt. Hegemonie bedeutet u. a. die Möglichkeit, unhinterfragten Konsens herzustellen und damit die Herrschaft gesellschaftlicher Milieus und ihrer Bündnispartner durchzusetzen.

Hegemonie legt den Rahmen gesellschaftlicher Auseinandersetzung fest und basiert auf Zustimmung der sozial, politisch und kulturell untergeordneten. Diese unbewusste und strukturelle Herstellung von Zustimmung, die Gramsci als Hegemonie bezeichnet, nennt Bourdieu symbolische Gewalt. Dieses (bewusste oder unbewusste) Einverständnis ist niemals statisch vorhanden, sondern muss permanent reproduziert werden. Auch das geschieht in gesellschaftlichen Kämpfen. Bei der Hervorhebung dieser Überschneidung der Konzeptionen von symbolischer Gewalt bei Bourdieu und Hegemonie bei Gramsci muss allerdings betont werden, dass sie vor allem, vielleicht ausschließlich, für diesen Aspekt gilt, also hinsichtlich der organisierten Zustimmung bestimmter gesellschaftlicher Gruppen zu bestehenden Verhältnissen. Darüber hinaus unterscheiden sich beide Konzepte, sowohl in diagnostischer Hinsicht als auch in den forschungsstrategischen und politischen Konsequenzen: Die Hegemonie gibt Aufschluss über Kräfteverhältnisse zwischen gesellschaftlichen Gruppen und weniger von Strukturen, die hegemonietheoretische Perspektive fragt nach Verschiebungen

von Kräfteverhältnissen und weniger nach ihrer Genese und Struktur, und Hegemonie soll errungen werden, symbolische Gewalt aber wird nicht nur nicht angestrebt, sondern sie lässt sich überhaupt nicht »erringen«.

KULTUR ALS KRITIK UND HERRSCHAFTSEFFEKT

Ein weiterer, fundamentaler Unterschied ergibt sich in der normativen Haltung gegenüber den beschriebenen Phänomenen. Auch wenn Bourdieus Habitus­theorie entgegen einem allgemein verbreiteten Ressentiment gerade nicht von der Unveränderlichkeit sozialer Verhältnisse ausgeht – und damit noch in der marxistischen Tradition steht, gegen die Naturalisierung dieser Verhältnisse anzuschreiben –, zeigt sich Bourdieu doch um einiges skeptischer als Gramsci hinsichtlich der Frage gezielter Veränderungen.

Während Gramsci im Anschluss an die Beschreibung der Wirkmächtigkeit von Ordnungs- und Klassifikationsschemata die Veränderbarkeit und das Werden betont, geht es Bourdieu eher darum, das Ausbleiben von fundamentalem Wandel und die relative Stabilität gesellschaftlicher Strukturen zu erklären. Wenn sie auch nicht notwendigerweise entsteht, dann ist Kultur im Denken Gramscis doch ein progressives Phänomen, das es gestattet, die eigene Rolle in der Welt zu reflektieren, »sich selbst durch die anderen und die anderen durch sich selbst kennenzulernen«¹⁸. Damit scheint Gramsci allerdings drei Entwicklungen aneinanderzuknüpfen, die – und das haben verschiedene Ansätze innerhalb der poststrukturalistischen Theorieentwicklung aufgezeigt – nicht unbedingt aufeinander folgen müssen: erstens sich selbst im sozialen Kontext zu erkennen, zweitens sich (deshalb) zu solidarischen Handlungen zu ermächtigen und drittens (daran anschließend) zu einer Kritik an der jeweiligen kapitalistischen Gegenwartsgesellschaft zu gelangen. Dass diese drei Prozesse bei Gramsci Hand in Hand zu gehen scheinen – »Kritik bedeutet Kultur«¹⁹ –, ist wohl vor allem seinem Fortschrittsoptimismus geschuldet. Das Verständnis von Kultur und die Annahmen über gesellschaftlichen Fortschritt scheinen bei Gramsci wenn auch nicht notwendig, so doch aber unmittelbar aneinandergeknüpft.

