

Beatrice von Bismarck

Auf dem Weg zum „Gipfel der soziologischen Kunst“. Pierre Bourdieus selbstreflexive Praxis im Licht des fotografischen Archivs

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22130>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

von Bismarck, Beatrice: Auf dem Weg zum „Gipfel der soziologischen Kunst“. Pierre Bourdieus selbstreflexive Praxis im Licht des fotografischen Archivs. In: *MAP - Media | Archive | Performance*. MAP #1 Beweglicher Zugang™ - Eine Eröffnung, Jg. 1 (2009), Nr. 1, S. 1–9. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22130>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://perfoamap.de/map/1/ii.-archiv-praxis/auf-dem-weg>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Auf dem Weg zum „Gipfel der soziologischen Kunst“

Pierre Bourdieus selbstreflexive Praxis im Licht des fotografischen Archivs

Beatrice von Bismarck (Leipzig)

Die in Algerien entstandenen Fotografien Pierre Bourdieus nach 40 Jahren in umfassender Weise zu veröffentlichen, bedeutet im Benjamin'schen Sinne ein Archiv „auszupacken“: jede einzelne gilt es, in die Hand zu nehmen, ihre Geschichte zu erzählen, - Motiv, Entstehungszeit und -ort, die Umstände der Aufnahme - und sie in unterschiedlichen diskursiven Zusammenhängen innerhalb der Praxis ihres Besitzers zu begutachten. [Benjamin 2002] Mit dieser Archivlogik stellen die Fotografien die verschiedenen Praxisformen Bourdieus in neue, bedeutungsverschiebende Konstellationen ein.[1] In ihnen illustrieren, belegen und unterstützen sie die in den wissenschaftlichen Schriften entwickelten Theorien, generieren sie nicht selten überhaupt erst; sie gehen gleichzeitig aber auch über diese einseitige Indienstnahme hinaus, fungieren sie doch als (Zerr-) Spiegel der Theorien, der einzelne Partien überdeutlich vergrößert, transformiert oder andersartig verknüpft. Die hier anschließenden Überlegungen verfolgen diesen Effekt. Den Rahmen bilden die unterschiedlichen Gebrauchsweisen der Algerienbilder seit Bourdieus Rückkehr nach Frankreich 1961: ihre fast völlige Vernachlässigung innerhalb seiner wissenschaftlichen Arbeit in den folgenden 40 Jahren einerseits und die Rückbesinnung auf sie andererseits in zeitlicher Nähe zu seiner seit 2000 betriebenen Arbeit an einem „soziologischen Selbstversuch“.[2]

Grundlegend für die Bedeutung, die die Fotografien für die Praxis Bourdieus besitzen, erscheint, dass sie, obwohl sie nur mehr einen Ausschnitt des ehemals erstellten Konvoluts repräsentieren, Auskunft geben über einen spezifischen fotografischen Blick. Aus ihm leuchtet ein für Bourdieus Praxis bestimmender Habitus ebenso hervor wie eine durch diesen Habitus geprägte Position. In mehrfacher Hinsicht manifestiert sich in ihnen eine Form der Ambivalenz und Zerrissenheit Bourdieus - gegenüber seinem Gegenstand, seiner wissenschaftlichen Disziplin und seinem intellektuellen Umfeld - die sich sowohl als Antriebsfeder seiner Arbeit als auch als Begründung von deren politischer Bedeutung verstehen lässt.

So ist zunächst motivisch vielen der Fotografien die Auseinandersetzung mit „verschiedenen, dissonanten Realitäten“ [Bourdieu 2003: 28] gemein: Die Überschneidung unterschiedlicher Zeit- und Raumstrukturen, die durch das Aufeinanderprallen agrar- und industriegesellschaftlicher Kulturen in der historischen Umbruchphase der 1950er und 1960er zustande kam. Die sozioökonomischen, religiösen, urbanistischen oder technischen Implikationen schlagen sich in Aufnahmen der Gegensätze zwischen traditionellen und neuen Bauten und Bildern der ländlichen Motorisierung ebenso nieder wie in denen von Angeboten an Zeitungskiosken, Exponaten und Besucher/innen einer Messe oder der Arbeit im Weinanbau. [Abb.] Während sie sich in ihrer Gesamtheit zum Portrait einer gesellschaftlichen Entwicklungsphase Algeriens zusammenfügen, exemplifizieren die ins Bild gesetzten Kontraste zugleich ein Moment jener Unvereinbarkeit, die sich wie ein roter Faden auch durch den Werdegang Bourdieus hindurch verfolgen lässt. Wiederholt spricht er rückblickend in *Ein soziologischer Selbstversuch* von seinem „gespaltenen“ Habitus, der das Ergebnis einer „Versöhnung von Gegensätzen“ sei.[3] In diesen Habitus hinein spielten sowohl seine eigene soziale Herkunft, die ihn in Differenz zu den vorherrschenden Provenienzen des wissenschaftlichen und intellektuellen Feldes setzte, als auch seine selbstreflexive

