



Bitte verwenden Sie zur Zitation dieses Beitrags folgende Angaben:

Thomas Becker, „Vom Verschwinden illegitimer Kultur. Ästhetisierende Subjektivierungstechniken zwischen ‚radical chic‘ und ‚trendsetting underground‘“, in: Michael Custodis (Hg.): *Erfolg – Entgrenzung – Erfahrung. Soziologische Perspektiven auf die Künste der Gegenwart*, Berlin 2010.
<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/erfolg/aufsaeetze/becker.pdf>

Zum Inhaltsverzeichnis der Gesamtpublikation:
<http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/erfolg/>

Vom Verschwinden illegitimer Kultur Ästhetisierende Subjektivierungstechniken zwischen „radical chic“ und „trendsetting underground“

Thomas Becker

thomas.becker01@gmx.net

Normalisierung und Subjektivierung

Gerhard Schulzes empirisch gut belegte Beschreibung einer Erlebniskultur gewinnt ihre trennscharfe Signatur aus dem Vergleich der zeitgenössischen Gesellschaft mit dem 19. Jahrhundert: Nicht mehr Not und Kampf um Ressourcen einer Klassengesellschaft kann die Diagnose unserer Zeit abgeben, sondern die Qual der Wahl zur Steuerung subjektiver Erlebnisfähigkeit, wie es im 19. Jahrhundert in Oberschichten exklusiv der Fall war.¹ Diese Normalisierung² subjektiver Erlebnissteigerung in allen sozialen Schichten ist durch zunehmende Erweiterungen der Wahlmöglichkeiten geprägt, welche die Risiken unerfüllter Selbstbestätigung erhöhen und damit wiederum der Jagd nach Erlebnissen neuen Antrieb geben. Was nun dieser Diagnose über die empirischen Studien der 1990er Jahre hinaus Aktualität verleiht, scheint mir, die Anschlussfähigkeit von Subjektivierungstechniken an ästhetische Erfahrungen zu sein – eine Konzeption, die auch Michel Foucault in seiner Spätzeit als Problematisierung

¹ Gerhard Schulze, *Die Erlebnisesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/Main und New York 1997, S. 58f.

² Schulze, S. 186, wonach Wahlmöglichkeiten nicht mehr Ausdruck der sozialen Ungleichheit sind.

einer Ästhetik der Existenz noch andeutete, jedoch wegen seines zu frühen Todes nicht mehr zur Ausführung bringen konnte.³ Als Katalysator für eine kritische Überprüfung soziologischer Beschreibung von ästhetisierenden Subjektivierungstechniken bietet sich daher insbesondere Pierre Bourdieus ausgearbeitete Methode zur Analyse symbolischer Produktion an – und zwar nicht ausgehend von den Analysen der *Feinen Unterschiede*, sondern von seiner Differenzierungstheorie zu Feldern künstlerischer Produktion.⁴

Sowohl Foucaults Machtanalyse als auch Bourdieus Feldsoziologie symbolischer Formen haben nämlich einen gemeinsamen Punkt, der als Korrektur zu Schulzes Erlebnisgesellschaft zu fungieren vermag: Die französischen Theoretiker gehen davon aus, dass ein Feld, System, Milieu oder Dispositiv – wie immer man eine Konstellation symbolischer Formen von relativer historischer Konstanz nennen möchte – stets ein Effekt von sozialen Konflikten ist, die niemals enden.⁵ Wenn beide nicht müde werden, Kämpfe als konstitutive Faktoren von Dispositiven bzw. symbolischen Produktionen herauszustreichen, dann deswegen, weil Normalisierungstendenzen geradezu den Schein einer Befriedung abgeben, deren Konfliktpotential und Kämpfe nur durch besondere Analyseinstrumente sichtbar gemacht werden können; gerade solche Prophetien, wie das schon früh in Alexandre Kojèves Hegelstudien ausgerufene ‚Ende der Geschichte‘, das (eigentlich Ende der Ideologien heißen müsste)⁶ und kurze Zeit nach dem Mauerfall tatsächlich von prominenten Vertretern der damals konservativen US-Regierung erneut propagiert wurde, sind ein deutlicher Indikator dafür, wie globale Normalisierungserscheinungen in der eigenen Gesellschaft als angeblich herrschaftsfreies Vorbild für andere Gesellschaftsstrukturen ausgegeben werden können.

Wenn man allerdings dem immer noch vorherrschenden Missverständnis deutscher Soziologen folgt, die in Bourdieus Analysen eine Nähe zu marxistischen Klassenkämpfen sehen, dann muss man seine Theorie angesichts moderner Normalisierungstendenzen für überholtes 19. Jahrhundert halten, wie auch Schulze bemerkt.⁷ Kämpfe, die aber laut Bourdieu zur Konstitution spezifischer Felder der Kunst führen,

³ Michel Foucault, *Dits et Écrits. Schriften*, hg. v. Daniel Defert u. François Ewald, Bd. IV, Frankfurt/Main 2005, S. 902ff.

⁴ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt/Main 1999.

⁵ Pierre Bourdieu, *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*, Frankfurt/Main 1998, S. 84: „Oft genug habe ich selbst darauf hingewiesen, daß es, wenn es eine Wahrheit gibt, nur die sein kann, daß die Wahrheit etwas ist, um das gekämpft wird.“ Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen*, Bd. I: *Sexualität und Wahrheit*, Frankfurt/Main 1977, S. 115: „Die Machtbeziehungen verhalten sich zu andren Typen von Verhältnissen (ökonomischen Prozessen, Erkenntnisrelationen, sexuellen Beziehungen) nicht als etwas Äußeres, sondern sind ihnen immanent.“

⁶ Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel. Leçons sur la ‚Phénoménologie de l'Esprit professées de 1933 à 1939 à l'École des Hautes Études*, hg. v. Raymond Queneau, Paris 1968.

