

Pierre Bourdieu Kunst und Kultur

Kunst und
künstlerisches Feld
Schriften zur
Kultursoziologie 4
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 2126

Pierre Bourdieu

Schriften

Herausgegeben von
Franz Schultheis und Stephan Egger

Band 12.2

Der soziale Umgang mit Kunst und Literatur als Kennzeichen der »feinen Unterschiede« hat Pierre Bourdieu schon zu Beginn seiner Forschungen beschäftigt. Parallel zu diesen Studien über den »Konsum« von Kultur entsteht eine Reihe von Arbeiten und Vorträgen zur Logik der Kulturproduktion, die dieser Band versammelt. Von Elementen einer Theorie der Kunstwahrnehmung über Skizzen zur Struktur des »künstlerischen Feldes« bis hin zu den historischen Dimensionen der Entstehung einer »reinen Ästhetik« demonstriert Bourdieu darin die Mechanismen der Kulturproduktion als sozial voraussetzungsreiche Arbeit an ihrer eigenen Voraussetzungslosigkeit.

Pierre Bourdieu (1930-2002) hatte zuletzt einen Lehrstuhl für Soziologie am Collège de France inne. Im Suhrkamp Verlag sind zuletzt erschienen: *Algerische Skizzen* (2010), *Die männliche Herrschaft* (stw 2031) und *Über den Staat* (2014).

In der Reihe *Schriften* sind bisher erschienen: *Religion* (stw 1975), *Politik* (stw 2056) sowie *Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter* (stw 2106).

Franz Schultheis ist Präsident der Fondation Bourdieu und Professor für Soziologie an der Universität St. Gallen. Stephan Egger ist Lehrbeauftragter am Soziologischen Seminar ebendort.

Pierre Bourdieu

Kunst und Kultur
Kunst und künstlerisches Feld

Schriften zur Kulturosoziologie 4

Herausgegeben von
Franz Schultheis und Stephan Egger

Aus dem Französischen
von Bernd Schwibs, Achim Russer,
Michael Tillmann, Hella Beister,
Wolfgang Fietkau, Bernd Dieckmann
und Stephan Egger

Suhrkamp

In Zusammenarbeit mit der Fondation Bourdieu
und der UVK Verlagsgesellschaft.
Die Erstübersetzungen französischer Originaltexte
wurden gefördert aus dem Nachlass der 2005
verstorbenen Soziologin Steffani Engler.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2126
Erste Auflage 2015

© dieser Ausgabe Suhrkamp Verlag Berlin 2015
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlag nach Entwürfen
von Willy Fleckhaus und Rolf Staudt
Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Printed in Germany
ISBN 978-3-518-29726-1

Inhalt

Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld	7
Elemente einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung	51
Feld der Macht, intellektuelles Feld und Klassenhabitus .	89
Ästhetische Disposition und künstlerische Kompetenz ...	111
Aber wer hat denn die »Schöpfer« geschaffen?	155
Für eine Soziologie der Wahrnehmung	171
Die Erfindung des Künstlerlebens	183
Die Institutionalisierung der Anomie	243
Die impressionistische Revolution	269
Die historische Genese einer reinen Ästhetik	289
Das literarische Feld	309
Kritische Vorbemerkungen und methodologische Grundsätze	
Das literarische Feld	339
Für eine Wissenschaft von den kulturellen Werken ...	449
Nachweise	469
Editorische Anmerkungen	472
Ulf Wuggenig	
Das Arbiträre und das Universelle	
Über Pierre Bourdieus Soziologie der Kunst	480

Künstlerische Konzeption und intellektuelles Kräftefeld

»Die Theorien und Schulen verschlingen einander wie Mikroben und Einzeller und erhalten durch ihren Kampf die Kontinuität des Lebens.«

Marcel Proust, *Sodom und Gomorrha*

»Eine Entwicklung«, sagt Thomas Mann, »ist ein Schicksal, und wie sollte nicht diejenige anders verlaufen, die von der Teilnahme, dem Massenzutrauen einer weiten Öffentlichkeit begleitet wird, als jene, die sich ohne den Glanz und die Verbindlichkeiten des Ruhmes vollzieht? Nur ewiges Zigeunertum findet es langweilig und ist zu spotten geneigt, wenn ein großes Talent dem libertinischen Puppenstande entwächst, die Würde des Geistes ausdrucksvoll wahrzunehmen sich gewöhnt und die Hofsitzen einer Einsamkeit annimmt, die voll unberatener, hart selbständiger Leiden und Kämpfe war und es zu Macht und Ehren unter den Menschen brachte. Wie viel Spiel, Trotz, Genuss ist übrigens in der Selbstgestaltung des Talentes! Etwas Amtlich-Erzieherisches trat mit der Zeit in Gustav Aschenbachs Vorführungen ein, sein Stil entriet in späteren Jahren der unmittelbaren Kühnheiten, der subtilen und neuen Abschattungen, er wandelte sich ins Mustergültig-Feststehende, Geschliffen-Herkömmliche, Erhaltende, Formelle, selbst Formelhafte, und wie die Überlieferung es von Ludwig XIV. wissen will, so verbannete der Alternde aus seiner Sprachweise jedes gemeine Wort. Damals geschah es, dass die Unterrichtsbehörde ausgewählte Seiten von ihm in die vorgeschriebenen Schul-Lesebücher übernahm. Es war ihm innerlich gemäß, und er lehnte nicht ab, als ein deutscher Fürst, soeben zum Throne gelangt, dem Dichter des ›Friedrich‹ zu seinem fünfzigsten Geburtstag den persönlichen Adel verlieh.«¹