wissenschaftliche Methode, brachte sie ihn doch in Konflikt mit den Disziplinen, in denen er sich bewegte, zuerst mit der Philosophie und dann vor allem der Soziologie. Vor allem aber befand er sich im Feld der Intellektuellen in einer ambivalenten Position mit seiner Forderung, den „scholastischen Bias“, mit dem die Welt als Schauspiel von außen betrachtet wird, aufzubrechen und ihn durch eine engagierte, mitfühlende Teilnahme zu ergänzen.[4] So wenig wie angesichts dieses empfundenen „Doppellebens“ seine Sympathie für die Gestalt des „ahmabul“ verwundert, - einer Persönlichkeit, entrückt, unberechenbar und von scharfem Verstand, die „zwischen allen Stühlen, zwischen verschiedenen Lebensweisen, verschiedenen Kulturen, manchmal sogar zwischen den Religionen“ steht, aber „dennoch in hohem Maße gehört und geachtet wird“ - so wenig erstaunt auch die fotografische Wahl für Motive, in denen sich das Aufeinandertreffen von kulturellen, sozialen oder ökonomischen Diskrepanzen manifestiert.[5]

Darüber hinaus besitzen Formen des unvereinbar Scheinenden in den Fotografien auch eine strukturelle Dimension insofern diese in Form der variierenden Wiederholung in Erscheinung treten. Selbst aus dem reduziert erhalten gebliebenen Korpus wird deutlich, dass sich Bourdieu nicht mit Einzelaufnahmen begnügte, sondern von bestimmten Orten oder Situationen eine Vielzahl von Aufnahmen machte, für die er Zeitpunkte oder Standorte jeweils leicht variierte. Erst die umfassende Ausstellung der Fotografien erlaubte den Blick auf solche Werkgruppen, wie sie etwa die Aufnahmen auf der Straße von Aïn Aghbel, Collo [Abb. Schultheis 2003: 122-123], an der Kreuzung oder am Zeitungskiosk in Blida [Abb. Ebenda: 220-228, 200, 203 sowie Installationsaufnahme Ausstellung Hamburger Deichtorhallen Nr. 47], des Umsiedlungslagers von Djebabra, Chélif, [Abb. Schultheis 2003: 87-90] oder der *Schwefelung der Weinstöcke* in der Ebene von Mitidja [Abb. Ebenda: 153; <http://www.uni-lueneburg.de/interarchiv/projekte/bourdieu.html>] darstellen. Die Serien entkräften die dokumentarische Macht des Einzelbilds, verbinden den Bildgegenstand erst in der Zusammenschau und verzeitlichen ihn. Nicht zuletzt geben sie den fotografischen Akt zudem als einen Repräsentationsakt zu erkennen, stellen damit dem vermeintlichen Objektivismus des Fotografischen einen Subjektivismus gegenüber. Die Vermittlung zwischen objektivem und subjektivem Zugang, die Bourdieu in *Un art moyen* wenige Jahre nach seiner Rückkehr aus Algerien unternommen hat,[6] ist ein erster Ausdruck seines Anspruchs, wissenschaftliche Objektivierungsprozesse stets erneut selbst zum Gegenstand wissenschaftlicher Objektivierungen zu machen. Er wurde in den Folgejahren in unterschiedlichen Zusammenhängen weiter ausgebaut.[7] Darüber hinaus manifestiert sich in der mehrfachen Annäherung an gleiche oder ähnliche Bildgegenstände der Zweifel an der Autorität wissenschaftlicher Aussagen und Resultate der Forschung, mit dem er sich selbst auch auf Distanz zu seiner Disziplin brachte. Anstatt zu behaupten, „so ist es“ [Bourdieu 1985: 56], steht das, was sich im Foto zeigt, für eine von mehreren möglichen Erscheinungsformen. Das Präsentierte wird eingestellt in ein veränderbares Bezugssystem von Positionen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt eingenommen werden. Übertragen auf seine gesamte Praxis, hatte diese „Flutterhaftigkeit“, mit der er sich einer „Verengung des Gegenstandsbereichs“ verweigerte, dieser „radikale Zweifel“, der die wissenschaftliche Doxa und ihre Regeln zum Gegenstand erklärt, für Bourdieu selbst eine „unmögliche Position“ innerhalb des Mikrokosmos der soziologischen Feldes zur Folge und machte ihn zum „Vogelfreien“. [Bourdieu 2002: 77-78; Bourdieu 2001: 116]

