


Demokratisierung und Banalisierung

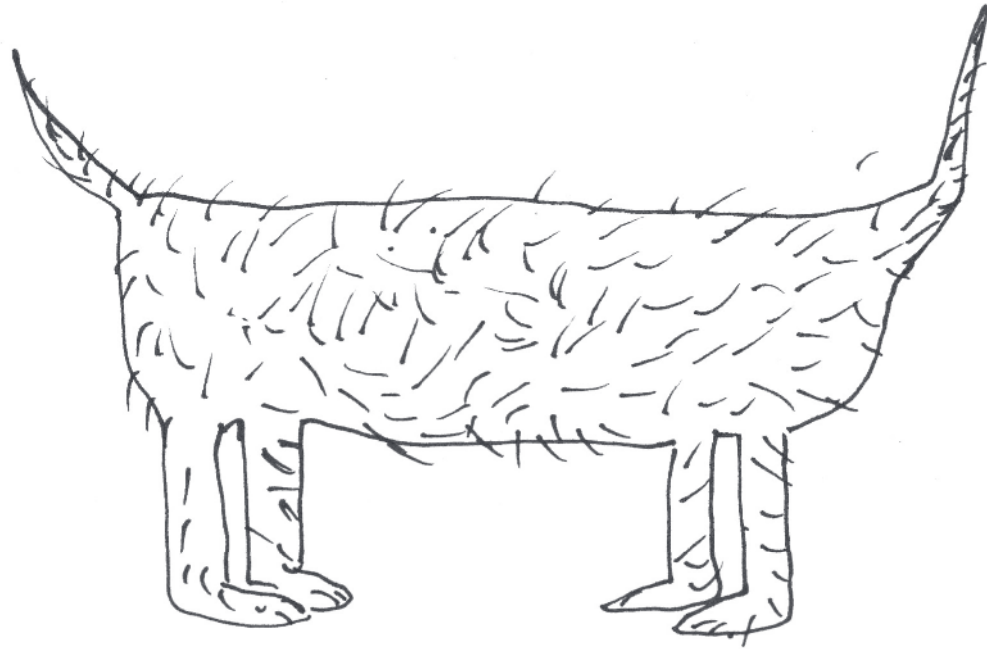
Ein Widerspruch in den Künsten

Harry Lehmann



Alle sollen Zugang zu Kunst und Kultur haben, es gibt theater- und museumspädagogische Angebote für Kinder, für Alte, für Blinde und für Menschen mit Behinderung. Jeder soll alles sehen und verstehen und am besten auch noch zu allem seinen Senf dazugeben können. Kulturbetriebe sollen sich mehr ihrem Publikum öffnen und ihm zuhören. Schön und gut. Was aber passiert dabei mit der Kunst? Wenn nur noch gezeigt wird, was massentauglich ist, verändert sich dann auch das Verständnis von Kunst? Gibt es bald nur noch „Kunst light“? Harry Lehmann versucht darauf eine Antwort zu finden.

„Doch wenn die ‚ernsten‘ und die ‚populären‘ Künste erst einmal dem gleichen Paradigma folgen, muss dann nicht die postmoderne Grenzüberschreitung zwischen U- und E-Kultur dazu führen, dass es am Ende nur noch populäre Kunst gibt?“



Es gibt mehrere Ursachen, weshalb es in den letzten Jahrzehnten zu einer nachhaltigen Demokratisierung der „Hochkulturkünste“ gekommen ist: die Readymades enthalten bereits die Beuys'sche Idee, dass jeder ein Künstler sei, die postmoderne Kunst führte vor, wie sich die Grenze zwischen populärer und elitärer Kunst überschreiten lässt, und die digitale Revolution senkt in allen Bereichen der Produktion, Distribution und Reflexion die Zugangsbarrieren zu den Enklaven der „Hochkulturkunst“.¹ Die Frage ist, ob dieser Demokratisierungsprozess zu einer immer stärkeren Banalisierung der Künste führen muss. Allein schon weil eine demokratisierte „Hochkulturkunst“ ihre traditionellen Distinktions- und Exklusionsmechanismen unterläuft und so auch keine „Hochkulturkunst“ im eigentlichen Sinne des Wortes mehr ist, soll an dieser Stelle von ihr nur in Anführungszeichen die Rede sein. Ein zentrales Theorem der Postmoderne war es, dass Neuheit in den zeitgenössischen Künsten kein Kriterium mehr für gelungene Kunst sei. Zweifel an der Allgemeingültigkeit dieser Aussage können bereits mit Blick auf die