Bourdieu hingegen hebt vor allem die unterdrückerischen Aspekte von Kultur hervor, »Herrschaftseffekte«²⁰, die gesellschaftliche Hierarchien reproduzieren und absichern. Er hegt innerhalb seiner Sozialtheorie keinerlei positive, befreiende und/oder ermächtigende Erwartung gegenüber kultureller Entwicklung. Nach Bourdieu ist eine Bewusstwerdung und die anschließende tätige Umsetzung dieses Bewusstseins keineswegs ausrei-

chend, um gesellschaftliche Verhältnisse umzustürzen. Bourdieu würde zwar Gramsci in dem Anspruch zustimmen, dass eine Lehre zu erarbeiten ist, in der sämtliche gesellschaftliche Verhältnisse »tätig und in Bewegung sind«²¹. Deren weiterer Ausführung bei Gramsci würde er aber nicht beipflichten, sie ginge ihm nicht weit genug: »Dabei muss deutlich festgestellt werden, dass der Sitz dieser Tätigkeit das Bewusstsein des Einzelnen ist, der erkennt, will, bewundert, schafft, weil eben er bereits erkennt, will, bewundert, schafft.«²² Für zielgerichtete gesellschaftliche Transformationen – zielgerichtet deshalb, weil gesellschaftlicher Wandel auch ohne bewusste Interventionen stets vor sich geht – wäre nach Bourdieu aber nicht nur Bewusstseinsbildung die Voraussetzung, sondern, in Konsequenz der körperlichen, adressierten Gewohnheiten, »nur eine wahre Arbeit der Gegendressur«²³. Die kulturellen Produktionsverhältnisse der Dispositionen, die an die jeweiligen Herrschaftsstrukturen angepasst sind, müssten angegriffen und umgewandelt werden. Notwendig dazu ist nach Bourdieu eine symbolische Arbeit. Eine solche Arbeit ist erforderlich, »um sich der stummen Evidenz der *Doxa* zu entziehen und um die von ihr verhüllte Willkür auszusprechen und anzuprangern [...]«²⁴. Als *doxa* bezeichnet Bourdieu das selbstverständliche Wissen oder, genauer, die Wahrnehmungsschemata, die die Denk- und Sichtweisen begründen.

BEDEUTUNG PRODUZIEREN, WEGE EBEN: KÜNSTLERISCHE PRODUKTIONEN

Wenn Revolutionen ausbleiben, sind die »nützlichen Schemata« zur Einteilung, Klassifizierung und Ordnung der Welt offensichtlich nicht denjenigen Kräften von Nutzen, die grundsätzliche Transformationen anstreben. Die kulturelle und ideologische Durchdringung, von der Gramsci spricht, scheint allem Anschein nach regelmäßig zu misslingen. Dann stellt sich die Frage, wie ein solches Gelingen womöglich zuwege zu bringen ist und wer oder was dazu beitragen kann. Ein kleiner Teil möglicher Antworten auf diese Frage ist in solchen kulturellen Produktionen zu finden, die als künstlerische Arbeiten verstanden werden. Denn im Feld der Kunst besteht eine wenn auch nicht monopolartige, so doch besondere und professionelle Beziehung zur symbolischen Arbeit. Professionell insofern, als es zu den originären Aufgaben der im künstlerischen Feld Tätigen gehört, Bedeutungen zu produzieren. Gramsci traut den künstlerischen Produktionen zu, am Kampf für eine andere Kultur teilzuhaben, »bis eine neue Weise entsteht,

die Wirklichkeit zu sehen und zu empfinden«²⁵. Er gehört damit eindeutig nicht zu jenen MarxistInnen – gegen die Bourdieu sich mit seiner Kunstfeldtheorie gewandt hatte –, für die die herrschende Ideologie per se die Ideologie der Herrschenden ist und die Kunst deshalb bloß den formalen und inhaltlichen ästhetischen Bedarf der Bourgeoisie deckt.²⁶ Für Gramsci können also künstlerische Arbeiten wie andere kulturelle Produktionen auch (aber auch nicht prädestinierter) an der Durchdringung »widerspenstiger Menschen« Anteil haben. Dieses Durchdringen wiederum kann durchaus als Teil der symbolischen Arbeit betrachtet werden, die für Bourdieu eine Voraussetzung der Veränderung symbolischer Machtverhältnisse ist.