Die Zerrissenheit, die sich motivisch und strukturell in den Fotografien niederschlägt, setzt sich sowohl in der Position fort, die Bourdieu als Fotograf seinen Objekten gegenüber einnimmt als auch

in der Art und Weise, wie er von den entstandenen Aufnahmen Gebrauch macht. Einerseits ist für seine Bilder der respektvolle Abstand kennzeichnend, mit dem er seinem fotografierten Gegenüber begegnet. Zu sehen sind weder entlarvende Schnappschüsse, konfrontative Nahaufnahmen oder arrangierte Gruppenportraits. Stattdessen halten die Bilder die Personen häufig aus einem schrägen Aufnahmewinkel, in der Rückenansicht oder im verlorenen Profil fest, bannen sie weniger ins unbewegte Standbild, als dass sie die Menschen an sich vorüberziehen lassen. Auf einer Straße in Collo streifen die Wasser tragenden Frauen einzeln und in Gruppen an der Kamera vorbei [Abb. Schultheis 2003: 122-123]; auf einer Straßenkreuzung in Blida verfängt sich im Bildausschnitt mit kaum merklicher Standortverschiebung ein breites Spektrum vorbeilaufender PassantInnen [Abb. Ebenda: 220-228]; Wege, Straßen und Häuserzeilen lassen – wie die Reihenanzordnung der Personen und Gegenstände auch – in ihren Fluchten den Ausweg in die seitliche Bildtiefe. [Abb. Ebenda: 153, zusätzlich: 157, 164, 166-167, 175] Selbst dort, wo sich die Fotografierten, wie etwa in den Aufnahmen aus Aïn Aghbel [Abb. Ebenda: 109-111], dem Fotografen zuwenden und direkt in die Kamera blicken, bleibt diese selbst auf Abstand und belässt den Personen ihren eigenen Bild- und Bewegungsraum. [Straßenhändler (https://www.hgb-leipzig.de/pic/presse/138/hgb_pressebild_138.jpg), Müllhändler (https://www.hgb-leipzig.de/pic/presse/139/hgb_pressebild_139.jpg), the algerian war and photography (<http://www.deichtorhallen.de/505.html>)]

Andererseits zielte Bourdieus Einsatz des Mediums Fotografie darauf, zu „verstehen“, damit Distanz zu verringern und Nähe zu den Aufgenommenen herzustellen. Für Bourdieu veranschaulichen die Aufnahmen nicht nur seine „Liebe für das Land“, sondern sie sollten den algerischen Bauern ebenso wie den Städtern auch ein Beweis sein für ein „Ich interessiere mich für Euch, ich stehe auf Eurer Seite“. [1] Sie sind für ihn Ausweis seines an sich selbst gerichteten Anspruchs, das Gegenüber nicht „als *Gegenstand* zu denken“, sondern „mit ihm zu tun zu haben“. [Bourdieu 1993: 371] Dass er die parteinehmende, politische Dimension dieser frühen fotografischen Praxis in seiner nachfolgenden Arbeit, wie er selbst urteilt, „verraten“ habe, begründet er bedauernd mit „scholastischer Verantwortungslosigkeit“. [Bourdieu 2003: 36] Von dieser akademisch perspektivierten Selbstbeziehung abgesehen, findet sein Vorgehen auch in der medialen Bedingtheit der Fotografie einen adäquaten Spiegel. Als ein zwischen Distanz und Nähe oszillierendes mediales Verfahren entspricht die Fotografie Bourdieus eigener sozialer, wissenschaftlicher und intellektueller Gespaltenheit. Die Ambivalenz zwischen Solidarität mit den Opfern einerseits und Mittäterschaft andererseits, zwischen der Achtung gegenüber dem individuellen Subjekt und dessen Verwandlung in einen soziologischen und ethnographischen Untersuchungsgegenstand oder auch zwischen wissenschaftlicher Beobachtung und politischer Einsatzbereitschaft verfangen und reflektieren sich in den Eigenheiten des fotografischen Mediums.

