

Die Demokratisierung der Hochkultur Über die Leerstelle einer autonomen Kunstkritik

☛ Harry Lehmann

Von ›Hochkultur‹ ist eigentlich kaum noch die Rede und dennoch weiß man sofort, was hiermit gemeint ist: Oper, Sprechtheater und Klassische Musik, Lyrik, die großen Romane, die Museumskunst (selbst wenn es sich um Pop-Art handelt), die Neue Musik, die auf denselben Instrumenten wie die Klassische Musik gespielt wird. Paradebeispiele wären die Festivals und Festspiele von Bayreuth, Donaueschingen und Salzburg. Namen wie Ingmar Bergman und Andrei Tarkowski fallen einem ein. Aber auch die Kunst, die man auf der *documenta* oder auf der *Biennale* in Venedig sieht, ist, wenn man den touristischen Aspekt einmal beiseite lässt, zu einem großen Teil Kunst, die Kontextwissen erfordert und sich nicht einfach konsumieren lässt.

Die wichtigen und prominenten Szenen der zeitgenössischen Künste, zu denen im Folgenden auch die Musik- und Literaturszenen gerechnet werden, haben ihre Wurzeln in der Hochkultur und schreiben diese in einer direkten, ironischen oder latenten Weise fort. Zudem ist zu vermuten, dass das traditionelle Selbstverständnis bei dem reisefreudigen Festivalpublikum, bei Liebhabern der Neuen Musik, bei den Lesern anspruchsvoller Belletristik und bei den großen Kunstsammlern noch weitgehend intakt ist und man in der sogenannten ernsten Kunst nach wie vor soziale Distinktion sucht. So stößt man heute auf das merkwürdige Phänomen, dass die ›Hochkultur‹ in den westlichen Demokratien gefördert und subventioniert wird, ohne dass man sie noch im Kontrast zur Populärkultur wahrnehmen möchte. Der Widerspruch wird einfach invisibilisiert oder man geht davon aus, dass er von der Postmoderne bereits aufgelöst wurde – was allerdings ein Missverständnis ist, wie sich zeigen wird.

Anlass zu meinem Essay ist nicht etwa diese Inkonsistenz und Intransparenz in den Kulturbegriffen – damit kommt eine Gesellschaft zurecht –, sondern die Beobachtung, dass sich eine allgemeine *Demokratisierung* der ›Hochkultur‹ beobachten lässt, welche diese in einer radikaleren Weise in Frage stellt, als dies die Postmoderne je vermochte.

Zwei Aspekte von Hochkultur

Eine Kunst, die sich explizit der ›Hochkultur‹ zurechnet, entsteht in dem Moment, als sich auch eine Massenkultur auszubreiten beginnt, das heißt, mit der

Erfindung leistungsfähiger Massenmedien wie dem Radio und dem Fernsehen und dem billigen Druck von Groschenromanen. Wenn man zu ihren Ursprüngen zurückgeht, dann war die ›Hochkulturkunst‹ die einzige *maßgebliche* Kunst in der europäischen Kunstgeschichte, deren soziale Funktion nicht zuletzt darin bestand, gesellschaftliche Stratifizierungen sichtbar zu machen und zunächst den Adel und später das Bürgertum im Kontext ihres christlichen Weltbildes zu repräsentieren. Zudem haben die »feinen Unterschiede« im Geschmack, insbesondere auch in Bezug auf den Kunstgeschmack, dazu beigetragen, Klassendifferenzen zu markieren und in der Gesellschaft zu restabilisieren.¹ Je mehr aber die westlichen Demokratien die politische Gestalt einer Massendemokratie annahmen und umso stärker sich in dieser die Populärkultur auszubreiten beginnt, desto schwieriger wird es für die Kunst, die eigentlich in einem Traditionszusammenhang mit der ›Hochkulturkunst‹ steht, sich zu ihrer Herkunft zu bekennen. Auf den ersten Blick scheint es ein Paradox zu sein, dass eine Massendemokratie, die in der Populärkultur ihre adäquate Repräsentationsform gefunden zu haben scheint, die Veranstaltungen der ›Hochkultur‹ staatlich subventioniert. Insofern gehört der Begriff der ›Hochkultur‹ zwar nicht direkt zu den politisch inkorrekten Tabubegriffen, aber es hat sich eingebürgert, ihn zu vermeiden und die Unterscheidungen von Hochkultur/Massenkultur bzw. von ernster Kunst versus populärer Kunst in Frage zu stellen. Da wir es bei der ›Hochkultur‹ mit einem Phänomen zu tun haben, von dem nicht mehr klar ist, wovon es sich unterscheidet, das vielleicht schon in Auflösung begriffen ist oder sich in etwas ganz anderes transformiert – sprechen wir von ihm in Anführungszeichen.