Unter bestimmten Umständen können künstlerische Produktionen als Eingriffe in Kämpfe um kulturelle Hegemonie gelesen werden, und zwar im Kontext ihrer Produktion von Bedeutungen.²⁷ Künstlerische Produktionen sind immer auch Produktionen von Werten – materiellen wie symbolischen, sie produzieren auf der einen Seite unter bestimmten Umständen ökonomischen Wert und bringen auf der anderen Seite Bedeutungen hervor (die ebenfalls von den Umständen abhängen). Dabei produziert nicht der/die KünstlerIn selbst den Wert des Kunstwerks, sondern »das Produktionsfeld als Glaubensuniversum«²⁸, und zwar durch die Koppelung mit dem Glauben an die schöpferische Macht des/der KünstlerIn als Fetisch. Das ist die spezifische *illusio* des künstlerischen Feldes, der »kollektive Glaube an das Spiel«²⁹. Aus dieser Abhängigkeit von den speziellen Regeln des künstlerischen Produktionsfeldes heraus erklärt sich auch, warum keinesfalls jene künstlerischen Arbeiten die wirkungsvollsten sind, die die eindeutigste Botschaft produzieren. Im Unterschied zu den Bedeutungen generierenden Praktiken sozialer Bewegungen speist sich die Wirksamkeit künstlerischer Bedeutungsproduktion gerade nicht aus möglichst großer Eindeutigkeit. Im Gegenteil verhindert ambivalenzreduzierte Praxis – also »realistische« Darstellung, Verständlichkeit, Didaktik etc. – häufig gerade die Effekte hinsichtlich der Denk- und Wahrnehmungsschemata. Die besondere Eigenlogik der künstlerischen Bedeutungsproduktion hat Gramsci bereits gegen die offiziellen Kulturpolitiken der kommunistischen Parteien seiner Zeit verteidigt, die Kunst schließlich in Politik aufgehen ließen. Diese »Gefahr einer kulturpolitischen Paralyse«³⁰ hat Gramsci immer ausdrücklich zu umgehen versucht.³¹

Während Bourdieu die Wirksamkeit von Kunstwerken hauptsächlich auf das künstlerische Feld selbst beschränkt sieht (und soziale Effekte nur als seltene und strukturell unwahrscheinliche Ausnahmen konzipiert), glaubt Gramsci durchaus an die transformatorische Kraft von einzelnen Kunstwerken. Auch er tritt keinesfalls für die Vereindeutigung von künstlerischen

Arbeiten und deren Auflösung in politische Propaganda ein; und auch in der Beschreibung Gramscis sind die einzelnen künstlerischen Produktionen nur innerhalb eines Kontexts, also innerhalb eines ganzen Ensembles von ähnlichen und vergleichbaren Arbeiten, dermaßen wirkungs- bzw. effektvoll. Das Beispiel, das Gramsci anführt, ist die Französische Revolution, der bereits die Aufklärung – »selbst eine großartige Revolution«³² – vorangegangen war. Diese stellt den Kontext für die einzelnen Werke dar:

»Jede neue Komödie Voltaires, jedes neue Pamphlet war wie ein Funke, der längs der von Staat zu Staat, von Land zu Land gespannten Drähte übersprang und Zustimmende und Ablehnende überall und zu gleicher Zeit fand. Die Bajonette der napoleonischen Armeen fanden bereits den Weg von einem unsichtbaren Heer von Büchern und Broschüren geebnet, die von Paris seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausgeschwärmt waren und Menschen und Institutionen für die notwendigen Erneuerungen vorbereitet hatten.«³³

