

Der Kulturbetrieb bei Pierre Bourdieu

CHRISTIANE SCHNELL

1. Einleitung

Bourdieu gilt zu Recht als einer der bedeutendsten zeitgenössischen Gesellschaftstheoretiker, dessen Analyseperspektive den Blick auf soziale Zusammenhänge in vielerlei Hinsicht erweitert hat. Seine Problemstellungen sind von einer marxistischen Sozialkritik geprägt, sein kultursoziologischer Zugang und die von ihm entwickelten Kategorien und Begriffe gehen jedoch analytisch deutlich über frühere sozialtheoretische Ansätze hinaus. Bourdieu verbindet die strukturalistische Perspektive mit einer Theorie der sozialen Praxis, die weder eine gleichsam vollständige Determiniertheit gesellschaftlicher Verhältnisse noch freischwebend agierende Akteure unterstellt. Vielmehr entwickelt Bourdieu ein Geflecht von Relationen, die das Zusammenspiel von Struktur und Handeln in beide Richtungen nachvollziehbar machen: Sowohl im Hinblick auf die Reproduktion gesellschaftlicher Herrschaftsstrukturen als auch mit Blick auf die Brüche und Spielräume in der gegebenen gesellschaftlichen Realität.

In der Rezeption seiner Theorie wird vor allem auf die Unterscheidung der verschiedenen Kapitalformen, ökonomisches, kulturelles, soziales und symbolisches Kapital, und ihre Konvertierungsverhältnisse abgehoben. Im Konzept des kulturellen Kapitals spiegeln sich dabei sowohl Stärke als auch Dilemma im Werk von Bourdieu wider, die beide darin zu suchen sind, dass sozialer Wandel nicht in linearen Prozessen gedacht werden kann, immer auch ambivalente Züge bewahrt und somit auch keine ‚einfachen‘ Prognosen zulässt, sondern mehrdimensionale Betrachtungszusammenhänge einfordert. So entstand das Konzept des kulturellen Kapitals als Kategorie der soziologischen Analyse von Klassenverhältnissen. Zugleich aber ist kulturelles Kapital, analytisch betrachtet, als Medium angelegt, das soziale Realität reproduziert, aber ebenso auch akkumulierbar und konvertierbar ist und insofern gerade auch ein soziale Ungleichheit neutralisierendes Potential beinhaltet. Die drei Unterformen kulturellen Kapitals, die Bourdieu hier anführt, sind dafür bezeichnend: Bücher, Gemälde, Kunstwerke, also materiale Gegenstände, bilden nach Bourdieu kulturelles Kapital in einem objektivierten

Zustand. Kulturelles Kapital in einem inkorporierten Zustand, gemeint sind hier sämtliche bildungsvermittelte Fähigkeiten, Fertigkeiten und Wissensformen, kommt bei der Aneignung von Kunstwerken zu tragen. Ein dritter Zustand kulturellen Kapitals stellt die institutionalisierte Form dar, die sich in Bildungstiteln ausdrückt (BOURDIEU 1983).

Bourdieu (1983) steht für eine konzeptionelle Vermittlung zwischen Handlungschancen von Individuen begrenzenden Strukturen und deren Wandel durch soziales Handeln. So beschreibt er Gesellschaft im Sinne einer Sozialtopologie: Der soziale Raum konstituiert sich aus sozialen Feldern und Positionen, die Wahrnehmung, Interpretationen von Realität, Spielregeln, Währungen und Handlungschancen von Akteuren prägen und gleichfalls von ihnen geprägt werden. Dabei kommt dem Konzept des Habitus eine zentrale Bedeutung zu. Der Begriff des Habitus dient bei Bourdieu zur Vermittlung zwischen Struktur und Praxis. Er spricht hier in Bezug auf seine wissenschaftstheoretische Konzeption auch von einer praxeologischen Erkenntnisweise (WAYAND 1998: 226). Der Habitus bedeutet ein Ensemble einverleibter, unbewusster Denk- und Wahrnehmungsschemata, welche das Handeln von Individuen und Gruppen strukturieren. Auch wenn Bourdieu intentionales Handeln keineswegs ignoriert, setzt er sich doch von der handlungstheoretischen Unterstellung kalkulierender agierender Individuen ab. Betont werden indes un- oder vorbewusste, an das jeweilige Feld angepasste und sozialisatorisch eingeübte Strategien. Im Unterschied zu fast allen anderen prominenten gesellschaftstheoretischen Entwürfen impliziert das Habituskonzept Bourdieus ebenfalls die Prägung der sozialen Praxis durch androzentrische Geschlechterverhältnisse (BOURDIEU 2005/1998). Auch die Analyse des Kulturbetriebs ist im Kontext seiner Gesellschaftstheorie zu lesen. Der Kulturbetrieb, insbesondere die Künste, bilden ein spezifisches soziales Feld, dessen Autonomie ebenso wie seine Abhängigkeiten von anderen sozialen Feldern – der Ökonomie wie auch der Politik – Bourdieu gesellschaftlich eine besondere Bedeutung zumisst. Zum einen wird das eigensinnige Potential des künstlerischen Feldes hervorgehoben, in dem andere Spielregeln und Wertlogiken als die des marktlichen Wettbewerbs gelten. Zum anderen zeigt Bourdieu aber auch auf, wie dieses Feld und die dort produzierten Werte an die Gesellschaft und ihre hegemonialen Strukturen rückgekoppelt sind.