Mit den der Fotografie immanenten Eigenschaften von Absenz und Nachträglichkeit kann außerdem deren dokumentarische, auf zeitliche wie physische Distanz angelegte Qualität an Gewicht gewinnen. Entsprechend dienen Bourdieus Aufnahmen nach ihrer Erstellung vor allem der Erinnerung an – im Prozess des Umbruchs – bereits nahezu Vergangenes [Bourdieu 2003: 25]. Sie transformieren damit von sozialen Annäherungsakten zu einem materiellen Erinnerungsspeicher. Als „Stock“, einem auf spätere Nutzung wartenden und sich gleichsam auch erst mit ihr legitimierenden Bilderfundus, entfernen sie sich von ihrer ursprünglichen funktionalen Direktheit und Präsenz. In Algerien noch ein symbolisches Unterpfand im Tausch von mitfühlendem gegen

beobachtendes Interesse, konzentriert sich der Gebrauch der Fotografien nach seiner Rückkehr nach Frankreich auf die wissenschaftliche Objektivierung.

Hand in Hand mit dieser Vereinnahmung seiner Fotografien durch die eigene soziologische Forschung, findet das fotografische Medium mit der im direkten Anschluss beginnenden Arbeit an *Un art moyen* zwar einerseits als Untersuchungsgegenstand Eingang in Bourdieus wissenschaftliche Arbeit, verschwindet dafür aber andererseits nahezu gänzlich als Anschauungsmaterial. Bis zu der aktuellen Veröffentlichung des Archivbestands tauchten die eigenen Aufnahmen nur vereinzelt als Cover der französischen Ausgaben mancher seiner Bücher oder als Illustration auf; die überwiegende Zahl blieb unsichtbar und ungenutzt. In dieser Gebrauchsweise dokumentiert sich eine Selbstbeschränkung, die sowohl hinter Bourdieus fotografiebezogener Forschung als auch hinter seiner disziplinären Unabhängigkeit zurück bleibt, die ihn von der Philosophie zur selbst erlernten Soziologie und Anthropologie gebracht hatte. Im Jahre 2001 begründet er dies im Rückblick damit, dass die Fotografien nicht hinreichend „seriös“ und „wissenschaftlich“ waren, sondern ihm eher „narzisstisch“ und „selbstgefällig“ erschienen, hielten sie doch seinen Blick fest, den er selbst als „liebvoll, oft auch gerührt“ bezeichnet. [Ebenda: 48-49] Für den Ausschluss der fotografischen Bilder sind damit offenbar gerade solche Eigenschaften verantwortlich, um deretwillen er sich ihrer in erster Instanz bedient hatte. Dass er sich der wissenschaftlichen Regulierung, damals freiwillig unterwarf und erst im Nachhinein in der Orientierung an den fotografischen Aufnahmen ein ungenutztes Potential sieht, klingt in dem Interview von 2001 vorsichtig an. [Ebenda] Solche Formulierungen legen es nahe, den Verzicht auf die eigenen Fotografien seit den 1960er Jahren als eine Selbstpositionierungsstrategie im wissenschaftlichen Feld zu begreifen. Er opferte sie im Prozess seines disziplinären Wechsels vermutlich Anerkennungsanforderungen, war das photographische Bild doch aus der Soziologie früh verbannt worden, nachdem es zunächst in einer eher journalistischen Weise genutzt worden war.[9]

Dennoch erstaunt die Rigidität dieser Unterwerfung unter die Regeln der Disziplin. Bourdieu unterdrückte mit dem Medium nicht nur ein Ausdrucksmittel, das in besonderem Maße in seiner eigenen Gespaltenheit den Anspruch der „teilnehmenden Beobachtung“ verkörperte und das außerdem in prägnanter Weise seine eigene „unmögliche Position“ motivisch und strukturell zur Anschauung bringen konnte. Er begab sich zudem auch eines Mediums, das sich – diese beiden Aspekte verbindend – als Mittel „teilnehmender Objektivierung“ angeboten hätte, wie sie für Bourdieus Forschung und Theoriebildung zunehmend an Bedeutung gewinnen sollte. Umso mehr rückt dieser gegen sich selbst gerichtete Kraftakt die späte Kehrtwendung in den Blick, welche man in der Bereitschaft sehen muss, die Fotografien nach 40 Jahren doch noch zu veröffentlichen. Denn bleibt die eigene Fotografie auch bis zu seinem Tod weitgehend aus der selbstreflexiven Analyse ausgespart, so erfolgt die Entscheidung zu ihrer Veröffentlichung doch im historischen Kontext einer bestimmten Entwicklung seiner Praxis, die gerade die Bedeutung des dissonanten Habitus und des Konzepts der „teilnehmenden Objektivierung“ nochmals untermauerte.

