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 Nationalbibliografie; 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/DG1
D-10827 Crellestraße 14 / Remise
www.turia.cc | www.turia.at

VORWORT

GERALD RA
Was ist
in textu

CHANTAL
Kritik a

ISABELL L
Konstit
zu entg

ANTKE EN
Akzep
queere

ALEX DEM
Kritik

ULF WUG
Parad

JENS KAS
Zur K
hegen

liothek
tion in der
grafische
brufbar.

e Bibliothek
he Nationalbiblio-
in the

Inhalt

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 Fouca
ren Diskurses
einem Dreisch
Beraters, wer
manchmal au
tik des *Minist*
Gestalt an un
mit der Staat
steht die Drar
tischen Ordn
delt.[1]

Mit diese
Überlegunge
zweierlei: zu
tung der Fra
des europäi
aber – inner
das die Frag
knüpft. Bek
der Kunst d
regiert zu w
spektive auf
Verständnis
als manchm
Teil der Pos
scher Disku
Regiert-We
gedacht, ur
einer Notw
ja das Poli
einer politi
türe ihrer

sme. Luc Boltanski,
:rt/ecorev/rev0/nou-

smus, sondern auch
oder Ethnizität; vgl.
ı: *The Sociological*

en des 21. Jahrhun-
in, »Le capitalisme
ıde.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, das 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.[1] 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«[2] zu verstehen sei.[3] 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.[4]

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«[5]. 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.[6] 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. AkteurInnen wie beispielsweise Intellektuelle und KünstlerInnen werden durch die Analyse ihrer Position im sozialen Raum als »beherrschte Herrschende« beschreibbar. Ihre in Relation zu anderen entstandenen Dispositionen machen sie reich an kulturellem Kapital, das unter bestimmten Bedingungen in ökonomisches transferiert werden kann, reicher jedenfalls 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 Positionierungen. Zu diesen zählt auch die Kunstkritik. Weil die besagte Ambivalenz 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 Aufwertung der eigenen Person und Position und zur Abwertung und zum Ausschluss anderer, dann liegt der Schluss nahe, dass »die noch so radikale Infragestellung des ›Systems‹ [...] deshalb unter Umständen der präzise Ausdruck ebendieses Systems sein [kann]«.[7]

Draxler fragt sich, worin oder wie überhaupt sich das Programm einer »kritischen Soziologie« von einer »rein feldspezifischen Positionierung« unterscheiden könne, und folgert dann gleich im nächsten Satz, dass sich Kritik nicht theoretisch begründen ließe, wenn sich »die kritischen oder politischen Positionierungen nie strikt und kategorisch von feldspezifischen Positionierungen unterscheiden lassen«[8]. Was »rein feldspezifische« im Gegensatz zu unreinen feldspezifischen oder rein feldunspezifischen Positionierungen überhaupt sein könnten, führt Draxler nicht aus. Es lässt sich auch gar nicht ausführen, weil es diesen Gegensatz in der Logik Bourdieus gar nicht gibt. Anders gesagt: Kritische und politische Positionierungen sind *auch* feldspezifische, wenn sie aus dem Kunstfeld kommen und sich in der dortigen Auseinandersetzung entwickelt 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, vereindeutigt Draxler an dieser Stelle und lässt die Formulierung, »unter Umständen« werde Kritik zum Ausdruck des Systems, zur reinen Rhetorik verkommen. Denn für die genauen Umstände, unter denen dies geschieht und die den eigentlich interessanten Gegenstand einer 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«[9] auszumachen, der in Wirklichkeit gar nicht kritisch, sondern systemkonform ist (»der präzise Ausdruck ebendieses Systems«). Der »Habitus des Kritischen« deute 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«[10]. Draxler geht es mit der Behauptung dieser Figur weder um ihre moralische Bewertung noch um eine zeitdiagnostische Signatur – was beides allerdings stark mitschwingt.[11] 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.[12] 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 Auslegungsstreit 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«[13].

