

Thomas Hecken
Marcel Wrzesinski (Hrsg.)
Philosophie und Popkultur

POSTH VERLAG



Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Copyright © 2010 Posth Verlag, Bochum
Alle Rechte vorbehalten
<http://www.posth-verlag.de>
Satz: Margarethe Giesler
ISBN-13 978-3-9810814-6-6

Inhalt

Volker Steenblock Vorwort	7
Thomas Hecken/Marcel Wrzesinski Einleitung	11
Thomas Hecken Philosophie der Popkultur. Eine Bilanz	31
Tom Poljanšek Von echten und unechten Philosophen, Realness und Rap	49
Adrian Gillmann »Why so serious?« Der Joker als populäre Unterhaltung. Eine Figur zwischen Ernst und Unernst	65
Julian Jochmaring Unsichere Verortungen. Subjekt und Sound im Werk der Technopro- duzenten Moritz von Oswald und Wolfgang Voigt	83
Christina Münk Von der subjektiven zur objektiven Neurose: Kurt Cobain und die Grunge-Welle der frühen 90er Jahre im Spiegel der existenziellen Psy- choanalyse Jean-Paul Sartres	93
Martin Alberts Das prometheische Motiv in der Populärkultur. Zu Stanley Kubricks »2001: A Space Odyssey«	113
Nisaar Ulama »Pop ist philosophische Kunst.« Hegel, Danto und die Popmoderne	127

Marcus Döllner Das artistische Potential der Populärkultur	143
Christian Grabau The Parallax Gap. Der parallaktische Blick auf die populäre Kultur . .	159
Martin Seeliger Popkultur. Gesellschaftliche Strukturierung und situative Aushandlung	177
Volker Steenblock Bemerkungen zur Popkultur	193
Dimitri Liebsch Probleme (mit) der Populärkultur	203
Autorenverzeichnis	221

Volker Steenblock

Vorwort

Pop bedeutet Mode und Geld, Kino und Kommerz, Medien und Markt. Im »Star Trek«-Film »First Contact« von 1996 erklärt Raumschiff-Kapitän Jean-Luc Picard einer staunenden Dame aus weniger fortgeschrittener Zeit: »Sehen Sie, im 24. Jahrhundert gibt es kein Geld. Der Erwerb von Reichtum ist nicht mehr die treibende Kraft in unserem Leben. Wir arbeiten, um uns selbst zu verbessern – und den Rest der Menschheit.« Natürlich aber ist nun »Star Trek« selbst ein unter Profitaspekten hervorgebrachtes Produkt unserer höchst gegenwärtigen Massen- bzw. Populärkultur. Ja, deutlicher noch: die Serie ist, wie man in Hans-Otto Hügels »Handbuch Populäre Kultur« nachlesen kann, längst selbst ihr eigenes Verkaufs- und Markenzeichen.¹

Trotz dieser Kommerzialisierung des Labels »Star Trek« können wir also *mit* »Star Trek« davon träumen, dass der Mensch reflektierter und »besser« leben könnte, als lediglich, wie gegenwärtig weithin, Akteur und Opfer wirtschaftlicher Entwicklungen zu sein. Nicht zuletzt, um sich ihren kommerziellen Erfolg durch Rekurs auf unsere ureigenen Erwartungen und Wünsche zu sichern, jongliert die Serie »Star Trek« als eine Pop-Utopie die, wie man gesagt hat, »humanistische Philosophie« eines zivilisatorisch nachhaltig transformierten Menschenlebens. Ein Widerspruch wie dieser ist der Popkultur zutiefst eigen. Und diesem Widerspruch nach stößt sie uns ab und sie fasziniert uns zugleich – beides zu Recht.

1. Einerseits kann populäre Kultur Vorführung und Demontage, Desorientierung und bloße Zerstreung bedeuten. Sie veranstaltet ein Spektakel, so hat man jedenfalls gesagt, das ihre Opfer in ihrer Ausdruckslosigkeit gefangen hält, statt ihre Möglichkeiten zu steigern. Dergleichen lässt sich z. B.

¹ Hans-Otto Hügel (Hrsg.), Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen, Stuttgart und Weimar 2003, 538. – Matthias Fritsch u. a., Wo nie ein Mensch zuvor gewesen ist. Science-Fiction-Filme: Angewandte Philosophie und Theologie, Regensburg 2003.

Nisaar Ulama

»Pop ist philosophische Kunst.«

Hegel, Danto und die Popmoderne

Auf die Frage, was unter »Pop« zu verstehen ist, findet man beim amerikanischen Philosophen und Kunstkritiker Arthur C. Danto die so eindeutige wie überraschende Antwort: Pop ist philosophische Kunst. Pop wird also bei ihm als ein ästhetisches Phänomen betrachtet, was vor dem Hintergrund der Entstehungsgeschichte des Begriffs im Zusammenhang mit der Pop-art ja auch Sinn macht. Tatsächlich geht es Danto in seinen Schriften nicht um die Analyse des Kunststils Pop-art. Vielmehr stehen seine Überlegungen zu Pop als »philosophischer Kunst« am Ende einer Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Kunst, Geschichte und Philosophie. Das macht seinen Blickwinkel auf das Phänomen Pop interessant. Statt sich zu fragen, wo Pop anfängt oder aufhört, will Danto wissen: Welche geschichtlichen Bedingungen waren nötig, damit so etwas wie Pop entstehen konnte, ja möglicherweise sogar entstehen musste?