Die Instrumentarien und Analysen des Bourdieuschen Ansatzes wurden längst von der kulturwissenschaftlichen und kultursoziologischen Kulturbetriebsforschung aufgenommen und in zahlreichen empirischen und theoretisch-konzeptionellen Arbeiten weiterentwickelt. Die Band-

breite dieser Analysen und Betrachtungsweisen kann an dieser Stelle nicht reflektiert werden. Vielmehr folgt der Beitrag der Intention, noch einmal und in kurzen Zügen auf drei für die Analyse des Kulturbetriebs und die Rolle des Kulturmanagements zentrale Themenstellungen in Bourdieus Arbeiten einzugehen. Zunächst steht das künstlerische Feld und der Markt symbolischer Güter im Fokus. Weiterhin wird auf die feldtheoretische Interpretation der Kunstwahrnehmung und die Rolle des Kulturmanagements aus der Bourdieuschen Sicht des Kulturbetriebs abgehoben. Im abschließenden Resümee wird kursorisch Bezug auf die aktuelle Rezeption von Bourdieus Werk genommen.

2. Das Kunstfeld und der Markt der symbolischen Güter

Wie jedes soziale Feld erzeugt auch das Kunstfeld seine eigene Wirklichkeit, seine *illusio*. Die Akteure werden der Gleichgültigkeit entrissen und dazu bewegt und disponiert, sich in das Feld zu investieren, sich einzubringen und mitzuspielen (BOURDIEU 2001: 360). Die im künstlerischen Feld geltenden Regeln rekonstruiert Bourdieu im Rückgriff auf die historische Herausbildung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Damals formierte sich das künstlerische Feld als eine Inversion, als Gegenwelt zum sich herausbildenden bürgerlichen Industriekapitalismus mitsamt den modernen kontinentaleuropäischen Sozialbürokratien. Während die postabsolutistische Gesellschaft sich kapitalistischen Leistungsidealen und dem Regulativ des von Angebot und Nachfrage bestimmten Marktes verpflichtet, entwickelt sich das Kunstfeld als Insel der marktfernen reinen Ästhetik. Die Durchsetzung des Prinzips *l'art pour l'art* illustriert Bourdieu en detail anhand Flauberts Roman *L'éducation Sentimentale* (Erziehung des Herzens, 1869). Wie beispielsweise auch in Bezug auf Manet in der bildenden Kunst herausgearbeitet, werden Sinnlichkeit oder Sentimentalität der Sensibilität für die formalen Eigenschaften des jeweiligen Mediums (Sprache für die Literatur, Farbe, Material für die bildende Kunst) „geopfert“ (BOURDIEU 2001: 175). So wird die Arbeit an der Form zum Leitbild der Moderne deklariert. In der Figur des Künstlers verbinden sich Elitegedanke und Anti-Utilitarismus, konventionelle Moral, Religion, Pflichten und Verantwortlichkeiten und alles, was mit der Vorstellung eines Dienstes verbunden sein könnte, den die Kunst der Gesellschaft zu entrichten hätte, indes gleichsam verachtet. Die relative Autonomie und Eigenlogik des