Weist nicht, wenn man Thomas Manns Annahme folgen darf, dass die Entwicklung einer künstlerischen Konzeption und das Geschick eines Werkes in der Gesellschaft aufeinander bezogen sind, dieser Text einen originellen Weg zur Soziologie des Kunstwerks? Versucht man, den spezifischen Gegenstandsbereich und zugleich

1 Thomas Mann, »Der Tod in Venedig«, *Gesammelte Werke*, Bd. VIII, Frankfurt 1960, S. 455 ff.

die Grenzen einer Soziologie der intellektuellen und künstlerischen Produktion kenntlich zu machen, so hat man sich vor Augen zu halten, dass das System der sozialen Bedingungen, innerhalb deren das künstlerische Schaffen sich als ein kommunikativer Akt vollzieht, genauer gesagt, dass die Position des Schaffenden (die zu einem Teil selbst wiederum von dem vorangegangenen Werk und dessen Resonanz abhängt) in der Struktur des kulturellen Feldes das Verhältnis zum eigenen Werk und damit das Werk selbst nicht unberührt lässt. Das *intellektuelle Kräftefeld* ist mehr als nur ein simples Aggregat isolierter Kräfte, ein Nebeneinander bloß zusammengereihter Elemente. Es bildet vielmehr nach Art eines magnetischen Feldes ein System von Kraftlinien: Die in ihm wirkenden Mächte bzw. deren Wirkungsgruppen lassen sich als ebenso viele Kräfte beschreiben, die dem Feld zu einem beliebigen Zeitpunkt kraft ihrer jeweiligen Stellung, gegeneinander und miteinander, seine spezifische Struktur verleihen. Andererseits determiniert die Zugehörigkeit zu diesem Feld selbst auch jede dieser Kräfte: Jede verdankt nämlich der besonderen Stellung, die sie in diesem Feld einnimmt, neben *Positionseigenschaften*, die aus ihrer rein immanenten Beschaffenheit nicht abzuleiten sind, einen besonderen Typus, der die Art ihrer Verbindung mit dem *kulturellen Kräftefeld*, einem System von Themen- und Problembeziehungen, bestimmt. Dadurch übernimmt sie mit einem bestimmten Typus von *kulturell Unbewusstem* zugleich eine Mitgift, die, zutiefst verinnerlicht, als *funktionales Gewicht* zu bezeichnen wäre, da die spezifische Masse einer jeden Kraft, d. h. ihre Macht (oder genauer Autorität) im Bereich des Feldes nicht unabhängig von ihrer Position in diesem zu definieren ist. Ein solcher Versuch ist freilich nur in dem Maße methodisch begründet, wie der Gegenstand der Untersuchung, das intellektuelle (und damit zugleich kulturelle) Kräftefeld über relative Autonomie verfügt.

Nur unter dieser Voraussetzung ist die *methodologische Autonomisierung*, die die strukturalistische Methode vollzieht, indem sie das intellektuelle Feld als ein von immanenten Kräften *quasi* beherrschtes System *behandelt*, auch vom Gegenstand her erlaubt. Nun zeigt die Geschichte des geistigen und künstlerischen Lebens im Westen, wie das intellektuelle Kräftefeld (und mit ihm der »Intellektuelle« im Gegensatz beispielsweise zum »Schriftgelehrten«) in einem besonderen Typus geschichtlicher Gesellschaften nach und

nach sich ausbildete. In dem Maße, wie die Gebiete menschlicher Tätigkeit sich differenzierten, gewann eine spezifisch intellektuelle Ordnung Gestalt, die, von einem besonderen Typus von Legitimation beherrscht und in Opposition zur ökonomischen, politischen und religiösen Macht, sich aus dem Gegensatz zu all den Instanzen begriff, die im Namen einer selbst nicht spezifisch geistigen Macht oder Autorität den Anspruch auf gesetzgebende Gewalt in kulturellen Dingen erheben konnte.