Die ›Hochkulturkunst‹, wie sie sich in Europa ausbilden konnte, hat nicht nur eine soziale Distinktionsfunktion erfüllt, sondern sie besitzt auch einen intrinsischen Wert, nämlich, dass sie eine äußerst voraussetzungsreiche, anspruchsvolle ›schwierige Kunst‹ ermöglicht. Ein naheliegendes Beispiel hierfür wäre die europäische Kunstmusik. Sie erfordert die Erfindung der Notenschrift, einen technisch anspruchsvollen Instrumentenbau, eine langjährige Ausbildung von Musikern und Komponisten sowie ein gebildetes Publikum, das die Eigenlogik von komplexen musikalischen Kompositionen nachvollziehen kann. Wichtig ist, dass sich der Aspekt der ›Schwierigkeit‹ nicht nur auf die Produktion, sondern auch auf die Rezeption erstreckt. War es bis ins 19. Jahrhundert hinein vor allem eine handwerkliche Schwierigkeit, welche die ›Hochkulturkünste‹ charakterisierte, so rückten in den modernen Künsten des 20. Jahrhunderts die intellektuellen Schwierigkeiten in den Vordergrund. Man benötigt zunehmend ein konzeptuelles Vorwissen, um die Kunst der Klassischen Moderne und der historischen Avantgarde, aber auch der Postmoderne adäquat rezipieren zu können. Unter diesem erweiterten Begriff von künstlerischer ›Schwierigkeit‹

wird sofort evident, dass die historische Avantgarde mit Vertretern wie Beuys und Cage sich zwar ihrem eigenen Anspruch nach von der überlieferten Hochkultur abgegrenzt hat, indem sie Kunst und Leben miteinander zu versöhnen versuchte, dass ihre Arbeiten aber selbst hochgradig elitär geblieben sind. Wenn man die traditionelle ›Hochkulturkunst‹ über den externen Aspekt ihrer sozialen Repräsentationsfunktion beschreibt und sie zudem über den internen Aspekt charakterisiert, dass sie über Jahrhunderte hinweg eine Präferenz für ›das Schwierige‹ in der Kunst entwickelt hat, dann sieht man, dass die historische Avantgarde sich nur von der tradierten sozialen Funktion der ›Hochkulturkunst‹ distanziert hat. Sie wollte nicht mehr die gesellschaftlichen Eliten repräsentieren – was ihr genau bis zu dem Moment gelang, in dem ihre Arbeiten in den Museen ausgestellt wurden, auf dem Kunstmarkt hohe Preise erzielten, Literaturpreise gewannen oder in Donaueschingen zur Aufführung kamen. Die Avantgarde geht aber gerade keine Allianz mit der Populärkultur ein, wenn sie Gebrauchsgegenstände zu Kunstwerken erklärt, wenn sie propagiert, dass jeder Mensch ein Künstler sei, oder wenn sie ihre Gemeinde darauf einschwört, dass es keine interessantere Musik als den Straßenlärm gäbe. Der Normalbürger, der sein Geld nicht im Kunstsystem verdient und nicht kunstsozialisiert wurde, ist der Letzte, der ein Readymade als ein Kunstwerk und vier Minuten und dreiunddreißig Sekunden ›Stille‹ als Musik akzeptiert. Insofern hat die historische Avantgarde mit der ›Hochkulturkunst‹ eigentlich nicht gebrochen, sondern sie unter negativem Vorzeichen fortgesetzt: Die Avantgarde war ›Hochkulturkunst‹ im Legitimationskontext einer Negativitätsästhetik.

Postmodernisierung der Hochkultur

Zu einer Postmodernisierung kam es seit den 1970er-Jahren in allen Künsten, wobei der Bezugspunkt hierfür immer die Kunst der Klassischen Moderne und der historischen Avantgarde war. Die moderne Kunst verstand sich nicht nur in einem emphatischen Sinne als ›neue‹ Kunst, sie folgte auch einer Negationslogik, welche ihr diesen Anspruch auf ›Neuheit‹ – das heißt: ›Modernität‹ – auch garantierte. ›Neu‹ war das, was sich über eine bestimmte Negation des Alten bzw. der traditionellen Künste ausweisen konnte, und diese Negation konnte sowohl Themen und Sujets oder Formen und Materialien als auch den traditionellen Kunstbegriff betreffen. Es wurde offensichtlich, dass sich der Neuheitsanspruch der modernen Kunst nicht mehr einfach durch diese Art von Negationen fortsetzen ließ, dass man in jedem Genre an einen Nullpunkt gerät – wie etwa bei John Cages *4'33''*, bei Robert Rauschenbergs

Ausradiertes Zeichnung von De Kooning, dem Schwarzen Quadrat von Kasimir Malewitsch oder der Fontaine von Marcel Duchamp. Spätestens am Ende der 1960er-Jahre ließ sich absehen, dass die Inklusion von neuen Materialien in die Kunst keinen ›Materialfortschritt‹ mehr hervorbringt, dass jede noch so radikale Grenzüberschreitung in den Künsten zu keiner weiteren Entgrenzung des Kunstbegriffs führt und dass die Strategien der Avantgarde im Mainstream der Kunstproduktion angekommen waren.

