
Didier Eribon

Gesellschaft als Urteil

edition suhrkamp

SV



SV

Sonderdruck
edition suhrkamp

Didier Eribon

Gesellschaft als Urteil

Klassen, Identitäten, Wege

Aus dem Französischen
von Tobias Haberkorn

Suhrkamp

Die französische Originalausgabe erschien 2013 unter dem Titel
La société comme verdict. Classes, identités, trajectoires
bei Librairie Arthème Fayard (Paris).

Die Arbeit des Übersetzers am vorliegenden Text wurde vom
Deutschen Übersetzerfonds gefördert.

Erste Auflage 2017
Sonderdruck edition suhrkamp
Deutsche Erstausgabe
© Didier Eribon 2013

© der deutschen Übersetzung Suhrkamp Verlag Berlin 2017
Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet,
vervielfältigt oder verbreitet werden.

Umschlagabbildung: Nicolas de Staël, *La route d'Uzès*, 1954,

© VG Bild-Kunst, Bonn 2017

Foto: Jean-Louis Losi/Banque d'Images de l'ADAGP, Paris

Druck: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-07330-8

Für G , natürlich.

Inhalt

Ouvertüre	9
I. Hontoanalyse	13
1. Erben, Abweichen	15
2. Das Ich und seine Schatten	43
3. Paradoxien der Wiederaneignung	73
II. Beim Lesen von Annie Ernaux	99
1. Die zwiespältige Kultur	101
2. Die List des Determinismus	131
3. Bedingungen des Erinnerns	149
III. Gedächtnispolitik	175
1. Klassenkampf	177
2. Populäre Kultur und soziale Reproduktion	205
3. Genealogien	239
Epilog: Einspruch einlegen	259

Ouvertüre

Nun muss ich also auf sie zurückkommen.

Vorgehabt hatte ich es nicht. Ich wollte diese *Rückkehr nach Reims*, die mich so viel Mühe gekostet hatte, hinter mir lassen, sobald sie erschienen war. Veröffentlichen und vergessen, das war mein Wunsch gewesen – und dann endlich jene Arbeiten wiederaufnehmen, die ich, wie ich zuvor gedacht hatte, nur kurz hatte ruhen lassen, um einer Abschweifung nachzugehen.

Hatte ich wirklich geglaubt, so könne das laufen? War das wirklich denkbar gewesen? Bald schon hatte ich begriffen, dass eine »Rückkehr« niemals abgeschlossen, ja gar nicht abzuschließen ist. Dies gilt für die Bewegung im Raum ebenso wie für die Reflexion, die diese begleitet und bis zu einem gewissen Punkt möglich, weil verstehbar macht. Reflexion und Rückkehr sind nicht voneinander zu trennen, sie gehören zusammen und vermischen sich. Aus dieser Reflexivität entstehen Komplexität und Unsicherheit. Anfangs war der Weg, den ich zu beschreiten gehabt hatte, schwierig gewesen – nun war er chaotisch geworden. Schon bald stand fest, dass ich nicht darum herumkommen würde, das, was ich erzählt und analysiert hatte, fortzuschreiben. Dieses Buch zu verfassen war eine Notwendigkeit gewesen. Es weiterzuführen war nun nicht weniger notwendig.

In einer warmherzigen Besprechung von *Rückkehr nach Reims* schreibt Annie Ernaux, mein Buch sei eine »bis zum Äußersten getriebene Selbstanalyse«. Dieser Satz hat mich tief berührt. Ich hatte mein Schreibprojekt tatsächlich so angelegt, dass es die Erkundung meines Selbst und damit auch der sozialen Welt meiner Kindheit und Jugend so weit treibt, dass es die Prozesse, die mich auf eine Bahn der Abweichung und des Aufstiegs geführt, die mich von meinem zugewiesenen Schicksal, von meiner Familie und meinem Herkunftsmilieu entfernt hatten, mit größtmöglichem Aufwand untersuchen sollte. Es ging in diesem Buch weniger um »mich selbst« als um die soziale Wirklichkeit, die überall ihre Urteile spricht und ihre Markierungen hinterlässt, das heißt um die Gewalt, die der Gesellschaft innewohnt und sie sogar definiert. Welche Risiken man bei so einem Unterfangen eingeht, kann die Autorin von Büchern wie *Gesichter einer Frau*, *La Honte*, *L'Événement* oder *La Femme gelée* wohl am besten beurteilen, hat sie doch oft behauptet, sie wolle nur Bücher schreiben, die sie selbst in Gefahr bringen und nach deren Erscheinen man den anderen nicht mehr ins Gesicht zu blicken wagt, weil man weiß, welche Angriffsflächen man geboten hat.