Kunstwerke können demnach also einen politischen Weg ebnen, sind aber nicht selbst dieser Weg. Auch ist nicht jedes Kunstwerk per se ein Einsatz im Kampf um kulturelle Hegemonie. Um als Intervention zu fungieren, muss es im Kontext verschiedener ähnlicher Arbeiten auftreten. Diese werden dann besonders wirksam, wenn künstlerische Fragestellungen – wie beispielsweise die Kritik bestimmter Repräsentationsformen – mit außerhalb des Kunstfeldes stattfindenden kulturellen und/oder politischen Entwicklungen korrelieren. Wie die Kämpfe im Kunstfeld in ihrem Prinzip weitgehend unabhängig sind, in ihrem Ausgang aber von externen Auseinandersetzungen (im Feld der Macht) abhängen,³⁴ so ist auch die künstlerische Produktion prinzipiell autonom und in ihren Effekten an außerhalb ihrer selbst liegende Bedingungen geknüpft.

Künstlerische Arbeiten sind Teil von kulturellen Produktionen, und welche Effekte sie außerhalb ihres eigenen Feldes auf die Lebensweisen der Menschen zeitigen, wird von der – bildungsbiografisch und milieuspezifisch unterschiedenen – Lebensweise bestimmt.³⁵ Dieser gemeinsame deskriptive kulturtheoretische Nenner zwischen Gramsci und Bourdieu hat verschiedene normative Konsequenzen, und zwar in zweierlei Hinsicht: Einerseits betrifft er den Status der Kunst für die jeweilige Sozialtheorie und andererseits die Konzeption der jeweiligen Kunst- bzw. Kulturkritik.

Dem Kunstwerk selbst kommt bei Gramsci keine große Bedeutung für die Sozialtheorie zu. Es sind vielmehr die kulturellen Produktionen im Allgemeinen, unter denen die künstlerische Arbeit nur eine von vielen ist, denen Gramscis Interesse gilt. Als einer der ersten marxistischen Theoreti-

kerInnen wendet er sich auch der Populärkultur und der Folklore zu. Diese versprechen ihm nicht nur analytisch Aufschluss zu geben über den Alltagsverstand der Menschen. Er sieht in populärkulturellen Produktionen (wie beispielsweise in Zeitschriften abgedruckten Groschenromanen) auch mögliche Indikatoren für differente, sich »im Gegensatz zu den ›offiziellen‹ Weltauffassungen«³⁶ befindende bzw. ausbildende Auffassungen von Welt und Leben der unteren Schichten. Die Möglichkeit dieses Unterschieds und die Betonung des »Alltagsverstands« hebt Gramsci deutlich vom marxistischen Funktionalismus ab. Dem Kunstwerk aber kommt letztlich sozialtheoretisch kein anderer Status zu als dem Groschenroman. Beide haben das Potenzial, ermächtigend und widerständig oder herrschaftsstabilisierend zu wirken.

Auch Bourdieu hat sich dem Kulturkonsum der unteren Klassen gewidmet. Diese formelle Gemeinsamkeit mit Gramsci darf allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass dieser Konsum für Bourdieu immer am offiziellen, legitimen Kunstkonsum orientiert bleibt. Der Geschmack, auch der für Groschenromane, ist nicht bloß neutrale Disposition und Kompetenz, sondern zugleich eine Reproduktionsinstanz sozialer Klassen. Wie oben angedeutet entsteht für Bourdieu in den unteren Klassen eher ein Geschmack, der die Not zur Tugend erklärt, als dass aus ihm rebellisches Denken oder Handeln entspringt. Allerdings hat die Bedeutung des Geschmacks als »Grundlage alles dessen, was man hat«³⁷ ihren Ursprung in der Autonomisierung des künstlerischen Feldes. Der »reine Blick« auf die »reine Kunst«, der sich als abwertende Instanz ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt, ist gewissermaßen der Prototyp kultureller Kategorisierung und Klassifizierung. Damit kommt auch dem Kunstwerk bei Bourdieu ein bedeutenderer Status zu als dem Groschenroman. Widerständigkeit oder »Eigensinn« entfaltendes Potenzial misst Bourdieu den populären Kulturproduktionen nicht zu.³⁸