Die Leitidee der postmodernen Kunst lautete: Überbrückt den Graben zwischen Hoch- und Populärkultur, schließt die Lücke zwischen dem ›hohen‹ und dem ›niederen‹ Genre!² Die Aufhebung der Differenz von ›high‹ und ›low‹ war das Programm, das ästhetisch über das Einfügen von Zitaten aus der Populärkultur oder aus den traditionellen Künsten in die postmodernen Arbeiten eingelöst wurde. Bei eingehender Analyse kann man allerdings zu dem Schluss kommen, dass die postmoderne Kunst mit ihrer Überbrückungsstrategie genauso wenig wie die historische Avantgarde mit ihrer Versöhnungsstrategie mit der Hochkulturkunst vollständig gebrochen hat. Man sieht den Punkt, wenn man sich die postmoderne Strategie der »Doppelcodierung«³ anschaut, die darin bestand, durch besagte Zitate die Werke gleichermaßen anschlussfähig für Laien und Experten zu gestalten. In Wahrheit wurde und wird eine solche Doppelcodierung von den Laien und Experten aber sehr asymmetrisch erfahren. Die Laien reagierten nur auf die eine Seite des Codes, auf die ästhetische Oberfläche, die Experten hingegen sahen beide Seiten zugleich und konnten die ästhetische Oberfläche und die diskreten Verweise auf die Hochkultur goutieren. Dass die Referenzen auf die Kunst-, Musik- und Literaturgeschichte nur von denjenigen wiedererkannt werden können, die auch über das entsprechende historische Wissen verfügen, versteht sich von selbst. Noch schwieriger war es hingegen für das breite Publikum, die Inklusion von populären Sujets wie Suppendosen in die Malerei als einen Verweis zu lesen, der seinen Sinn aus der Negation der modernistischen Hintergrundästhetik wie der des Abstrakten Expressionismus gewinnt.

Mit anderen Worten: Auch die Postmodernisierung der Hochkulturkunst ließ – wie schon die Avantgarde – auf eine subtile Weise die Hochkultur intakt. Der Unterschied ist, dass das Publikum beim Anblick eines golden glänzenden Ballonhundes von Jeff Koons das schöne Gefühl vermittelt bekommt, es verstehe die zeitgenössische Kunst, wohingegen es vor Duchamps ausgestelltem Urinal mit der unguenen Empfindung nach Hause geschickt wird, es habe von moderner Kunst keine Ahnung. Man könnte Koons aber auch schon als Vorzeichen einer Entwicklung deuten, durch welche die Kunst tatsächlich aus ihrer Verankerung in der Hochkultur gerissen wird, wo die tonnen- und millionenschweren Hochglanzplastiken aus allen kunstgeschichtlichen Verweisungszusammenhängen herausgelöst sind und sich auch nicht länger von

der historischen Avantgarde zu emanzipieren versuchen. Bei Koons ist inzwischen ein Kippunkt erreicht: Man sieht ein Extremwerk der Postmoderne und zugleich nichts weiter als ein aufgeblasenes Produkt der Populärkultur. Hier realisiert sich letztendlich der Anspruch vieler postmoderner Künstler, die schon immer behauptet haben, ihre Werke hätten keinen tieferen Sinn und wollten nichts weiter sein als das, was sie – oberflächlich betrachtet – sind.

Demokratisierung der Hochkultur

Das gesamte 20. Jahrhundert über testet die ›Hochkulturkunst‹ ihre Grenzen aus – sie kreuzt die Grenze von Kunst und Leben, sie überschreitet die Grenze zur Populärkultur und sie stellt die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst infrage. Dies hat keineswegs dazu geführt, dass sich diese Grenzen mit der Zeit einfach aufgelöst hätten oder immer durchlässiger geworden wären. Stattdessen wurden die Grenzlinien verschoben und haben sich früher oder später restabilisiert. Das Dispositiv der ›Hochkulturkünste‹, jenes Netzwerk aus Institutionen und Diskursen, das sie trägt, hat sich kaum verändert.⁴ Die Zahl der Akteure blieb stark limitiert und die Inklusions- und Exklusionsregeln wurden von den Kunstinstitutionen strikt kontrolliert. Jede noch so radikal grenzüberschreitende künstlerische Bewegung konnte vom Museums-, Literatur- oder Musikbetrieb am Ende doch wieder als ›Hochkulturkunst‹ absorbiert werden.

Wenn sich in den letzten Jahrzehnten dennoch Auflösungserscheinungen in der ›Hochkultur‹ beobachten lassen, dann hat dies weniger mit den kunstinternen Entwicklungen zu tun, als mit Veränderungen, die ihr Umfeld betreffen. Auch wenn die Charakterisierung metaphorisch bleibt, so lässt sich die Entwicklung vielleicht am treffendsten als eine *Demokratisierung* der ›Hochkulturkünste‹ beschreiben.