Um seine Erläuterungen zu verstehen, sind im Folgenden einige kunst- und geschichtsphilosophische Erklärungen nötig, die man nicht unbedingt im Zusammenhang mit dem Thema »Philosophie & Popkultur« erwartet. Trotzdem sind seine Überlegungen – wie ich zeigen will – anschlussfähig. Denn es geht Arthur C. Danto um eine grundsätzliche Frage, die ebenso jemanden wie Diedrich Diederichsen umtreibt: Was heißt im Zeitalter der Postmoderne »Fortschritt der Künste«?

Wie gesagt, Danto sieht Pop als ein ästhetisches Phänomen. Tatsächlich hat für ihn Pop ein Thema vollendet, das seit beinahe 200 Jahren unter dem Namen »Ende der Kunst« durch die abendländische Ästhetik geistert. Dieser Slogan schließt an Hegels Ästhetik-Vorlesungen an, in denen die Kunst »nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns [als] ein Vergangenes«¹ beschrieben wird. Sie hat nun »echte Wahrheit und Leben-

1 Georg W.F. Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, in: ders., Werke, Bd. 13, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt 1986, 25.

konnte. Als ›Elvis the Pelvis‹ nach Drängen der Fans in der berühmten Ed Sullivan Show auftrat, zeigte die Kamera nur seinen Rumpf, um sich seinen obszönen Hüftbewegungen zu entledigen. Einige US-Bundesstaaten ließen sich sogar unter Androhungen von Strafzahlungen schriftlich versichern, dass sich Elvis bei seinen dortigen Shows in Zurückhaltung übe.

Doch Künstler geben sich meist nicht damit zufrieden, zensiert zu werden – im Gegenteil, sie passen die Sprache ihres Kunstwerkes den neuen Bedingungen an. Die Kommunikation wird verklausuliert, weil die Botschaft zwischen Kunstwerk und Rezipient noch einen unsichtbaren Dritten passieren muss. Damit ist die Subversivität der Kunst geboren: Der Zensor muss das Kunstwerk für linientreu oder lediglich gemäßigt kritisch halten, die *eigentliche* Botschaft, die nur von einem eingeweihten Publikum verstanden werden kann, muss sich also unterhalb des Offensichtlichen befinden.

Diesen Effekt hat sich Pop zu Eigen gemacht. Er findet auch dort Anwendung, wo er eigentlich überflüssig ist, weil nahezu keine Zensur stattfindet. Es schmeichelt den Rezipienten, wenn ihnen das Gefühl gegeben wird, sie dürften sich als Eingeweihte begreifen, die als einzige verstehen, was beispielsweise ein Song ›wirklich‹ zu bedeuten hat. Der Zensor wird also ersetzt durch eine mitgedachte ›allgemeine Öffentlichkeit‹. An diesem Punkt funktioniert übrigens die häufig benutzte Identität der Begriffe ›Pop‹ und ›Populär‹ nicht mehr: Denn die Exklusivität von Pop kann nur dann bestehen, wenn eben eine Distanz zum allzu Populären gewahrt wird.

Die philosophische Entmündigung der Kunst II: Wirkungslose Kunst

Diese Überlegungen zur Zensur bilden eine Seite des politischen Umgangs mit Kunst. Die Vorstellung, dass ein Song, Gedicht oder Bild von einem Staat als *gefährlich* eingestuft wird, spricht ihnen jedoch gleichzeitig auch eine gewisse Potenz zu. Was gefährlich ist, muss ja über so etwas wie Macht oder Kraft verfügen.

Im Kontrast dazu steht die Klage von der Wirkungslosigkeit der Kunst. Danto zitiert den britischen Dichter Wystan Hugh Auden: »Die Weltgeschichte wäre nicht anders verlaufen, wenn nie ein Gedicht geschrieben oder ein Bild gemalt oder auch nur ein einziger Takt Musik komponiert worden wären«⁶. Picassos »Guernica«, als stilvolle Dekoration in eine Küche gehängt, verdirbt niemandem den Appetit, obschon »über der beschichte-

6 Ebd., 14.

ten Arbeitsplatte ausgeweidete Tiere und verzweifelte Mütter um ihr Leben [ringen]«.⁷ Und ebenso ist sich Auden bewusst, »dass all meine Gedichte, all meine Stellungnahmen in den dreißiger Jahren keinen einzigen Juden gerettet haben«⁸. Diese Wirkungslosigkeit passt zu dem Bild von Kunst, das in Gesellschaften, in denen Kunst nicht zensiert, sondern gerade gefördert und geschützt wird, vorherrscht. Kunst darf bestimmte Dinge tun, die unter ›normalen Umständen‹ verboten wären. Offensichtlich rassistische oder sexistische Werke werden eben nicht als solche gesehen, solange sie den rechtlichen Status ›Kunst‹ besitzen – weil angenommen wird, ein entsprechendes Kunstwerk ›sagt‹ nichts Rassistisches, sondern etwas *über* Rassismus. Der besondere Schutz, unter dem Kunstwerke stehen, fügt also gleichsam eine Art Membran zwischen Wirklichkeit und Kunst ein, die garantiert, dass sie keinen Schaden anrichtet.⁹