Unter der Herrschaft einer Instanz äußerlicher Legitimierung, die das ganze Mittelalter hindurch, teilweise noch in der Renaissance und mit dem Hofleben in Frankreich während des ganzen *Âge Classique* ihre Macht ausübte, organisierte sich das geistige Leben nach und nach in dem Maße zu einem intellektuellen Kräftefeld, wie die Schaffenden sich ökonomisch und sozial der Vormundschaft von Aristokratie und Kirche mitsamt deren ästhetischen und ethischen Normen entwandten. Gleichermaßen wirkten an diesem Prozess *spezifisch intellektuelle Auslese- und Bestätigungsinstanzen* mit, die allmählich aufkamen (auch wenn sie, wie etwa Verleger und Theaterdirektoren, ökonomischen und sozialen Pressionen unterworfen blieben, die dadurch auf dem geistigen Leben lasteten) und in den Wettkampf um kulturelle Legitimierung traten.

Wie L. L. Schücking zeigt, sind die Erzähler und Lyriker länger von der Aristokratie und deren kanonisierten ästhetischen Methoden abhängig geblieben als die Theaterautoren: »Wer als Dichter seine Sachen zum Druck bringen will ... tut gut daran, um die Gönnerschaft eines großen Herrn nachzusuchen.« Um dessen Gewogenheit und die des aristokratischen Publikums zu gewinnen, hatte sich der Dichter dem kulturellen Ideal einer Gruppe anzupassen, die sich in all ihren kulturellen Betätigungen durch Geschmack an verfeinerten stilisierten Formen, an der Exklusivität und dem Humanismus der Klassik vom Gewöhnlichen zu unterscheiden trachtete. Dagegen war der Dramatiker der elisabethanischen Epoche nicht mehr ausschließlich auf Gunst und Wohlwollen eines einzigen Patrons angewiesen. Während das Theater des französischen Hofes – wie Voltaire einem englischen Kritiker entgegnete, der im *Hamlet* an der Stelle »not a mouse stirring« die Natürlichkeit des Ausdrucks lobte – an eine Sprache gebunden ist, die so nobel zu sein hat wie die Personen, an die sie sich richtet, verdankt der elisabethanische Dramatiker seine Freiheiten vielmehr der Nach-

frage der verschiedenen Theaterdirektoren und dadurch mittelbar den Eintrittsgeldern eines immer vielschichtiger gewordenen Publikums.² Als die Instanzen intellektueller und künstlerischer Auslese wie Akademien und Salons (wo, vor allem im 18. Jahrhundert, mit der Auflösung des Hofes und der höfischen Kunst die Aristokratie sich mit der bürgerlichen Intelligenzija verbindet, indem sie deren Denkmodelle und künstlerische und moralische Auffassungen übernimmt) zahlreicher werden, differenzieren und vergrößern sich in entsprechendem Maße auch die Institutionen kultureller Sanktionierung und Verbreitung wie Verlagshäuser, Theater, kulturelle und wissenschaftliche Vereinigungen. Gleichzeitig aber erweitert und verzweigt sich der Kreis des Publikums.

Damit wird das kulturelle Feld zu einem immer komplexeren und von äußeren (schließlich durch die Struktur des Feldes selbst vermittelten) Einflüssen immer weniger abhängigen System, zu einem Beziehungsfeld, in dem die eigentümliche Logik der Konkurrenz um kulturelle Legitimierung herrscht. Die Rolle des Verlegers beginnt geschichtlich betrachtet erst, als die des Patrons ausgespielt ist, also im 18. Jahrhundert.³ Das ist auch den Dichtern nicht entgangen. So schreibt Alexander Pope über Jakob Tonson, den berühmten Verleger und Herausgeber einer maßgebenden Anthologie, mit leichtem Spott an den Dramatiker Wycherley am 20. Mai 1709: »Jakob erschafft Dichter, wie manchmal Könige Ritter.« Ähnlich königliche Privilegien übte später der Verleger Dodsley aus, auf den deshalb der Dichter Richard Graves die witzigen Verse schrieb:

»Des Dichters Gold den Wert verliert,
Weil er nicht prägen kann;
Eh es nicht Dodsleys Stempel führt,
Nimmt es doch niemand an.«

»Und in der Tat, wer könnte aus der englischen Literatur dieses Jahrhunderts einen Dodsley, aus der deutschen des folgenden einen

2 Vgl. Levin L. Schücking, *Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, München 1961, S. 19-20.

3 Mit einem Zwischenstadium, wie Schücking bemerkt (ebenda S. 22), in dem der Verleger die Subskription zu Hilfe ruft, die wiederum in großem Maß von den Beziehungen zwischen dem Autor und seinen Gönnern abhängt.

Cotta wegdenken? Solche Verlage bekommen allmählich eine Art autoritativer Bedeutung. Nachdem es z. B. Cotta einmal gelungen war, eine Reihe der erlesensten ›klassischen‹ Geister in seinem Verlage zu versammeln, war es Jahrzehnte hindurch eine Art Anwartschaft auf die Unsterblichkeit, bei ihm erschienen zu sein.«⁴ Schücking zeigt weiter, dass der Einfluss der Theaterdirektoren noch größer ist, da sie, wie etwa ein Otto Brahm, durch ihre Auswahl die Geschmacksrichtung einer Epoche bestimmen können.⁵ All dies legt es nahe anzunehmen, dass erst ein relativ autonom gewordenes kulturelles Feld die historische Erscheinung des autonomen Intellektuellen möglich macht, einen Typus, der keinen anderen Zwang als die konstitutiven Anforderungen seiner geistigen Konzeption anerkennt und anerkennen will. Man vergisst nur zu leicht, dass der Künstler nicht zu allen Zeiten auf jede Form äußerlichen Zwanges so unduldsam reagierte, wie wir es für geistige Produktion unerlässlich halten.