In den westlichen Demokratien avancieren ›der Künstler‹ und ›die Künstlerin‹ zur idealtypischen Lebensform, insofern sich in ihnen am prägnantesten das Ideal des freien, sich selbst verwirklichenden Individuums zeigt. Entsprechend gibt es ein intrinsisches Motiv, dass sich mehr und mehr Menschen für diese Existenzform entscheiden und in der Gesellschaft das allgemeine Interesse an den Künsten wächst. Zudem verbessern sich in den westlichen Wohlstandsgesellschaften auch die ökonomischen Spielräume, ein Künstlerdasein zu führen, und zwar sowohl für die Wohlhabenden als auch für die Armen in der Gesellschaft. Die einen leben von ihrem Vermögen und dem Einkommen der Ehepartner; die anderen haben einen Nebenjob und verzichten auf die alten Statussymbole wie Auto, Haus und Kinder,

und es gibt, wie in den skandinavischen Ländern, eine Form des subventionierten Staatskünstlertums.

Für die Frage, ob es zu einer Demokratisierung der ›Hochkulturkünste‹ kommt, ist es nicht ausschlaggebend, ob sich jemand eine Existenz als Künstler aufgebaut hat, sondern ob er sich die Identität eines Künstlers zuschreiben kann. Wie jemand sein Geld verdient und wie aufwendig oder bescheiden sein Lebensstil ausfällt, ist für die Kunst sekundär. Entscheidend ist, dass man als Künstler, Komponist und Schriftsteller ein Werk vorweisen kann, das sich in einer Galerie ausstellen, in einem Konzert aufführen oder als Text publizieren lässt. Diese Möglichkeitsbedingungen der Identitätskonstruktion haben in den letzten Jahrzehnten einen starken Wandel erfahren, denn infolge der digitalen Revolution fallen hierfür viele Barrieren weg: Mit dem Computer und dem Internet kann im Prinzip jeder seine Arbeiten dokumentieren, präsentieren und öffentlich zugänglich machen. Dieser Zugang zur Öffentlichkeit war für die Hochkultur nicht selbstverständlich, sondern wurde bislang von Institutionen wie Kunsthochschulen und Musikhochschulen, Museen, Galerien, Musikfestivals, Musikverlagen, Konzerthäusern, Orchestern, Literaturpreisen, Literaturverlagen und vielen mehr strikt reguliert. Die Hochkulturinstitutionen bestimmen nach wie vor über den Erfolg eines Künstlers, Komponisten und Schriftstellers, aber – und das ist der entscheidende Punkt – sie kontrollieren nicht mehr seine Identität. Solange die Werke eines Künstlers nicht öffentlich wahrnehmbar sind, so lange gibt es auch nicht die Möglichkeit, diese Identität zu bestätigen; es gab höchstens die Chance, dass der zu Lebzeiten verkannte Künstler im Nachhinein entdeckt wird. Das Aufkommen von Websites, Blogs, Videoportalen und sozialen Netzwerken bietet nunmehr jedem die Möglichkeit, seine Arbeiten als Kunst und sich selbst als Künstler darzustellen. Nach demselben Prinzip schafft die digitale Revolution auch bei der Produktion von Kunst eine Vielzahl von Nebenwegen und Umwegen zu den traditionellen Hochkulturinstitutionen, etwa wenn Komponisten ohne die Hilfe von Musikverlagen ihr eigenes Notenmaterial und ihre Einspielungen über Samples herstellen können, wenn Schriftsteller ihre Texte im Internet publizieren und Leserkommentare in ihre Geschichten einfließen lassen oder wenn Künstler ihre Werke mit Hilfe von 3D-Drucktechnologien in Kleinserien herstellen und an Galerien vorbei online vermarkten. Theoretisch könnte man hier von einer Entinstitutionalisierung der ›Hochkultur‹ sprechen, wenn die traditionellen Institutionen immer weniger definieren können, wer zum exklusiven Kreis der ›Hochkultur‹ gehört und wovon sie sich unterscheidet.

Wie gesagt: Diese Entinstitutionalisierung schafft keinen Erfolg, aber Identität. So lässt sich auch erklären, weshalb speziell in den letzten Jahrzehnten die Anzahl

von aktiven Künstlern sprunghaft zugenommen hat. In gerade einmal 15 Jahren ist die Zahl erwerbstätiger bildender Künstler in Deutschland von 81 000 im Jahre 1993 auf 180 000 im Jahr 2008 gestiegen.⁵ Vergleichbare Untersuchungen bei Komponisten und Schriftstellern dürften ähnliche Zuwächse zeigen, wobei in Zukunft nicht einmal strikte Zugangsbeschränkungen zu den Musikhochschulen, Kunsthochschulen und Literaturinstituten diese Entwicklung stoppen könnten. Auch diese Ausbildungsstätten werden von einem Entinstitutionalisierungsprozess erfasst, insofern das Fachwissen – das bis vor Kurzem noch Geheimwissen war, welches sich nur auserwählte Meisterschüler in Meisterkursen aneignen konnten, – zum Teil schon nicht mehr relevant ist und zum Teil im Internet frei zugänglich wird.