Das Paradox der Kunst besteht also in einer seltsamen Doppelsexistenz von Gefahr und Wirkungslosigkeit. Wir wissen nicht, ob Kunst tatsächlich je die Welt verändert hat, aber für Danto ist in der Philosophie die Überzeugung zu finden, dass sie es auch nicht dürfe.¹⁰ Womit sich die paradoxe Verbindung in einem neuen Licht zeigt.

Zunächst aber beginnt – zumindest für das Abendland – die Philosophiegeschichte mit einem bemerkenswerten »Schachzug in einem Kampf um die Herrschaft über das Denken der Menschen, in dem die Kunst als der Gegner gilt«,¹¹ nämlich mit Platons Mimesis-Konzept. In ihm wird der Grundstein gelegt für ein Kunstverständnis, dass im Wesentlichen auf den

7 Ebd., 15.

8 Ebd., 14.

9 Das müsste dann zu der unbehaglichen Konsequenz führen, Künstler seien in Diktaturen eigentlich besser aufgehoben, weil man sie hier wenigstens ernst nehme. Glaubt man Rainer Eckert, war das in der DDR anscheinend auch teilweise der Fall: »In einer jeglichen Diktatur haben Kunst und Künstler einen Stellenwert, der in Zeiten der Demokratie kaum verständlich erscheint. Jede noch so mittelmäßige künstlerische Äußerung erregt bei den Herrschenden eine geradezu panische Aufmerksamkeit, wenn sie nicht dem vorgeschriebenen Kanon erlaubter Meinungsäußerungen entspricht. Diese Aufmerksamkeit ist für den betroffenen Künstler Angst auslösend, sie stärkt aber gleichzeitig sein Selbstbewusstsein, da es seine Bedeutung auf ein Maß erhöht, das in der Demokratie auf diese Weise nicht erreicht werden kann. Nach dem Ende von Diktaturen liegt hier für in ungekannte Bedeutungslosigkeit versinkende Künstler ein Grund für schmerzhaftes Nostalgie.« Rainer Eckert, Was ist des Deutschen Vaterland? Kunst und Kultur als Klammern nationaler Identität, in: ders., Bernd Lindner (Hrsg.), Klopffzeichen. Kunst und Kultur der 80er Jahre in Deutschland, Leipzig 2002, 13-19, hier 14.

10 Vgl. Arthur C. Danto, Entmündigung der Kunst, 26.

11 Ebd., 27.

Begriffen Abbildung und Nachahmung (gr. ›mimesis‹) beruht. Die einzige Aufgabe des Künstlers besteht demnach lediglich in der Nachahmung eines Teils der Wirklichkeit, und es bedarf dazu kein Wissen um den Gebrauch des Gegenstandes. Das lässt das künstlerische Schaffen in den Augen Platons sogar wertloser als das eines Handwerkers erscheinen. Nun sind aber in der platonischen Ontologie Gegenstände unserer Welt selbst nur Abbilder der ›reinen‹ Ideenwelt. So fertigt der Künstler nur Abbildungen von Abbildern an – und schafft damit einen doppelt weit von der Wirklichkeit entfernten Gegenstand. Der Begriff ›Mimesis‹ bezeichnet damit eigentlich also nicht nur eine Kunsttheorie, sondern einen Angriff auf die Kunst. Um ihre Gefahr zu bannen, wird sie in einen ›ontologischen Ferienort‹,¹² der sie wirkungslos erscheinen lässt, abgeschoben.

Neben dieser Abschiebung der Kunst ins ontologisch Ephemere besteht die zweite Strategie in einer Okkupation: ›Schönheit‹ wird mit Rationalität, also dem eigentlichen Geschäft der Philosophie, gleichgesetzt. Bereits Nietzsche hatte diese Strategie als ästhetischen Sokratismus beschrieben, »dessen oberstes Gesetz ungefähr so lautet: ›alles muss verständig sein, um schön zu sein; als Parallelsatz zu dem sokratischen ›nur der Wissende ist tugendhaft‹.«¹³ Für Kunst haben also dieselben Rationalitätskriterien zu gelten wie für Philosophie. Diese Annexion der Kunst durch die Philosophie läuft letztendlich darauf hinaus, der Kunst ein »gewisses Maß an Gültigkeit zuzugestehen, insofern sie dasselbe mache wie Philosophie, nur sehr ungeschickt.«¹⁴

Diese Kombination aus Abschiebung und Okkupation der Kunst durch Philosophie löst nun den vermeintlichen Widerspruch zwischen Gefahr und Wirkungslosigkeit auf. Denn alle philosophischen Theorien, die Letzteres verkünden, sind eigentlich nur eine Reaktion auf Ersteres. Und Gesellschaften, die sich leisten, der Kunst alle Freiheiten zu geben, können dies eben nur, weil sie der Kunst damit auch alle Bedeutung absprechen.