Nach Schückings Bericht las Alexander Pope, der fast das ganze 18. Jahrhundert hindurch als sehr großer Dichter galt, sein Hauptwerk, die Homerübersetzung – die Zeitgenossen hielten es für ein wahres Wunderwerk – seinem Gönner, dem Lord Halifax, in einem größeren Kreise vor. Wie Samuel Johnson berichtet, nahm Pope ohne Protest die Verbesserungsvorschläge des Edelmanns an. Anhand vieler Beispiele zeigt Schücking, dass derartige Praktiken durchaus nichts Außergewöhnliches waren:

»Chaucers berühmter Schüler Lydgate ließ es sich offenbar als ganz selbstverständlich gefallen, dass der Herzog Humphrey von Gloucester, der Bruder König Heinrichs V., sein Gönner, seine Manuskripte ›verbesserte‹, und aus Edmund Spensers Leben, der Shakespeares Zeitgenosse war, kennen wir genaue Parallelen dazu. Shakespeare selbst hebt im Sonett Nr. 78 rühmend hervor, dass sein Mäzen am ›Werk der anderen Dichter den Stil bessert‹; und in seinem *Hamlet* lässt er einen Prinzen auftreten, der erfahrene Schauspieler wie ein Berufsregisseur über ihre mimische Kunst belehrt.«⁶

4 Ebd., S. 55-56.

5 Ebd., S. 56.

6 Ebd., S. 32. Schücking berichtet an anderer Stelle (S. 48), dass Churchyard, ein Zeitgenosse Shakespeares, in einer seiner Widmungen mit einer uns zynisch erscheinenden Offenheit schrieb, er nehme sich ein Beispiel am Fisch

In dem Maße, wie das intellektuelle Feld an Autonomie gewinnt, beansprucht der Künstler immer entschiedener Autonomie auch für sich und proklamiert dem Publikum gegenüber seine Gleichgültigkeit. Zweifellos beginnt mit dem 19. Jahrhundert und der Romantik die Emanzipation der künstlerischen Intention. In den Theorien des *l'art pour l'art* wird sie ihre erste systematische Bestätigung finden.⁷

Nicht immer erkennt man, was diese erneuerte revolutionäre Auffassung von der Berufung des Intellektuellen und seiner Aufgabe in der Gesellschaft wirklich bedeutet; ist sie es doch, die schließlich zu dem System von Vorstellungen und Werten, der Grundlage des für unsere Gesellschaft so selbstverständlich gewordenen Begriffs »intellektuell« führte.

Nach Raymond Williams weist »der radikale Wandel der Ideen über Kunst, Künstler und ihren Platz in der Gesellschaft«, der, mit den zwei Generationen romantischer Künstler, Blake, Wordsworth, Coleridge und Southley auf der einen, Byron, Shelley und Keats auf der anderen Seite, in England sich mit der industriellen Revolution überschneidet, fünf charakteristische Merkmale auf:

»Erstens unterliegt die Art der Beziehung zwischen dem Schriftsteller und seinem Leser einer tiefgreifenden Veränderung; zweitens wird dem ›Publikum‹ gegenüber eine andere Haltung üblich; drittens wird allmählich die künstlerische Produktion als eine spezialisierte Produktionsweise neben anderen angesehen, die unter denselben Bedingungen steht wie die Produktion im Allgemeinen; viertens gewinnt die Theorie von der ›überlegenen Wirklichkeit der Kunst‹, Schauplatz einer imaginativen Wahrheit, wachsendes Ansehen; fünftens wird die Vorstellung vom Schriftsteller als unabhängig schaffendem, autonomem Genie beinahe zur Regel.«⁸

und schwimme mit dem Strom; Dryden bekannte ganz offen, dass es ihm einzig darauf ankomme, das Publikum zu gewinnen, und dass er, wenn dies eine Komödie oder Satire der leichtesten Art von ihm verlange, nicht zaudern werde, sie ihm anzubieten.

- 7 Zweifellos finden sich in entfernteren Epochen, seit dem 16. Jahrhundert und vielleicht noch früher, Belege für eine aristokratische Verachtung des schlechten Publikumsgeschmacks, die der Künstler an den Tag legte; niemals aber bilden sie vor dem 19. Jahrhundert ein für die künstlerische Intention konstitutives Glaubensbekenntnis und eine Art kollektiver Doktrin.

