



Pierre Bourdieu und der / im Film

Vorüberlegungen zu den Konzepten der „Symbolischen Herrschaft“, der Feld-, Habitus- und Symboltheorie als Deutungsperspektive für die Filmsoziologie und zu Legitimationskämpfen im filmwissenschaftlichen Feld

Von Carsten Heinze

Einleitung: Pierre Bourdieu und die Medien

Pierre Bourdieu hat in seinem umfangreichen Werk nicht nur einschlägige Spuren in den verschiedensten Bindestrich-Soziologien¹ hinterlassen und gilt mittlerweile als „Klassiker“ der französischen Soziologie,² sondern er wird auch in angrenzenden Fachdisziplinen zunehmend stärker rezipiert.³ Zudem vertiefen weiterführende

- 1 Prominent vor allem seine Beiträge zur Kulturosoziologie (vgl. Stephan Moebius: Kultur. Bielefeld: transcript 2009. [= Einsichten.] S. 130–132), zur Kunstsoziologie (vgl. Dagmar Danko: Kunstsoziologie. Bielefeld: transcript 2012. [= Einsichten.] S. 44–46) und zur Subjekt- und Sozialisationsforschung (vgl. Franzjörg Baumgart: Theorien der Sozialisation. 4., durchgesehene Aufl. Bad Heilbrunn: Klinkhardt 2008, S. 199–201). In der Mediensoziologie wird Bourdieu mit seinen Arbeiten zum Fernsehen (vgl. Andreas Ziemann: Soziologie der Medien. Bielefeld: transcript 2006. [= Einsichten.] S. 53–55; vgl. auch die verstreuten Hinweise in Rainer Winter: Der produktive Zuschauer. Medienaneignung als kultureller und ästhetischer Prozess. 2., erweiterte und überarbeitete Aufl. Köln: von Halem 2010) und zur Fotografie rezipiert (vgl. Christoph Behnke: Fotografie. In: Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung [Sonderausgabe]. Herausgegeben von Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein. Stuttgart; Weimar: Metzler 2014, S. 366–368).
- 2 Vgl. Stephan Moebius: Pierre Bourdieu: Zur Kritik der symbolischen Gewalt. In: Kultur. Theorien der Gegenwart. Herausgegeben von St. M. Wiesbaden: VS Verlag 2006, S. 51–66, hier S. 51; dazu auch Beate Kraus und Gunter Gebauer: Habitus. Bielefeld: transcript 2002. (= Einsichten.) S. 171–173.
- 3 Als Überblickswerke können genannt werden: für die Kommunikationswissenschaften vgl. David W. Park: Pierre Bourdieu. A Critical Introduction to Media and Communication Theory. New York u. a.: Lang 2014; Pierre Bourdieu und die Kommunikationswissenschaft. Herausgegeben von Thomas Wiedemann und Michael Meyen. Köln: von Halem 2013; Götz Lange: Kommunikation als Praxis. Kommunikationswissenschaftliche Potentiale und Konsequenzen des Praxiskonzeptes von Pierre Bourdieu. Berlin: Köster 2010. (= Wissenschaftliche Schriftenreihe Soziologie. 6.); für die Geschichtswissenschaften vgl. Philip S. Gorski: Bourdieu and Historical Analysis. Durham: Duke Univ. Press 2013. (= Politics, History, and Culture.); Pierre Bourdieu: Schwierige Interdisziplinarität. Zum Verhältnis von Soziologie und Geschichtswissenschaft. Herausgegeben von Elke Ohnacker und Franz Schultheis. Münster: Westfälisches Dampfboot 2004; für die Kulturwissenschaften vgl. Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften. Zur Aktualität eines undisziplinierten Denkens. Herausgegeben von Daniel Šuber, Hilmar Schäfer und Sophia Prinz. Konstanz: UVK 2011; für die Erziehungswissenschaften vgl. Barbara Friebertshäuser: Reflexive Erziehungswissenschaft: Forschungsperspektiven im Anschluss an Pierre Bourdieu. 2., durchgesehene Aufl. Wiesbaden: VS Verlag 2009; für den Kunst- und visuellen Bereich vgl. Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik. Herausgegeben von Beatrice von Bismarck, Therese Kaufmann und Ulf Wuggenig. Wien: Turia + Kant 2008; für die Philologien, die (Musik-)Theaterwissenschaft und die Komparatistik vgl. LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und

Referenzanalysen zu den Einflüssen auf Bourdieus Werk etwa durch Karl Marx, Ernst Cassirer, Marcel Mauss, Max Weber und Émile Durkheim sowie Vergleichsanalysen hinsichtlich Ähnlichkeiten mit und Differenzen zu Michel Foucault, der Kritischen Theorie, Norbert Elias oder Niklas Luhmann das Wissen um die Bedeutung der Bourdieuschen Soziologie und ordnen diese ein.⁴ Hingegen spielen Medien im weitesten Sinne und insbesondere der Film in Pierre Bourdieus Werk nur eine marginale Rolle. So stehen vergleichbare Perspektivierungen und interdisziplinäre Inanspruchnahmen seiner Konzepte in der Medien- und Filmwissenschaft wie auch in der Filmsoziologie noch aus.

Die disziplinären wie interdisziplinären Diskussionen um das Werk Pierre Bourdieus verdeutlichen die Bedeutung, die wesentlichen Dimensionen seiner Arbeiten zugemessen wird. Mit den zentralen Thematiken symbolische Gewalt (symbolische Herrschaft, symbolische Macht), seinem Habitus-Konzept sowie der damit zusammenhängenden Differenzierung unterschiedlicher Kapitalformen hat Bourdieu nachhaltig Einfluss auf die Analyse moderner Gesellschaften, ihrer Herrschaftsverhältnisse sowie der Strukturen und Reproduktionsmechanismen sozialer Ungleichheit ausgeübt. Seine Konzeptionen des Habitus, der verschiedenen Kapitalformen sowie der Feldanalyse hat er empirisch vor allem auf dem Feld der Kunst und Kultur entwickelt, jedoch auch auf andere Felder übertragen. Die methodologischen Ansätze seiner Feldtheorie ermöglichen es, interdisziplinäre Anschlüsse zu formulieren und die symbolischen Machtstrukturen und ihre jeweils vorausliegenden sozialen Reproduktionsmechanismen zu durchschauen.

Die Mechanismen und Ausübungsformen symbolischer Herrschaft bilden den Schwerpunkt der Bourdieuschen Analysen.⁵ Damit leistet Bourdieu einen wichtigen Beitrag zu einer soziologischen Symboltheorie.⁶ Das Symbol als Ausdrucksform bezieht sich in seinem Konzept nicht auf die semiotische Zeichenhaftigkeit allein, sondern wird von ihm als soziales „Unterscheidungs-Zeichen“ verstanden, über das soziale Distinktion und damit Differenz hergestellt wird.⁷ Die soziale Dimension seiner Symbolsoziologie unterscheidet Bourdieus Ansatz von literarischen oder rein ästhetischen Begriffsverwendungen. Das Symbol dient bei ihm zur Markierung sozialer Machtstellungen und Positionen, in ihm drücken sich die sozioökonomischen Grundstrukturen von Gesellschaften aus. Die darin zum Ausdruck kommende

Theatersoziologie (seit 2008): <http://lithes.uni-graz.at/lithes.html> [2015-05-26] und hier vor allem 3 (2010), Nr. 3–5: Habitus I–III.

- 4 Vgl. hierzu die entsprechenden Einträge in Bourdieu-Handbuch.
- 5 Vgl. Stephan Moebius und Angelika Wetterer: Symbolische Gewalt. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 36 (2011), S. 1–10, hier S. 1.
- 6 Vgl. dazu Dirk Hülst: Symbol und soziologische Symboltheorie. Untersuchungen zum Symbolbegriff in Geschichte, Sprachphilosophie, Psychologie und Soziologie. Opladen: Leske + Budrich 1999.
- 7 Vgl. Gerhard Fröhlich und Boike Rehbein: Symbol (symbole). In: Bourdieu-Handbuch, S. 228–231, hier S. 228.



symbolische Gewalt als Herrschaftsinstrument ist die Basis zur „Reproduktion sozialer Ordnung“.⁸

Obwohl symbolische Herrschaft von Bourdieu als gleichbedeutend mit symbolischer Macht und symbolischer Gewalt verstanden wird,⁹ lassen sich die einzelnen Begrifflichkeiten voneinander unterscheiden: So handelt es sich nach Schmidt / Woltersdorff¹⁰ bei der *symbolischen Gewalt* um „konkrete praktische Handlungsvollzüge“, *symbolische Macht* bezeichnet die „Möglichkeit zur Ausübung symbolischer Gewalt“, wohingegen die *symbolische Herrschaft* für „verkannte und damit anerkannte Herrschaftsverhältnisse“ steht. Eine derartige Unterscheidung der symbolischen Praxisformen bietet die Möglichkeit, die verschiedenen Ebenen der Bourdieuschen Symbolsoziologie in ihren Bedeutungssphären für soziale Distinktion näher zu beleuchten. Im Rahmen dieses Beitrags aber sollen die Nuancen dieser drei Begrifflichkeiten nicht weiter entfaltet werden.

In der Medien- und Filmwissenschaft, von deren semiologischen Ansätzen sich Pierre Bourdieu scharf abgrenzt, wird sein Konzept der symbolischen Herrschaft vergleichsweise wenig rezipiert. Darin selbst sind einige blinde Flecken, die von Bourdieu nicht reflektiert wurden. Zu den blinden Flecken gehören zum einen die Nichtberücksichtigung der darstellerischen, ästhetischen wie narrativen Eigenlogiken des Films, zum anderen die Nichtberücksichtigung der Eigensinnigkeit der ZuschauerInnen in der Rezeption und Aneignung filmischer Inhalte, zwei Aspekte, die die symbolische Herrschaft des oder im Film unterlaufen können. Da Bourdieu weder Filme inhaltlich analysiert noch Rezeptionsstudien durchführte, wird fälschlicherweise von der Form auf die Schichten der ZuschauerInnen geschlossen. Im Anschluss an die zentrale Thematik der symbolischen Herrschaft (symbolischen Gewalt, symbolischen Macht) lassen sich diese Konzepte allerdings gewinnbringend auf die verschiedensten Dimensionen und Instanzen der medialen Analyse an der Schnittstelle zwischen Medien- und Filmwissenschaft sowie der Filmsoziologie, im Folgenden insbesondere die *Soziologie des Films* respektive die *Soziologie durch Film*, anwenden. Dabei ist zu berücksichtigen, dass nicht nur der Film als kommunikative Ausdrucksform symbolische Herrschaft (symbolische Gewalt, symbolische Macht) audiovisuell ausübt und vermittelt und sich überdies als Medium in einem Feld medialer Kulturen zu behaupten hat, sondern dass sich auch die Filmsoziologie respektive die soziologische Auseinandersetzung mit den Produktions-, Produkt-, Distributions- und Rezeptionsformen des Films selbst, wie noch zu zeigen sein wird, zu positionieren hat – ist sie doch bis heute eine Randerscheinung innerhalb der soziologischen Profession geblieben. Dadurch erfahren die Fragen nach der symbo-

8 Robert Schmidt: Symbolische Gewalt (*violence symbolique*). In: Bourdieu-Handbuch, S. 231–234, hier S. 231.

9 Vgl. Moebius, Pierre Bourdieu, S. 53.

10 Vgl. Robert Schmidt und Volker Woltersdorff: Einleitung. In: Symbolische Gewalt. Herrschaftsanalyse nach Pierre Bourdieu. Herausgegeben von R. Sch. und V. W. Konstanz: UVK 2008. (= Theorie und Methode: Sozialwissenschaften.) S. 7–21, hier S. 8.

lischen Herrschaft (symbolischen Macht, symbolischen Gewalt) eine spezifisch auf das disziplinäre Wissenschaftsfeld der (Film-)Soziologie gemünzte wissenschaftshistorische Wendung.

Vor allem mit der Fotografie als medialer Form hat sich Bourdieu intensiver auseinandergesetzt. Nicht nur, dass er selbst die Fotografie als sozialwissenschaftliches Erfahrungsinstrument einsetzte und als mediale Ergänzung seiner Quellen- und Datensammlung auffasste,¹¹ er hat sich auch allgemein mit der Fotografie als alltagsweltlicher Gebrauchsform der Dokumentation und im Besonderen mit der dokumentierenden Bedeutung der Fotografie innerhalb von Familienkontexten beschäftigt.¹² In diesen Ansätzen liegen wichtige Überlegungen zu einer spezifischen Konzeption einer Soziologie des Visuellen und den unterschiedlichen Zugangsweisen zur Visualität des Sozialen unter alltagspraktischen Gesichtspunkten. Derartig weitreichende Konzeptionen liegen für den Film im Werk Bourdieus nicht vor, obwohl sich Bourdieus Ausführungen zum sozialwissenschaftlichen Gebrauch der Fotografie unter Berücksichtigung der Besonderheiten des Mediums Film auch auf die Bereiche „Film als sozialwissenschaftliche Methode“ respektive auf dokumentarische Filmformen als „sozialwissenschaftliche Erfahrungsbildung“ im Audiovisuellen des dokumentarischen Films übertragen lassen.¹³ Auf die Analyse des Films als kommunikativen Bestandteil öffentlicher Medienkulturen sind Bourdieus Überlegungen zur „symbolischen Herrschaft“ (symbolischen Gewalt, symbolischen Macht) dagegen nur bedingt übertragbar.