Kunstfeldes wird von Bourdieu als gesellschaftlich höchst relevant erachtet. Entgegen dem gefräßigen Prinzip kapitalistischer Ökonomisierung werden demnach eigensinnige, weitgehend selbstlose Interessen, die allein dem künstlerischen Ausdrucksstreben verpflichtet sind, bei den Akteuren geweckt, wenn ihnen nicht sogar aufgezwungen. Zugleich wird das Kunstfeld jedoch in Relation zu – beziehungsweise als relativ abhängig von – anderen Feldern und marktökonomischen Prinzipien beschrieben. Bourdieu spricht hier von einer umgekehrten Ökonomie, die „ihre spezifische Logik auf der besonderen Beschaffenheit der symbolischen Güter gründet“ (BOURDIEU 2001: 227). Aus der Spannung zwischen der reinen Kunstorientierung und dem gesellschaftlich dominanten Marktmechanismus wird eine Zweiteilung der Kulturproduktion abgeleitet. Das Differenzierungsprinzip basiert auf der objektiven und subjektiven Distanz zum Markt, wobei jedoch „die Strategien der Produzenten sich zwischen zwei Grenzen bewegen, die faktisch nie erreicht werden: der totalen und zynischen Unterordnung unter die Nachfrage und der absoluten Unabhängigkeit vom Markt und seinen Ansprüchen“ (BOURDIEU 2001: 228). Anzumerken ist hier, dass Bourdieu auch in den jüngeren Auflagen seiner *Regeln der Kunst* betont, dass sich an der Existenz von zwei ökonomischen Logiken auch durch den Wandel des Kultursektors nichts Grundlegendes geändert habe (BOURDIEU 2001: 227, Anm. 1). Angesichts des französischen Einschlags seiner Perspektive, des historischen Materials und anderer Sichtweisen auf die kommerzielle Kulturproduktion, wie sie beispielsweise in der neueren Kultursoziologie entwickelt wurden, scheint diese Diagnose womöglich zu eng. Diese Frage soll später noch einmal aufgegriffen werden. Zunächst sei darauf verwiesen, dass erst durch die analytische Differenzierung wie Bourdieu sie hier gelten lässt, die Binnenlogik des Marktes symbolischer Güter erschlossen wird.

Die feldtheoretische Betrachtung kontextualisiert individuelle künstlerische Leistungen. Die kühnsten künstlerischen Ideen sind nur im bestehenden System des Möglichen denkbar (BOURDIEU 2001: 372f.). Ebenso erwirbt ein Kunstwerk seinen Wert nicht durch den Künstler, die in seine Erschaffung investierte Zeit oder seine Materialität, sondern durch das Produktionsfeld, das „Glaubensuniversum, das mit dem Glauben an die schöpferische Macht des Künstlers den Wert des Kunstwerks als Fetisch schafft“ (BOURDIEU 2001: 414). Getragen von der Verpflichtung auf eine solche interessenlose Überzeugung müssen ökonomische Notwendigkeiten geleugnet, wenn nicht negiert werden. Umgekehrt werden Profit Chancen durch ein eingeschobenes Zeitintervall zwischen Pro-

duktion und Vermarktung verschleiert. Erst wenn die Zurechnung und Aufladung durch das künstlerische Feld erfolgreich vollzogen und hinreichend (zeitlicher) Abstand gewährleistet ist, kann auch reine Kunst in ökonomisches Kapital konvertiert werden, ohne in beiden Wertmechanismen zu verlieren. Mangels eines Marktes in der Gegenwart besteht für Künstler und Unternehmungen im Kulturbetrieb, die auf künstlerische Wertlogik setzen, jedoch immer die Gefahr, dass diese Aufladung mit Bedeutung misslingt oder im Zeitverlauf verfällt und Werke „in den Stand stofflich-materieller Gegenstände zurückfallen (und als solche, etwa nach Papiergewicht, taxiert werden)“ (BOURDIEU 2001: 229).