Das Argument ist also, dass es im Zuge der digitalen Revolution zu einer Entinstitutionalisierung der ›Hochkultur‹ kommt, die sich zuallererst in dem Phänomen niederschlägt, dass es in diesen Kunstszenen nun viel mehr Akteure gibt, die miteinander um die stets zu knappen Ressourcen konkurrieren. Zudem führt der ubiquitäre virtuelle Zugang zur Hochkulturkunst dazu, dass sich mit einem Klick Klassenbarrieren, Sprachbarrieren, Kulturbarrieren, Bildungsbarrieren und die Barrieren zwischen den ausdifferenzierten Kunstsparten überbrücken lassen, sodass nicht nur die Zahl der Produzenten, sondern auch die Zahl der möglichen Rezipienten exponentiell zunimmt. Selbst in der Neuen Musik erzielen heute Komponisten wie Ligeti oder Stockhausen YouTube-Abrufzahlen wie mittelerfolgreiche Popstars; und auf der *documenta* in Kassel oder der *Biennale* in Venedig reisen die Besucher zu Hunderttausenden an. Die Hochkultur wird bei solchen Großveranstaltungen selbst Teil jener Kulturindustrie, von der sie sich immer abgegrenzt hatte. Beide Tendenzen zusammengenommen – dass es immer mehr Künstler und immer mehr Kunstinteressierte in den Gefilden der Hochkultur gibt – führen zu einer globalen Demokratisierung der Hochkultur.

Ich glaube nicht, dass sich diese Entwicklung irgendwie ausbremsen lässt oder dass sie von selbst zum Stillstand kommen wird, da sie Teil eines viel umfassenderen gesellschaftlichen Transformationsprozesses ist, bei dem die Digitalisierung der Arbeits- und Lebenswelt zu einer Schwächung vieler tradierter Institutionen führen wird. Zudem ist eine Demokratisierung der ›Hochkultur‹ ein intrinsischer Wert demokratisch verfasster Gesellschaften, gegen den man eigentlich nur opponieren kann, wenn man das politische Prinzip infrage stellen würde. Ich halte die Demokratisierung der Hochkulturkünste für eine notwendige Entwicklung, die allerdings den Keim zur Selbstdestruktion in sich trägt.

Letztendlich spielen hier zwei Prozesse zusammen, die nicht denselben Ursprung haben und in den meisten Sparten auch zeitlich versetzt in Kraft treten: die

Postmodernisierung und die Demokratisierung der ›Hochkulturkünste‹. Die Postmodernisierung betrifft die immanente Ausdifferenzierung der Künste. Sie beruht auf einer Kritik aller nur denkbaren Wertekriterien der Moderne und führt letztendlich zu einem Zustand der normativen Indifferenz des Kunstsystems. Die Künste operieren in einem Wertevakuum, in dem sich keine verbindlichen qualitativen Gesichtspunkte mehr formulieren lassen, wie dies etwa in Bezug auf den Kubismus, die Zwölftonmusik oder die Konkrete Poesie möglich war. Das heißt nicht, dass sich damit automatisch ›schlechte Kunst‹ durchsetzen würde, sondern zunächst einmal nur, dass die künstlerischen und kuratorischen Entscheidungen nicht mehr wie in der Moderne diskursiv gestützt und legitimiert werden. Es kann durchaus sein, dass eine Kunstszene sich in einem postmodernen Umfeld noch über Jahrzehnte an den gleichen strengen Standards wie einst die Avantgarde orientiert. Die Postmodernisierung führt auch nicht einfach zum Verstummen der Diskurse und Kontroversen in den Künsten, sondern sie verändert den Reflexionsstil der Kunstkritik. Diese kompensiert den Verlust ihres Urteilsvermögens mit der Ausbildung eines spezifischen Jargons, für den man den schönen Namen *International Art English* gefunden hat.⁶ Kunstkritik, der ihre Kriterien abhanden kamen, flüchtet sich in die Rhetorik.

Die normative Indifferenz der Postmoderne verändert nicht nur das Sprachspiel der Kunstkritik, sondern auch die sozialen Strukturen des Kunstsystems. Zwar ist die gesellschaftliche Autonomie der Kunst – ihre Autonomie erster Ordnung – nicht durch direkte politische, religiöse oder wirtschaftliche Einflussnahmen gefährdet, aber es kommt zu einer Fremdbestimmung innerhalb der autonomen Kunstszene selbst, das heißt, zu Heteronomieerscheinungen zweiter Ordnung.⁷ Wenn die Kunstkritik auf keine qualitativen kunstimmanenten Kriterien mehr zurückgreifen kann, dann werden vermehrt kunstfremde Gesichtspunkte in diese Argumentationslücke einspringen und bei allen Entscheidungen den Ausschlag geben. An manchen Stellen wird es dann nur noch um Geld und Einfluss gehen, in der Regel wird man aber mit Wertvorstellungen konfrontiert, die institutionell fest verankert und durch nichts zu erschüttern sind. Die postmoderne Indifferenz führt nicht in einen Zustand, in welchem die Akteure ihre eigene Position permanent in Frage stellen und flexibel ihre Überzeugungssysteme ändern, sondern in einen hochkompetitiven Pluralismus von inkommensurablen Standpunkten. Insofern kann auch die ›schwierige Kunst‹, welche in der Produktion und Rezeption anspruchsvoll ist, unter dem Paradigma der Postmoderne Bestand haben – es ist eben eine Position unter vielen, die alle gleichberechtigt erscheinen. Die ›Hochkultur‹ wird durch diese Art von Pluralismus nicht gefährdet, sie kann den Status quo einfach dadurch aufrechterhalten, dass sie weiterhin so agiert wie bisher und sich auf Gewohnheit und Tradition beruft.