Das betrifft zuerst die Nähe zum Gegenstand, die „libido sciendi“. [Bourdieu 2002: 55] Sie verbindet Bourdieus fotografisches Forschungsverfahren mit bestimmten Techniken des Interviews. Beide Formen der Datensammlung zeichnen aus seiner Sicht die Ethnologen im Vergleich zu den Soziologen positiv aus, seien sie doch bereit, „sich selbst mit der Realität zu konfrontieren, sie eigenhändig zu photographieren, in eigener Person zu befragen“, anstatt Interviewer samt

Fragebogen dazwischen zu schalten und aus abgehobener Warte mit abstrakter Begrifflichkeit auf die gesellschaftlichen Verhältnisse zu blicken. [Bourdieu 1993: 30] In den 1990er Jahren unterzog er im Zusammenhang mit der Arbeit an *La misère du monde* (1993) die Interviewtechnik einer eingehenden kritischen Reflexion. Den in diese Konstellation teilnehmender Objektivierung eingeschriebenen sozialen Problemen kultureller und sozialer Asymmetrie sowie den daran geknüpften Effekten symbolischer Macht begegnet er mit einer Haltung, die eine „Art intellektueller Liebe“ verbindet mit der ständigen Kontrolle des eigenen Standpunkts. [Bourdieu 2005: 400, 410] Die darin definierte Offenheit, „die bewirkt, dass man die Probleme des Befragten zu seinen eigenen macht“ und ihn „zu nehmen und zu verstehen, wie er ist, mit seiner ganzen Bedingtheit“ zeichnete auch Bourdieus Gebrauchsweise der Fotografie aus. [Ebenda: 400] Es fehlt bei ihm jedoch das selbstanalytische Resumée der eigenen Position als Fotograf, mit dem er für die Technik des Interviews auf ein Selbstverständnis des Interviewers im Sinne eines „Standpunkt[s] im Hinblick auf einen Standpunkt“ dringt. [Ebenda: 410] Insofern vermisst man eine Stellungnahme zu seiner eigenen z. B. bildungs- und professionsspezifisch machtdurchzogenen Stellung gegenüber den Personen, die er in Algerien fotografierte. Etwas ähnliches gilt auch für die ausgebliebene Problematisierung bildgebender Verfahren sowie des „Marktes“, auf dem sie gehandelt werden – Aspekte, die im Übrigen zwar Eingang in die Untersuchung zu den Gebrauchsweisen der Fotografie aus dem Jahre 1965 fanden, ohne jedoch die eigene fotografische Praxis mit einzubeziehen. Ausgespart bleiben schließlich auch sämtliche Perspektiven, mit denen die Fotografien in Stellung zu anderen Äußerungen oder Methoden Bourdieus hätten gebracht werden können, etwa die Frage nach dem Einsatz und der Funktion des symbolischen Kapitals, das im Rahmen der Veröffentlichung der Bilder zum Tragen kommt.

Diese Leerstelle in den Schriften Bourdieus wird im Lichte der Herausbildung solcher Wissenschaftsgebiete wie der Visuellen Ethnographie, der Bildwissenschaft und der neuen Kulturwissenschaft, wie sie sich seit den späten 1980er Jahren abzuzeichnen beginnt, aber auch der Entwicklung der bildenden Kunst um so offensichtlicher. Die Aufwertung des Visuellen im Rahmen von wissenschaftlicher Analyse und Theoriebildung einerseits und die selbstkritische Auseinandersetzung mit deren Voraussetzungen und Bedingungen durch die künstlerische Institutionskritik andererseits blieb für Bourdieus Arbeit zunächst folgenlos, obwohl in den 1990er Jahren Kontakte zu Hans Haacke und Andrea Fraser bestanden, also zu Hauptvertreter/innen dieser künstlerischen Richtung. Gerade sie jedoch erlauben eine Lesart der späten Einwilligung Bourdieus in die Veröffentlichung seiner Fotografien im Sinne einer selbstentwerfenden archivarischen Praxis. Aus „institutionskritisch“ verfahren der Warte überführt die Ausstellung der Algerien-Bilder den Speicherzustand seiner fotografischen Sammlung in eine Zeitlichkeit, die eine Nutzung des Bestands als einen „Standpunkt im Hinblick auf einen Standpunkt“ erlaubt. Im Zuge dieser Verwandlung kann die Fotografie als eine Praxisform Bourdieus in Funktion treten, die aus einer gleichberechtigten Position heraus bedeutungstiftend auf seine anderen Praxisformen einwirkt. [10] Zunächst stärkt sie nochmals nachdrücklich die Bedeutung teilnehmender Objektivierung und unterstreicht - wie die Interviewtechnik - eine Form des „Verstehens“, die eine affektive und gedankliche Nähe zu einem Gegenüber mit dem Bewusstsein für die unüberbrückbare gesellschaftliche Distanz paart. Des weiteren gerät Bourdieu infolge dieser Stärkung des Aspekts der Anteilnahme, aufgrund dessen er die Fotografien ursprünglich nicht für nutzungswürdig gehalten hatte und daher zur wissenschaftlichen Selbstzensur griff, in den 1990ern zum selbstbewusst vorgetragenen Außenseiterkriterium innerhalb seines hauptsächlich disziplinären