KOLLEKTIVE KRITIK

Die Konzeptionen der Kunst- und Kulturkritik, die sich aus diesen Ansätzen ergeben, weisen allerdings wieder gewisse Gemeinsamkeiten auf. Die Wissenschaft – und, ließe sich folgern, die Kritik – der kulturellen Werke darf nach Bourdieu nie nur das Werk selbst zum Gegenstand haben. Sie müsse sich vielmehr auf die »Produktion des Werts der Werke«³⁹, also auf die Strukturen und Mechanismen des künstlerischen Feldes, richten. Und weil

die legitimen Kunstwerke die »am stärksten *klassifizierenden* und *Klasse verleihenden*«⁴⁰ kulturellen Produkte sind, stoßen sie die Tür zu einer Analyse gesellschaftlicher Klassen auf. Der Schritt von der Analyse zum Kampf gerät Bourdieu allerdings nicht ganz widerspruchsfrei (es sei denn, man wertet die Analyse bereits als Kampfmittel): Denn diesen wesentlichen Aspekt seiner Kritik an der klassifizierenden Funktion des Kunstwerks stellt Bourdieu im Kontext seiner Argumentation gegen die neoliberale Offensive zurück. Statt als Werkzeug gesellschaftlicher Distinktion und der Reproduktion sozialer Klassen erscheint das Kunstwerk im Kontext der neoliberalen »Herabsetzung der Kultur zu einer Handelsware« vor allem als »Ergebnis der kollektiven Arbeit sozialer Universen, die sich erst allmählich und dadurch entwickelt haben, dass sie sich von den Gesetzen der alltäglichen Welt zu lösen wussten, und insbesondere von der Logik des Profits.«⁴¹ Hier führt Bourdieu als positives Merkmal ins Feld, was ihm sonst bloß forschungsstrategisches Anliegen war: dass das zentrale Moment, an dem Beschreibung und Kritik des Kunstwerks nach Bourdieu ansetzen müssen, seine Herstellung innerhalb eines gesellschaftlichen Regeln unterworfenen Feldes ist (statt gemäß dem Charisma oder den Tugenden Einzelner). Ein Feld wohlgerichtet, das als geronnene Geschichte immer auch Ergebnis, d. h. momentaner Stand, von Praxisverhältnissen ist.

Eine Kunstkritik, die seiner »Philosophie der Praxis« entspreche, müsse, so Gramsci, die Kritik der Handlungsformen und Weltauffassungen mit der Kritik der einzelnen Kunstwerke verknüpfen. In ihr, so schreibt er über eine solche Literaturkritik, müssten »der Kampf für eine neue Kultur, das heißt für einen neuen Humanismus, die Kritik der Gewohnheit, der Gefühle und der Auffassung von der Welt mit der ästhetischen oder rein künstlerischen Kritik im leidenschaftlichen Überschwang, sei es auch in Gestalt des Sarkasmus, miteinander verschmelzen«⁴².

Auch hinsichtlich der TrägerInnen einer solchen Kritik »der Auffassung von der Welt« ist ein Einklang zwischen Gramsci und Bourdieu möglich, und zwar über die individuelle Person des/der KünstlerIn. Zwar ist sie für Bourdieu nicht primärer Gegenstand der Kunstwissenschaft – wer die »Schöpfer« schafft, interessiert ihn mehr⁴³ –, in Form einer normativen Konzeption, die KünstlerInnen als Intellektuelle begreift, lässt sich aber durchaus ein weiteres Mal mit Bourdieu an Gramsci anknüpfen.

