

Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.) durch die Philosophische Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Dissertation zum Thema:

TRANSFORMATION UND VERMITTLUNG

Über den gegenwärtigen Wandel ästhetischer Wertungen, Rezeptionen und Formen als Grundlage für eine Theorie der Transformierten Literatur.

Doktorand: Marcus Maida
Grabenstr. 40
A-8010 Graz
ÖSTERREICH
Email: hoteldiscipline@gmx.net

Betreuender Professor und Erstprüfer:
Prof. Dr. Wilhelm Gössmann,
Universität Düsseldorf
Zweitprüfer:
Prof. Dr. Peter Matussek
Universität Düsseldorf

Tag der Disputation: 4. November 2008

Ich erkläre hiermit, dass ich die vorliegende Arbeit ohne Hilfe Dritter und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen (einschließlich des Internets) direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.
Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Graz, 20. 6. 2008

Mein Dank gilt Prof. Dr. Wilhelm Gössmann für seine aufmerksame und tolerante Begleitung des ersten Konzepts der Arbeit im Jahre 1991 bis zu dessen thematischer Umwandlung im Jahre 2003 sowie für sämtlichen fachlichen Rat und Unterstützung. Ebenso gilt mein Dank Prof. Dr. Peter Matussek für seine Aufgeschlossenheit und wissenschaftliche Neugierde, sich dem Thema als Zweitprüfer anzunehmen, sowie für fachlichen Rat und Unterstützung.

Mein Dank gilt weiterhin vor allem meiner begnadeten und unbestechlichen Frau und Korrekturleserin Christine Braunersreuther für ihre unschätzbare Hilfe bei Korrektur, Redaktion und grafischer Gestaltung und Setzung der Arbeit, ebenso wie für inhaltliche Diskussionen und Hinweise. Ebenso danke ich vielen Freunden, Bekannten und Kollegen für unzählige Diskussionen, namentlich Prof. Arthur Kroker, Prof. Dr. Siegfried Zielinski und Dr. Marcus S. Kleiner. Nicht zuletzt danke ich Barbara, Thomas und Vera für Vertrauen, Hilfe und Unterstützung.



Titianias Erwachen in Bärensocken

Montage von Marcus Maida und Christine Braunersreuther
auf der Grundlage von Johann Heinrich Füsslis „Titianias Erwachen“
(1785 – 1790), 222 x 280 cm, Öl auf Leinwand,
Kunstmuseum Winterthur

INHALTSVERZEICHNIS

INTRODUKTION.....	1
1. KULTUR, STRUKTUR UND TRANSFORMATION. GRUNDSÄTZLICHE ÜBERLEGUNGEN ZUR BESCHREIBUNG DES WANDELS KULTURELLER SYSTEME UND ÄSTHETISCHER WERTUNGEN.....	11
2. ZWEI ÄSTHETISCHE PARADIGMENKONFLIKTE IN DER KULTUR DER GEGENWART	25
2.A. SCHRIFTKULTUR VS. BILDKULTUR.....	25
2.A.1. <i>Ikonen, Mythen, Images</i>	33
2.B. E-KULTUR VS. U-KULTUR	42
3. KLASSISCHE NEUERE KULTURTHEORIEN	61
3.A. ANALYSEN DES SPANNUNGSFELDES VON KULTUR, GESELLSCHAFTSTHEORIE, ÖKONOMIE, TECHNIK UND ÄSTHETISCHEN WERTUNGEN.....	61
3.B. DIE KULTURINDUSTRIEHESE VON MAX HORKHEIMER UND THEODOR W. ADORNO.....	64
3.C. WALTER BENJAMINS KUNSTWERKAUFSATZ UND DESSEN BEDEUTUNG FÜR EINE POSTAURATISCHE ÄSTHETIK.....	70
3.D. ÄSTHETIK ALS SOZIALE DISTINKTIONSFORM BEI PIERRE BOURDIEU.....	76
3.E. DIE WICHTIGKEIT VON DISSIDENTEN DISKURSEN UND MEDIENWISSENSCHAFTLICHEN ANSÄTZEN FÜR DIE ÄSTHETIK.....	78
3.F. DIE CULTURAL STUDIES ALS DER AKTUELL WICHTIGSTE IMPULS FÜR DIE ÄSTHETISCHE WISSENSCHAFT.....	81
4. DIE MARGINALISIERUNG DER LITERATUR.....	90
4.A. DER LEBENDIGE TOD DER LITERATUR UND IHRE UNSICHTBARKEIT.....	92
4.B. ‚DIE LITERATUR‘ ALS GLOBALSTRUKTURELL DIFFERENTES SYSTEM.....	97
4.C. DIFFERENZÄSTHETIK UND UNIVERSALÄSTHETIK.....	101
4.D. DAS BUCH ALS RÜCKLÄUFIGES KULTURPRODUKT.....	104
4.E. DIE STELLUNG DES BUCHES IM GEGENWÄRTIGEN KULTURELLEN ALLTAG.....	108
5. PRESSE- UND BÜHNENKULTUR: ZUR GEGENWÄRTIGEN TRANSFORMATION TRADITIONELLER TEXTVERBUNDENER KULTURSYSTEME.....	119
5.A. DER EINFLUSS VON MEDIENFUSIONEN UND -KONZENTRATIONEN AUF DIE ÄSTHETISCHEN PARAMETER KULTURELLER SYSTEME.....	119
5.B. TRANSFORMATIONEN IN DER ZEITUNGSKULTUR	125
5.C. TRANSFORMATIONEN IN DER BÜHNENKULTUR.....	137
6. DER PUBLIKUMSDISKURS	160
6.A. DER PUBLIKUMSDISKURS ALS EIN ZENTRALER TEIL DER ÄSTHETISCHEN ANALYSE.....	161
6.B. DIE WICHTIGKEIT VON SO GENANNTEN AUSSERLITERARISCHEN KONTEXTEN FÜR DIE LITERARISCHE ANALYSE.....	181
6.C. HISTORISCH-KRITISCHE KONTEXTUALISIERUNG STATT ÜBERHISTORISCHER TEXTSUBSTANZ SOWIE ANERKENNUNG STATT NEGATION DER MEDIALEN KLISCHEES, IMAGES UND BILDER VON LITERATUR IM PUBLIKUMSDISKURS.....	191
6.D. DER AKTUELLE DEMOGRAPHISCH-STATISTISCHE WANDEL BEIM KULTURPUBLIKUM.....	200
7. POPULÄRE FORMEN DER LITERATURVERMITTLUNG	208
7.A. BUCHBEZOGENE POPULÄRE FORMEN DER LITERATURVERMITTLUNG AN DEN BEISPIELEN TV UND SCHULDIDAKTIK.....	208
7.B. POPULÄRE FORMEN DER LITERATURVERMITTLUNG ÜBER DAS MEDIUM ‚BUCH‘ HINAUS: VOM LITERATURTELEFON ZUM HÖRBUCH.....	224

8. DER WANDEL INTELLEKTUELLER ROLLENBILDER	236
8.A. DER TYPUS DES BILDUNGS-INTELLEKTUELLEN DER KLASSISCHEN MODERNE ALS VERMITTLER VON ÄSTHETISCHEN UND GESELLSCHAFTLICHEN PROZESSEN UND SEINE GEGENWÄRTIGE SITUATION.....	236
8.B. NEUE TYPEN VON INTELLEKTUALITÄT UND WERTUNGSWANDEL IN DER INTELLEKTUELLENKULTUR.....	257
8.C. CHARISMATISCHE BRÜCHE IN DER KLASSISCHEN INTELLEKTUELLENKULTUR DURCH MEDIENAKKURATE OPINIONLEADER, POPULISTISCHE INTELLEKTUELLE UND DIE BOBO-KULTUR.....	267
9. DAS ZERRBILD DES BANALEN UND TRIVIALEN	288
9.A. ZEITGENÖSSISCHE GRUNDBEDINGUNGEN DER ÄSTHETISCHEN KATEGORIEN DES BANALEN UND TRIVIALEN UND DEREN STRATEGIEN DER ANWENDUNG.....	290
9.B. COMIC-KULTUR.....	299
9.C. SCIENCE-FICTION-LITERATUR.....	309
9.D. FANTASY-LITERATUR.....	311
9.E. KRIMINAL-LITERATUR.....	313
9.F. DIE DISKREDITIERUNG VON LITERATUR ALS BANAL- UND TRIVIALLITERATUR.....	317
9.G. DAS ÄSTHETISCHE ZERRBILD DES BANALEN UND TRIVIALEN.....	326
9.H. DIE MÖGLICHKEIT EINER INDIFFERENTEN ÄSTHETISCHEN WAHRNEHMUNG.....	336
10. AUF DEM WEG ZU EINER OFFENEN GEISTES- UND KULTURWISSENSCHAFT	351
10.A. NEUE VORAUSSETZUNGEN UND DEFINITIONEN FÜR DAS SYSTEM DER LITERATUR: DER BEGRIFF DER TRANSFORMIERTEN LITERATUR.....	351
10.B. DIE NOTWENDIGE ERNEUERUNG DER GEISTESWISSENSCHAFTEN UND DAS KONZEPT EINER ERWEITERTEN UND SICH SELBST ERWEITERNDEN LITERATURWISSENSCHAFT.....	358
10.C. EIN NEUES SELBSTVERSTÄNDNIS VON LITERATURWISSENSCHAFT UND EIN NEUES VERSTÄNDNIS VON LITERATUR.....	376
11. DER ÄSTHETISCHE WAHRNEHMUNGS- UND WERTUNGSWANDEL: ZUM GEGENWÄRTIGEN WANDEL ÄSTHETISCHER REZEPTION UND PERZEPTION. . .	385
11.A. DIE DE-KONZENTRATION ALS ÄSTHETISCHE REZEPTIONSFORM.....	385
11.B. NEUARTIGE TECHNIKEN DER GEGENWÄRTIGEN KULTURREZEPTION.....	398
11.C. ZUM WANDEL DER GEGENWÄRTIGEN GESELLSCHAFTLICHEN DEFINITION VON KUNST UND KULTUR.....	406
11.D. DIE BEDEUTUNG DER TRANSFORMATORISCHEN KONVERGENZ FÜR DEN GEGENWÄRTIGEN ÄSTHETISCHEN WERTUNGSWANDEL.....	414
11.E. WANDLUNGS- UND ERNEUERUNGSFAKTOREN ÄSTHETISCHER SYSTEME.....	422
12. DIE POPKULTUR ALS ÄSTHETISCHES SYSTEM	430
12.A. DIE BEDEUTUNG DER POPKULTUR FÜR DEN GEGENWÄRTIGEN ÄSTHETISCHEN DISKURS.....	430
12.B. GRUNDLEGENDE EIGENSCHAFTS-, FUNKTIONS- UND WIRKUNGSPARAMETER DER POPKULTUR UND DIE VIER PHASEN DER ENTWICKLUNG ÄSTHETISCHER SYSTEME.....	435
12.C. DAS WIRKEN DER TRANSFORMATORISCHEN KONVERGENZ HINSICHTLICH DER SYSTEME VON POP- UND E- BZW. HOCHKULTUR.....	443
12.D. POPKULTUR IM ZEITGENÖSSISCHEN FEUILLETON: ZUM WANDEL ÄSTHETISCHER WERTUNGEN UND PRÄSENTATIONSFORMEN.....	448
12.E. DIE TRANSFORMATORISCHE KONVERGENZ DER SYSTEME POP- UND HOCHKULTUR.....	452
13. DIE AURATISCHE LITERATUR	467
13.A. DEFINITIONEN UND ERSCHEINUNGSFORMEN DER LITERATUR UND DER BEGRIFF DER AURA.....	468
13.B. DER GESTUS UND DAS IMAGE DER LITERATUR: ‚DAS GUTE BUCH‘ – DIE LITERATUR UND DAS QUALITATIVE.....	480
13.C. DIE ANWALTSCHAFTLICHE LITERATURKRITIK.....	491
13.D. LITERATUR-LITERATUR UND LITERATUR, AURATISCHE UND TRANSFORMIERTE LITERATUR.....	501
13.E. VOM ZEITGEMÄSSEN LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN UMGANG MIT DER ZEITGENÖSSISCHEN AURATISCHEN LITERATUR	509

13.F. DIE GENRES DER SLAM- UND POPLITERATUR: VARIATIONSMODELLE DER AURATISCHEN LITERATUR.....	515
13.G. POPLITERATUR ALS INTERNATIONALES PHÄNOMEN.....	527
13.H. SCHLUSSBETRACHTUNGEN ZUR AURATISCHEN LITERATUR	535
14. DIE TRANSFORMIERTE LITERATUR	540
14. A. ZUM GRUNDLEGENDEN SOZIOÄSTHETISCHEN WANDEL DES BEGRIFFES VON ‚LITERATUR‘.....	541
14.B. DIE SINNLICHKEIT DER BUCHLITERATUR UND DAS FLIMMERN DER MONITORE: DAS BIBLIOTHEKARISCHE.....	545
14.C. DIE DIGITALE BIBLIOTHEK IN DER DISKUSSION.....	564
14.D. LITERATUR UND IHRE TRANSFORMATIONEN IM MEDIALEN UND DISKURSIVEN SYSTEM.....	575
14.E. POWERBOOK: ELEKTRONISCHE UND DIGITALE LITERATUR.....	583
14.F. ERSTE FORMEN DER TRANSFORMIERTEN LITERATUR: SMS-LITERATUR UND CELLPHONE-NOVELS.....	597
15. COMPUTERSPIELE ALS ÄSTHETISCHES MEDIUM UND IHRE ROLLE IN DER ERWEITERUNG UND NEUDEFINITION DES TRADITIONELLEN LITERATURBEGRIFFES.....	618
15. A. ZUR TRANSFORMATION LITERARISCHER FORMEN.....	619
15.B. DIE DISKUSSION UM COMPUTERSPIELE ALS KULTURELLES UND DIDAKTISCHES MEDIUM.....	627
15.C. COMPUTERSPIELE ALS ÄSTHETISCHES MEDIUM UND ALS TRANSFORMATIONSMÖGLICHKEIT LITERARISCHER GRUNDLAGEN	646
15.D. NEUE FORMEN VON ROLLENSPIELEN ALS VORBEREITUNG AUF DIE TRANSFORMIERTE LITERATUR: CHATROOMS, MUDS, AVATARSPIELE UND DER TRAUM VON VIRTUELLEN REALITÄTEN.....	664
16. LITERATUR UND DIE NEUEN REALITÄTEN.....	687
16.A. INNOVATIONEN UND TRANSFORMATIONEN IN DER GEGENWÄRTIGEN COMPUTERSPIELKULTUR.....	688
16.B. ZUR BESCHREIBUNG DER TRANSFORMATORISCHEN KONVERGENZ: MÖGLICHE VERBINDUNGEN VON LITERATUR UND COMPUTERSPIELEN ANSTATT ABGRENZUNGEN AUFGRUND DER STETIGEN ERWEITERUNG UND NEUDEFINITION ÄSTHETISCHER FORMEN.....	704
16.C. DIE UTOPIE DER INTERFIKTION: NARRATION, COMPUTERSPIELE UND MULTIMEDIALE INTERAKTIVE DIGITALNARRATIVE – ZUR THESE VON JESPER JUUL.....	709
16.D. LITERATUR UND VIRTUELLE REALITÄT.....	717
17. TRANSFORMATION UND VERMITTLUNG.....	732
17.A. TITANIAS ERWACHEN IN BÄRENSOCKEN: VON DER PROBLEMATIK ‚URSPRÜNGLICHER‘ ÄSTHETISCHER FORMEN UND QUALITATIVER WERTUNGEN IN ÄSTHETISCHEN ANALYSEN.....	734
17.B. GRUNDLAGEN DER NEUEN ÄSTHETISCHEN VERHÄLTNISSE SOWIE IHRER ANALYSE	743
17.C. GRUNDLAGEN DER NEUEN ÄSTHETISCHEN VERHÄLTNISSE SOWIE IHRE DIDAKTISCHEN VERMITTLUNG.....	751
FAZIT.....	764
LITERATURLISTE.....	775
MEDIENLISTE.....	787
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	791
BIOGRAFISCHE ANGABEN.....	794

INTRODUKTION

Wie ist der dynamische und prozessuale Wandel von ästhetischen Formen, Wertungen und Rezeptionsweisen beschreib- und kategorisierbar?
Wie lässt sich diesbezüglich der gegenwärtige Wandel ästhetischer Systeme am Beispiel des Systems der Literatur beschreiben?
Wo lassen sich gegenwärtig erste Transformationsformen von Literatur in ihren ersten Ansätzen finden?
Wie lässt sich Literatur zukünftig transformieren und vermitteln?
Dies sind die grundlegenden Fragestellungen, denen in dieser Arbeit nachgegangen wird.

Als der Autor dieser Arbeit im Sommersemester 1991 direkt nach dem Magisterexamen, beflügelt durch die beste Abschlussnote der geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Düsseldorf, eine Konzeption für eine Dissertation erstellte, stand das Thema „Literatur und Virtuelle Realitäten / Künstliche Intelligenz“ im Mittelpunkt seines Interesses. Allein gab es zu der Zeit in Deutschland keinerlei geisteswissenschaftliche Forschungen, die sich mit der möglichen Auswirkung dieser zu der Zeit im medialen Diskurs aufgekommenen Themen auf zukünftige Ästhetikformen befassten. Mein damaliger und auch jetziger Doktorvater Prof. Dr. Wilhelm Gössmann, mit dem dieses erste Konzept lange diskutiert wurde, war vertrauensvoll, tolerant und aufgeschlossen genug, mich gewähren zu lassen und gewährte mir die Offenheit, mir außerhalb der germanistischen Fakultät theoretische und wissenschaftliche Ansprechpartner zu suchen, mit denen sich neue Intentionen und Verbindungen finden lassen würden. Diese fanden sich u.a. in Prof. Dr. Siegfried Zielinski, Gründungsrektor der Kölner Kunsthochschule für Medien, sowie Prof. Arthur Kroker, damals Concordia University Montreal.

Nachdem die Bewerbung um einen sechsmonatigen Studienaufenthalt mit Basis in Montreal beim DAAD dreimal hintereinander abgelehnt worden war, forschte ich noch zwei Jahre intensiv auf eigene Faust und Kosten, dann verlagerte sich der Fokus auf das Erwerbsleben und die Orientierung an praktischer Arbeit. Über die Jahre jedoch ging die Arbeit an der Dissertation weiter, das Thema allerdings transformierte sich meinen wachsenden Interessen gemäß: intensive kulturwissenschaftliche Studien sowie eine immer größer werdende praktische wie auch theoretische Beschäftigung mit der Popkultur führten zu alternativen Fragestellungen, nämlich nach dem Wandel ästhetischer Formen und Wertungen sowie nach der möglichen Transformation ästhetischer Formen, insbesondere

der Literatur. Die Dissertation transformierte sich im Laufe der Zeit selbst, bis 2003 Prof. Dr. Gössmann das neue Konzept und die neue Intention der Arbeit vorgelegt werden konnte.

Das Thema ‚Virtuelle Realität‘ hatte mittlerweile durch das spätestens ab Ende des 20. Jahrhunderts gesellschaftlich flächendeckend verbreitete Internet eine völlig profane, alternative wie auch vorläufig konkrete Gestalt angenommen. Die zu Beginn der 1990er Jahre diskursiv entworfenen Systeme der Virtuellen Realität hatten sich durch die reale Implantation des Internet komplett entmythologisiert, profanisiert und im Kontext von Politik-, Wirtschaftsinteressen und neuen Vertriebs- und Ästhetikformen als das derzeit wichtigste und prägendste globale Repräsentations-, Kommunikations- und Kulturmedium herausgebildet. Neue ästhetische Genres wie Computerspiele und Online-Rollenspiele haben sich auch im Zuge dessen gegenwärtig als wichtige Kulturformen durchgesetzt, und die Massenmedien sowie die Popkultur bilden weiterhin prägende kulturelle Paradigmen, die sich prozessual ständig variieren und neu ausformulieren.

Die Frage indes, wie sich ein traditionelles ästhetisches System, wie es die Buchliteratur darstellt, dazu verhält und was diese Kontexte für dessen Struktur und Identität bedeuten, erschien mir immer noch ungenügend geklärt. Im gegenwärtigen gesellschaftlichen Umgang und in der Behandlung mit Literatur zeigen sich immer wieder ästhetische Wertungen und qualitative Zuschreibungen, die das Verhältnis von ästhetischer Aura, Publikumsrezeption und technologisch-ästhetischer Transformation oftmals unter eine seltsame amorph-mythologische Spannung setzen, die es nach wie vor näher zu untersuchen und zu beschreiben gilt.

Gleichsam wurde im gesellschaftlichen Diskurs eine immer intensivere Hinterfragung und Standortbestimmung der Geisteswissenschaften unternommen, die in dieser Arbeit ebenfalls ihren Niederschlag in Form eines eigenen Kapitels gefunden hat.¹

Der Ansatz dieser Arbeit sucht auch in diesem Bezug offensiv den Anschluss an gesellschaftliche und akademische Debatten. Die Fragen, ob und wie sich die traditionellen Literatur- und Geisteswissenschaften mit den Kulturwissenschaften austauschen bzw. verbinden sollen, wird ebenso diskutiert werden wie die Fragestellung, wie sich eine zukünftige Geistes- und Literaturwissenschaft mit den Produkten und Äußerungen der kommerziellen Massenkultur, die immer weniger den traditionellen normativen

¹ „Auf dem Weg zu einer offenen Geistes- und Kulturwissenschaft“, Kapitel 10 der vorliegenden Arbeit.

Qualitätskriterien der Geisteswissenschaften entsprechen, die aber zugleich den ästhetischen Diskurs der Gegenwart immer prägender und unumgebar bestimmen, umgehen soll. Für einen öffentlichen Diskurs werden die Analysen kollektiver ästhetischer Zeichensysteme, die Formen symbolischer Kommunikation, die Kontexte, Inszenierungen und Zeremonien einer zeitgenössischen Ästhetik und die sozialen Strukturen und Beziehungssysteme, in denen diese Kultur passiert und funktioniert, zunehmend wichtiger als die tradierten singulären Interpretationen von kulturellen Objekten. Dies führt notgedrungen immer weiter von einer normierten klassischen Werkästhetik weg. Die Literaturwissenschaften sollten sich diesen Anforderungen stellen und nicht mehr Bewahrer, sondern vor allem aktiv Verantwortliche für die Literatur in einer technisch orientierten Gesellschaft werden.

Gleichsam ist eine Literaturwissenschaft im Sinne dieser Arbeit verfehlt, wenn sie nur der wissenschaftlichen Aufklärung und Spezifikation und nicht letztlich auch der Vermittlung von Literatur dient, dies jedoch nicht nur in die Fachdiskurse, sondern auch in die Öffentlichkeit hinein, und hier insbesondere mittels des Aufzeigens der aktuellen und zukünftigen Transformationsmöglichkeiten von Literatur.

Der Ansatz dieser Arbeit steht einem Denken im Sinne einer unkonventionellen Re-Definition des Cultural-Studies-Konzeptes nahe und exploriert demgemäß eine eigene Interpretation und Herangehensweise dazu. Das Projekt Cultural Studies, das vor seinem angloamerikanischen Hintergrund auch dezidiert eher alternative Anknüpfungspunkte und Forschungsgebiete beinhaltet als viele Interpretationen von Kulturwissenschaft in Europa, ist indes im Gesamten zu diversifiziert, als dass es ein statisch fixierbares akademisches Konzept bieten könnte. Die potenzielle thematische Offenheit in der ästhetischen Analyse sowie der potenzielle Vernetzungswille mit anderen Disziplinen und Informationsquellen indes sind die unbestreitbaren Vorteile des Projektes, an dessen Grundkonzept diese Arbeit dezidiert andocken möchte.

Angestrebt sind hierbei klare wissenschaftliche Kategorien und Versuche von Definitionen mit der Zielrichtung zu zukünftigen Strukturanalysen. Darin indes haben jedoch ganz klar und deutlich die Sichtung und Vernetzung von zeitgenössischen und aktuellen faktischen Phänomenen ihre fest bestimmte Aufgabe. Diese Sichtung und Vernetzung von faktischen Phänomenen lassen sich als eine Indiziensuche verstehen, um weiteres Material für die Bildung eines theoretischen Fundaments zu erhalten.

Diese Materialsuche und Indiziensammlung nährt sich oft noch aus Artikeln und Recherchen der Printpresse sowie Periodika-Zeugnissen der jüngeren Gegenwart, zunehmend jedoch auch aus Internet-Quellen. Die Zitation von Online-Quellen hat sich mittlerweile bereits im akademischen Diskurs durchgesetzt, auch was die Zitation der Online-Enzyklopädie ‚Wikipedia‘ betrifft. Gerade der letztere Fakt ist auch ein Beleg für die in dieser Arbeit beschriebene dynamische und prozessuale Transformation. Vor nicht langer Zeit wurde die Quelle ‚Wikipedia‘ noch als banal und unseriös gebrandmarkt – auch diese Brandmarkung ist indes ein Beleg für den Wandel und die Transformation ästhetischer Wertungen im Sinne dieser Arbeit.

Heute ist erwiesen, dass diese Quelle nicht nur zitierfähig geworden ist, sondern dass sie mitunter auch reichhaltiger und besser recherchiert sein kann als traditionelle lexikalische Quellen im Buchformat.² Im Februar 2008 überlegte der Brockhaus-Verlag als Herausgeber des renommiertesten deutschsprachigen Lexikons, den Druck des Lexikons in der Buchversion komplett einzustellen, wohingegen der deutsche Bertelsmann-Verlag plante, im Herbst 2008 ein Wikipedia-Lexikon im Buchformat zu editieren.³

In Anbetracht dieser Tatsachen geht es weniger darum abzugleichen, welche Quelle nun die ‚seriösere‘ oder gar ‚richtigere‘ ist, als um die bemerkenswerte und entscheidende Tatsache, dass gegenwärtig beide Quellen als wichtige Informationsmittel der Wissensgesellschaft angesehen werden.

² Das deutsche Magazin STERN verglich in seiner Ausgabe vom 5-12-2007 die Qualität von 50 Artikeln von Wikipedia mit der Online-Ausgabe des Brockhaus-Lexikons und kam zu dem Ergebnis, dass 43 Artikel der Wikipedia in verschiedenen Rubriken deutlich besser abschnitten als der Online-Brockhaus. Vgl. <http://www.stern.de/computer-technik/internet/:%0A%09%09stern-Test%0A%09%09%09-Wikipedia-Brockhaus/604423.html> DIE WELT-Online kommentierte am 6-12-2007: „Ein herber Schlag für die Expertenkultur, wenigstens auf den ersten Blick: Im Auftrag des Magazins "Stern" hat der "Wissenschaftliche Informationsdienst Köln" die frei zugängliche Online-Enzyklopädie Wikipedia mit der kostenpflichtigen Online-Ausgabe des 15-bändigen Brockhaus verglichen. 50 wahllos ausgewählte Einträge aus den Bereichen Politik, Wirtschaft, Sport, Wissenschaft, Kultur und so weiter wurden einander gegenüber gestellt und mit Schulnoten bewertet. Ein Schelm, wer denkt, der "Stern" hätte mit der Überraschung gerechnet: jedenfalls, Wikipedia schnitt eine ganze Note besser ab; 1,7 gegen 2,7 für den Brockhaus, im Durchschnitt.

Die Prüfungen fanden in den Fächern Richtigkeit (1), Vollständigkeit (2), Aktualität (3) und Verständlichkeit (4) statt. Sogar in Sachen Richtigkeit schnitt Wikipedia dabei zumeist besser ab, einzig in Sachen Verständlichkeit hatten die Profis vom Brockhaus die Nase vorn.“ Vgl. FREUND, Wieland: „Wikipedia vor Brockhaus“ http://www.welt.de/welt_print/article1434282/Wikipedia_vor_Brockhaus.html Zu den Qualitäts- und Themenkriterien von Wikipedia vgl. WESTERHOFF, Nikolas: „Wir arbeiten hier mit Netz und doppeltem Boden. Was darf rein, was muss raus? ‚Wikipedia‘-Administrator Kurt Janson über die Kriterien der Online-Enzyklopädie“, SZ 7-12-2007, S.21.

³ Vgl. ZEIT-Online 24-4-2008 <http://www.zeit.de/online/2008/18/wikipedia-bertelsmann> sowie KLEINZ, Torsten: „Bertelsmann druckt Wikipedia“, HEISE-ONLINE 22-4-2008 <http://www.heise.de/newsticker/Bertelsmann-druckt-Wikipedia--/meldung/106835> sowie WAECHTER, Christina: „Best-of Wiki: Warum Bertelsmann die Online-Enzyklopädie drucken will“, SÜDDEUTSCHE ONLINE 23-4-2008 <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/429918>

Die Diversität der in dieser Arbeit aufgeführten Stränge und Faktenhorizonte bekräftigt das in realiter interaktive und dynamische Zusammenwirkung von Faktoren, die ein ästhetisches System transformieren. Exakt diese Faktoren, die in dieser Arbeit herausgearbeitet und pointiert werden – wie beispielsweise der gegenwärtige ästhetische Wahrnehmungs- und Wertungswandel, die Intensivierung und zunehmenden Zentrierung des Publikumsdiskurses, die zunehmende Marginalisierung der Print- und insbesondere der Buchliteratur, der Wandel in der Intellektuellenkultur sowie der gegenwärtige Wandel der ästhetischen Perzeption – begründen, begleiten und belegen die realen Szenarien wie auch die Möglichkeiten der Transformation des Genres Literatur. Die in dieser Arbeit vorgeschlagenen Kategorien der Auratischen und der Transformierten Literatur sind aus dem Bewusstsein um diesen Prozess abgeleitet.

Aktuellere akademische Interpretationen, die um diese Transformation geführt werden, werden ebenso in spezifischen Kontexten dieser Faktoren erwähnt und interpretiert, konkret wären dies beispielsweise die Szenarien von HEIBACH⁴ oder von JUUL⁵. Die Transformation von Literatur in digitale Räume ist gegenwärtig im Sinne von Netzliteratur und im Sinne eines ‚Sprachkunstwerkes‘ von HEIBACH⁶ grundlegend beschrieben worden. Diese Analyse indes, so fachlich hervorragend sie ist, bezieht sich letztlich noch vor allem auf die auratische Definition von Literatur und ihre explizite ‚Kunsthaftigkeit‘, wohingegen die vorliegende Arbeit Literatur als auratisches Kunstgebilde im Sinne der Transformatorischen Konvergenz und Indifferenz auch zunehmend definitorisch und kategorial auflösen und mit Systemen wie Alltags-, Massen- und Popkultur kurzschließen möchte. Zu diesem Zweck geht sie den möglichen Transformationen von Literatur weniger in den mehr oder weniger exklusiven digitalen Räumen der Netzliteratur nach, als im expliziten Bezug auf beispielsweise Computer-Single-Games und MMORPGs⁷. Dabei wird stets Wert darauf gelegt, die potenziellen Szenarien auf ihre gegenwärtige Realisierung zu hinterfragen.

Bei dem Prozess, den diese Arbeit beschreibt, geht es nicht um eine technologisch-ästhetische Revolution – dieser Begriff ist für derartige Prozesse komplett untauglich – und auch nicht unbedingt um einen festlegbaren Paradigmenwechsel, sondern um eine mehr oder minder langsam vorgehende

⁴ HEIBACH, Christiane: „Literatur im elektronischen Raum“, FfM 2003

⁵ JUUL, Jesper: „A Clash between Game and Narrative. A thesis on computer games and interactive fiction.“, Version 0.99, 17-4-2001, <http://www.jesperjuul.net/thesis/>

⁶ Vgl. BREITSAMETER, Sabine: Interview mit Christiane Heibach, SWR Juli 2003, http://www.swr.de/swr2/audiospace/ger_version/interview/heibach.html sowie Kapitel 14.E. („Powerbook: Elektronische und Digitale Literatur“) in dieser Arbeit.

⁷ Abkürzung für ‚Massive Multiplayer Online Roleplaying Game‘.

Transformation, die zwar insgesamt einen dynamischen Charakter aufweist, die jedoch immer wieder mit traditionellen Kontexten und Wertungsszenarien interagiert und die gegenwärtig in ihren Konturen immer klarer erkenntlich und damit auch wissenschaftlich beschreibbar wird.

Das erste Kapitel leitet die Arbeit mit grundsätzlichen Überlegungen zur Beschreibung des Wandels kultureller Systeme und ästhetischer Wertungen ein. Das zweite Kapitel zeichnet zwei aktuelle ästhetische Paradigmenkonflikte nach, welche die derzeit grundlegendsten der Gegenwart bilden: das Verhältnis von Schrift- und Bildkultur sowie das Verhältnis von E- und U-Kultur. Kapitel Drei skizziert einige klassische neuere Kulturtheorien, die als Ausgangspunkt für meine Überlegungen von Belang waren und sind. Das bedeutet nicht, dass hier eine Exegese dieser Theorien für die Thesen der vorliegenden Arbeit betrieben wird, vielmehr soll diesen Überlegungen Respekt und Anerkennung gezollt werden, indem ihnen eine grundsätzliche Relevanz und Referenz für einen kulturwissenschaftlichen Ansatz gegeben wird. Diese modernen Klassiker sind theoretische Grundbausteine, auf die sich in vielerlei Hinsicht in Anregung und Variation zurückgreifen lässt. Die Bezugnahme auf kulturelle und ästhetische Phänomene jedoch, wie sie in den Medien dargestellt werden, ist für diese Arbeit mindestens so wichtig wie der latente theoretische Unterbau⁸.

Grundsätzlich geht die Arbeit vom Wandel des ästhetischen Systems der Literatur aus. Die Literatur ist nach wie vor ein unbestreitbar wichtiges ästhetisches System, das aber zunehmend seinen Status als ein ästhetisches Leitmedium der Gegenwart verliert und zudem oftmals mehr von seinem Ruf als von seiner tatsächlichen Rezeption lebt. Mit dieser Annahme befasst sich das vierte Kapitel über die derzeitige Marginalisierung der Literatur.

Das fünfte Kapitel thematisiert die Zeitungs- und die Bühnenkultur als traditionelle textverbundene Kultursysteme. Es ist für die Analyse des Status der Literatur vornehmlich ein Hilfskapitel, mit dem sich aber wesentliche Transformationen, die auch für das System der Literatur von großer Bedeutung sind, beschreiben lassen. Der erste Teil dieses Kapitels verdeutlicht, wie sehr gegenwärtig die Presse- und Printkultur grundsätzlich als in der Krise bzw. als in der Transformation befindlich verstanden werden kann, und welche möglichen Auswirkungen dies auf andere Printkulturen wie eben die Buchliteratur haben kann. Der Abschnitt über die Bühnenkultur indes verdeutlicht, wie eine traditionelle Kulturform, die stark – aber keineswegs

⁸ Die SÜDDEUTSCHE ZEITUNG wird als ein anerkanntes Qualitäts- und Leitmedium der deutschsprachigen Presse im Kontext dieser Arbeit besonders häufig zitiert.

ausschließlich – durch das System der Literatur geprägt ist, im aktuellen Spannungsfeld gesellschaftlicher Rezeption und Bewertung steht.

Das sechste Kapitel führt die Kategorie des Publikumsdiskurses ein, wobei davon ausgegangen wird, dass es neben dem akademischen Diskurs noch weitere Diskurse gibt, die bei der adäquaten Beurteilung und Analyse des Systems der Literatur Beachtung finden sollten. In diesem Sinne stellt der Diskurs des Publikums, also die öffentlich sichtbare Verhandlung von Ästhetik und Literatur, einen der wichtigsten Diskurse dar.

Kapitel Nummer Sieben stellt demgemäß konsequenterweise populäre Formen der Literaturvermittlung vor. Ob Literaturvermittlung durch das TV – mittlerweile eine der populärsten und weitest reichenden Formen, durch die Literatur vermittelt wird –, durch spezifische populistische Didaktikkonzepte in der Schule oder durch das Medium Hörbuch, Literatur wird längst nicht mehr allein durch sich selbst, also durch die angenommene und behauptete Kraft und Qualität ihrer Worte und Sprachkonstruktionen, vermittelt. Der Rahmen und die Bedingungen einer multimedialen Massengesellschaft haben hier zu einer weit reichenden Transformation auch hinsichtlich der Vermittlung beigetragen.

Das achte Kapitel über die Wandlungen in der Intellektuellenkultur trägt dieser Tatsache ebenfalls Rechnung. Das Bild des Intellektuellen als kritischer Begleiter der Zustände und als Vermittler von Kultur hat sich mittlerweile stark gewandelt und umgewertet: oft gilt aktuell das explizit ‚Un-Intellektuelle‘ geradezu als das ‚Intellektuelle‘ der Zeit. Die in dieser Spannung enthaltenen Wandlungen und Widersprüche werden in einem spezifischen ‚Intellektuellenkapitel‘ in dieser Arbeit thematisiert.

Kapitel Nummer Neun hinterfragt die Konzepte der traditionellen ästhetischen (Ab-)Wertungen ‚trivial‘ und ‚banal‘ aufgrund der offensichtlichen Wandlungen in der ästhetischen Rezeption und führt eine Rezeptionsform der Indifferenz als mögliche kategorische wissenschaftliche Grundhaltung für die Ästhetik ein.

Das zehnte Kapitel konkretisiert diese Haltung hinsichtlich der aktuellen Situation der Kultur- und Geisteswissenschaften und zeigt Wege und Möglichkeiten auf, wie diese mit den neuen ästhetischen Verhältnissen umgehen sollten.

Das elfte Kapitel spitzt die Transformation in der ästhetischen Rezeption erneut zu, indem Wandlungen in der allgemeinen ästhetischen Perzeption und den ästhetischen Wertungen konstatiert werden.

Das zwölfte Kapitel zentriert die Popkultur als eines der wichtigsten gegenwärtigen ästhetischen Systeme, markiert gegenwärtige ästhetische Wertungswandel in ihr und analysiert ihr System demzufolge als ästhetische Vorbereitung, Verstärkung und Initiaton zukünftiger ästhetischer Transformationen.

Danach konzentriert sich die Arbeit explizit auf das System der Literatur und entwickelt zwei aktuelle Kategorien für sie. Dem Konzept der Auratischen Literatur in Kapitel Dreizehn wird das Konzept der Transformierten Literatur in Kapitel Vierzehn gegenübergestellt und dort in seinen ersten Grundlagen erläutert. Das Kapitel konkretisiert das Konzept der Transformierten Literatur und wendet es auf Bereiche der elektronischen Kultur wie Mobiltelefone an. Literatur, so eine These, wird aktuell – auch im Sinne einer ästhetischen Indifferenz – als auratisches Kunstgebilde zunehmend definitorisch und kategorial aufgelöst und mit Systemen wie Alltags-, Massen- und Popkultur kurzgeschlossen.

Das fünfzehnte Kapitel zentriert die Bereiche der Computer- und Online-Rollenspiele als ästhetische Medien der Gegenwart und als Medien, die potenziell literarische Grundlagen transformieren können.

Kapitel Sechzehn konkretisiert diese Annahmen anhand diverser Beispiele, diskutiert die möglichen Gegensätze und Verbindungen zwischen literarischen Formen wie der Narration mit Strukturen und Grundlagen von Computerspielen und wendet die bereits in Kapitel Eins vorgestellte Kategorie der Transformatorischen Konvergenz an, um den dynamischen Prozess des Wandels ästhetischer Formen und Wertungen im Bezug auf Transformationen der Literatur grundsätzlich beschreibbar zu machen.

Das Kapitel Nummer Siebzehn schließlich wendet sich abschließend erneut dem Thema ästhetischer Wertungen und Beurteilungen zu, pointiert die Grundlagen der neuen ästhetischen Verhältnisse und schlägt Grundlagen für deren wissenschaftliche Analyse sowie für deren sachgerechte und angemessene didaktische Vermittlung vor.

Am Ende eines jeden Kapitels sind dessen grundlegendste Gedanken und Thesen nochmals kompakt zusammengefasst. Diese Kompaktthesen ziehen sich als ein roter Faden durch die gesamte Arbeit und erlauben es, im gesamten Textkorpus die Ergebnisse der jeweiligen Kapitel schnell zu orten und erneut sichten zu können.

Hinweis zur Schreibweise:

Bei der Einführung und Verwendung bestimmter Kategorien wurde in dieser Arbeit bewusst auf die Kleinschreibung des Eigenschaftswortes verzichtet, um den nominellen und grundlegenden Charakter dieser Kategorien zu unterstreichen. Dies gilt vor allem für die Kategorien ‚Transformatorische Konvergenz‘, ‚Auratische Literatur‘, ‚Transformierte Literatur‘ sowie ‚Multimediales Interaktives Digitalnarrativ‘. Da es sich bei diesen Begriffen um

kategoriale Festlegungen handelt, wird hierbei bewusst die Großschreibung des Adjektivischen verwendet.

Marcus Maida

Graz, Juni 2008

1. Kultur, Struktur und Transformation. Grundsätzliche Überlegungen zur Beschreibung des Wandels kultureller Systeme und ästhetischer Wertungen.

Die Kultur des 21. Jahrhunderts wird, gerade als globales Systemnetzwerk verstanden, in noch zunehmenderem Maße durch mediale Prozesse und technologische Entwicklungen bestimmt als dies schon bei den Kulturen der Jahrhunderten zuvor der Fall war. Mit diesen Transformationen innerhalb der Kultur gehen auch immer schnellere und intensivere ästhetische Wertungswandel einher.

Diese Tendenz, die sich während des letzten Drittels des 20. Jahrhunderts durch die Entwicklung und Ausweitung der Reichweite von Massenmedien bereits intensiviert, perfektionierte und beschleunigte, hat nicht nur zur Folge, dass bestimmte Entwicklungen der ästhetischen Produktion und Rezeption die im Feld der Kultur immer noch virulenten traditionellen Formen und Strukturen sowie die daraus resultierenden sozialkulturellen Identitäten und Zuschreibungen modifizieren und verschieben, sondern dass sich darüber hinaus das traditionelle und normative Bild, Bewusstsein und Selbstverständnis von Kultur und Ästhetik in der Gesamtgesellschaft sehr wahrscheinlich grundsätzlich und für lange Zeit verändern wird.

Inwiefern dies derzeit geschieht und sich darüber hinaus zukünftig entwickeln kann, welche ästhetischen Grundlagen und Szenarien sich aus diesen Voraussetzungen ergeben und wie sie benenn- und analysierbar sind, ist das Thema dieser Untersuchung.

Es ist ihre Intention, aktuelle Strukturen, Szenarien und die daraus resultierenden Möglichkeiten der Kulturproduktion und -verbreitung auf dem Boden der Tatsachen zu skizzieren und sie möglichst realistisch darzustellen und aufzubereiten. Dies wird auch indiziert durch den häufigen Bezug auf ihre Darstellung und Kommentierung in den Medien – und hier vorrangig durch Pressenachrichten –, welche die strukturellen Veränderungen im empirischen Sinne aktuell belegen und verifizieren. Es ist ihr daran gelegen, bei aller gedanklichen Reichweite die Struktur der Kultur der Gegenwart, in der ein besonderes Augenmerk auf den Zustand und die mögliche Transformation des Systems der Literatur gelegt wird, am Boden der empirischen Tatsachen und erkennbaren gesellschaftskulturellen Tendenzen zu halten und den Zustand von Kultur und Ästhetik an den tatsächlichen Gegebenheiten zu messen. Logischerweise läuft die Auswahl und Inszenierung von Fakten und Tatsachen

bereits in dieser Hinsicht immer Gefahr, ein mögliches Konstrukt zu werden, dies jedoch reflektiert diese Arbeit stets mit. Zu jeder Tatsache lässt sich in der Regel eine Gegenteil aufbieten, jeder Tendenz eine mögliche Gegenteil entgegenstellen. Jedoch gibt es bestimmte ästhetische Paradigmen, die dynamisch und prozessual miteinander reagieren, sowie bestimmte ästhetische Grundtendenzen in der Kultur der Gegenwart, und diese sind relativ klar, konkret und unstrittig skizzier- und benennbar.

Keineswegs intendiert diese Arbeit daher, kulturutopistische oder ästhetisch-technizistische Projektionen und Visionen, die gesellschaftlich noch gar nicht absehbar sind, zu konstruieren. Vielmehr geht es darum, anhand der veränderten und sich ständig verändernden Voraussetzungen der Kulturproduktion und –rezeption den dazugehörigen Wandel von ästhetischen Strukturen und den dazugehörigen Wertungen festzustellen und zu beschreiben. Die Sichtung dieser Veränderungen erst macht es möglich, den wandelbaren und dynamischen Charakter der gegenwärtigen Systeme von Kultur und Kunst darzustellen. Als Kategorie, die den dynamischen Charakter der Kulturproduktion und –rezeption am besten umschreibt, wird dafür der allgemeine Begriff der

Transformation

gewählt, da er dem Autor als der beste, wichtigste und hilfreichste Begriff erscheint, um ästhetischen Wandel zu beschreiben.

Zu diesem Begriff zunächst einige abstrakte Überlegungen:

Eine Transformation ist von ihrem lateinischen Wortstamm ‚transformatio‘ als eine Umwandlung, Umformung oder eine Verwandlung zu verstehen. In den hier erfolgenden Kulturanalysen dieser Arbeit ist der Begriff der Transformation vorrangig auf kulturelle Systeme und ihre jeweiligen Produkte angewandt.

Eine Transformation im übergeordneten Sinne bedeutet zunächst, den dynamischen Prozess und das - mitunter vorläufige und in diesem Sinne auch konkret beschreibbare - Ergebnis einer Übersetzung, Übertragung, Verschiebung, Variation, Vernetzung oder Erweiterung bestimmter Parameter⁹ eines Systems. Der Prozess der Transformation, um den es in dieser Arbeit geht, ist mit speziellen kulturellen und ästhetischen Inhalten verbunden sowie den daraus wiederum resultierenden und ableitbaren Werten und Zuschreibungen. Es geht darum, dass sich spezifische ästhetische Formen in einer Struktur aktiv und wandelbar zueinander verhalten, die sehr durch inhaltliche Zuschreibungen und der Dialektik aus Tradition und Innovation bestimmt sind. Diese inhaltlichen Zuschreibungen prägen zunächst unseren ästhetischen Blick, jedoch

⁹ Meist virulent und beobachtbar an den Endausläufern oder Rand- und Grenzzonen eines Systems.

sollte dieser Blick relativiert und sozusagen ent-wertet werden: die ästhetischen Vorwertungen sind zu relativieren, zu historisieren und zu dezentralisieren, für uns als Wissenschaftler erst recht.¹⁰

Eine kulturelle Transformation kann daher allgemein zunächst vor allem als ein strukturell-dynamischer Vorgang betrachtet und verstanden werden. Die inhaltlichen Komponenten einer kulturellen Transformation sind variable Parameter einer gesellschaftlichen Struktur. Zwar prägen diese Inhalte auch rückwirkend die Struktur ihrer Beziehungen - es wäre also verfehlt, das Ideal einer ‚reinen‘, von den jeweiligen Inhalten und Phänomenen losgelösten Strukturanalyse als Endzweck zu verfolgen -, jedoch ist es für eine Kulturanalyse im Sinne dieser Arbeit hilfreich, die ästhetischen Inhalte und Wertungen zunächst einmal zu vernachlässigen und das ästhetische Material als potenziell gleichwertig untereinander, quasi als neutrale bzw. als indifferente Variablen innerhalb eines strukturellen Gesamtsystems von Kultur anzunehmen. Dasselbe gilt logischerweise für die ästhetischen Paradigmen, die durch das jeweilige ästhetische Material gebildet und definiert werden – auch diese Paradigmen sollten als potenziell indifferent angesehen werden, da eine Bewertung und Interpretation dieser Paradigmen potenziell wahrscheinlich zeitabhängig und historisch sein kann und sich im Verlaufe der Geschichte umwandeln und modifizieren kann.

Ein Beispiel hierfür: wenn in einer bestimmten historischen Kulturepoche ein bestimmter Kulturausdruck bzw. ein kulturelles System allgemein, also durch den bestimmenden und führenden Diskurs in einer Gesellschaft, als höchster kulturell möglicher Ausdruck dieser Gesellschaft und dieser Epoche eingestuft und bewertet, ein anderer hingegen vergleichsweise extrem minder bewertet und eingestuft wird, ist es trotzdem potenziell möglich, dass sich dieses

¹⁰ Der Begriff von Transformation im Sinne dieser Arbeit ist in bestimmten Aspekten vergleichbar mit einer neueren kulturwissenschaftlichen Interpretation von Darwins Evolutionstheorie durch die Historiker Philipp SARASIN und Jakob TANNER (Universität Zürich): „Die Evolutionstheorie ... ist nichts anderes als radikale Historisierung der Natur und damit radikale Aufklärung. Sie ist frei von jeglichen Telos-Vorstellungen. Darin liegt ihr provokativer Stachel und zugleich ihre grosse kulturwissenschaftliche Bedeutung.“ Die beiden Historiker beschreiben das ausgesprochen moderne Wissenschaftsverständnis Darwins folgendermaßen: „Was neu entsteht, entwickelt sich in Abhängigkeit von zuvor Entstandenem. Innovation ist nichts Neues schlechthin, sondern Variation von Bestehendem. Tanner nennt dies ‚Pfadabhängigkeit‘. Einerseits sind da die Zählebigkeiten bestimmter Reproduktionsroutinen, andererseits steckt die Veränderung gerade in der Wiederholung, die voll von Überraschungen ist. Kontinuität und Variabilität sieht Darwin im Verhältnis wechselseitiger Bedingtheit. Das Besondere an diesem Ansatz: Er ist antiessentialistisch, zugleich vermeidet er alles Willkürlich-Konstruktivistische.“ WERNER, David: „Dossier Evolution. Der Entzauberte Mensch“, UNIMAGAZIN. Die Zeitschrift der Universität Zürich, 10 / 11 – 2005, S.39 – 40.

Der dieser Arbeit zugrunde liegende Begriff der Transformation ist naheliegenderweise keine evolutionsbiologische Zuschreibung auf ästhetische Strukturen und Phänomene, er sucht aber explizit außerhalb der ästhetischen Wissenschaften interdisziplinäre Anknüpfungspunkte, mit denen der generelle Wandel von Strukturen und ihren Inhalten verglichen, aufgezeigt und belegt werden kann.

Wertungsverhältnis in Folge der kommenden Zeit verändert, indem es sich variiert, erweitert, verschiebt, angleicht oder auch umkehrt. Das Ergebnis kann dann insofern eine Veränderung sein, dass dem nun im hegemonialen Sinne ‚führendem‘ Kultursystem aktuell in der gesellschaftlichen Gesamtstruktur derselbe Wert beigemessen wird (z.B. als repräsentative Staatskultur) wie dem vormals ‚führendem‘, dem nun auch durchaus ein gesellschaftlich minderer Wert zugemessen werden kann, weil es im Diskurs der gesellschaftlichen Gesamtstruktur an Wert verloren hat.

Die Inhalte eines aktuell hegemonialen Kultursystems können dabei völlig verschieden sein vom vorherigen hegemonialen Kultursystem. Innerhalb der Gesamt- bzw. Makrostruktur Kultur hat es in dieser Gesellschaft möglicherweise dieselbe Funktion wie letzteres in der Vergangenheit einmal hatte.

Die Homogenität wie auch die Hegemonie von Kulturausdrücken äußert sich in kulturellen Genres oder Subsystemen, die zusammengenommen ein kulturelles Paradigma bilden. Dieses Paradigma bestimmt sich weniger durch seine ‚ästhetischen Einzelteile‘ seiner inhärenten Subsysteme (wie die Systeme Musik, Literatur oder Bildende Kunst, die sich wiederum in Subgenres unterteilen), als durch seine Funktion im gesellschaftlichen Gesamtsystem. Die verschiedenen Genres der Kultur können so in einem kulturellen Gesamtparadigma eine komplexe Polyphonie in der unfixierten Gesamtpartitur der Gesellschaft bilden und sich je nach Lautstärke und Intensität darin Gehör verschaffen.

Die Funktion eines kulturellen Paradigmas im gesellschaftlichen Gesamtsystem kann nicht nur eine Repräsentation sein, also eine allgemein repräsentative, zusammenführende und integrierende Kultur, sie kann ebenso eine Distinktion sein, also eine Kultur, die vorrangig separierende und ausschließende Funktion hat, und sie kann vor allem, und das ist ein bedeutsames Merkmal eines kulturellen Paradigmas und ein dynamischer Widerspruch eines ästhetischen Systems, Repräsentation und Distinktion zugleich sein. Die Hegemonie eines Kulturparadigmas hängt stets davon ab, wie viel integrierende Kraft es nach innen und ebenso wie viel separierende Abgrenzung es nach Außen zu geben vermag.

Um den Wechsel oder besser gesagt die dynamische Interaktion der kulturellen Paradigmen zu beschreiben, könnte man zunächst von einer Ablösung innerhalb

der verschiedenen Kultursubsysteme sprechen, bzw. in kritischer Variation zu Thomas S. Kuhn, auch von einem kulturellen Paradigmenwechsel.¹¹ Der in diesem Kontext verwendete Begriff des Paradigmas bezeichnet im übertragenen Sinne auf das Thema dieser Arbeit demgegenüber jedoch eben nicht vorrangig einen klar erkennbaren Wechsel von Paradigmen – obschon auch dieser im makrokultursoziologischen Sinne beschreibbar ist – und auch nicht unbedingt eine klar abgegrenzte dominierende Stellung eines kulturellen Paradigmas in einem womöglich hierarchisch gedachtem Sinne. Vielmehr stellt der in diesem Sinne gedachte Begriff eines kulturellen Paradigmas eine virulente, starke und gesellschaftlich breit akzeptierte Definition eines kulturellen Ausdrucks dar, die durchaus, und dies ist im Feld der Kultur zu beobachten und zu beschreiben, in dynamische und prozessuale Konkurrenz und Interaktion zu einem anderem kulturellen Paradigma oder auch mehreren Paradigmen treten kann.¹²

Ein kulturelles Paradigma kann relativ klar definiert und umschrieben werden, jedoch kann es sich in seinen Grenzen nicht nur ausdehnen, sondern auch mit einem oder verschiedenen Paradigmen verbinden. Ein kulturelles Paradigma im Sinne dieser Arbeit und derart für die Beschreibung von ‚Transformation und Vermittlung‘ verwendet, ist trotz seiner grundsätzlichen Potenz, relativ klar definiert und sachlich wie begrifflich konkret umrissen zu werden, kein

¹¹ Kuhn verwendet den Begriff „Paradigmata“, „Paradigma“ und „Paradigmenwechsel“ in „Die Struktur der wissenschaftlichen Revolution“ zunächst, um neu aufkommende und später dominierende wissenschaftliche Problemstellungen und Methoden zu bezeichnen. Zunächst bezeichnet ein Paradigmata für ihn wissenschaftliche Leistungen, die neuartig genug sind, „um eine beständige Gruppe von Anhängern anzuziehen, die ihre Wissenschaft bisher auf andere Art betrieben hatten, und gleichzeitig war sie noch offen genug, um der neuen Gruppe von Fachleuten alle möglichen ungelösten Probleme zu stellen.“ (S.25). Alsdann erweitert er den Begriff von seinem herkömmlichen Sinne als anerkanntes Schulbeispiel oder Schema, indem er es vom strengen Funktionsbegriff der Wiederholung löst und es als „Objekt für weitere Artikulierung und Spezifizierung unter neuen oder strengeren Voraussetzungen“ (S.37) definiert. Ein Paradigmawechsel in der Wissenschaft ist laut Kuhn dann vollzogen, wenn immer mehr Konversionen von Wissenschaftlern betreffs bestimmten Problemstellungen oder Methoden zu einer letztendlichen Dominanz des Paradigmas führt. „Obwohl es manchmal einer ganzen Generation bedarf, bis ein Wechsel vollzogen ist, sind wissenschaftliche Gemeinschaften doch immer wieder zu neuen Paradigmata übergegangen. Außerdem geschehen diese Konversionen nicht trotz der Tatsache, dass Wissenschaftler Menschen sind, sondern gerade weil sie es sind. Mögen auch manche Wissenschaftler, besonders die älteren und erfahreneren, immerfort Widerstand leisten, so können doch die meisten auf diesem oder jenem Wege erreicht werden. Konversionen geschehen eine um die andere, bis dann, nachdem die letzten Widerstandsleistenden gestorben sind, die gesamte Fachwissenschaft wieder unter einem einzigen, allerdings nunmehr anderen Paradigma arbeitet.“ (S.163).

Der im Kontext dieser Arbeit transformierte und verwendete Begriff des Paradigmas bezeichnet im übertragenen Sinne nicht unbedingt eine im hierarchischen und definitionsmächtigen Sinne dominierende, aber auf jeden Fall eine starke und gesellschaftlich breit akzeptierte Definition eines kulturellen Ausdrucks. Vgl. KUHN, T.S.: „Die Struktur der wissenschaftlichen Revolution“, FfM 1973 bzw. 1976 zweite, revidierte Auflage (Orig. Chicago 1962).

¹² Die Populärkultur zum Beispiel ist ein aktuell überaus starkes kulturelles Paradigma, das in den meisten gegenwärtigen Gesellschaftsformen jedoch nicht unbedingt dominant im hierarchischen Sinne ist, dafür aber unbedingt sehr virulent ist und ästhetisch überaus prägend wirkt.

festgeschriebener statischer Tatbestand. Vielmehr hat ein kulturelles Paradigma nach dieser Definition grundsätzlich vor allem immer das Potenzial sich zu transformieren. Ein kulturelles Paradigma hat bestimmte Grundvoraussetzungen, die es als solches überhaupt erkennbar macht und durch die es sich zunächst überhaupt definieren lässt. Grundmerkmal eines kulturellen Paradigmas ist jedoch letztlich die Transformation.

Ein kulturelles Paradigma ist zwar festschreibbar, aber es definiert sich ständig neu. Dieser nur scheinbar widersprüchliche Prozess macht seine eigentliche Potenz aus. Von diesem Potenzial und dem darin potenziell enthaltenen Willen zur Transformation und der daraus resultierenden realen Manifestation und Materialisierung hängt, so die These, letztlich auch der Tatbestand seiner Relevanz und Weiterexistenz als kulturelles Paradigma ab. Ein kulturelles Paradigma ist von daher auch grundsätzlich immer ein temporäres Paradigma. Im Falle des Austauschs und der Verbindung mit anderen kulturellen Paradigmen muss es nicht zwangsläufig zu einem Wechsel von Paradigmen im Sinne eines Austauschs oder einer Verdrängung kommen, sondern vielmehr zu einer interaktiven Durchdringung verschiedener kultureller Paradigmen, zu einer dialektischen Amalgamierung oder einer dynamischen Konvergenz. Wenn sich ein kulturelles Paradigma auf diese spezifische Weise im Gesamtsystem von Kultur transformiert, können wir von einer

Transformatorischen Konvergenz

sprechen, die als strukturelle Kraft im System der Ästhetik wirkt. In diesem Falle übernimmt ein kulturelles Paradigma bestimmte Definitionen, Strategien und / oder Tatbestände eines differenten kulturellen Paradigmas und überlässt dem anderem Paradigma gegebenenfalls spezifische eigene. Die transformatorische Konvergenz ist im Sinne dieser Arbeit der Begriff, mit dem sich die Interaktivität und das Aufeinanderwirken ästhetischer Paradigmen – wie auch Strukturen insgesamt – am besten beschreiben lässt. Das Prinzip der Konvergenz verweist auf das Zusammenfließen und -wirken mehrerer – historisch nicht selten vormals streng definatorisch getrennter – Sachverhalte und Bereiche, der Begriff des Transformatorischen hingegen verweist auf die Umformungs- und Verwandlungsfähigkeit der einzelnen Bereiche. Hierdurch lässt sich der dynamische, prozesshafte und unstatiche Charakter der perpetuierenden Wandlungen im Bereich der Kultur am besten auf den Punkt bringen.¹³

¹³ Wenn diese Arbeit behauptet, das ästhetische Subsystem der Literatur transformiert sich im Gesamtsystem der Ästhetik, so ist dies nur in Konvergenz mit anderen ästhetischen wie auch technischen – beides sind kulturelle

Ästhetische Formen konkurrieren nicht notwendigerweise untereinander oder lösen sich gar ab, sondern ergänzen sich im Sinne einer Transformatorischen Konvergenz, was bedeutet: sie verweisen aufeinander und reagieren eventuell sogar in Form und Inhalt aufeinander. In diesem Sinne führen bestimmte Formen möglicherweise zu anderen Formen hin und sind ein wichtiges und ernstzunehmendes Medium der ästhetischen Vermittlung.

Was aber geschieht, wenn ein kulturelles Paradigma im Gegensatz zu einem anderen in einer hierarchisch überlegenen Stellung beschrieben werden kann, das heißt, wenn es eine klar beschreibbare und relativ gut belegbare größere gesellschaftliche Definitions- und Wirkungsmacht gegenüber einem anderen Paradigma besitzt?

Betrachten wir hypothetisch den Fall der Ablösung eines Paradigmas durch ein anderes, das heißt, ein stärkeres kulturelles Paradigma setzt sich letztendlich als das Dominierende durch, so ist Folgendes zu bedenken zu geben:

Eine reine, sozusagen ‚kongruente‘¹⁴ Ersetzung oder Ablösung der Parameter im Sinne von ‚B für oder anstatt von A‘ ist in mathematischer Abstraktion denkbar, um sich die makrosoziologische Funktionsweise von Kultur zu verdeutlichen geradezu hilfreich, im mikrosozialen Bereich von Kultur und in ihren ausdifferenzierten ästhetischen Systemen und Kontexten jedoch, in den sich diese Arbeit vorrangig begibt, läuft ein solches Analysemodell Gefahr, eher undifferenziert zu wirken. Es kann hinsichtlich der Beschreibung der dynamischen Komplexität des Aufeinanderwirkens verschiedener ästhetischer Paradigmen geradezu verkürzend wirken und ist ergo für den spezifischen Analysehorizont dieser Arbeit weniger hilfreich. Hier muss die abstrakte Komplexität des Gesamtsystems inklusive seiner Subsysteme ungleich genauer und stetig weiter ästhetisch ausdifferenziert und historisiert werden, und die jeweiligen kulturellen Subsysteme müssen klar und präzise, ihre Phänomene und dynamischen Interaktionen geradezu in sinnlicher Konkretion markiert werden.

So verlassen wir hier die hypothetische Annahme von ‚neutralen‘ Strukturvariablen im Gesamtsystem der Kultur bereits wieder, denn im Bereich von kulturellen Tendenzen und Phänomenen haben wir es in letzter Hinsicht eher mit Variationen oder eben Transformationen von Variablen zu tun, und infolgedessen auch mit unterschiedlichen ästhetischen Wertungen und Gewichtungen, die ganz konkrete Phänomene und Kontexte haben. Diese ästhetischen Wertungen und ihr Wandel wie auch die kontextuellen und

Systeme – Systemen möglich.

¹⁴ Kongruent im Sinne der Deckungsgleichheit geometrischer Figuren, im darüber hinaus gehenden Sinne bezeichnet eine abstrahierte Kongruenz eine hypothetische inhaltliche Identitätsdeckung.

formalen Wandel innerhalb ästhetischer Systeme sind die grundlegenden Themen, um die Ästhetik der Gegenwart, ihre Transformation wie auch ihre Vermittlung zu beschreiben.

Als Beispiel: Paradigma 'B mischt sich mit A und wird zu AB bzw. C', wobei hier die einzelnen Ausgangs-Anteilsverhältnisse zu beachten wären, genauso wie Zeit und andere Parameter im Verlaufe der Transformation ('B diffundiert in A', wie lange braucht dieser Vorgang, lösen sich Teile auf, entstehen neue etc.). Insofern wird hoffentlich ersichtlich, warum in dieser Arbeit zusätzlich zu einem Prozess der Ablösung oder des Wechsels eines Paradigmas der Begriff der Transformation verwendet wird. Er wird verwendet, weil diese zu beschreibenden Prozesse ‚in transitio‘ sind. Sie sind Prozesse des Übergangs, sie sind Prozesse, die partiell erst im Entstehen begriffen sind, sie reagieren interaktiv aufeinander, sie amalgamieren und werden daraufhin wieder zu neuen Verbindungen gelöst, sie verschieben sich dynamisch und vital in- und miteinander, wobei es hier zu unterschiedlich wahrnehmbaren Bewertungen und Gewichtungen kommen kann. Die hierbei entstandenen neuen Transformationsstrukturen sind Gebilde des Hybriden, in denen das Prinzip der Transformatorischen Konvergenz wirkt. Diese Art von Konvergenz ist ein fundamentales Prinzip der Struktur ästhetischer Produktion und Rezeption des beginnenden 21. Jahrhunderts, deren dynamisches Wirken präzise und konkret beschrieben werden muss, soll sie nicht zu einem quasi-esoterischen Prinzip oder zu einem mythischen Einheitsbrei der ästhetischen Theorie gerinnen. Diese Genauigkeit des Denkens bei der stetigen Öffnung der Grenzen und der Erweiterung und Re-Definition der Kategorien gilt auch für die Beschreibung der Transformation, in der sich die Kultur und ihre Subsysteme befinden. Wenn es daher darum gehen soll, den Wandel von ästhetischen Formen, Inhalten und Wertungen zu beschreiben, ist es nicht unbedingt hilfreich, vollmundig einen ästhetischen Paradigmenwechsel zu behaupten und vorrangig eine abstrakte Systemtheorie für dessen Beleg zu erstellen, sondern aus den ästhetischen Phänomenen heraus dialektische und multidirektionale Spannungsfelder aufzuzeigen, innerhalb derer sich die Kultur der Gegenwart bewegt und ausformuliert, um inmitten dieser Felder Pfosten zu schlagen und temporäre Positionslichter anzubringen. Sie müssen nicht ewig leuchten, aber sie sollten fürs Erste eine passable Orientierung geben.

Ein kultureller Paradigmenwechsel beschreibt makroanalytisch die äußeren Strukturverhältnisse und Übergänge von Kultursystemen im gesellschaftlichen Gesamtsystem, wogegen eine kulturelle Transformation mikroanalytisch innerhalb der jeweiligen Kultursysteme die jeweils innere Mechanik und die

ineinander greifende Funktionspsychologie und die inhärenten ästhetischen Werte und Gewichtungen seiner Einzelteile beschreibt. Letzteres ist es, was mit dieser Arbeit angestrebt wird.

Diese minimalen abstrakten Vorüberlegungen zur allgemeinen Fragestellung sind dieser Arbeit vorangestellt, um sie in einem makroanalytischen Zusammenhang zu positionieren. Es ist davon auszugehen, dass der Begriff ‚Kultur‘, soziologisch gesehen, eine sehr weite Spanne gesellschaftlichen Lebens bezeichnet, der zunehmend auch – und dies zurecht – auf außerästhetische Bereiche angewandt wird.¹⁵ Wir werden sehen, wie sich die traditionellen Bereiche der ästhetischen Wahrnehmung und die dazugehörigen kulturellen Subsysteme aktuell entgrenzen und erweitern. Folgen wir den aktuellen Transformationen ästhetischer Systeme, werden wir sehen, wie Systeme der Alltags- oder Gebrauchskulturen und die früher als Trivialkulturen bezeichneten kulturellen Felder zunehmend in die Bereiche dessen hineinreichen, was traditionell als ‚Kunst‘ bezeichnet wird und sich mit diesen Bereichen verbinden.

Die hier untersuchten und dargestellten Transformationen beziehen sich gleichwohl vor allem auf die Felder der Kultur, deren Bereiche von den Systemen der Kunst und Ästhetik geprägt sind, mit einem bereits erwähnten speziellen Fokus auf die Transformationen im kulturellen Subsystem der Literatur. Den Transformationen wird häufig in Beispielen aus den Mikrobereichen und Subsystemen der europäischen und angloamerikanischen Kultur nachgegangen werden, wobei bisweilen nahe liegende und illustrative Beispiele aus Deutschland angeführt und dargestellt werden. Wir sollten uns bei der Verhandlung dieser Problematik stets klar sein, dass dies ein bewusster Blick ist, der seine kulturell-politischen Hintergründe, von denen er aus fragt, stets reflektieren sollte. Und obgleich die Fülle der Phänomene im aktuellen Kulturbereich beachtlich, von dynamischer Präsenz und durch steten Wandel geprägt und – erst recht in internationaler Hinsicht – überaus disparat in ihren Erscheinungen ist, sollten zukünftige Analysen sich sine ira et studio nach einem nüchternen Blick auf ihre eigenen strukturellen Konstruktionen mitten in diese aktiven und sehr lebendigen internationalen kulturellen Systemzusammenhänge hineinbegeben und stets fähig sein, deren aktuelle Phänomene auch kritisch-historisch zurückführen zu können. Ebenso sollten zukünftige Analysen in der Lage sein, Vergleiche unter nur scheinbar weit auseinanderliegenden ästhetischen Phänomenen anzustellen und inmitten vermeintlicher Modernismen

¹⁵ Beispiele dafür sind Freizeitkultur, Esskultur, Technikkultur, Wohnkultur.

Analogien und Parallelen zu historisch bereits stattgefundenen Phänomenen und Modellen zu erkennen, und sie sollten den Mut haben, die neuen Erkenntnisse ohne Scheu zusammen zu denken und zu führen.

Traditionelle Modelle von Kulturwissenschaft – unter die auch die traditionelle Literaturwissenschaft zu zählen ist – untersuchten ihren Gegenstand zumeist mittels eines abgeschlossenen Weltbildes davon. So endete die Beschreibung und Analyse von Literatur häufig an den selbst gezogenen Grenzen zu den Feldern von Ökonomie, Politik, Soziologie oder Alltagskultur. Um einer vornehmlich poetologischen Ästhetik zuliebe wurden und werden bei der Kulturanalyse oft wichtige gesellschaftliche Felder von der Betrachtung ausgeschlossen, die jedoch definitorisch in das behandelte Objekt selbst hineinreichen und strukturell unverzichtbar für seine Beschreibung und Analyse sind.¹⁶ Ein Verzicht oder ein bewusstes Abschneiden von den mit dem kulturwissenschaftlichen Objekt verbundenen gesellschaftlichen Strängen kann jedoch keine adäquate und zeitgemäße Beschreibung von Kultur leisten und ist als Vorausgabe für eine allgemeine Ästhetik der Kulturphänomene des 21. Jahrhunderts letztlich ungeeignet. Eine Ästhetik, die einem Ideal der schöngeistigen Abgeschlossenheit von Kunst und Kultur frönt, mag sich mit provokativem Trotz bewaffnet in die Definitions-Schlachtfelder der zeitgenössischer Theorie hinein wagen, eine Wissenschaft, die dies tut, ist jedoch alles andere als zeitgenössisch und macht sich letzten Endes vor allem lächerlich. Statt der Sehnsucht nach Homogenität und Kohäsion einer ästhetischen Wissenschaft neues Futter in Hoffnung auf deren Wiedererstarben zu geben, sollte die Disparität der zu behandelnden Phänomene und Bereiche anerkannt und die vielfältigen Widersprüche ausgehalten werden. Die selbst auferlegten Grenzen der Vergangenheit müssen in einer zeitgenössischen ästhetischen Wissenschaft immer wieder neu geöffnet werden, und es müssen Interaktionen, Netzwerke und Verbindungen zwischen den unterschiedlichsten kulturellen Bereichen und Formen der Ästhetik aufgezeigt und hergestellt werden.

Die wichtigsten Grundlagen für die Transformation einer Ästhetik bilden auch die Veränderungen in technischer und medialer Hinsicht. Das System der Kunst als Produktionssystem ästhetischer Arbeiten muss daher auch stets vor dem

¹⁶ Im Bereich der Literaturwissenschaft wurden der Analyse deshalb eigenständige Bereiche wie ‚Literatursoziologie‘ oder ‚Werk- und Rezeptionsgeschichte‘ beigefügt. Diese laufen jedoch Gefahr, sich in singulärer und nur mehr ergänzender Informationszugabe zu erschöpfen, anstatt der Betrachtung eines bestimmten Subsystems von Kultur grundlegende strukturelle Vernetzungen mit anderen Subsystemen beizufügen, um die internationalen und interdisziplinären Transformationen von Kultursystemen besser herausarbeiten und beschreiben zu können.

Hintergrund der Veränderung dieser Gegebenheiten und Möglichkeiten ihrer Produktion, Distribution und Rezeption gesehen werden.

Bei aller notwendigen Beachtung der Empirie und allen Indizien aus Presse und Fachorganen sollte hierbei klar sein, dass der technische Fortschritt wichtig, aber oft auch nur Makulatur im Bezug auf die nächste Neuerung ist. Die technischen Phänomene sind daher vor allem Belege für den aktuellen akuten und schnellen Wandel, in dem sich die ästhetischen Systeme und ihre Wertungen befinden. Es ist wichtig, die Empirie zu sichten und zu beachten, aber es ist Unsinn, sich darin zu verlieren. Die aktuelle Empirie bietet Belege für theoretische Behauptungen – bezogen auf den Wandel ästhetischer Strukturen und Wertungen sind die faktischen Sachlagen sozusagen Mauersteine für Fundamente. Dieser Ansatz ist weniger positivistisch als grundsätzlich zu sehen. Oder anders gesagt: es geht in der zeitgemäßen ästhetischen Analyse immer mehr darum, den konkreten und tatsächlichen Umgang mit Kultur zu beobachten und zu beschreiben. Hierbei geht es sowohl um Indizien als auch um Theorien. Die Kulturwissenschaft ist zwar keine Kriminologie, aber sie kann durchaus in bestimmten Bereichen aus diesem Bereich lernen, wenn es um Recherchen und Indiziensammlungen geht. Nicht nur ästhetische Theorien, sondern vielmehr auch Medienberichte, Titelblätter, Interviews, Statistiken und das Rezipientenverhalten sind hierbei von Interesse. Auch der jeweilige Kontext einer Kunst ist wichtig und unabdingbar für ihre Definition: wo findet sie statt, wie wird sie, wenn überhaupt, finanziell und medial gefördert, und in welchen Strukturen entwickelt sie sich?

Ohne die Erwähnung des jeweiligen Kontextes ist eine Beschreibung und Analyse von Ästhetik nicht wirklich denk- und formulierbar. Ästhetik ist immer kontextabhängig und muss – neben der Poetologie – auch immer kontextuell betrachtet werden. Die Analyse mag dann selbst entscheiden, ob eine Betonung des Kontextes für die ästhetische Analyse von Belang ist oder eben auch einmal nicht.

Die Kategorie der Ästhetik ist nach wie vor gültig und brauchbar, um kulturelle Systeme und deren Phänomene beschreibbar zu machen. Ästhetik bedeutet in der Definition dieser Arbeit nicht – etwa im Sinne der Aufklärung oder des Idealismus – vornehmlich die Lehre von der Schönheit und des kulturellen Geschmacks, sondern bezieht sich auf bestimmte kulturelle, nicht unbedingt immer im traditionellen Sinne ‚künstlerische‘, Kontexte, Genres und Formen, und darin wiederum konkrete kulturelle und lebensweltliche Stile oder Ausdrucksformen, deren Zusammenwirken in dynamischer Interaktion und Neugestaltung im generellen Sinne als ästhetisches System bezeichnet werden kann.

Die klassische Definition von Ästhetik, die in der Tradition von Baumgarten¹⁷ vornehmlich die sinnliche und geschmackliche Wahrnehmung kultureller Sachverhalte und Zusammenhänge als zentralen Punkt der Ästhetik definierte, wird im Kontext dieser Arbeit insofern ergänzt und überschritten, indem Ästhetik vor allem auch hinsichtlich ihrer jeweiligen, vor allem der sozialen und lebensweltlichen und historischen, Kontextverbundenheit und Wertungskonstruktion definiert und markiert werden soll. Eine universalistische Definition von Kunst wird im Bezug auf die Gegenwart immer schwieriger, mitunter auch fragwürdiger, und auch wenn der Begriff ‚Kunst‘ selbstredend noch nicht vollkommen aus dem Vokabular dieser Arbeit verbannt ist und auch für die partielle Beschreibung ästhetischer Kontexte weiterhin darin verwendet wurde, erscheint dem Autor dieser Arbeit der generelle Bezug auf ästhetische Kontexte und ästhetische Arbeiten definitiv sinnvoller und ergiebiger, gerade wenn es generell um die Beschreibung von Konstruktion, Dynamik und Transformation ästhetischer Formen und Systeme geht.

Ästhetische Systeme transformieren sich heute aus den klassischen Systemen der Kunst heraus. Sie beinhalten zwar auch Teile und Segmente daraus, sie sind jedoch ebenso von den Elementen des Alltags und der Massen- und Medienkultur, die sich immer stärker mit den klassischen, ehemals strikt separierten Systemen der Kunst mischen, bestimmt. Die auch heutzutage noch gültige generelle Definition von Ästhetik ist die der sinnlichen Wahrnehmung eines kulturellen Ausdrucks, wobei es dabei um die objektive Tatsache sinnlicher Wahrnehmung geht und eben nicht um Kategorien von ‚Schönheit‘ oder ‚Hässlichkeit‘. Diese in der Regel über die Jahrhunderte wie auch heute noch objektiv verwendeten Kategorien sind tatsächlich zum einen determiniert und bestimmt durch Parameter wie etwa Historizität, Ökonomie oder Geschlecht, zum anderen jedoch vor allem durch Geschmacksurteile, die in der Regel stets individuell bestimmt und präformiert sind. Um hierbei zu einer wissenschaftlichen Darstellung gelangen zu können, sind ästhetische Systeme neben den ihnen zugeschriebenen philosophischen Grundkonstanten, die jeweils neu untersucht und auf ihre Gültigkeit hinterfragt werden müssen, stets auch von

¹⁷ BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb: „Aesthetica I/II“, Frankfurt a.d. Oder 1750/58 (Reprint Hildesheim 1961). Baumgartens unvollendet gebliebenes Hauptwerk kann als eine erste Grundlegung und Systematisierung der Ästhetik als Wissenschaft gelten, die für längere Zeit den ästhetischen Diskurs in Deutschland beeinflusste und bestimmte. U.a. Moses Mendelssohn, Johan Georg Haman sowie Kant, Schiller und Hegel bezogen sich in näherer zeitlicher Folge auf Baumgartens Studien. Das BAUTZ-Kirchenlexikon würdigt diesen Verdienst folgendermassen: „Baumgarten kann somit als Vorläufer der modernen Ästhetik gelten: Er leitete die Subjektivierung und Ästhetisierung des Wahrheitsdiskurses ein, ohne Willkürlichkeit zu postulieren. Sein fragmentarisches System impliziert die sinnliche Repräsentation einer ontologischen Ordnung, jedoch in analog-zeichenhafter und nicht in symbolisch-identischer Beziehung.“

http://www.bautz.de/bbkl/b/baumgarten_a_g.shtml

ihren Kontexten und den darin empirisch darstellbaren Kriterien sowie den phänomenalen Fakten abhängig.

2. Zwei ästhetische Paradigmenkonflikte in der Kultur der Gegenwart

„Sehen ist heute wichtiger als verstehen.“¹⁸

Tobias Meyer, Auktionator bei Sotheby's und Leiter der Abteilung für zeitgenössische Kunst, April 2008

2.A. Schriftkultur vs. Bildkultur

In den meisten Kulturen der Menschheit existierte parallel zur Kultur des gesprochenen und später geschriebenen Wortes die Kultur des Bildes. Letztere lässt sich generell und vor allem aktuell als Ergänzung, aber auch als möglicher Gegenpart zur Kultur des Wortes und infolgedessen des Lesens begreifen. Von daher lässt sich zunächst ein hypothetischer Paradigmenkonflikt zwischen der Bild- und der Lesekultur konstatieren.

Gehen wir historisch zu den Anfängen des menschlichen kulturellen Rezeptionsverhaltens, so finden wir jedoch zunächst den Gegensatz wie das Zusammenspiel einer Zuhörkultur versus einer Sehkultur. Diese interaktive Konstellation prägt auch heute noch in vielen Bereichen die menschliche Rezeption von Kultur. Eine Kultur des Zuhörens steht ganz allgemein zunächst für eine Art eher sinnliche, zumindest atmosphärisch geprägte Rezeption der Umwelt, hervorgerufen durch die schnellere Vergänglichkeit der dargebrachten Sachverhalte und Zusammenhänge sowie die eher auf einem sinnlichen Fluss basierende Rezeption von Information. Dieser Informationsfluss, der als Ausgangsprinzip irreversibel in eine Richtung verläuft, wird beim Hören eher durch eine Anzahl unbewusster Faktoren bestimmt, wohingegen die Kultur des Sehens viel mehr mit intellektueller Erkenntnis, logischer Strukturierung der Welt und Abstraktion verbunden ist, zudem auch hier die Möglichkeit der spontanen Reversibilität und Interaktivität gegeben ist.¹⁹

¹⁸ HÄNTZSCHEL, Jörg: „Wir werden nichts sein“, SZ 19-4-2008, S.18.

¹⁹ Dies bedeutet im Zusammenhang mit der Rezeptionstechnik des Lesens: hat man einen Zusammenhang nicht verstanden, besteht in der Regel die Möglichkeit, ihn einfach noch einmal zu lesen. Der Rezeptionsprozess ist spontan umkehrbar (Reversibilität) und kann gedanklich erweitert oder variiert werden (Interaktivität). Bei einem gehörtem Zusammenhang ist dies prinzipiell auch möglich, jedoch muss der Informationsfluss dann explizit angehalten und es muss nachgefragt werden bzw. kann, wenn der Informationszusammenhang mittels

Der Philosoph und Literaturwissenschaftler Holger Schenk schreibt dazu:

„Hören ist auf eine Weise atmosphärisch, wie es das Sehen nicht sein kann, weil immer ein großer unbewusster Anteil in diesem Hören ist. Sehen dagegen ist tendenziell immer mit kognitivem Erkennen verschwistert. Das Sehen ähnelt eigentlich unserem Verstand, der die Welt in verschiedene Abschnitte unterteilt und sie dann wieder zusammenführt.“²⁰

Den philosophischen Hintergrund sowie das Vorantreiben und die Etablierung einer Sehkultur ordnet Schenk Platon und dessen Höhlengleichnis zu, wo der Erkennende als ein Sehender geschildert wird:

„Platon hätte nicht gesagt, dass wir die höchste Weltordnung hören. Bei ihm schaut der Philosoph die Sonne, und die Sonne ist für ihn eine Metapher oder ein Bild für die ewigen Ideen, für das Höchste, das wir überhaupt erkennen können. Platon wendet sich gegen die Hörkultur, die es vor ihm gab, und wir können sagen, er wendet sich auch gegen die mündliche Überlieferung.“²¹

Als Verfechter einer geheimen Weltordnung ‚Logos‘, auf die es zu hören und nicht etwa zu sehen gilt, also als Protagonisten einer vormals herrschenden Hörkultur, bezeichnet Schenk hingegen Heraklit.²² Das Auge und mit diesem der so bezeichnete Gesichtssinn wurde in Folge der Aufklärung zunehmend als geistiges Auge der Vernunft apostrophiert. Kant stellte das Auge in den Mittelpunkt der geistigen Erkenntnis:

„Der Sinn des Gesichts ist, wenn gleich nicht unentbehrlicher als der des Gehörs, doch der edelste: weil er sich unter allen am meisten von dem der Betastung als der eingeschränktesten Bedingung der Wahrnehmungen, entfernt und nicht allein die größte Sphäre derselben im Raum enthält, sondern auch sein Organ am wenigsten afficiert fühlt (weil es sonst nicht bloßes Sehen sein würde), hiermit also einer **reinen Anschauung** (der unmittelbaren Vorstellung des gegebenen Objects ohne beigemischte merkliche Empfindung) näher kommt.“²³

eines technischen Mediums aufgezeichnet ist, dieser bzw. Teile davon wiederholt werden.

²⁰ Vgl. Holger Schenk: Zuhörlust und Wertewandel. Zur Philosophie des auditiven Weltentwurfs. In: Projekt: Stiftung Zuhören. Dokumentation des Referats „Ganz Ohr – Symposium über das Zuhören“ vom Hessischen Rundfunk vom 24. bis 27.9.1997 in Kassel, Frankfurt 1997.

²¹ Ebda.

²² In der Folge von Heraklit ist es dann in der Philosophie des 20. Jahrhunderts vor allem Heidegger gewesen, der die Priorität des geistigen Auges als Fokus der hierarchisierenden Vernunft zugunsten der akustischen Wahrnehmung bzw. des Nachsinnens eines existenziellen Grundtons verließ. Vgl. hierzu vor allem HEIDEGGER, Martin: „Der Satz der Identität“, In: „Identität und Differenz“, Pfullingen 1957, S.16.

²³ KANT, Immanuel: „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“. In: Kants gesammelte Schriften. Akademie Werkausgabe, Berlin 1968 (1907/17), Band VII, S.156

Bereits hier lässt sich das Auge als ein zentrales kulturelles Paradigma ausmachen. Die Hochschätzung des Augensinnes bewirkte in der Folge der Aufklärung eine immer stärkere – in gewisser Hinsicht für die okzidentale Metaphysik typische – Hierarchisierung, welche zugunsten des Augensinnes und zuungunsten des Hörsinns vorging. Anstatt dass eine Wechselwirkung der Sinne, also ein interaktives und interdependentes Netz als Erkenntnis- und Ausdrucksmöglichkeit der Welt apostrophiert wurde, wurde dem Augensinn und mit ihm der sich infolgedessen ausdifferenzierenden und hypertrophierenden Sehkultur durch die Herrschaft der Vernunft eine absolute Priorität zugeschrieben, die heute bei der Aufnahme und Verbreitung von Information immer noch gültig und aktiv ist.

Um zu einer Kultur der Intellektualität und des Verstehens von Zusammenhängen zu gelangen, musste also zunächst ein Paradigmenwechsel und infolgedessen eine Transformation einer Hörkultur zu einer Sehkultur stattfinden. Der Wandel in der Kulturtechnik des kulturellen Ausdrucks hin zur Forschung und der Archivierung vollzog sich dadurch, dass die Menschen von Erzählern zu Schreibenden wurden. Diese neuen Kulturtechniken einer Art ‚intellektuellen‘ Sehkultur, womit vor allem die damit verbundene Buch- und Lesekultur mit ihrem Symbolsystem und der Fähigkeit zur geistigen Abstraktion gehört, generierten im Laufe der Zeit neue Wahrnehmungs- und Aufnahmemöglichkeiten für Information.

Die Sehkultur strukturierte den intellektuellen Alltag des Menschen, seine Wahrnehmung und damit das Bild seiner Welt, die Hörkultur hingegen wurde zunehmend weniger geschätzt und gepflegt und verkümmerte in gewisser Hinsicht regelrecht. Heute gilt es als Paradigma, dass eine intellektuelle Aufnahme oder ein kognitives Erleben von Information durch ein Hörereignis nur dann nachhaltig geschehen kann, wenn die Fähigkeit zur intellektuellen Kombination durch Seherlebnisse bereits ausgebildet ist. Ist dies, wie bei von Geburt an blinden Menschen z.B., nicht der Fall, ist der intellektuelle Prozess der Informationsaneignung ungleich komplizierter und dauert in der Regel länger. Eine ausgeprägte Hörfähigkeit und -kultur jedoch ermöglicht zumeist eine Intensivierung der sinnlichen Aufnahmekraft, jedoch wird die Fähigkeit zu hören, und dies bedeutet auch Zuzuhören, im Gegensatz zur Fähigkeit zu sehen, nicht sonderlich intensiv geschult.

Dies spiegelt sich auch im alltäglichen Gebrauch dieser kulturellen Paradigmen wieder: der Sehsinn scheint hier viel konformer zu sein als der Hörsinn, und die Akzeptanz ungewöhnlicher Klänge ist bei der breiten Masse ungleich geringer

als die Akzeptanz ungewöhnlicher Bilder, an die man sich durch die stetige Bilderflut mittlerweile gewöhnt hat.

Die hier kompakt aufgezeigte Genese von einer Hör- zur einer Sehkultur – wobei mit letzterer eben auch, und dies ist bedeutsam für das Thema dieser Arbeit, die Schrift-, Lese- und partiell die Buchkultur²⁴ verbunden ist –, ist mittlerweile in ein neuartiges Stadium getreten. Aus der Sehkultur entwickelten sich im Lauf der Geschichte Systeme sprachlichen Verstehens und intellektueller Abstraktion, sie war und ist das Fundament für die Kultur der Schrift und des Lesens. Diese ‚intellektuelle‘ Sehkultur, mit deren ‚geistigen Auge‘ der Aufklärung wir größtenteils immer noch die Welt interpretieren und zudem immer noch hauptsächlich eine Lesekultur verbinden, ist im Begriff, zunehmend durch eine Kultur der Bilder²⁵ ergänzt, konterkariert, wenn nicht gar – dies jedoch nur als Hypothese – allmählich substituiert zu werden, und dies nicht zuletzt auch im Sinne einer globalen Kultur. Eine steigende Anzahl von Bildern begegnet uns nicht nur in unserem gegenwärtigem kulturellem Alltag, sondern auch in der Vergangenheit haben Bilder womöglich mehr, als wir es durch die Fixierung auf eine Schriftkultur wahrhaben wollten, unser Bewusstsein von der Welt geprägt.

Wie wichtig Bilder - und damit sind nicht etwa nur sprachliche Bilder gemeint - für kognitive und kulturelle Prozesse sind, wurde allgemein und vor allem in den Geisteswissenschaften für lange Zeit unterschätzt. Eine steigende Zahl aktueller Untersuchungen rückt daher das Visuelle immer mehr in den Mittelpunkt ihrer Kulturanalyse und fragt zunehmend nach einer möglichen Transformation der Schriftkultur in eine Bildkultur:

„Seit dem 19. Jahrhundert und insbesondere im 20. Jahrhundert haben Bilder in Wissenschaft, Kultur und Medizin einen besonderen Stellenwert erlangt. Technische Bilder haben entscheidenden Anteil am Wissenschaftsprozess. Kein Massenmedium arbeitet ohne Bilder. Seit zwei Jahrzehnten verdrängen errechnete Bilder unaufhaltsam traditionelle Reproduktions- und Aufnahmetechnologien. Der Computer ist zum Leitmedium unserer Zeit geworden. Erlebt die Schriftkultur ihren Übergang zu einer Bildkultur?“²⁶

²⁴ Die Buchkultur ist ein möglicher Ausdruck und eine materielle Manifestation der Schriftkultur, aber keineswegs ihre strukturelle Essenz.

²⁵ Visuellen Bildern, im Gegensatz zu sprachlichen Bildern.

²⁶ So beginnt der Kommentar von SEIDEL zum Sammelband „Iconic Turn“, Hg. Von MAAR, Christa und BURDA, Hubert, Köln 2004, der die Diskussion um die Relevanz bzw. die Dominanz der Bildkultur in diversen Aufsätzen zusammenfasst. SEIDEL, Thorsten: „Bilder sehen uns an. Wie mächtig ist das Visuelle? Brauchen wir eine kritische Bildwissenschaft? Im Sammelband ‚Iconic Turn‘ wird nach Antworten gesucht“, Vgl. JUNGLEWORLD 35, 18-8-2004, S.21.

Die Relevanz bzw. mögliche Dominanz der Bildkultur gegenüber der Wortkultur findet ihren Begriff in der Wendung ‚Iconic Turn‘ des Kunsthistorikers Gottfried Boehm und bezeichnet zunächst das fachinterne Problem,

„ob Bilder nicht zuallererst autonome Kunstwerke sind, die ohne einen überlieferten Textkommentar auskommen und aus sich heraus sprechen. Bilder sind für Boehm nicht sprachlich, sondern zuerst durch Wahrnehmung erschlossen. Die Eigenlogik der Bilder wertet ihre Stellung gegenüber der Sprache auf. Parallel dazu wurde dieser Begriff aufgesprengt und erweitert. Die Popularisierung des Bildes, seine Befreiung von Zwängen hatte Grenzen nicht nur in der Kunst, sondern auch im öffentlichen Raum aufgeweicht. Dafür spricht die Tatsache einer zunehmenden Verlagerung von sprachlicher zu bildlicher Information ... Die Bilder-Wende wird auch in Abgrenzung zum Sprach-Wende-Verdikt des amerikanischen Philosophen Richard Rorty proklamiert, der die Komplexität der Welt in und durch Sprache erschlossen sah. Diese Welt-als-Buch-Sicht, die ihre Ursprünge unter anderem im christlichen Monotheismus hat, kommt für Horst Bredekamp einer ‚Trockenlegung‘ der poetischen Sprache gleich und bedeutet für ihn vor allem eine Reduzierung der Komplexität der Welt. Bilder hatten stets großen Einfluss auf Kulturen, aber seit dem 20. Jahrhundert, seitdem es errechenbare Bilder gibt, ist ihr Einfluss ständig gewachsen, so Friedrich Kittler. Die Rede vom Iconic Turn verweist deshalb zugleich auf Alltagsphänomene wie auch auf eine veränderte Kultur- und Wissenschaftsforschung und schließlich auf die Macht der Bilder. Deshalb spricht man in den USA – im Kontext einer anderen Auffassung von populärer Kultur- und Medienlandschaft – auch von einem pictorial turn.“²⁷

Bilder werden heute zum größten Teil durch die Massenmedien verbreitet, durch die zu einem großen Teil die Vermittlung von Welt und Gesellschaft geschieht.²⁸ Daher ist davon auszugehen, dass die Vermittlung von Kultur, als einem Subsystem der Gesellschaft, ebenfalls vornehmlich durch die Massenmedien erfolgt, die sich vor allem im grundsätzlichen Sinne LUHMANNs als technische Medien definieren lassen.²⁹

²⁷ ebd. Vgl. hierzu auch BREDEKAMP, Horst: „Kunst als Medium sozialer Konflikte: Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution“, FfM 1975 sowie Ders.: „Bilder bewegen. Von der Kunstammer zum Endspiel“, Berlin 2007. In den theoretischen Ansätzen von Friedrich KITTLER wird den technischen Medien generell eine gewisse Priorität gegenüber der Poetologie und klassischen Ästhetik der Geisteswissenschaften eingeräumt, sowie eine unbestreitbare dominante Einflussnahme auf letztere. Zur Relevanz der Bildkultur hierbei vgl. bei Kittler spezifisch „Optische Medien“, Berlin 2002.

²⁸ Vgl. den kategorischen Beginn von LUHMANNs Studie: „Was wir über unsere Gesellschaft, ja über die Welt, in der wir leben, wissen, wissen wir durch die Massenmedien.“ LUHMANN, Niklas: „Die Realität der Massenmedien“, 2., erw. Aufl., Opladen 1996, S.9. Die Vermittlung von Welt bzw. Realität kommt in nahezu allen zeitgenössischen Gesellschaften den Massenmedien als dominierende Kraft zu, gleich, ob dies die Systeme von Kultur oder von Politik betrifft. Bezüglich des demokratischen Systems der Bundesrepublik Deutschland stellte Jürgen LEINEMANN Ende 2004 lakonisch fest: „Medienpräsenz ist heute die wichtigste Legitimationsgrundlage für politische Entscheidungen.“ Vgl. LEINEMANN, Jürgen: „Die Staatsschauspieler.“ Vorabdruck aus „Höhenrausch“, der Analyse von Leinemann über die Eigenrealität des politischen Betriebes, in DER SPIEGEL 39/2004, S.142.

Bezüglich dieser kategorischen Thesen muss stets interkulturell und global differenziert und bedacht werden, dass ein derartiges strukturelles Verhältnis zwischen Kultur und Medien nur dort existiert, wo sich eine hoch ausgebildete und intensiv betriebene massenmediale Struktur mit dem dazugehörigen Bildpotenzial entwickeln konnte. In den westlichen Industrienationen bildeten sich, intensiviert durch Medien wie dem bilddominierten (Boulevard-) Pressewesen und dem TV mediale Strukturen heraus, die nachhaltig das Verständnis von Kultur und die Art von ästhetischer Wahrnehmung prägten und auch noch aktuell bestimmen. Dementsprechend kommt dem Bild als Medium in diesem Zusammenhang eine wichtigere Rolle zu als möglicherweise in anderen globalkulturellen Kontexten. In China beispielsweise galt die Kalligraphie, die Kunst der Schönschrift, lange Zeit als Höchste aller Künste, was bedeutet, dass dort teilweise noch eine große Wertschätzung einer speziellen Verbundenheit von Wort und Bild existiert. Im islamischen Kulturraum hingegen dominiert nach wie vor gerade im religiösen Kontext eine Abwertung des Bildes, die bekanntermaßen bis zum Verbot reicht, wohingegen gerade dort die Kultur des Wortes und die Kulturtechnik der Kalligraphie einen besonderen und hochgeschätzten Stellenwert einnehmen. Doch auch in den genannten Kontexten bildete sich zunehmend eine stark von Bildern geprägte massenmediale Kultur heraus, die auf die traditionellen Strukturen und das gewohnte normative ästhetische Bewusstsein wirkt.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass eine Inflation der Bilder und eine damit zusammenhängende kulturparadigmatische Stärke der Bildkultur vorrangig in Gesellschaftsstrukturen virulent ist, in denen die Massenmedien ausgeprägt und weit reichend sind. In diesen Gesellschaftsstrukturen ist ein mitunter dominantes Kulturparadigma der Bildkultur möglich, so dass die Kultur dieser

²⁹ „Mit dem Begriff der Massenmedien sollen im Folgenden alle Einrichtungen der Gesellschaft erfasst werden, die sich zur Verbreitung von Kommunikation technischer Mittel der Vervielfältigung bedienen. Vor allem ist an Bücher, Zeitschriften, Zeitungen zu denken, die durch die Druckpresse hergestellt werden, aber auch an photographische oder elektronische Kopierverfahren jeder Art, sofern sie Produkte in großer Zahl mit noch unbestimmten Adressaten erzeugen.“ Luhmann, Ebd., S.10.

Interessant in diesem Zusammenhang ist hier der Bezug zu einer neueren bildwissenschaftliche Arbeit von WIESING, in der dieser laut GÜNZEL Medien folgendermaßen definiert: „Medien sind für ihn nur solche, die von den Gesetzen der physikalischen Welt befreien, eben artifizielle Präsenz ermöglichen; die das, was sie vermitteln, dem Alterungsprozess entziehen ... Erst Medien ... befreien den Menschen aus den physikalischen Zwängen der Welt und ermöglichen ihm das, was ihn ausmacht: Kultur.“ Auch wenn Günzel dieser These Wiesings hier eine ‚ontologische Unaufgeregtheit‘ zuschreibt, scheint hier der Implikation und Wirkmächtigkeit von Medien und Kultur letztlich doch ein nahezu ontologischer Grund zugrundezuliegen, der zu sehr von den Kontexten der Technologie und Physikalität entfernt zu sein scheint, um einer Ästhetik, die sich auf Rezeption und mediale Interaktivität bezieht, dienlich zu sein. Vgl. Rezension von GÜNZEL, Stephan von WIESING, Lambert: „Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes“, FfM 2005, auf [literaturkritik.de](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8115&ausgabe=200505) » Nr. 5, Mai 2005 » Kunst- und Kulturwissenschaft bzw. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8115&ausgabe=200505

Gesellschaften vorrangig visuell geprägt ist. Ein weiterreichender Punkt in diesem Zusammenhang ist die zunehmende Ausbreitung der U- (Unterhaltungs-) oder Populärkultur als ein dominantes Kulturparadigma, auf das ausführlicher im nächsten Abschnitt dieses Kapitels eingegangen wird. Hier sei bereits darauf hingewiesen, dass die U- und Populärkultur, allein schon aus der Tatsache ersichtlich, dass sie sich vorrangig mittels der Massenmedien ausbreitete und ausbreitet, zu einem großen Teil visuell bestimmt ist. Dies wiederum wirkt sich auf das gesamt-kulturelle Paradigma aus bzw. auf eine interaktive Konfliktstruktur mit dem konkurrierenden traditionell starken kulturellen Paradigma, welches die E- (Ernsthafte) oder Hochkultur bildet. Die zusätzliche Hypothese bezüglich einer visuell geprägten Kultur ist:

- In bilddominierten Kulturen verschieben sich die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur, zwischen E- und U-Kultur besonders dynamisch und interaktiv.

Visuell dominierte Kulturen produzieren in einem besonders starken Ausmaß mediale Images und Ikonisierungen, genau wie sie kulturelle Kulissen für ästhetische, soziale und körperliche Erfahrungen konstruieren und inszenieren. Diese Umgebungen bilden durch ihre vorrangig sinnliche Prägung und Vermittlung ein potenzielles Konfliktparadigma für die traditionellen kulturellen Umgebungen von Wortkulturen, andererseits bestehen aber auch Möglichkeiten der Interaktion und der Transformatorischen Konvergenz, wie dies bei Strukturzusammenhängen der Hör- und der Seh- bzw. hier Wortkultur auch möglich ist. Es sei diesbezüglich an dieser Stelle vor allem herausgehoben, dass eine visuell geprägte und dominierte Kultur sowohl Gefahren als auch Chancen und Möglichkeiten für eine Kultur des Wortes und eine Lesekultur bieten kann. Gefahren in dem Sinne, dass eine bilddominierte Kultur den Umgang mit Wort und Schrift zunehmend schwächen könnte, Chancen und Möglichkeiten jedoch, dass sich durch die dominierende Gebräuchlichkeit von Bildern und Szenografien eine zunehmende Vermittlung sowie Popularisierung von Inhalten bewerkstelligen lassen kann, die zuvor in den Archiven der Schriftkultur regelrecht eingeschlossen waren.

Waren früher vor allem Schrift-Texte für die Erschaffung einer Realität eines spezifischen gesellschaftlichen Systems verantwortlich – z.B. in Form eines auf Schrifttexten basierenden Diskurses in den Systemen von beispielsweise Religion, Politik, Jurisprudenz oder Ästhetik –, bestimmen in gegenwärtiger Zeit im zunehmenden Masse Bilder die gesellschaftlichen Auffassungen und das Bewusstsein über diese gesellschaftlichen Systeme, von denen hier der Bereich

der Ästhetik interessiert. Bilder, technisch evoziert durch Foto, Film, TV und Internet, bestimmen auch hier zunehmend die Realität der Massenmedien und somit die ästhetische Aufmerksamkeitsspanne und die Wahrnehmungsfähigkeit ihrer Rezipienten über diese gesellschaftlichen Systeme.

Diese gegenwärtigen Systeme der Kultur, deren Wahrungskriterien und ästhetische Kategorien stark durch die Massenmedien geprägt sind, gründen sich, so die generalisierende These, wesentlich auf ihre Visualität, durch die Ereignisse, Personen und Kulturprodukte erst eine für das Kulturpublikum wahrnehmbare Prägnanz, ja überhaupt erst eine Realität erhalten.³⁰ Diese Dominanz der Visualität in der Vermittlung wirkt wiederum auf die Subsysteme der Kultur wie z.B. auch den Bereich der Literatur zurück. Die Sehkultur, aus der sich zunächst eine Kultur des Erkennens und des Verstehens entwickelte, gerät durch die stetig zunehmende und mittlerweile inflationär zu nennende Bildproduktion und –verbreitung der Massenmedien in Konkurrenz zu der Kultur, die sich über die Jahrhunderte zuvor als die maßgebliche Kultur der kognitiven und ästhetischen Erkenntnis herauskristallisiert hatte: der Lesekultur.

Im System der Lesekultur und dem System der Literatur als einem ihrer Subsysteme spielten und spielen sprachliche Bilder eine wichtige ästhetische Rolle. Zunehmend werden in diesen Systemen jedoch auch Bilder nichtsprachlicher Art, nicht zuletzt zu deren gesellschaftlicher Kommunikation und Vermittlung, immer wichtiger. Zunächst lässt sich dies im medialen Prozess feststellen, wo die steigende Dominanz und prägende Charakteristik von Bildern als Vermittlern im Literaturbereich frappant erscheint: Verfilmungen, mediale Szenarien oder populäre Repräsentations- und Inszenierungsbilder von AutorInnen oder deren Arbeiten prägen hier das Bild der Literatur zunehmend mit und unterstreichen oder relativieren die Performanz der AutorInnen, deren literarische Arbeit sich zunehmend nicht ausschließlich, aber doch wesentlich und immer mehr durch einen Diskurs der Massenmedien und den dazugehörigen Bildhaftigkeiten und visuellen Szenografien vermittelt.

³⁰ „Die viel zitierte Mediengesellschaft ist zu einem Bildergarten geworden. Es gibt kein Ereignis ohne sein Bild, wie Vilém Flusser es einmal ausdrückte.“ SEIDEL, Thorsten, „Bilder sehen uns an“, JUNGLEWORLD Nr. 35, 18-8-2004, S.21. In den Anfängen der Massenmedien wurde die Funktion der Bilderproduktion, welche die Welt symbolisch abbildete und verdichtete, hauptsächlich von der Fotografie wahrgenommen. „Die Welt fordert Bilder, weil sie Symbole braucht. Ein Krieg ist kein Krieg ohne ein Bild. Ein Star ist kein Star ohne ein Bild.“ schrieb FILSER treffend zu einer Ausstellung des Fotografen Robert Capa. FILSER, Hubert: „Erinnerung an Robert Capa“, KUNSTZEITUNG, März 2001, S. 16.

Zwischenthese:

Es ist zunächst festzuhalten, dass sich die zeitgenössische Kultur in all ihren Subsystemen nicht ausschließlich, aber vorrangig und sehr stark durch die Massenmedien vermittelt und verbreitet. Die Massenmedien wiederum bilden selbst ein Kulturparadigma, wobei die Medienkultur vorrangig visuell geprägt ist. Diese innerhalb des massenkulturellen Paradigmas virulente Bilddominanz wiederum wirkt reziprok auf die Subsysteme der Kultur und ihre Produkte zurück und prägt deren Ästhetik in bedeutsamer Weise mit.

2.A.1. Ikonen, Mythen, Images

Die Bilddominanz im kulturellen Bereich indes ist ein logisch-psychologischer Prozess: mit der Häufigkeit, Intensität und Permanenz von Bildern, zudem in Verbindung mit bestimmten zielgruppenverbundenen Texten, weiteren kulturellen Zusammenhängen und natürlich auch den jeweiligen medialen Umgebungen, entstehen Mediale Images³¹, deren Relevanz für den Vermittlungsprozess der Massenmedien grundlegend ist. Images müssen nicht zwangsläufig nur aus Bildern bestehen, aber durch Bildhaftigkeit werden sie am schnellsten und nachhaltigsten konstruiert, geprägt und verbreitet. Wie wirkt ein Image in den kulturellen oder ästhetischen Alltag? Das Mediale Image ist grundsätzlich vergleichbar mit der Funktion, die früher eine Ikone hatte. Im Bereich des Religiösen, hier besonders in der christlichen Kultur, wurden ähnlich aussehende Bilder mit religiösen Motiven wie von Heiligen oder der Muttergottes hergestellt und verbreitet. Damit wurde die kulturelle Verbreitung des Christentums vor allem durch den psychologisch nachhaltig wirksamen visuellen Bereich gestärkt. In der aktuellen Struktur der Massenmedialität ist der Prozess der Medialen Imagebildung einem Prozess von Ikonographisierung nicht unähnlich. Ganze ästhetische und soziale Kontexte und Prozesse werden durch mediale Images, und hier besonders durch Bilder, verdichtet und

³¹ Als ein Image (engl., wörtlich ‚Bild bzw. Spiegelbild‘) definiert diese Arbeit ein medial produziertes oder initiiertes ‚Vorstellungsbild‘ eines bestimmten Sachverhaltes oder eines bestimmten Zusammenhanges. Dies Bild wird sowohl durch mediale Vorgaben als auch durch die jeweilige Imaginationsbereitschaft der Rezipienten geprägt. Ein Image ist ein stark klischeeisiertes geistiges Bild von etwas, es ist das, was sich seine Rezipienten letztlich darüber vorstellen, eine Phantasie, oft etwas Imaginäres, das mehr in und von der Vorstellung der Menschen existiert als durch reale materielle Gegebenheiten und Vorausgaben. Ein Image kann sich jedoch im Laufe der Zeit durch die Häufigkeit und Intensität seiner Kommunikation derart verfestigen und nahezu geistig ‚materialisieren‘, dass es zu etwas Realem in der materiellen Außenwelt wird. Ein Image ist hierin dem ökonomischen ‚Brand‘, einer Marke im Wirtschaftsprozess, vergleichbar: auch diese wird so oft kommuniziert, bis sie zu etwas realem, nahezu greifbarem geworden ist. Die Wirkung, die Images bzw. geistige ‚Brands‘ im Bereich von kultureller und ästhetischer Rezeption haben, ist in den Kulturwissenschaften noch nicht genügend beschrieben und systematisiert worden.

komprimiert. Dadurch entsteht naturgemäß bisweilen eine Fälschung, eine Verfälschung des ursprünglichen Kontextes, da eine Verdichtung – gleich ob in Form eines Image oder auch eines Slogans, der häufig das Pendant für das Image im Bereich der Sprache ist – keine Zwischenräume für Differenzierungen mehr lässt und auch nicht wünscht. Dies lässt sich als die Form eines komprimierten Image bezeichnen. Ein komprimiertes Image verdichtet die Information über ästhetische oder soziale Kontexte, Prozesse und Herkünfte auf eine nahezu deterministische Art und Weise. Die Zusammenhänge werden durch das Image festgelegt und klischeeisiert. Dies ist ein Prozess, der nicht per se im Image angelegt ist, sondern der durch seinen externen ästhetischen und sozialen Gebrauch und den Diskurs darüber erst definiert wird. Dann aber umso unflexibler und unabwendbarer. Eine derartige Entstehung eines komprimierten Images ist der Entstehung eines Mythos nicht unähnlich, so wie es Roland Barthes in seinen „Mythologies“³² beschrieb.

Die andere Variante ist die, die einem komprimierten Image oft vorausgeht, nämlich dass ein Bild oder ein Slogan derart offen, frei interpretierbar und frei vereinnahmbar ist, dass diese medialen Konstrukte letztlich vor allem selbstreferenziell wirken können, was heißt: sie bedeuten zunächst nur sich selbst, und sind zunächst nur beschreib- und interpretierbar betreffs ihrer Herkunft aus einem bestimmten ästhetischen und sozialen System oder Kontext, in dem sich diese Images bewegen. Jedes ästhetische System, z.B. das System der Literatur wie auch das der Popmusik, ist ein System, in dem bestimmte Images fabriziert werden, die zunächst nur dort eine Geltung – wir können auch sagen: eine Währung – haben. Auch das System der Werbung übrigens, ein ästhetisches System, das vorrangig durch Images und Slogans geprägt ist, gehört hierzu. Diese Art von Images lassen sich als offene Images bezeichnen: sie erscheinen zwar zunächst determiniert durch das jeweilige System, aus dem sie stammen, ihre ‚Botschaft‘ jedoch ist keineswegs mit diesem System verwurzelt. Denn nicht lange nach einer gewissen Zeit des Flottierens in ihrem System, verlassen diese Bilder und Slogans ebendieses und werden Bestandteil der Allgmeinkultur. Die Bilder und Slogans können dann, beispielsweise, okkupiert, beschleunigt, verlangsamt oder multipliziert werden, nach einer bestimmten Zeit gehören sie keinem bestimmten System oder einer bestimmten Herkunft mehr an, sondern scheinen kulturgesellschaftliches Allgemeingut geworden zu sein.

Die Typisierungen von komprimierten und offenen Images sind selbstverständlich als Idealtypen zu verstehen. Es sind Hilfskategorien, um vor

³² Barthes, Roland: „Mythen des Alltags“, Ffm 1964 (Orig. „Mythologies“, Paris 1957)

allem bestimmte Prozesse beschreibbar und verstehbar zu machen, in denen Images überhaupt erst entstehen. In dieser Reinform treten Images nicht immer auf, und erst recht nicht grundsätzlich: ein komprimiertes Image kann der Effekt eines offenen Image sein, es kann aber auch das Umgekehrte der Fall sein. Das Auf- und Ineinanderwirken von Images ist als eine Art Dialektik der Imagebildung zu verstehen, die je nach Herkunft, System und Kontext neu untersucht werden muss.

Die Herstellung medialer Images ist nicht immer kontrollierbar: teilweise entstehen sie unkoordiniert, häufig jedoch werden sie auch bewusst und strategisch initiiert und kreiert³³. Bilder, im visuellen Sinne, spielen dabei eine wesentliche Rolle: sie verwandeln sich in den Medien zu Images bzw. helfen die Medienbilder zum großen Teil mit, diese Images zu gestalten und sie zu verbreiten. Ein Paradigma der gegenwärtigen Kultur ist daher, so die Konklusion, dass diese nicht nur zunehmend eine Bildkultur, sondern im erweiterten Sinne eine Mediale bzw. Multimediale Imagekultur ist.³⁴ Das Image als verdichtete Form und Sloganisierung einer Bildkultur wirkt wiederum auf das jeweilige kulturelle Subsystem zurück, wie z.B. auf das

³³ Am augenscheinlichsten sichtbar im System der Werbung und der Promotion.