⁷ Schulze, *Erlebnisgesellschaft*, S. 20: „Er [Bourdieu] schildert das Frankreich des 20. Jahrhunderts so, daß wir das Deutschland des 19. Jahrhunderts wiederzuerkennen glauben.“

sind nicht auf Kämpfe des sozialen Großraums zurückzuführen.⁸ Bis heute läuft die Rezeption der Theorie spezifischer Felder in der deutschen Soziologie ziemlich schleppend, ja sie wird aufgrund der unter deutschen Soziologen dominanten Rezeption der *Feinen Unterschiede* so gut wie gar nicht als Methode für empirische Studien wahrgenommen.⁹ Die Theorie der spezifischen Felder künstlerischer Produktion ist dagegen nur in der Literaturwissenschaft¹⁰ und etwas zögerlich auch in der Kunstgeschichte angekommen. Das mag daran liegen, dass die Feldanalyse vorrangig an der Entstehung des literarischen Feldes empirisch belegt und in Erwin Panofsky eine wichtige Referenz für die Habitus­theorie gesehen hat.¹¹

Das Zusammenspiel von Rezeption und Produktion als notwendige Voraussetzung einer sozialen Analyse

Die Kopplung des Konzepts einer Erlebnisgesellschaft mit Bourdieus machttheoretischer Feldanalyse ermöglicht gegenüber Schulzes Vergleich heutiger Gesellschaftsformation mit dem 19. Jahrhundert in der Tat eine soziologisch relevante Korrektur: Soziale Differenzierungen, die sich jenseits der Klassengesellschaft als Phänomene einer Normalisierung formieren, sind keineswegs frei von Herrschaftskonflikten. Sie erscheinen jedoch so, wenn sie ausgerechnet mit dem extremen Gegenbild einer längst vergangenen, durch extreme Klassenkämpfe geprägten Gesellschaftsformation verglichen werden. Akzeptiert man diese korrigierende Kritik, so hat man soziologisch relevante Konsequenzen zu ziehen. Eine davon ist, dass ästhetische Erfahrungen nicht ohne das Verhältnis von Produktion und Rezeption symbolischer Formen beschrieben werden können, da deren Verhältnis laut Bourdieu ein Marker der hierarchischen Positionierung von Feldern im sozialen Raum ist. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, dass kulturelle Legitimation im Sinne der schulischen kanonisierten, d.i. institutionellen Legitimation bei Bourdieu als Maßstab von kultureller Hierarchie gilt. Felder kultureller Produktion wie Literatur und Theater nehmen z.B. danach die höchste Form der sozialen Anerkennung ein. Nimmt man jedoch Bourdieus in Forschungsseminaren immer wieder erhobene Mahnung ernst, dass Macht niemals als

⁸ Pierre Bourdieu, „Le marché des biens symboliques“, in: *L'année sociologique* 22 (1971).

⁹ So behauptet zuletzt der Beitrag von Georg Kneer unter Missachtung der noch unübersetzten Schriften Bourdieus, dass dieser keine Theorie der historischen Differenzierung entwickelt habe. Georg Kneer „Differenzierung bei Luhmann und Bourdieu“, in: Arnim Nassehi und Gerd Nollmann (Hg.), *Bourdieu und Luhmann. Ein Theorievergleich*, Frankfurt/Main 2004, S. 35. Die erste Form der Differenzierungstheorie findet sich jedoch schon 1966 in dem Aufsatz: Pierre Bourdieu, *Champ intellectuel et projet créateur*, in: *Les temps modernes*, 246 (1996). Die erste historische Ableitung dieser Differenzierungstheorie im Text: Pierre Bourdieu, *Le marché des biens symboliques*, in: *L'année sociologique* 22 (1971).

¹⁰ Für die Erforschung des literarischen Feldes in Deutschland zuerst durch: Joseph Jurt, *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*, Darmstadt 1995. Zuletzt in: Markus Joch, Norbert C. Wolf und York Gothart Mix (Hg.), *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen 2008.

¹¹ *Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis*, in: Pierre Bourdieu, *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt/Main 1974.

Pyramide aufzufassen ist, dann muss man auch kritisch zu seiner Theorie der Legitimität fragen, ob denn nicht auch hier vielmehr ein Kampf zwischen zwei Polen mit ihren je unterschiedlichen Einsätzen an sozialer Anerkennung zu veranschlagen wäre: zwischen dem Pol der institutionellen (schulisch kanonisierten) Legitimation und dem durch Erlebniskultur in der Massenkommunikation geprägten Pol einer medial geprägten Legitimation.

Hier vermag wieder Schulzes sozialpsychologische und mediale Begründung der Erlebnisgesellschaft, Bourdieus Konzentration auf den institutionellen Legitimationsbegriff zu korrigieren: Laut Schulze konstituiert sich der Zusammenhang zwischen Subjektivierungstechniken und ästhetischer Erfahrung im mediennahen und auf populäre Jugendszenen hin ausgerichteten Selbstverwirklichungsmilieu,¹² das er als spannungsgeladene Kultur beschreibt. Auch wenn die Haltung einer spannungsgeladenen Rezeption, die permanent auf Neuheit und *trendsetting* aus ist, bei Schulze eher einen sozialpsychologischen Sinn trägt, scheint mir eine zusätzliche Pointe für diese Benennung darin zu liegen, dass das Aufeinandertreffen der beiden Legitimationsarten in einer sozialen Mittellage erst symbolische Formen mit ästhetisch für alle kulturellen Klassen oder Milieus vorbildhaften und damit normalisierenden Subjektivierungstendenzen ermöglicht. Versuchen wir daher, uns zunächst die unterschiedlichen symbolischen Einsätze der beiden Legitimationsarten klar zu machen.