12 Arthur C. Danto, *Kunst nach dem Ende der Kunst*, München 1993, 220.

13 Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie Oder Griechentum und Pessimismus*, in: ders., *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. III. 1, hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Berlin und New York 1972, 81.

14 Arthur C. Danto, *Entmündigung der Kunst*, 29.

Hegel und das Ende der Kunst

Nun könnte der Schluss nahe liegen, Hegels Ausspruch, Kunst sei etwas Vergangenes, stelle den vorläufigen Höhepunkt dieser »philosophischen Entmündigung der Kunst« dar. Das würde zutreffen, wenn Hegel in einem Anflug von extremem Kulturkonservatismus tatsächlich erklärt hätte, es gebe schlichtweg keine Kunst mehr.

Nur ist die Sache natürlich komplizierter: Hegel hatte vom »Vergangenheitscharakter der Kunst ihrer höchsten Möglichkeit nach« gesprochen. Der Verlust dieser höchsten Möglichkeit ist das Entscheidende. Damit ist ein Umbruch bezeichnet, der nicht nur die Philosophie Hegels, sondern den gesamten deutschen Idealismus begründet. Es ist nämlich in den Augen Hegels – aber auch für Schiller, Schelling und Hölderlin – das zu spüren, was Hegel später in seinen ›Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte‹ einen »Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit«¹⁵ nennt. Besonders die französische Revolution ist Ausdruck einer grundlegenden Transformation der Staaten, einer Transformation vor allem des Rechtssystems. Indem Personalität, Eigentum und Rechtsstatus nicht mehr von Religion oder Standeszugehörigkeit abhängen, sondern in einem objektiven Rechtssystem kodifiziert werden, setzt sich die geschichtliche Vernunft auch im Staatswesen durch – das Wirkliche wird vernünftig.¹⁶ Der Siegeszug der Aufklärung über Mythos und Religion beginnt, und vor diesem Hintergrund ist der Wandel zu betrachten, den die Kunst erfährt. Hegel hat, wie Adorno einmal bemerkte, »das geschichtliche Moment von Kunst als eines ›der Entfaltung der Wahrheit‹ wie keiner vor ihm« begriffen.¹⁷ Wenn also Kunst, um das einschlägige Hegel-Zitat erneut aufzugreifen, »ihrer höchsten Bestimmung [nach] für uns ein Vergangenes« ist,¹⁸ stellt sich die Frage: Welche geschichtlichen Veränderungen haben die Möglichkeit und die Bestimmung der Kunst verändert?

15 Georg W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, in: ders., *Werke*, Bd. 12, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986, 32.

16 »Was vernünftig ist, ist wirklich; und was wirklich ist, das ist vernünftig.« Georg W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Grundlinien der Philosophie des Rechts*, in: ders., *Werke*, Bd. 7, hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt am Main 1986, 24; Zum Zusammenhang von Hegels Philosophie und der französischen Revolution vgl. Joachim Ritter, *Hegel und die französische Revolution [1956]* in: ders., *Metaphysik und Politik*, Frankfurt am Main 2003, 183-255.

17 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie [1970]*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, hrsg. v. Rolf Tiedemann, Gretel Adorno, Frankfurt am Main 2003, 309.

18 Georg W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, 25.

Die Frage zielt also nicht auf die Kunst, sondern vielmehr auf die ihr zugrunde liegenden gesellschaftlichen Verhältnisse. Diese Differenz der Verhältnisse verhandelt Hegel vor allem im Vergleich mit der griechischen Antike. Die Polis brauchte sich nicht um integrative Kräfte zu bemühen, denn sie setzte sich von vornherein nur aus Freien zusammen. In der aufgeklärten Gesellschaft ist die Situation aber vertrackter. Die ›Zerrissenheit der Verhältnisse‹ lässt ein Paradox aufkommen: So sehr erst die Revolution eine Freiheit Aller zulässt, so sehr ist der moderne Staat, der Sittlichkeit durch Legalität stiften muss, gleichzeitig Stifter einer Versachlichung: »In der bürgerlichen Gesellschaft ist jeder sich Zweck, alles andere ist ihm nichts.«¹⁹ Allein durch Kunst vermittelte Sittlichkeit kann diesen neuen Verhältnissen nicht gerecht werden, und das ist es, was die Möglichkeiten der Kunst beschneidet.