³⁴ Eine Imagekultur basiert häufig aus Bildern im klassisch visuellen Sinn, kann jedoch zusätzlich mit schriftsprachlichem Material – und seien es nur Reizwörter, die, hierin dem System der Werbung gleich, beim Rezipienten durch quantitative Häufung eine bestimmte Reaktion auslösen - aus den unterschiedlichsten kulturellen Diskursen verbunden sein. Dadurch entsteht ein Geflecht, das sich als mediale Imagekultur bezeichnen lässt. Interessant in diesem Zusammenhang ist ULLRICHS Analyse der gegenwärtigen Konsumkultur aus dem Jahre 2006. In der medial verbreiteten Warenkultur, so Ullrich, wird nicht nur prioritär auf das Bild gesetzt, sondern der Text wird darin auch zunehmend marginalisierter. Die Intensivierung einer Bildkultur ergibt ob der Multioptionalität und Projektionsmöglichkeit zunehmend eine Imagekultur. „Die Unbestimmtheit vieler Konsumgüter steigerte sich in den letzten Jahrzehnten ferner dadurch, dass Marketing und Werbung stärker als früher auf Bilder setzen. Die Texte in Anzeigen sind kürzer geworden, Kinospots kommen oft ganz ohne Worte aus und beschränken sich allein auf das Visuelle. Ein Bild aber ist bedeutungsoffener als ein Aussagesatz, ja lässt sich überhaupt nicht mit einer Aussage vergleichen. Vielmehr erlangt es erst in einem Kontext eine gewisse Bestimmtheit und passt sich dem Tenor seiner Umgebung dann sogar fast beliebig an. Multioptionalität, sonst als Eigenschaft des postmodernen Konsumenten hervorgehoben, wäre der Begriff, mit dem sich auch das Spezifische von Bildern am besten benennen ließe. Dadurch aber kann ein Bild als Projektionsfläche fungieren: Die Phantasien des individuellen Betrachters ergänzen es – so wie es ihn umgekehrt stärkt, ja gerade erweitert und nicht einschränkt. Individualisierung und der gestiegene Stellenwert von Bildern befördern sich also wechselseitig. Auch die Karriere des Begriffs ‚Image‘ spiegelt den Wunsch, Produkte am liebsten wie Bilder und damit als bedeutungsoffen zu erfahren.“ Zitat aus ULLRICH, Wolfgang, „Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur“, FfM 2006, S.43/44. Auch wenn die von Ullrich behauptete generelle Multioptionalität der Bilder diskutabel und anzweifelhaft ist, lassen sich Bilder nicht als generelle vakante Projektionsflächen verstehen, sondern sie können stattdessen ebenso wie Aussagen oder Texte eine exakte semantische und syntaktische Strategie innehaben, die darüber hinaus zunehmend im Verbund mit transformierten Textlichkeiten gesehen werden sollten – ist diese Analyse des Bildes als wichtigster Impulsgeber der medialen Imagekultur gut herausgearbeitet. Die multioptionalen Projektionsmöglichkeiten, die Bilder auch bereitstellen, sind beispielsweise wesentliche Funktionsmechanismen der Popkultur. Vgl. auch den Ausspruch der Gründer der Werbeagentur Jung von Matt, von einer ‚Verschiebung der Warenproduktion zur Imageproduktion‘ sprechen. Zitat ULLRICH, ebda, S.45.

System der Literatur, und dies sowohl auf die Produktion wie auch auf die Rezeption.

Ein Beispiel hierzu: bei der Nennung bestimmter Autoren, die bereits einen gewissen Bekanntheitsgrad haben, haben nicht wenige Literaturrezipienten außer einem ästhetischen Szenario über deren Schriften häufig auch ein Vorstellungsbild bzw. ein Image über diesen Autor im Kopf. Diese Bilder erzeugen, je häufiger, verdichteter bzw. klischeeisierter über sie und mit ihnen kommuniziert wird, im extremsten Fall den Status einer medialen Ikone, die sich, durchaus T-Shirt- oder Poster-tauglich, ins öffentliche Bewusstsein der Mediengesellschaft einschreibt. Hierbei steht bereits das ‚sinnlich-intellektuelle‘ Szenario der literarischen Arbeit häufig durchaus für einen medial-imaginierten Lebensstil des jeweiligen Autors – so wenn der Autor beispielsweise als eine Art Stil-Ikone apostrophiert wird –, über den dann kommuniziert wird. Erst recht geschieht dies, wenn in bestimmten und gar nicht mal so seltenen medialen Rahmenbedingungen überhaupt nur in dieser Form über Literatur kommuniziert werden kann. Und doch tragen diese Rahmenbedingungen, wenn vielleicht nicht zur differenzierten intellektuellen Vermittlung, so aber doch zu einer bedeutsamen ästhetischen Inszenierung, vor allem jedoch zur gesellschaftlichen Sichtbarmachung von Literatur bei.

Das Fazit ist hier: die Vermittlung von Literatur verläuft in einer massenmedialen Gesellschaft keineswegs immer über das sogenannte Werk eines Autors, sondern häufig über die über ihn kommunizierten medialen Images. Dies ist vor allem das Ergebnis der Imageproduktion der Massenmedien und trifft auf andere historische Persönlichkeiten wie z.B. Religionsführer, Politiker sowie generell auf andere komplexe gesellschaftliche Zusammenhänge ebenfalls zu. Mehr zu diesem Zusammenhang wird Kapitel 6 (‚Der Publikumsdiskurs‘) dieser Arbeit erläutern.

Zwischenthese:

Die zeitgenössische visuelle Kultur transformiert sich durch Verdichtung, Klischees und permanente Wiederholung über die bilddominanten Massenmedien hinaus häufig zu einer Imagekultur. Diese wiederum wirkt sich reziprok auch auf die Wahrnehmung und Rezeption der kulturellen Subsysteme, z.B. des Systems der Literatur, aus. Wie die Wirkung von Bildern auf intellektuelle Prozesse lange Zeit unterschätzt wurde, so wurde auch die Wirkung von Images – als massenwirksamen medialisierten Kultur-Bildern – auf die Ästhetik der Gegenwart lange Zeit unterschätzt.

Für zukünftige mediale und ästhetische Prozesse werden Bilder, so die daraus ableitbare These, eine noch wichtigere Rolle spielen als heute. Schon heute entscheidet das Layout, also das Textdesign, häufig über Erfolg oder Lesbarkeit von Texten bei vielen Lesern. Oft entscheidet heute eine bewusste strategische Inszenierung innerhalb eines multimedialen Designs über die Akzeptanz von Inhalten³⁵. Ist dies bei Literatur und deren Rezipienten anders?

Ein Buch, so ließe sich hier argumentieren, hat stets dasselbe Design – ein Textblock, in der Regel ohne jede visuelle Aufbereitung als durch die Unterteilung in Lese Kapitel. Die Unterteilung des Textes in kurze oder lange Kapitel oder die Verwendung von wörtlicher Rede bleibt jeweils dem Autor überlassen, der Autor ist, was die grafische Gestaltung des Schriftbildes angeht, in diesem Sinne offenbar der einzige ‚Designer‘ des Textes.

Der Textblock jedoch verliert, so die noch weiter zu verfolgende These, als eigentümliches Schrift-Ganzes, dass heißt nur durch die Kraft seiner Worte und deren sprachlicher Bilder, bei vielen Rezipienten möglicherweise zunehmend seine integrative Kraft und vermittelt sich deshalb auch zunehmend durch außertextliche Faktoren, die u.a. Teile eines medialen Imagediskurses sind. Wesentliche Faktoren, die zur aktuellen Vermittlung von Texten beitragen, liegen also, so die logische Konklusion, teilweise außerhalb des eigentlichen Textkorpus selbst.³⁶

Bei der gegenwärtigen Vermittlung von Texten sind neben massenmedial kommunizierten Images als Produkten einer Bildkultur vor allem die in dieser Arbeit fokussierten und beschriebenen Bildhaftigkeiten im Gegensatz zum Text selbst von Bedeutung. Gerade im Bereich der erzählenden Literatur wird häufig über sie kommuniziert, denn diese Bildhaftigkeiten sind es, die oft Anknüpfungspunkte für Vermittlung und Diskussion bieten. Logischerweise bildet ein Text in der Regel auch eine geistig-emotionale Matrix, die nicht

³⁵ Multimediales Design wird mittlerweile auf viele kultargesellschaftliche Systeme angewandt, und erst recht zunehmend auf ästhetische Systeme. „Unsere Welt ist so komplex geworden, dass sie sich nur noch durch die neuen Werkzeuge darstellen lässt“, so SCHAUB in seinem legendären Kompendium zum multimedialen Design von 1992, das stets das notwendige kritische Bewusstsein bei der Implantation neuer Medien betont. Besonders bemerkenswert ist, dass Schaub die immense Manipulationskraft des multimedialen Designs gerade durch ein Zitat aus der klassischen neueren Literatur illustriert, das die Repräsentation der Systeme bzw. die Darstellbarkeit der Verhältnisse überhaupt anzweifelt: „Es ist nicht wahr, dass die Verhältnisse so sind, wie sie dargestellt werden; wahr ist vielmehr, dass die Verhältnisse anders sind als sie dargestellt werden. Es ist unwahr, dass die Darstellung der Verhältnisse die einzig mögliche Darstellung der Verhältnisse ist: wahr ist vielmehr, dass es im Gegenteil noch andere Möglichkeiten der Darstellung der Verhältnisse gibt. Es entspricht nicht den Tatsachen, die Verhältnisse überhaupt darzustellen; vielmehr entspricht es den Verhältnissen, sie überhaupt nicht darzustellen. Dass die Verhältnisse den Tatsachen entsprechen, ist unwahr.“ Vgl. SCHAUB, Mischa: „Code_X. Multimediales Design“, Köln 1992, S.17. Das Literaturzitat aus HANDKE, Peter: „Kaspar“ (Stücke 1), FfM 1975, S.147.

³⁶ Diese Image- und Vermittlungsdiskurse sind Inhalt weiterer Kapitel dieser Arbeit, so ‚Der Publikumsdiskurs‘ und ‚Populäre Formen der Literaturvermittlung‘.

immer durch Bilder vermittelt wird – jedoch geschieht dies auch im Bereich der ‚avancierten‘ Literatur sehr häufig.³⁷

Allgemein wird der Visualität bei der Informationsweitergabe von Texten bzw. textlichen Inhalten auch in einem kommunikationstheoretischem Sinne bereits die zentrale Schlüsselposition zugetraut, jedoch kommt die Visualität, und dies ist ein entscheidender Punkt, ohne die ordnende Gestaltung durch eine sinnhafte Erzählung in der Regel nicht aus.³⁸ Die mögliche Transformation solcher sinnhaften Erzählungen – und letztere sind ebenfalls ein markantes Merkmal für sprachliche Kunstwerke bzw. Literatur – in andere mediale und technische Bereiche der Massenkultur wie beispielsweise die ästhetischen Formen, die wir derzeit noch mangels einer besseren Kategorie als ‚Computerspiele‘ bezeichnen, ist ein Aspekt, den diese Arbeit ebenfalls thematisiert.³⁹

Die Parameter von Literatur als einem sprachlichen Kunstwerk und als einem Informationstext unterscheiden sich in gewisser Hinsicht ebenso, wie sie sich in gewisser Hinsicht ähneln. Beide Textsorten können zunächst im übergeordneten Sinne als textliche Inhalte oder auch als Wissen bezeichnet und zusammengefasst werden, obschon hier deutlich vermerkt werden soll, dass dies dem ästhetischen Gehalt und Impetus von Literatur nur bedingt entspricht. Bezüglich der Transformation von Wissen prognostizierte Tim Brown vom Bostoner MIT, das nach wie vor eines der führenden Zentren für Zukunftstechnologien wie z.B. der Künstlichen Intelligenz (KI) ist, bezüglich der Visualität bereits 1988:

„Wir werden uns weiter vom Text weg auf Bilder zu bewegen. Wie verstehen und codieren wir Bilder? Alles, was wir heute mit dem auf Wort basierendem Text machen, werden wir mit dem Bild machen können.“⁴⁰

³⁷ Ein Beispiel nur hierfür sind die Texte Thomas Bernhards. Auch Bernhard, der sich im ästhetischen Sinne stets gegen die traditionelle normative Erzählliteratur abgrenzte, verwendet in seinen Texten vorrangig sprachliche Bilder, um die Geistes- und Bewusstseinszustände seiner Protagonisten zu verdeutlichen.

³⁸ Ein Beispiel aus dem Bereich der Kinder- und Jugendliteratur: so stellt Edmund Jacoby als Leiter des renommierten Hildesheimer Gerstenberg-Verlages (1798 gegründet und neben dem Verlag mit der „Hildesheimer Allgemeinen Zeitung“ noch immer der Herausgeber der ältesten noch existierenden Tageszeitung Deutschlands) auf die Frage, ob bei der Programmgestaltung des Verlages der visuelle Aspekt überwiege, unmissverständlich fest: „Bilder sind sehr informativ. Erwachsene und Kinder können von ihnen schneller lernen als aus Texten. Meistens brauchen Bilder, aber auch Geschichten zur Begleitung, die ihnen eine Ordnung geben.“ Vgl. Interview mit BUDEUS-BUDDE, Roswitha: Wert auf Schönheit. Der Gerstenberg Verlag und sein Kinderbuchprogramm, SZ 5-11-2004, S.18.

³⁹ In Kapitel 15 und 16 dieser Arbeit.

⁴⁰ Vgl. CLAUS, Jürgen „Medien-Parks-Labors“, in KUNSTFORUM 1997, S. 82

Jedoch waren selbst Befürworter einer visuellen Kultur wie Brown kritisch genug zuzugeben, dass man sich für die Implementierung von Bildmaterial als zentralem Vermittler von Welt verstärkt auf künstlerisches Wissen und visuelles Verständnis einlassen muss, will man die neue Art der Informationsvermittlung nicht von vorneherein als ein neues Wissens-Allheilmittel einsetzen, denn, so erkannte und pointierte Brown weiter:

„Bilder sind machtvolle, subtile und gefährliche Waffen“, deren gesellschaftliche und politische Auswirkungen nicht ahnungslos und naiv im Apparat der KI eingesetzt werden dürften.⁴¹

Fotos und Bilder werden im Prozess der medialen Kommunikation häufig ergänzend oder gar explizit tautologisch verwendet. Das Bild, so eine mögliche Intention dabei, soll in diesem Falle pointiert darstellen, was auch in Worten gesagt wird. Mit der Zeit jedoch können Medienbilder durch Auswahl, Darstellung oder Häufigkeit eine Assoziationsebene, die sich aus kollektiven Mythen und Images speist, erlangen und dadurch wiederum eine ikonografische Qualität erlangen, auf der sie nahezu für sich selbst stehen. Derartige Bedeutungszusammenhänge erlangen dadurch eine genuine informative, ästhetische als auch vor allem mehr oder minder unbewusste manipulative Qualität. Werden derartige Bilder in Textzusammenhängen verwendet, stehen sie unter Umständen keineswegs tautologisch zum textlichen Sachverhalt, sondern wirken, oft unbewusst für die Rezipienten, auf den Text ein. Zwar brauchen Bilder, wie Schrift-Texte ebenfalls, zu ihrer Verifizierung und Kontextualisierung einen sinnhaften Rahmen – verwenden wir ruhig den tradierten Begriff der Erzählung hierfür, der, trotz aller ästhetischen Brechungen, noch immer stimmig und treffend für die Beschreibung einer sinnhaften Funktionsmechanik ist –, doch neigen Bilder mehr noch als reine Schrift-Texte dazu, als punktuell-komplexitätsreduzierende und derart mitunter verfälschende Rezeptoren auf unser Bewusstsein zu wirken. Darüber hinaus konstruieren Bilder – ebenso wie Schrift-Texte, zumeist auch im interaktiven Verbund mit diesen – bezüglich eines konkreten Sachverhaltes eine jeweils spezifische über diesen Sachverhalt hinaus projizierende imaginative Matrix und tragen damit grundlegend dazu bei, eine mediale Realität entstehen zu lassen. Diese mediale Realität geht eine komplexe Wechselwirkung mit der außermedialen – psychischen und physischen – Realität der Rezipienten ein. Grundsätzlich ist diesbezüglich festzuhalten, dass die Bilder der Medien

⁴¹ ebd. Demnach sind im Bereich der KI alle Versuche, Systeme zu erschaffen, die nicht die Natur des Bildverstehens berücksichtigen oder etwa meinen, dies sei einfacher Art und bereits verstanden, vom Anfang an zum Scheitern verurteilt.

zunehmend eigene Realitäten erschaffen, die auch zunehmend zum Maß für die außermediale Realität werden.

Theoretisch begleitet wurden dieser medialen Prozesse durch soziologische und philosophische Deutungen wie beispielsweise von Jean Baudrillard, der den Tod der Realität durch die Hyperrealität der Medienbilder⁴² prognostizierte, durch Niklas Luhmann, der den Massenmedien attestierte, ihr Überschuss an Kommunikationsmöglichkeiten könne systemintern nur durch Selbstorganisation und eigene Realitätskonstruktion kontrolliert werden⁴³, oder auch durch Jacques Derrida, der den Begriff der Schrift bzw. die Schrift überhaupt in ihrer Inflationärwerdung erkannte, wonach sich dadurch gleichsam ihr nahendes Ende ankündige⁴⁴. Eine theoretische Unterstützung bildet hierbei die Logozenstrismuskritik der postmodernen Philosophie und deren Rekurs auf die sprachliche Konstruiertheit der Welt und der Gesellschaft. Im Zuge einer Kritik an den Folgen der okzidentalen Aufklärung im Sinne einer postmodernen Dekonstruktion lässt sich die Welt dadurch als sprachliche Konstruktion begreifen, die durch ein Hineingehen in ihre innersten Zusammenhänge und durch Re-Definitionen und Re-Konstruktionen neu konstruiert werden muss. Die Ablehnung und Diskreditierung von Bildern durch die logo- wie eurozentristische Aufklärung lässt sich auch durch diese philosophische Methode theoretisch beschreiben.

Weitere wichtige theoretische Impulse bezüglich dieses Paradigmenkonfliktes lieferten auch die Arbeiten von Vilém Flusser, die sich zentral mit dem Untergang der traditionellen Schriftkultur sowie deren Transformationsmöglichkeiten beschäftigten.⁴⁵

⁴² Baudrillard verdächtigt das Foto der exakten Verdoppelung des Realen und folgerte aus dieser Art von ‚Hyperrealismus‘, wie er es bezeichnet, den sicheren Tod aller Realität. Vgl. BAUDRILLARD, Jean: „Der symbolische Tausch und der Tod“, München 1982, S. 113f (Orig. „L’ échange symbolique et la mort“, Paris 1976).

⁴³ Vgl. Luhmann, Massenmedien, a.a.O., S.11. Luhmann konstatiert hinsichtlich der Massenmedien eine Realitätsverdoppelung. Demnach gibt es eine Realität der Medien selbst und eine beobachtete Realität durch die Massenmedien. Diese aber können „sich nicht einfach selber für die Wahrheit halten. Sie müssen folglich Realität konstruieren, und zwar im Unterschied zur eigenen Realität noch eine andere.“ Massenmedien, aao, S.16.

⁴⁴ Ähnlich beschreibt Derrida diesen Prozess in seinen Studien der Grammatologie. Transformiert man Derridas interessante Analyse auf das Inflationärwerden der Bilder, stünden wir demnach ebenfalls an einer möglichen Schwelle zu ihrem nahenden Untergang. Vgl. DERRIDA, Jacques: „Grammatologie“, aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, FfM 1983 (Orig. „Grammatologie“, Paris, 1967).

⁴⁵ Vgl. hierzu vor allem VLUSSER, Vilém: „Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?“, Göttingen 1987 (in modifizierter Form auch auf Diskette erschienen, ebenfalls Göttingen 1987), sowie „Ins Universum der technischen Bilder“, Göttingen 1985. Während Vlusser in der ersten Arbeit ohne jeden Pessimismus das Ende der traditionellen Schriftkultur sowie ihrer archivarischen Systeme beschreibt, thematisiert er in letzterer Arbeit, wie die ‚archaischen‘ Bilder der vorgeschichtlichen Zeit sich zu den ‚technischen‘ Bildern der nachgeschichtlichen Zeit transformieren. Dieser technische Prozess hat laut Vlusser enormen Einfluss auf die traditionellen Parameter von Kultur und Gesellschaft. Das System der Massenmedien wiederum wirkt sich

Auch von ästhetischer Seite her lässt sich eine Vielzahl theoretischer und nicht zuletzt kritischer Stimmen zu einer Auseinandersetzung mit der gegenwärtig dominierenden visuellen Kultur anführen. Stellvertretend für die letztere Position, einer kritischen Sichtweise, die sich trotz der unabänderlich erscheinenden Übermacht der medialen Bilder zu einem Widerspruch entschlossen hat, sei abschließend ein Zitat des Schriftstellers Raoul Schrott angeführt:

„Wir leben in einer Zivilisation, in der die Kultur überhand genommen hat und uns mehr, als uns gut tut, vereinnahmt. Die die Natur darunter verdrängt, im Glauben, sie anästhesieren und immunisieren zu können. Sie fabriziert uns jedwede Wirklichkeit industriell vor, normiert und austauschbar wie die Sendeleisten der diversen Fernsehstationen, flächig wie Werbetafeln, virtuell und computergeneriert. Bilder, Bilder, Bilder in immer schnellerem Schnitt ersetzen uns die Welt, bloße Reizmuster, in unaufhörlicher Abwechslung, die uns Länge mal Breite die Sicht verstellen, Kulissen, in denen wir vergessen, dass sich hinter ihnen immer nur ein Abgrund öffnet.“⁴⁶

Kompaktthesen:

Die Kultur der Schrift und des Lesens galt lange Zeit als wichtigste, oftmals als einzige Vermittlerin von geistigen und ästhetischen Prozessen. Diese Interpretation ist zum einen von neueren postmodernen Philosophien als Ausdruck eines okzidental-logozentrischen Logozentrismus analysiert worden, zum anderen wurde das oft behauptete Primat der Schriftkultur sowohl durch die Medien- als auch durch die Kognitionswissenschaften dezentralisiert. Zunehmend wird hinsichtlich der ästhetischen Rezeption – auch hinsichtlich der Rezeption von vorrangig textbasierten Kulturprodukten – die Wichtigkeit und Einflussnahme von Bildern erkannt. Zum einen sind hier die Bilder und ikonografischen Inszenierungen der vorrangig visuell basierten massenmedialen Diskurse zu nennen. In ihnen begegnen wir medialen Images und Mythen, die sich, oft unbewusst, in die Rezeption von Texten transformieren. Zum anderen sind diesbezüglich die Bilder selbst zu nennen, die in sprachlicher Form in den Texten enthalten sind und die sich in die Imaginationsformen der individuell verschiedenen Leseprozesse transformieren. Diese bildhaften Grundlagen einer nur scheinbar textbasierten Kultur sind die Ausgangspunkte für deren zukünftige Transformation.

reziprok auf seine Bild- bzw. Kulturprodukte zurück. Neue Ästhetiken und Kombinationen werden erprobt, wodurch sich u.a. letztlich eine Transformation von Ästhetik und der Definition von Kunst und Kultur ergibt.
⁴⁶ So Raoul Schrott in seiner Rede an die Abiturienten des Jahrgangs 2004. „Der wölfische Hunger“, in SZ Wochenende / Literatur 3-6-2004, Seite VII

2.B. E-Kultur vs. U-Kultur

Die Geschichte der Kultur wird, wie Geschichte allgemein, von ihren Siegern geschrieben. Siegen bedeutet in diesem Fall, Kultur zu definieren, zu selektieren, zu interpretieren, zu archivieren – also Kultur festzuschreiben auf eine bestimmte Weise, von einem bestimmten Hintergrund aus, mittels bestimmter ästhetischer Kategorien. Sieger sind in diesem Fall jene, deren Begrifflichkeiten in einem bestimmten gesellschaftlichen Prozess dominieren und sich letztlich durch einen hegemonialen Diskurs durchgesetzt haben. Dass sich diese Begrifflichkeiten nicht immer nach einer möglichen universalistischen objektiven Vernunft richten – ob und wie diese überhaupt möglich sein kann, sei hier als philosophisches Paradoxon nur am Rande bemerkt –, ist eine Grundannahme dieser Arbeit, die jedoch auch letztlich überschritten werden muss. Doch zunächst zu einer generellen Bestandsaufnahme von dominierenden Wertungskriterien im Feld der Kultur:

Kulturelle Definitionen und Begriffe richten sich demgemäß ebenfalls nach den Bewegungen, welche die größere gesellschaftliche Durchsetzungs- oder Definitionsmacht hatten und haben. Demnach gibt es die verschiedenen Kulturbegriffe, und ein weiterer hier zu markierender Paradigmenwechsel betrifft den enorm wichtigen Bereich der ästhetischen Wertigkeiten und Inhalte. Die so genannte E-Kultur, also die aus den Kulturen des okzidentalen Bürgertums sich im Laufe des 19. Jahrhunderts zur Leitkultur aufgeschwungene ‚Ernsthafte‘-Kultur⁴⁷, mitunter auch als Hoch- oder

⁴⁷ Eine Umschreibung, die als eine illustrative Apotheose dieses Begriffes von E-Kultur gelten kann, liefert LEVINE mit dem Bezug auf die Aufführungspraxis klassischer Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts: „Das Aufkommen eines neuen musikalischen Ethos‘ brachte zunächst das Konzept einer ‚heiligen Kunst‘ hervor, einer Kunst ‚die keine Kompromisse mit der irdischen Welt eingeht, die rein spirituell ist und die für den Künstler und sein Publikum niemals zweitrangig werden kann, einer Kunst, die dem Ideal der kulturellen Vollkommenheit ergeben ist‘ – die Formulierungen stammen aus Dwight’s Journal of Music –, um diese Form künstlerischer Erfahrung dann von allen anderen abzugrenzen: ‚Damit waren zu Beginn unseres Jahrhunderts die Veränderungen, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts begonnen oder an Geschwindigkeit gewonnen hatten, an ihrem Endpunkt angelangt. Die Meisterwerke der klassischen Komponisten durften nur noch als Ganze und von hochqualifizierten Musikern aufgeführt werden, und zwar in Veranstaltungen ohne jede Verunreinigung durch niedere Werke oder Genres, ohne jede Einmischung des Publikums oder des vortragenden Künstlers, ohne jeden störenden Einfluss banaler weltlicher Dinge. Das Publikum musste den Meistern und ihren Werken mit dem gebührenden Respekt und Ernst begegnen, denn ästhetische und spirituelle Erbauung, nicht bloße Unterhaltung war das Ziel. Dieser Übergang beschränkte sich nicht auf die musikalische Welt der Sinfonien oder Opern oder auf die Dramen Shakespeares. Er manifestierte sich in allen wichtigen Gebieten der expressiven Kultur.“ Die Kriterien der Ernsthaftigkeit, der spirituellen Erbauung oder der ästhetischen Erziehung transformierten sich logischerweise von da an ebenfalls in die ästhetischen Felder der klassischen Moderne, die in diesem Bezug weniger aufgeklärt war, als sie sich gerne selbst apostrophierte und sah. Zitat aus LEVINE, Lawrence M., *Highbrow/Lowbrow*, Cambridge 1988, S.120 und 146, zitiert nach FRITH, Simon: *Das Gute, das Schlechte und das Mittelmässige. Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus*, in: Bromley/Göttlich/Winter: *Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung*, Lüneburg 1999, S.201f.

Elitärkultur⁴⁸ bezeichnet, ist eine Kultur, deren Begriff sich grundlegend nach den Kriterien künstlerischer Seriosität im Sinne von Traditionspflege und -fortführung, spiritueller Erbauung und ästhetischer Erziehung richtet, und welcher im 20. Jahrhundert über Jahrzehnte von den gesellschaftlich maßgeblichen Kulturinstitutionen wie Kultusministerien, Lehrinstituten oder dem Feuilleton die kulturelle Definitionsmacht zugesprochen wurde, ist im Begriff, diese Vormachtsstellung gegenüber dem Paradigma der U-Kultur, der Unterhaltungskultur und infolgedessen gegenüber der Medien- und Freizeitkultur endgültig einzubüßen.⁴⁹

⁴⁸ Die hierarchische Unterscheidung in die paradigmatischen Kategorien Hochkultur und niedriger Kultur bezeichnet in der Wissenschaft vor allem eine Zuordnung zu den klassen- oder schichtenspezifischen Feldern, an denen diese jeweiligen Kulturen stattfanden und zelebriert wurden (siehe nächste Anmerkung). Von dieser hierarchischen Unterscheidung wird in dieser Arbeit im weiteren Verlauf jedoch vor allem deshalb Abstand genommen, weil eine derart kategoriale klassen- oder schichtenspezifische Kultur in diesen Feldern in dieser exklusiven Form gegenwärtig nicht mehr besteht. Stattdessen transformieren sich die Kulturauffassungen und –wertigkeiten im Sinne der Transformatorischen Konvergenz auf interaktive Weise strukturell ineinander, und die Kategorien ‚E-‘ und ‚U-‘ Kultur sind im Sinne dieser Arbeit besser geeignet, diese Prozesse zunächst mittels einer vorläufigen kategorialen Trennung zu beschreiben. Selbstredend lassen sich auch generell in den Feldern der ineinander transformierten Kulturparadigmen schichtenspezifische Unterschiede analysieren und ablesen.

⁴⁹ Die im deutschen Sprachraum allgemeingesellschaftlichen Begriffe ‚E‘ und ‚U-‘ Kultur – im angelsächsischen Sprachraum ist das Pendant ‚High‘ and ‚Low‘-Art –, was eine noch klarere ästhetische und hierarchische Wertung indiziert (vgl. diesbezüglich auch die in den angloamerikanischen Ländern immer noch gebräuchliche Bezeichnung der ‚Fine Arts‘ für das System der bildenden Künste!) –, wurden im Kontext dieser Arbeit mit Bedacht, aber mit vollster Absicht zwecks der Kategorisierung von unterschiedlichen Kulturauffassungen gewählt. Die Kategorisierung ist keineswegs als bequemer Anachronismus zu verstehen, sondern geeignet, die widersprüchliche Dialektik des herrschenden aktuellen Kulturbegriffes zu profilieren und zu schärfen. Im Zuge dieser Kategorisierung wurden in diversen wissenschaftlichen Untersuchungen auch die Bezeichnungen ‚hohe‘ und ‚niedrige‘ Kultur bzw. infolgedessen die Begriffe ‚Elite-‘, und ‚Massenkultur‘ verwendet und wissenschaftlich aufgearbeitet, u.a. in Arbeiten von ELIAS, Norbert: „Über den Prozess der Zivilisation“, FfM 1976 (1936), oder NAREMORE, James und BRANTLINGER (Hrsg.): „Modernity and Mass Culture“, Bloomington and Indianapolis, 1991. Siehe hierzu den (selbst in adornitischer Tradition stehenden) Aufsatz von ZUCKERMANN, Moshe, „Aspekte ‚hoher‘ und ‚niedriger‘ Kultur“, in Zuckermann, Moshe, „Kunst und Publikum“, Göttingen 2002, S.138-157. Die Kategorie der E-Kultur lässt sich im Kontext dieser Arbeit sowohl als Kulturparadigma der Ernsthaftigkeit als auch des Elitarismus begreifen. Da sich eine Schicht oder Klasse, in diesem spezifischen Falle die Bürgerliche, mit diesem Kulturbegriff sowohl von der Arbeiterschaft als auch vom Feudalismus distinktionieren und ab- und ein grenzen wollte, um dadurch gesellschaftliche Kohäsion, Status und letztlich Macht zu gewinnen, lässt sich in diesem Zusammenhang ‚ernsthaft‘ als eine Zuschreibung des kulturellen Inhaltes und des Gestus bezeichnen, das Attribut ‚elitär‘ hingegen bezeichnet hier stimmiger die Werkzeughaftigkeit des E-Kulturparadigmas: eine elitäre Kultur wurde und wird geradezu als soziales Werkzeug, ja als Waffe zwecks der kulturellen und gesellschaftlichen Distinktion verwendet. Aus dem Attribut der Ernsthaftigkeit leiten sich hingegen der psychologische Gestus des gesellschaftlichen Auftritts und der selbstdefinierte Status der inneren Integrität ab. Im Begriff der Ernsthaftigkeit liegt der Ursprung für das im Entstehen der Kulturparadigmen entstandenen Gegensatzpaares ‚Seriös und Trivial‘, wobei mit letzterem Attribut, auch in Zusammenhang mit der Zuschreibung ‚Banal‘, auch heute noch die U-Kultur von Seiten der E-Kultur bezeichnet bzw. gebrandmarkt wird. Siehe hierzu Kapitel 9 „Das Zerrbild des Banalen und Trivialen“ in dieser Arbeit.

Dass die Kategorisierung von E- und U-Kultur nach wie vor auch als einfacher gesellschaftlicher Fakt besteht, belegt ein Blick in viele Tages- und Regionalzeitungen. Aktuell z.B. liegt dem Autor dieser Arbeit die ‚Oberösterreichischen Nachrichten‘, Ausgabe 18-5-2007, vor, wo im Veranstaltungskalender kategorisch und ohne Probleme zwischen den Kategorien ‚E-Musik‘ und ‚U-Musik‘ unterschieden wird – bemerkenswerterweise unter dem Gesamtrubrikittel ‚Unterhaltung‘.

Zumindest ist die bürgerliche E-Kultur nicht mehr die alleinige Kultur, der weder ein Status der repräsentativen Staatskultur noch der allgemein akzeptierten Gesellschaftskultur zukommt, da die U-Kultur im Begriff ist, die repräsentative und prägende Kultur des Großteils der westlichen Gesellschaften zu werden bzw. teilweise bereits ist. Sie löst den ehemals herrschenden bürgerlichen Kunstbegriff, der die E-Kultur dominiert, zunehmend ab und hat diesbezüglich Prozesse wie Entmystifizierung und Banalisierung der E-Kultur zur Folge, schafft aber durch Transformation dieses bürgerlichen Kunstbegriffes innerhalb ihres eigenen Systems gleichsam wieder eigene Distinktionen, Hierarchien, graduelle Abstufungen, Kodierungs- und Bedeutungszusammenhänge und nicht zuletzt eigene Mythen, die es zu beachten und zu analysieren gilt.

In die Kategorie der U-Kultur mischen sich oft die Begriffe ‚Massenkultur‘, ‚Popkultur‘ und ‚Medienkultur‘ ein. Diese Begriffe bilden in gewisser Weise eine grundlegende Definitionstrinität der U-Kultur, jedes Teil meint hingegen nicht das gleiche wie U-Kultur allgemein, vielmehr wirken sie erst als eine interaktive Systemstruktur. Oft werden die Begriffe auch identisch gebraucht, was indes nur definitorische Verwirrung schafft. Daher zunächst eine Typisierung:

MASSENKULTUR bezeichnet eine klassen- und schichtenübergreifende Kultur, die nicht als Ausdruck einer spezifischen Schicht mit sich darüber definierenden Werten verstanden wird. Die Massenkultur ist eine Kultur, die grundsätzlich keine spezifischen Verständniskontexte oder elitistischen Abgrenzungen intendiert oder erfordert (auch wenn diese prinzipiell aus ihr erwachsen können). Sie ist eine Kulturform, die sowohl Elemente der Volkskultur wie auch der bürgerlichen E-Kultur transformiert. Zudem ist sie eine grundlegend durch eine großen Ausstoß an Waren geprägte Kultur, jedoch nicht zwangsläufig ausschließlich dadurch determiniert. In der Massenkultur geht es vor allem um die massenhafte und publikumswirksame Verbreitung. Massenkultur ist der Oberbegriff für ein System populistisch-publikumswirksamer Subsysteme. Diese Subsysteme können spezifische materielle Warenkulturen wie beispielsweise Automobilkulturen, Kleidungs- oder Kosmetikkulturen sein, jedoch auch spezifisch ästhetisch-künstlerische definierte Subsysteme wie bestimmte Bereiche der Kinokultur oder der Popmusikultur. Letztere sind Teile des Systems der Popkultur, die in diesem Sinne zunächst ein Subsystem der Massenkultur und keineswegs mit ihr

deckungsgleich ist, da die Massenkultur vor allem die Summe und Interaktivität und -dependenz aller Bestandteile einer integrativen populistischen Publikumskultur in sich vereinigt, die Popkultur hingegen auch eine separierende Kultur der Abgrenzung sein kann, zumindest erhebliche Teile von ihr.

Auch wenn die Massenkultur sich zu einem prägenden Teil durch die Produktion und Zirkulation von materiellen Waren definiert, so bestimmen ideelle und geistig-emotive Werte und Images ihren jeweiligen Transfergehalt in der Gesellschaft und bei ihren Rezipienten mit. Diese Werte und Images können auch immateriell verbreitet werden, z.B. durch TV oder Internet, wodurch sich bestimmte Rezeptionsprozesse wie Warenkulte oder Fetischisierung bilden, die, obwohl sie sich um Bestandteile der Massenkultur bilden, eine elitistische Aura beim Rezipienten kreieren (Beispiel: Roter Ferrari, Lippgloss⁵⁰).

ULLRICH schliesslich hat in seiner Analyse der Konsumkultur von 2006 schlüssig beschrieben, wie die Waren- und Konsumkultur gegenwärtig die klassische Kultur der Bildungsgüter substituiert und Bildungswerte von Konsumgewohnheiten abgelöst werden.⁵¹

Die **POPKULTUR** hingegen ist eine Zusammenfassung aus Popmusik, Bereichen von bildender Kunst, Filmkultur, TV, Werbung, Mode, Video- und Computerspielen, zunehmend auch von Literatur und vielem mehr. Auch in ihr spielt die Warenhaftigkeit ihrer Produktionen eine große Rolle, jedoch kommt der Popkultur im Gegensatz zur Massenkultur vor allem ein ästhetischer bzw. auch durchaus ideologisch zu nennender ideeller Überbau zu, welcher der Massenkultur in der Regel völlig abgeht. Dieser ideelle Überbau definiert sich weniger durch einen ‚reinen‘ Intellekt oder ein geistiges Bewusstsein. Die ideellen Wertigkeiten und Images von Kultur lassen sich mit einer interaktiven Kombination von geistigem Wissen und emotionalem Empfinden definieren, welche in der Massenkultur oft opak und latent wirkt, in der

⁵⁰ Als Beispiele für materielle Bestandteile der Massenkultur, mit denen sich die Rezipienten aufwerten können, und sei es – wie im Falle von Ferrari – nicht durch den realen Konsum, sondern nur durch die fetischhafte Affirmation einer Aura von Glamour und Erfolg. Der Lippgloss ist als teilweise billiger Drogerieartikel hier der bewusst gesetzte Gegenpol, aber auch sein Konsum geschieht in gezielter und expliziter Erlangung einer Aura des Glamorösen.

⁵¹ ULLRICH, Wolfgang: „Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?“, FfM 2006. Ein Zitat daraus: „Daher braucht auch nicht zu verwundern, wenn viele Menschen ihr Selbstverständnis mittlerweile primär aus Konsumgütern entwickeln. Sie sind an die Stelle klassischer Bildungsgüter getreten, mit denen man sich lange Zeit identifizierte. Mochte dem einzelnen einmal romantische Naturlyrik oder eine Klaviersonate Beethovens das Gefühl vermitteln, aufgehoben und geschützt in einem intimen Größeren zu sein, so kann ein ähnliches Feedback inzwischen von einem Markenprodukt, einem Rasierapparat oder einem besonders schönem Füllfederhalter, kommen. Und wie ein Spielfilm oder eine Erzählung Phantasien stimuliert, malt mancher sich das eigene Leben ausgehend von einem Anzug oder einer Espressomaschine als Erfolgsstory aus und träumt seine Träume dann etwas schärfer konturiert als sonst.“ Ebda, S.37.

Popkultur hingegen wenn nicht unbedingt reflektiert, so doch durch einen ästhetischen und medienkulturellen Diskurs extrapoliert wird.

Die Popkultur enthält Vieles von dem, was Massenkultur ist, in ihr findet sich jedoch schon von Beginn an spezifische Codes der In- und Exklusion, die zur Solidarisierung nach Innen und zur Abgrenzung nach Außen dienen.⁵²

Die Popkultur ist innerhalb der Massenkultur der neue ästhetische Fein-Diskurs, in dem kulturelle und geschmackliche Distinktionen gemacht werden, kulturelles Kapital in Form von Wissen erwirtschaftet wird und ästhetische Terrains hegemonialisiert werden.

Die **MEDIENKULTUR** zuletzt lässt sich als ein isoliertes Phänomen vor allem als eine Transmitter-Kultur typisieren. Bereits ihr Begriff weist darauf hin, dass sie sich zentral über die Massenmedien wie Internet, TV, Zeitungen oder Zeitschriften vermittelt. In die Struktur und ästhetische Wirkungsweise des jeweiligen Mediums spielen vor allem dessen technische Struktur und dessen Herstellungs- und Verbreitungsparameter hinein: diese beeinflussen bzw. bestimmen hier maßgeblich den Inhalt. Bei vielen TV-Formaten z.B. wird stark auf Informations- und Wissenskomprimierung geachtet, wohingegen die Vermittlung im Internet zwar auch partiell auf Verdichtung, mehr jedoch auf Vernetzung mit anderen Informationsquellen und demzufolge eher auf eine Auffächerung der Wissenszusammenhänge angelegt ist.

Im Laufe des 20. Jahrhunderts kristallisierte sich die Massenkultur als das bestimmende Kulturparadigma der westlichen Gesellschaften heraus, dessen Ausweitung auch auf internationaler Ebene die Kultur vieler Gesellschaften prägt, von daher trifft Michael Dennings Behauptung den Kern, dass alle Kultur im Kapitalismus zwangsläufig Massenkultur sei:

„Die Debatten und Positionen, die ‚Massenkultur‘ als ein anderes bestimmten, sind abgelöst worden. Es gibt ‚dort draußen‘ keine Massenkultur; es handelt sich um das eine Element, das wir *alle* atmen.“⁵³

⁵² Dies war schon beim Blues und beim frühen Rock'n Roll so, Popmusikstilen also, die zu Beginn ihrer kulturellen Präsenz viel weniger populär als verfemt waren und durch die dominierende bürgerliche Kulturästhetik abgewertet wurden.

⁵³ DENNING, Michael: The End of Mass Culture, in: Naremore/Brantlinger, Modernity and Mass Culture, Indianapolis 1991, S.258. Da laut Denning alle Kultur im Kapitalismus zwangsläufig Massenkultur – für ihn eine Kultur immenser Warenakkumulation - sei, gebe es demnach auch für jede Art von Kulturproduktion so gut wie keine Möglichkeit, sich ihr als Massenkultur zu entziehen. Das ‚Ende der Massenkultur‘ ist demnach das Ende, sie als ein gesellschaftliches Außen zu betrachten – sie hat sich bereits existenziell in die Struktur der Gesellschaft eingeschrieben. Vgl. Auch ZUCKERMANN; Moshe: Kunst und Publikum. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner gesellschaftlichen Hintergebarkeit. Göttingen 2002, S.115.

Auch die Popkultur ist im Begriff, jedoch nach spezifischen lokalen und nationalen Rahmenbedingungen, zu einer globalisierten Kultur zu werden, wobei die Medienkultur als ihr Transmitter den größten Anteil daran trägt. Diese beiden Systeme interagieren in und mit ihren jeweiligen Subsystemen, und das daraus entstehende Geflecht wiederum bildet eine Matrix der Massenkultur, deren Inhalte temporär, variabel und veränderlich sind, deren Struktur jedoch prinzipiell gleich ist.

Aufgrund des komplexen Wandlungs- und Reaktionsprozesses der beiden Paradigmen können wir hier zunächst von einer Transformation der E- zur U-Kultur reden. Denn es ist keineswegs so, dass der Begriff der E-Kultur sich etwa komplett abschwächt, abstirbt und schließlich gar verschwindet. Vielmehr schreiben sich zentrale Wertigkeiten, Begriffe und Kategorisierungen der E-Kultur wie etwa der Werkbegriff, die Meisterschaft oder die Kennerschaft in die U-Kultur fort, werden dort aufgenommen, verwandelt und, durchaus opak behandelt, für die eigene Schwerpunktsetzung in der kulturellen Distinktion benutzt. Die Folge ist, dass die U-Kultur mittlerweile selbst ein höchst komplexes, auf unterschiedlichsten Werten basierendes Kultursystem ist, in das sich teilweise Felder der ehemaligen E-Kultur transformiert haben, teilweise jedoch auch neuartige, von den Wertigkeiten und Zusammenhängen der E-Kultur völlig differente und unbeeinflusste Kulturformen entwickelt haben. Massenkulturen hingegen können gegenüber den intellektuellen und eher elitär geprägten E-Kulturen durch eine völlige Ignoranz dem Geistigen oder Theoretisch-Reflektierten gegenüber oder auch durch eine hauptsächliche Konzentration auf materielle Wertigkeiten geprägt sein. Diese Teilsysteme der Massenkultur lassen sich als Freizeit- und Alltagskulturen bezeichnen. Als Beispiele für Freizeitkulturen können Spaß-Kulturen (z.B. bestimmte Formen von Freizeitpark- oder Eventkulturen), Sport- oder auch Technikkulturen genannt werden. Als Beispiele für Alltagskulturen können beispielsweise Kulturen von Essen, Trinken, Kleidung oder dem Umgang mit dem eigenen Körper genannt werden. Auch Wohn- oder Bäderkulturen gehören in diesen Bereich, wobei es hier bereits distinktionelle Unterschiede innerhalb dieser Bereiche zu vermerken gibt, also Kulturen, die sich explizit als eher höherwertige Genusskulturen definieren und die sich von den trivialen oder banalen Alltagskulturen abzugrenzen wünschen.

Alle hier aufgeführten kulturellen Teilsysteme gehen potenziell bestimmte funktionale Verbindungen untereinander ein, bei manchen geschieht dies explizit und definatorisch. Spaßkulturen oder bestimmte Teile von Alltagskulturen gehen beispielsweise mit Subsystemen der Popkultur

Verbindungen ein und distinktionieren und definieren sich durch diesen Austausch. Außenstehenden mögen diese Kulturen und ihre konvergenten Austauschvariationen als banale, amorphe oder gleichartig vorkommende Ausdrücke der Spaß- und Popgesellschaft erscheinen, in kulturwissenschaftlicher Hinsicht jedoch sind diese Subsysteme jedoch nicht nur hochinteressante, sondern vor allem auch gleichberechtigte Teile des gesamten Systems von Kultur, das es gerade hinsichtlich der Transformation spezifischer ästhetischer Systeme in all in ihm interdependenten Vernetzungen zu betrachten gilt. Eine vorurteilsbehaftete und vehemente Ablehnung dieser Kulturen als mögliches wissenschaftliches Objekt für die Analyse der Transformation ästhetischer Systeme und ihre präventive Diffamierung als für die kulturelle Makrostruktur unbedeutende Trivialkulturen ist nicht selten selbst ein Zeichen für das Kräftemessen des Prinzips der E-Kultur mit dem der U-Kultur. Mehr noch: die konservativen Kräfte der E-Kultur ihrerseits verschärfen durch derartige Abgrenzungen die Kontur einer U-Kultur sogar noch, da sie diese geradezu als Negativbeispiel benötigen, um sich in ihrer eigenen Schwächung oder ihrem eigenem gesellschaftlichen Niedergang neu zu formieren, darüber zu definieren und profilieren und sich letztlich wieder neu ins Spiel der kulturellen Definitionskämpfe zu bringen.

Ein struktureller Vergleich aus der Politik des beginnenden 21. Jahrhunderts möge dies verdeutlichen: ein zu Beginn des neuen Jahrhunderts immer noch hegemonial agierender Nationalstaat wie die USA braucht gegenwärtig das Konstrukt von terroristischen Schurkenstaaten geradezu, um sich als souveräne und moralisch überlegene Macht mit dem Recht zur Machtausübung darzustellen und zu erhalten. Rückübertragen auf das Feld der Kultur bedeutet dies: die gesellschaftlich in Bedrängnis geratende E-Kultur gerät selbst in eine Legitimationskrise und braucht demnach geradezu die Negativprojektion einer künstlich-oberflächlichen ‚Banalkultur‘ oder einer ‚Superstar‘⁵⁴-Pop-Kultur, um sich im Feld der Kultur überhaupt noch hegemoniale Ansprüche und eine Definitionsmacht sichern zu können, genau wie das Feuilleton geradezu die Pop- und TV-Kultur braucht, um sich als intellektuellen Kommentator der Wort- und Lesekultur darin selbst Ansprüche von Definitionsmacht zu sichern.⁵⁵

Angesichts einer Kultur, die wir per definitionem als Unterhaltungs-Kultur prägen, stellt sich die natürliche Frage, was Unterhaltung überhaupt ist und was sie ausmacht. Der Begriff der Unterhaltung kann in ästhetischen Analysen leicht

⁵⁴ Nach der im Jahr 2003 überaus erfolgreich gestarteten RTL2-Fernsehsendung „Deutschland sucht den Superstar“ - in angloamerikanischen Ländern ‚Star Search‘ genannt -, die im Kulturdiskurs allgemein als ein weiteres bahnbrechendes neues Kulturparadigma angesehen und diskutiert wurde wie einige Jahre zuvor die RTL2-TV-Reality-Soap-Serie ‚Big Brother‘.

⁵⁵ Die seit Jahren anhaltende Fluktuation derartiger Themen im Feuilleton belegt dies unzweifelhaft.

Gefahr laufen, ein universalistisches Zerrbild zu werden. Die ästhetische Kategorie der Unterhaltung, die nicht selten bereits eine Vor-Wertung einschließt, sollte in ihrer ästhetischen Gebrauchsfunktion überaus differenziert betrachtet werden, da sie derart vielen individuellen Ausprägungen und Definitionen unterworfen ist. Einige Leute werden von Arztromanen unterhalten, andere von Shakespeare-Stücken, andere von philosophischen Texten, andere von mathematischen Gleichungen oder von physikalischen Formeln. Andere wiederum werden von Pornografie unterhalten, wieder andere mögen dies ablehnen, da sie es demgegenüber möglicherweise vorziehen, vorrangig von Kunst-Pornografie, oder vielleicht auch von Pornografie der 1960er Jahre unterhalten zu werden. Derart drastische kulturwissenschaftliche Beispiele wie die letzteren indizieren am deutlichsten, dass die universalistischen ästhetischen Wertungen bei der Kategorie der Unterhaltung nicht mehr greifen. Schnell wird deutlich, dass auch hier die reinen Kategorien nur Hilfsmittel sind, da Kulturausdrücke mit ernsthaftem Anspruch, die auch vorrangig der E-Kultur zugeordnet werden, natürlich spezifisch unterhaltsam sein können⁵⁶, genau wie es umgekehrt der Fall sein kann. Angesichts solcher definitorischen Fragestellungen verlassen wir jedoch den Bereich der makrosoziologischen Kulturkategorien und gelangen innerhalb der Fragestellungen zu Poesie, Philosophie und Ästhetik zum Bereich der ästhetischen Wertungen, die an dieser Stelle explizit noch nicht Thema sein sollen. Ästhetische Kategorien wie ‚Unterhaltung‘, denen oftmals eine universale Ausprägung zugeschrieben wird, sind oft im jeweils individuellen Geschmackskanon vorgewertet.⁵⁷ Zum anderen wird eine Kategorie wie ‚Unterhaltung‘ auch global in ihrem sozialen Gebrauchsscharakter

⁵⁶ Als nur allzu deutliche Klassiker aus dem Bereich der Theaterliteratur seien hierfür nur Shakespeare und Brecht genannt, für den Bereich der klassischen Musik ist das Werk von Mozart ein signifikantes und viel diskutiertes, oft schon klischeeisiertes Beispiel. Shakespeares oftmals zugleich derbe wie hochartifizielle Poesie wäre nie so erfolgreich gewesen, wenn sie nicht die Rezeptionsschichten des Volkstheaters wie auch die gebildeteren Schichten seiner Zeit auf unterhaltsame sowie gleichsam tief-reflektorisch-poetische Weise angesprochen hätte, Brecht hingegen bezog sich, modifiziert durch seine eigene dramaturgische Poetik, explizit auf Traditionen des unterhaltsamen Volkstheaters, dies selbstredend in einer affirmativen Weise zum Begriff des Volkes, die sich entgegen einer explizit völkischen Intention der nationalsozialistischen Kulturpolitik verstand. Vorausschauend seien hierbei auf die Ausführungen in Kapitel 9 „Das Zerrbild des Banalen und Trivialen“ in dieser Arbeit verwiesen.

⁵⁷ Der US-amerikanische Filmproduzent Jerry Bruckheimer, der für einige der kommerziell erfolgreichsten Kinoproduktionen vom Beginn der 1980er Jahre bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts verantwortlich war, antwortete auf die Frage, wie er sich dem hypothetischen Fall gegenüber verhalten würde, wenn der renommierte Filmregisseur Ingmar Bergmann bei ihm anriefe, um sich von ihm produzieren zu lassen, er würde aus seinem individuellen Geschmackskriterium bezüglich seiner Definition von Unterhaltung ablehnen. „Ein herausragender Regisseur, ich kenne seine Filme. Aber ich würde mich nicht unterhalten fühlen bei dieser Geschichte ... Es ist eher so, dass wir uns alle mit unterschiedlichen Dingen unterhalten. Die Filme, die ich mache, sind nicht für jeden Bergmann-Fan unterhaltsam. Ich produziere ausschließlich Filme, die ich mir selber gerne ansehe. Ich bin mein eigenes Statut, mein Geschmack ist mein Kriterium.“ Jerry Bruckheimer, Interview mit CASATI, Rebecca, in SZ 16-12-006, Wochenende, S.XII.

unterschiedlich bewertet und definiert. Jede ästhetische Kategorie ist letztlich kontextualisierbar und aus diesem Kontext ableitbar.

Das Kriterium der Unterhaltung wurde in der Vergangenheit hinsichtlich ästhetischer Wertungen oft als Stigmatisierungsmittel benutzt. ‚Unterhaltung‘ wurde von Apologeten der bürgerlichen E-Kultur oftmals als Signum für eine Haltung des Banalen und Trivialen abgeurteilt und ästhetisch diskreditiert, ebenso wie Humor generell. Die Komödie galt in der Literaturgeschichte stets als das geringere Genre, ihr wurde selten künstlerische Qualität und schon gar nicht moralischer Gehalt zugestelt. Humor ist innerhalb der E-Kultur oftmals ein verdächtiges ästhetisches Merkmal, kein Wunder: schon der Begriff der E-Kultur deutet ja daraufhin.

Der deutsche Schriftsteller und Filmregisseur Alexander Kluge, dem man ein gehöriges Maß an ästhetischer Reflexion und philosophischem Bewusstsein zutrauen sollte, machte bezüglich der Bewertung von Humor, Lachen und Komödie in einem Gespräch anlässlich seiner Teilnahme als Stargast beim Schauspiel-Rahmenprogramm der Salzburger Festspiele 2006 eine interessante Unterscheidung. Zwar attestierte er dem Lachen im gesellschaftlichen Dasein eine wichtige und unbestechliche Funktion, beschrieb die Rolle des Lachens für seine Ästhetik und die schwere Kalkulierbarkeit von Humor jedoch folgendermaßen:

„Es ist furchtbar, vor allem, wenn man das noch mit Aufsehern in Hollywood machen muss. Aber Gott sei dank bin ich kein Komödienschreiber, sondern Schriftsteller.“⁵⁸

Die Unterscheidung zwischen Komödienschreiber und Schriftsteller, die Kluge hier trifft, scheint typisch für ein bestimmtes Verständnis der E-Kultur zu sein. Dieses Verständnis vermag Lachen und Humor bestenfalls als Teile eines essentiellen menschlichen Wesenszugs anzuerkennen, es vermag jedoch nicht, ihnen letztlich die allerletzten Weihen für eine Aufnahme in den künstlerischen und denkerischen Olymp zu verleihen.

Der im Jahre 2007 erfolgreichste bildende Künstler Österreichs, der Bildhauer Erwin Wurm, äußerte sich zu diesem Komplex hingegen folgendermaßen:

„Adorno hat mal gesagt, dass Kunst etwas Ernstes ist und sich mit ernsthaften Problemen beschäftigt. Ein Künstler, Philosoph oder Wissenschaftler, der sich für seriös hält, würde nie auf die Idee kommen, sich lachend darzustellen. Aber meiner Meinung nach verwechseln

⁵⁸ MAYER, Norbert: „Sie lachen? 2000 Jahre Strafe. Autor und Regisseur Alexander Kluge ist Gast im ‚Magazin des Glücks‘, DIE PRESSE, 29-7-2006, S.29.

diese Leute Ernst und Ernsthaftigkeit. Und sehen das Lachen nur als etwas Banales, aber nicht als etwas Befreiendes.“⁵⁹

GÖSSMANN hingegen erklärte 1994 gelassen-kategorisch:

„Die Kunst ist heiter und, sofern sie nicht dem sakralen Bereich angehört, Unterhaltung.“⁶⁰

Wie lässt sich angesichts dieser individuellen ästhetischen Wertungen, die bezeichnend für die Paradigmen von E- und U-Kultur sind, der Status von ästhetischer Seriosität und Unterhaltung beurteilen? Hierzu lässt sich eine grundsätzliche These aufstellen, die ausnahmsweise – und dies bewusst - in die Nähe einer ästhetischen Wertung gerät:

Die beste Kunst ist wahrscheinlich ernsthaft und unterhaltsam in Einem. Kraft ihrer spannungsreichen und lebhaften Ausgewogenheit gelingt es ihr, dass sie sich in dieser dialektischen Ästhetik in zeitgenössischer Form jeweils neu manifestiert. Eine solche Kunst enthält also den tragikomischen Moment zugleich, um sich dem Rezipienten als eine Art ästhetischer Kippfigur⁶¹ darzubieten. Diese Aussage gelte an dieser Stelle nur als ausnahmsweise leicht wertende ästhetisch Randbemerkung, die an dieser Stelle noch nicht weiter vertieft werden soll, denn in den Überlegungen an dieser Stelle geht es zunächst vor allem um den Versuch, das Feld der Kultur und Ästhetik nicht vor dem Hintergrund ihrer ästhetischen Philosophie, sondern zunächst vor dem ihrer realen gesellschaftlichen Wirkung anzugehen.

Die hier für einen kultursoziologisch-ästhetischen Zusammenhang verwendeten Bezeichnungen ‚E-Kultur‘ und ‚U-Kultur‘ sind demnach Kategorien, die einem jahrzehntelangen und noch andauernden Kulturdiskurs im Deutschland bzw. Europa der Nachkriegszeit zugrunde liegen.⁶² Anlass für diese kategoriale Trennung war der zunehmende kulturelle Einfluss, den die Populärkultur der USA in Europa fand, sowie die daraufhin folgenden Widersprüche in der ästhetischen Diskussion.

Inwiefern die kategoriale Trennung in E- und U-Kultur künstlich oder auch sinnvoll ist, sei hier zunächst nicht weiter vertieft⁶³, es ist aber zukünftigen Untersuchungen, die sich kulturwissenschaftlicher Hinsicht mit ästhetischen

⁵⁹ Gespräch von STADLER, Rainer, mit Erwin Wurm, in: SZ-Magazin Nr. 49 / 8-12-2006, S.32.

⁶⁰ GÖSSMANN, Wilhelm: „Das literarische Schreiben als Zentrum von Schreiberfahrungen“, in: GÖSSMANN, Wilhelm / HOLLENDER, Christoph (Hrsg.): „Schreiben und Übersetzen. Theorie allenfalls als Versuch einer Rechenschaft“, Tübingen 1994, S.25.

⁶¹ Eine Kippfigur ist eine zeichnerische, graphisch-optische Täuschung: je nach Blickwinkel kippt die Figur um und zeigt ein jeweils anderes Bild, enthält aber beide potenziell in sich.

⁶² Im angloamerikanischen Diskursraum wäre das traditionelle Pendant ‚Low-‘ bzw. ‚High-Culture‘.

⁶³ Vgl. hierzu Anmerkung 31 und 32 dieses Kapitels.

Wertungen und deren Transformationen beschäftigen empfohlen zu diskutieren, ob die bisherige kategoriale Trennung zwischen E- und U-Kultur aufrechtzuerhalten, weiterzubenutzen oder zu relativieren ist.

Die Trennung von E- und U-Kultur ist in vielerlei, vor allem in poetologisch-ästhetischer Hinsicht, unsinnig – im Licht differenzierender postmoderner Betrachtungsweisen erst recht –, wurde aber historisch derart oft im paradigmatischen Sinne vollzogen und angewendet, dass diese Trennung und Markierung nicht nur historisch nachvollziehbar und dementsprechend als historische Realität anzuerkennen ist, sondern für die weitere Analyse in dieser Arbeit in dieser Hinsicht auch zunächst brauchbar ist.

Die gesellschaftlich real existierenden und diskutierten Kategorien von E- und U-Kultur finden im gegenwärtigen ästhetischen Diskurs zudem immer noch ihre Verwendung und erfüllen ihren Zweck, und diese Arbeit intendiert schließlich, das hier behandelte kulturelle Spannungsfeld der Kulturparadigmen in ihrem dynamischen Akt der Transformation auch wissenschaftlich aufzuzeigen und aktuell zu benennen.

Durch die temporäre Aufrechterhaltung dieser beiden – letztlich zweifelhaften – ästhetischen Kategorien lassen sich Abgrenzungen, Interdependenzen und Transformationen zeitgenössischer ästhetischer Systeme besser aufzeigen und analysieren.

Die Kategorien der E-Kultur leiten sich nicht selten aus einem bürgerlichen Selbstverständnis ab, weswegen wir sie aus gutem Grund oftmals mit dem Attribut der ‚Bürgerlichkeit‘ versehen können. Die Oper beispielsweise ist eine zutiefst bürgerliche Kultur⁶⁴. Ihre Kategorien sind beispielsweise:

Ernsthaftigkeit, emotionale Wahrhaftigkeit, Tiefe, Durch- bzw. Vergeistigung oder Abwertung von Oberfläche und Schnelligkeit. Die Übernahme von Elementen der Volkskultur erfolgte in der Oper nur, wenn sie sich der bürgerlichen Wertästhetik anpassen ließen, besser gesagt: aus Gründen des Pittoresken.

Historisch hat sich das Bürgertum zunächst symbolisch, durch eine Kultur der Ernsthaftigkeit und Wahrhaftigkeit, vom Adel und einer Kultur der Opulenz, des Barocken und der Verschwendung abgegrenzt. Mit den Mitteln der Kultur erhob sich das Bürgertum über die Werte des Adels, wirtschaftlich ging es noch nicht. Das Bürgertum wollte wahrer, weiter und tiefer sein, Oper, Schauspiel und Literatur sollten eine Adellung der eigenen Emotionalität und Geistigkeit sein. Aktuell geschieht in der U- und in der Popkultur dasselbe: der Kanon der bürgerlichen Kultur ist derart fest eingeschrieben in den gesellschaftlichen

⁶⁴ Vgl. hierzu Kapitel 5 dieser Arbeit: „Die Situation traditioneller textverbundener Kultursysteme“, Abschnitt C: „Transformationen in der Bühnenkultur“.

Institutionen, dass er nur symbolisch übersprungen werden kann: mit einem Kanon der Popkultur und mit ästhetischen Neu-Bewertungen, für die die ästhetischen Wertungen und Tugenden der E-Kultur nicht mehr von Belang sind.

Die anspruchsvollen Phänomene der E-Kultur geraten angesichts des zunehmenden kommerziellen Erfolgsdrucks innerhalb der Parameter der Massenkultur zunehmend in eine selbstverständliche Nische. Dies geschieht sowohl im Printbereich als auch im TV. Die Rezipienten des klassischen E-Kultur-Bereichs werden zunehmend weniger, die Zielgruppe dünnt sich immer mehr aus, das Publikum der E-Kultur wird zunehmend zum Nischen- und Spartenpublikum.⁶⁵

Das Eindringen von ästhetischen Parametern der Pop- und Unterhaltungskultur in die ‚E-Kultur‘ der europäischen Nachkriegszeit lässt sich anhand von vielen Beispielen belegen und vor allem anhand der Kultur der 60er Jahre zu einem beginnendem Paradigma der Popkultur beschreiben.⁶⁶

In diesem Prozess ist nicht zuletzt ein zunehmender Trend zur Kultur der massenmedialen Unterhaltung zu beobachten, der vor allem in den 70er und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts noch kritisch begleitet wurde und Mitte der 80er Jahre dann eine kritische Apotheose erfuhr.⁶⁷ Zu dieser Zeit, für viele heutige TV-Rezipienten schon nahezu unvorstellbar, gab es im deutschen Fernsehen nur drei Kanäle, einen Sendeschluss und anschließend das Testbild, das Internet war zu dieser Zeit immer noch nicht mehr als eine akademische Science-Fiction-Fantasie. In den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts dann entwickelte sich die stetige Ausweitung der Unterhaltungskultur durch eine erhebliche Intensivierung der Programm- bzw. Sendervielfalt beim TV und scheint nun, Anfang des 21. Jahrhunderts, einen vorläufigen Höhepunkt ihres

⁶⁵ Ein bezeichnendes Beispiel in Österreich dafür war zum Beispiel die Einstellung des renommierten TV-Kunstmagazins „Kunst-Stücke“ des Senders ORF 1, das am 26.9.2002 nach 21 Jahren zum letzten Mal ausgestrahlt wurde. Trotz Protesten, Unterschriftenaktionen, Leserbriefen, Petitionen und Kettenmails gelang es den am Ende immer weniger werdenden Zuschauern und den Kulturbefürwortern in den Medien nicht, diese Sendung für zeitgenössische Kunst, experimentellen Film und junge Kultur retten zu können, da die Sehbeteiligung des Spartenprogramms über die Jahre extrem nachgelassen hatte. Gerade einmal 35000 Zuschauer durchschnittlich (Marktanteil neun bis elf Prozent) waren es am Ende, zu wenig, um konkurrenzfähig zu bleiben, befand die neue ORF-Generaldirektorin Monika Lindner. „Manchmal wäre es fast besser, eine Kultursendung an die Seher per Video zu versenden. Das ist billiger als die Ausstrahlung!“, soll die Chefin der ORF-Kultur, Haide Tenner, die Misere zwischen Anspruch und Ökonomie auf den Punkt gebracht haben. Quelle: „Österreich: Kein Pardon für Kunst-Stücke“, in: KUNSTZEITUNG Nr. 74, 10 / 2002, S.9.

⁶⁶ Vgl. hierzu HERMAND, Jost: „Pop International. Eine kritische Analyse.“, Reihe „Schriften zur Literatur“ Hrsg. von GRIMM, Reinhold, Band 16, FfM 1971. Hermand bietet eine Analyse, die trotz einiger zu sehr ins unreflektiert-geschmäcklerische abgleitender Fehltritte insgesamt eine stimmige und hilfreiche Materialsammlung bietet, die durch die Klarheit und kritische Konsequenz der Analyse besticht.

⁶⁷ Hier vor allem kritisch aufgearbeitet durch POSTMAN, Neil: „Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business“, New York 1985.

Status erreicht zu haben. Die Unterhaltungs-Kultur hat nun mittlerweile, maßgeblich durch das Fernsehen und auflagenstarke Printmedien vertreten, eine Ästhetik erreicht, die generell auf die Inhalte und Inhaltsauswahl der Medien einwirkt. Gleichsam ist sie eine der prägendsten gesellschaftlichen Kräfte der Gegenwart überhaupt, da sie derzeit die kulturelle und gesellschaftliche Perzeption wesentlich beeinflusst.

Fazit: das Paradigma der Unterhaltung prägt das kulturelle Wahrnehmungsbewusstsein des beginnenden 21. Jahrhunderts derzeit am grundlegendsten.

„Die Macht der Unterhaltungsindustrie ist gewiss einer der wesentlichen Aspekte, wenn man sich Gedanken über die Zukunft von Gesellschaft und Kunst macht. Die Entertainmentbranche beherrscht die Kultur und die Medien, sie besetzt unsere Vorstellungen mit ihren Bilderwelten, kreiert Moden und Trends, Stars und Versager.“⁶⁸

Hinsichtlich der Kultur der Unterhaltung ist gegenwärtig festzustellen, dass sich ihr Paradigma fortwährend in den Bereich der Medien wie auch der Kultur generell einschreibt und die Sprache der Medien vor allem eine Sprache der Unterhaltung geworden ist.

„Wir leben in einer Medienlandschaft, und die Medien sprechen bereits die Sprache des Entertainments in all ihren Präsentationsformen.“⁶⁹

, so bringt es der Komponist Wolfgang Rihm als ein charismatischer Vertreter einer zeitgenössischen und avancierten E-Kultur auf den Punkt. Die Themen aus Politik, Wissenschaft, Kultur und Gesellschaft werden zunehmend als ‚Entertainment‘ präsentiert. Diese Tendenz, die POSTMAN bereits Mitte der 80er postulierte, prägte sich in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts intensiv aus und wuchs mittlerweile zu einem starkem kulturellen Paradigma heran, das sich kategorial als Infotainment bezeichnen lässt. Demnach müssen schwierige und komplexe Sachverhalte, wenn sie denn schon einmal von dieser Art sind, wenigstens unterhaltsam dargebracht werden, um die Medienrezipienten überhaupt noch ansatzweise ansprechen und erreichen zu können.

Diese Mischformen aus Unterhaltung und seriösem Anliegen, das Auftreten von Kombinationen, Amalgamen und Hybriden aus U- und E-Kultur also, sind das eigentliche vorherrschende und prägende mediale Zeichen der Zeit. Sie bilden ein Paradigma, das sich bereits in weite Bereiche der Kulturproduktion, wie z.B.

⁶⁸ So bringt der Journalist Helmut Kronthaler die Stellung der Unterhaltungsindustrie auf den Punkt. Quelle: „Horizonte überschreiten. Mutmaßungen über eine Odyssee ins Ungewisse.“ In: Kunstzeitung Nr. 53, Januar 2001, S. 13.

⁶⁹ „Im Reich der Quote“, Interview mit Wolfgang Rihm und Gerhart Baum, in: SZ 26-3-04, S.15.

Fernsehen und Internet, transformiert hat, wobei in vielen Bereichen der medialen Massenkultur das Paradigma der Unterhaltung eindeutig überwiegt, überbewertet und bevorzugt wird und sich letztlich auch unter ökonomischen Vorgaben durchsetzt⁷⁰, was sich auch zunehmend in die klassischen seriösen Bereiche wie Nachrichtensendungen ausweitet und festschreibt.⁷¹ Diese Beobachtung ist weniger moralisch zu betrachten als eine nüchterne Anerkennung der Betriebsmechanik bestimmter Medienformen, die, klassisch nach Marshall Mc Luhan⁷², allein bzw. vorwiegend durch ihre spezifisch

⁷⁰ So auch die Beschreibung vieler Insider, als aktuelles Beispiel konstatierte die Filmeditorin Ursula Höf 2004 in einem Interview: „Es werden weniger Filme produziert als früher. Hier findet eine Verlagerung zu Talkshows, Doku-Soaps und anderen Formaten statt.“ Vgl. „Es gibt hier keine Gegenwehr. Die Filmeditorin Ursula Höf beklagt eine ‚Verhartung‘ in der Medienbranche und das Ausbleiben von Protest“, in *Jungleworld* Nr. 43, 13-10-2004, S.26.

⁷¹ Die TV-Nachrichtenberichterstattung ist, wie Nachrichten nach einem bestimmten Codex allgemein, noch immer geprägt von einem Paradigma des Seriösen. Diese Seriosität folgte jahrzehntelang einer bestimmten Form der Inszenierung, damit sie überhaupt erst an- und ernst genommen wurde. Seitdem hat sich, vor allem in den USA, das Format der Nachrichtensendung mehr und mehr in Richtung Infotainment bewegt. Zu beobachten ist dort auch eine wachsende Anzahl meist junger Medienrezipienten, die neue Formen in der Nachrichtenpräsentation wie z.B. „FakeNews“ (Betrugsnachrichten) suchen und antizipieren. Ein besonders gutes Beispiel dafür ist die Sendung des fünfmalige Emmy-Preisträgers Jon Stewart (Der Emmy ist der US-amerikanische Oscar der Fernsehindustrie, der wichtigste Fernsehpreis der USA). Stewart ist derzeit ungemein erfolgreich mit seiner allabendlichen Satire-Sendung „The Daily Show“ und bestimmt, so die SZ, „das Wissen einer halben Generation ... Für Millionen von Jungwählern sind die verhöhnenden und teilweise erfundenen Beiträge der ‚Daily Show‘ zur wichtigsten Nachrichtenquelle im Präsidentschaftswahlkampf geworden. Das ergab eine Umfrage des Washingtoner Meinungsforschungsinstituts PEW Research Center for the People and the Press: Bis zu 1,4 Millionen TV-Zuschauer informieren sich abends lieber bei Stewarts Nachrichtenparodie über Bush und Kerry als bei den klassischen Newskanälen CNN oder Fox News ... Alle wissen: ‚The Daily Show‘ erreicht den Nachwuchs, dagegen verlieren die etablierten Vollprogramme wie CBS oder ABC bei Amerikanern unter 30 ebenso an Bedeutung wie die reinen Nachrichtensender. Zu theatralisch, kritisiert der *San Francisco Chronicle*. Ein schwer erträgliches Nachrichten-Recycle, attackiert die *New York Times* – die Sender seien zu Echo-Kammern für die politischen Kampagnen verkommen.“ Obwohl die ‚Daily Show‘ eine in Form und Themen erkennbare Satire-Nachrichtensendung ist, nehmen die Fernsehkonsumenten die Sendung als Nachrichtenmedium nicht nur an, sondern beziehen ihr Wissen auf eine qualitative Weise daraus. „Eine von Central Comedy in Auftrag gegebene Studie zeigt sogar, dass Stewarts Zuschauer besser über die Wahlen informiert seien als Nichtseher oder Leute, die sich nur über Zeitungen bilden.“ Stewart, der vor allem von jungen Zuschauern, Höhergebildeten und Journalisten Lob bekommt, mag noch keine Verschiebung eines bislang gültigen Medien-Paradigmas bewirkt haben, ist aber in diesem Sinne sicherlich als eine Art medialer Avantgarde zu sehen. Vgl. PALM, Carla: „Links lustig. Star der Saison: Jon Stewart parodiert politische TV-News“, SZ 29-10-2004, S.39. Im Jahr 2006, Stewart moderierte zu diesem Zeitpunkt längst die ‚Oscar‘-Verleihung in Hollywood, bestätigten weitere Studien die Wichtigkeit der Rolle Stewarts im zeitgenössischen Medienkontext nicht nur der USA. Eine Studie des ‚Pew Research Center for the People and the Press‘ bestätigte zunächst, dass 21 Prozent der Amerikaner zwischen 18 und 29 Jahren Stewarts ‚Daily Show‘ tatsächlich als primäre Quelle für politische News nehmen. Das Magazin *Newsweek* schrieb: „Stewart hat Nachrichten-Parodien in eine kulturelle Naturgewalt verwandelt ... Ohne die Daily Show kann man amerikanische Politik nicht mehr verstehen.“ Diese neue Definitionsmacht brachte Stewart Kritik von Seiten der klassischen Nachrichtenformate ein, Fox-Frontmann Bill O’Reilly diffamierte Stewart’s viermal pro Woche ausgestrahlte halbstündige Sendung mit den Worten: „Die Show sehen nur bekiffte Drückeberger und blöde Kinder ... Diese Menschen sehen deine bescheuerte Show und dürfen dann auch noch wählen gehen.“ Diese Aussagen wurden, so die SZ in einem Portrait Stewarts, prompt vom renommierten Umfrageinstitut ‚Nielsen Media Control‘ auf die Probe gestellt. „Das Ergebnis: Stewarts Publikum besteht aus gebildeten, reichen und einflussreichen

indifferente Funktionsweise den Inhalt bzw. dessen Vermittlung definieren und bestimmen.

Diese Arbeit geht davon aus, dass sich der Hybrid des medialen Infotainments zukünftig in weitere Subsysteme der Kultur transformieren könnte, wie eben auch in das System der Literatur. Was bedeutet dies?

Im System der Literatur sind gegenwärtig ansatzweise zwei mögliche Transformationen auszumachen, wovon die erste den Hybrid des medialen Infotainments bzw. die Transformation zum U-Kultur-Paradigma betrifft.

Literatur ist kein essentialistischer Begriff, sondern definiert sich allgemein aus ihren systemstrukturellen und soziokontextuellen Konstruktionen und

Zusammenhängen und individuell aus dem Bewusstsein und den ästhetischen Voraussetzungen ihrer ProduzentInnen heraus, die höchst disparat sein können.

Grundsätzlich lässt sich hier jedoch vor allem sagen, dass Literatur im Sinne technischer Medialität ein tendenziell langsames Medium ist, allein schon von

ihrer medialen Reaktionszeit bis zu ihrer technischen Produktionszeit ist sie logischerweise erheblich langsamer als z.B. vergleichsweise der

Tagesjournalismus und erst recht das Internet. Hinsichtlich gesellschaftlicher Prozesse kann Literatur diese in der Regel erst nachträglich beschreiben, und

wenn sie erscheint, ist der gesellschaftliche Alltag meist schon sehr viel weiter.

Natürlich konnte und kann Literatur auch vermitteln, sie konnte helfen,

grundlegende geistesgeschichtliche Ideen und Konzepte zu transformieren und gesellschaftliche Prozesse vorzubereiten und anzutreiben. In den gegenwärtigen

Zeiten jedoch, wo sich die Kultur auf massenmediale und daher vor allem auf äußerst schnelle Weise vollzieht, bekommt Literatur definitiv den Status eines

langsamen und verlangsamenden ästhetischen Mediums.

Dafür ist Literatur jedoch auch in der Regel nachhaltiger. Ihre spezifische

Qualität liegt gerade in der Möglichkeit zur Konzentration, zur Reflexion und

zum Innhalten. Die Wahrnehmung für und der Diskurs über Literatur geschieht

in einer Mediengesellschaft, also einer Gesellschaft, die durch die Produkte und

Berichterstattungen der Medien geprägt ist bzw. sich überhaupt erst dadurch

Menschen. 78 Prozent seiner Zuschauer besitzen ein College-Diplom, bei O'Reillys Publikum lediglich jeder Vierte. Auch ein Wissenstest fiel zugunsten der Fans von Satiresendungen aus. Sie schnitten um 16 Prozent besser ab als die Konsumenten traditioneller Nachrichtensendungen. Der Durchschnittsverdienst eines ‚Daily Show‘-Zuschauers ist fast zweimal so hoch wie das des Fox-Publikums, sie sind so genannte Entscheider.“ Vgl.

SCHMIEDER, Jürgen, „Ein Komiker haut auf den Bush. ‚Oscar‘-Moderator Jon Stewart ist Amerikas Nachrichtenrebell“, SZ 3-3-2006, S.14. Jon Stewart's Fake-News-Show ist ein Beispiel für die mittlerweile im gesellschaftlichen Mainstream angekommene Umtransformation von traditionellen Formaten der E-Kultur in neuartige Formate der U-Kultur und zeigt, mit welcher starker kultureller Definitionsmacht sich ein Paradigma der U-Kultur in ein klassisch seriöses Terrain der E-Kultur hinein transformieren kann.

⁷² MC LUHAN, Marshall: „Die magischen Kanäle“, Düsseldorf-Wien 1968 (Orig. „Understanding Media“, NY 1964) und MC LUHAN / FIORE „Das Medium ist Massage“, FfM / Berlin 1969 (Orig. „The Medium ist the Message“, NY 1967).

konstituiert, jedoch logischerweise hauptsächlich über die berichtstattenden Medien, und diese arbeiten in der Regel schnell und sind auf Effekt und Effizienz bedacht.

In dem in dieser Arbeit skizzierten System einer Kultur, deren Parameter vorrangig auf Unterhaltung, schneller Vergänglichkeit komprimierter Fakten und stetigem Nachschub an neuem Infotainmentmaterial liegen, ist es deshalb ein wichtiger und bedeutsamer Punkt für die mediale Vermittlung von Kultur, zunächst überhaupt mediale Aufmerksamkeit für einen spezifischen kulturellen Ausdruck zu bekommen. Ebendiesen systembestimmenden Vorausgaben passen sich nicht wenige AutorInnen im System der Literatur mehr oder weniger unbewusst an und arbeiten zunehmend nach deren Parametern, um in einem vom nicht unwesentlichen Teil vom Hang zu plakativer Sensation und spekulativer Übertreibung geprägten Mediensystem überhaupt wahrgenommen werden zu können.

Zudem ist das immer enger werdende ökonomische Korsett im System der Kultur zu beachten, in dem in zunehmendem Masse das Gleichgewicht aus Unterhaltung und Anspruch aus dem Lot geht. Da sich in den Zeiten einer immer rigoroseren Einsparung viele KulturproduzentInnen, die mitunter an die ehemals großzügig gewährten staatlichen Subventionen regelrecht gewöhnt waren, auf das Terrain eines so genannten freien Marktes begeben müssen oder auf die Gunst eines solventen Sponsoren- und Mäzenatentums angewiesen sind, ist ein Einfluss dieser neuen ökonomischen Spielregeln auch im System der Literatur sehr im Auge zu behalten.⁷³ War das System der Literatur historisch gesehen nie wirklich vorrangig von einer ausgesprochenen ökonomischen Kosten-Nutzen-Rechnung zu deren Produktion geprägt, so ist der ökonomische Faktor generell bei jeder Art von Kulturproduktion niemals zu unterschätzen, und zumindest der Faktor der Publikumsrezeption ein wesentlicher Grundzug der gesamtgesellschaftlichen ästhetischen Relevanz von Kunst überhaupt und demnach auch von Literatur als Kunstform.

Angesichts einer stetig intensiveren Einbindung einer Kunst in die Struktur einer medialen Massenkultur stellt sich damit auch grundsätzlich die Frage, inwiefern sich innerhalb dieser Parameter, also den neuen kulturellen Spielregeln einer Mediengesellschaft, die Identität von Kunst und das Selbstbild der Künstler transformiert. Der Maler Jürgen Klauke bringt die veränderten Verhältnisse für sich folgendermaßen auf den Punkt:

⁷³ Als interessantes aktuelles Beispiel hierfür ist die Unternehmerbiografie „Der schwarze Grat“ (München 2005) des renommierten Autors Burkhard Spinnen zu nennen, eine reine Auftragsarbeit für Spinnen, die auch in diversen Feuilletons Anklang fand.

„Früher glaubte ich naturgemäß, mit Kunst mehr bewirken, vielleicht sogar Dinge verändern zu können. Das stellte sich als Irrtum heraus. Verändert wird die Welt durch Geld, Militär, Wirtschaft und Technologie. Im letzten Jahrzehnt scheint der Kunst, die immer mehr im ästhetischen Allgemeinen von Mode, Werbung, Design und Medienbildern versinkt, einiges abhanden gekommen zu sein.“⁷⁴

Diese Aussage bringt die Frage auf den Punkt, inwiefern eine Kunstform, je mehr sie sich auf die aktuell gefragten Unterhaltungsparameter der medialen Massenkultur einlässt, möglicherweise eine grundlegend objektive Kraft verliert, oder ob dies nur Merkmale des Verlustes einer jeweils individuellen Ästhetik sind, die im gesamtgesellschaftlichen Kulturbetrieb gar nicht mehr auffallen.

Der erste im Kontext für diese Arbeit herauszuhebende Punkt für das System der Literatur bedeutet auf jeden Fall, dass aufgrund der zunehmenden Eingebundenheit des Mediums Literatur in eine mediale Massengesellschaft das Medium selbst eine zunehmende Transformation in Richtung der Parameter durchläuft, die diese Gesellschaft bestimmen, und zwar in Punkto Rezeption wie auch Produktion.

Der zweite Punkt bezeichnet vor allem die Tatsache, dass sich die Literatur vor allem durch das technische Medium, mit dem sie sich bislang ausdrückte und in dem sie sich manifestierte, definiert war und so auch selbst definierte, nämlich durch das Buch. Dieses ist ein unweigerlich fixiertes kulturelles Speichermedium, das seine inhaltliche Abgeschlossenheit mittels endgültig erfolgter Drucklegung durch einen starren Textkorpus manifestiert. Mögen die aus diesem starren Korpus sich ergebenden Ideen, Konzepte, Träume und Visionen noch so darüber hinausreichend, lebendig und flexibel sein, so bildete das Buch jedoch stets eine definitorisch abgeschlossene kulturelle Speichereinheit, auf die man als Text nur mehr mit einem neuen Text reagieren konnte. Dieser Aspekt, nämlich die Philosophie der kulturellen Speichermedien, jedoch führt bereits zum dritten Paradigmenwechsel über.

Kompaktthesen:

Das Verhältnis der vormals herrschenden E-Kultur zu der gesellschaftlich immer einflussreicher werdenden U-Kultur vollzieht sich nicht in einer Ablösung – etwa generationsbedingt –, sondern durch eine höchst komplexe

⁷⁴ „Auf höchster Luststufe“, Interview mit JOCKS, Heinz-Norbert, in KUNSTZEITUNG Nr.98/Okttober 2004, S.17

Transformation von Wertigkeiten und Inhalten der Systeme untereinander. Hierbei jedoch wird, nicht zuletzt auch ökonomisch intendiert, das ästhetische Paradigma der Unterhaltung immer bedeutsamer, prägender und mitunter dominanter, was sich reziprok auf die Subsysteme der Kultur und somit auch auf das System der Literatur auswirkt.

3. Klassische neuere Kulturtheorien

3.A. Analysen des Spannungsfeldes von Kultur, Gesellschaftstheorie, Ökonomie, Technik und ästhetischen Wertungen.

Die Systeme von Ökonomie, Sozialstruktur und Kultur stehen sich nicht fremd und feindselig gegenüber. Sie sind jeweils gesellschaftlich definierte Felder, die sehr stark ineinander greifen und miteinander interagieren. Ökonomische Situierungen und Abhängigkeiten von Künstlern sowie deren mögliche Auswirkungen auf deren Schreibweise als ein zusätzlicher – auf keinen Fall ein ausschließlicher! – Analysehintergrund für deren Arbeiten wurden in den traditionellen ästhetischen Wissenschaften oft und gerne vernachlässigt.⁷⁵ In früheren Kulturanalysen wurden diese grundsätzlichen Rahmenbedingungen zu oft nicht beachtet, marginal behandelt oder zugunsten einer primär geistesgeschichtlich vorgehenden Analyse nicht mitgedacht. Für eine zeitgemäße und faktisch adäquat vorgehende Kulturanalyse ist es jedoch unumgänglich und in jeder Hinsicht eine Grundvoraussetzung mitzudenken, wie sehr auch technisch-ökonomische Rahmenbedingungen die behandelten Kulturprodukte wie auch deren gesellschaftlichen Bewertungen und den Diskurs über sie prägen und prägen. Dies ist eine Grundlage, ohne die keine zukünftige ästhetische Untersuchung mehr gültig ist.

Im System der zeitgenössischen Medien geschieht die Interaktion zwischen Kultur und Ökonomie oft so stark und offensichtlich, dass eine radikal-materialistische bzw. ökonomistische Kulturkritik bereits in bewusster Provokation fordert, die Kultur nicht im Feuilleton, sondern im Wirtschaftsteil

⁷⁵ Eine äußerst lesenswerte deutsche Literaturgeschichte der anderen Art präsentierte im Vergleich hierzu CORINO, der als Herausgeber einer Anthologie fungierte, in der verschiedene Autoren eine ökonomische Kontextualisierung ausgewählter deutscher Schriftsteller betrieben. CORINO, Karl: „Genie und Geld. Vom Auskommen deutscher Schriftsteller“, Nördlingen 1987.

Die ökonomische Kontextualisierung von Ästhetik ist tatsächlich auch zu Beginn des neuen Jahrtausends oft ein Feld, das noch zu bestellen ist. Auch MARTUS bemerkte 2007 zur kritischen Edition von K.P. Moritz ‚Anton Reiser‘, dass jede Seite des ‚Anton Reiser‘ Moritz Geld einbrachte: „Für den dritten Band etwa ist bezeugt, wie Moritz den Roman auf seine italienische Reise hinschrieb, auf der er mit Goethe zusammentreffen sollte. Sein Freund Klischnig berichtet: ‚bei jedem Bogen eines Werks, den er in die Druckerey schickte, berechnete er, wie viel er noch zu schreiben brauche, um von dem verdienten Geld die große Reise nach Italien antreten zu können.‘ Dass die Menschenkunde so eng mit der Ökonomie des Buchmarkts zusammenhängt, bleibt ein offenes Geheimnis, das noch zu entdecken ist“ schließt Martens. Vgl. MARTENS, Steffen: „Ungebürstet, aber ich. Karl Philipp Moritz‘ ‚Anton Reiser‘ in der kritischen Edition“, SZ 15-9-2007, S.16. Die kritische Edition von MORITZ, K.P. erschien Tübingen 2005 / 2007.

der Zeitungen zu behandeln.⁷⁶ Ob eine nur materialistische Kulturanalyse dem ästhetischen, poetologischen und ideengeschichtlichen Gehalt von Kultur allerdings gerecht werden würde, ist indes äußerst fraglich. Auch Richard Johnson, ehemaliger Direktor des ‚Centre for Contemporary Cultural Studies / Birmingham‘, kritisierte als Vertreter einer zur Ethnographie neigenden Kulturanalyse, welche die ökonomische Kontextualisierung als selbstverständlich und unerlässlich für ihre Arbeit ansieht, eine vorrangig ökonomistische Sichtweise von Kultur:

„Das ökonomistische Modell vernachlässigt im Hinblick auf die Produktion von Kultur den KULTURELLEN Aspekt. Kulturproduktion wird in das Modell kapitalistischer Produktion überhaupt integriert, ohne Berücksichtigung der DUALITÄT, die den Kreislauf von Kulturwaren auszeichnet. Aber zu den Produktionsbedingungen gehören nicht nur die materiellen Mittel und Werkzeuge sowie die kapitalistische Arbeitsorganisation, sondern ein ganzes Arsenal bereits vorhandener KULTURELLER Elemente, die der gelebten Kultur oder den bereits in die Sphäre der Öffentlichkeit eingegangenen Diskursen entstammen.“⁷⁷

Diese Dualität aus ökonomischem Modell und kulturellem Aspekt bzw. die Spannung, die aus ihr hervorgeht, sollte eine grundlegender Aspekt jeder Kulturanalyse sein. Hinsichtlich einer ökonomischen Kontextualisierung von Kultur ist jedoch als eine zentrale Prämisse dieser Definition zunächst festzuschreiben, dass jedwede Kunst als Teil eines Kultursystems, das immer Ausdruck und Teil des gesellschaftlichen Lebens und Gesamtsystems ist, niemals als abgetrennter Bereich des ökonomischen Systems betrachtet werden kann und dass die jeweils ökonomisch herrschenden Werte, Voraussetzungen und Mechanismen unbedingter Teil einer Kulturanalyse sein müssen, die sich vornimmt, den aktuellen Zustand von Kultur mit angemessenem Realismus zu beschreiben. Kultur ist in diesem Sinne nicht nur, aber auch als Verlängerung und Ausdruck der ökonomischen Verhältnisse zu begreifen⁷⁸, in denen sie sich

⁷⁶ „Schon längst ist Kultur nicht mehr ein Platz der Muße oder Ort feinsinniger Geister, sondern selbst eine gigantische Industrie. In Großbritannien beispielsweise übersteigen die Umsätze der Musikbranche die der Schwerindustrie bei weitem“, konnte LANDGRAF noch 1997, vor der kurz darauf beginnenden Rezession der Pop- und Musikindustrie, beispielhaft für ein links-materialistisches bzw. ökonomistisches Denken in der Kulturanalyse schreiben. Seine Forderung ist prototypisch für ein radikal-materialistisches Denken, bekommt aber angesichts einer oft vollständig kritiklosen und zu sehr ins rein schöngestige abdriftenden Kulturberichterstattung seinen Sinn. „Kultur ist kein abgetrennter Bereich des Lebens – konsequenterweise muss man ihn auch statt im Feuilleton im Wirtschaftsteil besprechen. Die Kulturindustrie steht im Zentrum der neuen Gesellschaftsformation – ihre Schlüsselbranchen sind Musik und Medien, ihre sozialen und moralischen Normen Identifikation und Selbstinszenierung.“ LANDGRAF, Anton: „Kulturindustrie-These als Dancefloorversion. Die Kulturproduktion gehört endlich in den Wirtschaftsteil der Medien. In JUNGLEWORLD Nr. 41, 9-10-1997, S. 14.

⁷⁷ JOHNSON, Richard: Was sind eigentlich Cultural Studies?, in: Bromley/Göttlich/Winter: Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg 1999, S.161. Die Hervorhebungen stammen von Johnson selbst.

⁷⁸ Dies ist der ‚produktivistische‘ Ansatz und bedeutet, die Eigenarten eines kulturellen Produkts und seine Verwendungsweise aus den Produktionsbedingungen abzuleiten, „als ob auch in kultureller Hinsicht die Produktion der einzige Determinationsfaktor wäre.“ Gramscis marxistischer Ansatz einer Kulturanalyse ist z.B. vorwiegend produktivistisch orientiert. Vgl. JOHNSON, ebda. S.162.

entfaltet, und es wäre von ihrem Herstellungs- und Wirkungsgrad her unangemessen, sie als ein davon getrenntes und quasi autonomes künstlerisches System mit eigenen Werten beschreiben zu wollen. Gleichsam ist es vollkommen verfehlt, die definitorischen kulturellen Elemente aus einer Gesamtkulturanalyse herausnehmen und etwa im politischen Sinne instrumentalisieren zu wollen. Zum Erkenntnisgewinn in einer wissenschaftlichen Matrix ist es statthaft und mitunter hochnotwendig, die einzelnen Elemente der Analyse in experimenteller Weise zu kombinieren, zu gewichten, zu teilen oder zusammenzuführen. Gegenwärtig ist es diesbezüglich angebracht, die Produkte der Kultur mit denen der materialistischen Ökonomie beispielhaft in einer grundsätzlichen hypothetischen Gleichwertigkeit, die hier anstatt Äquivalenz Indifferenz genannt werden soll⁷⁹, zu vergleichen, um die herrschenden, sowohl ökonomischen als auch geistesgeschichtlichen Wertigkeiten in einer Gesellschaft besser verstehen zu können. In letzter Konsequenz jedoch bedürfen diese Experimente, die es in geistes- und kulturwissenschaftlicher Hinsicht ebenso zu machen gilt wie in den Naturwissenschaften, jedoch wieder einer Generalisierung, Komprimierung und faktischen Zusammenführung, ohne die Komplexität, die in den Einzelteilen steckt, zu verkürzen oder zu verfälschen.

Gerade in einer postmodernen Kulturanalyse wirkt das Paradigma der Indifferenz zunehmend häufiger, wobei es dabei eine noch stärkere Kraft sein mag als ein nur hilfreiches Analysewerkzeug bei der zeitgenössischen Kulturforschung.

An dieser Stelle seien zunächst einige theoretische Vorarbeiten, nämlich diverse moderne Klassiker der Kulturanalyse, skizziert, die für das grundsätzliche Denken, das dieser Arbeit zugrunde liegt, von Wichtigkeit waren. Diese Arbeit, die explizit keine Theorieexegese darstellt, verdankt diesen Theorien einige Anregungen und gedankliche Hintergründe. Diese hier logischerweise kompakt skizzierten Theorien sollen nur in dem Sinne angeführt werden, dass sie verständlicher machen, aus welchen gedanklichen Landschaften die Wege führen, auf denen wir uns gerade befinden.

⁷⁹ Diese Arbeit verwendet den Begriff der ‚Indifferenz‘ im Sinne des Indifferentismus, einem Standpunkt grundsätzlicher Gleichgültigkeit, einer Gleichgültigkeit gegenüber bestehenden Werten und Realitäten. Gleichgültigkeit ist hier als philosophischer Begriff zu verstehen, und eben nicht, wie es in der Regel auch alltagssprachlich konnotiert ist, mit einem gewissen ‚Desinteresse an einer Sache‘. Der Begriff der Indifferenz lässt sich im Sinne einer wertneutral-philosophischen Gleichwertigkeit der analytischen Betrachtung gegenüber kultargesellschaftlichen Phänomenen verwenden, die nicht mit der relativ exakten Gleichwertigkeit im Sinne der mathematisch-naturwissenschaftlich bzw. logischen ÄQUIVALENZ zu vergleichen ist. Die Betrachtung kulturgeschichtlicher Phänomene erfordert neben der logischen Deduktion nicht zuletzt auch einen entwickelten sensualistischen Grad der Erkennung, Unterscheidung und Bezeichnung dieser Phänomene, um zu einer ihnen adäquaten und gleichsam objektiv vermittelbaren Ethnografie ihrer selbst zu gelangen.

3.B. Die Kulturindustriethese von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno

Eine einflussreiche Analyse hinsichtlich der Zusammenhänge von Kultur und zunehmend perfekt organisierter Industrialisierung derselben war die Kulturindustriethese von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, die, ausgehend von den Erfahrungen, welche die Autoren in der Zeit ihrer Emigration während des zweiten Weltkrieges in den USA gemacht hatten, in der Nachkriegsbundesrepublik großen Einfluss hatte.

Die Kulturindustrie ist demnach ein Konglomerat unterschiedlichster Kulturäußerungen bzw. -produkten, die vor allem durch massenmediale Verbreitung auf den Bewusstseins- bzw. Unbewusstseinsstand des Publikums einwirken. Demnach repräsentieren die Erzeugnisse der Kulturindustrie nicht die Kulturkategorien bestimmter Schichten oder gar Klassen, sondern stellen durch ihre konstruierte und nach Horkheimer / Adorno durchaus gesellschaftlich oktroyierte Allgemeinheit und die übergreifende Wirksamkeit dieser neuartigen kulturellen Praxis eine neue Qualität in der gesellschaftlichen Repression dar. Das Kapitel über Kulturindustrie mit dem Untertitel ‚Aufklärung als Massenbetrug‘ erschien in Horkheimer / Adornos „Dialektik der Aufklärung“⁸⁰ aus dem Jahr 1944 bzw. 1947. Die intensive Rezeption in Studierendenkreisen führte schließlich zu der einflussreichen deutschsprachigen Re-Edition von 1969.

Seitdem wird es immer wieder in der neueren Kulturwissenschaft zitiert und erlebte auch im Zuge der jüngeren Auseinandersetzung mit Popkultur und Politik eine Renaissance.⁸¹ Horkheimer / Adorno lieferten ihre Kulturindustriethese als Teil einer soziophilosophischen Analyse des Spätkapitalismus, die aber letztlich kulturalistischer war als manche heute zugeben möchten. Die Kulturindustriethese ist nicht zuletzt die Kritik einer bestimmten Ästhetik, nämlich der Ästhetik der Warenform von Kultur im Spätkapitalismus. Ihr Erbe, auch für den akademischen Diskurs natürlich, ist nicht zuletzt, dass Kultur in ästhetischen Analysen nicht mehr so einfach präventiv auratisiert werden kann, sondern grundsätzlich auch als ein Massenprodukt betrachtet wird, als ein kommerzielle Ware, die hergestellt, vertrieben und verkauft wird. Ob Buch, Musikträger, Film oder TV-Sendung – die massenhafte Herstellung

⁸⁰ HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W.: „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“, Kapitel „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“, FfM 1998, S. 128-176. (Orig. Amsterdam 1947, Re-Edition FfM 1969).

⁸¹ In Deutschland z.B. in Diskursen des seit Mitte der 90er in Mainz erscheinenden Buchmagazins ‚Testcard‘, in den USA sorgte vor allem JAMESON für eine weiterreichende Rezeption der Kulturindustriethese. Vgl. hierzu JAMESON, Fredric: „Late Marxism: Adorno or: The Persistence of the Dialectic“, London und New York 1990.

aufgrund ständiger Kulturproduktion rückt die Prozesse der kulturellen Fabrikation und eine damit einhergehende Rezeptionsanalyse in den Mittelpunkt einer sich neu orientierenden ästhetischen Wissenschaft, die vormals oft auf eine singuläre Werkanalyse fixiert war.

Die Warenförmigkeit von Kultur im Spätkapitalismus erfährt in diesem Text, ausgehend von den Frühformen der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie, eine erste zuspitzende Reflexion.

Dabei gelang es gerade Adorno nicht, seine eigenen kulturelle Rezeptionellen Voraussetzungen und Voreingenommenheiten zu reflektieren⁸², was soweit

⁸² Die Voraussetzungen, unter denen Adorno diese Mechanismen erkannte, sind, man weiß es heute besser, auch bei einem tiefen und weiten Denker wie Adorno nicht selten von dessen eigenen Vorurteilen und Verkennungen bezüglich bestimmter Kulturformen geleitet. Hinlänglich bekannt sein dürfte mittlerweile Adornos Abneigung und Fehleinschätzung gegenüber dem Jazz, die aus seiner prinzipiellen Abneigung gegenüber jeglicher Populärkultur resultierte. Das Wort „Jazz“ setzte bei Adorno nicht etwa mögliche naheliegende Assoziationen zu Freiheit und improvisierter kollektiver Utopie frei, sondern eher an das Wort „to chase“ (engl. für jagen, hetzen), was sich für ihn auch im Rhythmus dieser Musik wiederzuspiegeln schien. Es ist nicht respektlos, sondern eher realistisch anzunehmen, dass Adorno also bei „Jazz“ das - womöglich von Schäferhunden - gehetzte freie Individuum im Sinn hatte. Jazz wurde von Adorno also nicht als lebendiger transformierter Ausdruck einer Volkskultur gesehen und anerkannt, sondern als entfremdetes Produkt einer anonymen Kulturindustrie. Infolgedessen verwundert Adornos Rekurs auf einen Begriff echter, wahrer oder wurzelhafter Volkskultur, der den Auswüchsen der Kulturindustrie entgegengesetzt und quasi resistent sei - ein Idealismus, der noch heute bei manchen Kulturanalytikern zu tragen kommt, die beispielsweise als ‚wahren‘ Ausdruck einer Volksmusik möglicherweise nur die individuellen Anpreisungsgesänge auf dem Hamburger Fischmarkt gelten lassen. Es sollte deutlich werden, dass derartige Verkennungen und Vorurteile gegenüber der zeitgemäßen Massenkultur, ob sie dem Analytiker nun gefällt oder nicht, keinstenfalls geeignet sind, die Phänomene der Kultur des 21. Jahrhunderts annähernd gültig zu beschreiben, vor allem, wenn sie aus eklatanter Unkenntnis der Materie resultieren. Der Begriff der Kulturindustrie wurde von Adorno damals als bewusster Ersatz für ‚Massenkultur‘ eingesetzt, um von vorneherein einer Deutung entgegenzutreten, dass es sich dabei etwa um eine spontan aus den Massen selbst aufsteigende Kultur handele, um die gegenwärtige Gestalt von Volkskunst etwa. Die Kulturindustrie stelle ihre Produkte vielmehr planvoll her und zwingt zudem zu ihrer beider Schaden „jahrtausendlang getrennte Bereiche hoher und niedriger Kunst zusammen. ... Die hohe wird durch die Spekulation auf den Effekt um ihren Ernst gebracht; die niedrige durch ihre zivilisatorische Bändigung um das ungebärdig Widerstehende, das ihr innewohnt, solange die gesellschaftliche Kontrolle nicht total war.“ (Vgl. ZUCKERMANN, „Kunst und Publikum“, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner gesellschaftlichen Hintergebarkeit“, Göttingen 2002, S.34). Deutlich lässt sich heute in dieser Analyse eine Art romantischer Idealismus ablesen, dem erstaunlicherweise sowohl Adorno wie auch in ähnlichem Zusammenhang der kulturgesellschaftliche Ent-Mythisierer und Kulturwissenschaftler Roland Barthes, der gewisse Fragestellungen der Cultural Studies vorwegnahm und im Sinne einer, wenn auch in Cultural-Studies-Hinsicht verkürzender, strukturalistischen Erkenntnisphilosophie ausformulierte, bei aller Auf- und Abgeklärtheit, verfielen: der Überidealisierung der Einzelteile bei der Dichotomie von hoher und niedriger Kultur. Adornos positiver Bezug auf ‚Volkskunst‘, den er vor allem bezüglich der Ablehnung der barbarisch gewordenen bürgerlichen Kultur vollzog, dürfte im Licht aktueller Analysen, gerade von postmodern-linker Seite her, durchaus als unbewusste, jedoch vor allem gefährliche Nähe zur Idealisierung des Völkischen interpretiert werden, genau wie bestimmte Idealisierungen bei Barthes, so wenn dieser z.B. in seinen Studien zum Gesang und zur Stimme das archaische und durchaus aus einem Volkskörper kommende ‚Rauhe‘ gegenüber der gesellschaftlich gezähmten Stimme (für Barthes etwa der Kunstgesang Fischer-Diskaus) hervorhebt, durchaus geeignet sind, neue ‚Mythologees‘ innerhalb der alten zu schaffen, anstatt die alten in ALLEN Teilen radikal zu untersuchen. Hier wird allzu deutlich, inwiefern kulturgeschmackliche Vorurteile Prozess und Telos einer wissenschaftlichen Analyse von vorneherein gewichten. Zu den Widersprüchen bezüglich Adornos Sprachwahl und -gestus vgl. auch die grundsätzliche Kritik von AMÉRY, Jean: „Jargon der Dialektik“. MERKUR Heft 11/1967, S.1058.

ging, dass seine Art von Kulturanalyse und ästhetischer Theorie angesichts einer immer virulenter werdenden Kultur der Massen und in Abgrenzung zum sich infolge dessen gesellschaftlich immer stärker implantierenden Konsum auch im Kulturbereich geradezu selbst zu einer Form ideologischer Kritik wandelte, die ihre eigenen Widersprüche mehr oder weniger bewusst ausblendete und zu einer adäquaten Beschreibung bestimmter Formen der Massen- und Populärkultur nicht mehr fähig war.⁸³

In vielerlei Hinsicht ist eine Beschäftigung mit diesen Forschungen für eine Analyse der Medienindustrie des 21. Jahrhunderts jedoch sehr hilf- und aufschlussreich, so für eine gerade hinsichtlich der Populärkultur im Laufe der Zeit notwendig gewordene – und noch immer nicht explizit ausformulierte – Analyse der Subkulturindustrie. In der Nachfolge der Kulturindustriethese von Adorno / Horkheimer lassen sich zudem heute erweiterte Positionen erkennen, welche die damaligen theoretischen Voraussetzungen transformieren und bisweilen modifizieren und sogar noch verschärfen. Diese Ansätze ordnen die Kulturindustrie der politischen Ökonomie bei- bzw. unter, nämlich als Produktionszusammenhang von Kulturgütern, Mediengütern, Bildungsgütern, Wissensgütern und mehr, und stellen dabei nicht zuletzt die Frage, wie eine auch von Horkheimer / Adorno letztlich intendierte dissidente oder nicht-identische Position zu und innerhalb den herrschenden Verhältnissen im Spannungsfeld von Kultur und Industrie überhaupt noch aufrechterhalten werden kann.⁸⁴

⁸³ JOHNSON kritisiert dies sehr pointiert angesichts Adornos Analyse des Slogans einer britischen Brauerei ‚What We Want is Watneys‘, indem er Adorno folgendermaßen zitiert: „Die Marke des Biers ward als politische Parole demonstriert. Nicht bloß gewährt dies Plakat Einsicht in die Beschaffenheit der jüngsten Propaganda, welche ihre Parolen ebenso als Waren an den Mann bringt, wie hier die Ware als Parole sich maskiert. Die Verhaltensweise, die das Plakat suggerierte: dass die Massen eine ihnen empfohlene Ware zum Gegenstand ihrer eigenen Aktion machen, findet sich in der tat als Schema der Rezeption leichter Musik wieder. Sie brauchen und verlangen das, was ihnen aufgeschwatzt wird.“ Johnsons Entgegnung zu dieser Analyse ist durch den viel offeneren Analysehorizont der Cultural Studies geprägt und entlarvt Adornos kulturelle Ressentiments gegenüber jeder Form des Populären letztlich als ideologische Instrumentalisierung für dessen ästhetische Theorie: „...sobald wir zu den ‚Massen‘ kommen, gerät die Analyse in eine Schiefelage. Die in Wirklichkeit ganz unterschiedlichen Watney-Konsumenten und Leser/Rezipienten des Slogans gelten Adorno lediglich als Bauchrednerpuppe der Brauerei. Andere Determinationsfaktoren werden ausgeblendet, vor allem das Vergnügen, mit dem der Slogan ebenso genossen wird wie das Bier. Und genauso wenig interessiert sich Adorno für die Bedeutung von Watneys (oder anderen Alkoholika) im Kontext der durch das ‚wir‘ ausgedrückten Kneipengeselligkeit. Er übersieht die Möglichkeit, dass Alkoholkonsumenten ein Produkt aus ganz bestimmten Gründen bevorzugen können und dass gemeinschaftliches Trinken einen sozialen Gebrauchswert besitzt.“ JOHNSON, Richard: Was sind eigentlich Cultural Studies?, in: Bromley/Göttlich/Winter: Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg 1999, S.163. Das Zitat von Adorno findet sich in „Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens“, in: ADORNO, T.W., Gesammelte Schriften, Bd. 14, FfM 1980. Johnson attestiert Adorno zurecht, dass dieser später ein etwas abgerundeteres Bild der typischen Konsumtionshaltung gegenüber populärer Musik zeichnete, „aber selbst das Tanzen von Musikfans ähnelt bei ihm“, so zitiert er Adorno, „den Reflexen verstümmelter Tiere“. Vgl. ebda. S.186, Anm. 16.

⁸⁴ Vgl. z.B. STEINERT, Heinz: Kulturindustrie, Verlag Westfälisches Dampfboot, Münster 2003. Steinerts Analyse zielt vor allem auf eine heute noch mögliche Kritik- und Widerstandsform innerhalb einer reflexiv gewordenen Kulturindustrie ab. Seine Strategie wird in „Die Widerständigkeit der Kunst“ bei RESCH, Christine, Münster 2003, konkretisiert und erweitert.

In Adornos ästhetischer Theorie erhielten Kunst und Intellektualität innerhalb der Kulturindustrie immerhin noch den möglichen Status (und gewissermaßen damit auch den auratischen Nimbus) einer gewissen Autonomie zugewiesen, eine Möglichkeit und Rest-Differenz zur immer intensiver werdenden Herrschaft der instrumentellen Vernunft im Spätkapitalismus zu sein, in dem, bei der grundlegenden Unmöglichkeit, ein richtiges Leben im Falschen zu führen, eine gewisse intellektuell-künstlerische Rest-Autonomie noch möglich war.⁸⁵ Dieser quasi-autonome Rahmen ist heute durch die Totalität der Kulturindustrie noch enger geworden, denn nicht nur die Systeme der Ästhetik und der Philosophie zeichnen sich durch Reflexivität bzw. Selbstreflexivität aus, sondern eben, natürlich, auch die Systeme der Ökonomie und damit die Kulturindustrie selbst.

„Die Autonomie der Kunstwerke, die freilich kaum je ganz rein herrschte und stets von Wirkungszusammenhängen durchsetzt war, wird von der Kulturindustrie tendenziell beseitigt“⁸⁶,

konstatierte jedoch schon Adorno damals in einer desillusionierten Unerbittlichkeit, die heutzutage eine Grundlage für die Analyse eines kulturindustriellen Systems geworden ist, das aktuell in all seiner potenziellen Widersprüchlichkeit perfekter denn je zu funktionieren scheint. Die Kulturindustrie, von Horkheimer / Adorno noch in ihrer Entstehung beschrieben, ist mittlerweile für die Kultur der Industrie- und Dienstleistungsgesellschaften im Sinne von Mauss ein totales soziales

⁸⁵ ZUCKERMANN fasst diesbezügliche die Grundauffassung Adornos folgendermaßen zusammen: „Das Glück an den Kunstwerken ist jähes Entronnensein“, sagt Adorno. Dabei geht er offenbar davon aus, dass das Kunstwerk ‚der einzige und sozusagen letzte Aufenthaltsort eines subversiven, unverdinglichten Subjekts‘ geblieben sei: die Verbindung, die ‚Vergeistigung und Obsession durchs Geistfernste‘ in der Kunst eingehen, suspendiert die ‚Trennung von Sinnlichkeit und Verstand‘ in einer Weise, wie sie nirgends sonst mehr in der Kultur realisierbar ist. ... Der Kunst als eigenständiger Erkenntnisleistung wird somit eine prinzipielle Oppositionsrolle gegenüber dem schlecht Bestehenden beigemessen. Diese grundlegende Auffassung Adornos lässt sich mit Hauke Brunkhorst wie folgt zusammenfassen: „Die Kunst ist autonom und als solche Opposition zur Realität und radikale Negation des gesellschaftlichen Status quo. Der Status quo ist für sie kein Argument und erst recht kein Kunstwerk. Die Realität erreicht die Kunst nie. Wo die Kunst hingegen affirmativ ist, begibt sie sich freiwillig ihrer Autonomie und wird, wie Derrida sagt, ‚servil‘. Zugleich aber ist die Kunst objektiv durch die Gesellschaft vermittelt, und zwar, so Adorno, ganz und gar. Das heißt nichts anderes, als dass sie autonom, aber in ihrer Rationalität durch die Gesellschaft beschränkt, auf eine bestimmte Perspektive festgelegt ist. Sie erhebt einen ernsthaften und unbedingten Wahrheitsanspruch gegenüber der Gesellschaft, aber sie gehört selbst zu dieser Gesellschaft, und dadurch wird ihre Wahrheit auch wieder eingeschränkt, und zwar auf eine bestimmte Perspektive in der Gesellschaft. An ihren Folgen zeigt sich dann, wie affirmativ oder negativ, wie servil oder souverän sie von Fall zu Fall tatsächlich ist. Nur ein universeller ästhetischer Wahrheitsanspruch ermöglicht überhaupt ein Offenhalten der Alternative ‚Affirmation‘ oder ‚Negation‘. Ohne ihn ist die Kunst zur Servilität verurteilt.“ ZUCKERMANN, Moshe, „Kunst und Publikum“, a.a.O.. S.32/33. Vgl. weiterhin Adorno, T.W., „Ästhetische Theorie“, FfM, 1990, S.30f.