Bei Gramsci gibt es die Figur des Intellektuellen als »demokratischer Philosoph«, der sich erstens seiner gesellschaftlichen Einbindung bewusst ist und zweitens dieses Bewusstsein dazu nutzt, auf die Veränderung der vorgefundenen gesellschaftlichen Verhältnisse einzuwirken. Ein »Philosoph

also, der davon überzeugt ist, dass seine Persönlichkeit nicht auf das eigene physische Individuum beschränkt ist, sondern in einem tätigen gesellschaftlichen Verhältnis der Umwandlung des kulturellen Milieus besteht.«⁴⁴ Auch Bourdieus Konzept des »kollektiven Intellektuellen«⁴⁵ ist eine solche Figur. Bourdieu spricht sich damit für ein gesellschaftspolitisches Engagement aus, ohne allerdings auf das Modell des »totalen Intellektuellen« zurückzugreifen – also desjenigen Intellektuellen, der als einzelner Schöpfer seiner Gedanken auftritt, für andere spricht und für den Jean-Paul Sartre stand. Kollektive Intellektuelle sind engagierte WissenschaftlerInnen, die sich der Eingebundenheit ihrer Ideen bewusst sind und die sich gerade angesichts der neoliberalen Zurückdrängung der Wissenschaft in die Akademie »tatkräftig an der Schaffung sozialer Bedingungen für eine kollektive Produktion realistischer Utopien«⁴⁶ beteiligen. Diese Beteiligung ist auch und gerade aus ihrer Position im sozialen Raum, in der Bourdieu sie als »beherrschte Herrschende« beschrieben hat, möglich. Die Position als beherrschte Herrschende war gerade für eine Reihe von institutionenkritischen KünstlerInnen in den 1990er Jahren Ausgangspunkt ihrer politischen Arbeit.⁴⁷

ANMERKUNGEN

1 Allgemeiner gilt dies auch für Rolle und Status von Intellektellen. In diesem Zusammenhang schreibt Sabine Kebir in der Wochenzeitung *Jungle World*, Bourdieus modernisierte Klassentheorie bewege »sich eigentlich im Rahmen der durch Antonio Gramscis Hegemonientheorie eingeleiteten Wende des Marxismus. Aber wie von Bourdieu falsch benutzte Begriffe Gramscis zeigen, hat er diesen kaum oder gar nicht rezipiert.« Welche Begriffe dies sind und wie sich ihre falsche Verwendung äußert, führt Kebir aber nicht aus. Sabine Kebir, »Die Intellektuellen und der Staat. Pierre Bourdieu stellt klassische Begriffe der Linken auf den Kopf, setzt sie aber auch in neuen Bezug zueinander«, in: *Jungle World*, Berlin, 24.5.2000, http://www.nadir.org/nadir/periodika/jungle_world/_2000/22/28a.htm (zuletzt besucht am 16.12.2007).

2 Stuart Hall beschreibt die Bedeutung von Gramscis Erneuerung des Marxismus für die Ethnizitätsforschung, Ingo Lauggas stellt den Einfluss Gramscis auf die Schriften des Cultural-Studies-Theoretikers Raymond Williams heraus. Vgl. Stuart Hall, »Gramscis Erneuerung des Marxismus und ihre Bedeutung für die Erforschung von ›Rasse‹ und Ethnizität«, in: Ders., *Ideologie Rassismus Kultur. Ausgewählte Schriften 1*, Hamburg 1989, S. 56–91; Ingo Lauggas, »Empfindungsstrukturen und Alltagsverstand. Implikationen der materialistischen Kulturbegriffe von Gramsci und Raymond Williams«, in: Andreas Merken/Victor Rego Diaz (Hg.), *Mit Gramsci arbeiten. Texte zur politisch-praktischen Aneignung Antonio Gramscis*, Hamburg 2007, S. 85–97.

3 Antonio Gramsci, *Philosophie der Praxis. Eine Auswahl*, Frankfurt a. M. 1967, S. 21.

4 Ebd.

5 Ebd., S. 157.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 155.

8 Ebd., S. 22.

9 Pierre Bourdieu, *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, Frankfurt a. M. 2001, S. 216.

10 Gramsci, *Philosophie der Praxis*, 1967, S. 163.

11 Ernesto Laclau und Chantal Mouffe beschreiben die Betonung der Materialität als eine von drei grundlegenden Verschiebungen, die Gramsci am Begriff der Hegemonie vorgenommen habe. »Ideologie wird nicht mit einem ›Ideensystem‹ oder mit dem ›falschen Bewusstsein‹ sozialer Akteure gleichgesetzt; sie ist stattdessen ein organisches und relationales Ganzes, verkörpert in Institutionen und Apparaten, das einen historischen Block um eine Anzahl grundlegender artikulatorischer Prinzipien zusammenschweißt, was die Möglichkeit einer Lesart des Ideologischen als Überbau ausschließt.« Ernesto Laclau/Chantal Mouffe, *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, 2. Aufl., Wien 2000, S. 102.