Erst wenn die ›Hochkultur‹ nicht nur einer Postmodernisierung, sondern auch einer Demokratisierung ausgesetzt ist, kommt es in ihr zu einer massiven Ersetzung von Qualitätskriterien durch Quantitätskriterien. Anschaulichstes Beispiel hierfür ist der in der bildenden Kunst zu beobachtende Marktmechanismus, dass der Rang eines Kunstwerks heute direkt durch den auf dem Auktionsmarkt erzielten Preis definiert wird.⁸ Die Kunstszenen, die im Pluralismus der Werte bislang ohne Mühe die Standards ihrer schwer vermittelbaren Kunst aufrechterhalten konnten, sind schwächer institutionalisiert und können deshalb auch nicht mehr so leicht von Netzwerken kontrolliert werden, die eine bestimmte politische, ästhetische oder kulturelle Position teilen. Stattdessen werden die Außendarstellung und die Vermittlung der Kunst umso wichtiger. Es kommt zu einer Aufwertung des Kulturmanagements, der Marketingstrategien und der Kunstagenten, die sich immer stärker am einzig objektivierbaren Erfolgskriterium, dem Publikumsgeschmack, orientieren bzw. die größtmögliche öffentliche Aufmerksamkeit erregen können.

Aber auch intern, das heißt in den Kunstszenen selbst, wird die ›schwierige Kunst‹ in die Defensive gedrängt. Sobald die traditionellen Zugangsbarrieren zu den ›Hochkulturkünsten‹ fallen und ihre Institutionalisierung schwächer wird, bilden sich auch hier Mechanismen aus, wie man sie eigentlich nur aus der Populärkultur kannte. Allein die größere und permanent wachsende Anzahl der Akteure führt in den bis dahin exklusiven und weitgehend geschlossenen Kunstszenen zu einer Situation, in welcher Karrieren kurzlebig werden und weniger nachhaltig sind, bei der es auf permanente Medienpräsenz und entsprechend auch auf permanente Produktion ankommt und wo es nicht länger ausreicht, das Interesse eines kleinen Fachpublikums zu wecken, sondern wo man mit den eigenen Arbeiten möglichst auch neue Publikumsschichten erreichen muss. Eine solche Öffnung der ›Hochkultur‹ ist in bestimmten historischen Momenten produktiv, wie etwa heute bei der Inklusion der Konzeptmusik in die Neue Musik, insgesamt birgt sie aber die Gefahr, dass sie sich in ihrem Betriebsmodus und auch in der öffentlichen Wahrnehmung nur noch in einem Punkt von der Populärkultur unterscheidet – dass sie weniger erfolgreich ist.⁹

Man hört heute aus den Enklaven der ›Hochkultur‹ die Klagen, dass nur noch der Mainstream gefördert werde, dass es zu einer immer stärkeren Kommerzialisierung der Künste komme und dass es kein Bewusstsein für Qualität gäbe usw. usf. Ich halte wenig davon, sich in dieser Situation über die Kunstfeindschaft der Politik oder über die Niveaulosigkeit des Publikums zu echauffieren, denn eigentlich handelt sich um ein Autonomieproblem, für das die Künste selbst verantwortlich sind. Eine effiziente Stellschraube, an der man der Ersetzung von Qualitäts- durch Quantitätskriterien gegensteuern könnte, sehe ich in der Ausbildung einer *autonomen Kunstkritik*.¹⁰

Autonome Kunstkritik

Die Kunstkritik ist längst das schwächste Glied im Kunstsystem, sie erfüllt im besten Fall noch eine Dienstleistungsfunktion für die Vermarktung von Künstlern, Literaten und Komponisten, erschließt aber kaum noch deren Werke. Die Frage, was die neue und aktuelle Kunst sei, wird in der Regel praktisch, das heißt, ohne allzu viel Reflexion, durch Kulturmanager, Festivalorganisatoren und Kuratoren entschieden. Solche kuratorischen Entscheidungen sind einer öffentlichen Meinungsbildung entzogen, sie bleiben intransparent und werden, selbst bei allem guten Willen der beteiligten Akteure, den ich unterstelle, früher oder später zu Heteronomie-Erscheinungen zweiter Ordnung führen.

