

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Soziologie der Kunst: Produzenten, Vermittler und Rezipienten / Jürgen Gerhards (Hrsg.). – Opladen: Westdt. Verl., 1997
ISBN 3-531-13009-9 kart.

Inhaltsübersicht

I. Einleitung

Jürgen Gerhards
Kunstsoziologie. Einleitende Bemerkungen 7

II. Theoretische Rahmungen

Howard S. Becker
Kunst als kollektives Handeln 23

Bruno S. Frey und Isabelle Busemhart
Kunst aus der Sicht rationalen Handelns 41

Niklas Luhmann
Weltkunst 55

III. Vergesellschaftung der Kunstproduzenten

Hans Peter Thurn
Kunst als Beruf 103

Jürgen Gerhards und Helmut K. Anheier
Das literarische Kräftefeld als ausdifferenziertes und intern stratifiziertes System 125

Rainer Erd
Kunst als Arbeit. Organisationsprobleme eines Opernorchesters 143

Jutta Allmendinger und J. Richard Hackman
„Die Freiheit wird uns die Pflicht nehmen.“ Der Einfluß von Regimewechseln auf Orchester und ihre Mitglieder 171



Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

<http://www.westdeutscherverlag.de>

Umschlaggestaltung: Horst Dieter Bürkle, Darmstadt
Umschlagbild: Hogarths Firmenschild, um 1728
Druck und buchbinderische Verarbeitung: Lengericher Handelsdruckerei, Lengerich
Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten
© 1997 Westdeutscher Verlag GmbH, Opladen

Der Westdeutsche Verlag ist ein Unternehmen der Bertelsmann Fachinformation.

ISBN 3-531-13009-9

- San Francisco Opera, 1971-76: Annual Reports and Program Schedules, San Francisco: San Francisco Opera Association.
- Sargeant, Winthrop, 1973: *Divas*, New York: Coward, McCann & Geobegan.
- Schonberg, Harold C., 1967: *The Great Conductors*. New York: Simon & Schuster. (dt. 1986: *Die großen Komponisten*, Frankfurt a.M.: Ullstein)
- Stone, H. H., 1957: *Mid Nineteenth Century Beliefs in the Social Values of Music*, in: *Musical Quarterly* 43: 38-49, Thomson, Virgil, 1939: *The State of Music*, New York: St. Martin's Press.
- Tuchman, Gaye (Hg.), 1974: *The TV Establishment: Programming for Power and Profit*, Englewood Cliffs, N.Y.: Prentice-Hall.
- White, Harrison C. und Cynthia A. White, 1965: *Canvases and Careers: Institutional Changes in the French Painting World*, New York: John Wiley.

Pierre Bourdieu

Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung

1. Jede Betrachtung von Kunstwerken enthält eine bewußte oder unbewußte Dekodierung:

1.1 Eine erste Dekodierung, die sich unbewußt vollzieht. Ein unmittelbares und adäquates Verstehen wäre daher nur in dem *speziellen Fall* möglich und gewährleistet, in dem der kulturelle Schlüssel, der die Dekodierung ermöglicht, dem Betrachter (aufgrund seiner Kompetenz oder seines Rezeptionsvermögens) unmittelbar und vollständig verfügbar wäre und mit dem kulturellen Code übereinstimmt, der dem betreffenden Werk zugrundeliegt.

Auf Roger van der Weydens Bild „Die heiligen drei Könige“ erkennen wir, wie Panofsky feststellt, beinahe instinktiv die überirdische Erscheinung eines Kindes, das wir als das „Jesuskind“ identifizieren. Woher wissen wir aber, daß es sich hierbei um eine Erscheinung handelt? Der goldene Strahlenkranz, der das Kind umgibt, ist kein zureichender Beweis für diese Annahme, da man ähnliche Strahlenkränze auf Darstellungen der Geburt Christi findet, wo das Jesuskind „real“ ist. „Wir ziehen diesen Schluß“, wie Panofsky meint, „weil das Kind ohne sichtbare Stütze in der Luft schwebt, und das, obwohl die Darstellung kaum anders ausgefallen wäre, wenn das Kind auf einem Kissen gesessen hätte (wie das Modell, nach dem Roger van der Weyden wahrscheinlich gemalt hat). Man kann indessen Hunderte von Darstellungen anführen, auf denen menschliche Wesen, Tiere oder unbeliebte Gegenstände entgegen den Gesetzen der Schwerkraft im Raum schweben, ohne daß man sie für Erscheinungen hielte. Auf einer Miniatur der *Evangelien Ottos III.* in der Münchener Staatsbibliothek ist eine ganze Stadt inmitten eines leeren Raumes dargestellt, während sich die an der Handlung teilnehmenden Personen auf dem festen Boden befinden ...“ Es handelt sich nach Panofsky um eine sehr reale Stadt, nämlich den Ort der Auferstehung der im Vordergrund dargestellten Jünglinge. Wenn wir „im Bruchteil einer Sekunde und auf quasi automatische Weise“ die in der Luft schwebenden Personen für eine Erscheinung halten, während die in den Wolken schwebende Stadt für uns keine Konnotation des Wunderbaren hat, so schwebt, „weil wir das ‚was wir sehen‘, je

nach der Art und Weise lesen, dergemäß Gegenstände und historische Ereignisse unter sich wandelnden historischen Bedingungen Ausdruck und Gestalt finden“: Wenn wir, genauer gesagt, eine Miniatur aus der Zeit um das Jahr 1000 entschlüsseln, gehen wir unbewußt von der Annahme aus, daß der „leere Raum“ nur als abstrakter und irrealer Hintergrund fungiert, statt sich einem einheitlichen, offensichtlich natürlichen Raum einzufügen, wo das Übernatürliche und Wunderbare, wie auf dem Bild Roger van der Weydens, als übernatürlich und wunderbar erscheinen können (Panofsky 1955: 33-35).

Da der (im Sinne unserer Gesellschaften) gebildete oder kunstverständige Betrachter, ohne es zu merken, den Spielregeln gehorcht, denen ein bestimmter Typus der Darstellungen des Raumes unterliegt, kann er, wenn er ein nach diesen Regeln konstruiertes Bild anschaut, unmittelbar ein bestimmtes Element als „übernatürliche Vision“ begreifen, das, bezöge man es auf ein anderes Darstellungssystem, in dem die Regionen des Raumes in gewisser Weise „nebeneinandergestellt“ oder „gehäuft“ erscheinen, statt sich einer einheitlichen Darstellung einzufügen, als „natürlich“ oder „real“ erscheinen könnte: Die perspektivistische Darstellung verschließt, wie Panofsky feststellt, „der religiösen Kunst die Region des Magischen (...)“. Sie erschließt ihr aber als etwas Neues die Region des Visionären innerhalb derer das Wunder zu einem unmittelbaren Erlebnis des Beschauers wird, indem die übernatürlichen Geschehnisse gleichsam in dessen eigenen natürlichen Schraum einbrechen und ihn gerade dadurch ihrer Übernatürlichkeit recht eigentlich „inne“ werden lassen“ (Panofsky 1924-25: 257ff.; Panofsky 1964: 126).

Eine solche Art von Kunsterfahrung schließt die Frage nach den Bedingungen, unter denen sie erst das Kunstwerk (und, allgemeiner gesagt, die Welt der kulturellen Gebilde) als unmittelbar sinnvoll erlebt, gewöhnlich radikal aus, weil die Möglichkeit, ein Verständnis der objektiven Intention des Werkes wiederzugewinnen (die keineswegs mit der Intention des Autors übereinstimmen braucht), in dem Falle (und nur in dem Falle) in angemessener Weise und unmittelbar gewährleistet ist, in dem sich die Bildung, die der Künstler in sein Werk einbringt, mit der Bildung oder, genauer gesagt, dem künstlerischen Sachverständnis deckt, das der Betrachter zur Entschlüsselung des Werkes voraussetzt; in diesem Falle versteht sich alles von selbst, und die Frage nach dem Sinn, nach seiner Entschlüsselung und den Bedingungen dieser Entschlüsselung stellt sich erst gar nicht.

1.2 Wenn die Voraussetzungen aber nicht erfüllt sind, ist Mißverständnis die Regel: die Illusion des unmittelbaren Verstehens führt zu einem illusorischen Verständnis, das von einem falsch gewählten Schlüssel herrührt.¹ Da man die Werke

1 Von allen Mißverständnissen hinsichtlich des Schlüssels ist das „humanistische“ Mißverständnis vielleicht das verhängnisvollste, indem es durch Negation oder (im Sinne der Phänomenologen verstanden) „Neutralisierung“ alles dessen, was der eigentlichen Prägung der willkürlich in das Pantheon der „Universalkultur“ integrierten Kulturen abgeht, dazu neigt, sich den griechischen oder römischen Menschen als eine

nicht als kodiert, nämlich nach einem anderen Code kodiert begreift, wendet man unbewußt auf Ereignisse einer fremden Tradition denjenigen Code an, der für die alltägliche Wahrnehmung, für die Entschlüsselung der vertrauten Gegenstände gilt: Es gibt keine Wahrnehmung, die nicht einen unbewußten Code einschlösse; dem Mythos vom „reinen Auge“ als einer Begnadung, wie sie allein der Einfalt und der Unschuld zuteil wird, kann nicht nachdrücklich genug widersprochen werden. Deshalb neigen die ungebildeten Betrachter unserer Gesellschaften so sehr dazu, eine „realistische Darstellung“ zu fördern, da sie über keine spezifischen Wahrnehmungskategorien verfügen und daher auf die tradierten Kunstwerke keinen anderen als den Schlüssel anwenden können, mit dessen Hilfe sie die Gegenstände ihres täglichen Umgangs als sinnvoll begreifen.² Das minimale, anscheinend unmittelbare Verständnis, wie es sich einem Blick erschließt, der gewissermaßen über keinerlei Rüstzeug verfügt, ein Verständnis, das diesen Blick beispielsweise ein Haus oder ein Baum zu erkennen gestattet, setzt zum Teil immer noch eine Übereinkunft hinsichtlich der Kategorien voraus, die die Gestaltung des

besonders gelungene Realisierung der „menschlichen Natur“ in ihrer Universalität vorzustellen.

2 Das Ideal der „reinen“ Wahrnehmung des Kunstwerks im eigentlichen Sinne eines „reinen“ Werkes der Kunst setzt einen langen historischen Prozeß voraus, der die Kunst „reingiebt“: der Prozeß dieser Autonomisierung beginnt mit dem Augenblick, in dem das Kunstwerk seine magischen und religiösen Funktionen verliert, und schreitet fort in dem Maße, wie sich eine relativ autonome Kategorie Professioneller bildet, die die Kunst als Beruf betreiben und daher dazu neigen, keine anderen Regeln als die der künstlerischen Tradition selbst anzuerkennen, die sie von ihren Vorläufern übernahmen und die für sie zumindest eine Ausgangsbasis bilden, von der aus sie weiter arbeiten oder von der sie sich abstoßen. Ihnen gelingt es mit der Zeit, Ihre Produktion und Ihre Produkte von jeglicher sozialer Nutzenwendung zu befreien, d. h. von der Respektierung moralischer Zensuren, ästhetischer Programme einer Kirche, die Proselyten sucht, von akademischen Kontrollen oder von Aufträgen einer politischen Macht, die dazu neigt, die Kunst als Propagandainstrument zu betrachten.

Die allmähliche Bildung eines relativ autonomen intellektuellen Kräftefeldes vollzieht sich in Zusammenhang mit der Explikation und Systematisierung der Prinzipien einer spezifisch ästhetischen Legitimität: der Vorrang des „wie man etwas sagt“ vor dem „was man sagt“, der Primat der Form über die Funktion, die feierliche Bestätigung des vordem der unmittelbaren Nachfrage unterworfenen Subjekts, das nun ins Zentrum eines reinen Spiels der Farben, Nuancen und Formen rückt, führt schließlich dazu, die Unerkennbarkeit und Unersetzlichkeit des Schaffenden zu bestätigen, indem man den Akzent auf den hermeneutischen und einzigartigen Aspekt des Produktionsaktes legt.

Die Eroberung der Form und ihr Primat über die Funktion ist der spezifischste Ausdruck der Autonomie des Künstlers und seines Anspruchs auf das Verfügungsrecht über die Prinzipien einer spezifisch ästhetischen Legitimität. Indem die moderne Kunst dem Betrachter *kategorisch* eine Disposition abverlangt, die die Kunst früher nur *bedingte* von ihm forderte, führt sie und insbesondere die nicht figurative Kunst, die das „Sujet“ abschafft, den absoluten Triumph der Form und mit ihr des Künstlers herbei, wodurch sie eine neue Beziehung zwischen Künstler und Publikum oder, was auf dasselbe hinausläuft, zwischen der Form des Werkes, die allein der Künstler beherrscht, und der Funktion des Werkes herstellt. Kurzum, die spezifisch ästhetische Betrachtungsweise ist ein Produkt (oder Nebenprodukt) einer Transformation der künstlerischen Produktionsweise, die durch die Erziehung unablässig reproduziert werden muß.

Wirklichen bestimmen, wie eine historische Gesellschaft sie für „realistisch“ hält. (Siehe Anm. zu 1.3.1)

1.3 Eine Theorie, die bei dem spontanen Wahrgenommenen stehenbleibt, stützt sich allein auf die Erfahrung des Vertrauten und unmittelbar Verständlichen, beschränkt sich somit auf einen Sonderfall, der sich gar nicht als einen solchen erkennt.