Versuchen wir nun einen Bogen von Hegels 19. Jahrhundert zum Pop zu schlagen. Entscheidend ist meiner Meinung nach, dass Hegel in seiner Philosophie ein Paradox benannt hat, das heute noch wirksam ist. Noch einmal zur Kunst: Die Griechen haben noch vor ihren Götterstatuen niedergekniet, da sie ihnen nicht nur eine Geschichte erzählten, sondern tatsächlich eine Gottheit auf Erden darstellten – und so Moral, Legalität, Sittlichkeit stiften konnten. Indem aber durch die Aufklärung das Zeitalter der Objektivierung eingetreten ist, kann die Kunst diese Aufgabe nicht mehr übernehmen. Wir mögen Götterstatuen oder Heiligenbilder noch so imposant finden – »es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr.«²⁰

Kunst in einer modernen, aufgeklärten Gesellschaft ist also durch den Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit gewissermaßen entzaubert. Durch diese Entzauberung konnte sie allerdings erst eine neue Freiheit gewinnen und zu dem diskursiven Medium werden, als das es auch heute noch gesehen wird. Das Ende der Kunst ist also gleichzeitig ihre Befreiung. Danto nun deutet diesen Hegelschen Topos der Befreiung als eine Transformation: Kunst hat sich in Philosophie verwandelt.

Kunst und Fortschritt

Dantos These, dass sich mit Pop die Kunst in Philosophie verwandelt habe, dass also das Ende der Kunst eigentlich eine Transformation ist, verfolgt

¹⁹ Hegel, Rechtsphilosophie, §182 Z.

²⁰ Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, 142.

allerdings einen etwas anderen Argumentationsweg. Danto stellt in seiner Konzeption zunächst die Frage, wie zu verschiedenen Zeiten die Zukunft der Kunst, also auch ihr Fortschreiten gesehen wurde. Tatsächlich drängt sich diese Frage auf: Denn wo ein Ende der Kunst diagnostiziert werden kann, muss es auch ein System von Anfang und Bewegung geben. Eine solche Zukunftsspekulation kann dies in zweierlei Weise tun: Sie kann die Frage stellen, ob Kunst überhaupt eine Zukunft hat, und welche Rolle sie in selbiger spielen wird. Oder sie kann direkt die Frage stellen, wie zukünftige Kunst aussehen wird. Für Danto ist dies die weitaus schwierigere Frage, denn sie ist mit einem doppelten Problem belastet. Einerseits die Unfähigkeit neue Phänomene oder Techniken vorauszuahnen. Andererseits gibt es Dinge, die zwar schon vorher in der Welt existierten, denen aber bis zu einem gewissen Zeitpunkt niemand einen Kunstcharakter zugeschrieben hätte. Dass nichts so der Gegenwart verhaftet ist, wie der Blick in die Zukunft, lässt sich wohl am besten am Genre ›Sciencefiction‹ verdeutlichen. Zum Beispiel in Ridley Scotts Film »Blade Runner« von 1982: Seine monumentale Architektur, der harte Kontrast von ständiger Dunkelheit und Neonlicht, und die Vorstellung, die Zukunft werde auf jeden Fall sehr japanisch sein: Der Film atmet überdeutlich den Geist der achtziger Jahre. Eine Spekulation über die Zukunft der Kunst muss also die Frage außer Acht lassen, wie die Kunstwerke der Zukunft aussehen. Danto entwickelt nun drei Modelle einer Fortschrittsgeschichte der Kunst, wobei die ersten beiden die Grundlage für dasjenige Modell bilden, mit dem das Vergehen der Kunst und ihre Transformation in Philosophie erst möglich wird. Damit einhergehend weitet sich in diesen Modellen der Kunstbegriff selbst aus. Die Grenzen zwischen den Künsten werden immer labiler, »und zu dieser Labilität haben dieselben Faktoren geführt, durch die mein [Dantos] letztes Modell historisch möglich wird.«²¹

Beide scheitern an ihrem jeweiligen Kunstbegriff. Er ist entweder zu eng gefasst und kann sich nur auf wenige Kunstdisziplinen anwenden lassen – wie beispielsweise bei einem Modell das Kunst als Nachahmung definiert. Zum Beispiel die Geschichtsteologie eines Giorgio Vasari aus dem 16. Jahrhundert, die auf der Idee der Naturähnlichkeit basiert. Kunst läuft auf das Endziel hinaus, die Technik der Abbildung immer weiter zu perfektionieren. Zwar liefert es ein eindeutiges Kriterium, mit der sich die Kunstgeschichte in eine lineare Struktur bringen lässt. Aber klarerweise

²¹ Ebd., 114.

scheitert dieses Modell, weil es auf einem zu engen Kunstbegriff beruht – eben auf dem der Nachahmung. Spätestens mit dem Impressionismus lässt sich Kunst eben so nicht mehr beschreiben. In der Folge, vor allem mit den Avantgarde-Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts, werden nun die Grenzen des Kunstbegriffs immer labiler. So labil, bis der Begriff schließlich kollabiert, und zu einer Total-Konfusion führt: Weil eben plötzlich Alltagsgegenstände in den Rang von Kunstwerken erhoben werden.