⁸⁶ ADORNO, T.W., „Resümee über Kulturindustrie, in: „Ohne Leitbild. Parva Aesthetica“, FfM 1970, S.60f.

Phänomen⁸⁷ geworden, oder anders gesagt: sie ist eigentlich in den Jahren nach Horkheimer / Adornos Analyse erst erwachsen bzw. reif geworden. Bestimmte Erkenntnisse ihrer Gegner sind von den Akteuren der Kulturindustrie innerhalb ihrer eigenen Strukturen überdacht, instrumentiert und für bestimmte Zwecke nutzbar gemacht worden, so dass das System insgesamt noch effizienter erscheint. Die Kritik an den Verhältnissen scheint die Verhältnisse selbst noch stärker, ja geradezu unangreifbarer gemacht zu haben. So ist Kritik an einem System genauso wie die Analyse seiner Funktionen und Dys-Funktionen, ähnlich einer ingenieurstechnischen Fehler-Analyse, nicht nur hochwillkommen für das Weiter-Funktionieren dieses Systems, sondern geradezu Garant zu dessen Effektivitätssteigerung geworden. Die Toleranz des Systems gegenüber Analyse und Kritik wirkt, so formulierte es Marcuse gar, sich letztlich wieder repressiv auf das analytische System aus.⁸⁸ Kritik an der Kulturindustrie ist impliziter Teil ihres Funktionierens geworden, und eine grundsätzliche Alternative dazu scheint derweil nur in ersten Ansätzen denk- und machbar. Fast jedes Feld der Kultur, und hier wieder enger gefasst, der Kunst, ist mittlerweile fest integrierter Teil der Kulturindustrie geworden und eng damit verbunden, und gibt es sich auch noch so widerspenstig dagegen. Nach wie vor ist der Bereich der Kunst ein propagierter Fokus für Utopie, Traum und Rebellion, also einer dissidenten Rest-Differenz und Energie gegenüber den sozialen Verhältnissen und hat infolgedessen mitunter auch ein durchaus ernstzunehmendes Potenzial dafür, was gegebenenfalls an konkreten Beispielen und deren Kontexten herauszuarbeiten wäre. Jedoch ist es in der allgemeinen gegenwärtigen kultursoziologischen Situation mitunter notwendiger darauf hinzuweisen, dass gerade jener dissident-subversive Impetus der Kunst eben nicht ein autonomes Außen des Nicht-Identischen ist, sondern oft ein ganz banales funktionales Innenleben hat, nämlich eben nicht als mögliche selbsterwählte externe Alternative zur Kulturindustrie, sondern geradezu als ihr internes geistiges ‚Schmieröl‘, oder um eine zeitgenössischere und aktuellere Metapher zu verwenden, als systemimmanent erzeugter hocheffektiver Datenimpuls eines mittlerweile globalisierten und äußerst komplex aufgebauten und verbundenen Kulturindustrie-Netzwerks.⁸⁹

⁸⁷ Im Sinne der Definition als ein soziales Phänomen, das die Bereiche des gesellschaftlichen Lebens weitgehend erfasst und bestimmt. Mauss Kategorie, hinsichtlich des Gabentausches, aber auch bezüglich der Kategorien Religion oder Nation entwickelt, kann in diesem Sinne auch auf den Bereich der Kultur angewandt werden, für den die Kulturindustrie eine bestimmende Rolle spielt. MAUSS, Marcel: „Die Gabe“, FfM 1990 (Orig. „Essai sur le don“, Paris 1924).

⁸⁸ Diese grundsätzliche und sehr vorausschauende kritische Analyse von Funktionsmechanismen der spätkapitalistischen Gesellschaft lieferte MARCUSE mit seiner Studie zu „Repressiver Toleranz“ bereits 1965. MARCUSE, Herbert: „Repressive Toleranz“, In: WOLFF, Robert Paul et al: „Kritik der reinen Toleranz“, FfM 1965, S.93 ff.

Die Theorien von Horkheimer / Adorno sind eine unverzichtbare Basis, um über die Dialektik von Ästhetik und deren Kontextualisierung zu arbeiten. Die vorliegende Arbeit baut keineswegs stringent auf diesen Annahmen auf, nimmt sie aber als essentiell wichtige Erkenntnisse der ästhetischen und kulturwissenschaftlichen Theorie an, deren Aussagen über Ästhetik auch heute oft noch frappant zutreffend sind. So findet sich in der ‚Dialektik der Aufklärung‘ sogar ein Phänomen wie das heute zum Popkultur-Paradigma gewordenen Castingsystem vorweg beschrieben.⁹⁰

Die grundlegenden Erkenntnisse der Kulturindustriethese sind auch heute noch fruchtbar, obwohl sich mittlerweile – auch in akademischen Kreisen - als ein heimlicher Konsens oft die Ansicht durchgesetzt hat, dass Horkheimer und Adorno Massen- und Popkultur letztlich nicht ‚verstanden‘ haben, da sie diesem System gegenüber nicht prä-affirmativ eingestellt waren, das angebliche subversive Potenzial von Pop nicht ansatzweise erkannt hätten und Pop logischerweise auch nicht ‚gelebt‘ haben. Auch wenn die Frankfurter Schule ihren eigenen blinden Fleck ihrer oftmals bildungsbürgerlichen Voreingenommenheit in ästhetischen Fragen nicht sah und sie der Pop- und Massenkultur gegenüber definitiv zu negativistisch eingestellt war, lässt sich gegenüber derartigen Aussagen behaupten: gerade weil sich Horkheimer / Adorno und die Frankfurter Schule so weit von der kommerziellen Massenkultur distanzierten, konnten sie überhaupt zu diesen dezidierten und klaren Erkenntnissen über Massenkultur im Spätkapitalismus kommen. Alles, was darüber hinausgeht, muss im erweiterten Kontext einer Analyse einer stets neu ausformulierenden Populär- und Massenkultur erarbeitet werden, die weder präventiv Anti- noch Pro-Popkultur vorgeht.⁹¹

⁸⁹ Alleine schon die mögliche Metaphernwahl vermag viel über die Wandlung des Systems zu indizieren, in dem sich Kultur heute befindet. Während die Wörter ‚Schmieröl‘ und ‚Industrie‘ als Folgebegriffe einer neomarxistischen Ästhetik, die ihren Fokus auf die klassischen materiell-industriellen Produktionszusammenhänge richtete, abgeleitet werden kann, ist der Begriff ‚Netzwerk‘ mitunter adäquater, die Produktions- und Distributionsverhältnisse einer zum großen Teil bereits postindustriell geprägten Gesellschaft, in der gerade im Kulturbereich zunehmend immaterielle Arbeit verrichtet wird, zu bezeichnen. Was keineswegs davon abhalten sollte, deren materielle Voraussetzungen und Konditionen schärfstens im Auge zu behalten, daher der Begriff der ‚Kulturindustrie‘ zumeist auch ein Indikator für eine Theorie ist, welche die klassische Form von Kritik als Grundlage für Erkenntnis des Neuen nicht aufgegeben hat.

⁹⁰ Hier nur ein Beispiel aus dem Text: „Jede Spur von Spontaneität des Publikums im Rahmen des offiziellen Rundfunks aber wird von Talentjägern, Wettbewerben vorm Mikrofon, protegierten Veranstaltungen aller Art in fachmännischer Auswahl gesteuert und absorbiert. Die Talente gehören dem Betrieb, längst ehe er sie präsentiert: sonst würden sie nicht so eifrig sich einfügen. Die Verfassung des Publikums, die vorgeblich und tatsächlich das System der Kulturindustrie begünstigt, ist ein Teil des Systems, nicht dessen Entschuldigung.“ (S.130) – publiziert 1947, und nicht 2005 angesichts eines der aktuell wichtigsten Paradigmas der Pop-Kultur, dem System der Casting-Shows. HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W.: „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“, Kapitel „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“, FfM 1998, S.130.

⁹¹ „Eine Sicht, die nicht vom Pop-Virus verseucht ist und welche die gesammelten Mythen, Projektionen und Funktionen des Kulturparadigmas Pop ohne affirmative Vorurteile bearbeitet, kann wahrscheinlich erst eine zukünftige Generation leisten, wie eine sachliche Interpretation und Dekonstruktion historischer Ästhetiken auch

3.C. Walter Benjamins Kunstverkaufsatz und dessen Bedeutung für eine postauratische Ästhetik

Die wegweisende Analyse massenkultureller Kulturästhetik von Walter Benjamin, die sich vor allem in seinem klassischem Kunstverkaufsatz⁹² manifestierte, ist in Ergänzung und Variation zu Horkheimer / Adornos Kulturindustriethese vor allem für die Formulierung einer weiterführenden Analyse über die möglichen Transformationen innerhalb einer Ästhetik der Aura unumgebar. Benjamin, der in früher Betrachtung der Massenkultur, und hier vor allem des Kinos, die Funktionsmechanismen einer massenmedialen und geradezu popkulturellen Ästhetik vorformulierte, definierte Aura als eine Kategorie, um historische Gegenstände zu illustrieren, was er zunächst mit einem Begriff einer natürlichen Aura, einer nahezu romantisch anmutenden Definition einer natürlichen Aura⁹³, tat, um in Folge dessen mit dieser Kategorie, die bewusst auch eine mythologische und sehnsuchvoll-melancholische

heute erst annähernd möglich ist. Eine in den 60er Jahren im Zuge neomarxistischer Kritik entstandene Popkritik blieb häufig zu sehr in ideologischen Grundannahmen stecken, die das System Pop und seine spezifischen Wirkungsweisen extrem verkannten. Diese Kritik hat sich über die Jahre in eine Art von ‚kritischer Affirmation‘ verwandelt, die ihre eigenen Aussagekriterien und deren Sitz in der aktuellen gesellschaftlichen Realität schon längst nicht mehr reflektiert. Insofern lässt sich grundsätzlich die These aufstellen, dass sich in der Poptheorie potenzielle Kritik grundsätzlich in präventive Affirmation verwandelt hat.

Die Ideologiekritik der Frankfurter Schule und die darin verhandelten Widersprüche konnten damals nur in dieser Schärfe und Konsequenz verfasst werden, da sie nicht vom Pop-Virus befallen waren. Dafür sahen sie ihren eigenen blinden Fleck nicht, ihre Zugehörigkeit zum bürgerlichen Kulturdenken – auch in dessen Antithetik -, ihre Befangenheit in einem Ideal von Ideologie und der bewussten Ablehnung jedweder gesellschaftlichen ‚Nutzbarkeit‘. Heute ist dies nur mehr Grundlage, die schnell überschritten werden muss.“
MAIDA, Marcus: „Alles muss raus!“, in: „Elend. Zur Frage der Relevanz von Pop in Kunst, Leben und öffentlichen Badeanstalten“, Hg. von Boggasch / Sittig, Nürnberg 2006, S.53-54.

In vielen Bezügen müssen die ästhetischen Grundlagen der Frankfurter Schule heute dekonstruiert und überschritten werden. Wenn Adorno angesichts des Widerstandes gegen die so genannte ‚Neue Musik‘ zu seiner Zeit behauptete, dass jede Musik, die nicht experimentell sei, in der Kunst sinnlos ist, da sie eben Klischee und Nachbildung sei, verstehen wir, warum viele Vertreter der heutigen Kulturwissenschaften und Cultural Studies unter diesen Voraussetzungen nicht mehr Bezug auf Adorno und Ästhetik nehmen wollen. Adornos Diktum scheint ebenso totalitaristisch zu sein wie die ästhetischen und politischen Systeme, die er ablehnt. Gleichsam ist es kein Widerspruch, auf Horkheimer / Adorno zu verweisen, wenn diese Arbeit generell auch intendiert, die Transformation der Systeme der E- und U-Kultur zu beschreiben, da es ihr vor allem um die konsequente Sichtweise bezüglich der Kontextualisierung von Ästhetik unter heutigen Bedingungen geht, und nicht um die eklektizistische Forcierung von ästhetischen Geschmacksurteilen.

⁹² BENJAMIN, Walter, DAS KUNSTWERK im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: „Illuminationen“, Hg. von Siegfried Unseld, Sonderausgabe in der Reihe „Die Bücher der Neunzehn“ Band 78, FfM 1961, S.148-184 (Orig. gekürzt und in frz. Übersetzung 1936 in „Zeitschrift für Sozialforschung“)

⁹³ Benjamins Definition der Aura ist, es sollte gerade angesichts häufiger betont abstrakter Formulierungen innerhalb der aktuellen Diskurstheorie explizit herausgestellt werden, eher prosaisch: „Es empfiehlt sich, den oben für geschichtliche Gegenstände vorgeschlagene Begriff der Aura an dem Begriff einer Aura von natürlichen Gegenständen zu illustrieren. Diese letztere definieren wir als einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft – das heißt, die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen.“
Benjamin, DAS KUNSTWERK, a.a.O., S.154.

Implikation beinhaltet – dies ist Benjamins geschickt reflektierendem Sensualismus zu verdanken –, die bürgerliche Sehnsucht nach dem mythologischen Zeitalter der auratischen Kunst zu markieren und gleichzeitig auf deren nahendes Ende zu verweisen.

Benjamins Plädoyer für eine postauratische Kunst, deren Bewertungskriterien nicht mehr die der traditionellen Autonomieästhetik sind und auch nicht mehr sein können, ist gegenwärtig immer noch gültig und geradezu hochaktueller denn je, wenn es darum geht, den gegenwärtigen Sitz traditioneller kultureller Ästhetiken im Kultursystem einer hochtechnisierten Mediengesellschaft zu beurteilen. Benjamin geht es in der Analyse der neuen Kunstformen nicht zuletzt um die Fähigkeit und den jeweiligen Zustand der Wahrnehmung⁹⁴ seitens des Publikums gegenüber und angesichts einer künstlerischen Arbeit, im übertragenen Sinne lässt sich hier sagen, angesichts einer Gesamtästhetik überhaupt. Letzterer Punkt ist ungemein wichtig für eine Beurteilung der Rezeptionsästhetik. Ob und inwiefern die Wahrnehmungsschwelle und die Rezeptionsästhetik des zeitgenössischen Publikums sich beispielsweise bei literarischen Kunstwerken und etwa Computerspielen unterscheidet, interpenetriert oder angleicht, ist hier zunächst als Thesenfrage aufzustellen, deren explizitere Behandlung noch folgen wird. Zunächst jedoch sei noch auf die grundsätzliche Spannung von tradierten kulturellen Normen und ökonomischen Veränderungen und technischer Innovation eingegangen.

Bereits zu Beginn des Kunstwerkaufsatzes behauptet Benjamin, dass die Umwälzung des Überbaus viel langsamer vor sich gehe, als die des Unterbaus,⁹⁵ das heißt, die kulturellen Normen einer Gesellschaft hinken den wirtschaftlichen und technologischen Verhältnissen, welche die jeweilige Basis für eine Form von Kultur schaffen, bei einer Veränderung dieser Basis in der Regel hinterher. In Ihnen finden sich, so lässt sich Benjamin hier transformieren, immer noch tradierte kulturelle Normen, sozusagen hartnäckige Restwerte, die aus vergangenen Zeiten, z.B. denen der wirtschaftlichen Konsolidisierung und Saturiertheit stammen, sich aber, möglicherweise als universalistische und essentialistische Kulturnormen getarnt, in den aktuellen Kulturdiskurs der Gegenwart einschleichen. Nicht selten wird der Kultur und insbesondere der Kunst gerne eine Avantgardefunktion innerhalb der Gesellschaft unterstellt, demnach sie intellektuell und ideell einfach schon weiter sei als die Gesellschaft

⁹⁴ „Innerhalb großer geschichtlicher Zeiträume verändert sich mit der gesamten Daseinsweise der menschlichen Kollektiva auch die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung. Die Art und Weise, in der die menschliche Sinneswahrnehmung sich organisiert – das Medium, in dem sie erfolgt –, ist nicht nur natürlich, sondern auch geschichtlich bedingt.“ Benjamin, ebda., S.153

⁹⁵ Benjamin, ebda., S.148

in ihrer alltäglichen Phänomenologie des Wirtschaftens und Erwerbens. Benjamin dreht diese idealistische Polarität hier insofern um, als dass er im Gegenteil der wirtschaftlich-technologischen Entwicklung gegenüber der ästhetischen den Vorrang einräumt. Und in der Tat ist in der Regel die Kunst oftmals ein ästhetischer und eben vor allem nicht selten ein verspäteter Reflex auf die Veränderungen und Transformationen gewesen, die den Unterbau der Gesellschaft, also die wirtschaftlichen, politischen und technologischen Strukturen geprägt haben. Die Realität der Kräfteverteilung zwischen Unter- und Überbau, einem theoretischem Analysekonstrukt des Marxismus, dem man aktuell nicht unbedingt folgen muss, den man aber als hilfreiche Konstruktion zur Erkenntnis grundlegender gesellschaftlicher Funktionsverhältnisse zunächst einmal annehmen kann – möglicherweise um ihn nach eingehender Prüfung in der Jetztzeit umso lieber zu relativieren⁹⁶ –, bzw. auch die oszillierende Spannung zwischen Ökonomie und Kultur, um die es hier in diesem Abschnitt geht, liegt wahrscheinlich, wie meistens, erneut in einem mit energievолlem Bewusstsein zu beschreitendem Grenzgang, dass heißt in der goldenen Mitte, die ja bekanntlich alles andere als ein gemütlicher Mittelweg als eben jener kraftvoll zu gestaltende und mitunter auch auszuhaltende Weg der Vielfältigkeit verschiedenster Möglichkeiten ist. Für die uns hier interessierende Fragestellung ist auf alle Fälle festzuhalten, dass gerade die Systeme der Kultur und Kunst einer sehr genauen Analyse hinsichtlich ihrer Verbundenheit und Eingebundenheit mit den ökonomischen Voraussetzungen, medialen Strukturen und technologischen Möglichkeiten ihrer Zeit bedürfen, und dieses Denken pointierte Benjamin in seinem Kunstverkaufsatz aufs Trefflichste.

Eine ebenso wichtige Erkenntnis, die wir Benjamins Kulturanalyse ebenfalls verdanken, ist die generelle zunehmende Beachtung der Publikumsrezeption bei der Kulturanalyse und der Konzentration auf die strukturelle Eingebundenheit der künstlerischen Arbeit in das makrosoziologische Kultursystem. Das Kunstwerk definiert sich demnach nicht vor allem aus einer ästhetischen Substanz, Essenz oder gar einer Aura heraus – obwohl es dies durchaus kann und obwohl diese Faktoren bei seiner Beurteilung durch das Publikum auch weiterhin de facto eine wichtige Rolle spielen (was Benjamin und eine

⁹⁶ Bereits ein linksprogressiver Cultural-Studies-Forscher wie Edward P. Thompson kritisierte 1961 seine Disziplin, insbesondere in seiner Kritik von Raymond Williams wichtiger Arbeit ‚The Long Revolution‘ (London 1961), an der Ideologieproblematik gescheitert zu sein und dem Kommunikationsprozess auf Kosten einer Analyse der Herrschafts- und Machtssysteme Vorrang geleistet zu haben. Heute ist immer deutlicher geworden, dass die veraltete marxistische mechanistische Metapher von Basis und Überbau für bereits viele aktuelle kommunikationstechnische und mediale Prozesse nur noch als möglicher Ausgangspunkt der Beschreibung ihrer Machtverhältnisse taugt, nicht jedoch zu einer Spezifikation bestimmter Phänomene, gerade in kommunikativer und wertästhetischer Hinsicht.

marxistische Rezeptionsästhetik natürlich ablehnen) –, sondern vielmehr aus dem Umgang des Publikums damit und der jeweiligen Transformation durch ein spezifisches künstlerisches Medium. Es ist also im Modell nichtauratischer Kunst vor allem zu beachten, wie ein spezifisches Kunstwerk medial und publikumswirksam aufgenommen, verarbeitet und transformiert wird, was bedeutet, dass der sogenannte immanente Gehalt einer künstlerischen Arbeit weniger wichtig ist als der äußere oder strukturelle Umgang der Gesellschaft damit. Kausch stellte diesbezüglich zu Benjamins Rezeptionsästhetik fest, dass für ihn

„die Qualität der neuen nachauratischen Kunstwerke nicht werkimmanent festzumachen ist, sondern sich in der Rezeption erst konstituiert. Die Theorie des nichtauratischen Kunstwerks ist eine Rezeptionstheorie.“⁹⁷

Diese Aussage unterstützt eine zentrale These dieser Arbeit, die in den Aussagen zum Rezeptions- bzw. Publikumsdiskurs in Kapitel 6 („Der Publikumsdiskurs“) näher ausführen werden.

Am augenscheinlichsten demonstriert Benjamin dies anhand der Fotografie, welche den Kultwert gegenüber dem Ausstellungswert zurückdrängt. Dieser funktionelle Charakter einer nichtauratischen Kunst ist jedoch, so lassen sich Benjamins Gedanken hier transformieren, auch auf andere künstlerische Formen übertragbar, wie z.B. auch die Literatur. Hier kann beispielsweise auch die mediale Person und die Biographie eines Autors die Form und Funktion einer medialen Aura bekommen. Wir können hier eine Rückkehr der Aura durch die Medien der technischen Reproduzierbarkeit und die demgegenüber reagierende Publikumsrezeption beobachten.

Hierzu eine hypothetische Frage: Wieso interessieren sich mitunter nicht wenige Menschen mehr für die Biografie eines Autors als für dessen literarische Arbeit? Möglicherweise ist dies ein Indiz für die heutzutage fortgeschrittene konzentrierte Verstreutheit der Massen. Diese von Benjamin ursprünglich skizzierte eigentümliche Publikumshaltung ergab für ihn bei Abfassung seines Textes in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, angesichts der im gesellschaftlichen Kulturleben immer dominierend werdenden Massenkultur, eine Mischung aus fachkenntlicher Beurteilung, dem Willen zur Begutachtung und gleichsam zur Zerstreung.⁹⁸ Die zerstreute Masse, so Benjamin, versenkt das Kunstwerk in sich.

⁹⁷ KAUSCH, Michael, Kulturindustrie und Populärkultur, FfM 1988, S.170ff

⁹⁸ Klassisch auf den Punkt gebracht in der Sentenz „Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.“ Benjamin, Das Kunstwerk..., S.174.

„Am sinnfälligsten die Bauten. Die Architektur bot von jeher den Prototyp eines Kunstwerks, dessen Rezeption in der Zerstreung und durch das Kollektivum erfolgt. Die Gesetze ihrer Rezeption sind die lehrreichsten.“⁹⁹

Infolgedessen lässt sich beim heutigen Kulturpublikum vor allem eine stetige Zunahme eines je individuellen, aber insgesamt objektiv aktiven Publikumsgeschmacks feststellen, den man, nach allen darin festmachbaren Differenzierungen, durchaus als Massengeschmack bezeichnen kann. Jeder Teilnehmer im Diskurs der Massenkultur ist demnach sein eigener Fachkritiker und bildet im Gesamtgebiet, je nach Interessensfeld, ein eigenes Spezialwissen aus. Eine professionell betriebene Kritik oder Auslegung wird dadurch nicht unnötig, aber für den Diskurs in und über Massenkultur und darüber hinaus auch für Spezialkultur zunehmend irrelevanter. Das Internet, in dessen Spezialforen sich quasi jeder als eigener Kulturkritiker betätigen kann, intensiviert und beschleunigt diesen Rezeptionsvorgang und die potenzielle Auflösung der professionellen Kulturkritik erheblich.

Eine wichtige Ergänzung und Erweiterung zu Benjamins Analyse der Ästhetik des Auratischen ist die Arbeit von Roland Barthes, vor allem dessen pointierte kulturwissenschaftlichen Analysen in „Mythen des Alltags“¹⁰⁰, welche eine weitere wichtige Grundlage für eine De-Essentialisierung und De-Auratisierung der Ästhetik ist. Barthes komplexes Denken ist hier vor allem – ebenso wie in seinen kompakten Literatur-Neu-Geschichtsschreibungen „Literatur oder Geschichte“¹⁰¹ und „Kritik und Wahrheit“¹⁰² – auf eine konsequente Historisierung statt einer Essentialisierung fokussiert, was nicht nur eine – zu dieser Zeit - gewisse Nähe zu neomarxistischen Ansätzen, sondern auch eine konsequente Anwendung einer strukturalistischen Gesellschaftsphilosophie und Semiologie auf die Ästhetik indiziert. Barthes kulturwissenschaftliche Analysen machen dabei naturgemäß keinen Unterschied zwischen banalen und seriösen Thematiken: die Welt ist Material, das oft genug dem Mythos verfallen ist. Diesbezüglich gilt es für Barthes, Historizitäten, Konstruktionen und Intentionalitäten aufzuzeigen, statt blind auf die Strahlkraft der Images hereinzufallen – und gleichsam diese Images anzunehmen, nämlich als etwas, das bereits Realität geworden ist und das demnach als Analysematerial ernst genommen werden muss. Die Images, so können wir Barthes’ Ansatz transformieren, sind jedoch keineswegs nur mehr Elaborate der Kulturindustrie

⁹⁹ Benjamin, Das Kunstwerk..., S.173

¹⁰⁰ BARTHES, Roland: „Mythen des Alltags“, FfM 1964 (Orig. „Mythologies“, Paris 1957)

¹⁰¹ BARTHES, Roland: „Literatur oder Geschichte“, FfM 1969 (Orig. „Histoire et Littérature: à propos de Racine“, Paris 1960 bzw. „Littérature ou Histoire“, in: „Sur Racine“, Paris 1963)

¹⁰² BARTHES, Roland: „Kritik und Wahrheit“, FfM 1967 (Orig. „Critique et vérité“, Paris 1966)

oder der Medien, sondern sie sind auch und gerade in der so genannten E- oder Hochkultur zu finden.

3.D. Ästhetik als soziale Distinktionsform bei Pierre Bourdieu

Einen für die Fragestellungen dieser Arbeit ebenso hilfreichen Ansatz bilden die Untersuchungen von Pierre Bourdieu, besonders dessen kultursoziologische Analysen „Die feinen Unterschiede“¹⁰³ und „Zur Soziologie der symbolischen Formen.“¹⁰⁴ Für Bourdieu bilden die verschiedenen Systeme von Kultur stets auch eine Art Klassenethnozentrismus ab:

„Die Gebildeten sind die ‚Eingeborenen der obersten Bildungssphäre‘, die zu einer Art von Ethnozentrismus neigen, den Bourdieu als ‚Klassenethnozentrismus‘ apostrophiert. Dies erklärt sich für ihn daraus, dass sie eine Wahrnehmungsweise für natürlich halten, welche aber ‚doch nur eine unter anderen möglichen ist und durch eine mehr oder weniger dem Zufall überlassene oder zielgerichtete, bewusste oder unbewusste, institutionalisierte oder nicht institutionalisierte Erziehung erworben wird.“¹⁰⁵

Besonders wichtig bei Bourdieus Kulturanalyse ist für die Fragestellungen dieser Arbeit nicht zuletzt seine Relativierung des Wertes eines kulturellen oder künstlerischen Ausdrucks hinsichtlich dessen apostrophierter Objektivität. So können wir diesen Wert als einen durch einen gesellschaftlichen Vorgang zugesprochenen Wert definieren, dem keinerlei objektive qualitative Kriterien zukommen, außer dass er, objektiv gesehen, vor allem zur Geschmackskonsolidierung und -distinktion für seine Rezipienten dient. Das Setzen feiner Unterschiede erwirtschaftet dabei kulturellen Distinktionsgewinn für seine Akteure, der wiederum vom kulturellen auf das soziale und schließlich auf das ökonomische Feld übertragen werden kann. Kunst existiert und definiert sich in diesem Sinne nicht zuletzt auch durch die Fertigkeit, sie sich überhaupt erst aneignen und mit ihr umgehen zu können¹⁰⁶ – und dies logischerweise sowohl in einem intellektuell-sensitiven als auch, zusammenhängend damit, einem ökonomischen Sinne.

¹⁰³ BOURDIEU, Pierre, „Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“, FfM 1987

¹⁰⁴ BOURDIEU, Pierre, „Zur Soziologie der symbolischen Formen“, FfM 1983.

¹⁰⁵ Vgl. ZUCKERMANN, Moshe, Kunst und Publikum, Göttingen 2002, S. 53 bzw. Bourdieu, Pierre, Elemente zu einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung, in: Zur Soziologie der symbolischen Formen, FfM 1983, S. 159-201.

¹⁰⁶ „...wobei sich der ‚Grad der ästhetischen Kompetenz eines Subjekts‘ sich danach bemisst, inwieweit das Subjekt das für die Aneignung des Kunstwerks nötige Instrumentarium, mithin die Bedingung für die ‚Appropriation des künstlerischen Kapitals beherrscht. Kunstkompetenz wäre also ‚die unerlässliche Kenntnis der spezifischen künstlerischen Unterscheidungsprinzipien, die es gestatten, einer Darstellung durch Gliederung der stilistischen Indikatoren, die sie enthält, im Rahmen der Darstellungsmöglichkeiten, die den gesamten Bereich der Kunst konstituieren, ihren Ort zuzuweisen.‘ Der Grad besagter Kunstkompetenz bestimmt sich zudem an der Komplexität und Verfeinerung dieses verfügbaren Gliederungssystems.“ Vgl. Zuckermann, KUNST UND PUBLIKUM, a.a.O., S.55 und Bourdieu, ZUR SOZIOLOGIE DER SYMBOLISCHEN FORMEN, a.a.O., S.169 und 171f.

Die Unterschiede, die im qualitativen Sinne zur Bezeichnung bzw. Be- und Abwertung von kulturellen Produkten gebraucht werden, sind für Bourdieu gesellschaftliche Differenzen, die im sozialen bzw. ästhetischen Raum von deren Rezipienten erst produziert werden. Kunst selbst ist demnach vor allem als gesellschaftliche Praxis definierbar, allein hier lassen sich Unterschiede bilden und festigen. Diese hierarchischen Konstruktionen im System der Kultur jedoch sind stets als historische Gegebenheiten zu denken, die sich nicht durch eine inhärente immerwährende Qualität der Kunstprodukte, sondern durch die jeweilige kontextgebundene kulturelle und soziale Praxis auszeichnet, die noch nicht einmal notwendigerweise bewusst von ihren Akteuren bzw. Rezipienten gelebt werden muss.

Darüber hinaus betrachtet Bourdieu Kulturprodukte vorrangig unter der Prämisse der Gleichwertigkeit. Für ihn kann „jedes kulturelle Produkt – von der Küche über den Western bis hin zur seriellen Musik – zum Gegenstand verschiedener Arten von Verständnis werden, vom einfachsten, alltäglichen Erlebnis bis zum gebildeten Genuss.“¹⁰⁷ Diese Betrachtungsweise, eine prinzipiell zumindest intendierter wertneutraler Umgang mit dem kulturellem Material, sollte ein selbstverständliches Fundament zeitgenössischer Kulturanalyse sein, jedoch treffen wir inmitten des Systems von Kultur immer wieder auf qualitative Vorurteile seitens der Rezipienten und auch der professionellen Kritiker und wissenschaftlich arbeitenden Forscher. Diese Voreingenommenheit gegenüber bestimmten Kulturformen führt jedoch zu Verzerrungen an Betracht ihrer Position im Gesamtsystem von Kultur. Die latente Aufladung und Codierung von bestimmten Kulturformen mit einer gewissen Höherwertigkeit gegenüber anderen jedoch indiziert – hier sei erneut auf Benjamin verwiesen – jedoch vor allem ein mehr oder minder unbewusstes konstantes Nachglühen der Aura, die sich in die Kulturanalyse einschleicht und ihr heimeliges Licht über die jeweilige Kulturform legt.

¹⁰⁷ Zuckermann, KUNST UND PUBLIKUM, a.a.O., S.54.

3.E. Die Wichtigkeit von dissidenten Diskursen und medienwissenschaftlichen Ansätzen für die Ästhetik

Die kulturwissenschaftlichen Theorien und Analysen von Horkheimer / Adorno, Benjamin, Barthes und Bordieu sind hilfreiche Bausteine, um eine zeitgemäße kulturwissenschaftliche Analyse des Gesamtsystems Kunst und dem Subsystem Literatur im Besonderen vorbereiten und dafür Fragestellungen ableiten zu können. Es verwundert nicht wirklich, dass diese Theorien mehr oder weniger einem neomarxistischen Hintergrund entstammen. Nicht von ungefähr sind es gerade die Vertreter dieser Schulen und ihrer theoretischen Erweiterungen, die an einer tiefen, genauen und gleichsam auch vorausschauenden – bisweilen leider auch durchaus etwas teleologisch anmutenden – Funktionsanalyse der kapitalistischen Gesellschaften und ihrer Subsysteme interessiert waren, da sie letztlich an der Änderung der bestehenden Verhältnisse arbeiteten. So unterschiedlich und eigengewichtet diese Ansätze auch sein mögen, bilden sie doch eine zusammenhängende diskursive Matrix, die für einen zeitgenössischen modernen ästhetischen Diskurs äußerst interessant und fruchtbar sein kann.¹⁰⁸ Abgesehen von der materialistischen Grundausslegung von Kultur und der Betonung des gesellschaftlichen Kontextes von Ästhetik ist diesen Ansätzen vor allem gemeinsam, dass ihnen die Interaktion von Kunst und Publikum eine, wenn nicht die zentrale Kategorie ihrer Ästhetik ist¹⁰⁹, und auch dieser Punkt sei für diese Arbeit übernommen.

Viele wichtige neuere kulturanalytische Energien und Impulse gingen explizit von Ansätzen aus, die gegenüber der traditionell gewichteten Wissenschaft durch Dissidenz bestimmt waren: Theorien der Diaspora und des Postkolonialismus wie auch Ansätze, die aus explizit feministisch ausgerichteten Kontexten heraus formuliert wurden.¹¹⁰ Die kritischen Analysen, die sich z.B. aus letzteren diskursiven Kontexten entwickelten und sich u.a. gegen maskuline Fetischisierungen, Hierarchisierungen und Systematisierungen im jeweiligen

¹⁰⁸ So kann der philosophisch-ästhetische Dialog zwischen Adorno und Benjamin und der daraus resultierende Widerspruch nach wie vor als einer der wichtigsten theoretischen Voraussetzungen für die Fragestellungen nach der Positionierung der Theorie zu ihrem Objekt in der Ästhetik der postmodernen Mediengesellschaft gelesen werden.

¹⁰⁹ Auch Zuckermann beschreibt dies als die Basis und den hauptsächlichen Ausgangspunkt des modernen philosophischen Kunstdiskurses. Vgl. Zuckermann, Kunst und Publikum, a.a.O., S.52.

¹¹⁰ Für die ersteren Felder stehen beispielsweise die Arbeiten von Paul Gilroy, der in seinen wegweisenden Studien auch gezeigt hat, wie sehr Kultur und Ästhetik auch durch Kriterien des sozialen Ausschlusses wie beispielsweise Rassismus beeinflusst werden bzw. entstehen können. Für einen explizit feministisch wie auch antirassistischen Ansatz können die Arbeiten von bell hooks (Gloria Watkins) stehen. Beide Ansätze implizieren in ihren Hauptsträngen jeweils einen explizit kulturkritischen Subtext, der für die aktuelle Re-Definition der ästhetischen Wissenschaften von großer Bedeutung ist.

Diskursfeld richteten, hätten sich aus einem androzentrischen Hintergrund niemals entwickeln können. Diese radikalen und mitunter besonders klaren Sichtweisen auf bislang marginal gebliebene bzw. marginalisierte Diskurszusammenhänge, die in ihrer objektiven Wichtigkeit mittlerweile jedoch nicht mehr zu bezweifeln sind, heben die immense Fruchtbarkeit sogenannter dissidenter Diskurse erneut heraus und stellen sie in einen zentralen und nicht mehr zu ignorierenden diskursiven Gesamtzusammenhang. Gerade die dissidenten Positionen machen ja meist etwas deutlich, weswegen wir sie weniger als Störung, sondern vielmehr als willkommene Anregung zur Auseinandersetzung annehmen sollten. Stets muss bei der Berücksichtigung von dissidenten Diskursen jedoch auch deren jeweilige gesellschaftliche Stossrichtung und Strukturen, die mitunter extrem in historischen Kontexten begründet liegt, mitreflektiert werden. So baute sich aus einigen der sogenannten dissidenten Diskurse innerhalb einer gewissen Zeit, oft einer Dekade, mitunter ein regelrechter Mainstream-Diskurs mit den zugehörigen normativen diskursiven Komponenten wie Kanon- oder auch Jargonbildung heraus, der wiederum historisiert und analysiert werden kann und muss. Die Fragen nach der Strukturalisierung und De-Essentialisierung von Kultur werden zunehmend erweitert und auf Felder ausgeweitet, die bislang eher marginal betrachtet wurden. So fehlen in den Kulturwissenschaften und der ästhetischen Analyse z.B. immer noch maßgebliche Analysen und Theorien zur Subkulturindustrie, ein Feld, das immens wichtig für die Analyse der Gesamt-Kulturindustrie wie auch der Populärkultur ist, da diese Felder sich aktuell vornehmlich aus vernetzten Sub-Feldern und -Strukturen organisieren. Letztlich sind die unterschiedlichen ästhetisch-strukturellen Diskurse vor allem als interaktive Werkzeuge oder Module für einen viel größeren und übergeordneten diskursiven kulturellen Zusammenhang zu betrachten, der versucht, den Wandel ästhetischer Wertungen und Zuschreibungen transparenter zu machen. In diesem Sinne sollen auch für die vorliegende Arbeit diese Erkenntnisse klassischer und aktueller Diskurse begreifen werden. Der Diskurs über Kultur und Ästhetik kann in Zukunft nicht mehr ohne den Blick auf die Strukturen und Identitäten, in und durch welche sie sich bildet, stattfinden.¹¹¹

¹¹¹ Wie sehr die Diskurse um die strukturelle Analyse verschiedener und zugleich interaktiver ästhetischer Felder mittlerweile vorangeschritten ist und in der Mitte des gesellschaftlichen Diskurses angekommen ist, zeigt beispielsweise das Programm der „Kulturzone 06“, das in fünf Tagen fünf kulturelle Diskurse im Forum der Messe Frankfurt öffentlich verhandelte. Die von der Schirn Kunsthalle Frankfurt und der Messe Frankfurt unter der Kuratation von Dr. Martina Weinhart veranstaltete Tagung stellte in dem am 14.7.06 stattfindenden Programmpunkt „Goodbye Subkultur, Hello Erfolgskultur“ – unter der Teilnahme von Christina Bartz, Hans Ulrich Gumbrecht, Wolfgang Kraushaar, René Pollesch, Ulf Poschardt u.a. – maßgebliche Fragen nach Strukturen und Identitäten der Kultur in den diskursiven Raum. Das Themenabstract der Tagung lautete folgendermaßen: „Fragen nach der Kultur sind letztlich immer auch Fragen nach Strukturen, die diese konstituieren. Heute ist die Idee von Kultur vor allem mit der Frage nach der Identität verbunden, sei es als

Weitere wichtige Impulse für eine ästhetische Wissenschaft, welche die Analyse von Kultur unabdingbar vor dem Hintergrund gesellschaftlicher und historisch-technologischer Entwicklungen und Kontextualisierungen betrachtet, lieferte die Medienwissenschaft und -theorie. Beachtenswerte Theoriehintergründe, die beispielsweise für die zeitgenössische Analyse des Systems der Literatur von eminenter Bedeutung sind, lieferten diesbezüglich die Arbeiten von Friedrich Kittler, die den Einbruch der Medienwissenschaften in die traditionell agierenden Literaturwissenschaften ab Mitte der 1980er Jahre markieren, und die bereits in Kapitel 2 dieser Arbeit erwähnten Arbeiten von Vilem Flusser. Beide Ansätze thematisieren bei unterschiedlicher Ausgangslage und Schreibweise ihrer Autoren die zunehmende Technisierung von Kultur und Ästhetik, welche unter anderem die Auflösung des Logozentrismus bzw. die Sprengung des Schriftmonopols zur Folge hat. Literatur, so ließe sich ein für diese Arbeit wichtiger Konsens aus den Arbeiten von Kittler und Flusser ziehen und gleichsam transformieren, löst sich zunehmend von ihrer Materialität und wird körperlos und immateriell. Mit den technologischen Prozessen, die dies ermöglichen, gehen ästhetische Wahrnehmungs- und Wertungswandel einher, welche die traditionellen Kriterien, was überhaupt als Literatur (bzw. Kunst) gilt, überschreiten und überwinden. Literatur muss und wird sich unter diesen Voraussetzungen als ästhetisches System transformieren, soll sie unter diesen neuen Rahmenbedingungen noch als ästhetisch relevante und virulente Form an- und wahrgenommen werden. Dies als ein Ausblick auf das, was sich aus der Voraussicht der neueren klassischen Kulturtheorien zu einer Ästhetik der Zukunft prognostizieren lässt. Doch vorerst bleiben wir beim Blick auf die Gegenwart.

kollektive Identität einer Gruppe, sei es als Auffassung von Gesellschaft als Summe diverser heterogener kultureller Wirklichkeiten. Vor dieser Folie wird sie zuletzt auch zum umkämpften Gebiet. Was nimmt darin kulturelle Gestalt an? Wer nimmt teil an der kulturellen Wirklichkeit? Was hat Gültigkeit und Geltung in der Kultur? Wie gestaltet sich eine Kritik der ästhetischen Kultur? Welche Kulturprodukte werden bedeutungssetzend? All dies ist abhängig von den Kulturkanälen und Handlungsfeldern, von Kulturproduzenten und Kulturkonsumenten im Spannungsfeld von Massengesellschaft und Mediengesellschaft, ästhetischer Hochkultur und Pop, Institutionalisierung im Kunst- und Wissenschaftsbetrieb, Expertenautorität und demokratisierter Informationsgesellschaft. Welches sind die Mechanismen des kulturellen Wandels? Was machte den Kunstmarkt zur metaphorischen Erfolgsgeschichte? Wie wurde aus dem subkulturellen Blogging ein Instrument des Mainstreams?“ Quelle: Presseinformation „Kulturzone06“, Schirn Kunsthalle Frankfurt, 19-5-2006, S.5.

3.F. Die Cultural Studies als der aktuell wichtigste Impuls für die ästhetische Wissenschaft

Die fortschrittlichsten, wichtigsten und diskursiv fruchtbarsten zeitgenössischen theoretischen Ansatzpunkte für eine moderne Kulturanalyse bilden aktuell die Forschungen der britischen Cultural Studies, welche in ihren Anfängen zunächst literaturwissenschaftlich geprägt war, und die daraus sowohl in thematischer wie auch in methodischer Hinsicht entstandenen kulturwissenschaftlichen Transformationen.¹¹² Grundlegende Themen der Cultural Studies sind beispielsweise

„Rasse, Geschlecht und Sexualität, nationale Souveränität und Nationalität, Kulturpolitik, aber auch neue Informationstechnologien und Cyberkulturen, die Informationsstadt und ihre räumlichen Formationen, interkulturelle Beziehungen, Körperdiskurse, kulturelle Institutionen, neue Ethnizitäten und Identitäten, ‚Kartographien‘ der Diaspora, Kolonialismus, Postkolonialismus und die Auswirkung der Globalisierung auf politische, wirtschaftliche und mediale Systeme. Viele der Arbeiten, die sich etwa mit neuen Ethnizitäten und Identitäten befassen, zeigen, dass die bisher verwandten analytischen Kategorien – wie etwa Klasse, Geschlecht oder zuweilen auch Rasse – kaum geeignet sind, die Prozesshaftigkeit kulturellen Wandels in all seinen Facetten zu erfassen. Diese Arbeiten zeigen die Vergänglichkeit von traditionellen Ethnizitäten und Identitäten, Positionen, Werten und Problemen und lassen die bekannten ‚oppositionellen Paradigmen‘ – wie Ang sie nennt – analytisch nur noch bedingt hilfreich erscheinen. Es drängt sich daher die Forderung auf, zu dem für die Arbeiten der Cultural Studies zentralen Hegemonieproblem zurückzukehren und einen neuen ethnografischen Begriff von Hegemonialität zu entwickeln.“¹¹³

Die Enzyklopädie der zeitgenössischen deutschen Kultur definiert den Bereich der Cultural Studies folgendermaßen:

„Cultural Studies does not represent an addition of several existing disciplines, entailing instead transformations and sometimes radical breaks with existing practices.“¹¹⁴

Hinsichtlich der Bewertung kultureller Phänomene wird dem Bereich der Cultural Studies eine grundsätzliche gleichmäßige Evaluierung des ästhetischen Materials zugesprochen.

¹¹² Eine grundlegende Einführung bietet der von BROMLEY/GÖTTLICH/WINTER (Hrsg.) editierte Sammelband CULTURAL STUDIES. Grundlagentexte zur Einführung, Lüneburg 1999. Zu den literaturwissenschaftlichen Analysen zu Beginn der Forschungsarbeit vgl. ebda. S.140. Bedeutsam sind die Arbeiten von Raymond WILLIAMS, Culture and Society, London 1958, und Richard HOGGART, The Uses of Literature, London 1957.

¹¹³ Ebda. S.22. Mit Ang ist der in der Medien- und Publikumsforschung publizierende Cultural Studies-Forscher Ien Ang gemeint.

¹¹⁴ Encyclopedia of Temporary German Culture, Ed. By John Sandford, London und New York 1999, S.125.

„(This) textual egalitarianism ... breaks with aesthetic traditions of evaluation and canonic quality, and it is therefore in the literary realm that cultural studies has had its strongest impact.“¹¹⁵

Die ab Mitte der 1960er Jahre in akademischen und institutionalisierten Bahnen arbeitende Cultural Studies, die sich im Laufe ihrer Arbeit erst von diversen, der eigenen Disziplin selbst unsachgemäßen Voraussetzungen erst noch befreien musste,¹¹⁶ ist mittlerweile zu einem akademischen Forschungsfeld mit den unterschiedlichsten Ansatzpunkten herangewachsen. Gemeinsam ist diesen Ansätzen die analytische und wissenschaftlich fundierte Forschung über Phänomene der modernen Kultur, wie eben auch der für diese Arbeit besonders interessanten Medien- und Populärkultur, gerade auch hinsichtlich ihrer Abgrenzung oder auch latenten Verbundenheit mit der sogenannten Hochkultur oder E-Kultur. Dadurch, dass letztere

„ihre Werte im Namen von Objektivität und Universalität privilegiert und ihre Parteilichkeit sowie ihr Klasseninteresse durch die Unterdrückung aller abweichenden Stimmen und oppositionellen Werte durchsetzt oder sie gar nicht erst zur Kenntnis nimmt“¹¹⁷

, bekam das Projekt der Cultural Studies von Beginn an einen explizit politischen Charakter, der sich mittlerweile in die unterschiedlichsten theoretischen Spielarten diversifiziert hat, deren partielle Überbewertung des Populären oder auch der Medien mittlerweile auch aus den eigenen Reihen heraus kritisiert wird.¹¹⁸

¹¹⁵ ebda.

¹¹⁶ Bromley benennt die Arbeiten von Richard Hoggart, dem Gründers des richtungsweisenden Center for Contemporary Cultural Studies (1964 in Birmingham), vor allem dessen ‚The uses of Literacy‘ (1957), das eine wesentlich breitere Leserschaft erreichte als irgendein anderer der zukunftsweisenden Arbeiten der Disziplin, als das erste Stadium der akademischen Institutionalisierung der Cultural Studies. Im Vorwort zu ‚The uses of Literacy‘ jedoch arbeite Hoggart mit problematischen Ausdrücken, so wird der Massenkommunikation z.B. ein ‚außergewöhnlich niedriges Niveau‘ attestiert. „Diese Annahme“, kommentiert Bromley, „bezog einen Grossteil ihrer politischen und analytischen Kraft aus der Tradition der Frankfurter Schule und blieb für mindestens zwanzig Jahre eine unhinterfragte Voraussetzung der Erforschung der Populärkultur.“ CULTURAL STUDIES, a.a.O., S.13. Einen großen Beitrag zur akademischen Institutionalisierung der Cultural Studies leistete Stuart Hall mit seinen streng wissenschaftlich arbeitenden strukturalistischen Analysen, die sich vor allem, in gewissem Sinne die Theorien Louis Althusers transformierend, um eine politische Positionierung der Disziplin bemühten.

¹¹⁷ Bromley, CULTURAL STUDIES, a.a.O., S.15.

¹¹⁸ Bromley konstatiert, seit den späten 80ern und frühen 90ern war „ein wildwucherndes Wachstum der Cultural Studies in den akademischen Institutionen Großbritanniens zu beobachten. Es verdankt sich dem Einfluss postmodernistischer Theorien, denen es gelegentlich an historischer Genauigkeit fehlt. ... Kritik wird außerdem an dem ‚übertriebenem Populismus‘ (vgl. McGuigan, Cultural Populism, London/New York 1992) und der Überbewertung der Semiologie und des Textes als vorrangigem (wenn nicht gar einzigem) Ort der Bedeutung und Bezeichnung geübt. Zeitweilig neigte man, sämtliche Kulturphänomene als Texte zu verstehen, und die überstrapazierte Metapher des ‚Lesens‘ wurde weit über die Grenzen ihrer analytischen Brauchbarkeit hinaus ausgedehnt. Dies habe, so die Kritiker, eine Entkontextualisierung und Entpolitisierung der Kulturanalyse zur Folge, die mit einer Überbewertung der Rolle der Konsumenten, der Macht des Publikums und der ‚Kulturökonomie‘ als unabhängigem Ort kulturellen Widerstands einherging.“ Ebda., S.21.

Zusammenfassend lässt sich hier sagen, dass es, durchaus im Sinne einer progressiven Cultural Studies, unangemessen ist, die Medien- und Populärkultur auf Kosten anderer Kulturphänomene über zu bewerten, obschon ihr Einfluss auf die Kultur des 21. Jahrhunderts in der Tat zentral ist, was logischerweise zunächst einmal anerkannt werden muss.¹¹⁹ Vielmehr jedoch geht es darum, diese Kulturphänomene als – derzeit überaus maßgebliche und in gewisser Hinsicht dominierende – Teile einer intersystematischen kulturellen Matrix anzusehen, in der viele Kultursubsysteme aktiv sind. Diese Subsysteme sind, was die kräftemäßige Wirkung ihrer Formen und Werthafteigkeiten im Gesamtsystem betrifft, nicht alle gleich gewichtet, wirken jedoch mit ihren jeweils verschiedenen historischen Vorraussetzungen, Werthafteigkeiten und Transformationen in- und aufeinander ein. Insofern kann das kleinste Teilchen in der Matrix eine durchaus große Wirkung haben bzw. können von ihm Impulse ausgehen, die auf ein anderes, kräfte- und zahlenmäßig viel stärker aktives Systemteil letztlich eine große Wirkung haben. Dies mag mit dem versteckten Potenzial eines Kultursubsystems zusammenhängen. Die unterschiedlichen Kräfte der Transformation zweier Kultursubsysteme, die auf- und ineinander einwirken, sind zwar im Sinne einer quantitativen Messung eingrenzbar und logisch benennbar, ihr Wirken auf- und ineinander ist im ästhetischen Diskurs jedoch letztlich vor allem mittels ästhetischer und philosophischer Kategorien aufgrund der Sichtung und Vernetzung ästhetischer Phänomene erfassbar. Genau das ist es, was auch diese Arbeit intendiert und versucht.

Hinsichtlich dieser Arbeit, die sich mit dem Wandel ästhetischer Wertungen, Rezeptionen und Formen bzw. mit der Möglichkeit einer Transformation des traditionellen bzw. im erweiterten Sinne gegenwärtigen Systems von Literatur und deren gegenwärtiger Kontextualisierung inmitten einer möglichen ästhetischen Indifferenz befasst, geht es grundsätzlich auch darum, die Erkenntnisse der Cultural Studies auf die Literaturwissenschaft anzuwenden. Die Literaturwissenschaft sollte demnach viel stärker in einen interdisziplinär wirksamen Kanon einer übergreifenden Kulturwissenschaft eingearbeitet werden, in dem letztlich eine erweiterte oder kulturwissenschaftlich definierte

¹¹⁹ Als Einladung zu einer kritischen Auseinandersetzung mit einer präventiven Zentrierung und damit eventuellen Überbewertung dieser beiden kulturellen Systeme innerhalb der Cultural Studies bietet sich diesbezüglich einen Blick auf das von der Züricher Hochschule für Gestaltung und Kunst angebotene Nachdiplomstudium „Cultural & Gender Studies“ an. Das ambitionierte und hochinteressante Studienangebot, das eine sehr progressive Linie hinsichtlich der Weiterentwicklung und –definition der Cultural Studies beschreitet, macht seinem Selbstverständnis nach explizit „die Medien- und Populärkultur zum Gegenstand der Analyse.“ Vgl. Verzeichnis NDS Cultural & Gender Studies, 5. Studiengang 2005-2007, Weiterbildungszentrum der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, <http://culturalgenderstudies.hgkz.ch>

Literaturwissenschaft zeitgemäß, aktuell und im wissenschaftlichen Sinne effizient aktiv sein kann, ohne ihr spezifisches Fachgebiet – nämlich Literatur in all ihren möglichen Erscheinungen – aufzugeben und ohne die spezifischen qualitativen disziplinarischen Fähigkeiten zu verkürzen oder gar aufzulösen. Auch hier geht es um nicht mehr und nicht weniger als um eine Transformation, in diesem Falle die Transformation einer Wissenschaft – mehr hierzu in Kapitel 10 (,Auf dem Weg zu einer offenen Geistes- und Kulturwissenschaft’) dieser Arbeit. Die traditionelle Literaturwissenschaft allein ist mit ihrem tradiertem Begriffsinventarium und einem eher eng gesteckten Horizont derzeit nicht in der Lage, diese möglichen Erweiterungen und Kontextualisierungen des Systems ,Literatur’ zu beschreiben und adäquat zu analysieren. Die Arbeitsmöglichkeiten der Cultural Studies – genannt sei hier vor allem ihre Ausweitung der Begrifflichkeiten und Definitionen hinsichtlich der untersuchten Kulturform bzw. ihres Analysematerials – können hierbei wertvolle Impulsgeber sein für eine Literaturwissenschaft, welche die Betrachtungsmöglichkeiten auf ihr Objekt ausweiteten will, ohne es aus dem Blick zu verlieren.

Die Cultural Studies selbst sind, bei aller akademischen Ambition und zunehmenden Institutionalisierung, ein noch immer im Werden begriffenes und durchaus nicht fest definiertes Projekt. Die Birmingham School, die Frankfurter Schule, der Poststrukturalismus – hier vor allem auch die Arbeiten von Michel Foucault –, gelten ebenso wie Feminism- und Gender-Studies und zunehmend auch popularkulturelle Studien als die wichtigsten Impulsgeber für dieses noch relativ junge akademische Projekt. Obgleich zwischen diesen Forschungsgebieten ein hoher Theorie- und Wissenstransfer mit einem regem interdisziplinärem Austausch stattfindet, hat sich in den Cultural Studies noch keine einheitliche Systematik in der Herausarbeitung der Forschungskriterien entwickelt und konstituiert, was nicht zwangsläufig negativ bewertet werden muss. Die latente Komplexität und partielle Differenz der beteiligten Ansätze der sich austauschenden akademischen Plateaus bietet nicht nur insgesamt einen fruchtbaren Ansatzpunkt und sichtbaren Horizont zu einem lange notwendigen Neuansatz bei der akademischen Untersuchung ästhetischer und kultureller Phänomene und Strukturen, sondern ist auch mitunter expliziter Teil des Selbstverständnis der Cultural Studies, die sich als Gesamtprojekt teilweise gar nicht systematisch und mit zentraler Zielsetzung artikulieren will.

Manche Cultural-Studies-Vertreter nehmen bisweilen gar eine dezidiert antidisziplinäre Haltung ein, da sie sich keiner bereits bestehenden wissenschaftlichen Disziplin und Formierung unterwerfen wollen, zudem differiert ihr Wissenschaftsverständnis teilweise von dem der traditionellen

Wissenschaft, die immer noch das Universitätssystem, z.B. in Deutschland, prägt, wogegen in den angloamerikanischen Ländern, dem Ausgangspunkt der Cultural Studies, Anerkennung, Austausch und Angleichung längst stattgefunden haben.¹²⁰ Die sich stetig erweiternde Eigendefinition der Cultural Studies als akademische Disziplin in einem traditionellen Wissenschaftsrahmen muss also beachtet werden. Gleichsam ist es korrekt und notwendig zu betonen, dass die Cultural Studies nicht grundsätzlich und per se eine Art Hilfswissenschaft für die Erneuerung und Modernisierung anderer Disziplinen sein kann – dafür ist ihr Gesamtprojekt denn doch zu eigenständig und mit eigenen Interessen gewichtet¹²¹ –, wohl aber kann sie versuchen, einzelnen Disziplinen, die sich thematisch mit ähnlichen oder gar gleichen kulturellen Phänomenen beschäftigen, wie z.B. den Geisteswissenschaften, „durch eine Intensivierung disziplinübergreifender Forschung eine neue Ausrichtung zu geben“¹²², wie dies in den immer intensiver betriebenen Kulturwissenschaften, als einer „Metaebene der Reflexion und einer Form der beweglichen Verschachtelung, vielleicht auch einer Steuerungsebene für die Modernisierung der Geisteswissenschaften“¹²³ bereits seit

¹²⁰ Einen guten Überblick über die derzeitige Situation der Cultural Studies im akademischen Rahmen Deutschlands, der auch eine generelle Positionierung der Disziplin innerhalb des traditionellen Wissenschaftsdiskurses und – systems bietet, liefern Udo Göttlich und Carsten Winter im Vorwort zu dem von BROMLEY und ihnen herausgegebenen CULTURAL STUDIES-Reader „Wessen Cultural Studies? Zur Rezeption der Cultural Studies im deutschsprachigen Raum“, CULTURAL STUDIES, a.a.O. So konstatieren die Autoren richtig, dass die Cultural Studies in gewissem Sinne quer zu dem spezifischen Wissenschaftsverständnis des deutschen Universitätssystems stehe, in dem Geschichte und Strukturen durch eine historisch gewachsene disziplinäre Differenzierung geprägt ist, in der fachliche Spezialisierung und Vertiefung von Wissen immer Priorität hatten (Vgl. Münch, Richard: Code, Struktur und Handeln. Soziale Milieus der Wissensproduktion, in: Haferkamp, Klaus (Hrsg.), Sozialstruktur und Kultur, FfM, S.54-94). Bei den Cultural Studies hingegen „handelt es sich um den Versuch, unterschiedliche disziplinäre Perspektiven mit ihren theoretischen wie methodischen Zugängen zusammenzuführen und komplexe inhaltliche Fragestellungen zu nutzen – und gerade auch in ihrer Widersprüchlichkeit oder Kontextgebundenheit zu erfahren.“ CULTURAL STUDIES, a.a.O, S.31.

¹²¹ Hinsichtlich der Eigendefinition der Cultural Studies, die sich gegenüber aller außerdisziplinären Einbindungsversuche nach wie vor als eigenständige Disziplin behaupten und profilieren müssen – obschon dies ihrem grundsätzlich offenem Charakter zunächst einmal widerspricht – behaupten die Autoren: „Die Rufe nach Inter-, Multi- und Transdisziplinarität, die auch in Deutschland immer lauter werden und die Aufweichung der Grenzen zwischen traditionellen Disziplinen begleiten, haben mit den Cultural Studies und deren Bemühungen, einer disziplinären Verortung zu widerstehen, wenig zu tun. Denn diese Rufe kommen alle aus Disziplinen. Sie zielen auf etwas ganz anderes als die Cultural Studies – zumeist auf die Erhöhung der Leistungsfähigkeit der eigenen Modelle und Theorien. Das Projekt der Cultural Studies, die Analyse und Kritik kultureller Praxen, zielt in eine andere Richtung (vgl. Hall 1992).“ GÖTTLICH/WINTER, CULTURAL STUDIES, a.a.O., S.27 – wobei gerade die Ausrichtung der CULTURAL STUDIES durch Stuart Hall keine essentialistische Definition der Disziplin hervorbrachte, die heute als Abgrenzung von den traditionellen Wissenschaftsdisziplinen zu verwenden wäre.

¹²² Ebda. S.31

¹²³ Ebda. „Zu nennen wäre hier zunächst der Versuch der Deutschen Forschungsgemeinschaft, den Geisteswissenschaften durch eine Intensivierung disziplinübergreifender Forschung eine neue Ausrichtung zu geben (vgl. Gall, Lothar, Auf dem Weg zu den Kulturwissenschaften, in: Forschung. Mitteilungen der DFG 3/1993 und Frühwald, Wolfgang, Palimpsest der Bildung. Kulturwissenschaft statt Geisteswissenschaft, in: FAZ 15-5-1996). An diesen Versuch knüpft, wenn auch kritisch, insbesondere der von Böhme und Scherpe herausgegebene Sammelband ‚Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle‘ an. Die Herausgeber sehen in der Kulturwissenschaft keine Einzelwissenschaft, (...) sondern eine Metaebene der

einiger Zeit intendiert wird. Insofern sind die Cultural Studies bzw. die Kulturwissenschaften vielmehr als Vermittler zwischen den Disziplinen, vor allem der Sozialwissenschaft und Literaturwissenschaft anzusehen.¹²⁴

Für die in dieser Arbeit behandelten Themen sind besonders diverse Überlegungen von Simon Frith von grundsätzlichem Interesse. Frith geht, gestützt auf die Arbeiten von Howard Becker und Pierre Bourdieu, in seinen Analysen kultureller Phänomene und deren Systemen von drei Diskursen aus: dem Kunstdiskurs, dem volkskulturellen Diskurs und dem Popdiskurs.¹²⁵

Frith definiert die jeweiligen drei Diskurse folgendermaßen:

„Den KUNSTDISKURS: Das Ideal der kulturellen Erfahrung ist TRANSZENDENZ. Kunst dient als Mittel, über das Alltägliche hinauszugelangen, den Körper zu verlassen und die Wichtigkeit von geografischem Ort und historischer Zeit zu leugnen. Den VOLKSKULTURELLEN Diskurs: Das Ideal der kulturellen Erfahrung ist INTEGRATION. Volkskulturelle Formen stellen ein Mittel zur Orientierung dar – innerhalb eines Raumes, einer Jahreszeit, einer Gemeinschaft. Den POPDISKURS: das Ideal der kulturellen Erfahrung ist SPASS. Pop liefert routinemäßiges Vergnügen, das zwar intensiver als das alltägliche Vergnügen ist, aber in seinen Rhythmus an es gebunden bleibt, und er gewährt emotionale Befriedigung in einem Zusammenspiel von Verlangen und Disziplin.

Reflexion und eine Form der beweglichen Verschachtelung, vielleicht auch eine Steuerungsebene für die Modernisierung der Geisteswissenschaften' (Böhme/Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 12). Andere Bestrebungen mündeten in der Einrichtung von Forschungseinrichtungen (wie dem 1988 vom nordrhein-westfälischen Wissenschaftsministerium eingerichteten Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen) oder in Versuche, die Kulturwissenschaft als ein durch Berufsfeldorientierung geprägtes disziplinübergreifendes Projekt zu profilieren (vgl. insbesondere Blamberger/Glaser/Glaser, Berufsbezogen studieren. Neue Studiengänge in den Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften, München 1993; Kupfer, Mathias, Kulturwissenschaftliche Studiengänge in Deutschland im Überblick, in: Winter, Carsten, (Hg.), Kulturwissenschaft, S.295-303, Bonn 1996).“ Göttlich/Winter konstatieren und behaupten letztlich vor allem Versuche der Geisteswissenschaften, die Cultural Studies für ihre Zwecke zu instrumentalisieren, was einer Eigendefinition der Disziplin entgegenstehen würde. Abgesehen davon, dass die Disziplin Cultural Studies, so profiliert sie durch eigene Interessen und Prämissen auch mittlerweile sein mag, keinerlei essentialistische und starre Definition verträgt, bleibt es Sache einer fortschrittlich denkenden und agierenden Wissenschaft, die von den Autoren behauptete Instrumentalisierung der Cultural Studies durch die Geisteswissenschaften umzudeuten, umzuarbeiten und zu einem positiven und für alle wissenschaftlichen Seiten gewinnbringenden Austausch umzugestalten.

¹²⁴ „Darum ist die Kulturwissenschaft wichtig als Vermittlung zwischen Sozialwissenschaften und Philologie.“, so die Definition von Prof. Dr. Hartmut BÖHME, der als Kulturwissenschaftler an der Humboldt-Universität in Berlin lehrt, wo das Fach bereits seit den sechziger Jahren angeboten wird. In Deutschland wird Kulturwissenschaft als Studienfach derzeit an etwa 20 Orten angeboten. Die Frage nach dem wissenschaftlichem Kontext seiner Disziplin definiert Böhme folgendermaßen: „Das ist eine Wissenschaft wie jede andere. Sie ist kein Halbwissen. Sie ist nur schwieriger und komplexer als zum Beispiel die Germanistik, die nur 1000 Jahre zu bearbeiten hat. Unsere ganzen kulturellen Phänomene halten sich nicht an die Einteilung der Universitätsdisziplinen. Darum brauchen wir gerade eine Wissenschaft wie die Kulturwissenschaft, um multiperspektivisch forschen zu können.“ Vgl. „Kulturwissenschaft erschließt viele Perspektiven. Interview mit Hartmut Böhme, Humboldt-Universität, Berlin“, in KUNSTZEITUNG Nr. 98/10-2004, S.10.

¹²⁵ Vgl. FRITH, Simon: Das Gute, das Schlechte und das Mittelmäßige. Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus. In: Bromley/Göttlich/Winter, a.a.O., S.200f.

Für alle diese Diskurse gilt (und hier unterscheidet sich von Becker und Bourdieu), dass sie weder voneinander getrennte Kunstwelten noch verschiedene Klassenhaltungen beschreiben, sondern über die verschiedenen kulturellen Praktiken hinweg aufeinander einwirken und sich gegenseitig hervorbringen.¹²⁶

Gerade die letzte These von Frith, die schlussendlich folgert, dass es ästhetisch auf keinen Fall einen einleuchtenden Grund gibt, Populärkultur anders als Hochkultur zu behandeln, ist entscheidend und prägend für diese Arbeit. Frith's Definition der drei Diskurse ist vor allem dem Willen zur Unterscheidung und Markierung geschuldet und interessant und hilfreich, aber durch die jeweilige Konzentration auf ein Ideal jeweils verkürzend und somit zweifelhaft. Zwar mögen sie in einem sehr weitgefasstem universalistischen Sinne in gewisser Hinsicht zutreffen, jedoch hält eine genaue Betrachtung vergangener wie zeitgenössischer Ausformungen aller drei Diskurse den jeweiligen universalistischen Idealen nicht mehr stand. Es sollte klar sein, dass sowohl gleichsam Spaß als auch Integration Ideale der kulturellen Erfahrung des Kunstdiskurses sein können und oft genug sind, ebenso wie Spaß auch ein zentrales Ideal des volkskulturellen Diskurses ist, genauso wie Integration und selbstredend auch Transzendenz hohe Ideale des Popdiskurses sind. Die distinktionellen Definitionen von Frith sind also nicht unbedingt schlüssig und korrekt. Die Leistung von Frith besteht in diesen Unterscheidungen und definitorischen Markierungen jedoch vor allem darin, dass er das gegenseitige Einwirken und die gegenseitige Hervorbringung dieser Diskurse betont und hervorhebt – und dies ist das bedeutsame Fundament seiner Cultural-Studies-Forschungen, an dem sich anbauen lässt.

Kompaktthesen:

Festzuhalten bleibt für die Fragestellungen dieser Arbeit: eine Kunst- bzw. eine ästhetische Form lässt sich nie alleine durch ihre ökonomischen bzw. gesellschaftlichen Voraussetzungen und ihre gesellschaftliche Eingebundenheit erklären, diese bildet jedoch eine unabdingbare Grundlage, um überhaupt über Ästhetik zu reden und die diskursive Matrix einer künstlerischen Arbeit zu erstellen.

Die Interkontextualität von Kunst anzuerkennen, bedeutet, dass sie nicht nur in ihrer ästhetischen, sondern auch in ihrer aktuellen sozialen Dimension wahrgenommen wird, wo sie bestimmte Rollen erfüllt, z.B. als schichtenspezifische Kultur, als staatliche oder subkulturelle Repräsentationskultur oder allgemein auch für die soziale Distinktionsfähigkeit ihrer Rezipienten.

¹²⁶ ebda.

Diese makro- und mikrosoziokulturellen Kontexte und Diskurse spielen sowohl für die Produktion wie auch für die Rezeption von Kunst eine bedeutsame Rolle, doch erst zusammen mit dem ästhetischen und poetologischen Gehalt einer künstlerischen Arbeit kann eine dem zeitgenössischem Kunstwerk adäquate Ästhetik erstellt werden.

Eine zeitgenössische ästhetische Form darf im wissenschaftlichen Sinne genauso wenig mit den Kriterien einer historischen oder tradierten Ästhetik gemessen werden wie eine historische oder tradierte Kunst mit den ästhetischen Kriterien der Gegenwart gemessen werden sollte.¹²⁷ Stets muss sie in ihrem aktuellen oder vergangenen Kontext betrachtet werden. Die Analyse sollte hierbei nicht werkimmanent, sondern von der jeweiligen interstrukturellen Systemeingebundenheit mit anderen ästhetischen Subsystemen und den Kontexten der jeweiligen Rezeption her vorgehen.

Wissenschaftliche Kunstinterpretation ist auch immer Rezeptionsgeschichte.

Um diese Matrix, in der sich eine ästhetische Form befindet, in all ihrer Komplexität erfassen zu können, muss der wissenschaftliche Rezeptionshintergrund bei einer ästhetischen Analyse gegebenenfalls – ähnlich einem Fischernetz – großzügig ausgeweitet und im richtigen Moment kompakt zusammengezogen werden.

¹²⁷ Diese ‚unwissenschaftliche‘ Rezeptionsform bleibt tatsächlich – und dies im weitesten und absolutesten Sinne – allein dem (nichtwissenschaftlichen) Publikum vorbehalten.

4. Die Marginalisierung der Literatur

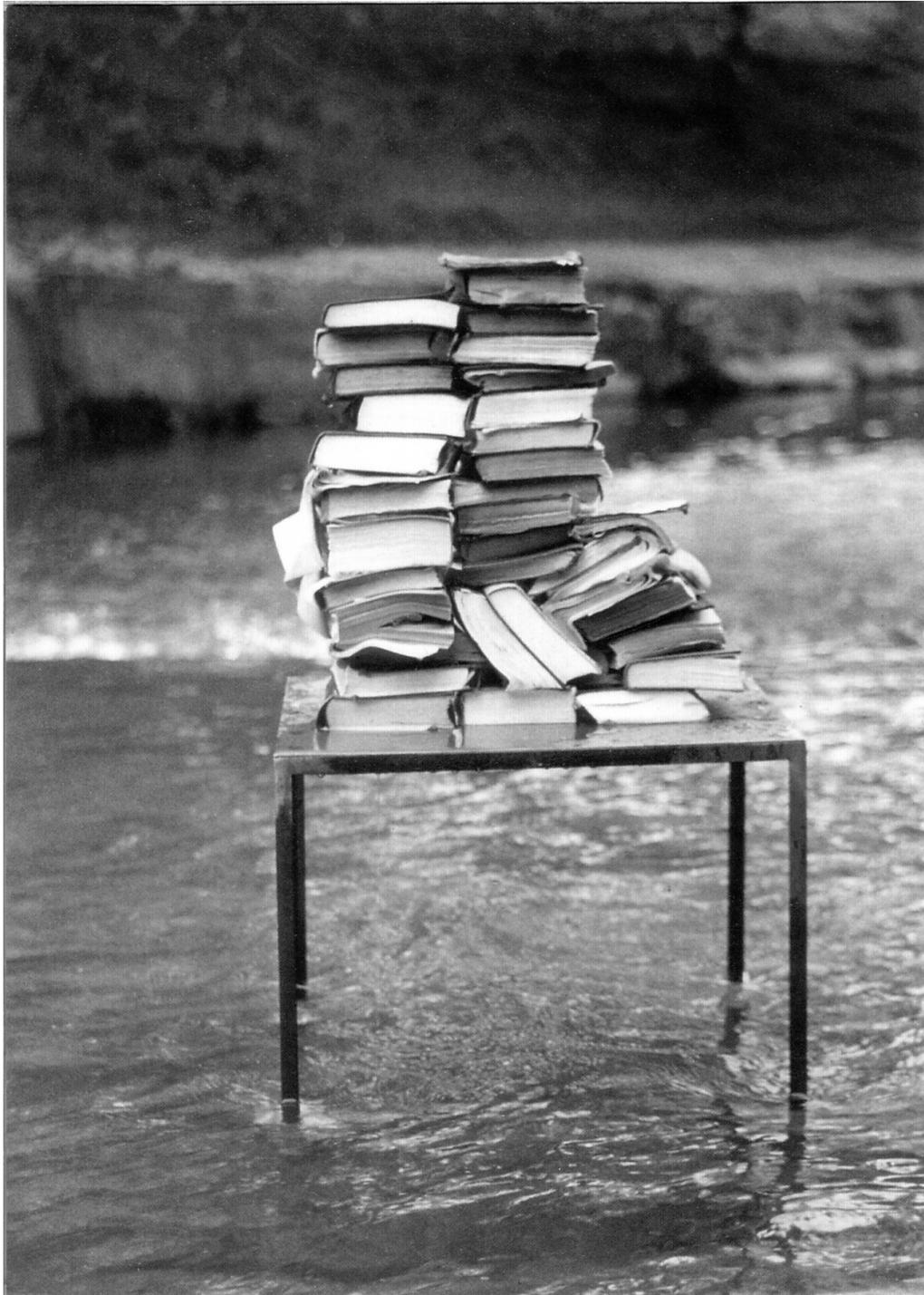


Abbildung 1: Roman Signer: Bücher, 1984 (Foto: Peter Liechti)

„Warum Schreiben? Jeder hat seine Gründe: für den einen ist die Kunst eine Flucht, für den anderen ein Mittel der Eroberung. Man kann aber in eine Einsiedelei fliehen, in die Narrheit, in den Tod; man kann mit Waffengewalt erobern. Warum gerade schreiben, warum durch Geschriebenes seine Ausflüchte und seine Eroberungen bewerkstelligen?“¹²⁸

J.P. Sartre, Philosoph und Autor

„Der IKEA-Katalog ist nach der Bibel und den ‚Harry-Potter-Büchern die Publikation mit der drittgrössten Auflage weltweit. 2006 erschien der IKEA-Katalog mit einer Auflage von 175 Millionen Exemplaren in 27 Sprachen und 55 unterschiedlichen Ausgaben.“¹²⁹

IKEA-Deutschland-Chefin Petra Hesser

„Die Kinder des spanischen Dorfes Noblejas sollen ab sofort für das Lesen bezahlt werden. Bürgermeister Agustin Jiminez Crespo kündigte am Mittwoch an, Familien würden einen Euro für jede mit Grundschulkindern in der Bibliothek verbrachte Stunde bekommen. Es sei eine ‚ehrgeizige Pioniertat im Bildungsbereich‘.“

Meldung von AFP in ‚Der Standard‘ vom 31-1-2008

¹²⁸ SARTRE, Jean-Paul, „Was ist Literatur?“, Reinbek bei Hamburg, 1960 (dritte Auflage), S.25.

¹²⁹ Interview mit IKEA-Deutschland-Chefin Petra Hesser, in SZ Berufsziel, Eine Sonderedition der Süddeutschen Zeitung, Ausgabe 01 / 2007, S.12-16, Zitat S.16.

4.A. Der lebendige Tod der Literatur und ihre Unsichtbarkeit

Eine nüchtern gestellte Hauptfrage in der Beschäftigung mit Literatur als Kulturform und ihrer möglichen kulturellen Transformation ist immer wieder folgende:

Wer liest überhaupt noch und warum?

Diese Frage mag naiver klingen, als sie in Wahrheit ist, denn wenn man sich aufmerksam mit dem aktuellen Zustand des Systems der Literatur und damit zwangsläufig auch mit dem des Lesens befasst, kommt darin ein nicht selten apokalyptisch klingender Tonfall in Berichterstattung und Prognose zum Tragen, der auf das nahende Ende einer, wenn nicht der für die Menschheit zentralen, Kulturtechnik verweist: der Marginalisierung, dem Niedergang und schließlich dem Ende der Schrift und damit der Literatur.

Das ästhetische System der Literatur gilt als eine Art Marker, als eine Art Indiz für die Lesekultur, das Medium Buch überhaupt und die Frage, ob die Buchliteratur eine Zukunft hat. Der US-Autor Norman Mailer, der maßgebliche literarische Bestseller in den 1960er Jahren schrieb, zeichnete Mitte der 1990er Jahre ein düsteres Szenario über die Zukunft des Schriftstellers im elektronischen Zeitalter. In den 1960ern konnte Mailer problemlos vom Schreiben leben, denn es gab genug Interesse an Romanen. 1995 traf er jedoch zu der Aussage:

„Heute ist das anders: Amerika ist an Literatur nicht mehr interessiert.“¹³⁰

Solange es Literatur gibt, wird ihr nahendes Ende vorausgesagt, nicht nur von Philosophen und Kulturwissenschaftlern, sondern auch von der Autorensseite her. So prophezeite ein thematisch versierter und nicht zuletzt ziemlich angesehener Autor und Philosoph des letzten Jahrhunderts:

„Von diesem Gesichtspunkt aus ist die Situation des Schriftstellers noch nie so paradox gewesen; sie setzt sich anscheinend aus den widerspruchsvollsten Zügen zusammen, auf der Aktivseite lauter glänzender Schein, unendliche Möglichkeiten, eine Abfolge durchaus beneidenswerten Lebens, auf der passiven liegt die Literatur einzig noch im Sterben. Nicht dass es ihr an Talenten, noch an gutem Willen fehlte; nur hat sie in der zeitgenössischen Gesellschaft nichts mehr zu suchen. Sobald wir die Wichtigkeit der Praxis entdecken, sobald

¹³⁰ Interview in STERN 47/1995, S. 262

wir ahnen, was eine totale Literatur sein könnte, schmilzt unser Publikum dahin und verschwindet; wir wissen buchstäblich nicht mehr, für wen wir schreiben.“¹³¹

So Jean-Paul-Sartre 1947 in dem für das Selbstverständnis der Nachkriegsliteratur bahnbrechenden Essay ‚Was ist Literatur?‘, einer zugleich ernüchtert-abgeklärten wie gleichsam hochidealisierten ästhetischen Schrift, die einige der hier verhandelten Fragestellungen wie die der Orientierungslosigkeit von Autoren angesichts geänderter Publikumsverhältnisse wie auch einer allgemein veränderten Rezeptionsweise von Kunst unter den Rahmenbedingungen der Massenkultur in beeindruckender Weise vorwegnahm und pointierte.

Hinsichtlich der medialen Innovationen und Transformationen, die während des 20. Jahrhunderts stattgefunden haben, wird jedoch schnell deutlich, dass der Tod des Buches und damit der Literatur schon viel zu oft vorausgesagt wurde, vor allem dann, wenn ein neues Medium auf den Plan trat.

„Solange es das Buch gibt, ist es von der Dame Cassandra begleitet worden, und jedes Mal, wenn ein neues Medium aufkam, hieß es, jetzt sei das Medium Buch tot. Das war beim Stummfilm, beim Tonfilm, bei der Schallplatte und beim Fernsehen so. Im Dezember 1970 hatte der kanadische Zukunftsforscher Marshall McLuhan das Ende des Buches für Dezember 1980 vorausgesagt. Im Dezember 1980 starb aber nicht das Buch, sondern Marshall McLuhan, und im nächsten Jahr wurde sein Institut für Zukunftsforschung in Toronto geschlossen.“¹³²

So brachte Siegfried Unseld, einer der profiliertesten Verleger des deutschen Verlagswesens im 20. Jahrhundert, die auch seinerzeit grassierenden Prognosen zum Tod der Literatur auf den Punkt. Angesichts einer derartig geistesscharfen wie amüsanten Aussage möchte man auch gegenwärtig, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, zu der Annahme kommen, dass es vielleicht doch nicht unbedingt der Patient ist, der krank ist, sondern seine Ärzte. Und auch wenn Unseld, der als charismatischer Verleger die literarische Kultur Deutschlands nach dem zweiten Weltkrieg prägte wie sonst vielleicht nur noch Ernst Maria Ledig-Rowohlt, mitunter ebenfalls das Zeitliche gesegnet hat – der Literatur scheint es auch gegenwärtig immer noch ohne Krückstock gut zu gehen. Doch wie sieht

¹³¹ SARTRE, Jean-Paul, Was ist Literatur?, a.a.O., S.141f. Vgl. auch BAIER, Lothar, „Es zieht im Haus der Literatur. Der unauffindbare Leser oder Von den Scheinwelten des Schriftstellers.“, in SZ 15-9-1992, S.13, einem Artikel, der die Orientierungslosigkeit der Autoren inmitten geänderter Publikumsverhältnisse explizit auf den Punkt bringt.

¹³² „Wind von vorn, aber keine Krise.“ Siegfried Unseld im Interview mit Stefan Brams, in: Neue Westfälische Zeitung 29-5-1993.

dies konkret angesichts einer multimedial strukturierten Massenkultur aus, die zunehmend die ästhetischen Parameter der Kultur bestimmt?

Mittlerweile hat sowohl in der Kulturwissenschaft, wie auch im öffentlichen Bewusstsein angesichts der frühen multimedialen Visionen der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts, die als Apotheose der Kulturerneuerung eine komplette Auflösung des Buches in den elektronischen Medien apostrophierten, wieder Ernüchterung und Realitätsdenken Einkehr gehalten, und so lässt sich feststellen, dass es dem Buch als Medium und infolgedessen der Literatur derzeit offensichtlich inmitten aller Multimedialität und allen kulturellen Umwertungen aktuell gar nicht mal so schlecht geht, vor allem hinsichtlich anderer Medien, die einst einen erneuten Tod des Buches einleiten sollten. So liest sich folgende Anekdote aus dem Verlegerwesen im Nachhinein geradezu erheiternd:

„Vor 20 Jahren, als die IPA (Internationale Verleger-Union) in Mexiko tagte, stellte Sony-Gründer Akio Morita dort einen Prototyp der CD-Rom vor. Die Reaktion damals war, wenn man anwesenden Augenzeugen glauben darf, blankes Entsetzen. Den Silberling sahen viele als Menetekel für das Ende des Verlegertums. Heute ist die Erleichterung darüber, dass man die Rolle als Leitindustrie des Jammers an die Musikindustrie übergeben konnte, überall zu spüren. Die Audio-CD wird sterben. Vom Buch behaupten das nur noch wenige.“¹³³

Es geht also nicht darum, erneut einen neuen kurzlebigen Tod der Literatur vorauszusagen, sondern dem Medium Buch und Literatur einen nüchtern-realistischen Platz als Kommunikations- und Kreativmedium in der Kulturlandschaft des beginnenden 21. Jahrhunderts zu geben. Unzweifelhaft war das Buch in den Jahrhunderten zuvor ein Leitmedium:

„In den Jahrhunderten seit der Erfindung des Buchdrucks hat sich das Buch zum Leitmedium unserer Kultur entwickelt. Es war die Schiene, auf der sich Europa aus dem Mittelalter in die Neuzeit und die Gegenwart bewegt hat. Humanismus, Reformation, Aufklärung, Erwachen des Bürgertums, Industrialisierung – nichts von allem, was wir zu Recht oder mit Skepsis als den europäischen Fortschritt ansehen, wäre denkbar ohne Bücher. Das Ideal, Bildung und Wissen aus der Vereinzelnung zu lösen und zu einer Angelegenheit allgemeinen Menschenrechts zu machen, hat sich in Büchern präzisiert und über Bücher verbreitet. Der Anwalt für das Buch war einst der Anwalt der Revolutionären. Ein merkwürdiger Rollentausch hat dem Anwalt des Buches in der heutigen Medienlandschaft den konservativen Part zugewiesen. Heute hat das Buch den weit überwiegenden Teil aller Geistesmenschen zu Verbündeten, deren persönliche intellektuelle Existenz vom Umgang mit Büchern geprägt ist.“¹³⁴

¹³³ So HANDKE, Sebastian, im Bericht zur Tagung der IPA in Berlin 2004. „Wer bestimmt, was gelesen wird?“, in SZ 26-6-2004, S.15.

¹³⁴ WÖSSNER, Frank: „Lesen gegen Konkurrenz – Ein Leitmedium der Kultur steht an einem Wendepunkt.“ In SZ 11-10-1993, S. 13

So ein weitsichtiger und ernüchterter Kommentar von 1993, kurz bevor das Internet und das Multimediaparadigma begannen, in der Kultur der westlichen Welt prägend und dominant zu werden.

„Das Ansehen des Buches“, so der Kommentar weiter, „ist weit größer als der Kreis seiner Leser, schlimmstenfalls trifft es auf Gleichgültigkeit, nirgends aber hat es erklärte oder gar erbitterte Feinde.“¹³⁵

Sartre beschrieb 1947 dagegen den gesellschaftlichen Status der Literatur folgendermaßen:

„Es stimmt: wir sind viel mehr bekannt, als unsere Bücher gelesen werden.“¹³⁶

und diagnostizierte, dass Literatur und deren Wirkung eben nicht auf dem ‚reinen‘ Werk, also der literarische Arbeit beruht, sondern auf einem Diskurs über Literatur, der in der Gesellschaft und mit den jeweiligen ästhetischen Kriterien und Kategorien dieser Gesellschaft geführt werden.

Das Ansehen der Literatur in der Gesellschaft war Sartre schon allein deshalb suspekt, weil er seine Ästhetik und seine Arbeit nicht auf eine massenmediale Kultur der Images gründen wollte. Dass der Bekanntheitsgrad eines Autors nicht unbedingt mit der Rezeption seiner Arbeit einhergeht, war Sartre als klassischer Vertreter eines Autorentyps der Bohème, der sich zudem explizit politisch verstand und dem der Gehalt seiner Arbeit explizit wichtiger war als die mediale Erscheinung des Autors, ein selbstverständliches Bewusstsein, mit dem er aus eigener Erfahrung oft genug konfrontiert wurde. Daher äußerte er sich über die Situation der Literatur angesichts eines zunehmend inhomogener agierenden kulturellen Massenpublikums mit einem Anflug von Elitismus folgendermaßen:

„Je größer das vom Autor erreichte Publikum ist, um so weniger geht es in die Tiefe, um so weniger erkennt er sich an dem Einfluss, den er ausübt, wieder, seine Gedanken laufen ihm davon, werden ungeschlachtet und vulgär, sie werden von gelangweilten, abgestumpften Leuten gleichgültiger und skeptischer aufgenommen, weil man nicht in ‚ihrer Sprache‘ zu ihnen reden kann und sie die Literatur deshalb als eine Zerstreuung betrachten. Übrig bleiben Formeln in Verbindung mit Namen. Und dann breitet sich unser Ruf viel weiter aus als unsere Bücher, d.h. als unsere großen oder kleinen Verdienste, man darf in der vorübergehenden Gunst, die uns entgegengebracht wird, nicht das Zeichen eines ersten Erwachens einer konkreten Allgemeinheit sehen, sondern ganz einfach nur das Merkmal einer literarischen Inflation.“¹³⁷

¹³⁵ ebda

¹³⁶ SARTRE, Was ist Literatur?, a.a.O., S.143

¹³⁷ ebd. S.144

Sartres Position steht stellvertretend für den aufgeklärten Idealismus eines Literaturverständnis der Nachkriegszeit, welches sich im Widerspruch zu den Verhältnissen einer beginnenden medialen Massenkultur empfindet, in denen es existiert, diese Verhältnisse aber dennoch notwendigerweise anerkennt. Der klassische Benjamin'sche Ansatz, das Kunstwerk in eine gesellschaftliche Umgebung der multiplen Reproduzierbarkeit seiner selbst zu stellen¹³⁸, transformiert sich bei Sartre in die Erkenntnis:

„Mit einem Wort: die schöne Literatur ist dabei, wie der Film eine industrialisierte Kunst zu werden.“¹³⁹

Sartres Position steht somit auch stellvertretend für ein Literaturverständnis, das sich innerhalb geänderter Kulturproduktions- und Kulturrezeptionsverhältnisse gleichsam explizit als innen- wie auch außenstehend selbst zu reflektieren und zu positionieren begann. In gegenwärtigen Zeiten erscheint es angesichts seines Willens zur idealistischen bzw. autonomen Abgrenzung zu diesen geänderten Kulturverhältnissen nahezu anachronistisch, da sich diese geänderten Verhältnisse nach den zwei in dieser Arbeit beschriebenen ästhetischen Paradigmenkonflikten in der Kultur der Gegenwart¹⁴⁰ mittlerweile als nahezu selbstverständliche Grundlage für jede mögliche Ästhetik in den künstlerischen Alltag eingeschrieben zu haben scheinen.

¹³⁸ BENJAMIN, Walter, „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, a.a.O.

¹³⁹ SARTRE, Was ist Literatur?, a.a.O., S.142

¹⁴⁰ Vgl. Kapitel 2 dieser Arbeit „Zwei ästhetische Paradigmenkonflikte in der Kultur der Gegenwart“

4.B. ‚Die Literatur‘ als globalstrukturell differentes System

Wie lässt sich Literatur dann objektiv angesichts dieser gegenwärtigen Transformationen definieren?

Traditionell wird die Literatur als ein sprachliches Kunstwerk definiert. Wenn jedoch der klassische Begriff von Kunst und sein in der Regel damit verbundener Universalismus häufig – zurecht – als anmaßend, autoritär oder anachronistisch dekonstruiert worden ist, und es in der Ästhetik der Gegenwart demnach keine universal gültige Definition von Kunst zu geben scheint – wie lässt sich demnach das ästhetische System der Literatur begreifen und definieren?

Die gegenwärtige Kunst und die gegenwärtige Ästhetik gestalten sich – grob datiert – ab der Hälfte des letzten Jahrhunderts zunehmend nach Kriterien der Bildkultur, der Unterhaltungskultur und der Digitalkultur.

Ergo ist die gegenwärtige und vor allem zukünftige Literatur zunehmend als Teil der Bild-, Unterhaltungs- und Digitalkultur zu begreifen?

Dazu muss zunächst festgehalten werden, dass die Definitionen von Literatur als eines sprachlichen Kunstwerkes selbstredend universalistisch gewichtet sind, zum einen aus der Geschichte der Ästhetik der okzidentalen Aufklärung und des Idealismus, zum anderen in deren Folge, um Literatur als abstrahiertes Subsystem in einem Gesamtsystem der Kultur überhaupt beschreibbar zu machen.¹⁴¹ Unternimmt man jedoch eine noch diffizilere Wertungs- und Funktionsanalyse in diesem System, wird schnell deutlich, dass es ‚die Literatur‘ als universalistisches Gebilde nur in eben dieser Hinsicht gibt. Genau wie es ‚die Medizin‘ als Disziplin und Wissenschaftssystem gibt, die sich erheblich diversifiziert in der praktischen Handhabung ausformen kann, so gibt es ‚die

¹⁴¹Eine hierbei bemerkenswerte Position bildet die Arbeit des deutschen Klassikers Johann Gottfried HERDER. Herder steht für einen in der deutschsprachigen Kulturwissenschaft vergleichsweise frühen Ansatz, bei allem Streben nach Einheit und der Betonung der prinzipiellen Gleichwertigkeit von Gesellschaften und Kulturen in der Systematisierung die jeweilige Historie, die daraus entstehende notwendige Differenzierung und die unterschiedlichen Herkünfte der Kulturformen nicht nur nicht zu vergessen, sondern explizit zu betonen. Anlässlich der Edition einer neuen Geschichtsschreibung der deutschen Literatur aus dem Jahr 2007, an der 152 - vorwiegend us-amerikanische – Literaturwissenschaftler gearbeitet haben, würdigte SCHLAFFER in der SZ in ihrer Rezension den Verdienst Herders hinsichtlich des autoritär-anachronistischen Phantasmas einer ‚Nationalliteratur im Kontinuum‘ folgendermaßen: „Schon Herder habe die ‚Vorstellung zeitunabhängiger Maßstäbe zunichte‘ gemacht und das Kontinuum einander ablösender großer Werke hinter kulturgeschichtlichen Einordnungen zurücktreten lassen. Er habe die Vergangenheit in diskontinuierliche Momente aufgelöst und ihre Abhängigkeit von politischen Institutionen, Glaubensbekenntnissen, Ökonomie und Sitte entdeckt.“ Vgl. SCHLAFFER, Hannelore: „Wenn der Tiger erzählt. Aus Amerika: Die ‚Neue Geschichte der deutschen Literatur‘“, SZ 30-11-2007, S. 16, Rezension von WELLBERY, D., RYAN, J., KAES, A.: „Eine Neue Geschichte der deutschen Literatur“, Berlin 2007.

Literatur' nur als universalistische Klammer unterschiedlichster Literatursysteme. Die Systeme der Literatur – wie der Kultur überhaupt – in den USA z.B. und in Europa sind teilweise durch erhebliche Unterschiede gekennzeichnet, teilweise gilt dies bereits für die verschiedenen Literaturen in Europa. Was in den USA von einem breiten Publikum rezipiert wird, muss in Europa, obwohl die kulturellen Gewohnheiten und ein gewisser Wertekanon zumindest ähnlich sind, das Publikum nicht unbedingt interessieren geschweige denn begeistern. Noch erheblicher sind die Differenzen schließlich im globalen Bereich.¹⁴²

„Die Literatur' und ihre Begriffe sind stets im jeweiligen globalstrukturellen Kontext zu sehen. Literatur bedeutet für westliche Industrienationen und Dienstleistungsgesellschaften etwas ganz anderes als beispielsweise für islamisch geprägte Gesellschaften. In letzteren hat das Buch durch das traditionelle Bilderverbot des Koran und der islamischen Religion eine noch wichtigere definitive Referenz als vergleichsweise die Bibel diese in aktuellen christlich geprägten Gesellschaften hat.

In anderen Gesellschaften hingegen hat die Literatur schon aus historisch-ökonomischen Gründen für die aktuelle Bildung von Kultur und Gesellschaft einen weit geringeren Stellenwert als in Gesellschaften, wo Staatswesen und Kultur grundsätzlich durch die Entwicklung von Literatur und Schrifttum bestimmt worden sind.

Ein kurzer Blick in einen andern Kontinent kann hilfreich sein, um die Relationen von Literatur und Gesellschaft, die für die meisten europäischen Gesellschaften so wichtig und selbstverständlich sind, anders zu justieren.

¹⁴² Nur ein aktuelles Beispiel: ausgerechnet die Gedichte des US-amerikanischen Autors Charles Bukowski sollen im Iran in einer persischen Übersetzung veröffentlicht werden, meldete dpa im Dezember 2007. ZEIT Online meldete im Kontext:

„Texte des amerikanischen Schriftstellers Charles Bukowski sollen zum ersten Mal im Iran veröffentlicht werden. Nach Angaben der Nachrichtenagentur ISNA vom Freitag, wird der berühmte iranische Übersetzer, Ahmad Puri, eine Auswahl von Gedichten des exzentrischen Kultautoren ins Persische übertragen. Die Gedichte, Kurzgeschichten und Romane des 1920 in Andernach geborenen Amerikaners sind hauptsächlich autobiografisch und drehen sich um seine Erfahrungen mit Prostituierten, Sex und Alkohol. Daher ist ungewiss, ob die Texte die zuständige Zensurbehörde des konservativen islamischen Landes passieren. Erst im November hatten die Beamten eine Übersetzung des Romans Erinnerung an meine traurigen Huren des Kolumbianers Gabriel Garcia Marquez kurz nach seinem Erscheinen verboten. Das Buch wurde zunächst veröffentlicht - anstatt Huren wurde im Titel Schätzchen benutzt. Kurz darauf hielten die Zensoren das aber doch für „prostitutionsfördernd“. Das Verbot allerdings weckte erst recht das Interesse der Iraner, die für das Buch auf dem Schwarzmarkt den doppelten Preis bezahlen. Das gleiche Schicksal könnte dem Gedichtband von Bukowski widerfahren, sobald der Wächterrat im Ministerium über das wilde Leben des 1994 an Leukämie verstorbenen Bukowski aufgeklärt ist. (dpa)“. HUGENDICK, David: „Bukowski im Iran“, ZEIT ONLINE 10-12-2007, http://blog.zeit.de/seitenblick/2007/12/10/bukowski-im-iran_37

Bezüglich literarischer Publikationen in Afrika schreibt Thérèse-Marie Deffontaines in der Zürcher WOZ im Mai 2007 anlässlich eines Literaturfestivals in Mali:

„Bücher sind in Afrika ein seltenes Gut. Es gibt nur sehr wenige Verlage, und importierte Titel sind für sie unerschwinglich. So verliert der schwarze Kontinent einen großen Teil seiner Literatur – vor allem hat er nichts von den Büchern afrikanischer Autoren, die im Ausland verlegt werden. Man kennt zwar die Namen der Schriftsteller, aber ihre Werke liest kaum jemand. Bücher sind hier teuer, sehr teuer.“¹⁴³

Des Weiteren berichtet sie von den sechs Publikationen des Kongolesen Alain Mabanckou, die alle in Frankreich erschienen sind. Mabanckou, der an der Universität von Los Angeles frankofone Literatur unterrichtet, wurde 2006 mit dem begehrten Literaturpreis ‚Prix Renaudot‘ ausgezeichnet. Wie einfach wäre es nun für eine Kulturjournalistin, sich ausführlich und ganz traditionell über ‚literarische‘ Themen, Handlungen und Verweise zu ergehen. Deffontaines jedoch setzt den Akzent ihrer Berichterstattung komplett anders und berichtet nüchtern weiter:

„Leser aus Afrika könnten ihre besondere Freude an diesem Roman haben, basiert er doch auf einer alten afrikanischen Legende, der zufolge jeder Mensch ein Tier als Doppelgänger hat ... Aber in Malis Hauptstadt Bamako findet man das Buch nur in zwei Hotel-Buchhandlungen. Die eine verlangt 13500 CFA-Francs (20,58 €), die andere 16500 CFA-Francs (25,15 €), ein dritter Buchhändler hat den Roman für 12000 CFA-Francs (18,29 €) verkauft, plant jedoch keine Nachbestellung. In Frankreich kostet der Roman 16,50 €. Vergleicht man diese Preise mit dem monatlichen Mindestlohn in Mali, der im Januar 2007 bei 28.460 CFA-Francs (43,38 €) lag, begreift man, wie kostbar eine ganze Bibliothek ist. Gegenwärtig gibt es vierzehn Buchhandlungen in Bamako und eigentlich keine im Rest des Landes. Mehr als die Hälfte von ihnen verkauft nur Schulbücher und Schreibwaren.“¹⁴⁴

Allein schon dieser Einstieg aus Deffontaines sehr lesenswertem Portrait der ‚Literatur‘ in einem anderen globalen Kontext wirft die in dieser Arbeit anfänglich gestellte und bewusst naiv klingende Frage ‚Wer liest eigentlich und warum?‘¹⁴⁵ erneut auf. Die hier aufgeführten kontextuellen bzw. auch ökonomischen Fakten sind geeignet, den potenziellen auratischen Gestus von Literatur, der oft Gefahr läuft, sich latent vor den nüchternen Blick der Analyse zu stellen, zu entfernen und zu entmythologisieren. Weitere Differenzierungen dieses spezifischen Systems der Literatur sind dem Text zu entnehmen, so beispielsweise, dass die Blaupause des 2001 zum ersten mal stattfindenden

¹⁴³ DEFFONTAINES, Thérèse-Marie: „Möge das Buch Wurzeln schlagen. Zu Besuch auf dem Literaturfestival im malischen Bamako“, WOZ Zürich, Le Monde diplomatique, Mai 2007, S.21.

¹⁴⁴ Ebda.

¹⁴⁵ Vgl. Kapitel 4 dieser Arbeit „Die Marginalisierung der Literatur“

Literaturfestivals ursprünglich aus dem französischen Saint-Malo stammt, und dass trotz der Beteiligung vieler afrikanischer Autoren die Malier sich anfangs kaum angesprochen fühlten von dem, was in ihren Augen „eine Angelegenheit der Weißen ist – tubabu ka fen, wie es auf Bambara heißt, eine der sieben Sprachen, die in dem Vielvölkerland Mali gesprochen werden“¹⁴⁶, oder auch, dass es bei den wenigen Rezipienten klar abgrenzbare Haltungen gegenüber Literatur gibt. Deffontaines:

„Der immer deutlichere Unterschied – in Inhalt und Stil, nicht nur im Preis – und die Hierarchie zwischen Büchern, die in Afrika geschrieben und veröffentlicht wurden, und denen, die im Ausland entstanden, bleibt den jungen Maliern nicht verborgen. Eine Oberschülerin spricht in diesem Zusammenhang von der Unterscheidung zwischen ‚dem Schönen und dem Nützlichen‘. Das Schöne sei das im Ausland verlegte Buch, das womöglich einen Literaturpreis bekommen wird, das Nützliche sei ein Buch, das hier entstanden ist, weil sein Autor einer Notwendigkeit folge und sich der Wirklichkeit nicht entziehen könne.“¹⁴⁷ Dieser interkulturelle Exkurs ist ein bezeichnendes Beispiel, wie Literatur sich als System bei scheinbar gleichen Grundparametern in unterschiedlichen Kontexten völlig unterschiedlich situieren und gestalten kann. Die Rolle des kulturellen Hintergrundes sowie des Systems von Verbreitung und Rezeption ist in Afrika völlig anders als beispielsweise in Deutschland, woraus sich schlussfolgern lässt, dass Literatur als ein spezifisches ästhetisches System generell in einem globalstrukturellen Kontext zu sehen ist. Was in einem Kontext bereits als Literatur gilt, und dies meint sowohl Inhalt, Form als auch Verbreitung und Rezeption, wird in einem anderen Kontext möglicherweise überhaupt gar nicht als Literatur angenommen, diskutiert und rezipiert.

Diese Erkenntnis folgt einer jeweils spezifischen Einbettung des jeweiligen Kultursystems und seinen Produkten in einen konkreten Gesellschafts- und Kulturkontext, und auch wenn diese Differenzierungen in Gesamtsystemen nahezu selbstverständlich erscheinen bzw. ‚nur‘ als mögliche Varianten in einem universalistischen Gesamtsystem mögen, sind jedoch gerade hinsichtlich des Mediums ‚Buch‘ und im darüber hinaus resultierendem kulturellen System ‚Literatur‘ interkontinental erheblich unterschiedliche soziale Praxen zu erkennen und zu beschreiben. Dies gilt beispielsweise hinsichtlich von Parametern wie der gesellschaftlichen Wertschätzung der Literatur, ihrer Einbettung in einen gesellschaftlichen Alltag oder im Vorhandensein bzw. Nichtvorhandensein einer institutionalisierten literarischen Kultur bzw. eines literarischen Diskurs – alle diese Faktoren sind keineswegs international gleich und erst recht nicht selbstverständlich.

¹⁴⁶ Ebda.

¹⁴⁷ Ebda.

4.C. Differenzästhetik und Universalästhetik

Auch die Ästhetik der Rezeption ist dementsprechend international differenziert. Hinsichtlich einer Inszenierung der Richard-Wagner-Oper ‚Der fliegende Holländer‘ durch den deutschen ‚Skandal‘-Regisseur Christoph Schlingensief im April 2007 sagte Luiz Fernando Malheiro, der Dirigent des ‚Holländers‘ und künstlerischer Leiter des Festival Amazonas de Opera, der Schlingensief nach Manaus eingeladen hatte:

„In Brasilien gibt es keine tradierte, festgeschriebene Auffassung davon, wie eine Wagner-Oper aussehen muss. Deshalb ist das Publikum sehr offen.“¹⁴⁸

Schlingensief – wir werden ihm in Kapitel 8 (‚Der Wandel intellektueller Rollenbilder‘) dieser Arbeit als Indiz für ebendiesen Wandel intellektueller Rollenbilder wieder begegnen – ist nur ein Indiz dafür, dass eine Ästhetik, die in Deutschland gerade bezüglich einer traditionellen und repräsentativ ausgerichteten Wagner-Aufführungspraxis immer noch für Aufsehen und Ärger bei Feuilleton, Kritik und Publikum sorgen kann, in einer anderen Kultur komplett anders, nämlich vorurteilsfrei, interessiert und mitunter vor allem positiv rezipiert werden kann.

An einem derartigen aktuellen Beispiel lässt sich erneut die Interkontextualität von Kunst und Ästhetik festmachen, woraus sich eine generelle These ableiten lässt:

Viele Kunstformen enthalten universale bzw. auch universal erscheinende Themen und Sachverhalte, der Kontext ihrer Rezeption ist jedoch stets und generell differenziert zu betrachten, vor allem und erst recht in wissenschaftlicher Hinsicht.

Gleich dem vorhin angeführten Beispiel von Schlingensiefs Wagner-Aufführung lassen sich viele vergleichbare Fälle finden, in denen eine künstlerische Arbeit international und interkontextuell überaus verschieden rezipiert wird, und zwar in einem Maße, der eine wissenschaftliche Kategorisierung unvermeidlich macht.

Dies ist erneut ein Indiz für eine notwendige ästhetische Differenzierung, aus der sich die Kategorie der Differenzästhetik – entgegen der Kategorie einer Universalästhetik – ableiten und hervorheben lässt. Eine Universalästhetik behauptet gemeinsame ästhetische Verbundenheit in Thematik, Sachverhalt oder

¹⁴⁸ Vgl. LAUDENBACH, Peter: „Bilderfluss ohne Ufer. Verschrobene Legenden pflanzen sich fort: Christoph Schlingensief inszeniert in Manaus den ‚Fliegenden Holländer‘ von Richard Wagner“, SZ 21-4-2007, S. 17.

auch Form, sie betont die Gemeinsamkeiten, eine Differenzästhetik hingegen betont demgegenüber die diesbezüglichen Unterschiede.

Beide Formen von Ästhetik sind möglich und vertretbar, jede zu ihrer Zeit, und die Spannung zwischen den Kategorien bietet genau den dialektischen Zunder, der für eine adäquate ästhetische Analyse vonnöten ist.

In kulturwissenschaftlicher Hinsicht ist es jedoch bei der ästhetischen Analyse oft der sinnvollere Weg, zunächst die Unterschiede zu betonen, um danach auf die möglichen Gemeinsamkeiten zu kommen, um diese mit dem erfahrenen Wissen um die Differenzen zu betonen. Demgegenüber vertritt diese Arbeit angesichts dieser beiden ästhetischen Kategorien nicht das ‚entweder-oder-Prinzip‘, oder ein Prinzip der unüberwindbaren Gegnerschaft, sondern ein Prinzip des dialektischen Progresses und der interaktiven Transformation.

‚Die Literatur‘ befindet sich als ein wichtiges ästhetisches System ebenfalls im Spannungsfeld dieser beiden Kategorien. Sie ist kein festgesetzter, ewig gültiger universalistischer Begriff, sondern ein ästhetisches System, das sich kontextuell sehr differenziert formulieren und gestalten kann, das jedoch auch bestimmte verbindende und allgemeingültige ästhetische Elemente enthalten kann.

Was also ist ‚die Literatur‘? Literatur ist in ihrer zeitgemäßen Definition nur als komplexes System erfahr- und definierbar, und hierin in ihrer aktuellen Kontextualisierung und Transformation. Genauso wenig, wie sich bildende Kunst, Fotografie, Film oder andere ästhetische Genres einer universalistischen, ‚ewig‘ geltenden Definition unterwerfen lassen, sondern vielmehr ästhetische Genres im Wandel und in der Transformation sind, widerfährt dies den Ausprägungen der Literatur auch. Was für die eine Interpretation bereits Kunst ist, ist für die andere vielleicht erst die Vorstufe davon, für eine weitere Interpretation hingegen ist es bereits möglicherweise schon die Schwundstufe eines ästhetischen Genres. Die Literatur- und Kunstgeschichte über einen längeren Zeitraum erst zeigt, ob und wie sich ästhetische Genres transformieren, oder ob sie im ästhetischen Diskurs – und hierzu zählt jeglicher Diskurs, sowohl der Experten- wie auch der Publikumsdiskurs – als Kunst anerkannt und angenommen werden. Immer wieder lässt sich diesbezüglich erkennen, dass ästhetische Formen und Inhalte, die einst umstritten waren und im ästhetischen Sinne als ‚banal‘ oder ‚minderwertig‘ diskreditiert worden sind, wenige Jahrzehnte später kanonisiert, archiviert und musealisiert sind. Hinsichtlich des Systems der Literatur, die sich noch scheinbar in den alten und gewohnten Bahnen – also Publikumsrezeption, professionelle Kritik und wissenschaftliche Rezeption – bewegt, ist gegenwärtig der Beginn eines möglicherweise massiven Wandels zu vermerken. Dies betrifft sowohl die Rezeption wie auch die

ästhetischen Diskurse über Literatur, was die Literaturwissenschaft als Teil einer aufgeklärten Kulturwissenschaft erkennen und interpretatorisch begleiten muss.

4.D. Das Buch als rückläufiges Kulturprodukt

Das System Literatur manifestiert sich global hauptsächlich immer noch durch das Medium ‚Buch‘. Die Materialisierung der Literatur in dieser Form, die dazugehörige Ästhetik sowie deren zunehmend Auflösung wird in Kapitel 13 (‚Die auratische Literatur‘) dieser Arbeit noch explizit thematisiert werden. An dieser Stelle genügt es, die generelle Rückläufigkeit des Mediums ‚Buch‘ zu konstatieren, und zwar sowohl in ökonomischer Hinsicht als auch von der Rezeption durch das Publikum her. Hier ist generell festzustellen, dass der kulturelle Status des Buches als Medium langsam, aber stetig sinkt, und dies global. Zwar signalisieren die internationalen Buchmessen noch Interesse des Publikums am Medium, und auch der Produktionsausstoß an Büchern ist in den Ländern, die traditionell eine große Buchkultur aufrechterhalten, noch veritabel – und in der Regel auch profitabel –, gleichsam täuscht diese Struktur der Buchproduktion und -vermarktung nicht über die Tatsache hinweg, dass das Buch als kulturelles Leitmedium ausgedient hat und oft auch dementsprechend nostalgisch behandelt wird.

Bereits 1993 vermerkte WÖSSNER in der SZ angesichts der Frankfurter Buchmesse hinsichtlich des Umbruchs des Buchs als kulturelles Leitmedium, dass bei allen Sparten die Literatur – hier noch als ‚Belletristik‘ und ‚erzählende Literatur‘ gekennzeichnet – die Auflagenzahlen rückläufig seien, ganz im Gegenteil zum Sachbuch:

„Gemessen an Umsatzanteilen sind das Sachbuch und die Fachinformationen im Aufwind. Bedenklich ist, dass das Lesen von Belletristik auf dem Rückzug ist. Der Umsatzanteil der erzählenden Literatur ist seit 1985 um 3 Prozentpunkte gesunken.“¹⁴⁹

Der Markt der Literatur ist alarmiert. Über die so genannte ‚Krise des Buchmarktes‘ wurde – im jeweiligen Update – mindestens ebenso viele Artikel und Abhandlungen verfasst wie philosophisch-ästhetische Essays über den ‚Tod der Literatur‘. Generell lässt sich hier bei aller komplexen und mitunter auch durchaus widersprüchlichen Marktempirie festhalten, dass der Buchmarkt seit ca. 15 Jahren von einem starken Umbruch betroffen ist.

In Deutschland beispielsweise ist die Zahl der Aussteller bei der Frankfurter Buchmesse seit Jahren rückläufig, es werden immer weniger Bücher gekauft und vor allem haben viele Traditionsbuchhandlungen schließen müssen, womit möglicherweise eine ganze Kultur der Literarizität oder Spuren dieser ganz

¹⁴⁹ WÖSSNER, Frank: „Lesen gegen Konkurrenz. Ein Leitmedium der Kultur steht an einem Wendepunkt“, SZ 11-10-1993, S.13.

bestimmten Kultur, wenn nicht ganz verschwinden, so doch zumindest stark ausgedünnt werden.¹⁵⁰

Als das „Taraxacum“, 1979 von Michael Wübbelsmann im ostfriesischen Leer gegründet, einer der charismatischsten Buchhandlungen Deutschlands, Ende 2005 schloss, schrieb die SZ in einer Art Nachruf zu Lebzeiten:

„In Deutschland gibt es noch 4343 Sortimentsbuchhandlungen, die im Börsenverein des Deutschen Buchhandels organisiert sind. Im vergangenen Jahr schlossen 112, und in diesem Jahr werden wieder mehr als hundert aufgegeben haben, die der Konkurrenz durch die Konzerne und das Internet nicht standhalten können. Seit Wochen erhält Wübbelsmann Kondolenzbriefe und tränenreiche Anrufe. Die Entscheidung, das ‚Taraxacum‘ zum Ende des Jahres zu schließen, sei aber endgültig, zuletzt habe er nur noch fünf Bücher am Tag verkauft. ‚Wir waren die Insel der Eierköpfe, die Heimat der verschrobene Intellektuellen, die mit uns groß geworden sind.‘“¹⁵¹

Neben den nüchternen Fakten schimmert Wehmut durch die Berichterstattung. Und in der Tat wird auch ohne allzu viel Sentimentalisierung klar, dass kleine, charismatische Zentren wie das ‚Taraxacum‘ – laut Autor Harry Rowohlt die „schönste Buchhandlung des europäischen Festlandes“¹⁵² – ein wichtiger Teil der traditionellen Buchkultur waren. Mit ihrem Ausdünnen und Aussterben verschwindet die traditionelle Struktur einer genuinen Buchhandlungskultur, die zur Buchliteratur gehörte. Diese Art von Handelskultur war über den Verkauf von Literatur hinaus Vermittlung und Inspiration, und auch wenn es immer noch sehenswerte Ausnahmen gibt, sind die Zeiten dieser Buch- und Literaturhandelskultur unwiderruflich vorbei.¹⁵³

Die Entwicklungen auf dem Buchmarkt, der essentiell zum System der Literatur gehört, sind durchaus widersprüchlich und auch über längere Zeiträume im

¹⁵⁰ Am 17.7.2002 meldete die seit 1912 bestehende Berliner Traditionsbuchhandlung Kiepert Insolvenz an. Nicht nur Missmanagement, sondern vor allem die zunehmende Konkurrenz auf dem Berliner Buchmarkt hatte das Haus, das nach der Wende noch einen Kundenansturm erlebte, zum Aufgeben gezwungen. Ein Kunde, pensionierter Richter, kommentierte die Schließung folgendermaßen: „Eine gute Buchhandlung ist wie ein geistiges Zentrum einer Stadt. Richtige Buchhändler, die zu einem Buch raten können, die gibt es doch gar nicht mehr.“ (Quelle: „Kiepert meldet Insolvenz an“, Der Tagesspiegel 18-7-02, S. 10).