1.3.1 Die Gebildeten sind die Eingeborenen der oberen Bildungssphäre und neigen daher zu einer Art von Ethnozentrismus, den man Klasseneethozentrismus³ nennen könnte. Und zwar deshalb, weil eine Wahrnehmungsweise für natürlich (d. h. zugleich selbstverständlich und quasi in der Natur begründet) gehalten wird, die doch nur eine unter anderen möglichen ist und durch eine mehr oder weniger dem Zufall überlassene oder zielgerichtete, bewusste oder unbewusste, institutionalisierte oder nicht institutionalisierte Erziehung erworben wird. „Für den, der zum Beispiel eine Brille trägt, die abstandsmäßig so nahe ist, daß sie ihm 'auf der Nase sitzt', ist dieses gebrauchte Zeug unweltlich weiter entfernt als das Bild an der gegenüber befindlichen Wand. Dieses Zeug hat so wenig Nähe, daß es oft zunächst gar nicht auffindbar wird.“ (Heidegger 1984: 107)

Faßt man Heideggers Analyse in metaphorischem Sinne auf, so kann man sagen, daß die Illusion des „reinen“, im Sinne eines „unbebrillten Auges“ ein Merkmal derjenigen ist, die die Brillen der Bildung tragen und die gerade das nicht sehen was ihnen zu sehen ermöglicht, und ebensowenig sehen, daß sie nicht sehen könnten, nähme man ihnen, was ihnen erst zu sehen erlaubt (Heidegger 1984: 163).

1.3.2 Umgekehrt befinden sich diejenigen, die dem etablierten Bildungsstand völlig unbemittelt gegenüberstehen, in einer Situation, die ganz und gar der des Ethnologen ähnelt, der sich einer fremden Gesellschaft gegenübersteht und z. B. einem Ritual beiwohnt, zu dessen Verständnis ihm der Schlüssel fehlt. Die Verwirrung und die Blindheit der ungebildeten Betrachter gegenüber kulturellen Produkten erinnert objektiv daran, daß die Wahrnehmung von Kunstwerken vermittelte Entschlüsselung ist: Die von den ausgestellten Werken angebotene Information, die die Entschlüsselungsfähigkeiten des Betrachters übersteigt, sieht dieser so an, als besäße sie keinerlei Bedeutung, genauer gesagt, keine Struktur-

3 Gerade diese Art von Ethnozentrismus führt dazu, daß man eine Darstellung des Wirklichen für realistisch hält, die als „objektiv“ nicht dank ihrer Übereinstimmung mit der Wirklichkeit der Dinge selbst gilt, (da diese „Wirklichkeit“ sich stets nur durch sozial bedingte Wahrnehmungsformen erschließt) sondern aufgrund der Konformität der Regeln, nach denen die Syntax ihrer sozialen Anwendung sich richtet - mit einer gesellschaftlich bestimmten objektiven Anschauung der Welt; indem die Gesellschaft bestimmte Darstellungen des „Wirklichen“ (z. B. der Photographie) für das Patent des „Realismus“ hält, bestätigt sie sich selbst ihre tautologische Gewißheit, daß ein Bild des Wirklichen, das ihrer Vorstellung von der Wirklichkeit konform ist, „objektiv“ sei.

nung und Organisation, da er sie nicht zu „dekodieren“, d. h. in verständliche Form zu bringen vermag.

1.3.3 Die wissenschaftliche Erkenntnis unterscheidet sich vom naiven Erlebnis (das sich als Verwirrung oder unmittelbares Verstehen äußert) insoweit, als sie ein Wissen um die Bedingungen der Möglichkeit einer angemessenen Betrachtung einschließt. Gegenstand der Kunstwissenschaft ist die Kultur, da sie sowohl diese Wissenschaft wie auch ein unmittelbares Verständnis des Kunstwerks erst ermöglicht. Der naive Betrachter unterscheidet sich vom Kunsthistoriker insofern, als letzterer um seine Situation weiß“ (Panofsky 1955b: 17). Man hätte freilich ohne Zweifel einige Mühe, alle realen Kunsthistoriker unter einen Begriff zu bringen, von dem Panofsky eine allerdings zu normativ gefärbte Definition vorschlägt.

2. Ein jeder Akt der Entschlüsselung bedient sich eines mehr oder weniger komplexen und mehr oder weniger vollständig verfügbaren Codes.

2.1 Das Kunstwerk (wie jedes kulturelle Gebilde) vermag Bedeutungen unterschiedlichen Niveaus zu liefern, je nach dem Interpretationsschlüssel, den man auf das Werk anwendet. Die Bedeutungen niederen Niveaus, d. h. die alleroberflächlichsten, bleiben daher partial und verkürzt, also Irrtümern ausgesetzt, solange man nicht auf die Bedeutungen höheren Grades achtet, von denen sie umfaßt und transfiguriert werden.

2.1.1 Panofsky zufolge stößt die elementarste Erfahrung zunächst „auf die primäre Sinnschicht, in die wir aufgrund unserer ... Daseinserfahrung eindringen können“, mit anderen Worten, auf einen „Phänomensinn“, der sich in einen „Sach- und Ausdrucks-Sinn“ aufteilen läßt: Dieses Verständnis bedient sich „demonstrativer Begriffe“, die nur die wahrnehmbaren Eigenschaften des Werkes bezeichnen (das ist der Fall, wenn man einen Pfirsich als samtig oder einen Schleier als duftig beschreibt) oder die emotionale Erfahrung erfassen, die diese Eigenschaften bei dem Betrachter erregen, wenn man z. B. von ersten oder heiteren Farben spricht. Um zur „sekundären Sinnschicht zu gelangen, die sich nur aufgrund eines literarisch übermittelten Wissens erschließt“, und die als „Region des Bedeutungssinnes“ bezeichnet werden kann, bedarf es „sachgerechter“ Begriffe, die über die einfache Bezeichnung wahrnehmbarer Eigenschaften hinausgehen und eine richtige Interpretation des Werkes gewährleisten, da sie die stilistischen Eigentümlichkeiten des Kunstwerkes erfassen. Im Innern dieser sekundären Sinnschicht unterscheidet Panofsky einerseits „die sekundäre oder konventionelle Vorlage“, d. h. die „Themen oder Begriffe, die sich in den Bildern, Geschichten oder Allegorien“ manifestieren (wenn z. B. eine nach einer gewissen Anordnung um einen Tisch herumsetzende Gruppe das Abendmahl darstellt), deren Entschlüsselung der Ikonographie zufällt, und andererseits „den immanenten Sinn oder Gehalt“, den die ikonologische Interpretation nur unter der Bedingung zu erfassen vermag, daß sie

die ikonographischen Bedeutungen und Kompositionsmethoden als Symbole einer Kultur, als Ausdruck der Kultur einer Epoche, einer Nation oder einer Klasse behandelt oder sich bemüht, die „fundamentalen Gestaltungsprinzipien zu entfalten, die die Auswahl und Darstellung der Motive ebenso wie die Produktion und Interpretation der Bilder, Geschichten und Allegorien stützen und selbst der formalen Komposition und den technischen Verfahren Sinn verleihen“ (Panofsky 1925: 129ff.; Panofsky 1932: 103 ff.).

Der Sinn, den diese primäre Dekodierung erfährt, erweist sich als völlig verschieden, je nachdem ob die ästhetische Erfahrung bei diesem ersten Schritt stehenbleibt, oder ob er sich einer einheitlichen Erfahrung integriert, die die höheren Ebenen der Bedeutung umfaßt. Nur von einer ikonologischen Interpretation aus gewinnen die formalen Arrangements und technischen Verfahren ihren Sinn und durch sie wiederum die formalen und expressiven Eigenschaften, womit sich zugleich die Mängel einer prae-ikonographischen oder prae-ikonologischen Interpretation enthüllen. Im Rahmen einer adäquaten Erkenntnis des Werkes gliedern sich die verschiedenen Ebenen in hierarchisierte Systeme, in denen das Umfassende seinerseits umfaßt und das Signifikat seinerseits signifikant wird.

2.1.2 Eine Wahrnehmung, die ohne dieses Rüstzeug auf das Erfassen der primären Eigenschaften reduziert bleibt, ist grob und verkürz. Entgegen dem „Dogma der unbefleckten Erkenntnis“, wie man mit Nietzsches Worten die Grundlage der romantischen Vorstellung von ästhetischer Wahrnehmung bezeichnen könnte, bleibt das Verständnis der „expressiven“ und, wenn man so sagen darf, „physiognomischen Eigenschaften“ des Werkes nur eine niedere und verstümmelte Form der ästhetischen Erfahrung, da sie sich mangels Unterstützung, Kontrolle und Korrekturen in Form von Kenntnissen auf dem Gebiet des Stils, der Typen und kulturellen Zeugnisse eines Schlüssels bedient, der weder schlüssig noch spezifisch ist. Zweifellos kann man zugestehen, daß die innere Erfahrung als Fähigkeit einer emotionalen Antwort auf die Konnotation des Kunstwerkes (im Gegensatz zu seiner Denotation) einen der Schlüssel der Erfahrung von Kunst bildet. Raymond Ruyer stellt indessen sehr zu Recht die Bedeutung, die er als „epikritisch“ bezeichnet, der Expressivität entgegen, die er als „protopatisch“, d. h. als primitiver, abgegriffener, von niederen Niveaus und eher zum Stammbirn gehörig betrachtet, während er die „Bedeutung“ dem Gebiet der Hirnrinde zuordnet.

2.1.3 Die soziologische Beobachtung gestattet es, jene positiv gewordenen Wahrnehmungsformen zu entdecken, die den verschiedenen Ebenen entsprechen, die die theoretischen Analysen durch methodische Distinktion aufstellen. Jedes kulturelle Produkt, von der Küche über den Westen bis zur seriellen Musik, kann zum Gegenstand verschiedener Arten von Verständnis werden, die vom einfachsten und alltäglichen Erlebnis bis zum gebildeten Genuß reichen. Die Ideologie vom „reinen Auge“ geht an der Tatsache vorbei, daß das Gefühl oder die Wahrnehmung, die das Kunstwerk hervorruft, einen unterschiedlichen Wert haben kann, je nachdem, ob das ästhetische Erlebnis dabei stehenbleibt oder sich einer angemessenen Erfahrung des Kunstwerkes einfügt. Man kann daher durch Abstraktion zwei entgegengesetzte und extreme Formen des ästhetischen Vergnügens unterscheiden, zwischen denen es alle möglichen Zwischenstufen gibt, einmal das *Vergnügen*, das der ästhetischen, auf die einfache *aisthesis* beschränkten Wahrnehmung entspricht, und dem Genuß, den der gelehrte Geschmack bereitet, der nun einmal die notwendige, wenn auch nicht zureichende Bedingung einer angemessenen Entscheidung bildet.

Wie die Malerei ist auch die Wahrnehmung von Malerei ein mentaler Akt, zumindest sofern sie den immanenten Wahrnehmungsnormen entspricht, m. a. W., sofern die ästhetische Intention des Betrachters mit der ästhetischen Intention des Werkes zusammenfällt (die nicht mit einer Intention des Künstlers zu identifizieren ist).

2.1.4 Auch eine Wahrnehmung von Kunstwerken, die über keinerlei Rüstzeug verfügt, ist darauf angelegt, das Niveau der Gefühle und Affektionen, d. h. die reine und simple *aisthesis* zu überschreiten: Die assimilatorische Interpretation, die dazu führt, die verfügbaren Interpretationsschemata (eben jene, die es gestatten, die vertraute Welt als sinnvoll aufzufassen) auf eine unbekannte und fremde Welt zu übertragen, zwingt sich als ein Mittel auf, um die Einheit einer integrierten Wahrnehmung wieder herzustellen. Diejenigen, die die Werke des überlieferten Bildungsgutes als fremde Sprache sprechen, sind dazu verurteilt, ihrem ästhetischen Verständnis Kategorien und Werte zu substituieren wie die, nach denen ihre alltägliche Wahrnehmung sich orientiert, und wonach sich ihre praktischen Urteile bemessen, die den Gegenständen selbst aber äußerlich sind. Die Ästhetik der verschiedenen sozialen Klassen ist daher ausnahmslos nur eine Dimension ihrer Ethik (oder, ihres Ethos): daher erscheinen die ästhetischen Neigungen der Kleinbürger als systematischer Ausdruck einer asketischen Grundhaltung, die sich auch in anderen Bereichen ihres Daseins ausdrückt.

2.2 Das Kunstwerk im Sinne eines symbolischen - und nicht so sehr ökonomischen - Gutes (auch das nämlich kann es sein) existiert als Kunstwerk überhaupt nur für diejenigen, der die Mittel besitzt, es sich anzueignen, d. h. es zu entschließen.⁴

4 Die Gesetze, die die Rezeption der Kunstwerke bestimmen, bilden einen Spezialfall der Gesetze der Bildungsvermittlung: wie immer die Natur der Botschaft, ob religiöse Prophanie oder politische Rede, ob Reklamebild oder technischer Gegenstand etc., beschaffen sein mag, die Rezeption hängt von den Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungskategorien der Rezipienten ab, so daß in einer hochdifferenzierten Gesellschaft eine enge Beziehung zwischen der Natur und Qualität der ausgesandten Informationen und der Struktur des Publikums besteht. Ihre Lesbarkeit und Durchschlagkraft sind so größer, je direkter sie auf implizite oder explizite Erwartungen antworten, die die Rezipienten prinzipiell ihrer Erziehung durch das Elternhaus und ihren sozialen Bedingungen (d. h. auf dem Gebiet des Bildungswissens zumindest ihrer Erziehung durch die Schule) verdanken. Durch den unmerklichen Druck der Bezugsgruppe werden diese Erwartungen in Form unaufhörlicher Mahnungen, sich an die soziale Norm zu halten, aufrecht erhalten, unterstützt und verstärkt. Auf der Grundlage dieser Entsprechung zwischen dem Emissionsniveau der Botschaft und der Struktur des Publikums, die als

2.2.1 Der Grad der ästhetischen Kompetenz eines Subjekts bemißt sich danach, inwieweit es die zu einem gegebenen Augenblick verfügbaren und zur Aneignung des Kunstwerks erforderlichen Instrumente, d. h. die Interpretationsschemata beherrscht, die die Bedingung der Appropriation des künstlerischen Kapitals, m. a. W. die Bedingung der Entschlüsselung von Kunstwerken bilden, wie sie einer gegebenen Gesellschaft zu einem gegebenen Zeitpunkt offeriert werden.