Film und Fernsehen nehmen trotz ihrer marginalen Rolle im Gesamtwerk Pierre Bourdieus eine besondere Stellung darin ein. Neben seiner weithin bekannten und kontrovers diskutierten Kritik des Fernsehens¹⁴ taucht der Film als semi-konsekriertes Artefakt (d. h. als *art moyen* auf halbem Weg zur legitimen Kunst)¹⁵ vor allem vor dem Hintergrund eines sozialen Distinktionsverhaltens im Geschmacksurteil

-
- 11 Vgl. die entsprechenden Artikel in: Nach Bourdieu.
 - 12 Vgl. Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean-Claude Chamboredon, Gérard Lagneau und Dominique Schnapper: Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie. Aus dem Französischen von Udo Rennert. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2006. (= Eva-Taschenbuch. 250.) ED 1981.
 - 13 Vgl. Robert Schändlinger: Erfahrungsbilder. Visuelle Soziologie und dokumentarischer Film. Konstanz: UVK 1998. Vorher Frankfurt am Main, Univ., Diss., 1995; zur Soziologie des dokumentarischen Films auch Carsten Heinze: Die Wirklichkeit der Gesellschaft im Film. Dokumentarfilme als Gegenstand der Filmsoziologie. In: Perspektiven der Filmsoziologie. Herausgegeben von C. H., Stephan Moebius und Dieter Reicher. Konstanz: UVK 2012, S. 78–100, hier S. 78–80.
 - 14 Vgl. Pierre Bourdieu: Über das Fernsehen. Aus dem Französischen von Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. (= edition suhrkamp. 2054.)
 - 15 Vgl. Pierre Bourdieu: Der Markt der symbolischen Güter. In: P. B.: Kunst und Kultur. Zur Ökonomie symbolischer Güter. Aus dem Französischen von Hella Beister. Herausgegeben von Franz Schultheis und Stephan Egger. Konstanz: UVK 2011. (= Pierre Bourdieu: Schriften zur Kultursoziologie 4 / 1.) S. 15–96, hier S. 62.



der Rezipienten auf.¹⁶ Der Film wird von Bourdieu zwischen legitimer Kultur (Musik, Malerei, Bildhauerei, Literatur, Theater) und nicht-legitimer Kultur (Kleidung, Kosmetik, Küche u. s. w.) eingeordnet.¹⁷ In Bezug auf den Film sind jedoch auch Bourdieus filmische Selbstpräsentation in *Soziologie ist ein Kampfsport*¹⁸ sowie die Fernsehproduktion *Die feinen Unterschiede und wie sie entstehen. Pierre Bourdieu erforscht unseren Alltag*¹⁹ als filmische Reflexion selbst zu nennen, die beide weniger im Zeichen filmkünstlerischer Inszenierung und ästhetischer Transformation als vielmehr im Zeichen pragmatischen Nutzens als mediales Kampf- bzw. Informationsinstrument in eigener Sache stehen.²⁰ Zwar wird der Film im Rahmen von Bourdieus soziologischem Werk nicht systematisch verhandelt, ist aber vielfältig an seine analytischen Konzeptionen anschließbar, wie Barnett / Allan, Baumann, Heise / Tudor oder Prinz / Claus²¹ exemplarisch gezeigt haben. Und obwohl nicht das

- 16 Vgl. Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 658.)
- 17 Vgl. Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Aus dem Französischen von Wolfgang Fietkau. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 107.) S. 109.
- 18 Film: La sociologie est un sport de combat. – Soziologie ist ein Kampfsport – Pierre Bourdieu im Porträt. Frankreich 2008. Von Pierre Carles. 140 min. DVD mit Beiheft von Jakob Schrenk. Mit deutschen Untertiteln. (= Filmedition Suhrkamp. 5.)
- 19 Film: Die feinen Unterschiede und wie sie entstehen. Pierre Bourdieu erforscht unseren Alltag. Deutschland 1983. Von Hans Dieter Zimmermann und Peter de Leuw. 43 min.
- 20 Vgl. Carsten Heinze: Soziologie und Geisteswissenschaften im Film. Beispielhaft untersucht anhand der Filme *Derrida* (Dick / Zierung) und *Soziologie ist ein Kampfsport* (Carles). In: Sozialwissenschaften und Berufspraxis (SuB) 34 (2011), Nr. 2, S. 240–266. Bekanntlich kritisiert Bourdieu das Feld des Journalismus in seinen Beiträgen zum Fernsehen scharf und analysiert dabei die objektiven Strukturen, die dem Fernsehen und seinen Machern im Feld der Produktion zugrunde liegen. Dies scheint dann aber der medialen Selbstinszenierung seiner eigenen Person im Film durch Pierre Carles (und den selbstlegitimierenden Begleittexten der DVD) nicht im Wege zu stehen (der selbstverständlich ebenfalls durch einen konstruktiven und filmästhetisch perspektivierten Charakter gekennzeichnet ist). Ähnliches ließe sich auch über Bourdieus „soziologischen Selbstversuch“ (Pierre Bourdieu: Ein soziologischer Selbstversuch. Aus dem Französischen von Stephan Egger. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. [= edition suhrkamp. 2311.]) in Form einer autobiografischen Selbstbetrachtung sagen, dem bekanntlich Bourdieus kritische Invektiven gegen die „Illusionen“ der Biografieforschung vorangegangen waren (vgl. Bourdieu, Die feinen Unterschiede, S. 75–77). Es ist jedoch anzumerken, dass Bourdieu sich lediglich kritisch gegen die intersubjektivistischen, narrativen Konstruktionen der Biografie, die im Interview zwischen einem Biografieforscher und seinem Gesprächspartner entstehen, ausließ, weniger gegen autobiografische Einlassungen an sich, wenn auch diese ebenso auf Selbstillusionierungen in der autobiografischen Lebenskonstruktion aufbauen (vgl. Carsten Heinze: Identität und Geschichte in autobiographischen Lebenskonstruktionen. Jüdische und nicht-jüdische Vergangenheitsbearbeitungen in Ost- und Westdeutschland. Wiesbaden: VS Verlag 2009. Vorher teilw. Hamburg, Univ., Diss., 2006.). Ein „soziologischer Selbstversuch“ in autobiografischer Form stellt ein – Bourdieu gegen Bourdieu gewendet – illusionäres, in der Selbstreferentialität gefangenes Unterfangen dar.
- 21 Vgl. Lisa A. Barnett und Michael Patrick Allen: Social Class, Cultural Repertoires, and Popular Culture. The Case of Film. In: Sociological Forum. Official Journal of the Eastern

gesamte Feld des Films zur legitimen Kultur gehört, da vor allem der „Mainstream-Film“ weder auf den Lehrplänen des Schulunterrichts zu finden noch entsprechend institutionalisiert ist, haben sich auf verschiedenen Feldern des Films eine Reihe von strukturellen Mechanismen und Differenzierungen entwickelt, die diesen als legitime Kunst zu etablieren versuchen.²² Dies ist allerdings eine offene Frage, führt doch die Frage nach dem künstlerischen Status des Films bis in die Anfänge der Filmgeschichte zurück.²³ Um die angesprochenen facettenreichen Erklärungspotentiale innerhalb der Bourdieu'schen Ansätze in Bezug auf den Film soll es in den folgenden Ausführungen gehen.

Die soziologische Symboltheorie Pierre Bourdieus und der Film

Symbole sind verdichtete Sinn- und Bedeutungssysteme und bezeichnen sinnlich erfahrbare Zeichen und Bilder, die auf etwas anderes als sich selbst verweisen. Sie sind elementarer Bestandteil der menschlichen Kommunikation. Die (legitime wie nicht-legitime) Sprache nimmt neben anderen symbolischen Ausdrucksformen innerhalb der Symbolsoziologie Bourdieus einen prominenten Platz ein.²⁴ Mit Symbolen werden signifikante Bedeutungsschichten assoziiert, die Vorstellungen eines „tieferen Sinns“ hervorrufen und eng mit dem Begriff des „Sinnbilds“ oder der „bildlichen Vergegenständlichung“ verbunden sind.²⁵ Ein Aspekt des Symbols ist demnach seine Sichtbarkeit und Wahrnehmbarkeit, eine Form der Visualität, in der sich Nicht-Sichtbares oder Vorgestelltes stellvertretend durch etwas anderes auszudrücken vermag. Symbole beziehen sich auf sinnliche Daten (Körper), ihre Verarbeitung (Seele), ihre Bedeutung (Sinn) sowie auf ethische Fundamente (Kultur) und verweisen damit auf ihre vielgestaltigen subjektiven wie objektiven Bezugskon-

Sociological Society 15 (2000), Nr. 1, S. 145–163; Shyon Baumann: Intellectualization and Art World Development. Film in the United States. In: American Sociological Review 66 (2001), Nr. 3, S. 404–426; Tatiana Heise und Andrew Tudor: Constructing Film Art. Bourdieus Field Model in a Comparative Context. In: Cultural Sociology. A journal of the British Sociological Association 1 (2007), S. 165–187; Sophia Prinz und Mareike Clauss: „A Head for Business and a Body for Sin“. Klasse und Geschlecht im Hollywood-Frauenfilm. In: Pierre Bourdieus und die Kulturwissenschaften, S. 157–178.

- 22 Vgl. Rainer Winter: Filmsoziologie. Eine Einführung in das Verhältnis von Film, Kultur und Gesellschaft. München: Quintessenz 1992. (= Quintessenz Studium.) S. 9.
- 23 Vgl. dazu die entsprechenden Diskurse aus der Frühzeit des Films in Helmut H. Diederichs: Geschichte der Filmtheorie: Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1652.); zentral auch Rudolf Arnheim: Film als Kunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 [1932]. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1553.)
- 24 Vgl. Pierre Bourdieus: Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches. Aus dem Französischen von Hella Beister. Herausgegeben von Georg Kremnitz. Wien: Braumüller 1990.
- 25 Vgl. Hülst, Symbol und soziologische Symboltheorie, S. 21.



texte.²⁶ Alle diese Aspekte sind in Bourdieus Arbeiten zur symbolischen Herrschaft (symbolischen Macht, symbolischen Gewalt) angelegt, über den Habitus als Vermittler zwischen Struktur und Praxis sowie die relational miteinander verbundenen Kapitalformen sozialstrukturell prädisponiert und werden auf den verschiedenen Feldern der Kunst- und Kulturproduktion wirksam. Damit sind Symbole in Bourdieus Konzeptionen keine bloß ästhetischen Stilmittel der künstlerischen Gestaltung, sondern in Symbolsysteme eingeschrieben ebenso wie ihre vielfältigen Bedeutungen sowie materiellen Ausdrucksweisen in die Machtverhältnisse der Gesellschaft und das künstlerische Kräftefeld.²⁷

Das Symbol spielt in verschiedenen soziologischen Ansätzen eine besondere und jeweils spezifische Rolle.²⁸ In der Soziologie wird unter Symbol allgemein „jede wahrnehmbare Einheit, die im Rahmen einer Kultur als stellvertretendes Zeichen für bestimmten Sinn, Sinnzus[ammen]hang, Bedeutung, Wert u. s. w. fungiert“, verstanden.²⁹ Symbole manifestieren sich in Sprache, Verhaltensweisen (Gestik, Mimik, Körpersprache), aber auch in Farben, Formen und Anordnungen materieller Objekte; sie werden in modernen Gesellschaften, in denen unmittelbares Erleben und Erfahren zunehmend durch (medial) vermittelte Kommunikation abgelöst wird,³⁰ immer wichtiger zur Aneignung, Vermittlung und Strukturierung sozialer Wirklichkeiten. Filme spielen dabei als *symbolvermittelte* (Bilder, Töne, Technik) und *symbolvermittelnde* (sinn- und bedeutungsstiftende audiovisuelle Metaphern und Allegorien, filmische Bedeutungssysteme) Sinnsysteme im Zusammenhang einer mittelbaren, d. h. durch das filmische Medium kommunizierten Erfahrbarkeit von Welt eine besondere Rolle. Bourdieus Symboltheorie lässt sich jedoch nicht nur zur Analyse des Feldes der Filmproduktion, der Filmdistribution sowie der Filmrezeption verwenden, sondern auch zur Analyse der im Film repräsentierten Wirklich-

-
- 26 Vgl. Frauke Berndt und Heinz J. Drügh: Vorwort. In: *Symbol. Grundlagentexte aus Ästhetik, Poetik und Kulturwissenschaft*. Herausgegeben von F. B. und H. J. D. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1895.) S. 9–18, hier S. 9.
- 27 Vgl. das Beispiel Flaubert in Bourdieu, *Feld der Macht, intellektuelles Feld und Klassenhabitus*, S. 89–110, hier S. 89–91.
- 28 Vgl. Hülst, *Symbol und soziologische Symboltheorie*.
- 29 Karl-Heinz Hillmann: *Wörterbuch der Soziologie*. Begründet von Günter Hartfiel. 4., überarbeitete und ergänzte Aufl. Stuttgart: Kröner 1994. (= Kröners Taschenausgabe. 410.) S. 854.
- 30 Walter Benjamin beschreibt in seinem Essay *Erfahrung und Armut* den Verlust von individueller Erfahrbarkeit der Welt durch die moderne Kultur in ihrer übermächtigen, die eigenen Wahrnehmungen überformenden Phänomenalität (Krieg, Wirtschaftskrisen) auf der einen sowie der symbolischen Präsenz an kultureller Deutungsmacht und dessen Kehrseite: der Armut ihrer erfahrbaren Inhalte auf der anderen Seite (vgl. Walter Benjamin: *Erfahrung und Armut*. In: W. B.: *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Ausgewählt von Rolf Tiedemann. Stuttgart: Reclam 1992. [= Reclams Universal-Bibliothek. 8775.] S. 134–140, hier S. 134–136). Eben auf die Tendenz, durch entrückende Symbolisierung sozialer Wirklichkeiten ihren individuellen Erfahrungsgehalt zu unterspülen, spielt Benjamin kulturkritisch an.

keiten.³¹ Darüber hinaus lässt sich aus einem anderen Blickwinkel nach der symbolischen Herrschaft (symbolischen Gewalt, symbolischen Macht) innerhalb der Profession der Soziologie selbst fragen, sobald man sich der epistemologischen Stellung, die die Filmsoziologie als Bindestrich-Soziologie innerhalb der soziologischen Fachdisziplin einnimmt, zuwendet.