Man kann den Begriff auch so offen gebrauchen, dass er alle Künste mit einschließt – so bei einem Modell, das den jeweiligen Ausdruck eines Künstlers oder einen Stils als ein Paradigma (nach Thomas S. Kuhn²²) bestimmt. Nur lässt sich nun die Kunstgeschichte nicht mehr in eine lineare Struktur bringen. Wie gesagt, beide Modelle greifen nicht: »Wenn wir die Kunst als etwas begreifen sollen, was ein Ende hat, müssen wir eine lineare Konzeption der Geschichte der Kunst haben, zugleich aber eine Theorie der Kunst, die so allgemein ist, dass sie auch für andere Darstellungen gilt als die, für die die illusionistische Malerei beispielhaft ist.«²³

Nun kommt wieder Hegel ins Spiel, denn bei ihm findet Danto genau dies: Ein lineares Modell der Kunstgeschichte, das Raum für einen offenen Kunstbegriff lässt. Es ist Hegels System des absoluten Wissens, mit dem Danto einen Begriff des »kognitiven Fortschritts« findet. Demnach ist jeder Fortschritt der Kunst ein Fortschritt im Bewusstsein-seiner-selbst: Genauso wie die Stadien des Geistes fortschreiten durch eine Bewusstwerdung ihrer selbst. Diese Bewusstwerdung bedeutet im Fall der Kunst, dass »ihre Erkenntnis dessen, was Kunst ist«, wächst.²⁴ Und so ist auch ein logischer Ort vorstellbar, an dem die Kunst ihr Ende erreicht hat: Nämlich an dem Punkt, an dem sie vollständig transparent geworden ist und eine absolute Gewissheit ihrer selbst gewonnen hat. Dieses Stadium des absoluten Wissens der Kunst soll nun ausgerechnet mit der Pop-art erreicht worden sein. Dazu sollte man sich noch einmal die Geschichte der Kunstbestimmungen vor Augen führen: Jede Kunsttheorie konnte sich so lange halten, bis sie falsifiziert wurde, also nicht mehr auf Kunstwerke anwendbar war. Die »Brillo Boxes« – oder Ready-Mades generell – stellten eine solche Falsifizierung dar, denn wie sollten Kunstwerke eingeordnet werden, die keine phänomenalen

22 Thomas S. Kuhn, Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen, 2. Aufl., Frankfurt am Main 2006. Vgl. vor allem 172 ff., wo Kuhn auf Malerei als »die kumulative Disziplin« eingeht.

23 Ebd., 137.

24 Arthur C. Danto, Entmündigung der Kunst, 137.

Unterschiede zu einem so banalen Massenprodukt wie einer Waschmittelverpackung aufwiesen? Wie beschrieben, zeigte sich auch Danto ziemlich erstaunt und ratlos ob dieser Tatsache, bis ihm Anfang der achtziger Jahre die Idee kam, dass der nun benötigte Kunstbegriff sich sehr viel mehr von seinen Vorgängern unterscheiden müsse als alle bisherigen Kunstbegriffe in der Geschichte der Kunsttheorien:

Um ehrlich zu sein, war ich der Meinung, dass es weniger einer Erklärung als vielmehr einer Entdeckung bedurfte, um »Brillo Box« und »Fountain« den Kunststatus zuzuschreiben. Die Experten waren tatsächlich mit Astronomen zu vergleichen, die ihrerseits beurteilen konnten, ob etwas ein Stern war. Sie erkannten, dass diese Werke Sinn, dass sie Bedeutungen hatten, welche ihren ununterscheidbaren Pendants fehlten, und sie erkannten darüber hinaus, dass diese Werke die jeweiligen Bedeutungen verkörperten.²⁵

Bisherige Kunsttheorien begrenzten durch ihre formalen Kriterien die Menge an Gegenständen, die sie zu Kunstwerken erklärten. Mit den Kriterien »Sinn« und »Bedeutung« geht aber nun etwas einher, was uns heute ziemlich selbstverständlich erscheint: Jedes Objekt kann prinzipiell ein Kunstwerk sein. Es benötigt nur, was Danto als »aboutness« bezeichnet, die Fähigkeit, Bedeutungen zu produzieren. Das Revolutionäre dieses essenzialistischen Kunstbegriffes liegt nun darin, dass er eine Gültigkeit für alle Zeiten und für alle Kunstwerke behaupten kann, weil die Anzahl der Objekte, die in den Statuts eines Kunstwerkes erhoben werden können, eben nicht endlich definiert ist.

Konkret auf Pop – beispielsweise auf einen Pop-Song übertragen, heißt das: Es gibt keine Stilkriterien, an denen ein guter Song festzumachen wäre. Hauptsache er transportiert irgendwie eine Botschaft. Hauptsache, er kann die Formel von »Pop als Versprechen« einlösen.

Epochen- und Stilvorgaben – die »großen Rahmenerzählungen« der Kunst – sind nun überflüssig, und damit steht die Kunst tatsächlich außerhalb der Geschichte. Das »Ende der Kunst« ist also nur ein Ende all jener Theorien über die Kunst, es bedeutet mitnichten, dass keine Kunstwerke mehr produziert werden. Ganz im Gegenteil: Die Kunst ist nun, im Zeitalter eines radikalen Pluralismus, erst richtig befreit.