2.2.1.1 Die ästhetische Kompetenz kann vorerst als die unerläßliche Kenntnis der möglichen Unterteilungen eines Universums von Vorstellungen in komplementäre Klassen bezeichnet werden. Die Beherrschung dieser Art von Gliederungssystem gestattet es, jedem Element innerhalb einer Klasse, die sich notwendig in Beziehung zu einer anderen Klasse definiert, seinen Ort zuzuweisen. Eine solche Klasse konstituiert sich daher aus allen künstlerischen, bewußt oder unbewußt berücksichtigten Vorstellungen, die nicht zur fraglichen Klasse gehören. Der *genümlische Stil* einer Epoche oder sozialen Gruppe ist nichts anderes als eine solche, in Beziehung zu allen Werken desselben Universums definierte Klasse. Die Werke, die das betreffende Werk ausschließt, bilden daher ihr Komplement. Die Zuerkennung (oder, wie die Kunsthistoriker in der Sprache der Logik sagen, die *Attribution*) vollzieht sich durch sukzessive Eliminierung der Möglichkeiten, auf die sich die Klasse (negativ) bezieht, der die effektiv realisierte Möglichkeit im betrachteten Werk angehört. Daran wird sofort ersichtlich, daß die Unsicherheit, welche der differenten Merkmale dem betrachteten Werk zuzurechnen sind (Autoren, Schulen, Epochen, Stile, Themen etc.), sich beheben läßt, indem man verschiedene, als Gliederungssysteme fungierende Codes anwendet: dies kann ein spezifisch künstlerischer Code sein, der z. B. die Entschlüsselung der spezifischen stilistischen Merkmale ermöglicht und damit das betrachtete Werk derjenigen Klasse zuzuordnen erlaubt, die sich als die Gesamtheit der Werke einer Epoche, einer Gesellschaft, einer Schule oder eines Autors („Das ist ein ‚Cezanne‘“) konstituiert, oder der Code des alltäglichen Lebens, d. h. die unerläßliche Kenntnis der möglichen Unterteilungen in komplementäre Klassen der Welt der Signifikanten und der Signifikate und der Korrelationen zwischen den Aufteilungen der einen und der anderen. Dieser Code ermöglicht es, die betreffende, als ein Zeichen verstandene Vorstellung einer Klasse von Signifikanten zuzuordnen. Von daher weiß man dank der Korrelationen zur Welt der Signifikate, daß das entsprechende Signifikat zu der und der Klasse von Signifikaten gehört („Das ist ein Wald“).⁵

Im ersten Falle bezieht sich der Betrachter auf die *Art und Weise*, wie die Blätter oder die Wolken *behandelt* werden, d. h. auf die stilistischen Hinweise,

Indikator des Rezeptionniveaus behandelt wurde, konnte das mathematische Modell der Museumsbesucher konstruiert werden. (Bourdieu, Darbel und Schnapper 1966: 99 ff.)

5 Um zu zeigen, daß dies die Logik der Transmission von Botschaften im täglichen Leben ist, braucht man nur diesen, in einem Restaurant gehörten Wortwechsel zu zitieren: „Ein Bier!“ - „Glas oder Flasche?“ - „Glas.“ - „Helles oder Pils?“ - „Pils.“ - „Münchener oder Dortmunder?“ - „Dortmunder.“

indem er der realisierten, charakteristischen Möglichkeit einer Klasse von Werken im Gegensatz zur Gesamtheit der stilistischen Möglichkeiten ihren Ort zuweist; im anderen Fall fährt er die Blätter oder Wolken als Indikatoren oder Signale auf, die er, im Sinne der entwickelten Logik, den Bedeutungen assoziiert, die der Darstellung transzendent sind („Das ist eine Pappel, das ist ein Stumm“).

2.2.1.2 Die Kunstkompetenz erweist sich also als die unerläßliche Kenntnis der spezifisch künstlerischen Unterteilungsprinzipien, die es gestatten, einer Darstellung durch Gliederung der *stilistischen* Indikatoren, die sie enthält, im Rahmen der Darstellungsmöglichkeiten, die den gesamten Bereich der Kunst konstituieren, ihren Ort zuzuweisen, nicht aber im Rahmen der Vorstellungsmöglichkeiten, die das Universum der alltäglichen Gegenstände (oder, genauer gesagt, der Gebrauchsgegenstände) oder der Welt der Zeichen bilden; denn das tiefe darauf hinaus, sie als ein einfaches Dokument, d. h. als ein simples Kommunikationsmittel zu behandeln, das die Aufgabe hätte, eine ihm selbst transzendente Botschaft zu übermitteln. Das Kunstwerk auf spezifisch ästhetische Weise zu betrachten, d. h. als etwas, das nichts außer sich selbst bedeutet, heißt daher nicht, wie oft behauptet wird, es so zu betrachten, daß man es weder psychisch noch intellektuell auf irgend etwas anderes bezöge als es selbst, heißt also nicht, sich dem betrachteten Werk in seiner unabsehbaren Einzigartigkeit zu überlassen, sondern dessen distinktive stilistische Züge zu ermitteln, indem man es in Beziehung zu allen Werken (und nur zu diesen Werken) setzt, die insgesamt die Klasse bilden, der es angehört. Dagegen ist der Geschmack der unteren Klassen gekennzeichnet im Sinne dessen, was Kant in der *Kritik der Urteilskraft* einen „barbarischen Geschmack“ nennt, gekennzeichnet nämlich durch die Abneigung oder Unfähigkeit, zwischen dem, „was gefällt“ und dem „was Vergnügen bereitet“, genauer gesagt, zwischen dem „interessenslosen Wohlfallen“, dem einzigen Garant der ästhetischen Qualität der Betrachtung, und dem Interesse der Sinne zu unterscheiden, wodurch sich das „Angenehme“ oder das „Verstandesinteresse“ bestimmt: Dies Interesse fordert nämlich von jedem Bild, daß es eine Funktion erfüllen soll, und sei es nur die eines Zeichens. Daher steckt hinter dieser „funktionalistischen“ Vorstellung vom Kunstwerk sehr häufig die Abneigung gegen alles, was mühselos entstanden ist, der Hinweis auf den Kult der Arbeit oder der Wertschätzung des „Instruktiven“ (im Gegensatz zum Interessanten) oder eine gewisse Hilflosigkeit, Ermangelung eines spezifisch stilistischen Gliederungsprinzips, d. h. die Unfähigkeit, jedem besonderen Wert im Universum der Darstellungen seinen Ort zuzuweisen.⁶ Daher ist ein Kunstwerk, von dem diese unteren Klassen erwarten, daß es ohne Doppelsinnigkeiten eine dem Signifikanten transzendente Botschaft ausdrücke, für diejenigen,

6 Die Prinzipien des „gout populaire“ lassen sich den Meinungen, die man über die Werte des etablierten Bildungsbestandes heft, z. B. Malerei oder Plastik (da diese wegen ihres hohen Grades von sozialer Legitimation in der Lage sind, Urteile zu erzwingen, die zur Konformität tendieren), weniger gut entnehmen als den Meinungen über photographische Produktion und den Urteilen über Photographien (Bourdieu 1965: 113-134).

die über keinerlei Rüstzeug verfügen, um so verwirrender, je mehr (wie es in den nicht figurativen Künsten der Fall ist) die erzählende und designative Funktion entfällt.

2.2.1.3 Der Grad der Kunstkompetenz hängt nicht nur davon ab, in welchem Grade man das verfügbare Gliederungssystem beherrscht, sondern bestimmt sich zugleich an der Komplexität oder Verfeinerung dieses Systems. Seine Qualität bemisst sich also danach, inwieweit es geeignet ist, eine Reihe sukzessiver, mehr oder weniger großer Unterteilungen im Rahmen der gesamten Vorstellmöglichkeiten vorzunehmen und von daher mehr oder weniger grob unterteilte Klassen zu bestimmen. Für denjenigen, der lediglich in der Lage ist, einen Unterschied zwischen romanischer und gotischer Kunst festzustellen, figurieren alle gotischen Kathedralen innerhalb einer Klasse, bleiben also zugleich ununterschieden, während eine größere Kompetenz die Unterschiede zwischen der Früh-, Hoch- und Spätgotik oder sogar noch innerhalb eines jeden dieser Stile, Werke einer Schule oder sogar eines Architekten zu erkennen gestattet.

Daher ist das Verständnis derjenigen Züge, die die Originalität der Werke einer Epoche in Beziehung zu denen einer anderen Epoche oder im Rahmen dieser Klasse ausmachen, d. h. der Werke einer Schule oder einer Künstlergruppe in Beziehung zu einer anderen, oder darüber hinaus der Werke eines Autors zu den anderen Werken seiner Schule oder seiner Epoche, oder schließlich des besonderen Werkes eines Autors in Beziehung zur Gesamtheit seiner Werke, nicht zu trennen vom Verständnis der *Redundanzen*, d. h. der typischen Behandlungsweisen des malerischen Stoffes, die einen Stil kennzeichnen: kurz gesagt, um überhaupt Ähnlichkeiten erfassen zu können, ist ein impliziter oder ausdrücklicher Begriff von Unterschieden und Unterscheidungen immer schon vonnöten, wie auch im umgekehrten Fall.

2.3 Der künstlerische Code als ein System der möglichen Unterteilungsprinzipien in komplementäre Klassen der gesamten Darstellungen, die einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt offeriert werden, hat den Charakter einer gesellschaftlichen Institution.

2.3.1 Als ein historisch entstandenes und in der sozialen Realität verwurzelt System, hängt die Gesamtheit dieser Wahrnehmungsinstrumente, die die Art der Appropriation der Kunst- (und allgemeiner der „Kultur“-) Güter in einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt bedingt, nicht von individuellem Willen und Bewußtsein ab. Sie zwingt sich den einzelnen Individuen auf, meist ohne daß sie es merken, und bildet von daher die Grundlage der Unterscheidungen, die sie treffen können, wie auch derer, die ihnen entgegen.

Jede Epoche organisiert die Gesamtheit ihrer künstlerischen Darstellungen gemäß einem Gliederungssystem, das ihr in eigenümlicher Weise anhaftet, indem sie Verwandtschaften zwischen Werken sieht, die andere Epochen voneinander schieben, und die Werke voneinander trennt, die andere Epochen in engem Zu-

sammenhang sahen: darum haben die Individuen Mühe, andere Unterschiede zu bemerken als diejenigen, welche ihnen ihr verfügbares Gliederungssystem festzustellen gestattet. „Nehmen wir an,“ schreibt Longhi, „die französischen Naturalisten zwischen 1680 und 1880 hätten ihre Werke nicht mit ihren Namen signiert und keine Kritiker und Journalisten von der Intelligenz eines Geoffroy oder Duret als Herolde zur Seite gehabt. Stellen wir uns vor, man hätte sie aufgrund eines Wandels des Geschmacks und eines Verfalls der wissenschaftlichen Forschung über einen langen Zeitraum hin, während hundert oder hundertfünfzig Jahren vergessen. Was würde nun zuerst geschehen, falls das Interesse sich ihnen wieder zuwenden? Es ließe sich unschwer vorhersehen, daß man in einer ersten Phase der Untersuchung damit begönne, in den verstümmten Materialien mehrere eher symbolische als historische Entitäten zu unterscheiden. Die erste trüge den symbolischen Namen Manets, der einen Teil des Jugendwerkes von Renoir und, wie ich fürchte, sogar einige Gervex, von dem gesamten Gonzales ganz zu verschweigen, sowie schließlich den ganzen Morizot und den gesamten jungen Monet verschlingen würde: was den ebenfalls zum Symbol gewordenen späteren Monet angeht, so verschlänge er fast den ganzen Sisley, einen Großteil von Renoir und, noch schlimmer, einige Dutzend Boudins, mehrere Lebours und mehrere Lépinès. Es ist keineswegs ausgeschlossen, daß einige Pissaros und sogar, eine wenig schmeichelhafte Belohnung, mehr als ein Guillaumin Cézanne zugeschrieben würden.“ (R. Longhi, zit. nach Joffroy 1959: 100-101)

Noch überzeugender als diese Art imaginärer Variation ist die historische Studie von Berne Joffroy über die sukzessiven Vorstellungen, die man sich von dem Werk Caravaggios machte. Sie zeigt, daß das öffentliche Image, das die Individuen einer bestimmten Epoche von einem Künstler oder Werk haben, aus den historisch entstandenen, also historisch sich ändernden Wahrnehmungsinstrumenten resultiert, die ihnen die Gesellschaft liefert, der sie angehören: „Ich weiß sehr wohl, was man über die Urheberschaftsquerelen sagt; sie hätten mit Kunst nichts zu tun, seien kleinlich und die Kunst sei groß (...). Die Vorstellung, die wir uns von einem Künstler machen, hängt nun einmal von den Werken ab, die man ihm zuschreibt, und färbt, ob wir es wollen oder nicht, diese globale Vorstellung, die wir von ihm haben, den Blick, der auf ein jedes seiner Werke fällt“ (Joffroy 1959: 9)⁷. Daher bildet die Geschichte der Wahrnehmungsinstrumente eines Werkes die unerlässliche Ergänzung zu der Geschichte seiner Produktionsinstrumente, da ein jedes Werk in gewisser Weise zweimal gemacht wird, nämlich einmal vom Urheber und einmal vom Betrachter oder, genauer, von der Gesellschaft, der dieser Betrachter angehört.