8 R. Williams, *Culture and Society, 1780-1950*, London 1958, S. 32.

Ist indessen die ästhetische Revolution, die in der Theorie von der höheren Wahrheit der Kunst und des autonomen Genies Ausdruck findet, als die simple ideologische Kompensation der Bedrohung anzusehen, die mit der industriellen Gesellschaft und durch die Industrialisierung der Intellektuellengesellschaft auf der Autonomie des künstlerischen Schaffens und der unersetzlichen Einzigartigkeit des »Gebildeten« lastet?

Das hieße, einen Teil der realen Totalität als totale Erklärung der Realität hinzustellen, der doch seinerseits erst der Erklärung bedarf. Dem kleinen Kreis der Leser, mit dem der Künstler in unmittelbarem Kontakt stand und dem er aus Lebensklugheit, Ehrerbietung, Gutwilligkeit, Interesse oder all diesen Gründen zumal gewohnheitsgemäß Rat und Kritik gestattet hatte, substituiert sich ein Publikum, die ununterscheidbare, unpersönliche und anonyme »Masse« der Leser ohne Gesicht. Diese virtuellen Käufer können dem Werk eine ökonomische Sanktion verleihen, die dem Künstler nicht nur die wirtschaftliche und intellektuelle Unabhängigkeit zu sichern vermag, sondern selbst darüber hinaus nicht unbedingt jeglicher kulturellen Legitimität ermangelt; die Existenz eines »Literatur- und Kunstmarktes« ermöglicht eine Reihe spezifisch intellektueller Berufe – sei es, dass neue Personen auftreten oder die alten neue Rollen erhalten –, sie erlaubt, mit anderen Worten, die Bildung eines genuin intellektuellen Kräftefeldes im Sinne eines Relationssystems zwischen den Trägern des Systems geistiger Produktion.⁹ Die Eigentümlichkeit dieses an die Besonderheit seines

9 R. Williams analysiert außerdem die wechselseitigen Beziehungen, die sowohl das Auftauchen eines neuen Publikums, das einer neuen sozialen Klasse zugehört, wie auch eine aus derselben Klasse hervorgegangene Reihe von Schriftstellern und Institutionen oder von dieser Klasse geschaffene künstlerische Formen als Einheit zu begreifen erlauben. »Im charakteristischen Erscheinungsbild einer Literatur wirken sich in verschiedener Weise die Art des Kommunikationssystems und der Wandel des Publikums deutlich aus. Sehen wir Schriftsteller einer neuen sozialen Gruppe auftauchen, haben wir nicht nur sie, sondern auch die neuen Institutionen und Formen zu beachten, die von der umfassenderen sozialen Gruppe geschaffen wurden, der sie zugehören. Das elisabethanische Theater wurde (...) als Institution größtenteils von einzelnen Spekulanten des Mittelstandes geschaffen und von Schriftstellern, die weitgehend dem Mittelstand, Kaufmanns- und Handwerkerfamilien entstammten, mit Stücken versorgt; nichtsdestoweniger wurde es vom Handel treibenden Mittelstand unaufhörlich angegriffen und überlebte, obwohl es dem Publikum einfacher Volksschichten diente, dank der Protektion des Hofes und des Adels.

Produkts geknüpften Produktionssystem, doppelgesichtige Wirklichkeit, Ware und Signifikation, deren ästhetischer Wert auf den ökonomischen auch dann nicht reduzierbar ist, wenn die ökonomische Sanktion die geistige Sanktionierung verstärkt, bedingt auch das eigentümliche Wesen der hier aufgenommenen Beziehungen: Die Beziehungen zwischen jedem einzelnen Träger des Systems und 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, deren Einsatz und – zumindest dem Anschein nach – zugleich Schiedsrichter ein Publikum ist, das sich niemals völlig mit der Konkurrenz um den Markterfolg identifiziert.

Bezeichnenderweise koinzidiert der Einbruch von Methoden und Techniken, die dem ökonomischen Sektor entlehnt und, wie etwa Reklame für geistige Produkte, an die Kommerzialisierung des Kunstwerks geknüpft sind, nicht nur mit der Glorifizierung des Künstlers und seiner *quasi* prophetischen Mission, mit dem methodisch betriebenen Versuch, den Intellektuellen und sein Universum, und wäre es nur durch Extravaganz in der Kleidung, der gesellschaftlichen Lebenswelt zu entrücken, sondern ebenso mit der erklärten Absicht, nur den idealen Leser anzuerkennen, der ein *alter ego*, d.h. gleichfalls ein Intellektueller ist. Sei dieser nun Zeitgenosse oder ein *alter ego* der Zukunft, worauf es ankommt, ist, dass er sich in seiner Produktion oder seinem Verständnis von geistiger Produktion derselben, spezifisch intellektuellen Berufung verpflichtet weiß, wie sie die Erscheinung des autonomen Intellektuellen prägt, der keine andere als geistige Legitimität anerkennt.