Dantos Formulierung von der »Befreiung der Kunst von Geschichte und Rahmenerzählungen« findet eine Parallele in der Diskussion um die Postmoderne. Einerseits in Jean-François Lyotards Schlüsseltext »Das postmoderne Wissen«. Lyotard erklärt darin das Ende für jede Art von Rahmen-

25 Arthur C. Danto, Das Fortleben der Kunst, 250.

oder Meta-Erzählung.²⁶ »Die drei großen Meta-Erzählungen der Moderne – die aufklärerische von der Emanzipation der Menschheit, die idealistische von der Teleologie des Geistes und die historistische von der Hermeneutik des Sinns – sind zu Gestalten der Vergangenheit herabgesunken, bilden keine Kräfte der Gegenwart mehr.«²⁷ Sie existieren zwar noch, nicht aber mehr in Form einer allgemeinen Verbindlichkeit. Die Zerrissenheit der Verhältnisse, die schon Hegel diagnostizierte, scheint sich hier widerzuspiegeln – freilich mit dem Unterschied, dass Hegel ihr seine Meta-Erzählung des Geistes entgegensetzte. Man kann also, wie Wolfgang Welsch, Hegel als Ahnherrn dieses »Abschieds vom Ganzen«²⁸ sehen.

Eine andere Parallele, gerade was die »Überwindungs-Rhetorik« angeht, findet sich in Leslie Fiedlers Aufsatz »Überquert die Grenze, schließt den Graben!«. Der Graben, den es zu überschreiten gilt, betrifft die alte Unterscheidung zwischen »Hochkultur« und »Populärkultur«: »Die Vorstellung von einer Kunst für die »Gebildeten« und einer Subkunst für die »Ungebildeten« bezeugt den letzten Überrest einer ärgerlichen Unterscheidung innerhalb der industrialisierten Massengesellschaft, wie sie nur einer Klasesgesellschaft zustünde.«²⁹ Vor diesem Hintergrund kann man Pop-art als eine direkte Antwort auf diese Forderung sehen. Die Orte der Hochkultur – Museen und Galerien – werden mit Comics, Waschmittelverpackungen und Popstars gefüllt. Und auch wenn Fiedler nicht für eine Zerstörung der Hochkultur durch Pop plädierte, hat sich doch letztere als wesentlich erfolgreicher, ja sogar als aggressiv herausgestellt. So freut sich jedenfalls 1985 Diedrich Diederichsen: »Tatsächlich ist das einer unser ganz wenigen tröstlichen Erfolge. Die Pop-Kultur, so dubios sie auch sein mag, hat entscheidend dazu beigetragen, die alte bürgerliche Hochkultur restlos verschwinden zu lassen.«³⁰ Man sollte aber Pop-art und ihre Verklärung von Alltagsgegenständen nicht nur als Verhöhnung eines sich abschottenden Hochkulturbetriebes sehen. So abgedroschen die Formel auch klingen

26 »In äußerster Vereinfachung kann man sagen: Der Begriff »Postmoderne« bedeutet dass man den Meta-Erzählungen keinen Glauben mehr schenkt.« Jean-François Lyotard, *Das postmoderne Wissen*, Wien 1994, 14.

27 Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin, 6. Aufl. 2002, 172.

28 Ebd., 175.

29 Leslie A. Fiedler, *Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne* [1969], in: Jörg Schröder (Hrsg.), *Mammut. März-Texte 1 & 2*, Herbstein 1984, 673-697, hier 689.

30 Diedrich Diederichsen, *Sexbeat*, Köln 2002, 151.

mag: Die Verwendung von Symbolen, die jeder kennt, ist eben auch eine Demokratisierung von Kunst.

Die Popmoderne

Man muss an dieser Stelle allerdings auch erwähnen, dass Dantos Erklärungsmuster begrenzt ist. Dass Pop-art und Ready-Mades anti-mimetisch sind, ist wohl richtig. Fraglich allerdings, ob sie gleich eine ganze Geschichte des Kunsterklärens zerstören konnten. Auch Warhols »Brillo-Box«, als angebliche Aufhebung des Gegensatzes von Realität und Nachahmung durch Kunst, funktioniert nur bedingt: Denn tatsächlich waren seine Waschmittelverpackungen nur simulierte Realität, es handelte sich um einen Nachbau aus Holz. Das machte sie vielleicht ununterscheidbar von den Originalen – aber es waren eben keine Original-Waschmittelkartons.

Wir können aber nun immerhin sagen: Das Phänomen Pop ist Konsequenz einer tiefgreifenden gesellschaftlichen Transformation, und deswegen auch ein Synonym für Posthistoire, Pluralismus oder Postmoderne: »Die Popmoderne«.³¹ Deren Symptome haben sich in der Kunst am deutlichsten gezeigt, jedenfalls was die Aufgabe jeglichen Anspruchs auf getreue Darstellung einer irgendwie gearteten »Natur« angeht. Freilich kann damit noch nichts über andere Kunstformen ausgesagt werden – dass eine Sinfonie Bruckners in irgendeiner Form »darstellender« sein soll als ein Beatles-Song, leuchtet jedenfalls kaum ein.