Institutionell nicht legitimierte Massenproduktion ist vornehmlich durch die Anforderung der Nachfrage und damit durch Rezeption bestimmt. Sie nimmt einen Teil der ihr zukommenden Legitimation aus der Distributionskraft, die folglich sehr schwankend und flüchtig sein kann. Je mehr bestimmte symbolische Formen rezipiert werden, desto legitimer sind sie.¹³ Rezipienten fragen in den Feldern der Massenproduktion nicht nach Verfahrensweisen und historischer Herkunft, sondern überlassen sich dem unmittelbaren Genuss – d.h. je mehr ein Feld durch Rezeption bestimmt ist, desto stärker ist der Faktor eines unmittelbaren Erlebnisanspruchs. Auf der Ebene der Felder spezifischer Produktion, also Feldern der institutionell legitimierten Kunst, deren Kenntnisse und Verfahrensweisen Gegenstand schulischer Kanonisierung und damit Reproduktion ist, ist es unwahrscheinlich, dass ein unmittelbarer Genuss jenseits der Geschichtskennntnis als legitim gilt. Institutionen bewahren die Erinnerung der Verfahrenstechniken und stellen zugleich durch ihre Prüfungsinstanzen spezifizierte Monopolbanken kulturellen Kapitals dar, die eine Kenntnis und Verpflichtung zur Wissensaneignung über die Geschichte der Kunst einfordern.¹⁴ Er-

¹² Schulze, *Erlebnisgesellschaft*, S. 412.

¹³ Es sei jedoch hier vermerkt, dass Bourdieu dies nie Legitimation nennt. Sein Legitimationsbegriff gilt immer der durch staatliche Monopolbanken des symbolischen Kapitals (schulische Bildungsinstitutionen) abgesicherten Legitimation.

¹⁴ Pierre Bourdieu, „Die gesellschaftliche Definition der Photographie“, in: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Hamburg 2006, S. 106.

lebnisse sind daher hier immer nur durch den Filter des historischen Wissens legitimiert. Daher ist mit der Höhe institutionell abgesicherter Legitimation auch die stabile Konstanz eines kanonisierten Geschichtsverständnisses gegenüber bestimmten Schwankungen medialer Erlebnisrezeption verbunden.

Geht man von dieser dualen Struktur eines Kampfes um Legitimation aus, dann kann eine Erlebniskultur aber nicht einfach von den höheren Klassen im Laufe des 20. Jahrhunderts nach unten abgewandert sein. Denn unmittelbare Erlebnisse sind danach gerade das spezifische symbolische Kapital der Massenkommunikation gegenüber der legitimen Kultur in Klassen mit hohem kulturellen Kapital. So war z.B. die Ornamentierung durch Tattoos im 19. Jahrhundert bis weit ins 20. Jahrhundert ein Kennzeichen des kriminellen Milieus, so dass Adolf Loos der beim damaligen Bürgertum herrschenden Vorliebe für eine mit Ornamenten überzogene Haut der Architektur mit der Behauptung, Ornament sei doch Verbrechen, die peinliche Herkunft dieser Ästhetik aus dem Lumpenproletariat bewusst zu machen versuchte. Im späten 20. Jahrhundert konnte das Tattoo dagegen eine zeitlang zum eleganten Chic der *high society* werden. Nun möchte ich behaupten, dass Erlebnisse der Massenkommunikation nicht an sich einfach in Klassen mit höherem kulturellem Kapital wandern, sondern dass Subjektivierungstechniken die Instanz einer Übersetzungsfunktion von medial legitimierten symbolischen Formen in institutionell anerkannte Kultur seit den 1960er Jahren zukommt. Subjektivierungstechniken selbst bilden sich jedoch genau dort, wo die beiden Arten der institutionellen und medialen Legitimationsarten in einer sozialen Mittellage aufeinander treffen.

Die mediale Legitimation einer Erlebniskultur durch massenhafte Distribution kann nicht einfach als absolute Gegengröße gelten, sondern steht in dynamischer Relation zur institutionell legitimierten Kunst mit entsprechend vielen Übergängen. So ist am Pol der schulisch anerkannten und eingeübten Legitimation nicht nur die Geschichtskennntnis die Voraussetzung für eine sozial anerkannte ästhetische Erfahrung, diese Anerkennung kann auch später dann in Form von Longsellern eine erweiterte Distribution in Medien erfahren. Und je mehr sich der Pol der Massenkommunikation dem Pol der institutionellen Legitimation nähert, desto eher gehen auch hier schon historische Betrachtungen ein. Hier können z.B. über Fernsehshows und Fanzines rudimentäre historische Kenntnisse zu Stilentwicklungen oder technische Anforderungen in der Realisierung von Musik, Comics, Videospiele etc. durchaus vermittelt werden. Diese in den Medien praktizierte Annäherung an die institutionelle Legitimation geht auf eine anerkennende Nachahmung der in der Schule erlernten Aneignung von Kultur zurück. Die einander gegenüberstehenden Legitimationspole verhalten sich aber gleichwohl invers, so dass in der Analyse diese beiden Formen der Legitimation trotz Annäherung nicht verwechselt werden dürfen: Am Pol der me-

dialen Erlebniskultur vermag nämlich die Legitimation durch massenhafte Rezeption erst, den Anreiz zu einer Historisierung abzugeben, während am institutionellen Pol die historische Kenntnis erst Legitimation konstituiert.

Der Sinn für Geschichte innerhalb der Popkultur setzt zwar das in der Schule habitualisierte Verhalten zur Legitimierung von Kultur voraus, aber dieser Faktor ist am Pol der durch Rezeption bestimmten Massenproduktion durch eine ambivalente Struktur geprägt, die den Akteuren der medialen Legitimation selbst in der Regel nicht bewusst ist: Zum einen besteht sie aus einer Anerkennung der institutionellen Legitimation, so dass sich zugleich selbst verkennt, sodann aus einer an den eigenen Produktionsbedingungen gebrochene Anerkennung legitimer Kultur in Form von Subjektivierungstechniken, die ihrerseits schließlich auch von den intellektuellen Oppositionen innerhalb der institutionell legitimierten Kultur als eigenständige Ressource zu Innovationen aufgegriffen werden. Ein solches durch Subjektivierungstechniken angetriebenes Wechselspiel zwischen *high and low culture* scheint mir, illegitime ästhetische Erfahrung seit den 1960er Jahren zum Verschwinden zu bringen. Dabei wird noch zu sehen sein, dass die von der *Pop-Art* schon zuerst ausgerufene Prophezie vom Ende des Autors in Wirklichkeit eine spezifische Subjektivierungstechnik darstellt.