⁷ Man mußte einmal in systematischer Form die Beziehung zwischen der Transformation der Wahrnehmungsinstrumente und der künstlerischen Produktionsinstrumente untersuchen, da die Entwicklung der öffentlichen Vorstellung von den Werken der Vergangenheit unablässig an die Entwicklung der Kunst gekoppelt ist. Wie Lionelli Venturi feststellt, entdeckt Vasari von Michelangelo aus Giotto, gewinnt Belloni von Carrachi und Poussin aus ein neues Verständnis Raffaels.

2.3.2 Die durchschnittliche Lesbarkeit eines Kunstwerkes (in einer bestimmten Gesellschaft zu bestimmter Zeit) ist ein Resultat der Distanz zwischen dem Code, den das betreffende Werk objektiv erfordert, und dem sozialen Code als einer historisch bedingten Institution. Die Lesbarkeit eines Kunstwerkes hängt also für ein bestimmtes Individuum von dem Abstand zwischen dem mehr oder weniger komplexen und verfeinerten Code, den das Werk erfordert, und dem individuellen Sachverständnis ab. Dies wiederum richtet sich danach in welchem Grade der ebenfalls mehr oder weniger komplexe und verfeinerte soziale Code von den Individuen beherrscht wird. So hat nach Boris Schloezers Beobachtung je Epoche ihre melodischen Schemata, die es den Individuen möglich machen, die Struktur der Sequenzen und Töne, die diesen Schemata entsprechen, unmittelbar zu entsprechen, unmittelbar zu begreifen: Wir brauchen heute einiges Training, um am Gregorianischen Gesang Gefallen zu finden, und sehr viele Monodien des Mittelalters erscheinen uns nicht weniger verwirrend als beispielsweise eine Komposition Alban Bergs. Wenn aber eine Melodie ohne weiteres in unsere gewohnten Bezugsrahmen paßt, ist es nicht nötig, sie zu rekonstruieren. Ihre Einheit ist gegeben, und der Satz erreicht uns sozusagen wie ein Akkord en bloc. In diesem Falle kann sie wie ein Akkord oder Timbre eine magische Wirkung ausüben; handelt es sich dagegen um eine Melodie, deren Struktur nicht den traditionell besttigten Schemata entspricht - z. B. denen der Tradition der Italienischen Oper, Wagners oder des Schlaglers -, ist die Synthese nicht ohne Schwierigkeiten zu bewerkstelligen.

2.3.3 Da die Werke, die das künstlerische Kapital einer zu gegebenen Zeitpunkt gegebenen Gesellschaft bilden, unterschiedlich komplexe und verfeinerte Codes erfordern, die sich mehr oder weniger leicht oder schnell durch institutionalisierte Unterweisung aneignen lassen, unterscheiden sie sich je nach Art ihres Emissionsniveaus. Die oben aufgestellte Behauptung (2.3.2) läßt sich daher folgendermaßen umformulieren: Die Lesbarkeit eines Kunstwerkes hängt für ein bestimmtes Individuum von der Distanz zwischen dem Emissionsniveau⁸ (verstanden als Grad der immanenten Komplexität und Verfeinerung des vom Werk erforderten Codes) und dem Rezeptionsniveau ab (das sich daran bemißt, inwieweit das Individuum den sozialen Code beherrscht, der dem vom Werk erforderten Code mehr oder weniger angemessen sein kann). Jedes Individuum besitzt eine bestimmte und beschränkte Fähigkeit, die vom Werk angebotenen „Informationen“ aufzufassen, eine Fähigkeit, die von seiner Kenntnis des art- oder

gattungsspezifischen Codes des betreffenden Typs von Botschaft abhängt, z. B. der Malerei insgesamt oder aber der Malerei dieser oder jener Epoche, dieser oder jener Schule, dieses oder jenes Autors. Überspizität die Botschaft seine Verständnismöglichkeiten oder geht, genauer gesagt, der Code des Werkes aufgrund seiner Finesse oder Komplexität über den Code des Betrachters hinaus, so hat dieser gewöhnlich kein Interesse an etwas, das ihm als ein Wirrwarr ohne Sinn und Fug erscheint, als ein Spiel von Klängen oder Farben, ohne jede Notwendigkeit. Anders gesagt: gegenüber einer Botschaft, die für ihn zu reich oder, wie die Informationstheorie sagt „überwältigend“ (overwhelming) ist, fühlt er sich ratlos und bestürzt. (Vgl. 1.3.2)

2.3.4 Man kann, um die Lesbarkeit eines Kunstwerkes (oder einer Sammlung wie die der im Museum ausgestellten Werke) zu erhöhen und dem aus der Distanz möglicherweise resultierenden Mißverständnis abzuwehren, daher entweder das Emissionsniveau vermindern oder das Rezeptionsniveau erhöhen. Der einzige Weg, das Emissionsniveau zu vermindern, ist der, mit dem Werk zugleich auch den Code zu liefern, nach dem es kodiert ist; so etwa in Form einer (verbalen oder graphischen) Erläuterung, deren Code bereits teilweise oder vollständig vom Rezipienten beherrscht wird, oder eines Codes, der unaufhörlich zugleich den Code mit bereitstellt, nach dem er selbst zu entschlüsseln ist. Dies wäre der Code, der dem Modell der rationalisten pädagogischen Wissensvermittlung entspricht. Daran zeigt sich übrigens, daß eine jede Handlung, die darauf zielt, das Emissionsniveau zu vermindern, tatsächlich dazu beiträgt, das Rezeptionsniveau zu erhöhen.

2.3.5 Die Regeln, die in jeder Epoche die Lesbarkeit der zeitgenössischen Kunst bestimmen, bilden nur eine partiulare Anwendung des allgemeinen Gesetzes der Lesbarkeit. Die Lesbarkeit eines zeitgenössischen Werkes ist verschieden, je nachdem, in welcher Beziehung die Künstler in einer bestimmten Epoche, innerhalb einer bestimmten Gesellschaft, zum Code der vorangegangenen Epoche stehen: Man kann daher sehr grob klassische Epochen, in denen ein Stil seine eigene Vollendung erlangt und die Künstler, die die von einer als Erbe übernommenen *ars inveniendi* bereitgestellten Möglichkeiten bis zu deren Vollendung oder Erschöpfung ausbeuten, von Perioden des Bruchs unterscheiden, in denen man eine neue *ars inveniendi* erfindet, oder in denen sich eine neue generative Grammatik von Formen als Bruch mit den ästhetischen Traditionen einer Zeit und eines Milieus herabbildet. Die Kluft zwischen dem sozialen Code und dem von den einzelnen Werken geforderten Code ist aller Wahrscheinlichkeit nach in klassischen Perioden weniger tief als in Perioden des Bruches, jedoch unendlich viel schmäler als in Perioden kontinuierlichen Bruches wie etwa der heutigen. Die Transformation der künstlerischen Produktionsinstrumente geht der Transformation der Instrumente der Kunstwahrnehmung voraus, und der Wandel der Wahrnehmungsweisen vollzieht sich nur langsam, da es einen Typus von Kunstverständnis (ein Produkt der Verinnerlichung eines sozialen Codes, der den Verhaltensmustern und dem Gedächtnis so tief eingestanz ist, daß er auf unbewußter Ebene funktioniert) zu

entwurzelte gilt, um ihn durch einen anderen, neuen Code zu ersetzen, der notwendigerweise einen langen und komplizierten Prozeß der Verinnerlichung erfordert.⁹

Das Trägheitsmoment, das dem Kunstverständnis (oder, wenn man so will, dem *jeweiligen Habitus*) auf eigentümliche Weise inneohnt, bewirkt, daß in Perioden des „Bruches“ die mit Hilfe neuer künstlerischer Produktionsinstrumente hervorgebrachten Werke dazu verurteilt sind, über einen gewissen Zeitraum hinweg durch herkömmliche Perzeptionsinstrumente, nämlich eben diejenigen, die sie doch geschaffen wurden, wahrgenommen zu werden. Die Gebildeten, die der Bildung (culture) mindestens in dem Maße gehören, wie diese ihnen, neigen stets dazu, die ererbten Kategorien auf Werke ihrer Epoche zu applizieren. Dabei verkennen sie die unabwehrbare Neuartigkeit von Werken, die selbst noch die zu ihrer Wahrnehmung erforderlichen Kategorien bereitstellen (im Gegensatz zu jenen Werken, die man in einem sehr weiten Sinne akademisch nennen kann und die nur einen bereits schon vorhandenen Code, genauer gesagt, *Habitus* ins Werk setzen).

Die Bildungsformen, die sich dem Kult der anerkannten Werke einstiger Propheten weihen, stehen ebenso wie die Priester der Kultur, die sich gleich den Professoren der Organisation dieses Kultes widmen, in denkbar größtem Gegensatz zu den kulturellen Propheten, d. h. den Schaffenden, die die Routine des ritualisierten Eifers in Verwirrung bringen und hoch mit der Zeit ihrerseits zum Gegenstand des routinisierten Kultes der neuen Priester und der neuen Gläubigen werden. Wenn es stimmt, daß, wie Franz Boas sagt, „das Denken derjenigen, die wir als die gebildeten Klassen bezeichnen, hauptsächlich von den Idealen bestimmt wird, die ihnen von den vergangenen Generationen vermittelt wurden“ (Boas 1962: 196) so ist der völlige Mangel an Kunstverständnis nichtstets weniger weder die notwendige noch die zureichende Bedingung der angemessenen Wahrnehmung neuer bahnbrechender Werke oder, a fortiori, der Erzeugung solcher Werke. Die „Einfalt“ des Blicks wäre in diesem Falle nur die äußerste Form einer Verfeinerung des Auges. Die Tatsache, daß man über keinerlei Schlüssel verfügt, gewährleistet keineswegs, daß man deshalb Werke verstünde, die nichts anderes erfordern, als daß man alle herkömmlichen Schlüssel beiseite legt, um vom Werk selbst zu erwarten, daß es einem den Schlüssel zu seiner eigenen Entschlüsselung sendet - ganz im Unterschied zu der gängigen Annahme, daß diejenigen, die nicht über das Rüstzeug eines ausgebildeten Kunstverständnisses verfügen, sich am allerwenigsten etwas vormachen ließen: Die ideologische Vorstellung, daß sich die modernsten Formen der nichtfigurativen Kunst der kindlichen Unschuld oder der Unwissenheit leichter erschlossen als einem durch Schlausbildung (die man für deformierend hält) erworbenen Sachverständnis, wird nicht nur von den Tatsachen

9 Das gilt für jede kulturelle Produktion, künstlerische Form, wissenschaftliche oder politische Theorie, da die ehemaligen habituellen Einstellungen eine Revolution der sozialen Codes und sogar der sozialen Bedingungen der Produktion dieser Codes zu überleben vermögen.

widerlegt.¹⁰ Die bahnbrechendsten Formen der Kunst erschließen sich nämlich zunächst nur einigen „Virtuosen“ (deren avantgardistische Position sich immer zu einem großen Teil aus der Stellung heraus erklären läßt, die sie im intellektuellen Kräftefeld und in der Sozialstruktur einnehmen). Und zwar deshalb, weil diese Formen die Fähigkeit erfordern, mit allen Codes, natürlich zuerst mit dem der alltäglichen Existenz, brechen zu können. Diese Fähigkeit wird darüber hinaus einmal durch die häufige Beschäftigung mit Werken, die verschiedene Codes erfordern, erworben, und zum anderen durch die Erfahrung, daß die ganze Kunstgeschichte eine Folge von Brüchen mit etablierten Codes ist. Kurzum, die Fähigkeit, alle verfügbaren Codes aufzugeben, um sich dem Werk selbst in seiner zunächst unerhörten Befremdlichkeit zu überlassen, setzt die völlige Beherrschung des prinzipiellen Codes aller Codes voraus, der die angemessene Applikation der verschiedenen sozialen Codes regelt, wie sie die Gesamtheit der zu einem bestimmten Zeitpunkt verfügbaren Werke erfordert.

3. Da das Werk als Kunstwerk nur in dem Maße existiert, in dem es wahrgenommen, d. h. entschlüsselt wird, wird der Genuß, der sich aus dieser Wahrnehmung ergibt - mag es sich um den eigentümlichen ästhetischen Genuß oder um indirektere Privilegien, wie den Hauch von Exklusivität, den er verschafft, handeln - nur denjenigen zuteil, die in der Lage sind, sich die Werke anzueignen. Nur sie nämlich messen ihnen überhaupt Wert bei, und das nur deshalb, weil sie über die Mittel verfügen, sie sich anzueignen. Daher kann das Bedürfnis nach der Appropriation dieser Güter, die wie die Bildungsgüter überhaupt nur für diejenigen existieren, die sei es ihrer familiären Herkunft, sei es der Schule die nötigen Appropriationsmittel verdanken, sich nur bei denjenigen ausbilden, die in der Lage sind, es zu befriedigen, und kann es sich befriedigen, sobald man es verspürt.