¹⁵¹ BRANDT, Jan: „Die Insel der Eierköpfe. Das ‚Taraxacum‘, eine der besten Buchhandlungen des Landes, macht Ende des Jahres zu. Ein Abschiedsbesuch in Ostfriesland.“, SZ-Wochenende, 17-12-2006, S.IV.

¹⁵² ebda.

¹⁵³ In den Worten des Buchhändlers Wübbelsmann klingt diese nüchterne Feststellung überaus drastischer. Brandt schreibt über ihn: „Vor ihm auf dem Tisch liegen sieben Aktenordner mit Dokumenten: Zeitungsausschnitte, Programmhinweise, Briefe, abgeheftet in Klarsichtfolie, Zeugnisse seines Lebens. Er blättert darin, zeigt auf Fotos von Harry Rowohlt und Andrzej Szczypiorski, von Jan Philipp Reemtsma und Ralph Giordano, von Günter Wallraff und Uwe Timm, von Inge und Walter Jens und hundert anderen Schriftstellern, die hier in den vergangenen 26 Jahren gelesen haben, manchmal stundenlang. ‚Das Tragische ist‘, sagt Wübbelsmann und klappt kopfschüttelnd einen der Ordner zu, ‚es wird nichts Handfestes bleiben. Wir haben nur Luft hinterlassen.‘“ Ebda.

Auge zu behalten. So machen zwar diverse deutsche Buchverlage ab Ende 2006 wieder langsam Gewinn, aber ein genauer Blick zeigt, dass sie diesen keineswegs mit der so genannten ‚schönen Literatur‘ machen, sondern vornehmlich mit den ehemals als ‚banal‘ und ‚trivial‘ diskreditierten literarischen Genres wie Fantasy, Science-Technology-Thriller, Kriminal- oder Abenteuerliteratur, und, nicht zuletzt, vor allem durch Celebrity-Autobiographien, also Bücher von Autoren, die auf irgendeine Weise schon medial bekannt geworden sind – Literatur ist in diesem Sinne sozusagen ‚das Buch zum Star‘. Auch diese Art von Literatur wird von seriösen Kritikern selbstredend als ‚banal‘ und ‚trivial‘ gebrandmarkt – solange, bis sich in der Zukunft die Universitätsseminare mit diesen Genres beschäftigen werden. Warum nicht gleich heute? Dies wäre eine Aufgabe einer progressiven Kulturwissenschaft, die direkt den literarischen Puls der Zeit zu fühlen vermag, ohne sich in irgendeiner Form populistisch an das Sujet anzubiedern. Die ausschließliche Beschäftigung mit so genannter ‚hoher‘ Literatur ist auf jeden Fall kein Garant mehr für eine adäquate Analyse der literarischen Ästhetik der Gegenwart, ebenso wenig jedoch die ausschließliche Beschäftigung mit der Art von Literatur, die der Buchmarkt und die Antiquariate jahrzehntelang unter dem Begriff der ‚Belletristik‘ subsumierte. Schon die althergebrachte Bezeichnung ‚Belletristik‘, der anachronistisch konstruierte Verbund von Wörtern und Schönheit, zeigt, dass ein Festhalten an dieser Art von Literaturbegriff antiquiert und nicht mehr zeitgemäß ist. Der Begriff, was Literatur ist und mit welchen ästhetischen Wertungen sich dies bezeichnen lässt, wandelt sich genau wie der Begriff von Kunst allgemein. Zunächst ist jedoch die Frage von Interesse, welchen Status das Buch heute als kulturelles Alltagsmedium haben kann.



*Abbildung 2: Bücher-Depot eines Wohltätigkeitsverkaufs des Roten Kreuz in London 1944
(Foto: Harry Shepard / Getty Images)*

4.E. Die Stellung des Buches im gegenwärtigen kulturellen Alltag

Die möglicherweise schwindende Anerkennung des Buches als kulturelles Medium und der Literatur als kulturelle Errungenschaft ist die eine Seite seiner gesellschaftlichen Position, die andere, selbstverständlich damit korrespondierende Seite, hingegen ist seine tatsächliche faktische Präsenz im Markt der Kultur und seine Verbreitung als Bildungsmedium. Im ersteren Bereich findet, wie bereits vermerkt, hinsichtlich des Buchmarktes ein bereits länger andauernder Umbruch statt, der auf eine erhebliche Einschränkung der bisherigen Prosperität bis zu ernsthaft sinkenden Wachstumsraten hinausläuft, wobei sich die tatsächlichen Wachstumsraten des Buchmarktes in all seinen Sparten im internationalen Vergleich differenziert und durchaus disparat ausnehmen, nicht zuletzt in der nur scheinbaren Konkurrenz zu den elektronischen Medien. Hier lässt sich vor allem eine zunehmende Konvergenz der Medien beobachten, eine Art interaktives Mediennetzwerk, das inhaltlich aufeinander verweist: Hörbücher, Literaturverfilmungen oder Internetforen zu Bucherscheinungen sind letztlich alle mediale Äußerungen, die wiederum auf das Medium Literatur zurückverweisen und es zugleich im medialen Sinne erweitern. Im Bereich der Bildung hingegen scheint fest zu stehen, dass durch die elektronischen Medien, auf die seit der Allgemeinwerdung des Internets zunehmend als ein zentrales Bildungsmedium der Zukunft gesetzt wird, keineswegs per se die Verbreitung von Wissen und Bildung erleichtert wird. Vielmehr geschieht dies nur gemeinsam mit den Printmedien¹⁵⁴ – Bücherwissen und der lexikalische Umgang damit wird also auch in Zukunft anscheinend eine wesentliche Rolle bei der Bildung haben, jedoch offensichtlich im Verbund mit anderen Medien. Diese faktische Entwicklung unterstreicht erneut, dass eine Analyse der aktuellen Rezeption von Literatur, will sie deren Zustand adäquat beschreiben, nicht isoliert von deren Einbettung und ihren Status innerhalb der Gesamtmedien- und Kulturlandschaft stattfinden kann, und dass der aktuelle Status von Literatur sich also durch den Vergleich, die Abgrenzung oder den Verbund mit anderen Medien definiert.

Der Zustand der Literatur muss angesichts dieser Einbettung in ein System von mehreren konvergenten Medien auch mit Blick auf das generelle kulturelle

¹⁵⁴ „Es ist nachgewiesen, dass es die Gewohnheitsleser sind, die den größten Nutzen aus dem explodierenden Medienangebot ziehen. Kinder, so eine jüngere Studie der Bertelsmann Stiftung zur Lesesozialisation, die am meisten Zeit mit Lesen verbringen, sind auch die häufigsten Mediennutzer überhaupt. Sie bringen insgesamt mehr Zeit mit Medien zu. Die berühmte Frage „Fernsehen oder Lesen?“ ist längst abgelöst von der Frage „Fernsehen und Lesen oder Nur-Fernsehen?“. WÖSSNER, Frank, Lesen gegen Konkurrenz. Ein Leitmedium der Kultur steht an einem Wendepunkt, SZ 11-10-1993, S.13

Verhalten der Bevölkerung gesehen werden, und hier im speziellen dem Umgang mit der Kulturtechnik des Lesens. Gerade hier kann es zu ersten Anzeichen einer Rezeptionsänderung bis hin zu massiven Wertewandeln kommen, die eine zeitgemäße Literaturforschung beachten sollte. Als fokussierendes Beispiel dafür sei die Aussage eines 14-jährigen deutschen Gymnasiasten zitiert, der hinsichtlich der Kulturtechnik Lesen äußerte:

„Lesen muss der Mensch erst lernen, Fernsehen ist eine angeborene Fähigkeit. Also ist Fernsehen viel natürlicher als das umständliche Lesen.“¹⁵⁵

Lesen erscheint vielen Menschen heutzutage in der Tat als eine anstrengende Kulturtechnik, wohingegen die vorwiegend passive Rezeption des Fernsehens als entspannend empfunden wird. Daher erscheint das Fernsehen mittlerweile als das klassische flächendeckende Entspannungsmedium, die Literatur hingegen geradezu als Arbeit. Was früher das gute Buch zum Feierabend war, ist heutzutage das Fernsehprogramm geworden, das zunehmend unselektiver rezipiert wird und dessen kognitive Nachwirkung durchaus amorph erscheint.¹⁵⁶ Nach wie vor stellt die Buch- und Lesekultur ein grundlegender Gradmesser für den Zustand vieler Gesellschaften dar. Wenn Zeitungen, logischerweise als Printmedien selbst vom Thema betroffen, über Studien berichten, die das Kulturverhalten Jugendlicher zum Thema haben, ist oft die Stellung des Buches als Kulturmedium hervorhebenswert oder gar entscheidend, ein diesbezüglicher Interessenverlust wird hierbei nicht selten als Alarmmeldung dargestellt.¹⁵⁷ Auch

¹⁵⁵ Ein 14-jähriger Gymnasiast in der Ausgabe der von der deutschen Lehrergewerkschaft GEW (Gewerkschaft für Erziehung und Wissenschaft) herausgegebene Zeitschrift „Neue deutsche Schule“ Mai 1993, zitiert nach Rheinische Post, 8-5-1993.

¹⁵⁶ Zu einer nüchtern-ernüchterten Einschätzung gegenüber dem Stellenwert des geschriebenen Wortes, das traditionell als der Schlüssel für das Verständnis geistiger wie gesellschaftlicher Prozesse galt, im Verhältnis zum TV-Konsum gelangt Evelyn ROLL, wenn sie angesichts der aktuellen politischen Prozesse und Veränderungen im Deutschland des Jahres 2004 in ihrem Seite-Drei-Artikel konstatiert: „Nur fünf Prozent der Menschen in Deutschland lesen Süddeutsche, FAZ, Rundschau, Welt, Spiegel oder wenigstens Focus. Nur diesen fünf Prozent kann man profundes politisches Wissen unterstellen. Die anderen 95 Prozent lesen gar nicht oder ‚Bild‘ und Ähnliches. Aber sie nutzen achteinhalb Stunden täglich Medien. Achteinhalb Stunden! Medienwissenschaftler haben Fernsehzuschauer im Anschluss an Nachrichtensendungen zu den Inhalten befragt: Die Leute können sich zu 70 Prozent an nichts oder fast nichts erinnern.“ „Die Zauberlehrlinge am Krankenbett. Vielleicht gelingt es uns ja sogar, den Schmerz gerecht zu verteilen – warum die Abkehr vom Populismus der Anfang der Heilung sein könnte“, SZ 18-9-2004, S.3.

¹⁵⁷ So kam es vielen Pressemedien bei den Ergebnissen der zweiten Ravensburger Jugend-Medienstudie im Jahre 2004 (Studie der Pädagogischen Hochschule (PH) Ludwigsburg im Auftrag der gemeinnützigen Stiftung Ravensburger Verlag), die neben der Erforschung der Mediennutzung von Jugendlichen die Entwicklung von pädagogischen und bildungsrelevanten Handlungsstrategien für Eltern, Lehrer und Erzieher initiieren und fördern will, vorrangig auf die Stellung des Buches an. Bei den vom Forscherteam der PH Ludwigsburg befragten 1500 Haupt-, Real- und Gymnasiums-SchülerInnen zwischen 12 und 16 Jahren ergaben sich diesbezüglich extreme geschlechts- und schulartige Unterschiede. So landete das Buch bei Hauptschülern unter den zehn wichtigsten Medien bei den Mädchen auf Platz neun (3,6%) und bei den Jungen gar auf dem letzten Platz (0,5%). Im Gymnasium hingegen wird das Buch von Jungen im hinteren Mittelfeld eingeordnet, bei den

wenn relevante Untersuchungen in jüngster Vergangenheit bezüglich der Leseneigung in Deutschland mit durchaus widersprüchlichen Ergebnissen aufwarten konnten, ließen sich doch bestimmte Tendenzen festmachen. Tatsächlich lesen nach den Ergebnissen diverser Studien vor allem Kinder und Jugendliche in den letzten Jahren immer weniger.¹⁵⁸

Um real einschätzen zu können, wie es um die tatsächliche Nutzung des Buches als Alltagskulturmedium steht, ist der Blick auf diverse statistische Untersuchungen der jüngsten Zeit stets hilfreicher als idealistische bildungsbürgerliche Wunschträume.

Bei der Untersuchung der monatlichen Konsumausgaben einer deutschen Durchschnittsfamilie bekam die Sparte ‚Freizeit, Unterhaltung, Kultur‘ immerhin einen respektablen vierten Platz (von elf).¹⁵⁹ Zwar zeigt sich, dass diese drei Faktoren, die wir in dieser Arbeit zunehmend als interaktives Kultur-Netzwerk begreifen, immer noch ein enormer Wirtschaftsfaktor sind, schlüsselt man diese Sparten jedoch differenzierter auf, sieht es schon anders aus für das

Mädchen jedoch nimmt es mit 22,8% den zweiten Rang nach aktueller Musik ein. Die Führungspositionen bei der Mediennutzung haben allgemein Computer-Spiele und aktuelle Musik inne. Vgl. Marci-Boehncke, Gudrun / Rath, Matthias: „Mediennutzung von Jugendlichen – Konsequenzen für Lehrpläne und Unterricht – Qualifizierungsnotwendigkeiten für die Lehrkräfte. Ergebnisse aus der Zweiten Ravensburger Jugend-Medienstudie 2004“. Vgl.

http://medien.bildung.hessen.de/projekte/medien_schulverbund/Tagung_der_Schulverbunds-KoordinatorInnen_am_25.11.2004_sowie_www.ph-ludwigsburg.de

¹⁵⁸ Vgl. z.B. die letzte Lesestudie der ‚Stiftung Lesen‘ von 2000 (davor 1992). Sie ist in Zusammenarbeit mit dem Börsenverein des Deutschen Buchhandels, dem Bundesministerium für Bildung und Forschung, dem SPIEGEL-Verlag, der Stiftung Pressehaus NRZ, der Stiftung Presse-Grosso und der Zeitungs Marketing Gesellschaft durchgeführt worden. Die Datenerhebung erfolgte zum einen mittels persönlichen Befragungen von 2.530 deutschsprachigen Personen im Alter ab 14 Jahren (im Frühjahr 2000) und zum anderen mittels 120 qualitativen Leitfadeninterviews (im Sommer 2000) in acht ausgewählten Städten. Mit der eigentlichen Durchführung wurde das IFAK-Institut beauftragt. Vgl. hierzu SCHRÖDER, Andreas: „eBooks und Bücher. Empirische Untersuchungen zum Leseverhalten“, Saarbrücken 2006, Kapitel 3.4

<http://www.diplom.andreasschroeder.net/index.php?t=34>

41% der 12-15jährigen gaben laut der Studie 2000 an, überhaupt keine Bücher mehr zu lesen. Die Stiftung sah die allgemeine Fähigkeit zu lesen, zu schreiben und Texte zu verstehen bedroht und forderte ein zeitgemäßes Lesemarketing in Kindergärten und Schulen.

Nach der 14. Shellstudie hingegen ergab sich bei der Frage nach der häufigsten Freizeitbeschäftigung bei Jugendlichen im Alter von 12 bis 25 Jahren im Laufe einer Woche folgendes Bild: „Bücher lesen“ 32% weiblich, 18% männlich (von 100%). Im Vergleich dazu „Fernsehen“ 55% weiblich, 62% männlich, und Computerspiele 8% weiblich und 33% männlich. Auffallend hier die klare Schere nach Geschlecht bzw. nahezu proportionale Umkehrung beim direkten Vergleich von Bücherlesen und Computerspielen. Ansonsten bietet die Shellstudie keine Überraschungen: Gymnasiasten und Studierende, Jugendliche aus der Oberschicht generell, lesen häufiger als andere Jugendgruppen (32% von 100%). „Jugend 2002“, 14. Shell Jugendstudie, FfM 2002, S.78

¹⁵⁹ Demnach werden von einem durchschnittlichen Familienmonatsgehalt von rund 1950 Euro 225 Euro für diese Posten ausgegeben, hinter Miete und Heizen / 615 Euro, Nahrungsmittel, Getränke, Tabak / 273 Euro und Verkehr / 269 Euro. Dahinter kommen Möbel, Hausstand / 146 Euro, Bekleidung, Schuhe / 106 €, Hotels, Restaurants 106 €, Gesundheit 74 €, Telefon, Post 51 €, Bildung 10 € und Sonstige 78 €. „Wohin das Haushaltsgeld geht“, Statistisches Bundesamt 2001, Westfälische Rundschau, dpa, 25-9-03.

Buch, das im Jahresetat der Bevölkerung einen eher marginalen Status innehat¹⁶⁰. Nun mag es Argumente geben, dass Bücher in der Regel proportional zu anderen Kulturprodukten sowieso zu teuer seien¹⁶¹ und die Rezeption von ihnen nicht mit ihrem Konsum zu vergleichen sei, schließlich gebe es auch Büchereien, deren Ausleihe nach wie vor konstant angenommen und genutzt werde. Das Gegenargument dazu ist, dass ein Buch, das käuflich erworben wird, auch ein Indiz dafür darstellt, welchen Status die Literatur in einer Gesellschaft innehat und wie ein Buch als ein ganz selbstverständliches Konsumgut in der Bevölkerung angenommen wird. Die Statistik der Konsumgüter gibt dem Buch hier nur mehr den Status einer Marginalie. Eine Untersuchung der ‚Stiftung Lesen‘ aus dem Jahr 1992 zum Buchkonsum und tatsächlichen Leseverhalten in Deutschland aus der gerade erst beginnenden Multimediazeit hingegen kommt zu einem differenzierterem und nahezu optimistischem Bild des Literaturkonsums, der zwar zu dieser Zeit nicht überproportional stattfindet, der Literatur aber zumindest einen akzeptablen flächendeckenden gesellschaftlichen Status gab¹⁶². Wenige Jahre später jedoch zeigt ein differenzierter Blick auf das

¹⁶⁰ Laut einer Studie des Deutschen Einzelhandels (HDE) gab ein Durchschnittshaushalt mit 4 Personen und mittlerem Einkommen in Westdeutschland 1996 nur 29,57 Mark für Bücher aus. In den neuen Bundesländern waren es sogar nur 24,19 Mark. Nur 52 % der Verbraucher hatten laut der Studie in den vergangenen zwölf Monaten überhaupt ein Buch gekauft. 42 % davon erstanden mehr als zwei Titel. Quelle: HDE-Studie 1997, Westfälische Rundschau 17-11-1997, S. 16

¹⁶¹ In Deutschland ein häufiger Vorwurf, auch bezüglich der Buchpreisbindung.

¹⁶² Eine Untersuchung der ‚Stiftung Lesen‘ ergab im Jahre 1992, dass 86 % der deutschen Bevölkerung Bücher erwarben. Demnach wurden Bücher in Deutschland vor allem von Jüngeren und Höhergebildeten gekauft. Von den bücherlesenden Deutschen lesen 38 % bis zu fünf Bücher im Jahr, 26 % lesen sechs bis zehn Bücher, weitere 18 % lesen elf bis zwanzig Exemplare und gut 10 % sogar 21 bis 50 Bücher, ergab die Studie. Dabei zeigte sich, dass jeder zweite Bundesbürger die Bücher wirklich gänzlich lese, der Rest beschränke sich darauf, das Buch anzulesen. Vgl.: „Die Buchhändler profitieren zu Weihnachten von der Wirtschaftskrise“, in: FAZ, 18-12-93. Bei einer statistischen Betrachtung des Leseverhaltens ist logischerweise stets auf die Verhältnismäßigkeit der Parameter zu achten: so sagt der Besitz und der Kauf-Konsum von Büchern nicht unbedingt etwas über das tatsächliche Leseverhalten aus. Nicht wenige Buch-Konsumenten lesen das Buch nur an oder geben sich damit zufrieden, es zu besitzen. Eine statistische Untersuchung in den Niederlanden aus dem Jahre 2005 z.B. wäre geeignet, die Nation als Buch-Wunderland darzustellen. Die SZ fasste bezüglich einer Studie, welche die CPNB (Stichting Collective Propaganda voor het Nederlandse Boek, eine gemeinnützige Stiftung zur Förderung des Buches) in diesem Jahr veröffentlichte, deren Ergebnisse so zusammen: „Noch nie wurden so viele Bücher gekauft, 2005 in niederländischen und flämischen Buchhandlungen immerhin 34 Millionen. Eine 2005 von der CPNB publizierte Studie weist aus, dass zwei von drei Niederländern mindestens ein Mal pro Woche ein Buch zur Hand nehmen, meistens einen Roman, an zweiter Stelle ein Wörterbuch, an dritter ein Kochbuch. 89 Prozent glauben, das Buch sei durch kein anderes Medium zu ersetzen, 47 Prozent haben stets ein Buch (nicht die Bibel) auf dem Nachttisch, 67 Prozent lesen vor allem in den Ferien. Immerhin 45 Prozent meinen, dass ein Buch in ihrem Leben eine wichtige Rolle gespielt habe, und 57 Prozent hätten gern mehr Zeit fürs Buch.“ Doch so beeindruckend die Lesepublikumsaussagen und die Auflagenzahlen in Relation zur Größe des Marktes sind, so die SZ weiter, so wenig können sie darüber hinwegtäuschen, dass das niederländische Buchgewerbe in einer Krise stecke: „Zu viele Titel, zu hohe Vorauszahlungen für austauschbare Massenware, zu schnelle Zweitverwertung in Ausgaben zum halben Preis, hohe Remissionsraten und schwierige Zeiten für den unabhängigen Buchhändler, der immer noch der beste Garant für ein vielschichtiges Titelangebot und kenntnisreiche Beratung ist.“ Zitate aus BUCHWALD, Christoph: „Das Buch als Bahnticket“, SZ 5-5-2006, S.16. Die von Buchwald geschilderten auf den ersten Blick beeindruckenden Daten, die auf ein großes buch-affines Lesepublikum hinweisen, sind nicht in Relation zum kulturellen Gesamtverhalten der Bevölkerung

Medien- und Freizeitverhalten der Gesamtbevölkerung ein ganz anderes Bild zum Status der Buchkultur. Literatur führt hier nahezu ein Schattendasein¹⁶³, sie ist nur mehr eine Kulturform neben anderen, und vor allem die Formen der Pop- und Freizeitkultur erfahren hier ausnahmslos hohe Akzeptanzwerte.

Gerade letztere Kultursysteme sind mittlerweile prägender und wichtiger für ein jugendliches Publikum geworden als die Buch- und Lesekultur, und dies folgt einem allgemein-gesellschaftlichem Trend. Die Literatur, so scheint es, hat im Verlauf der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts, trotz diverser optischer Schlüsselreize¹⁶⁴, einen immer marginalisierteren Status in der Gesellschaft bekommen. Vieles weist darauf hin, dass das System der Literatur es zunehmend schwerer hat, im Kulturverhalten der Gesamtbevölkerung einen angesehen und stabilen Platz zu erlangen. Zusätzliche Faktoren weisen darauf hin, dass sich dieses System in Sachen der kommerziellen Distribution zum Teil auch noch in Bereichen hochkultureller Elaboriertheit bewegt, die kaum geeignet sind, marketingtechnisch einen Schritt auf die möglichen Literatur-Konsumenten zuzugehen.¹⁶⁵ Hinzu kommt, dass viele Leser meist gar nicht an

gesetzt. Hierbei würde das kulturelle Medium Buch wie in den meisten statistischen Erhebungen einen im Vergleich zu den Kernmedien TV, Internet oder Computerspiel eher marginalen Status hinsichtlich der Häufigkeit der Nutzung bekommen. Buchbesitz ist nicht eben nicht gleichzusetzen mit Buchnutzung. Zudem sind die Aussagen über die aktuelle Krisenhaftigkeit des Buchgewerbes prinzipiell auf die Buchökonomie anderer, vor allem europäischer Länder, übertragbar. Festzuhalten bleibt letztlich, dass eine statistisch erhobene vorgebliche Affirmation für Bücher in der Bevölkerung noch kein schlagkräftiges Indiz weder für ein Ansteigen des tatsächlichen Leseverhaltens sowie eine anhaltende Prosperität des Buchmarktes bedeutet.

¹⁶³ Eine statistische Umfrage nach Mediennutzung und Freizeitverhalten der Gesamtbevölkerung Deutschlands 1997 ergab im prozentualen Anteil beim Verhalten „Bücher lesen“ nur 20,8 %. Vergleichswerte: Fernsehen 92,8 %, Radio hören 83,5 %, Zeitungen lesen 82,4 %, Zeitschriften und Illustrierte lesen 46,8 %, Schlager/Evergreens hören 33,3 %, Popmusik hören 31,5 %, Volksmusik hören 26,1 %, Rockmusik hören 23,8 %. Das Verhalten Theater/Konzert erzielte nur mehr 0,3 %. Vgl. Informationen zur politischen Bildung 260 MASSEN MEDIEN, 3. Quartal, Bonn 1998, S.4.

¹⁶⁴ Dies meint medial sichtbare Literaturphänomene, die aber proportional in keinem Verhältnis zum tatsächlichen Lese- und Kulturverhalten der Bevölkerung stehen. Beispiele für die literarischen Schlüsselreize des ausgehenden 20. Jahrhunderts sind die Harry-Potter-Reihe, die steigende Anzahl sogenannter Frauen-Literatur oder, speziell auf den Diskurs in Deutschland, das Phänomen der so genannten Pop-Literatur.

¹⁶⁵ Die Dissertation der Bochumer Sprachforscherin Sabine Steinkopf untersuchte 1994 zu diesem Komplex 700 Werbeprospekte kleiner wie großer deutscher Buchverlage und kam zu dem Fazit, dass die Verlage mit viel zu elaborierten Texten für ihre Produkte werben würden. Viele Herausgeber von Bücherkatalogen setzen darin bewusst keine übliche Werbesprache ein und erreichen deswegen solche Adressaten nicht, die Büchern gleichgültig oder ablehnend gegenüberstehen, so eine ihrer Ergebnisse. Offensichtlich besitzt das Buch in Verlegerkreisen häufig auch noch jenen auratischen Status, von dem man jeglichen Produktcharakter fernhalten möchte. Steinkopf attestiert einer derartigen Buchwerbung, sie animiere nicht etwa breitere Bevölkerungskreise zum Lesen, sondern schrecke eher davon ab. Dr. Josef KÖNIG von der Pressestelle der Ruhr-Universität-Bochum charakterisiert unter dem Titel „Werbung für Bücher – Nur für Eingeweihte?“ wesentliche Ergebnisse der Arbeit:

Werbefrischen vor allem für Wissenschaftsliteratur oder Klassiker unterscheiden sich gewaltig gegenüber Prospekten für herkömmliche Produkte, die mit eindeutigen und positiven Aussagen den Konsumenten ansprechen. Die Sprache in Buchprospekten ist geprägt von komplexem Satzbau, gehäuften Fremdwörtergebrauch und rhetorischen Fragen. Auch Anspielungen auf andere Bücher, Autoren, oder Kultur

‚literarischer‘ oder auch belletristischer Literatur, sondern vor allem an Sachbüchern interessiert sind.¹⁶⁶ Im Buchmarketing geht der Trend bei der Masse der Leser schon lange nicht mehr zur belletristischen und schon gar nicht zur Kunstliteratur, sondern zur Info-Literatur. Von daher ist es verständlich, dass große und publikumsträchtige belletristische Verkaufserfolge wie die ‚Harry-Potter‘-Reihe¹⁶⁷ mittlerweile generell als Erfolg bzw. Landgewinnung für die literarische Lesekultur überhaupt gefeiert werden. Fernab von jeglicher ästhetischer und inhaltlicher Diskussion sollte angesichts des zeitgemäßen gesellschaftlichen Status von Literatur und dem aktuellen Zustand der Lesekultur überhaupt die These aufgestellt werden, dass alles, was die Leute zum Lesen bringt, zunächst einmal gut für die Schrift- und Lesekultur ist. Ob dies darüber hinaus ‚gut‘ für das System der Literatur ist, sollte für eine kulturwissenschaftliche Diskussion, erst recht auch für eine ästhetische Wissenschaft, marginal bis uninteressant sein, da sich die ästhetischen Wissenschaften von jeglichen qualitativen Geschmacksurteilen und den notorischen ästhetischen Wertungsurteilen der Vergangenheit befreien sollten.

allgemein erschweren das Textverständnis. Anders werben die Verlage für Publikumsrenner und für Taschenbücher: Wie bei herkömmlicher Werbesprache preisen sie die Bücher im Telegrammstil und mit emotionaler Sprache an. Grundsätzlich ein markanter Zug der Buchwerbung ist die metaphorische Ausdrucksweise. Bildhafte Vergleiche werden zwar auch bei gewöhnlicher Produktwerbung eingesetzt, sind aber dort viel seltener und beschränken sich meist auf Schmuckmetaphern. Bei Buchwerbung häufen sich Metaphern auch aus den Bereichen Küche, Jagd oder Krieg. Besonders erstaunliches Ergebnis der Dissertation ist, dass selbst Werbung für Kinder- und Jugendliteratur wegen kompliziertem Satzbau und vermeidbaren Fremdwörtern schwer verständlich ist. „Mit günstigen Preisen versucht kaum ein Prospekt die Interessenten zu locken. Zum Kauf eines bestimmten Buches wird abhängig vom Genre geworben: Bei wissenschaftlicher Literatur soll der Hinweis auf den aktuellen Forschungsstand und auf das internationale Renommee des Verfassers den Konsumenten reizen, während für Weltliteratur und Klassiker mit dem Kunstcharakter des Werkes und literaturwissenschaftlichen Fachbegriffen geworben wird. Der gewöhnlichen Werbesprache nähern sich Buchprospekte nur bei der Vorstellung von Belletristik. Vor allem Werbung für Taschenbücher motiviert mit Signalwörtern, die die Emotionen des Lesers ansprechen sollen.“ Vgl. STEINKOPF, Sabine: „Buchwerbung in Prospekten“, Bochum 1994.

¹⁶⁶ Nur ein Beispiel: Eine repräsentative Analyse der Stadtbücherei Düsseldorf, die bereits Anfang der 90er Jahre mit Marketing-Strategien und elektronischen Research-Methoden auf die Wünsche ihrer Besucher reagierte, kam zu dem Ergebnis, dass über 80 % aller Kunden der Düsseldorfer Zentralbibliothek am Bertha-von-Suttner-Platz längst keine Literatur mehr wollten, sondern vor allem politisch und kulturelle Information, Sachbücher, Fachzeitschriften und Lexika bevorzugen würden. Die Ausleihe von belletristischer Literatur verlagerte sich, so die Studie, eher in die Stadtteilbibliotheken, die auch ein kultureller Treffpunkt seien. Quelle: Ute RASCH: „Bibliothek: Informiert sein ist alles“, in: NRZ, 13-11-1992. Schon 1993 stellte WÖSSNER fest: „Gemessen an Umsatzanteilen sind das Sachbuch und die Fachinformation im Aufwind. Bedenklich ist, dass das Lesen von Belletristik auf dem Rückzug ist. Der Umsatzanteil der erzählenden Literatur ist seit 1985 um 3 Prozentpunkte gesunken.“ WÖSSNER, Frank, Lesen gegen Konkurrenz. Ein Leitmedium der Kultur steht an einem Wendepunkt, SZ 11-10-1993, S.13.

¹⁶⁷ Als bekannt wurde, dass im Juli 2007 der siebente und letzte Teil der Erfolgsreihe der britischen Autorin J.K. Rowlings erscheinen sollte, verbuchte der britische Buchhändlerkonzern ‚Barnes & Noble‘ den absoluten Rekord für Vorbestellungen. Etwa 100 Tage vor Erscheinen lagen dem Konzern mehr als eine halbe Million Bestellungen vor, mehr als 80 000 deutsche ‚Harry Potter‘-Fans hatten die englische Ausgabe laut SZ vom 30-3-07 bereits beim Internet-Buchhändler amazon.de geordert und damit die Vorbestellungen vom Februar verdoppelt.

Im konzentrierten Blick auf empirisches Datenmaterial geht es nicht darum, Statistiken für vergängliche Kulturtrends hinterher zu jagen, sondern diese als nüchterne Grundlagen für eine Betrachtung zum aktuellen Zustand des Systems Literatur zu beachten, um eine weiterreichende Transformation der Kulturtechnik Lesen und Literatur zu betrachten. Der Zustand Ende des Jahres 2003 sah in Deutschland beispielsweise so aus, dass der Buchhandel nach drei Jahren mit sinkenden Umsatzzahlen sehnsüchtig auf den neuen (sechsten) Harry Potter-Band wartete, der im Jahr 2003 bislang gleich zwei ungleich kräftige Umsatzschübe anstieß, der klassische und oft bereits totgesagte Sortimentsbuchhandel immer noch etwas über die Hälfte des Umsatzes ausmachte, der Online-Buchversand stetig, aber auch langsamer wuchs, wobei die generelle Konsumschwäche der Käufer und nicht eine allgemeine Leseunlust oder –krise für die schwächelnden Absatzzahlen verantwortlich gemacht wurden.¹⁶⁸ Gleichsam ist eine zunehmende Verdrängung der Einzelanbieter im Buchhandel durch die Filialisten zu vermerken, wie die SZ im Juli 2007 meldete: während die Konzentration auf dem Buchmarkt immer stärker und intensiver zunimmt und vor allem die Filialisten und Großbetriebe davon profitieren und Marktmacht gewinnen, geraten die kleinen und mittleren unabhängigen Sortimenter in Bedrängnis und kämpfen teilweise ums Überleben.¹⁶⁹

¹⁶⁸ „Denn nach Schätzungen des Börsenvereins ging der Umsatz der Buchbranche 2003 um 1,7% auf 9,07 Milliarden Euro zurück. Das Minus fiel damit etwas geringer aus als 2002, als die Erlöse um zwei Prozent sanken. ... Unter den einzelnen Absatzkanälen war wie im Vorjahr der Versandbuchhandel der Gewinner. Er konnte seine Umsätze um 1,5% auf 852 Millionen Euro erhöhen und kommt nun auf einen Marktanteil von 9,4%. Seinen Teil steuerte dazu der Online-Buchversand bei, der nach Schätzungen des Börsenvereins um ein Zehntel auf 350 bis 400 Millionen Euro zulegen konnte. Das Geschäft mit Büchern im Internet scheint inzwischen aber von einem gebremsten Wachstumstempo geprägt zu sein. Als Grund dafür nennt Schormann (Vorsteher des Börsenvereins, d.A.), dass wohl nur eine begrenzte Zahl von Kunden bereit sei, generell im Versand zu kaufen. Größter Absatzkanal blieb erwartungsgemäß mit einem Umsatzanteil von 56,5% der klassische Sortimentsbuchhandel. Er zählte 2003 gut 5,1 Milliarden Euro in seinen Kassen. Das waren 2,5% weniger als in der Vorperiode. Einer Schnellumfrage des Börsenvereins zufolge kamen die Buchverlage im vorigen Jahr mit einem Umsatzminus von 1,1% davon. Verantwortlich dafür sei aber weniger der Buchmarkt gewesen. Vielmehr seien größere Schwankungen bei den Anzeigenerlösen registriert worden, die um 9,45 schrumpften. Dieser Rückgang hatte zwar Kostensenkungen in den Verlagen zur Folge, wirkte sich aber nicht auf die Titelproduktion aus. Die Zahl der Erstauflagen nahm 2003 um 2,7% auf 61538 Titel zu, nachdem sie im Jahr zuvor leicht gefallen war. Unter den einzelnen Sachgruppen konnte die Belletristik ihren Anteil an den Erstauflagen von 13,9 auf 15,1% steigern, womit sie mit Abstand die stärkste Sparte blieb. Auch das Segment Kinder- und Jugendbuch verzeichnete einen positiven Trend und kam auf einen Anteil von 7,9%. Zu den Gewinnern bei den Neuerscheinungen zählten zudem Wirtschaftstitel: Sie stellten im vergangenen Jahr immerhin sechs Prozent der Erstproduktionen nach 4,9 Prozent in 2002.“ So die ökonomische Bilanz des Jahres 2003 in Deutschland. SCHWARZ, Harald: „Warten auf den neuen Harry Potter. Konsumschwäche dämpft Leseleidenschaft. Nach drei Jahren mit sinkenden Umsätzen rechnet die Buchbranche mit langsamer Erholung. Online-Versand wächst langsamer“, SZ 9-7-2004, S.18.

¹⁶⁹ SCHWARZ, Harald: „Filialisten verdrängen Einzelanbieter – Buchhändler verdienen nichts mehr. Branche macht unter dem Strich Verlust / Konzentration erhöht wirtschaftlichen Druck“, SZ 13-7-2007, S.17.

Generell gibt diese Zwischenbilanz keinen Anlass für Optimismus in Richtung einer starken Buch- und Lesekultur. In den USA wurden beispielsweise Anfang des neuen Jahrtausends derart dramatische Einbrüche hinsichtlich des Leseverhaltens ausgemacht, da

„eine der umfassendsten Studien, die je zum Konsum von Kultur durchgeführt wurde, einen drastischen Verfall der amerikanischen Lesekultur ans Licht gebracht“¹⁷⁰

hat. Der hier aufgezeigte Rückgang ist in der Tat im historischen Vergleich proportional so bemerkenswert und eminent, dass er in dieser Gesellschaft in der Tat auf eine Transformation im System der Kultur hinzuweisen scheint: eindeutig weg vom geschriebenen Wort und der Literatur als das bedeutendste kulturelle Leitmedium, hin zu elektronischen Bildmedien.

Die Indizien für eine zunehmende Marginalisierung der Literatur und ihr Bedeutungsverlust sind hinsichtlich der Tatsachen zu finden, dass global gesehen zum einen die elektronischen Bildmedien generell die kulturellen Leitmedien geworden sind, zum anderen jedoch auch ein langfristig andauernder ökonomischer Wandel zu konstatieren ist, der die Literatur als klassischen Bildungshintergrund für die so genannten Eliten zunehmend dezentralisiert und marginalisiert.

¹⁷⁰ „Im Rahmen der Studie „Lesen in Gefahr“ wurden insgesamt 17135 Amerikaner aus allen Gesellschaftsschichten und ethnischen Gruppen befragt, ob sie innerhalb der vergangenen zwölf Monate in ihrer Freizeit Romane, Kurzgeschichten, Gedichte oder Dramen gelesen hätten. Die Ergebnisse wurden mit Daten aus den Jahren 1982 und 1992 verglichen. Die Umfrage, die sich auf Daten des „Census Bureau“ aus dem Jahr 2002 stützt und deren Ergebnisse jetzt von der Behörde „National Endowment for the Arts“ bekannt gegeben wurden, zeigt, dass weniger als die Hälfte der Amerikaner über achtzehn Jahren Belletristik liest, und dass das Tempo, mit dem die Leserschaft abnimmt, immer größer wird. Das, so der Vorsitzende der Behörde, sei ein Ausmaß des Rückgangs, „das niemand für möglich gehalten hätte“. Die Studie zeigt einen Rückgang innerhalb aller ethnischen Bildungsniveaus. Nur 56,6% der Befragten lasen im vergangenen Jahr überhaupt ein Buch, welcher Art auch immer. Zehn Jahre zuvor waren es noch 60,9%. Die Zahl der Literaturleser schrumpfte gar von 56,9% (1982) auf 54% (1992) auf gegenwärtig 46,7%. Dem Verlust von fünf Prozent zwischen 1982 und 1992 steht damit ein Verlust von vierzehn Prozent zwischen 1992 und 2002 entgegen. Die deutlichsten Rückgänge sind bei den jungen Lesern zu verzeichnen. 1982 lasen noch 59,8% der Achtzehn- bis Vierundzwanzigjährigen Literatur, 2002 waren es nur noch 42,8%. In der Altersgruppe der zwischen Fünfundzwanzig- und Fünfunddreißigjährigen sank der Anteil von 62,1 auf 47,7 von Hundert. Die einzige Buchsparte, in der sich 2003 die Verkaufszahlen gegenüber dem Vorjahr steigerten, waren übrigens religiöse Texte mit nicht weniger als 36,8%. Verantwortlich für den Rückgang des Lesens wird vor allem die zunehmende Nutzung elektronischer Medien gemacht, ebenso die unangefochtene Vorherrschaft des Fernsehens in der Mediennutzung. Auch die Schulen sind in der Kritik: zu wenig werde dafür getan, dass junge Amerikaner Gefallen am Lesen fänden. Doch auch abgesehen von medialen und pädagogischen Erklärungen bleibt die Frage, was Literatur den Amerikanern heute noch bedeutet. Ungeachtet der Tatsache, dass die amerikanische Elite zumeist umfassend gebildet ist, gilt, dass Amerikaner auch dann großen Erfolg haben können, wenn sie keine Ahnung davon haben, wer Caliban oder Stephen Dedalus ist. Das ist das eine. Das andere sind Statistiken wie jene, die besagt, dass 43% der Literaturleser unentgeltliche Gemeindefreiwörter leisten, von hundert Nichtlesern jedoch nur siebzehn.“ WIEGANDT, Kai Martin: „Knapp die Hälfte. Erfolg geht auch ohne Buch: Die Amerikaner lassen das Lesen sein.“, SZ 9-7-2004, S.14.

Für die so genannten Eliten in vielen kapitalistischen Ländern spielt die klassische literarische Bildung keine Rolle mehr, von daher wird das Paradigma der Literatur als einer Bildungs- und Initiationskultur zunehmend geschwächt. Hinzu kommt, dass für viele der westlichen kapitalistischen Industrie- und Dienstleistungsgesellschaften langfristig ein sinkender Lebensstandard prognostiziert wird. Viele Bereiche der ehemals in diesen Gesellschaften starken und traditionellen Ökonomien, welche nach dem zweiten Weltkrieg in großem Masse zu einer wirtschaftlichen Prosperität beitrugen, werden aktuell ausgelagert und globalisiert. Im Zuge dieser wirtschaftlichen Engführung und Konkurrenzsituation geht es bei der Rekrutierung der Arbeit innerhalb der gesamtgesellschaftlichen Verteilung innerhalb der Ökonomie und der Einbringung des Grundeinkommens zunehmend weniger um klassische kulturelle Werte als vielmehr um Schlüsselqualifikationen, zu denen zwar noch Lesen und Schreiben gehört, aber nicht mehr die Rezeption eines literarischen Textes.

In vielen Gesellschaften des ehemaligen Sozialismus und Postkommunismus, die sich im Sinne eines globalen Hyperkapitalismus neu strukturieren und die den neuen Anforderungen nach einer zunehmend effizienter agierenden Produktion entgegenkommen – wie beispielsweise vielen ostasiatischen Schwellenländern –, spielt die klassische Bildung, wie wir sie aus Europa kennen, eine untergeordnete Rolle. Lesen ist dort zwar ebenfalls ein mehr oder weniger wichtiger Teil des gesellschaftlichen Alltags, aber keine unbedingte Schlüsselqualifikation, mittels der sich Eliten von Nicht-Eliten distinktionieren oder diese ausschließen. Kunst, die einen Bildungszweck hat – und in diesem Sinne auch Literatur – ist in dieser globalökonomischen neuen Weltordnung oftmals Luxus. Bei Kunst unter diesen neuen Verhältnissen geht es oft prioritär um Unterhaltung zwecks Rekreation im Sinne einer Kulturindustrie. Wer hat, so kehren wir zur anfänglichen Frage dieses Kapitels zurück, unter den harten Bedingungen einer globalisierten Weltökonomie noch die Zeit, die Muße und auch den Willen für Literatur?

Diese Frage ist ganz ernst gemeint und wird bei aktuellen Untersuchungen von Produktions- und Rezeptionsrahmen von Literatur nicht oft genug gestellt. Wer liest überhaupt noch – und warum?

Kompaktthesen:

Die Kultur des Lesens ist ohne Zweifel in vielen Gesellschaften nach wie vor ein aktiver und notwendiger Teil des gesellschaftlichen Lebens. Es wird viel gelesen, und Lesen ist selbstverständlicher Teil des sozialen Alltags und

Umgangs. Der Alltag ist voller Texte, und das schnelle, oft intuitiv-intellektuelle Verständnis von Gebrauchstexten ist Grundvoraussetzung für ein sicheres und angemessenes Verhalten in den meisten Gesellschaften dieser Welt. Das Lesen von zusammenhängenden Texten hingegen vollzieht sich für viele Menschen häufig nur noch im Lesen der Tagespresse. Der Status der Literatur als einer ästhetischen Form hingegen marginalisierte sich im kulturellen Verhalten der Gesamtbevölkerung vieler Gesellschaften zunehmend. In den Hochzeiten des Systems der Literatur galt die Literatur als intellektuelle und emotionale Initiation junger Menschen, nicht selten als ein Weiser für den Weg in die Welt. Die Populär- und Medienkultur, vermittelt insbesondere durch die elektronischen Bildmedien und das Internet, hat die Literatur als Initiation diesbezüglich schichtenübergreifend schon längst abgelöst.

5. Presse- und Bühnenkultur: Zur gegenwärtigen Transformation traditioneller textverbundener Kultursysteme

5.A. Der Einfluss von Medienfusionen und -konzentrationen auf die ästhetischen Parameter kultureller Systeme

Ein wichtiger Prozess, der die ästhetischen Parameter im Kulturbereich zunehmend beeinflusst, ist die Umstrukturierung der Medienlandschaft durch zunehmende Monopolisierung, Konzentrierung und Fusionierung.

Die Analysen und Betrachtungen zu diesem Komplex sind primär politik- und medienwissenschaftlicher Art, sie bilden jedoch für den generellen Prozess der kulturellen und ästhetischen Transformation einen wichtigen Hintergrund, den es zumindest in seinen Grundlagen zu beachten gilt.¹⁷¹

Medienkartelle mit internationaler Reichweite konzentrieren derzeit Presse- und Meinungsmonopole von Privatleuten in bislang ungewohnten Dimensionen und gehen bis in die Bereiche der Staatspolitik¹⁷². Gleichsam dürfen in diesem

¹⁷¹ Vgl. hierzu BALNAVES, Mark / DONALD, James / DONALD, Stephanie Hemelryk (Hrsg.): „Der Fischer Atlas Medien“, FfM 2001

¹⁷² Als eklatantes Beispiel für eine internationale Konzentration der klassischen Print-Pressemacht sei das Imperium des australischen – seit 1985 US-Staatsbürger – Medienmanagers Rupert Keith Murdoch genannt. „Murdoch kaufte mit Vorliebe angeschlagene Zeitungen, Verlust bringende Sender oder gleich komplette Medienunternehmen, denen das Wasser bis zum Halse reicht. Um Leser respektive Zuschauer zu gewinnen, drückt er dann erbarmungslos die Preise, und zwar so lange, bis seine Produkte wieder wettbewerbsfähig sind oder – besser noch – die Konkurrenz aufgibt. ... Heute gehören ihm in Amerika die Senderkette Fox samt Hollywood-Studio 20th Century Fox sowie Lokal- und Spartenkanäle. In Großbritannien kontrolliert Murdoch 40% der Presse, auch den TV-Markt dominiert er. Sein Medien-Imperium News Corporation, das fünftgrößte der Welt und mehr als 80 Milliarden \$ wert, reicht über China, Indien, Japan und Australien bis nach Südamerika. Dabei wird die Firma familiär geführt: zwei der fünf Kinder Murdochs bekleiden Schlüsselpositionen bei News Corp., ebenso seine dritte Ehefrau Wendy.“ WIRTH, Björn: „Kaufen und erdrücken“, Berliner Zeitung, 11-12-2001, S.6). Besonders Murdochs polarisierende und extrem selektiv verfahrenende Nachrichtensendung ‚Fox News‘ wird zunehmend kritisiert, z.B. in dem medienkritischen Dokumentarfilm ‚Outfoxed‘ des US-Regisseurs Robert Greenwald. Die SZ schreibt in einer Kritik zu ‚Outfoxed‘ hinsichtlich des medialen Machtmonopols von Murdoch: „Nun bedarf es im Fall Murdoch keiner Unterhaltung und Satire, um die akute Gefahr für Demokratie und Meinungsfreiheit zu vermitteln. Da reichen Zahlen. Zum Beispiel die Ausmaße von Murdochs Reichweite: Mit seinen weltweit neun Satelliten- und vierzig Fernsehsendern, seinen einhundert Kabelkanälen, 175 Zeitungen, vierzig Buchverlagen sowie seinem Hollywoodstudio 20th Century Fox erreicht er rein rechnerisch über viereinhalb Milliarden Zuschauer. Das sind drei Viertel der Weltbevölkerung.“ KREYE, Andrian, „Ausgefuchst. Der Dokumentarfilm ‚Outfoxed‘ analysiert Rupert Murdochs Medienimperium.“, SZ 7-8-2004, S.12. Murdochs Medienkonzern „News Corporation“ nimmt unter den größten Medienhäusern der Welt mit einem Jahresumsatz von umgerechnet 20 Milliarden Euro derzeit den vierten Platz ein. Wie sehr der als

Zusammenhang die Staaten nicht unerwähnt bleiben, in denen es immer noch Zensur und staatlich angeordnete Pressekonzentration gibt. Wenn auch nicht alle Staaten, in denen große Medienmonopole die gesellschaftliche und kulturelle Wahrnehmung prägen bzw. bestimmen, Diktaturen zu nennen sind, wird die mediale Wahrnehmung in diesen Gesellschaften doch mehr oder minder von den monopolisierenden Medien bestimmt.¹⁷³

Eine besondere Rolle kommt der Medienkonzentration angesichts der digitalen Medien zu. Hier ist die Konzept-Strategie der neuartig strukturierten Medien-

Rechtsliberaler geltende Murdoch seine Medien auch inhaltlich auf Kurs bringt, betont auch das Portrait von JAKOBS, Hans Jürgen, zu Murdochs 75. Geburtstag. Vgl. „Ruheloser Tycoon“, SZ 11-3-2006, S. 24. Ebenso aufschlussreich für eine Funktionsanalyse und bezeichnend für die Auswirkungen eines extremen Medienmonopols ist das Medienimperium des ehemaligen italienischen Staatspräsidenten Silvio Berlusconi, der im Jahr 2006 abgewählt wurde. Während Murdochs Medienkonglomerat aktuell hinsichtlich der Erschließung neuer Märkte in China, einem Marktgebiet, dem derzeit eines der weltweit größten Wachstumspotenziale zugesagt wird, mit globaler Ausrichtung agiert, nutzte Berlusconi seine Rolle als Inhaber des italienischen TV-Monopols vor allem zu einem perfekt choreographiertem Machtgewinn und -erhalt auf nationaler Ebene. Unter politikwissenschaftlichem Aspekt hängt dies mit der spezifischen Rolle Italiens als einer Gesellschaft, die vom Ende des Kalten Krieges härter getroffen wurde als die meisten anderen europäischen Demokratien, zusammen. Der große italienische Mittelstand duldete in der italienischen Form von Demokratie jahrzehntelang ein System der Korruption als eine Art Garant gegen den Einfluss der Kommunistischen Partei. Nach Ende des kalten Krieges wurden die etablierten bürgerlichen italienischen Parteien von einer Welle der Korruptionsverfahren erfasst, gleichsam verloren sowohl die Kommunisten wie auch die katholische Kirche als traditionelle Instanzen an Einfluss für Kleinbürgertum und gehobenes Proletariat. Die Lücke des hierbei entstandenen Machtvakuumms füllte Berlusconi als eine Art populistischer Anwalt eines orientierungslosen, aber gleichsam traditions- wie aufstiegswilligen Großteils dieser Bevölkerungsschichten, wobei ihm vor allem sein Status als Eigner des größten Fernsehsenders Italiens zur Selbstpromotion bzw. -propaganda zunutze kam. Dass Berlusconis Ansehen in der Bevölkerung mittlerweile gesunken ist, da seine Regierung nicht zuletzt sehr schwaches Wirtschaftswachstum vorweisen konnte – von 2000 bis 2005 gehörte Italien zu den Ländern Europas mit den niedrigsten Wachstumsraten – ist ein für mein Thema eher marginal interessierender Punkt, herauszuheben ist dagegen vielmehr der unabstreitbar enorme Einfluss, den die massenmediale Konzentration, spezifisch für die italienische, noch relativ junge Demokratie, aber auch global betrachtet auf die politischen Diskurse und Mehrheits- bzw. Machtbildungen hat. Der italo-amerikanische Journalist Alexander Stille, der an der Columbia University Journalismus lehrt, und dessen Berlusconi-Biografie „Citizen Berlusconi“ (München 2006) einen präzise Einblick in die Prozesse der Anteilnahme massenmedialer Strukturen an politischen wie auch ästhetischen Strukturen liefert, antwortete auf die Frage, wie sich die Demokratie gegen einen mächtigen Medienpopulismus wehren kann, folgendermaßen: „Ich glaube alle europäischen Länder müssen sich die Lage nüchtern ansehen. In den achtziger Jahren gab es eine Deregulierungs-Euphorie, die jetzt langsam nachlässt. Natürlich waren die ehemaligen Staatsmonopole in den Medien ebenfalls ungesund. Aber inzwischen wissen wir eine ganze Menge über den Einfluss von Trash-Fernsehen auf Phänomene, die von der Fettsucht bis zur Politik reichen. Vielleicht müssen deshalb ein paar Bereiche, die man dem freien Markt überlassen hat, doch wieder reguliert werden, jedenfalls dann, wenn es um einen so empfindlichen und gesellschaftlich so wichtigen Bereich wie das Fernsehen geht. (Ronald) Reagens Medienbeauftragter hat mal gesagt, ein Fernseher sei nur ein Toaster mit Bildern. Spätestens jetzt wissen wir, dass das nicht stimmt. Fernsehen ist zum zentralen Vehikel für die Entwicklung der Demokratie und des politischen Diskurses geworden. Leute, die die Welt zum Beispiel aus der Sicht der BBC sehen, wissen sehr viel mehr über diese Welt und handeln ganz anders als Leute, die den Blickwinkel von Berlusconis Sendern übernehmen. Das muss jedem politischen Kopf zu denken geben.“ Zitat aus KREYE, Andrian, „Antipolitische Politiker. Citizen Berlusconi – Ein Interview mit dem Publizisten Alexander Stille über den italienischen Ministerpräsidenten und die Dialektik von Medien und Macht“, SZ 28-1-2006, S.15.

Mischkonzerne¹⁷⁴ eine interstrukturelle Konvergenz, mit dem langfristig ausgerichteten Ziel, ein weltweit agierender Major-Player der global-digitalen Breitbandrevolution zu sein. Der nationale wie auch der lokale Rahmen der Medien wird hierbei bewusst verlassen, und die modernen Medienkonzerne setzen ihren konzeptuellen Akzent anstatt auf – nicht nur im politischen, sondern auch im ökonomischen Sinne – antiquierten Nationalismus auf weltweites Vermarkten von medialen bzw. kulturellen Formaten auf globalen Märkten.

Die digitale Medienindustrie erfuhr in den neunziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts dabei einen enormen wirtschaftlichen Boom, der geradezu konträr zur Schrumpfung und zum drohenden Qualitätsverlust im Printmedienmarkt stand, wobei aufmerksame Medienanalysten darauf hinweisen, dass dieser ökonomische Aufschwung der kulturellen Vielfalt und vor allem letztlich auch dem demokratischen System nicht automatisch zuträglich ist, dem wirtschaftlichen Boom also eine Art anti-kultureller wie auch anti-demokratischer Anti-Boom folgen könne.¹⁷⁵

¹⁷³ Zunehmend gerät dabei z.B. auch das stetig stärker von Monopolisierung betroffene Mediensystem der USA in die Linie der Kritik, die Florian Opitz in einem Artikel kurz vor der US-Präsidentschaftswahl im Oktober 2004 folgendermaßen auf den Punkt brachte: „Es sind die großen US-Medienunternehmen, die beeinflussen, was die Mehrzahl der Amerikaner denkt und welchen Ausschnitt der Realität sie zu sehen und hören bekommt und letztlich auch, wen sie wählt. Ihre Berichterstattung hat dazu geführt, dass die US-Bevölkerung den Irak-Krieg mehrheitlich unterstützt hat und weder vom Wahlbetrug der Republikaner in Florida erfahren hat, der Bush ausschließlich an die Macht brachte, noch ausführliche Informationen über den größten Wirtschaftsskandal aller Zeiten erhielt, die Pleite des Energieriesen Enron. Während des Kriegs gegen den Irak wurden die US-Medien zum inoffiziellen Sprachrohr des Pentagon. Von immer mehr amerikanischen und internationalen Journalisten werden die US-Medien daher mit der staatlich kontrollierten Presse totalitärer Systeme verglichen. Dabei sind sie in privater Hand. Doch genau das ist der Kern des Problems. Die Medien in den USA werden von etwa zehn transnationalen Konglomeraten beherrscht. Dazu gehören u.a. Disney, AOL Time Warner, News Corporation, Viacom, AT&T, Comcast und General Electric. Diesen Firmen gehören alle kommerziellen TV-Networks, alle großen Hollywood-Studios, vier der fünf Firmen, die 90% der Musik in den USA verkaufen. Ein gutes Dutzend weiterer, etwas kleinerer Unternehmen rundet das System ab. Zusammen kontrollieren sie die überwältigende Mehrheit der Fernsehsender und Radiostationen, Kabelkanäle, Filme und Fernsehsendungen, Bücher, Zeitungen und Zeitschriften. Kurz: die Dinge, mit denen die Amerikaner rund die Hälfte ihres Lebens verbringen. Selbstverständlich sind all diese Medienkonzerne eng verwoben mit anderen Konzernen.“ OPITZ, Florian „Krieg ist Frieden – Freiheit ist Sklaverei“, INTRO 121, 10-2004, S.84/85.

¹⁷⁴ Wie z.B. dem französischen Medienkonzern Vivendi, der – im Vergleich zu Gesellschaften wie Time Warner oder Bertelsmann – sich nicht ausschliesslich als Kulturkonzern definiert. Kultur ist für einen Konzern für Vivendi nur eine weitere mögliche Businessparte im Bereich medialer Vermarktung, bei der die global agierende Geschäftsstruktur ein weiteres Merkmal dieser wirtschaftlichen Agitationsform ist. Mittlerweile gehören die weltgrößte Plattenfirma Universal Music Group ebenso wie der Bertelsmann Musikverlag BMG zu Vivendi. 2007 profitierte der Mischkonzern gleichsam äußerst umsatzstark im Medienbereich und legte vor allen in den Bereichen PC-Spielen und Pay-TV überdurchschnittlich zu.

¹⁷⁵ Vgl. hierzu die prägnante die Analyse des US-amerikanischen Medienwissenschaftlers Robert Mc Chesney (Univ. Illinois) „Rich Media – Poor Democracy“, eine „Orwellsche Schreckensvision, in der es nur noch mächtige Medienkonzerne gibt, die der Gewinnmaximierung verpflichtet sind und der Begriffe wie ‚mündiger Bürger‘, ‚Meinungsbildung‘ oder ‚Wertegemeinschaft‘ überhaupt nicht mehr auftauchen“, so Ulrike Langer in der FR über diese Media-Analyse, deren auf Faktenbasis fußende Vision von Mc Chesney in einer Keynote Speech zum Medienforum NRW in Köln am 4-6-2000 auf eindrucksvolle Weise verdichtet wurde. Demnach beherrschen in den USA weniger als zehn Unternehmen die gesamte Medienindustrie von der Filmwirtschaft bis

Die globalen Vernetzungen und Mischkalkulationen der neuen Medienkonzerne bewirken nicht zuletzt, dass Kultur in ihnen noch strenger nach einem ökonomischen Effizienz-, Controlling- und Rentabilitätsprinzip vermarktet wird, als dies bislang bereits der Fall war. Die Inhalte der vermarkteten Kultur haben sich demgemäß den Prinzipien dieser Kalkulationen und Regulation anzupassen. Als Folge ist absehbar, dass alle kulturellen Formate, die diesen Prinzipien nicht entsprechen, nicht zuletzt auch durch eine verschärfte gesamtgesellschaftliche ökonomischen Situation, sowohl von den Kulturproduzenten wie auch von den Kulturkonsumenten her auf lange Sicht einem besonders schwerem Marktdruck ausgesetzt sind. Die Existenz dieser Formate wird daher entweder in einem gesicherten Nischendasein stattfinden, durch staatliche Subventionen und bzw. oder privatwirtschaftliches Sponsoring möglich gemacht werden, oder in einer Mischkalkulation durch kommerziell erfolgreiche Formate abgesichert werden müssen. Hinzu kommt, dass traditionell gebildete und verwaltete Kulturformate – zu diesen mittlerweile übrigens auch durchaus bestimmte traditionelle kommerzielle TV-Sender gezählt werden können – die in eine finanzielle Schieflage gekommen sind, auch zunehmend in das Interessengebiet ökonomischer Spekulationen geraten, denen an der Erhaltung der traditionellen Werte oder einem demokratischem Grundauftrag weniger gelegen ist als vielmehr die Rendite.¹⁷⁶

hin zur Musik und dem Internet. Die beiden wichtigsten Komponenten des Journalismus, nämlich die ‚Wachhundfunktion‘ und die Funktion, Strukturen aufzuzeigen, gingen durch das Kommerzstreben und den Einfluss der Werbung fast vollständig verloren. Ganze Bevölkerungsschichten, nämlich die Armen und die Minoritäten, kämen in der Berichterstattung kaum noch vor, was Auswirkungen auf das politische Interesse dieser Schichten habe. Der Keynote folgte eine Podiumsdiskussion, in der Jürgen Krönig, Londoner Korrespondent der Wochenzeitung DIE ZEIT, hinsichtlich der Auswirkungen dieser Medienprozesse konstatierte, dass ein wesentlicher Inhalt der heutigen Medienwelt die Verbreitung ‚westlicher Kommerz- und Trivialkultur‘ sei. Ihr Ziel: der markenbewusste Konsument. Demokratie brauche aber den informierten, selbstständig entscheidenden Bürger. Die Medien aber reagierten mit immer schnelleren Häppchen und zeigten immer öfter Anzeichen von Arroganz und Hybris, statt sich selbst als Teil des politischen Systems zu sehen, der eine wichtige Funktion in der Demokratie habe. Quelle: Medienforum NRW 4.-7. Juni 2000, Pressemitteilung Nr. 15: Rich Media – Poor Democracy? und LANGER, Ulrike: „Die Macht der bunten Bilder“, in: FR 7-6-2000.¹⁷⁶ Im November 2006 nahm die NZZ die Spekulationen um den erneuten Verkauf der Fernsehgruppe Pro Sieben Sat 1 als Anlass, die gewandelten Strukturen von Medien im Interesse von wirtschaftlichen Spekulationen ausführlich zu beschreiben. „Die Liste der Kaufinteressenten spiegelt an einem aktuellen Beispiel trefflich die Verschiebungen in der von Konzentrationstendenzen, Umwälzungen und Internationalisierungen erfassten Medienbranche. Prägten bisher Verlegerfamilien, Unternehmensgründer und Mediensaren diesen Sektor, drängen nun zusehends milliardenschwere, anonyme, primär renditeorientierte Kapitalfirmen hinein. Sie erschüttern eine branchenintern bis anhin kaum angefochtene Grundüberzeugung: dass nämlich die Medien und insbesondere die Presse ein höheres Gut herstellen, welches einen zentralen Beitrag zum Funktionieren demokratischer Gesellschaften leistet und darum nicht nach rein ökonomischen Gesichtspunkten betrachtet werden darf. Entsprechend wird von Medienbesitzern erwartet, dass sie sich langfristig engagieren und eine empathische Beziehung zu ihren Produkten pflegen. ... Das Interesse der Finanzbranche an der Presse kann man auch als positives Zeichen interpretieren, nämlich als Zeichen dafür, dass die seit Jahren von Einnahmeausfällen geplagten Zeitungen eine Zukunft haben. Es bleibt allerdings die Frage, ob es den Finanzgesellschaften um mehr geht als um die Aktivierung von stillen Reserven und die Ausschöpfung von unterbewerteten Medienhäusern.“ Bestimmte ökonomische Tendenzen, wie der Zukauf von traditionellen Zeitungen durch

Zwischenthese:

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die zunehmenden Monopolisierungen, Fusionierungen und Konzentrierungen in der sich neustrukturierenden Medienbranche letztlich einen potenziellen zusätzlichen und darüber hinaus kontinuierlichen Intensivierungsschub in Richtung Massen- und Unterhaltungskultur bewirken, der sich demzufolge nicht nur auf Inhalte und Formate des Journalismus, sondern in vielerlei Hinsicht auch auf die generelle Ästhetik einer zukünftigen Kultur auswirken könnte.

Generell ist festzuhalten, dass Paradigmenwechsel und Transformationen in medialen Strukturen sich auch auf die damit verbundenen und assoziierten ästhetischen Systeme auswirken.

Um den Zustand eines kulturellen Systems im aktuellen Zustand seiner Transformation zu verdeutlichen, ist es hilfreich, den Zustand von kulturellen Systemen, die diesem System in bestimmter Weise strukturell ähnlich und auch inhaltlich verbunden sind, zu betrachten. Diese Kontextualisierung ist dazu geeignet, die Strukturen eines ästhetischen Systems aus einem, mitunter seinem selbst produzierten potenziellen Mythos oder seiner Aura zu betrachten, dieses System regelrecht unter seinem Mythos freizulegen, indem es mit anderen ästhetischen und kulturellen Systemen verglichen und in Bezug gesetzt wird. Hinsichtlich der gegenwärtigen Analyse des Systems der Literatur, das sich im Prozess einer weitreichenden Transformation befindet, ist es daher hilfreich und erkenntnisbringend, zum einen das System der Zeitungskultur und zum anderen das System der traditionellen Bühnenkultur in ihrem jeweils aktuellen Zustand sowie seinen Transformationen zu betrachten. Die Zeitungskultur ist ein klassisches und traditionelles System der Printkultur und nicht nur strukturell, das heißt über den Herstellungs- und Vertriebsweg, mit dem System der Literatur zwar nur partiell, hier aber essentiell verbunden – man denke hier an das Verlagswesen, die Vertriebs- und Verkaufsstruktur der Printprodukte und natürlich auch an die partielle Überschneidung und Spiegelung von Themen und Interessen der Zielgruppe, also auch eine nicht zu übersehende inhaltliche Verbundenheit, die sich im für das System der Literatur überaus wichtigem Bereich des Feuilleton widerspiegelt.

Vermögensverwaltungen und Finanzfirmen spiegelt, so die NZZ weiter, „den Zerfall der traditionellen Milieus und des parteipolitischen Rückhalts, auf den die Zeitungen bisher zählen konnten. Auch die Presse wird zunehmend als Wirtschaftsgut wahrgenommen, dessen Geldwert mehr zählt als der ideelle Gehalt. Entsprechend schwindet die Bindung bisheriger Familienaktionäre. ... Der Bedeutungszuwachs der Finanzfirmen ist international zu beobachten. Sie stehen bereit, wenn es etwas Attraktives zu kaufen gibt.“ Vgl. Ras: „Die neuen Dunkelmänner. Kritisch beäugte Finanzgesellschaften im Mediensektor.“, NZZ 24-11-2006, S.61.

Das System der Bühnenkultur hingegen ist wie die klassische Buchliteratur ein traditionelles ästhetisches System. Die Bühnenkultur ist dem System der Buchliteratur oft nicht nur in Form von Theater-, Libretti- oder sonstigen Bühnentexten direkt verbunden, sondern auch durch die Art und Weise, wie sie als kulturelles System wertgeschätzt, gefördert und gepflegt wird. Große Teile der traditionellen Bühnenkultur wie Theater oder Oper waren und sind noch teilweise wichtige Elemente einer staatlichen Repräsentationskultur, die oft nur durch ein hoch differenziertes System von Subventionen ökonomisch überleben konnten und können. Die strukturelle Präsenz, Publikumsakzeptanz und die inhaltlichen wie formalen Neuerungen beider Systeme können wichtige Vergleichssysteme sein, um auch die Transformationen im System der Literatur verständlich und beschreibbar zu machen.

5.B. Transformationen in der Zeitungskultur

„Ich glaube, dass das Papier verschwinden und durch moderne Formen der Übertragung abgelöst wird: den I-Pod der Zeitungsindustrie. Diese Lösung ist zwingend, denn die Kosten für die Herstellung und die Verbreitung von Zeitungen auf Papier werden schlicht nicht mehr zu bezahlen sein.“¹⁷⁷

„The Guardian“-Chef Alan Rusbridger über die Zukunft der Zeitung, 2008

Die gesellschaftlichen und ästhetischen Voraussetzungen der Lesekultur verändern sich, und damit letztlich auch die Situation der Literatur. Ein kurzer Blick auf die ökonomische und strukturelle Situation des Zeitungsmarktes ist in dieser Hinsicht von Bedeutung, da die aktuellen Umbrüche in diesem Bereich auch eventuelle Rückschlüsse auf die Situation der Buchliteratur zulassen. Die Zeitungs- und Magazinkultur sowie das generelle Leseverhalten der Bevölkerung haben, so die These, im übergeordneten Sinne etwas mit dem System der Literatur zu tun, da die Situation von Zeitungen und Magazinen Gradmesser und Indikatoren mit Signalcharakter auch für die Buchliteratur sein können. Das gegenwärtige Pressewesen-Szenario könnte hinsichtlich der Situation der Buchliteratur in gewisser Hinsicht ein Gradmesser sein und bestimmte strukturelle Vergleiche in Produktion und Distribution zulassen. Dieser Zusammenhang wird als Gesamtkomplex im Rahmen dieser Arbeit zwar nur mehr kompakt dargestellt, aber eben keinesfalls unterschlagen. Eine lebendige Zeitungs- und Magazinkultur ist heutzutage eine wichtige Vorraussetzung für ein kulturelles Gesamtsystem des Lesens, in dem sich eine Buchliteratur überhaupt erst entwickeln kann. Das Gesamtleseverhalten einer Bevölkerung in den verschiedensten Segmenten der Lesekultur ist ein wichtiger Indikator für die aktuelle Stellung der Wortkultur und den gesellschaftlichen Umgang damit. Die Zeitungskultur ist aufgrund ihrer großen strukturellen Verbreitung prädestiniert, um diesen Umgang auch in seiner ökonomischen Existenz kompakt darzustellen, von ihrer inhaltlichen Implikation her gelten Qualitätszeitungen in einer Demokratie hingegen als besonders wichtige Verantwortungsträger für Kontrollprozesse von Politik und Gesellschaft.

Der Zeitungsmarkt geriet ab dem Ende des auslaufenden 20. Jahrhunderts in den westlichen Industrienationen zunehmend in eine Krise. Resultierend durch sinkende Werbeeinnahmen und infolgedessen durch erhöhte Konkurrenz

¹⁷⁷ LITTGER, Peter / WEICHERT, Stephan: „Digital ist besser. ‚Guardian‘-Chef Alan Rusbridger über die Zukunft der Zeitung, SZ 29-3-2008, S.16 sowie in Langform unter <http://www.sueddeutsche.de/kultur/special/1/152613/index.html/kultur/artikel/712/165241/article.html>

untereinander, geriet der Markt, der sich lange Zeit durch Stabilität ausgezeichnet hatte, in Bewegung. Selbst traditionelle Zeitungen in einem traditionellen Zeitungsland wie Deutschland, die das kulturelle Bild und die Identität der Bundesrepublik prägten, gerieten zunehmend ins ökonomische Schlingern. Zusätzliche Konkurrenz kam und kommt durch die steigende Nutzung des Internets als Informationsmedium hinzu, wobei diesbezüglich die Konkurrenzsituation, vor allem die konkrete ökonomische, in ihrer grundlegenden Reichweite noch nicht klar abzusehen ist. Deutlich wurde jedoch, dass selbst große, traditionsreiche und nur scheinbar saturierte Tageszeitungen in Deutschland wie die ‚Frankfurter Rundschau‘ von dem ökonomischen Einbruch nicht verschont wurden.¹⁷⁸

Festzuhalten ist zumindest hier die für mein Thema äußerst bedeutsame Tatsache, dass die einst nur als digitale Ergänzung und Erweiterung des jeweiligen Printmediums gedachte Internetversion dieses Mediums im zunehmenden Sinne den Status als first-order-medium, also als das Medium, auf das die Rezipientenschaft vorrangig zugreift, bekommt.¹⁷⁹

¹⁷⁸ Als Beispiel für den Einbruch einer Traditionszeitung sei die traditionsreiche, seit dem 1.8.1945 existierende Tageszeitung ‚Frankfurter Rundschau‘, genannt, die ab dem Sommer 2003 in eine tiefe Krise geriet, welche sich jedoch im Jahr zuvor angebahnt hatte. Im Oktober 2002 hatte das Traditionsblatt bereits den Abbau von 150 Stellen bis Ende 2004 angekündigt. Trotz der umstrittenen Bürgerschaft, die das Land Hessen der Zeitung im April 2003 bewilligte, erholte sich das Blatt nicht von der andauernden Anzeigenflaute. Im Juli 2003 wurde die Aufkündigung von weiteren 130 Stellen bis Ende 2004 angekündigt. Obwohl Günter Kamissek, der Geschäftsführer des Druck- und Verlagshauses Frankfurt, bei dem die FR verlegt wird, steigende Umsatzprognosen ankündigte, stellte er diese mit folgender Begründung unter Vorbehalt: ‚Es sei noch nicht absehbar, inwieweit sich das Internet als dauerhaftes Wettbewerbsmedium erweisen und den Tageszeitungen Einnahmen aus dem Anzeigengeschäft streitig machen werde.‘ Quelle: ‚Sanierung, die Zweite‘, SZ 18-7-03, S. 35. Der Ausspruch Kamisseks steht stellvertretend für die Situation zwischen zwei Medienformen wie Print- und Onlinemedium, die, wenn sie keine Konvergenz (interaktive Kooperation) eingehen, in unmittelbare Konkurrenz treten. Im Herbst 2006 wurden die Prognosen und Hoffnungen auf eine Konjunktur im Printanzeigenmarkt bei der FR jedoch enttäuscht: in der seit 2002 bis 2006 von 1650 auf 720 Mitarbeitern verkürzten Belegschaft sollten noch einmal 200 Stellen wegfallen, verkündete der damalige FR-Geschäftsführer Karlheinz Kroke. In der Redaktion standen demnach 25 bis 30 Stellen zur Disposition. Vgl. MEIER, Christian: ‚Und der Zukunft zugewandt. Trübe Aussichten: Warum die ‚Frankfurter Rundschau‘ weitere 200 Stellen abbaut – und wie sie sich retten will‘, WAMS 1-10-2006, S.75. Der Kölner Verleger und ‚Zeitungspatriarch‘ Alfred Neven DuMont, der in der FR die Mehrheit erwarb und sie demnach zu seinem traditionell liberalem Pressekonzern hinzugewinnen konnte, kommentierte die Entwicklung in der Zeitungsbranche folgendermaßen: ‚Die Konsolidierung im Zeitungsmarkt wird weitergehen. Viele Häuser werden nicht mehr überlebensfähig sein. Wir sind in Deutschland ja noch ein Hort der Vielfalt der Presse. In den USA zum Beispiel gibt es einen richtigen Vernichtungswettbewerb, dort beherrschen im Grunde drei, vier Konzerne den Markt.‘ Hinsichtlich der weiteren Entwicklung gab sich DuMont gelassen und sagte: ‚Selbst wenn die qualifizierten Zeitungen über die Jahre vielleicht zehn Prozent der Auflage verlieren, ist das nicht der Weltuntergang. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren die Auflagen viel kleiner – trotzdem waren die Blätter sehr einflussreich.‘ Vgl. JAKOBS, Hans-Jürgen: ‚Attackiert! Seid streng! Verleger Alfred Neven DuMont über die ‚Frankfurter Rundschau‘, Finanzinvestoren und kritischen Journalismus‘, Interview in SZ 29-7-2006, S.21.

¹⁷⁹ Vgl. hierzu die weitreichende Studie von GLOTZ, Peter, und MEYER-LUCHT, Robin: Online gegen Print. Zeitung und Zeitschrift im Wandel, Konstanz 2004. Multimediale Konferenzen wie die des Bundesverbandes deutscher Zeitungsverleger (BDZV) und des Darmstädter Medien-Forschungsinstituts Ifra am 17. und 18.5.2006

Zumindest geht der derzeitige Trend, auch bei den auflagenstärksten Zeitungsmedien, massiv in die Richtung einer ständig sinkenden Auflage¹⁸⁰. Fest steht auch, dass das Anzeigenaufkommen für Tageszeitungen stagnierend bis rückläufig ist, wobei die Krise des Printmediums Zeitung international zu begreifen ist.¹⁸¹ In den USA erreichte die Krise der dortigen Zeitungskultur Anfang 2008 auch die traditionsreiche ‚New York Times‘, die im Februar dieses Jahres ankündigte, hundert Redakteursstellen zu streichen.¹⁸² Die Zeitung, die seit Jahren an Auflage verlor, traf bereits 2007 die enorm wichtige und auch für andere internationale Pressemedien richtungsweisende Entscheidung, die

in Potsdam, auf der über 200 Verleger, Chefredakteure und Medienmanager über die Zukunft der Zeitung und das Konkurrenz- oder Interaktionsverhältnis von Zeitung und Internet diskutierten, sind maßgeblich für die Entwicklung der Printkultur und den offiziellen Diskurs darüber.

¹⁸⁰ Vgl. die dpa-Meldung „Hohe Auflagenverluste für FAZ, Welt und Bild“ vom 16-4-2002: „Die überregionalen Tageszeitungen haben im ersten Quartal 2002 teilweise hohe Auflagenverluste verzeichnen müssen. Die ‚Frankfurter Allgemeine Zeitung‘ (FAZ) verkaufte mit knapp 391000 Exemplaren rund vier Prozent weniger als im Vorjahreszeitraum. Die ‚Bild‘-Zeitung verlor bei einer Auflage von 4,083 Millionen Exemplaren 4,8 %. Diese Zahlen meldete jetzt die Informationsgesellschaft zur Feststellung der Verbreitung der Werbeträger (IVW/Bonn). Danach legte die ‚Süddeutsche Zeitung‘ um 1,1 % auf knapp 435000 Exemplare zu. Die ‚Frankfurter Rundschau‘ gewann leicht um 0,2 % und lag damit knapp über 188000 Exemplaren. Einen Rückgang von über sechs Prozent auf knapp 234000 Exemplare erlitt die ‚Welt‘. Beim ‚Handelsblatt‘ ging die Auflage um 9,4 % auf rund 141000 zurück. ‚Financial Times Deutschland‘ meldete einen Zugewinn von 14,4 % auf knapp 804000. Bei den Wochenzeitungen büßte ‚Bild am Sonntag‘ 6,4 % auf 2,221 Millionen verkaufte Exemplare ein. Die ‚Welt am Sonntag‘ verlor bei knapp 407000 Exemplaren 1,5 %. Die ‚Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung‘ verkaufte 255400 Exemplare. Die Auflage der ‚Zeit‘ sank dagegen im Vergleich zum Vorjahreszeitraum um 2,9 % auf knapp 424000 Exemplare.

¹⁸¹ Ein Blick nach Frankreich z.B. zeigt noch drastischere Einbrüche in der bisherigen Zeitungsmedienstruktur, wobei auch die jeweiligen strukturellen Unterschiede, wie z.B. ein unterschiedliches Anzeigenaufkommen, deutlich werden. Die SZ berichtete im Herbst 2004: „Die Hiobsbotschaften bei den französischen Tageszeitungen reißen nicht ab. Nicht nur die Auflagen gehen zurück, auch Anzeige- und Werbe-Erlöse sinken weiter. Mehrere nationale Blätter bauen Personal ab oder kämpfen, wie die Boulevardzeitung ‚France Soir‘, sogar ums Überleben. Frankreichs renommierteste Tageszeitung, die links-liberale ‚Le Monde‘, schrieb 2003 zum dritten Mal in Folge Verluste: 90 bis hundert der 750 Beschäftigten sollen nun ‚auf freiwilliger Basis‘ gehen. Ehrgeizige Börsenpläne sind längst nicht mehr aktuell: Die Auflage, die 2001 noch bei 407 000 lag, ging auf knapp 340 000 zurück. Erzrivale ‚Le Figaro‘, der 2003 angeblich wieder schwarze Zahlen schrieb, will ‚Le Monde‘ im August bei der Auflage überholt haben, obwohl auch das konservative Blatt massiv unter der Krise leidet. ... Von der Krise der französischen Tagespresse sind in erster Linie die überregionalen Titel betroffen. Von den 30 Zeitungen der Nachkriegszeit sind nur zehn übrig geblieben. Diesen Titeln ging es schon immer schlechter als etwa deutschen Zeitungen, weil die Franzosen lieber Magazine lesen. Anzeigen- und Werbeeinnahmen tragen traditionell höchstens ein Drittel zu den Einnahmen bei (in Deutschland die Hälfte bis zwei Drittel). Und gerade in einer Krise wie dieser, die länger dauert und tiefer ist als frühere, konzentriert sich der französische Werbemarkt mehr denn je auf Zeitschriften- oder Fernsehwerbung. Auch das Internet und die Gratiszeitungen, von denen allein an Pariser U- und S-Bahnen täglich 800 000 verteilt werden, machen es den Zeitungen schwer. ... Die Entwicklung ist so besorgniserregend, dass der konservative Kulturminister Renaud Donnedieu de Vabres um die ‚Zukunft und Dauerhaftigkeit des Pluralismus‘ fürchtet. Die für Frankreich charakteristischen Subventionen für die Tagespresse werden deshalb 2005 um 48 Millionen Euro angehoben. Insgesamt summieren sich Staatshilfen wie ein reduzierter Mehrwertsteuersatz, die Befreiung von der Gewerbesteuer und die Subventionen für den Vertrieb durch die Post auf mehr als eine Milliarde Euro pro Jahr. Dazu kommen direkte Hilfen von 150 Millionen Euro. Kein gutes Zeichen für die Unabhängigkeit der unterkapitalisierten Pressekonzerne.“ BLÄSKE, Gerhard: ‚Frankreichs Zeitungen in der Krise‘, in SZ 2-10-2004, S.25. Vgl. auch den Bericht von KÄFER, Patricia: ‚Leser verschwinden, ‚BILD‘ wittert Blut‘, NZZ vom 4-8-2006, S.25, in dem KÄFER ebenfalls den Niedergang der französischen ‚Qualitätsblätter‘ schildert und

Online- und Printabteilung miteinander zu verschmelzen. So gibt es in der Redaktionsstruktur mittlerweile nur ein Politik- und Wirtschaftsressort anstatt einer Trennung in Online- und Printressort.¹⁸³

Generell lässt sich gegenwärtig sagen, dass die Tageszeitungen als lesekulturelle Gebilde zwar die Konkurrenz des Internets bislang überlebt haben und werden es wahrscheinlich eine gewisse Zeit lang noch weiterhin tun werden, aber sie werden sich noch stärker in regionale, überregionale und Boulevardzeitungen segmentieren, und infolgedessen möglicherweise einige Errungenschaften und

aktualisiert, jedoch auch pointiert vermerkt, dass der deutsche ‚Springer‘-Verlag ein definitiver Nutznießer derartiger Transformationen sei, da ab dem Sommer 2006 eine Expansion des deutschen Boulevard-Erfolgsblattes BILD nach Frankreich geplant wurde. Den polnischen Boulevard-Markt hatte sich der ‚Springer‘-Verlag bereits mit der Einführung seines Produktes FAKT gesichert, das dort innerhalb von kürzester Zeit zum Marktführer wurde.

Der SPIEGEL kommentierte das Niedergangsszenario der französischen ‚Qualitätsblätter‘ mit derselben durch Zahlenstatistik belegten Feststellung, dass immer weniger Franzosen Qualitätszeitungen lesen würden und sich die Blätter daher in ihrer Not fragwürdigen Geldgebern öffnen und dadurch die Pressekonzentration im Land forcieren würden. ‚France Soir‘ z.B., 1944 als Nachfolgeblatt des Widerstandsorgans ‚Défense de la France‘ gegründet, geriet im Herbst 2005 in die Pleite. Das Blatt mit einer zeitweiligen Auflage von über einer Million, hatte zuletzt eine Auflage von 45000, und einem Guthaben von 350000 Euro standen sechs Millionen Euro Schulden gegenüber. Der SPIEGEL kommentierte: „Journalistisch nicht allzu verlockend wirken die Alternativen, die der Vizepräsident André Bercoff für seine Zeitung ausgemacht hat: Platz gebe es für ein „derb polemisches Blatt à la ‚Sun‘ oder eine abendliche Gratiszeitung“. Was sich anhört wie die Wahl zwischen Pest und Cholera“, befand der SPIEGEL, „ist nur ein krasses Beispiel für die von Schwindsucht befallene Presse in Frankreich. Die Konkurrenz durch Gratisblätter, Internet und die wachsende Leseunlust der Franzosen hat die Auflagen der Zeitungen inzwischen bedrohlich einbrechen lassen – zumindest die der überregional erscheinenden.“ Der prozentuale Rückgang der durchschnittlich verkauften Auflage bei den vier größten überregional erscheinenden französischen Zeitungen betrug im Vergleich der Jahre 2004/05 gegenüber 2001 bei ‚Le Figaro‘ minus 7,7%, bei ‚Le Monde‘ minus 10,3%, bei ‚Libération‘ minus 18,2% und bei ‚France Soir‘ minus 41,7%. Um sich finanziell zu konsolidieren, nahm ‚Le Monde‘ eine Beteiligung des Medien- und Rüstungskonzerns ‚Legardère‘ hin, der 1826 gegründete liberal-konservative ‚Figaro‘ musste gar eine Übernahme durch den Rüstungsmagnaten Serge Dassault, der aktuell 70 Presstitel kontrolliert und als Frankreichs neuer Medienzar gilt, hinnehmen. Hervorzuheben für unser Thema ist, dass alle diese vier bedeutenden französischen Tageszeitungen mittlerweile am Tropf von Investoren hängen. „Eine Expertengruppe französischer Chefredakteure, Verleger und Publizisten sagte vor kurzem bereits den Tod der Tageszeitungen bis 2011 voraus – wenn nicht der Staat durch Pressesubventionen interveniere.“ Vgl. KLAWITTER, Niels, „Am Tropf der Investoren“, DER SPIEGEL 45 / 2005, S.226.

Im April 2008 meldete die SZ, dass ‚Le Monde‘ erneut 120 Stellen streichen würde, vor allem bei den Journalisten. 2007 war damit das siebte Jahr in Folge, in dem die namhafte Zeitung Verluste machte. KLÄS: „Sieben Jahre rot: ‚Le Monde‘ streicht 120 Jobs, vor allem bei den Journalisten“, SZ 5-4-2008, S.23.

Ein Subventions-Szenario bezüglich der Zeitungskultur ist aktuell vor allem in Schweden gut zu beobachten, wo dieselben strukturellen Probleme und Einbrüche nicht zuletzt durch staatliche Subventionen in Grenzen gehalten werden. Laut Statistik lesen angeblich 88 Prozent der Schweden im Alter zwischen 15 und 79 Jahren täglich eine der 171 schwedischen Zeitungen. Trotzdem gerieten auch die schwedischen Zeitungen in die internationale Krise im Printmarkt und verbuchten im Jahr 2002 Verluste von 307 Millionen Kronen (33 Millionen Euro). Einige der schwedischen Zeitungen sind nur in der Lage, mit staatlichen Subventionen zu überleben. Im Jahr 2003 hat die schwedische Regierung ca. 57 Millionen Euro an mehr als 70 Zeitungen ausgezahlt. Das ‚Svenska Dagbladet‘ z.B. erhielt davon knapp sieben Millionen, etwa ein Zehntel seiner jährlichen Gesamteinnahmen. „Die Subventionen machen zwischen fünf und 30 Prozent der Gesamteinnahmen einer Zeitung aus, manchmal sogar mehr. Spitzenreiter ist das Blatt ‚Västerbygdens‘ aus der Stadt Uddevall in der westschwedischen Provinz Bohuslän. Bei dieser Zeitung sorgt die staatliche Subvention für rund 60 Prozent der Gesamteinnahmen. Die

ehemalige Selbstverständlichkeiten einer klassisch-traditionellen journalistischen Kultur aufgeben müssen.¹⁸⁴ Die damit verbundenen Umbrüche sind logischerweise nicht nur ästhetischer Art: das gesamte traditionelle strukturelle Gebilde der klassischen Tageszeitung ist aufgrund der ökonomischen Veränderung zur Disposition gestellt.¹⁸⁵

Manche Zeitungen sehen den einzig gangbaren Weg in einer offensiven Konkurrenz zum Internet, die nicht nur strukturell-logistische, sondern auch inhaltliche Veränderungen für die klassische Zeitungskultur bedeutet. Diese Transformation der klassischen Zeitungsprintkultur geht auch zunehmend in die Richtung, sich für jüngere Leserschichten zu öffnen und die Bereiche Entertainment, Film und Populärkultur verstärkt zu behandeln.¹⁸⁶

besseren Zeitungen am Ort bekommen keine Produktionshilfe, und so gedeiht der Verdacht, es gäbe Blätter, die sich etwa durch gezieltes Absenken der Qualität absichtlich auf den zweiten Platz in ihrer Gemeinde zurückfallen lassen, um an die Subventionen zu kommen." Vgl. FISCHER, Gerhard: "Lockruf des Geldes. Schweden leistet sich eine subventionierte Zeitungsvielfalt.", SZ 6-5-2005, S.19. Diese Szenarien als nur zwei

aktuelle europäische Beispiele einer traditionellen Printkultur in der Spannung akuter ökonomischer Probleme.

¹⁸² JHL: „Im Namen der Rendite. ‚New York Times‘ streicht hundert Redakteursstellen“, SZ 16-2-2008, S.21.

¹⁸³ HÄNTZSCHEL beschreibt diesen Prozess der Transformation folgendermaßen: „Schon um die Jahrhundertwende zeichnete sich ab, dass Charakter und Produktionsprozesse im Journalismus sich für immer verändern würden. Die gedruckte Zeitung würde bleiben, aber um ihre Relevanz kämpfen müssen. Wachstum und Innovation würden auf der Website stattfinden. Die ‚Times‘ überdachte ihr Geschäftsmodell und kam zu einem nahe liegenden, aber radikalen Schluss: Die Online-Ausgabe sollte nicht länger als Satellit der Printausgabe agieren, sondern als gleichberechtigte Alternative. In diesem Moment war klar: „Es war völlig unsinnig, hier 1200 Journalisten für die Print-Ausgabe und dort 50 Journalisten für die Online-Ausgabe arbeiten zu lassen“, so Vivian Schiller, Geschäftsführerin von nytimes.com. Die Integration der beiden Sphären wurde zu einer der wichtigsten Aufgaben des neuen Gebäudes.“ HÄNTZSCHEL, Jörg: „Von lichter Klarheit. Die ‚New York Times‘ residiert in einem neuen Gebäude – hier verschmelzen Zeitungs- und Onlineredaktion“, SZ 30-11-2007, S.19.

¹⁸⁴ Zu dieser Entwicklung gehöre auch, so Roderich Reifenrath, damaliger Chefredakteur der FR auf der 1997 in Kassel stattfindenden Tagung „Weltbilder im Blocksatz – Vom immer rascheren Altern der Tageszeitung im multimedialen Raum“, dass Regionalzeitungen den Anspruch aufgeben, eigene Korrespondenten zu unterhalten, oder die nationale und internationale Berichterstattung ins zweite „Buch“ abdrängen. Vgl. auch „Elke Bockhorst: Qualitätsvorsprung“, FR, 31-7-97, S.26.

¹⁸⁵ Ein diesbezüglicher Signalpunkt war die Freistellung der kompletten Lokalredaktion der Münsterschen Zeitung durch deren Verleger Lambert Lensing-Wolff am 19. Januar 2007 – „eine in Deutschland bisher einmalige Aktion“, so DER SPIEGEL. Vgl. BONSTEIN/BRAUCK/KLAWITTER „Münster ist überall. Der Rauschmiss der gesamten Lokalredaktion der ‚Münsterschen Zeitung‘ hat nicht nur die Zeitungsbranche aufgeschreckt. Dabei sind solche Sitten in vielen Verlagen längst Alltag. Überall werden Tarifverträge unterlaufen, Redaktionen ausgelagert und Dumpinglöhne eingeführt.“, DER SPIEGEL 8 / 2007, S.72-74. PRANTL schrieb in der SZ: „Die angebliche Renovierung des Blattes bestand also in der Einführung von Manchester-Journalismus.“ Vgl. PRANTL, Heribert: „Über den Hochverrat. Sind wir Journalisten oder Trommelaffen? Früher war die Pressefreiheit vom Staat bedroht. Heute besorgen die Medien das selbst.“, SZ Wochenende 24-2-2007, S.1. Die NEUE ZÜRCHER ZEITUNG schrieb: „Damit erreicht die Auslagerung journalistischer Arbeit aus den traditionellen Strukturen von Redaktion und Verlag eine neue Dimension.“, Quelle: PRANTL, SZ, ebda.

¹⁸⁶ Als im März 2006 die österreichische ‚Kleine Zeitung‘, die wichtigste Zeitung der Region Graz / Steiermark, nach 41 Jahren mit Hubert Patterer einen neuen Chefredakteur erhielt, gab dieser im expliziten Hinblick auf die schnelleren Echtzeitmedien nicht nur sogleich einen potenziellen Ausblick auf einen erweiterten Redaktionsschluss von 24 bis 0:30 Uhr und einen Zwei-Schichten-Redaktionsdienst bei Großereignissen wie z.B. der Fussball-WM 2006 in Deutschland ab, sondern erklärte es auch zum expliziten Ziel der Zeitung, „die

Auch die großen renommierten deutsche Zeitungen wie SZ, FAZ, WELT und ZEIT räumen massenmedialen und popkulturellen Themen zunehmend Raum in ihrem Kultursegment ein bzw. transformieren sie zunehmend in die Bereiche ihres klassischen Feuilletons. An diesen Tatsachen sind bereits wichtige Anzeichen für generelle ästhetische Transformationen innerhalb der Lesekultur und der literarischen Publikumsrezeption auszumachen.

Auch die Zeitschriften- und Magazinkultur in Deutschland spürte ab Beginn des 21. Jahrhunderts die zunehmende Rezession im Printmarkt, auch hier gab es ähnliche Gründe und Prognosen zu vermelden.¹⁸⁷ Der langsame, aber stetige Rückgang der Printkultur in Form von Zeitungen, Zeitschriften und Magazinen, der in Bezug zum strukturellen Umbruch in der allgemeinen Lesekultur und dem allgemeinen Leseverhalten und -konsum gesetzt werden kann, führte zu bemerkenswerten Signalen. Ein Signal z.B. war die Lancierung und Implantation von ergänzenden TV-Formaten zum bisherigen Printangebot großer deutschsprachiger Magazine wie auch Tageszeitungen.¹⁸⁸ Der Effekt war, als mediale Marke, als ‚Brand‘ erkannt bzw. anerkannt zu werden, und dies auch über das traditionelle Lesepublikum hinaus. Das TV-Format muss daher nicht

Einstiegsportale für die Jungen zu stärken“, was bedeute, die Bereiche Entertainment, Film und Populärkultur zu stärken. Dies als signifikantes aktuelles Beispiel für einen inhaltlichen Umbruch bei einem klassischen Presseprintmedium, in dem die traditionelle Feuilletonkultur zugunsten massenmedialer Segmente explizit zurückgesteckt wird. WALLNÖFER, Isabella: „Patterer bohrt am wunden Punkt. Der neue Chefredakteur will die ‚Kleine Zeitung‘ aktueller, jünger und weiblicher machen“, DIE PRESSE 4-4-2006, S.28.

¹⁸⁷ Die SZ berichtete im Juli 2006 zur allgemeinen Krisenlage:

„Die Verkaufsauflagen aller Publikumstitel, nicht nur die der Wochenmagazine, sinken seit Jahren – zwischen 1996 und 2005 von 127,6 Millionen auf 123, 1 Millionen Exemplare. Im gleichen Zeitraum aber stieg die Zahl der angebotenen Titel von 758 auf 873. Das erhöht den Auflagedruck weiter. Am Kiosk erleben die Zeitschriftenverlage derzeit ein richtiges Desaster – der Einzelverkauf von ‚Focus‘, beim Start 1993 als frische Innovation gefeiert, hat sich zum Beispiel mehr als halbiert. ... Vertreibung aus dem Paradies: Auch die Zahlen für das zweite Quartal 2006, die Mitte Juli gemeldet wurden, sind Ziffern einer fortgesetzten Problemlage. Knapp drei Prozent verlor die Gattung gegenüber dem Vorjahr. Klares Krisensymptom sind die Auflagen von ‚Spiegel‘ (minus 3,6 Prozent) und Focus (minus 5,9 Prozent), die zuletzt wieder deutlich in den Keller rauschten. ... Der Vertriebsmarkt sei lange kein Wachstumsmarkt mehr, hämmerte Gruner+Jahr-Vertriebschef Olaf Conrad kürzlich los. Betroffen seien alle Segmente. Zur Erklärung werden gerne aktuelle Umstände, selten aber strukturelle Umbrüche oder gar eigenes Versagen bemüht.“ ‚Spiegel‘-Chef Stefan Aust kommentierte die Entwicklung folgendermaßen:

„Wenn die Zeit für Medien durch Fernseh- und Internetkonsum beansprucht wird, fehlt die Zeit zum Lesen von Zeitungen und Zeitschriften“, ‚Stern‘-Geschäftsführer Ove Saffe hingegen konstatierte eine veränderte Mediennutzung bei jungen Leuten: „Die lesen immer weniger.“

Jörg Brandt von der Media-Agentur ‚Pilot Media‘, die Unternehmen bei der Platzierung ihrer Werbung berät, beschrieb die strukturellen Umbrüche jedoch noch grundsätzlicher, als er prognostizierte, dass sich das Genre der klassischen Illustrierten möglicherweise „überlebt hat“. Dies wird ergänzt durch die Aussage von Dietmar Rehker von der Agentur ‚MediaCom‘, der sicher ist, dass „der Wettbewerb künftig nicht mehr am Kiosk ausgetragen wird“, da elektronische Medien die führende Rolle im ehemaligen Magazin-Markt spielen werden. Vgl. JAKOBS, Hans-Jürgen / RENNER, Kai-Hinrich / SALMEN, Ingo: „Diagnose Magersucht. Sorge um die Gesundheit der Zeitschriften: Die Wochenmagazine ‚Spiegel‘, ‚Stern‘ und ‚Focus‘ verlieren kräftig am Kiosk“, SZ 22-7-2006, S. 21.

¹⁸⁸ Beispiele hierfür sind z.B. SPIEGEL-TV, STERN-TV, FOCUS-TV, SZ-TV oder auch NZZ Format.

zwingend als Konkurrenzangebot zum Print-Format gesehen werden, sondern vielmehr als Ergänzung und in einer Funktion als populärer ‚Marker‘ in der Medienlandschaft. Ein anderes, ungleich bemerkenswerteres Signal jedoch war im Jahre 2005 die konkrete Überlegung vieler Zeitschriften- und Magazinverleger, ihre Leseprodukte zunehmend via dem Vertriebssystem der großen Lebensmitteldiscounter anzubieten, ein vor einigen Jahren noch undenkbarer Vorgang. Auch hier ist ein langsam beginnender demografischer Wandel und ein zunehmender Wandel der medialen Rezeptionsgewohnheiten der jungen Bevölkerung in Deutschland ein Anlass, dass sich die Lesekultur möglicherweise in bislang vollkommen ungewohnte Vertriebs- und Rezeptionssegmente begibt, die in einer traditionellen Lesekultur und ihrer traditionellen Literaturkultur bislang komplett anathema waren. Was bislang für Magazine ungewöhnlich und gar als Bruch mit tradierten kulturellen Normen der Lesekultur erscheint – Karl Dietrich Seikel, Geschäftsführer des Spiegel-Verlages und Vorstandschef für Publikumszeitschriften im Verband der deutschen Zeitungsverleger (VDZ) sieht durchaus den „Kulturbruch“¹⁸⁹, den die Verleger mit ihren neuen Vertriebswegen begehen –, ist in einigen Discountern und Supermärkten bereits Realität und kann sich, was zunächst den Bereich der Bestsellerliteratur betrifft, durchaus auf den klassischen Buchmarkt auswirken.

¹⁸⁹ Beim Verbandstag des VDZ in Berlin im November 2005 wurden derartige neue Vertriebswege vorgestellt und offen diskutiert. 40 Prozent aller Lebensmittelkunden kaufen beim Discounter ein, beschrieb VDZ-Vorsitzender Seikel die Zielgruppe. Erste Testverkäufe beim Discounter ‚Penny‘ mit 60 bis 70 Titeln seien „durchaus positiv verlaufen“. Bezüglich des „Kulturbruches“ sagte Seikel: „Zeitschriften sind faszinierende und hochwertige Produkte, die sich nicht unter Wert verkaufen dürfen.“ Und doch kam den Verlagen der Verbund mit der Billigketten-Offensive gerade recht. Das stark konjunkturabhängige Werbegeschäfts des Zeitschriftenprintmarktes war in den ersten drei Monaten des Jahres 2005 um 15 bis 20 Prozent dramatisch eingebrochen, mit allen Folgen für das Gesamtjahr. Die SZ kommentierte: „Umso wichtiger werden für die Verleger die Vertriebslöse. Die Auflagen der 460 größten Publikumszeitschriften stiegen in den ersten drei Quartalen leicht an. Der Lesermarkt hat sich damit als beständig erwiesen. Das ist keine Garantie für weiter steigende Verkaufsumsätze, weil gerade die junge Leserklientel immer stärker das Internet als erste Informationsquelle nutzt. Mehr als zwei Drittel der unter 20-jährigen sind laut Allensbacher Medien- und Werbeträger-Analyse darauf eingeschworen. Auch die werbetreibende Wirtschaft folgt diesem Trend. Während das Anzeigengeschäft in den Zeitschriften vor sich hin dümpelt, verbuchte die Online-Werbung in den letzten Jahren Zuwächse zwischen 15 und 20 Prozent, wovon die Zeitschriften zu rund einem Drittel profitierten. Alarmierend für die Verlagshäuser ist, dass der Anteil der Leser unter den 14- bis 29-Jährigen schneller abnimmt als ihr Anteil an der Gesamtbevölkerung. „Wir müssen die Lesekompetenz stärken“, ist Seikel überzeugt.“ Der VDZ unterstützt darum – neben dem Vertrieb von Zeitschriften in Discountern – auch das Projekt ‚Zeitschriften in die Schulen‘. Lebensmittel-Discounter als Vertriebsweg für Magazine und eventuell sogar Bücher erscheinen hierzulande noch absurd, als ‚Kulturbruch‘ eben. In den USA jedoch, einem Land, in dem die Kultur des gedruckten Wortes auch eine ehrwürdige Tradition hat, sind derartige Vertriebswege mittlerweile in vielen Gebieten die einzige Quelle für gedrucktes Wort, also für Zeitungen, Zeitschriften und Bücher, überhaupt. Die vielgerühmten Spezial- und Fachbuchhandlungen, die auch in Deutschland zunehmend Konkurs anmelden, meist zugunsten von Kulturkaufhäusern, geraten in den USA zunehmend in die Minderzahl. Zitate aus UHLMANN, Steffen: „Magazine statt Marmelade. Verlagshäuser wollen Regale der Lebensmittel-Ketten erobern“, SZ 18-11-2005, S.20.

Ein weiterer Punkt, der in Zeiten von Rezession und Krisentendenzen innerhalb traditioneller Printstrukturen immer wichtiger zu werden scheint, ist das so genannte ‚Branding‘, was eine explizite Markenbildung und –identität bedeutet. War die Kunden- und Zielgruppenbindung im Bereich des traditionellen Produktkonsums durch eine ausgeprägt kommunizierte Marke bereits seit langem usus, ist auch im Kulturbereich das ‚Branding‘ mittlerweile die Regel geworden. Nach dieser betriebswirtschaftlichen Logik stellen auch Autoren und Künstler ästhetische Markenprodukte her, mit denen sie ihr Publikum an das ästhetische Produkt oder den Prozess binden. Ein Buchverlag ist demnach schon längst eine Marke mit einer ‚Corporate Identity‘, und eine Zeitung oder ein Magazin ist es erst recht. Im Herbst 2006 schließlic verband sich auf dem deutschen Zeitschriftenmarkt diese Verwertungslogik mit den strukturellen Entwicklungen innerhalb der digitalen Medien und schien erste ökonomische Früchte zu tragen. Nach der allgemeinen Rezession im Zeitschriftenmarkt prognostizierte eine Erhebung unter den Mitgliedern des ‚Verbandes Deutscher Zeitschriftenverleger‘ (VDZ), dass der Umsatzanteil am Verlagsgeschäft bis zum Jahr 2009 von derzeit 4,6 Prozent auf 11,6 Prozent steigen könnte, da mehr als die Hälfte der Verlage bereits 2007 mit höheren Internet-Einnahmen rechneten. Die Grundtendenz, ergaben die Zeitschriftentage des VDZ in Berlin, sei, dass sich bei den Verlagen zunehmend der Glaube an eine einträgliche Koexistenz zwischen Internet und Print festigt. Die Hoffnung auf einen derartigen Prozess nährte der bei den VDZ-Tagen referierende Berliner Medienwissenschaftler Norbert Bolz, der die Auffassung vertrat, das zentrale Problem, das die Internet-Kultur nicht lösen könne, sei das Aufmerksamkeitsproblem. Die SZ kommentierte:

„Bolz sieht die Chancen klassischer Medien darin, sich in eigenen Netzauftritten als Navigatoren inmitten beliebiger Vernetzung zu positionieren – als glaubwürdige, strukturierende Instanz. Magazinemachen sei heute Markenbusiness, bilanziert Nina Link für den amerikanischen Zeitschriftenmarkt. Die Präsidentin der ‚Magazine Publishers of America‘ sieht für Magazine die Chance, Werbekunden mit Netz-Gemeinschaften zu verbinden. Die Zukunft der Verlage liegt nach ihrer Meinung in der Markenstärke – ‚also darin, was wir auf unseren gedruckten Magazinseiten tun.‘¹⁹⁰

Auch diese paradigmatische interaktive Rückwirkung von innovativen digitalen Medien auf traditionelle analoge Medien ist bedeutsam und kann auf das System der Lesekultur und darüber hinaus der Literatur übertragen werden. Erst wenn eine Literaturform eine stark kommunizierte Marke mit hohem Identitätsfaktor ist – dies kann durchaus im traditionellen Printbereich der Zeitungen und Magazine stattfinden, was sich vor allem positiv auf die Bereiche Exklusivität

¹⁹⁰ Vgl. den Bericht über die VDZ-Tage von TIESCHKY, Claudia, „Von Müll und Marken. Wie das Mitmach-Internet die Zeitschriftenverleger beschäftigt“, SZ 4-11-2006, S.23.

und Nachhaltigkeit auswirkt –, so lässt sie sich dann mittels des Internets mit den dort existenten und tätigen Zielgruppen innerhalb der Web-Communities verbinden, was wiederum eine Reputation für den klassischen Printdiskurs ist.

Aktuell ist für das System der Literatur hinsichtlich des Zeitungsmarktes vor allem immer noch das klassische Feuilleton von hoher Bedeutung. Hier fand und findet die Literatur einen öffentlichen und beachteten Platz der Kritik und des ästhetischen Diskurses, und in der Vergangenheit, die hier die prä-digitale und auch prä-TV-Zeit bedeutet, war das Feuilleton oft der alleinige öffentlich relevante Vermittler von Literatur und deren Diskursen. Diese Diskurse sind nun im Begriff, sich nach den in dieser Arbeit beschriebenen zwei Paradigmenkonflikten innerhalb des dynamischen Wandels in der Kultur der Gegenwart, nämlich nach den Prämissen der medialen Transformation, zu verändern, und dies sowohl in inhaltlicher als auch in technischer Form.¹⁹¹ In ersterer Hinsicht öffnet sich das klassische Feuilleton zunehmend in Richtung einer Kultur der medialen Bildlichkeit und des Images – hierbei ist das zunehmende TV- und Medien-Fuilleton von Bedeutung –, zugleich auch zunehmend einer Anerkennung des Paradigmas der Unterhaltung inklusive einer intensiven medialen Aufbereitung und Berichterstattung, und darüberhinaus auch in Richtung einer digitalen Erweiterung, konkret dem Internet-Fuilleton. Hier sind schließlich auch die technischen Veränderungen zu konstatieren, die wiederum auf die ästhetisch-inhaltlichen Formen des Mediums zurückwirken, so

¹⁹¹ Ein in Deutschland für die traditionelle Printkultur diesbezüglicher Markstein mit Signalcharakter ist der vom Hubert Burda Verlag (Bunte, Focus) ausgerichtete Münchener ‚Digital Lifestyle Day‘, der als Branchentreff mit Eventcharakter ausgerichtet wird. Burda war in Deutschland einer der ersten Verlage, die sich den markttechnischen Herausforderungen des Internets und des digitalen Journalismus gegenüber dem herkömmlichen Printjournalismus und der Zeitungskultur mit plakativ-offensiven Strategien stellten und früh schon Feldforschungen und Informationsstrategien bezüglich der journalistischen Innovationen im Internet widmeten. Auf dem ‚Digital Lifestyle Day‘ im Januar 2006 war Gastredner Yossi Vardi, der sich in seinem Heimatland Israel als Direktor in wichtigen Ministerien, als Aufsichtsrat großer Medienfirmen sowie Gründer der Softwarefirma ‚Advanced Technology‘ profiliert hatte, in seiner Keynote Speech davon überzeugt, dass die klassischen Medien wie z.B. Zeitungen inmitten der Entwicklung des digitalen Journalismus überleben würden, allerdings mit anderen Geschäftsmodellen. Auch das klassische Rollenbild der Redakteure würde sich verändern, so seine Prognose, und zwar weg vom klassischen Bild des Informationssammlers (und –anhäufers) und hin zu einer Art Filter und Validierung der Über-Information, die in Zukunft noch stärker als zuvor den Journalismus und die Medien der Zukunft bestimmen werden. „Die Journalisten von heute sind die DJs für News“, skizzierte Vardi mit einer popkulturellen und durchaus populistischen Metapher das sich verändernde Rollenverständnis des Journalismus, dabei verkennend, dass das DJ-Paradigma, das sich letztlich immer noch am Paradigma des Plattenauflegens (engl. Disc / Scheibe, also Vinyl oder CD) orientiert, seit geraumer Zeit selbst schon ein traditionell-klassisches Kulturparadigma ist, das in naher Zukunft wahrscheinlich eher vom Paradigma des MP3-Jockeys abgelöst werden wird. Dies als Randbemerkung im dem Sinne, dass bei der Beschreibung der Transformation kultureller Prozesse vermeintlich zeitgemäße Metaphern zwar noch im aktuellen kulturellen Bewusstsein des Publikums verankert sein mögen, jedoch längst nicht mehr den absehbaren Standards der Zukunft entsprechen. Die technologische Entwicklung ist derzeit eher schnell, die ästhetische Transformation eher langsam. Zitat vom ‚Digital Lifestyle Day‘ aus JAKOBS, Hans-Jürgen, „DJs für News. Ein ‚Tsunami der Kreativität‘ und eine neue Rolle für Journalisten – Yossi Vardi gilt als Ikone des Internets.“ SZ 25-1-2006, S.15.

zum Beispiel in Form von Hyperlink-Archiv-Feuilletons oder Web-Log-bzw. Blog-Feuilletons.¹⁹² Gemeint ist hier eine Art interaktives Online-Feuilleton, in dem in Zukunft nicht mehr eine einzelne Literaturkritik den Anstoß für einen ästhetischen Diskurs liefert, sondern, resultierend aus dem unbegrenztem Platz im digitalen Raum, mehrere bzw. ein Hypertext von Literaturkritiken, an denen sich potenziell jeder Rezipient beteiligen kann. Die Gestalt sowohl des Blog-Journalismus als auch der Blog-Kritik formuliert sich derzeit erst langsam aus.