12 Antonio Gramsci, *Gefängnishefte*, Bd. 2, Heft 2 und 3, Hamburg 1999, S. 373.

13 »Die Kultursoziologie ist die Religionssoziologie unserer Zeit.« Pierre Bourdieu, »Haute Couture und Haute Culture«, in: Ders., *Soziologische Fragen*, Frankfurt a. M. 1993, S. 187–196, hier S. 187.

14 Pierre Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, Frankfurt a. M. 2005, S. 72.

15 Vgl. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, 11. Aufl., Frankfurt a. M. 1999. Auch hier ließe sich allerdings unter Umständen eine Ausdifferenzierung einer Position Gramscis ausmachen, der in Auseinandersetzung mit dem Feuerbach-Diktum »Der Mensch ist, was er isst« präzisiert, dass es die »Revolutionen und

der gesellschaftliche Prozess [seien], die die Ernährung und die daraus sich ergebenden ›Geschmäcker‹ bei der Auswahl der Speisen geändert haben«. Gramsci, *Philosophie der Praxis*, 1967, S. 156. Er wehrt sich dabei gegen die umgekehrte Lesart, die behauptet, die Ernährung habe zu Revolutionen oder deren Ausbleiben geführt. Die sich aus gesellschaftlichen Verhältnissen ergebenden Geschmäcker und deren konstitutive Rolle in der Formierung gesellschaftlicher Klassen sind Gegenstand von Bourdieus großer Studie *Die feinen Unterschiede*, 1999, wobei er durchaus auch an der »Auswahl der Speisen« ansetzt.

16 Bourdieu, *Meditationen*, 2001, S. 220.

17 Antonio Gramsci, »Utopie« (1918), in: Ders., *Zur Politik, Geschichte und Kultur*, Leipzig 1986, hier zit. n.: <http://www.marxists.org/deutsch/archiv/gramsci/1918/07/utopie.htm#n1> (zuletzt besucht am 12.8.2007).

18 Gramsci, *Philosophie der Praxis*, 1967, S. 23.

19 Ebd.

20 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 1999, S. 601. Ausgerechnet an dieser Stelle allerdings findet eine der seltenen Bezugnahmen von Bourdieu auf Gramsci statt: »Gramsci hat irgendwo einmal gesagt, dass der Arbeiter dazu tendiert, die in seiner Stellung als bloß ausführendem Organ begründeten Einstellungen auf alle Lebensbereiche auszudehnen.« Ebd., S. 602.

21 Gramsci, *Philosophie der Praxis*, 1967, S. 155.

22 Ebd.

23 Bourdieu, *Meditationen*, 2001, S. 220.

24 Ebd., S. 241.

25 Gramsci, *Philosophie der Praxis*, 1967, S. 419.

26 Bourdieu hatte diesen Strang der marxistischen Kunsttheorie, der die Kunst »der direkten Nachfrage einer Klientel unterwirft«, als funktionalistisch kritisiert. Pierre Bourdieu, »Wer aber hat den ›Schöpfer‹ geschaffen?«, in: Ders., *Soziologische Fragen*, 1993, S. 197–211, hier S. 198.