Felds. Trug das „commitment“[11], das sich in den Fotografien abzeichnet, in seiner eigenen Einschätzung in den 1960ern und 1970ern noch zu einer potentiellen Schwächung seiner Position im soziologischen Feld bei, so stärkt es 30 Jahre später bei den Interviews, im performativen Verlass auf seinen bereits etablierten akademischen Status, eher seine mit den Besonderheiten einer Zwischenposition ausgezeichnete Stellung als Wissenschaftler.

Unter dieser Perspektive bindet die Rückbesinnung auf die Fotografie, auf eine Informationssammlung aus seiner frühesten Forschungstätigkeit im Feld der Soziologie und Ethnologie, seine gesamte wissenschaftliche Praxis zusammen und subsumiert sie unter dem methodischen Signet teilnehmender Objektivierung. Zwischen Empathie und Distanz, Engagement und Beobachtung lassen die ausgestellten Fotografien in dem für Bourdieu relevanten wissenschaftlichen Feld die um Deutungshoheit ausgetragenen Kämpfe mit ihren temporären Gewinnern und Verlierern, ihren Opfern, Strategien und Positionierungen sichtbar werden. Der Balanceakt zwischen den kontrastierenden Werten weist Bourdieus Position zudem immer schon als eine Stellung aus, die an den Überschneidungsflächen unterschiedlicher Felder - mit ihren jeweiligen Medien, Haltungen und Strategien - angesiedelt ist. Die Ausstellung seiner in Algerien hergestellten Bilder revidiert schließlich die 40jährige Aussparung der Fotografie, legt die Voraussetzungen und Annahmen bloß, die diese Auslassung bedingten, lässt die Objektivierung der eigenen objektivierenden Arbeit zu, die er als Schritte hin zum „Gipfel der soziologischen Kunst“ versteht. [Bourdieu 1987: 294] Insofern stellt die Bereitschaft, die Fotografien am Ende seines Lebens zu veröffentlichen, eine Form des selbstkritischen und umdeutenden Rückblicks dar, der in Parallele und Ergänzung zu seinem textuellen „Selbstversuch“ zu verstehen ist.[12] Er ermöglicht den Blick auf die Gesetze, die die Diskursproduktion in dem Verhältnis seines Habitus zu seinem „Markt“ regulieren, wie ihn die Entwicklungen der auf das Visuelle bezogenen Wissenschaften sowie der Bildenden Kunst konstituieren; er macht verschiedene Platzierungen und Platzwechsel Bourdieus im Ablauf seiner Lebensgeschichte nachvollziehbar; und er vermeidet die Falle der Autobiographie, gegen die Bourdieu sich in seinen Schriften so ausdrücklich wandte, indem er das eigene wissenschaftliche Feld durch dessen Neukontextualisierung im Verhältnis zum Visuellen zum Subjekt und Objekt der selbstreflexiven Analyse werden lässt.

Erstabbruck des Textes:

Beatrice von Bismarck, Therese Kaufmann, Ulf Wuggenig (Hg.): *Nach Bourdieu: Visualität, Kunst, Politik*, Wien 2008, S. 67-84.

Im Netz erstmals erschienen 2008 auf: <http://eipcp.net/transversal/0308/bismarck/de>

Die Fassung auf perfomap.de wurde den aktuellen redaktionellen Vorgaben formal leicht angepasst. Der Wiederabdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Autorin und der Herausgeber.

Endnoten

1 Zur Politik der Bedeutungsstiftung und -verschiebung innerhalb archivarischer Praktiken vgl. Sekula 1987. (Auszug aus Sekula, Allan. "Photography between Labour and Capital". In: *Mining Photographs and Other Pictures: A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton, 1948-1968. Photographs by Leslie Shedden*. Benjamin H. D. Buchloh, Robert Wilkie (Hg.).