Ich plädiere in dieser Situation für die Ausbildung einer *autonomen Kunstkritik*, die nicht etwa in den Tageszeitungen oder an den Universitäten angesiedelt ist, sondern in den Kunstszene selbst verankert sein sollte. Die Kunstkritik müsste ein legitimes Ausbildungsfach an den Kunst- und Musikhochschulen werden und in das Stipendien- und Preisesystem der jeweiligen Kunstsparten eingebunden sein. Vor allem aber müsste ein Weg gefunden werden, die Reflexion über Kunst öffentlich zu subventionieren, genauso wie man Kunstproduktion selbst öffentlich stützt. Nur auf diese Weise ließe sich eine gewisse Unabhängigkeit der Kunstkritik von den Kunstszene, über die sie schreibt und urteilt, gewährleisten. Gerade in einer postmodernen Situation, in der es keine verbindlichen Wertestandards mehr gibt, bedarf es eines Freiraums für die Kunstreflexion, in dem sie anspruchsvolle Beobachtungsperspektiven für die ›schwierige Kunst‹ konstruieren, diskutieren und austesten kann. Wenn es hier zu große Interessenskonflikte zwischen der Kunst und ihrer Kritik gibt, wird Letztere in die Rolle eines Dienstleisters gedrängt.

Selbst wenn sich eine ökonomisch und interessenpolitisch weitgehend autonome Kunstkritik etablieren ließe, wäre die grundsätzliche Frage weiterhin offen, ob und wie eine Kunstkritik nach dem Verlust von objektivierbaren Kriterien wie denen des Materialfortschritts, einer Entgrenzung der Künste oder der Inklusion von ›Nichtkunst‹ in den Kunstbegriff überhaupt noch zu kritischen Urteilen kommen kann. Die Möglichkeiten, Neuheit durch eine Negation von Tradition zu generieren, haben sich in den postmodernen Künsten weitgehend erschöpft. Mein Vorschlag lautet deshalb, auf ein Metakriterium zu setzen, und zwar auf das der *Polykontextualität*¹¹.

Es gibt eine Reihe von Analysegesichtspunkten, die man zu den Errungenschaften der Modernen Kunst im 19./20. Jahrhundert zählen kann und nach denen auch heute noch Kunstwerke beurteilt werden. Hierzu zählen: erstens die *Konzeptualität* eines Kunstwerks, mit dem es seinen eigenen Interpretationsspielraum definiert. Viel

stärker als bisher müsste dabei in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken, dass die Konzepte selbst eine Qualität besitzen, dass es mithin ›gute‹ und ›schlechte‹, ›starke‹ und ›schwache‹, ›innovative‹ und ›verbrauchte‹ Konzepte gibt. Im Zusammenspiel mit seinen Konzepten bleibt zweitens die *Ästhetik* der Werke ein entscheidendes Kriterium, wobei es jetzt nicht einfach darum geht, ob und wie das Werk gefällt, sondern um die ästhetische Kommunikation, die es provoziert. Hierbei stößt man bereits auf ein drittes Kriterium der Kunstkritik, nämlich den *Gehalt* oder auch den Weltbezug der Werke, der im Spannungsfeld von Konzeption und Ästhetik erst interpretativ erschlossen werden muss. Viertens wird gerade unterm Horizont der digitalen Revolution auch in Zukunft der Einsatz neuer *Technologien* in den Künsten einen wesentlichen Impuls zu ihrer Erneuerung liefern, ohne dass sich die Qualität der Kunst direkt an einem ›Materialfortschritt‹ festmachen ließe. Ein fünftes Kriterium wäre die *Reflexion* der Kunst auf ihre eigene Geschichte, da ein solches Eingedenken der Geschichte das einzige Mittel sein dürfte, mit der sich die Kunst vom Innovationsmodus der Populärkultur und der Mode unterscheiden kann, der letztendlich auf dem Vergessen von dem beruht, was es schon einmal gab.

Alle diese fünf Kriterien spielen in den zeitgenössischen Künsten mehr oder weniger noch eine Rolle, aber sie haben ihre Verbindlichkeit verloren, die sie zur Zeit der Klassischen Moderne oder der Avantgarde einmal besaßen. Ihnen fehlt inzwischen die Kraft der Negation, der Grenzüberschreitung und des Tabubruchs, sodass sie als Kriterien der Kunstkritik neutralisiert sind. Man kann ein Werk aber danach befragen, ob es als polykontexturales *schwieriges* Kunstwerk, sprich im komplexen Zusammenspiel dieser Einzelkriterien überzeugt.