Mode oder die Popmusik aufkommen. Letztendlich geht es immer um die neueste Mode und um den neuesten Trend, nur eben, dass diese Idee von Neuheit sich nicht länger an neuen Musikstilen wie Blues und Punk oder anhand solch revolutionärer Erfindungen wie dem Minirock und dem Hosenanzug zeigt. Was in der Popmusik aktuell angesagt ist, lässt sich sofort als Revival und Remix bekannter Stile identifizieren, und bei hundert verschiedenen Metal-Stilen führt sich jeder Innovationsanspruch selbst ad absurdum.² Auch in der Mode haben sich die Neuerungen weitgehend erschöpft, sodass man sich jede Saison „von neuem“ darauf verständigen muss, ob der Rock nun übers Knie oder unters Knie reichen soll. Genaugenommen wird mit diesem Wechsel der Moden in der Populärkultur schon lange nicht mehr der Anspruch verbunden, neue ästhetische Ausdrucksformen zu erfinden, sondern es handelt sich um frei verfügbare, wiederverwendbare und variierebare ästhetische Oberflächen, an denen sich im Idealfall ein neues Lebensgefühl artikulieren kann. Die einzige Bedingung, die

erfüllt sein muss, ist, dass die Formen von heute sich im Kontrast zu den Formen von gestern wahrnehmen lassen. So gewinnt man durch den Zyklus der Mode leere Projektionsflächen, die sich wieder und wieder mit kulturellen Bedeutungen füllen lassen.

Das Ende des Materialfortschritts in den Künsten

Diese eng mit der Populärkultur assoziierte Rezeptionsweise hat sich seit den 1970er Jahren auch in den Künsten verbreitet. Die Einstellung, dass man die Kunst von allen objektivierbaren Geltungsansprüchen entlasten sollte und in ihr nicht mehr als den inszenierten Ausdruck eines Künstlersubjekts sehen könne, wurde typisch für die postmoderne Kunst. Der Grund für diesen Einstellungswandel liegt wie in der Populärkultur darin, dass sich Neuheit selbst in den avanciertesten Künsten nicht länger über ästhetische Innovationen – d.h. über neue Stilerfindungen, neue Ismen oder durch eine immer weiter fortschreitende Abstraktion – generieren lässt. Die Einsicht, dass man die historische Avantgarde weder fortsetzen noch überbieten kann, bedeutet zwar kein „Ende der Kunst“, aber doch ein „Ende des Materialfortschritts“ in den Künsten, weshalb ein Großteil der zeitgenössischen Kunst nun ebenfalls im Betriebsmodus der Mode operiert und dabei den Unterschied zur Populärkultur ganz praktisch einzuebnen beginnt.³

Der Anspruch auf Neuheit wurde in der Postmoderne nicht etwa aufgegeben (wie der Name „Post-Moderne“ suggeriert), sondern er wird anders als zu Zeiten der Klassischen Moderne eingelöst. Was neu ist in den Künsten und was neu ist in der Populärkultur, ist jeweils der neue Gehalt, der sich in der ästhetischen Erfahrung der Werke artikuliert. In beiden Kultursphären lässt sich gleichermaßen ein Paradigmenwechsel von einer Materialästhetik zu einer Gehaltsästhetik beobachten.⁴ Doch wenn die „ernsten“ und die „populären“ Künste erst einmal dem gleichen Paradigma folgen, muss dann nicht die postmoderne Grenzüberschreitung zwischen U- und E-Kultur dazu führen, dass es am Ende nur noch populäre Kunst gibt?

Im Prinzip lassen sich die beiden Kultursphären unter dem Paradigma der Gehaltsästhetik noch klar unterscheiden, und zwar in Bezug auf den Grad an Komplexität, mit der ein bestimmtes Thema ästhetisch verarbeitet wird. „Liebe“ ist sowohl in Schlagern als auch in der zeitgenössischen Oper ein zentrales Thema. Im ersten Fall wird eine unmittelbare Gefühlsreaktion, der „Sound der Liebe“ im Hier und Jetzt gesucht, im zweiten Fall klingt alles nicht nur anders, sondern das ganze Thema wird darüber hinaus in vielen verschiedenen Kontexten reflektiert.