Bourdieu's Raumanalogie folgend, wird das Feld der im engeren Sinne künstlerischen Produktion von einer weiträumigen Kulturindustrie umlagert. Unternehmen dieser kommerziellen Kulturproduktion versuchen die Gefahr des Wertverlustes durch vorweggenommene Anpassung an die Nachfrage zu minimieren. Sie arbeiten mit kürzeren Produktionszyklen und Verfahren der Verkaufsförderung, weil die so geschaffenen Produkte zu rascher Veralterung neigen und Profite möglichst schnell realisiert werden müssen (BOURDIEU 2001: 229). Ungeachtet, ob symbolische Güter später oder früher auf den Markt gelangen, einmal dort angekommen werden sie dem Marktprinzip gewissermaßen gnadenlos untergeordnet. Demnach hat Erfolg, wer sich gut verkaufen kann und wer kein Publikum hat, hat auch kein Talent (BOURDIEU 2001: 238).

3. Kunstwahrnehmung und legitimer Geschmack

Zum Verstehen des Kulturbetriebs leisten auch gerade jene Arbeiten Bourdieus einen wichtigen Beitrag, die sich mit der Rezeption von Kulturgütern befassen beziehungsweise der allgemeinen Kultursoziologie zuzurechnen sind. Besonders prominent ist der Band *Die feinen Unterschiede*, der oftmals als sein Hauptwerk bezeichnet wird (BOURDIEU 1987). Begrifflich wie konzeptionell wird kulturelles Kapital, in materieller wie auch immaterieller Form, zur Erklärung gesellschaftlicher Differenzierung herangezogen. Bildung, Titel, Lebensstil und Habitus bis hin zu den scheinbar subjektivsten Geschmacksempfindungen analysiert Bourdieu als Ausdruck und Markierung sozialer Positionen. Zugleich zeigt er auf, dass gesellschaftsimmanente Herrschaftsstrukturen in kulturellen Geschmacksurteilen reproduziert werden. Das was als legitimer Geschmack gesellschaftlich Anerkennung findet, spiegelt eine Akkumulation von kulturellem Kapital und privilegiertem gesellschaftlichem

Status wider. Während die Rezeption von kommerziellen Produkten vom Bildungsstand der Rezipienten nahezu unabhängig ist, sind die reinen Kunstwerke nur solchen Konsumenten zugänglich, die über die entsprechende und für ihre Erschließung und Bewertung notwendige Disposition und Kompetenz verfügen (BOURDIEU 2001: 237; 2006).

Der hegemoniale Charakter kultureller Praxis beruht aber gerade nicht nur darauf, dass ein hinreichendes Kunstverständnis Bildung voraussetzt. Vielmehr beschreibt Bourdieu, dass gerade im subtilen und allgegenwärtigen kulturellen Empfinden und Handeln gesellschaftliche Unterschiede zum Ausdruck kommen, die im Kern die hierarchische Struktur des sozialen Raums befestigen. Sowohl über die Anerkennung und Kanonisierung dessen, was legitimer Weise als kulturell wertvoll gilt, als auch über Aneignungspraxen, die als angemessen betrachtet werden, befinden jene, welche über die entsprechenden Dispositionen, in Form von sozialer Herkunft, kulturellem und sozialem Kapital, verfügen. Die Liebe zur Kunst erscheint dabei als Erwähltheit, die „wie eine unsichtbare und unübersteigbare Schranke diejenigen, die dieses Zeichen tragen, von jenen trennt, denen diese Gnade nicht zuteil wird“ (BOURDIEU 2001: 237).

Eben diese Unsichtbarkeit der gesellschaftlichen Schranken und Trennungslinien erklären die mühevollen und materialreichen empirischen Nachweise, die Bourdieu beibringt, um seine Argumentation zu fundieren. In anderen Arbeiten thematisiert er dabei auch, dass allein ein breiterer Zugang zu akademischer Bildung, wie er sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in den meisten europäischen Ländern vollzogen hatte, an der Realität gesellschaftlicher Schließung nur bedingt etwas geändert hat. Vielmehr haben akademische Titel relativ an Wert verloren, während die subtileren Formen der Zugehörigkeit zur sozialen Elite weiterhin wirksam sind (BOURDIEU 1978).

In die gleiche Stoßrichtung geht auch die kritische Deutung des öffentlichen Kulturbetriebs. So wird betont, dass „Museen schon in ihren geringsten Details ihrer Morphologie und Organisation ihre wahre Funktion verraten, die darin besteht, bei den einen das Gefühl der Zugehörigkeit, bei den anderen das Gefühl der Ausgeschlossenheit zu verstärken“ (Bourdieu 1974: 198). Statt zur Öffnung und Demokratisierung von Kultur beizutragen, wird durch diese Formen der Vermittlung sozialer Ausschluss symbolisch reproduziert (Bourdieu/Darbel 2006).