Ausblick

Eine autonome Kunstkritik, die sich am Metakriterium der Polykontextualität orientiert, prägt eine starke Präferenz aus: eine Präferenz für die ›schwierige‹ Kunst, die im Traditionszusammenhang mit der traditionellen ›Hochkulturkunst‹ steht. Ich halte dieses Metakriterium für ausreichend stark, um damit einer Ersetzung von Qualitäts- durch Quantitätsstandards entgegenzusteuern, die mit einer allgemeinen Demokratisierung der ›Hochkulturkünste‹ einhergeht. Zugleich könnte und müsste auch die Grenze zur Populärkultur neu gezogen werden. Wenn sich die soziale Distinktion als latentes Merkmal von ›Hochkultur‹ abschleift, dann wäre der Gegenbegriff zur Populärkultur eigentlich nicht länger die ›Hochkultur‹, sondern eine Art ›Reflexionskultur‹. Mit ihrer Präferenz für das polykontexturale Kunstwerk erhöht

sie einerseits die kulturelle Anschlussfähigkeit für die ›schwierige Kunst‹. Andererseits entstehen so auch Chancen, ihre gesellschaftliche Funktion neu zu bestimmen. Mein Vorschlag wäre, das gesellschaftliche Bezugsproblem der ›schwierigen Kunst‹ in der Komplexität der modernen Gesellschaft selbst zu suchen, die permanent vor der Aufgabe steht, eine neue problemscharfe Selbstbeschreibung zu generieren. Die soziale Funktion der Kunst einer solchen Reflexionskultur läge dann in der *Provokation neuer Selbstbeschreibungen* der Gesellschaft.

Ich möchte meine Überlegungen mit einer Hypothese beschließen, für die ich an dieser Stelle keine Begründung liefern kann. Ich denke, dass die Transformation der traditionellen ›Hochkultur‹ in eine ›Reflexionskultur‹ zum harten Kern einer Europäischen Identität gehören könnte, nach der man auf dem alten Kontinent heute vergeblich sucht. Die Frage, ob in einer Demokratie – in der vom Prinzip her Mehrheitsentscheidungen getroffen werden – eine Kunst Bestand haben wird, die sich weiterhin als Gegenpol zur Populärkultur versteht, ist nicht nur für die zeitgenössischen Künste von Bedeutung, sondern auch für die Gesellschaft, in der sie eingebettet ist.

Anmerkungen

- 1 Diese soziale Repräsentationsfunktion von Hochkultur hat Pierre Bourdieu in seinem Hauptwerk: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt am Main 1982, herausgearbeitet.
- 2 Die Formulierung stammt von Leslie A. Fiedler, Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne, in: Wolfgang Iser (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, 57–74.
- 3 Zum Begriff der »Doppelcodierung«, s. ebd.
- 4 Eine Analyse des Hochkultur-Dispositivs Neue Musik findet sich in Harry Lehmann, *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz 2013, 9ff. Eine zentrale These des Buches ist, dass sich im Zuge der digitalen Revolution das bislang stark institutionalisierte Neue-Musik-System in eine nur noch schwach institutionalisierte Neue-Musik-Szene transformiert und dass sich infolgedessen auch der Begriff und die Idee der Kunstmusik verändern.
- 5 S. Sebastian Hofer, Kunst in Zahlen, in: *brand eins*. WirtschaftsMagazin, Schwerpunkt Kunst – Ausgabe 12/2009, 90.
- 6 Alix Rule, David Levine, International Art English. Zur Karriere der Pressemitteilung in der Kunstwelt, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, Heft 769/2013, 516–527. Wie die Kunstkritik ihren heutigen Jargon der Verklärung und Beschämung ausprägen konnte, zeigt Christian Demand in seiner wegweisenden historischen Studie *Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte*, Springer 2003.
- 7 Zur doppelten Unterscheidung einer Autonomie erster und zweiter Ordnung sowie einer Heteronomie erster und zweiter Ordnung siehe: Harry Lehmann, Zehn Thesen zur Kunstkritik, in: Ders. (Hg.), *Autonome Kunstkritik*, Berlin 2012, 11–35. Siehe insbesondere: These 5: Autonome Kunst ist in sich selbst heteronom, und These 6: Die postmoderne Kultur erzeugt eine Heteronomie zweiter Ordnung, ebd. 18–24.
- 8 Wolfgang Iser, Marktkunst. Über eine zeitgenössische Erscheinungsweise des Erhabenen, in: *Lettre Internationale* 89 (2010), 103.
- 9 Der Komponist Patrick Frank thematisiert die Ersetzung von Qualitäts- durch Quantitätskriterien in seiner Arbeit *The Law of Quality* und hat hierfür ein wunderbares Werbevideo produziert, in dem sich ein kleines Mädchen das Frühstücksbrötchen mit Marmelade vollöffelt und ihren vorwurfsvoll dreinblickenden Eltern erklärt: »Quantity is quality!«, s. Patrick Frank: *The Law of Quality – commercial 1*, <http://youtu.be/ySZf4xUTzE>
- 10 Zum Begriff einer autonomen Kunstkritik siehe ausführlich Lehmann, *Zehn Thesen zur Kunstkritik*, 11–35.
- 11 Zum Begriff des polykontextualen Kunstwerks siehe ausführlich Harry Lehmann, Komplexität und Kritik. Eine Modellanalyse anhand von Anatoly Osmolovskys *Rot Front – Leftover*, in: *springerin. Hefte für Gegenwartskunst*, Bd. XVIII, H. 3 – Sommer 2012, 54–57.