3.1 Daher wächst einerseits im Unterschied zu den „primären“ Bedürfnissen das Bildungsbedürfnis als ein gebildetes Bedürfnis in dem Maße, in dem es befriedigt wird, da eine jede neue Appropriation zur Vermehrung der Appropriationsinstrumente (vgl. 3.2.1) führt und demzufolge zu einer größeren Befriedigung, die der neuen Appropriation entspricht. Auf der anderen Seite schwindet das Bewußtsein der Entbehrung in dem Maße, in dem diese Versagung selbst wächst, da diejenigen, die von den Appropriationsmitteln der Werke so gut wie vollständig abgeschnitten sind, zugleich dem Bewußtsein dieser Versagung am fernsten stehen.

10 Das Studium der typischen Merkmale des Publikums der europäischen Museen zeigt, daß diejenigen Museen, in denen Werke moderner Kunst angeboten werden, das höchste Ernissionsniveau, also das gebildetste Publikum aufweisen.

3.2 Die Bereitschaft zur Appropriation der kulturellen Güter ist das Produkt einer mehr dem Zufall überlassenen oder mehr spezifischen, institutionalisierten oder nicht institutionalisierten Erziehung, die das Kunstverständnis als Beherrschung der Instrumente zur Appropriation dieser Güter erzeugt (oder kultiviert) und das „Bildungsbedürfnis“ erst erschafft, indem sie die Mittel bereitstellt, es zu befriedigen.

3.2.1 Die wiederholte Beschäftigung mit Werken eines bestimmten Stils begünstigt eine unbewußte Verinnerlichung der Regeln, nach denen sich die Produktion dieser Werke vollzieht. Den Regeln der Grammatik gleich werden diese nicht als Regeln aufgefaßt und sind noch weniger ausdrücklich formuliert und formulierbar als jene: Der Liebhaber klassischer Musik braucht z. B. weder ein Bewußtsein noch eine Kenntnis der Gesetze zu haben, denen die Tonkunst gehorcht, an die er gewöhnt ist; sein geschultes Gehör führt jedoch dazu, daß er, sobald er einen Dominantakkord vernimmt, gebieterisch die Tonika erwartet, die ihm als die „natürliche“ Auflösung dieses Akkords erscheint. Daher fällt es ihm schwer, die immanente Stimmigkeit einer Musik zu begreifen, die auf anderen Prinzipien beruht. Die unbewußte Beherrschung der Appropriationsmittel, auf der die Vertrautheit mit den kulturellen Produkten basiert, bildet sich durch langdauernden Umgang als eine unmerklich lange Folge von „petites perceptions“ im Leibnizschen Sinne. Das Sachverständnis des Kenners (*connaissance*) ist eine „Kunst“, die wie eine Denk- oder Lebenskunst sich nicht ausschließlich in Form von Vorschriften und Geboten übermitteln läßt; ihre Erlernung setzt einen gleichwertigen und steten Kontakt zwischen Lehrer und Schüler in Form traditioneller Unterweisung voraus, d. h. den wiederholten Kontakt mit dem Werk (oder Werken derselben Klasse). Und ebenso wie der Lehrling oder Schüler unbewußt die Kunstregeln einschließlic derer, die dem Lehrer selbst nicht ausdrücklich bekannt sind, erlernen kann, wenn auch um den Preis einer nahezu völligen Selbstaufgabe, die eine Untersuchung und Auswahl der Elemente des beispielhaften Verhaltens ausschließt, kann der Liebhaber, indem er sich in gewisser Weise dem Werk überläßt, dessen Prinzipien und Konstruktionsregeln verinnerlichen, ohne daß ihm diese jemals ins Bewußtsein dringen und damit als Regeln ausdrücklich formuliert werden. Darin besteht der ganze Unterschied zwischen dem Kunsthistoriker und dem Kenner, der seinerseits meistens unfähig ist, die Ausgangsprinzipien seiner Urteile (vgl. 1.3.3) darzulegen. In diesem Bereich wie in anderen (z. B. dem des Erlernens der umgangssprachlichen Grammatik) fördert die Schulerziehung das bewußte Erfassen der Denk-, Wahrnehmungs- und Ausdrucksmodelle, die man bereits unbewußt beherrscht, indem sie die Grundlagen der kreativen Grammatik, z. B. die Gesetze der Harmonie und des Kontrapunktes oder die malerischen Kompositionsregeln, explizit darlegt. Gleichzeitig liefert sie das unerfäßliche Wort- und Begriffsmaterial, mittels dessen die zunächst auf rein intuitive Weise geahnten Unterschiede benannt werden. Die Gefahr des Akademismus steckt daher in jeder rationalisierten Pädagogik, da sie fast regelmäßig dazu führt, all das in ein Lehrgebäude

ausdrücklich bezeichneter und geübter häufiger negativ als positiv gefaßter Vorschriften, Rezepten und Formeln umzumünzen, was ein traditioneller Unterricht in Form eines in direkter Weise, *uno intuito*, erfaßten *Habitus*, als Stileinheit übermittel, die sich auf analytischem Wege nicht zerlegen läßt.

3.2.2 Der Umgang mit den Werken, wie man ihn durch Reiteration von Wahrnehmungen pflegt, bildete die privilegierte Form eines Erwerbs der Mittel zur Appropriation der Werke, weil das Kunstwerk sich stets als eine konkrete Individualität präsentiert, die sich niemals aus den Prinzipien und Regeln, die einen Stil definieren, ableiten läßt. Wie es sich im Falle des musikalischen Werkes ganz deutlich zeigt, könnten diskursive Übersetzungen - mögen sie auch noch so präzise und informativ sein - niemals eine Darbietung *hic et nunc* ersetzen, die aus keiner Formel ableitbar ist: Die bewußte oder unbewußte Meisterschaft auf dem Gebiet der Produktionsprinzipien und -regeln dieser Form gestattet es, deren Stimmigkeit und immanente Notwendigkeit durch eine der Konstruktion des Urhebers symmetrische Rekonstruktion zu erfassen. Anstatt jedoch das einzigartige Werk auf die Allgemeinheit eines Typus zu reduzieren, ermöglicht eine solche Rekonstruktion es vielmehr, die Originalität einer jeden Aktualisierung, genauer gesagt, Darbietung hinsichtlich der Prinzipien und Regeln, nach denen sie bewerkstelligt wurde, zu erfassen und zu bewerten. Wenn das Kunstwerk stets das doppelte Gefühl des Niedagewesenen und doch mit Notwendigkeit Eingetroffenen vermittelt, so deshalb, weil die einfallreichsten, improvisiertesten und originellsten Lösungen sich stets post festum aus den Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata (Kompositionsregeln, theoretischen Problemkreisen etc.) begreifen lassen. Sie nämlich lieben die technischen und ästhetischen Fragen, auf die das Werk antwortet, in dem gleichen Augenblick entstehen, in dem sie auch dem Autor bei der Suche nach einer aus dem Schema nicht ableitbaren Lösung die Richtung wiesen, eine Lösung, die insofern zwar unvorhersehbar war und dennoch a posteriori den Regeln einer Grammatik der Formen entspricht. Die endgültige Wahrheit des Stils einer Epoche, eines Autors oder einer Schule liegt letztlich nicht keimhaft in einer eigentümlichen Umgebung beschlossen, sondern definiert sich und ändert sich fortwährend von neuem als „Bedeutung im Werden“, die, wenn sie sich realisiert, zugleich mit sich selbst übereinstimmt oder aber auf sich selbst reagiert. Allein im fortwährenden Wechsel von Fragen, wie sie sich nur aus einem Geiste heraus und für einen Geist stellen können, der über einen bestimmten Typus mehr oder weniger einfallreicher Grundmuster verfügt, die sich ihrerseits der Anwendung der Schemata verdanken, jedoch fähig sind, das Ausgangsschema zu verändern, ergibt sich jene Einheit von Stil und Bedeutung, die nachträglich oft den Eindruck erweckt, als sei sie den Werken vorausgegangen, die das abschließende Gelingen ankündigen. Dieses verwandelt die verschiedenen Momente auf der zeitlichen Skala nachträglich in einfache, vorbereitende Entwürfe (vgl. Bourdieu 1974: 125): Stellt die Entwicklung eines Stils sich somit weder als autonome Entwicklung einer einzigen unveränderbaren Essenz noch als Schöpfung von unvorhersehbarer

Neuartigkeit dar, sondern eher als ein Hin und Her, das weder Vor- noch Rückgriffe ausschließt, so deshalb, weil der Habitus des Künstlers als eine Axiomatik von Schemata seine Wahl immerzu leitet, die, wenn auch nicht wohlüberlegt, nichtsdestoweniger systematisch erfolgt. Ohne in der Art ihrer Organisation ausdrücklich einem bestimmten Zweck zu gehorchen, ist diese Wahl doch Träger einer Art von Finalität, die sich allerdings erst post festum zu erkennen gibt. Wenn daher Werke, die durch eine Kette signifikanter Beziehungen miteinander verbunden sind, sich aus sich selbst heraus zum System konstituieren, vollzieht sich ihre Verketzung in einer Koppelung von Sinn und Zufall. Diese Verbindung stellt sich her, löst sich auf, um schließlich nach Regeln wieder zu entstehen, die um so beständiger sind, je mehr sie sich dem Bewußtsein entziehen. So bildet sich dieses System in einer ständigen Verwandlung, die beiläufige Ereignisse aus der Geschichte der technischen Verfahrensweise in die Stilgeschichte einbringt und ihnen dadurch Bedeutung verleiht. Es konstituiert sich in der Erfindung von Hindernissen und Schwierigkeiten, die im Namen eben jener Prinzipien auf den Plan gerufen scheinen, die doch zu ihrer Lösung hinführen und die mitunter, auch wenn sie sich vorübergehend dagegen sperren, im Dienste einer höheren Zweckmäßigkeit stehen.

3.2.3 Selbst wenn die Institution der Schule hinsichtlich eines spezifischen Kunstunterrichts nur einen untergeordneten Platz einnimmt (wie es in Frankreich und in vielen anderen Ländern der Fall ist), selbst wenn sie weder eine spezifische Anregung zur kulturellen Praxis noch ein Arsenal zusammenhängender und z. B. spezifisch auf Werke der Bildhauerei zugeschnittener Begriffe liefert, flößt sie doch eine bestimmte *Verrathheit* mit der Welt der Kunst ein (die konstitutiv ist für das Gefühl, zur gebildeten Klasse zu gehören), so daß man sich in ihr zu Hause und unter sich fühlt, als sei man der prädestinierte Adressat von Werken, die sich nicht dem ersten besten ausliefern: Diese Vertrautheit führt andererseits (zumindest in Frankreich und der Mehrzahl der europäischen Länder, die über die Institution „höhere Schule“ verfügen) dazu, eine Aufnahmebereitschaft für Bildung als dauerhafte und allgemein verbreitete Einstellung einzuschärfen, die die Anerkennung des Wertes von Kunstwerken und die Fähigkeit, sich diese Werke als art- und gattungsspezifische Kategorien anzudeuten, einschließt.¹¹ Obwohl der Lehr- und betrieb der Schule sich beinahe ausschließlich auf literarische Werke erstreckt, gelingt es ihm dennoch, eine übertragbare Bereitschaft zu erzeugen, nämlich alle von der Schule anerkannten Werke zu bewundern, bzw. das Pflichtgefühl einzupflanzen, bestimmte Werke oder, genauer gesagt, bestimmte Klassen von Werken zu verehren und zu schätzen, die nach und nach so erscheinen, als seien sie Attribute eines bestimmten Schul- und Sozialstatus. Auf der anderen Seite produziert dieser

11 Die Vermittlung durch die Schule erfüllt stets eine Legitimationsfunktion, und sei es nur durch die Bestätigung, die sie den Werken zuteil werden läßt, die sie, indem sie sie übermitteln, für würdig befindet, bewundert zu werden; auf diese Weise trägt sie dazu bei, die Hierarchie der kulturellen Güter zu definieren, die in einer gegebenen Gesellschaft zu gegebenem Zeitpunkt gültig ist. (Zum Problem der Hierarchie der „Kulturgüter“ und ihrer Legitimitätsgrade s. Bourdieu 1965: 134-138)

Lehrbetrieb eine ebenfalls allgemein verbreitete und übertragbare Fähigkeit, Autoren, Gattungen, Schulen und Epochen bestimmten Kategorien zuzuordnen zu können, sowie die Fähigkeit zur Handhabung der Schulkategorien der literarischen Analyse und der Beherrschung jenes Codes (vgl. 2.3.5), der den Gebrauch der verschiedenen Codes regelt. Dadurch wird es möglich, sich die entsprechenden Kategorien auch in anderen Bereichen anzueignen und die typischen Wissensbestände zu horten, die, selbst wenn sie äußerlich und anekdotisch bleiben, zumindest eine elementare Form des Verständnisses ermöglichen, so unangemessen diese auch sein mag.¹²

So ist ein erstes elementares Sachverständnis auf dem Gebiet der Malerei daran zu bemessen, inwieweit man ein Arsenal von Begriffen beherrscht, die es ermöglichen, Unterschiede zu benennen und, indem man sie benennt, sie zu begreifen. Dazu gehören die Eigennamen der berühmten Namen Leonardo, Picasso, van Gogh, die als Gattungskategorien fungieren, so daß man von einem Gemälde oder nicht figurativen Gegenstand sagen kann: „Das ist ein Picasso“, oder vor einem Werk, das deutlich oder weniger deutlich an die Manier des florentinischen Malers erinnert: „Das könnte man fast für einen Leonardo halten.“ Weiterhin gehören hierzu so weiträumige Kategorien wie die „Impressionisten“ (deren Definition sich von Gauguin bis zu Degas erstreckt), die „Niederländer“ oder schließlich die „Renaissance“. Es ist besonders bezeichnend, daß, wie Umfragen ergeben haben, die Zahl derjenigen Betrachter, die in Kategorien von Schulen denken, proportional zum Ausbildungsniveau und, allgemeiner gesagt, zu der vorhandenen Kenntnis von Gattungen anwächst, die nun einmal die unerlässliche Voraussetzung ist, Unterschiede wahrzunehmen und sich im Gedächtnis einzuprägen. Eigennamen, historische, technische oder ästhetische Begriffe sind daher um so zahlreicher und spezifischer verfügbar, je gebildeter die Betrachter sind, mit denen man es zu tun hat.