Anzeichen eines Verschwindens illegitimer Kunst

Beginnen wir für die Analyse des Verschwindens illegitimer Kultur hin zur spannungsgeladenen Kultur durch das kommunikative Wechselverhältnis von Erlebnissen der Massenproduktion und institutioneller Kultur in den Feldern der spezifischen Produktion, also in der so genannten ‚Hochkultur‘. Wenn man Ecos Theorie des offenen Kunstwerks nicht nur als eine Diagnose ansieht, sondern auch als ein Indiz der Zeit, dann wird vielleicht deutlich, dass sich parallel zur Produktion der *Pop-Art* im Umschwung der 1950er zu den 1960er Jahren ein neues soziales Regime der Erfahrung entwickelte, das auch in der ‚Hochkultur‘ das Erlebniskonzept aus den durch Rezeption bestimmten Künsten zu adaptieren begann. Eco sieht u.a. in der Anteilnahme des Publikums, also in der Anteilnahme der Rezeption an der Produktion von Werken innerhalb der *Ernstes Musik*, also der institutionell legitimierten Kunst, ein wichtiges Kriterium für die Offenheit eines Kunstwerks. Insbesondere zählt er Aufführungspraktiken auf, in denen das Publikum die Länge und Höhe der Töne mitbestimmen könne.¹⁵

Man mag es dahin gestellt sein lassen, ob Teilhabe des Publikums eine vollkommen zutreffende Beschreibung ist, aber Ecos Beschreibung rührt auf jeden Fall an die Transformation zwischen produktiv und rezeptiv bestimmten Feldern der

¹⁵ Umberto Eco, *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main 1977 [1962], S. 27f.

Kunstproduktion. Hinter der kontemplativ distanzierteren Haltung des Publikums wird Produktivität und damit ein aktiver Anteil unmittelbarer, spontaner Wahrnehmung von Rezipienten am Produktionsprozess erlebbar gemacht. Diese Beschreibung scheint mir besser zu sein, als die zu weit gehende von Eco, wonach der Rezipient am Werk partizipiert. Denn eine direkte aktive Teilnahme findet streng genommen gar nicht statt. Es handelt sich bei seinem Beispiel der so genannten *Ernstes Musik* immer noch um produktionsbestimmte Felder der Kunst, in denen die Kämpfe unter Autoren wesentlich stärker für Innovation verantwortlich sind als eine aktive Teilnahme des rezeptiven Publikums am Werkprozess. Die Möglichkeit jedoch, aktive Anteile einer auf Erlebnis gehenden *anonymen* Produktivität des Rezipienten am Kunstwerk selbst bewusst zu machen, lässt dann auch das Erlebnis in der Massenkommunikation als wichtigen Einsatz der Innovation für institutionell legitimierte Kunst erkennen. Zum einen werden Elemente einer direkten, unmittelbaren Einwirkung der Massenkommunikation innerhalb der institutionell legitimen Kunst benutzt, wie etwa das des *live concerts* der Massenkultur. Sodann ist innerhalb dieser unmittelbaren Wirkung eine Spannung eingelassen, durch die sich das Erlebnis als unverhoffte und paradoxe Steigerung der Subjektivität bestimmen lässt. Indem Erlebnisse als eine anonym funktionierende Produktivität des Publikums an der Repräsentation des Kunstwerks bewusst gemacht werden, erfahren die Rezipienten ihre aktive Subjektseite zugleich in Spannung zu einer kollektiven Entindividualisierung, welche als intellektuelle Opposition gegen die ethische Vorstellung von der Vorbildhaftigkeit des Autors für Subjektivität innerhalb der legitimen Kultur zu fungieren mag. D.h. die Rezipienten erfahren hier also erst im Verschwinden von Individualität im Namen ihrer kollektiv normierten Produktivität eine auf die jeweilige ästhetische Erfahrung bezogene ästhetische Exklusivität des Subjekts. Man kann dies auch eine imitierende Anerkennung der in der Massenkommunikation angelegten entindividualisierenden Legitimationsart durch die institutionell anerkannte Kultur nennen, mit der Avantgarden eine oppositionelle Distinktion gegen schulisch kanonisierte Kunst anstreben.

Dies lässt sich auch für die bildende Kunst der 1960er Jahre zeigen. Zur selben Zeit von Ecos Theorie des offenen Kunstwerks werden in der *Pop-Art* ‚trivialästhetische‘ Gegenstände ins Museum gestellt, die keineswegs wie das konventionelle *ready made* Marcel Duchamps durch beliebige Gegenstände der Alltagskultur repräsentiert werden. Sie sind mit ästhetisch schon medial legitimierte Formen des Massendesigns liiert. Die *Brillo Boxen* von Andy Warhol waren leer, da es vornehmlich um die Oberfläche ging, deren industrielles Design durch serielle Präsentation herausgestellt wird, so dass nicht mehr das einzelne Dingobjekt im Vordergrund steht. Dasselbe geschieht mit der bildlich seriell umgesetzten Reproduktion von Campbell Suppendosen und Dollarnoten. Und Comics waren zum Zeitpunkt von Roy Lichtensteins

und Warhols großformatigen Umsetzungen in Amerika schon zwei Monographien und zwei Ausstellungen gewidmet worden.¹⁶ D.h. diese Gegenstände hatten schon die Geschichte eines ästhetischen Diskurses oder einer gegenüber legitimer Kunst institutionell geringer legitimierten Designpraxis hinter sich, während ein Klosett oder der Flaschenhalter von Duchamp auf einen solchen Vorgängerdiskurs in einer durch Rezipienten bestimmten ästhetischen Erfahrung schlichtweg nicht setzte. Duchamps *ready mades* thematisieren keine anonyme ästhetische Produktivität des Rezipienten. Das Wechselspiel mit einer medialen Legitimation findet in einem klassischen *ready made* nicht statt, sondern beginnt vielmehr erst seit den 1960er Jahren dieses zu transformieren – also just zu der Zeit, als Duchamps Erfindung zunehmend museal anerkannt wird.