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, 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.[14] (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«[15], der dessen flexible Grenzen mitdefiniere. 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«[16]. 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«[17]. 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
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 Gegenhegem
führt Draxler nic
stanziellen Ordnu
der ideologischer
zen«[23]). Während
im Sinne Bourdie
und sozialen Gru
dieser dadurch al
chen. Dass Drax
Wendung in seine
ler einerseits bel
spruch seien imm
des letztlich beste
und Politik« die

:eurInnen, gegen die
ım auf. Das ginge ja
ıit kritischen Positio-
len, die die prekären
ıgen kritisieren, und
: feste Verträge enga-
:elbst KünstlerInnen
:ieren, die sich hier
hältnisse, auf die sie
ik schelten, die dann
solche Ausstellungen
genstand. Man kann
n, die Kritik auf die
schen Rahmenbedin-

ınstfeld kommt und
ezifischer Ausdruck
en flexible Grenzen
dest nicht Bourdieus
Horizont nicht nur
:den kann. Draxler
vismus im Kunstfeld
siven Rahmenbedin-
eine stärkere Diffe-
:gen zu argumentie-
ıllem, dass der Akti-
·eitung bürgerlicher
nd nicht einmal an-
:anzielle Regime der
ı beharren, es ginge
r um die affirmative
ozialkonstruktivisti-
mmer schon Repro-
falsche Suche nach
Kurzschluss zu ver-
ıen, wie das Benen-
ıng gültig bzw. legi-
:rvorbringt 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.[18] 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.[19] 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«[20]. Der Raum der Möglichkeiten ist aber dennoch kein abgeschlossenes Zimmer, sondern auch ein Terrain von Ermöglichungen. 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«[21] 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.[22] Wie mit Affirmation im Dienste einer Gegenhegemonie agiert werden und was daran riskant sein könnte, führt Draxler nicht konkret aus (man solle »Funktionsweisen der substanziellen Ordnung selbst thematisieren und die Spielräume zwischen der ideologischen und der strukturellen Seite dieser Ordnung ausnutzen«[23]). 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[24] –, 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«[25], 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«[26]. 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.[27] 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
gelungen 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 Draxle
durchsetzung von
Konkurrenz zuein
Standpunkt einer
chen Kunstkritik
Draxler hier nahe
tik sich in ihren
zung ständig übe
und Anstrengung
ebenso wie in der
ja gerade, welch
zulassen und welc
che Praktiken sie
dieus Ansatz biete
darin eine permar
tet würde, sond
Warenwert und s
in der für sie typi
lich noch ableitb
Systems und den
außerhalb des Sy
lektuellen Feldes
relle Legitimität
dadurch ebenso
zwischen Publiku

zustellen in der Lage sind.[28] 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«[29]. Es geht hier, wohlgemerkt, 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 Sinndurchsetzung 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«[30]; 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«[31]. 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«[32]. 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«[33] ge
denken denn als
lich ihrer Effekt
hier kaum ande
verstehen. Statt
halb vielmehr i
selbstbestimmte
Geschichte selb
Kollektive im I
System der Den
»kollektiv Unbe
Form zielt Bour
nierungskämpfe
rung des künstl
derts hat er gez
den Positionier
Gustave Flaube
Dazu bedurfte e
tionalen – Zusa
Malerinnen und
lerInnen und K
ökonomischen
und, vor diese
Kunstschaffend
Kampf um die F
durchsetzen un
Durchsetzung v
technische Mei
noch auf ihre K
nur durch das
gelingen konnte

An diesem F
Positionierunge
Hegemonietheo
nie ist, ähnlich
anhand der Fest
wegs selbstverst
zweitens an der

kategorien«[33] 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«[34] 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.«[35] 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 hegemonialem Projekt mitarbeiten.[36] 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«[37] – betont solche Konsensverhältnisse mit dem Begriff der *doxa* als ein unmittelbares, also keiner bewussten, rationalen Zustimmung mehr bedürftiges »Verhältnis der Anerkennung«[38]. 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.[39] 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«[40] 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.[41]

Weil es dieses
künstlerischer Pr
men, wenn er be
Kritik oder Affirr
Konsequenzen, di
keit unterstellen:
ken, doch auch d
wundern, dass a
maßen verfangen
nur noch zu dere
aber der künstler
als Effekt solcher
keit und Flexibili
und hegemonieth
widersprechen. A
wie Laclau/Mou
wendig aus den P
gen nicht völlig fl
ketten sind mögli
Die Hegemonieth
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 letztli

Sicherlich sin
denen aus vorm
geworden sind (f
lich, liegen die Be

egemonialem Pro-
Theorie Antonio
Ensemble gemein-
Auch Bourdieu –
Hinsicht 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
elassen, dass diese
mpfe um den All-