Die angemessene Wahrnehmung unterscheidet sich von der unangemessensten daher nur durch die Genauigkeit, den Reichtum und die Verfeinerung der angewandten Kategorien. Es handelt sich also keineswegs um ein Dementi dieser Behauptungen, wenn man feststellt, daß die Museenbesucher um so häufiger gerade den berühmtesten und durch den Schulunterricht in höchstem Grade anerkannten Gemälden ihre Gunst entgegenbringen, je weniger Unterricht sie genossen haben, während die modernen Maler, die die geringsten Chancen haben, einen Platz im

12 L. S. Wygotsky hat auf experimentellem Wege die Gültigkeit der generellen Gesetze auf dem Gebiet der schulischen Fähigkeiten aufgewiesen: „die unerlässlichen psychologischen Bedingungen der Erziehung sind in den verschiedensten Bereichen der Schule im großen Maße dieselben. Die in einem gegebenen Bereich genossene Erziehung beeinflusst die Entwicklung höherer Funktionen, die weit oberhalb der Grenzen dieses besonderen Bereiches liegen; die prinzipiellen psychologischen Funktionen, wie die verschiedenen Studienbereiche sie implizieren, hängen wechselseitig von einander ab. Ihre gemeinsame Basis liegt darin, inwieweit sie wirklich bewußt sind und mit Überlegung gehandhabt werden, Fähigkeiten, die als prinzipielle Resultate der Verschulung anzusehen sind.“ (Wygotsky 1962: 102).

Unterricht eingeräumt zu bekommen, nur von den Inhabern der höchsten Bildungsabschlüsse (zumeist Großstadtbewohnern) zitiert werden. Die Fähigkeit, Geschmacksurteile zu äußern, die man „persönlich“ nennt, ist letztlich ein Resultat der Art des Unterrichts, den man genossen hat: Die Freiheit, sich von den schulischen Zweigen zu befreien, besitzen nur diejenigen, die ihre Schulbildung ausserordentlich assimiliert haben, um ein freies Verhältnis zu der Art von Bildung zu gewinnen, wie eine Schule sie vermittelt, die so tief von den „Werten“ der herrschenden Klasse durchdrungen ist, daß sie sogar ihrerseits die mondäne Entwertung der Schulpraktiken übernimmt. Die scharfe Trennung zwischen der kanonischen, stereotypen bzw., wie Max Weber sagen würde, „routinieren“ und der authentischen Bildung, die sich vom Zerschneiden der Schule befreit hat, hat einen Sinn nur für jene kleine Zahl von Gebildeten, für die die Bildung eine „zweite Natur“ geworden ist, eine „Natur“, die alle Zeichen der Begnadung aufweist. Der reale Besitz der Schulbildung ist daher eine unerlässliche Voraussetzung, um diese erst zu jener „culture libre“, d. h. einem Bildungsbereich hin überschreiten zu können, der seinen schulischen Ursprüngen entronnen ist, die die bürgerliche Klasse und ihre Schule für den „Wert der Werte“ halten. (vgl. 3.3)

Aber der beste Beweis für die Tatsache, daß die allgemeinen Prinzipien der Übertragung von Lernprozessen auch für die schulischen Lernprozesse gelten, zeigt sich darin, daß die Beschäftigungen ein und desselben Individuums und a fortiori der Individuen einer sozialen Kategorie oder eines bestimmten Unterrichtsniveaus dazu tendieren, ein System zu bilden. Daher impliziert ein bestimmter Typus von Beschäftigungen in irgendeinem Bildungsbereich mit sehr großer Wahrscheinlichkeit einen Typus homologer Beschäftigung in allen anderen Bereichen: eifriger Museumsbesuch geht insofern beinahe notwendig mit entsprechendem häufigen Theater- und in geringerem Maße Konzertbesuch einher. Ebenso scheint alles darauf hinzuweisen, daß Kenntnisse und Vorlieben sich in strikt an das Unterrichtsniveau gebundenen Konstellationen ausbilden, so daß beispielsweise eine typische Struktur von Vorlieben auf dem Gebiet der Malerei alle Chancen hat, einer Struktur von Vorlieben desselben Typs auf dem Gebiet der Literatur zu entsprechen.¹³

3.2.4 Aufgrund des besonderen Status des Kunstwerkes und, im Zusammenhang damit, der spezifischen Logik des Lern- und Aneignungsprozesses ist ein Kunstunterricht, der sich auf eine (historische, ästhetische oder andere) Erläuterung der

13 Eine Kritik der Ideologie der Ungleichmäßigkeit der Geschmacksrichtungen und Kenntnisse in den verschiedenen künstlerischen Bereichen (Musik, Malerei etc.) und des weitverbreiteten Mythos vom „kulturellen Durchbruch“ (wonach z. B. ein Individuum trotz Ermangelung jeglicher Bildung auf dem Gebiet der Malerei oder Zeichnung Kunstwerke auf dem Gebiet der Photographie zustande bringen könnte), Vorkstellungen, die darauf hinauslaufen, die Ideologie der „Begabung“ nur zu verstärken, findet sich bei Bourdieu (1965).

Werke beschränkt, zweitrangig¹⁴: wie der Unterricht in der Muttersprache setzt der Literatur- oder Kunstunterricht (d. h. der Bildungsfächer [„les humanités“] des traditionellen Unterrichts) notwendigerweise Individuen voraus - ohne sich jedoch auf diese Voraussetzung einzurichten -, die über ein vorgängig erworbenes Wissen und ein in ungleicher Weise zwischen den verschiedenen sozialen Milieus verteiltes Kapital von Erfahrungen verfügen (Museumsbesuche, Denkmalsbesichtigungen, Konzertbesuche, Lektüre etc.).

3.2.4.1 Das der Kunstunterricht nicht methodisch und systematisch vorgeht, insofern er nicht alle verfügbaren Mittel von den ersten Schuljahren an mobilisiert, um allen während der Schulzeit den direkten Kontakt mit den Werken oder zumindest einen annähernden Ersatz dieser Erfahrung (durch Darstellung von Reproduktionen oder durch Textkritik, Organisation von Museumsbesuchen Anhöfen von Schallplatten etc.) zu verschaffen, kommen nur diejenigen in seinen vollen Genuß, die schon ihrer familiären Herkunft ein Sachverständnis verdanken, das nach und nach und durch unmerkliche Übung erworben wurde. Denn dieser Unterricht dispensiert sich von der Aufgabe, allen das explizit zu vermitteln, was er implizit von allen verlangt. Wenn es richtig ist, daß nur die Institution der Schule eine kontinuierliche und nachhaltige methodische und in der Ausrichtung uniformierende Ausbildung vermitteln kann, die es, wenn der Ausdruck gestattet ist, möglich macht, sachverständige Individuen in *Seriendproduktion* hervorzubringen, kompetente Individuen, die einerseits über die Wahrnehmungs-, Denk- und Ausdruckschemata, d. h. die Voraussetzungen zur Appropriation der Bildungsgüter und andererseits zugleich über eine allgemein verteilte und nachhaltige Bereitschaft verfügen, sich diese Güter zu appropriieren - und dies ist das Kriterium der kulturellen Devotion -, so hängt die Wirksamkeit dieser „Menschenbildung“ unmittelbar davon ab, inwieweit diejenigen, die ihr ausgesetzt werden, die unerlässlichen Bedingungen einer angemessenen Rezeption erfüllen: Der Effekt der Schulausbildung ist um so stärker und nachhaltiger, je länger sie dauert (wie es sich darin zeigt, daß das Bildungsinteresse und die entsprechende Praxis bei denjenigen, die eine längere Schulausbildung genossen haben, mit zunehmenden Alter entsprechend rückläufig ist). Denn wer immer diesem nachhaltigen Einfluß der Schule ausgesetzt war, verfügt über die größere unerlässliche Kompetenz, die durch den unmittelbaren und von früh auf geübten Umgang mit den Werken (der, wie man weiß, sich um so häufiger findet, je höher man in der sozialen Hierarchie

14 Das gilt in der Tat für jeden Unterricht. Man weiß z. B., daß mit der Muttersprache die logischen Strukturen, die mehr oder weniger komplex sind, je nach der Komplexität der im Elternhaus gesprochenen Sprache, auf unbewußte Weise erworben werden und in gleichmäßiger Weise die Anlagen zur Entschlüsselung und Handhabung von Strukturen herantreiben. Das gilt für eine mathematische Beweisführung in gleichem Maße wie für das Verständnis eines Kunstwerkes.

hinaufsteigt) erworben wurde. Und schließlich unterstützt und fördert ein günstiges kulturelles Klima diesen Effekt.¹⁵

Daher unterscheiden sich Studenten der geisteswissenschaftlichen Fächer (der „Letztres“), die jahrelang eine homogene und homogenisierende Ausbildung erfahren haben und kontinuierlich gemäß ihrer Anpassung an die Leistungsanforderungen der Schule ausgebildet wurden, sowohl in ihren kulturellen Gepflogenheiten wie in ihren Vorlieben in systematischer Form, die wiederum davon abhängt, ob sie einem mehr oder weniger gebildeten Milieu entstammen, bzw. wie lange sie darin verblieben: Ihre (an die Zahl der Stücke, die sie auf der Bühne gesehen haben, gemessene) Theaterkenntnis ist desto größer, je häufiger ihr Vater und Großvater (oder, *a fortiori*, der eine oder andere) zu einer gehobenen Berufskategorie gehört. Darüber hinaus ist hierbei die Tatsache von Gewicht - angenommen man untersucht einen Fixwert innerhalb einer jeden dieser Variablen (d. h. die Kategorie des Vaters oder Großvaters) -, ob die eine oder die andere Kategorie schon allein für sich dazu tendiert, die Hierarchie dieser Resultate zu bestimmen (vgl. Bourdieu und J. C. Passeron 1964: 96-97). Da der Eingliederungsprozess bis zur vollen Integration in die Bildungsschichten sich über einen sehr langen Zeitraum hin vollzieht, bleiben Individuen, die hinsichtlich ihres sozialen und sogar ihres Schulerfolges auf einer Stufe stehen, weiterhin durch subtile Unterschiede voneinander getrennt, die sich danach bemessen, seit wann jene Individuen Zutritt zur Bildungssphäre haben. Auch der Bildungsadel hat seine Domänen.¹⁶

3.2.4.2 Nur eine Institution wie die Schule, deren spezifische Funktion darin besteht, auf methodischen Wege jene Anlagen zu entwickeln oder erst zu schaffen, die das Kriterium des „gebildeten Menschen“ und die Grundlage einer nachhaltigen und quantitativ wie qualitativ intensiven Beschäftigung sind, könnte (zumindest teilweise) die ausschlaggebende Benachteiligung derer ausgleichen, die von seiten ihrer familiären Herkunft keinen Anreiz erfahren, sich mit den Bildungsgütern zu befassen, und daher nicht das bei allen gelehrten Erörterungen

15 Die Zugehörigkeit zu einer in sehr hohem Maße durch Bildungsgepflogenheiten gekennzeichneten sozialen Gruppe trägt dazu bei, die kulturelle Aufnahmebereitschaft zu unterstützen und zu fördern. Dennoch verspürt man die anonymen Pressionen oder Anreize der Bezugsgruppe um so stärker, je größer die Bereitschaft ist, diesen entgegenzukommen (was wiederum in gewisser Weise eine Frage des Kunstverständnisses ist). Über die Wirkungen von Ausstellungen und Tourismus, die den kollektiven Rhythmus tiefer als der gewöhnliche Museumsbesuch prägen und sich von daher eher dazu eignen, denjenigen, die die stärksten kulturellen Ambitionen haben (die also zur „gebildeten Klasse“ gehören oder danach streben, ihr anzugehören), der anonymen Normen ihrer Beschäftigung ins Gedächtnis zu rufen (Bourdieu 1965: 51, 115-119). So legen z. B. die meisten Studenten eine Art Bildungsgruppen ausüben, in diesem Fall besonders stark ist. Hinzu kommt daß der Zugang zur Hochschule den Eintritt in die Welt der Bildung und damit das Recht und, was auf dasselbe hinausläuft, die Pflicht bedeutet, sich diese Bildung anzueignen.