In der symbolischen Soziologie Bourdieus spielt weniger das Symbol als ästhetisch verdichtetes Zeichen an sich als vielmehr die über kulturelle Symbole vermittelte symbolische Herrschaft (symbolische Macht, symbolische Gewalt) als Form der sozialen Distinktion und der damit zum Ausdruck kommenden sozioökonomischen Grundstruktur von Gesellschaften eine zentrale Rolle. Damit rückt die Eigenlogik symbolischer Systeme in den Hintergrund zugunsten der Frage, wie über die Produktion, Distribution und Rezeption (den Geschmack) kultureller Güter auf verschiedenen kulturellen Feldern klassenspezifische Unterscheidungen und Abgrenzungen vorgenommen werden.³² Eine Verknüpfung der Symbolsoziologie Bourdieus mit den Epistemen medialer und visueller Diskurse steht hingegen noch aus.³³ Bourdieu betreibt dafür eine „radikale Kontextualisierung“, mit der er die jeweiligen

31 Vgl. Prinz/Clauss, „A Head for Business and a Body for Sin“, S. 157–159.

32 Bourdieu hat sich nicht mit dem Film als kommunikativem Medium beschäftigt. Für ihn gelten Filme und Filmwissen lediglich als kulturelles Distinktionsmerkmal, über das sich die verschiedenen Formen des Klassengeschmacks realisieren. Damit entgeht Bourdieu sowohl die Eigensinnigkeit von Filmen wie auch die Eigensinnigkeit von Rezeption und Aneignung durch die Zuschauer. Unterscheidungen von Filmen in dieser Art und Weise sind vereinfachend: Sie vernachlässigen einerseits die fließenden Übergänge vom einen zum anderen und die mitunter komplexen Erzählformen von Mainstream-Filmen. Daraus resultieren Bourdieus einfache Zuordnungen, nach denen der Mainstream-Film dem unteren Klassengeschmack zuzuschlagen sei, wohingegen Avantgarde-Filme von Personen mit hohem kulturellen Kapital rezipiert würden. Ebenso wenig wird in Bourdieus Kultursoziologie andererseits die Polysemie des Films berücksichtigt, die unterschiedliche Interpretationen und kommunikative Anschlüsse ermöglicht. Während die qualitative Film- und Medienforschung derart simplifizierende Betrachtungen längst hinter sich gelassen hat, halten auch in den Kommunikationswissenschaften quantitativ orientierte Untersuchungen an diesem Modell fest (vgl. etwa die Studie zum Hannoveraner Kinopublikum von Helmut Scherer, Hannah Schmid, Michael Lenz und Rico Fischer: Reine Geschmackssache? Der Kinobesuch als Mittel zur sozialen Abgrenzung. In: Medien & Kommunikationswissenschaft 57 [2009], S. 484–499, in der der Versuch einer quantitativen Analyse zur sozialstrukturellen Unterscheidung des Publikums anhand ihres Kapitalgesamtvermögens vorgenommen wurde, ohne dass überhaupt die Frage nach den Genres und Qualitäten der gezeigten respektive betrachteten Filme gestellt worden wäre. Die Annahme unterschiedlicher Kinotypen, Cinema- und Programmkinos, führte automatisch zur Unterstellung, in dem einen Kino würde „Mainstream“, in dem anderen so etwas wie „Filmkunst“ gezeigt – eine Annahme, die sich so sicherlich nicht halten lässt.)

33 Vgl. Mareike Prinz, Hilmar Schäfer und Daniel Šuber: Einleitung. Kulturwissenschaftliche Impulse und kritische Re-Lektüren von Pierre Bourdieus Soziologie. In: Pierre Bourdieu und die Kulturwissenschaften, S. 11–23, hier S. 13–14. Auch andere Soziologen, die sich mit Medien und insbesondere dem Film beschäftigen, sind weniger an seiner *inhaltlichen Seite* und der Frage, *welche* sozialen Wirklichkeiten und Diskurse *wie* vermittelt werden, interessiert, sondern thematisieren Film vielmehr als eine mediale Kommunikationsform neben anderen (so etwa bei Niklas Luhmann: Die Realität der Massenmedien. 2., erweiterte Aufl. Wiesbaden: VS Verlag 1996, oder in der Kritischen Theorie vgl. Theodor W. Adorno



Felder der Kultur- und Kunstproduktion einer Analyse unterzieht, die nicht nur die (historischen) Entstehungsbedingungen eines Werks, sondern auch die jeweiligen Positionen der Produzenten und ihre Stellung im sozialen Raum sowie die dort wirksamen Legitimationsmechanismen einbezieht.³⁴ Bourdieus komplexe und verzweigte Konzeptualisierung der verschiedenen Felder der Kultur- und Kunstproduktion beansprucht Geltung für sämtliche empirischen Felder³⁵ und rückt von idealistischen Vorstellungen einer philosophischen Ästhetik zugunsten der Frage ab, wie durch Macht- und Herrschaftsstrukturen eine „Produktion des Glaubens“ an die legitime Höherwertigkeit kultureller Güter stattfindet³⁶. Diese Analyseperspektive ist insofern bedeutsam, als sie einerseits strukturalistisch die Positionen und herrschaftsorientierten Relationen von Positionen innerhalb eines Feldes unterscheidet, gleichzeitig aber auch die historische Entwicklung sowie Veränderbarkeit auf spezifischen Feldern in den Blick nimmt.

Pierre Bourdieu unterscheidet zwischen subjektiven Wahrnehmungen, Einstellungen und Denkhaltungen und den ihnen zugrunde liegenden, sie bedingenden objektiven sozialen Strukturen, die ihr Fundament in der (Ungleich-)Verteilung ökonomischen (sozialen, kulturellen, symbolischen) Kapitals, der sozioökonomischen Grundstruktur einer Gesellschaft, haben. Die Vermittlungsinstanz zwischen der subjektiven und der objektiven Ebene wird mit dem Begriff des Habitus bezeichnet,³⁷ der wiederum als Ergebnis sämtlicher sozialer Erfahrungen und der ihnen vorgän-

und Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1998 [1969]. [= Fischer Taschenbücher. 50127.]

- 34 Vgl. Stephan Egger und Franz Schultheis: Der Glaube und sein Mehrwert. Pierre Bourdieu, ‚Ökonomie symbolischer Güter‘. In: Bourdieu, Kunst und Kultur, S. 233–256, hier S. 249–250; Pierre Bourdieu: Aber wer hat denn die ‚Schöpfer‘ geschaffen? In: P. B.: Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld. Aus dem Französischen von Michael Tillmann, Bernd Schwibs, Hella Beister, Wolfgang Fietkau und Bernhard Dieckmann. Herausgegeben von Franz Schultheis und Stephan Egger. Konstanz: UVK 2011. (= Pierre Bourdieu: Schriften zur Kultursoziologie. 4.) S. 155–170, hier S. 155–157. Dieser „radikale Kontextualismus“ weist einerseits Parallelen zu Erving Goffman: Rahmenanalyse: Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrung. Aus dem Amerikanischen von Hermann Vetter. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 [1980]. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 329.) auf, andererseits lässt er sich mit den Ansätzen der Cultural Studies verbinden (und wird durch Bourdieus politischen Interventionismus noch stärker unterstrichen, vgl. Beate Kraus: Soziologie als teilnehmende Objektivierung der sozialen Welt. Pierre Bourdieu. In: Französische Soziologie der Gegenwart. Herausgegeben von Stephan Moebius und Lothar Peter. Konstanz: UVK 2004. [= UTB.] S. 171–210, hier S. 176), auch wenn Bourdieus Kulturkonzeptionen sich kaum auf populäre Kultur beziehen und am klassischen „Hoch-, Massen-, Populärkultur“-Schema festhalten (und es möglicherweise durch die Art und Weise ihrer Thematisierung ungewollt tradieren).
- 35 Vgl. Ulf Wuggenig: Das Arbiträre und das Universelle. Über Pierre Bourdieus Soziologie der Kunst. In: Bourdieu, Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld, S. 480–546, hier S. 488.
- 36 Vgl. ebenda, S. 495.
- 37 Vgl. Pierre Bourdieu: Der Habitus als Vermittler zwischen Struktur und Praxis. In: P. B.: Zur Soziologie symbolischer Formen. Aus dem Französischen von Wolf H. Fietkau. Frank-

gigen sozialen Strukturen beschrieben werden kann. In der exemplarischen Analyse des künstlerischen Feldes verdeutlicht Bourdieu seine Konzeption in Abgrenzung zu kunsthistorischen Annahmen eines individuellen „Künstlergenies“, in denen der (isolierte) Einzelne ästhetische Artefakte aus sich selbst heraus unter dem vitalen Druck innerer Notwendigkeit produziere und dabei die ihn umgebende Umwelt und deren Einflüsse ausblende.³⁸ Gegen derartige Auffassungen eines existenzentbundenen *L'art pour l'art* setzt Bourdieu sein Konzept des künstlerischen Habitus im Feld der Kunstproduktion, der in Abhängigkeit von einer Reihe von äußeren Faktoren entstehe (ohne dass dies den Kunstschaffenden selbst bewusst sei). Das künstlerische Kräftefeld und darin die Position des jeweiligen Kunstschaffenden ist demnach bedingt durch frühere Werke, durch andere Werke gegenwärtiger Künstler, durch legitime wie nicht-legitime Kunstauffassungen, durch Kunstkritiker und andere vermittelnde Instanzen, durch Bildungsinstitutionen, durch das Publikum und nicht zuletzt durch die soziale Herkunft der Künstler selbst sowie deren Relation zum zentralen Feld der Macht.³⁹ Das Feld der Kunstproduktion wird damit nicht allein reduziert auf die symbolischen Ausdrucksformen (Ästhetik) der artifizierten Erzeugnisse selbst, sondern die gesamten Produktions-, Distributions- und Rezeptionsformen finden in dieser symbolsoziologischen Analyse Beachtung, wodurch sich unter Berücksichtigung der verschiedenen, sich wechselseitig ausschließenden oder verstärkenden Kräfteverhältnisse objektive Konturen der jeweiligen Abhängigkeiten und Distinktionen der an der Reproduktion und Schöpfung des Feldes beteiligten Akteure ergeben und transparent werden. Das Produkt (sein Stil, seine Manier) ist somit nur der Schlüssel zu einem tieferen Verständnis einer Epoche, eines Zeitabschnitts und seiner objektiven Regeln. Insofern lässt dieser Ansatz einerseits die Analyse des Kräfteverhältnisses eines (spezifischen) Kunstfeldes zu einem bestimmten Zeitpunkt zu, zeigt andererseits aber auch, wie sich das Feld der Kunstproduktion kulturgeschichtlich durch Entstehung neuer Instanzen und darin neu austarierter Kräfteverhältnisse ausdifferenziert, verändert und dadurch – wie Bourdieu am Beispiel der literarischen Produktion beschreibt – relative Autonomie erlangen kann.⁴⁰ Da den Akteuren ihre Handlungen nicht immer reflexiv und bewusst zugänglich sind, ergibt sich als Konsequenz aus dieser Betrachtung, dass Kunst immer symbolische Sinnüberschüsse produziere, die sich nicht auf die Intentionen eines Einzelnen reduzieren, sondern sich nur aus dem Kontext des Feldes erklären ließen. Die Analyse dieses symbolischen Sinnüberschusses im empirischen Material ist die Schnittstelle zur Erforschung der tieferliegenden, objektiven Struk-

furt am Main: Suhrkamp 1970. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 107.) S. 125–158, hier S. 125–127.

38 Er bezieht sich dabei auf Panofskys Methode der Ikonologie, vgl. Hülst, *Symbol und soziologische Symboltheorie*, S. 269–270.

39 Vgl. Bourdieu, *Zur Soziologie symbolischer Formen*, S. 76.

40 Vgl. Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst: Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Aus dem Französischen von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1539.)



turen, die den künstlerischen Artefakten zugrunde liegen und aus diesen herausgearbeitet werden können. Diese Überlegungen gelten auch auf dem Feld des Films.

Symbolische Sinnüberschüsse, die sich der bewussten Gestaltung durch das einzelne Subjekt entziehen, sind nur möglich, weil der Habitus eine Doppelstruktur aufweist: Einerseits strukturiert er unbewusst die Wahrnehmungen, Einstellungen, Haltungen sowie Denkgewohnheiten und wirkt damit auf die sozialen Praktiken der Akteure, andererseits umfasst der Habitus unbewusste und routinisierte Elemente, die sich aus seiner klassenspezifischen Lage ergeben und sich wiederum als soziale Strukturen in ihren historischen Gewordenheiten dem reflexiven Zugriff weitgehend entziehen.⁴¹ Der Habitus wird im Prozess der Sozialisation sowohl mental wie auch somatisch inkorporiert und auf den verschiedenen Praxisfeldern des sozialen Raums, so eben auch im kulturellen und künstlerischen Bereich, reproduziert. Man spricht deshalb auch vom „doppelten Prozeß der Interiorisierung der Exteriorität (Reproduktivität) und der Exteriorisierung der Interiorität (Generativität)“,⁴² womit die strukturierten wie strukturierenden Elemente im Habitus gemeint sind. Reproduktion und Generativität sind zwei regelhafte Verhaltensseiten derselben (habitualisierten) Medaille und erklären, wie reproduzierende und generative Handlungen durch die Akteure (schöpferisch) hervorgebracht werden und damit soziale Ordnungen schaffen.⁴³ Dabei beruht der Habitus auf dem relationalen Zusammenspiel der drei (vier) Kapitalformen, die Bourdieu als ökonomisches, soziales, kulturelles (symbolisches) Kapital beschreibt und die in sich als relationales Gefüge jeweils verstärkende Effekte ausüben können.⁴⁴ Dem Habitus inhärent ist der im Prozess der Sozialisation sich herausbildende Geschmack, der Zugangsweisen zu den verschiedenen kulturellen Gütern (so auch dem Film) eröffnet oder verschließt und damit zur Positionierung in der Hierarchie des sozialen Raums beiträgt.⁴⁵ Damit führt der über den Habitus sich artikulierende (legitime) Geschmack zur Herstellung/Taxierung einer symbolischen Ordnung der kulturellen Güter, hinter der sich die Sozialstruktur einer Gesellschaft aufweisen lässt. Diese Taxierung, auf den Film übertragen, äußert sich etwa in der intellektuellen Filmkritik, die „gute“ oder „sehenswerte“

41 Vgl. Kraus, Soziologie als teilnehmende Objektivierung der sozialen Welt, S. 191–192; auch Kraus/Gebauer, Habitus.

42 Pierre Bourdieu: Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft. Aus dem Französischen von Cordula Pialoux und Bernd Schwibs. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft.) S. 171.

43 Vgl. Kraus/Gebauer, Habitus, S. 32–33.

44 Vgl. Pierre Bourdieu: Ökonomisches, kulturelles, soziales Kapital. In: Soziale Ungleichheiten. Herausgegeben von Reinhard Kreckel. Göttingen: Schwartz 1983. (= Soziale Welt. Sonderband 2.) S. 183–198, hier S. 183–185; Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft. Aus dem Französischen von Günter Seib. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 [1993]. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1066.) S. 205–207.