Auf die Frage, ob Comics Kunst seien, gab Lichtenstein zunächst zwar eine negative Antwort. Aber seine entsprechende Stellungnahme in einer französischen Comiczeitschrift von 1966 wird in kunsthistorischen Ausstellungskatalogen nie richtig wiedergeben. Dort behauptet er nämlich zugleich, dass bestimmte Comics durchaus künstlerischen Wert hätten, die ihn dann aber gerade nicht für seine Zitate reizen würden.¹⁷ Dagegen zitiert er *Mickey Mouse* und *Donald Duck* oder Comics von Liebesromanzen und Kriegsabenteuern. Bei Andy Warhol waren es ebenso *Superman* und *Dick Tracy*, d.h. Abenteuererien, die aufgrund ihrer Distributionskraft sogar den Buchmarkt für Pulp Romane¹⁸ in den 1930er Jahren zum Einbruch gebracht hatten, da sie offensichtlich einen hohen Erlebniswert der unmittelbaren Rezeption hatten.¹⁹ Diese anonym produzierten und massenhaft am stärksten rezipierten Comics – und nicht die von avantgardistischen Künstlern der musealen Kultur geschätzten Autorencomics – werden also von Lichtenstein und Warhol zitiert. Dies bestätigt noch einmal, dass hier die symbolischen Formen einer anonym erlebten Rezeption seit den 1960er Jahren in der institutionell anerkannten Avantgarde bildender Kunst Eingang fanden.

¹⁶ Coultan Waugh, *The Comics*, New York 1974 [Reprint von 1947] und Stephen Becker, *Comic Art in America*, New York 1959. Die erste Comicausstellung war 1942 vom *America Institute for Graphic Arts* organisiert worden. Und 1947 erhielt der Comiczeichner Milton Caniff eine, wenn auch bescheidene weil ohne wissenschaftliche Begleitung organisierte Ausstellung im *MoMA*. Comiczeichner wie Milton Caniff kamen aus den gegenüber Akademien weniger legitimen Grafik- und Designerschulen.

¹⁷ Roy Lichtenstein im Gespräch mit David Pascal, in: *Giff Wiff, revue bimestrielle publiée par le Centre d'Etude des Littératures d'Expression Graphique*, Nr. 20 (Mai 1966), S. 11: „Beaucoup parmi les premières bandes ont, à mon avis, une réelle valeur artistique et cela se voit: il y a de l'invention dans leur forme [...]“ Dagegen sagt er gegen Ende des Gesprächs (S. 15): „Moi, je ne considère pas la B.D. comme un art, voyez-vous, mais elle offre des possibilités, et c'est cela qui m'intéresse.“ Zu diesem Widerspruch, der auf die soziale Mittelstellung und damit das Aufeinanderprallen der beiden Legitimationsarten in einer spannungsgeladenen Subjektivität deutet, weiter unten.

¹⁸ Pulp Romane des amerikanischen Marktes entsprechen in etwa dem, was wir „Drei-Groschen-Romane“ nennen würden.

¹⁹ Wolfgang J. Fuchs und Reinold C. Reitberger, *Comics. Anatomie eines Massenmediums*, Reinbek 1973, S. 202ff.

Auch der Bruch im *modus operandi* gegenüber Avantgarden des 19. Jahrhunderts kann damit deutlicher angegeben werden. Dieser besteht nicht darin, dass eine Erlebnisfähigkeit aus höheren sozialen Klassen in untere Klassen abwandert, sondern dass sich das Verhältnis von institutionell und medial legitimierten Feldern insgesamt neu gestaltet. Die *Pop-Art* übernimmt nicht einfach illegitime Gegenstände in die museale Ausstellungspraxis, sondern greift auf eine erst im 20. Jahrhundert auftauchende ästhetische Differenz innerhalb der gering legitimierten Massenproduktion zurück. Innerhalb dieser in der Massenproduktion auftauchenden Differenz gilt ihr Interesse der anonymsten Seite des Erlebens, um daraus die paradoxe Spannung einer entindividualisierenden Exklusivität einer gegen ethische Vorbildlichkeit gerichtete ästhetische Subjektivität zu ziehen. Entsprechend hat Lichtenstein in seinem Selbstporträt das Gesicht durch eine leere Fläche ersetzt. Es drückt im Stil seiner Comicästhetik die produktive Seite einer Anonymität der Rezipienten für seine Autorschaft aus.

Die Avantgarde des 19. Jahrhunderts hat sich zwar schon des symbolischen Zeicheninventars einer Massenkunst bedient – aber dies unterscheidet sich von dem Einschnitt der 1960er Jahre in einem bestimmten Sinne. Mit Berufung auf Edgar Allan Poes *The Poetic Principle* hielt Charles Baudelaire schon fest, dass ein modernes Gedicht seinen Sinn auf einen Schlag offenbaren müsse wie die Karikaturen in Zeitungsjournalen.²⁰ Baudelaire setzt jedoch nicht nur auf Wirkung, wenn er sich paradoxerweise zugleich auf das *l'art pour l'art* beruft. Dies hat auch schon für ihn mit dem Erlebnis der spannungsgeladenen Steigerung von Subjektivität durch Entindividualisierung zu tun. In einer der späten Tagebucheintragungen hat Baudelaire das Bad in der Menge als Rausch beschrieben, der aus der Tilgung jeder konkreten Individualität durch soziale Vernetzung entspringt. „Religiöser Rausch der großen Städte. – Pantheismus. Ich, das sind alle. Alle sind ich.“²¹ Das macht einerseits Baudelaire zu einem ersten modernen Avantgardisten. Jedoch taucht dies bei ihm andererseits mit dem Anspruch auf, Selbststeigerung durch Selbstverlust in der Hand des Autors mittels Ironie zu privilegieren. Jenseits der legitimen Literaturproduktion stellt für ihn diese in einer modernen Erlebniskultur sich einstellende Erfahrung immer ein schlechtes Imitat von Autorschaft dar, von dem er sich ironisch absetzt, um sich als Avantgarde auszustellen. In seinem Prosatext *Les Paradis artificiels* beschreibt Baudelaire nicht nur die entsubjektivierende Wirkung von Haschisch, sondern lehnt die Einnahme dieser Droge so vehement als Versuch der Durchschnittsbürger ab, die von ihm beschriebene entsubjektivierende und zugleich erhöhte Erlebnisfähigkeit des

²⁰ Vgl. Thomas Becker, „Subjektivität als Camouflage. Die Erfindung einer autonomen Wirkungsästhetik in der Lyrik Baudelaires“, in: Markus Joch und Norbert Christian Wolf (Hg.), *Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis*, Tübingen 2005, S. 164ff.