16 Ähnliche Differenzen zeigen sich auch im Bereich der Kunstausbildung und des Geschmacks.

innerhalb dieses Bereiches vorausgesetztes Sachverständnis von zu Hause mitbekommen. Diesen Ausgleich könnte die Schule unter der Bedingung, und nur unter der Bedingung, leisten, daß sie alle verfügbaren Mittel einsetzt, um die zirkelhaftige Verkettung kumulativer Prozesse zu durchbrechen, zu der jede Erziehungspraxis auf kulturellem Gebiet verurteilt ist. Wie man sieht, hängt also die Kunstkompetenz in puncto ihrer Eindringlichkeit und Verfügbarkeit davon ab, inwieweit der Betrachter den art- und gattungsspezifischen Code eines Kunstwerkes beherrscht, d. h. von jener Kompetenz, die er zum Teil seiner Schulbildung verdankt. Dasselbe gilt entsprechend für die pädagogische Vermittlung selbst. Denn diese hat unter anderem die Funktion, den Code der Werke des gehobenen Bildungsbestandes zu vermitteln (und zugleich denjenigen Code, nach dem sie diese Übermittlung betreibt), so daß die Intensität und das durchschnittliche Niveau der pädagogischen Vermittlung hier noch einmal von der Bildung (als historisch konstituiertem und sozial bedingtem von Wahrnehmungs-, Ausdrucks- und Denkschemata) abhängt, einer Bildung, die der Schüler seiner familiären Herkunft verdankt und die daher in größerer oder kleinerer Distanz zum Bildungskapital und den linguistischen oder kulturellen Modellen steht, nach denen die Institution der Schule die Vermittlung des Kapitals betreibt. Da die unmittelbare Aufnahme der gehobenen Bildungsgüter und der institutionell organisierte Erwerb von Bildung, d. h. der Bedingungen der angemessenen Rezeption dieser Werke, denselben Gesetzen unterliegen (vgl. 2.3.2, 2.3.3 und 2.3.4), wird ersichtlich, wie schwierig es ist, die Verkettung dieser kumulativen Wirkungen zu durchbrechen. Denn sie führen dazu, daß das Bildungskapital sich nur dorthin schlägt, wo bereits Kapital vorhanden ist: Die Institution der Schule braucht nämlich nur die objektiven Mechanismen der Bildungsvermittlung spielen zu lassen und sich von der Aufgabe zu dispensieren, auf systematische Weise im Rahmen und mittels der pädagogischen Botschaft allen zuteil werden zu lassen, was einigen durch familiäres Erbe in den Schoß fällt, d. h. die Instrumente, die die Bedingung einer angemessenen Aufnahme der von der Schule übermittelten Botschaft bilden -, und schon verdoppelt und bestätigt sie durch ihre Sanktionen der gesellschaftlich bedingten Ungleichheiten auf dem Sektor des Bildungswissens, indem sie diese als natürliche Ungleichheiten, d. h. als Ungleichheiten der Begabung behandelt.

3.3 Die charismatische Ideologie beruht auf der Tatsache, daß die Beziehung zwischen Kunstkompetenz und Erziehung, die auf der Hand liegt, nachdem sie einmal nachgewiesen wurde, ausgeklammert bleibt. Allein eine solche Erziehung nämlich vermag die Bereitschaft zu wecken, den Bildungsgütern Wert beizumessen und zugleich das Sachverständnis zu vermitteln, das dieser Bereitschaft einen Sinn verleiht, indem sie es erst ermöglicht, daß man sich dieser Güter appropriert. Da ihr Kunstverständnis das Produkt einer unmerklichen Übung einer automatischen Übertragung von Fähigkeiten ist, neigen die Angehörigen der privilegierten Klassen auf „natürliche Weise“ dazu, eine kulturelle Erbschaft, die sich ihnen durch unbewußtes Erlernen übermittelt, für ein Geschenk der Natur zu halten. Aber dar-

über hinaus werden die Widersprüche und Doppeldeutigkeiten des Verhältnisses, in dem die Gebildeten unter ihnen zu ihrer Bildung stehen, zugleich durch die paradoxe Tatsache ermöglicht und bestärkt, daß die „Verwirklichung“ der Bildung durch ein *Zu-Natur-Werden* gekennzeichnet ist: Da die Bildung sich nur vollendet, indem sie sich als eine „gebildete“, d. h. als artifizielle und auf künstlerischem Wege erworbene negiert, um eine zweite Natur, ein *Habitus* zu werden anstatt ein Gemacht-Haben und Geworden-Sein, scheint den „Virtuosen des Geschmacksurteils“ ein Erfahrung von ästhetischer Begnadung zuteil zu werden, die so völlig von den Bildungszwängen befreit und so wenig von der langen Ausdauer der Lernprozesse, deren Produkt sie ist, gezeichnet ist, daß der Hinweis auf die sozialen Bedingungen und die Bedingungen, die sie erst ermöglicht haben, als etwas Sachverständliches und zugleich als ein Skandal erscheint. Daher sind die gediegensten Kenner die natürlichsten Verteidiger jener charismatischen Ideologie, die dem Kunstwerk eine Macht der magischen Bekehrung einräumt, welche fähig sei, die in einigen „Erwählten“ versteckten Anlagen ans Licht zu holen. Daher stellt diese Ideologie die „echte“ Erfahrung des Werkes als „Bewegung des Herzens“ oder „intuitive Erleuchtung“ den mühsamen Verfahrensweisen und kalten Kommentaren der Intelligenz entgegen, indem sie die sozialen und kulturellen Bedingungen einer solchen Erfahrung mit Schweigen übergibt und damit zugleich die bene Virtuosität als in die Wiege gelegte Gaben behandelt: das Verschweigen der sozialen Bedingungen der Appropriation des Bildungskapitals oder, genauer, des Erwerbs ästhetischer Kompetenz als Beherrschung aller zur Appropriation des Kunstwerkes erforderlichen Mittel ist ein *interessiertes* Schweigen, da es erlaubt, ein soziales Privileg zu rechtfertigen, indem man es in eine Gabe der Natur verwandelt.¹⁷

Wenn man daran erinnert, daß die Bildung nicht das ist, was man ist, sondern das, was man hat oder, genauer gesagt, was man geworden ist; wenn man sich den sozialen Bedingungen der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung und die Bedingungen der Möglichkeit derer, denen sie möglich ist, nämlich Kunstliebhabern oder „hommes de goût“ vor Augen hält; wenn man sich weiter ins Gedächtnis ruft, daß das Kunstwerk sich nur denen erschließt, die die Mittel mitbekommen haben, um erst jene Mittel zu erwerben, die es ermöglichen, sich die Werke zu appropriate ren, und die nicht versuchen könnten, sie zu besitzen, wenn sie sie nicht schon in dem durch den Besitz der Besitzmittel als der realen Möglichkeit, diese Besitznahme zu bewerkstelligen, besäßen; wenn man schließlich daran gemahnt, daß nur

17 Dieselbe Autonomisierung der „Bedürfnisse“ oder „Neigungen“ gegenüber den sozialen Bedingungen ihrer Erzeugung führt bestimmte Leute dazu, die effektiv geäußerten und durch die Meinungsforschung oder die Untersuchung des kulturellen Konsums bestätigten Meinungen als „kulturelle Bedürfnisse“ zu schreiben und, da man deren Gründe weder ausspricht noch anzeigt, auf diese Weise die Teilung der Gesellschaft in solche, die „kulturelle Bedürfnisse“ verspüren, und solche, die nicht einmal *das Bedürfnis nach diesen Bedürfnissen* haben, zu sanktionieren.

einige die reale Möglichkeit haben, in den Genuß dieser reinen und auf liberale Weise allen angebotenen Möglichkeiten zu gelangen, d. h. die in den Museen ausgestellten Werke zu genießen: dann tritt die geheime Antriebsfeder der meisten sozialen Bildungsgepflogenheiten ans Licht.

Allein durch die Ausklammerung der sozialen Bedingungen, denen sich die Bildung und die „zu Natur gewordene“ Bildung, eben die kultivierte Natur, allererst verdankt - jene Bildung, die alle Zeichen der Begnadung und der Begabung aufweist und dennoch erworben, also „verdient“ ist -, kann die charismatische Ideologie sich durchsetzen, die der Kultur und insbesondere der „Jebbe zur Kunst“ den zentralen Platz einräumt, den sie in der bourgeoisen „Soziodizee“ einnehmen. Der Bourgeois findet natürlicherweise in der Bildung als kultivierter Natur und naturgewordener Kultur das einzig mögliche Prinzip der Legitimation seines Privilegs: Da er sich weder auf das „Recht des Blutes“ (das seine Klasse der Aristokratie historisch abgesprochen hat) berufen kann noch auf die „Natur“, die entsprechend der „demokratischen“ Ideologie der Universalität darstellt, d. h. das Gebiet, auf dem alle Distinktionen aufgehoben sind, noch auf die asketischen Tugenden, die es den Bürgern der ersten Generation erlaubt hatten, auf ihr Verdienst zu pochen, beruft er sich auf die kultivierte Natur und die zur Kultur gewordene Natur, d. h. auf das, was man bisweilen in einer Art aufschlußreichem Lapsus „die Klasse“ nennt, „die Erziehung“ im Sinne eines Erziehungsproduktes, das der Erziehung nichts zu verdanken scheint¹⁸, „die Distinktion“ eine Begnadung, die Verdienst, und ein Verdienst, das Begnadung ist, ein nicht erworbenes Verdienst, das seine nicht verdienten Erwerbungen rechtfertigt, d. h. das Erbe. Soll die Kultur ihre ideologische Funktion als Prinzip einer Klassenkooperation und die Legitimierung dieser Art von Rekrutierung erfüllen können, genügt es, die augenscheinliche und zugleich verborgene Wechselbeziehung zwischen Bildung und Erziehung zu vergessen, zu verschleiern und zu bestreiten. Die widernatürliche Idee einer mit der Geburt gegebenen Kultur, einer bestimmten Menschen von der „Natur“ auferlegten Begnadung ist unauffällig verfilzt mit der Blindheit gegenüber den Funktionen der Institution, die die Rentabilität des kulturellen Erbes sichert und dessen Übermittlung legitimiert, indem sie verschleiert, daß sie diese Funktion erfüllt. Die Schule ist in der Tat diejenige Institution, die mittels ihrer formal unanfechtbaren Urteilsprüche die sozial bedingten Unterschiede in Ungleichheiten des Erfolges verwandelt, welche als Ungleichheiten der Begabung, die ihrerseits zugleich Ungleichheiten des Verdienstes seien, interpretiert werden (vgl. Bourdieu 1966: 325-347, insbes. 346-347).

Plato berichtet am Ende der *Republik*, daß die Seelen, die ein anderes Leben beginnen müssen, ihr Los zwischen „Lebensmodellen“ aller Arten selbst zu wählen und, nachdem sie gewählt, das Wasser des Flusses Amneles zu trinken

18 So verstand es wohl jene „ältere und sehr gebildete Persönlichkeit“, die mir im Laufe einer Unterredung erklärte: „L'education, Monsieur, c'est inné.“ („Die Erziehung, mein Herr, ist etwas Angeborenes.“)

haben, ehe sie wieder zur Erde hinabsteigen. Die Funktion, die Plato dem Wasser des Vergessens zuweist, übt in unseren Gesellschaften das universitäre Richteramt aus, das, gerecht wie es ist, nur Lernende mit gleichen Rechten und Pflichten zu kennen behauptet, die sich nur durch Ungleichheiten der Begabung und des Verdienstes unterscheiden. Die Titel, die es getreu seinem Grundsatz der Individuen erteilt, richten sich nach ihrem Bildungserbe, also ihrer sozialen Herkunft. Indem man das Unterscheidungsprinzip gegenüber den anderen Klassen symbolisch von dem Gebiet der Ökonomie auf das der Kultur verlegt, d. h., genauer gesagt, die spezifischen Unterschiede, die der reine Besitz materieller Güter erzeugt, durch Unterschiede, die der Besitz symbolischer Güter wie der Kunstwerke hervorbringt, oder durch Suche nach symbolischen Unterscheidungen in der Art der Verwendung dieser (ökonomischen oder symbolischen) Güter verdoppelt, kurzum: indem man aus allem eine Naturgabe macht, was deren Stellenwert, d. h., um das Wort im Sinne der Linguisten zu verwenden, deren Distinktion als ein Unterscheidungsmerkmal kennzeichnet - das, wie der Littré sagt, vom Gewöhnlichen „par un caractère d'élegance, de noblesse et de bon ton“ unterscheidet -, setzen die privilegierten Klassen der bürgerlichen Gesellschaft an die Stelle zweier Kulturen, historischer Produkte sozialer Bedingungen, den Wesensunterschied zweier Naturen, einer auf natürliche Weise kultivierten und einer auf natürliche Weise natürlichen Natur.¹⁹ Daher erfüllt die Sakralisierung von Kultur und Kunst, dieses „Geld des Absoluten“, wie es eine Gesellschaft bewundert, die vom Absolutum des Geldes besessen ist, eine lebenswichtige Funktion, indem sie ihren Beitrag zur Bestätigung der sozialen Ordnung leistet: Damit die „Gebildeten“ an die Barbarei glauben und ihre „Barbaren im Lande“ von deren Barbarei überzeugen können, genügt es, daß sie es fertig bringen, die sozialen Bedingungen zu verschleiern (auch sich selbst zu verschleiern), auf denen nicht nur die als zweite Natur verstandene Bildung beruht, an der die Gesellschaft die menschliche Auszeichnung oder den „bon goût“ als „Verwirklichung“ in einem von der Ästhetik der herrschenden Klassen bestimmten *Habitus* erkennt, sondern auf die darüber hinaus auch die legitimierte Herrschaft sich stützt - oder, wenn man so will, die Legitimität eines partikularen Begriffs von Bildung. Und auf daß der ideologische Zirkel sich vollständig schließe, bedarf es nur noch der Vorstellung von einer Art Wesenszerteilung ihrer Gesellschaft in Barbaren und Zivilisierte, um ihr Recht bestätigt zu finden, über die Bedingungen zu verfügen, nach denen der Bildungsbesitz und der Ausschluß von diesem Besitz, d. h. ein Naturzustand produziert wird, der notwendig so erscheinen muß, als sei er in der Natur jener Menschen begründet, die an ihn veräußert sind.

Wenn es so um die Funktion der Bildung steht und die „Liebe zur Kunst“ nur das Zeichen einer „Erwähltheit“ ist, das wie eine unsichtbare und unübersteigbare

19 Es ist nicht möglich, hier zu zeigen, daß die Dialektik von Verbreitung und Distinktion eine der Bewegkräfte des Wandels der Konsummodelle auf dem Gebiet der Kunst ist, da die distinguierten Klassen durch die Verbreitung ihrer eigenen distinktiven Merkmale gezwungen sind, neue Distinktionsprinzipien zu erfinden.