27 Der Künstler Hans Haacke sagt im Gespräch mit Bourdieu, der ultrakonservative US-Senator Jesse Helms hätte mit seinen moralisch-politischen Angriffen auf die zeitgenössische Kunst die KünstlerInnen daran erinnert, »dass künstlerische Produktionen nicht nur Waren und Mittel zum Ruhm sind, wie man in den achtziger Jahren glaubte, sondern auch symbolische Macht repräsentieren. [...] Künstlerische Produktionen spielen eine ideologische Rolle – mit Konsequenzen im täglichen Leben.« Pierre Bourdieu/Hans Haacke, »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. 1995, S. 9–119, hier S. 10.

28 Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M. 2001, S. 362.

29 Ebd., S. 363.

30 Uwe Hirschfeld, »Eine Art und Weise des Ausbrechens aus der Erdenwelt«. Einige Aspekte der politischen Kulturtheorie«, in: Uwe Hirschfeld/Werner Rügemer (Hg.), *Utopie und Zivilgesellschaft. Rekonstruktionen, Thesen und Informationen zu Antonio Gramsci*, Berlin 1990, S. 11–21, hier S. 13.

31 Oliver Marchart weist auch in Bezug auf heutige kulturelle Praktiken und den Versuch, sie im Kontext von (gegen-)hegemonialen Interventionen zu politisieren, auf diese Gefahr hin. Er plädiert daher für eine »makropolitische Koppelung«, damit die Politisierung nicht in eine »Kulturalisierung der Politik umschlägt«. Oliver Marchart, *Von Proletkult zu Kunstcult oder Was Sie schon immer über kulturelle Hegemonie wissen wollten, aber in*

- Texte zur Kunst nicht finden konnten*, Vortrag am Symposium »Kunsteingriffe«, 01/1998, Wien 1998, www.eicpc.net/transversal/0601/marchart/de (zuletzt besucht am 17.12.2007).
- 32 Gramsci, *Philosophie der Praxis*, 1967, S. 22.
- 33 Ebd.
- 34 Vgl. Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, 2001, S. 207 f.
- 35 Hirschfeld, »Eine Art und Weise des Ausbrechens aus der Erdenwelt«, 1990, S. 13, koppelt in diesem (einzigem) Punkt Gramsci an Bourdieu.
- 36 Antonio Gramsci, *Gefängnishefte*, Bd. 9, Hefte 22 bis 29, Hamburg 1999, S. 2215.
- 37 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 1999, S. 104.
- 38 John Miller hat Bourdieu deshalb vorgeworfen, zwischen unbewusster Populärkultur auf der einen und Pop auf der anderen Seite nicht zu unterscheiden. Pop habe, anders als Folklore, bewusst nach neuen, aneignenden, widerständigen Stil- und Ausdrucksformen gesucht. John Miller, »Das (Wasser-)Bett des Prokrustes. Die Definition der Populärkultur in Pierre Bourdieus *La distinction*«, in: Beatrice von Bismarck/Diethelm Stoller/Ulf Wuggenig (Hg.), *Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung. Kunst und Cultural Studies in den 90er Jahren*, Ostfildern-Ruit 1996, S. 23–27, hier S. 24.
- 39 Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, 2001, S. 369.
- 40 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, 1999, S. 36.
- 41 Pierre Bourdieu, »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 f., hier S. 15.
- 42 Gramsci, *Gefängnishefte*, 1999, Bd. 9, S. 2108.
- 43 Bourdieu, »Wer aber hat den ›Schöpfer‹ geschaffen?«, 1993.
- 44 Gramsci, *Philosophie der Praxis*, 1967, S. 152.
- 45 Pierre Bourdieu, »Für eine engagierte Wissenschaft«, in: Ders., *Gegenfeuer 2. Für eine europäische soziale Bewegung*, Konstanz 2001, S. 34–42, hier S. 37.
- 46 Ebd., S. 39.
- 47 Die Künstlerin Andrea Fraser bezeichnet diese Position der »beherrschten Herrschenden« im Anschluss an Bourdieu als »die Basis für unsere Politisierung«. Andrea Fraser, »Zitieren, sagen die Kabylen, ›ist Wiederbeleben‹. Pierre Bourdieu«, in: *Texte zur Kunst*, Heft 46, Jg. 12, Berlin 2002, S. 86–91, hier S. 90.