Spielen Blogs in Ländern mit einer starken medialen Zensur eine wichtige Rolle¹⁹³, sind sie in Ländern, in denen Pressefreiheit die Regel ist, derzeit vor allem ein zusätzliches mediales Angebot. Letzteres wird zwar oftmals als journalistische Alternative oder Ergänzung geschätzt und angenommen, tritt sogar mitunter in Konkurrenz zu professionellen Webangeboten, leidet jedoch auch bisweilen eben an einer Art von unprofessionellen Wildwuchs¹⁹⁴, dessen

¹⁹² Ein Blog (abgeleitet von Web-log) ist eine Website, auf der periodisch multimediale Einträge veröffentlicht werden. Alle BesucherInnen können diese Einträge ergänzen oder kommentieren. Eine Studie des US-Bundesstaates Kalifornien schätzte im Frühjahr 2006 die Anzahl der Blogs weltweit auf 27 Millionen ein, das österreichische Magazin ‚Falter‘ schätzte jedoch schon im Sommer 2006 die weltweite Blog-Anzahl auf „weit jenseits der fünfzig Millionen. Und stündlich kommen einige Tausend Neue hinzu.“ (TASCHWER, Klaus: „Jeder sein eigener Redakteur. Onlinemedien.“, FALTER 27 / 2006, S.19). Deutschsprachige Blogs gibt es aktuell angeblich zwischen 60 000 und einer halben Million. Quelle: DER SPIEGEL 15 / 2006, S.142. Im März 2007 meldete dpa „70 Millionen Weblogs weltweit“. Vgl. www.blogger.com. To be continued.

¹⁹³ Vgl. hierzu z.B. den wegweisenden Fall des Chinesen Zhao Jing alias Michael Anti, dessen Blog von Microsoft und Yahoo auf Druck der chinesischen Regierung im Dezember 2005 zensiert bzw. nicht mehr angezeigt wurde. Bereits in der Vergangenheit hatte Microsoft mit der chinesischen Regierung zusammengearbeitet, so im Juni 2005, als der Softwarekonzern aus Seattle auf Anweisung der chinesischen Regierung dafür sorgte, dass einige chinesische Zeichen wie ‚Demokratie‘ oder ‚Menschenrechte‘ auf den Internetseiten nicht mehr dargestellt werden konnten. Der 30-Jährige Jing schrieb unter seinem Pseudonym ‚Anti‘ einen Blog als Internettagebuch über Probleme und Missstände in der Volksrepublik China, dessen Einträge täglich von ca. 15 000 Menschen gelesen wurden. Die SZ dazu: „Die chinesische Regierung hat Angst vor dem Internet. Kein anderes Land betreibt einen größeren Aufwand, seine Bürger vor unerwünschten Inhalten zu schützen. Rund 30 000 Mitarbeiter der Internetpolizei überwachen den Mailverkehr und sperren unliebsame Seiten.“ GIESEN, Christoph, „Der Anti. Ein chinesischer Blogger kämpft gegen die Zensur der Behörden – und die Internetmultis“, SZ 24-1-2006, S.15. Auch in den arabischen Ländern gelten Blogger, so die SZ, „als Pioniere der Meinungsfreiheit, als neue Hoffnungsträger.“ „Die jungen Insider-Outsider des nahen Ostens, die offen über ihre Frustrationen, die zähen Vorurteile und Beschränkungen bloggen, gehören zur Spitze einer sozialen Bewegung: Sie sagen das Unausprechliche, sie schaffen Bindungen, die zuvor undenkbar gewesen wären, sie stehen dort, wo sie nicht stehen dürften“, lobt die Columbia Journalism Review (CJR) in der jüngsten Ausgabe. Zumindest die zahlen stimmen optimistisch. Vor drei Jahren noch gab es 14 Millionen arabischer Internetnutzer, Ende 2006 waren es bereits 26 Millionen. Das ist immer noch weniger als ein Zehntel der arabischen Bevölkerung, aber was zählt, ist der Trend. Auch die Bloggerszene gedeiht. Nach Schätzungen der Initiative for an Open Arab Internet hat sich allein in Saudi-Arabien die Zahl der Blogger seit Beginn 2006 verdreifacht, heute liegt sie bei mehr als 2000. Insgesamt, so die gängigen Schätzungen, gibt es etwa 40 000 arabische Webtagebücher, und sogar ein arabisches Wort für die, die sie schreiben: mudawn. „Die Zahl der arabischen Blogger mag im internationalen Vergleich überschaubar sein, aber ihr Einfluss und ihre Popularität übertreffen alle Erwartungen“, schwärmt Gamal Eid vom Arabic Network for Human Rights Information.“ ZEKRI, Sonja: „Der bessere Nahe Osten. Arabische Blogger gelten als Hoffnungsträger der Demokratie.“, SZ3-3-2007, S.13.

Form und Regeln erst im Begriff sind, sich mit der Zeit als eine Form von ernstzunehmendem alternativem Journalismus auszubilden.¹⁹⁵

Als ab Mitte Mai 2006 die Agentur Reuters neben Nachrichten auch Stimmen aus Internet-Tagebüchern und Blogs veröffentlichte, wurde dies als eine Art ‚Ritterschlag‘ der traditionellen Printpresse-Kultur für das neue Medium angesehen. Ausgewählt wurden diese Nachrichten von ‚Global Voices Online‘, einem Projekt der ‚Harvard Law School‘. Deren Mitgründerin, die Online-Pionierin Rebecca MACKINNON, beurteilte auf die Frage nach der Möglichkeit, dass Journalisten auf Dauer von Bloggern ersetzt werden könnten, die Relevanz von Blogs jedoch realistisch:

„Ich glaube, gute Journalisten haben nichts zu befürchten. Es wird immer Bedarf an professionellem Journalismus geben, an gut recherchierten Fakten. Das wollen wir nicht ersetzen. Aber es gibt eben auch Bedarf an Augenzeugenberichten und an Leuten, die Medien überwachen. Journalisten, die schlampig arbeiten, müssen sich sehr vor Blogs fürchten – alle anderen sollten sie willkommen heißen.“¹⁹⁶

Pulitzer-Preisträger und Journalismus-Professor Michael PARKS indes verwies in einem Interview im Jahr 2008 auf die Frage, ob Blogger und Leserreporter

¹⁹⁴ Als aufsehenerregendes Beispiel hierfür sei die Tatsache angeführt, dass die Washington Post nur knapp zwei Monate nach Inbetriebnahme eines Weblogs ebendieses wieder abschaltete. Online-Chef Jim Brady erklärte, zu viele Leser-Beiträge hätten persönliche Angriffe und Hassreden enthalten. Meldung aus SZ 24-1-2006, S.15.

¹⁹⁵ Vgl. hierzu STEINBERGER; Petra: „Die fünfte Gewalt. Blogging: Wie Webtagebücher in Amerika Politik machen“, SZ 16-7-2004, S.13. Steinberger belegt, wie Blog-Journalismus den traditionellen politischen Journalismus in den USA herausforderte und korrigierte, gerade in der Nachfolge von 9 / 11, den Anschlägen auf das World Trade Center vom 1. September, und dem nachfolgenden Krieg der USA gegen den Irak. Vgl. hierzu auch HAUPT, der infolge dieser Tendenzen im März 2002 schrieb: „In den USA sucht kritisches Bewusstsein nach ‚911‘ ein neues Zuhause. Der zahnlose Printjournalismus da draußen treibt die aufgeweckten Infonerds nach hier drinnen, ins Internet. Gegen Bushs ‚New World Order‘ und die Steigbügel-halterische Mainstrempresse etabliert sich eine erstarkte ‚Diginews Order‘.“ HAUPT, Nico: „Digitale Zerrissenheit der ‚Webjournalisten‘. Die veränderte Medienlandschaft der USA nach dem 11.9.“, in DE:BUG 3 / 2002, S.12. Im Internet, so Haupts Grundaussage, konnte und kann sich eine wahrhaftige politische Gegenöffentlichkeit bilden, während im analogen Printbereich langsamer Nachrichtenfluss und – oft redaktionell bedingte - Zensur längst die Regel ist.

¹⁹⁶ BÖCKING, David: „Ein globales Gespräch. Online-Pionierin MacKinnon über Blogs und Reuters“, SZ 10-6-2006, S.17. Auch andere Betreiber von politischen Blogs haben es zu einer gewissen Art von journalistischer Relevanz und ein wenig Einfluss gebracht. So wurde Garrett Graff, der Mitautor von fishbowIDC, nach Eigendefinition ‚a gossip blog about Washington DC‘, zu Pressekonferenzen des weißen Hauses eingeladen, der französische Blogjournalist Loic Le Meur hingegen brachte es sogar zu einem Exklusivinterview mit Innenminister Nicolas Sarkozy, nachdem er mit seinen Kommentaren zu den brennenden Vorstädten Frankreichs nicht nur im Internet für einiges Aufsehen gesorgt hat. Vgl. hierzu auch TASCHWER, Klaus: „Jeder sein eigener Redakteur. Onlinemedien.“, FALTER 27 / 2006, S.19. Die nur im Internet erscheinende Berliner ‚Netzeitung‘, hingegen galt noch bis 2006 laut SZ als „meistzitiertes Internetmedium“, bevor sie in ebendiesem Jahr den Titel an SPIEGEL-ONLINE verlor. Die ‚Netzeitung‘ speiste viele ihrer Berichte aus den Quellen, die im Netz offen vor sich hinsprudelten, sie bediente sich also aus vielen Blogs, wählte aus, überprüfte und überarbeitete. KAPPES in der SZ: „Man kann das parasitären Journalismus nennen. Ehlert (einer der beiden Chefredakteure) nennt es Lokaljournalismus: ‚Die ‚Netzeitung‘ hat den größten Lokalteil der Welt: das Internet.‘ Und sie bedient sich des größten Reporterpools: der Nutzer des Web 2.0.“ Vgl. KAPPES, Christoph: „Glaub mir! Die ‚Netzeitung‘ steht zum Verkauf – und putzt sich raus.“, SZ 23-2-2007, S.15.

eine Bereicherung oder eine Gefahr für die Zeitungshäuser darstellen würden, auf die zumindest in den USA noch relativ junge Geschichte eines professionellen Journalismus und an eine mögliche Renaissance des Bürgerjournalismus:

„Zunächst mal nimmt der Meinungsjournalismus zu. Das ist in Europa kaum neu, weil dort die meisten Zeitungen eine politische Linie vertreten. In den USA ist es eine Wiederkehr des frühen 20. Jahrhunderts, als man darüber definiert wurde, welche Zeitung man las. Überhaupt erinnert der Bürgerjournalismus an das 18. und 19. Jahrhundert, als es in den USA keine professionellen Journalisten gab. Die Professionalisierung dieses Berufs fand erst im 20. Jahrhundert statt.“¹⁹⁷

McKinnons wie auch Parks Aussagen verdeutlichen einmal mehr, dass es bei der Entwicklung neuer technologisch-kultureller Innovationen und Standards letztlich nicht um eine 1:1-Ablösung der alten Form geht. Ein neues Medium ersetzt nicht das Alte, sondern es korrigiert dieses, und es hilft letztlich, dieses alte Medium zu transformieren. Genau dies bewirken Blogs beim traditionellen Print-Journalismus. Blogs, soviel sollte in dieser kompakten Abhandlung deutlich geworden sein, sind ein Beispiel für neue mediale und letztlich auch literarische Formen, welche die traditionellen Strukturen und Inhalte langsam aber stetig herausfordern und transformieren.

¹⁹⁷ SCHENZ, Viola: „Solange es Frühstückstische gibt“. Pulitzer-Preisträger und Journalismus-Professor Michael Parks über die moderne Zeitung und das Leseverhalten“, SZ 4-4-2008, S.23.

5.C. Transformationen in der Bühnenkultur

Um die gegenwärtigen strukturellen und ästhetischen Veränderungen und letztlich die Transformationen der spezifischen Kulturform ‚Literatur‘ erweiternd beschreiben zu können, ist es notwendig, auch einen ergänzenden Blick auf das Selbstverständnis und die aktuelle gesellschaftliche Rolle und Praxis der traditionellen Bühnenkultur werfen.

Neben den Systemen der bildenden Kunst gelten vor allem Theater- und Opernhäuser derzeit immer noch als die typischen prestigeträchtigen staatlich-gesellschaftlichen Repräsentationssysteme, die auch auf internationaler Ebene diese Rolle innehaben und dementsprechend staatlicherseits gerne vorgeführt werden. Sie auf hohem Niveau zu unterhalten, kostete und kostet sehr viel öffentliches Geld. Diese Spielstätten sind nicht nur wichtige symbolische Schauplätze für gesellschaftliches Denken, Themen, Gefühle und Sinne, sondern sie sind auch nach wie vor traditionelle Symbole für die kulturellen Macht- und Hegemonialverhältnisse in einer Gesellschaft.¹⁹⁸

Das Theater ist im aktuellen kulturellen Geschehen Deutschlands in den meisten Fällen überwiegend eine Subventionskultur, so es nicht von idealistischen Laienspielgruppen oder ambitionierten Off-Theaterliebhabern gepflegt und aktiviert wird. Seine Produktion ist aufwändig und teuer, und zunehmend wird versucht, aufgrund der finanziellen Sparsituation im Kulturbereich, das System des Kultursponsorings im Theatersystem zu integrieren und wirksam werden zu lassen¹⁹⁹, wobei den Kulturbetriebsarbeitern in der Regel klar ist, dass diese

¹⁹⁸ Noch im 19. Jahrhundert galt in Zentraleuropa die Oper als die zentrale kulturelle Institution, die sich sogar als politisches Instrument einsetzen ließ. Vgl. hierzu die Habilitationsschrift des Historikers Philipp THER „In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914“, Wien, München 2006, in der ein umfassender kulturhistorischer Vergleich der Opernhäuser in Dresden, Lemberg und Prag unternommen sowie die Rolle des Musiktheaters bei der Nationalbildung in Deutschland, Polen und Böhmen untersucht wird.

Aktuell ist die Opernkultur, vor allem in Europa, immer noch das prototypische Beispiel für eine hochoffizielle traditionelle staatliche Repräsentationskultur. Das Musiktheater war in seinen Anfängen zunächst eine Kunst der Könige, Fürsten und Adelshöfe, es war demnach zutiefst lokal verankert und wurde dann durch den Bau der großen Opernhäuser in den Großstädten als neuen kulturellen Zentren Ausdruck einer neuen nationalen bürgerlichen Kulturidentität. Die Opernkultur, die in diversen Formen des Musiktheaters des 19. Jahrhunderts auch in gewissem Masse durchaus eine Form der Bohemekultur war, ist heute die klassische Subventionskultur, die staatlicherseits zu Repräsentationszwecken erhalten wird. Aktuell wird durchaus versucht, die Opernkultur über diesen klassischen nationalen Repräsentationszweck hinaus als internationales edles Kulturgut zu globalisieren, so von mit viel ökonomischer Macht ausgestatteten Charismatikern wie z.B. dem Franzosen Stéphane Lissner, Chef der Mailänder Scala und einem der einflussreichsten Musik-Manager Europas.

¹⁹⁹ „Nach Angaben des Arbeitskreises Kultursponsoring (AKS) sponserten Firmen im vergangenen Jahr Theater, Konzerte, Festspiele und Museen in Deutschland mit rund 400 Millionen Euro – Peanuts im Vergleich zu den Ausgaben für klassische Werbung in Milliardenhöhe. ‚Man kann im Kulturbetrieb mit wenig Geld viel bewirken‘, beschwichtigt AKS-Geschäftsführerin Karin Heyl. ‚Wir leben in einer Gesellschaft des Überflusses

Finanzspritzen niemals ausreichen, um ein derartiges gesamtes kulturelles System am Leben zu erhalten.

„Eine Rettung für die gut 200 öffentlichen und privaten Theater in Deutschland ist Sponsoring nicht“, sagt Rolf Bolwin, Geschäftsführender Direktor des Deutschen Bühnenvereins in Köln. Theater und Orchester sind in hohem Masse auf öffentliche Mittel angewiesen. Sie decken im Schnitt rund 85 Prozent des Budgets ab mit allerdings erheblichen Schwankungsbreiten. Kleine Bühnen, vor allem in den neuen Bundesländern, finanzieren sich bis zu 90 Prozent über Bund, Länder und Kommunen. Die gesamte öffentliche Kulturfinanzierung beziffert Bolwin auf acht Milliarden Euro, das seien nur 0,8 Prozent der gesamten staatlichen Ausgaben. Zwar sei die absolute Summe in den vergangenen zehn Jahren gestiegen, die Kosten aber stärker. „Theater und Orchester haben kräftig gespart“, sagt Bolwin. Die Zahl der Beschäftigten fiel um 6000 auf heute 39000. Sponsoren sind nicht die Rettung, aber doch willkommen.“²⁰⁰

Im Vergleich zu früheren Zeiten, wo das Theater eines der zentralen kulturellen Orte war, an dem sich das Selbstverständnis sozialer Schichten wie Adel, Bürgertum oder auch Arbeiterschaft äußerte und manifestierte, ist es im System der Medienkultur bezüglich seiner tatsächlichen Rezeption zu einer marginalisierten Randkultur geworden. Wie wichtig und bedeutsam das Theater als kulturelle Repräsentationsinstitution auch immer noch sein mag und wie sehr das Theater als kultureller Spielort auch geschätzt werden mag, seine Marginalisierung im gegenwärtigen Kulturbetrieb ist gar keine Frage mehr und wird sich zukünftig wahrscheinlich drastisch verschärfen.

Die Oper, zunächst eine Kulturform der adeligen Repräsentation, die später zur großbürgerlichen Identifikation und Repräsentation umfunktioniert wurde, und die es zur Adaption durch Kleinbürgertum und Arbeiterschaft nie wirklich schaffte²⁰¹, zeichnet sich im aktuellen kulturellen Rezeptionsverhalten ebenfalls

an Information und der Reizüberflutung durch die Werbung, sagt Heyl. Für Botschaften, eingebettet in ein Kulturereignis, seien Menschen empfänglicher.“ Vgl. DOSTERT, Elisabeth: Gaben für Mozart. Viele Theater, Festspiele oder Museen kommen nicht ohne Sponsoren aus – doch zwischen Kulturmanagern und Geldgebern gibt es oft noch Animositäten, SZ 2-10-2004, S.30. Vgl. auch die Aussage des Münchener Stadtkammerers Ernst Wolowicz, der hinsichtlich der Zuschüsse von privaten Initiativen und Sponsoren klarstellt. „Die Strukturprobleme der Stadtfinanzen lassen sich mit privaten Zuwendungen nicht lösen.“, wobei im 5-Milliarden-Euro-Budget der Stadt die Spenden privater Kultursponsoren „gerade mal ein winziges fünfteil Promille“ ausmacht. Vgl. „Münchens Weg zu neuen Geldquellen. Die Stadt leidet unter Sparzwang – andere Lösungen müssen gefunden werden. Ob bei der Oper, in Schulen oder im Tierpark: Ohne Sponsoren und Mäzene gäbe es vieles nicht.“, SZ 6-11-2004, S.47.

²⁰⁰ ebda.

²⁰¹ Hier griff eher das Genre der Operette, das sich einer repräsentativen kleinbürgerlichen Kulturpraxis annäherte. Zu gesellschaftlicher Brisanz und politischer Implikation der Operette vgl. vor allem KLOTZ, Volker: "Operette – Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst", Kassel et al 2004. Der Stuttgarter Musikprofessor gilt als profundester Kenner der Materie. Das Musical hingegen demokratisierte die musikalische Theaterbühnenkunst endgültig und vernetzte sich erfolgreich mit der U- und darin vor allem der Popkultur. In keinem anderen Genre der Bühnenkultur wird Unterhaltung als selbstverständlicher Teil der ästhetischen

durch eine gesellschaftliche Marginalisierung aus. Zwar wird der Opernbesuch in den meisten kulturzivilisierten Gesellschaften immer noch mit hoher gesellschaftlicher Repräsentation oder auch zunehmend mit seinem bereits popkulturellen Pendant, dem Glamour, konnotiert²⁰², und erfüllt der Opernbesuch als vor allem sichtbares kulturelles Rezeptionsereignis, Spektakel und Event hinsichtlich dieser Zusammenhänge auch eine klar definierte soziale Funktion – die kulturstaatliche Wirklichkeit einer Alltagspraxis der Opernkultur zwischen Subvention und Sparzwang sieht für die Musiktheater in der Regel ungleich nüchterner und erst recht unglamourös aus.

Die Oper als eine extrem aufwändige Bühnenkultur kann derzeit nur durch ein klar konzipiertes ökonomisches Subventionssystem am Leben erhalten werden.²⁰³ Der tatsächliche Betrieb zeichnet sich durch enorme Produktionskosten und der beständigen Reproduktion des Repertoires aus, aus dem sich einerseits infolge der betriebswirtschaftlichen Sachzwänge und einer nicht selten fehlerhaft praktizierten Vermittlungsarbeit oftmals keine neuen Impulse entwickeln lassen²⁰⁴, andererseits die Neukompositionen diese Impulse,

Definition gesehen, die sich mittlerweile mit immer selbstverständlicherem Selbstvertrauen gegenüber der E-Kultur positioniert. Der deutsche Musical Boom, der 1986 mit Lloyd-Webbers ‚Cats‘ begann, hat bis zu Beginn des neuen Jahrtausends etliche Aufführungen von Stücken vorzuweisen, die mittlerweile bereits als Klassiker des Genres gelten. Obschon sich die Publikumsschichten in Deutschland nicht so selbst selbstverständlich mischen wie in den angelsächsischen Ländern, so der Unterhaltungsexperte, kritische Fan und Beobachter der Szene Georg Uecker in der SZ, habe „sich das Verhältnis zum ‚Light Entertainment‘ entspannt, und die Bandbreite habe enorm zugenommen. Das Genre reicht von den großen Mainstream-Blockbustern mit Familien-Appeal über die anspruchsvolleren Konzeptmusicals, wie sie ein Steven Sondheim vormacht („Into the Woods“), bis hin zu kreativen Off-Produktionen, die zu plötzlichen Erfolg gelangen („Rent“, „Pinselstadt“). Darüber hinaus diversifiziert sich das Genre zunehmend in zahlreiche Unterarten wie beispielsweise historisch-biografische Musicals, Film-Musicals, Abenteuer-Musicals oder auch die aktuell sehr erfolgreichen Jukebox-Musicals, in denen in einer minimalen Rahmenhandlung hauptsächlich die Hits einer Pop-Gruppe als retrospektiv ausgerichtetes Bühnentheater aufgeführt werden. Vgl. DÖSSEL, Christine: „Die wiederentdeckte Liebe zum Leichten. In Deutschland erlebt das Musical mit kommerziellen und schrägen Produktionen eine Renaissance“, SZ 31-3-2006, S.9.

Mittlerweile ist Deutschland, nach New York und London, der drittgrößte Musicalmarkt der Welt, schrieb die SZ anlässlich der Weltpremiere von Udo Jürgens Musical ‚Ich war noch niemals in New York‘ im November 2007. Das Musical startete in Hamburg, wo die Musical-Kultur Mitte der 1980er Jahre mit ‚Cats‘ ihren Anfang genommen hatte und wo bereits ein viertes Musical-Theater geplant ist, und setzte bereits im Vorverkauf die Rekordzahl von 150.000 Karten ab. THIEDE, Meite: „Der Lockruf des Musicals“, SZ 30-11-2007, S.22.

²⁰² Die 2008 eröffnete Osloer Oper (Entwurf: Snohetta-Architekten, Baukosten fast eine halbe Milliarde Euro) intendiert zwar durch ihre Architektur implizit, die feudale und auratische Typologie des Kulturortes zu überwinden, stellt den staatsrepräsentativen Ort, den die Oper als ästhetisches System darstellt, jedoch letztlich umso eindringlicher und massiver in den sozialen Raum.

²⁰³ Vgl. hierzu die aktuellen Zahlen über Aufwendungen und Auslastungen bei BREMBECK, Reinhard J., Vexierspiel der Zahlen. Zu wenig Leute gehen in Berlins Opern – doch alle sind optimistisch, SZ 18-12-2004, S.13, sowie die Diskussionsstudie von JOCHUM, Manfred, und SCHMID-REITER, Isolde (Hrsg.) „Teure Kunstform Oper? Musiktheater im neuen Jahrtausend. Strategien und Konzepte, Innsbruck 2006, in der Theater- und Festivalleiter, Kulturmanager, Künstler, ressortzuständige Politiker und Beamte sowie ein Vertreter der Wirtschaft sich über den gesellschaftlich-ästhetischen wie auch den ökonomischen Zustand und das Potenzial des Genres äußern.

²⁰⁴ Angeblicher Geldmangel der Auftragsbühne sei angeblich der Grund gewesen, dass die österreichische Komponistin Olga Neuwirth nach über einem Jahr von den renommierten Salzburger Festspielen im Sommer

so eine häufiger zu beobachtende aktuelle musikwissenschaftliche Kritik, selbst oft vermissen lassen.²⁰⁵ Angesichts dieser mangelnden inhaltlichen Impulse zeichnet sich die aktuelle Aufführungspraxis der Oper oftmals durch eine reine Reproduktion der sogenannten ‚Meisterwerke‘ aus, auch wenn aktuell, gerade aus den USA, diesbezüglich auch erste Gegentendenzen zu erkennen sind.²⁰⁶ Ein Kulturort der Bühnenkunst ist jedoch in der Regel nicht als Archiv oder Museum definiert, sondern als eine Spielstätte, an der sich Kultur lebendig und zeitgenössisch manifestieren und bestenfalls neu erfinden kann und soll. Angesichts einer überwiegend bewahrenden Praxis stellt sich die Frage, welchen

2006 bereits wieder, so die zornigen Worte der Komponistin, „als auswechselbares Fleisch entsorgt“ worden war. In dem Streit zeigte sich jedoch auch die im aktuellen Opernbetrieb virulente Widerspruch-Trias aus ökonomischen Sachzwängen, staatskultureller Repräsentation und ästhetischer Innovation. Dabei, so der Dirigent Daniel Barenboim, mangle es in Salzburg dank Intendant Peter Ruzicka noch nicht einmal an musikalischen Uraufführungen. Das Problem sei vielmehr: „In der modernen Musik gibt es zwei Dinge: die Uraufführung – und dann null“, wobei die guten Stücke nicht wiederholt werden. „Wenn es nicht gelingt, neue Zweige auf den verdorrten Baum der westlichen Musiktradition zu propfen, statt Altes mit immer verzweifelteren Regie-Mätzchen zum Leben zu erwecken, werden die Festspiele enden wie die Spanische Hofreitschule“, prophezeite der Londoner Kulturhistoriker Eric Hobsbawm zum Thema. Vgl. SIM, „Eröffnung Salzburg – Künstler als ‚auswechselbares Fleisch‘. Olga Neuwirth prangerte die Verlogenheit der Festspiele an“, DIE PRESSE, 24-7-2006, S.25.

Vgl. auch die Aussage des Komponisten Pierre Boulez, der anlässlich der Uraufführung von Leo Janáček's Oper ‚Aus einem Totenhaus‘ in der Regie von Patrice Chereau zu den Wiener Festwochen im Mai 2007 explizit feststellte: „Man kann nicht von mir erwarten, dass ich immer Beethoven und Mozart dirigiere. Es gibt nicht viele Kollegen, die sich um die Gegenwart kümmern. Die Authentizität einer Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts ist sehr interessant, aber wenn man sich nicht darum kümmert, was heute wichtig ist, ist es eine tote Kultur.“ Interview „Philosoph der Musik der Moderne“, in STANDARD 10-5-2007, S.29.

²⁰⁵ Vgl. z.B. BREMBECK zu dieser Problematik, der bezüglich der Aufführungspraxis des Opernhauses der Stadt Hannover, dass dort eine Oper höchstens zweimal pro Monat gespielt werden könne, sonst brechen die Besucherzahlen ein. „Da die meisten Häuser aber nur noch fünf bis sechs Premieren pro Saison erarbeiten können, müssen einzelne Stücke Jahrzehntlang im Repertoire gehalten werden. Dass das die Inszenierungen abschleift, versteht sich von selbst.“ Zudem stellen sich Fragen programmatischer Natur, ob die Opernhäuser sich etwa auf eine Reproduktion und Pflege der „Meisterwerke“ beschränken sollten, oder „progressive“ und aktuelle Stücke aufgeführt werden sollten, wobei sich letztere häufig durch an überkommene Konventionen anbietende Werke und intellektuell verkünstelte Elaborate auszeichnen würden. Als eine Kernaussage des Textes lässt sich für unsere behandelte Frage herausstellen, dass eine klassische hoch subventionierte Kunstform strukturell an der Schwelle zur inhaltlichen Verarmung bzw. künstlerischen Disqualifikation steht und Gefahr läuft, aus traditionellen inhaltlichen Voraussetzungen – der klassische Kanon der sog. „Meisterwerke“ ist bei der Oper so dünn wie bei fast keinem anderem Kulturgenre, wie Brembeck überzeugend herausstellt – sich in reiner Repertoirepflege zu ergeben. Vgl. BREMBECK, Reinhard J., „Ein bisschen Moderne. Braucht der Opernbetrieb Uraufführungen? Viele Neuproduktionen können nicht überzeugen.“, in SZ 5-6-04, S.11. Gleichsam bricht Brembeck als profiliertester journalistischer Kenner der aktuellen deutschen Opernlandschaft eine Lanze für ein tatsächlich vorhandenes innovatives ästhetisches Potenzial im Opernbereich durch seinen Verweis auf die seit 1988 stattfindende Münchener Biennale, die vom Komponisten Hans Werner Henze begründet und lange Zeit animiert wurde, wenn er die Münchener Biennale jedoch auch richtig als „Biotop“ und „Prestigefestival“ bezeichnet, das naturgemäß nicht populär sein kann und nie werden wird. Brembeck: „Dass hier das Scheitern nonchalant als Standard akzeptiert wird, dass gegen den zunehmenden Erfolgsdruck der Gesellschaft wie selbstverständlich das Experiment jenseits merkantiler Zwänge hoch gehalten wird, hat nicht verhindert, dass sich unter den bisher 78 (!) gezeigten Stücken so mancher – bisher – haltbarer Erfolg einstellte. BREMBECK, Reinhard J., „Im quirligen Biotop. Die pure Lust am Neuen: Ein Festival, das 78 Uraufführungen weise ist, kann einfach nicht irren.“, SZ 5-5-2006, S.14.

BREMBECK, der die gegenwärtige Aufführungspraxis und das ästhetische Niveau der internationalen

kulturellen Anspruch Opernhäuser diesbezüglich heute überhaupt noch erfüllen können. Ein generell impulsvermittelnder inhaltlicher Anspruch ist es in der Regel nicht, zudem diese Form der Bühnenkultur oft immer noch als typisch elaborierter Ausdruck der bürgerlichen E-Kultur verstanden wird, gegen den auch die Vermittler ankämpfen müssen.²⁰⁷

Opernkultur als ausgewiesener Experte lange Jahre feuilletonistisch begleitet hat, attestiert der Oper als ästhetischem System der Hochkultur letztlich eine große Krise, da auch die Neuaufführungen, die sich in ihrem System bieten, wenig bis keine Rezeption finden. Die Oper, so lässt sich aus seinen Ausführungen ablesen, ist als vornehmlich konservierendes ästhetisches System hinsichtlich einer möglichen Aussicht auf Transformation zum Scheitern verdammt, und sei es, dass dies vornehmlich an den ästhetischen Hörgewohnheiten ihrer Rezipienten liegt: „Die Probleme, die die moderne Oper aufwirft, scheinen riesig und unlösbar. Da stellt sich die Frage, warum überhaupt noch neue Stücke in Auftrag gegeben und uraufgeführt werden. Ein Großteil des Publikums, viele Musiker und ein paar Kritiker wären zufrieden, würde sich nur der Kanon der erprobten Stücke auf den Spielplänen finden. Warum all die mit einem neuen Stück verbundenen Mühen auf sich nehmen, wenn dieses in der Regel nur ein paar Mal gespielt wird und dann unwiderruflich im Dunkel der Musikgeschichte verschwindet?“ Uraufführungen und Ausgrabungen, so schließt Brembeck, sind letztlich das für Fortbestand und Aufrechterhaltung des Betriebs notwendige Schmieröl: „Weshalb es auch gar nicht so sehr darauf ankommt, ob das Neue kanon- oder massentauglich ist.“ BREMBECK, Reinhard J.: „Schmieröl und Verdruss. Warum ständig Opern uraufgeführt werden, obwohl keiner sie liebt“, SZ 11-4-2008, S.13.

²⁰⁶ So hat in den USA seit Anfang der 2000er Jahre das Genre der Oper tatsächlich wieder eine zunehmende Relevanz gefunden, aktuell z.B. durch John Adams Oper ‚Doctor Atomic‘ über das amerikanische Programm zur Entwicklung der Atombombe (Uraufführung 2006 in San Francisco), der Auftrag der New Yorker Metropolitan Opera an Tobias Picker für ‚An American Tragedy‘ oder Nicholas Maws Opernfassung von ‚Sophie’s Choice‘ (Uraufführung 2006 an der National Opera in Washington). Hierbei ist jedoch zu beachten, dass diese Tendenz sich vor allem auch auf die normative Erfüllung der Oper als klassisches Repräsentationsgenre der E- bzw. Hochkultur bezieht, nicht aber unbedingt auf eine ästhetische Innovation oder Transformation des Genres.

²⁰⁷ Vgl. hierzu ein aktuelles Interview mit Michael SCHINDHELM, Intendant des Theaters Basel und seit Ende des Jahres 2004 Generaldirektor der Berliner Opernstiftung, der hinsichtlich des Spagats von Quantität und Qualität in der zeitgenössischen Opernkultur gefragt, antwortete: „Die Spielpläne müssen so interessant sein, dass sie ein größeres Publikum anziehen. Eine Gratwanderung: Oper soll innovativ und risikofreudig sein, neue ästhetische Lesarten erfinden, aber sie soll auch, da es sich um eine zutiefst bürgerliche Kultur handelt, auch – so nenne ich das – die Sehnsucht nach Huldigung befriedigen, nach Selbstbestätigung dieser bürgerlichen Kultur.“ Auf die Frage nach dem gesellschaftlichen Mehrwerts der Opernkultur angesprochen hingegen machte Schindhelm deutlich, dass diese bürgerliche Kultur für ihn einen übergreifenden Bildungs- und Gesellschaftsauftrag habe: „Wir erhalten Subventionen, um emotionale Werte zu vermitteln und in das geistige Klima einer Stadt hineinzuwirken. Oper hat einen Bildungsauftrag, schlicht einen Gesellschaftsbildungsauftrag.“ SCHREIBER, Wolfgang, „Neue Lesarten erfinden und die Sehnsucht nach Huldigung befriedigen“, SZ 22-1-2005, S.13.

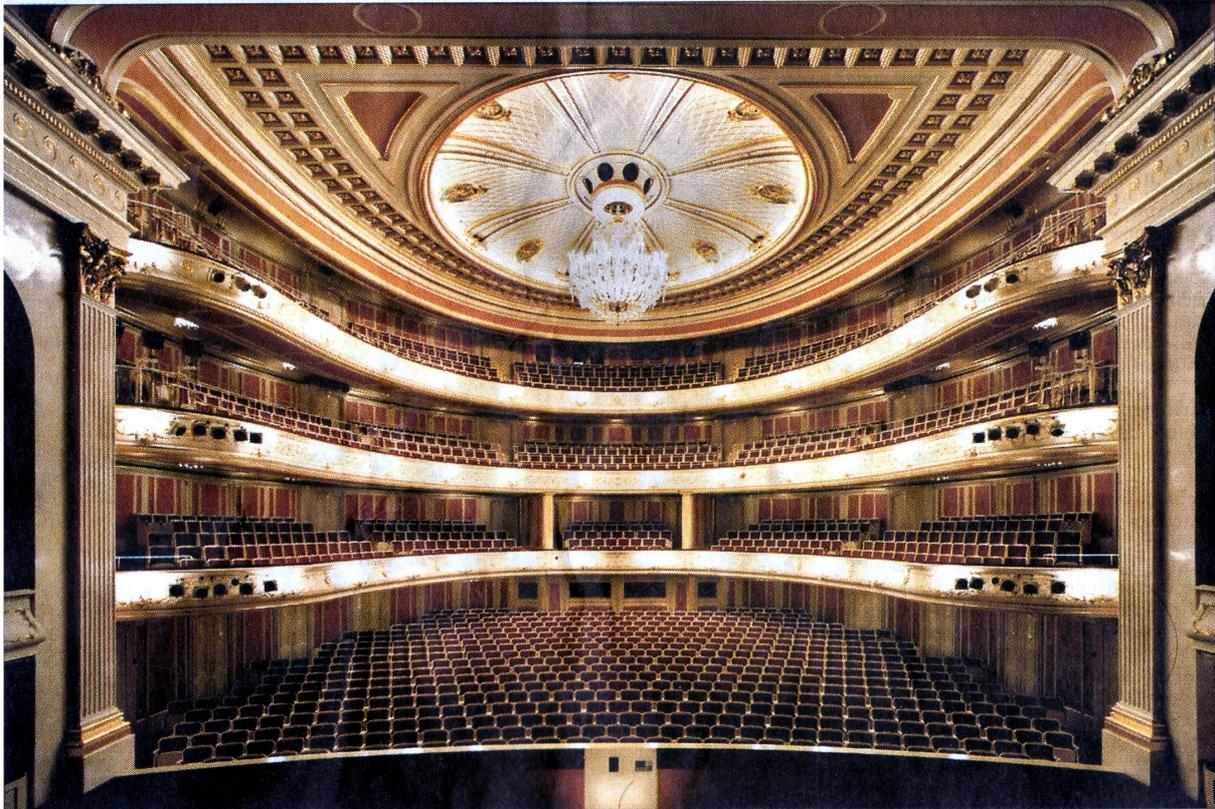


Abbildung 3: Staatsoper unter den Linden, Berlin (Foto: Marion Schöne)

Am Beispiel der Oper lässt sich paradigmatisch ablesen, dass die bürgerliche E-Kultur in ihren am perfektsten ausgearbeiteten Kulturelaboraten für lange Zeit derart mit der Repräsentation und der Instandhaltung des dazugehörigen Systems beschäftigt war, dass angesichts dessen die inhaltliche Erneuerung – mitunter sehr bewusst – vernachlässigt wurde. Seit Mitte der 70er Jahre jedoch ist die Tendenz zu beobachten, die reine Repräsentationskultur der Oper durch Re-Interpretationen, moderne Adaptionen und Neu-Kreationen wiederzubeleben²⁰⁸ und neuerdings auch durch Verbindungen mit der U- bzw.

²⁰⁸ Eine bedeutende und wegweisende Re-Inszenierung des klassischen Materials war diesbezüglich z.B. Patrick Cheraus Inszenierung von Wagners „Ring“ in Bayreuth 1976. Derzeit (2006) gelten in Deutschland vor allem die Opernhäuser der Städte München und Stuttgart als substanzvolle Spielstätten, wobei vor allem Stuttgart von 1991 bis 2006, so SCHREIBER, „das innovativste, oft genug aufregendste Musiktheater im Lande“ bot, was auf dessen Intendanten Klaus Zehelein, der mit Ende der Spielzeit 2006/07 nach 15jähriger Tätigkeit die Oper Stuttgart verließ. Zehelein profilierte sich vor allem als ein Intendant, der nicht „Agent des Publikumswillens“ sein wollte, dies sei vielmehr eine Karrieremöglichkeit für Marketing-Strategen. (Zitat nach SCHREIBER, Wolfgang: „Die inneren Räume: Radikal der Gegenwart verpflichtet: Warum und wie die Staatsoper Stuttgart unter dem Intendanten Klaus Zehelein eine führende Rolle im internationalen Musiktheater spielt“, SZ 17-6-2006, S.13). Inmitten der momentanen Schere in der Opernkultur zwischen einer rein emotional orientierten Genusshörerschaft auf der einen Seite und einem Beharren auf der existenziell bedeutsamen Relevanz der Oper auf seine Positionierung befragt, hob Zehelein hervor, dass diese Pole seit Beginn der Oper zwei widerstrebende Kräfte seien und dass die extrem aufwändige Oper nicht nach einer strikten Kosten-Nutzen-Rechnung befragt

Pop-Kultur²⁰⁹ stetig den geänderten Ansprüchen der Publikumsschichten anzupassen, sie neuen Schichten zuzuführen und damit den Bereich der Kulturform Oper als Ganzes zu demokratisieren. So ist festzuhalten, dass selbst die Oper als ein extrem elaborierter Ausdruck der E-Kultur durch die Annäherung an die U-Kultur eine Transformation, und in diesem Falle ganz konkret eine kulturelle Demokratisierung erfahren hat.²¹⁰

Dass eine derartige Hinwendung der traditionellen Bühnenkultur zum Populismus des Pop mit neuen Anforderungen an das Kulturformat und seiner traditionelle Ästhetik einhergeht, bekräftigte auch KREYE in einem Bericht vom Januar 2007 über die neue ästhetische Strategie von Peter Gelb, der im Sommer 2006 neuer Chef der ‚New Yorker Metropolitan Opera‘ wurde. Für das New Yorker Opernpublikum, so Kreye, waren die ersten Monate von Gelbs Intendanz eine Zeit der radikale Tabubrüche.

„Nicht die Avantgarde bedrohte dabei die Linie des Hauses, sondern der Populismus des Pop.“²¹¹ Nicht nur Stehplätze führte Gelb in der Metropolitan ein, auch PR und Marketing der Stücke näherten sich den Vermarktungstechniken der Popkultur an. „Das Ensemble des ‚Barbier von Sevilla‘ trat in der Latenight-Show von David Letterman auf, als wäre es eine Rockgruppe auf dem Weg in die Hitparade. Und die Uraufführung von Tan Duns epischem Werk ‚The First Emperor‘ mit Plácido Domingo wurde vorab in Kinos

werden sollte. Der Mehrwert, den die Oper produziere, sei „die Eröffnung der Möglichkeiten, über eine prekäre Wirklichkeit hinauszudenken – illusionslos, aber mit der starken Sehnsucht nach anderen Verhältnissen.“ (Interview mit BREMBECK, Reinhard, SZ 17-6-2006, S.13). Zehelein steht paradigmatisch für eine Generation von Kulturschaffenden, die eine traditionelle Kulturform aufgrund des in ihr vermuteten ästhetischen und auch emanzipatorischen Materials in der Gegenwart nicht transformieren, sondern vielmehr im Gestus der Re-Interpretation variieren möchte, dies jedoch ausschließlich in der traditionellen Form des Genres. Eine Transformatorische Konvergenz im Sinne dieser Arbeit – das heißt eine Vernetzung, ein interaktiver Austausch oder eine Amalgamisierung mit anderen ästhetischen Genres – ist dies explizit nicht.

²⁰⁹ Für die Adaptionen des klassischen Materials durch die U- und Popkultur gibt es in jüngerer Zeit zahlreiche Beispiel, z.B. die 2000er Produktion „Schwanensee Remixed“ der Wiener Volksoper unter Mitarbeit der renommierten Wiener Elektronikproduzenten Patrick Pulsinger und Erdan Tunakan, die zur erfolgreichsten Produktion der Volksoper seit ihrem Bestehen wurde und eineinhalb Jahre lang ausverkauft war, oder, als Markstein dieser Entwicklung, die Berufung von Christoph Schlingensiefel zum Regisseur der Bayreuther „Ring“-Inszenierung im Jahr 2004. Auch die im Frühjahr 2007 von der Oper Leipzig auf die Bühne gebrachte ‚Herr der Ringe Symphonie‘, eine Zusammenstellung aus den Filmmusiken, die Howard Shore zur gleichnamigen erfolgreichen Kino- und Literaturtrilogie komponiert hat, gehört in dieses Feld.

²¹⁰ So schreibt BREMBECK in einer Analyse, die den zeitgenössischen Opernbetrieb in seinen medialen Strukturen – ausgehend von Christoph Schlingensiefels Bayreuther „Parzival“-Inszenierung 2004 – zum Thema hat: „Heute ist die Kenntnis der kanonisierten Stücke des klassisch-romantischen Repertoires so gut wie völlig aus dem öffentlichen Bewusstsein geschwunden. Ein Indiz dafür sind die Übertitelungsanlagen, auf die fast kein Opernhaus mehr verzichtet: Sie sind die entscheidende Instanz für die Vermittlung von Inhalten geworden – eine durchaus nicht nur positive Entwicklung, die die Rezeption von Opern grundlegend verändert hat. Seit Einführung der allgemeinen Übertitelung ist ein Opernbesuch nicht mehr an das Studium des Textbuches gebunden, der Besucher kann seither so unbefangen ins Musiktheater gehen wie ins Kino. Oper für Alle ist unübersehbar auf dem Vormarsch – ein unübersehbares Indiz für die Demokratisierung des Betriebs.“ BREMBECK, Reinhard J., „Wahn, Sinn und Methode. Wie Wagner mit Schlingensiefel die Medien bedient.“, SZ 24-7-2004, S.15.

²¹¹ KREYE, Andrian: „Von Las Vegas lernen. Peter Gelb, der neue Chef der New Yorker Metropolitan Opera, orientiert sich am Populismus des Pop“, SZ 12-1-2007, S. 13.

und im Fernsehen mit Werbespots angekündigt, die an Trailer für den chinesischen Actionfilm ‚Crouching Tiger, Hidden Dragon‘ erinnerten.²¹² Kreye stellte sich angesichts dessen die berechnete Frage, „was es für Auswirkungen auf die Oper hat, wenn sich ein so wichtiges Haus wie die New Yorker Metropolitan Opera an der Ästhetik und den Vermarktungsmethoden der Bühnenspektakel in Las Vegas orientiert.“²¹³ Duns ‚First Emperor‘ zeige, so Kreye weiter, „dass ein neuer Populismus ganz andere Anforderungen an die Oper stellt, als der Mut zur Avantgarde. Da liegt auf einmal der Weg der Konsensfindung vor jedem Werk, der so viel mühsamer sein kann, als der Kampf für die Kompromisslosigkeit.“²¹⁴ Der explizite Bezug zur Populärkultur von neu denkenden Kulturmanagern wie Gelb, die, so Kreye, „ein so teures Unterfangen wie ein Opernhaus in eine Zeit hinüberretten wollen, in der Oper nur noch ein Element einer fragmentierten Kulturlandschaft ist, in der immer seltener Unterschiede zwischen so genannten E- und U-Kulturen gemacht werden“²¹⁵, ist im Sinne dieser Arbeit bezeichnend für die Transformationen, innerhalb derer derzeit traditionelle ästhetische Systeme neu geordnet, gewichtet und ausgerichtet werden.

Die Oper in ihrer aktuell zu beobachtenden Transformation ist ein Bereich, in dem sich vortrefflich beobachten lässt, ob eine Kulturform, die ästhetisch auf höchstem Niveau stagnierte, im Begriff ist, im gesellschaftlichen Rezeptionsverhalten stetig marginalisierter und schließlich zu einer reinen archivarischen Kunst, deren hohes Niveau nur durch Subventionen überleben kann, zu werden, oder ob sie sich mit Kulturparadigmen wie denen der U- oder Popkultur vernetzen kann, um so ihre Form und ihre Inhalte sinnvoll zu transformieren und lebendige ästhetische Impulse zu setzen.²¹⁶

²¹² Ebda.

²¹³ Ebda.

²¹⁴ Ebda.

²¹⁵ Ebda.

²¹⁶ Ein weiteres Beispiel dafür, dass hoch renommierte Opernhäuser Wege der Vermittlung gehen, die sich den Präsentationsformen der Populär- und Massenkultur annähern und die noch vor wenigen Jahren kaum diskutiert oder auch vorstellbar waren: Im Frühjahr 2007 stellte der Direktor der Wiener Staatsoper, Ioan Holender, den Plan vor, ab dem Jahr 2008 jährlich bis zu 60 Aufführungen der Wiener Staatsoper live über eine 500.000 Euro teure Riesen-Videowand auf den Herbert-von-Karajan-Platz vor das Opernhaus zu übertragen. Die 60 Events, mit denen künftig noch mehr Menschen für das Musiktheater begeistert werden sollen, so Holender, sollen in den Monaten Mai, Juni, September und Oktober über die Bühne gehen.

Der New Yorker ‚Metropolitan Opera‘ indes gelang eine sensationelle Ausweitung ihres Radius, als im Dezember 2007 ihre erste Liveübertragung der Saison in Kinos weltweit – Gounods ‚Roméo et Juliette‘ mit Anna Netrebko und Robert Alagna, dirigiert von Plácido Domingo – mit 97.000 Zuschauern in 477 Sälen als Rekordvorstellung gelten konnte. Wäre die Oper ein regulärer Film gewesen, schrieb die SZ, wäre sie immerhin auf Platz 11 der us-amerikanischen Kinocharts gekommen. Die ‚Mailänder Scala‘ überträgt ihr ‚Programm‘ mittlerweile in die USA, die ‚Washington National Opera‘ hat sich auf College-Kinos spezialisiert, und die ‚San Francisco Opera‘ kündigte 2007 ein eigenes System an: nicht live, dafür in besserer Qualität. Vgl. SZ 22-12-2007, S.14.

Derartige Transformationen eines ästhetischen Systems sind sehr bemerkenswert, da sich am spezifischen Beispiel der Oper eine Medialisierung, Profanisierung und eine Ent-Auratisierung konstatieren lässt. Eine derartige Transformation, welche ein einst elitäres und auratisches ästhetisches System zu einem explizit unauratischen Event transformiert ist jedoch letztlich nur in Zeiten des ästhetischen Niedergangs dieses Systems

Hinsichtlich des Theaters sieht es ähnlich aus, wobei sich diese klassische Kulturform bereits früh durch häufige experimentelle Erweiterung und Andockungen an populäre Kulturformate definierte und auszeichnete und sich oft in den Bereichen der Sub- und Gegenkultur schon früh, nahezu rechtzeitig, von der E-Kultur in Bereiche der U-Kultur transformierte. Von daher ist dem Theater, das aktuell in einer großen Fülle und Weite von Themen existiert, auch generell noch ein hohes Potenzial für eine Transformation zu einer relativ populären Kunstform zu prognostizieren, auch wenn die Statistiken aktuell eher dagegen sprechen. Eine jüngste Studie bezüglich der Akzeptanz von Theater unter jungen Leuten in Deutschland ergab diesbezüglich eine überproportional starke Ablehnung und Desinteresse²¹⁷, die allgemeine Rezeption im Kulturverhalten der Gesamtbevölkerung in Deutschland ist überaus marginal²¹⁸, und es scheint, dass das Theater wie die Oper gerade im kulturellen Verhalten junger Leute zu einem marginalisierten Nischendasein im Bereich des Bildungsbürgertums mutieren wird, sollte die traditionelle Bühnenkultur nicht Wege der ästhetischen Transformation suchen oder auch Erweiterungen und Verbünde mit populären Kunstformen, ohne dabei ihr ursprüngliches und charakteristisches Potenzial aufzugeben.

Auch der aktuell viel bemühte und im Prozess der ästhetischen Transformation überaus kontrovers diskutierte Begriff der ‚Werktreue‘ ist am Beispiel der Bühnenkultur und ihren aktuellen Phänomenen sehr gut untersuchbar. Als im Mai 2006 der deutsche Bundespräsident Horst Köhler bei der Schiller-Feier im Haus des Berliner Ensembles das Wort ergriff und sich für ‚werkgetreue‘ Inszenierungen und Kunstdarstellungen aussprach,²¹⁹

denkbar: bevor es in der Indifferenz der Alltags- und Medienkultur diffundieren könnte, bäumt es sich noch einmal als ästhetisches Leuchtfeuer mit spezifischer Strahlkraft auf und verliert seinen einmaligen, elitären und auratischen Charakter, der auch im repräsentativen Besuch des Opernhauses als sozialen Akt bestand, an die Dunkelheit der Kinosäle.

²¹⁷ Die 2002 von der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf und dem Marktforschungsinstitut Skopos im Auftrag des Deutschen Bühnenvereins Köln geleistete Studie befragte 1007 junge Leute im Alter zwischen 16 und 29 Jahren. Demnach gingen 77,7% lieber ins Kino, 49,8% bevorzugten Videoclips und –filme. Bemängelt wurden zudem von einem Großteil der Befragten die teuren Eintrittspreise, die vorgeschriebene Kleidungsetikette und die fehlende Möglichkeit, im Theater Bekannte zu treffen. Elternhaus und Schule würden zudem nicht ausreichend an das Medium Theater heranführen. (Quelle: SZ 24-1-2003, S.42).

²¹⁸ Noch einmal zum Vergleich: eine statistische Umfrage nach Mediennutzung und Freizeitverhalten der Gesamtbevölkerung Deutschlands 1997 ergab im prozentualen Anteil beim Verhalten „Bücher lesen“ nur 20,8 %. Vergleichswerte: Fernsehen 92,8 %, Radio hören 83,5 %, Zeitungen lesen 82,4 %, Zeitschriften und Illustrierte lesen 46,8 %, Schlager/Evergreens hören 33,3 %, Popmusik hören 31,5 %, Volksmusik hören 26,1 %, Rockmusik hören 23,8 %. **Das Verhalten Theater/Konzert erzielte nur mehr 0,3 %.**“ (Hervorhebung des Autors). Vgl. Informationen zur politischen Bildung 260 MASSEN MEDIEN, 3. Quartal, Bonn 1998, S.4.

²¹⁹ „Horst Köhler rief die Künstler dazu auf, Schillers Theaterstücke der Regiewillkür zu entziehen. Er gab dazu seine eigene Vorstellung vom Theater beherzt preis, seine Abneigung gegen Striche, Verstümmelungen: ‚Ein ganzer Tell, ein ganzer Don Carlos! Das ist doch was!‘ Der Präsident malte den puren Schrecken an die Wand, wählte starke Vergleiche: ein Bild Caspar David Friedrichs zum Teil mit Pappe beklebt; Beethovens Pastoral-

kommentierte Wolfgang Schreiber in der SZ die Diskussion um die ‚Werktreue‘ folgendermaßen:

„Wie viel ist faul im State Dänemark und in der aktuellen Theater- und Opernlandschaft, fragen sich Zuschauer, Zuhörer, Kritiker reflexartig schon immer. Um wie viele Zentimeter darf der ‚nachsöpfersiche‘ Künstler, ein Regisseur oder ein Musikinterpret, abweichen vom Text, vom vorliegenden Kunstwerk des eigentlichen Schöpfers, des Dichters, Autors, Komponisten? Darf er, um einer behaupteten zeitgemäßen Kunstwahrheit willen, etwas hinzuerfinden? Umgruppieren, einfärben und weglassen, das kann er ohnehin, wenigstens im Schauspiel. Aber ergänzen, hinzudichten - das ist hier die Frage.“²²⁰

Köhlers Plädoyer für mehr Werktreue in den Inszenierungen klassischer Kultur führte indes sogar Schreibers Problematisierung einer oftmals allzu eigenwilligen Inszenierungskultur, welche letztlich auf eine mögliche „Eigenleistung der Inszenierung gegenüber dem Stück“²²¹ setze, gerade angesichts der von ihm selbst konstatierten „Crux mit den ‚Werken‘ in den Performance-Künsten“²²² zu der kategorischen Behauptung:

„Jede Bühnenaufführung hat mindestens drei Zeit-Ebenen: die des Autors, der das Stück schrieb, die der Handlungszeit – Hamlets, der Nibelungen oder der Csardasfürstin – und die des Zuschauers in der Gegenwart. ... Die für alle Zeiten gültige Inszenierung des ‚Rigoletto‘, es gibt sie nicht. Und wenn, es wäre der Museumstod lebendiger Musiktheaterkunst. Jedes Theaterstück, sei es der ‚Lear‘ oder die ‚Zauberflöte‘, hat verschiedene Schichten, die unterschiedlich gültig sind, altern, verändert werden können oder müssen.“²²³

Gerade die letzte hier von Schreiber konstatierte Zeit- und Rezeptionsebene ist bedeutsam. Die von Schreiber sehr schön beachtete Zeit-Ebene des Zuschauers in der Gegenwart deckt sich mit der im nächsten Kapitel dieser Arbeit (‚Der Publikumsdiskurs‘) behaupteten und beschriebenen Dimension des Publikumsdiskurses, der grundsätzlich viel zentraler als bisher in die Rezeption ästhetischen Materials eingearbeitet werden sollte. Der abstrakte und problematisierbare Begriff der ‚Werktreue‘ ist hinsichtlich einer ästhetischen Arbeit jedoch nicht selten vor allem mittels einer imaginierten und durch bestimmte Quellen vorherdefinierten und -vermittelten ‚reinen‘ historischen

Symphonie original im ersten Satz, im zweiten als Blockflötenquintett, den Rest unterschlagen oder rückwärts gespielt. ‚Wer möchte sich das gefallen lassen?‘ Da war Hausherr Claus Peymann schlagfertig zur Stelle und verteidigte die Zunft. Er weiß aus Erfahrung, was es mit der ‚Werktreue‘ auf sich hat. Um das Werk muss immer wieder neu gerungen werden: ‚Theater darf alles, wenn man es kann.‘“ SCHREIBER, Wolfgang, ‚Theater darf alles‘, Kommentar in SZ 14-5-2005, S.4.

²²⁰ ebda.

²²¹ ebda.

²²² ebda.

²²³ ebda.

Form und Aufführungspraxis verbunden und somit nicht selten vorkonstruiert. Diese ästhetische Konstruktion wird indes gerne als ästhetische Essenz angenommen und propagiert, oftmals, um alternative ästhetische Varianten zu diskreditieren oder auszuschließen.

Die Aufführungspraxis der traditionellen Bühnenkultur und der Begriff der ‚Werktreue‘ ist ein ästhetisch überaus fruchtbares Feld, das hier jedoch nicht weiter vertieft werden soll.²²⁴ Festhalten lässt sich bezüglich der Problemstellung dieser Arbeit jedoch vor allem die Tatsache, dass eine historisch gewachsene ästhetische Form wie das Theater oder auch die Oper aktuell völlig neuartig, und dies bedeutet in Austausch oder Ergänzung mit anderen und hier eben auch völlig zeitgenössischen ästhetischen Genres, aufgeführt werden kann – und logisch auch wird. Doch gerade im Bereich der traditionellen Bühnenkultur, die sich der Aufführung der Inhalte klassische Theaterstücke oder Opern verschrieben hat, ist der Begriff der ‚Werktreue‘ nach wie vor ein zentraler diskursiver Begriff, der auch eine klare sozialpolitische Definition hat.²²⁵

²²⁴ Bezüglich einer Diskussion um den Status des zeitgenössischen Bühnentheaters in Deutschland zwischen den Polen ‚Werktreue‘ und ‚radikalem Regietheater‘ sei auf ein bemerkenswertes provokantes und polarisierendes Manifest gegen das radikale Regietheater von Christopher SCHMIDT in der SZ hingewiesen. Schmidt, der sich keineswegs als Verfechter einer konservativen Theatertheorie versteht, richtet sich vehement und polemisch gegen die zeitgenössischen radikalen Neuinterpretationen des deutschen Regietheaters. So schreibt er beispielsweise: „Oft wird gesagt, das Theater dürfe den Bildmedien nicht hinterherlaufen. Dabei ist es längst ihr Parasit. Zutiefst misstraut es den eigenen Möglichkeiten, weil es sich einredet, Figurenführung und Identifikation könnten das Einfallstor bilden für die konsumistische Ideologie. Verboten ist: Wirkung. Bloß niemanden bewegen, nur keine Gefühle zeigen, die kompliziert sein könnten oder gar positiv oder einfach nur brüllend komisch. All das könnte hinterher als Verkaufsschauspielerei ausgelegt werden. Stattdessen: Grobmotorik und Grenzüberschreitung, Entwertung und Behagen am Untergang. ... Nach dem zweifellosen Verlust seiner ‚Relevanz‘, muss das Theater sich heute fragen lassen, welche Zwecke noch seine Mittel heiligen. Um dieser Frage aber auszuweichen, kehrt es die Beweislast um und unterstellt dem Publikum, es sei unaufgeklärt und verdrängungsselig, eskapistisch, kuschelbedürftig, konsumgierig, totalmanipuliert, unemanzipiert, fremdbestimmt, banausisch, philiströs, unmündig, kitschelig und vollgestopft mit Ressentiments. Diesen Vorwurf kann es nur entkräften, indem es sich erpressen lässt und sich der Tugend enthält, die das Theater angeblich bei ihm kultivieren will: selbstständiges Denken. ... Warum müssen Klassiker immer noch ‚gegen den Strich‘ gelesen werden, da man deren Kenntnis doch ohnehin kaum noch voraussetzen kann? Und was soll das heißen, Stücke zu ‚entstauben‘? Hat es Anton Tschechow nötig, von einem geistig zwölfjährigen Regisseur belehrt zu werden, der nichts gelernt und nichts gelesen hat? Müssen wir dabei sein, wenn graumähnige Intendanten wieder zu Jünglingen werden, wenn ihre ‚Fohlen‘ in der Theater-Lounge ‚Romeo und Julia‘ ‚housig‘ rüberkommen lassen. Und was trat eigentlich an die Stelle dessen, was aufgegeben wurde, als man das Geschichtenerzählen denen überließ, die sich verkaufen müssen?“ Schön, wenn ‚das Theater‘ aktuell noch derartige geistige Wellen im Feuilleton schlagen kann, möchte man meinen, viel mehr ist jedoch an diesem Manifest abzulesen, wie sehr sich eine bestimmte Form von Regietheater als ästhetisches Klischee in Ausdruck und Außenwahrnehmung eingeschliffen hat. SCHMIDT, Christopher: „Im Verführerbunker. Das deutsche Theater hat Gefühle verboten und ist dabei total auf den Hund gekommen. Ein Manifest.“, in SZ Wochenende, 11-11-2006, S.1.

²²⁵ Innerhalb dieses Systems gibt der Diskurs über die ‚Werktreue‘ den Gruppen von Produzenten und Rezipienten die Gelegenheit zur Distinktion und Profilierung. Er hat jedoch auch nicht zuletzt die Funktion, die jeweilige Bühneninszenierung überhaupt in die gesellschaftliche Diskussion zu bringen. Herausgehoben sei zudem die Tatsache, dass der Begriff der ‚Werktreue‘ in der U- und Popkultur derzeit nicht annähernd so ideologisch verwendet wird wie in der Diskussion um sogenannte ‚traditionelle‘ oder ‚progressive‘ Werkbearbeitungen in der E-Kultur. Das mag damit zusammenhängen, dass die E-Kultur in den westlichen

Das ursprüngliche Potenzial des Theaters ist im wesentlichen, genau wie bei der Oper, durch seinen auratischen Charakter definiert.²²⁶ Die Aura bedeutet beim Bühnentheater bekanntlich vor allem, das Geschehen durch Menschen direkt auf der Bühne mitzuerleben. Die Bühnenkultur ist eine auratische Kultur, die auch in Zeiten der digitalen Kultur dem kulturellen Grundbedürfnis nachgibt, Menschen live und leibhaftig vor und für sich agieren zu sehen. Angesichts neuer Theater-Produktionen zeigt sich hier ein widersprüchliches Bild: während viele staatliche Theater in die ökonomische und auch inhaltliche Krise gekommen sind, gibt es auf der anderen Seite immer wieder erfolgreiche und ausverkaufte Inszenierungen, so z.B. im Herbst 2003, als sich einige Inszenierungen an deutschen Theatern der aktuellen politischen Kritik an Neoliberalismus und Globalisierung widmeten²²⁷.

Industrienationen in der Regel immer noch die repräsentative Staatskultur ist, auf deren korrekte Präsentation und Inszenierung sehr geachtet wird. In der U-Kultur ist ein Begriff von ‚Werktreue‘ zunächst unbedeutender. So sind Coverversionen in der Popmusik ein nicht nur legitimes, sondern ein hochwillkommenes Mittel, um den Bekanntheitsgrad eines Künstlers zu steigern, Reminiszenzen an diesen zu geben oder das Stück eines Künstlers in ein klanglich zeitgemäßes Gewand zu kleiden – ein im Vergleich zur E-Kultur vergleichsweise unkomplizierter Umgang mit dem ästhetischen Material, nicht nur, aber auch resultierend aus der Tatsache, dass sich manche Bereiche der U- und Popkultur erst noch in einem gesamtgesellschaftlichem Sinne als offizielle Kultur etablieren müssen oder auch wollen. Doch auch hier schleicht sich der Begriff der ‚Werktreue‘ ein, wenn nämlich bestimmte Coverversionen und Inszenierungen in bestimmten Szenen, in denen Tradition und Authentizität eine große Rolle spielen, als dem Original nicht adäquat oder zu oberflächlich bzw. zu unauthentisch angesehen werden. In der Popmusik sind dies z.B. bestimmte Felder in Bereichen wie Blues, Jazz, Reggae, HipHop oder auch Techno, doch bereits in bestimmten Kontexten ethnischer Folklore, die sehr wichtig für die Traditionsweitergabe und die Identitätsstiftung einer Gemeinschaft sind, finden wir dieses Phänomen. Auch hier sind also Differenzierung und ein klarer Blick bei der Kulturanalyse unbedingt vonnöten! Aktuell entstehen immer häufiger Re-Interpretationen von traditionellem Kulturmaterial, das früher im Feld der Hochkultur als nahezu unantastbar galt. Ein hochinteressanter aktueller Fall der Interpretation traditionellen Kulturmaterials der E-Kultur durch die zeitgenössische U-Kultur sind die Re-Kompositionen klassischer Musikstücke durch den Hamburger Musikproduzenten Mathias Arfmann im Jahre 2005. Arfmann, Spezialist in den musikalischen Genres Reggae und Dub, bekam von der Deutschen Grammophon, einem Sublabel der Universal-Plattenfirma, Originalaufnahmen der Berliner Philharmoniker unter der Leitung von Herbert von Karajan zur Verfügung gestellt, die er nach kreativem Belieben montieren, reduzieren, pointieren, mit eigenen Ideen ergänzen und sogar vertexten konnte. Arfmann bearbeitete Stücke von Rimsky-Korsakov, Holst, Dvorák, Smetana, Schubert, Wagner, Mussorgsky, Albinoni, Mendelssohn, Tchaikovsky und Schumann. Schon ab den späten sechziger Jahren hatte es Aufnahmen sogenannter verpoppter Klassik gegeben, die nicht im Konzertsaal, sondern im heimischen Partykeller genossen werden sollten. Arfmanns Re-Interpretationen jedoch stellten eine eigenständige musikalische Leistung und ein funktionierendes Konzept dar, das zur Vermittlung und zum diskursiven Austausch beider Musikstile, klassischer und Groove-basierter Musik, wichtige Impulse liefern kann.

²²⁶ Hierbei durchaus nicht als mögliches negatives Charakteristikum definiert, sondern in einem indifferentem Sinne verwendet: das Geschehen auf der Bühne erhält durch die Akteure in jedem Fall die Aura des ‚authentisch vermittelten‘, des Unmittelbaren und Lebendigen.

²²⁷ Im Jahre 2003 gingen eine Reihe ökonomiekritischer Zeitstücke an den Start, die enormen Zulauf sowohl in den Aufführungen wie auch in den dazugehörigen Podiumsdiskussionen hatten. „Regisseure von Berlin (\"Bankenstück. Das Geld, die Stadt und die Wut\"), Brandenburg (\"McKinsey kommt\"), Bochum (\"Die Optimisten\") und Zürich (\"Groundings\") bis zu den Ruhrfestspielen (\"Pablo in der Plusfiliale\") setzen auf Globalisierungskritik als Publikumsmagnet. ... Der Zuspruch ist fast überall enorm. \"Die Vorstellungen sind ausverkauft\", sagt Rolf Hochhuth über sein Brandenburger McKinsey-Stück. Noch besser die Werber- und Beraterbastion Düsseldorf: Ingo Brux ist hier Dramaturg am Schauspielhaus. \"Wahnsinn\", sagt er. Ganz gleich,

Aktuell existieren in Europa eine Vielzahl junger Theaterautoren, deren Arbeit rezipiert und diskutiert wird, beispielsweise der Deutsche René Pollesch, der Brite Dennis Kelly, der Österreicher Johannes Schrettle oder der Schweizer Reto Finger. Die britische Theaterautorin Sarah Kane ist wenige Jahre nach ihrem Suizid bereits eine moderne Klassikerin des zeitgenössischen Theaters geworden. Das Theater, das wie die Literatur als kulturelles Paradigma allgemein oft und gerne für tot erklärt wurde, erfreut sich auch aktuell noch einer relativ guten Gesundheit.

Hinzu kommt gegenwärtig eine Fülle neuer und junger Produktionen im Bereich des Theaters, wobei diese Fülle vor allem in Ländern zu beobachten ist, die ein nach wie vor gut ausgerichtetes Subventionssystem unterhalten, allem voran die Schweiz, aber auch die Theaternationen Großbritannien, Österreich und Deutschland können noch auf einen kreativen Ausstoß neuer Produktionen verweisen. Wie ist diese kreative Blüte und Fülle mit einem bisweilen kompletten Desinteresse des jungen Publikums zu vereinbaren? Eine nähere Betrachtung zeigt zwar, dass das Theater im kulturellen Rezeptionsverhalten der Jugendlichen in der Regel eine stark marginalisierte Rolle spielt, dass jedoch Bühnenformen, die sich mit Bereichen und Feldern populärer Kultur oder der sogenannten U-Kultur vernetzen, durchaus mit regem Publikumsinteresse und einem mitunter intensiven Kritiker- wie auch Publikumsdiskurs rechnen können.

Im Mai 2006 führte beispielsweise das Zürcher Projekttheater ‚Theater an der Sihl‘ unter der jungen Projektleiterin Seraina Dür ihre Adaption von ‚Black Hole‘, der fünfteiligen Comic-Serie des US-Comic-Autoren Charles Burns²²⁸, auf. Die Vorführungen des Stückes über eine Gruppe von der Gesellschaft verstoßener und einsamer Jugendlicher fand nachts mitten im Zürichberg-Wald statt, wo die Zuschauer das Geschehen aus ‚sicherer‘ Distanz miterleben konnten. Derartige Regiekonzepte werden vom Publikum als spannend empfunden, weil sie abseits vom Theater als Ort bildungsbürgerlicher Erbauung

ob Frédéric Beigbeders Werber-Verriss "39,90" oder die Beraterstücke "Top Dogs" und "Wir schlafen nicht" laufen: Es ist immer voll, wenn es wieder um jene "hochausgebildeten Idioten" mit "null Lebenserfahrung" geht – und um ihre laut beschimpfte "Düsseldorfigkeit". Auch die Begleit-Podien sind ein Erfolg. "Sonst sind das zähe Diskussionen", sagt Brux, jetzt gehe es richtig zur Sache. Mittelständler und Ex-Berater lieferten sich heiße Debatten.“ Vgl. HORNIG, Frank, „Laute Tage im Klischee. Deutsche Bühnen entdecken die Wirtschaft – zumindest als Feindbild: Sind die Manager herz- und hirnlose Technokraten, oder gehen die Dramen an der Wirklichkeit vorbei?“, in DER SPIEGEL 28 / 2004. In diesem Kontext sind auch die aktuellen Zeitstücke zu den Themen Arbeitslosigkeit und Hartz IV-Reformen zu erwähnen, so ‚Café Umberto‘ von Moritz Rinke oder das Stück ‚3 von 5 Millionen‘ von Fritz Kater (= der Regisseur Armin Petras des Berliner Gorki Theaters), das im Januar 2005 in Berlin uraufgeführt wurde, ebenso auch Roland Schimmelpfennigs Stück ‚Angebot und Nachfrage‘, dessen Uraufführung im November 2005 in Bochum stattfand. Vgl. hierzu HÖBEL, Wolfgang: „Ophelia im Jobcenter“, DER SPIEGEL 38 / 2005, S.156-158.

²²⁸ Charles Burns ist neben Daniel Clowes und den Brüdern Gilbert und Jaime Hernandez einer der wichtigsten jüngeren zeitgenössischen Comicautoren der USA.

neue Wege beschreiten, ohne sogleich die populistischen Formate und Formeln von Event- und Spektakel-Kulturen zu assimilieren. Diese neuen Theaterformen sind konzeptionell mit dem Theaterstoff verbunden und führen Inhalt und Form doch weit über den traditionellen klassischen Kunst-Ort hinaus. Derartige Inszenierungen sind durchaus als definitiv positives Beispiel für eine aktuelle Revitalisierung der Theaterkultur anzusehen.²²⁹

Das System der staatlichen Subventionierung, welches das System des Theaters gerade in Deutschland in hohem Maße erhält, wird jedoch zunehmend brüchiger. Es ist diesbezüglich die paradox erscheinende Situation zu beobachten, dass das deutsche Theater derzeit im Ausland aufgrund seines spezifischen inhaltlich-qualitativen Potenzials hochwillkommen ist, das hiesige Subventionssystem jedoch, das diese Fertigkeiten bislang garantierte, im Herkunftsland zunehmend außer Kraft gesetzt wird²³⁰. Andererseits finden sich wiederum Beispiele, in denen eine funktionierende und integrative lokale Bühnenkultur durch ein Zuviel an gewollter inhaltlicher Innovation geradezu

²²⁹ Ein weiteres sehr bemerkenswertes Beispiel für eine derartige Re-Vitalisierung ist auch die Intendanz des Osnabrücker Theaters unter Holger Schultze ab Herbst 2005. Schultze machte Osnabrück in dieser Anfangssaison sogleich zum Theater mit den meisten Uraufführungen in Deutschland und öffnete das Haus explizit für externe Projekte und Kooperationen, so mit der städtischen Arbeitsagentur. Vgl. BOENISCH, Vasco: „Bringen Sie Neugierde und bequemes Schuhwerk mit. Das Theater Osnabrück zeigt, wie man erfolgreich Stadttheater macht – ein Hausbesuch zum Saisonstart“, SZ 15-9-2007, S.14.

²³⁰ Im Vergleich zu der Theaterszene in New York etwa schrieb die SZ: „New York sei die dicht besiedelteste Theaterprovinz der Welt, die künstlerische Vitalität beklagenswert. Korruptiert durch den harten Kommerz und fehlende öffentliche Gelder bewege sich die Theaterästhetik nur noch auf dem frivolen Niveau eines anbietenden Fernsehnaturalismus. Schon Ende der sechziger Jahre schrieb Peter Brooks, der große Mandarin des Welttheaters, New York habe das beste Publikum der Welt, nur leider gehe es nicht ins Theater. Brook beschrieb schon damals das Broadway-System als eine selbstzerstörerische Maschine, die nur deswegen noch produziere, weil alle Teile deformiert seien, um zu funktionieren. Selbstzerstörerisch, weil sich eine Kunstform nicht weiterentwickeln könne, wenn Innovation ein zu hohes wirtschaftliches Risiko bedeutet. Die katastrophale Folge sei, so Brook, dass eine Marktberreinigung stattfindet; das Angebot wird immer kleiner, so dass immer weniger Menschen ins Theater gehen, dafür aber immer mehr zahlen müssten, bis es irgendwann Privatvorstellungen geben werde nur für einen einzigen Millionär. So weit ist es nicht gekommen, aber dass die Verhältnisse schlimmer geworden sind, das bestätigten New Yorker Theaterleute erst vor kurzem, als sie im Rahmen des Festivals „New German Voices“ Stücke deutscher Gegenwartsdramatiker einstudierten. In den Diskussionen mit den angereisten Theaterautoren blickten sie neidvoll auf deren künstlerische Freiheiten, die ihnen das reichste Theaterland der Welt mit seinem Subventionssystem bietet. Weil diese Struktur mittlerweile zum Abriss frei gegeben ist, steht auch die Weltgeltung des deutschen Theaters zur Disposition, und es ist eine ironische Koinzidenz, dass im selben Moment, da das Theatersystem kollabiert, dessen Exponenten im Ausland wie nie zuvor als Kulturbotschafter gefragt sind.“ SCHMIDT, Christopher: Trauer to go. Das deutsche Theater ist im Ausland willkommen denn je. SZ 13-11-2004, S.13.

destabilisiert wird,²³¹ was hier wiederum ein Indiz für den stark traditionellen Rahmen des Kulturmediums Theater ist.

Die aktuelle Situation und die kulturellen Transformation des Bühnen- und insbesondere des Theatersystems bieten ein eigenes Feld, in dem sich durchaus widersprüchliches Faktenmaterial zwischen den Polen Tradition und Innovation findet, das sorgfältig gesichtet und interpretiert werden muss. Nach wie vor bietet das Theater als Kunstform immer noch impulsvermittelnde und mitunter auch populäre Fixpunkte für einen öffentlichen Diskurs, gleichsam zeigt sich jedoch auch die Tendenz, dass viele Theater im traditionellen Bereich heute nicht immer den Anspruch erfüllen können, eine gesellschaftlich lebendige, repräsentative und durchaus kontroverse Kultur zu präsentieren, geschweige denn zu initiieren,²³² vor allem, wenn das Gezeigte an den Kulturinteressen und

²³¹ So z.B. die hochinteressante Tatsache des enormen Abonnentenverlusts des Provinztheaters in Meiningen/Thüringen, dass jahrelang als Vorzeigespielort einer funktionierenden publikumsnahen Theaterkultur gehandelt wurde, dann aber in die Krise geriet. Die SZ berichtete folgendermaßen: „Berichte über das Meininger Theater beginnen gewöhnlich im 19. Jahrhundert, oder sie zitieren das „Wunder von Meiningen“, das sich nach 1989 ereignete, als sich das Südthüringische Staatstheater – gegen alle Trends – zum Quotenspitzenreiter mauserte. Dieser Bericht beginnt mit einer Zahl: 1380. Nach Angaben der Intendanz kündigten in der vergangenen Spielzeit so viele Zuschauer ihr Abonnement. Die Gesamtauslastung sei um zehn % auf 77% gesunken. Hausintern werden noch drastischere Einbrüche vermutet. Vor kurzem musste erstmals eine Samstagabendvorstellung wegen Besuchermangels ausfallen. Und zur Eröffnungsvorstellung des „Junge-Hunde“-Festivals saßen nicht einmal 200 Menschen im 700 Zuschauer fassenden Saal. So etwas gab es noch nie.“ Die Erklärung für den plötzlichen Abonnentenschwund sucht die SZ nicht bei möglichen und derzeit immer häufiger gravierenden wirtschaftlichen Einsparungen von der Publikumsseite her, sondern vor allem in der Unzufriedenheit des Publikums mit der Intendanz von Res Bosshardt, die ein junges Erneuerungstheater etablieren wollte, „ohne sich sonderlich um gewachsene Strukturen und Erwartungen zu scheren“ und das Stammpublikum mit „irritierenden, manchmal herzlich aufregenden, manchmal furchtbar langweiligen Inszenierungen“ verwirrte. Die gewollte Erneuerung in Meiningen, „wo sich das Theater wie nirgendwo sonst über Jahrzehnte zum identitätsstiftenden kulturellen Mittelpunkt einer Region entwickelt hat“, hat in diesem Fall den (für Provinz- und Regionaltheater womöglich repräsentativen) Effekt, dass eine erneuerungswillige Intendanz zwar stolz die Anmeldung von 114 neuen Abos in der letzten Spielzeit verkünden kann, sie aber überproportional ihr Publikum und damit ihren Auftrag, kulturelle Repräsentation der Region zu sein, verliert. Die SZ kommentiert zweifellos sehr hellsichtig und nüchtern, wenn sie schreibt: „Nur so erobert man am Lande die Zuschauer: Indem man ihre alte Gier achtet, befördert, nutzt und sie sukzessive mit Neuem füttert. Das Bosshardt-Team macht es gerade umgekehrt. Es füttert im Übermaß Neues und fördert damit bei einem großen Teil des überlebenswichtigen traditionellen Publikums die Gier nach Altem – eine schon psychologisch fragwürdige Strategie für ein Theater in der Provinz. Und die begehrte Jugend? Sie füllt derweil den Saal der benachbarten Disco.“ SESS, Sigi „Gleichgewichtsstörung. Dem Meininger Theater laufen die Stammzuschauer davon“, SZ 17-7-2004, S.16. Den Schlusspunkt dieser aktuell aufschlussreichen Entwicklung bildete der Abgang des Intendanten Bosshardt: sein bis 2007 laufender Vertrag, so die Leitung der Kulturstiftung des Meininger Theaters, werde auf Bosshardts eigenen Wunsch nicht verlängert, bei Abschrift dieser Arbeit bemühte man sich um eine vorzeitige Vertragsauflösung. Vgl. „Meiningen, ade. Intendant Res Bosshardt muss gehen.“ SZ 10-6-2005, S.13.

²³² Der Schauspieler, Kabarettist und Regisseur Bill Mockridge, der Ende der 60er Jahre von Kanada nach Deutschland kam und hier ein angesichts der subventionierten Theatersituation ein „Schlaraffenland“ vorfand, in dem er selbst bis heute arbeitet und als Bühnenprofi unzählige Impulse setzte, kritisierte im SZ-Interview unlängst die hiesige staatliche verbeamtete Bühnenkultur: „Ich sehe den Kulturauftrag, den die Theater haben, oft nicht mehr erfüllt. Häufig ist die Auseinandersetzung mit Themen elitär und für viele einfach nicht nachvollziehbar.“ BALSER, Markus: SZ-Interview mit Bill Mockridge. „Für kleine Theater wird es schwer.“ Der Schauspieler über die Ökonomie der Bühne, die eigene Marke und Profite mit Kultur. SZ 31-12-2004, S.32.

ästhetischen Rezeptionsgewohnheiten breiterer Bevölkerungsschichten vorbeigeht bzw. diese ignoriert werden.

Die aktuelle Situation der Theater- und Opernkultur ist jedoch vor allem, wie jedes kulturelle Phänomen, komplementär zu ihrem ästhetischen Ausdruck, auch stets kontextuell zu den jeweiligen gesellschaftlichen Gegebenheiten zu betrachten. Dabei zeigen sich bisweilen widersprüchliche Tendenzen, die es zu beachten und zu analysieren gilt, und hierbei äußerst hervorhebenswerte Beispiele. So stellt die Bühnenkultur in einem aktuell ökonomisch äußerst geschwächtem Umfeld, wie sie die einstige Kulturmetropole Buenos Aires heute bildet, für viele Menschen offenbar gerade in Zeiten der wirtschaftlichen Krise ein Fixpunkt für ihr gesellschaftliches Selbstverständnis dar, das zumindest durch seine Ritualkraft und seine Fähigkeit zur schichtenspezifischen Integration eine immense soziale Wichtigkeit erhält.²³³ In einem Land wie Argentinien, das seit Ende des 20. Jahrhunderts eine große ökonomische Krise hinnehmen

Auf der 2005er Jahrestagung der deutschen Dramaturgen unter dem Titel „Theater – produzieren für die Zukunft, in der Zukunft“ hingegen akzentuierte sich die aktuelle Kritik am Bildungsauftrag des Theaters in dem Sinne, dass wichtige Dramaturgen dem deutschen Theater „in der gegenwärtigen Verfassung keine Zukunftschance“ mehr geben wollten, erst recht nicht, wenn es sich auf das fixiere, was „die aussterbenden Bildungsbürger“ für Theater halten. Vgl. dazu die Glosse von STEPHAN, Rainer, „Tod und Auferstehung des Bildungsbürgers“, SZ 29-1-2005, Wochenende, S.VI.

²³³ Buenos Aires besitzt mit dem Teatro Colón das zweitgrößte Opernhaus der Welt. Als es 1908 eröffnet wurde, galt Argentinien als reichstes Land der Erde. „Zwischen 1880 und 1916 übertraf Argentinien im Wirtschaftswachstum pro Kopf nicht nur Frankreich und England, sondern auch knapp die USA.“ Gleichsam die Verarmung der Bevölkerungsmehrheit ein gesamt-lateinamerikanisches Phänomen ist, traf die intensive Fallhöhe des Sturzes ihrer Volkswirtschaft das Land in der Währungs- und Staatskrise vom Dezember 2001 besonders hart: „Fünf Präsidenten innerhalb von 13 Tagen, Schließung der Banken, Meuterei des Mittelstands und, in den ärmeren Vorstädten, eine Intifada der Plünderungen mit 29 Toten: das Ende der zivilen Gesellschaft Argentiniens schien erreicht zu sein.“ Außergewöhnlich nun, dass sich in einer derart wirtschaftlich destabilisierten Lage nun der verarmte Mittelstand mit einer für Europa und der USA geradezu seltsam anmutenden Leidenschaft auf die Bühnenkultur stürzt. „Die Menschen sind besessen von unersättlichem Kulturhunger“, stellt Kive Staiff fest, der den städtischen Theaterkomplex San Martín mit mehr als tausend Beschäftigten leitet. In den breiten, europäisch geprägten, zum Teil erschreckend verarmten Mittelschichten Argentiniens sei die Nachfrage nach klassischer Musik, nach Oper und Theater gerade in den jüngsten Krisenjahren übermächtig geworden. „Sie flüchten vor der Seichtheit und dem Sensationalismus des Fernsehens, aber auch vor der abstoßenden Prasserei der Schickeria“, sagt Kulturmanager Staiff. Sonderbarer Kontrast: Während Berlin, das immer noch zur ersten Welt gerechnet wird, zwei Symphonieorchester abschafft und den Opernhäusern mit Hungerkuren zusetzt, scheint im Pleitestaat am La Plata eine Gegenbewegung wirksam zu sein: In Buenos Aires werden Operntheater nicht geschlossen, sondern eröffnet. Kive Staiff sieht darin „den kulturellen Überlebenswillen einer Gesellschaft, die in widrigen Zeiten nicht kapituliert und an den Werten festhält, an die sich die Immigranten aus Europa einst klammerten.“ Das ehrwürdige Teatro Colón mit seinen 2478 Sitzplätzen, reichlich Stehplätzen und fabelhafter Akustik kann den Andrang kaum bewältigen. Neue Ensembles entstehen, und verwiterte Theater, die jahrzehntelang profaneren Zwecken dienten, erleben ein Recycling zum Musentempel. ... Nichts Ungewöhnliches, dass ein Tatzelwurm von einigen tausend Menschen den Colón-Koloss umringt, weil für zwei Pesos (65 Cents) ein Jugendsymphonieorchester aus Freiburg zu hören ist. In der Aula Magna der Rechtsfakultät sind die wöchentlichen Symphoniekonzerte seit 60 Jahren gratis. Niemand traut sich, das abzuschaffen.“ WIDMAN, Carlos, „Butterfly im Busentheater. Die Armen werden ärmer, die Elite wird frivoler, das Bildungsbürgertum klammert sich an die Kultur – wie man den Sturz ins Bodenlose überlebt“, SZ 28-8-04, S.3.

musste, bei dem vor allem das Bürgertum in vorher nicht gekannter Form die Unsicherheit der gewohnten Lebenszusammenhänge erfuhr, hat das Theater auch heute definitiv weniger einen Status als gesellschaftlich-ästhetisches Entwicklungslabor, als dass es vielmehr ein schichtenspezifisches kulturelles Sammel- und Integrationsbecken ist, in das sich seine Rezipienten geradezu hineinflüchten können. Das Theater hat hier soziokulturelle Funktionen wie die eines identitätsstiftenden Kulturortes oder als eines durchaus eskapistischen Fluchtpunktes übernommen, genauso wie dies für andere Schichten und Kulturrezipienten die Literatur und später das Kino war und ist, und dessen aktuellste Ausprägung in anderen Kontexten möglicherweise die zeitgenössische Computerspielkultur ist.

In Deutschland stellt das Theatersystem als ein Subsystem der Bühnenkultur und als eine auch kulturjournalistisch immer noch hochbeachtete Variante im System der Literatur immer noch ein bedeutsames kulturelles Gebilde dar, an dessen Form und Funktion sich allgemeine gesellschaftliche Befindlichkeiten und mögliche Rezeptionstendenzen im Feld der Kultur ablesen und analysieren lassen. So wie dem Buch im Analysefeld der zeitgenössischen Mediennutzung eine immer noch besondere Indikatorrolle für die kulturelle Befindlichkeit einer Gesellschaft zugesprochen wird, bekommt im Bereich des kulturellen Lebens das Theater bzw. die Bühnenkultur als eine besonders tradierte und identitätsstiftende Kultur den Status eines Indikators zugeschrieben. Zumindest hinsichtlich seiner kulturell-integrierenden Funktion scheint sich das System des Theaters in dieser Hinsicht zu bewähren, da es aktuell in Deutschland, in nicht ganz so dramatischer Situation wie in Argentinien, aber auch unter zunehmend erhöhtem ökonomischen Druck, vom Publikum in dieser Hinsicht als sinnstiftendes und schichtenspezifisch-integratives Kulturangebot weiterhin angenommen wird.²³⁴ Doch auch dieses Angebot ist derzeit nur unter der

²³⁴ Hinsichtlich der pointierten Zusammenfassung der aktuellen Theatersituation in Deutschland im Sommer 2004 sei der Spiegel der Statistik durch den Artikel in der SZ in voller Länge zitiert:

„Das klingt nach einer guten Nachricht: Es gehen wieder mehr Menschen ins Theater. Rund 19,9 Millionen Zuschauer haben in der Spielzeit 2002/2003 die Vorstellungen der öffentlichen Theater in Deutschland besucht. Wie der Deutsche Bühnenverein in seiner aktuellen Theaterstatistik errechnete, sind das 358000 mehr als in der Saison 2001/2002. Mit dem Besucherplus einher ging eine Steigerung der Eigeneinnahmen bei Theatern und Orchestern. Sie konnten ihr Einspielergebnis auf durchschnittliche 16,4 % des Budgets erhöhen. Vor einem Jahrzehnt lag diese Zahl noch bei 13,3 %.

Insgesamt stiegen die Zuschauerzahlen aller Theater, Festspielhäuser und Orchester um rund eine Viertelmillion auf 35,2 Millionen Besucher. Durch diesen Zuwachs sank der öffentliche Betriebszuschuss pro Besucher immerhin um 1,45 € auf 94,62 €. Das heißt: Jede Theaterkarte wurde mit 94,62 € bezuschusst. Die öffentlichen Subventionen von Ländern und Gemeinden erhöhten sich diesmal um 37 Millionen € auf bundesweit 2,13 Milliarden €. In der Spielzeit zuvor hatte diese Steigerung noch 53 Millionen € betragen. Wobei man bei solchen Zahlen nie vergessen sollte, dass die Zuwendungen der öffentlichen Hand für Kultur nicht einmal ein Prozent des Gesamtetats ausmachen, wovon ohnehin nur ein Viertel an die Theater und Orchester geht.

In der Theaterstatistik 2002/2003 wertete der Bühnenverein die Daten von 150 öffentlichen Theatern, 216

Prämisse eines großangelegten und weltweit einzigartigen Subventionssystems machbar, dessen Zukunft mehr als ungewiss ist.

Neben der Beachtung der ökonomischen Grundbedingungen, die ein kulturelles System für seine Erhaltung braucht, sind für die Analyse der Transformation eines kulturellen Systems auch die damit verbundenen Verschiebungen, Neudefinitionen und Transformationen im inhaltlichen Bereich wichtig. Gerade bei einem aufwändigen kulturellen System wie der Bühnenkultur, die oft genug noch offizielle staatliche Repräsentationskultur ist, wirken die Felder von Ökonomie und Inhalt besonders stark aufeinander ein, weswegen hier eine

Privattheatern, 48 Kulturorchestern und 37 Festspielhäusern in Deutschland aus. Die viel beschworene Krise der Bühnen, bedingt durch den anhaltenden Trend zum Subventionsabbau, wirkt sich den Zahlen zufolge bisher (noch) nicht geschäftsschädigend aus. Das deutsche Repertoire- und Ensembletheater mit seinem weltweit einzigartigen Subventionsmodell funktioniert noch – und wird von den Menschen auch in klammen Zeiten akzeptiert. Vielleicht stimmt es ja wirklich, dass in Zeiten der Krise die Kultur wieder mehr Bedeutung gewinnt. Weil die Menschen ihr Geld nicht einfach raushauen, sondern sich überlegen, wofür. Weil sie Theater und Musik wieder als Lebensmittel begreifen. Als etwas Sinnvolles, Existentielles. Man gönnt sich ja sonst nicht mehr viel. Ein wesentlicher Grund für den Zuschaueranstieg liegt auch im erweiterten Angebot der Theater und Orchester. Die Zahl der Veranstaltungen erhöhte sich in der Spielzeit 2002/2003 um fast 2000 Aufführungen auf insgesamt 64728. Im Kinder- und Jugendtheater gab es sogar 750 Vorstellungen mehr als im Vorjahr. Die Anzahl der Neuinszenierungen ist laut Statistik ebenfalls gestiegen: von 2493 in der Saison 2001/2002 auf nunmehr 2591. Mit solchen Zahlen steht das deutsche Theatersystem nach wie vor auf Platz Eins der Weltrangliste.

ALLE FETTPOLSTER ABGEBAUT

Dennoch warnt Rolf Bolwin, der Vorsitzende des Deutschen Bühnenvereins, davor, die finanzielle Krisensituation in Deutschland nun leichtfertig als Chance für die Theater zu verkaufen, nach dem Motto: alles halb so schlimm. „Die Krise ist eine Herausforderung“, sagt Bolwin, „und die Theater nehmen diese Herausforderung an. Sie sind aber an einem Punkt angelangt, an dem man nicht einfach so weitermachen kann.“ In den letzten Jahren haben die Theater von einst 45000 Arbeitsplätzen 6000 Stellen abgebaut, es wurden Effektivitätskontrollen, flexiblere Strukturen und veränderte Tarifverträge eingeführt. Dennoch erhöht sich der Finanzbedarf der Bühnen regelmäßig, nicht zuletzt wegen der steigenden Gehälter, für die 80 bis 85 Prozent der Etats ausgegeben wird.

Um diese Kosten stabil zu halten, wurden in der Spielzeit 2002/2003 erneut Stellen abgebaut. Die öffentlichen Theater beschäftigten 152 Mitarbeiter weniger als in der Spielzeit zuvor, die Konzertorchester sparten 180 Stellen ein. Weitere Kündigungen konnten an vielen Bühnen durch Haustarifverträge verhindert werden, mit denen die künstlerischen Mitarbeiter auf ein 13. Monatsgehalt und ihr Urlaubsgeld verzichten. Im Haushaltsjahr 2002, sagt Bolwin, habe es durch die tariflichen Vereinbarungen praktisch keine Lohnerhöhungen gegeben. So sei es den Theatern gelungen, die Sach- und Personalkosten stabil zu halten und Gelder für dringend notwendige bauliche und technische Maßnahmen zu investieren. „Es gibt eine große Bereitschaft der Theater, mit ihren Ressourcen zu wirtschaften“, resümiert Bolwin. „Aber das ist jetzt ausgeschöpft. Alle Fettpolsterchen sind abgebaut.“

Das Bemühen der Theater, höhere Einnahmen zu erzielen, drückt sich nicht nur in einem größeren Angebot aus. Auch lukrative Gastspiele oder der Trend hin zu Koproduktionen sollen Geld in die Kasse bringen. Die Theater Heidelberg und Freiburg zum Beispiel schließen sich mit Koproduktionen im Tanztheater zusammen. Bei den Salzburger Festspielen kommen die großen Schauspielpremierer als Koproduktionen mit anderen Theatern heraus. Das alles sind Versuche, die Kosten zu verringern und die Auslastung zu steigern. Was das für die Produktionsbedingungen am jeweiligen Haus bedeutet, wie viel Mehrarbeit und Belastung das mit sich bringt, steht auf einem anderen Blatt. Das Schmerzhafteste sei, sagt Bolwin, dass der Gesetzgeber die tägliche Arbeit durch immer neue bürokratische Anforderungen behindere. Wirkliche Entlastung sei da nicht in Sicht.“

DÖSSEL, Christine: Mehr Zuschauer, weniger Kosten. Wie sich das deutsche Theater laut Statistik in Krisenzeiten bewährt. SZ 20-8-2004, S.13.

Betrachtung besonders lohnenswert ist. Dabei lohnt es sich, nicht zuletzt Bereiche der zeitgenössischen Bühnenkultur zu betrachten, die trotz - oder möglicherweise gar wegen ihrer Größe, und dies sowohl hinsichtlich der ökonomischen Kapazität wie auch der inszenatorischen Gestaltung –, in Europa nicht unbedingt als solche wahrgenommen werden. Eine derartige Bühneninszenierung, die in Europa vor allem gerne als Spektakel wahrgenommen und abqualifiziert wird, ist z.B. aktuell das in Las Vegas beheimatete kanadische Theater des ‚Cirque du Soleil‘, das mit seiner eventartigen Bühnen- und Theaterkultur die traditionellen Normen der hochkulturellen okzidentalen Bühnenkultur nicht unbedingt ablöst, sie jedoch in einem erweiterten Rahmen einer sich transformierenden Kultur derart aufweicht und aufsaugt, dass die Grenzen zwischen U- und E-Kultur einmal mehr verwischt werden und sich gegebenenfalls auflösen. KREYE stellt in seinem Portrait des Theaters zunächst dessen Position innerhalb der US-amerikanischen Bühnenkultur heraus, wonach der ‚Cirque‘ nicht nur ökonomisch, sondern auch von der kulturellen Ebene der traditionell bedeutsamen US-amerikanischen Bühnenkultur des New Yorker Broadway in nichts nachsteht. Der ‚Cirque‘ arbeitet und funktioniert zwar komplett anders als ein traditionelles Bühnen-Sprechtheater – bereits die Übersetzung des Namens ‚Zirkus‘ indiziert dies –, doch es bildet sich sein Publikum aus eben jenen Besucherschichten eines traditionellen Bühnentheaters, die zunehmend einen sinnfreien und eher a-intellektuellen Bühnen-Event und den reinen unterhaltsamen Aspekt eines Bühnenerlebnisses suchen. Kreye schreibt:

„Nun könnte man einwenden, das sei ja gar kein richtiges Theater, genauso wie das ja auch kein richtiger Zirkus ist. Doch als allererstes wird man sich von seinen Genrebegriffen lösen müssen. Hier geht es um eine neue Form der Live-Unterhaltung, die seit der ersten Cirque-du-Soleil-Premiere in Las Vegas vor zwölf Jahren in Amerika schon sämtliche Bühnensparten beeinflusst hat.“²³⁵

Kreye behauptet, dass das Theater Las Vegas als zweite Theaterhauptstadt Amerikas etabliert und das traditionelle Geschäftsmodell des Broadways gekippt habe. Er listet die reinen Fakten folgendermaßen auf:

„Die Statistiken im Publicitymaterial sind atemberaubend. 50 Millionen Menschen haben schon ein Cirque-du-Soleil-Stück gesehen, sieben Millionen allein im Jahr 2004. Das Unternehmen beschäftigt 3000 Angestellte, von denen 1600 im Hauptsitz in Montreal

²³⁵ KREYE, Andrian, „Echokammer der Popkultur. Das kanadische Wunder in der Wüste: Wie der Cirque du Soleil in Las Vegas das amerikanische Theater verändert“, SZ 7-1-2006, S. 13.

arbeiten. Und der eingangs erwähnte tägliche Kartenumsatz von einer Million Dollar ist noch untertrieben, denn der wird allein in Las Vegas erwirtschaftet.“²³⁶

Kreye kommt zu der Schlussfolgerung:

„In den USA hat der Cirque ein ganzes Genre etabliert, welches das sinnfreie Theatererlebnis als Erfolgsformel nutzt. ... Das bedeutet letztlich, dass sich Las Vegas vom Marktplatz für Unterhaltung zur kulturellen Triebfeder gemausert hat. Für ein Land wie Amerika, in dem Popkultur inzwischen zu den wichtigsten Exportgütern gehört, ist die neue Bedeutung der Wüstenstadt deswegen nicht zu unterschätzen.“²³⁷

Das Theater ‚Cirque du soleil‘ ist ein sehr gutes Beispiel für eine neuartige Bühnen-Kultur, die sich nicht mehr zwischen E- und U-Kultur entscheiden muss und will. Das Antriggern, d.h. das Anreizen bestimmter Reaktionsimpulse, verschiedener und indifferent behandelte kultureller Reize und Stilarten bei gleichzeitiger Betonung des universell Spektakelhaften – etwas, was dieses Theater nicht nur mit historischen Formen der okzidentalen Theaterkultur, sondern auch mit bestimmten leitenden Traditionen der okzidentalen Opernkultur verbindet –, ist ein Schlüssel zur Erklärung des großen Publikumserfolges dieser Art von Bühnenkultur.

Kreye beschreibt dies folgendermaßen:

„Gerade weil der Cirque du Soleil weder als stilistische, noch als intellektuelle Herausforderung funktioniert, sondern als eine Art Echokammer für popkulturelle Schlüsselreize, kann er auch in dieser Breite funktionieren.“²³⁸

Eine derartige Theaterkultur steht exemplarisch für eine aktuelle Kulturform, die zunehmend bestimmte Teile aus E- und U-Kultur unterschiedslos und indifferent miteinander verbindet und einen neuen kulturellen Hybriden unter dem Prinzip der Transformatorischen Konvergenz schafft, der für sich Formen, Inhalte und Images von Hoch- wie von Popkultur gleichermaßen verwendet. Eine explizit exponierte intellektuelle Tiefe oder eine psychologische Komplexität als ästhetische Gradmesser für traditionelle Zuschreibungen, wie sie einst für die okzidentale E-Kultur konstituierend waren und noch immer sind, sind für diese neuartigen kulturellen Hybriden dabei ebenso wenig relevant wie eine ausschließliche populistische Ausrichtung auf die Rasananz, Plakativität oder Effektivität einer kommerziellen Show- oder Eventkultur. Vielmehr scheint es, als ob diese neuartigen kulturellen Bühnenphänomene sich aus den

²³⁶ Ebda.

²³⁷ Ebda.

²³⁸ Ebda.

verschiedenartigen Traditionen einer klassischen Ästhetik speisen wie aus einem expliziten Gegenwartsbezug. Hinsichtlich des Systems der Literatur ist es interessant zu beobachten, inwiefern sich diese partiellen Tendenzen innerhalb der Bühnenkultur – die längst noch nicht paradigmatisch zu nennen sind, sondern bislang nur mehr als ästhetisches Alternativphänomen existieren – ebenso in den aktuellen Transformationen innerhalb des Systems der Literatur finden lassen, das heißt, ob wir hier ähnliche ästhetische Phänomene und Formen finden können.

Die traditionelle Bühnenkultur ist, obschon das strukturelle System ihrer Produktion und Verbreitung in Umbruch und Transformation begriffen ist, keineswegs irrelevant. Ganz im Gegenteil: solange es Menschen gibt, diese Prognose sei erlaubt, wird sie bestehen. Die traditionelle Bühnenkultur ist grundsätzlich nach wie vor eine potenziell lebendige und lebhaftere Vermittlungsform von Literatur. Das Format der Bühne jedoch ist qua seiner Struktur ein aufwändiges, ja nahezu barock erscheinendes Präsentations- und Vermittlungssystem – selbst wenn nur zwei Personen auf der Bühne spielen, ist der Produktions- und Präsentationsaufwand dafür doch erheblich. Die traditionelle Bühnen- und hier insbesondere Theaterkultur ist daher derzeit nur eine mögliche Vermittlungsform von Literatur. Aktuell gibt es hingegen eine Reihe weiterer Präsentationsformen und –plateaus, auf denen Literatur stattfindet und sich auch durchaus auf populäre Weise vermitteln soll, ihnen ist das Kapitel 7 (,Populäre Formen der Literaturvermittlung’) gewidmet. Das nächste Kapitel indes stellt bezüglich der Frage nach Analyse, Rezeption und Vermittlung im System der Literatur zunächst das Publikum selbst in den Mittelpunkt.

Kompaktthesen:

Traditionelle textverbundene Systeme wie die Presse-Printkultur und die Bühnenkultur transformieren sich derzeit unter geänderten ökonomischen wie ästhetischen Prämissen und Rahmenbedingungen. Die Presse-Printkultur reagiert vor allem auf die Herausforderung der elektronischen Medien, insbesondere des Internets und dessen Schnelligkeit und ökonomischer Effizienz, und ordnet und definiert sich dabei neu. Ob bestimmte Traditionen und ästhetische Formen der klassischen Print-Pressekultur diesbezüglich weiter bestehen werden, ist noch nicht abzusehen, deutlich jedoch ist eine immer stärker werdende Konvergenz mit anderen medialen Formen.

Ähnliches lässt sich auch für die Bühnenkultur sagen. Diese jedoch reagiert weniger auf die Herausforderung durch die elektronischen Bildmedien wie TV und Film, die seit Beginn ihrer Existenz als Konkurrenten für das klassische Theater galten, in Wahrheit jedoch eher als dessen alternative Ergänzung angesehen werden können. Vielmehr muss sich die Bühnenkultur dem demografischen Wandel des Kulturpublikums und dessen geänderten und alternativen ästhetischen Wertungen und Parametern stellen. Die neue Generation des Kulturpublikums ist partiell sehr stark von der Massen-, Unterhaltungs- und Popkultur sozialisiert und beeinflusst, und auch wenn diese Parameter nicht zwangsweise auf einer Theaterbühne thematisiert und umgesetzt werden, tragen viele zeitgenössische Stücke und Produktionen dieser Vorgabe Rechnung. Ob diese ästhetischen Transformationen auch für das traditionelle Musiktheater, speziell die Form der Oper, greifen, ist derzeit noch nicht definitiv zu sagen. Sichtbar ist auf diesem Terrain jedoch ein reges Interesse für ein klassisches Musiktheater, das Konvergenzen mit zeitgenössischen populären ästhetischen Formen und Inhalten eingeht, auch und gerade, was die Art der Inszenierung betrifft.

Die in diesem Kapitel beschriebenen gegenwärtigen Entwicklungen innerhalb dieser beiden Kultursysteme können Vergleichs- und Anhaltspunkte für zukünftige inhaltliche wie auch formale Transformationen im System der Literatur geben, und zwar bezogen auf die Frage, wie sich ein ästhetisches System unter geänderten gesellschaftlichen Rahmenbedingungen verhält, wie es sich ausbildet und unter den gegebenen Umständen neu definiert.

6. Der Publikumsdiskurs

Zum Verhältnis des Systems der Literatur und der Rezeptionsästhetik des Publikums

„Und so gehen diese Autoren durch die Messe, als Verkörperung von Werken, in denen sie sich zuvor selbst verkörpert haben. Auf den Gängen und in den Sälen, an den Ständen und auf den Festen treffen sie dann auf ihre Kollegen aus der Belletristik, die längst eine komplementäre Bewegung vollzogen und sich in medienerfahrene Ich-AGs verwandelt haben. Wenn die Fernsehkameras Silke Scheuermann oder Ingo Schulze, Antje Rávic Strubel oder Kevin Vennemann auf ihren Wegen über die Messe begleiten, dann ist der Autor als Hauptdarsteller des eigenen Werks zu betrachten. Selten ist der zum Schriftsteller geworden, der nur schreibt und nicht zugleich Vortragskünstler und Schauspieler ist. Und wie groß dagegen die Nachfrage nach Repräsentanten einer (möglichst jungen) Generation, damit die neugierige Verknüpfung von Buch und Lebenswelt, von persönlicher Erfahrung und Literatur möglichst umstandslos gelingt.

In dieser Verbindung, in der Möglichkeit, mit den Mitteln der Literatur massenhaft Intimität zu produzieren, liegt der Schlüssel für das immer heftiger zunehmende Interesse an Lesefesten und Literaturfestivals – und auch an der Leipziger Buchmesse. Es wäre töricht, sich davon abzuwenden, weil das Buch in diesen Darbietungen viel mehr Anlass und Stoff als privilegierter Gegenstand ist. Denn was verbirgt sich hinter diesem Bedürfnis nach Nachrichten aus den Lebenswelten anderer Menschen, wenn nicht das Bedürfnis nach einer Lebenswelt überhaupt, nach einer Heimat in den Büchern?“²³⁹

Thomas Steinfeld in der SZ zur Leipziger Buchmesse im März 2007

„Die meisten Bücher sind nur dann gut, wenn sich deren Stimmung mit der des Lesers trifft.“²⁴⁰

Aus den Tagebüchern des Schriftstellers Helmut Krausser

„Die Menschen entscheiden darüber, was ein großer Song ist – nicht die Experten. Dazu muss man auf das Leben und auf die Zeit vertrauen. Experten tun das nicht. Sie sind jetzt gefragt und müssen jetzt entscheiden. Drum klingen diese Ratschläge so manufakturiert, so ... so mechanisch. Verstehen Sie?“²⁴¹

Neil Diamond

²³⁹ STEINFELD, Thomas: „Das Buch zum Leben“, SZ 23-3-2007, S.4.

²⁴⁰ Zitiert nach KUMP, Andreas: „Monolog über Songwriting“, THE GAP Nr. 71, Wien 2006, S.58.

²⁴¹ DIAMOND, Neil, Interview mit GORKOW, Alexander, in SZ Wochenende 8-3-2008, S.VIII.

6.A. Der Publikumsdiskurs als ein zentraler Teil der ästhetischen Analyse

Dass die Kultur des Lesens heute bei Vielen oft nur mehr über die Rezeption von Gebrauchs- und Informationstexten erfolgt, ist eine wesentliche Grundlage für eine adäquate Beurteilung der zeitgenössischen kulturellen Relevanz des Systems der Literatur. Gebrauchstexte sind kulturelle Codes, die für das Funktionieren bestimmter gesellschaftlicher Interaktionen und die Regelung von darin enthaltenen Sachverhalten hergestellt werden. Der Umgang mit ihnen ist eine Grundlage für den gesellschaftlichen Umgang und das Selbstverständnis zivilisierter Gesellschaften. Was aber ist demgegenüber Literatur? Literatur hat ebenso klare gesellschaftliche Herkunftsvorausgaben und Funktionen, ist aber offensichtlich ihrem Selbstverständnis nach etwas anderes als die Form der Gebrauchstexte. Sie ist eine ästhetische Form, aber auch in diesem Bezug nur temporär klar abgrenz- und definierbar. Die Definition, was in ihrem System – wie in jedem ästhetischem System – in- und exklusiv ist, wird gesellschaftlich und ästhetisch jeweils neu und immer auf Aktualisierung und Neu- bzw. Re-Definition bedacht ausgehandelt.

Es gibt interstrukturell gesehen keine universellen und überzeitlichen ästhetischen Wertungen dafür, was gute und was schlechte Literatur ist, ja, es gibt – auch dies belegt die Geschichte – noch nicht einmal universelle Kriterien dafür, was überhaupt als Literatur gelten kann und was nicht. Es gibt auch keinen universalistischen ‚ewigen Hausschatz der Literatur‘, außer den, der durch eine spezifische universalistisch ausgerichtete Ästhetik konstruiert wurde. Die Anthologien der ‚ewigen Hausschätze‘, die aus dem bürgerlichen Kunstverständnis bekannt sind, sind vielmehr klar abgrenzbare Konglomerate, in denen sich eine klassen- oder schichtenspezifische Identität konstituiert.²⁴²

Der soziale Charakter der Literatur ist offensichtlich und bestimmt ihre jeweiligen ästhetischen Normen wie auch deren Gültigkeit durch eine Transformation ihrer ästhetischen Parameter. Literatur ist, wie jede Kunst, nicht ein Mittel der autistischen Selbstbefriedigung – auch wenn dies einige Künstler mit gestellter Koketterie behaupten, in dem Sinne, sie täten nur das, was sie sowieso täten, und wenn es ein Publikum interessiert, umso besser –, sondern

²⁴² Diese Aussage bezieht sich ausschließlich auf ein überzeitlich-universalistisch gedachtes Konstrukt von Literatur. Dieses existiert im streng wissenschaftlichen Sinne nicht. Dass sich jeder Leser einen individuellen Hausaltar aus dem System der Literatur für die Spanne seiner Lebenszeit errichten mag, berührt dies nicht – denn dies ist im Grunde für Menschen, die Literatur schätzen, nahezu normal und selbstverständlich.

ein Netzwerk der sozialen und ästhetischen Interaktion, eine Spiegelung und ein dialektischer Prozess aus Produzententum und Publikum. Kunst benötigt einen Empfänger, sie kann nicht aus sich allein heraus existieren, Kunst existiert vornehmlich in und durch einen Diskurs. Man schreibt nicht für sich selbst, außer in Formen der Selbstreflexion mit Tagebuchcharakter. Sartre schrieb dazu: „Es stimmt also nicht, dass man für sich selber schreibt: das wäre die schlimmste Niederlage; brächte man seine Regungen zu Papier, dann würde man sie gerade nur langatmig ausspinnen können. Der schöpferische Akt ist beim Erschaffen eines Werks nur ein unvollständiges, abstraktes Moment; wenn der Autor allein existierte, könnte er schreiben, soviel er wollte – das Werk würde nie als Objekt das Licht der Welt erblicken, er müsste die Feder niederlegen oder verzweifeln. Aber der Vorgang des Schreibens schließt als dialektisches Korrelativ den Vorgang des Lesens ein, und diese beiden zusammenhängenden Akte verlangen zwei verschieden tätige Menschen. Die vereinte Anstrengung des Autors und des Lesers lässt das konkrete und imaginäre Objekt erstehen, das das Werk des Geistes ist. Kunst gibt es nur für und durch den anderen.“²⁴³

Literatur ist, wie jede Kunstform, zu einem großen Teil durch das Publikum definiert und Literatur ist, wie jede Kunstform, Ausdruck eines jeweiligen gesellschaftlichen Selbstverständnisses. Gleichsam eignet sie sich neben gewissen Funktionen, wie der bereits erwähnten gesellschaftlichen Initiation und der Repräsentation, auch zur Distinktion von anderen Kultur- und ergo Gesellschaftsformen. Gleichsam, wie sie die Werte und das Bewusstsein bestimmter Schichten repräsentieren kann, ist sie auf jeden Fall fähig zu deren Transzendierung. Das System der Literatur ist, wie jedes Kultursystem, prinzipiell ein offenes System. Genau wie bei jedem anderen Kunstsystem werden im System der Literatur die Definitionen, was innerhalb dieses Systems dazugehört und was nicht, maßgeblich von Autoren, Kritikern und Interpreten getroffen, die innerhalb dieses professionalisierten Systems der Literaturkritik und der Literaturwissenschaft Meinungen und Interpretationen diskursiv aushandeln bzw., alternativ formuliert, intellektuelle Distinktionskämpfe darüber austragen. So kommt es innerhalb dieser Kämpfe z.B. zur Diskreditierung bestimmter Literaturformen genauso wie im Verlauf der Zeit zu Um- und Neubewertungen.