Verlassen wir aber Dantos Geschichte der Kunsttheorien und werfen einen kurzen Blick darauf, was eigentlich *jetzt* passiert, nach dem angeblichen Ende aller Rahmenerzählungen. Wie oben zitiert, begrüßt Diedrich Diederichsen den Abschied der Hochkultur. Doch auch Pop entwickelt seine eigenen Dualismen. Diederichsen unterscheidet dabei zwischen »Pop I« und »Pop II«. Pop I – »60er bis 80er, spezifischer Pop«³² – steht noch für eine Gegenströmung. Pop in diesem Sinne ist subversiv, ärgert den Mainstream, und ist vor allem politisch. Dieses destruktive Element hatte auch schon Fiedler gesehen: »Weil Pop-Art weiterhin [...] gegen jene anachronistischen Überbleibsel Krieg führt, ist sie subversiv, ungeachtet ihrer erklärten Absichten, und eine Bedrohung für alle Hierarchien, weil sie wie

31 Jochen Bonz, Vorwort, in: ders., *Sound Signatures. Pop-Splitter*, Frankfurt am Main 2001, 10.

32 Diedrich Diederichsen, *Der lange Weg nach Mitte*, Köln 1997, 275.

der die Ordnung ist.« Doch diese Subversivität verwandelt sich irgendwann in Mainstream. Aus Pop wird erst hier das ›Populäre‹, und bei Diederichsen zu Pop II – »90er allgemeiner Pop«. ³³ Widerstand, Politik, Subversion – die Begriffe sind nun obsolet geworden, denn der Pop II verschluckt durch seine aggressive Flexibilität jede Form von Eindeutigkeit. Pop wird damit zu einem neuen Modell von Öffentlichkeit. Einer Form von Öffentlichkeit, die sich zum Beispiel im Meinungsaustausch bei Talkshows manifestiert. Was Diederichsen aber dadurch in Gefahr sieht, ist Verbindlichkeit: »Unser größter Feind ist die Meinung. Die Form der Meinung verhindert jede Verbindlichkeit.« ³⁴

Auch diese Diagnose ist allerdings schon veraltet. Inzwischen hat auch Diederichsen zum ›Ende der Kunst‹ gefunden. In einem Artikel für die Süddeutsche Zeitung erklärt er, »[w]arum die Popmusik an ihr Ende gekommen ist«. ³⁵ Feind der Verbindlichkeit ist nun nicht mehr nur eine durch Meinungen zersetzte Öffentlichkeit, sondern der Verlust jeder physischen Präsenz. Diese ist aber Voraussetzung für Pop, damit notwendige Antriebsfedern wie die Überwindung von Einsamkeit überhaupt entstehen können.

Popmusik hat ihre ästhetischen Formen oft aus Verabredungskulturen gewonnen: Harmony Vocals und Punk-Rock-Unisoni sind unmittelbar umgesetzte Alltagslebenstechniken aus bestimmten Jugendkulturen, die entdeckt haben, dass wenn man nichts Spezifisches kann und zu sagen hat, man dieses nur verabredet tun muss. ³⁶ Popmusik der Zukunft wird sich an diesen Erfahrungen nicht mehr orientieren, weil dieser Alltag – ob einsam oder gemeinsam – keine Rolle mehr spielt. »Das Zusammenbringen von Einsamkeitserleuchtungen und Öffentlichkeitserfahrungen geschieht nicht mehr auf persönlich durchschrittenen Wegen, sondern durch die Nachbarschaft in einem gewaltigen Angebot, das zwar potenziell alles verknüpft, aber darum auch wieder nichts: das Internet.« ³⁷ Alle sind irgendwie mit Allen vernetzt und befreundet, und parallel zu diesem nicht-physischen Alltag verschwindet auch eine Kultur des ›Objekte-Sammelns‹ – das Musik-

³³ Ebd.

³⁴ Ebd., 148.

³⁵ Diederich Diederichsen, Wohlklang in einem etwas anders sozialisierten Ohr. Warum die Popmusik an einem Ende angekommen ist – und was wir in Zukunft noch von ihr erwarten können, in: Süddeutsche Zeitung, 03. 08. 2009, 12.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd.

Album wird ersetzt durch das Sound-File. Diederichsen müsste eigentlich noch weiter gehen: Der Kauf einer MP3-Datei simuliert ja noch die Parallele zu einem physischen Gegenstand, den man in irgendeiner Form ›besitzt‹. Konsequenz auf diese künstlichen Beschränkungen verzichteten daher Streaming-Angebote zu Flatrate-Preisen. Hier hat man sich endgültig vom Konzept ›Datenträger‹ verabschiedet. Den entscheidenden Impuls für den Pop der Zukunft erwartet Diederichsen jedenfalls erst dann, wenn die schon vorhandenen sozialen Netzwerke um eine körperliche Dimensionen erweitert werden – und so an die Stelle der alten ›Alltagslebenstechniken‹ treten können: »Vielleicht wird man bald wissen, wie Facebook klingt.« ³⁸

³⁸ Ebd.