²¹ Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke*, Bd. VI, hg. v. Friedhelm Kemp und Claude Pichois, München und Wien 1975, S. 195.

Autors mit einfachen Hilfsmitteln zu erreichen,²² dass Flaubert ihm trotz des Lobes auf dessen stilistisch herausragenden Schilderungen glaubte, ihm hier und da eine verdächtige Nähe zu konservativer Sinnlichkeitsverachtung vorwerfen zu müssen.²³

Auf der Ebene der Produktivität von symbolischen Formen der legitimen Kultur im 19. Jahrhundert existiert also keineswegs die Möglichkeit einer Abwanderung der Erlebniskultur nach unten. Für eine Kommunikation der beiden Legitimationsarten muss sich eine ästhetische Differenz von Innovation und anonymer Massenkunst innerhalb der Massenproduktion selbst ausgebildet haben. Eine solche innerhalb der Massenkommunikation auftauchende antagonistische Differenz zwischen autonomisierenden Tendenzen und Absatzmarkt kann erst als Grundlage für die Strategie legitimerer Felder angesehen werden, anonyme Erlebnisse als Ressource für eine paradoxe und spannungsgeladene Subjektivierung zu nutzen, die dann auch Erlebnisse der Massenkultur auf der Ebene der Rezipienten legitimer Kultur erneut möglich machen.

Ästhetische Subjektivität und Erlebniskultur

Durch die damit mögliche beidseitige Kommunikation von institutioneller und medialer Legitimation verschwindet Illegitimität in einer auf Erlebnisse ausgerichteten spannungsgeladenen Subjektivität in doppeltem Sinne. Diese Doppelung konnte allerdings Bourdieu noch nicht fassen, da er zwischen *ready made* und ästhetisch vordodierter Kunst nicht unterschieden hat:

1. Das klassische *ready made* bestand in der Übernahme eines für die Kunst illegitimen Gegenstandes in die legitime Kunst. Damit steht das klassische *ready made* noch auf der Seite einer Baudelaireschen Autorschaft. Die Aufnahme von illegitimen Gegenständen entgrenzt zwar den *symbolischen* Bereich der Kunst, stellt aber eine radikal soziale Distinktion gegenüber Massenkunst dar. In seiner symbolischen Überschreitung bestätigt das klassische *ready made* die Legitimität der Kunst, da untere soziale Klassen in alltäglichen Gegenständen keinen ästhetisch wertvollen Gegenstand sehen. Seit den 1960er Jahren steht das *ready made* aber vielmehr schon in Verbindung mit einer durch Medien legitimierten Codierung der Massenästhetik. Nicht die Spannung zwischen legitimer Kunst und illegitimen Gegenständen, sondern die zwischen unterschiedlich legitimierten Erfahrungen wird zum Anziehungspunkt einer Tilgung dieser Spannung in den neuen, intermedial angelegten *ready makes*.

²² Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes*, hg. v. Claude Pichois, Bd. I, Paris 1976, S. 441.

²³ „Voici [...] ma seule objection. Il me semble dans un sujet, traité d'aussi haut, dans un travail qui est le commencement d'une science, dans une œuvre d'une observation et d'une induction, vous avez [...] trop insisté sur l' *Esprit du mal*. On sent comme un levain de catholicisme ça et là. J'aurais mieux aimé que vous *ne blâmez pas* le haschisch, l'opium, l'excès.“ Zitat nach: Baudelaire, *Œuvres Complètes*, Bd. I, S. 1379.

2. Bisher illegitime Themen, die sich in ‚trivialen‘ und gering legitimierte symbolischen Produktionen ausbilden konnten, verlieren aufgrund von Autonomisierungstendenzen innerhalb der Massenkommunikation ihre komplette Illegitimität. Hier ist es keinesfalls die pure Distributionskraft, die für eine solche dauerhafte Abnahme von Illegitimität verantwortlich ist, sondern eben die neue Zirkulation symbolischer Güter zwischen rezeptiv und durch Autoren bestimmten Feldern. Neben den schon erwähnten Tattoos sei hier das Beispiel der Pornografie angeführt. In den 1930er Jahren existierten die so genannten *Eight Pagers* oder auch *Tijuana Bibles*. Das waren Cartoons in den Vereinigten Staaten, die ausgefallene Sextechniken auf acht Seiten in Form von bekannten Comicfiguren und Kinostars ironisch und paraphrasierend zur Darstellung brachten. *Tijuana Bibles* wurden nur heimlich gedruckt und auf illegalem Wege massenhaft vertrieben. Erst in den 1960er Jahren tauchten im so genannten *underground* der studentischen Gegenpresse massenhaft verbreitete pornografische Comics auf, die durch das nun höhere kulturelle Kapital der Rezipienten eine zusätzliche Legitimation erhielten und somit erst eine intermediale Welle der Pornografie im Kino, Fernsehen und in Videos auslösten. Man sollte nicht vergessen, dass *Barbarella* z.B. zunächst ein Comic von Claude Forest war, bevor es mit Jane Fonda zum Kultfilm mit dem Untertitel *sexfiction* wurde. Die Legitimation der Pornografie war also u.a. auch durch diese Comics des gegen den *mainstream* des Massenmarktes gerichteten *undergrounds* innerhalb des Massenmarktes erst in Gang gebracht worden, da sie von einem Publikum mit hohem kulturellen Kapital rezipiert wurden, das zugleich damit einen neuen avantgardistischen Lebensstil propagierte. Erst die beidseitige Kommunikation zwischen Akteuren legitimer und gering legitimer Felder, bzw. zwischen institutioneller und medialer Legitimation ist damit auch ein Faktor für Subjektivierungstechniken, die durch intermediale Vernetzung zur Normalisierung eines Selbstverwirklichungsdispositivs tendieren.