In der Kultur der Gegenwart, die wesentlich durch die bereits aufgeführten zwei ästhetischen Paradigmenkonflikte geprägt wird, mehren sich die Zeichen, dass das professionalisierte System der Kritik und Interpretation nicht das einzige System ist und bleibt, das über den Status eines Kunstwerkes bestimmt. Was eine bestimmte ästhetische Arbeit ausmacht, wird immer offensichtlicher durch unterschiedliche Formen und Gemeinschaften der Rezeption bestimmt.²⁴⁴

²⁴³ SARTRE, Was ist Literatur, a.a.O., S.27f

Das Publikum und der in ihm geführte ästhetische Diskurs, der sich keineswegs in den Strukturen und nach den Werturteilen des professionalisierten Systems der Kritik und Interpretation bewegen muss, sondern in den Formen der Rezeption erheblich davon differieren kann, ist mittlerweile selbst ein wesentlicher Teil des kulturellen Systems geworden, das die Ästhetik der zeitgenössischen Kultur und Kunst, und darin eben auch der Literatur, prägt. Da dieser Diskurs die gegenwärtige Ästhetik von Kunst und Kultur, vor allem angesichts deren Kontextualisierung in einer massenmedialen Struktur, entscheidend mitprägt, sei er inmitten dieser kulturwissenschaftlichen Überlegungen exponiert und als Publikumsdiskurs benannt.

Der Kunst- und Medienwissenschaftler Martin WARNKE forderte 2006 für die Kunstwissenschaft im Hinblick auf eine für diese zunehmend wichtiger werdende Bildwissenschaft der Massenmedien eine explizite Beschäftigung mit den Formen der Massenkultur.²⁴⁵ Die Abneigung der Disziplin gegenüber angeblich vulgären und banalen Formen und Informationen interpretierte er explizit als ein kulturwissenschaftliches Manko:

„Die Kunstgeschichte (die Wissenschaft von der Kunstgeschichte) neigt dazu, Gegenstandsbereiche abzustoßen, die ihr vulgär oder überholt erscheinen: Wenn sich etwa herausstellt, dass im Spätmittelalter das ästhetisch wahrgenommene Bild neben das kultische tritt, dann erklärt man das Kultbild für obsolet, überlässt es der Volkskunde, obwohl der Bildkult und die Motivbilder in der Neuzeit geradezu eine Blütezeit erleben. Wenn also das Fach sich den Massenmedien zuwendet, müssen auch die Bedürfnisse, Motive und Prioritäten der Massen ernst genommen werden. Dann darf auch nicht behauptet werden, in modernen Zeiten sei das Bedürfnis nach Schönheit hinfällig geworden;²⁴⁶ das trifft für die Avantgardenkünstler zu, nicht aber für ein breites Publikum, das in populären Sendungen fast allabendlich Vorstellungen von Schönheit angeboten bekommt. Die bildwissenschaftlich

²⁴⁴ Eine frühe Auseinandersetzung mit dem Thema der unterschiedlichen Rezeptionsarten wurde 1980 von FISH anhand des Begriffes der Interpretation bzw. der unterschiedlichen Interpretationsgemeinschaften (interpretive communities) unternommen. Vgl. FISH, Stanley: „Is there a text in this class? The authority of interpretive communities“, Cambridge, Mass. 1980. Auch wenn Fish davon ausgeht, dass die Bedeutung eines Textes grundsätzlich von seinem Autor intendiert ist, ist es doch letztlich unmöglich, diese Intention allgemein und gegenwärtig universal festzulegen. Eine Bedeutung erhält ein Text nur innerhalb einer Interpretationsgemeinschaft: „Although Fish argues that the only possible meaning of a text is what the author intends, he claims that any actual attempt to access this is not possible. Any attempt to determine what exactly the author intended will result in nothing more than an interpretation based upon the interpretive community of the reader making the interpretation.“ Vgl. http://en.wikipedia.org/wiki/Stanley_Fish Die Bedeutung eines Textes wird demnach, so lässt sich Fishs These aufnehmen, ständig von diversen Rezeptionsgemeinschaften neu produziert.

²⁴⁵ WARNKE, Martin: „Kunstgeschichte oder Bildwissenschaft“, in: FRÜCHTL, Josef / MOOG-GRÜNEWALD, Maria (Hrsg.): „Ästhetik in metaphysisch-kritischen Zeiten“ / 100 Jahre ‚Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft‘, Sonderheft 8 der Z.f.Ästh. und Allg. Kunstwiss., Hamburg 2007.

²⁴⁶ „Im ‚Historischen Wörterbuch der Philosophie‘ VIII, Basel 1992, heißt es unter dem Stichwort ‚das Schöne‘: ‚Im 20. Jahrhundert verliert der Begriff des Schönen für die Kunstproduktion und –theorie insgesamt an Interesse‘, und es wird in diesem Zusammenhang auf Dessoir und Utitz verwiesen.“ (Anmerkung von Warnke)

orientierte Kunstwissenschaft müsste ein Interesse an Formen trivialisierter, sogenannter herabgesunkener Hochkunst oder an sogenannter Volkskunst zurückgewinnen. Für die Erkenntnis von Wirkungen visueller Produkte auf ‚die Massen‘ wird man ohne die bei der Ethnologie angesammelten Erfahrungen und Materialien nicht mehr auskommen.“²⁴⁷

Aus Warnkes Forderung lässt sich auch für die Literatur- und Kulturwissenschaften eine rezeptionsorientierte Erfahrungswissenschaft und Anthropologie hinsichtlich der ästhetischen Rezeptions- und Umgangsweisen des breiten Kulturpublikums ableiten. Um das ästhetische System der Literatur und die Rezeptionsformen des Publikums ihm gegenüber analysieren zu können, müsste dieses System auch in seiner ästhetischen Wechselwirkung mit anderen gegenwärtigen ästhetischen Systemen gesehen werden.

Noch ist das Fernsehen das gegenwärtige kulturelle Leitmedium, obschon sich die Anzeichen häufen, dass das Internet diesbezüglich seine baldige Nachfolge antritt. Hinsichtlich der Wechselwirkung zwischen dem Medium TV und seinem Publikum schrieb die SZ in einem Portrait einer deutschen Schauspielerin:

„Das Fernsehen könnte die Zuschauer erziehen, aber in Wahrheit erziehen die Zuschauer das Fernsehen.“²⁴⁸

In diesem Satz steckt viel Wahrheit, nämlich die, dass das Publikum – eine zunächst amorph erscheinende Masse, in Wahrheit aber ebenso amorph wie die Menge professioneller KritikerInnen und natürlich auch KünstlerInnen und darüber hinaus mit individuell unterschiedlichsten ästhetischen Rezeptionsweisen ausgestattet –, ein ästhetisches Medium, wie es das Fernsehen zweifelsohne darstellt, mehr gestaltet, als es auf den ersten Blick erscheint. Der Begriff der Gestaltung oder Erschaffung ist in der traditionellen ästhetischen Analyse meist einer individuellen Künstlerpersönlichkeit oder zumindest ästhetischen Strömungen zugeschrieben worden. Wie sehr diese Strömungen jedoch auch durch das Publikum - und hierbei ist keineswegs ausschließlich ein Massenkulturpublikum gemeint – geprägt und beeinflusst wurden, wird in der ästhetischen Analyse oft zugunsten des angeblich ‚reinen‘ Kunstwerks unterschlagen.

Das Publikum wirkt indes in all seinen unterschiedlichen Rezeptions-, Interpretations- und Rekursformen auf ein ästhetisches Medium ein und gestaltet dessen Formen und Inhalte latent bzw. sogar explizit mit. Dieser Einfluss geschieht niemals ausschließlich und absolut, er muss noch nicht einmal bewusst geschehen, aber er ist in einer ganz eigenen diskursiven Prägung

²⁴⁷ WARNKE, Martin: „Kunstgeschichte oder Bildwissenschaft“, a.a.O., S.114.

²⁴⁸ So GERTZ, Holger, in seinem Portrait der Schauspielerin Julia Jentsch. Vgl. „Begegnung mit dem Sog zum Mittelpunkt“, SZ 4-3-2006, S.3.

vorhanden. Diese Kontexte, Prozesse und Einflussnahmen zu beobachten und zu benennen ist eine wichtige Aufgabe einer zeitgemäßen kulturwissenschaftlich orientierten ästhetischen Analyse. Die professionelle Kritik und auch die wissenschaftliche Rezeption sollte das ästhetische Kunstwerk niemals als autonom betrachten! Selbst wenn es sogar vom jeweiligen Produzenten ausdrücklich so angelegt und interpretiert wurde, sobald das Kunstwerk oder, profaner gesagt, das ästhetische Material, in eine öffentliche Rezeption hineingelangt, kommt die Rezeption und Interpretation des Publikums zu Bild und Aussagegehalt des Kunstwerkes, letztlich zu seinem gesamten Stellenwert in einem spezifischen ästhetischem System, hinzu.

Bei einem Massenmedium wie dem Fernsehen erscheint die Beachtung des Publikumsdiskurses nahezu sinnfällig, genauso wichtig und beachtenswert gilt sie jedoch für den Bereich der Literatur, die sich längst nicht mehr als reines schöngeistiges Mußeobjekt, sondern vielmehr als ein ästhetisches System inmitten der Konkurrenz oder auch Konvergenz zu anderen ästhetischen Systemen begreifen lässt. Eine Bewertung des literarischen Objektes durch Kritiker und Interpreten ist hier genauso wichtig wie die Rezeption durch das jeweilige Publikum.

Gerade letztere ist von professionellen Literaturinterpreten bei einer überindividuellen Beurteilung und Bewertung, die sich bewusst sowohl von der Vorstellung eines autonomen Kunstwerkes wie auch von den eigenen Geschmacksvorurteilen lösen will, unbedingt zu beachten. Eine traditionelle Literaturkritik nimmt nicht selten das isoliert behandelte künstlerische Produkt bzw. das Werk als Ausgangspunkt für seine Analysen – gerade die traditionelle Literaturwissenschaft zeichnet sich hier in prägnanter Weise aus –, nicht aber die allgemeine Rezeption beim Publikum. Diese Haltung ist entschieden abzulehnen, da gerade die interstrukturelle Beziehung von Kunst und Publikum bedeutsam, ja zentral für den ästhetischen Diskurs und seine Wertungen ist. Ein Kunstwerk ist kein autonomes Produkt oder gar ein amorphes ‚kulturelles Ding‘ für sich selbst, das seine Ästhetik aus sich selbst bezieht, sondern das vor allem durch einen Kontext, eine sozialästhetische Matrix der Produktionsvoraussetzungen und ästhetischen Wertungen erst zu dem gemacht wird, was es ist. Die These zu diesen Überlegungen lautet: Die Ästhetik eines Kunstwerkes bildet sich grundlegend aus dessen Rezeption.

Die ab Ende der 1960er Jahre von Jauß und Iser herausgearbeitete Rezeptions- und Wirkungsästhetik²⁴⁹ bildet eine beachtenswerte Reflektionsmatrix für diese

²⁴⁹ Die von JAUß und ISER herausgearbeiteten Theorien einer Rezeptions- und Wirkungsästhetik haben in dieser Hinsicht Wichtiges geleistet, um einen alternativen Blick auf Struktur und Wirkung ästhetischer Systeme

These. Hingegen ist es weniger der von Jauß und Iser im Text implizite Leser, der bei der Kategorie des Publikumsdiskurses interessiert, sondern vielmehr der öffentliche ästhetische Diskurs in all seiner gesellschaftlichen Sichtbarkeit und Wirkung, sowie die ästhetischen Normen und Wertungen, die hierin verwendet werden. Die Ästhetik einer Rezeption sollte diesbezüglich explizit aus dem isoliertem Textkorpus – der bereits ein, oft auch ideologisch besetztes, Konstrukt ist – herausgehoben werden, um sich durch die Betrachtung des Publikums und dessen Umgang mit Literatur dem gesellschaftlich realen Wertungs-Stellenwert von Literatur, ja einer jedweden Ästhetik, zu nähern. Hierzu, also zum Publikum, das in der Vergangenheit wie auch heute als ein durchaus ‚amorphes‘ Gebilde betrachtet wird, gehört nicht nur das Spezialpublikum mit seiner affirmativen Beschäftigung mit Literatur, sondern

zu eröffnen. Ein wichtiges Kriterium, das sich aus den Überlegungen von Jauß und Iser ableiten lässt, ist die prinzipielle Ablehnung einer in einem Text festlegbaren und geschlossenen Wahrheit oder eines statischen Sinns. Literarische Wahrheit wird demnach vielmehr gemacht, sie entsteht nicht ausschließlich textextern, sondern vor allem, so Jauß und Iser, in der Kommunikation zwischen Leser und Text. Der Romanist Hans Robert Jauß stellte 1967 in seiner Antrittsvorlesung an der Universität Konstanz unter dem Titel ‚Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft‘ grundlegende Überlegungen von dem vor, was alsbald als ‚Rezeptionsästhetik‘ bezeichnet werden sollte. Jauß entwarf zudem ein Modell eines im Text impliziten Lesers, den er zunehmend in den Mittelpunkt seines literaturtheoretischen Blickes stellte. Dieser Sicht verdanken wir, dass der lesende Rezipient überhaupt zum ersten Mal in der Literaturwissenschaft für die Ästhetik derart explizit zentriert wurde. Jauß ging es bezüglich einer Textanalyse um die Erschließung außerliterarischer Kontexte im Sinne einer hermeneutischen Rekonstruktion. Eine Produktionsästhetik, die sich vorrangig oder gar ausschließlich textextern im Sinne einer Analyse von ökonomischen Rahmenbedingungen und Funktionsweisen des Buchmarktes mit Literatur beschäftigte lehnte er ebenso ab wie eine traditionell-bürgerlich-literaturwissenschaftliche Darstellungsästhetik, die Literatur vorrangig oder ausschließlich als autonomes Kunstwerk betrachtete. Der Anglist Wolfgang Iser verdichtete in seinen Arbeiten ähnliche Überlegungen und stellte ebenso den Akt des Lesens in den Mittelpunkt seiner Ästhetik. Iser wertete damit den Leser gegenüber Autor und Text auf, da der Text, so Iser kategorisch, ohne den Leser überhaupt nie erst seine Wirkung entfalten könne. Im Anschluss an Roman Ingarden erarbeitete Iser eine Literaturtheorie des impliziten Lesers. Lesen wurde hier explizit als ein Akt der Interaktion und Kommunikation interpretiert. Auch Iser Suchte nach der im Text ‚eingezeichneten‘ Leserrolle und eine intendierte Rekonstruktion der im Text angelegten Bedingungen der Bedeutungsherstellung hat klar hermeneutische Züge. Nach der Formulierung seiner Theorie einer Wirkungsästhetik in ‚Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung‘ von 1976 wendete sich Iser seit 1980 vor allem der Etablierung einer ‚Literarischen Anthropologie‘, in der er die angenommene universale Fiktionsbedürftigkeit des Menschen untersuchte und deren spezifische Leistungen würdigte.

Die Ansätze sind zu verfolgen in JAUß, H.R.: ‚Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft‘, in: R. Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik, München 1994, S.126-162. sowie ISER, Wolfgang: ‚Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa‘, Konstanz 1970, ‚Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett‘, München 1972, ‚Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung‘, München 1976, ‚Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie‘, FfM 1991.

Weitere wichtige Arbeiten zur Rezeptions- und Wirkungsästhetik sind: TURK, Horst: Wirkungsästhetik. Theorie und Interpretation der literarischen Wirkung. München: edition text 1976. ECO, Umberto: Lector in fabula - Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München (3. Auflage) 1998. INGARDEN, Roman: Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks. Tübingen 1968. ISER, Wolfgang: Die Appellstruktur der Texte, in: R. Warning (Hg.): Rezeptionsästhetik, München (4. Auflage) 1994, S. 228-252. KÖRTNER, Ulrich H.J.: Der inspirierte Leser, Göttingen 1994. WEINRICH, Harald: Für eine Literaturgeschichte des Lesers, in ders.: Literatur für Leser, Stuttgart 1970, S. 23-34.

auch die ex-negativo definierten möglichen Umgangsformen von Marginalisierung, Missachtung oder gar Ignoranz der Literatur gegenüber durch das Publikum. Jegliche Kunst und Ästhetik definiert sich letztlich durch einen gesellschaftlichen Widerhall, ein Echo, sei es in kleinen Fachzeitschriften oder auch Editionen, die manchmal erst nach Jahren oder Jahrzehnten eine öffentliche Rezeption erfahren, die wiederum nach spezifischen Strukturen vor sich geht. Gleich wie groß oder klein – dies ist der Fall einer quantitativen Bewertung – oder qualifiziert oder unqualifiziert – dies ist der Fall einer qualitativen, mitunter auch ‚ästhetisch‘ zu nennenden Bewertung – diese Rezeption vor sich gehen mag: ein Publikum ist jeweils ein, wenn nicht der zentrale Begriff der Rezeption.

Der Publikumsdiskurs ist daher mein spezifischer Ausdruck einer Rezeptions- und Wirkungsästhetik. Neben der Produktionsästhetik, welche die jeweiligen sozialökonomischen Rahmenbedingungen für die Literatur- und Kunstproduktion betrachtet, und der Darstellungsästhetik, welche die individuelle Schreibweise eines Autors untersucht, seine Poetik, und zudem seine spezifischen sozialen wie biografischen Hintergründe betrachtet, ist der Publikumsdiskurs eine wichtige Analysekategorie des Ansatzes, den diese Arbeit vertritt. Mit der Produktions- und Darstellungsästhetik bildet der Publikumsdiskurs ein Dreieck, in dessen spannungsreichem Zusammenschluss dieser Kontexte sich Kunst und Kultur sehr aufschlussreich untersuchen lässt. War die Darstellungsästhetik vor allem bevorzugter Ausdruck einer bürgerlichen Literaturwissenschaft und die Produktionsästhetik der einer marxistisch orientierten Literaturwissenschaft, erscheint nun die Rezeptionsästhetik im Sinne eines Publikumsdiskurses eines der probatesten Mittel, um Kunst und Kultur im Zeitalter der Massenmedien zu untersuchen. Die Forschungen der traditionellen Rezeptionsästhetik bilden daher nur mehr – wenn auch durchaus beachtenswerte – Facetten auf dem Weg zu einer allgemeinen und zeitgemäßen Rezeptionsästhetik, die vor allem den öffentlichen Diskurs, der sich im und um das Publikum eines Kunstwerkes entspannt, in ihr Blickfeld nimmt und formuliert.

Das Leseublikum, das in der Wissenschaft in der Regel oft nur mehr als Masse oder amorpher Haufen wahrgenommen und dargestellt wird, kann aktuelle literarische Formen, wie beispielsweise die seit Beginn des Jahres 2000 äußerst populäre ‚Harry Potter‘-Reihe, durch seine massenhafte Affirmation dazu in den Fokus der Kritiker und Interpreten rücken. Die massenhafte Rezeption der ‚Harry-Potter‘-Reihe durch das Publikum stellte das System Literatur ganz neu und anders in den Mittelpunkt ästhetischer Diskurse, weil infolgedessen Fragen nach den Gründen und Voraussetzungen für eine derart massenhafte Affirmation

zu literarischen Formen gestellt wurden, die vorher, wenn überhaupt, oftmals nur in Spezialdiskursen behandelt wurden. Das Kulturverhalten des Publikums, hier sogar der Massen, löste somit einen Diskurs aus und bestimmte ihn zugleich mit, ohne ihn unbedingt stets interpretatorisch beeinflussen zu müssen. Der definitorische Kernpunkt eines solchen Diskurses ist die

aktuelle sowie historisch nachvollziehbare gesellschaftliche Sichtbarkeit

der Publikumsrezeption und deren spezifische Auswirkung auf Struktur und Inhalte eines spezifischen ästhetischen Systems. Gerade im Zeitalter der Massen- und Medienkultur sind Rezeptionsästhetik und Beurteilungskriterien des jeweiligen Publikums eines ästhetischen Systems besser und genauer denn je zu verfolgen und zu interpretieren, auch wenn diese mitunter komplexer nachzuvollziehen, zu manifestieren und nicht so einfach darstellbar sind wie ein individueller ästhetische Geschmack, der sich bei der Bewertung eines Kunstproduktes oft unmerklich in den Vordergrund schiebt.²⁵⁰

²⁵⁰ Die Definition einer historisch nachvollziehbaren gesellschaftlichen Sichtbarkeit eines ästhetischen Diskurses bedeutet nicht, diese Sichtbarkeit stets anhand von Quantität festzumachen. Konkret bedeutet dies, dass es bei der Analyse eines Publikumsdiskurses nicht etwa ausschließlich um die Rezeption von Bestsellerlisten, Chartsplatzierungen oder medialen Moden geht, die häufig in den Massenkommunikationsmedien erwähnt werden. Ihre Beachtung bedeutet jedoch eine unumgehbare und nötige Sichtung der Phänomene der ästhetischen Rezeption durch das Publikum. Ebenso wichtig für eine Analyse des Publikumsdiskurses sind jedoch auch unbeachtete oder marginalisierte Kulturfelder, die auch im Kanon der jeweiligen wissenschaftlichen Disziplin mitunter marginalisiert werden, die jedoch mitunter eine große strukturelle Verbreitung haben können. Diese Kulturfelder, die oftmals als ‚banal‘ oder ‚trivial‘ bezeichnet und abgetan werden – näheres dazu in Kapitel 9 dieser Arbeit („Das Zerrbild des Banalen und Trivialen“) – bieten jedoch lange schon zentrale Anknüpfungspunkte für kulturwissenschaftliche Feldanalysen – je unspektakulärer sie erscheinen, desto ergiebiger.

Ein Beispiel hierfür ist so genannte Wellness-, Esoterik- und Entspannungsmusik, die in großem, aber explizit unspektakulärem Maße verbreitet ist, und die es – gerade in Zeiten der medialen Vermarktung von Kultur – oft gar nicht explizit darauf anlegt, in die Medien zu kommen und hinter der in der Regel auch keine mediale Vermarktungsstrategie steckt, die aber trotzdem teilweise enorme Akzeptanz und den zugehörigen Umsatz hat. Die Produzenten dieser Kulturform sind meistens anonym, und die Verbreitung dieser Formen beim Publikum verläuft in der Regel abseits medialer Image- und Vermarktungsstrategien. Wie lässt sich diese Widersprüchlichkeit im Bezug auf Verbreitung, Publikumsakzeptanz und gesellschaftliche Sichtbarkeit erklären?

Deutlich gegenläufige Beispiele hierzu lassen sich logischerweise in den meisten Genres der Popkultur finden, die in der Regel auf eine gesellschaftliche Sichtbarkeit in Medien, auf öffentliche Auftritte und eine Imagekonstruktion und -vermittlung angewiesen sind. Diese medialen Vermittlungsformen wirken ebenso, wenn beispielsweise Protagonisten aus dem Bereich der Popmusik in den Bereich von Film oder auch Literatur wechseln. Ein jüngeres Beispiel hierfür ist der in Deutschland auch bei einem weniger literaturaffinen Publikum äußerst erfolgreiche Roman ‚Herr Lehmann‘ von Sven Regener (FfM 2001), anhand dessen sich die gesellschaftliche Sichtbarkeit bzw. Sichtbarmachung von Literatur und die aktuellen Funktionsweisen eines medialen Systems sehr gut herausarbeiten lassen. Die Vermarktung des Buches baute in weiten Strecken auf Funktionsweisen der Pop- bzw. Subkulturindustrie auf: es steckten Images und crossmediale Promotion-Strategien dahinter – die größtenteils natürlich auf Regeners Rolle als Sänger und Texter der Band ‚Element of Crime‘ aufbauten –, es gab einen Film, dadurch einen neuen explizit starken Publikumsdiskurs, dann gab es Nachfolgebücher usw.

Völlig anders dagegen die gesellschaftliche Wirkung der Wellnessmusik, die hier zunächst absichtlich als

Eine ebenso wichtige Rolle bei der Bewertung von Kulturprodukten spielt der zeitliche bzw. historische Abstand zu Objekt und Autor. So mag z.B. die Literatur des Mittelalters, durch Neuinterpretationen dem Publikum nahegebracht, für größere Teile des Publikums einen romantischen oder abenteuerlichen Rahmen widerspiegeln, der den sozialkulturellen Gegebenheiten, unter denen diese Literaturformen entstanden und ihren damals definierten historischen Rollen nicht nur vom wissenschaftlichen Standpunkt her inadäquat sein mag, sondern ihnen durchaus widersprechen kann. Rückt nun ein literarisches Werk des Mittelalters in den Mittelpunkt des sichtbaren gesellschaftlichen Publikumsinteresses, gleichsam die realen kulturhistorischen Aspekte seiner Entstehung marginalisiert oder gar ignoriert werden, sollte die aktuelle kulturwissenschaftliche Interpretation diese neuerliche kulturelle Rezeption zumindest beachten und zukünftig von ebendiesen neuen Rezeptionsverhältnissen und dem damit verbundenen neuem Wissen ausgehen, um das tradierte Werk, dessen historischer ‚Sitz im Leben‘ damit ja keineswegs angerührt wird, im zeitgenössischen Publikumsdiskurs verständlich zu machen.

Die ursprünglichen literarischen Arbeiten des Mittelalters können also in Neuinterpretationen und Transformationen, die sowohl buchliterarisch wie auch durch Medien wie Hörspiel oder -buch, Film oder auch Computerspiel geschehen können, letztlich beim Publikum in der Gegenwart ankommen, jedoch unter bestimmten Voraussetzungen, deren Untersuchung für ein aktuelles Verständnis oder eine aktuelle Kontextualisierung einer literarischen Arbeit ergiebig sein kann.

scheinbar komplett obskures Vergleichsmedium angeführt wurde. Es gibt ästhetische Formen, die sich nicht nur vorrangig durch ihre Funktionalität auszeichnen, sondern denen es genügt, einen kleinen Kreis von Rezipienten zu erreichen, ebenso wie es Formen gibt, in denen ein mögliches Autor- oder Künstler-Ego hinter dem Design der ästhetischen Form komplett verschwinden bzw. darin aufgehen kann. In einem solchen Umfeld sind große Teile der so genannten Wellnessmusik ästhetisch zu verorten, auch wenn manch moderner kulturwissenschaftlicher Theoriedienstleister als Beispiel für zeitgenössisches ästhetisches Publikumsdesign lieber klarere und reputationsbeladenere Beispiele für seine Analysen verwenden mag. Bei der hier erwähnten ästhetischen Form spielt jedoch ein expliziter, direkter und offensiver Publikumsdiskurs weniger eine Rolle bei ihrer Verbreitung, die dennoch eine große ist. Derartige ästhetische Felder wie Wellnessmusik – ihr literarisches Pendant wären beispielsweise profane Meditations- und/oder Bewusstseinstexte, oder spirituelle und alltagsweltliche Texte, die in größeren Medien auftauchen (beispielsweise die anthroposophisch geprägten Texte der Zeitschrift ‚a verde‘, welche in Deutschland ab dem Jahr 2002 der Zeitschrift ‚a tempo‘, der Kundenzeitschrift der Drogeriekette ‚dm‘ beiliegt), aber auch formelle ästhetische Gebrauchstexte, die sich dennoch an ein bestimmtes aufgeschlossenes Publikum mit einem bestimmten Bewusstseinszustand richten. Auch bestimmte Textformen politischer Vereinigungen und Veranstaltungen, Tagungen, Panels etc gehören hierzu: Texte, die politische und/oder populäre Diskurse in eine oftmals ästhetische Form transformieren. Diese oftmals marginalen, oft sehr unspektakulären kulturellen Formen lassen sich ebenfalls als spezifischen Teil eines Publikumsdiskurses begreifen. Eine aufgeklärte Kulturwissenschaft sollte derartige Kulturfelder – sie lassen sich als selbst-marginalisierte Felder bezeichnen – zumindest beachten, um sich von den falschen heroischen Erzählungen der ‚großen‘ und ‚kulturell wertvollen‘ Produkten einer Zeit zu lösen.

Das heißt beispielsweise zu fragen: welche Aspekte und Themen dieser Arbeit interessieren das Publikum heute besonders und warum, welche werden mit modernen Themen zu eventuell neuen Themen oder gar Mythen verbunden oder verschmolzen, oder welche Modifizierungen wurden gemacht, um die Arbeit in die zeitgemäße Rezeption des Publikums zu transformieren?

Zusätzlich wäre zu fragen: wieso treffen ästhetische Arbeiten aus vergangenen Zeiten, möglicherweise zudem aufbereitet durch eine aktuelle Unterhaltungsästhetik der Massenkultur, die eine relativ ‚sichere‘, da breite Rezeption durch das Publikum erzielt, den Zeitgeschmack des Publikums mitunter genauer und berühren den Publikumsgeschmack Geschmack mehr, als die angeblich aktuellste Kunst mit der formal oder technisch fortgeschrittensten Ästhetik es je tun könnte?²⁵¹

Diese Frage führt uns zu einem weiteren Punkt, der die Rezeptionsanalyse einer Kunst beeinflussen kann, nämlich mögliche Vorurteile und Vorwertungen seitens der Kritiker und Interpreten. Eine bekannte normative Antwort der professionellen Kunstkritiker und Interpreten auf diese Frage lautet, das große Publikum spreche in der Regel vor allem auf die Strukturen einer traditionellen, wenn nicht gar rückständigen Ästhetik an, und sei in seiner ästhetischen Wahrnehmung generell einfach noch nicht ‚so weit‘ wie der ‚fortgeschrittene‘ theoretische und ästhetische Diskurs es sei.

Genau diese mögliche Antwort, die nicht selten eher auf ein elitäres Kunstverständnis als von einem Verständnis für die zeitgenössischen Rezeptionsgewohnheiten und –möglichkeiten des Publikums sowie die Funktionsweisen zeitgenössischer ästhetischer Systeme zeugt, wird in dieser Arbeit hinterfragt und führt uns zum Kern eines interpretatorischen Dilemmas. Denn eine solche Antwort zeigt, wie sehr sich bestimmte Vorurteile und Wertungen in den professionellen ästhetischen Diskurs einfundamentiert haben, die eher von bestimmten Geschmacksdistinktionen der Kunstkritiker und -Interpreten erzählen als von der Kunst selbst, die sich nun einmal in einem konkreten Rezeptionsrahmen befindet. Derartige Prozesse und Kontexte indizieren zudem eine zunehmende potenzielle Krise der professionellen Kritik die, auch durch Onlineforen und Blogs, im Begriff ist relativiert zu werden, wenn nicht gar zunehmend ihre Relevanz zu verlieren.²⁵² Zunehmend tauschen

²⁵¹ Eine große Anzahl erfolgreicher historischer Romane, die in der Welt des okzidentalen Mittelalters angesiedelt sind, seien hierfür aktuelle und treffende Beispiele, so z.B. die Romane von Noah S. Gordon oder Iny Lorentz.

²⁵² Ein interessanter Fall hierzu stellt ein Kritikerstreit dar, der im Sommer 2006 zwischen New Yorker Filmkritikern entbrannte. „Der Filmkritiker A.O. Scott der ‚New York Times‘ stellte sich nun in einem prominent platzierten Essay die Frage, ob sich die Vertreter seiner Zunft in diesen Monaten der Actionfilme, Bubblegumhits und Trivialromane nicht nur als Spielverderber aufspielen, die mit ihren elitären Urteilen

sich Kulturrezipienten in Online-Blogs über Kulturprodukte aus, und diese immer beliebter werdenden Kritikerblogs nehmen selbstverständlich Literatur nicht aus.

Oft wird dem Publikum, das von Kritikerseite häufig als amorphe Kulturkonsummasse gesehen und verstanden wird, ein beliebiger und unprofessioneller Umgang mit Kultur unterstellt, ja vorgeworfen: das Publikum sei in seiner ästhetischen Wahrnehmung nicht auf der Höhe der Zeit, habe z.B. Neue Musik immer noch nicht in seinen allgemeinen ästhetischen Rezeptionskanon überführt oder auch beispielsweise den US-amerikanischen Experimentalfilm der 60er Jahre, das Publikum kenne einfach zu wenig und es befasse sich auch nicht tief genug mit Kunst und Kultur.

Hierzu lässt sich sagen: diese Unterstellung trifft tatsächlich in vielen Fällen zu. Das derart in seiner ästhetischen Wahrnehmung diskreditierte Publikum kann nämlich auch keinesfalls ‚so weit sein‘ wie Kritiker, Interpreten und Fachspezialisten, die sich tagein und tagaus professionell mit Kunst und Kultur beschäftigen und demgemäß einen eher verengten Horizont besitzen als Menschen, die Kunst oft als etwas eher marginales, beiläufiges oder auch als etwas völlig selbstverständliches und alltägliches in ihrem Leben rezipieren.²⁵³

lediglich ihre eigene Machtlosigkeit demonstrieren. Wie der Fall des zweiten Teils der Actionkomödie ‚Pirates of the Caribbean‘ vorführt, der in diesen Tagen an den Kinokassen trotz der vernichtenden Kritiken Rekordergebnisse verbucht. Ähnlich ohnmächtig beobachten Musikkritiker derzeit, wie die obersten Hitparadenplätze von einer Gassenhauersammlung, dem missglückten Soloalbum des ‚Radiohead‘-Gründers Thom Yorke und Nelly Furtados liebloser Anbietung an die Teeniegeschmäcker belegt werden, während sich in den Bestsellerlisten Schundromanciers wie Danielle Steele, James Patterson und Dean Kootz finden“, berichtet KREYE in der SZ. Der kompakt dargelegte Fall indiziert eine vehemente Krise des professionellen Kritikertums, nicht zuletzt, da Onlineforen und Blogs zunehmend den Bereich der kulturellen Berichterstattung und Kritik übernehmen. „Da zeigt sich vielleicht die wahre Krise der professionellen Kritik. In einer Medienwelt, in der jedes Kind mit einem Computer und jeder Fan mit einer Website die Chance hat, ebenso viel Öffentlichkeit zu schaffen wie der Kritiker einer Zeitung oder eines Fernsehsenders, wird die Ohnmacht der professionellen Kritik zunehmen“, folgert KREYE. Vgl. KREYE, Andrian: „Machtlos. Die amerikanische Kulturkritik und der Sommer“, SZ 21-7-2006, S.11.

²⁵³ Ein Vergleich aus dem Bereich der Architektur möge dies verdeutlichen. Als im November 2005 der Soziologe und TU-Wien Professor Jens A. DANGSCHAT vom STANDARD interviewt wurde, unterzog Dangschat eine monokausale Tendenz innerhalb der Architekten-Zunft, immer noch die Ideale der Moderne entgegen der gesellschaftlich immer mehr erkennbaren Diskrepanzen zwischen Wunsch-Ideal der modernen Architektur und tatsächlicher gesellschaftlicher Auswirkung starsinnig zu verteidigen. Auf die explizit provokant formulierte Frage des Standard, ob Architekten gelegentlich annehmen, die Menschheit bedürfe noch einiger evolutionärer Schritte, um gewisse Architekturen wertschätzen zu können, antwortete Dangschat: „Ich behaupte, die Architekten nehmen Differenzierungen wichtig, die ein normaler Bürger überhaupt nicht wahrnimmt. Es ist also fraglich, ob die Bewohner nicht ganz andere Qualitätsansprüche haben als die Städtebauer. Ich stehe der Frage, was denn nun gute Architektur sei, sehr skeptisch gegenüber. Da gibt es sogar innerhalb der Architektenschaft eine erhebliche Diskrepanz im Diskurs, der dann nicht selten mit der Aussage endet: Ein guter Architekt weiß schon, was gute Architektur ist. ... Ein Totschlagargument, sinnleer und eigentlich arrogant. Wir bräuchten wissenschaftliche Erhebungen, um besser zu wissen, von welchen Gruppen welche Art der Wahrnehmung und Differenzierung des gebauten Raumes wie bewertet wird. Dann kommt noch dazu, dass die Architekten seit einiger Zeit einen intensiven Diskurs betreiben, in dem es sich nur noch um die

Dieser alternative Blick und diese ‚Umwertungen‘ im generellen ästhetischen Rezeptionsverhalten sind im Sinne dieser Arbeit nötig, um möglichen ästhetischen Vorurteilen und latent wertenden Verzerrungen im Rezeptionsprozess entgegenzutreten. Diese ästhetischen Transformationen gehen einher mit der Umstrukturierung von Kultur und Kulturprogrammen in der Gesellschaft. Viele Kultureinrichtungen und ihre dazugehörigen Diskurse werden, gerade auch aktuell, von der Bevölkerung gar nicht mehr registriert. Isabell Pfeiffer-Poensgen, seit 2004 Generalsekretärin der Kulturstiftung der Länder in Berlin, bringt die Diskrepanz zwischen ästhetischem Wunschdenken und gesellschaftlicher Realität in dieser Hinsicht folgendermaßen auf den Punkt:

„Wenn man wie ich sechs Jahre in einer Kommune gearbeitet hat, weiß man, dass es eigentlich keinen gesellschaftlichen Konsens mehr dafür gibt, all die Kultureinrichtungen, die wir gemeinhin haben, also Theater, Konzertleben, Museen, nicht nur in den Haupt-, sondern auch kleineren Städten vorzuhalten. Das ist eine relativ harte Analyse, ich bin jedoch überzeugt davon. Denn gesellschaftliche Strukturen haben sich sehr verändert; auf der anderen Seite haben manche Kultureinrichtungen, vielleicht schon seit 20 Jahren, den Kontakt zu großen Teilen der Bevölkerung verloren. ... Das Grundproblem ist der Riss des Gesprächsfadens: dass also Kunst und Kultur für die mittlere, auch schon für meine Generation, in der Konkurrenz der Angebote nicht mehr so relevant sind für die Lebensgestaltung. ... Wobei diejenigen, die sich beruflich im Kulturbereich engagieren, sicher aufstöhnen. Aber die haben eben die anderen nicht im Blick, die auch Teil der städtischen Gesellschaft sind.“²⁵⁴

Namen der einzelnen Architekten dreht.“

Zu einer starren Idealisierung bzw. Idolisierung bestimmter Errungenschaften der Moderne äußert sich Dangschat am Beispiel Le Corbusier folgendermaßen: STANDARD: „Andererseits gibt es bekennende Corbusier-Freaks, die heruntergekommene Quartiere sanieren.“ DANGSCHAT: „Das sind Leute, die Corbusier grundsätzlich gut finden und total begeistert sind von seiner Architektur. Sie sagen: Aus diesen Mauern atmet der Geist des Genius. Andere Teile desselben Ensembles sind heruntergekommen und ganz anders belegt oder stehen leer. Die Leute, die dort wohnen, interessieren sich für Corbusier herzlich wenig.“ Dangschats Aussagen, die ebenso auf viele Bereiche der Ästhetik der klassischen Moderne zutreffen und hiermit vergleichbar sind, fassen die anmaßende und vor allem mehr oder weniger latent vorgehende Vorwertung bestimmter ästhetischer Grundlagen kompakt zusammen. Eine Ästhetik, die zum einen von Spezialisten als universell notwendiges oder allgemeingültiges Allgemeingut propagiert wird, ohne ihre eigene spezifische Beschränktheit und ihren demnach eher eingeschränkten Blickradius zu reflektieren, ist höchst anzweifelhaft. Einer Ästhetik, die zudem eher durch Namen und sogenannte Koryphäen als durch spezifische netzwerkartige Inhalte und Strukturen bestimmt ist, ist ebenfalls wenig zu trauen. Die Postmoderne hat, menscheitshistorisch gesehen, gerade erst begonnen, ebenso wie der Niedergang der idealistisch-humanistischen Utopie. „Die Architektur stellt nur das Bühnenbild“, Interview mit Prof. J.S. Dangschat, von WOLTRON, Ute, DER STANDARD, 19-11-2005, S.A 8.

²⁵⁴ Vgl. ‚Man sollte sich einmischen in die Wertedebatte‘. Ein Gespräch mit Isabel Pfeiffer-Poensgen über Gegenwart und Zukunft der Kulturpolitik in NRW; in: K. West. Das Feuilleton für NRW, Essen, Juli/August 2005, S.8. Pfeiffer-Poensgen, u.a. ehemalige Kanzlerin der Hochschule für Musik Köln, Mitglied im Kulturausschuss des deutschen Städtetages sowie von 1999 bis 2004 Beigeordnete für Kultur und Soziales in Aachen, ist nicht zuletzt aufgrund ihrer ehemaligen Tätigkeit als Kultur- wie auch Sozialdezernentin fähig, die Differenzen und Spannungen zwischen kulturellen Diskursen und gesellschaftlichen Zuständen zu erkennen und zu beschreiben.

Diskurse um progressive und rückständige Ästhetiken sind stets latent der Gefahr ausgesetzt, bereits im Vorfeld der Rezeption bereits wertend und von daher äußerst schwierig und bisweilen fragwürdig zu sein. Auch wenn sich der Verfasser dieser Arbeit bewusst ist, dass sein eigenes ästhetisches Wahrnehmungsvermögen durch spezifische Umstände und Koordinaten geprägt und mitunter mehr oder weniger unbewusst verfestigt ist, soll hier der Versuch unternommen werden, eine Rezeptionsästhetik so gleichwertig bzw. indifferent und neutral wie möglich zu fundieren, benennen und analytisch aufzubereiten. Möglichkeiten dafür sind die Vermeidung bestimmter wertender Termini im Umgang mit Ästhetik. Der Gebrauch bestimmter Kategorien wie ‚traditionelle Kunst‘ und ‚avancierte Kunst‘, um die Grundvoraussetzungen einer jeweiligen bestimmten Ästhetik zu bezeichnen, mag statthaft und durchaus angebracht sein, aber auch diese Kategorien sind letztlich nur temporär verwendbare Wörter und Begriffe, die im ästhetischen Reflexionsprozess immer wieder neu und spezifisch kontextualisiert und erneuert werden müssen, denn beide hier aufgeführten Kunstmodelle sind natürlich zur gegenseitigen Transformation und zum interaktiven Austausch ihrer ästhetischen Parameter fähig, auch wenn sich ihre Grundlagen zunächst offensichtlich unterscheiden mögen. Die Schwierigkeit bei der Benennung von philosophischen und ästhetischen Kategorien wird bereits bei einem Begriff wie ‚Neue Musik‘ deutlich, denn wie lange kann die einst so avanciert bezeichnete Musik der modernen Avantgarde noch ‚neu‘ im wahrsten Sinne des Wortes sein? Auch der Begriff der ‚Postmoderne‘ erscheint diesbezüglich letztlich fragwürdig: abgesehen von den Analysen, welche die Postmoderne nur mehr als Variante der Moderne interpretieren, ist zu fragen, was an begrifflichen Alternierungs- oder Erweiterungsmöglichkeiten nach dem Begriff ‚post‘ noch möglich bzw. vor allem sinnvoll ist.

Dieser Gedanke, die Problematik von professioneller Vorbeurteilung und Benennung ästhetischer Prozesse, bringt uns zu einem wesentlichen Punkt des Publikumsdiskurses und seiner Rezeptionsästhetik: eine Kulturform, die ein professionalisierter Wissensdiskurs kategorisch bezeichnet und einordnet, kann im Publikums- und Alltagsdiskurs in derselben Weise wie die wissenschaftlich beschriebene stattfinden, jedoch darin komplett anders aufgenommen und verbreitet werden und so zu einer eigenständigen ästhetischen Gewichtung und Interpretation führen, die bei der Rezeption von Kunstwerken jedweder Art genauso zu beachten sind wie die Interpretationen der professionellen Diskurse. Letztere sind notwendig, um Geschichte, Struktur und Gehalt von Kunstwerken zu beschreiben. Aber das Wirken einer ästhetischen Arbeit im Publikumsdiskurs vollzieht sich anders, und zwar mitunter offener, vernetzender und

unvoreingenommener als die oft selbstreferenziell agierende und fachlich voreingenommene Systematik eines spezifischen traditionell vorgehenden ästhetischen Wissensdiskurses, der die unterschiedlichen und hochdifferenzierten Rezeptionsweisen von Kunstwerken im zeitgenössischen Publikumsdiskurs durch seine traditionelle thematische Abschottung nicht immer adäquat verfolgen oder beschreiben kann.²⁵⁵

Ein zeitgenössischer ästhetischer Wissensdiskurs muss daher, je stärker er sich mit der Interaktion von Kunstmaterial, Publikumsrezeption und gesellschaftlichem Alltag beschäftigt, in aktuellen kulturellen Diskursen seine selbsterwählte und -konstruierte Selbstreferenzialität überschreiten und die Fähigkeit zu Vernetzung und thematischer Offenheit intendieren und intensivieren und darin wiederum eine Fähigkeit zur Dezentralisierung und Relativierung seiner selbst entwickeln, auch wenn dies mitunter in Gefilde führen mag, wo die Kulturwissenschaft sich eher mit Zitaten, Variationen, Re-Interpretationen, Images, Klischees und medialen Bildern befassen muss als mit den sogenannten Originalen.²⁵⁶ Klischees, Images und ikonographische

²⁵⁵ Die Kategorie des Publikumsdiskurses erfordert letztlich auch eine schärfere Fokussierung und Kategorisierung der Dialektik von Amateuren und Experten. Wie im vorherigen Kapitel bezüglich des Themas der zunehmenden Blog-Kultur als mögliche Konkurrenz des traditionellen Journalismus bereits vermerkt wurde, wirken diese Rezeptionssysteme und -strukturen zunehmend aufeinander ein, partiell vermischen sie sich auch, in großem Maße vor allem bedingt durch das Internet. Im Internet kann potenziell jeder Autor zum Experten werden und publizieren, doch wird der Blog-Journalismus auf kurze Sicht weder den professionellen Journalismus ersetzen, noch sind diese beiden Systeme letztlich überhaupt Konkurrenzsysteme, sondern ergänzen und korrigieren sich vielmehr auf lange Sicht. Im Kontext der Literaturkritik ist aktuell ebenfalls eine definitive Zunahme von so genannten Amateur-Kritikern zu vermerken, und dies in einer Quantität wie auch Qualität, die bereits partiell bewirkt hat, dass das System der traditionellen Literaturkritik zwar nicht unbedingt obsolet wurde, es seine absolute ästhetische Deutungs- und Interpretationshoheit jedoch zunehmend verliert. Im wissenschaftlichen Kontext gibt es schon traditionell aus dem Selbstverständnis als Wissenschaft den Gegensatz von Amateuren und Experten bzw. Laien und Professionellen. Diese Dialektik sei an dieser Stelle nicht weiter vertieft, aber auf ihre Relevanz für die Entwicklung einer offenen Kulturwissenschaft sei hingewiesen. In der Wissenschaft, so viel nur dazu, geht es bei aller Offenheit vor allem um eine bestimmte Fähigkeit zur Abstraktion und Systematisierung sowie eine professionelle Fähigkeit zur Neutralität und Indifferenz als einer Grundhaltung den Phänomenen bzw. dem zu behandelnden Objekten gegenüber. Sind diese Parameter nicht gegeben, handelt es sich nicht um Wissenschaft, genauso wie ein Journalismus, der nicht auf Faktenrecherche und Sachkenntnis basiert, letztlich kein Journalismus ist, sondern nur ein Meinungstext.

²⁵⁶ Die Verschiebung kultureller Konnotationen durch mediale Aufbereitung ist eine Art ‚stille Post‘ für das breite Publikum, die in dieser ihrer kulturellen Kraft zumindest beachtet werden sollte. Sie ist schlechtestenfalls eine komplette Sinn-Entstellung, bestenfalls eine Neuvariation und -gestaltung des Originals. Die Wahrheit liegt in der Regel, wie so oft, dazwischen. BRUCKMAIER befasst sich mit diesem Phänomen in der SZ angesichts eines Hollywood-Films über das Leben von Johnny Cash folgendermaßen: „Wer Kinder hat, der kennt das Aladdin-Phänomen. Für die anderen sei es hier kurz skizziert: Gleichzeitig senden hunderte Radioprogramme. Meterweise Printerzeugnisse hier, Abermillionen Webseiten da. Für einen Neuankömmling in dieser Mediengesellschaft scheint alles gleichberechtigt nebeneinander zu existieren. Kinder sind Neuankömmlinge. Ohne ein Gefühl für soziale und mediale Kontinuität geht ihnen das Verständnis für den Begriff ‚Original‘ verloren. ‚Dr. Jekyll und Mr. Hyde‘ kennen sie nur noch als Gag aus Zeichentrickfilmen, Karl May ist eine Figur aus ‚Der Schuh des Manitu‘ und Aladdin schreibt man mit Doppel-,d‘, seit der Disneykonzern das so beschlossen hat. Die mediale Ableitung ist mittlerweile präsenter als der zitierte Gegenstand.“ BRUCKMAIER, Karl, „Im Dunkeln fauchen die Pumas. Der Film ‚I walk the line‘ erzählt vom jungen Johnny Cash – an die Wut und Zerrissenheit des alten Sängers wird sich bald niemand mehr erinnern.“, SZ 4-2-2006, S.17. Der Prozess der

Stilisierungen wirken auf die Rezeption des kulturellen Produktes wieder zurück. Dass der Prozess der Medialisierung zur Ikonisierung des Originals und zur Komprimierung wie auch Klischeeisierung von Sachverhalten und Informationen führen kann, ist aus anderen gesellschaftlichen Bereichen wie z.B. dem Bereich der Politik bekannt.²⁵⁷

Diskurse sind komplexe Gebilde, die nicht neutral sind – sie erzeugen Mythen, auch ihrer Selbst.

„Der geschriebene Diskurs, der Sport, aber auch die Photographie, der Film, die Reportage, Schauspiele und Reklame, all das kann Träger der mythischen Aussage sein“²⁵⁸,

schrieb Roland Barthes, der sich grundlegender wie kein anderer kulturwissenschaftlicher Theoretiker mit der Struktur der modernen Mythen befasst hat. Wenn im System der Literatur verschiedene Diskurse aufeinander treffen – Kritikerdiskurse, akademische Diskurse wie auch Publikumsdiskurse – sind diese Diskurse und ihre Aussagen, Kontexte und Sachverhalte in der Analyse stets indifferent untereinander zu verhandeln, was bedeutet, dass keinem Diskurs eine höhere Priorität vor dem anderen zukommen sollte. Die Verhandlung, Analyse und Inbezugnahme dieser Diskurse darf nicht nach hierarchischen Prinzipien geschehen. Bei der Analyse der einzelnen Diskurse jedoch ist höchste Aufmerksamkeit geboten, da sie selbst keineswegs indifferent sind. Sie sind hochdiversifiziert und komplex, sie erschaffen ihre eigenen Mythen und Images, und sie haben das Potenzial, uns ihre bzw. eine ganz bestimmte, ihnen mitunter selbst nicht bewusste Bedeutung aufzuerlegen. Die Mythen und Images müssen in diesem Prozess als solche erkannt und markiert werden, gleichsam müssen sie in ihrer Mythenhaftigkeit und Konstruiertheit als eine gesellschaftliche und ästhetische Realität anerkannt werden. Dies ist umso wichtiger, um bestimmte Kontexte nicht per se aus dem ästhetischen Gesamtkontext, dem Zusammenspiel der Diskurse im System der Literatur, auszublenden, auch wenn sie widersprüchlich zu sein scheinen.

Medialisierung kann zur Ikonisierung des Originals führen – auch diesen publikumsdiskursiven Prozess, initiiert durch z.B. Faktoren wie mediale Images oder Eigenstilisierung des Künstlers, sollte eine erweiterte Kultur- und Literaturwissenschaft beachten.

²⁵⁷ Ein extrem augenfälliges Beispiel für das 20. Jahrhundert ist hierfür die Person von Che Guevara, die zur popkulturellen Ikone stilisiert und verkommerzialisiert wurde und die mittlerweile auf T-Shirts, Feuerzeugen, Plakaten oder sogar als eigenständige Schuhmarke vermarktet wird. Dies wohlgermerkt nicht im Jahre 1968, sondern zu Beginn des neuen Milleniums. Eine Ausstellung im Amsterdamer Tropenmuseum widmete sich diesem Komplex und ging anhand von 200 Objekten der Frage nach, wie eine ursprünglich politisch revolutionäre Haltung sich mittels eines ästhetischen Ausdrucks – Ausgangspunkt war und ist natürlich das berühmte Foto Guevaras von Alberto Korda – zu einer massenkulturellen und kommerziellen Ikone wandeln konnte. „Che! A commercial revoltion“ / Tropenmuseum Amsterdam 2.2. bis 6.5.2007.

²⁵⁸ BARTHES, Roland: Mythen des Alltags, FfM 1964, S.86. (Orig. „Mythologies“, Paris 1957)

Auch aus dem Bereich der Geschichtswissenschaften sind die sich widersprechenden Narrative bekannt, von denen es keine konsensfähigen und allgemein akzeptierten Faktennarrative gibt, ebenso wie die - mitunter fahrlässigen - Simplifizierungen und Klischeeisierungen von historischen Prozessen, die jedoch einen festen Platz im gesellschaftlichen Diskurs haben. Letztlich sind alle Darstellungen und Deutungen, gleich ob kultureller, politischer oder historischer Art, medial vermittelt und von daher vor allem Repräsentationen. Diese sind mitunter das einzige, was wir als Ausgangslage in einem Diskurs besitzen, mit ihnen wird demgemäß real in einem Diskurs aus Profession und Publikum umgegangen. Von daher sind vor allem diese Repräsentationen real, gewissermaßen sogar in ihrer oszillierenden Falschheit ‚wahr‘, aber sie bedürfen ständig, das heißt, auch und gerade bei ihrer diskursiven Verhandlung der ständigen Interpretation, der Analyse und der Hinterfragung. Es gibt keinen Grund daran zu zweifeln, dass es im System der Literatur nicht ebenfalls zu ähnlichen Prozessen kommen kann. Für eine kulturwissenschaftlich agierende Literaturwissenschaft bedeutet dies, sich auch mit den medial und vom Publikumsdiskurs erzeugten Kontexten und den darin weitergesponnenen Mythen, Klischees und Images zu befassen, in denen sich Literatur und ihre ProduzentInnen mitunter befinden.

Was die Interpretation des literarischen Materials angeht, so ist auch hier eine generelle Erweiterung des Analyserahmens vorzuschlagen. Was z.B. die Literatur betrifft: es gibt in der Regel keinen vom Autor festmachbaren intendierten Sinn, den die Literaturwissenschaft exakt festhalten kann, daher sollte es ihr vielmehr darum gehen, neben der Analyse von Aufbau und sinnhaften Bezügen des literarischen Materials diesen Rahmen zu verlassen, ja diese Grenze zu überschreiten, um zu analysieren, welche Traditionen, Hierarchien, gesellschaftliche Mechanismen und Funktionen durch kulturelle Sinnhaftigkeiten und Sinnzuschreibungen qua Literatur erzeugt werden. In dieser Hinsicht sollte eine zeitgenössische Literaturwissenschaft viel stärker auch die Wirkungsgeschichte statt vorrangig die Interpretationsgeschichte beachten, auf der häufig noch ein primärer Fokus der literaturwissenschaftlichen Tätigkeit liegt.²⁵⁹ Hintergründe und Analysen interpretatorischer Art sind nach wie vor ein unverzichtbarer Teil, um ein literarisches Kunstwerk begreifbar zu machen, eine aufgeklärte kulturwissenschaftliche Sicht beachtet hierbei jedoch vor allem auch die Interaktivität von sozialer, materialer, mentaler und unter

²⁵⁹ Die Rezeption von beispielsweise Walther von der Vogelweide bei Protagonisten der deutschen Romantik, dem offiziellen Kulturkanon des dritten Reichs oder in der aufgeklärten sozialhistorischen Literaturwissenschaft der 1970er Jahre ist jeweils eine grundverschiedene. Hinzu kommen noch mediale Bilder, also Klischees und Images, die in den Publikumsdiskurs vermittelt werden bzw. auch in ihm entstehen. Solche Stränge gilt es zu verfolgen und zu extrapolieren.

Umständen auch politischer Dimension einer ästhetischen Form. Für diese Blickweise ist der Publikumsdiskurs unverzichtbarer Teil der Betrachtung. Die in dieser Arbeit als Publikumsdiskurs bezeichnete Matrix ist auch in ihrer möglichen Teilanalogie zu der von Foucault entwickelten Diskursanalyse in kulturwissenschaftlicher Hinsicht zu beachten. NEUMAYER fasst deren grundlegende Parameter folgendermaßen zusammen:

„Kulturwissenschaftliche Analyse im Anschluss an Foucault hat demnach vier Aspekte zu berücksichtigen: erstens den interdisziplinären Charakter jeden Wissens, zweitens die Transformationen auf dem Feld des Wissens infolge neuer Techniken und infolge neuer Bereiche des Wissens, drittens die Verflechtung des Wissens mit Prozeduren der Macht und viertens die Teilhabe der Literatur an diesen Transformationen und Produktionen von Wissen.“²⁶⁰

Ein anderes Beispiel für die Bedeutung eines Publikumsdiskurses innerhalb des Systems der Literatur ist die gesellschaftliche Entdeckung eines Autors nach dessen Ableben. War dieser Autor Zeit seines Lebens gesellschaftlich unbekannt, ist das Feld für die Interpretation zunächst frei und offen und muss nun sorgfältig und exakt bestellt werden. Im Falle eines frühen Todes, womöglich noch während einer beginnenden Erfolgsphase, jedoch ist eine publikumswirksame Mythisierung und Ikonografisierung des Autors wahrscheinlich. Dieser mediale Prozess ist nun, mag er sich im Publikumsinteresse auch vor die literarische Arbeit selbst schieben, ein zu reflektierender Teil der literarischen Rezeption. Eine sogenannte werkimmanente Interpretation ist vor diesem Hintergrund daher grundsätzlich abzulehnen bzw. für das Projekt einer erweiterten Literaturanalyse unbrauchbar.

Hier ist die Rezeptionsanalyse besonders gefordert, da sie sich mit den in Kapitel 2 („Zwei ästhetische Paradigmenkonflikte in der Kultur der Gegenwart“) dieser Arbeit bereits erwähnten medialen Images und Ikonografien beschäftigen muss, die sich eine Gesellschaft über bestimmte Künstler macht. Mögliche Kategorien wie gesellschaftlicher ‚Ruhm‘, ‚Erfolg‘ oder ‚Misserfolg‘ erhalten im Bezug auf Literatur und Kunst, bei aller möglichen konkreten und realen Manifestierung von Publikumserfolg, letztlich immer einen abstrakten Restwert bzw. ein immenses unbekanntes und amorphes Element in der Gleichung, vor dem sich die Literaturwissenschaft in der Regel mit der Begründung, diese Parameter seien zur Werkbeurteilung sowieso nicht relevant, gedrückt hat. Gleichsam ist der gesellschaftliche Umgang mit Kunst ein

²⁶⁰ NEUMAYER, Harald, „Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft“, in: NÜNNING, Ansgar/SOMMER, Roy (Hg.), „Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft“, Tübingen 2004, S.180.

strukturell unumgänglicher Teil der ästhetischen Analyse. Wie also mit diesem Dilemma umgehen?

Sartre schreibt zu den Parametern der Publikumsrezeption hinsichtlich der Literatur:

„Ich sagte, dass der Schriftsteller sich grundsätzlich an alle Menschen wendet. Gleich darauf haben wir aber festgestellt, dass er nur von einigen gelesen wird. Aus der Scheinehe zwischen idealem und wirklichem Publikum entsteht die Vorstellung einer abstrakten Universalität. Das heißt: der Autor verlangt von der Handvoll Leser, über die er gegenwärtig verfügt, die für eine unbestimmte Zukunft fortgesetzte Wiederholung. Da aber die Projektion eines realen und gegenwärtigen Publikums in die Zukunft, zumindest in der Vorstellung des Schriftstellers, selbstverständlich die Fortdauer des Ausschlusses der meisten Menschen zur Folge hat, da ihn wiederum diese Vorstellung von unendlich vielen Lesern, die noch geboren werden müssen, dazu führt, das vorhandene Publikum durch ein aus nur möglichen Menschen zusammengesetztes Publikum zu erweitern, ist die durch den Ruhm angestrebte Universalität nur bruchstückhaft und abstrakt. Und da die Wahl des Publikums in gewissem Maße die Wahl des Sujets bedingt, muss die Literatur, die sich den Ruhm als Ziel und als regulative Idee gesetzt hat, ebenfalls abstrakt bleiben.“²⁶¹

Literarischer Ruhm wird bei Sartre eher im Bereich einer „abstrakten Ewigkeit des Ruhms, diesem hohlen und unmöglichen Traum vom Absoluten“²⁶² verortet, jedoch ist auch das Streben nach literarischem Erfolg zu Lebzeiten eine abstrakte Größe, die sich bei Autoren allerhöchstens konkret-materialistisch in marktstrukturellen Gegebenheiten wie Auflagenhöhe oder Bestsellerplätzen markieren lässt.

Aus diesen Betrachtungen lässt sich die Erkenntnis gewinnen, dass die abstrakt bleibenden Kategorien wie ‚Erfolg‘, ‚Ruhm‘ oder ‚Misserfolg‘ beim Publikum für eine konkrete Analyse des Stellenwerts einer bestimmten Literatur zwar als gesellschaftliche Markierung dienen können, aber insgesamt wenig hilfreich sind, um ihren qualitativen Status zu bestimmen. Hierfür ist der Begriff des

Publikumsdiskurses

viel tauglicher: er bezeichnet weder den schwer bestimmbaren und zudem äußerst wechselhaften literarisch-kommerziellen ‚Marktwert‘ eines Autors, noch beschränkt er sich nur werkintern auf die fragwürdige Qualifizierung einer literarischen Arbeit eines Autors als solche, sondern er markiert den werkexternen Diskurs, also das gesellschaftliche Bild, die Reflexionen und die Diskussionskultur, die sich an Arbeit und Person des Autors anschließen.

²⁶¹ SARTRE, Was ist Literatur, a.a.O., S.95

²⁶² ebd.

In einen solcherart verstandenen Diskurs über Literatur, einer radikal erweiterten Wirkungsgeschichte und Kontextualisierung, können sowohl biografische und habituelle Eigenschaften eines Autors wie auch auf den ersten Blick ‚literaturfremde‘, aber mit Autor und Sujet eng verbundene Faktenhorizonte hineinspielen, die für die tradierte literaturwissenschaftliche Analyse bislang anathema waren, für die erweiterte literaturwissenschaftliche bzw. kulturwissenschaftliche Analyse seiner Arbeit jedoch hochinteressant, ja bisweilen wesentlich sein können. Der Diskurs über Literatur geht demnach über das Buch und seinen Inhalt weit hinaus.²⁶³

Der Kulturwissenschaftler Richard Johnson pointiert völlig korrekt, dass die Isolierung eines Textes zum Zweck der akademischen Untersuchung eine sehr spezielle Form der Lektüre ist, die einer extrem abstrahierten, nahezu klinischen Form der Untersuchung nahe kommt. Zitieren wir Johnson, der bezüglich des wissenschaftlichen Umgangs mit Kultur und Textlichkeiten in der Handhabung einer ganzen Menge koexistierender Determinationsformen einen Sprung ausmacht und dementsprechend disziplinar das Feld erweitert, im Wortlaut:

„Wollen wir die volle Spannbreite dieses Sprungs erfassen, müssten wir uns auf eine lange und komplizierte Erörterung dessen, was ‚Lesen‘ heißt, einlassen. Ich kann hier nur auf einige Schwierigkeiten eingehen, die auftauchen, wenn Lesen nicht als Akt der Rezeption oder Assimilation, sondern selbst als produktive Tätigkeit aufgefasst wird. Wenn der Text für diese Praxis das Rohmaterial bildet, stoßen wir erneut auf die mit den Grenzen der Textualität verbundenen Schwierigkeiten. Die Isolierung eines Textes zum Zweck der akademischen Untersuchung ist eine sehr spezifische Form der Lektüre. Gewöhnlich haben wir in weniger klaren oder gar klinisch reinen Situationen mit Texten zu tun; sie prasseln aus allen Richtungen mit wechselnder Dichte und Geschwindigkeit aus den unterschiedlichsten Medien auf uns nieder. Im Alltagsleben sind Textmaterialien vielschichtig und vielfältig, überlappen sich, existieren mit- und nebeneinander, sind, mit einem Wort, ‚intertextuell‘. Benutzen wir eine beweglichere Kategorie wie ‚Diskurs‘, die auf textgrenzenüberschreitende *Elemente* verweist, so können wir sagen, dass jede Lektüre auch ‚inter-diskursiv‘ ist. Keine subjektive Form handelt von sich aus. Ebenso wenig lassen sich die möglichen *Kombinationen* durch

²⁶³ Vgl. auch Bourdieu, der die Rezeption eines Kunstwerks im anti-essentialistischen Sinne als „Bedeutung im Werden“ und die ästhetische Stilentwicklung sehr vom „Habitus des Künstlers“ abhängiges „Hin und Her, das weder Vor- noch Rückgriffe ausschließt“ bezeichnet. Der Habitus ist insofern eine akzeptable Kategorie für die ästhetische Analyse, da er den sich laufend ändernden Horizont eines Künstlers umschreibt, der sich mitunter komplett aus dem ästhetischen Feld herausziehen kann – um womöglich viel später in anderer, ästhetisierter Form zurückzukommen. So schreibt sich der Habitus durch die Wahl des Künstlers schließlich in seiner Arbeit ein. „Ohne in der Art ihrer Organisation ausdrücklich einem bestimmten Zweck zu gehorchen, ist diese Wahl doch Träger einer Art von Finalität, die sich allerdings erst post festum zu erkennen gibt.“ Bourdieu, ZUR SOZIOLOGIE DER SYMBOLISCHEN FORMEN, a.a.O., S.184f.

Bedeutsam für unsere Analyse ist hinsichtlich der Literatur festzuhalten, dass für die ästhetische Interaktion zwischen literarischem Kunstwerk und Publikum zunehmend vormalis als außerliterarisches Bezeichnetes Material für die Rezeption interessant wird.

formale oder logische Operationen vorhersagen. Hier kann auch die empirische Analyse des öffentlichen Diskurses bestenfalls Hypothesen wagen. Die Kombinationen ergeben sich nämlich aus ganz anders gearteten Logiken – aus den subjektiv wie objektiv strukturierten Lebensaktivitäten von Lesern oder Lesergruppen, aus ihren sozialen Verortungen, ihren Geschichten, ihren subjektiven Interessen, ihren privaten Welten.“²⁶⁴

Johnson – man beachte seinen Terminus des ‚öffentlichen Diskurses‘ – macht hier deutlich, wie komplex der Diskurs und die Kontextualisierung eines bestimmten Textes sein können und dass eine Ausweitung der Rezeption und der Analyse sich sowohl auf Inter-Textualität wie auch Inter-Diskursivität einlassen muss. Dieser eingangs als Publikumsdiskurs bezeichnete Prozess ist also keineswegs ein Diskurs, der die Position einer Kunst wie z.B. der Literatur nur anhand empirischer Daten oder durch die vermutete Rezeption durch eine amorphe Masse aufbereiten kann, sondern sein Objekt in ungleich komplexeren Zusammenhängen untersuchen muss.

Hinzu kommt, dass der Status der Buch-Literatur in der Regel auch von der akademischen Rezeptionsseite mitunter stark überschätzt wird, zumindest in dem Sinne, dass sich das Untersuchungsobjekt ‚Literatur‘ mitunter schon längst langsam aber sicher als eine Art unreflektiertes auratisches Kultmedium in die Rezeption eingeschlichen hat. Dabei ist die angebliche privilegierte Stellung der Literatur logischerweise auch nicht natürlich, sondern hat sich erst historisch entwickeln müssen. Der Romanist Hartmut Stenzel bemerkt hierzu:

„Die ‚privilegierte Stellung‘ der Literatur ist erst ein Ergebnis gesellschaftlicher und kultureller Modernisierung seit dem 18. Jahrhundert (erst da entwickelt sich beispielsweise in Frankreich nach und nach der Begriff ‚littérature‘ im modernen Sinn), und ob sie heute eine solche außerhalb der sie vermittelnden Institutionen noch hat, kann man zumindest bezweifeln. Und die Vorstellung von der ‚Degradierung‘ der Literatur durch ihre Einordnung in übergreifende Diskursfelder dürfte mehr auf die narzisstische Kränkung des Literaturwissenschaftlers verweisen, dem sein liebstes Objekt genommen wird, denn auf eine nicht tragfähige Konstruktion eines Untersuchungsfeldes. Geht es dabei doch gerade nicht darum, die Besonderheit der Strukturen als literarisch klassifizierter Texte zu negieren. Im Gegenteil, diese Besonderheit kann erst herausgearbeitet und begründet werden, wenn man im Sinne der Foucaultschen Diskursanalyse historisch beobachtet, wie in unterschiedlichen Diskursen etwa der Medizin, der Theologie, der Jurisprudenz und eben der Literatur ein bestimmtes Problemfeld je spezifisch konstruiert wird, um daraus Aufschluss über Formen der kulturellen Wahrnehmung und Sinnstiftung zu gewinnen.“²⁶⁵

²⁶⁴ JOHNSON, Richard: Was sind eigentlich Cultural Studies?, in: CULTURAL STUDIES, a.a.O., S.175f

²⁶⁵ STENZEL, Hartmut: Literaturwissenschaft – Landeskunde – Kulturwissenschaft, in: NÜNNING, Ansgar/SOMMER, Roy: Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft, Tübingen 2004, S.72.

6.B. Die Wichtigkeit von so genannten außerliterarischen Kontexten für die literarische Analyse

Ein aktiver Diskurs vernetzt sich mit anderen Diskursen. So kann sich z.B. ein Diskurs über Literatur mit einem Diskurs über Popmusik vernetzen und austauschen und zu Ergebnissen kommen, zu denen ein jeweils isolierter Diskurs niemals gekommen wäre. Welche Diskurse sich bezüglich der ästhetischen Betrachtung von Kunst im allgemeinen und Literatur im Besonderen auch untereinander vernetzen und austauschen mögen, eines steht auf jeden Fall fest: solange es einen gesellschaftlichen Diskurs über Literatur gibt, solange existiert auch die Literatur selbst. Ob sich dieser Diskurs dabei um die Kleidungs- oder Essgewohnheiten von Autoren dreht oder zumindest an ihnen aufhängt – was innerhalb des Rezeptionssystems der E-Kultur als äußerst unseriös gilt –, oder um deren Vorlieben in Sachen Popmusik, was im System der E-Kultur zwar ebenso unseriös, aber noch etwas seriöser, da kulturverbundener gilt, oder eben um die literarischen, politischen oder philosophischen Vorlieben der Autoren, was im System der E-Kultur als selbstverständlicher, einzig ernstzunehmender und zu akzeptierender Diskurs gilt, ist, so die These, letztlich völlig irrelevant.²⁶⁶ In allen Fällen geht es um den geschmacklichen und damit letztlich auch ästhetischen Hintergrund des Autors, der keineswegs immer ausschließlich geisteswissenschaftlicher Natur ist²⁶⁷, und solange der Autor - und damit infolgedessen seine Arbeit - in den Fokus des Diskurses kommt, ist es zunächst einmal generell zutragend für den gesellschaftlichen Diskurs über Literatur.²⁶⁸

²⁶⁶ Die potenzielle Kritik an einer Beachtung dieser Hintergründe und Fakten von wissenschaftlicher Seite her ist in der Regel: es handelt sich hierbei um Klatsch, um Marginales, um Unwissenswertes bzw. um Wissen aus oder für Boulevardblätter. Die Arroganz und die bewusste elitäre Distanzierung zu diesem Wissen, das meist als außerliterarisch abgetan wird – bereits biografisches Wissen über den Autor gilt einer immanenten Analyse bekanntlich als außerliterarisch – hat die Funktion, Autor und dessen Arbeit interpretatorisch zu vereinnahmen und von den Interessen des Publikum zu schützen, das in der Regel gerade dieses außerliterarische Wissen schätzt. Frith schreibt hierzu treffend: „Denn der normale Leser, Zuschauer oder Zuhörer sucht aufgrund seines Interesses an der Realität häufig nach unpassenden Details und hält nach Klatsch und anekdotischen Wahrheiten Ausschau.“ FRITH, Simon: Das Gute, das Schlechte und das Mittelmäßige, in: CULTURAL STUDIES, a.a.O., S.213.

²⁶⁷ Vgl. hierzu auch Neumayers hochinteressante Notizen über den Themenkomplex von Shakespeares Theater und der Medizin, und die daraus ableitbaren literaturwissenschaftlichen Ergebnisse. In: NEUMAYER, Harald: „Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft“, in: NÜNNING/SOMMER (Hrsg.) Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft, a.a.O., S.181-182. Der neue Wissenshintergrund für die Analyse ist eben, wie Neumayer auch richtig erkennt, keine Ausweitung des Themenbereichs ins Unendliche. Eine aufgeklärte und progressive Literaturwissenschaft im kulturwissenschaftlichen Sinne ist auch im Ansatz von Joseph Vogls ‚Poetologien des Wissens‘ zu finden, in der er eine Öffnung der Literaturwissenschaft über das reine werkimmanente Lesen hinaus fordert. Vgl. VOGL, Joseph: Poetologien des Wissens um 1800, München 1997, Einleitung, S.7-16.

²⁶⁸ Die Relevanz und Gewichtung von Wissen bezüglich Literatur, wird über das ‚reine Werk‘ – was letztlich nichts weiter als nur ein vom Kontext abstrahiertes Fantasma ist – logischerweise im Rahmen der Analyse selbst

Interessant in dieser Hinsicht war der Diskurs, den das Buch des Literaturkritikers und Journalisten Volker Weidermann Anfang April 2006 auslöste. Weidermanns „Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute“²⁶⁹, das bereits durch die Untertitelung heikel wurde²⁷⁰, löste unter anderem eine Diskussion über das mögliche und statthafte Verhältnis des Kritikers zu seinem Objekt, hier der Literatur und ihren Produzenten, aus. So griff der Literaturkritiker Hubert Winkels in der ZEIT die Diskussion, bei der er selbst beteiligt war²⁷¹, über das Buch auf und diagnostizierte aufgrund dessen symptomatisch zwei Formen der literarischen Kritik. MANGOLD schrieb hierzu:

getroffen. Nicht jedes Wissen und jede Information über die Person des Autors ist hierbei relevant, aber eine gute wissenschaftliche Analyse zeichnet sich vor allen Dingen dadurch aus, dass ihr Horizont auch hinter das naheliegend Sichtbare reicht. Diesen Horizont beweisen bezeichnenderweise die Literaten selbst nicht immer. So kritisierte der französische Autor Philippe Besson seinen Landsmann und Kollegen Michel Houellebecq mit den Worten: „Von dem hat man zum Thema Politik noch nicht viel intelligentes vernommen. Man sollte immer dann misstrauisch werden, wenn ein Autor wichtiger wird als seine Bücher.“ Als Kollegen-Autor sei es Besson, auch im Sinne dieser nahezu folkloristisch anmutender Kollegenschelte, durchaus gestattet, misstrauisch zu werden, nicht aber als Literaturwissenschaftler, der diesbezüglich der interessanten Frage nachgehen sollte, warum die mediale Figur Houellebecq in der Publikumsrezeption derart im Mittelpunkt steht, auch und gerade, wenn es um gesellschaftliche Themen geht? Dass sich ein Autor wie Michel Houellebecq als Autorenfigur mitunter äußerst professionell selbst inszeniert und generell als Kunstfigur neu erfunden hat, steht hingegen außer Zweifel und sollte von daher auch expliziter und unverzichtbarer Teil einer wissenschaftlichen Betrachtung seiner Arbeit sein. Grundlagenmaterial dafür liefert beispielsweise die nach dem Autor betitelte Biografie von Denis DEMONPION, Berlin 2006, die ein sehr brauchbares Portrait von Houellebecq aus dessen nächstem Umfeld erarbeitet hat, jedoch eklatant unter einem bisweilen paparazzihaft anmutendem Stil leidet. Gleichsam darf die Literaturwissenschaft definitiv nicht vor derartigen Kontexten und Szenarien zurückschrecken und sie präventiv als unseriös abtun. An der Autorenfigur Michel Houellebecq und seiner realen Biographie lassen sich so wichtige Hintergründe für seine spezifische Bewusstseins- und Schreibhaltung finden und in Bezug zu seinem Schreiben setzen. Äußerst aufschlussreich hierfür ist beispielsweise das Verhältnis von Houellebecq und seiner Mutter, das im Mai 2008 in den Publikumsdiskurs geriet, als Houellebecqs leibliche Mutter, die zu diesem Zeitpunkt 83-jährige Lucie Ceccaldi ihre Autobiographie unter dem Titel ‚L’Innocente‘ (Paris 2008, dt. ‚Die Unschuldige‘) veröffentlichte. Das Mutter-Sohn-Verhältnis fand in Houellebecqs Arbeit u.a. in ‚Die Elementarteilchen‘ (dt. 1998) einen Niederschlag, sowohl durch den inhaltlichen Bezug, als auch durch die ‚egozentrische Rabenmutter‘ (SZ) der Hauptprotagonisten Michel und Bruno, die im Roman Ceccaldi heisst. Vgl. WILLMS, Johannes: ‚Das Phantom der Insel. Michel Houellebecqs Mutter schlägt zurück‘, SZ 2-5-2008, S.14. Derart wichtige analytische Kontexte würden durch die so genannte werkimmanente Analyse komplett ausgeblendet. Der reale biographische Komplex ‚Houellebecq‘ wie auch seine Rezeption im Publikumsdiskurs bilden insofern wichtiges Material für die wissenschaftliche Analyse.

²⁶⁹ WEIDERMANN, Erich, „Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute“, Köln 2006. Weidermann schreibt aktuell für die Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung.

²⁷⁰ Dass Weidermann im Untertitel explizit ‚deutsche‘ anstatt ‚deutschsprachige‘ Literatur schreibt, zeugt in diesem Kontext von Naivität oder explizitem Provokationswillen.

²⁷¹ In der Sendung ‚Studio LCB‘ des ‚Deutschlandfunk‘ diskutierten die Literaturkritiker Hubert Winkels, Ulrich Greiner und Christoph Bartmann mit Volker Weidermann über dessen soeben erschienenen ‚Lichtjahre‘-Buch. In der darauffolgenden Buchpremiereparty wurde Winkels vom Autoren Maxim Biller explizit mit Kraftausdrücken beschimpft, weil Weidermann’s Buch von den drei Literaturkritikern regelrecht ‚fertiggemacht‘ worden sei. Daraufhin reagierte Winkels seinerseits mit einem Artikel in der ZEIT. Vgl. hierzu MANGOLD, IJOMA, „Heute schon geweint? Die Sehnsucht nach dem Leben in der Literaturkritik“, SZ 31-3-2006, S.14.

„Winkels spricht geradezu von einer ‚Spaltung im deutschen Literaturbetrieb‘, und unterscheidet zwei Lager: die ‚Emphatiker‘ auf der einen und die ‚Gnostiker‘ auf der anderen Seite. ... Wer sind die Gnostiker, wer sind die Emphatiker? Und was ist damit gemeint? Natürlich sind dies Idealtypen. In der Wirklichkeit geht kein Literaturkritiker ganz in der einen oder der anderen Rolle auf. Die Gnostiker unter den Literaturkritikern nehmen den literarischen Text erst einmal als sprachliches Kunstwerk wahr und unter die Lupe. Sie suchen den literaturgeschichtlichen Kontext und machen die Analyse stark. Zur Analyse gehört ein Verhältnis der Distanz zum Gegenstand. Das kontrollierte und seinerseits überprüfbare Argument steht im Mittelpunkt. Die Emphatiker dagegen lassen sich tragen von der eigenen Begeisterung. So etwas wie ‚Texte‘ sind für sie eine staubtrockene Angelegenheit. Nur wo das Leben selbst sich in den Büchern zu Wort meldet, horchen sie auf. Das ist ihre Sache. Nicht als Anwälte der Literatur verstehen sie sich, sondern als Anwälte des Lebens. Die Emphatiker sind von der eigenen Erregung dauerergriffen. Sie dürsten nach dem Leben. Das Geschäft der Gnostiker weisen sie deshalb als blutarm und lebensfern zurück. Die Gnostiker sagen: ‚Wir brauchen mehr Wissen und Bildung.‘ Die Emphatiker sagen: ‚Wir brauchen mehr Leidenschaft und Temperament.‘ Noch einmal: Weder gibt es den Gnostiker noch den Emphatiker in Reinform (auch wenn Elke Heidenreich letzterem schon verdammt nahe kommt). Es sind polemische Begriffe und als solche erkenntnistiftend. Gleichwohl ist es kein Zufall, dass sich diese Diskussion nun gerade an Volker Wiedermanns ‚Lichtjahren‘ entzündet hat. Denn Weidermann treibt darin das Pathos der Emphase so auf die Spitze, als wolle er diese polemische Kategorie leibhaftig verkörpern. Die zentralen Wallungsworte in seinem rasant geschriebenen Buch lauten: Wahrheit, Leben, Liebe und Notwendigkeit (nämlich die zu schreiben). Um näher am Puls dieses Lebens und seiner ungestümen Wahrheit zu sein, spricht Weidermann mehr über die Biografien der Autoren als über ihre Werke. Bis in die Syntax hinein hat er dem Emphatiker einen stilistischen Duktus auf den Leib geschneidert: Hauptsätze, Hauptsätze, Hauptsätze. So mitgerissen und atemlose ist sein Live-Mitschnitt, dass meistens keine Zeit mehr für ein Prädikat bleibt. Ellipsen müssen genügen. Ansonsten: Adjektivreihungen. Jeder Satz ruft: ‚Hier!‘ und ‚Jetzt!‘ Die Urteile: direkt, radikal, ungestellt und verwegen superlativisch wie ein Rennfahrer, der in der Kurve extra noch mal Gas gibt.“²⁷²

MANGOLD beschreibt sehr treffend die künstlich-idealistische Trennung der Idealtypen ‚Gnostik‘ und ‚Emphatik‘ – eine typische Trennung der okzidentalen rationalen Vernunft, die zur ästhetischen Analyse genauso trefflich geeignet sein mag wie die ebendort immer noch virulente Trennung zwischen ‚E-Kultur‘ und ‚U-Kultur‘, weswegen sie auch in dieser Arbeit aufgegriffen wurde. Letztlich sind diese Bezeichnungen jedoch nur Idealtypen, wissenschaftliche Hilfsmittel, gedankliche Marksteine und Steigleitern, die wie in einer geometrischen Figur oder einer physikalischen Versuchsanordnung zum Experiment aufgestellt werden können, dann aber überwunden werden sollten. Zudem sind sie medial vermittelte Begriffstypen, die durch einen medialen Diskurs und auch durch einen Publikumsdiskurs konstruiert und vermittelt wurden. In diesem Sinne sind sie eine gesellschaftlich-ästhetische Realität, wer aber deswegen auf ihre starre

²⁷² ebda.

Fixierung und Trennung beharrt und dieses analytische Instrumentarium für die letzte ästhetische Realität hält, hat analysetechnisch bereits verloren. Mit dem Weg, wie wir ästhetische Urteile fällen und vermitteln und mit der Realität eines dem Gegenstand, in diesem Fall einer bestimmten Form von Literatur, angemessenen ästhetischen Diskurses, haben diese Idealtypen nichts zu tun. Nicht zuletzt ist das beschworene ‚Leben‘, das in der Analyse der sogenannten ‚Emphatiker‘ die Hauptrolle spielen soll, der allergrößte Konstrukt: ein universalistischer Begriff, welcher der ästhetischen Analyse einen Vitalismus entgegensetzt, der selbst künstlich erzeugt und konstruiert wurde und hier, im Falle des Literaturkritikers Weidermann, zudem vor allem einmal mehr vorrangig zu Zwecken der ästhetischen Distinktion eingesetzt wird. MANGOLD schreibt hierzu völlig zu Recht:

„Das Leben ist eben jedem zu nah, um es von anderen allzu monopolistisch vereinnahmt zu sehen. Vielleicht liegt darin die nie ausgesprochene Provokationskraft ästhetischer Urteile: dass sie zuletzt Aussagen über das richtige Leben sind. Das gilt für beide Seiten, für die Gnostiker nicht weniger als für die Emphatiker. In diesem Sinne könnte man geradezu mit Nietzsche eine Genealogie des ästhetischen Urteils betreiben und fragen: Was meint der Literaturkritiker eigentlich wirklich, wenn er das eine Werk gut und das andere schlecht nennt? Ist am Grunde des Urteils nicht stets ein Wille zur Macht erkennbar, die eben darin besteht, über die Wahrheit des Lebens Aussagen treffen zu dürfen? Woher sonst die Erregungspotentiale?“²⁷³

Die Unangemessenheit universalistischer Begriffe, die letztlich und im Grunde sowieso nichts anderes sind als die jeweiligen individuellen Vokabeln ihrer Benutzer mit ihrer ganz eigensinnigen konstruierten Definition und die sich, je nach Situation und Vernetzung, durchaus anders gestalten können, für den ästhetischen Diskurs klingt bereits in Mangolds scharfsinniger Replik auf diesen spezifisch ästhetischen Fach-Diskurs an: was soll die Wahrheit des Lebens sein? Was soll die Wahrheit der Kunst sein? Was soll das Wesen der Literatur sein? Gehen wir noch ein Stück weiter in diesem hochinteressanten Fall eines ästhetischen Fach-Diskurses, der sich sehr nahe an die möglichen Kategorien eines ästhetischen Publikumsdiskurses – wo z.B. Kategorien wie Leben, Alltag, ästhetischer common sense oder eben auch die Biografie eines Künstlers durchaus eine Rolle spielen – begibt und abarbeitet. HAGE zitiert bei seiner Beschreibung des heftigen Positionsstreites im zeitgenössischen literarischen Diskurs, den ‚Lichtjahre‘ auslöste, die Kritiker Ulrich Greiner und Hubert Winkels, die im Jahr zuvor selbst Bücher über Literatur publiziert hatten. Beide nutzten das Forum der ZEIT, um Schulter an Schulter gegen Weidermanns

²⁷³ ebda

Umgang mit der Literatur Stellung zu beziehen. HAGE beschreibt die Kernpunkte ihrer Kritik folgendermaßen:

„Das Buch ‚Lichtjahre‘ verfehle das ‚Wesen der Literatur‘, da der Autor dem Biografismus verfallende, ‚indem er die Absonderlichkeiten der Lebensläufe abpflückt‘ (Greiner); es bemühe sich um ‚Stadionberichte aus dem literarischen Leben‘ (Winkels). Es wurde sogar eine grundsätzliche ‚Zweiteilung‘ der Literaturkritik ausgerufen: auf der einen Seite die ‚Emphatiker‘, die Literatur mit ‚Hunger nach Leben und Liebe‘ durchforsten, auf der anderen Seite die ‚Gnostiker‘, die nur Lust (auf Literatur) bekommen, wenn sie begreifen, ‚was sie ergreift‘. Doch wer eigentlich möchte sich zu den Gnostikern zählen? Das ist ein unglücklich gewählter, eher abschreckender Begriff, der nach religiösem Furor und spätantiken Sektierertum riecht.“²⁷⁴

Hages grundsätzliche Problematisierung der idealtypisierenden Zweiteilung in der Literaturkritik ist zuzustimmen: zu verzerrt, comicartig und oberflächlich wirken Greiners und Winkels Bezeichnungen, die weniger hilfreiche Kategorien für die zeitgenössische Vermittlung von Ästhetik als vielmehr Karikaturen einer Kulturkritik sind, die weniger zur Vermittlung von Literatur geeignet ist, als zur medialen Distinktionsmarkierung ihrer Urheber. Interessant ist hierbei auch Greiners Ausspruch vom ‚Wesen der Literatur‘, das diese Arbeit kategorisch negiert hat und was hiermit explizit wiederholt sei: es existiert kein Wesen der Literatur, genauso wenig wie es ein Wesen der Literaturkritik und -rezeption gibt. Die Behauptung, dass es ein ‚Wesen der Literatur‘ gibt, ist nichts weniger als universalistischer Herrschaftsanspruch und Ausdruck der Anmaßung, letztlich allgemeingültig und kategorisch über Ästhetik zu urteilen. Ästhetische Urteile sind jedoch nur mehr graduell, kontextuell und differenziert fällbar, sie sind untrennbar mit zumindest dem Versuch verbunden, den Horizont, in dem sich das ästhetische Material befindet, so weit wie möglich zu sichten und so tief wie möglich in ihm zu bohren. Die Betrachtung der Oberfläche, einem Phänomen, dem wissenschaftlich mitunter wenig Betrachtung gegeben wird oder dem gar absichtlich und dünkeltätig aus dem Weg gegangen wird, gehört zur ästhetischen Urteilsbildung untrennbar hinzu. Diese Oberfläche wird in der Literaturkritik gerne mit den Feldern ‚Biografie‘ oder ‚Habitus‘ von Autoren verbunden. Sowohl Greiner als auch Winkels reiben sich am sogenannten ‚Biografismus‘, den Weidemann in seiner Literaturrezeption betreibt. Ein Biografismusvorwurf ist in der zeitgenössischen professionellen Literaturkritik offenbar immer noch ein passabler Versuch, seine eigene Kritik veritabel und glaubhaft zu machen. Ein Biografismusvorwurf dient jedoch vor allem der Stigmatisierung und Brandmarkung einer anderen Kritikvariante als unseriös,

²⁷⁴ HAGE, Volker: „Lichtjahre auseinander. Eine originelle Sammlung von Dichterportraits löst in der Zunft einen heftigen Positionsstreit über die Vermittlung von Literatur aus“, DER SPIEGEL 15 / 2006, S.150-152.

oberflächlich und anekdotenhaft, ja klatschsüchtig. Eine derartige kulturpolitische Strategie ist vergleichbar mit der Diskreditierung der U-Kultur oder ihren Bereichen (Pop-Kultur, Massenkultur) durch die traditionelle ‚seriöse‘ E-Kultur. Inwiefern mit dem Ausschluss von biografischen Fakten der Interpretation und Vermittlung von Literatur geholfen ist oder nicht, bleibt indes unklar. Inwieweit die Interpretation und Vermittlung von Literatur durch ein Zuviel an biografischen Fakten indes als gelungen zu bezeichnen ist, ebenfalls. Weidermanns ‚Lichtjahre‘ gehen diesbezüglich mit Absicht über von der traditionellen Literaturkritik und –vermittlung gesetzte Grenzen. Auch HAGE attestiert ihm:

„Für Klatsch hat Weidermann eine große Schwäche, und er kultiviert bisweilen allzu angreifbar seine Unlust an der Abstraktion, an jeder Begrifflichkeit.“²⁷⁵

Eine Schwäche für Klatsch und eine Unlust an der Abstraktion sind in der Tat Eigenheiten, die in einer bestimmten Form von kultureller Vermittlung – ‚Kritik‘ ist hier in der Tat ein eher unangemessenes Wort – als modische zeitgenössische Tendenz zu erkennen ist.²⁷⁶ Nichtsdestotrotz gilt es, den Horizont der biografischen Fakten in einer ästhetischen Analyse nicht nur zuzulassen, sondern geradezu explizit zu befürworten.

Der hier kompakt dargestellte Positionsstreit ging nicht zuletzt von Literatur- ‚Kritikern‘ aus, professionellen journalistischen Vermittlern also. Letztlich geht es in dieser Arbeit jedoch vor allem auch um einen möglichen zeitgenössischen und adäquaten wissenschaftlichen Umgang mit der Literatur, ihrem System und ihren Formen. Daher plädiert sie explizit und eindeutig im Bereich der Wissenschaften – und nur dort – für eine nüchterne und indifferente Haltung allen ästhetischen Phänomenen gegenüber. Diese wissenschaftliche Rezeptionshaltung soll eben nicht eine, lässt man sich auf die im Positionsstreit verwendeten ästhetischen Positionsbestimmungen ein, ‚emphatische‘, jedoch auch nicht eine ‚gnostische‘ sein – dies sind offensichtlich aktuelle journalistische Trendbegriffe –, sondern stattdessen von einem äußerst bewussten Maßhalten gegenüber dem ästhetischem Material inklusive der Betrachtung des Systems, in dem es sich befindet, gekennzeichnet sein. Es ist davon auszugehen, dass eine zukünftige Literaturwissenschaft, die sich maßgeblich durch die Erkenntnisse der Kulturwissenschaft re-definiert, auf die Diskurse, welche die Literatur und ihre ProduzentInnen umgeben, in der Gesamtanalyse des ästhetischen Materials auf keinen Fall mehr verzichten kann.

²⁷⁵ Ebda.

²⁷⁶ Einige Journalisten, die zuweilen gleichzeitig literarische Autoren sind, der deutschsprachigen sogenannten Pop-Literatur wie Moritz von Uslar oder Christian Kracht mögen hierfür als Beispiel dienen.

Die Hybris einer sogenannten werkimmanenten Analyse und die bewusste Negierung biografischer und weiterer sogenannter ‚außerliterarischer‘ Faktenkontexte hat demzufolge in den Literaturwissenschaften endgültig ausgedient.

Zwar stapelte der deutsche Lyriker Wolf Wondratschek in einem Interview im Oktober 2006 bewusst tief, als er behauptete: „Die Person des Schriftstellers ist selten interessant“²⁷⁷, aber in kultur- und literaturwissenschaftlicher Hinsicht sollte die Person des Schriftstellers immer interessant sein. Soziale Herkunft, Sozialisation, soziales Umfeld, soziale Tätigkeiten, und auch das Geschlecht oder die sexuellen Neigungen sind beispielsweise bisweilen unverzichtbare Felder, die zur Kontextualisierung einer Literatur dienen können. Es ist nicht Klatschsucht oder ein Hang zur Detektivarbeit, das die Literaturwissenschaft bezüglich dieser Kontexte antreiben sollte, vielmehr sind dies einfache Daten, die gelistet und abgeglichen werden sollten, um die Selbst- und Fremd-Mythisierungen eines Autors zu relativieren und in einem wissenschaftlichen Licht zu betrachten. Diese Arbeit ist diesbezüglich auch weniger als spannende Detektivarbeit zu verstehen, sondern vielmehr als eher nüchterne Archivarbeit.²⁷⁸ Besonders wichtig sind derartige Kontexte, wenn sie sich auf Autoren beziehen, die stark und explizit in der Öffentlichkeit agieren und sich dort mit einem bestimmten politischen Engagement bewegen. Nicht erst seit der Ablehnung des Heinrich-Heine-Preises durch den österreichischen Autor Peter Handke – dies ist nur ein neueres Beispiel für einen Kritikerdiskurs, der sich zu einem Publikumsdiskurs wandelte –²⁷⁹ im Juni

²⁷⁷ Interview von Wolf Wondratschek mit GORKOW, Alexander, in SZ Wochenende 1-10-2006, S.VIII.

²⁷⁸ ‚Der Mensch ist am wenigsten er selbst, wenn er in eigener Person spricht. Gib ihm eine Maske, und er wird die Wahrheit sagen‘, formulierte Oscar Wilde einst zum Thema der öffentlichen Maske, der PERSONA. Im Sinne dieses Kapitels geht es logischerweise um eine kulturwissenschaftliche De-Chiffrierung, Re-Konstruktion und Analyse dieser Maske, die sich KünstlerInnen, die explizit in der Öffentlichkeit agierten – was in den Zeiten der Massenmedien eher die Regel als die Ausnahme ist –, seit jeher zugelegt haben; und nicht um die quantitative Anhäufung von Boulevardmagazinwissen.

²⁷⁹ Als weiteres Beispiel für einen neueren Publikumsdiskurs ist die Diskussion um die Verleihung des Heinrich-Heine-Preises der Stadt Düsseldorf an den Autor Peter Handke zu nennen. Die Jury wollte Handke im Mai 2006 den mit 50.000 Euro dotierten Heine-Preis für sein Lebenswerk im Sinne Heines („eigensinnig wie Heinrich Heine“ verfolge Handke den Weg zu einer „offenen Wahrheit“, aus der Jurybegründung) verleihen, Düsseldorf Lokalpolitiker jedoch plädierten gegen die Verleihung an den Autor, der mit Kommentaren zum Bürgerkrieg im ehemaligen Jugoslawien ins Kreuzfeuer einer Diskussion um das politische Kommentarpotenzial zeitgenössischer Autoren gekommen war. Handke hatte auf dem Höhepunkt des Jugoslawienkonflikts im Belgrader Fernsehen den schlicht unvertretbaren Satz vernehmen lassen, die Serben seien „noch viel mehr Opfer als die Juden“. Diese Aussagen relativierte Handke später, sein prinzipielles Eintreten für die Serben hatte jedoch im Frühjahr 2006 bereits wieder Anlass zu Kontroversen gegeben, „als der Direktor der Comédie Française Marcel Bozonnet dessen Theaterstück ‚Das Spiel vom Fragen‘ aus dem Spielplan nahm. Bozonnet begründete diesen Schritt mit der Teilnahme Handkes an der Beerdigung des ehemaligen serbischen Diktators Slobodan Milosevic und dessen dabei gehaltenen Ansprache. Handke hatte Milosevic zuvor bereits im Untersuchungsgefängnis in Den Haag besucht. Die SZ kommentierte nach einer differenzierten Analyse der

2006 oder das Bekanntwerden der Mitgliedschaft von Günter Grass in der Waffen-SS im August 2006²⁸⁰ ist es unverzichtbar, die Arbeit von Autoren auch nach deren Positionierung und Situierung in gesellschaftlichen Lebenskontexten zu befragen und zu analysieren. Je mehr sich die Arbeit eines Autors von seiner biografischen Person und dem öffentlichen Diskurs zu dieser Person, dem Publikumsdiskurs, zu lösen beginnt, desto mehr ist sie im Begriff, zu einem ästhetischen Mythos zu werden. Dies kann mitunter Interesse der Politik sein, niemals jedoch Anliegen der Wissenschaft.

Problematik, dass dieses Engagement Handkes nicht „eigensinnig wie Heinrich Heine“ sei, sondern „es ist schlimmer als ein Fehler, eine Dummheit, gegen die man den Namenspatron des Preises, den man ihm verleihen will, in Schutz nehmen muss.“ Nichtsdestotrotz wollte Handke den Preis „mit Freuden“ annehmen, wie er dem Düsseldorfer Oberbürgermeister sagte. Umso merkwürdiger erscheint in diesem Zusammenhang Handkes Ankündigung im Jahre 2005 durch den Suhrkamp-Verlag, in Zukunft überhaupt keine Preise mehr zu akzeptieren. Auch diese Auskunft, lästerte die SZ, sei wohl als „offene Wahrheit“ zu verstehen. Nachdem die Räte der Stadt Düsseldorf schließlich erklärten, Handke das Preisgeld verweigern zu wollen, trat dieser die Flucht nach Vorne an und erklärte in einem persönlichen Brief an Düsseldorfs Bürgermeister Joachim Erwin seinen Verzicht auf den Preis.

Der Konflikt und die äußerst kontroverse Diskussion um die Verleihung des Heine-Preises an Handke zeigt exemplarisch, dass eine zukünftige Analyse und Beurteilung von Handkes Arbeit - der späteren auf jeden Fall, jedoch auch des Gesamtwerkes - ohne die explizite Beachtung und diskursive Einarbeitung dieses Diskurses, der nicht nur ein Spezialistendiskurs ist, sondern eben ein Publikumsdiskurs, überhaupt nicht mehr möglich, geschweige denn statthaft ist. Gerade Handkes explizites Eintreten für die serbischen Belange ist nach den Definitionen dieser Arbeit unmittelbar mit dessen Schreiben verbunden, auch wenn dies oft durch einen medialen Kontext erst in den Publikumsdiskurs gelangte. Noch im Januar 2008 liess Handke beispielsweise in der Belgrader Zeitung ‚Politika‘ verlauten, er habe werde in Österreich noch in Frankreich je gewählt, hätte er jedoch die serbische Staatsbürgerschaft, würde er den nationalistischen Kandidaten Tomislav Nikolic wählen. Zur Bekräftigung seiner Aussage ließ sich der Schriftsteller händeschüttelnd mit dem serbischen Ultranationalisten fotografieren. (Vgl. IVNAJI, Andrej: „Handke würde Nikolic wählen“, Der Standard 24-1-2008, S.6 bzw. <http://derstandard.at/?url=/?id=3194183>). Der KURIER kommentierte hierzu: „Nikolic ist überzeugtes Mitglied der radikalen nationalistischen Partei (SRS), deren Chef Seselj wegen Kriegsverbrechen in Kroatien und Bosnien angeklagt ist und sich seit Februar 2003 im Gefängnis des Haager UNO-Tribunals befindet. Es ist noch nicht lange her, als Nikolic von einem Großserbien schwärmte, dessen Staatsgrenze tief ins kroatische Territorium hineinreichen würde. Auch den Kosovo, dessen Unabhängigkeit nun unmittelbar bevorsteht, wollte Nikolic militärisch verteidigen.“ (Vgl. „Handke auf ultranationalem Kurs“, Der Kurier, 23-1-2008 bzw. <http://www.kurier.at/nachrichten/124656.php>).

HOLSTEIN kommentiert den ‚Fall Handke‘ in der Düsseldorfer ‚Rheinischen Post‘ folgendermassen: „Ich mag ihn eigentlich, den Dichter, aber ich finde ihn auch ganz schlimm, den Verblendeteten: Peter Handke. Eben erst hat er eines seiner schönsten Bücher veröffentlicht, "Die morawische Nacht". Und nun rastet er wieder aus, man kann das nicht anders nennen. In der Belgrader Zeitung "Politika" ruft er zur Wahl des serbischen Ultranationalisten Tomislav Nikolic auf - das ist ein Radikaler, ein Hetzer, der Kandidat einer Partei, der wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit angeklagte Politiker angehören. Man dachte gerade, Handke würde nun die Klappe halten, was Serbien betrifft, würde sich Einlassungen zur Politik schenken. Man dachte, er hätte eingesehen, dass er auf diesem Felde mit seiner weltbestaunenden Naivität die Orientierung verlieren muss. Aber da hat man sich getäuscht. Handke nervt wieder. Handke = Jekyll & Hyde. Handkes öffentliche Einlassungen sind umso befremdlicher, da er als Künstler die Zärtlichkeit beschwört. Eben noch gab er der Zeitschrift ‚Cicero‘ eines seiner seltenen Interviews, ein schönes Gespräch, in dem er von Pilzen spricht, von der Kunst des Spazierengehens, von der Einsamkeit. Wer sein Werk nicht kennt, soll in die Bücher "Langsame Heimkehr" und "Mein Jahr in der Niemandsbucht" hineinlesen und in den "Bildverlust" und in die eben veröffentlichte "Morawische Nacht". Handke erwandert die Welt, bestaunt die Erscheinungen, schaut die Schöpfung - Handke ist der Adalbert Stifter der Gegenwart. Das hier sind Wörter aus seiner aktuellen Erzählung: ""Froschmyriaden",

ZEKRI schreibt in der SZ, ausgehend von Handkes Positionierung und jüngeren Äußerungen der Schriftstellerkollegen Enzensberger und Grass zu Politik und Poesie, bezüglich den Liebesdienereien früherer literarischer Kollegen, die, von Benn bis zu Feuchtwanger und Brecht, mal für Hitler, mal für Stalin warme Worte gefunden hätten:

„Und doch wird ihr Werk heute längst wieder losgelöst von diesen Verirrungen diskutiert. Was man Richtern, Ärzten, Generälen nicht verzeihen hat – dem Dichter verzeiht man es, weil große Denker ohnehin die Abgründe der menschlichen Existenz vermessen und damit sozusagen automatisch im moralischen Grenzbereich wandelten; und weil jedes Werk einen entpolitizierbaren ästhetischen Kern besitze. Irgendwann fielen auch diesmal die Worte vom

"Aprilflussnacht", Hüftkurve", Bootssalon", "genachtmahlt", "Geräuschkrankheit", "Alleinseinswahninnige". "Auch ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms" heißt ein Buchtitel Handkes. Vielleicht ist ihm die Sicht auf die Wirklichkeit wirklich verstellt. Vielleicht schwimmt sie ihm, weil er in einem wunderbaren Zwischenreich lebt. Das allerdings ist nur mein persönlicher Versuch der Erklärung, entschuldigen kann ihn das nicht.“ (HOLSTEIN, Philipp: „Peter Handke = Jekyll und Hyde“, Rheinische Post 25-1-2008 bzw. <http://www.rp-online.de/public/article/aktuelles/blog/popkultur/525467>).

Die in diesem Zusammenhang sichtbaren Konflikte und Diskussionen um Handkes Arbeit bilden exemplarisch den Umgang des Autors mit Literatur und Öffentlichkeit ab, ebenso wie sie sein ästhetisches und gesellschaftliches Selbstverständnis unmissverständlich verdeutlichen. Demnach gehören sie unbedingt zu einer wissenschaftlichen Analyse und Kontextualisierung von Handkes künstlerischer Arbeit, zumindest als ein bedeutender Teil von Handkes Arbeit, der sich grundsätzlich auch durch mediale Diskurse und Publikumsdiskurse darstellt und vermittelt.

Die politischen Aussagen und Aktivitäten Jean Paul Sartres in den 1960er und 70er Jahren sind vergleichsweise ebenso mit dessen ästhetischen Bewusstsein und literarischer Arbeit verbunden - und nicht etwa ein so genannter ‚außerliterarischer Kontext‘. Die Hybris einer sogenannten werkimmanenten Analyse hat demzufolge in den Literatur- und Kulturwissenschaften endgültig ausgedient. Zitate aus WILLMS, Johannes: „Offene Wahrheiten. Falscher Freund: Ist Peter Handkes Eintreten für Serbien preiswürdig?“, SZ 27-5-2006, S.13. Zum Wortlaut von Handkes Absagebrief und zum Kontext des Preisverzichtes siehe STEINFELD, Thomas: „Das Spiel ist aus. Peter Handke verzichtet auf den Heinrich-Heine-Preis“, SZ 9-6-2006, S.11, zur Replik Handkes auf die Absetzung seines Theaterstücks ‚Das Spiel vom Fragen oder Die Reise ins sonore Land‘ durch die ‚Comédie Francaise‘ siehe WILLMS, Johannes, „Aufgeregte Horden aus der vermeintlichen Welt. Nach den Protesten gegen die Absetzung seines Theaterstücks an der Comédie Francaise nimmt Peter Handke erstmals selbst Stellung zu den Vorwürfen“, in SZ 6-7-2006, S.13.

²⁸⁰ In der FAZ-Ausgabe vom 12.8.2006 bekannte Günter Grass hinsichtlich eines Kapitels seines neuesten Buches ‚Beim Häuten der Zwiebel‘, das im September 2006 erschien, dass er sich als 17-jähriger kurz vor Ende des zweiten Weltkrieges zur Waffen-SS gemeldet habe, angeblich um der Enge des Elternhauses zu entkommen. Dieses späte, von Grass 61 Jahre vor der Öffentlichkeit versteckt gehaltene Bekenntnis, brachte ihm, der in den 1960er und 70er Jahren Politiker und Künstler wegen ihrer mehr oder minder versteckt gehaltenen Mittäterschaft im Nationalsozialismus oft gebrandmarkt hatte, naturgemäß große öffentliche Kritik ein, die von den Vorwürfen einer ‚Lebenslüge‘ bis zu einem ‚Denkmal, das bröckelt‘ reichten (Vgl. die Leserzuschriften in DER SPIEGEL 35 / 2006, S.8-10, zur SPIEGEL-Titelgeschichte ‚Der Blechtrommler‘ in 34 / 2006). Auch hier ist hinsichtlich eines Publikumsdiskurses zu vermerken, dass eine zukünftige Diskussion um den Autor Grass und sein gesellschaftliches Engagement, das sich in seiner literarischen Arbeit spiegelt, kaum ohne die Kenntnisse dieses Tatsachenkomplexes und seiner Diskussion in der Öffentlichkeit auskommen wird. Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist die Tatsache, dass der kurz vor Grass wegen seines angeblich pro-serbischen Engagements im Krieg um das zerfallende Jugoslawien angegriffene Schriftstellerkollege Peter Handke laut einem Bericht des österreichischen Magazins NEWS im September 2006 Grass mit den Worten beleidigte, dass er eine Schande für das Schriftstellertum sei. Der mediale Diskurs sowie der Publikumsdiskurs bilden Status, Image und Vermittlung von Literatur in der Öffentlichkeit maßgeblich mit. Vgl. DER STANDARD vom 13-9-2006, „Handke: Grass ist Schande für das Schriftstellertum“.

Genie und vom Wahnsinn und von da aus ist es nicht mehr weit bis zum Jagdschein für den Literaten, der sich mit dem Verweis auf seinen ausschließlich künstlerischen Blick jederzeit in Sicherheit bringen kann. Wenn aber Handke nun zwischen ‚literarischer und journalistischer‘ Sprache unterscheiden möchte, dann unterschätzt er, dass jede literarische Äußerung zu politischen Sachverhalten mit politischen Maßstäben gemessen wird.“²⁸¹

²⁸¹ ZEKRI, Sonja: „Das Verliererkollektiv. Enzensberger, Handke, Grass: Dichter reden über Politik“, SZ 10-6-2006, S.15.

6.C. Historisch-kritische Kontextualisierung statt überhistorischer Textsubstanz sowie Anerkennung statt Negation der medialen Klischees, Images und Bilder von Literatur im Publikumsdiskurs

Gleich wie sehr man sich in einer ästhetischen Wissenschaft seinem Untersuchungsgegenstand nähert: eine explizite historische, gegenwärtige und weitreichende, unter Umständen interdisziplinäre Kontextualisierung des Objektes gehört unabdingbar zum Prozess der Analyse. Diese Voraussetzung ist nur scheinbar selbstverständlich, da traditionelle Untersuchung nur allzu oft von ästhetischen und strukturellen Vor- und Aburteilungen gegenüber Faktoren geprägt sind, die jedoch zur wissenschaftlichen Rezeption und Analyse des Objektes unbedingt dazugehören. Die Kategorie der Ästhetik ist auch heute noch eine wichtige und richtige in der Betrachtung von künstlerischen Arbeiten, aber sie muss angesichts ihres Objektes dieses stets strukturell kontextualisieren. Und um nichts anderes geht es letztlich in einer zeitgenössischen Kulturanalyse: um die Kontextualisierung von Ästhetik! Zu einer angemessenen Ästhetik gehört die Kontextualisierung einer ästhetischen Arbeit oder von bestimmten ästhetischen Produktionszyklen unbedingt dazu, und somit auch die Rezeption und Imagebildung derselben.

Hinsichtlich einer großen Ausstellung über den österreichischen Autoren Wolfgang Bauer im Grazer Stadtmuseum im Jahr 2007 hieß es im dazugehörigen Ausstellungskonzept:

„In der Biographik werden gemeinhin lineare Lebensläufe erzählt, wird das fragmentierte Material zur Geschichte geordnet; eine in Wirklichkeit chaotische Ereignisformation, die wir in ihrer Gesamtheit ein Leben nennen, wird in vermeintlich ‚natürliche‘ Erzählschemata gepresst. Wolfgang Bauer sträubte sich von Beginn seiner dichterischen Arbeit an gegen solche als selbstverständlich aufgefasste, durch Konventionen eingespielte Formen des Erzählens oder der dramatischen Darstellung, durch die eine komplexe Wirklichkeit zu handgerechten Gedanken- und Vorstellungsschablonen trivialisiert wird.

Von Wolfgang Bauer zirkulieren verschiedene, medial vermittelte, klischeehafte Bilder und Erzählungen, DIE DER DICHTER ZUM TEIL AUCH SELBST MITERZEUGT HAT (Anmerkung: Hervorhebung des Autors dieser Arbeit). Die Images vom exzentrischen Popliteraten und ‚Bürgerschreck‘ dienen freilich der Vermarktung einer Marke namens ‚Wolfi Bauer‘. Bauer hat sich – intensiv auch in seinen Stücken – mit den Mechanismen des Kulturbetriebs auseinandergesetzt; als Autor lebte er im Bewusstsein, Objekt von Verwertungsinteressen zu sein, gleichzeitig versuchte er mit der medialen Inszenierung der von ihm erzeugten Klischees zu spielen.“²⁸²

²⁸² MEMORY XS. Eine Ausstellungsinstallation über Wolfgang Bauer. Produktion des Stadtmuseum Graz – Direktion Otto Hochreiter in Kooperation mit dem Literaturhaus Graz. Kurator, Gesamtgestaltung, Regie: Karl

In einem in der Ausstellung an zentraler Stelle platziertem Text heißt es weiterhin:

„Durch verschiedene ästhetische und habituelle Tabubrüche erlangte er bald das Image eines exzentrischen Bohemiens, das die Vermarktung seiner Literatur durchaus zu fördern vermochte, wenngleich es mitunter den Blick auf die Substanz seiner Texte verstellte.“²⁸³

Hier begegnen uns durchaus widersprüchliche Zusammenhänge: zum einen wird Bauer attestiert, dass er an Image und Klischee seiner selbst mitwirkte und beteiligt war, dann aber wird betont, dass die Gefahr einer trivialen Klischeeisierung – welche auch hier das große Feindbild einer ‚seriösen‘ Auseinandersetzung mit der ‚wahren Substanz‘ der Literatur zu sein scheint – droht. Selbstredend kann das ästhetische, mitunter vom Produzenten eben bewusst selbst erzeugte Image, das wiederum auf das mediale Image wirkt, den Blick auf die ästhetische Arbeit prägen oder bestimmen, aber gleichsam, wie dies zu bewerten ist, sind diese Images oder Klischees doch immer auch unabwendbarer Teil der ästhetischen Arbeit, ihrer Präsentation und Erscheinung. Es gibt in diesem Interpretationssinne keine ‚Substanz‘ der Texte, dies stellt einen fahrlässigen und verfälschenden Essentialismus dar, der meint, überhistorisch agieren zu können. Diese so genannte ‚Textsubstanz‘ jedoch ist nur mehr ein Teil der Ästhetik, und wenn wir als Kulturwissenschaftler, am besten noch zu Lebzeiten der jeweiligen Produzenten, ebendiesen Teil und seine Kontextualisierung, seine Images und seine Klischees sine ira et studio benennen, auflisten und miteinander verbinden können – umso besser für die ästhetische Gesamtanalyse.