ı es gelingen kann,
nicht in die Allianz
errschaft der herr-
istorischen Block«
:h nicht aus sozial
ndern wird in kol-
nesto Laclau und
:i herausgestellt.[39]
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.[41]

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.«[42] 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.[43] Die Hegemonietheorie stellt sich gerade zur Aufgabe, das Verhältnis zu untersuchen, das eine partikulare 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 vormals 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 afroamerikanischen 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 ziert 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 Stadtfestbeschmückung 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 Anarchosyndikalisten 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«[44] wird ·
von Theorie, Prax
darin das eine ohn
wäre jenes, in dem
aus jenem Aufeina
nach, unter andere
onskritischer Küns
tutionskritik zu v
einflussreiche, ebe
H. D. Buchloh un
relevanten Top-1C
die Streifen an de
Kunstfeldinstitutic
zung mit kunstfel
Institutionen für c
keiten des Umga
tion –, reproduzie
Repräsentation ur
an zeitgleich durc
Ausschluss von g
Repräsentation (ir
tretung) insgesam
schaffen keinerle
ihren gesamtgesel
schaulichen besor
im öffentlichen R
Standortfaktor in
sehr wohl ohne d
Bewegungen im e
Fall selbstverstän
darstellen, so wir
angegriffen, wähi
wenn in beiden l
scheint mir der U
die Dinge nicht i
vorhanden ist: Ge
tral (in analytisc
Herausbildung ei

aufgelöst«[44] 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 institutionskritischer Künstler der ersten Stunde, der es gerade durch seine Institutionskritik 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 Auseinandersetzung mit kunstfeldinternen Fragen heraus – Fragen zum Stellenwert der Institutionen für die künstlerische Arbeit und Fragen nach den Möglichkeiten 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 Stellvertretung) insgesamt angeknüpft wird. Die Streifen in Münster hingegen schaffen keinerlei Anschlüsse in dieser Richtung. Auch sie verfehlen ihren gesamtgesellschaftlichen Kontext allerdings nicht, denn sie veranschaulichen 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 zentral (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«.[45] 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 auftauchte(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 partikulare 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«[46] 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« i

Diese Beton
klang mit Bour
allem aktiv zu
Gespräch im Lo
ren, Widerstanc
Zeit ein besond
keiten von polit
besondere durch
mus auch die Ir
feministischen P
und performati
diskutiert[49], im I
Ansatz als We
worden, und sel
nungen in Bezu
festzustellen.[51] I
Foucaults, mit c
lung«[52], die jew
begünstigt hätte
stark darauf hin
aktiver Kritik«
außerhalb des
Effekte – nicht
Theoretisierung
Ausgänge feldin
abhängen, spei
immer auch in
ein. Der kollekt
verständlich ein
deren spezifisch
Gerade weil die
Kampf gegen si
bedarf letztlich
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-
uf, 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
ntellektuellen – zu
n gemeinsam ein
ische Herrschaft«[46]
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.[47]

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«[48]. 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 Bourdieu'schen Theorie diskutiert[49], im Kontext der marxistischen Ideologiekritik[50] 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.[51] Bourdieu selbst beschreibt seine Haltung und diejenige Foucaults, mit der er sie vergleicht, als »zwei Arten subversiver Einstellung«[52], 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 »pro-aktiver Kritik«[53] 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«[54]. 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«[55].

ANMERKUGEN

[1] 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.eipcp.net/transversal/0308/draxler/de (abgerufen am 10.04.2009).

[2] Draxler 2008, S. 269.

[3] 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.

[4] Vgl. Draxler 2007, S. 132.

[5] 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.

[6] 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 [illegible]
brück 2006; Zygr
[7] Draxler 2008, S.
[8] Ebd., S. 268.
[9] Ebd., S. 266.
[10] Ebd., S. 266 f.
[11] Dieser Hinweis
allerdings – ander
diagnostischen B
Dieser reiche »vc
Moore und Herb
[12] Ebd., S. 272.
[13] Draxler 2007, S
[14] Pierre Bourdieu
kau, Frankfurt a.
[15] Draxler 2007, S
[16] Ebd., S. 141.
[17] Ebd.
[18] Pierre Bourdieu
Frankfurt a. M.: S
[19] Pierre Bourdieu
Ehrenspeck u. Gu
und Ästhetik. Ne
kamp 1993, S. 14
[20] Bourdieu 2001,
[21] Draxler 2007, S
[22] Ebd.
[23] Ebd.
[24] Vgl. Pierre Bou
des Denkens. Ein
Austausch. Für di
S. Fischer 1995, S
[25] Draxler 2007, S
[26] Ebd., S. 62.
[27] Ausführlicher d
Frage, unter welch
ner, *Die ästhetisc*
dieus, Wien: Turi
[28] Bourdieu 2001,
[29] Pierre Bourdieu
übers. v. Hella Be
[30] Bourdieu 1974,