»Schön ist, was einer inneren Notwendigkeit entspricht«, sagt Kandinsky. Die beharrliche Insistenz auf der Autonomie künstlerischer Intention führt zu einer besonderen Gesinnungsethik. Sie

Die Bildung eines organisierten Mittelstandspublikums im 18. Jahrhundert kann man zwar z. T. bestimmten Schriftstellern derselben sozialen Gruppe zuschreiben; man hat darin aber gleichfalls, ja vielleicht sogar in erster Linie, das Resultat einer unabhängigen Entwicklung zu sehen, die diese Schriftsteller anzog und ihnen eine Chance bot. Die Ausbreitung und weitere Organisation des Mittelstandspublikums hat sich bis ins späte 19. Jahrhundert hinein fortgesetzt, zog neue Autoren verschiedener sozialer Herkunft an, verlieh ihnen jedoch durch ihre Institutionen eine größere Homogenität.« (Raymond Williams, *The Long Revolution*, New York & London 1961, S. 241-242)

tendiert dazu, die Werke nach der Reinheit der künstlerischen Intention zu beurteilen, und verkehrt sich damit bisweilen in eine Art Geschmacksterror: wenn nämlich der Künstler unter Hinweis auf seine Gesinnung bedingungslose Anerkennung für sein Werk fordert. So zeigt sich seither das Streben nach Autonomie als ein bestimmendes Moment des intellektuellen Standes. Indem sich der Künstler vom Publikum distanziert und vulgäre Ansprüche demonstrativ zurückweist, fördert er den Kultus einer sich selbst genügenden Form, die Betonung der Esoterik und Unableitbarkeit des schöpferischen Aktes, und verlangt zugleich Bestätigung seines eigenen exklusiven und schlechthin unerklärlichen Wesens. Die Abkapselung gegenüber der Gesellschaft geht einher mit einer Intensivierung der Verbindungen, die die Mitglieder der künstlerischen Sozietät zueinander unterhalten. Auf diese Weise entstehen die von Schücking so genannten »gegenseitigen Bewunderungsschulen«, kleine esoterisch verschlossene Sekten.¹⁰ Gleichzeitig aber zeichnet sich eine neue Solidarität zwischen Künstler, Kritiker und Journalist ab.

»(...) als Kritiker kommen nur solche Personen in Betracht, die Zutritt zum Allerheiligsten haben und eingeweiht sind, also Leute, die für die ästhetische Weltanschauung mehr oder minder gewonnen sind (...) Und auch, dass jede dieser durch den Gegensatz zur Umwelt zusammengehaltenen Gruppen eine Art »gegenseitige Bewunderungsschule« wird, (...) ergibt sich von selbst. Wenn aber die Mitwelt sich wunderte, warum auf einmal die Kritiker, die früher in der Regel einen konservativen Geschmack vertraten, blindlings auf die Seite der neuen Kunstausbübung getreten waren, so verkannete sie die soziologischen Vorgänge.«¹¹

Zutiefst überzeugt, dass das Publikum zu unabänderlichem oder zumindest vorläufigem Unverständnis verurteilt sei – eine Annahme, die in der Auffassung der Gesellschaft von geistiger Berufung so tief verankert ist, dass man sie beinahe undiskutiert zugesteht –,

10 Man findet in Schückings Werk (ebd., S. 24-35) eine Darstellung der Grundtendenzen des »mouvement esthétique«.

11 Schücking, ebd., S. 35. Ebenfalls findet sich bei Schücking (S. 66 ff.) eine Beschreibung der Betriebsweise dieser Gesellschaften, insbesondere der »Dienstleistungen auf Gegenseitigkeit«, die sie gestatten.

unterzieht diese (einmal im wahren Sinne) »neue Kritik« sich der Mühe, dem Künstler Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Da sie sich nicht länger befugt, nämlich vom gebildeten Publikum beauftragt fühlt, im Namen eines unangefochtenen Rechtskodex einen entscheidenden Richtspruch zu fällen, stellt sie sich schließlich bedingungslos in den Dienst des Autors. Das heißt, sie müht sich, seine Intentionen und Beweggründe mit den Mitteln einer ihrem Selbstverständnis nach reinen Sachverständigenanalyse peinlichst genau zu entziffern. Das läuft ganz offensichtlich darauf hinaus, das Publikum aus dem Spiel auszuschalten: Und tatsächlich erscheinen aus der Feder von Theater- oder Kunstkritikern, die auf Andeutungen über die Stellungnahme des Premieren- oder Vernissagenpublikums immer weitgehender verzichten, so vielsagende Sätze wie: »Das Stück hatte einen Publikumserfolg.«¹² Wenn wir daran erinnern, dass das intellektuelle Kräftefeld als autonomes oder doch auf Autonomie pochendes System aus einem Prozess historischer Autonomisierung und einer internen Differenzierung der Gesellschaft hervorgegangen ist, wollen wir damit zunächst die methodologische Autonomisierung rechtfertigen, die erst die eigentümliche Logik der Beziehungen zu erforschen gestattet, die sich innerhalb des Systems bilden und es erst zu einem System machen. Zugleich aber gilt es, die durch Gewohnheit eingeschliffenen Illusionen zu zerstören, indem wir zeigen, dass dieses System als geschichtliches Produkt nicht von den historischen und sozialen Bedingungen seiner Entstehung zu trennen ist; damit aber verbietet sich jeder Versuch, die von dem synchronen Studium eines Feldes abgelösten Beobachtungen als transhistorische und transkulturelle Wesensbestimmungen zu verklären.¹³ Nachdem die historischen und sozialen Bedingungen, die die Existenz eines intellektuellen Kräftefelds ermöglichen, bekannt – und damit zugleich die Grenzen einer Studie dieses Feldes definiert – sind, gewinnt diese Untersuchung ihr volles Gewicht, da sie *in actu* die Totalität der Beziehungen konkret zu ergreifen vermag, die das intellektuelle Feld als System konstituieren.