Die so genannte literarische ‚Substanz‘ eines Textes ist ohne den diskursiven Kontext und dem Verbund mit der Person und dem Image des Autors – in diesem Falle Bauers –, gar nicht zu denken und zu verstehen. Der diskursive Kontext ist der jeweilige Rezeptionskontext des Publikums, und dies bedeutet sowohl denjenigen bei Erscheinen des Textes als auch den in späteren historischen Kontexten.

Hiermit kommen wir letztlich wieder zum Publikum. Dessen Rolle bei der Rezeption, Beurteilung und Verhalten dem ästhetischen Material gegenüber möchte diese Arbeit hervorheben, anstatt es, wie im wissenschaftlichen Diskurs üblich, zu marginalisieren oder gar zu unterdrücken. Das Publikum sollte nicht als amorphe Masse in der Kulturrezeption verstanden werden, sondern als zu

Welunschek. Text: Paul Pechmann unter Mitarbeit von Annette Kravanja, Rückseite des Ausstellungsplakates und Texte in der Ausstellung, Graz 2007.

²⁸³ ebda

beachtendes und zu interpretierendes Netzwerk unterschiedlichster ästhetischer Umgangs- und Ausdrucksweisen, und dies gilt ebenso und erst recht für den oft schwierig zu verfolgenden Weg, den ein literarisches Produkt in diesem Netzwerk, das hier mit voller Absicht als Diskurs bezeichnet wird, nimmt. Was innerhalb des Publikums von einer literarischen Arbeit gesehen und verarbeitet wird, unterscheidet sich in der Regel von traditionell geistes- und literaturwissenschaftlichen Analysen. Sieht der traditionell vorgehende Literaturinterpret überwiegend den traditionell geisteswissenschaftlichen Hintergrund einer literarischen Arbeit, den er mitunter auch noch isoliert vom ästhetischen Diskurs der Zeit behandelt, sieht das Publikum oder, genauer gesagt, der überwiegend große Teil von ihm, nicht zuletzt das medial vermittelte Bild dieser Arbeit. Diesen Teil aber sieht das Publikum derart explizit und intensiv, dass sich dieses Bild und diese Vermittlung in das ästhetische Gesamtbild dieser Literatur einarbeiten. Das Publikum ist Teil des ästhetischen Diskurses, es produziert ihn mit. Der singuläre Interpret tut dies auch, kann diese Aufgabe jedoch nicht adäquat erfüllen, wenn er sich explizit vom Diskurs des Publikums isoliert. Das Publikum ist nicht etwa ‚weiser‘ oder ‚mehrsehender‘ als der singuläre Interpret, letzterer jedoch ist es durch seine explizite und isolierte Konzentration ebenso wenig. Beide Teile, und darüber hinaus noch weitere, bilden das Netzwerk des zeitgenössischen ästhetischen Diskurses, das es in der ästhetischen Analyse zu beachten und aufzubereiten gilt. Dies allein vermag die Vermittlung, und um deren zeitgemäße Kategorien und Ausformungen ist diese Arbeit bemüht.²⁸⁴

Wenn ein singulärer Interpret den biografischen Faktenhintergrund eines Autors ablehnt, große Teile des Publikums diesen Hintergrund jedoch explizit in der Rezeption der literarischen Arbeiten beachten, ja geradezu neben die Arbeit des Autors stellen und mit dieser verbinden, entsteht eine Diskrepanz in der

²⁸⁴ Der Publikumsdiskurs ist auch als ein gewisser Gradmesser zu verstehen, eine Art Thermometer, das anzeigen kann, wie es um den Status einer bestimmten Art von Literatur und Ästhetik sowie ihrer Vermittlung steht. Dies ist höchst bedeutsam für das Bild, das von der Literatur und ihren Kontexten in der Öffentlichkeit entsteht, und es kann demgemäß ganz selbstverständlich in die Felder des populär-populistischen Klatsches führen. Als sich im Suhrkamp-Verlag als dem maßgeblichen deutschen Buchverlag von intellektuellem Rang und Ambition im November 2006 neue Eigentümer-Verhältnisse ankündigten, die teilweise in den Bereich von Intrige und Boulevardthematik gerieten, schaffte es gar folgender Kommentar von MANGOLD auf die Titelseite der SZ, in dem das Bild des Suhrkamp-Verlages im Publikumsdiskurs folgendermaßen auf den Punkt gebracht wurde: „Der Suhrkamp Verlag ist nicht nur in der Frankfurter Lindenstrasse beheimatet, manchmal hat man den Eindruck, Suhrkamp sei auch die Lindenstrasse der deutschen Hochkultur: Ein unendliches Beziehungsgeflecht voller Pathos, Dramatik, Intrige und Fallhöhe – und mit immer noch einer neuen Folge. Vermutlich erreichen mittlerweile die Geschichten über das legendäre Verlagshaus eine größere Öffentlichkeit als die dort verlegten Bücher.“ Letzteres jedoch, beeilte sich MANGOLD nachzuschieben, liege sicherlich nicht am Verlagsprogramm – der Akzent seiner Berichterstattung indes war deutlich genug. Vgl. MANGOLD, Ijoma: „Pathos, Drama, Intrige. Suhrkamp-Verlag bekommt neue Mit-Eigentümer“, SZ 10-11-2006, S.1.

ästhetischen Rezeption, die es zu überbrücken gilt. Die ästhetischen Wissenschaften, zu der eine kulturwissenschaftlich vorgehende Literaturwissenschaft zu zählen ist, können hier wertvolle Vermittlungsimpulse liefern.

Es geht hier weder um eine explizit biografistische Perspektive in den ästhetischen Wissenschaften, noch geht es um die konzeptionslose Anhäufung von Details und Anekdoten, denen man im Prozess der Erkenntnisanalyse letztlich schon irgendeine Relevanz zutraut. Es geht vielmehr um die Rehabilitation von Fakten- und Wissenshorizonten, die früher von wissenschaftlicher Seite oft als ‚unseriös‘ gebrandmarkt wurden, und darüber hinaus um eine logische Einkreisung des generellen Themas und eine konzeptionell klare Ausrichtung der Fragestellung. Die biografischen wie auch statistischen Daten, Details und Fakten dienen im wissenschaftlichen Sinne logischerweise nicht dem Selbstzweck und als Unterstützung für weitere Images, welche die Kulturindustrie sowieso schon produziert, sie sind vielmehr unerlässlich für die Sichtung des gesamten Horizontes einer Ästhetik, wobei nie der Boden zu verachten ist, der direkt vor einem liegt.

Die Struktur des kultur- und auch subkulturindustriellen Hypes ist in der ästhetischen Wissenschaft als Teil der Analyse bislang zu wenig beachtet worden. Diese Struktur kann verdeutlichen, warum etwas überhaupt ästhetisch sichtbar wird, warum etwas ‚an die Oberfläche gespült wird‘, warum letztlich etwas überhaupt als Kultur angesehen wird. Diese Strukturen und Funktionen müssen noch viel besser herausgearbeitet werden. Ihr Beitrag zur Mythoswerdung einer bestimmten ästhetischen Form muss klar und dezidiert herausgestellt werden: Kunst ist nicht von sich aus Kunst, sondern sie wird gemacht, und dies eben nicht nur von den Künstlern, sondern auch und explizit vom Markt und vom Publikum. Solange wir als temporäre Begleiter diese Prozesse aktuell sehen, mitverfolgen und analysieren können, sollten sie unbedingt in den Prozess der ästhetischen Gesamtanalyse eingearbeitet werden. Denn es ist generell die Rezeptions- und Kontextanalyse, die diese Arbeit interessiert und intendiert, und nicht die singuläre Werkanalyse.

Es ist zugegebenermaßen nicht immer ganz einfach, kulturindustrielle Mythen oder Images wissenschaftlich zu benennen bzw. zu kategorisieren. Barthes hat es bekanntermaßen auf eine höchst respektable und äußerst anregende semiologisch-strukturalistische Weise versucht, die jedoch nicht selten selbst ins Ästhetische hinüber glitt – in letzterem ähnelt er durchaus Adorno. Wie also ist mit den Images der Medien und den differenzierten Prozessen, wie diese dann letztlich auf unterschiedlichste Weise im Publikumsdiskurs ankommen, zu

verfahren? Ist dies alles nicht viel zu vage und unexakt? Nicht, wenn es zumindest in den exakt zeig- und benennbaren Phänomenen der medialen Darstellung und den klaren Zahlen der Promotion benennbar ist. Zumindest Hilfestellung für eine erweiterte ästhetische Kontextanalyse kann das Aufzeigen dieser Konstruktionsmittel geben.

Eines muss dabei von vorneherein explizit klargestellt werden: das Bild der Medien verzerrt einen Autor und seine Arbeit immer. Dies darf jedoch für eine offene kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft erst recht kein Tabu sein, denn diesen aktuellen Bedingungen, die sich seit den Zeiten von Adorno und Barthes hochintensiviert und verschärft haben, muss sich die Analyse stellen. Die Vermittlung der meisten kulturellen Felder, in einer Massenmediengesellschaft insbesondere noch stärker als in der Vergangenheit, läuft vorrangig über Namen und Images ab. Die ästhetischen Felder, in denen dies am meisten zu beobachten ist, sind der Film, die bildender Kunst und in immer stärkerem Masse auch die Literatur. Eine explizite Beachtung dieser Tatsache, die keineswegs eine Selbstverständlichkeit bei der ästhetischen Rezeption darstellt, sollte als eine Grundlage einer offenen zeitgemäßen ästhetischen Analyse gelten. In früheren literarischen Epochen gehörte es für Autoren nicht unbedingt zu ihrer Arbeit, in der Öffentlichkeit oder gar im gesellschaftlichen Rampenlicht zu stehen, auch wenn es, von Aristophanes über bestimmte Minnesänger bis zu Balzac und Wilde, selbstredend immer schon Autoren gab, welche einen bestimmten gesellschaftlichen Kontext für ihre Arbeit oder explizit die gesellschaftliche Anerkennung suchten, sei es aus den Gründen ihres persönlichen Erfolges motiviert, sei es aus einer moralischen oder politischen Position heraus intendiert – meist lässt sich diese Intention ohnehin nicht sauber trennen. In den meisten Gesellschaften des 21. Jahrhunderts, deren Kultur maßgeblich durch die Massenmedien und deren Images geprägt wird, ist eine literaturwissenschaftliche Rezeption von Autoren-Selbstdarstellungen sowie von Autoren-Images und deren Kontextualisierung im sozialästhetischem Raum mittlerweile unverzichtbar geworden, gerade weil diese uns wichtige Hinweise darauf geben kann, wie und in welchen gesellschaftlichen Netzwerken eine ästhetische Struktur entstehen kann.

Autoren, die explizit in der Öffentlichkeit standen, waren schon immer ihre eigenen – in der Logik zeitgenössischer kapitalistischer Selbstvermarktung gesprochen – ‚Brands‘, also Marken für sich selber. Dies ist durchaus keine Erscheinung der Neuzeit. Anders jedoch Autoren, die im Schatten der Öffentlichkeit schreiben oder auch nicht mit dem primären Ziel, zu veröffentlichen, obschon auch diese Autoren der Mythos und Imagebildung

nicht entgehen – gerade aufgrund ihrer selbst erwählten Anti-Popularisierung kann es bei ihnen speziell posthum zu einer extremen Mythenbildung kommen, die in das Bild und die Vermittlung ihrer Literatur hineinarbeiten.

Wenn jedoch ein Autor oder eine Autorin zu Lebzeiten die Mediendarstellung explizit will und auch nutzt, z.B. durch eine mehr oder weniger strategisch ausgelegte, immerhin jedoch intendierte mediale Selbstinszenierung oder ein Imagekonstrukt – gute Beispiele hierfür sind Rainald Goetz' Stirnschnitt in Klagenfurt 1983²⁸⁵, aber auch Benjamin Stuckrad-Barres Auftritte in diversen TV-Talkshows²⁸⁶ oder auch die Swingerclub-Besuche des französischen Autors Michel Houellebeques genau wie dessen Musikproduktionen und Bühnenauftritte –, gehört dieses Bild explizit zur Vermittlung und Darstellung von Literatur, zu ihrer Außenwirkung, ergo zum Publikumsdiskurs über die literarische Arbeit selbst, ergo gehört es auch zum Material der ästhetischen Rezeption und Analyse.²⁸⁷

²⁸⁵ Der Autor Rainald Goetz schnitt sich während seiner Lesung im Rahmen des Bachmann-Preis-Literaturwettbewerbs mit einer Rasierklinge in die Stirn. Dieses mediale Vermittlungsbild geistert als eine Art mediale Ikonografie der neueren deutschsprachigen Literatur auch aktuell immer wieder durch die Feuilletons, so z.B. in HAGES Artikel in SPIEGEL 15-2006 zu bis zu Erich WEIDERMANNs „Lichtjahre (a.a.O.), und hat mittlerweile das Potenzial, fast 25 Jahre nach seiner Herstellung zu einer Ikone der postmodernen Literaturdarstellung und -vermittlung zu werden.

²⁸⁶ Stuckrad-Barres Schreiben ist ohne das Wissen um seine Tätigkeit als Mitarbeiter einer Major-Plattenfirma und als Musikjournalist und ebenso wie um die dort vorherrschenden Codes und Kontexte nicht wissenschaftlich adäquat verständlich.

²⁸⁷ Noch ein sehr aufschlussreiches Beispiel aus jüngster Zeit: hinsichtlich der deutschen Autorin Judith Hermann lässt sich sehr schön belegen, wie sehr ein Pressefoto ihres Debüts ‚Sommerhaus, später‘ (Berlin 1998) einer Autorin zu einem Image, zu einem Mythos und schließlich gar zu einem Diskurs heranwachsen kann. Dass diese Prozesse mit dem ‚wahren Wesen‘ der Autorin nichts zu tun haben mag, ist geschenkt – die Autorin weiß es selbst am besten und versucht sich im Falle Hermann auch gegen die mediale Mythenbildung zu wehren bzw. alternative Präsentationsmöglichkeiten anzubieten. Ein Auszug aus einem Interview mit Hermann mit der deutschen TAZ anlässlich von deren zweitem Erzählband ‚Nichts als Gespenster‘:

taz: Frau Hermann, warum lassen Sie zu unserem Gespräch keine Fotografen zu?

Judith Hermann: Ich finde es unangenehm, fotografiert zu werden. Ich hatte nach "Sommerhaus, später" genug davon, dass meine Person als Projektionsfläche vereinnahmt wird. Dieses Foto, das im Umschlag von "Sommerhaus, später" abgedruckt war, hatte eine bestimmte Auswirkung auf das gesamte Buch, die ich nicht beabsichtigt hatte. Ich fühlte mich plötzlich in der merkwürdigen Zwangssituation, einem Foto entsprechen zu müssen. Auf dem Foto sehe ich aus, als wäre ich nicht von dieser Welt, als stünde ich vollkommen neben mir, als wäre ich 1,45 Meter groß und im Grunde schon 1920 gestorben.

taz: Aber auch das Foto im Umschlag Ihres neuen Erzählbands "Nichts als Gespenster" bestätigt das Image der verträumten, melancholischen Autorin.

JH: Ich finde, es ist anders. Es sieht sehr viel mehr so aus wie ich.

taz: Sie kontrollieren Ihr Image.

JH: Wissen Sie - am liebsten würde ich gar kein Image haben.

taz: Wir haben das Gefühl, dass man es als Frau im Literaturbetrieb schwer hat in der Auswahl der Bilder. Die meisten Frauen präsentieren sich schön, zart, knüpfen an das Bild der Femme Fragile an. Gibt es keine anderen Möglichkeiten?

JH: Ich habe nicht die Kraft, mir ein Konstrukt zu bauen. Das Einzige, was ich kann, ist ehrlich sein, aber auch alle Fragen, die in mein Privatleben hineingehen, zurückweisen. Das ist ungefähr die Position, mit der ich jetzt versuche, einigermaßen durchzukommen.

taz: Könnte es nicht Spaß machen, mit Images zu spielen?

Diese Bilder und Images des Publikumsdiskurses sollten nicht automatisch mit dem Begriff des gesellschaftlichen ‚Klatsch‘ diskreditiert und abgetan werden. Bei bestimmten Rezipientengruppen können sie das Interesse für Literatur möglicherweise überhaupt erst erwecken oder auch steigern. Und ebenso wie eine ansteigende Rezeption von Büchern, gleich welchen Inhalts, der Lesekultur generell letztlich zugute kommt – nämlich dann, wenn sich die Erstrezipienten über ihre literarische Initiation weiter und tiefer in das dadurch neu entdeckte Feld der Literatur bewegen –, so kommt es dem System der Literatur ebenso zu gute, wenn über dessen Protagonisten in einem Publikumsdiskurs diskutiert wird, und darüber hinaus über deren Arbeit. Eine solche These zu vertreten, bedeutet nicht, in der geisteswissenschaftlichen Analyse einem oberflächlichen Populismus von Klatschgeschichten und schnell vergänglicher Fakten zu frönen, der gerne mit den Begriffen des ‚Biografismus‘ oder ‚Anekdotismus‘ diskreditiert wird, sondern die mediale Figur des Autors, das literarische Objekt und den medialen Diskurs darüber als kulturelles Netzwerk zu verstehen und in all seinen Facetten deuten zu können und dadurch überhaupt erst erweiterbar und transformierbar zu machen.

Dieses Netzwerk im aktuellen Diskurs um Literatur ist für viele Kritiker und Interpreten der alten Schule schwer zu akzeptieren, bedeutet eine Öffnung für sie doch oftmals nicht eine Erweiterung, sondern eine Verengung und Verwässerung der interpretatorischen Analyse. Doch der gesellschaftliche Diskurs über Literatur, und auch dessen aktuelle Form, sollte als bedeutender

JH: Das kann nur Selbstdarstellern Spaß machen. Das, was ich zu sagen habe, steht in diesem Buch. Dass der Autor mittlerweile in der medialen Öffentlichkeit zu agieren hat, ist doch eine ganz komische Entwicklung. Früher, in der Literaturkritik in den Sechzigerjahren, war es einmal üblich, dass der Kritiker keinen Kontakt zum Autor aufnimmt. Diese Entfernung scheint mir gut zu sein. Eigentlich wäre es mein Bedürfnis gewesen, kein Interview zu geben. Kein Foto, keine Öffentlichkeit, nichts. Damit hätte ich aber das Image der Zicke, der absolut präntiösen Diva, auf das Sie eben angespielt haben, entworfen. Und natürlich gibt es das doch - das Bedürfnis, sich zu zeigen, gefragt zu werden und zu kommunizieren. Also kommuniziere ich und versuche zu zeigen, dass ich nicht fragil bin, sondern eher so etwas wie sicher, handfest und robust.“

Interview mit MENSING, Kiolja / MESSMER, Susanne, TAZ 31-1-2003, S.15.

Diese bemerkenswerte und honorige Selbstaussage von Hermann schafft in der Ablehnung des Image sogleich ihre eigenes neues: „sicher, handfest, robust“ - dem Image, oder dem Mythos, wie sich Barthes hier transformieren lässt, ist in Kontakt mit den Medien nicht zu entkommen.

Die Produzenten und Weiterverbreiter eines medialen Diskurses, der interaktiv mit einem Publikumsdiskurs kommuniziert, wissen selbst um die Konstruktion ihres Mythos, es liegt jedoch geradezu in der Natur der Sache eines derartigen Diskurses, an seinem interaktiven Netzwerk-Charakter und der Konstruktion seiner Verbreitung, dass er irgendwann selbstverständlich, nahezu organisch erscheint. Spätestens dann ist er Teil des öffentlichen Bewusstseins geworden, und es gibt ‚kein Zurück‘ mehr, die Maske ist sozusagen mit dem Gesicht verwachsen. Auch und gerade Kultur und Ästhetik unterliegen in den Zeiten der medialen Massenkommunikation überaus technizistisch-strategischen Konstruktionen, die aufgrund ihres oft emotiven und mythisch-auratischen Auftretens als solche nicht mehr wahrgenommen werden. Es lässt sich hier immer wieder nur an die Semiotik eines Roland Barthes erinnern, die frühe Beschreibungen derartiger Phänomene von Ästhetik und Mythologie in einer Kulturindustrie bereitstellte.

und unverzichtbarer Teil der Rezeption von Literatur angesehen werden, auf den teilweise schon gar nicht mehr verzichtet werden kann – mehr dazu im nächsten Kapitel dieser Arbeit („Populäre Formen der Literaturvermittlung“). Keineswegs muss daher in Zukunft grundsätzlich der gesellschaftliche Habitus und das mediale Bild von Autoren im Sinne eines überzogenen Biografismus wissenschaftlich aufbereitet oder explizit diskutiert werden, ist dies aber Teil eines sichtbaren gesellschaftlichen Publikumsinteresses, gehört eine Analyse dieser Hintergründe unabstreitbar zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte.²⁸⁸ Hinsichtlich neuerer literarischer Phänomene wie der Pop-Literatur in ihren Ausprägung ab der 1990er Jahre – die expliziter in Kapitel 13.F. und 13.G. der vorliegenden Arbeit behandelt sind – ist es zudem unumgänglich geworden, die persönlichen, biografischen und lebensweltlichen Kontexte der Autoren in die literarische Analyse einzubeziehen. In einer sehr pointierten wie aufschlussreichen Definition des Begriffes Pop-Literatur schreibt im Juni 2007 Andreas BERNARD im SZ-Magazin:

„Was aber macht den Status der Pop-Literatur genau aus? Das zentrale Kriterium ist vermutlich etwas, was man den Abstand zwischen Autor und Werk nennen könnte. Bei Schulze, Kehlman oder anderen erfolgreichen jüngeren Autoren ist dieser Abstand, so gegensätzlich ihr Schreiben auch sein mag, spürbar; Schriftsteller und Werk sind nicht

²⁸⁸ Gerade auch, weil wir diesbezüglich von diversen Autoren der Literaturgeschichte – z.B. hinsichtlich mittelalterlicher Literatur – so wenig wissen und die Koordinaten für das literarische Wirken der Autoren dann oft in den allgemeinen zeitgenössischen historischen Fakten gesucht werden müssen, was mitunter zu äußerst amorphen Morphologien führt. Noch einmal für alle unverbesserlichen werkimmanenten Interpreten: es geht nicht um das Ansammeln von gesellschaftlichen Klatsch und Gerüchten über einen Autor, sondern um das exakte Erstellen einer kulturwissenschaftlich relevanten lebensweltlichen Matrix, in der sich eine spezifische Kunstform überhaupt erst konkret entwickeln und äußern kann. Ein sogenannter privater Habitus, aber auch sportliche und erst recht künstlerische Vorlieben, sind insofern wichtig, wenn von einer Biografie der jeweiligen Kunstproduzenten sinnvoll in ihre Arbeit übergeleitet werden kann, wenn also diese Vorlieben und biografischen Verhaltensweisen unbestrittenen Werkeinfluss haben. Beispiele aus der jüngsten Geschichte der Germanistik belegen dies: die literarische Ästhetik eines Rainald Goetz ist ohne das erweiterte Wissen um dessen Eingebundensein in die Pop- bzw. explizit der Rave- und Technokultur gar nicht zu beschreiben und zu erklären, genauso wie die Intention, ja das ganze konzeptuelle Schreiben Thomas Meineckes ohne dessen kritische Pop-Affirmation und vor allem dessen DJ-Tätigkeit gar nicht mehr zu erfassen ist, genau wie die frühen Arbeiten von Thomas Bernhard mit dem Wissen um die Musikalität des Autors viel klarer zu erfassen und zu beschreiben sind. Hinsichtlich biografischer Umstände, die sich explizit auf die Schreibweise niederschlagen, ist die französische Autorin Virginie Despentes ein gutes Beispiel aus jüngerer Zeit: eine Analyse ihres Erfolgs- und Skandalromans „Baise moi“ ist ohne eine Analyse ihres biografischen Hintergrundes – nicht nur als Teilzeit-Sripperin, sondern vor allem aus den Verhältnissen eines marxistischen Lehrerelternhaus stammend, gegen die sie nach eigener Aussage anschrieb – gar nicht zu leisten. Auch Thomas Manns Biografie ist ein dankbares Beispiel für einen potenziell aufgeklärten Umgang mit Literatur. Manns Tagebücher sind ausgewiesener Teil seines Werkes, von ihm explizit für die Nachwelt freigegeben. Wer hier als Literaturwissenschaftler nicht die Möglichkeit des Autors zur literarischen Selbstinszenierung in Betracht zieht, und insofern auch die potenzielle Hybris und Künstlichkeit der dort beschriebenen Umstände erkennt, geht bei einer sogenannten werkimmanenten Analyse dieser Schriften an Themen und Motiven Manns völlig vorbei. Insofern ist es mitunter sinnvoll, die Zusammenhänge der Rezeption explizit und stets hochbewusst außerhalb des traditionellen ‚reinen‘ literarischen Materials zu suchen – um nichts anderes geht es hier. Eine zukünftige aufgeklärte kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft sollte dies leisten oder zumindest explizit im Auge haben.

deckungsgleich, stehen in einem vermittelten, abstrakten Verhältnis zueinander. Wie anders bei den als ‚Pop-Literaten‘ etikettierten Schreibern in den vergangenen zehn Jahren: Zwischen ihrem Werk und ihrer Erscheinung – dem Gesicht, der Kleidung, dem Lebensstil – gibt es diese Distanz nicht, sie *verkörpern* ihr Buch auf unmittelbare Weise ...

In der Anthologie ‚Pop seit 1964‘ kommt diese Fokussierung auf die Person des Autors vor allem in einem Gespräch mit Thomas Meinecke und Benjamin von Stuckrad-Barre zur Sprache. Darin verkündet einer der Herausgeber ernsthaft, bei der Aufnahme einer bestimmten Autorin in das Buch sei es nicht in erster Linie um die „Textrezeption“ gegangen, sondern um die „Rezeption der Autorin, des Geschlechts, der Haare“ – ein Satz, der mehr über das Genre verrät als ganze literarhistorische Dissertationen.“²⁸⁹

Die Diskussion um die zunehmende Einbeziehung von biografischen und lebensweltlichen Kontexten in die ästhetische Analyse ist ein wichtiger gegenwärtiger Anknüpfungspunkt für die Literatur- und Kulturwissenschaften. Auch andere wissenschaftliche Disziplinen der Ästhetik öffnen sich, nicht zuletzt aufgrund von offener und durchaus kompetenter Kritik an ihren traditionellen Methoden, für neue Darstellungs- und Betrachtungsweisen auf ihr Material.²⁹⁰

²⁸⁹ BERNARD, Andreas: „Das Prinzip Pop-Literatur“, SZ-MAGAZIN 1-6-2007, S.42. Vgl. SCHUMACHER, Eckhard / GLEBA, Kerstin (Hrsg.): „Pop seit 1964“, Köln 2007. Eckhard Schumacher, geboren 1966, ist Wissenschaftlicher Mitarbeiter am "Kulturwissenschaftlichen Forschungskolleg" in Köln mit den Schwerpunkten Literatur- und Medientheorie, Gegenwartsliteratur und Pop, Kerstin Gleba ist Cheflektorin des Kölner Verlages Kiepenheuer und Witsch und dort u.a. verantwortlich für die KIWI-Reihe, u.a. förderte sie den Jungautoren Benjamin Lebert.

²⁹⁰ Olivier Zahm, der streitbare, aber äußerst klar und kompetent agierende Herausgeber des Modemagazins ‚Purple‘, äußerte sich im Magazin der Süddeutschen Zeitung im Frühjahr 2007 in einem sehr erhellendem Interview über den mittlerweile unstrittbar existierenden und immer deutlich sichtbarer werdenden Zusammenhang der ästhetischen Systeme ‚Bildende Kunst‘ und ‚Mode‘. Auf die Frage, wie man heute über Kunst schreiben solle, antwortete er: „Der Kritiker muss den Künstler dazu bringen, über sich zu sprechen: Er soll erzählen, was er erlebt hat, warum er Künstler ist, was ihn beeindruckt – Details aus seiner Biografie. Auch Kinderfotos von einem Künstler können spannend sein. Wenn sich Jeff Koons für kindliche Dinge begeistert, will ich wissen, wie war denn seine Kindheit eigentlich? Das ist wesentlich interessanter, als ein pseudo-theoretischer Aufsatz, der mit ästhetischem Halbwissen zum hundertsten Mal auf Duchamp Bezug nimmt.“ Zahm spricht hier vom Kritiker, sein Ansatz lässt sich aber auch auf den Kulturwissenschaftler übertragen: Bereiche, die früher für die ästhetische Analyse tabu oder als ‚Biografismus‘ verschrien waren, werden nun als wichtiges Material für eine umfassende kontextuelle ästhetische Analyse erkannt. Solange sich eine Analyse nicht ausschließlich auf diese Zusammenhänge und Fakten stützt, bieten sie wertvolles und unverzichtbares Material. Interview mit Zahm von DECKER, Julia, SZ-Magazin 23-2-2007, S.56-60, Zitat S.58/60.

6.D. Der aktuelle demographisch-statistische Wandel beim Kulturpublikum

Ein nicht zu unterschätzender Faktor bei der Beachtung des Publikumsdiskurses für die ästhetische Analyse sind auch die gegenwärtigen demographischen und statistischen Verschiebungen im Bereich der Publikumsrezeption. Denn letztlich gibt es im Grunde nur eines, was einen literarischen Diskurs und eine gesellschaftlich sichtbare Rezeption eines kulturellen Genres dauerhaft verhindern kann: wenn nicht nur die Produzenten eines Kulturgenres, sondern auch deren Rezipienten regelrecht aussterben. Dies klingt möglicherweise zunächst etwas dramatisch, aber im Bezug auf das gesellschaftlich zwar noch aktive, aber zunehmend marginalisierter werdende System der Buchliteratur ist ein diesbezüglicher illusionsloser Blick auf die reale Publikumsstruktur unerlässlich, gerade hinsichtlich einer möglichen Transformation des Systems Literatur.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch ein Blick auf ähnlich gesellschaftlich marginalisierte Kulturformen, deren Status nicht unwesentlich durch das traditionelle Kulturverhalten der jüngsten Vergangenheit geprägt ist. Ein Beispiel für eine hochrespektierte Kunstform, die seit jeher einen zentralen Fokus der E-Kultur bildete, die sich jedoch aktuell zu einer zunehmend gesellschaftlich marginalisierten Kultur entwickelt, ist die klassische Musik. Im Bezug auf diese hoch ausgereifte und tradierte Kunstform prognostizierte das Feuilleton der SZ im April 2004 seinem Anspruch als pointierendes deutschsprachiges Printjournalismus-Leitmedium gemäss äußerst direkt und treffend:

„In spätestens 15 oder 20 Jahren wird die letzte Generation des Bildungsbürgertums ausgestorben sein.“²⁹¹

²⁹¹ So die auf den Punkt gebrachte Aussage eines weiteren Artikels von Reinhard J. BREMBECK, einem der qualifiziertesten und profiliertesten Kenner der klassischen Musikszene, gerade hinsichtlich ihrer aktuell zeitgenössischen Situation. Brembecks Untersuchung beschreibt den kulturellen Status der klassischen Musik inmitten eines Marktes und einer Rezipientenschaft, die von Pop und Unterhaltung geprägt ist. Die Generation der Bildungsbürger beschreibt Brembeck folgendermaßen: „Jene besondere Spezies, zu deren Leben klassische Musik wie selbstverständlich dazu gehörte – ganz egal, was man im wirklichen Leben trieb. Eine Generation, die Dank ihrer gesellschaftlichen Stellung die hohen Kosten aufbringen konnte, die eine beständige Beschäftigung mit klassischer Musik mit sich bringt, die sich ein Abonnement in Oper und Konzert leistete und es so zur Kennerschaft zumindest im klassisch-romantischen Kernrepertoire brachte. Diese Generation wird keine Nachfolger finden. Die Generation um die 40, die seit einigen Jahren in die Führungspositionen drängt, ist keineswegs mehr selbstverständlich in der klassischen Musik zuhause. ... Das Freizeitverhalten hat sich seit den Beatles so grundlegend gewandelt, dass etwa für ein aufwändiges Unternehmen wie das tägliche Üben eines Instruments kaum jemanden mehr Zeit bleibt.“ Brembeck konstatiert eine Überalterung des Publikums und

Was dieser durchaus unhämische und mit der Tatsache der gesellschaftlichen Demografie absolut unkokettierende Gedanke meint, ist nicht nur, dass damit bestimmte kulturelle Aufführungs- und Rezeptionspraxen einer Kulturform aussterben, sondern zugleich ein ganzer Kanon kultureller Seh-, Hör- und Denkgewohnheiten, welcher die klassische Musik als unhinterfragbares Nonplusultra der menschlichen Musikgeschichte rezipierte. Diese Entwicklung, so BREMBECK zum aktuellen Zustand der Rezeption klassischer Musik, sei nun an ein Ende gekommen:

verkrustete Rituale, die junge Menschen wenig motivieren, in die Welt dieser Kunst hineinzufinden, zudem kämen die Schulen ihrer Vermittlerrolle immer weniger nach: „Nur 18% der Grundschullehrer haben eine Musikausbildung, in den Real und Hauptschulen fallen 63% des Musikunterrichts aus, in den Gymnasien sind es 34%, in Zeitgeist-Magazinen spielt Klassik sowieso keine Rolle, und selbst in den Feuilletons ist ihr Vorkommen gefährdet. Vor allem das Fernsehen, trotz Internet noch immer das entscheidende Kommunikationsmittel, behandelt Klassik stiefmütterlich und lässt sie nur noch als Begleitmusik zu Werbespots gelten.“ Quelle: BREMBECK, Reinhard J., „Klassik ist geil. Warum Plattenfirmen via Mode und TV neue Hörer suchen.“, in: SZ 3-4-2004, S.13. Brembeck ist als Kenner (und auch Liebhaber) der Materie weit davon entfernt, der klassischen Musik jegliche aktuelle kulturelle Relevanz abzusprechen, er ist in seiner Sicht und Komprimierung der Fakten entgegen einem häufig anzutreffenden kulturellem Wunschdenken gegenüber dieser Musikform jedoch nur sehr nüchtern und ehrlich, wenn er über die Entwicklung dieses Genres nachdenkt. So beschreibt er in einer weiteren Analyse über die aktuelle gesellschaftliche Akzeptanz klassischer Musik, dass vor allem das für eine Kulturform so überlebensnotwenige junge bis mittelalte Publikum zunehmend wegbreche. Waren es 1965 noch 58 Prozent der unter 40-jährigen, welche die Oper besuchten, sind es dagegen aktuell nur noch 26 Prozent. „Geht das so weiter“, folgert Brembeck, „werden die Klassik-Musiker bald nur noch vor Greisen und irgendwann vor leeren Häusern spielen.“ Für Susanne Keuchel, Leiterin einer Studie über Struktur und Zusammensetzung des Publikums von klassischer Musik, die Ende 2005 vom Zentrum für Kulturforschung (ZfK) und der Deutschen Orchestervereinigung (DOV) publiziert wurde, sind vor allem die 25- bis 50-jährigen das Problem. „Aufgrund deren Klassikabstinenz nimmt, mangels Vorbild, auch die Klassikbegeisterung der Jugend ab – nur noch neun Prozent interessieren sich für diese Musik.“ Brembeck zeichnet in seiner Aufbereitung der Studie ein komplexes Szenario, in dem sich die Kulturform der klassischen Musik aktuell behaupten muss, um zu einer neuen Identität zu finden. So sei trotz des allgemein sinkenden Interesses an Klassik die Beschäftigung der gebildeten Klassen mit dieser Musik gestiegen, da Klassik immer noch als Hochkultur gelte und eine Beschäftigung mit ihr demnach für die gehobene Mittelschicht nach wie vor wichtig ist. „Selbst viele Eltern, die wenig mit Musik im Sinn haben, wollen, dass sich ihre Kinder mit ihr beschäftigen. Um diesen Trend zu nutzen, müssten Orchester und Opernhäuser sich aber mutig vom Status Quo entfernen.“ Die Studie hingegen bestätige, dass nur wenige Späteinsteiger zur Hochkultur finden. Je niedriger das Einstiegalter, desto eher kommen die Kinder auf den Geschmack und bleiben dabei. Darum, so folgert Brembeck, müssen die Institutionen der klassischen Musik dem nachwachsenden Publikum entgegenkommen, etwa in einer Art, wie dies Museen durch originelle und attraktive Ausstellungsthemen, aber auch durch Shop und Café längst seit geraumer Zeit praktizieren würden. Nach wie vor jedoch organisieren sich die meisten Klassik-Veranstaltungen wie in den fünfziger Jahren, so Brembeck, daher er, ohne je populistisch zu werden, „einfallsreiche Vermittlungsformen“ für diese Kunstform fordert. Er schließt mit der Erkenntnis: „Die Gesellschaft spaltet sich zunehmend in die Mehrheit, die ohne Hochkultur auskommt, und eine Minderheit, die das Angebot in ihrer ganzen Breite nutzt. Das bringt die Abkehr vom Abonnement mit sich, das für viele Häuser bislang die wirtschaftliche Basis darstellte. Jüngere Menschen entscheiden sich kurzfristiger und spontaner, ihre Interessen sind breiter gestreut, und auch die Feuilletons verlieren ihre Bedeutung als Bewertungsquelle, sie werden durch Mundpropaganda ersetzt. So zeichnet sich ein neuer Umgang mit der Klassik ab. Die Häuser müssen ihre Zukunft erst noch finden.“ Vgl. BREMBECK, Reinhard J., „Musikliebhaber mit Hörgerät. Das Klassik-Publikum wird immer älter – und immer gebildeter.“, SZ 26-11-2005, S.13. Das von Brembeck aufgezeigte Szenario, in dem sich das System der klassischen Musik, gerade hinsichtlich von Publikumsdiskurs und –akzeptanz, aktuell befindet, ist ein wichtiger Vergleichspunkt für das System der Literatur, in dem sich

“Vorbei sind die Zeiten, als Klassik unumstritten als die entwickeltste und beste Musikform galt. Dieses Argument kümmert nur noch Kulturpessimisten. Musik wird zunehmend als rein persönliche Angelegenheit begriffen, die rein nach dem Lustprinzip ausgewählt und konsumiert wird. Nur wer sich in diesem Ranking erfolgreich positionieren kann, hat eine Chance auf Zukunft.“²⁹²

Die 'Kunstzeitung' hingegen konstatiert im Bereich der bildenden Kunst trotz diverser populärer und erfolgreicher Ausstellungen der letzten Zeit²⁹³, die jedoch ihrer Ansicht nicht überbewertet werden sollten, im traditionellen Rezeptionsverhalten eine generelle latente Krise:

"Denn den großen deutschen Museen bricht zunehmend ihre verlässlichste Zielgruppe weg – das sogenannte klassische Bildungsbürgertum. Erst jüngst beklagte der Essener Museumsdirektor Hubertus Gaßner wieder dessen 'Schwinden'. Gemeint hat er damit den Verlust einer durch Vorkenntnis mit Kunstsinn gewappneten Besucherschicht, für die der Museumsbesuch stets so unverzichtbar war wie ein Gang in die Buchhandlung oder eine Tageszeitung mit üppigem Kulturteil. Die Nachfahren dieser geistig und oft materiell gut betuchten Kunstfreunde geizen inzwischen mit dem Grundvertrauen gegenüber einer zwar notorisch unvollkommenen, aber doch irgendwie sakrosanten Institution. In ihren Augen legitimiert sich vielmehr auch ein Museum heute vor allem durch Unterhaltungswert und messbare Leistung. Über die Gründe dieses gesellschaftlichen Wandels lässt sich nur spekulieren – aber seine Folgen sind mit Händen zu greifen."²⁹⁴

ähnliche Verschiebungen und Transformationen in Publikumsstruktur und gesellschaftlichem Status finden lassen.

Zur Hörerstruktur innerhalb des Feldes der klassischen Musik, den hierin virulenten Verschiebungen kultureller Wertigkeiten und einem möglichen Legitimationsverlust der traditionellen ‚Hochkultur‘ vgl. die Arbeit von POLASCHEGG, Nina: „Populäre Klassik – Klassik populär. Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel“, Köln 2005. Die Dissertation der Musikwissenschaftlerin nimmt sich u.a. auch der populären Klassikbegriffe von Interpreten wie André Rieu, Helmut Lotti oder Nigel Kennedy an.

²⁹² Ebd. Der Sachverhalt, dass die medialen Verbreiter der klassischen Musik, die Plattenfirmen, heute zunehmend auf deren Vermittlung via Mode und TV, also Strukturen der schnelllebigen und trendbestimmten Unterhaltungsbranche setzen, lässt zu der Frage kommen, ob eine Kunstform dann in das Bewusstsein der Rezipienten gelangt und dort auch bleibt, wenn sie sich aktuellen medialen Verbreitungsmodi entweder annähert oder ob sie sich verweigert. Brembeck kommt hinsichtlich der klassischen Musik schließlich zu der Erkenntnis, dass die Strategie der „Angleichung“ nicht unbedingt erfolgreich sein muss: „vielleicht bezieht Klassik ihre Stärke daraus, dass sie nicht von Heute ist und noch nie im Einvernehmen mit dem Zeitgeist stand.“ Ebd. An anderer Stelle konstatiert Brembeck zudem völlig richtig, dass es keine wirkliche Krise der klassischen Musik gebe, da sie logischerweise aktuell von vielen Menschen gehört wird, sich auch immer noch auf dem CD-Markt – trotz dessen akuter Krise – verkauft und auch die Musikschulen nicht über Zulauf klagen können. Vielmehr, so Brembeck weiter, gebe es vor allem eine ernstzunehmende Krise der Finanzierung klassischer Musik in Deutschlands öffentlichen Institutionen. Vgl. BREMBECK, Reinhard J., „Vexierspiel der Zahlen. Zu wenig Leute gehen in Berlins Opern – doch alle sind optimistisch.“, SZ 18-12-2004, S.13. Für unser Thema ist hier vor allem interessant, wo und wie eine ehemalige Repräsentationskultur wie die klassische Musik, extrem durch ihren Werte-Status in der E-Kultur geprägt und dem alltäglichem Kulturverhalten der Bevölkerung nahezu enthoben, im Wandel des veränderten Rezeptionsverhaltens des Publikums ihren Platz findet.

²⁹³ Z.B. angesichts der Besucherwarteschlangen bezüglich der 'Museum-of-Modern-Art'-Ausstellung in der Berliner Neuen Nationalgalerie und der 'Goya – Prophet der Moderne'-Ausstellung in der Berliner Alten Nationalgalerie im Jahre 2005.

Diese Behauptung soll hier aufgegriffen und erweitert werden: sie gilt gegenwärtig für die meisten traditionellen Kulturformen, und erst recht für die traditionelle Buchliteratur.

Eine Analyse der gesellschaftlichen Transformation von Kulturformen und -begriffen muss sich bei der adäquaten Analyse ihrer Kulturobjekte nicht nur mit der Produzentenseite und den formal-inhaltlichen Gegebenheiten dieses Objektes beschäftigen, sondern auch mit dem Publikum der Vergangenheit und Gegenwart. Sie muss die Wechselwirkung zwischen Künstlerischer Arbeit und Publikumsrezeption als interaktives Netzwerk begreifen.

Die Rezeptionsgeschichte muss immer wieder in die Analyse des Kunstwerkes einfließen, gesellschaftliche Orte und Strukturen der Rezeption müssen immer als Parameter für die künstlerische Wirkung mitgedacht werden.

Eine grundlegende Struktur der Rezeption durch das Publikum und deren Art wird durch dessen altersmäßige Zusammensetzung geprägt.²⁹⁵ Sollte diesbezüglich auf Seiten des Publikums eine grundlegende demografische Veränderung auszumachen sein, muss dies vermerkt und interpretiert werden.

Am Beispiel der klassischen Musik lassen sich hier diverse Stränge ausmachen: so gibt es in Deutschland in diesem Bereich immer noch eine flächendeckende Nachwuchspflege, da klassische Musik hier immer noch eine traditionelle Repräsentationskultur ist, der gesellschaftlich viel Wert zuerkannt wird. Sie wird daher, und hier spielt der ökonomische Faktor hinein, derzeit noch relativ gut subventioniert. Zum anderen zeigen Untersuchungen zum Kulturverhalten, dass gerade Klassik als Alltagskultur bei jungen Leuten eine der unbeliebtesten Musikformen ist bzw. die meisten Menschen der Klassik als Musikform mittlerweile regelrecht uninteressiert gegenüberstehen.²⁹⁶ Klassische Musik als Kulturform ist nicht zuletzt vor allem als ein wichtiges, wenn nicht gar als das repräsentative Kernelement der bürgerlichen E-Kultur von Bedeutung. Zudem hat sie derzeit in Deutschland noch den Status der repräsentativen Staatskunst inne, wohingegen in den USA bereits die Pop- und Showkultur als repräsentativer und adäquater Ausdruck der Staatskultur angesehen wird.

²⁹⁴ NEMECZEK, Alfred: "Der harte Kern bröckelt. Wie große deutsche Museen mit dem Verschwinden des Bildungsbürgertums fertig werden.", KUNSTZEITUNG Nr.109 / September 2005, S.2.

²⁹⁵ Weitere Parameter zur ästhetischen Rezeption sind soziale Herkunft und Bildung.

²⁹⁶ Vgl. hierzu BREMBECK, Anmerkung 13 in diesem Kapitel. Sogar anlässlich der vielfältigen Feierlichkeiten zum 250. Geburtstag von Wolfgang Amadeus Mozart beklagte Dirk Hewig, Präsident der Deutschen Mozart-Gesellschaft, „dass sich junge Menschen kaum noch für klassische Musik interessierten. Nur noch drei Prozent der Jugendlichen könnten sich für die Oper begeistern. ‚Das sollte uns nachdenklich machen‘, sagte Hewig. Auch Musikwissenschaftler und Mozart-Experte Ulrich Konrad stellte fest: Trotz des Medienrummels um Mozart könne man nicht verkennen, ‚dass ein Großteil der Menschheit seiner Musik gleichgültig gegenüber steht.“ Quelle: SZYMANSKI, Mike, „Ouvertüre in der Mozartstadt. Mit einem glanzvollen Festakt startet Augsburg ins Fest-Jahr“, SZ 28-1-2006, S.48.

Angesichts der massiven Verschiebungen, Veränderungen und Transformationen im Bild von einer repräsentativen Kultur der Gesellschaft, die seit geraumer Zeit auch in Europa stattfinden, lässt sich, anknüpfend an die Prognose des SZ-Feuilletons, die provozierende, aber nicht unberechtigte Frage stellen, ob das Bildungsbürgertum nicht etwa erst in knapp zwei Jahrzehnten, sondern nicht schon heute tot bzw. scheintot sei und die Pop- und Unterhaltungskultur die repräsentative Staatskunst von heute ist.²⁹⁷

Die Überalterung der Gesellschaft ist ein Problem, das in jüngster Vergangenheit noch marginalisiert und erst aktuell für populärwissenschaftliche Analysen entdeckt wurde²⁹⁸, dabei ist es unausweichlich und lässt sich im Rahmen der Sozialstatistik exakt berechnen. Für die Fragestellungen dieser Arbeit interessiert von allen prognostizierten Problemen jedoch nur mehr die daraus abzuleitende Frage, welche mögliche Auswirkungen diese Entwicklung auf die kulturelle Produktion und Rezeption von Kultur hat.²⁹⁹ Die zahlenmäßig große Generation aus den geburtenstarken Jahrgängen der wirtschaftlich prosperierenden 60er Jahre ist in der überwiegenden Mehrzahl von der Pop- und Unterhaltungskultur sozialisiert worden. Diese Tatsache wirkt sich bedeutend auf die Repräsentation von kulturellen Werten in den Kulturspielorten aus, und es ist heute davon auszugehen, dass diese Dominanz der U-Kultur in allen gesellschaftlichen Bereichen, gerade denen der staatlichen Repräsentation, in ihrer Intensität wie auch Selbstverständlichkeit noch zunehmen wird. Aus dieser demografischen Prognose lässt sich die These formulieren: je älter die Gesellschaft der durch Pop- und U-Kultur sozialisierten Generation, desto eher wird Pop zu einer repräsentativen Kultur mit einem geradezu klassischen Kanon werden.

²⁹⁷ Mit dieser provozierenden Aussage eröffnete die SZ ein äußerst aufschlussreiches Gespräch des klassisch-zeitgenössischen Komponisten Wolfgang Rihm mit dem Ex-Innenminister Gerhart Baum, in dem es um die inhaltlichen und ökonomischen Umschichtungen innerhalb der Kultur und um Pop- und Unterhaltungskultur als „populistische Staatskunst“ (Rihm) ging. Vgl. „Im Reich der Quote“, Interview geführt von Wolfgang SCHREIBER und Petra GOLDMANN, in: SZ 26-3-04, S. 15.

²⁹⁸ Hier vor allem durch den Bestseller von SCHIRRMACHER, Frank: „Das Methusalem-Komplott“, München 2004.

²⁹⁹ Eine drastische Prognose hinsichtlich der derzeit immer noch überfließenden Buchveröffentlichungspolitik trifft Gustav Seibt, der ehemalige Leiter der FAZ-Literaturredaktion als Vertreter des klassischen bürgerlichen Feuilletons, in der SZ folgendermaßen: „Die Antiquariate werden überquellen – mit den Büchern unserer intellektuellen Moden, pseudotheoretischem Kram, von dem keiner mehr wissen will.“ („Auf Wiedersehen Schönheit. In der demographischen Zeitenwende: Die gealterte Gesellschaft.“ SZ 10/11-8-02, S.13) Derartige Prognosen wurden selbstredend auch auf die Buchproduktion früherer Zeiten getroffen, finden aber angesichts der demographischen Situation zu ungeahnter pointierter Schärfe zurück, die sie von jeglicher larmoyanter Kulturkritik entbindet. Zur allgemeinen demographischen Entwicklung siehe BIRG, Herwig: Die demographische Zeitenwende, München 2001, und MIEGEL, Meinhard: Die deformierte Gesellschaft, Berlin 2002.

Dem kommt ergänzend hinzu, dass Popkultur heute, anders als vor ca. 50 Jahren, nicht nur überall verfügbar, sondern geradezu omnipräsent ist, während ehemals repräsentative Kulturformen wie die klassische Musik oder auch bestimmte Bereiche der Literatur teilweise ein Nischendasein führen, das zunehmend gesucht werden muss und das durch Diskurse und eine bedingte mediale Präsenz regelrecht gepflegt werden muss, um einen berechtigten Platz im Kultursystem zu beanspruchen oder überhaupt Aufmerksamkeit bei einem größeren Publikum zu erlangen. Nicht selten sind die traditionellen Repräsentationskulturen daher auch subventionierte Hochkulturen, die sich auf dem kommerziellen Markt der Kultur, der immer mehr zur offiziellen Repräsentationsbühne für Kultur wird, zwar nicht mit intellektuellen Profilierungen plagen, sich einem Massenpublikum gegenüber aber zunehmend Aufmerksamkeit und Respekt verschaffen müssen, wohingegen sich die Popkultur in den meisten gesellschaftlichen Bereichen der westlichen Industrie- und Dienstleistungskulturen überhaupt nicht mehr durchsetzen muss.³⁰⁰ Die ehemals hegemonialen Repräsentationskulturen kommen also während einer demographischen Wandlung in der Gesellschaft nicht automatisch in den Status einer autoritären Klassikerkultur, sondern vielmehr durchaus in eine Legitimationskrise, durch die sie entweder gestärkt oder geschwächt wieder herausgehen können. Daher ist es kompletter Unsinn, vom Tod oder Ende einer bestimmten Kulturform zu reden, da diese vielmehr jeweils zyklische bzw. antizyklische Wandlungen durchgeht, um sich in durch eine Transformation auf anderen Repräsentationsplateaus wieder neu zu erfinden.

Kompaktthesen:

Das Publikum und der in ihm virulente ästhetische Diskurs, der sich keineswegs in den Strukturen und nach den Werturteilen des professionalisierten Systems der Kritik und Interpretation bewegen muss, sondern in den Formen der Rezeption erheblich davon differieren kann, ist mittlerweile selbst ein wesentlicher Teil des kulturellen Systems geworden, das die Ästhetik der zeitgenössischen Kunst wie auch der Literatur prägt.

Der Kernpunkt des Publikumsdiskurses ist die aktuell sowie historisch nachvollziehbare gesellschaftliche Sichtbarkeit der Publikumsrezeption.

³⁰⁰ Ausnahmen bilden in den westlichen Industrie- und Dienstleistungsgesellschaften nach wie vor mikrosoziale Bereiche, in denen einem streng traditionalistischen Weltbild gefolgt wird, das die Popkultur als dessen Bedrohung ansieht. In einer Familie beispielsweise, in der nach streng religiösen Regeln erzogen wird, erhält das im makrosozialen Bereich längst durchgesetzte Paradigma der Popkultur möglicherweise ein erhebliches Konflikt- und Subversionspotenzial.

Der Publikumsdiskurs markiert den werkexternen Diskurs, also das gesellschaftliche Bild, die Reflexionen und die Diskussionskultur, die sich an Arbeit und Person des Autors anschließen.

Die interstrukturelle Beziehung von Kunst und Publikum ist bedeutsam, ja zentral für den ästhetischen Diskurs. Mit der Produktions- und Darstellungsästhetik bildet der Publikumsdiskurs ein Dreieck, in dessen spannungsreichen Zusammenschluss dieser Kontexte sich Kunst und Kultur nach am besten untersuchen lässt. Der Diskurs über Literatur geht demnach weit über die literarische Arbeit und deren Inhalt hinaus.

7. Populäre Formen der Literaturvermittlung

7.A. Buchbezogene populäre Formen der Literaturvermittlung an den Beispielen TV und Schuldidaktik

Literatur, wie Kunst allgemein, braucht Vermittlung. Kunst, gerade auch in ihren komplexen Formen, vermittelt sich nicht von selbst. Was aber ist Vermittlung? Es bedeutet das Näherbringen von ästhetischen Formen- und Sachverhalten, und dies heißt nicht notwendigerweise nur ein mehr oder weniger didaktisches Erklären, sondern in gewisser Hinsicht vielmehr auch ein Übersetzen, ein Übersetzen nämlich in beispielsweise andere Sprachen, Situationen, Zeiten und Lebenskontexte. Vermittlung ist Übersetzung des Ästhetischen.

Bezüglich der Literatur reicht es nicht, und heutzutage schon einmal gar nicht, nur Texte über Literatur zu schreiben, sie also auf traditionell diskursiv-schriftliche Art zu interpretieren. Bei einer Vermittlung geht es, auch strukturell, um viel mehr: Film, TV-Portraits und Gesprächsrunden, Literatur-Komprimierungen, Hörspiele, Hörbücher, Computerspiele – all das sind zumindest Versuche, Literatur zu vermitteln und somit letztlich auch zu transformieren.

Leider wird der Impetus der Vermittlung zu oft im kulturkritischen Sinne generell als Simplifizierung und Banalisierung der Sachverhalte abgetan und diskreditiert. Wir werden sehen, dass einige Formen der gegenwärtigen Vermittlung von Literatur durchaus bewusst populäre Maßnahmen ergreifen und populäre Kanäle benutzen, die durchaus zur Kritik Anlass geben können. An den Diskussionen um diese Formen lassen sich jedoch weitere Transformation von ästhetischen Formen und Werten erkennen und ausmachen.

Aus den vorlaufenden Untersuchungen zum Zustand von Literatur und dem Buch als gegenwärtiges Kulturmedium lässt sich eine Grundthese für diese Arbeit ableiten:

Das Buch ist in der Mediengesellschaft des beginnenden 21. Jahrhunderts kein kulturelles und ästhetisches Leitmedium mehr.

Die Literatur, die sich traditionellerweise des Mediums ‚Buch‘ zu seiner Vermittlung bediente, bedarf daher in Zukunft auch über ihre formelle

Materialisierung hinaus mehr denn je des Hinweises. Sie benötigt mehr denn je die Vermittlung, ja letztlich die Transformation ihrer Inhalte in andere mediale Formen und Formate, sollen diese in einer Mediengesellschaft überhaupt noch auf breiterer Publikumsebene wahrgenommen werden.

„Das Buch ist träge, es wirkt auf den, der es aufschlägt, aber es schlägt sich nicht selber auf“³⁰¹,

erkannte schon Sartre. Zum einen typisierte er damit die Kulturtechnik ‚Buch‘ generell äußerst treffend, zum anderen bezog er sich auf die literarische Kultur in der beginnenden Mediengesellschaft des Nachkriegseuropa, die zunehmend von den ökonomischen und infolgedessen auch von den medialen Formen der Massenkultur der USA geprägt wurden. Sartre plädierte als ein von der künstlerischen Bohémé geschulter Autor dafür, den Dünkel der bürgerlich-elitären Kulturdistinktion aufzugeben. Es ging ihm darum, das Spezielle der Literatur zwar nicht einer möglichen Vulgarisierung einer Kultur preiszugeben, aber doch explizit die Notwendigkeit einer literarischer Vermittlung, auch und gerade durch die Massenmedien, anzuerkennen. Sartre schrieb zu seiner Zeit dazu:

„Es sollte nicht auf ein ‚Vulgarisieren‘ hinauslaufen: dann wären wir die Tröpfe der Literatur, und statt ihr die Klippe der Propaganda zu ersparen, würden wir todsicher auf sie zutreiben. Also auf zu neuen Mitteln: sie sind schon da; die Amerikaner haben sie bereits ‚mass media‘ genannt. Die wahren Quellen, über die wir verfügen, um das mögliche Publikum zu erobern, sind: Zeitung, Rundfunk, Kino. Natürlich müssten wir unsere Skrupel zum Schweigen bringen: sicherlich ist das Buch die vornehmste, die klassischste Form; sicherlich wird man immer wieder darauf zurückkommen müssen, aber es gibt eine literarische Kunst des Rundfunks und des Films, des Leitartikels und der Reportage. Man braucht nicht vulgär zu werden: das Kino spricht, seinem Wesen nach, die Massen an; es spricht zu ihnen von den Massen und von deren Schicksal; das Radio überrascht die Leute bei Tisch oder in ihren Betten, wenn sie sich am wenigsten wehren können, in der nahezu organischen Hingabe an die Einsamkeit, es profitiert heute davon, um sie zu foppen, aber im gleichen Augenblick könnte man auch am besten an ihre Aufrichtigkeit appellieren: sie spielen noch nicht oder nicht mehr sich selbst. Wir sind erst mit einem Bein darin: wir müssen lernen, in Bildern zu sprechen, die Gedanken unserer Bücher in diese neuen Sprachen zu übertragen.“³⁰²

Sartres Denken reflektiert hier den bereits stattgefundenen Einbruch der Massenmedien und der Massenkultur in das traditionelle ästhetische System der Nachkriegszeit und der Position des modernen Intellektuellen wieder.

³⁰¹ SARTRE, Was ist Literatur?, a.a.O., S.157/58

³⁰² ebda.

Die Angst vor der Vulgarisierung der Inhalte prägte die ästhetischen und intellektuellen Debatten und Auseinandersetzung von der Nachkriegszeit bis ins Ausgehende 20. Jahrhundert, ja darüber hinaus. In seinen Anmerkungen zum Kunstverkaufsatz zitiert Walter Benjamin etwa Aldous Huxley als Beispiel für einen Vertreter einer auratischen Ästhetik und infolgedessen einer zwar aufgeklärten, aber letztlich unfortschrittlichen Haltung, die weiterhin auf dem Autonomiebegriffes des Kunstwerkes und der Grundannahme, sie als etwas Genuines inmitten der kommerziellen Nivellierungstendenzen der Zeit zu betrachten, insistiere.

Huxley, der von seiner wertenden Grundauffassung her Literatur und Kunst zwar nicht explizit einem elitärem Bewusstsein unterwirft, beklagt laut Benjamins Kritik gleichwohl die Vulgarisierung in allen Künsten, zu welcher der technische Fortschritt geführt habe.³⁰³

Die quantitative Zunahme der ästhetischen Produktion als Zeichen eines allgemeinen qualitativen ästhetischen Verfalls zu interpretieren, ist indes ein Allgemeinplatz im okzidentalen Kulturkonservatismus.

Anders verhält es sich mit gegenwärtig zunehmend zu beobachtenden Versuchen, Kultur, und hier im speziellen Literatur, mittels populärer Formate in der Öffentlichkeit zu vermitteln, vor allem durch Vermittlungsversuche, die in früheren Zeiten, als sich das klassische System der Literatur noch nicht einer steigenden Marginalisierung innerhalb der Systeme von Bild-, U- und Digitalkultur ausgesetzt sah, im kulturkonservativen Sinne als vulgär oder doch zumindest als unangemessen verurteilt worden waren.

Besonders interessant ist diesbezüglich die Vermischung des Massenmediums Fernsehen mit dem System der Literatur. Grundsätzlich lässt sich hier zunächst die These aufstellen, dass sich Bücher heute zu einem sehr großen Teil über das Fernsehen verkaufen.³⁰⁴

³⁰³ Vgl. BENJAMIN, Das Kunstwerk, a.a.O., S.181 Huxley wird von Benjamin wie folgt zitiert: „Es ergibt sich also, dass in allen Künsten, sowohl absolut wie verhältnismäßig gesprochen, die Produktion von Abhub größer ist, als sie es früher war; und so muss es bleiben, solange die Leute fortfahren, so wie derzeit einen unverhältnismäßig großen Konsum an Lese-, Bild- und Hörstoff zu üben.“, was Benjamin prompt mit „Diese Betrachtungsweise ist offenkundig nicht fortschrittlich“ kritisiert.

³⁰⁴ Besonders interessant ist dieser Zusammenhang, wenn man bedenkt, dass das TV von kulturkritischer Seite her jahrzehntelang nicht als Vermittler, sondern geradezu als feindlicher Konkurrent zum System der Literatur interpretiert wurde. Dieser Zusammenhang wirkt auch heute noch nach, beispielsweise bei literarischen Produzenten selbst. Sehr aufschlussreich für den Zusammenhang TV und Literatur ist diesbezüglich ein Interview, das die Autorin Judith Hermann 2003 mit der Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung führte. Hermann, deren erstes Buch ‚Sommerhaus, später‘ sich maßgeblich über das Lob von Marcel Reich-Ranicki in ‚Das literarischen Quartett‘ verkauft hatte, fand Literatur und TV unvereinbar. Hier ein Auszug aus dem Interview:

„FASZ: ‚Sie sind fast nie im Fernsehen aufgetreten. Warum?‘

Eine Vorreiterrolle kam hierbei der von Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki geleiteten literarischen Talkshow ‚Das literarische Quartett‘³⁰⁵ zu, die gegenwärtige populärste Literaturfernsehsendung in Deutschland gestaltet jedoch derzeit immer noch die Journalistin und Autorin Elke Heidenreich. Heidenreich debütierte im Sommer 2003 im ZDF mit ihrer Literatursendung ‚Lesen!‘, in der sie Bücherneuerscheinungen vorstellte und empfahl. Ihre erste Sendung sahen bereits 2,45 Mio. Zuschauer. Bald schon war sie erfolgreicher als das ‚Literarische Quartett‘, dessen Zuschauerschnitt bei 0,7 Mio. lag. Die ‚Süddeutsche Zeitung‘ konstatierte nüchtern, aber nicht ohne Respekt:

„Mit nur zweimal dreißig ZDF-Minuten hat sie mehr als vier Millionen Zuschauer erreicht und sechs Buchtitel auf die ersten Plätze der Bestsellerlisten katapultiert. Jetzt ist sie Deutschlands Literaturpapst. Und Frank Schirrmacher schreibt in der FAZ: ‚Kein Buch, das in Deutschland wirklichen Erfolg haben will, kommt in Zukunft an den Empfehlungen einer Frau vorbei: Elke Heidenreich. ... Der Literaturagent Matthias Landwehr sagt: ‚Wahrscheinlich bestimmt Elke Heidenreich ab ihrer vierten Sendung die ersten zwanzig Plätze der deutschen Belletristik.‘ ... Mit ihr und den Feuilletonkritikern sei das jetzt mal für eine Weile wie zwischen Aldi und den Feinkostläden. ‚Die ärgern sich auch, dass die Leute schließlich sogar ihren Champagner bei Aldi holen.‘ Der Sprecher eines Verlages geht noch ein bisschen weiter: ‚Das Feuilleton ist nicht mehr relevant‘, sagt er. ‚Und das bekommt es mit dieser Sendung vorgeführt. Die Leute haben die Nase voll von Feuilletons, die für die Kollegen geschrieben werden und denken, wenn mich schon die Rezension langweilt, oder ich sie gar nicht verstehe, wie wird dann erst das Buch sein.“³⁰⁶

Bald darauf gab es in Deutschland bereits eine neue, diesmal von dem Kabarettisten und Sänger Jürgen von der Lippe moderierten Buchshow: ‚Was liest Du?‘, in der Protagonisten des aktuellen deutschen Comedy-TV wie Hugo Egon Balder oder Barbara Schöneberger ihre Lieblingsbücher empfahlen. Alle kulturkonservativen Kritiker, welche die Vulgarität des TV, vor allem angesichts der Prozesse im Privatfernsehen, kritisierten und das System Literatur in solchen medialen Rezeptionskreisen am allerwenigsten erwartet hatten,

Hermann: *‚Weil ich das unvereinbar finde: Literatur und Fernsehen. Ich besitze auch keinen Fernseher. Ich bin aber auch in einer privilegierten Situation - ich habe genug Aufmerksamkeit für dieses zweite Buch.‘*

FASZ: *‚Aber das Literarische Quartett hat doch sehr viel für "Sommerhaus, später" getan.‘*

Hermann: *‚Ja, ich will den literarischen Fernsehsendungen ihren markttechnischen Wert gar nicht absprechen, ohne diese Sendung hätte das Buch nie den Erfolg gehabt, man kann das ganz direkt nachweisen.‘*

Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 19-1-2003. Mehr zu auratischen und elitären Abschottungen zu den Massenmedien und zum Wandel in intellektuellen Rollenbildern im nächsten Kapitel.

³⁰⁵ Am 25.3.1988 wurde die erste Folge von ‚Das literarische Quartett‘ im ZDF ausgestrahlt. Die letzte Sendung lief am 14.12.2001. Zur Dokumentation vgl. http://www.literaturkritik.de/reich-ranicki/index.php?content=http://www.literaturkritik.de/reich-ranicki/content_themen_litQuartett.html

³⁰⁶ Alle Zitate aus Evelyn Rolls Heidenreich-Portrait ‚Majestät müssen gar nichts‘, SZ 5/6-7-2003, S.3.

wurden enttäuscht: hier wurde Literatur durchaus gepflegt und auf spielerische Weise ernst genommen.

Was Reich-Ranicki, Ulrich Wickert, Elke Heidenreich und andere Moderatoren mit ihren TV-Literatursendungen bei den Erwachsenen probierten, nämlich Lust auf das Lesen zu machen, versuchte der deutsche ‚Kinderkanal‘ ab Herbst 2006 auch bei den jungen Zuschauern: in der Quiz-Sendung ‚Eure Welt der Bücher‘ betätigte sich der Komiker Dirk Bach als Vorleser.³⁰⁷

„Das Fernsehen kann aufmerksam machen auf ein Buch. Das ist schon mal was. Aber vor allem kann es in Gesprächs-Sendungen wie dem LiteraturClub darauf aufmerksam machen, was es heißt, ein Buch zu lesen.“³⁰⁸,

so Hardy Ruoss, der von 1997 bis 2006 die Sendung ‚Literaturclub‘ im Schweizer Fernsehen moderierte.

Auch wenn man über diverse Exzesse der performativen Meinungsführer der populären Literaturvermittlung hinsichtlich gewisser fachlicher Aussagen streiten will und auch durchaus sollte³⁰⁹, ist in einem wertneutralem Sinne vor allem festzuhalten, dass die charismatischen Profilierungen dem System Literatur und den darüber hinaus gehenden Debatten vor allem zunächst einmal mediale Präsenz und Auftrieb verleihen und die Literatur durch die TV-Präsenz einen selbstverständlichen Platz inmitten des medialen Kultursystems bekam.

Als weiteres prägnantes Beispiel dafür suchte das ZDF im Sommer 2004 mit der gleichnamigen Aktion ‚Unsere Besten‘, das heißt die 50 beliebtesten Lieblingsbücher der deutschen Bevölkerung, um im Oktober kurz vor der Frankfurter Buchmesse in einer von Talkmaster Johannes B. Kerner moderierten großen Abendshow die Sieger zu küren. Bereits im Herbst 2003 hatten sich 140.000 Briten an der von der BBC ausgerufenen Sendung ‚The Big Read‘ beteiligt, um Tolkiens ‚Herr der Ringe‘ auf Platz Eins zu wählen. Derartige TV-Rankings bezüglich des Systems der Literatur zeigen zum einen, dass die Konvergenz zwischen den Medien stimmig ist, dass also das Interesse an

³⁰⁷ Die Sendung (Sendezeit: Samstag 19:25 Uhr) war Teil der Kampagne ‚Lies uns vor!‘ von *ARD* und *Kinderkanal*.

³⁰⁸ Interview mit Hardy Ruoss in „Bücherpick. News aus der Bücherwelt“, viermalige Jahresbeilage der *NZZ*, Zürich 2006, S.5. Ruoss war neben seiner TV-Moderatorentätigkeit auch als Literaturkritiker tätig und agierte fünfmal in der Jury des Klagenfurter Bachmann-Wettbewerbs.

³⁰⁹ Die Person von Marcel Reich-Ranicki war seit jeher Aufhänger für Fragen nach der Kompetenz einer Literaturvermittlung, die letztlich nur durch individuelle Geschmackskriterien vorgenommen wird, welcher dabei überaus tragikomische Fehler unterlaufen. Als Beispiel sei die Aussage von Reich-Ranicki zitiert, „Der Humor ist den amerikanischen Schriftstellern ziemlich fremd“, die auch von streng wissenschaftlicher Seite nicht mehr als charismatische Schrulligkeit eines Literaturvermittlers, sondern einfach als bewusste Unsachgemässheit bezeichnet werden muss. Der akademische Laie sagt hingegen ‚Unsinn‘ dazu. Zitat aus REICH-RANICKI in *DER SPIEGEL* 9 / 1995 / Über den Humor in der Literatur.

Literatur ohne Probleme durch das TV geweckt werden kann, genauso wie die Vermittlung darüber geschehen kann, wobei vorauszusetzen ist, dass dabei vor allem Literaturrezipienten angesprochen werden, die zur klassischen Buchliteratur per se ein offenes und affirmatives Verhältnis haben. Die Formate und Inhalte der Literatur können also scheinbar problemlos im Rahmen des zeitgenössischen TV-Systems präsentiert und vermittelt werden, und Akzeptanz und Interesse finden sich offensichtlich ein.³¹⁰

Zum anderen wird durch derartige Aktionen deutlich, dass die Literatur diese Art von Medienkonvergenz in gewisser Weise auch benötigt, um als respektable und ernstzunehmende zeitgemäße Kulturform bei einem Massenpublikum überhaupt wahrgenommen zu werden und sich durch ein Massenmedium überhaupt in den Fokus eines öffentlichen Interesses zu stellen, und dies vor allem außerhalb der Schlaglichter des kommerziellen Marktes und der populären Bestsellerlisten, nämlich hier mit der klassischen Substanz und dem Potenzial, welcher dem System der Literatur zu eigen ist, das für die große Masse der Kulturrezipienten zwar in amorpher Weise präsent, in der Regel jedoch für sie verborgen und unsichtbar bleibt. Und auch hier, bei den erreichten Rankings, ist schnell festzustellen, dass das System der Literatur naturgemäß und in der Tat nur durch die populärsten literarischen Arbeiten repräsentiert wird, den literarischen Arbeiten also, die sich im kollektiven Gedächtnis des Publikums befinden, und nicht etwa literarische Arbeiten, die – keineswegs abwertend, sondern vielmehr kategorisierend gemeint – als ‚Kritikerlieblinge‘ bezeichnet werden können.

Begleitend zu derartigen TV-Vermittlungsformen von Literatur kamen in Deutschland noch aktuelle Billig-Bucheditionen aus Klassikern der Weltliteratur hinzu, die ab dem Jahr 2004 sowohl durch die ‚Süddeutsche Zeitung‘ als auch durch die ‚Bild-Zeitung‘ herausgegeben wurden und die sich über alle Erwartungen hinaus gut verkauften.³¹¹ Im Jahr 2005 bereitete auch die

³¹⁰ Ein diesbezüglich interessantes Feld, nämlich wie Literatur als ästhetisches, soziales und ökonomisches System aktuell durch populäre Formate vermittelt wird, ist auch die Darstellung von Literatur und ihrem System in zeitgenössischen fiktionalen Film- und TV-Formaten. In ‚Tatort‘, der bekanntesten und nach wie vor beliebtesten TV-Kriminalreihe des deutschen Fernsehens, stand in der Folge ‚Racheengel‘ (Ausstrahlung am 28-5-2007) der Literaturbetrieb und bestimmte populäre Formen der Bestsellerliteratur im Mittelpunkt. „Der Verleger, die Autorin, der Leser, das Urheberrecht und die Leipziger Buchmesse spielen gewichtige Rollen. Inspiriert scheint die Geschichte vom Phänomen ‚Harry Potter‘, oder vom ‚Herrn der Ringe‘.“ Vgl. MARZ, Eva: „Fahrlässiger Flirt. Der ‚Tatort‘ erkundet die Welt erfolgreicher Bücher“, SZ 26-5-2007.

³¹¹ Die von der Feuilletonredaktion der SZ unter der Federführung von Literaturchef Thomas Steinfeld betreute ‚Süddeutsche Bibliothek‘, die ab Mitte März 2004 erscheinende Literatur-Edition der SZ, wurde in kürzester Zeit zu einem der erfolgreichsten Buch-Editions-Projekte im deutschen Sprachraum der letzten Jahre. Es wurden 11,3 Millionen Bücher verkauft und die ursprünglich 50 Bände umfassende Edition, die ausnahmslos Literatur des 20. Jahrhunderts enthielt, konnte um weitere 50 Titel aufgestockt werden. Weitere erfolgreiche Projekte schlossen sich für die SZ an: der ‚Klavier-Kaiser‘, eine vom Musikkritiker Joachim Kaiser zusammengestellte

Zeitschrift ‚Brigitte‘, deren Leserschaft in der Medienbranche traditionell als kauflustig und sehr offen für literarische Tipps und Empfehlungen gilt, eine Buchedition vor, welche von der mittlerweile zu einer literaturkritischen Institution gewordenen Elke Heidenreich, die seit mehr als 20 Jahren für diese Frauenzeitschrift schreibt, betreut und herausgegeben wird. Das führende deutsche Nachrichtenmagazin DER SPIEGEL schließlich lancierte 2006 seine eigene Edition, die aus 20 Bänden Belletristik und 20 Bänden Sachbuch bestand, auf der Basis von vier Jahrzehnten SPIEGEL-Bestsellerliste. Anhand dieser Editionen zeigt sich deutlich, dass durch die massive Unterstützung und Präsenz einer etablierten Medienmarke Literatur in ihrer Verbreitung nur gewinnen kann.

Sehr aufschlussreich zu beobachten sind gegenwärtige Versuche, jugendliche Rezipienten mittels populärer bzw. mitunter durchaus populistischer Maßnahmen für die Literatur zu gewinnen. Eine didaktische Vermittlungsmaßnahme für das Lesen generell, die bereits im frühesten Kindesalter ansetzt, wurde Anfang 2007 in Hamburg initiiert: bei der U6, der kinderärztlichen Untersuchung im 10. bis 12. Lebensmonat, überreichte der jeweilige Kinderarzt den Eltern eine beige Baumwolltasche. Darin befanden sich je zwei Bilderbücher, eine Broschüre mit pädagogischen Hinweisen, Tipps für Literaturveranstaltungen für Kleinkinder, Leseempfehlungen der Zeitschrift ‚Eltern‘ und ein aufmunternder Brief des Bundespräsidenten, die Kinder zum Lesen anzuhalten. BRIEGLEB schrieb in der SZ:

„Die Verbindung von Bildungspolitik und ärztlicher Autorität wurde erstmals in Birmingham erprobt. Wendy Cooling gründete 1992 in dem einstigen Industriestandort mit seiner Vielvölkerpopulation die Initiative ‚Bookstart‘ mit dem Ziel, gerade Kindern von sozial benachteiligten und nicht muttersprachlichen Familien die Chance zu geben, mit Freude lesen zu lernen. Über soziale Knotenpunkte verteilte sie Kinderbücher an die Eltern und organisierte weiterführende Angebote. 1999 fand sie die Supermarktkette ‚Sainsbury’s‘ als Sponsor, und 2005 unterstützte schließlich auch die Regierung das Projekt mit 27 Millionen Pfund. Drei Geschenkpakete für unterschiedliche Alterstufen sowie diverse Zusatzangebote bietet ‚Bookstart‘ heute jeder britischen Familie mit Neugeborenen an. Die Hamburger

Edition mit bedeutenden Aufnahmen der Klavier-Musik, die SZ-Cinemathek, und eine ebenfalls sehr erfolgreiche DVD-Edition mit 100 historischen Filmen der Kinogeschichte, die SZ-Diskotheek, in der via Audio-CD und Textbuch den letzten 50 Jahren der Popgeschichte nachgegangen wurde. Da diese Projekte allesamt großen Erfolg beim Publikum verbuchen konnten, startete die SZ die ‚Junge Bibliothek‘ mit 50 Kinder- und Jugendbüchern, die SZ-Kriminalbibliothek und schließlich, als derzeit letzten Editionsprodukt, die zehnteilige Hörbuchserie ‚SZ-Bibliothek der Erzähler‘. Interessant ist hierbei die auch bei der SZ stattfindende kategorische Trennung der Kriminalliteratur von der ‚hohen‘ oder ‚seriösen‘ Literatur, welche die traditionelle Trennung literarischer Genres fortschreibt und bestätigt. In retrospektiver Hinsicht, nämlich auf die Literatur des 20. Jahrhunderts, mag dies durchaus vertretbar sein, fraglich ist, ob diese Trennung von Genres und Ästhetiken zukünftig ebenfalls aufrecht zu erhalten ist.

Initiative lehnt sich eng an dieses Modell an, begann allerdings dort, wo Cooling in den Neunzigern stand: Im lokalen Rahmen mit einem überregionalen Sponsor.³¹²

In diesem Falle war dies das Hamburger Verlagshaus ‚Gruner + Jahr‘, das in der Geschenktüte für seine Zeitschrift ‚Eltern‘ werben darf.

„Abgesehen von solchen Zweitinteressen“, schließt BRIEGLEB, „scheint die Initiative ein vernünftiges Ziel zu verfolgen. Da mit Eintritt in schulpflichtige Alter - wenn viele Kinder das erste Mal ein Buch in die Hand bekommen - die Entwicklung des Sprachzentrums überwiegend abgeschlossen ist, müssen die Bemühungen um einen vernünftigen Spracherwerb früher beginnen. ‚20 bis 30 Prozent der Kinder und Jugendlichen leiden heute an Spracherwerbsstörungen‘, sagt Hans-Ulrich Neumann, Hamburger Vertreter des Bundesverbandes der Kinder- und Jugendärzte: ‚Deswegen fängt der Kampf gegen Pisa ganz unten an.‘ Eine wissenschaftliche Begleituntersuchung soll zeigen, ob die Hoffnung, aus Fernsehkindern Leseratten zu machen, erfolgreich ist.“³¹³

Ein derartiges Konzept zur didaktischen Vermittlung des Faktors ‚Lesen‘ erscheint in Zeiten, in denen das Lesen sich bei Kindern inmitten anderer kulturmedialer Techniken behaupten muss, wahrscheinlich den meisten Menschen als plausibel, vernünftig oder zumindest akzeptabel, zumindest wenn Lesen nach wie vor wissenschaftlich wie gesellschaftlich als eine Schlüsselfunktion anerkannt ist. Kinder- und Jugendliteratur sind eigenständige literarische Genres, die der Initiation zum Lesen generell dienen sollen und die daher immer expliziter gefördert werden.³¹⁴ Dementsprechend lassen sich hier zunehmend populäre Formen der Vermittlung beobachten, die teilweise den Charakter des Event-haften, also der spektakulären Vermittlung haben³¹⁵, was angesichts der Wichtigkeit der Vermittlung von Lesen als gesellschaftlicher

³¹² BRIEGLEB, Till: „Lesen vom Arzt verschrieben. Die Initiative ‚Buchstart‘ wurde in Hamburg vorgestellt“, SZ 20-1-2007, S.17.

³¹³ ebda

³¹⁴ Derartige Ambitionen werden in Deutschland vor allem von der Stiftung Lesen gefördert. Vgl. hierzu www.stiftunglesen.de

³¹⁵ Nur zwei Beispiel aus dem Jahr 2007: In Köln veranstalteten diverse öffentliche Stiftungsträger und Initiativen vom 22.4. bis zum 13.5. ‚Belgische Kinder- und Jugendbuchwochen‘ unter dem – übrigens wenig gegenderten – Titel ‚Manneken Lies‘. Auf dem Titel der aufwändig produzierten Faltblattbroschüre steht das Brüsseler Mannekin Pis auf einem Bücherstapel und verrichtet sein Geschäft ungeniert über den Bildrand hinaus. Bleibt eine derartige Vermittlung durchaus diskutabel, überzeugt jedoch letztlich das ambitionierte, reichhaltige und gut kuratierte Programm. Des Weiteren wurde am 23.4. der von der Weltkulturorganisation UNESCO initiierte ‚Welttag des Buches‘ gefeiert, der in Deutschland vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels, in dem sowohl Verlage als auch der Buchhandel vereint sind, und der Stiftung Lesen organisiert wurde. Den Kindern wurden unter dem Titel ‚Ich schenk dir eine Geschichte‘ Gutscheine für ein Buch angeboten, die sie in ca. 4000 Buchhandlungen einlösen konnten. Zudem lasen Prominente an öffentlichen Orten wie z.B. Straßenbahnen (wie in Hannover), oder es gab ‚Wettlesen‘ (wie in Düsseldorf). Das Buch, in dem es um Geschichten aus aller Welt geht, lag in einer Auflage von 850 000 Exemplaren vor, begleitendes Material sollte die Schüler zusätzlich zum Lesen anregen. Für die Gutschein-Aktion hatten sich nach Angaben der Organisatoren aus den 5. Klassen über 330 000 Schüler – ca. 40 % - bundesweit angemeldet. Vgl. www.welttag-des-buches.de

Technik und individueller Entwicklung letztlich angemessen erscheint. Hier herrscht also, auch wenn man sich über die Mittel für den Weg mitunter uneinig ist, ein genereller Konsens bezüglich populärer Formen der Literaturvermittlung.

Bei der Vermittlung von Literatur als ästhetischer Kunstform jedoch beginnen sich diesbezüglich die Geister alsbald zu streiten, da in den Diskurs über die Kulturform der Literatur die Faktoren ‚ästhetische Tradition‘ und ‚ästhetische Wertung‘ stark hineinwirken. Populäre bzw. populistische Vermittlungsversuche im Bereich der Literatur polarisieren dementsprechend stark.

Zwei Beispiele für derartige Versuche sollen hier ausführlicher hervorgehoben werden. Ein sehr markantes Beispiel ist der vom ‚Verein Deutsche Sprache‘ im Sommer 2003 angesichts des grassierenden Erfolgs der ersten Staffel der RTL-TV-Musikshow ‚Deutschland sucht den Superstar‘ lancierte Gedichtwettbewerb unter dem Titel ‚Deutschland sucht den Superdichter‘. Die besten Autoren dieses ernsthaft ‚weltweit‘ ausgeschriebenen Gedichtwettbewerbs wurden am ‚Tag der Deutschen Sprache‘ vom Verein ins Weimarer Schlösschen Belvedere eingeladen, wo dann die Verfasser selbst oder Schauspieler in historischen Kostümen und Perücken die Werke – Bedingung: die Arbeiten mussten sich reimen – vortrugen. Das Publikum entschied über das beste Gedicht. Dem Sieger wurde als Preis neben einer Büste von sich selbst, die in Weimar aufgestellt werden soll, unter anderem ein moderner ‚Klapprechner‘ versprochen, worunter nach Angaben des Vereins die sprachbewusste Bezeichnung für ein Notebook zu verstehen ist.³¹⁶

Die Beschreibung einer derartigen Aktion – an dieser Stelle sei eine explizit persönliche Wertung erlaubt – schmerzt bereits beim Lesen. Warum ist dies so? Und warum lässt sich eine solche Aktion nicht als statthafter Versuch übersetzen, eine, so die Ausgangsvorstellung, massiv an der Pop- und Massenkultur interessierte Jugend für die ästhetische Klasse, das geistige Potenzial und die poetischen Schönheiten der Literatur zu gewinnen?

Das Unwohlsein angesichts solcher Aktionen liegt in dem Wissen, dass eine solche Aktion ein Beispiel für ein schlecht durchdachtes und vorrangig publicityträchtiges Strohfeuer abgibt, das an Substanz und Nachhaltigkeit mit großer Sicherheit wenig bis gar nichts zu bieten hat.

Eine solche Aktion macht vor allem pointiert deutlich, dass Bemühungen, ausgewiesene Bestandteile der E-Kultur mit denen der U-Kultur zu vermischen, im System der Massenmedien häufig in Populismus enden, der sich publicityträchtig an Zeitgeist-Phänomenen des massenmedialen Alltags

³¹⁶ Quelle: „Johann Wolfgang von Küblböck“, in SZ 21/22-6-03, S.13.

anbietet, ohne die Inhalte oder die Parameter des Systems der Literatur weder zeitgemäß noch überhaupt an eine breite Öffentlichkeit transformieren zu können. Diese Einschätzung kommt ohne jeden kulturkonservativen Dünkel aus, bezweifelt sie doch vor allem die tatsächliche Zeitgemässheit und die Nachhaltigkeit, mit der hier Literatur vermittelt werden soll. Die Aktion scheint nicht mehr als ein populistischer PR-Gag zu sein, der dem tatsächlichen Kulturverhalten Jugendlicher nicht entgegenkommt, sondern es im Gegenteil geradezu zu karikieren scheint.

Ein anders gelagerter aktueller Versuch, jugendliche Rezipienten für die klassische Literatur zu interessieren, wurde in der Öffentlichkeit ebenfalls als fragwürdig bezeichnet und in heftigen Kontroversen diskutiert. Er ist trotz seines provokanten Gehalts jedoch nicht so relativ einfach als Public-Relation-Massnahme abzuhandeln, da sich bereits Fachdidaktiker ernsthaft mit ihm beschäftigen. Es handelt sich hierbei um die Aufarbeitung von klassischer Literatur des deutschen Literaturkanons durch Neueditionen des Cornelsen-Verlags.

Hierbei wurden die Klassiker, so der Verlag, „dem modernen Deutsch angepasst“³¹⁷ und „angemessen gekürzt“. Drostes ‚Judenbuche‘, Schillers ‚Tell‘, Goethes ‚Goetz‘, Storms ‚Schimmelreiter‘ oder Kellers ‚Kleider machen Leute‘ haben in diesen Bearbeitungen eines gemeinsam:

„Der Text ist zusammengestrichen, der Wortlaut umgeschrieben, viele Passagen sind durch kleine Inhaltsangaben ersetzt, sogar ergänzt durch Infokästen im Stil der Nachrichtenillustrierten Focus.“

Der Cornelsen-Verlag, dessen Eigenwerbung „Wir wollen die Zukunft der Bildung mitgestalten“ lautet, begründet sein Tun folgendermaßen:

„Seit Jahren träten Lehrer von Haupt- und Realschulen an den Verlag heran, sagten, sie läsen mit ihren Schülern keine Klassiker mehr. Vielen Schülern fehle elementarer Wortschatz, in der Deutschstunde gehe es häufig zu ‚wie im Fremdsprachen Unterricht‘. Da solle die neue Version ‚Lust auf das Original machen‘ und Klassiker an ‚eine breitere Schülerschaft herantragen‘.“

Dennoch sieht Eleonore Kunz, Redaktionsleiterin Deutsch beim Verlag, kritisch, „dass ihr Verlag die Werke eingedampft hat: ‚Das ist eine zwiespältige Sache, der Vorwurf der Bedeutungsverarmung trifft unbestritten zu.“

Der publizistische Erfolg ist Cornelsen bislang gewiss, die Reihe verkauft sich gut und die Bücher sind teils schon zweimal nachgedruckt. Diethard Lübke, ein pensionierter Studienrat aus Meppen, feilt an der Übersetzung von Schillers ‚Kabale und Liebe‘ und sagt:

³¹⁷ Alle bis auf weiteres verwendeten Zitate aus HARTUNG, Manuel J., „Coole Klassiker“, DIE ZEIT Nr. 31, 22-7-2004, S.61.

„Man kann Kabale und Liebe in den Mülleimer schmeißen, oder man kann den Text den Schülern nahe bringen ... und ich möchte, das die Schüler Schiller gut finden.“

Ein zwölfseitiges Gutachten des Freiburger Germanisten Verbandes attestierte jedoch: „Die Fälle, in denen die Bearbeitung in den Cornelsen-Bänden willkürlich, unangemessen oder falsch ist, sind Legion ... hier muss man fragen, ob das Ziel des Deutschunterrichts, das sprachliche Vermögen zu fördern, nicht aufgegeben wird.“ Die Kieler Gymnasiallehrerin Almut Hoppe, Chefin des Lehrerzweigs im Germanistenverband, sieht hinter dem Erfolg der neuen Buchreihe „einen tiefer liegenden Trend der Schonpädagogik“. Schüler würden „verwöhnt und gepöppelt, dabei ist Lernen auch etwas Anstrengendes.“ Der Kasseler Deutschlehrer Carsten Schwoon unterrichtete lange Jahre an einer Gesamtschule in einem sozialem Brennpunkt und seine Schüler hätten Kellers ‚Kleider machen Leute‘ ohne größere Probleme verstanden, jedoch mit vielen Erklärungen. „Die Light-Ausgaben verändern aber die Schwelle zwischen Lesen und Nichtlesen nicht, sondern sind nur populistisch und hilflos“, so sein Kommentar.

Der Geschäftsführer des Reclam-Verlages, Frank Rainer Max, zog ebenfalls ein grundsätzlich negatives Fazit und monierte, die Cornelsen-Bearbeitungen seien „kein zulässiger Weg bei sprachlichen Kunstwerken.“³¹⁸

Diesen grundsätzlichen Kritikern entgegneten jedoch eine Reihe von Fachleuten wie interessierten Laien, hier zeige sich insbesondere der „gute alte Bildungsdünkel der Deutschen“³¹⁹, die diskreditierten Texte böten trotz der Neufassung noch immer genug Komplexitäten und Anspruch, es gehe vielmehr grundsätzlich um

³¹⁸ ebda

³¹⁹ Zwei Leserzuschriften an die ZEIT seien zitiert: „Der alte Bildungsdünkel der Deutschen kommt mal wieder zum Vorschein! Der Deutschen heiligste Güter, die deutsche Sprache und ihre klassischen Dichter, dürfen nicht angerührt werden! „Entsetzlich“ und „schlampig“, tönt der Germanist Heinz Röllecke (obwohl er als Grimm-Spezialist den geistesgeschichtlichen Ursprung der deutschen Sprach- und Dichtervergottung kennen und durchschauen müsste). Ich bin einer dieser abgewatschten Deutschlehrer, ich habe eine solche Lektüre (Kleider machen Leute) im Unterricht (Realschule) eingesetzt, und zwar ohne jedes schlechte Gewissen. Meine Schüler haben den Text gerne gelesen! Auch verändert sind die klassischen Texte noch so anspruchsvoll und ungewöhnlich in ihrem Sprachduktus, dass das sprachliche Vermögen der Schüler durchaus gefördert wird – und zwar mehr als bei aktuellen Jugendbüchern, die die zurzeit angesagtesten Problemthemen wie Gewalt und Drogen behandeln und sprachlich sehr einfach gestrickt sind. Goethe hat sein ganzes Leben hindurch fremde und alte Literatur adaptiert, übersetzt, sich und seinem Publikum verdaulich gemacht! Weshalb sollte man das heute mit Goethe nicht machen dürfen? Dr. Olaf Hähner, Olpe“. Eine weitere Zuschrift zur Thematik lautete: „Armes Deutschland, nicht einmal im geruhsamen Sommerloch vermagst du etwas heitere Gelassenheit zu tanken. Der klassische Literaturunterricht unter deutschem Reinheitsgebot hat weder zur Verbesserung der Lesekompetenz noch zur Leselust beigetragen, und Germanisten wie Frau Hoppe oder Herr Röllecke mögen eines Tages dafür büßen, indem ihnen Herr von Goethe seinen ‚Faust‘ in schönstem Frankfurterisch in die Ohren dröhnen wird da unten. In der Situation, in der sich viele Schüler heute befinden, stellt sich die Frage der Prioritäten: Wenn wir wollen, dass möglichst viele noch erfahren, was Goethe, Schiller, Fontane und so weiter uns zu sagen hatten, dann sind ja wohl zunächst die Inhalte wichtig, und deshalb müssen für jene, die sich die Inhalte nicht anders erschließen können, Hilfen erlaubt sein. Die Angelsachsen kriegen das mit ihrem Shakespeare ja auch hin, und niemand möge behaupten, sie könnten auf der Kulturskala nicht mit den Deutschen konkurrieren. Dodie Volkersen, Frankfurt/Main“. Beide Zuschriften aus DIE ZEIT 33, 5-8-2004, S.18.

die Inhalte und nicht um eine museale Wortfixierung, und nicht zuletzt hätten die klassischen Literaten ihrerseits selbst klassische Texte transformiert und dabei nicht eben selten auch ‚vereinfacht‘.

Einen ähnlichen Weg wie der Cornelsen-Verlag beschreitet aktuell die Reihe ‚Klassik Modern‘ aus dem Verlag ‚Moderne Zeiten‘. Zwei ehemalige Redakteure der BILD-Zeitung schreiben hier, berichtete die ZEIT³²⁰ im Jahr 2004, Goethe, Schiller und Shakespeare auf Groschenroman-Niveau herunter und argumentieren dabei wie der Cornelsen-Verlag:

„Wir machen Lust aufs Original“, so Herausgeber Jochen Dersch, selbst Germanist und früher Ressortleiter der BILD-Zeitung in Berlin, „dafür gebührt uns großer Verdienst.“ Eine Intention indes macht Dersch ebenfalls deutlich: „Wir wollen unterhalten.“ Die Bücher würden auffällig oft als Klassensätze bestellt, die ‚Räuber‘ schon 10.000-mal zum Stückpreis von 2,90 € verkauft. „Viele Schüler sagen: ‚Ich ziehe mir das Ding in anderthalb Stunden rein und verstehe, um was es geht“, berichtet Dersch, und findet das besser, als wenn Schüler gar keine Klassiker mehr lesen. Vom Erfolg seiner Reihe ist er überzeugt:

„In fünf Jahren werden unsere Bücher Schulbuchlektüre sein.“³²¹

Der Fall der populären Neubearbeitungen von klassischer Literatur eignet sich hervorragend als Aufhänger für die Frage nach dem Status und der generellen Vermittelbarkeit und dem Stellenwert von klassischer Buchliteratur in den Zeiten der Bild-, U- und Digitalkultur. Die von manchen Germanisten negativ geäußerte Kritik zu den Neubearbeitungen mag in vielerlei Hinsicht von fachlich-inhaltlicher Seite berechtigt sein, allein was nützt diese fundamentale, oft auch jedoch tatsächlich durchaus dünkelfhaft auftretende Ablehnung jeglicher aktueller Vermittlungsversuche dem System der Literatur in realiter, das faktisch und in der Tat im kulturellen Alltag einer Massenmedienkulturgesellschaft immer musealer, marginaler und in vielen Zusammenhängen vor allem auch unvermittelbarer wird?³²²

³²⁰ Alle bis auf weiteres verwendeten Zitate aus HARTUNG, Coole Klassiker, DIE ZEIT, a.a.O.

³²¹ ebda.

³²² Die gegenwärtige Vermittlungspraxis klassischer Literatur spricht den Vorurteilen oft längst entgegen. Hierfür nur ein Beispiel: Gerade Schillers ‚Kabale und Liebe‘ wurde traditionell und erst recht ab Beginn des neuen Millenniums an deutschen Theaterbühnen zunehmend ‚jugendnah bzw. -gerecht‘ inszeniert, und dies nicht etwa an renommierten Bühnen, sondern in Provinztheatern, die regelmäßige Schüleraufführungen veranstalten. Als dann im Jahre 2005 der in Deutschland vor allem durch seine Filme ‚Sonnenallee‘ (1999) und ‚Herr Lehmann‘ (2002) bekannt gewordene Regisseur Leander Haußmann, früher Intendant am Bochumer Schauspielhaus und dort mit originellen Shakespeare-Inszenierungen erfolgreich gewesen, Schillers Lehrplan-Klassiker verfilmte, schrieb die SZ: „Es ist der wohl saftigste, emotionalste, schülerfreundlichste und bildungsbürgerlich unbekümmertste Beitrag zum Schiller-Jahr: eine Love-Story, erzählt in prallen, pulsierenden Bildern, mit Liebes-, Fecht- und Feuerwerksszenen, jede Menge Streit und Herzleid ... So nah an Shakespeare –

Vor allem zeigt sich, wie sehr sich ästhetische Wertigkeiten ändern: für die eine Seite ist die derart vermittelte Literatur die einzige zukünftige Möglichkeit, klassische Buchliteratur überhaupt noch über Buchliteratur, also das Medium Buch selbst, der Öffentlichkeit und nicht nur den Kennern zu vermitteln, für die anderen ist es eine völlig unangemessene Vereinfachung des sprachlichen Kunstwerks, die von allen Komplexitäten und dem reichhaltigen Potenzial des Systems Literatur komplett wegführt und daher komplett abzulehnen bzw. grundsätzlich anathema ist.

Ein weiteres Beispiel für derartige populäre Formen der Literaturvermittlung ist die im Jahre 2006 von der Zürcher NZZ als Zeitungsbeilage herausgegebene Reihe ‚12 Klassiker der Weltliteratur‘, die von der Schweizer Agentur ‚get abstract‘ konzipiert wurde. ‚get abstract‘ warb auf der Rückseite der handlichen, bis maximal 25 Seiten langen Texthefte im A6-Format, mit dem Werbetext:

„Keine Zeit zum Lesen? Wir fassen Bücher zusammen: Weltliteratur, Wirtschaftsliteratur, Wissenschaftsliteratur.“³²³

Im Bezug auf die Weltliteratur komprimierte die Agentur beispielsweise Homers ‚Odyssee‘, Manns ‚Buddenbrooks‘ oder Kafkas ‚Prozess‘, wobei komprimierteste Informationen zu Handlungsaufbau, Stil und historischem Hintergrund geliefert werden. Die ‚get abstract‘-Reihe wurde ebenfalls vom deutschen Nachrichtenmagazin FOCUS als Magazinbeilage übernommen. Auch wenn derartige Komprimierungen als Indikator für die typische Faktendichte einer bestimmten Art von Journalismus – nicht umsonst wirbt die Zeitschrift FOCUS mit dem Werbespruch ‚Fakten! Fakten! Fakten!‘ – oder auch als Print-Nachahmung der derzeit noch häufig im Internet anzutreffenden Faktenkomprimierungen³²⁴ verstanden werden könnten, sind derartige kompakte Zusammenfassungen von langen Texten keine Erfindung des 21. Jahrhunderts,

und an Hollywood – war Schiller nie. ‚Kabale und Liebe‘ ist Haußmanns Antwort auf ‚Shakespeare in Love‘. Die Philologen mögen aufheulen. Deutschlands Schüler aber werden es ihm danken.“ DÖSSEL, Christine: „Unsterblich groß. Im Rhythmus der Herzen: Leander Haußmann verfilmt den Klassiker ‚Kabale und Liebe‘“, SZ 1-10-2005, S.39.

³²³ Vgl. getAbstractAG, Luzern 2006, www.getAbstract.de

³²⁴ Mittlerweile ist ‚get abstract‘ die weltweit größte Online-Bibliothek von Buchzusammenfassungen mit mehr als 4000 Titeln. Vgl. www.getAbstract.de

Eine weitere gegenwärtige Instanz der komprimierten Literatur ist das Portal ‚Shortbooks‘: „ShortBooks sind Zusammenfassungen der besten und interessantesten Sachbücher und Romane. In leicht verdaulichen Wissens-Happen bekommen Sie auf maximal 5-8 Seiten hochwertige Zusammenfassungen, die Sie sich in maximal 15 Minuten dauerhaft eingeprägt haben. Auch das "Books" in "ShortBooks" sollte Sie nicht abschrecken: Das Wissen von monatlich 16 neuen Büchern können Sie sich auch als Hörbuch beim Autofahren, joggen oder Nägel feilen eintrichtern. Neugierig geworden? Testen Sie ShortBooks jetzt 4 Wochen lang für nur 1 Euro!“ warb die Firma am 29-6-2006 im gmx-Portal, einem der weltweit größten E-Maildienste-Anbieter. Die Buch-Zusammenfassungen von ‚ShortBooks‘ lassen sich als PDF, MP3 oder auch für den Palm herunterladen.

denn Zusammenfassungen von literarischen und philosophischen Texten, die heute meist ‚Abstracts‘ genannt werden, gab es bereits in früheren Jahrhunderten.

Die in dieser Arbeit beschriebenen populären Klassiker-Neueditionen lassen sich im Bereich der klassischen Literatur – ähnlich wie beispielsweise im Bereich der klassischen Musik die Berufung von Christoph Schlingensiefel zum Regisseur der Bayreuther Wagner-Festspiele – als einen markanten Wendepunkt im gesellschaftlichen Umgang mit traditioneller Kultur begreifen. Derartige Formen der kulturellen Vermittlung sind Punkte, an denen gegensätzliche ästhetische und gesellschaftliche Haltungen aufeinandertreffen und aus denen durch Reibung und Widerspruch etwas Neues, beispielsweise ein Wandel ästhetischer Wertungen und Rezeptionsformen, entsteht. Dabei geht es weniger bzw. gar nicht um eine ästhetische Bewertung dieser Transformationen, sondern um deren gesellschaftliche Sichtbarkeit und um den polarisierenden Diskurs, der um sie entsteht.

Bei soviel negativer Kritik den Klassiker-Neueditionen gegenüber bleibt indes die Frage, wie die zukünftige Vermittelbarkeit oder Transformation von Buchliteratur über das Medium Buchliteratur selbst überhaupt aussehen soll.³²⁵

Generell sollten bei einer Beurteilung der Vermittelbarkeit von Literatur innerhalb der Schuldidaktik gewisse simple Grundvoraussetzungen mitgedacht werden, die auch der Vermittlung und Didaktik bewusst sein sollten. Eine

³²⁵ Zudem wird von den Kritikern gerne vergessen, dass es bereits früher sogenannte ‚Volks-‘ oder ‚Leseringausgaben‘ von klassischer Literatur gegeben hat, und dass diese die prinzipielle Attraktivität und den gesellschaftlichen Respekt vor den Originalen, die es ja immer noch parallel gab und gibt, nicht geschmälert hat. Ebenso ist es natürlich mit den unzähligen Transformationen der Bibel in Worten – und logischerweise in Taten. Zum Komplex der Bibel-Vermittlungen: der Radius der diversen historischen Volksausgaben der Bibel – mitunter stark zensiert oder je nach Intention verändert und variiert – wurde in Deutschland im Herbst 2005 durch eine kontrovers diskutierte sogenannte ‚Volxbibel‘ erweitert, die von Martin Dreyer, freikirchlicher Pastor, Sozialarbeiter und Gründer der ‚Jesus Freaks‘, erarbeitet und herausgegeben wurde. Der Eichborn-Verlag hatte bereits in den 80er Jahren klassische deutsche Literatur wie z.B. Goethes ‚Faust‘ unter dem Titel ‚Bockstarke Klassiker‘ wie auch eine Version des Neuen Testaments im vermeintlich jugendlichem Jargon herausgegeben. Diese Bücher, eindeutig aus kommerziellem Interesse verlegt, kamen vom Gestus her in der Regel nahe an die Satire heran. Dreyer verfolgte hingegen mit seiner Bibel-Version eindeutig missionarische Ziele, da seine Intention war, „bei jungen, meist in großer Kirchenferne aufgewachsenen Leuten neues Verständnis für die Heilige Schrift zu erwecken. Dazu dient in erster Linie eine ihrerseits verstandene und gelebte Sprache, deren Echtheit dadurch garantiert wird, dass die zu Missionierenden an der Übertragung mitarbeiten können. Wer will, bekommt ein Kennwort, und wenn seine Version gefällt, kann er beim nächsten Update dabei sein. In zwei bis drei Wochen wird die Volxbibel sich so ähnlich wie das Internetlexikon ‚Wikipedia‘ organisiert haben, selbstverständlich auch mit dem dort üblichen Kodex.“ Die Volxbibel, die eigentlich im evangelisch ausgerichteten Verlag R.Brockhaus in Witten erscheinen sollte, erweckte großes mediales Interesse und ein Aufsehen, das Dreyer bewog, sein Projekt im eigens dafür gegründeten Volxbibel-Verlag zu verlegen. „Die ersten 5000 Stück waren im Nu weg, ausgerechnet vor Weihnachten, wie sich Dreyer wehmütig erinnert. Mittlerweile sind 45000 verkauft.“ UNTERSTÖGER, Hermann: „Krasse Geschichte. Voll verständnisvoll: Eine neue Bibel-Übersetzung versucht sich im Jargon der Jugend“, SZ 3-3-2006, S.10. Siehe auch www.volxbibel.de

Schülerin beschrieb diese problematischen Grundvoraussetzungen infolge des ‚Klassiker-Neueditionen‘-Streits folgendermaßen:

„Der Cornelsen-Verlag ignoriert nämlich die Tatsache, dass Schullektüre, durch Noten- und Leistungsdruck erzwungen und somit widerwillig gelesen, selten die hoch gelobte und ebenso verlogene Lust auf mehr auslöst. Vielmehr breitet sich eine kollektive Antipathie gegenüber dem zu lesenden Werk aus. Man kann sich weiterhin sicher sein, dass diese sich nicht aus fehlender Aktualität, Brisanz oder Verständlichkeit eines Werkes nährt. Solche Aspekte spielen letztendlich, wenn auch oft und gerne von Schülern als Gründe für das Nichtlesen dargebracht, nur eine untergeordnete Rolle. Um einen Text zum Objekt des Widerwillens zu erheben, reicht es vollkommen, dass eine lehrende Respektperson die Lektüre verlangt.“³²⁶

Derartige Strukturen reizen Didaktiker seit jeher an, sie anzugehen und konstruktiv aufzulösen, was inmitten der von dieser Arbeit beschriebenen Verhältnisse, in denen sich die klassische Buchliteraturkultur aktuell befindet, natürlich nicht einfacher wird. Aktuell lassen sich viele Bemühungen markieren, trotzdem oder gerade jetzt erst recht die Jugend für klassische Literatur zu interessieren, was sich angesichts des marginalen Stellenwerts der Literatur in der gegenwärtigen Publikumsrezeption als schwierig erweist, allein aus dem Grund, da das Interesse der Schüler für Literatur in den letzten Jahren gesunken zu sein scheint.

Beispielhaft hierfür sei die Aussage der 18jährigen Berliner Schülerin Elisa Hoven zitiert, die 2001 erste Preisträgerin des neuen Literatur- und Rezensionswettbewerbs ‚Preis Junge Kritiker‘, ausgelobt von der ‚Stiftung Lesen‘ und einigen Verlagen, mit einer Rezension von Karl Philipp Moritz‘ Roman ‚Anton Reiser‘ wurde. Auf die Frage, ob sie mit ihren Freunden das Buch diskutieren könne, verneinte sie mit der Begründung:

„Weil niemand liest. Von 50 Bekannten interessieren sich gerade mal zwei für Bücher. Als wir ‚Anton Reiser‘ für die Schule lesen sollten, hat die Hälfte der Klasse gestöhnt: 499 Seiten, so viel! Und das sind Leute, die im Leistungskurs Deutsch sitzen. Fernsehen und Internet spielen eine große Rolle.“³²⁷

Je realistischer man den tatsächlichen Status betrachtet, den die klassische Literatur bei jungen Leuten innehat, desto unverständlicher erscheint die Rigorosität derer, die bei einer Vermittlung dieser Literatur auf unbedingte

³²⁶ Leserbrief der Schülerin Teresa Schlögl, DIE ZEIT 33, 5-8-2004, S.18

³²⁷ Die junge Rezensentin zeigte übrigens selbst keine Ambition, weiterzuschreiben, sondern wolle Schreiben eher als ein Hobby betreiben und „vielleicht Jura studieren, was Solides.“ Quelle: „Niemand liest!“, Der Spiegel 34 / 2001

Werktreue pochen und jegliche Vermittlungsversuche abseits dieser von vorneherein ablehnen.³²⁸

Der SZ-Rezensent von LEWINS 2005 erschienener Goethe-Biografie, die dessen Leben und Werk gerade jungen Menschen nahe bringen will, äußert sich hingegen geradezu begeistert über einen Vermittlungsversuch, der explizit „den Dichterfürsten von seinem Sockel“³²⁹ holt, dafür aber mitten in die Aufmerksamkeit und ins Leben der Rezipienten. Dass die positive Beschreibung die Vermittlungsstruktur dieser Biografie den Schwerpunkt der Vermittlung auf Unterhaltung und Bildhaftigkeit legt, interessiert im Zusammenhang dieser Arbeit natürlich besonders:

„Dass diese Biografie bis in die Zeitleiste und den Textanhang hinein alles andere als ein sprödes Goethe-Kompendium geworden ist, liegt an den durchweg unterhaltsam geschriebenen und zum Teil wirklich filmreifen Erzählpassagen, die einem das Gefühl vermitteln, man sei sozusagen live dabei, wenn Goethe im Galopp durch das Straßburger Land jagt und anschließend mit Friederike ‚äugelt‘.“³³⁰

Die Rezension bezieht sich im Weiteren auf den Punkt der biografischen Tatsachenrezeption, der bezüglich der Literaturvermittlung innerhalb des Publikumsdiskurses eine Rolle spielt, wie im vorhergehenden Kapitel über den Publikumsdiskurs bereits dargelegt wurde. Die biografischen Fakten werden auch in dieser Biografie zu einem unverzichtbaren Teil einer ästhetischen Gesamtmatrix, welche die literarische Arbeit des Autors geschickt umwebt und als sinnvolle Gesamtkonstruktion die Literaturvermittlung initiiert und wichtige Vermittlungsimpulse geben kann.³³¹

³²⁸ Populäre Formen der Literaturvermittlung bzw. gar Vermittlungsversuche mittels Bilderbücher stehen im wissenschaftlichen Diskurs häufig unter dem Verdacht und Vorwurf der Vergrößerung. In ihrer Rezension des interdisziplinär angelegten Sammelbandes ‚Neue Impulse der Bilderbuchforschung‘ (THIELE, Jens (Hrsg.): ‚Neue Impulse der Bilderbuchforschung‘, Hohengehren 2007) vermerkt SCHARIOTH zum einen, dass gegenüber den Forschungen zur Kinder- und Jugendliteratur der wissenschaftliche Diskurs über Bilderbücher „allenfalls punktuell“ stattfindet. Zum Thema ‚Klassische Literatur‘ in Bilderbuchausgaben hingegen führt sie den im Sammelband vertretenen Literaturwissenschaftler Stefan Neuhaus an, der dort bei den Medienangeboten tradierter Stoffe vor allem die Textgestalt mancher Fassungen als „zu vergrößernd“ kritisierte sowie er „den Erfolg dieser Art Begegnung mit klassischen Stoffen in der frühen Kindheit“ bezweifelt. Vgl. SCHARIOTH, Barbara: ‚Neue Impulse der Bilderbuchforschung‘, SZ 2-11-2007, S.39.

³²⁹ LAUNER, Christof, ‚Goethe für die Eminent-Generation. Waltraud Lewins Biografie holt den Dichterfürsten von seinem Sockel.‘ SZ 7-1-2005, S.15.

³³⁰ ebda.