Schranke diejenigen, die dieses Zeichen tragen, von jenen trennt, denen diese Grade nicht zuteil ward, dann wird verständlich, wieso die Museen schon in den geringsten Details ihrer Morphologie und Organisation ihre wahre Funktion ver-raten, die darin besteht, bei den einen das Gefühl der Zugehörigkeit, bei den anderen das Gefühl der Ausschlossenheit zu verstärken.²⁰

Alles, aber auch alles in diesen bürgerlichen Tempeln, in denen die bürgerliche Gesellschaft deponiert, was sie an Heiligstem besitzt, nämlich die ererbten Reliquien einer Vergangenheit, die nicht die ihre ist, in diesen heiligen Stätten der Kunst, die einige Erwählte aufsuchen, um den Glauben an ihre Virtuosität zu nähren, während Konformisten und Philister hierher pilgern, um einem Klassenritual genüge zu tun, alles in diesen ehemaligen Palästen oder großen historischen Wohnsitzen, denen das neunzehnte Jahrhundert imposante, oft im *gracoreman-tischen* Stil der bürgerlichen Heiligthümer gehaltene Anbauten hinzufügte, besagt schließlich nur das Eine: daß nämlich die Welt der Kunst im selben Gegensatz zur Welt des alltäglichen Lebens steht wie das Heilige zum Profanen. Die Unberührbarkeit der Gegenstände, die feierliche Stille, die sich des Besuchers bemächtigt, der asketische Puritanismus der spärlichen und unkomfortablen Ausstattung, die quasi prinzipielle Ablehnung jeder Art von Dialektik, die grandiose Feierlichkeit des Dekors und Dekorums, Säulen, weiträumige Galerien, verzierte Decken, monumentale Treppen innen wie außen, all das hat den Anschein, als solle es daran gemahnen, daß der Übertritt aus der Welt des Profanen in die des Heiligen eine, wie Durkheim sagt, „wahre Metamorphose“ voraussetzt, eine radikale Bekehrung der Gemüter, daß die Kontaktnahme der beiden Welten „stets aus sich selbst heraus eine delikate Sache ist, die Vorsichtsmaßregeln und eine mehr oder weniger komplizierte Initiation erfordert“, ja daß sie „nicht einmal möglich ist, ohne daß das Profane seine spezifischen Merkmale verlore, ohne daß es selbst in gewisser Weise und in gewissem Grade geheiligt würde“ (Durkheim 1960: 55 f.).²¹

20 Nicht selten äußern die Besucher der unteren Klassen mit Nachdruck dies Gefühl ihrer Ausschlossenheit, das sich im übrigen in ihrem ganzen Verhalten verrät. So sehen sie bisweilen im Fehlen von Hinweisen, die ihre Orientierung erleichtern könnten, von richtungsweisenden Pfeilen, von Schildern mit Erläuterungen etc. den ausdrücklichen Willen, sie durch Esoterik auszuschließen. Zwar wäre die Einführung pädagogischer und didaktischer Hilfsmittel kein wahrer Ersatz für mangelnde Schulbildung, sie würde indessen zumindest das Recht verkünden, nichts zu wissen, das Recht da zu sein, ohne etwas zu wissen, das Dasensrecht der Unwissenden, ein Recht, das von der Darbietung der Werke bis zur Organisation des Museums so gut wie durchweg bestritten wird, wie es deutlich eine im Schloß von Versailles aufgetragene Bemerkung bezeugt: „Dieses Schloß ist nicht für das Volk gemacht worden, und daran hat sich nichts geändert.“

21 Der kurze Aufenthalt einer dänischen Ausstellung, die in den Räumen der Abteilung 'Alte Keramik' des Museums von Lille moderne Möbel und Gebrauchsgegenstände in den folgenden Gegenstaparen ausdrückt, die geradezu an den Gegensatz von Westminster und Museum erinnern: Lärm - Schweigen; Berühren - Schauen; hastige, unsystematische Prüfung, die dem Zufall der Entdeckung folgt - bedächtige, methodische Betrachtung, die sich an eine vorgegebene Regel hält; Freiheit - Zwang; ökonomische Taxierung von Produkten, die vielleicht gekauft werden sollen - ästhetische Bewertung von Erzeugnissen „ohne Preis“. Trotz dieser Unterschiede, die mit der Natur der Aus-

Wenn aufgrund jener quasi religiösen Weihe das Kunstwerk besondere Dispositionen oder Prädispositionen erfordert, trägt es seinerseits dazu bei, jenen die „Weihe“ zu verleihen, die diese Anforderungen erfüllen, jenen Ervählten, die sich selbst erwählt haben durch die Fähigkeit, diesen Ruf zu vernehmen, und die Möglichkeit, ihm zu folgen. Das Museum überläßt allen als öffentliche Erbschaft die Monumente einer vergangenen Pracht, Instrumente der verschwenderischen Glorifizierung der Großen von einst. Diese Liberalität aber ist erheuchelt, da der freie Eintritt auch ein fakultativer Eintritt ist, nämlich denjenigen vorbehalten, die die Fähigkeit besitzen, sich dem Werke zu appropriateieren, und damit zugleich über das Privileg verfügen, von dieser Freiheit Gebrauch zu machen. Auf diese Weise sehen sie sich in dem Privileg, d. h. in dem Besitz der Mittel bestätigt, die es ihnen erlauben, sich die „Kulturgüter“ anzueignen, bzw., wie Max Weber sagt, in dem *Monopol* der Manipulation der „Kulturgüter“ und der (von der Schule erteilten) institutionellen Zeichen des kulturellen Heils. Als Schlüsselstein eines Systems, das nur funktionieren kann, wenn es seine wahre Funktion verschleierte, erfüllt die charismatische Vorstellung von ästhetischer Erfahrung ihre mystifizierende Funktion niemals so gut wie in den Fällen, in denen sie sich eine „demokratische“ Sprache entlehnt.²² Dem Kunstwerk die Macht einzuräumen, in jedemman die Gabe der ästhetischen Illumination zu erwecken, wie veramt in kultureller Hinsicht er auch sei, heißt, es sich anzumaßen, den unergründbaren Zufällen der Begnadung oder der Willkür der Begabungen Fähigkeiten zuzuschreiben, die stets das Produkt einer in ungleichem Maße erteilten und verteilten Erziehung sind, heißt also, ererbte Fähigkeiten als eigentümliche, natürliche und zugleich verdiente Vermögen zu behandeln.

gestellten Dinge zusammenhängen, setzt sich aber dieser Effekt des Feierlichen und der Distanz, die das Museum den Dingen verleiht, allen Anschein entgegen nichtdestoweniger fort: Tatsächlich hat das Publikum der dänischen Ausstellung eine hinsichtlich seines Bildungsniveaus „aristokratischere“ Struktur als das normale Museumspublikum. Allein die Tatsache, daß diese Erzeugnisse in einer gewissenmaßen „geheiligten Stätte“ ihrerseits geheiligt werden, reicht aus, ihre Signifikation zutiefst zu verwandeln, genauer gesagt, das Emissionsniveau von Erzeugnissen zu erhöhen, die, stelle man sie innerhalb einer vertrauteren Stätte, z. B. einem Kaufhaus aus, zugänglich wären. 22 Darum sollte man sich hüten, den rein formellen Unterschieden zwischen den „aristokratischen“ und „demokratischen“, „patrizischen“ und „paternalistischen“ Ausdrücken dieser Ideologie allzu großes Gewicht beizumessen.

Die charismatische Ideologie besäße nicht die Macht, die sie effektiv hat, wenn sie nicht das einzig formal unanfprechbare Mittel wäre, das Recht des Erben auf die Erbschaft zu legitimieren, ohne dabei in Widerspruch zum Ideal der formalen Demokratie zu geraten, und wenn sie insbesondere nicht dazu führte, das exklusive Recht der Bourgeoisie auf die Appropriation der Kunstschatze, d. h. ihre *symbolische*, nämlich einzig legitime Art der Aneignung als ein Naturrecht zu begründen, und das in der Gesellschaft, die so tut, als überlasse sie allen auf demokratischen Wege die Hinterlassenschaft einer aristokratischen Vergangenheit.²³

23 Auf dem Gebiet des Unterrichts erfüllt die Ideologie der „Naturgabe“ dieselben Verschleiernsfunktionen: Sie erlaubt es in einer Institution, die, wie etwa in Frankreich der Literaturunterricht, eine - um mit Max Weber zu reden - „Erweckungsziehung“ erteilt, die zwischen den Lehrenden und dem Lernenden eine Gemeinsamkeit von Werten und Bildung voraussetzt, wie sie nur zu finden ist, wenn das System es mit seinen eigenen Erben zu tun hat - , sie erlaubt dieser Institution ihre wahre Funktion zu verschleiern, d. h. das Recht der Erben auf die kulturelle Erbschaft zu bestätigen und somit zu legitimieren.

- Boas, Franz, 1962: *Anthropology and Modern Life*, New York.
- Bourdieu, Pierre und J. C. Passeron, 1964: *Les étudiants et leurs études*, Paris.
- Bourdieu, Pierre und Luc Boltanski, 1965: *Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris: Mifnuit.
- Bourdieu, Pierre, 1966: „L'école conversatrice“, *Revue Française de sociologie*, VII.
- Bourdieu, Pierre, A. Darbel und D. Schnapper: 1966: *L'Amour de l'art, les musées et leur public*, Paris: Nouv. ed.
- Bourdieu, Pierre, 1974: *Der Habitus als Vermittler zwischen Struktur und Praxis*, in: *Zur Soziologie der symbolischen Formen*: 125-158, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Durkheim, Emile, 1979: *Les Formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris: PUF. (dt. 1981: *Die elementaren Formen des religiösen Lebens*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp)
- Heidegger, Martin, 1984: *Sein und Zeit*, Tübingen: Niemeyer.
- Joffroy, Berné, 1959: *L'dossier Caravage*, Paris.
- Panofsky, Erwin, 1924-25: *Die Perspektive als 'symbolische Form'*, Vorträge der Bibliothek Warburg, Leipzig-Berlin. (wieder aufgelegt in: Panofsky, Erwin, 1992: *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Wissenschaftsverlag Siles)
- Panofsky, Erwin, 1925: *Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII. (mit Änderungen in Panofsky 1955a: 26-54)
- Panofsky, Erwin, 1932: *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*, in: *Logos*, XXI. (mit Änderungen in Panofsky 1955a: 26-54)
- Panofsky, Erwin, 1955a: *Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art*, in: *Meaning in the Visual Arts*, New York.
- Panofsky, Erwin, 1955b: *The history of arts as humanistic discipline*, in: *Meaning in the Visual Arts*, New York.
- Vygotsky, L.S., 1962: *Thought and Language*, Cambridge: (dt. 1991: *Denken und Sprechen*, Frankfurt a. M.: Fischer)

Hans Joachim Klein

Kunstpublikum und Kunstrezeption

1. Eingrenzung des Themas

Kunst als zentraler und autonomer Sinnbereich gliedert sich seit jeher in Erscheinungsformen eigener Art wie Musik, Literatur, darstellende und bildende Kunst, die ihrerseits mehrschichtige Differenzierungen und wechselseitige Durchdringungen mit gesellschaftlichen Strukturen und Prozessen aufweisen. Dieser Beitrag beschäftigt sich exemplarisch mit dem Bereich bildender Kunst, der am stärksten alltagsprachlich mit "Kunst" assoziiert wird. Er befasst sich speziell aus sozialwissenschaftlich-empirischer Perspektive mit Fragestellungen der Kunstrezeption. Vielschichtige Fragen gesellschaftlich-historischer Bedingtheit von Kunstschöpfung, Künstlerbiographien und thematischer oder stilistischer Orientierung werden nicht aufgenommen.

Ein wichtiger Teil der Kommunikation zwischen bildender Kunst und Gesellschaft - aber eben nur ein Teil - erfolgt über die Kultureinrichtung Kunstmuseum. Andere Transfers werden über direkte Auftragsgeschäfte, über private Galerien, die als Vermittlungsinstanzen und Sprungbretter, als Plätze des Zwischen- und Einzelhandels dienen, ferner über Messen, Kunstvereine, Akademien oder Förderprogramme abgewickelt. Die breitgestreute Sekundärvermarktung und Popularisierung von Kunst bedient sich vielfältiger Medien wie Kunstliteratur, Reproduktionen, Kalender, Massenmedien und medialer Träger (Dia, Video, CD-Rom).

Kunstmuseen fügen sich ein in die Phalanx der Kulturinstitution Museum mit deren Aufgabenspektrum von Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln. Ihre Sonderstellung ergibt sich aus der Art des betreuten kulturellen Erbes, der bildenden Kunst. Zu allen Zeiten wurde sie anders definiert, bis man sich über die Unmöglichkeit epochen- und stilübergreifender Kriterien einigte. Als Kunstmuseen gegen Ende des 19. Jahrhunderts begannen, ihre Sammel- und Ausstellungspolitik auf Gegenwartskunst zu erweitern und nicht allein Sammlungen alter Meister zu präsentieren, wurden sie dank der Fach- und Sachkompetenz ihres kunsthistorischen geschulten Personals mit der Zeit zu Foren öffentlicher Legitimation künstlerischer Qualität: Aufnahme und Ausstellung von Werken in bedeutenden Kunstmuseen prädiagnostisierte die betreffenden Künstler selbst als "bedeutend". Die großen öffentlich zugänglichen und meist auch von öffentlichen Trägern geführten Institutionen wurden in ihren eigens zweckgebunden errichteten, architektonisch expo-