45 In den *Feinen Unterschieden* finden sich an verschiedenen Stellen Hinweise auf Fragen des filmischen Geschmacks und des Wissens um das Feld des Films als Distinktionsmerkmale, ohne dass allerdings der Film selbst zum Gegenstand einer eingehenderen Analyse gemacht würde (vgl. Bourdieu, Die feinen Unterschiede, bspw. S. 38, 53–56, 64).

Filme von „schlechten“ oder „nicht sehenswerten“ Filmen unterscheidet und damit Ausdruck eines intellektuellen Habitus ist, der „minderwertige“ Produktionen in ihrer Bedeutung abqualifiziert (und damit auch das Publikum derartiger Filme), gleichzeitig aber über eigene Geschmackspräferenzen Filme als qualitativ hochwertig ausweist und sich damit in einem Feld von Filmintellektuellen positioniert. Jedoch kann eine solche oberflächliche Taxierung nur durch empirische Filmanalyse bestätigt oder widerlegt werden und darf keinesfalls pauschal behauptet werden.

Ein wichtiger Ausgangspunkt in der symbolischen Kulturanalyse Bourdieus ist das Primat der objektiv-relationalen Verhältnisse gegenüber den subjektiven Beziehungen. In den beobachtbaren, relativ stabilen symbolischen Formen, die sich in subjektiven Beziehungen manifestieren, drücken sich die tiefer liegenden gesellschaftlichen Verhältnisse aus. Die symbolischen Formen sind Konfigurationen einer Kultur der Praxis, die von einfachen Umgangsformen bis hin zu komplexen Kulturprodukten reichen und mit spezifischen Bedeutungen aufgeladen sind. In ihren Praktiken und Aneignungen drücken sich unterschiedliche Lebensstile aus und manifestieren damit soziales Distinktionsverhalten. Zwischen „primärer gesellschaftlicher Ordnung“ und „der Welt symbolischer Formen“ besteht ein zwingender Zusammenhang, die symbolische Ordnung ist der gesellschaftlichen Ordnung vorgelagert, es kommt, so Hülst, zu einer „Verdopplung“ der gesellschaftlichen Strukturen.⁴⁶ Die Hervorhebung dieses zwingenden Zusammenhangs ist einer durch den Marxismus beeinflussten Kulturperspektive geschuldet, die die Welt der Kulturproduktion sowie ihre Protagonisten ein Stück weit determiniert und in dieser sozioökonomische Ordnungsschemata taxiert. Inwieweit derartige kulturelle Determinierungen, die sich aus einer gegebenen Sozialstruktur ableiten, tatsächlich gegenwärtig (in, wie ich meine, dezentralen kulturellen Feldern mit offenen Zugängen, die überdies zunehmend hybridisieren und die starren Grenzen von Hoch- und Populär- bzw. Massenkultur verwischen bzw. auflösen lassen) noch zu beobachten sind, kann hier nicht weiter geklärt werden.

Die Analysen zur symbolischen Herrschaft (symbolischen Macht, symbolischen Gewalt) setzen an diesen Konzeptionen an und fragen danach, wie symbolische Ordnungen in der Produktion verschiedener künstlerischer wie kultureller Felder reproduziert werden. Eine erstaunliche Beobachtung ist dabei, dass die Mechanismen der nicht-physischen Herrschafts-, Macht- und Gewaltausübung weder bewusst sind noch offen zutage treten, sondern sogar von den unterdrückenden wie unterdrückten Akteuren selbst akzeptiert und im Prozess der Sozialisation „standes-/klassengemäß“ internalisiert werden; zur Aufrechterhaltung dieser symbolischen Ordnungen bedarf es deren stabilisierender Reproduktion in den kulturellen Institutionen der Gesellschaft.⁴⁷ Bourdieu hat dies am Beispiel der „legitimen Sprache“ als Herrschaftssprache (über Institutionalisierung und Konventionalisierung)

46 Vgl. Hülst, Symbol und soziologische Symboltheorie, S. 277–278 und S. 287.

47 Vgl. Moebius/Wetterer, Symbolische Gewalt, S. 2.



beschrieben, wobei sich seine diesbezüglichen Ausführungen auch auf andere kulturelle Symbole wie den Film und seine Felder übertragen lassen.⁴⁸ Es stellt sich somit die Frage, wie es zur Legitimierung von Macht- und Herrschaftsverhältnissen über den Umweg der Kultur kommt, ohne dass die – körperlich gewaltfreien – Mechanismen durchschaubar werden, diese vielmehr in den kulturellen Artikulationen selbst verschwinden und als selbstverständlich angenommen und akzeptiert werden. In diesem Zusammenhang wird auch von „sanfter“ oder „magischer“ Gewalt gesprochen.⁴⁹ In Bezug auf den Film kann diese selbstverständliche Akzeptanz mit klassenspezifischen Rezeptionsgewohnheiten beschrieben werden, die sich in der medialen Sozialisation herausbilden. Lothar Peter nennt drei Gründe, die dafür verantwortlich sind, dass symbolische Herrschaft unter Einwilligung aller Beteiligten stattfindet: 1.) Erkennen; 2.) Anerkennen und 3.) Verkennen.⁵⁰ Dem Erkennen liegt die Annahme zugrunde, dass Herrschende und Beherrschte gleichermaßen die in Objekten, Institutionen, Handlungen und ideellen Konstrukten angelegten Aspekte der symbolischen Herrschaft in einem ähnlichen Sinn verstehen und diese auf nahezu identische Weise interpretieren. Das Anerkennen geht über das Erkennen insofern hinaus, als die gemeinsame Herrschaftsgrundlage nicht nur erkannt und verstanden, sondern auch als legitim akzeptiert wird. Symbolische Gewalt wird anerkannt als legitime Art und Weise der Machtausübung, die für notwendig und funktional erachtet wird und damit unveränderbar erscheint. Das Verkennen schließlich führt dazu, dass Beherrschte die Machtverhältnisse nicht nur akzeptieren und als gesellschaftliche Ordnung internalisieren, sondern sich innerhalb dieser Ordnung auch als Beherrschte benehmen und bewegen, ohne die darin angelegte Logik der Machtausübung in Frage zu stellen oder gar zu bekämpfen. Die Widersinnigkeit beruht demnach auf der sich daraus ergebenden „selbstverschuldeten Unmündigkeit“ (Kant), die Aufklärung (und Veränderung wie Emanzipation) der herrschenden Verhältnisse be- respektive verhindert. In einer Analyse dieser als selbstverständlich akzeptierten symbolischen Herrschaftsverhältnisse muss es darum gehen, in den Produkten, Institutionen und Handlungen die ausgeübte symbolische Gewalt aufzuspüren und deren Mechanismen zur Aufrechterhaltung und Reproduktion von Machtverhältnissen transparent zu machen. Eine derartige Analyse wird umso differenzierter ausfallen, je mehr es ihr gelingt, die von Schmidt / Woltersdorff getätigte Unterscheidung zwischen symbolischer Herrschaft als verkannten und anerkannten Herrschaftsverhältnissen, symbolischer Gewalt als konkreten praktischen Hand-

48 Vgl. Bourdieu, Was heißt sprechen?

49 Die Vorstellung vom „Magischen“ als einem durch unsichtbare Kräfte zur Erscheinung Gebrachten (soziale Struktur / soziale Ordnung / soziale Macht- und Herrschaftsverhältnisse) kann parallel zur „Magie des Films“ gelesen werden, dessen technische Grundbedingungen der Bilderzeugung im Produkt Film selbst verschwinden respektive zum Verschwinden gebracht werden, um die Illusion der filmischen Narration nicht zu durchbrechen. Ihre Vergegenständlichung findet diese Technik in der „Laterna Magica“, dem apparativen Vorläufer des Filmvorführgeräts.

50 Vgl. Lothar Peter: Prolegomena zu einer Theorie der symbolischen Gewalt. In: Österreichische Zeitschrift für Soziologie 36 (2011), S. 11–31, hier S. 18.

lungsvollzügen und symbolischer Macht als Potential der Herrschaftsausübung zu berücksichtigen.⁵¹

Exkurs: Film und Filmsoziologie – Felddifferenzierungen

Der Feldbegriff spielt in der Soziologie Bourdieus eine zentrale Rolle und wird als methodisches Element im analytischen Werkzeugkasten mitgeführt, mit dem Bereiche sozialer Praktiken und Machtkämpfe umrissen werden. Auch der Bereich des Films kann in verschiedener Hinsicht als Feld bezeichnet werden, wobei Filmproduktion, -distribution und -rezeption in verschiedene Felder differenziert werden können, wodurch die komplexen Bezugskontexte sichtbar werden, in denen der Film als Gegenstand und Kommunikationsform erscheint. Während bei Bourdieu der soziale Raum als „das Ganze“ der Gesellschaft konzipiert wird, markieren differenzierte und je nach Perspektive eng- oder weitgefaste Felder die unterschiedlichen Bereiche des Gesellschaftlichen und ihre Eigenlogiken der Reproduktion sowie die machtbasierte Verteilung von Kräfteverhältnissen,⁵² in denen der Film eine eigene zentrale Rolle spielt.

Gesellschaften bestehen nach Bourdieu aus den verschiedensten praktischen Handlungsfeldern, die sich nicht zu einer Synthese zusammenführen lassen, sondern heteronome Strukturen ausbilden und nach eigenen Regeln funktionieren (damit der Systemtheorie nicht unähnlich, jedoch von dieser in wesentlichen Punkten, etwa der praxeologischen Handlungsperspektive, verschieden). Felder werden dabei auch als „Spiel“ der Akteure und der unterschiedlichen, auf einem Feld wirksamen Elemente aufgefasst,⁵³ eine Umschreibung, der gerade hinsichtlich des Films eine besondere Bedeutung zukommen kann. In diesem Spiel sind die Eigenlogiken und Strukturen nicht allen Akteuren transparent, sondern basieren auf der „illusio“, d. h. auf Vorstellungen und Imaginationen über Beschaffenheit und Regeln des gemeinsam gespielten Spiels, die die Akteure dazu veranlassen, sich diesem Spiel auszusetzen und anzupassen. Bourdieu spricht in diesem Zusammenhang auch von *Relationen* als Verhältnissen verschiedener Positionen zueinander, die bestimmte Vorstellungen über die Funktionsweisen eines Feldes implizieren und prädeternieren und wodurch die Felder über die konkreten Handlungspraxen strukturiert werden.⁵⁴ Wie man sich auf einem Feld bewegt und handelt, hängt stark von den zur Verfügung stehenden Ressourcen ab, die die jeweiligen Akteure als Kapitalform besitzen und die im Feld als Macht- und Herrschaftsverhältnis in jeweils unterschiedlichen Mi-

51 Vgl. Schmidt/Woltersdorff, Einleitung, S. 8.

52 Vgl. Hans-Peter Müller: Pierre Bourdieu: Eine systematische Einführung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 2110.) S. 74–76.

53 Vgl. Boike Rehbein und Gernot Saalman: Feld (champ). In: Bourdieu-Handbuch, S. 99–103, hier S. 100.

54 Vgl. Pierre Bourdieu und Loïc J.D. Wacquant: Reflexive Anthropologie. Aus dem Französischen von Hella Beister. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 [1996]. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1793.) S. 126.



schungsverhältnissen zur Wirkung gebracht werden können.⁵⁵ Macht ergibt sich dabei zum einen aus der jeweiligen Position im Feld, zum anderen aber auch durch die Themen- und Problembeziehungen, die sich aus der relationalen Bezogenheit der jeweiligen Akteure und Gruppen ergeben.⁵⁶ Felder bilden für Bourdieu gesellschaftliche Bereiche sozialer Kämpfe und Spannungen, in denen um Vorherrschaft, Deutungsweisen, Wahrnehmungen, Stile, Anerkennung, materielle Ressourcen u. v. m. gerungen wird.⁵⁷ In diesem Sinne spricht Bourdieu auch von Kraftfeldern, um die feldinhärenten Dynamiken und Energien beschreiben zu können. Die Grenze der verschiedenen Kraftfelder lässt sich nicht eindeutig und klar bestimmen, diese werden durch die Kräfteverhältnisse des Feldes sowie die darin enthaltenen konkreten Machtpositionen selbst definiert und in Abgrenzungskämpfen über ihre sozialen Konfigurationen ausgetragen.⁵⁸ Darüber hinaus beruhen Felder, je nachdem, welchen Rahmen man zieht, auf mehr oder weniger engen oder weiten Konfigurationen, in denen die unterschiedlichsten Akteure, Handlungen, Objekte, Institutionen über symbolische Kämpfe um die Vorherrschaft und Deutungshoheit ringen. Felder können graduell abgestuft sein und einander durchdringen. Dabei ist zu berücksichtigen, dass die Felder nicht, wie im strukturalistischen Ansatz, entkontextualisiert als bloßes Spiel der Positionselemente betrachtet werden, sondern bei Bourdieu auch vor dem Hintergrund des historischen Wandels dynamisiert werden, um Veränderungsprozesse sichtbar zu machen und die Kontexte der Feldgenese und Feldveränderung mit einbeziehen zu können.⁵⁹ Diese knappe Skizze mag genügen, um zu zeigen, wie komplex, multi-perspektiviert und verschachtelt die symbolsoziologische Feldanalyse im Detail ausfallen kann.