Die Entwicklung von Kunstregimen

Es hilft wenig, wenn man heute kulturpessimistisch vor einer Banalisierung der Kultur warnt und einen Verlust von Qualitätsstandards beklagt. Solche Entwicklungen liegen auf der Hand, wenn die Kunst ihre traditionellen Distinktionskriterien von populär versus elitär, von Ernst und Unterhaltung, Kunst und Kommerz selbst annulliert und es zu einer allgemeinen Demokratisierung der „Hochkulturkünste“ kommt. Man kann aber versuchen, die kulturell verbrauchten Unterscheidungsmerkmale produktiv zu reformulieren. Hier wäre mein Vorschlag, von zwei verschiedenen Aufmerksamkeitsregimen zu sprechen: einem Regime der Spontaneität und einem Regime der Reflexion, unter denen die Künste operieren können. Beide Kunstregime haben ihren je eigenen Wert und ihre je eigene gesellschaftliche Funktion. Zudem könnte so die Demokratisierung der „Hochkulturkünste“ nicht mehr so einfach gegen die Populärkünste ausgespielt werden. Die westlichen Demokratien besitzen keine immanente Präferenz für das anspruchsvolle und schwierige Kunstwerk, sondern es gehört wohl eher zu ihren konstitutiven Werten, den Gegensatz von Einfachheit und Komplexität auszuhalten.

Wenn sich in den „Hochkulturkünsten“ heute ein Gefühl des Substanzverlustes einstellt, dann deshalb, weil die Kunst in ihrer postmodernen Phase nicht nur die Barrieren zur Populärkunst niedrigerissen hat, sondern sich parallel dazu ein latentes, aber tief sitzendes Ressentiment gegenüber komplexen, schwierigen und reflektierten künstlerischen Arbeiten entwickeln konnte. Die Thematisierung des Banalen funktioniert aber schon lang nicht mehr als subversive, (post)avantgardistische Geste, sondern wird heute einzig und allein deswegen präferiert, weil sich damit schnell eine größere Öffentlichkeit erreichen lässt. Letztendlich fehlt es den zeitgenössischen Künsten an einer unabhängigen, autonomen Kunstkritik, die sich darauf spezialisieren könnte, die Anschlussfähigkeit von schwierigen polykontextuellen Werken in Texten und Analysen experimentell herzustellen.⁵

Harry Lehmann, Philosoph, veröffentlichte zuletzt eine Kunstphilosophie (Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie, Paderborn: W. Fink 2016). Mit seiner Musikphilosophie (Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie, Mainz: Schott Music 2013) prägte er wesentlich den Diskurs in der zeitgenössischen Kunstmusik. Nach einer Promotion mit der Arbeit zur systemtheoretischen Kunsttheorie (Die richtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann, München: W. Fink 2006) publizierte er zahlreiche Essays und Aufsätze über zeitgenössische Kunst, Literatur und Neue Musik in Zeitschriften wie Merkur, Lettre International, springerin, Neue Zeitschrift für Musik und Sinn & Form.

1 Vgl. H. Lehmann: Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie, Mainz: Schott Music 2013, S. 77-82.

2 Siehe J. Kreidler: „Einleitung in die Musiksoziologie“

3 So etwa die Ausstellung von Giorgio Armani im Guggenheim Museum New York im Jahr 2000.

4 siehe H. Lehmann: Gehaltsästhetik. Eine Kunstphilosophie, Paderborn: W. Fink 2016.

5 „Komplexität und Kritik“. Eine Modellanalyse anhand von Anatoly Osmolovskys „Rot Front – Leftover“, in: springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Band XVIII Heft 3 – Sommer 2012, S. 54-57; „Die Demokratisierung der Hochkultur. Über die Leerstelle einer autonomen Kunstkritik“, in: Die Salzburger Festspiele, hg. v. M. Fischer, Salzburg: Verlag Anton Pustet 2014, S. 144-155; „Zehn Thesen zur Kunstkritik“, in: Autonome Kunstkritik, Berlin: Kadmos 2012, S. 11-35.