4. Zur Rolle des Kulturmanagements in der Perspektive Bourdieus

Zum Verständnis der grenzgängerischen Aufgabenstellung des Kulturmanagements bildet die feldtheoretische Betrachtung eine analytisch präzise und in vielerlei Weise problemsensible Hintergrundfolie. Die Vermittlung zwischen komplementären Wertlogiken, die das Kunstfeld und das ökonomische Feld und ihre Wirkungsmacht im sozialen Raum auszeichnen, erweist sich als kompliziert und hochgradig widersprüchlich. Zugang zur künstlerischen Produktion herzustellen, ohne sie im Umkehrschluss dem Markt preisgeben, könnte man die schwierige Aufgabe zusammenfassen, die sich für ein Kulturmanagement ergibt, das der normativen Kritik Bourdieus aufgeschlossen sein will.

Bourdieu erklärt die Fähigkeit, ein Kunstwerk in seiner formalen und semantischen Komplexität zu erfassen mit der Internalisierung eines bestimmten sozialen Codes. Sofern diese Entschlüsselungskompetenz an einen sozial privilegierten Status geknüpft ist, bleiben kulturelle Güter einer breiten Öffentlichkeit weitgehend verschlossen. Das Verhältnis von Emissionsniveau, also der Grad der immanenten Komplexität und Feingliedrigkeit des vom Werk erforderten Codes, und das Rezeptionsniveau, also der Grad der Beherrschung des Codes, begründet die Differenzierung im sozialen Raum. Einflussnahme ist insofern möglich, als das Emissionsniveau dadurch vermindert und das Rezeptionsniveau zugleich gesteigert werden kann, wenn mit dem Werk seine Erläuterung, der Code, mit dem es kodiert ist, mitgeliefert wird (BOURDIEU 1974: 177f.).

Wie zuvor bereits beschrieben, ergibt sich ein Dilemma daraus, dass das Kunstwerk als werthaltiges symbolisches Objekt nur existiert, wenn es von berufener Seite erkannt und anerkannt ist. Wenn aber Kulturrezeption als Instrumentarium gesellschaftlicher Differenzierung fungiert, werden auch die Grenzlinien zwischen elitärer Kunst-Kultur und partizipativer oder partizipierbarer Kultur immer neu gezogen. So ist zu vermuten, dass, wo auch immer ein breites Publikum erreicht oder in der Logik der Distinktionsverhältnisse formuliert ‚hereingelassen‘ wird, sich sowohl der Kulturwert des Werkes als auch diejenigen, die diesem erst Gewicht verleihen, bereits wieder verflüchtigen könnten. Zudem sieht Bourdieu eine Bedrohung der Autonomie durch die zunehmende „gegenseitige Durchdringung der Welt der Kunst und der des Geldes“ (BOURDIEU 2001: 530). Kultursponsoring und neue Allianzen zwischen Wirtschaftsunternehmen und Kulturproduzenten sind aus seiner Sicht ein Einfallstor einer fortschreitenden Ökonomisierung des Kunstfeldes:

Die Existenz einer kommerziellen Literatur und der Einfluß kommerzieller Zwänge auf das kulturelle Feld sind nichts Neues. Aber der Einfluß derer, die über die Zirkulations- und Konsekrationsmittel verfügen, reichte noch nie so weit und so tief, die Grenze zwischen experimentellem Werk und dem Bestseller war noch nie so unscharf. Das Verwischen der Grenzen, zu dem die so genannten ‚Medienproduzenten‘ spontan neigen, stellt gewiss die größte Bedrohung für die kulturelle Produktion dar. (BOURDIEU 2001: 533)

Diese grundsätzlichen Vorbehalte gegenüber mittlerweile gar nicht mehr so neuen Formen der Kulturfinanzierung erinnern an die Debatten um die Etablierung des Kulturmanagements auch hierzulande. Zur Entwicklung einer realistischen Selbstsicht im Kulturmanagement und einer Einschätzung hinsichtlich des vorgängigen Strukturwandels des Kulturbetriebs erweist sich der kritische Blickwinkel Bourdieus indes als unverzichtbar. Dies gilt auch in Bezug auf die Bewertung des tatsächlichen Gestaltungspotentials von Kulturmanagerinnen und -managern. So würde Bourdieu die Möglichkeit, dass formale Qualifikationen, akademische Titel oder der Verweis auf die Funktionsrolle dazu gereichen, künstlerische Werte und Wertmaßstäbe zu identifizieren, eher in Frage stellen. Denn den Sinn für derartige Platzierungen sieht er als eine der Dispositionen, die am engsten im Zusammenhang mit der sozialen und (im pariszentrierten Frankreich) geographischen Herkunft und dem damit korrelierenden sozialen Kapital stehen (BOURDIEU 2001: 414).