Geschichtsschrei-

ion Kritik und Kunst,
s Kritischen. Über die
nerese Kaufmann / Ulf
en: Turia + Kant 2008,
aber leicht verändert
ate.eipcp.net/transver-

stehenden Kunst- und
n, ist allerdings nicht
unstszene im deutsch-
bereits reflektiert und
eder und schließt sich
unsttheoretische Kon-
ch *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: Velbrück 2006; Zygmunt Bauman, *The Art of Life*, Cambridge/UK: Polity Press 2008.

[7] Draxler 2008, S. 269 f.

[8] Ebd., S. 268.

[9] Ebd., S. 266.

[10] Ebd., S. 266 f.

[11] 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«.

[12] Ebd., S. 272.

[13] Draxler 2007, S. 148.

[14] Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, übers. v. Wolfgang Fietkau, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 159 ff.

[15] Draxler 2007, S. 63.

[16] Ebd., S. 141.

[17] Ebd.

[18] Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst*, übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 395.

[19] 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.

[20] Bourdieu 2001, S. 166.

[21] Draxler 2007, S. 156.

[22] Ebd.

[23] Ebd.

[24] 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.

[25] Draxler 2007, S. 63.

[26] Ebd., S. 62.

[27] 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.

[28] Bourdieu 2001, S. 207 f.

[29] Pierre Bourdieu, *Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches*, übers. v. Hella Beister, Wien: Braunmüller 2005, 2. erw. Aufl., S. 125.

[30] Bourdieu 1974, S. 83.

[31] Draxler 2007, S. 189 f.
[32] Draxler 2008, S. 272.
[33] Bourdieu 2001, S. 253.
[34] Bourdieu 1974, S. 115 ff.
[35] 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.
[36] 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 Biennalisierung*, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2008, bes. S. 92–100.
[37] Marchart 2008, S. 94.
[38] 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 Alltags*verstandes*, 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.
[39] 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.
[40] 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.
[41] Laclau/Mouffe 2000, S. 125.
[42] Draxler 2007, S. 132.
[43] 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.

[44] Draxler 2008, S. 2
[45] Draxler 2008, S. 2
[46] Pierre Bourdieu, »
Ders., *Gegenfeuer 2*
S. 34–42, hier: S. 37
[47] Bourdieu 1974, S.
[48] Vgl. Pierre Bourdi
Egger, Frankfurt a. M
[49] Judith Butler, *Haß*
u. Markus Krist, Fra
[50] Sebastian Herkon
ralismus durch Pier
2004. Herkommer e
zung mit Ideologie
haupt einer der Aus
zur auf Bewusstsein
[51] Dabei sind sowohl
mie berufen, als auc
vgl. J. Kastner 2009,
[52] Pierre Bourdieu, *F*
furt a. M.: Suhrkan
Michel Foucaults Ei
die eigene Arbeit »
schungsgruppe« dur
[53] Stefan Nowotny s
aktiver Kritik« als e
über eine Reaktion
greifend gesagt, eine
Wertbestimmungen
Nowotny, »Proakti
S. Nowotny / G. Rat
[54] Pierre Bourdieu, *I*
M.: Suhrkamp 2005
[55] Daniel Bensaïd, *F*
Elfriede Müller, Mün

[44] Draxler 2008, S. 271.

[45] Draxler 2008, S. 272.

[46] 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.

[47] Bourdieu 1974, S. 85.

[48] Vgl. Pierre Bourdieu / Loïc Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, übers. v. Stephan Egger, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006, S. 133.

[49] Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, übers. v. Kathrina Menke u. Markus Krist, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

[50] 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.

[51] 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.

[52] 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.).

[53] 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.

[54] Pierre Bourdieu, *Die männliche Herrschaft*, übers. v. Jürgen Bolder, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 77.

[55] Daniel Bensaïd, *Eine Welt zu verändern. Bewegungen und Strategien*, übers. v. Elfriede Müller, Münster: Unrast 2006, S. 111.