Aber jede Radikalität ist provisorisch. Man erringt sie durch eine geduldige, schmerzhaft Arbeit an sich selbst, man macht Krisen durch, in denen man ans Aufhören denkt oder schon aufgehört hat, bevor man sich doch noch zum Weitermachen zwingt. Und doch wird sie, hat man sie erst einmal erreicht, zu etwas, das es seinerseits zu überschreiten gilt. Man spürt die Verpflichtung, immer weiterzugehen, immer tiefer in die Geheimnisse der sozialen Magie einzudringen, die mit furchtbarer Effizienz dafür sorgt, dass Herrschaftsmechanismen fortbestehen und dass die politische Ordnung sich hält. Man möchte einfach

verstehen, wie und warum das alles auch weiterhin »funktioniert«. Wenn diese Ordnung besteht, bedeutet das dann nicht auch, dass jeder von uns auf eine bestimmte Weise an ihrer Reproduktion beteiligt ist? Welche Art der Zustimmung zu den ererbten sozialen und mentalen Strukturen, die sich tief in unsere Körper und Subjektivitäten einschreibe, ja die unser soziales Handeln hervorbringen und vorherbestimmen, setzt das voraus? Die Zustimmung mag stillschweigend oder ausdrücklich sein. In jedem Fall ist sie stärker, als man glaubt oder möchte.

Ich muss also auf meine *Rückkehr* zurückkommen. Dabei werde ich mich erneut auf eine Methode verlassen, die ich, wenn mir dieses Oxymoron gestattet ist, als »soziologische Introspektion« bezeichnen möchte. Meine Befunde erlangen ihren Sinn, wenn sie mit literarischen und theoretischen Texten in Resonanz treten, die sich mit ähnlichen Problemen befasst haben. Begonnen habe ich dieses Buch als einen Dialog mit den Schriften Annie Ernaux' und Pierre Bourdieus. Bald gesellten sich weitere Autoren dazu. Aus dem Wechselspiel zwischen diesen entschiedensten Stimmen der literarischen und wissenschaftlichen Kultur und den losesten Elementen des gewöhnlichen Lebens ist etwas entstanden, das, so hoffe ich, einer kritischen Erkenntnis recht nahekommt, in der der Wunsch, die soziale Welt zu verändern, erste Mittel zu seiner Realisierung findet.

I. Hontoanalyse

1. Erben, Abweichen

Zwei Bilder habe ich vor mir. Sie sind einander so unähnlich, es ist kaum vorstellbar, dass sie binnen eines Jahres für die Gestaltung der Umschläge verschiedener Ausgaben ein und desselben Buchs verwendet wurden: im Oktober 2009 für die Originalausgabe von *Retour à Reims*, ein Jahr darauf für das Taschenbuch.* Das erste Bild hatte ich sorgsam ausgesucht. Es handelt sich um eine verkleinerte Reproduktion des Gemäldes *Die Straße von Uzès* von Nicolas de Staël. Man sieht darauf einen Weg, von dem man nicht weiß, wohin er führt, von dem aber zu vermuten steht, dass er in beide Richtungen beschritten werden kann: Aufbrechen und Zurückkehren, zwei Momente des Lebens, oder zumindest meines Lebens, die ich auf den Seiten dieses Buches rekonstruiert hatte. Mit dem Gemälde eines von mir bewunderten Malers wollte

* Das Porträt des jungen Didier Eribon, das der Autor aus einem Foto, das ihn mit seinem Vater zeigte, herausgeschnitten hat, ist auf dem Umschlag der 2016 erschienenen Ausgabe der deutschen Übersetzung von *Retour à Reims* zu sehen; die deutsche Ausgabe entspricht also nicht dem französischen Original. Bei dem auf dem Umschlag des vorliegenden Buches zu sehenden Gemälde Nicolas de Staëls handelt es sich hingegen um dasselbe Bild, das auch für die Originalausgabe von *La société comme verdict* verwendet wurde (Anmerkung des deutschen Verlags).