Im Fall dieser Kommunikation handelt es sich um die Konstitution einer sozialen Mittellage zwischen den beiden Polen der rezeptiv und produktiv bestimmten Kulturproduktion. Für eine solche soziale Mittellage ist es bezeichnend, dass die Presse bzw. Informationsmedien eine quasiinstitutionelle Instanz der Legitimation einnehmen: Sie sind nicht so stark kanonisiert wie schulische Instanzen der Universitäten und Akademien, vermögen aber durch die Tatsache, dass aus diesen Institutionen ihre kritischen Akteure rekrutiert werden, eine den schulischen Aneignungsformen angenäherte Form der Legitimation innerhalb der Massenproduktion zu etablieren. Dass sich also eine spannungsgeladene Kultur mit ihren Subjektivierungstechniken gerade mithilfe von Medien bildet, ist definitiv der Struktur des kulturellen Kapitals innerhalb neuer Medien geschuldet, das insbesondere seit den Studentenprotesten der 1960er Jahren den kritischen Flügel der Medienlandschaft bestimmt hat.

Trotz dieser Differenzierung innerhalb der Massenkultur seit den 1960er Jahren (und nicht nur einer Differenzierung der legitimen Kultur mittels Massenkultur) handelt es sich immer nur um eine quasiinstitutionelle Legitimation, da hier der Konkurrenzmechanismus eines Massenmarktes weniger stark gebrochen ist als an Universitäten, also den staatlich legitimierten Monopolbanken des kulturellen Kapitals. Daher sollte man trotz des Verschwindens von illegitimer Kultur nicht übersehen, dass sich gerade in diesen sozialen Mittelagen die schon oben angedeutete Gemengelage einstellt, die das Grundprinzip dessen ausmacht, was man kulturelle Normalisierung nennen kann: Neben Autonomisierungstendenzen, die mit Kritik an Herrschaftsphänomenen und Konkurrenzmechanismen in der Kultur verbunden sind, findet man *zugleich* die aus Geltungssucht geborene, selbstverkennende Imitation von Herrschaftseffekten institutionell legitimer Kultur durch Popkultur, welche damit ihre eigene kritische Kraft immer wieder unterläuft. Zu dieser Normalisierung gehört, dass auch Akteure der institutionell legitimierten Kultur diese Gemengelage auf eine spezifische Art verkennen – d.h. aus anderen Gründen als der historischen Unwissenheit. Wer sich in Goethes Literatur auskennt, hat sicherlich immer noch ein für seine Karriere legitimeres, also höher bewertetes Kapital, als jemand, der nur im Hip-Hop bewandert ist. Wer allerdings beide Formen des kulturellen Kapitals besitzt, kann sich als unpedantischer Kenner innerhalb schulisch legitimierter Kultur nobilitieren. Nichts ist akademischer als die Diskriminierung akademischer Langeweile. Wer sich jedoch nur im Hip-Hop auskennt, ist vor einer schulisch legitimierten Kultur sogar stigmatisiert. Daher kann man geradezu ein soziales Gesetz für das Verschwinden einer illegitimen Kultur durch Normalisierung formulieren: Je legitimer das kulturelle Kapital eines sozialen Akteurs ist, desto einträglicher ist seine Hinwendung zu gering legitimierten symbolischen Formen.²⁴ Eine solche Kenntnis von institutionell gering legitimierten Kunstproduktionen macht den Akademiker innerhalb der hoch legitimierten Kultur zum weltmännischen unpedantischen Kenner, der angeblich an keiner *déformation professionnelle* durch Verschulung leidet. Je weniger institutionell legitimiert aber ein kulturelles Kapital eines Akteurs ist, desto stigmatisierender ist dann jedoch die alleinige Kenntnis von gering legitimierten Produkten, die auf unmittelbare Erlebnisfähigkeit zielen. Genau dieser Unterschied zwischen der Wertigkeit von kulturellem Kapital eines Spezialisten in einer Disziplin der Massenkultur (Comic, Hip-Hop, Techno, B-Movies etc.) und Akteuren der legitimen Kultur stellt die Grundlage nie endender Spannungen und Konflikte in der intermedialen Zirkulation dar, die gleichzeitig antreibender Faktor für Innovationen wie für trivialisierende Herrschaftstechniken sein können.

²⁴ In diese Richtung zielt auch Bourdieus Feststellung: „Der wesentliche Teil dessen, was die Schule vermittelt, wird nebenher erworben [...]“. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt/Main 1987⁴, S. 122.

Mit der doppelseitigen Abnahme der Illegitimität hören hierarchische Unterschiede und entsprechende Konflikte in der Legitimation kultureller Produktionen also keineswegs auf zu existieren. Dies übersehen intellektuelle Positionen geflissentlich, weil sie gerade aus der Kenntnis ‚trivialer‘ Erlebniskultur einen Profit der Anerkennung innerhalb ihrer schulisch geprägten Kultur ziehen können. Wer also als Intellektueller meint sagen zu müssen, dass es schon längst keine hierarchischen Unterschiede der Legitimation mehr gibt, weil doch irgendwie alles Kunst geworden sei, etwa von Mercedes Benz Reklamen bis James Joyce, der folgt bewusstlos dem Anreiz eines zusätzlichen Profits an Anerkennung, ohne sich über die Gemengelage und damit verbundenen sozialen Effekte seines Diskurses im Klaren zu sein. Gegen die in der Verleugnung von objektiven kulturellen Unterschieden zwischen Massenkunst und institutionell legitimer Kunst liegende Tendenz, die im Feld der Macht anerkannten Formen der legitimen Kultur und ihre versteckte ethische Vorbildlichkeit in Frage zu stellen, wäre nichts einzuwenden. Aber – und dies sollte für eine sozialwissenschaftliche Reflexion relevant sein – sie verleitet dazu, den sozialen Effekt der Reproduktion hierarchischer Differenzierung, bzw. des Abstands zwischen intellektuellem Code und den Akteuren mit geringer legitimiertem kulturellen Kapital zu übersehen. Denn die diskursive Behauptung einer Gleichrangigkeit von Pop-Phänomenen und institutionell legitimer Kultur, die meist mit einer Analyse rein semiotischer Ähnlichkeit begründet wird, vergisst trotz und gerade in ihren komplexesten Ausführungen, dass sie nicht nur vorrangig um einen Distinktionsgewinn gegen den herrschenden Geschmack *innerhalb* der institutionell anerkannten Kultur ringt, sondern damit den Abstand zwischen schulischem Diskurs und medialer Legitimation bestätigt. Wenn irgendwo, dann ist hier für diesen Mangel an Reflexion unter intellektuellen Positionen der Begriff des *radical chic* angebracht.