12 Schücking, ebd., S. 66-67.

13 Selbstverständlich können die aus der Studie eines etablierten intellektuellen Kräftefeldes gewonnenen Axiome das Prinzip einer strukturalistischen Interpretation von Feldern abgeben, die wie etwa das intellektuelle Feld Athens im fünften Jahrhundert aus einer anderen historischen Entwicklung hervorgegangen oder aber erst im Begriff sind zu entstehen.

Psaphons Vögel

Man hat sich bisher niemals hinreichend all die Konsequenzen verdeutlicht, die sich daraus ergeben, dass ein Autor für ein Publikum schreibt. Nur wenige soziale Individuen hängen so sehr wie die Künstler und, allgemeiner, die Intellektuellen in dem, was sie sind, und in ihrem Bild von sich selbst von der Vorstellung ab, die sich die anderen von ihnen machen. »Es gibt«, schreibt Sartre, »Eigenschaften, die uns einzig aufgrund der Urteile anderer zukommen.«¹⁴ Mit dem Beruf des Schriftstellers, einem von der Gesellschaft definierten und in jeder Epoche und Gesellschaft mit einer gewissen sozialen Nachfrage, die der Schriftsteller zu berücksichtigen hat, untrennbar verbundenen Status steht es ähnlich wie auch, freilich noch offenkundiger, mit seinem Renommee, d. h. der Vorstellung, die die Gesellschaft sich von Wert und Wahrheit des literarischen oder künstlerischen Werkes macht. Steht es dem Autor auch frei, sich mit dieser Persönlichkeit, die die Gesellschaft ihm wie einen Spiegel vorhält, zu identifizieren oder sie zu verschmähen, zu ignorieren vermag er sie nicht: indem diese Vorstellung der Gesellschaft, undurchdringlich und wie ein unumstößliches Faktum von blinder Notwendigkeit, zwischen Autor und Werk tritt, interveniert die Gesellschaft noch im Herzen des künstlerischen Projekts, bekleidet den Künstler mit ihren Forderungen oder Zurückweisungen, ihren Erwartungen oder ihrer Indifferenz. Was auch immer er will oder tut, der Künstler muss der sozialen Definition seines Werks, d. h., konkret, den Erfolgen oder Misserfolgen, den Interpretationen, die diesem zuteilwurden, der oft genug stereotypen oder verengenden Vorstellung eines Laienpublikums die Stirn bieten. Gepeinigt von der Angst um die Heilsgewissheit, ist er damit verurteilt, im Ungewissen auf die ewig doppeldeutigen Zeichen einer immer wieder in Frage gestellten Erwählung zu lauern: Mag er den Misserfolg als Auszeichnung, den allzu schnellen oder blendenden Erfolg als die Gefahr künftiger Verfemung erleben (man braucht nur an den historischen Ursprung der Auffassung vom gefeierten oder verfemten Künstler [poète maudit] zu erinnern), so hat er schon bei der Konzeption des Werkes mit Notwendigkeit dessen objektive Wahrheit anzuerkennen, die im sozialen Reflex des Werks auf ihn zurückstrahlt, weil die Anerkennung dieser Wahrheit konstitutiv