- Halifax 1983).
- 2 Vgl. Bourdieu, Pierre. *Ein soziologischer Selbstversuch*. Frankfurt a. M. 2002. Zur Vorgeschichte dieser Publikation vgl. ebd., Franz Schultheis. „Nachwort“, S. 133–151. Zur Entstehungsgeschichte der Ausstellung von Bourdieus Fotografien vgl. Schultheis, Franz. „Pierre Bourdieu und Algerien. Eine Wahlverwandtschaft.“ In: *Pierre Bourdieu. In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung*. Franz Schultheis, Christine Frisinghelli (Hg.). Graz 2003: 18–20.
- 3 Zu seinem gespaltenen Verhältnis zum intellektuellen Feld vgl. Bourdieu 2002: 66. Zu seiner eigenen Schilderung des dissonanten Habitus vgl. ferner auch Ebenda: 81, 116–117.
- 4 Loïc Wacquant unterscheidet in dem Zusammenhang drei Formen des Bias, die nach Ansicht Bourdieus den soziologischen Blick beeinträchtigen können: der herkunftsgebundene „soziale“ Bias, der durch die soziologische Disziplin geprägte „akademische“, und der „intellektualistische“, der das Verhältnis zur Welt bestimmt, vgl. Wacquant, Loïc J. D. "Auf dem Weg zu einer Sozialpraxeologie. Struktur und Logik der Soziologie Pierre Bourdieus". In: *Reflexive Anthropologie*. Pierre Bourdieu, Loïc J. D. Wacquant (Hg.). Frankfurt a. M. 1996: 66–67. Die beiden letztgenannten Formen spielen gleichermaßen in die scholastische Voreingenommenheit hinein, gegen die Bourdieu in verschiedenen Zusammenhängen vorgeht. Vgl. etwa Bourdieu, Pierre. "Narzistische Reflexivität und wissenschaftliche Reflexivität". In: *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Eberhard Berg, Martin Fuchs (Hg.). Frankfurt a. M. 1993; sowie Bourdieu, Pierre. *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt a. M. 2001.
- 5 Zur Figur des „ahmabul“ (oder auch in veränderter Schreibweise „amahbul“) vgl. Bourdieu 2002: 63–65.
- 6 Die französische Originalausgabe erschien 1965 unter dem Titel *Un art moyen. Essais sur les usages sociaux de la photographie*. In deutscher Übersetzung kam die Untersuchung als Pierre Bourdieu, Luc Boltanski, Robert Castel, Jean Claude Chamberon, Gérard Lagneau, Dominique Schnapper. *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Frankfurt a. M. 1981 heraus.
- 7 Vgl. etwa Bourdieu, Pierre. "Die Praxis der reflexiven Anthropologie. Einleitung zum Seminar an der École des hautes études en sciences sociales. Paris Oktober 1987". In: Bourdieu, Wacquant 1996: 294: „Die teilnehmende Objektivierung, die der Gipfel der soziologischen Kunst sein dürfte, ist, in wie geringem Grade auch immer, nur dann realisierbar, wenn sie auf einer möglichst vollständigen Objektivierung des zu objektivierenden Interesses beruht, das im Tatbestand der Teilnahme zum Ausdruck kommt; und auf einer Suspendierung dieses Interesses und der Darstellung, die es induziert.“
- 8 Bourdieu 2003: 32; auch S. 24: „Das Fotografieren war ein Weg, zu den Menschen Zugang zu finden und gerne gesehen zu sein.“
- 9 Zur Diskussion der Nutzung von Fotografie in der Soziologie vgl. etwa Stasz, Clarice. "The Early History of Visual Sociology". In: *Images of Information*. Jon Wagner (Hg.). Beverly Hills (CA) 1979; sowie dazu Wuggenig, Ulf. "Die Photobefragung als projektives Verfahren". In: *Pragmatische Analyse von Texten, Bildern und Ereignissen*. Henrik Kreutz (Hg.). Opladen 1991.
- 10 Die Fotografien treten damit als Teile eines „System von Informationen“ auf, als die Susan Sontag Fotografien grundsätzlich begreift und das sich seinerseits aus den verschiedenen Praxisformen Bourdieus zusammensetzt. Vgl. Sonntag, Susan. Über die Fotografie. Frankfurt a. M. 1980: 149. In dieser relationalen Konstellation wird die Ausstellung der Fotografien im Zusammenhang von

Bourdieu's Lebenswerk zur „archivarischen Praxis“, die das Gespeicherte in ein aktualisiertes, neue Konstellationen und damit gewandelte Bedeutungen herstellendes Gedächtnis überführt. Zu diesem generativen Verständnis des Verhältnisses von Archiv und Gedächtnis vgl. etwa Assmann, Aleida. Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 1999 sowie zuletzt Ernst, Wolfgang. Das Gesetz des Gedächtnisses. Berlin 2007.