Das Verschwinden der Ausschlusspraktiken illegitimer Formen und Themen einer Erlebnisgesellschaft lässt leicht übersehen, dass Herrschaftsphänomene und Kämpfe um Positionen keinesfalls erledigt sind, sondern eine Neuformation seit den 1960er Jahren erfahren haben. Intellektuelle stehen nicht außerhalb dieser durch eine Erlebnisgesellschaft in Gang gebrachte Art der Kämpfe um Legitimation symbolischer Formen. Das Verschwinden illegitimer Kultur meint also keineswegs herrschaftsfreie Kultur. Geht man von einem Bruch im sozialen Regime der ästhetischen Erfahrung seit den 1960er Jahren aus, was mir ziemlich plausibel erscheint, dann ist offensichtlich, dass die Verbindung von Subjektivierungstechniken und ästhetischen Erfahrungen in einer Erlebnisgesellschaft zunehmend illegitime Formen abgebaut hat. Dies vermag zwar den Anschein einer Herrschaftsfreiheit zu steigern, baut aber zugleich Herrschaftstechniken einer neuen Art aus, die wesentlich feiner und schwerer zu durchschauen sind. Schulze selbst redet davon, dass die von ihm beschriebe-

nen Milieus ihr Kollektivbewusstsein durch Streit konstituieren.²⁵ Was aber ist ein Konflikt anders als ein sozialer Konflikt um unterschiedliche Positionen und damit um soziale Machtformen? Es ist wichtig, dass auch Soziologen wieder lernen, den schleichenden Euphemismus zu überwinden, der durch den kulturwissenschaftlichen *turn* aufgekommen ist: Differenzierungen in einer Kultur sind mehr als nur semiotische Fakten, nämlich soziale Konflikte um Macht – unerachtet der Tatsache, dass diese Machtkämpfe eben nicht als reine Ideologie zu verstehen sind. Genau hier liegt die Schwierigkeit – insbesondere im Verschwinden der illegitimen Kultur seit den 1960er Jahren, wenn man symbolische Formen in ihrem Oszillieren zwischen *radical chic* und *trendsetting underground* in den Medien beschreiben will: Innovative Autonomisierungen sind immer auch Ausdruck von Macht- und Strategiekämpfen.

Hat auch Bourdieu dies für die institutionell legitimierte Kultur empirisch nachgewiesen, so fehlt es für die Popkultur sowohl in theoretischem wie empirischem Sinne. Beim späten Bourdieu ist dafür bisweilen ein kulturpessimistischer Ton verantwortlich, der sich darin offenbart, dass er Jugendkulturen grundsätzlich als von Großkonzernen und Medien verführt hinstellt: „Tatsächlich setzen sich zum ersten Mal in der Geschichte (in einer Gesellschaft, die zu den ökonomisch und politisch herrschenden gehört) *die* Produkte einer Popkultur, die besonders *cheap* sind, als besonders *cool* durch. Die Jugendlichen aller Länder, die *baggy pants* tragen, diese Hosen, deren Hosenboden am Oberschenkel hängt, wissen zweifellos nicht, dass diese Kleidermode, die sie zugleich für ultra-cool und ultra-modern halten, ihren Ursprung in den US-amerikanischen Gefängnissen hat; dasselbe gilt für eine gewisse Vorliebe für Tattoos! Das heißt, die Jeans-, Coca-Cola- und McDonald's-, ‚Kultur‘ hat nicht nur die ökonomische, sondern auch die symbolische Macht auf ihrer Seite – eine Macht, die in Gestalt einer Verführung williger Opfer ausgeübt wird. Indem sie Kinder und Jugendliche [...] zu Adressaten ihrer Verkaufspolitik machen, sichern sich die großen Kulturproduktions- und Diffusionsunternehmen [...] einen immensen, nie zuvor dagewesenen Einfluss auf alle heutigen Gesellschaften, die dadurch einer Art Infantilisierung erliegen.“²⁶ Schon das ‚tatsächlich‘ in diesem Zitat verrät dem feldsoziologisch Kundigen, dass hier Bourdieu gewisse Schwierigkeiten hat. Denn gerade die Umwertung des ökonomisch Wertlosen in das symbolische Wertvolle hat er immer wieder als Grundgesetz moderner Avantgarden bezeichnet. Jugendkulturen sind daher nicht grundsätzlich mit McDonalds-Kultur zu identifizieren. In der Tat findet man ja in der sozialen Mittellage eben beide Tendenzen nebeneinander, was in einer Gegenkultur wie dem amerikanischen *underground* dann jedoch auch durchaus reflektiert wurde: Die Comics des amerikanischen *undergrounds* in den späten 1960er

²⁵ Schulze, *Erlebnisgesellschaft*, S. 413.

²⁶ Pierre Bourdieu, „Kultur in Gefahr“, in: *Gegenfeuer 2: Für eine europäische Bewegung*, Konstanz 2001, S. 87f.

Jahren attackierten auf ironische Weise die Infantilisierung ihres Mediums durch Massenproduktion, indem sie harte Pornografie und niedliche Mickey Mouse Ästhetik miteinander konfrontierten. Derart gibt diese Bewegung des so genannten amerikanischen *underground* ein Beispiel für die reflexive Kritik einer durch den Massenmarkt vorangetriebenen Normalisierung seines eigenen Mediums ab.