Mit Blick auf das Feld des Films lassen sich ganz unterschiedliche Felddifferenzierungen vornehmen und damit Fragen der symbolischen Herrschaft (symbolischen Gewalt, symbolischen Macht) behandeln, die hier jedoch nur in aller Kürze angedeutet werden können. Zunächst ist der Film primär ein Gegenstand der sich seit den 1960er Jahren entwickelnden *Filmwissenschaft*, die sich in Abgrenzung zu anderen Disziplinen, die sich ebenfalls wesentlich mit Film beschäftigen: der Psychologie, der Kulturwissenschaft, der Medienwissenschaft, der Literaturwissenschaft, der Soziologie, der Pädagogik, der Philosophie, positionieren und legitimieren muss. Shyon Baumann hat die Bedeutung der entstehenden Filmwissenschaft für die Institutionalisierung des Films in der amerikanischen Gesellschaft vor dem Hintergrund des Bourdieu'schen Ansatzes herausgearbeitet,⁶⁰ Heise und Tudor haben dies

55 Vgl. ebenda, S. 128.

56 Vgl. Bourdieu, *Zur Soziologie symbolischer Formen*, S. 76.

57 Vgl. Rehbein/Saalmann, *Feld*, S. 101.

58 Vgl. Bourdieu/Wacquant, *Reflexive Anthropologie*, S. 130.

59 Vgl. Rehbein/Saalmann, *Feld*, S. 101.

60 Vgl. Baumann, *Intellectualization and Art World Development*, S. 409–411.

ähnlich für Großbritannien und Brasilien getan.⁶¹ In diesen Positionierungen geht es um fachdisziplinäre Kompetenzen und Deutungshoheit nach außen, um die Etablierung des Films als eigenen wissenschaftlichen Gegenstand, aber auch um den ökonomischen Kampf um finanzielle Ressourcen und die Bereitstellung von Professuren, Lehrstühlen, Forschungseinrichtungen u. s. w., ein Kampf, der vor allem mit den ebenso den Film thematisierenden Kultur-, Medien- und Literaturwissenschaften ausgefochten wird. Nach innen geht es – wie in beinahe jeder wissenschaftlichen Disziplin – um theoretische, methodische, empirische Positionierungen und Relationen, etwa formalistischer (konstruktivistischer) oder realistischer (abbildtheoretischer) Konzepte,⁶² sowie um die grundsätzliche Legitimierung des eigenen Fachs,⁶³ die sich ebenso als Kampf um Ressourcen und die – oftmals personengebundene – Vorherrschaft innerhalb des Feldes der Filmwissenschaft beschreiben lassen. Historisch finden auf diesem Feld permanent Verschiebungen statt.

Ähnliches lässt sich im Bereich der Soziologie feststellen, wobei die Filmsoziologie in jüngster Zeit verstärkt nach einer eigenen Position in Abgrenzung zur Film- bzw. Medienwissenschaft sucht, um ihren dezidiert *soziologischen* Zugriff auf Film zu legitimieren und zu begründen.⁶⁴ Unter den filmaffinen SoziologInnen stellt sich die Frage nach der soziologischen Relevanz des Films, nach historischen Traditionslinien der Filmsoziologie sowie nach aktuellen Konzeptionen innerhalb der Medien- und Kommunikationssoziologie, mithilfe derer der Gegenstand Film als soziologische Erkenntnisquelle legitimiert werden soll. Die Cultural Studies haben mit ihrem rezeptionsorientierten Ansatz fundierte Arbeiten vorgelegt, um Filmsoziologie als spezielle Soziologie zu etablieren. Dieser Ansatz bietet überdies ein zentrales Konzept der filmsoziologischen Analyse.⁶⁵ Andere soziologische Thematisierungen

61 Vgl. Heise/Tudor, *Constructing Film Art*, S. 165–167.

62 Vgl. Thomas Elsaesser und Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2007. (= *Zur Einführung*. 321.) S. 10.

63 Vgl. zur Einführung: Sigrid Lange: *Einführung in die Filmwissenschaft: Geschichte, Theorie, Analyse*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007. (= *Einführungen Germanistik*.)

64 Vgl. dazu etwa: Winter, *Filmsoziologie; Das Kino der Gesellschaft – die Gesellschaft des Kinos. Interdisziplinäre Positionen, Analysen und Zugänge*. Herausgegeben von Manfred Mai und Rainer Winter. Köln: von Halem 2006; *Gesellschaft im Film*. Herausgegeben von Markus Schroer. Konstanz: UVK 2007. (= *Wissen und Studium: Sozialwissenschaften*.); *Perspektiven der Filmsoziologie*.

65 Vgl. dazu *Ethnographie, Kino und Interpretation – die performative Wende der Sozialwissenschaften*. Herausgegeben von Rainer Winter und Elisabeth Niederer. Bielefeld: transcript 2008. (= *Cultural Studies*. 30.); Winter, *Der produktive Zuschauer*; Norman Denzin: *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*. London: Sage Publications 1991. (= *Theory, Culture & Society*.); Norman Denzin: *The Cinematic Society. The Voyeur's Gaze*. London; Thousand Oaks, Calif.: Sage Publications 1995. (= *Theory, Culture & Society*.); Douglas Kellner: *Cinema Wars. Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era*. New York: Wiley 2011. Das *Handbuch Spezielle Soziologien* (vgl. *Handbuch Spezielle Soziologien*. Herausgegeben von Markus Schroer und Georg Kneer. Wiesbaden: VS Verlag 2010.) weist dagegen keinen Eintrag zur Filmsoziologie auf.



des Films, die den Film als kommunikatives Artefakt inhaltsanalytisch in den Mittelpunkt stellen, lassen sich jedoch ebenso finden,⁶⁶ wie auch die soziologische Verwendung des Films als Methode.⁶⁷ Als Bindestrich- oder spezielle Soziologie steht die Filmsoziologie zudem in Bezug zu und in Positionierungskämpfen mit anderen Bindestrich-Soziologien, die die Filmsoziologie und den Film als Analyse-Gegenstand für sich reklamieren respektive die Filmsoziologie in ihrem Fachverständnis einzuordnen versuchen.⁶⁸

Wissenschaftspolitisch- / strategisch stellt sich überdies die Frage, inwieweit der Beschäftigung mit dem Film (in seiner weitesten Bedeutung) ein größerer Raum innerhalb der Soziologie und ihrer Fachverbände, in Deutschland etwa der Deutschen Gesellschaft für Soziologie, zugestanden werden sollte und inwieweit soziologische Forschungsprojekte zum Film sich etwa innerhalb der DFG durchzusetzen vermögen. Hinter diesen Legitimationskämpfen stehen nicht nur Auseinandersetzungen darüber, was zum Kernbereich der Soziologie als Sozialwissenschaft gerechnet werden soll, sondern auch Auseinandersetzungen um soziologische Gegenstände und, damit verbunden, sozialwissenschaftliche Methodologien.⁶⁹ Bereits diese Beschreibungen des *wissenschaftlichen* Feldes, die um eine Reihe weiterer Dimensionen in Bezug zu angrenzenden Feldern, auf denen der Film verhandelt oder thematisiert wird, erweitert werden müssten, zeigen, dass auch im Feld der wissenschaftlichen Besetzung von Themen und den damit verbundenen Auseinandersetzungen um Macht und Vorherrschaft Formen der symbolischen Herrschafts- und Machtausübung wirksam werden, die sich in einer Vielzahl weiterer Dimensionen innerhalb des wissenschaftlichen Feldes zerlegen und aufeinander beziehen lassen.

- 66 Vgl. Gesellschaft im Film; Arbeitswelten im Film. 1920/30 und die Gegenwart. Herausgegeben von Alexandra Tacke und Ulrike Vedder. Wiesbaden: Springer VS 2015. (= Figuren: Artefakte, Praktiken, Fiktionen.)
- 67 Vgl. Jerzy Kaczmarek: Soziologischer Film – theoretische und praktische Aspekte. In: Forum qualitative Sozialforschung / FQS 9 (2008), Nr. 3, Art. 34: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/issue/view/11> [2015-05-26]; Videographie praktizieren. Herangehensweisen, Möglichkeiten und Grenzen. Herausgegeben von Michael Corsten, Melanie Krug und Christine Moritz. Wiesbaden: VS Verlag 2010. (= Kultur und gesellschaftliche Praxis.); René Tuma, Bernt Schnettler und Hubert Knoblauch: Videographie: Einführung in die interpretative Videoanalyse sozialer Situationen. Heidelberg: Springer VS 2013. (= Qualitative Sozialforschung. Lehrbuch.)
- 68 So etwa die Kunstsoziologie, vgl. Danko, Kunstsoziologie, S. 12, oder aber die Einordnung/Subordination der AG Filmsoziologie in die Sektion Medien- und Kommunikationssoziologie.
- 69 Ähnliche Legitimierungskämpfe finden seit einiger Zeit in Bezug auf das Thema „Soziologie und Nationalsozialismus“ statt (vgl. Soziologie und Nationalsozialismus: Positionen, Debatten, Perspektiven. Herausgegeben von Michaela Christ und Maja Suderland. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2014. [= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 2129.]), eine Debatte, die sich um Positionen und Zugänge zum Nationalsozialismus aus soziologischer Perspektive dreht (vgl. dazu auch meine eigene Positionierung: Carsten Heinze: Zur Gegenwartigkeit des Nationalsozialismus in der deutschen Gesellschaft. Eine gedächtnis- und erinnerungsorientierte Perspektive der Medialisierung. In: Soziologie. Mitteilungsblatt der Deutschen Gesellschaft für Soziologie 42 [2013], Nr. 4, S. 369–400).

Als Artefakt der Medienkultur ist der Film durch spezifische Produktions-, Distributions- und Rezeptionssysteme geprägt, die wiederum nach Genre (Western, Krimi, Science Fiction, Porno etc.), nach Dominanz von nationalen Filmkulturen (etwa *Hollywood* und *Bollywood* oder dem *Deutschen Film* oder dem *Französischen Film*), nach Fördermitteln, Institutionalisierungen, den FilmproduzentInnen, SchauspielerInnen u. s. w. differenziert werden können. Das Feld der öffentlichen Filmproduktion, Filmdistribution und Filmrezeption ist ein soziokulturell und ökonomisch hoch umkämpftes Feld, das nach Produktionskosten, dem symbolischen Kapital von FilmemacherInnen, nach (hierarchisierten) Filmfestivals und Filmpreisen strukturiert ist. Hinzu kommt die Frage, wie sich der Film innerhalb von Medienkulturen positioniert und wie er eingeordnet werden kann, in welchem Verhältnis er zum Fernsehen, zum Theater, zum Internet, allgemeiner zur Kunst und Unterhaltung steht, welche Positionen er dabei einnimmt und wie die angrenzenden Felder wiederum darauf wirken. Umgekehrt ist die Filmrezeption und Filmaneignung mit Bourdieu als Kampf um soziale Distinktion über Kulturkonsumption und kulturelles Wissen zu begreifen.⁷⁰ Der Kinobesuch (und die Auswahl des Films) lässt sich über den Habitus, das Film- respektive Kinowissen über das kulturelle Kapital beschreiben.⁷¹

Der Film als kommunikative Ausdrucksform und als Darstellungsmedium des Gesellschaftlichen schließlich beschreibt seinerseits je nach Wahl der Sujets und dessen filmästhetischer Umsetzungen soziale Felder und vermittelt so das Soziale unter ganz bestimmten Gesichtspunkten.⁷² In dieser Perspektive kann über den Film als kommunikative Darstellungsform des Sozialen gesprochen werden. Dieser Ansatz der Kultur- und Symbolanalyse versteht den Film als kommunikativ-diskursives Produkt, das über seine Inhalte soziale Wirklichkeit und die ihr inhärenten sozialen Distinktions- und Machtkämpfe begreifen möchte.⁷³

Symbolische Herrschaft und die *Soziologie des Films*

Die soziologische Beschäftigung mit Film als *Soziologie des Films* war lange Zeit durch die kritische Einschätzung des Films hinsichtlich der von ihm ausgehenden (schädlichen) Wirkungen, seine sozioökonomischen Grundstrukturen („Kultur-/ Filmindustrie“) sowie die Frage, welche sozialen Schichten das Kino besuchen,

70 Vgl. Scherer, Schmid, Lenz und Fischer: *Reine Geschmackssache*, S. 484–486; Müller, Pierre Bourdieu, S. 156–157.

71 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 54–56 und S. 64.

72 Vgl. zum Beispiel *Tatort*-Krimis aus einer alltagsweltlichen Perspektive: Carsten Heinze: *Alltagskonstruktionen und soziale Rolle. Eine soziologische Perspektive auf den Tatort*. In: *Zwischen Serie und Werk. Fernseh- und Gesellschaftsgeschichte im Tatort*. Herausgegeben von Christian Hißnauer, Stefan Scherer und Claudia Stockinger. Bielefeld: transcript 2014. (= *Kultur und Medientheorie*.) S. 41–66, hier S. 41–43.

73 Vgl. für das Fernsehen Angela McRobbie: *Make-over-TV* und postfeministische symbolische Gewalt. In: *Symbolische Gewalt*, S. 169–192, hier S. 169–171; für den Kinofilm Prinz/Clauss, „A Head for Business and a Body for Sin“, S. 157–159.



geprägt. Diese „sociology of film“ ging von einer deterministischen These aus, die dem Film als überwältigendem symbolischen Gewaltsystem Wirkungen unterstellte, ohne sich den Filminhalten oder den Genres u. s. w. selbst detaillierter zu widmen.⁷⁴ Die symbolische Herrschaft über die Massen sei in der kapitalistischen Produktionsweise wie in der bewusstseinsverschleiernenden Rolle filmischer Unterhaltungsformate begründet, denen die Zuschauer (machtlos) ausgeliefert seien. Eine solche ideologiekritische und normative „sociology of film“ wurde von der Frankfurter Schule vertreten; heutzutage finden sich derlei Positionen, freilich unter anderen (emanzipativen) Vorzeichen, in manchen kontextuellen Rezeptionsstudien der Cultural Studies. Beide machen weniger die filmischen Inhalte als deren Wahrnehmung und Aneignungsformen zum Thema.

Emilie Altenloh⁷⁵ war eine der ersten Soziologinnen, die sich mit der sozialen Zusammensetzung des Filmpublikums am Beispiel des Mannheimer Kinos befasste. Die frühe Filmsoziologie von Herbert Blumer⁷⁶ oder J. P. Mayer⁷⁷, gefördert und bekannt geworden als *Payne Fund Studies*, untersuchte in groß angelegten empirischen Projekten die Auswirkungen des Filmkonsums auf Kinder und Jugendliche und ihr Verhalten, bezog dabei aber auch Filminhalte und die Zusammensetzung des Publikums mit ein. Eine dezidiert ideologiekritische Perspektive wurde von der Frankfurter Schule vertreten. Prominent geworden ist in diesem Zusammenhang das Kulturindustrie-Kapitel in Adornos/Horkheimers *Dialektik der Aufklärung*,⁷⁸ das den Kinobesuch und die Filmrezeption als „Massenbetrug“ diffamierte und den Film als warenförmiges Medium einer kapitalisierten Industrie kritisierte. Adorno und Horkheimer folgten dabei der Auffassung, dass die Darstellungen des Films die realen sozioökonomischen Lebensverhältnisse des Publikums schematisierten, im Film sentimental verklärten und damit bewusstseinsverschleiern wirkten.⁷⁹ Aus dieser Perspektive wurden die soziale Wirklichkeit und die filmische Darstellung auf unzulässige und pauschale Weise kurzgeschlossen und das Publikum als eigene Instanz der Filmrezeption ausgeklammert. Eine stärker ökonomisch ausgerichtete

74 Vgl. Jean-Anne Sutherland und Kathryn Feltey: Chapter 1. Introduction. In: *Cinematic Sociology: Social Life in Film*. Herausgegeben von J.-A.S. und K.F. Los Angeles: Pine Forge Press 2010, S. 1–18, hier S. 8–9.