5. Der Kulturbetrieb bei Bourdieu – ein Fazit

Bourdieu's Perspektive auf die Wechselbeziehung zwischen Gesellschaft, kultureller Praxis und den Feldern der Kulturproduktion bietet eine wichtige theoretische Grundlage zum Verständnis des Kulturbetriebs und seiner Akteure.

Mittels des feldtheoretischen Zugangs und seines komplexen, bisweilen metaphorisch weiterwirkenden Begriffsinstrumentariums deckt Bourdieu ökonomische und soziale Mechanismen im scheinbar macht- und interessenfreien Raum Kultur auf. Kulturelles Kapital ist konvertierbar in bare Münze und Sozialprestige und diente zu allen Zeiten (auch) dem Profit und dem sozialen Aufstieg. Gleichwohl verweist Bourdieu auf den gesellschaftlichen Wert, der in der umgekehrten Ökonomie des künstlerischen Feldes liegt. Denn in der Fähigkeit, den internen Anforderungen des Feldes zu entsprechen liegt, bei allen Abhängigkeiten, jene Autonomie, der es bedarf, um Neues und Überraschendes hervorbringen zu können. Dabei werden das Individuum und seine Schöpfungs-

kraft nicht als Genie verabsolutiert, sondern in ihrer biographischen Gewordenheit und sozialen Einbettung interpretiert. Kritik an gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen und konsequente Skepsis gegenüber marktlicher Regulierung sind ebenfalls kennzeichnend für Bourdieus analytischen Zugang. In dem Strukturwandel des Kultursektors, der Ausweitung des privatwirtschaftlich organisierten Segments und der zunehmenden Verflechtung von öffentlichem und privatem Kulturbetrieb sieht Bourdieu eher die Gefahr, dass kommerzielle Zwänge und Heteronomie das Kunstfeld mehr und mehr durchdringen.

Gerade an dieser Position setzt die neuere Bourdieu Rezeption an. Durch sein dichotomes Verständnis von reiner Produktion und Massenproduktion legitimiere er indirekt ein elitäres Kunstverständnis, das von einer intellektuellen Elite dominiert und maßgeblich beeinflusst wird. So plausibel seine Analyse der Regeln der Kunst, so können sie – folgt man seinem eigenen praxeologischen (also dynamischen) Theorieverständnis – als Regelwerk nicht auf Dauer stabil bleiben (ROBBINS 2005: 25). Zahner (2006) zeigt beispielsweise sehr präzise, wie sich im Zuge der Expansion des Kulturbetriebs ein drittes Feld, das der erweiterten Produktion, entwickelt hat. Dieses greife sowohl Elemente der reinen Produktion als auch der Massenproduktion auf. Innovation und künstlerische Einzigartigkeit verbinden sich dort mit der Möglichkeit zu schnellem Erfolg im Kunstfeld und ökonomischem Gewinn. Es sei sogar der wirtschaftliche Erfolg, der im Falle der Warholschen Pop Art (welche den empirischen Angelpunkt und historischen Ausgangspunkt bei Zahner bildet) die Grundlage der Anerkennung als legitime Kunst bildete. Ökonomische Wertschätzung sei somit in symbolische Anerkennung überführt worden, sei nach den „neuen Regeln der Kunst“ überführbar. Durch den Bedeutungszuwachs des Marktes im Kunstfeld wurde die „Herrschaft des ästhetischen Diskurses“ gebrochen, „ideologische Starrheit“ zu Gunsten eines kulturellen Pluralismus aufgebrochen (ZAHNER 2006: 292).