ich deutlich machen, dass nicht das »Ich« im Mittelpunkt steht, sondern die Strukturen der sozialen Welt. Eine Straße, eine Landschaft, eine Stadt ... – und damit Bezüge zu Zeit und Raum, zu Geschichte und Geografie, die zwar situiert, aber keineswegs unbestimmt sind und die es allen ermöglichen, sich darin wiederzuerkennen. Vielleicht, dachte ich, kann die Linie in der Bildmitte – die Straße – die Dissoziierung des Ich oder die Spaltung der Persönlichkeit symbolisieren, von der das Buch insgesamt handelt. Ich wusste außerdem, dass de Staël, der von Kindesbeinen an erlebt hatte, was Verlorenheit und Exil bedeuten, sich kurz nach der Vollendung dieses Gemäldes umgebracht hatte. Dadurch bekam dieses anscheinend so friedliche Bild eine dramatische Note. Sich auf den Weg zu machen, sei es, um fortzugehen, sei es, um zurückzukehren, birgt immer Risiken. Nie kann man sich sicher sein, wohin man steuern, was man entdecken und was aus einem werden wird. Die Gewalt der Welt lauert überall, auch dort, wo sie sich hinter der naturalisierten Ordnung der Dinge versteckt. An einem anderen Bild de Staëls aus der gleichen Schaffensperiode bewundert Ernst H. Gombrich, dass »schlichte aber höchst feinfühligste Pinselstriche sich [...] zu überzeugenden Landschaftsbildern zusammenschließen, die den Eindruck von Licht und Weite hervorzubauern«.¹ Diese Atmosphäre des Rätselhaften und Ungewissen schien mir ideal. Meine Wahl passte außerdem perfekt zur Gestaltung der Buchreihe: In einem Rahmen in der Umschlagsmitte, gleich unter dem Titel, sollte ein zeitgenössisches Kunstwerk gezeigt werden (und ich bin froh, dieser Regel beim vorliegenden Buch erneut mit

1 Ernst H. Gombrich, *Die Geschichte der Kunst*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1977 [1950], S. 481 f.

einem Gemälde de Staëls aus derselben Serie zu folgen, das ich aus ähnlichen Gründen ausgewählt habe). Ich konnte mit mir zufrieden sein: Das Ergebnis war außerordentlich gelungen.

Wie einfach es doch ist und wie angenehm, seinem eigenen Bildungsnarzissmus zu schmeicheln.

Und das andere Bild? Bei der Taschenbuchausgabe bestand die Lektorin darauf, ein Foto von mir zu bekommen. Die Frage hatte sich schon zu einem anderen Anlass gestellt: Als die Originalausgabe meines Buches erschienen war, hatten einige Journalisten darum gebeten, ihre Buchkritiken mit Fotos aus meiner Kindheit und Jugend bebildern zu dürfen. Meine Antwort war stets dieselbe: »Ich habe gar keine.« Das stimmte nicht, denn meine Mutter hatte mir ein paar Fotos aus einer der Kisten mitgegeben, die wir am Tag nach der Beerdigung meines Vaters in einem ziemlich intensiven Moment ausgepackt hatten. Meine Unaufrichtigkeit zog ein schlechtes Gewissen nach sich. Während die Journalisten meinen Mut priesen, konnte ich nicht umhin, mich für diese ultimative Feigheit zu schämen. Ich tat mich noch immer schwer damit, zu meiner Familiengeschichte zu stehen. Innerhalb eines ausgearbeiteten, konstruierten Diskurses hatte ich es zwar geschafft, sie anzusprechen. Schlicht und einfach zeigen wollte ich sie nicht.