14 J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris 1948, S. 98.

in ein Werk mit eingeht, dessen Entwurf auf Anerkennung immer schon bezogen ist. In der Konzeption des Werks durchkreuzt und vermischt sich daher dessen *immanente Notwendigkeit*, sein Anspruch auf Ausführung, Verbesserung und Vollendung, mit *sozialen Zwängen*, die das Werk von außen her lenken. Paul Valéry stellte »Werken, die *gleichsam von ihrem Publikum*, dessen Erwartung sie erfüllen, *geschaffen* und somit von deren Kenntnis nahezu determiniert *sind*«, solche Werke gegenüber, »die im Gegenteil *dazu neigen, ihr Publikum allererst zu erzeugen*«. ¹⁵ Und es fänden sich zweifellos alle möglichen Übergänge zwischen Produkten, die nahezu ausschließlich von der (sei es intuitiv erfassten oder wissenschaftlich erkundeten) Vorstellung der Publikumserwartungen determiniert und beherrscht werden, wie etwa Zeitungen, Wochenmagazinen und Schriften mit großer Auflage, und solchen Gebilden, die kein anderes Gesetz kennen als die Selbstanforderungen des Autors. Daraus ergeben sich wichtige methodologische Konsequenzen. Wenn eine immanente Analyse den Werken, auf die sie sich richtet, auch umso angemessener ist (um den Preis freilich einer methodologischen Autonomisierung, der gemäß sie ihren Gegenstand als System begreift), je autonomer diese Werke selbst sind, so läuft sie doch Gefahr, ihrem Gegenstand gegenüber fiktiv und trügerisch zu werden, sofern man sie auf jene Erzeugnisse anwendet, die nach Valéry »ausdrücklich dazu bestimmt sind, kräftig und brutal unser Gemüt zu bearbeiten, um eine auf starke Emotionen oder fremdartige Kitzel erpichte Leserschaft zu erobern«, Erzeugnisse, die *vom Publikum geschaffen* sind, weil sie ausdrücklich *für* es geschaffen wurden, wie etwa in Frankreich *France-Soir*, *France-Dimanche* oder *Paris Match* oder die Klischeefiguren von Pariserinnen, und die, da sie aus den ökonomischen und sozialen Bedingungen ihrer Herstellung nahezu *in toto* ableitbar sind, ausschließlich in die Kompetenz einer Analyse fallen, die sie auf ihre externen Faktoren bezieht. Die sogenannten Erfolgsautoren sind als Untersuchungsgegenstand zweifellos den traditionellen Methoden der Soziologie am ehesten zugänglich, darf man doch annehmen, dass der auf ihnen lastende soziale Zwang (der Wille, einer einmal erfolgreichen Manier treu zu bleiben, die Angst um den Verlust des Erfolgs etc.) in ihren Projekten gegenüber der immanenten Notwendigkeit der Werke entscheidend ins Gewicht fällt. Das jansenistische Credo der Intel-

¹⁵ P. Valéry, *Œuvres*, Paris (Pléiade), I, S. 1442.

lektuellen, die den allzu strahlenden Erfolg niemals ohne Argwohn betrachten, lässt sich zum Teil vielleicht aus Erfahrung rechtfertigen: Es ließe sich denken, dass die Künstler eher dem Erfolg als der gesellschaftlichen Niederlage gegenüber verwundbar sind, und es geschieht in der Tat, dass sie, unfähig, ihren gesellschaftlichen Sieg zu besiegen, sich den Zwängen unterwerfen, die ihnen die soziale Definition eines einmal vom Erfolg gekrönten Werkes auferlegt. Umgekehrt entziehen die Werke sich umso ausschließlicher derartigen Methoden, als ihre Autoren es verschmähen, sich den Erfahrungen ihrer realen Leser anzupassen und sich die Anforderungen, die die innere Notwendigkeit des Werks ihnen auferlegt, ohne die geringste Konzession an die vermutete oder durch Erfahrung bestätigte Vorstellung des Bildes, das die Leser vom Werk haben oder haben werden, zum Maßstab machen.

Gleichwohl entzieht sich auch die »reinste« künstlerische Intention nicht ganz der Soziologie, weil sie, wie man sah, ihre Entstehung einem besonderen Typ historischer und sozialer Bedingungen verdankt und darüber hinaus zu jener objektiven Wahrheit Stellung beziehen muss, wie sie sich ihr im Spiegel des intellektuellen Feldes präsentiert. So ist die Beziehung eines Künstlers zu seinem Werk immer zweideutig und bisweilen in dem Maße widersprüchlich, in dem das als symbolischer Gegenstand zur Mitteilung bestimmte Werk, als Botschaft, die, wie ihr Autor mit ihr, angenommen oder verworfen, anerkannt oder ignoriert werden kann, nicht nur seinen Wert – der sich an der von den Kollegen des Autors, dem breiten Publikum oder der von der Nachwelt gezollten Anerkennung ablesen lässt –, sondern auch *seine Bedeutung und Wahrheit* ebenso seinen Adressaten wie seinem Urheber verdankt: Geschieht es auch zuweilen, dass sozialer Zwang brutal und unmittelbar sich in Form finanziellen Drucks oder vertraglich eingegangener Verpflichtung äußert – wenn beispielsweise ein Kunsthändler einen Maler zwingt, sich an die Malweise zu halten, die ihm einmal Erfolg eingebracht hat¹⁶ –, so wirkt doch dieser Zwang gewöhnlich auf viel hintergründigere Weise. Muss nicht auch ein Schriftsteller, der den Verlockungen des Erfolges noch so gleichgültig gegenübersteht und seiner Anlage nach am allerwenigsten zu Konzessionen an die Erwartungen seiner Leserschaft neigt, mit der sozialen Situation seines Werks

16 Vgl. R. Moulin, *Le marché de la peinture en France, essai de sociologie économique*, Paris 1967.