Eine solche optimistische und anti-elitistische Interpretation des postmodernen Kulturbetriebs kam zunächst mit den Cultural Studies im angelsächsischen Kontext auf, die in der Entwicklung der marktgetriebenen Kulturindustrie den kontinentaleuropäischen Ländern historisch immer voraus waren. Spätestens wenn man die Situation des gebeutelten Kulturbetriebs in Großbritannien (ex post nach der Finanzkrise betrachtet, wird deutlich, dass die analytische Öffnung der Bourdieuschen Sichtweise um eine nicht-lineare Entwicklung der ästhetischen Produktion und die Anerkennung der Pluralisierung des Kunstfeldes

wichtig und richtig ist, um den Kulturbetrieb analytisch angemessen begreifen zu können. Auch der Aspekt der Demokratisierung der in der Steigerung, Verbreitung und Niedrigschwelligkeit (hinsichtlich der ästhetischen Vorbildung) der erweiterten Produktion zwischen Kunst und Kommerz liegt, hat seine Berechtigung.

Gleichwohl scheint es sinnvoll, die Dialektik des Bourdieuschen Konzepts nicht wie das Kind mit dem Bade auszugießen. Postmoderne Vielheit und massenhafte Partizipationschancen bilden vielleicht eine notwendige, faktisch aber keine hinreichende Voraussetzung für kulturelle Teilhabe oder gar künstlerische Entfaltung. Gesellschaftliche Herrschaftsverhältnisse, Inklusion ebenso wie Ausgrenzung und Ungleichheit werden in der Marktgesellschaft über den Markt vermittelt und machen unter Bedingungen eines zunehmend ökonomisierten Kulturbetriebs auch vor dem Kunstfeld nicht halt. Zahner spricht selbst davon, dass sich Künstler auf einem hart umkämpften Markt positionieren müssen, um ihr Überleben zu sichern (ZAHNER 2006: 285f.)

Bourdieu in der Tat affirmative Behauptung relativer künstlerischer Autonomie impliziert zweifellos auch eine zweiseitige, im Kern ideologische Exklusivität. Allein die Idee der künstlerischen Autonomie aufzugeben hieße jedoch auch ein gestaltendes Potential aufzugeben, das nicht nur auf marktliche Mechanismen reagiert. Wo dieses Potential aber tatsächlich liegen könnte, diesbezüglich muss eine kritische Kulturbetriebsforschung dauerhaft sensibel bleiben. Auch, um hier auf dem letzten Meter den Bogen wieder zurück zu schlagen, um die Grundlage für eine kulturmanageriale Praxis zu legen, die dazu beizutragen vermag, künstlerische Handlungs- und Entwicklungsspielräume zu erhalten oder bestenfalls zu erweitern und ästhetische Erfahrung gesellschaftlich zugänglich werden zu lassen.

Literatur

- BOURDIEU, Pierre (1974 [1970]): *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre (1983): Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. – In: Kreckel, Reinhard (Hg), *Soziale Ungleichheiten*. (= Soziale Welt, Sonderband 2). Göttingen: Schwartz, 183-198.
- BOURDIEU, Pierre (1987 [1979]): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre (2001 [1992]): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

- BOURDIEU, Pierre (2005 [1998]): *Die männliche Herrschaft*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BOURDIEU, Pierre (2006 [1981]): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Hamburg: Europäische Verlags-Anstalt.
- BOURDIEU, Pierre/BOLTANSKI, Luc/DE SAINT, Monique/MALDIDIER, Pascale (1978 [1970]): *Titel und Stelle. Über die Reproduktion sozialer Macht*. Frankfurt/M.: EVA.
- BOURDIEU, Pierre/DARBEL, Alain (2006): *Die Liebe zur Kunst: europäische Kunstmuseen und ihre Besucher*. Konstanz: UVK.
- ROBBINS, Derek (2005): The origins, early development and status of Bourdieu's concept of 'cultural capital'. – In: *The British Journal of Sociology* 56/1, 13-30.
- WAYAND, Gerhard (1998): Pierre Bourdieu. Das Schweigen der Doxa aufbrechen. – In: Imbusch, Peter (Hg), *Macht und Herrschaft. Sozialwissenschaftliche Konzeptionen und Theorien*. Opladen: Leske und Budrich.
- ZAHNER, Nina Tessa (2006): *Die neuen Regeln der Kunst. Andy Warhol und der Umbau des Kunstbetriebs im 20. Jahrhundert*. Frankfurt/New York: Campus.