Dabei sind Fotos in meinem Buch alles andere als abwesend, im Gegenteil, ich habe einige ganz genau beschrieben. Sie waren sogar der Auslöser dafür, dass ich überhaupt mit dem Schreiben anfang. Die Rückbesinnung auf eine Familien- und Sozialgeschichte muss sich geradezu auf das Betrachten alter Fotografien stützen. Die Kraft ihrer Evidenz ist ungebrochen: Mit Erinnerungen kann man tricksen, mit Fotos nicht. Egal wie schlecht oder ob man sich gar nicht mehr erinnert, sie zeigen die Welt so,

wie sie war, nicht als Wille, sondern als Vorstellung: das Reale, wie es gewesen ist. Ich hielt diese Fotografien sorgsam zurück. Martine Sonnet war da anders vorgegangen. Sie hatte ihrer Erzählung *Atelier 62* eine Fotografie vorangestellt, die ihren Vater dabei zeigt, wie er, die Hände in den Taschen seiner Arbeitshose, in die Renault-Werke von Boulogne-Billancourt marschiert. Alles darauf Folgende scheint in diesem Bild schon angelegt zu sein, geduldig entfaltet Sonnet seine Bedeutungsschichten. Der Körper dieses Mannes, eines Arbeiters in der Stahlgießerei, in der härtesten Abteilung des Werks, nimmt sich aus wie die Inkarnation eines ganzen Berufstandes, ja eines existenziellen Typus – wie das Urbild einer Klasse oder, möchte ich fast sagen, einer ganzen Welt. Wir blicken auf seine Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, auf seine soziale Identität, die sich in diese Momentaufnahme eingeschrieben hat wie ein dauerhafter Rahmen seines Lebens, wie der unübertretbare Horizont seines Schicksals. Die Autorin hat recht, wenn sie zeigt, worüber sie anschließend sprechen wird. Die Wörter werden stärker, die Sätze dichter, wenn man das, was sie ausdrücken sollen, vor Augen hat. Ich habe die Lektüre dieses Buches sehr genossen. Sein Inhalt bleibt für mich untrennbar mit dem Bild auf dem Umschlag verknüpft.

Die Frage nach einem Foto von mir sollte also einige Monate später wiederkehren und mich in dieselben Nöte stürzen. Meine Antwort lautete weiterhin: »Nein.« Diesmal rechtfertigte ich mich mit dem Argument, dass man den Leser nicht »täuschen« sollte: »Es ist doch kein autobiografischer Essay, es ist eine theoretische Arbeit ...« Das war ja auch nicht ganz falsch. Ich fürchtete, die Intention und sogar der Inhalt meines Buches könnten von einem Foto massiv verändert werden. Die Wirkung eines Buch-

umschlags kann so stark sein, dass er ein Buch, manchmal gegen seine Intention, einer anderen Gattung zuordnet. Im konkreten Fall schien mir, dass ein Foto die Probleme, von denen ich sprach, zu personalisieren und zu vereinzeln, obwohl mein ganzes Bemühen auf eine Entpersonalisierung, auf das Kollektive, auf eine »soziologisierende« Darstellung gerichtet war. Um die soziale Wirklichkeit sollte es gehen, nicht um meine persönliche. Warum also ein Foto von mir? Ich ließ meine Kenntnisse und Vorlieben in der Gegenwartskunst spielen, um Gegenvorschläge zu machen. Clyfford Still? Barnett Newman? »Das wäre doch nüchtern und elegant!«, insistierte ich. Aber hatte mein Unwille, ein Foto rauszurücken, wirklich nur ästhetische und intellektuelle Gründe? Ein einziges Foto hatte ich, das passen konnte: Mit einem Arm auf die Motorhaube gestützt, stehe ich vor dem schwarzen Auto, das meine Eltern Mitte der sechziger Jahre gekauft hatten und mit dem wir sonntags zum Angeln ans Marne-Ufer fuhren. Neben mir sind einer meiner Brüder und mein Vater zu erkennen. Ich muss zwölf oder dreizehn Jahre alt sein, er also fünf- oder sechsunddreißig. Er sieht jung aus, er hatte lange Sport getrieben – eine Weile spielte er in der Werksmannschaft Basketball, mein älterer Bruder und ich fuhren sonntags oft mit zu den Spielen. Er macht keine schlechte Figur, muss ich sagen, und man sieht ihm an, dass er es weiß. Warum wollte ich dieses Foto partout nicht rausrücken? Was man darauf sieht (das Auto, die Körper, die Frisuren usw.), stellt zweifellos eine soziale Einschreibung her. Sicherlich bringt die schwarz-weiße Einfachheit dieses Bildes mehr unpersönliche und soziologische Wahrheiten zum Vorschein als die subtilen Farbkompositionen der genannten Maler. Aber würde zwischen dem vornehmen Kunstwerk auf dem Umschlag der Erstausgabe und dieser fast schon klischeehaften Darstellung einer urlaubenden