75 Vgl. Emilie Altenloh: *Zur Soziologie des Kinos: Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Eugen Diederichs 1914. (= Schriften zur Soziologie der Kultur. 3.)

76 Vgl. Herbert Blumer: *Movies and Conduct*. New York: Macmillan 1933.

77 J[acob] P[eter] Mayer: *Sociology of Film. Studies and Documents*. London: Faber and Faber 1946.

78 Vgl. Adorno/Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, S. 128–130.

79 Weniger bekannt ist dagegen, dass Adorno seine abschätzigen Auslassungen zum Film später in einem kleinen Artikel mit dem Titel *Filmtransparente* ein Stück weit relativierte und Bedingungen der filmästhetischen Umsetzung formulierte, die bestimmte Filme in die Nähe eines künstlerischen Schöpfungsprozesses rückten (vgl. Theodor W. Adorno: *Filmtransparente*. In: *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik, Soziologie, Politik*. Herausgegeben von Dieter Prokop. München: Hanser 1971, S. 114–120, hier S. 114–116).

Kritik der Filmindustrie, die ebenso von dem warenförmigen Charakter des Films ausging, lieferte Dieter Prokop mit seiner *Soziologie des Films*.⁸⁰ Ian C. Jarvie⁸¹ untersuchte in ähnlicher Weise das Verhältnis von *Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie* und fragte nach der Bedeutung des Films hinsichtlich der Vermittlung sozialer Werte und Normen, die er über die sozioökonomischen Grundstrukturen der Filmindustrie zu erklären versuchte. Einen differenzierteren Blick, der den Film nicht nur als industrielles Massenprodukt, sondern auch als wichtigen Vermittler von Gesellschaftsbildern verstand und sich bereits mit den Rezipienten auseinandersetzte, warf Martin Osterland⁸² auf das Filmangebot der Jahre 1949 bis 1964 und untersuchte die Verarbeitung der Themen „Arbeit und Beruf“, „Liebe, Ehe und Familie“ sowie „Geschichte und Politik“ im Film. Allerdings tat er dies weniger durch Sichtung der Filme allein als vielmehr durch die Analyse von Inhaltsangaben.

In den Kommunikationswissenschaften wird Bourdieu mittlerweile unter den verschiedensten Gesichtspunkten rezipiert,⁸³ hier werden Anschlüsse diskutiert, die im Werk Bourdieus angelegt, jedoch von ihm selbst nicht weiter expliziert worden sind. Ausgehend von der Annahme, dass das journalistische Feld auch Veränderungsdynamiken in angrenzenden kulturellen Feldern bewirke, entwirft Bourdieu seine Kritik der Massenmedien und des Journalismus. Diese Annahme begründet Bourdieu mit der Vormachtstellung, die der Journalismus als Meinungsführer im Feld der Medien einnehme. Die das Feld dominierenden und symbolisches Kapital akkumulierenden „Medienintellektuellen“, die sowohl der Welt der Kultur wie auch ihrer ökonomischen Verwertbarkeit verpflichtet seien, spielen dabei insofern eine wichtige Rolle, als sie über ihre öffentlichen Taxierungen und Einschätzungen kultureller Artefakte die Aufmerksamkeit des Publikums auf bestimmte Produkte lenken, deren Qualität sich weniger an ästhetischen respektive künstlerischen Qualitäten festmachen ließe, sondern vielmehr auf den kommerziellen Absatz auf dem Markt kultureller Güter abziele.⁸⁴ In Bezug auf den Film bedeutet dies mutmaßlich, dass gerade jene Filme im Feld des (Film-)Journalismus protegiert werden, die dem Massengeschmack entsprechen und die Erwartungen der RezipientInnen befriedigen. Ungewöhnliche filmästhetische Darstellungspraktiken oder hegemonialen Diskursen zuwiderlaufende Filme dagegen müssten nach dieser Lesart eher in kleineren Programmkinos oder in anderen Kunstinstitutionen zu finden sein. Ob sich

80 Dieter Prokop: *Soziologie des Films*. Neuwied; Berlin: Luchterhand 1970. (= Soziologische Texte. 69.)

81 Ian C. Jarvie: *Film und Gesellschaft. Struktur und Funktion der Filmindustrie*. Aus dem Englischen von Modeste zur Nedden-Pferdekamp. Stuttgart: Enke 1974.

82 Martin Osterland: *Gesellschaftsbilder in Filmen. Eine soziologische Untersuchung des Filmangebots der Jahre 1949–1964*. Stuttgart: Enke 1970. (= Göttinger Abhandlungen zur Soziologie und ihrer Grenzgebiete. 19.)

83 Vgl. exemplarisch die Aneignungsversuche in: Pierre Bourdieu und die Kommunikationswissenschaft.

84 Vgl. Bourdieu, *Über das Fernsehen*, S. 115–117.



eine derart schematisierte Zuordnung empirisch bestätigen lässt, muss im Einzelnen weiter untersucht werden.

In seinen Vorbemerkungen zum Fernsehen spricht Bourdieu offen von der „Gefahr“, die von diesem als Leitmedium in Bezug auf die Felder der Kunst, Literatur, Wissenschaft etc. ausgehe, und verdeutlicht mit einigen Beispielen die „pathologischen Züge des amerikanischen Fernsehens“.⁸⁵ Diese Gefahr wird primär festgemacht an der Einschaltquotenorientierung, die im Kampf um Neuigkeiten und Sensationen unpopuläre Darstellungen und weiterführende Analysen verhindere. Ein weiterer wichtiger Punkt, auf den Bourdieus Medienkritik zielt, ist die selektive, auf Vermarktung der Information abzielende Darstellung von Ereignissen, die weniger an diesen selbst als vielmehr an deren Verkauf interessiert sei und damit von der Angst getrieben werde, das Publikum zu langweilen. Dadurch entpolitisiere und enthistorisiere das Fernsehen seine Inhalte und mache sie zu arbiträren, Aufmerksamkeitsökonomien folgenden Bilderwelten, die nur bedingt tatsächliche strukturelle Zusammenhänge aufzuzeigen in der Lage seien.⁸⁶ Bourdieu erklärt seine Beobachtungen im Feld des Journalismus mit den strukturellen Bedingungen, die dieses Feld und seine Akteure relational determinieren. Dazu gehört auch die Einordnung des Mediensystems in das kapitalistisch organisierte System der Kulturindustrie, in dem es vor allem die Absatzorientierung sei, die zwingend auf die Verarbeitung von Mitteilungen einwirke. Auffällig ist, dass Bourdieus Kritik an vielen Stellen von persönlichen Einlassungen geprägt ist.⁸⁷ Dies resultiert nicht zuletzt aus einem Fernsehauftritt Bourdieus, bei dem er den Versuch unternahm, das Feld des Fernsehjournalismus kritisch zu hinterfragen, und aus dem dann seine Texte zu diesem Medienformat hervorgegangen sind.⁸⁸ Nach einschlägigen Grundbegriffen der Medien- und Kommunikationssoziologie sucht man indes in diesen Artikeln vergeblich.⁸⁹ Überdies reflektiert Bourdieu nur bedingt die Medialisierungsaspekte des Sozialen in modernen Gesellschaften innerhalb verschiedener Formate und medialer Rahmen, die wesentlich auf die Art und Weise der Vermittlung ihrer Inhalte Einfluss nehmen. Bourdieus Einlassungen sind diesbezüglich pauschal und wenig an den komplexen Medienkulturen der Gegenwart ausgerichtet. Eine Differenzierung der Medien wird von Bourdieu nur insoweit vorgenommen, als er die Massenorientierung der Medien von der internen Werten verpflichteten Ausrichtung der Medien unterscheidet.⁹⁰

Auch wenn Bourdieus Arbeiten zum Feld des Journalismus instruktive Einblicke in die Wirkmechanismen der massenmedialen Nachrichtenproduktion vermitteln und

85 Ebenda, S. 9–10.

86 Vgl. ebenda, S. 137–139.

87 Vgl. ebenda, S. 11–13.

88 Vgl. Müller, Pierre Bourdieu, S. 315.

89 Vgl. Ziemann, Soziologie der Medien, S. 53.

90 Vgl. Müller, Pierre Bourdieu, S. 316.

diese Mechanismen wiederum ähnlich auf das Feld des Films einwirken, ist möglicherweise die Übertragung seiner Konzepte zur symbolischen Herrschaft (symbolischen Gewalt, symbolischen Macht) auf die *Soziologie der Medien* respektive *des Films* ertragreicher. Ebenso wichtig wären die Differenzierung seiner empirischen Befunde zur Filmrezeption nach unterschiedlichen sozialen Klassen wie auch eine kritische Revision seiner beiläufigen Einlassungen zur Frage des Films als Kunst oder populäre Kultur.

Generell ist zu fragen, wie sich das Feld des Films sowohl hinsichtlich seiner Produktions-, seiner Distributions- und seiner Rezeptionsbedingungen beschreiben und strukturell erfassen lässt. Die Produktionsbedingungen hängen im Wesentlichen von den Finanzierungsmöglichkeiten über öffentliche wie private Filmförderungsinstitutionen sowie von der Frage ab, wer wo wann welches Filmprojekt realisieren möchte. Absatzfähigkeit ist ein zentrales Moment der Filmproduktion, doch kein ausschließliches.⁹¹ So macht es in verschiedener Hinsicht einen erheblichen Unterschied, ob beispielsweise ein Spielfilm (durchschnittlich mit hohen Kosten verbunden) oder ein dokumentarischer Film (durchschnittlich mit geringen Kosten verbunden) produziert werden soll.⁹² Es konkurrieren auf dem Feld des Films zudem um symbolisches und ökonomisches Kapital: Filmstudios, ProduzentInnen, RegisseurInnen, SchauspielerInnen, aber auch Kamerafrauen/-männer, BeleuchterInnen, CutterInnen (Personen, die weniger im Rampenlicht der Öffentlichkeit stehen, gleichwohl aber zentralen Einfluss auf das Produkt Film haben) u. s. w. Institutionell lässt sich der gesamte Ausbildungsbereich, die Filmakademien und Universitäten, unter strukturellen Gesichtspunkten untersuchen und fragen, auf welche Weise diese symbolisches Kapital akkumulieren.⁹³ Auch konkurrieren Kinos als Abspielstätten nicht nur untereinander – die symbolischen Unterschiede zwischen Multiplex-Kinos und Programmkinos sind sichtbar bereits in räumlicher Größe, Technik und Innenausstattung –, sondern auch mit alternativen technischen Dispositiven wie Internet, Fernsehen u. s. w. Einen wichtigen Gradmesser des Erfolgs stellen in die-

91 Beispielhaft hierfür die DokumentarfilmerInnen, die ihre Filme häufig über Professuren finanzieren, da andere Finanzierungsquellen aufgrund schwieriger Thematiken oder ungewöhnlicher Herangehensweisen nur schwer zu finden sind. Gerade im dokumentarfilmischen Bereich herrscht ein hohes Maß an Überzeugung und Idealismus bei der eigenen Arbeit vor.

92 Eine Studie der AG DOK, der Vereinigung von DokumentarfilmemacherInnen in Deutschland, aus dem Jahr 2012 zeigt, unter welchen prekären Bedingungen heutzutage dokumentarische Filme produziert werden und unter welchem finanziellen Druck die DokumentarfilmemacherInnen stehen. Nettoeinkommen von weit unter 800 Euro pro Monat sind dabei eher die Regel als die Ausnahme (vgl. Alice Agneskircher [AG DOK] und Jörg Langer [LANGER media consulting]: Untersuchung der AG DOK zur beruflichen Situation von Dokumentarfilmautoren und Dokumentarfilmregisseuren [m/w] [2012]: http://www.bundesverband-ethnologie.de/kunde/upload/all_files/PDF-Ordner_Verbleibstudien/Studie-beruffl-Situation-Dokfilmregie.pdf [2015-05-26]).

93 Für den Dokumentarfilm und seine Ausbildungsstätten sowie ihre inhaltliche Ausrichtung vgl. Dokumentarfilm. Schulen – Projekte – Konzepte. Herausgegeben von Edmund Ballhaus. Berlin: Reimer 2013.



sem Zusammenhang die – unterschiedlich gerankten – Filmfestivals und Filmpreise dar. Zusätzliche ökonomisch relevante Aspekte stellen auch die spätere Fernsehauswertung sowie der Verkauf von DVDs dar.

Die Rezeptionsbedingungen des Films hängen nicht nur von den technischen Grundbedingungen ab, sondern symbolische Herrschaft realisiert sich hier auch über die Frage, ob Film als legitime Kunst anerkannt wird oder nicht. Baumann⁹⁴ hat sehr deutlich für die Entwicklung des Films in den USA herausgearbeitet, welche soziokulturellen Faktoren beeinflussen, wie Film über institutionelle Einbettungen, breitere Bildungspartizipation und vor allem über die Filmkritik in Zeitungen in wachsendem Maße zur Kunst avanciert. Wie Bourdieu im Rahmen der *Feinen Unterschiede* zu zeigen versucht hat, lassen sich unterschiedliche Formen der Filmrezeption und die Bevorzugung ganz bestimmter Filmgenres mit den Geschmacksurteilen und dem kulturellen Wissen sozialer Klassen verbinden, wenn auch der Kinobesuch im hohen Maße nicht nur von der sozialen Herkunft, sondern auch von der vorhandenen Kinodichte abhängt.⁹⁵ Bourdieu verdeutlicht in Bezug auf das Frankreich der 1970er Jahre, wie kulturelles Wissen über den Film sowie die Anzahl gesehener Filme zur Differenzierung sozialer Klassen herangezogen werden kann.⁹⁶ Hieran wird deutlich, wie das Wissen um die „richtigen“ Filme, wie das Wissen um Filmregisseure, Filminhalte, die Geschichte des Films etc., wie das Wissen um die „richtige“ Rezeption von Filmen Distinktion schafft.