11 Den Anforderungen entsprechend, die er an die eigene Arbeit stellt, hebt Bourdieu die gelungene Versöhnung von „scholarship“ und „commitment“ ausdrücklich in seiner Auseinandersetzung mit Michel Foucault hervor, vgl. Bourdieu 2002: 91–92.

12 Zu dem selbst gestellten Anspruch an den „soziologischen Selbstversuch“ in Abgrenzung von einer Autobiographie vgl. Bourdieu 2002: 9.

Bibliographische Angaben

Assmann, Aleida. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München 1999.

Benjamin, Walter. "Ich packe meine Bibliothek aus. Eine Rede über das Sammeln (1931)". In: *Medienästhetische Schriften*. Walter Benjamin. Frankfurt a. M. 2002: 175-182.

Bourdieu, Pierre. "Bilder aus Algerien. Ein Gespräch mit Pierre Bourdieu von Franz Schultheis. Collège de France, Paris, 26. Juni 2001". In: *Pierre Bourdieu: In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung*. Franz Schultheis, Christine Frisinghelli (Hg.). Graz 2003: 21-51.

Bourdieu, Pierre. *Ein soziologischer Selbstversuch*. Frankfurt a. M. 2002.

Bourdieu, Pierre/ Boltanski, Luc/ Castel, Robert/ Chamberon, Jean Claude/ Lagneau, Gérard/ Schnapper, Dominique. *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*. Frankfurt a. M. 1981.

Bourdieu, Pierre. *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Frankfurt a. M. 2001.

Bourdieu, Pierre. "Mit den Waffen der Kritik ... (1983)". In: *Satz und Gegensatz*. Pierre Bourdieu (Hg.). Frankfurt a. M. 1993.

Bourdieu, Pierre. "Narzisstische Reflexivität und wissenschaftliche Reflexivität". In: *Kultur, soziale Praxis, Text. Die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Eberhard Berg, Martin Fuchs (Hg.). Frankfurt a. M. 1993: 365-374.

Bourdieu, Pierre. "Die Praxis der reflexiven Anthropologie. Einleitung zum Seminar an der École des hautes études en sciences sociales. Paris Oktober 1987". In: Bourdieu, Wacquant 1996.

Bourdieu, Pierre. *Sozialer Raum und „Klassen“*. Frankfurt a. M. 1985.

Bourdieu, Pierre. "Verstehen". In *Das Elend der Welt*. (Gekürzte Studienausgabe). Pierre Bourdieu et al. (Hg.). Konstanz 2005: 393-410.

Ernst, Wolfgang. *Das Gesetz des Gedächtnisses*. Berlin 2007.

Sekula, Allan. "Reading an Archive". In: *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*. Brian Wallis (Hg.). New York/ Cambridge, Mass./ London 1987 (1993): 114-127.

Sekula, Allan. "Photography between Labour and Capital". In: *Mining Photographs and Other Pictures: A Selection from the Negative Archives of Shedden Studio, Glace Bay, Cape Breton, 1948-1968. Photographs by Leslie Shedden*. Benjamin H. D. Buchloh, Robert Wilkie (Hg.). Halifax 1983.

Sonntag, Susan. *Über die Fotografie*. Frankfurt a. M. 1980.

Schultheis, Franz. "Pierre Bourdieu und Algerien. Eine Wahlverwandtschaft". In: *Pierre Bourdieu: In Algerien. Zeugnisse der Entwurzelung*, Franz Schultheis, Christine Frisinghelli (Hg.). Graz 2003: 9-20.

Stasz, Clarice. "The Early History of Visual Sociology". In: *Images of Information*. Jon Wagner (Hg.). Beverly Hills (CA) 1979: 119-36.

Wacquant, Loïc J. D. "Auf dem Weg zu einer Sozialpraxeologie. Struktur und Logik der Soziologie Pierre Bourdieus". In: *Reflexive Anthropologie*. Pierre Bourdieu, Loïc J. D. Wacquant (Hg.). Frankfurt a. M. 1996: 17-93.

Wuggenig, Ulf. "Die Photobefragung als projektives Verfahren". In: *Pragmatische Analyse von Texten. Bildern und Ereignissen*. Henrik Kreutz (Hg.). Opladen 1991: 109-130.