Auf dem Feld der Filmrezeption spielen auch die FilmkritikerInnen als MeinungsmacherInnen eine zentrale Rolle. Über ihre teilweise apodiktischen Urteile üben sie symbolische Herrschaft auf die Filmrezeption, womöglich auch auf die Filmproduktion aus. KritikerInnen sind es, die Filme in Tageszeitungen oder speziell dafür vorgesehenen Zeitschriften wortgewaltig besprechen und filmhistorisch einordnen. Dabei nehmen sie eine Machtposition ein, da sie über Zuspruch und Verriss einen Anteil am Erfolg von Filmen erlangen können.⁹⁷ Filmkritiker, die eine zentrale Rolle auch als Filmtheoretiker spielten, waren Siegfried Kracauer und André Bazin, aber auch Literaten wie Joseph Roth oder Jorge Luis Borges.⁹⁸

94 Baumann, *Intellectualization and Art World Development*.

95 Vgl. Müller, Pierre Bourdieu, S. 176.

96 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, S. 53–55.

97 Eine der historisch wohl bekanntesten Filmzeitschriften sind die französischen *Cahiers du cinéma*, die vor allem in den 1950er und 1960er Jahren großen Einfluss auf den internationalen Film hatten (vgl. Emilie Bickerton: *A Short History of Cahiers du Cinéma*. London; New York: Verso 2009. – Aus dem Englischen von Markus Rautzenberg. Zürich: Diaphanes 2010.).

98 Vgl. Joseph Roth: *Drei Sensationen und zwei Katastrophen*. Feuilletons zur Welt des Kinos. Herausgegeben und kommentiert von Helmut Peschina und Rainer-Joachim Siegel. Göttingen: Wallstein 2014; Hanns Zischler: *Borges im Kino*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999. (= Rowohlt Literaturmagazin. 43.)

Symbolische Herrschaft (symbolische Gewalt, symbolische Macht) wird auf dem Feld des Films in mannigfacher Hinsicht wirksam. Bourdieus Konzepte eignen sich unter den verschiedensten Gesichtspunkten dafür, Feldanalysen im Bereich des Films vor dem Hintergrund medialer Systeme und Kulturen durchzuführen. Wenn Bourdieus feldanalytischer Ansatz für eine „sociology of film“ geeignet ist, die Relationen und Positionen der Filmproduktion wie auch der Filmrezeption unter dem Gesichtspunkt untersucht, wie symbolische Herrschaft (symbolische Gewalt, symbolische Macht) ausgeübt wird oder wie über die Akkumulation symbolischen Kapitals soziale Distinktionen in diesem Bereich wirksam werden, so stellt sich aber auch die Frage, inwieweit dieser Ansatz für eine „sociology through film“ fruchtbar zu machen ist, eine Filmsoziologie also, die auf die Inhalte des Films bezogen ist.

Symbolische Herrschaft und die Soziologie durch Film

Anders als die „sociology of film“ wendet sich eine „sociology through film“ der Frage zu, wie soziologische / soziale Themen durch die spezifische Medialität des Films, das spezifisch Filmische, aufgegriffen und vermittelt werden. Hintergrundannahme ist in dieser Perspektive, dass wir täglich mit einer Vielzahl an (bewegten) Bildern konfrontiert sind, dass Filme soziale Repräsentationen darstellen, dass spezifische (und immer wiederkehrende) Filmbilder unser Wahrnehmungsbewusstsein kollektiv beeinflussen, dass Filme soziale Klassifizierungen wie *class*, *gender*, *race* konstruieren, dass Filme unser Weltbild in hohem Maße prägen und uns mit sozialen Themen auf eine ganz spezifische Art und Weise in Berührung kommen lassen.⁹⁹ Durch eine „sociology through film“, die als Ansatz zur Analyse gesellschaftlicher und literarischer Wirklichkeiten ähnlich auch in der Literatursoziologie zu finden ist,¹⁰⁰ vollzieht sich eine Hinwendung zu den Inhalten, Formen und Ästhetiken der innerfilmischen Vermittlungsleistung bzw. zur Frage, wie unter Berücksichtigung der medialen Eigenlogik des Films über soziale Zusammenhänge erzählt, diese diskursiviert und dargestellt werden und was sich daraus soziologisch ableiten lässt, ohne in eine „naive Inhaltsanalytik“ oder einen „naiven Abbildrealismus“ abzugleiten.¹⁰¹ Es geht also darum zu untersuchen, wie soziologische Erkenntnispotentiale

99 Vgl. Sutherland/Feltey, *Cinematic Sociology*, S. 9–11. Die amerikanische Philosophin Mary M. Litch verfolgt in ihrer Studie *Philosophy Through Film* (2. Aufl. New York; London: Routledge 2010.) ein ähnliches Ziel: Sie versucht, zentrale Positionen der philosophischen Erkenntnistheorie, etwa *skepticism*, *relativism*, *personal identity* u. v. m., über filmische Darstellungen zu diskutieren und schreibt so dem Film eine wichtige epistemologische Bedeutung zu, die sich nicht in der Narration erschöpft, sondern filmästhetische Umsetzungsstrategien philosophisch in den Blick nimmt.

100 Vgl. Helmut Kuzmics und Gerald Mozetič: *Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Konstanz: UVK 2003. (= Theorie und Methode: Sozialwissenschaften.)

101 Dies gilt ebenso für dokumentarische Filme, die keineswegs Realität „abbilden“, denn auch in dokumentarischen Filmen wird – allerdings unter anderen Vorzeichen – soziale Wirklichkeit inszeniert (vgl. Spiel mit der Wirklichkeit. Zur Entwicklung doku-fiktionaler Formate in Film und Fernsehen. Herausgegeben von Kay Hoffmann, Richard Kilborn



anhand der filmischen Vermittlung zentraler soziologischer Themenfelder wie Familie, Liebe, Macht, Konkurrenz u. s. w. sichtbar gemacht und repräsentiert werden, wie Interpretation und Kritik sozialer Zusammenhänge in der Art und Weise einer bestimmten Darstellung transparent werden.¹⁰² Insbesondere geht es hier um die Frage, wie über Modulationen der Charaktere, sozialen Gruppen, Handlungen, der Erzählung wie des Settings Aussagen über soziale Wirklichkeiten getroffen werden. Ein solcher Zugang setzt einerseits auf der inhaltlichen Ebene an, an der Frage also, *was* dargestellt wird (Thema, Diskurs, Story), greift aber andererseits auch formale Fragen der filmästhetischen Umsetzung auf, problematisiert also, *wie* etwas dargestellt wird (Plot, Montage/Schnitt, Bildästhetik, Einsatz von Bild und Ton, Wahl des Genres u. s. w.). Damit werden Aspekte berührt, die nach der transformatorischen Leistung des Films, mithin der filmischen Verarbeitung sozialer Wirklichkeiten fragen.

Eine derartige filmische Analyse unter Bezugnahme auf Bourdieus praxistheoretischen Lebensstilansatz verfolgen Prinz/Clauss,¹⁰³ indem sie zwei Mainstream-Hollywood-Filme unter der Fragestellung betrachten, welche (körperlichen) Formen des weiblichen Klassenaufstiegs als erfolgreich und erfolgsversprechend vermittelt werden. Sie konkretisieren damit Bourdieus Position, dass strukturelle Analysen nicht allein innerfilmische Analysen sein sollten, sondern filmische Repräsentationen in Form von inszenierten Zeichen und Symbolen immer an soziale Wirklichkeiten und deren konstitutive Elemente anzuschließen und kontextuell zu befragen sind. So wählen Prinz/Clauss den Zugang über die filmimmanente Inszenierung und den Einsatz von Requisiten, um herauszufinden, welche sozialen wie körperlichen Verhaltensformen als gesellschaftlich legitim erachtet werden, um als Frau in der jeweiligen historischen Konstellation, in der das filmische Geschehen spielt, erfolgreich zu sein. Auf einer anderen zeitlichen Ebene lassen Filme so ebenfalls Rückschlüsse darauf zu, wie in der Zeit der Entstehung eines Films derartige Bewertungen vorgenommen wurden. Innerfilmisches historisches Setting wie auch Entstehungszeitpunkt hängen eng miteinander zusammen. Die Autorinnen legen in Anlehnung an Bourdieu ihre Untersuchung auf vier Analyseebenen an:

und Werner C. Barg. Konstanz: UVK 2012. [= Close Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms/Europäisches Medienforum. 22.]; Heinze, Die Wirklichkeit der Gesellschaft im Film) respektive ad absurdum geführt (vgl. Carsten Heinze: Das Image des Dokumentarfilms. In: Zur Theorie des Images. Visuelle Kommunikation in gesellschaftlichen Konfliktlagen. Herausgegeben von Jörn Ahrens, Lutz Hieber und York Kautt. Heidelberg: Springer VS 2015, S. 153–179).

102 So orientiert sich der von Markus Schroer herausgegebene filmsoziologische Sammelband *Gesellschaft im Film* an thematischen Schwerpunkten des Gesellschaftlichen und zeigt in verschiedenen Artikeln auf, wie mit diesen thematischen Schwerpunkten filmisch umgegangen wird.

103 Prinz/Clauss, „A Head for Business and a Body for Sin“, S. 157–159.

- 1.) der klassenspezifischen Hexis der ProtagonistInnen, womit alle Körperbewegungen und -techniken, Haltung, Gestik, Mimik, Sprech-/Stimm Lage, geschlechtsspezifische körperliche Ausdrucksweisen gemeint sind;
- 2.) den symbolischen Gütern und äußeren Ausstattungsmerkmalen wie Kleidung, Make-up, Frisur u. s. w. als materiellem Rahmen;
- 3.) dem institutionalisierten und inkorporierten kulturellen Kapital als legitimmem Ausdruck von Herrschaft und Macht, die sich über Werthaltungen und Kompetenzen realisieren;
- 4.) den zwischenmenschlichen Beziehungen, Partnerwahl etc. Diese Analysedimensionen lassen sich mit einigen Anpassungen auch auf andere Filme und filmsoziologische Fragestellungen übertragen. Am Beispiel dieser Untersuchung lässt sich auch zeigen, wie eine filmimmanente Analyse in der Anwendung des Konzepts der symbolischen Herrschaft (symbolischen Gewalt, symbolischen Macht) durchzuführen wäre.

Grundsätzlich problematisch ist an einer derartigen filmsoziologischen Herangehensweise jedoch, dass über die (hermeneutische) Annäherung an Filminhalte nicht grundsätzlich auf eine soziale Wirklichkeit geschlossen werden kann, deren Darstellung durch den Film intendiert wird – die Entfaltung *einer* Lesart kann für sich nicht reklamieren, die allein gültige zu sein. Bereits die Tatsache, dass sich die Wahrnehmung von Filmen im historischen Wandel und vor dem Hintergrund sich wandelnder Medienkulturen stets verändert, weist darauf hin, dass Filme als polysem, vieldeutig zu verstehen sind und die Rezeption von Filmen an Vorwissen, soziale Erfahrungen sowie an die soziale Herkunft geknüpft ist. Mit den Veränderungen der Rezeptionskontexte verändern sich auch die Einstellungen, Wahrnehmungen und Erfahrungen von textuellen oder auch filmischen Artefakten.¹⁰⁴ Dies hat in den Rezeptionsstudien der Cultural Studies dazu geführt, weniger (allein) hermeneutische Produkt-Interpretationen von Filmen vorzunehmen als nach den Aneignungsformen verschiedener Zuschauergruppen zu fragen, um zu ermitteln, wie Menschen mit filmischen Inhalten umgehen und sie für sich entschlüsseln, welche Leseweisen sie entwickeln und wie dadurch filmische Kommunikation entsteht. Ebenso wenig kann davon ausgegangen werden, dass ein Film nur als soziale Repräsentation im Sinne einer Verlängerung der sozioökonomischen Verhältnisse zu verstehen ist. Film ermöglicht mit seinen besonderen gestalterischen Möglichkeiten immer auch eine Form der Gesellschaftskritik oder die Verkehrung gesellschaftlicher Verhältnisse, weniger in systematischer Hinsicht als in der Modulation von Figuren und Handlung. Außerdem muss in Rechnung gestellt werden, dass Filme mit Erwartungshaltungen und dem Wissen der Zuschauer spielen können, dass Figuren und Handlung Uneindeutigkeiten produzieren (sollen), dass der Zuschauer

¹⁰⁴ Vgl. dazu Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext. In: J.D.: Die *différance*. Ausgewählte Texte. Herausgegeben von Peter Engelmann. Stuttgart: Reclam 2004. (= Reclams Universal-Bibliothek. 18338.) S. 68–109, hier S. 68–70.



irritiert und in ambivalente wie paradoxe Situationen geführt werden kann, dass Filme intermedial respektive intertextuell angelegt sind und damit auf Vorwissen rekurren, das nicht bei allen ZuschauerInnen gleich verteilt ist, dass Filme auch künstlerische und ästhetische Absichten verfolgen, keineswegs nur „soziale Aussagen“ oder „Botschaften“ vermitteln wollen, schließlich, dass der Film und seine Genres ein derart breit gefächertes Spektrum an Darstellungsmöglichkeiten – eben *Film als Kunst und Unterhaltung* – aufweisen, dass sich auch in der Filmwissenschaft die Auffassung durchgesetzt hat, Filme nicht mehr unter grundsätzlichen Bedingungen, Fragestellungen oder „master narratives“ zu analysieren, sondern vielmehr fallspezifisch vorzugehen.¹⁰⁵ Dennoch sind auch innerhalb einer „sociology through film“ Bourdieu'sche Überlegungen hilfreich, um sich auf der inhaltlichen Ebene der Darstellung zu nähern und soziale Anschlüsse zu finden, ohne diese jedoch mit der sozialen Wirklichkeit kurzzuschließen. Der Bourdieu'sche Lebensstilansatz kann dazu genutzt werden, sozial erwartbares Klassenverhalten auf die Filmanalyse anzuwenden und als Kontrastfolie einzusetzen, sobald dieses Verhalten irritiert oder mit Erwartungen (aus welchen innerfilmischen Gründen auch immer) gebrochen wird.

Dass Bourdieu einen potentiellen Analyserahmen entworfen hat, der wesentliche Aspekte der Produktion und Rezeption von Medien enthält, zeigt Erik Neveu auf.¹⁰⁶ So entdeckt er im Anschluss an Bourdieus Arbeiten zur Sprache und symbolischen Herrschaft vier Analysedimensionen für die Medien- und Kommunikationswissenschaften, die heute aus dem Blickwinkel der Cultural Studies durchaus anschlussfähig für eine innerfilmische Analyse sind.¹⁰⁷ Als erstes ist nach Neveu der Status des Sprechers (innerhalb einer medialen Darstellung), seine Autorität im Horizont seines Habitus und seiner sozialen Position zu ermitteln, um die Legitimierungspraktiken seiner Rede beurteilen zu können. Als zweites geht es darum, die Institutionalisierung der gesprochenen legitimen Sprache (filmischen Sprache, Sprache im Film) zu untersuchen und zu fragen, welcher Sprachcode als erfolgreich und anerkannt erachtet wird. Drittens geht Neveu im Anschluss an Bourdieus Arbeiten zum Museumsbesuch und zur Fotografie davon aus, dass bei Bourdieu bereits eine Rezeptionsperspektive angelegt ist, obwohl der Begriff von Bourdieu nicht verwendet, gleichsam aber als Form unterschiedlicher Wahrnehmungen mitgedacht wird. Und viertens schließlich leitet Neveu aus Bourdieus Kritik ab, dass man Bourdieus Konstruktion von Sozialität keinesfalls auf die Konstruktionen der Alltagsakteure übertragen dürfe, was noch einmal die Hinwendung zu sozialen Phänomenen und ihrer gesellschaftlichen Verbreitung fordert.¹⁰⁸

105 Vgl. Hans J. Wulff: Filmanalyse. In: Qualitative Methoden der Medienforschung. Herausgegeben von Ruth Ayaß und Jörg Bergmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch-Verlag 2006. (= rororo. 55665; Rowohlts Enzyklopädie.) S. 220–244, hier S. 221–222.

106 Vgl. Erik Neveu: Pierre Bourdieu und die Analyse von Mediendiskursen. Rezeptionsschwierigkeiten und Umsetzung eines theoretischen Programms. In: Pierre Bourdieu und die Kommunikationswissenschaft, S. 74–99, hier S. 74–76.

107 Vgl. ebenda, S. 82–83.

108 Vgl. ebenda, S. 83.

Symbolische Herrschaft (symbolische Gewalt, symbolische Macht) lässt sich auf die innerfilmische Ebene als Analysekonzept übertragen und entfaltet hierbei andere soziologische Erkenntnismöglichkeiten als in der Analyse des soziokulturellen Umfelds der Filmproduktion und Filmrezeption.¹⁰⁹ Ohne die Zusammenhänge, die zwischen einer „sociology of film“ und einer „sociology through film“ augenscheinlich bestehen, zerreißen zu wollen, ist Bourdieus Konzept diesbezüglich zu differenzieren, um die Perspektive und das, was es zu untersuchen gilt, unterscheiden zu können. Obwohl Bourdieu kaum an einer „sociology through film“ gearbeitet hat, lassen sich seine Ansätze auf beide Zugänge, die Kontexte des Films wie die innerfilmischen Strukturen, anwenden. Allerdings muss einschränkend bemerkt werden, dass Bourdieu einen relativ unbedarften Umgang mit Fragen der *Medialität* gesellschaftlicher Kommunikation pflegte und für die Eigenlogik der filmischen Kommunikation und des filmischen Bildes offenbar kaum sensibilisiert war. Dies zeigt sich vor allem anhand des Films *Soziologie ist ein Kampfsport*.

Ausblick: Pierre Bourdieu und der / im Film

Soziologie ist ein Kampfsport über Pierre Bourdieu ist ein dokumentarischer Film, der sich der öffentlichen Darstellung gelebter Soziologie widmet und seinem Protagonisten viel Raum zur Selbstpräsentation in den verschiedensten Situationen lässt.¹¹⁰ Ob in Radiointerviews, im Gespräch mit JournalistInnen, im Hörsaal, bei Gruppenbesprechungen, öffentlichen Veranstaltungen u. Ä., überall ist Bourdieu als Vertreter und aktiver Vorkämpfer der soziologischen Profession zu sehen. Das Bild des Soziologen, das darin gezeichnet wird, ist durchweg positiv und wird von seinem Umfeld als mediengerechte Darstellung eines Denkers bezeichnet.¹¹¹ Das Zurechtücken des medialen Images Pierre Bourdieus entsprach gerade nach seinem Streit mit dem Fernsehsender *Arte* offenbar durchaus der Absicht des Filmemachers Pierre Carles.¹¹² Und Bourdieus Mitarbeiter Loïc J. D. Wacquant formuliert im Gespräch mit Olivier Cyran: „Da er [Bourdieu, C. H.] sich normalerweise gegen alles, was den leisesten Anschein des Narzißmus wecken könnte, sperrt, kann dein [Carles, C. H.] Film als ein kleines Wunder gelten.“¹¹³ Und an anderer Stelle bezieht Wacquant Stellung zum Titel des Films:

109 Eine systematische methodologische wie methodische Ausformulierung seines Konzepts hätte zwischen dem nicht-fiktiven, dokumentarischen Film und dem fiktiven Spielfilm zu differenzieren, da aus einer soziologischen Perspektive die Erkenntnispotentiale beider Formen unterschiedlich verteilt sind.

110 Vgl. dazu auch Heinze, *Soziologie und Geisteswissenschaften im Film*, S. 20–22.

111 Vgl. Jacob Schrenk: Ein Enthüllungssoziologe auf Dienstreise. DVD-Begleitheft zu *Soziologie ist ein Kampfsport*, S. 6–14, hier S. 11.

112 Vgl. ebenda.

113 Zitiert nach Olivier Cyran: Bourdieus Dilemma. Olivier Cyran im Gespräch mit Pierre Carles und Loïc Wacquant. DVD-Begleitheft zu *Soziologie ist ein Kampfsport*, S. 15–24, hier S. 16.



„Hier bekommt die Metapher des Filmtitels ihren Sinn: Die Soziologie ist definitiv dort ein ‚Kampfsport‘, wo sie hilft, sich gegen die symbolische Herrschaft, gegen aufgezwängte Denkkategorien und das falsche Denken insgesamt zu verteidigen. Sie kann verhindern, daß wir wie die Metallspäne in einem Magnetfeld von der sozialen Welt hin und her gezogen werden.“¹¹⁴

So wird die Auffassung vertreten, dass der Film, anders als andere Mediendarstellungen, das „richtige“ Bild des soziologischen Denkers Bourdieu zeichne. In dieser Perspektive wird allerdings verkannt, dass auch diese Darstellung alle medialen Register symbolischer Herrschaft (gegenüber den ZuschauerInnen) in der Inszenierung der Wissenschaft und ihren Deutungsansprüchen zieht. Das Bild des öffentlich kämpfenden Sozialwissenschaftlers Pierre Bourdieu ist und bleibt eben auch ein mediales *Bild*, das mithilfe dokumentarfilmischer Inszenierungstechniken und -strategien, der Auswahl an Szenen und Situationen, dem Verzicht auf Off-Kommentar (um Bourdieu eine möglichst breite Präsentationsbühne seiner selbst zu bieten) gezeichnet wird und symbolische Herrschaft durch Demonstration seines Einflusses und seiner Deutungsmacht entfaltet (ähnlich, auch in der räumlichen Inszenierung, arbeitet der dokumentarische TV-Film *Die feinen Unterschiede und wie sie entstehen. Pierre Bourdieu erforscht unseren Alltag*, wobei hier jedoch ein erklärender Off-Kommentar verwendet wird). So entfaltet diese Art der Inszenierung eine symbolische Herrschaft über das Feld der Wissenschaften als Thema aus dem Blickwinkel eines prominenten Soziologen, Pierre Bourdieu, wie auch als TV-Film, ohne dass die medialen Konstruktionsweisen – wie dies in anderen Filmen durchaus zu beobachten ist – im Filmbild hinterfragt werden. Die relativ naive Vereinnahmung filmischer Darstellungen für die Selbstinszenierung und Selbstlegitimierung Bourdieus ist insofern bemerkenswert, als es im dokumentarfilmischen Bereich zahlreiche Beispiele gibt, wie mit filmästhetischen Mitteln die Grundpfeiler jeglichen wissenschaftlichen Arbeitens, der Zweifel und die Skepsis auch an der eigenen Aussage, wirkmächtig ins Bild gesetzt werden können, um damit die Relativität und Kritisierbarkeit der eigenen Position sichtbar zu machen und damit gleichzeitig der Instabilität des medialen Bildes Rechnung zu tragen. Von einer derart kritisch-distanzierten Reflexion sind beide filmischen Beiträge zu / über Bourdieu weit entfernt.

Diese kurzen Bemerkungen sollen genügen, um zu zeigen, dass die Filmemacher wie auch Bourdieu selbst den dokumentarischen Film relativ unbedarft nutzen, um ein „richtiges“ oder zurechtgerücktes Bild Bourdieus und seiner Arbeit zu zeichnen. Der Film wird zum unkritischen Instrument der Legitimierung und vor allem Legendenbildung eigener Positionen wie der Person. Sensibilität, gar Skepsis gegenüber der Medialität des Films als Vermittler ist nicht zu erkennen und passt auch nicht ins Konzept des Films (im Fall von *Soziologie ist ein Kampfsport*). Die Wirklichkeitsinszenierung durch Medien, auf die Bourdieu selbst im Rahmen seiner Journalismus-Analysen und Journalismus-Kritik hinweist, wird in „seinem“ Film kaum reflektiert – zumindest nicht öffentlich. Wie andersartig die Arbeit von

114 Ebenda, S. 20.

Wissenschaftlern als selbstreflexive mediale Inszenierung präsentiert werden kann, zeigt das Beispiel des Films *Derrida*, den ich an anderer Stelle dem Film über Bourdieu gegenübergestellt habe.¹¹⁵ Hier wird – dekonstruktivistisch – mithilfe der Filmästhetik über die Bedingungen und Möglichkeiten der Selbstdarstellung im Film selbst reflektiert, werden auf einer visuellen Ebene die Denkinhalte Jacques Derridas umgesetzt. Anders als in *Soziologie ist ein Kampfsport* wird hier die innerfilmische Inszenierung symbolischer Herrschaft der Wissenschaft in Frage gestellt und filmästhetisch gebrochen.

Es ist bemerkenswert, dass Pierre Bourdieu sich insgesamt nur marginal mit Medien und Film, und hier noch weniger mit Filminhalten als vielmehr mit Film und Filmrezeption als sozialem Distinktionsmerkmal, auseinandergesetzt hat – dies vor allem vor dem Hintergrund seiner kultur- und literatursoziologischen Arbeiten. Bemerkenswert deshalb, da zum einen die Diskussionen um Film als gesellschaftliches Kommunikationsmedium in den 1970er Jahren und vor allem die Politisierung des Films (und seine Emanzipationspotentiale) stark angewachsen waren. Bemerkenswert auch deshalb, da gerade Frankreich als eine wichtige Filmnation wahrgenommen wurde, die etwa mit der *Nouvelle vague* in den 1950er Jahren sowie dem Neuen Französischen Film in den 1970er Jahren wichtige Akzente setzen konnte¹¹⁶ sowie mit der Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma* ein international renommiertes Organ der Filmpublizistik hervorbrachte. Schließlich ist zu fragen, inwieweit Bourdieus Urteile über den Film als Kunst oder populäre Kultur zutreffen, da seit Beginn der Filmgeschichte um den Status dieses Mediums gerungen wurde. Die Etablierung des Films als Kunst beginnt spätestens mit den Experimental- und Avantgarde-Filmen der 1920er Jahre, publizistisch befördert etwa durch die Schriften Sergej Eisensteins, Dziga Vertovs, Rudolf Arnheims oder Béla Balász'. Eine Institutionalisierung des Films auch im akademischen Bereich setzt spätestens in den 1960er Jahren ein, wofür hier nur ein Name stehen soll: der des französischen Filmanthropologen, Filmsoziologen und Filmemachers Edgar Morin. Die direkten Bezugnahmen auf den Film seitens Bourdieus scheinen, abgesehen von den verstreuten Bemerkungen zum schichtspezifischen Rezeptionsverhalten des Publikums, demnach nur wenig Erhellendes für die Filmsoziologie bereit zu halten. Anders sieht es beim Versuch aus, wesentliche Begriffe und Konzepte aus dem analytischen Baukasten Bourdieus für die Filmsoziologie fruchtbar zu machen. Wie dargestellt, lässt sich mit dem Begriff der symbolischen Herrschaft (symbolischen Gewalt, symbolischen Macht) wie auch mit Bourdieus Lebensstil- und Habitus-Konzeptionen „sociology of film“ betreiben – als Eruierung von Produktions- wie Rezeptionsbedingungen; ebenso wäre aber auch – mit einigem methodologischen Aufwand – seine soziologische Symboltheorie auf die Untersuchung im Rahmen einer „sociology through film“ anwendbar.

115 Vgl. Heinze, *Soziologie und Geisteswissenschaften im Film*, S. 15–17.

116 Vgl. Werner Faulstich: *Filmgeschichte*. Paderborn: Fink 2005. (= UTB. 2638.) S. 144–146 und S. 184–186.



Disziplinär besteht das grundsätzliche Problem aber darin, dass innerhalb der Profession der Soziologie der Film als Gegenstand von Kulturanalysen kaum eine Rolle spielt – erstaunlicher Weise. Zu wenig wird bislang die zentrale Bedeutung und Durchdringung unserer Lebenswelten mit filmischen, im weitesten Sinne bewegten Bildern und deren Bedeutung bei der Konstruktion und Vermittlung sozialer Wirklichkeiten erkannt. Eine einfache Überlegung mag dies verdeutlichen: Würden wir sprechen, was würden wir wissen, wie würde unser „Bild“ und unser Wissen von der Welt aussehen ohne den Film, ohne das bewegte Bild? Auf diesem Gebiet haben die Film-, Kultur- und Medienwissenschaften wie auch die Ethnologie der Soziologie längst den Rang abgelaufen.