³³¹ In der Rezension heißt es bezeichnenderweise weiter: „Doch Lewin vermag nicht nur anschaulich zu erzählen. Ausgiebig werden Zeitumstände kommentiert und zumindest im Ansatz einige der geschickt einmontierten Texte interpretiert: Jugendlichen gibt sie damit gleich mehrere Schlüssel an die Hand, um in die Lebens- und Textwelt Goethes einzutreten. Das Besondere an diesem Buch ist insgesamt gesehen die Tatsache, dass Goethes Lebensweg als biografischer Roman entworfen wird, der einen Grossen der Literaturgeschichte auch in seinen menschlich-allzumenschlichen Situationen zeigt: Dass Goethe Tabakrauch hasste, gerne und viel Wein trank, bei hübschen Frauen schwächelte und seine Lebenskrisen zu bestehen hatte, das alleine wäre wohl kaum erwähnenswert, wenn es in Lewins Biografie nicht der Hintergrund für das Werk des Dichters wäre. Die

7.B. Populäre Formen der Literaturvermittlung über das Medium ,Buch' hinaus: vom Literaturtelefon zum Hörbuch

Die hier beschriebenen Vermittlungsversuche berühren das formale Gebilde der Struktur ‚Buch als ästhetisches Medium‘ nicht. Für die Argumentationslinie dieser Arbeit sind aber im Folgenden vor allem jene Vermittlungsversuche interessant, die mittels anderer Medien oder technologischer Transformationen das System der Literatur erweitern und nicht auf das Medium des Buches fixiert sind.

Verglichen mit der populären Goethe-Vermittlung durch LEWINS Buchbiografie sind hier die früh erschienenen CD-ROMS des Münchener Verlagshauses ‚Systema‘ zu erwähnen, die bereits 1995 auf der Frankfurter Buchmesse vorgestellt wurden. Die Edition ‚Rollende Sphären‘ war eine interaktive Thomas-Mann-Biografie auf CD-ROM, auf der sich eine exemplarische Auswahl von Originaltexten, Bildern, Videos und Tondokumenten fand. Darunter waren rund 2500 Seiten aus Werktexten und fünf Stunden Gespräche und O-Ton, die durch die damals innovative Panorama-Grafik alle Lebensabschnitte Manns anschaulich darstellten. Als Grundlage hierfür dienten das Thomas-Mann-Archiv in Zürich sowie Materialien des S.Fischer Verlags. ‚Systema‘ war zu dieser Zeit der einzige deutsche Verlag, der sich seriös mit Literatur-CD-ROMS beschäftigte. Die zweite Edition unter dem Titel ‚Nach a mach ma halt a Revolution‘ hatte Oskar Maria Graf zum Thema. Diese Projekte waren mit ihren Vermittlungstechniken sicherlich ihrer Zeit weit voraus, arbeiteten jedoch klar in einer Nische.

Die publikumswirksamste und populärste Vermittlung der klassischen Buchliteratur kam jedoch spätestens ab Ende der 1990er Jahre immer stärker aus einem Medium, das einst als seine größte Konkurrenz galt: dem TV. Das Fernsehen als Vermittlungs- und potenzielle Transformationsmöglichkeit für Literatur, mit dessen Beschreibung dieses Kapitel eröffnet wurde, ist auch derzeit das wahrscheinlich immer noch erfolgreichste Vermittlungsmedium für die klassische Buchliteratur. Diese Behauptung ist für sich bereits der beste Beleg für eine Transformation in der Vermittlung von Literatur, da das Fernsehen noch zur Zeit seines massenmedialen Aufkommens in den 1960er

Autorin besticht dadurch, dass es ihr auf eine subtile Art gelingt, Goethes Leben für seine Dichtung aufzubereiten, ohne in einen naiven Biografismus zu verfallen. Andererseits macht sie die existenzielle Bedeutung, die das Schreiben für den Autor hat, bewusst. Letztlich rücken so die literarischen Produktionen in den Mittelpunkt und weniger die Anekdoten, die über den Autor kursieren – auch wenn es amüsant zu erfahren ist, dass Goethe wegen eines Pudels zeitweilig seine Arbeit am Theater einstellte.“ LAUNER, Christof, ebda.

Jahren des 19. Jahrhunderts in der Regel als das größte Konkurrenzmedium zur Literatur gesehen wurde. Das TV war und ist jedoch im Bezug auf Literatur gleichsam Vermittler, Verstärker wie auch Transformator. Einiges spricht dafür, dass in näherer Zukunft dem Internet diese Rolle zukommen wird, mehr hierzu in Kapitel 14 („Die transformierte Literatur“) dieser Arbeit. Die erfolgreiche multitransformative Rolle, die das Fernsehen bezüglich der Literaturvermittlung spielen konnte, war nur möglich, weil das TV erstens ein Massenmedium ist und zweitens in eben diesem Massenmedium durch spezifische Literatursendungen Nischen für die Vermittlung der Buchliteratur geschaffen werden konnten.

Andere technische Medien jedoch waren bezüglich der Vermittlung von Literatur trotz ihrer Verbreitung weitaus weniger erfolgreich. Hierzu zählt das klassische Telefon. Auch dieses Medium galt einmal als ein großer medialer Hoffnungsträger in Sachen Literaturvermittlung, und zwar mit dem Literaturtelefon, das vom Rezipienten angerufen werden musste. Als jedoch im März 2007 das älteste Literaturtelefon Deutschlands in Kiel seinen Dienst einstellte, resümierte die Projektleiterin Angelika Stargardt zu dem Beschluss der Kieler Ratsversammlung: „Wir sind wohl nicht mehr zeitgemäß.“³³² Das Literaturtelefon wurde 1978 nach einem Londoner Vorbild gestartet und war Vorbild für viele ähnliche Projekte in verschiedenen deutschen Städten. In den 29 Jahren seines Bestehens hatten Schriftsteller Romanauszüge, Gedichte oder Kurzgeschichten für die telefonischen Kurzlesungen gesprochen, darunter Autoren wie Günter Grass, Sarah Kirsch oder Siegfried Lenz. Der zukünftige Auftritt des Literaturtelefons wandelt sich indes grundlegend.

„Im Zeitalter von Internet, Podcasts und Hörbüchern ist die Zahl der Anrufer immer weiter zurückgegangen. Künftig soll ein Internetportal mit literarischen Texten, Hörbeispielen und Fotos für Ersatz sorgen.“³³³

Das Literaturtelefon griff als Vermittlungsmedium für die Buchliteratur explizit auf die Tradition der Hörkultur zurück, scheiterte jedoch an seiner begrenzten Speicherkapazität und seiner unausgereiften Strukturkonvergenz mit dem Medium Literatur.

Das bedeutendste Beispiel für ein Medium literarischer Vermittlung jedoch, das derzeit noch stark an die Tradition der Buchkultur gekoppelt aber potenziell in der Lage ist, diese strukturelle Bindung zukünftig zu überwinden und als

³³² Vgl. SZ 26-1-2007, S.14: „Medienwechsel. Kieler Literaturtelefon vor dem Aus.“

³³³ ebda

eigenständiges literarisches Medium in Erscheinung zu treten, ist hingegen das Hörbuch.

Mit der Zentrierung von neuen Digitaltechnologien in den Mainstream des gesellschaftlichen Lebensstils der Industrie- und Dienstleistungsgesellschaften wurde ab Beginn des neuen Jahrtausends zunehmend deutlicher, dass immer mehr Literaturvermittlung über Medien erfolgt, die dem Lebensstil und Lebensalltag vor allem jüngerer und aktiverer Kulturrezipienten nahe sind, welche zudem nicht immer die Zeit und die Muße haben oder sich nehmen, Literatur in der klassisch-traditionellen Buchform zu rezipieren. An erster Stelle dieser neuartigen Vermittlungstechnologien ist das Hörbuch zu nennen, das in kürzester Zeit eine äußerst beachtenswerte Aufmerksamkeit und erfolgreiche Verbreitung gefunden hat.

Das Hörbuch ist eines der derzeit wichtigsten Vermittlungsmedien im System der Literatur, das auf dessen Transformation hinwirkt, zunächst in ökonomischer Hinsicht, darüber hinaus auch möglicherweise in ästhetischer Hinsicht.

Ein Businessfeature der deutschen Zeitschrift DB-Mobil, der kostenlos ausliegenden Kundenzeitschrift der Deutschen Bahn, pointiert die ökonomische Entwicklung des Mediums ‚Hörbuch‘ im Herbst 2004 folgendermaßen:

„Das gesprochene Wort in Gestalt von Hörbüchern gilt inzwischen als wirtschaftlicher Hoffnungsträger der stagnierenden Buchbranche. ‚Wir haben Grund zur Freude – Hörbücher sind auf dem Weg zum Massenmedium‘, sagt Claudia Gehre, Programmleiterin beim Berliner Audioverlag. Quasi aus dem Nichts schoss der Marktanteil der Literatur fürs Ohr am gesamten deutschen Buchmarkt in wenigen Jahren von null auf drei Prozent in die Höhe. ‚In Großbritannien und den USA machen Hörbücher schon zehn Prozent vom gesamten Buchhandelsumsatz aus. Damit rechnen wir langfristig auch in Deutschland.‘ Rund 9000 Titel sind inzwischen als Hörbuch erhältlich, Tendenz stark steigend. Der Hörverlag – mit 13,2 Millionen Euro Umsatz Marktführer in diesem Segment – erreichte im vergangenen Jahr eine Umsatzsteigerung von 41 Prozent, nicht zuletzt dank ‚Harry Potter‘. ‚Früher ein Medium für Bildungshungrige, auch Buchersatz für Sehbehinderte und Senioren, ist das Hörbuch heute ein Medium für mobile Leute zwischen 25 und 40 Jahren‘, urteilte das Fachmagazin ‚Börsenblatt‘.³³⁴

Das WOM-Journal, ein auflagenstarkes deutsches Magazin für Popkultur, kostenlos verbreitet durch die gleichnamige Medienmarktkette, konstatierte 2004:

„Noch vor zehn Jahren galten Hörbücher als verstaubt. Man sah sie als einen schlechten Ersatz fürs Lesen, hauptsächlich hergestellt für Menschen mit Sehschwächen. Heute werden

³³⁴ KROHN, Olaf, Mit den Ohren lesen. Hörbücher erfreuen sich grosser Beliebtheit. DB-MOBIL 10/2004, S.60

sie gekauft wie Glühwein in der Antarktis. Immer mehr Hörbücher gehen über die Ladentheke, immer weniger ‚normale‘ Bücher.³³⁵

Die SZ vermeldet hingegen kategorisch und nüchtern:

„Der Markt für Hörmedien boomt. Allein der mit Hörbüchern erzielte Umsatz hat sich seit dem Jahr 2000 von 55 Millionen auf 150 Millionen Euro fast verdreifacht.“³³⁶

Die wachsende Nachfrage nach Hörbüchern resultiert nicht zuletzt aus der Doppelnutzung von Zeit, so Arik Meyer, Deutschlandsgeschäftsführer der Firma Audible:

„Viele Leute klagen darüber, dass sie nicht dazu kommen, alles zu lesen, was sie interessiert.“³³⁷

Heike Völker-Sieber vom Münchener Hörverlag beschrieb die Faszination für die Rezipienten, die von der neuen literarischen Form ausgeht, folgendermaßen:

„Fünfzig Prozent der Menschen, die Hörbücher kaufen, nutzen sie als eine luxuriöse Einzeltätigkeit. Sie sitzen mit einem Glas Wein im Sessel und lassen sich vorlesen. Menschen lieben es, sich vorlesen zu lassen. Es ist etwas Privates, Intimes, erinnert manchmal sogar an Kindertage. Und es ist eine Abwechslung zu den schnellen Bildern im Fernsehen.“³³⁸

Die US-Firma ‚Audible‘ wurde 1998 von dem ehemaligen Journalisten Donald Katz gegründet. Unter www.audible.com waren ab dieser Zeit bereits 5000 Titel, darunter zahlreiche Bestseller von Autoren wie Stephen King oder John Grisham, erhältlich, damals noch mit einem eigens von der Firma entwickeltem ‚Audible‘-Player, der 340 D-Mark kostete. Die FR schrieb:

„Obwohl ‚Audible‘ noch ordentlich Verluste macht, könnte sich das Geschäft mit dem Vertrieb von Hörbüchern per Internet lohnen. Mitte der achtziger Jahre kamen die ersten ‚Audiobooks‘ in den USA auf Kassetten in die Buchläden und haben sich mittlerweile etabliert. 1997 wurden der American Audio Publishers Association zufolge rund 3,4

³³⁵ OTTO, Anne: „Augen zu, Ohren auf“, in: WOM-Journal 1 / 2004, S.20.

³³⁶ KRAFT, Steffen: „Hören Sie mal, Herr Tankwart! Warum Audiomedien gerade so ungemein erfolgreich sind“, SZ 7-6-2006, S.10. Kraft berichtet zudem von neuen ungeahnten Vertriebsmöglichkeiten von Literatur: „Unvorstellbar, dass niemand zuvor darauf gekommen ist. Die Idee klingt viel zu einleuchtend: Tankwarte verkaufen Hörbücher. Geht es nach dem Willen von Anke Hardt, der Vertriebsleiterin des Hörbuchverlags, sollen vom Dudelfunk genervte Autofahrer an Tankstellen bald nicht nur Sprit und Espresso bekommen, sondern auch einen akustischen Begleiter für die Fahrt: Thomas Mann etwa mit seinem winterlichen ‚Zauberberg‘ oder Judith Hermanns ‚Sommerhaus, später‘.“

³³⁷ KROHN, Olaf, Mit den Ohren lesen. Hörbücher erfreuen sich grosser Beliebtheit. DB-MOBIL 10/2004, S.60

³³⁸ OTTO, Anne: „Augen zu, Ohren auf“, in: WOM-Journal 1 / 2004, S.20

Milliarden Mark für Audiobooks ausgegeben. Zum Vergleich: 1987 waren es noch unter 500 Millionen Mark.³³⁹

Auf der Frankfurter Buchmesse 2004 fiel der Startschuss für den deutschsprachigen Onlineshop der Firma ‚Audible‘, von dem sich die Nutzer gegen Bezahlung Hörbücher herunterladen können, um sie mit stationärer oder mobiler Abspieltechnologie anzuhören.³⁴⁰

Die Entwicklung des Medium ‚Hörbuch‘ ist für mein Thema in dreifacher Hinsicht interessant:

Zum einen zeigt sich im System der Kultur eine unerwartete Wiederkehr der Hörkultur: die schriftlich fixierte Wortkultur koppelt sich via Technologie zurück mit der nahezu archaisch erscheinenden Menschheitsgewohnheit, einem Text zuzuhören, einen Text erzählt zu bekommen.³⁴¹

³³⁹ SCHÖN, Gerti: „Den Roman einfach von der Website in den Mini-Computer umladen. Elektronische Hörbücher werden in den USA immer populärer“, FR 15-10-1998.

³⁴⁰ „Der Erfolg auf dem Heimatmarkt USA hat die Firma Audible Inc. in New Jersey dazu ermuntert, gleichzeitig nach Deutschland und Frankreich zu expandieren und dort Download-Shops für das gesprochene Wort zu eröffnen. „In Nordamerika hat Audible schon 400.000 registrierte Kunden. Vor allem in den letzten 18 Monaten ist die Zahl rasant gestiegen“, sagt Arik Meyer. Grund dafür sind nicht zuletzt immer leistungsfähigere und kleinere mobile Abspielgeräte, deren Abmessungen ZigarettenschachtfORMAT haben.“ Ebda. Im Jahr 2006 avancierte Audible zum weltweit größten Anbieter für Downloads von Hörbüchern. Da als Dateiformat nicht MP3, sondern ein eigenes Format von Audible verwendet wird, können die gekauften Hörbücher nur begrenzt kopiert werden. Vgl. hierzu www.audible.net. Kostenlose Titel, darunter viele Märchen und Klassiker, kann man sich hingegen von der Website www.vorleser.net herunterladen. Diese ‚Bücher‘ werden ausschließlich im MP3-Format angeboten. Vgl. hierzu auch die Hörmedien-Websites www.buchundton.ch und www.bertastrasse.ch.

Mittlerweile hat sich in Deutschland die Leipziger Buchmesse zum wichtigsten Standort für deutsche Hörbuchproduzenten entwickelt. Die SZ berichtete im März 2007: „500 Hörbuchverlage bringen jährlich etwa 16.000 Titel auf den Markt. Da das Geschäft im Ganzen weiter boomt, ist es härter geworden. 2006 setzte die Branche etwa 150 Millionen Euro um, in drei Jahren schon könnten es 300 Millionen sein. Da ist es verständlich, dass tradierte Buchverlage wie Diogenes oder C.H. Beck inzwischen eigene Hörbücher auf den Markt bringen.“ Vgl. „Kling, Sachsen, kling. Im Zentrum des Hörbuch-Booms: Stimmengewirr in der Glashalle“, SZ 23-3-2007, S.16. Zur gegenwärtigen Entwicklung auf dem deutschen sowie internationalen Hörbuchsektor vgl. das Archiv des Portals <http://www.hoerothek.de>

³⁴¹ Zur Ästhetik des Hörbuches vgl. die sehr gelungene Reflektion von Tobias LEHMKUHL „Das rechte Maß, oder: Warum das Leben mit Hörbüchern schöner ist“, welche die Hörbuch-Edition der SZ „Bibliothek der Erzähler“ im Herbst 2006 (München) begleitete. Darin beschreibt Lehmkuhl auch die notwendige Konzentration von Literatur, die bei Hörbüchern oft notwendig ist, womit keineswegs eine inhaltliche Konzentration gemeint ist, sondern, so die Interpretation dieser Arbeit, eine INSZENATORISCHE KONZENTRATION (Hervorhebung d. Autors). Lehmkuhl: „Gut ist der Vorleser, der es vermag, dem Hörer selbst beim ausuferndsten Roman noch Struktur und Gestalt zu vermitteln. Sein Job ist es, auch die vertracktesten Konstruktionen hochkonzentriert darzubieten. ... In seiner Konzentration auf das gesprochene Wort ist das Hörbuch außergewöhnlich. Es will den Hörer nicht überzeugen, geschweige denn, ihm irgendetwas verkaufen. Es heischt nicht nach Aufmerksamkeit. Ja, es ist eine wohltemperierte, zurückhaltende und zugleich hochkonzentrierte Angelegenheit. Das Hörbuch ist höflich. Es drängt sich nicht auf und ist doch jederzeit bereit, einem Unglaubliches zu erzählen. Und es ist niemals beleidigt, wenn man es ausschaltet.“ Das Hörbuch ist nur EINE mögliche, jedoch derzeit eine sehr populäre, viel beachtete und vielgestaltige mediale Transformation von Literatur. Das Hörbuch ist derzeit eines der wichtigsten Vermittlungsmedien im System der

Zum anderen zeigt sich im System der Literatur als einem System des sprachlichen Kunstwerks einmal mehr, dass es sich durch eine Medienkonvergenz von der Gegenwart in die Zukunft transformieren kann. Zunächst lässt sich gehörte Literatur via Radio – die Hörbuchdistributoren setzen nicht umsonst auf die noch riesigen unerschlossenen Archive der Rundfunkanstalten – rezipieren, dann über die Audio-CD, und nun, in aktuellster gegenwärtiger Konsequenz, via MP3, als aus dem Internet herunterladbares Audiotextfile.

Und zum dritten zeigt sich einmal mehr die enorm schnelle Wandelbarkeit des technologischen Mediums, auf dem Kunst, in diesem Falle die Literatur, sich materialisiert: ist der Hörbuchmarkt via Audio-CD gerade einmal ein paar Jahre alt, wird in Branchenkreisen jetzt schon von einer nahenden „Entkörperung des Hörbuchmarktes“³⁴² gesprochen.

Die damit verbundenen Probleme bringt ein Bericht der SZ über die Leipziger Buchmesse 2007 folgendermaßen auf den Punkt:

„So scheint es folgerichtig, dass Leipzig im Frühjahr längst zum wichtigsten Standort für deutsche Hörbuchproduzenten geworden ist. 500 Hörbuchverlage bringen jährlich etwa 16000 Titel auf den Markt. Da das Geschäft im Ganzen weiter boomt, ist es härter geworden. 2006 setzte die Branche etwa 150 Millionen Euro um, in drei Jahren schon könnten es 300 Millionen sein. Da ist es verständlich, dass tradierte Buchverlage wie Diogenes oder C.H. Beck inzwischen eigene Hörbücher auf den Markt bringen. Diese sind nicht preisgebunden, die Produktionskosten sind gestiegen. Gute Sprecher verlangen anständige Honorare, Lizenzen für erfolversprechende Titel sind nicht billig, Raubkopierer und äußerst knapp kalkulierte Angebote verschärfen den Druck.“³⁴³

Fakt ist, dass die Nutzung von Hörbüchern immer selbstverständlicher wird, und dies auch als Ersatz zu ‚Buch-Büchern‘, also der textlich in Buchform fixierten

Literatur, weil es u.a. das Potenzial hat, Literatur an unterschiedlichste Rezipientenschichten heranzuführen, gerade auch an junge, sowie darüber hinaus Literatur in Situationen der alltäglichen Rezeption zu überführen, die vormals nicht dafür vorgesehen waren. Hierfür können Rezeptionssituationen wie Kochen oder Haushaltsarbeit, aber auch Autofahren oder sportliche Betätigung gelten. Diesbezüglich sei auf die ästhetische Rezeptionskategorie der ‚De-Konzentration‘ dieser Arbeit verwiesen, die in Kapitel 11 („Der ästhetische Wahrnehmungs- und Wertewandel“) beschrieben und ausgeführt wird.

Das Hörbuch ist ein unaufdringlicher, aber sehr effektiver ästhetischer Begleiter. Wollen wir Tobias Lehmkuhls Reflektion folgen, ist die Transformation des Literarischen, die das Hörbuch initiiert, eine überaus zurückhaltende und höfliche. Es gibt jedoch auch Transformationen und Vermittlungen von Literatur, die überaus aufdringlicher, marktschreierischer, ja nahezu obszöner sind als das Hörbuch – und auch sie, und dies will diese Arbeit pointieren, haben ihren ästhetischen Sinn, ihre Existenzberechtigung und ihren Effekt.

³⁴² So rechnet die Bertelsmann-Tochter Random House mit der „Entkörperung des Hörbuchmarktes“ im Laufe der kommenden fünf Jahre. Ebda.

³⁴³ „Kling, Sachsen, kling: Im Zentrum des Hörbuch-Booms: Stimmengewirr in der Glashalle“, SZ 23-3-2007

Literatur, der klassisch-traditionellen Literaturform also, die hier explizit als Buch-Literatur bezeichnet sein soll.

Die enorme Affirmation der Popkultur im kulturellen Lebensstil nicht nur der jungen, sondern der Gesamtbevölkerung allgemein, schlägt sich selbstredend auch hier nieder und trägt zu einer weiteren Medialisierung und Popularisierung von Literatur bei. Ein hervorzuhebendes Beispiel aus den vielen aktuellen Hörbuchveröffentlichungen, in denen Popmusiker Literatur lesen, ist beispielsweise Goethes ‚Faust‘³⁴⁴, der in ausgewählten Passagen – gesprochen im Sinne der Popkultur sozusagen den Highlights oder den Hits – von den Popmusikern Thomas D (‚Die Fantastischen 4‘) und Bela B (‚Die Ärzte‘) gelesen wird, und dessen Neuinterpretation 50 Jahre nach der legendären Aufnahme von Gustaf Gründgens bereits als „ein neuer Meilenstein der Goethe-Interpretation“³⁴⁵ beschrieben wird.

Ein weiteres Beispiel ist die Lesung von Thomas Bernhard-Erzählungen durch den Techno-Musiker Hans-Peter Geerdes alias H.P.Baxxter von der Gruppe ‚Scooter‘³⁴⁶. Das Frankfurter Dancefloor-Label ‚Overdose‘ legte unter dem Titel ‚Reading Stars‘ als Konzept ihren Hörbüchern zugrunde, sie sollen neugierig auf Literatur machen, mit einem Star als Vermittler, der jedoch Literatur vorstelle, die ihn persönlich begeistere.³⁴⁷

Gerade die letztere Veröffentlichung fand im Kulturfeuilleton, von SPIEGEL, STERN, FOCUS über die TV-Literaturberichterstattung – hier u.a. auch bei Elke Heidenreich – sehr viel Aufmerksamkeit. Die Kombination von Baxxter als Vertreter eines mehr oder minder provokanten Kommerztechnobegriffes mit

³⁴⁴ Thomas D VS. Bela B / Faust VS. Mephisto, Deutsche Grammophon, 2004

³⁴⁵ WOM-Magazin 10 / 2004, S.34. Eine Rezension in der ebenso auflagenstarken kostenlosen Kulturzeitschrift KULTURNEWS kommt hingegen zu der gegensätzlichen Einschätzung und schreibt bezeichnenderweise: „Kunstliebhaber sollten lieber bei der 50 Jahre alten Gründgens-Vertonung bleiben, denn ‚Faust vs. Mephisto‘ spricht eher die Fans der Herren D und B an. Logisch, dass das Hörbuch mit seiner einstündigen Laufzeit nur eine Dialogzusammensetzung ist, die bei der Abi-Vorbereitung höchstens unterstützend wirkt. Außer den beiden Protagonisten kommen keine anderen Figuren vor oder werden höchstens beiläufig erwähnt. Faust kompakt – damit die junge Zielgruppe nicht überfordert wird?“, so ‚win‘ in KULTURNEWS Januar 2005, S.62. Auffällig, dass der Rezensent sein Publikum generell als ‚Kunstliebhaber‘ betitelt, die Rezipienten der poppigen Neu-Vertonung aber offensichtlich davon ausschliesst. Dass er zudem die Konzentration der Neuvertonung auf die beiden Protagonisten Faust und Mephisto kritisiert, legt nahe, dass es dem Rezensenten auf konservative Werktreue angelegt ist, und nicht auf Transformation und Vermittlung.

³⁴⁶ H.P.Baxxter ‚liest Erzählungen von Thomas Bernhard‘, Readinc/ Overdose/Indigo, 2004

³⁴⁷ Interessant ist übrigens, dass ein Jahr zuvor, im Jahr 2003, im Hörverlag eine Hörbuch-CD erschien, auf der Thomas Bernhard selbst unter dem Titel ‚Ereignisse‘ ein Programm las, das nahezu identisch mit dem von Baxxter vorgetragenen ist. Vgl. auch KRIEST, Ulrich, H.P.Baxxter liest Thomas Bernhard. Alles ganz einfach?, Intro 121 / Oktober 2004, S.94. Die zweite Edition dieses Konzepts erschien Anfang 2005, hier las die populäre Sängerin und Rapperin Sabrina Setlur ‚Die Verwandlung‘ von Franz Kafka.

dem literarischen Provokateur Bernhard wurde zunächst oft als Widerspruch empfunden.

Derartige Kombinationen sind jedoch alles andere als ein ästhetischer Widerspruch, sondern zeigen, wie sich in der zeitgenössischen kulturellen Makrostruktur Themen, Motive und inhaltliche Stränge von E- und U-Kultur ineinander transformieren und vermischen. Einen hoch interessanten Fall von Bewertung leistete sich diesbezüglich auch das deutschlandweit als Stadtmagazin erscheinende kommerziell ausgerichtete Trendblatt PRINZ, das sich vor allem durch seine populistischen Inhalte auszeichnet und sich durch seine generelle Affirmation zur Populärkultur identifiziert. Ausgerechnet der PRINZ jedoch verfiel in seiner Kritik der ‚Baxxter liest Bernhard‘-CD in einen ablehnenden, nahezu bildungsbürgerlichen Kritikergestus, und monierte:

„H.P. Baxxter, Frontmann der Popband Scooter, kann nicht singen. Vorlesen kann er auch nicht, tut’s aber trotzdem, leiert Thomas Bernhards Texte herunter, als habe er sie nie vorher gelesen, fast so, als lese er überhaupt zum ersten Mal. Da hilft auch kein Nachsitzen mehr.“³⁴⁸

Auch wenn die hier vorgebrachte Kritik in einem gewissen Sinne durchaus treffend sein mag – Baxxter ist eben kein professioneller Vorleser mit einer stimm-dramaturgischen Ausbildung – verkennt sie doch vor allem, dass es bei diesem neuartigem paradigmatischem Amalgam aus E- und U-Kultur, den die ‚Baxxter liest Bernhard‘-CD darstellt, weniger bzw. gar nicht um den klassischen Gestus einer professionellen, literarisch-qualitativen oder werkgemäßen Lesung geht, als vielmehr um das kulturspartenübergreifende und publicitywirksame Spektakel unter dem Prinzip der Transformatorischen Konvergenz. Selbst die Herausgeber der CD werden Baxxter nicht wegen seiner generellen Lesefertigkeiten, sondern wegen seiner Popularität als Vertreter eines massenpopkulturellen Phänomens für diese Lesung engagiert haben, und um diese Kombination überhaupt stattfinden lassen zu können.³⁴⁹ Zumindest wurde durch diese Kombination von Kulturparadigmen erreicht, was diverse PR-Strategien über Jahre nicht erreicht haben: Name und Literatur von Thomas

³⁴⁸ PRINZ Januar 2005, S.55

³⁴⁹ Das Popkultur-Magazin UNCLE SALLYs urteilt angesichts der Kombination differenzierter. Zwar wird auch hier festgestellt, dass es Baxxters Vortrag so ziemlich an allem mangle, was professionelles Sprechen ausmacht, allerdings wird dieser Aspekt nicht als vorrangiges Bewertungskriterium ausgemacht, vielmehr „muss man gestehen, dass seine Begeisterung für die Sache bei aller Inkompetenz doch authentisch wirkt.“ Aber selbst ein Magazin wie UNCLE SALLYs, das sich der Popkultur verschrieben hat, bleibt angesichts dieser Kulturparadigma-Kombination ratlos, wenn es heißt: „Der Auftakt der neuen ‚Reading Stars‘-Reihe bleibt nichts desto trotz eine sehr, sehr seltsame Angelegenheit.“, was erneut zeigt, wie neu derartige Kombinationen und Konvergenzen aus den Bereichen der traditionellen E- und der traditionellen U-Kultur noch sind, und wie unvorbereitet der zeitgenössische ästhetische Diskurs darauf ist. Zitate aus der Kritik von HONERT, Moritz, UNCLE SALLYs 11-2004, S.16.

Bernhard wurden bei einem Popkulturpublikum publik gemacht, genauso wie Literaturfreunde sich nun – bei Interesse – mit der Person und darüber hinaus möglicherweise gar mit dem Werk von H.P. Baxxter auseinandersetzen dürfen.

Eine wichtige Frage bei der Beurteilung des medialen Status von Hörbüchern für das System der Literatur ist die Frage nach einer möglichen Konkurrenz der Medien. Der Schauspieler und Hörbuch-Produzent Rufus Beck, der Literatur seit etwa 1999 fast ausschließlich durch seine Stimme interpretiert, beantwortete die Frage nach der möglichen Konkurrenz von Hörbüchern für Bücher folgendermaßen:

„Sie können Äpfel mit Birnen nicht vergleichen. Bücher lesen, das ist eine persönliche kontemplative Auseinandersetzung mit Literatur und der eigenen Phantasie, Hörbücher sind in Klang umgesetzte Interpretationen literarischer Vorlagen. Ich finde es meistens gut, wenn Hörbücher gekürzt sind. Durch die Interpretation muss vieles nicht ausformuliert werden. Man kann einen Text nicht objektiv lesen.“³⁵⁰

Diese Aussage pointiert einen Sachverhalt, aus dem sich ein wichtiges grundsätzliches Merkmal der medialen Konvergenz ableiten lässt, das für das ästhetische Denken sowie den gesamten weiteren wissenschaftlich-ästhetischen Ansatz dieser Arbeit zentral ist:

Mediale Formen konkurrieren nicht notwendigerweise untereinander oder lösen sich gar ab, sondern ergänzen sich im Sinne einer Transformatorischen Konvergenz, was bedeutet: sie verweisen aufeinander und reagieren eventuell sogar in Form und Inhalt aufeinander. In diesem Sinne führen auch Hörbücher möglicherweise zu Schriftbüchern hin und sind ein wichtiges und ernstzunehmendes Medium der literarischen Vermittlung.³⁵¹

Die in dieser Arbeit beschriebenen Vermittlungen und Transformationsmöglichkeiten von Literatur bezogen sich fast alle auf eine Vermittlung, welche die Literatur in ihrer Buchform zum Ausgangspunkt hatte. Wie bereits dabei konstatiert wurde, kann sich das Buch als kulturelles Medium zwar gegenüber anderen Medien in struktureller Hinsicht noch behaupten und

³⁵⁰ FISCHER, Stefan/KLUTE, Hilmar: „Wie Horrorfilme gucken. Autodidakt Rufus Beck über darstellende Kunst, seine Arbeit als Hörbuch-Sprecher und Kinderheld Harry Potter“, SZ 3-12-2005, S.40. Beck inszenierte u.a. die Hörbuch-Fassungen von Joan K. Rowlings ‚Harry Potter‘.

³⁵¹ Beck bestätigt dies z.B. hinsichtlich seiner eigenen Kinder. Auf die Frage nach dem potenziellen Vorwurf, nur Lesefauler würden Hörbücher kaufen, antwortet er: „Das stimmt nicht. Ich glaube, dass das Hörbuch einem helfen kann, Autoren zu entdecken. Ich bin mit meinen Kids nach Neapel in Urlaub gefahren, und wir haben John Irvings ‚Garp‘ gehört. Die Kleinste war neun oder zehn. ‚Garp‘ ist nun wirklich nichts für Kinder. Aber wir haben das alles gehört, 20 CDs. Meine Kinder können über John Irving reden wie über ein Kinderbuch. So wie wir früher, wenn die Eltern weg waren, Horrorfilme geguckt haben – die Hände vor den Augen, lurten wir zwischen zwei Fingern durch. Es lief dann ein bisschen weniger Blut.“ Ebda.

hat hier auch noch bestimmte Vorteile zu bieten³⁵², jedoch belegt es, wie in Kapitel 4 („Die Marginalisierung der Literatur“) dieser Arbeit ausgeführt wurde, im allgemeinen Kulturverhalten der Bevölkerung einen eher marginalen Platz. Die Vermittlung von Literatur müsste also noch andere mediale Transformationen und Vernetzungen eingehen als die Vermittlung durch Feature- oder Diskussionssendungen über Buchliteratur, Buchvorstellungen via TV, Radio oder Internet, Literaturrankings durch populäre Medien oder eine Schuldidaktik, die mittels populärer bzw. populistischer Schreibformate arbeitet.

Die bekanntesten und populärsten medialen Transformationen, die diesbezüglich zu erwähnen sind, stellen natürlich Literaturverfilmungen in Kino und Fernsehen dar, die hier nicht näher untersucht sind, zu groß und zu weit wäre dieses spezifische Feld, das im Verlauf dieser Arbeit sowieso immer wieder thematisiert wird. Literaturverfilmungen interessieren hier nur als äußerst wirksame strukturelle Vermittlungsmöglichkeit und als mediales Zeichen der Zeit, denn:

Bereits in ihnen besteht die Möglichkeit, die enge strukturelle Definition von Literatur als eines nur-textliches aka Buch-bezogenes Kunstwerk zu verlassen und die Literatur mehr von ihrem Gehalt, d.h. von ihrem ästhetischen Potenzial an Sinn- und Bildgehalt, ihren Mythen und ihrer Tradition und ihren Möglichkeiten als erzählendes oder als intellektuell-emotional grenzüberschreitendes und bewusstseinerweiterndes Medium her zu begreifen oder zu betrachten.

Ebendiese Möglichkeit wurde in dieser Arbeit angenommen: sie betrachtet Literatur als historisch zunächst nur-sprachliches Kunstwerk, das jedoch potenziell nicht grundsätzlich an das Trägermedium ‚Papier‘ und ‚Buch‘ fixiert und gebunden ist, denn ein Buch ist zwar bislang die prägendste, aber erweitert gesehen ‚nur‘ eine mögliche Materialisierung der Literatur von vielen. Diese Arbeit erweitert also den allgemeinen Definitionsrahmen von Literatur hypothetisch, ohne eine mögliche Definition ihres Gehaltes und ihrer Ästhetik durch das Medium ‚Buch‘ komplett obsolet machen zu wollen. Diese Zusammenhänge müssen hinsichtlich zukünftiger Transformationen noch analysiert und diskutiert werden.

³⁵² Der Hauptvorteil des Buches ist die Einfachheit seiner Vermittlungsstruktur: es ist relativ preiswert, ein mediales Endprodukt – d.h. es benötigt keine weiteren medialen Ergänzungen oder elektronische Hard- oder Software mehr für die Rezeption seines Inhalts, ausgenommen den Leser und, dies mit Sicherheit während der dunklen Tageszeit, Licht –, und es ist auch relativ robust, d.h., das Buch kann, problemlos in Rucksack oder Jacke gesteckt, weite Wanderungen mitmachen und benötigt zu seiner Rezeption keine externe Versorgungsquelle.

Auf diese Weise lässt sich eine mögliche Transformation des Gesamtsystems ‚Literatur‘ in der gegenwärtigen und auch zukünftigen Gesellschaft am adäquatesten beschreiben, nämlich, wenn wir uns nicht starr auf das traditionelle und historisch entstandene Medium ‚Buch‘ fixieren, sondern die potenziellen Erweiterungen des ästhetischen Systems der Literatur zulassen und antizipieren. Viele, wahrscheinlich eine große oder gar überwiegende Mehrheit der Kulturrezipienten haben den Gehalt der Literatur bereits gar nicht mehr über das Medium ‚Buch‘ vermittelt bekommen. Insofern wird wahrscheinlich deutlich werden, warum diese Arbeit das Buch nurmehr als ein mögliches Kulturträgermedium der Literatur von vielen betrachte, und Literatur vielmehr als strukturelles interdisziplinäres Kultursystem interessiert. Dadurch erst, so die These, wird ihr ästhetisches Potenzial wirklich deutlich und virulent.

Kompaktthesen:

Das Buch wird in einer Mediengesellschaft nicht mehr als ein kulturelles und ästhetisches Leitmedium anerkannt. Es bedarf des Hinweises und der Vermittlung, ja letztlich der Transformation seiner Inhalte in andere mediale Formen, sollen diese in einer Mediengesellschaft überhaupt noch auf breiterer Ebene wahrgenommen werden.

Alles, was in dieser Hinsicht der Literatur ästhetisch und diskursiv zukommt, ist prinzipiell zunächst zuträglich für ihr System. Qualitative Zu- und Abwertungen haben in diesen Transformationsprozessen keine Bedeutung mehr, sie sind nur mehr als diskursive Meinungen für die Analyse interessant.

Eine Transformation literarischer Inhalte in und durch bestimmte mediale Formate ist im Verlauf der Kulturgeschichte etwas völlig normales. Bestimmte Medien haben diesbezüglich eine paradigmatische Signumfunktion inne.

Literatur, die sich durch das Medium Buch vermittelt und darüber getragen wird, lässt sich zunächst ganz faktisch als ‚Buch-Literatur‘ bezeichnen. Für das darüber hinausgehende und medial ungleich erweiterte System der Literatur jedoch gilt es, das Trägermedium Buch bei der Betrachtung von Literatur als ästhetischem Ausdruck zu dezentralisieren.

Das Buch ist nur eine mögliche Form des literarischen Inhalts, es ist nur eine mögliche mediale Trägerform von Literatur unter Vielen.

8. Der Wandel intellektueller Rollenbilder

8.A. Der Typus des Bildungs-Intellektuellen der klassischen Moderne als Vermittler von ästhetischen und gesellschaftlichen Prozessen und seine gegenwärtige Situation

Ist die heutige Gesellschaft ‚kunstferner‘ geworden? Die Klage, Hegels Satz vom Ende der Kunst finde zu Beginn eines neuen Millenniums eine ganz neue Bestätigung nicht in dem Sinne, dass die Kunst Aufhebung in einem neuen Bewusstsein finden würde, sondern in Unkenntnis oder Missachtung dessen, was Kunst zur Kunst mache, ist leider auch eine nostalgische wehleidige Verkennung der sozialhistorischen Tatsachen und der Transformation von Kulturparadigmen. Eine solche öffentlich gemachte Nostalgie scheint einem romantisch gefühltem Ästhetizismus vergangener Auffassungen, was Kunst sei, zu entspringen. Frühere Gesellschaften waren keineswegs ‚kunsstinniger‘ als die heutige Mediengesellschaft, die mit ihren technischen Möglichkeiten ein nie in der Menschheitsgeschichte gekanntes Potenzial an Information, Wissen und auch Kreativität bereithält. Frühere Gesellschaften mussten ihre zivilgesellschaftlichen Strukturen oft erst noch herausarbeiten, wobei die Entwicklung der Künste dabei häufig eine eher marginale oder untergeordnete gesellschaftliche Rolle spielte, bzw. galten die Künste nicht selten vor allem dekorativen und rein unterhaltenden Zwecken. Zudem führten diese Gesellschaften häufiger Kriege untereinander, was die Prozesse einer moralischen Aufklärung und einer gesellschaftlichen Ästhetisierung einerseits verzögerte, andererseits – und dies ist nur ein scheinbarer kultureller Widerspruch – gleichsam intensivierete, indem die versteinerten traditionellen Strukturen massiv und radikal angegriffen und zerstört wurden, und erst aus diesen Trümmern, die gleichsam als Humus für das Neue zu dienen schienen, konnten sich letztlich endlich bestimmte soziale und kulturelle Strukturen entwickeln.³⁵³

³⁵³ Diese Aussage unterstützt weniger den klassischen Satz vom ‚Krieg als Vater aller Dinge‘ als eine zentrale Maxime einer androzentrisch, nationalistisch und kolonialistisch geprägten Kultur, als dass sie vielmehr die Transformation gesellschaftlicher Zustände durch politische, soziale und technische Struktureinschnitte, wie Kriege sie nun einmal darstellen, so realistisch und indifferent wie möglich begreifen möchte. Wem in diesem Zusammenhang der hier verwendete Begriff des ‚Humus‘ nicht schmeckt, da er womöglich zu ‚biologistisch‘ klingt, also in Vorspiegelung einer quasi-natürlichen Entwicklung von in Wahrheit sozialen Transformationen, der verwende den Begriff der ‚Neukonstruktion‘. In diesem Sinne ließen sich dann aus den kriegsbedingten Trümmern der Vergangenheit, den Teilen der Tradition also, neue Konstruktionen für Gegenwart und Zukunft schaffen. Eine Metapher jedoch, die auf eine natürlich gewachsene Struktur verweist, ist in diesem Zusammenhang genauso statthaft. Metaphern dienen bekanntermaßen dazu, komplexe Prozesse

Zusätzlich gründeten frühere Gesellschaften ihren Unterbau häufig auf die Un-Freiheit ihrer Sklaven oder die Un-Bildung ihrer arbeitenden Bevölkerung³⁵⁴, und die Kunst, die in solchen Gesellschaften entstand und die uns heute noch überliefert ist, kann daher in vielen Bezügen vor allem als ein Signum und Ausdruck der herrschenden Schichten und des damaligen hegemonialen Kulturdiskurses angesehen werden, niemals jedoch als ein alleiniges authentisches repräsentatives Abbild der jeweiligen damaligen Gesellschaft in all ihren Facetten und ihrer oftmals versteckt wirkenden Komplexität. Geschichte wurde in der Vergangenheit oft, zu oft von den ‚Siegern‘ eines historischen Prozesses geschrieben, was bedeutet, dass sich ein hegemonialer gesellschaftlicher Diskurs sich auf die Art der Geschichtsschreibung und die selektive Wahrnehmung und Darstellung von Geschichte auswirkte. Es kann kein Zweifel darüber bestehen, dass diese Selektions-, Definitions- und Wertungsprozesse im System der Ästhetik genauso verliefen, und der Prozess der wissenschaftlichen Sichtung und Analyse dieser Prozesse in einem makrosozialen Sinne längst noch nicht abgeschlossen sind.

Wie diese Arbeit bereits, vor allem in Kapitel 2 („Zwei ästhetische Paradigmenkonflikte der Gegenwart“), den paradigmatischen Widerstreit und die möglichen Transformationen der E- zur U-Kultur thematisierte, herausstellte, geschieht mit den zeitgenössischen aktuellen Kulturbegriffen nichts wesentlich anderes: die größte gesellschaftliche Durchsetzungskraft definiert über die Jahre das jeweilige hegemoniale Kulturparadigma, was nicht heißt, das verschiedene kulturelle Paradigmen nicht nebeneinander in Abgrenzung und Inbezugnahme aufeinander existieren können. Was ‚die Kunst‘ oder besser einen zeitgenössischen Begriff davon betrifft, so ist jedoch diesbezüglich schon seit einiger Zeit ein fundamentaler Wandel im Gange. Dieser gestaltet sich folgendermaßen: Kunst diffundiert seit einiger Zeit aus den

kompakt zu veranschaulichen, ohne sie dadurch per se banalisieren zu müssen. Letztlich sind diese Bezeichnungen meist individuell definierte Vokabeln ihrer Benutzer, die einen allgemeineren Prozess bezeichnen sollen, daher sollte auch der wissenschaftliche Umgang mit ihnen so indifferent wie möglich geschehen. In dem hier spezifisch angesprochenem Fall sollen die Begriffe das Gleiche bezeichnen: der Krieg ist in diesem Sinne nicht als ein mythischer ‚Vater aller Dinge‘ zu sehen, sondern mitunter und in spezifischen historischen Prozessen auch als ein radikaler Bruch mit kulturellen Traditionen und Gewohnheiten. Der Zusammenbruch des nationalsozialistischen dritten Reiches markierte z.B. in Deutschland in kultureller Hinsicht auch zum ersten Mal die Berührung mit und später den paradigmatischen Einbruch einer bestimmten Form von Populärkultur, nämlich der angloamerikanischen Popkultur, die sich ab den 1950er Jahren latent, später ab den 1960er Jahren immer massiver und offener verbreitete. Dieser Passus zeigt explizit, dass kulturelle Transformation mit historischen Transformationen zusammenhängen, und Kriege definitiv Auslöser für historische und eben auch kulturelle Transformationen sein können.

³⁵⁴ Letzteres ist jedoch kein historisches gesellschaftliches Merkmal, sondern ebenso z.B. ein bezeichnendes Strukturmerkmal der Moderne, das sich aus der historischen Tradition ausdifferenziert und spezifisch in die Gegenwart transformiert hat.

vormals durch Fachdiskurse und Institutionen als exklusiv definierten Bereichen mehr und mehr in den Alltag und in die Publikumsdiskurse hinein und nimmt dort zum Teil selbstverständliche Plätze und Positionen ein. Nicht selten ist es so, dass eine Kunst, die nicht explizit als solche markiert und in Marktpositionen, -institutionen oder -spielorten vertreten und extrapoliert ist, gar nicht mehr auffallen und als spezifische Kunst beachtet werden würde.³⁵⁵ Auch hier definiert der gesellschaftliche Diskurs, der Diskurs der Institutionen, der Fachleute und Spezialisten und nicht zuletzt der Publikumsdiskurs den jeweiligen Status, die Wertigkeit und den ästhetischen Diskurs der Kunst.

Eine wichtige gesellschaftliche Gruppe, die diesen Prozess der Kunstmarkierung und des ästhetischen Diskurses in der Vergangenheit maßgeblich beeinflusst hat und heute immer noch beeinflusst, sind die Intellektuellen. Diskurse der Intellektuellen sind, neben den Diskursen der Wissenschaft, vor allem in der Neuzeit, stets die wichtigsten Vermittler kultureller und ästhetischer Entwicklungen, Hintergründe und Zusammenhänge gewesen, und es ist anzunehmen, dass sich bei Wandeln und der Transformationen der Kulturparadigmen auch in diesem Feld Veränderungen vorfinden und analysieren lassen.

Wie jedoch definiert sich der derzeitige intellektuelle Status und wie lässt sich die Rolle der Intellektuellen heute beschreiben? Als das deutsche Magazin CICERO in seiner Mai 2007-Ausgabe tatsächlich eine Ranking-Liste von 500 ‚wirkmächtigsten‘ und ‚präsentesten‘ Intellektuellen Deutschlands veröffentlichte, schrieb Reinhard JELLEN in der Internetzeitschrift Telepolis eine äußerst polemische Replik auf diese Liste, die folgendermaßen begann:

„Was ist ein Intellektueller? Die Bedeutung des Wortes ist je nach geschichtlichem Standpunkt, sozialer und geographischer Herkunft sowie sozialphilosophischer Perspektive verschieden. Der Begriff hatte in der Weimarer Republik eine andere Bedeutung als unter dem Hitlerfaschismus, der Terminus besitzt bei der Mittelschicht einen anderen erstrebenswerten Glanz als bei Bauarbeitern - und in Amerika schwingt bei dem Wort eher die Idee des abstrakt schwadronierenden "Egghead" mit als z. B. in Frankreich, wo damit seit der Dreyfus-Affäre immer noch der akademisch gebildete meinungsbildende Gesellschaftskritiker gemeint wird. Im Nationalsozialismus wurde damit das Feindbild des

³⁵⁵ Werbung, Design oder auch TV z.B. sind markante Bereiche, die in der Regel immer noch streng dem Bereich des Kunsthandwerks zugeordnet werden, nicht aber der Kunst. Da für diese Bereiche jedoch zweifelsohne Kreativität von Bedeutung ist, werden sie als ‚Kreativberufe‘ bezeichnet, auch wenn ihnen bisweilen vornehmlich ein expliziter Dienstleistungscharakter zugeschrieben wird, welcher der ‚hohen‘ Kunst wiederum grundsätzlich in Abrede gestellt wird. Ein Aspekt der Dienstleistung jedoch widerspricht nicht grundsätzlich einem möglichem Charakteristikum von Kunst, auch wenn ‚Dienstleistung‘ gegenwärtig vor allem mit einem mehr oder weniger profanen Servicegedanken verbunden wird. Es wäre also zu fragen, inwiefern Künstler bisweilen auch Dienstleister sind oder sein können - gleich der Frage, ob sie dies wollen oder müssen.

jüdischen Zersetzers von gesund-völkischem Gedankengut beschworen, während im Marxismus in der Tradition von Gramsci Intellektuelle als Produzenten und Kritiker von Ideologien verstanden werden, welche die Interessen von Schichten und Klassen formulieren und im Kampf um die ideologische Hegemonie im öffentlichen Bewusstsein bekämpfen und propagieren.

Das politische Magazin "Cicero" hingegen greift bei seiner Veröffentlichung der Intellektuellen-Liste Cicero-Ranking 2007 auf rein quantitative und statistisch erfassbare Maßstäbe zurück:

"Die Cicero-Intellektuellenliste spiegelt Wirkmacht und Präsenz der Akteure wider; sie bildet öffentliche Deutungsmacht ab, misst aber keine inhaltliche Qualität. Die Erhebung basiert auf der Präsenz in den 160 wichtigsten deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften. Diese werden über elektronische Datenbanken nach Referenzhäufigkeit durchkämmt. Zudem werden Zitationen im Internet und Querverweise im Munzinger-Referenzarchiv ermittelt." Die Intellektuellen-Liste gibt also nicht die originäre Hegemonie-Fähigkeit der verschiedenen Gestalten wieder, sondern bildet gewissermaßen den Verlauf ihrer aufmerksamkeitsökonomischen Börsenkurse im medialen Mainstream ab.

Meinte noch vor 36 Jahren Jean Paul-Sartre nicht gänzlich unnaiv, dass kein Intellektueller existiere, der nicht links und also ein Gegenspieler der Mächtigen sei, so geht der moderne Dienstleistungs-Intellektuelle von heute ganz und gar in seiner Warenförmigkeit auf. Da wo andere ein Gehirn haben, hat der geistige Hochkaräter von heute seine Fahne im Wind. Bis auf ganz wenige Ausnahmen wie Peter Handke, Gerhard Polt, Franz Xaver Kroetz, Wiglaf Droste, Feridan Zaimoglu, Dietmar Dath, Hermann Kant und Elmar Altvater singen hier allesamt auf ihre Weise das Kýrie eléison der Berliner Republik.³⁵⁶

Bereits hier wird der Wandel der Intellektuellenrolle pointiert deutlich: Intellektuelle erscheinen als aufmerksamkeitserschleichende Mitglieder eines medialen Mainstreams, denen in der Regel jeglicher Willen sowie auch jegliche Kompetenz zur kritischen Begleitung der Verhältnisse abgekommen ist. Aber war dies im 20. Jahrhundert, wo sich das Bild bzw. das Image und der Mythos des Intellektuellen maßgeblich bildeten, wirklich grundlegend anders?

Jean-Paul Sartre konnte 1950 in einem existenzialistischem Nachrausch der Moderne in seinem enorm einflussreichen Essay über Literatur noch in seiner spezifischen Mischung aus idealistischem Pathos und nüchternem Nihilismus über den Stolz der unpopulären und un-utilitaristischen Kunst behaupten:

„In einer Gesellschaft, die auf Produktion besteht und den Konsum auf das Allernotwendigste beschränkt, bleibt das literarische Werk offensichtlich etwas Zusätzliches. Selbst wenn der Schriftsteller den Akzent auf die Arbeit legt, die sie ihn kostet, selbst wenn er sich's mit Recht

³⁵⁶ JELLEN, Reinhard: „Googlefight um Geist“, TELEPOLIS 17-5-2007, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/25/25272/1.html>

anmerken lässt, dass diese Arbeit, für sich betrachtet, dieselben Fähigkeiten von ihm verlangt wie vom Ingenieur oder Arzt – es bleibt umso weniger von ihr, je weniger das geschaffene Objekt einem Gut vergleichbar ist. Diese Zusätzlichkeit betrübt uns nicht, im Gegenteil: sie ist unser Stolz: wir wissen, dass sie das Abbild der Freiheit ist. Das Kunstwerk ist zusätzliche Gnade, weil es absoluter Zweck ist und weil es sich dem Betrachter als kategorischer Imperativ darstellt.“³⁵⁷

Das in dieser Arbeit häufiger vorkommende Zitieren von Sartres Essay ‚Was ist Literatur?’ hat hier natürlich einen Zweck: um die klassische Position des neuzeitlichen okzidentalen kritischen Intellektuellen, als einer der dezidiertsten Vertreter Sartre – inklusive all seiner Irrungen und Wirrungen – damals wie heute galt, aufzuzeigen, und gleichsam klar zu machen, wie ent-idealisiert und ent-pathetisiert demgegenüber die Ästhetik, speziell die Literaturästhetik des endenden 20. Jahrhunderts und des beginnenden 21. Jahrhunderts ist. Begriffe von ‚Stolz’ und künstlerischer ‚Freiheit’ sind in gegenwärtigen ästhetischen, intellektuellen und theoretischen Diskursen überaus verpönt und werden vermieden, und viele Künstler und Literaten sind vielmehr heimlich stolz darauf, wenn ihre Arbeit als medial sichtbare Ware in der Öffentlichkeit anerkannt wird, so dass diese erfolg-, image- und gewinnbringend vermarktet werden kann – wengleich dieser Akt von ihnen nicht selten als subversiver Akt plus Distinktionsgewinn vermarktet werden kann. Zeitgenössische Intellektuelle profilieren sich gegenwärtig vor allem als eloquente Kenner kultureller Moden, die Rolle des klassischen humanistisch gebildeten, aufgeklärten und darüber hinaus womöglich engagierten Intellektuellen indes hat stark gelitten und ist in der Kulturwelt der Gegenwart zunehmend marginaler geworden.

Der Publizist und Politologe Johanno Strasser, aktuell Präsident der deutschen Sektion des Schriftstellerverbandes PEN, brachte dies in einem Essay aus dem Jahre 2005 noch drastischer zum Ausdruck, wenn er sogar von einer allgemeinen Verachtung den Intellektuellen gegenüber spricht. Sein anregender Blick auf die Geschichte und den aktuellen Zustand der Intellektuellenkultur sei hier im längeren Wortlaut zitiert:

„Heute ist die Verachtung der Intellektuellen fast allgemein – selbst unter Intellektuellen. Im technokratischen Zeitgeist glauben die meisten, dass wir gut daran täten, die Gestaltung der Welt allein den Experten anzuvertrauen. Wer als Intellektueller auf sich hält, begibt sich nicht in die Niederungen der Politik, kümmert sich nicht um das Los der Ausgegrenzten, erhitzt sich nicht über eine Ökonomie, die danach trachtet, sich alle Lebensbereiche zu unterwerfen. Die Intellektuellen haben es sich heute in ihren Nischen bequem gemacht, als Spezialisten für Erbauung und geistreiche Unterhaltung, geduldet, belächelt, aber ohne ernst zu nehmende demokratische Funktion.

³⁵⁷ SARTRE, Was ist Literatur, a.a.O., S.137f

Dabei hatten sie es einst, besonders in Frankreich, zu hohem öffentlichem Ansehen gebracht. Vielen galten sie – und gelten sie dort immer noch – als unersetzliche Wächter der Demokratie. Intellektuelle sind Menschen, so der kürzlich verstorbene französische Soziologe Pierre Bourdieu, die ‚ihre Kompetenz im autonomen Feld der Kultur‘ dazu nutzen, um ‚kritisch zugunsten universeller Werte zu intervenieren.‘ Das ist das klassische Verständnis der Intellektuellenrolle, wie es sich im nachrevolutionären Frankreich herausbildete: Intellektuelle als das Gewissen der Gesellschaft, als unbestechliche Anwälte der Freiheit und der Gerechtigkeit.

Die eigentliche Heldenzeit des klassischen Intellektuellen ist das 19. Jahrhundert, genauer die Zeit der Dreyfus-Affäre, als der Dichter Émile Zola mit seinem ‚J'accuse‘ die korrupte französische Regierung in die Schranken wies und allein mit dem Mittel des öffentlichen Wortes einem unschuldig Verfolgten, dem jüdischen Hauptmann Alfred Dreyfus, am Ende doch noch Gerechtigkeit verschaffte. Hier bildet sich ein Modell heraus, das über lange Zeit prägend blieb: Der Intellektuelle macht sich zum Sprecher der Sprachlosen und zum Verteidiger der Verfolgten und Gedeemütigten.³⁵⁸

Wir können in Strassers kompakter Beschreibung den klassischen Typus des okzidental Intellektuellen, wiedererkennen wie er sich im Kulturdiskurs des 20. Jahrhunderts herausbildete und profilierte.³⁵⁹ Dieser klassische Typus galt als prototypischer Vertreter der E-Kultur, und auch wenn er diese ablehnte, blieb sie doch stets der Hintergrund und die intellektuelle Matrix, vor der sich dieser Typus konstruierte und konstituierte. In seinem Bewusstsein geformt von der Ästhetik der E-Kultur, vertrat dieser Typus demgemäss deren Inhalte und deren Gestik mit Attributen wie Ernsthaftigkeit, Tiefe, Nachhaltigkeit und einem, wenn nicht gleich politischem, so doch zumindest sozialem Bewusstsein. Auch wenn es zu diesen Merkmalen einer intellektuellen Kultur stets auch immer gegensätzliche Pole gab, die Intellektualität demgegenüber mit Ironie, Spiel und einem geistigen Gestus der Dislokation verbanden und definierten, war diesen intellektuellen Typusausformungen jedoch in der Regel die E-Kultur der hauptsächliche Bezugspunkt.

Diesbezüglich hat, nicht zuletzt resultierend aus den historischen kulturellen und ästhetischen Paradigmenwechseln von der E- zur U-Kultur und der transformatorischen Konvergenz, die bereits in Kapitel 1 (‚Kultur, Struktur und Transformation‘) dieser Arbeit konstatiert wurde, ein fundamentaler Wandel klassischer intellektueller wie auch allgemeinkultureller Rollen- und Leitbilder zugunsten der Medien-, Pop- und Massenkultur stattgefunden, der sich jedoch aktuell weiter ausformuliert und definiert. Eine neuere Mediengeschichte des

³⁵⁸ STRASSER, Johano: „Ich denke, also bin ich out“, SZ-Magazin Nr.10/05, 11-3-2005, S.7

³⁵⁹ Zur Geschichte der Diffamierung des okzidental Intellektuellenbegriffes, vor allem auch der politischen Diffamierung durch Nationalsozialismus und Stalinismus, siehe BERING, Dietz: „Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes“, Stuttgart 1978.

Radios bringt diesen Wandel hinsichtlich der klassischen intellektuellen Typenlehre folgendermaßen auf den Punkt:

„Mit dem Ableben solcher Persönlichkeiten wie Erich Fromm, Jean-Paul Sartre oder auch Heinrich Böll, geht eine Epoche in der europäischen Kulturgeschichte ihrem unausweichlichem Ende entgegen, in welcher der „L’homme de lettre“, der wortgläubige und theorie-seelige Intellektuelle die gesellschaftlichen Umgangsformen in Ethik und Moral als Leitfigur mitbestimmte. Überstrahlt wird diese „Intellektuellendämmerung“ von den neuen Heroen der multimedialen Massenkultur. Neue, populäre Produkte wie der Walkman, der PC, oder die immer leistungsfähigeren Fernsehgeräte und ihre nach ausgeklügelteren Marketingkonzepten gestalteten kommerzielle Vernetzung können aus einer mit durchschnittlichen Talenten ausgestatteten Sängerin einen weltweiten Superstar wie z.B. Madonna kreieren, der mehr Einfluss auf das Lebensgefühl und die Ziele einer Generation hat, als jeder Literat oder Philosoph.“³⁶⁰

Auch die zunehmende Marginalisierung der klassischen humanistischen Bildung in Europa durch die Ausbreitung und Intensivierung der multimedialen Massenkultur trägt verstärkt dazu bei, dass sich sowohl Leitbilder der Bildung als auch der Intellektuellenkultur verändern. Wissen beschleunigt, differenziert und intensiviert sich – der klassische Bildungskanon verliert zunehmend an Relevanz bzw. ist nur mehr ein Wissensterrain unter vielen. Die SZ begann im Frühjahr 2007 unter dem Titel ‚Anders lernen. Wie unsere Schule besser werden‘ eine Serie über notwendige Strukturänderungen in der deutschen Lern- und Bildungskultur. Beginnend mit einem Zitat des bayerischen Autoren Ludwig Thoma pointierte KRATZER in der SZ den Wandel der kulturellen und intellektuellen Rollenbilder folgendermaßen:

„Zweckmäßigkeit sei nicht ausschlaggebend für die Bildung, argumentierte Thoma damals. ‚Immer bleibt es mir ein Gewinn, dass ich Homer in der Ursprache gelesen habe.‘ Der Dichter war noch in einer Gesellschaft aufgewachsen, in der das humanistische Gymnasium uneingeschränkt als Inbegriff der höheren Bildung galt. Die Gelehrsamkeit ruhte auf klassischen Fächern wie Latein, Griechisch, Philosophie, Theologie und Literatur, wer etwas gelten wollte, der zitierte Platon, Cicero, Goethe und Kant. Aus deren Worten und Werken wurde das Kraftfutter der Intellektuellen zusammengemischt. Weltraum und Atomenergie, Technisierung und Globalisierung, Gentechnik und Internet – solche Weltbausteine gehörten vor hundert Jahren noch in das Reich der Utopie.

Nach dem Krieg aber begann das Weltwissen plötzlich zu wuchern. Mittlerweile verdoppelt es sich angeblich bereits alle fünf Jahre. Folgerichtig behauptete der Literaturkritiker

³⁶⁰ Aus: TONSPUREN. Eine Radiogeschichte von 1888 bis 2000. Von Lionel van der Meulen. Hörbuch vom Hessischen Rundfunk / HR audio / HR media, FfM 2001, Teil 2: 1945-2000, CD 12, Track 7
„Intellektuellendämmerung“, Minute 5:35 – 6:37.

Hellmuth Karasek neulich in einem Interview, die Wissensbeschleunigung durch das Internet habe das Wissen der Alten überflüssig gemacht.³⁶¹

Zu der derart aktuell zu konstatierenden Intellektuellendämmerung, unter der explizit kein Absterben des generellen Typus des Intellektuellen, sondern nur mehr ein Abdanken des klassischen Intellektuellentypus des 20. Jahrhunderts zu verstehen ist, passt es, dass relevante Teile der französischen Intellektuellen, die im allgemeinen Sinne ab der Nachkriegszeit des zweiten Weltkrieges als wichtige Erneuerer und Innovatoren der geistigen und ästhetischen Kultur gelten konnten und philosophische Strömungen wie Existenzialismus, Strukturalismus und Postmodernismus anregten, vertieften und vermittelten, heute, und dies bedeutet mittels ihrer aktuellen geistigen Arbeiten, mitunter bereits an einem Endpunkt ihrer gesellschaftlichen Relevanz angesehen werden:

„Ihre Stimmen werden leiser, ihre Tribünen stehen am Rand des Umschlagplatzes von Weltmeinung, der Kurswert ihrer Argumente fällt weiter. Mit einem Plädoyer fürs schlichtweg Humane gegen die Systemideologie sind die großen französischen Intellektuellen vor dreißig Jahren in die Endrunde ihres historischen Auftritts gegangen. Mit dem Inventar zu dem, was an universaler Humanität bleibt, machen die Letzten heute das Licht aus.“³⁶²

So bilanziert Joseph Hanimann in einem Resümee die Krise des klassischen Intellektualismus und bezeichnet André Glucksmann als den letzten Intellektuellen, freilich als den eines bestimmten Typus:

„So ist André Glucksmann vielleicht bald der Letzte, der unbeirrbar zwischen Begriffsklärung und Denunziation das Auslaufmodell Intellektuellenengagement durchspielt.“³⁶³

Glucksmanns Sophokles-Verweise bezüglich seiner Analyse der aktuellen Weltlage klingen für Hanimann

„wie ein letzter Abgesang einer klassisch gebildeten Intellektuellen-Sicht auf den Menschen. Die anderen Denker in Frankreich (Michel Serres in ‚Hominiscene‘, Dominique Lecourt in ‚Humaine, posthumain‘, Edgar Morin in ‚L’ Humanité de l’humanité‘) haben sich schon der Umdeutung des ‚Menschen‘ auf biotechnologische Zusammenhänge hin zugewandt.“³⁶⁴

³⁶¹ KRATZER, Hans: „Humboldts Vermächtnis“, SZ 30-6-2007, S.42.

³⁶² HANIMANN, Joseph: Ich bin so hässlich, ich bin der Hass! André Glucksmann, der letzte Intellektuelle, über Antisemitismus und andere Neurosen der Weltmeinung. SZ 12-11-2004, S.18. Eine Debatte über ein mögliches Ende des klassischen engagierten Intellektuellentypus entzündete sich an Glucksmanns Analyse „Hass. Die Rückkehr einer elementaren Gewalt“, Zürich 2005, welche aktuelle globale politische Probleme abseits eines moralisch-engagierten Intellektualismus diskutiert sehen wollte.

³⁶³ ebda.

³⁶⁴ ebda.

Durch den Bezug der von Hanimann letztgenannten Autoren und Philosophen auf die Interpretation der condition humaine unter biotechnologischen Gesichtspunkten wird ebenfalls deutlich, wie wenig demgegenüber der klassische Gehalt abendländischer Philosophie und Literatur noch für den zeitgenössischen theoretischen Diskurs zählt.

Die gegenwärtig zu beobachtende zunehmende Marginalisierung, ja Diskreditierung der klassischen Intellektuellenkultur hat zur Folge, dass in Fragen, die gesellschaftliche Sachverhalte angehen, professionellen Expertenmeinungen und Fachanalysen im öffentlichen Diskurs mitunter mehr Gewicht und Aufmerksamkeit geschenkt wird als klassischen Intellektuentypen, die seit jeher oftmals als Generalisten galten. Johano Strasser verweist diesbezüglich auf die These des Soziologen Dirk Baecker, wonach der Intellektuelle in seiner gesellschaftlichen Rolle heute vom Experten abgelöst worden sei. Baecker konstatiert, der Intellektuelle

„habe weiterhin ‚seine Nische in den Massenmedien, als Stichwortgeber, Moderator, Provozierer und Clown vom Dienst‘. Wenn es aber um die Zukunft der Gesellschaft, um grundsätzliche Weichenstellungen in der Politik, in Wissenschaft und Technik gehe, seien die Einreden der Intellektuellen heute bedeutungs- und daher zu Recht folgenlos.“³⁶⁵

Demgegenüber behauptet Strasser, eine Reduzierung gesellschaftlicher Probleme auf die Lösungsangebote von Expertenmeinungen sei letztlich undemokratisch,

„denn wenn nur noch Experten sinnvoll über politische Fragen mitreden können, wenn es so etwas wie Laienkompetenz in politischen Angelegenheiten nicht mehr gibt, dann haben letztlich auch Wahlen und demokratische Mitspracherechte keinen Sinn mehr. Aus der Sicht der Technokraten sind nicht nur die Intellektuellen, sondern ebenso die auf demokratischer Teilhabe beharrenden Normalbürger Leute, die sich in Dinge einmischen, die sie nichts angehen.“³⁶⁶

Strasser versucht, ausgehend von der idealistischen Frage

„Wäre es nicht die ureigene Aufgabe der Intellektuellen, dafür einzutreten, der ökonomischen Logik Grenzen zu setzen?“³⁶⁷

ein Plädoyer für ein klassisches Engagement der Intellektuellenkultur und versucht darüber hinaus, die Intellektuellen für die gegenwärtige Gestaltung der Gesellschaft wieder stärker in die Pflicht zu nehmen. Sie müssten sich nur selber

³⁶⁵ Strasser, Johano, a.a.O., S.8

³⁶⁶ ebda

³⁶⁷ ebda S.9

als Intellektuelle angesprochen fühlen und fordern, und den Problemen nicht aus dem Weg gehen.

Man mag Strassers Anliegen für ehrenvoll halten, jedoch zeugt es letztlich nur mehr von einer voreingenommenen und geradezu konstruierten Ansicht von Intellektuellenkultur, welche diese geradezu logisch und universalistisch mit ‚kritischem Engagement‘ verbinden will. Es gibt jedoch keinerlei ‚ureigene‘ kritische und engagierte Aufgabe der Intellektuellen, ebenso wenig wie es ein universalistisches Verständnis der Intellektuellenkultur als einer staats- und gesellschaftskritischen Kultur gibt. Zwar existiert, vor allem in Europa, die klassische Rolle des Intellektuellen als kritische Instanz der Gesellschaft, diese jedoch hat sich ab den 60er Jahren zunehmend als Image und dementsprechend als Klischee verfestigt und entspricht gerade heute oft nicht mehr der gesellschaftlichen Realität.

Gerade Intellektuelle können die Logik von Ökonomie und auch Staat so charmant und mit geradezu bewundernswerter Eloquenz affirmativ vertreten, dass man sich wirklich fragen muss, wie Strasser darauf kommt, Geist und Intellektualität automatisch mit dem Willen zu Kritik und Engagement zu verbinden.

Vielmehr wäre zu fragen, in welche Richtung die Parameter der Intellektuellenkultur aktuell tatsächlich tendieren. Die gegenwärtige Entwicklung zeigt, dass Intellektuelle sich ebenso dem Primat und der Logik von Staat und Ökonomie zuordnen können und wollen, und zwar tendenziell so, wie dies vor Jahrzehnten möglicherweise eben genau andersherum usus war. Intellektuelle sind hierbei nur Ausdruck dessen, was sie vertreten: früher standen sie in der Regel anwaltschaftlich für Kritik und die E-Kultur, heute mag es Entertainment und die Popkultur sein, heute Abend dann ein Mix aus beiden Paradigmen und Morgen möglicherweise ein noch völlig neuartiges, noch zu benennendes temporäres Kulturparadigma. Nur der klassische Intellektuellentypus der Moderne, der Geist unweigerlich mit kritischem Bewusstsein verbindet, mag ein Problem haben, sich innerhalb der neuen Verhältnisse zu positionieren und die geänderten kulturellen und ästhetischen Wertzuschreibungen und Transformationen zu akzeptieren.

Mitunter klingt in den Betrachtungen zeitgenössischer Intellektueller des klassischen Typus, die sich nicht dem intellektuellem Trotz, sondern der heiteren und uneitlen Klarheit verschrieben haben, jedoch eine melancholische Wehmut bei gleichzeitigem Bewusstsein um die Irrelevanz des eigenen gesellschaftlichen Status durch, die bewundernswert ist und hohes Bewusstsein

um den eigenen Status innerhalb der neuen Verhältnisse zeigt. Als Beispiel dazu sei eine Interviewpassage mit dem Literaturwissenschaftler Georg Steiner zitiert. Steiner, europäischer Kosmopolit von sprachlicher Brillanz und ein großer Vertreter der bürgerlichen E-Kultur, ist über das andauernde Zeitalter der ‚meisterwerklosen‘ Kultur ernüchert, wenn er auf die Frage, ob wir in einem Zeitalter des Epilogs, des Nachspiels, der Abenddämmerung, in dem die großen Kunstleistungen bereits hinter uns liegen, antwortet:

„Weder Sie noch ich noch irgendjemand glaubt um drei Uhr früh, wenn man bei sich ist und die Wahrheit sagt, dass es noch einen Shakespeare, einen Mozart, einen Beethoven, einen Michelangelo geben wird. Das ist ganz irrational. Dafür kann es keinen Beweis geben. Es könnte morgen, in der nächsten Straße der neue Shakespeare auftauchen – aber wir glauben es nicht. Und das nenne ich Epilog.“³⁶⁸

Nun ist es an der Zeit einzuwenden, dass es diese von Steiner vermissten Künstlertypen, die in der Bedeutungsmatrix der kulturellen Errungenschaften der E-Kultur als paradigmatische kulturelle ‚Meister‘ oder auch ‚große Einzelne‘ fungierten, ja durchaus weiterhin gegeben hat: ob es nun Josef Beuys oder Andy Warhol sein soll, ob Stockhausen, Grass oder Thomas Bernhard, oder, um den Blick für kulturelle Transformationen noch weiter zu öffnen, ob es die neuen ‚Meister‘ in der Popkultur sein sollen – es scheint immer KünstlerInnen zu geben, die sich aus der Masse der anderen herausheben oder eben auch mit der Zeit herausgehoben werden. Doch scheint sich nun, zu Beginn eines neuen Millenniums noch deutlicher erkennbar, durch die starke Divergenz, Transformation und Gleichberechtigung der aktuellen kulturellen Phänomene ein Nebeneinander kultureller Stile ergeben zu haben, das möglicherweise gar keine großen Einzelnen oder Meisterwerke mehr zulassen will, sei es, dass diese Zuschreibung nur streng auf das jeweilige kulturelle Subsystem limitiert ist, oder sei es, dass diese Zuschreibungen obsolet geworden sind, da die Zyklen für Klassiker und Meisterwerke heutzutage ungleich kürzer geworden sind als früher. Die Begriffe des ‚temporären Meisterwerks‘ oder des ‚aktuellen Klassikers‘ scheinen von daher angebracht, diesen kulturellen Wandel zunächst zu benennen – sinnvoller jedoch wäre es, diese Benennungen zugunsten einer neuen Ästhetik auf Dauer aufzugeben. Warum dies letztlich so rigoros zu fordern ist, soll sogleich erklärt werden.

Übertragen auf das Feld der Popmusik lässt sich nämlich beispielsweise, durchaus analog zu Steiners Aussage, behaupten: es wird keine neuen Beatles,

³⁶⁸ Aus „Wir sind Flöhe im Pelz der Löwen. Georg Steiner über das Lesen, die Müdigkeit und die Abenddämmerung im alten Europa.“ Interview mit Ijoma Mangold in SZ 17-5-2003, S. 16.

keinen neuen Dylan, und auch keine neuen Abba geben, um nur drei enorm einflussreiche Klassiker der Popmusik zu nennen. Die Ära des klassischen Pop ist definitiv vorbei. Dasselbe lässt sich auch für den Bereich des Films sagen, sei es bezüglich Regie oder Schauspielkunst: die Zeiten der stilbildenden Klassik sind auch hier definitiv vorbei, es herrscht die Zeit der Variation, der Reprise, des Remixes und der Referenz. Ebendies trifft auch für den Bereich der Literatur zu: es wird, obschon immer noch von einigen sehnsüchtig erwartet, keinen neuen Thomas Mann und erst recht keinen neuen Goethe geben. Diese Fixierung auf die sogenannten ‚Meister‘ und ‚großen Geister‘ vergangener Epochen ist die Tradition des bürgerlichen Kulturdiskurses, die sich häufig noch im klassischen – wie auch im zeitgenössischen, doch dazu später – Intellektuellendiskurs finden lässt. Steiners Aussage als Ausdruck eines auf die großen Persönlichkeiten fixierte Kultur-Denkens ist bezeichnend für einen klassischen Intellektuellen und darüber hinaus überaus reflektierten Vertreter der klassischen E-Kultur, der seine eigene Position innerhalb der zeitgenössischen Medien- und U-Kultur mit bewundernswerter Ironie und Weitsicht zu dezentralisieren und zu deterritorialisieren vermag, wenn er sagt:

„Der Durchschnitt der Menschheit hat ja das Recht zu sagen, Herr Steiner, wir scheren uns nicht um ihre schönen Bücher und um ihre komplizierten, wahrscheinlich vielleicht falschen Ideen. Wir haben das Recht auf Glück. Und das ist amerikanisch, dass man das Recht hat, glücklich zu sein. Und das Glück der Masse ist das Fußballspielen. Die zwei einflussreichsten Namen auf der Erde waren Maradonna und Madonna. Und als der Maradonna dem Tor entgegenläuft und mit der Hand den Ball hineinwirft und schreit: Es ist die Hand Gottes!, das war die wichtigste metaphysische Aussprache des Jahrhunderts. Es la mano de Dio.“³⁶⁹

Eine mögliche Kritik, die Steiner hier hilflosen Populismus und eine beschränkte Sichtweise auf die Phänomene der Popkultur vorwerfen würde, indiziert in der Regel jedoch nicht völlige, aber doch zumindest partielle Verbundenheit mit dem klassischen Intellektuellenparadigma. Denn diese Kritik lässt sich vor allem auf die anachronistische Position eines intellektuellen Trotzes zuspitzen lassen. Natürlich findet sich auch im gegenwärtigen Kulturleben noch Spuren dieses klassischen intellektuellen Trotz und Stolz, wofür der Literat Botho Strauss ein prägnantes Beispiel sein kann: keiner Mode, keinem Zeitgeistgefühl folgend und die gesellschaftlich intensiv geführten

³⁶⁹ Ebda. Steiners Zitat stellt weder klassischen Sarkasmus noch hilflosen Populismus eines Intellektuellen dar, sondern vielmehr dessen bewundernswerte Fähigkeit zur zeitgemäßen und aufgeklärten Selbstpositionierung, ohne sich in irgendeiner populistischen Weise anbietern zu müssen. Analog zum zitierten Maradonna existieren aktuell genügend Aussprüche von populären Protagonisten der Massenkultur wie Fußballspielern, Showstars, Managern oder Politikern, die oft gerade in Kulturbereichen zitiert werden, die einst ausschließlich den klassischen Intellektuellen und dem Feuilleton vorbehalten waren, dies sind die so genannten ‚Kultsprüche‘ der medialen Prominenz.

Diskurse nahezu ignorierend, bekommt dieser Typus qua seiner überaus gewollten Selbststilisierung nahezu etwas klassisch-archaisches, das jedoch ebenfalls in dieser Ausprägung ein Zeichen der Zeit ist – nämlich als Intellektuellentypus, der den durch mediale Prozesse initiierten und mitunter hysterisch vorangetriebenen Zwanghaftigkeiten aus Aktualität und Gegenwart latent oder gar explizit trotzt.³⁷⁰ Dieser Intellektuellentypus versteht sich auch nach wie vor auf die klassische Störenfried und / oder die bewusst zelebrierte Außenseiter-Rolle, die auch der New Yorker Literaturwissenschaftler Edward W. SAID jüngst immer noch als Handlungsmaxime für den Intellektuellen einfordert,³⁷¹ und die auch noch nicht untergegangen, sondern in diversen Ausprägungen virulent ist. HÜBINGER beispielsweise zentriert innerhalb seiner Intellektuellengeschichte den Typus des Gelehrten-Intellektuellen, der sich „bewusst in die Spannung zwischen Wissenschaft als Beruf und Politik als zivilbürgerliche Verpflichtung“³⁷² stellt, wobei klar sein sollte, dass dieser Typus, wie MÜLLER richtig bemerkt, nicht zuletzt eine deutsche Variante des spezifischen Intellektuellen ist, die in der Entstehung des modernen Intellektuellen mit „dem Strukturwandel der Öffentlichkeit und der Krise des Historismus“³⁷³ verknüpft werden kann.

Eine andere gesellschaftliche Richtung, in die sich intellektuelle Energien eben auch richten können, ist die latente oder eben auch explizite Affirmation bestehender Strukturen, um sich darin eine eigene Definitions- oder Teilhabemacht zu sichern. Eine diesbezügliche konkrete und radikale gegenwärtige Analyse der geistigen Intelligenzia, vor allem hinsichtlich der Journalistenzunft in Frankreich, vollzog jüngst der französische Volkswirtschaftler und Journalist Serge Halimi. In seinem Essay „Les Nouveaux Chiens de garde“³⁷⁴ (Die neuen Kettenhunde) erneuerte er die Kritik, die Paul

³⁷⁰ Wie bewusst dieser Trotz im Falle Botho Strauss geschieht, ist indes fraglich: im Jahr 2002 lehnte dieser eine Einladung zur Teilnahme seines Stückes „Unerwartete Rückkehr“ zum Wettbewerb um den Mühlheimer Dramatikerpreis, innerhalb dessen er 1978 mit seiner „Trilogie des Wiedersehens“ debütieren konnte, ausdrücklich mit der Begründung ab, Mühlheim sei doch ein Nachwuchswettbewerb. Die SZ monierte sarkastisch „Schon da stellte sich die Frage, ob Autoren nicht dann wieder automatisch dem Nachwuchs zuzurechnen sind, wenn sie pubertäres Verhalten an den Tag legen.“ Vgl. „Die Angst des Autors vor der Ruhr“, SZ 18-3-2005, S.15.

³⁷¹ Vgl. hierzu die Studie von Edward W. SAID (Columbia University NY): „Götter, die keine sind. Der Ort des Intellektuellen.“ Berlin 1997, ein Plädoyer für den Intellektuellen als eine Art intellektuellen Außenseiter, der sich am allerwenigsten dafür hergeben sollte, seiner Zuhörerschaft Zufriedenheit zu vermitteln und der stattdessen unbequem, widerborstig und lästig sein sollte.

³⁷² HÜBINGER, GANGOLF: „Gelehrte, Politik und Öffentlichkeit. Eine Intellektuellengeschichte.“, Göttingen 2006. Vgl. hierzu MÜLLER, Tim B.: „Ich bin für die Tribüne geboren. Gangolf Hübinger verführt zur Intellektuellengeschichte“, in SZ 27-1-2007, S.18.

³⁷³ ebda

³⁷⁴ Paris, 1997. Halimi ist Doktor für vergleichende Ökonomie in Berkeley, Santa Cruz und Paris und schreibt seit mittlerweile 10 Jahren für die linksliberale Wochenzeitung ‚Le Monde diplomatique‘.

Nizan 1932 in seinem Essay ‚Les Chiens de garde‘ (Die Kettenhunde) den Intellektuellen vorgeworfen hatte. Nizan konstatierte damals bei vielen Intellektuellen eine Saturiertheit, welche nicht mehr befähige, die eigenen Privilegien zu reflektieren, dazu eine präventive Flucht in abstrakte Fragestellungen, wenn es um konkrete gesellschaftliche Probleme gehe, und schließlich eine prinzipielle Nähe zum Bewusstsein und den Denkweisen der gesellschaftlichen Machthaber.

„Nizan schrieb: ‚Herr Michelin musste Glauben machen, er stelle nur Reifen her, um den Arbeitern Arbeit zu geben, die ohne ihn sterben würden.‘ Und Halimi fügt hinzu: ‚Seitdem hat sich eine Sache sicher verändert, und zwar so, dass die Journalisten heute reden wie Herr Michelin.‘ Journalisten bildeten, so Halimi, eine Kaste, die quer durch alle Medien die Ideen und Interessen der herrschenden Klasse vertritt, vor Macht und Geld, vor Politikern und ihren Besitzern kuscht. Die Pressevertreter agieren dabei, verbunden durch eine ‚Omerta‘, auf engstem ideologischem Raum, tendieren instinktiv zur Meinung der Mitte. ‚Sie sind die neuen Kettenhunde unseres ökonomischen Systems‘.“³⁷⁵

Diese Kritik an der mangelnden Kritikfähigkeit oder -bereitschaft von Intellektuellen und Journalisten mag Ausdruck einer traditionellen linksliberalen Kulturkritik des 20. Jahrhunderts sein, sie ist im gegenwärtigen kulturkritischen Diskurs jedoch immer noch hochvirulent, berechtigt und in vielen aktuellen intellektuellen Zusammenhängen und Debatten komplett zutreffend. Vielen Intellektuellen und Journalisten geht es – auch dies ist selbstverständlich kein neues Phänomen – weniger um ein kritisches Hinterfragen aktueller Vorgänge und Zustände als vornehmlich um die eigene Profilierung und Distinktion im System der Intellektualität. Diese Aussage soll weniger eine moralisch bewertende Intervention sein als vielmehr auf den grundsätzlichen strukturellen Zustand der gegenwärtigen Intellektuellenkultur verweisen. Kritikfähigkeit ist in vielen intellektuellen Debatten und journalistischen Untersuchungen tatsächlich oft kein Mittel zur Profilierung und Distinktion mehr, gleichsam müssen Mittel der intellektuellen Distinktionierung und Profilierung gesucht und gefunden werden. Gegenwärtig geschieht ebendies oft durch die Aufnahme von ehemals a- oder gar antiintellektuellen Kontexten, die auf eine neuartige hybride Weise aus klassischer Intellektualität und einem offensivem Bekenntnis zu populärer Kultur aufbereitet werden, oft geschieht dies auch durch selbstkonstruierte privatistische Kontexte, die gesellschaftliche und ästhetische Themen verstärkt vornehmlich über einen persönlichen Stil- und Geschmackshintergrund aufgreifen.

³⁷⁵ ULBRICH, Gunnar, Club der Kettenhunde, JUNGLE WORLD 12-2-1998.

Eine Intellektualität, die sich der kritischen Aufklärung verpflichtet fühlt, war zumindest in der Nachkriegszeit der BRD tatsächlich noch ein prägendes Ideal einer aufgeklärten Geistigkeit und ein relativ stabiles intellektuelle Leitbild, das in den 60er Jahren immer mehr Profil gewann. Aktuell scheinen viele intellektuelle Debatten jedoch vor allem verstärkt Stil- und Geschmacksdebatten zu sein, an denen modische intellektuelle Befindlichkeiten festgemacht werden, wie überhaupt Stil und Geschmack häufige Parameter sind, nach denen Kultur beurteilt wurde und wird.³⁷⁶ Eine Verortung möglicher intellektueller Positionen zwischen den Polen Engagement, Außenseiter-Stolz oder populistischer Affirmation ist daher gegenwärtig neu zu leisten und zu definieren.

Eine Autorin, welche die oszillierende kraftvolle Spannung zwischen den klassischen intellektuellen Positionen einer mehr oder weniger latenten Dissidenz oder einem stillschweigendem Einverständnis oder gar der Affirmation gegenüber den gesellschaftlichen Verhältnissen in all ihrer Komplexität treffend erkannte und formulierte, war die US-amerikanische Essayistin und Theoretikerin Susan Sontag, die Ende 2004 starb. Hochbewusst darüber, dass in den Jahrzehnten zuvor immer wieder Diskussionen aufkamen, ob und warum Intellektuelle für die Gesellschaft obsolet waren oder dass jemand der ‚letzte Intellektuelle‘ sei, formulierte sie 1997 für die von Phillippe Sollers herausgegebene französische Literaturzeitschrift ‚La Règle du Jeu‘ als einzige Person aus Amerika, dessen Kultur von Seiten Europas seit jeher als eher intellektuellenunfreundlich, wenn nicht gar -feindlich bezeichnet wurde, für eine internationale Umfrage über Intellektuelle und ihre Rolle die Definition des Intellektuellen folgendermaßen:

„Als intellektuell bezeichne ich den ‚freien‘ Intellektuellen, jemanden, der sich über seine berufliche, technische oder künstlerische Sachkenntnis hinaus der Ausübung (und damit implizit auch der Verteidigung) des geistigen Lebens als solchem verschrieben hat. Auch ein Spezialist kann ein Intellektueller sein. Doch ein Intellektueller ist niemals nur ein Spezialist. Man ist ein Intellektueller, weil man sich im Diskurs bestimmten Maßstäben der Redlichkeit und Verantwortlichkeit verpflichtet weiß (oder wissen sollte). Das ist der einzige unabdingbare Beitrag von Diskurs, der nicht nur instrumentell, konformistisch ist.“³⁷⁷

³⁷⁶ Wie Stil und Geschmack in sozialen Gruppen und Schichten entstehen und wie sehr die ästhetische Diskussion und die gesellschaftskulturelle Bewertung durch diese Parameter geprägt wird, ist immer noch nicht hinreichend aufgearbeitet worden und als grundlegend für den gesellschaftlichen ästhetischen Diskurs angesehen. Die große theoretische Vorarbeit zu einer sozialästhetischen Geschmacksanalyse hat natürlich Pierre Bourdieu geleistet: „La distinction. Critique sociale du jugement“, Paris 1979 („Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“, a.a.O.). Ein altes Sprichwort besagt „Über Geschmack lässt sich nicht streiten“, dem widersprechend lassen sich in den aktuellen ästhetischen Debatten allerdings vor allem massive Stil- und Geschmacksdebatten beobachten, deren konkrete Hintergründe noch expliziter ausgearbeitet werden sollten, als dies im Kontext dieser Arbeit nur grundsätzlich angemerkt werden kann.

Zur Rolle und Mission der Intellektuellen am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts hingegen schrieb sie:

„Nein, ihre Mission (wie es in ihrer Frage formuliert ist) ist nicht erfüllt. Natürlich heißt es, viel zu gut von Intellektuellen zu sprechen, wenn man erwartet, dass die Mehrheit Lust hat, gegen Ungerechtigkeit zu protestieren, Opfer in Schutz zu nehmen, die herrschenden autoritären Ergebnissen in Frage zu stellen. Die meisten Intellektuellen sind genauso konformistisch – beispielsweise ebenso bereit, die Durchführung ungerechter Kriege zu befürworten – wie die meisten anderen Menschen, die in Berufen tätig sind, die eine höhere Bildung voraussetzen. Die Anzahl von Menschen, denen die Intellektuellen einen guten Ruf verdanken, und zwar als Unruhestifter, als Stimmen des Gewissens, ist immer sehr klein gewesen. Intellektuelle, die auf verantwortliche Weise Partei ergreifen und sich an vorderster Front einsetzen für das, woran sie glauben (in Gegensatz zum Unterzeichnen von Petitionen), sind längst nicht so zahlreich wie die Intellektuellen, die entweder bewusst unredlich öffentlich Stellung beziehen oder in schamloser Unkenntnis dessen, worüber sie sich aussprechen: Auf jeden André Gide oder George Orwell oder Norberto Bobbio oder Andrej Sacharow oder Adam Michnik kommen zehn Figuren wie Romain Rolland oder Ilja Ehrenburg oder Jean Baudrillard oder Peter Handke et cetera. Doch kann es denn anders sein?“³⁷⁸

Wenn auch Sontags angeführte Liste von Beispiel-Intellektuellen etwas Unklarheit bezüglich der Kategorien ihrer eigenen intellektuellen wie moralischen Zuordnung hinterlässt, so besticht in diesen Ausführungen doch vor allem die Fähigkeit zur Differenzierung eines komplexen Bedeutungs- und Wertungszusammenhangs, wie es die Positionierung der Rolle von Intellektuellen innerhalb einer sich konstant wandelnden Gesellschaft erfordert. Gleichsam klingen und erscheinen Sontags Definitionen zugleich wie Apotheose und Epilog der klassischen neuzeitlichen Intellektuellenkultur des 20. Jahrhunderts: wie so oft bezüglich ästhetischer Strukturen und Phänomene scheint eine derart exakte und tiefe Beschreibung nur in der Rückschau auf etwas möglich, dessen Höhepunkt schon längst hinter uns liegt. Der gesellschaftliche Status und das Selbstbild des Intellektuellen, der Status der gesamten Intellektuellenkultur befindet sich schon seit langer Zeit in einer Transformation, deren Endausläufer wir gegenwärtig beobachten können und analysieren sollten. Bereits Sontags Essays „Anmerkungen zu Camp“ (1964) und „Against Interpretation“ (1964)³⁷⁹ sind frühe und enorm aufschlussreiche

³⁷⁷ SONTAG, Susan: Wahrheit in all ihrer Komplexität. Ein Begriff von Diskurs, der nicht konformistisch ist. Neun Antworten auf sechs Fragen zur heutigen Rolle der Intellektuellen, SZ 30-12-2004, S.13. Das Buch mit diesem Fragebogen und anderen bisher in Deutschland unveröffentlichten Essays von Susan Sontag erschien 2005 unter dem Titel „Worauf es ankommt. Essays“, München und Wien.

³⁷⁸ SZ, ebda.

³⁷⁹ Beide Artikel in SONTAG, Susan: „Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen“, München und Wien 1980. Vor allem Sontags legendäre „Anmerkungen zu Camp“ bildeten eine frühe Kritik an der traditionellen geisteswissenschaftlichen Inhaltsfixierung, jedoch mittels einer Fixierung auf die fragwürdigen und von Sontag

Belege für diese Transformation, welche den Blick auf die Oberfläche und die massenkulturellen Phänomene nicht nur zuließ, sondern gegenüber einer klassisch-intellektuellen ästhetischen Fixierung auf den Inhalt geradezu affirmierte, ohne dabei einen explizit differenzierten Standpunkt aufzugeben oder sich selbst vom Kontext eines dezidiert intellektuellen Standpunktes zu verabschieden. Und gerade letzteres ist in der gegenwärtigen Intellektuellenkultur nicht mehr selbstverständlich, denn mittlerweile haben sich, nicht zuletzt von einem in bestimmten Zusammenhängen geradezu inflationär gewordenem Zeitgeist-Kulturjournalismus ausgehend, gewisse Wertigkeiten der klassischen Intellektuellenkultur des 20. Jahrhunderts verschoben und mitunter regelrecht verkehrt. Neue kulturelle Hintergründe und erweiterte Projektions- und Rollenzuschreibungen sind entstanden, aber auch in den Bereichen der bildenden Künste, der Literatur und der Wissenschaft haben sich die geistig-ästhetischen Grundlagen für den intellektuellen und ästhetischen Hintergrund transformiert.³⁸⁰ So werden die Ausnahmestellung und die angenommene Außenseiterposition des Intellektuellen in der Gesellschaft sowie

nicht weiter problematisierten Kategorien ‚Stil‘, ‚Geschmack‘ und ‚hedonistische Ambivalenz‘, anstatt auf der Basis einer indifferenten wissenschaftlichen Nüchternheit. Sontags Text, der sich inhärent enorm auf Nietzsche und explizit enorm auf Oscar Wilde bezieht, nimmt viele der gegenwärtig sichtbaren gesellschaftsästhetischen Entwicklungen vorweg und formuliert sie zum ersten Mal in dieser Prägnanz, lässt jedoch ebenso viele wichtige Aspekte einer adäquaten kulturwissenschaftlichen Betrachtung aus. ‚Notes on Camp‘ (Orig.), ein Grundbaustein der zeitgenössischen Ästhetik, versteht sich demgemäß auch nicht als wissenschaftlicher Text, sondern vielmehr als Essay mit bewusst demagogischen Pointierungen und Verkürzungen. Sontag blieb trotz ihrer zwischen Strategie und Euphorie changierenden Affirmation von Kulturphänomenen der Oberfläche oder der Vulgarität sowie den Genres der Pop-, Trash- und Camp-Kultur zeitlebens eine ‚klassische‘ Intellektuelle, die diesen kulturellen Feldern gegenüber den Primat des Geistes stets hervorhob. Noch kurz vor ihrem Tod jedoch bewies sie ihre Affirmation gegenüber einer ‚campy‘ Popkultur des Spektakels, indem sie im Herbst 2003 in ihrem New Yorker Wohnsitz die New Yorker Pop-Musik-Performergruppe ‚Fisherspooner‘ traf und für das theatralische Glam-Pop-Duo den Text ‚We need a War‘ für deren zweites Album ‚Odyssey‘ schrieb - angeblich in 15 Minuten.

³⁸⁰ Und nicht zuletzt die ökonomischen Grundlagen, denn eine repräsentativ auftretende Intellektuellenkultur und ihre gesellschaftlich sichtbaren Diskurse ist inmitten der freien Wirtschaft auf Kunden angewiesen wie jedes andere Feld, auf dem etwas verhandelt wird. Als im Mai 2005 die US-amerikanische Zeitschrift ‚The Atlantic Monthly‘ bekannt gab, die Belletristik aus ihrem regelmäßigen Angebot zu streichen, war das für viele ein Einschnitt in die intellektuelle Kultur mit Signalwirkung: ‚Seit fast anderthalb Jahrhunderten gehört ‚The Atlantic Monthly‘ zur intellektuellen Topographie von Boston und Neuengland wie Harvard und der Transzendentalismus. Dessen Pionier, Ralph Waldo Emerson, war einer der Gründer der Zeitschrift, die es sich zum Ziel setzte, der amerikanischen Literatur eine unübersehbare Plattform zu bieten. Von Hawthorne, Longfellow und Thoreau über Mark Twain, Henry James und Hemingway bis zu Updike und Sue Miller riss die Kette von Gastautoren, die das Magazin belieferten, nicht mehr ab. Umso schockierender wirkte nun die Mitteilung der Redaktion, die Belletristik werde aus dem regelmäßigen Angebot gestrichen. Dafür soll es einmal im Jahr ein ‚fiction issue‘ geben, das separat am Kiosk verkauft wird und für Abonnenten unentgeltlich im Internet zugänglich sein soll.‘ Das Magazin, das in den vergangenen Jahren um die dreißig Millionen Dollar gekostet haben dürfte, fiel in seiner Auflage seit 2003 um mehr als 100.000 Exemplare und scheint sich derzeit bei etwa 350.000 zu stabilisieren. Der Umzug der Redaktion von Boston nach Washington lässt sich als zusätzliche Abwendung von allem schöngeistigen und literarischen Protektionismus des von ‚amerikanischer Nostalgie‘ geprägten Boston interpretieren, die Hinwendung von ‚The Atlantic‘ zur Hauptstadt Washington hingegen als ein Schritt in eine repräsentative Situierung im Zentrum der aktuellen Macht. MEJIAS, Jordan, ‚Jetzt, Freunde, seid ihr dran.‘, FAZ 17-5-2005, S.43.

auch ein damit verbundener unterstellter Gestus der Kritik zunehmend unterminiert und in Frage gestellt. Auf einem im März 2005 im Berliner Einsteinforum stattfindendem und von Susan Neiman geleiteten Salon, in dem über den gegenwärtigen Status des Intellektuellen debattiert wurde, fragte Podiumsteilnehmer Jan Philipp Reemtsma provokativ:

„Warum sollte ich denn an der Meinung von Günter Grass oder Paul Auster zum Irakkrieg interessiert sein – nur weil beide mehr oder weniger gute Romane schreiben?“³⁸¹

Reemtsma ging noch einen Schritt weiter und stellte die Kritik als typischen Rollengestus des Intellektuellen generell in Frage. Sei es nicht vielmehr so,

„dass die kritische Haltung oft einem Mangel an stilistischer Eleganz entspringt? Wie viel leichter ist es, düstere Pointen zu setzen, als ein ambivalentes Ende zu denken. Wie alle Bürger haben Intellektuelle das Recht, ihre politische Meinung zu äußern. Aber eben als Bürger - und nicht von einer magischen Position der Allzuständigkeit aus.“³⁸²

Zu diesen – durchaus hinterfragungswürdigen – Ausführungen Reemtsmas, die jedoch wichtige Wandlungen im Selbstverständnis der Intellektuellenkultur zum Ausdruck bringen, kommt die zunehmende und in dieser Arbeit bereits konstatierte Demontage des Bildes vom klassischen Intellektuellen durch die Intellektuellen selbst. Das Bild des klassischen Intellektuellen erweist sich somit immer wieder als eine moderne Mythologie, deren Konstruktion und Widersprüche wir mittels unserer neuesten Erkenntnisse und angesichts der aktuellen Phänomene stets auf das Neue betrachten sollten. Rückblickend zu Sartre, der in dieser Arbeit – auch was den Status der Literatur unter den Verhältnissen einer sich stetig wandelnden Massen- und Medienkultur angeht – des öfteren als klassischer intellektueller Kronzeuge zitiert wurde, lassen sich gerade auch hier viele Ungereimtheiten und Widersprüche finden, die in einer menschlichen Existenz durchaus natürlich sein sollten, aber keineswegs klar verständlich machen, warum gerade der einst so mythologisch konstruierte Typus des Intellektuellen für die Kultur der Moderne so kulturell bedeutsam war und noch immer sein soll. Abgesehen von der bereits zu Beginn dieses Kapitels hervorgehobenen Rolle des Intellektuellen als einst einflussreicher Markierer und Vermittler ästhetischen Bewusstseins und ästhetischer Neuerungen bzw. Variationen ist grundsätzlich zur Intellektuellenkultur festzuhalten, dass intellektuelle Mythen, Selbstbilder, Definitionen und Zuschreibungen mitunter wechseln wie in der Welt der Mode, wenn auch nicht in jener temporär eher

³⁸¹ Vgl. MÜLLER, Tim B., „Intellektuellentheater. Am Einsteinforum streiten sich die Geister über ihre Rolle“, SZ 5-3-2005, S.21

³⁸² Ebda

kurzen und zudem fest-institutionalisierten Saisonalität der Frühjahrs-Sommer-Herbst und Winter-Kollektion, aber doch in einer bestimmten temporären Regelmäßigkeit. Zu Sartre und dessen intellektuellem Selbstverständnis wie dessen gesellschaftlichem Engagement schreibt Johannes Willms in der SZ angesichts der großen Ausstellung anlässlich dessen 100. Geburtstages und 25. Todestages in der Französischen Nationalbibliothek in Paris, dass

„gerade dessen Diät aus philosophischer Reflektion und politischem Engagement sich heute offenbar als schwer verdaulich erweist.“³⁸³

Zudem, so Willms,

„wird es immer ein Rätsel bleiben, warum ausgerechnet Sartre, der vom Herbst 1933 bis zum Sommer 1934 als Stipendiat in Berlin weilte, nichts vom wüsten Treiben der Nazis bemerkte, dass er noch 1939 sich zu der Überzeugung bekannte, Hitler wolle den Frieden einfach deshalb, weil er dies ständig beteuere. Vielleicht war es die nämliche und für einen Intellektuellen geradezu strafwürdige Naivität, die Sartre unmittelbar nach Kriegsende zu einer radikalen Kehrtwendung veranlasste, als er in der Stunde der Befreiung Frankreichs sein ‚Damaskus-Erlebnis‘ hatte und er sich fortan einem politischen Engagement verschrieb, das ihn dazu anstiftete, die ihm dabei unterlaufenden zahlreichen Irrtümer nur durch weitere Torheiten zu kompensieren. Dass Sartre trotz dieser fortgesetzten Donquijoterie bis zu seinem Tod nicht nur völlige Narrenfreiheit genoss, die ihm de Gaulle mit dem Satz konzedierte, einen Voltaire verhafte man nicht, sondern er darüber hinaus das Geistesleben Frankreichs so sehr prägte, dass seine Bewunderer und Erbschleicher wie Bernard-Henri Lévy nicht müde werden, das ‚Jahrhundert Sartres‘ zu proklamieren, kann man aus der Erfahrungsdistanz der Gegenwart nur noch mit Kopfschütteln quittieren.“³⁸⁴

Diese Erfahrungsdistanz kann, da die Distanz zur Zukunft logischerweise fehlt, nicht immer in der aktuellen wissenschaftlichen Rezeption mitgedacht werden, aber es sollte zumindest versucht werden, sowohl die Vergänglichkeit sowohl von kulturellen, in diesem Falle von intellektuellen, Erscheinungen und Moden wie auch die Wichtigkeit von mythologischen Prozessen, die sich u.a. in der Konstruktion von medialen Bildern manifestiert, die Wichtigkeit von Prozessen also, die in Kapitel 6 dieser Arbeit anhand des ‚Publikumsdiskurs‘ herausgehoben worden sind, für deren vergangene und gegenwärtige Rezeption bei der Analyse von Strukturen und Phänomenen der Kultur zu beachten. Nichtsdestotrotz gibt es darüber hinaus noch den gedanklichen und ästhetischen Gehalt einer jeden kulturellen Arbeit, der zwar durch diese Faktoren bestimmt wird, jedoch auch darüber hinaus für die Kulturrezeption der Gegenwart

³⁸³ WILLMS, Johannes, Vom Sein zum Nichts. Aufgeblätterte Epoche: Eine Ausstellung über Jean-Paul Sartre in der Bibliothèque Nationale in Paris, SZ 12-3-2005, S.16

³⁸⁴ ebda.

fruchtbar gemacht werden kann. Der Fall Sartre sei hierfür ein fokussierter Beleg: sowohl für den Gehalt, der sich aus seiner Arbeit schöpfen lässt, wie auch für den Wandel, den seine Arbeit und die kulturelle Konstruktion, die ihre Matrix bildet, erfahren hat.

Aus diesen Kontexten lässt sich schlussfolgern, dass die Selbstdefinition und –konstruktion des Intellektuellen ebenso wie sein gesellschaftliches Rollenbild einem steten Wandel unterworfen ist. Hinsichtlich des aktuellen Status dieses Wandels lässt sich diesbezüglich folgende These aufstellen:

Wir erleben derzeit die Transformation und den Wandel des klassischen neuzeitlichen Intellektuellentypus.

Welche konkreten Wandlungsfaktoren lassen sich diesbezüglich beobachten? Die zunehmende Annäherung der Intellektuellenkultur an die Lebens- und infolgedessen die kulturellen Rezeptions-, Denk- und Verhaltensgewohnheiten der Normalbevölkerung ist sicherlich eine der einschneidendsten Transformationen, die diesem Typus innerhalb der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts widerfahren sind.

Intellektuelle unterscheiden sich gegenwärtig in Habitus und Alltagsverhalten noch weniger von der gesellschaftlichen Normalbevölkerung, als dies früher schon der Fall war. Sie informieren sich aus ähnlichen, wenn nicht denselben Quellen wie diese, wobei die Medien TV und Internet eine immens große und angleichende Rolle gespielt haben, und unterscheiden sich höchstens noch durch inszenierte und auf Stil- und Geschmacksdistinktion angelegte Peer-Groups – vergleichbar der früheren klassischen Boheme, jedoch ungleich integrativer im gesamtulturellen Geschehen agierend – von der breiten Masse. Die Kultur- und Freizeitorte wie in der Regel auch die öffentlichen Treffpunkte³⁸⁵ der Intellektuellen jedoch sind häufig mit denen des größten Teils der Bevölkerung identisch. Der österreichische Chansonier, Künstler und Veranstalter Andre Heller, der für das Jahr 2006 das – später verworfene – künstlerische Rahmenprogramm der Fussballweltmeisterschaft in Deutschland organisierte, behauptete diesbezüglich mit kategorischer Süffisanz:

„Es gehen mit Sicherheit mehr Intellektuelle ins Stadion als ins Theater.“³⁸⁶

³⁸⁵ Gemeint sind hiermit beispielsweise Künstler- und Literatenkneipen sowie –cafés, die zur Konstitution der ästhetischen Boheme und Avantgarde des 19. und 20. Jahrhunderts noch eine zentrale Rolle gespielt haben, die aber aktuell immer mehr verblasst und marginaler wird.

³⁸⁶ Vgl. FLOHR, Karsten über Andre Heller: Der Pelé der Kultur-Events, in MOBIL 7/2005, S.13. André Heller, der kulturelle Wertungen wie Banalität und Trivialität für fragwürdig hielt, bekannte sich selbst öfters zum so genannten Kitsch und merkte zu seinem frühen Chanson „Du, Du, Du“ an: „Die sog. Trivialität wird von den

In der SZ hingegen unterzog SEIBT zu Ostern 2006 den Hang der klassischen Bildungs-Intellektuellenkultur zur ‚Vulgarität‘ einer schonungslosen Analyse und bringt hiermit die bereits klassisch zu nennende Selbst-Demontage der bürgerlichen Intellektuellenkultur, der SEIBT als profilierter Chronist selbst angehört, auf den Punkt. SEIBT schrieb:

„Schon der Begriff Vulgarität – Adorno definierte ihn als ‚Einverstanden sein mit der eigenen Erniedrigung‘ – verbietet sich eigentlich, denn er scheint sich gegen das Volk zu richten, von dem alle Staatsgewalt ausgeht. ‚Bis vor wenigen Jahrzehnten‘, schrieb nun Max Goldt, ‚war die kulturell prägende Gruppe in Deutschland die obere Mittelschicht. Heute ist es die untere ... Was wird folgen? Wird es so kommen wie in Nordamerika, wo einer mäßig fröhlich vor sich hinblödelnden Masse eine Bildungselite gegenübersteht, die sich so unglaublich ersatzgräfflich und weinkennerhaft aufführt, dass es einem graust?‘

Ja, alles spricht dafür, dass es genauso kommen wird.

Symptomatisch für das Problem mit der Vulgarität ist die schwankende Geschichte des Verhältnisses der Intellektuellen zu Boulevardmedien aller Art – und hier natürlich besonders zur Bild-Zeitung.³⁸⁷

SEIBT beschreibt anhand eines Artikels von Hans Magnus Enzensberger, den dieser im Jahre 1983 im Merkur veröffentlichte, von der langsam wachsenden friedlichen Koexistenz zwischen den klassischen Intellektuellen und dem Massenblatt und zitiert Enzensbergers Impetus folgendermaßen:

„Mit Bild müsse man leben wie mit der Bombe, als einer abgründigen Möglichkeit menschlicher Freiheit. Bald war es ein Signal intellektueller Spritzigkeit, sich auch mal empfänglich für die fauligen Reize des Boulevards zu geben.

Der Trend zur Verseifung selbst ehemals bürgerlicher und gebildeter Reviere in den Medien – und dazu zählte in seinem oft heiligen und nicht unkomischen Ernst früher zum Beispiel auch das öffentlich-rechtliche Fernsehen –, auch er ist Ausdruck einer Art lustvoller Resignation der Gebildeten gegenüber der Macht der Vulgarität in Inhalt und Form.³⁸⁸

sog. Kritikern so verurteilt, weil sie der sog. Wahrheit am nächsten kommt. Sonnenuntergänge in den Alpen gibt es. Basta!“ Aus dem Textblatt zu seinem Album ‚Das war André Heller‘, Hamburg 1972.

³⁸⁷ SEIBT, Gustav: „Opfer 06. Die Bildungskatastrophe, die Wertedebatte und die heillose Macht des Vulgären in den Massenmedien“, SZ Wochenende, 29-4-2006, S.1.

³⁸⁸ ebda.

8.B. Neue Typen von Intellektualität und Wertungswandel in der Intellektuellenkultur

Was aber definiert angesichts dieses massiven Wandels in Auftreten, Habitus und Rolle heutzutage noch einen Intellektuellen?

Einzig allein ein erweiterter und aktiv geweiteter geistiger und ästhetischer Horizont scheint überhaupt noch ein klar benennbares Kriterium zu sein, das Intellektuelle aktuell noch zu eben diesen macht. Wie dieser Horizont aber von den Intellektuellen selbst definiert und letztlich kulturell umgesetzt wird, darin allein können wir neue Verhaltensmuster und gewandelte Rollenbilder beobachten.

Da diesem Kontext vorgegebene These lautet:

Für Intellektuelle haben sich heute komplett neue Artikulations-, Handlungs- und Inszenierungsebenen und -angebote entwickelt, in denen spezifisch anders bzw. sogar spezifisch konträr zu denen des klassischen neuzeitlich-modernen Intellektuellentypus agiert wird.

Diese neuen Hintergründe und das veränderte Rollenverhalten in der zeitgenössischen Intellektuellenkultur sollen im Folgenden typisiert und charakterisiert werden. Angesichts der neuen intellektuellen Verhaltens- und Inszenierungsweisen lässt sich aktuell folgendes erkennen und ableiten:

- Eine Affirmation der gesellschaftlichen Zustände bis hin zum offenen massenmedialen Meinungspopulismus, bei oft gleichzeitigem Bezug auf elitäre Stil- und Geschmacksdistinktionen, diese aber weniger im geistigen, als im habituellen Bereich, also im Erlebnis-, Freizeit- und Moderverhalten. Wir erleben das Phänomen eines **MASSENKULTURELLEN DANDYTUMS**.³⁸⁹
- Gleichsam ist eine zunehmende Negation und Ablehnung der klassischen Intellektuellentugend und –zuschreibung einer gesellschaftlichen Verpflichtung oder eines sozialen Engagements zu beobachten. Wir erleben hier nicht generell das Phänomen der Ablehnung von Dissidenz, sondern vor allem auch das Phänomen einer **ABLEHNUNG DER AURA DER KLASSISCHEN SOZIAL VERANTWORTLICHEN**

³⁸⁹ Auch deutlich ersichtlich in dem autobiografischem Essay-Bekenntnisbuch „Goodbye Tristesse“ von Camille de TOLEDO (frz. „Archimondain“, Paris 2002, dt. Berlin 2005). Toledo (bürgerlich Alexis Mital) unterzieht als Spross des großindustriellen Danone-Konzerns die hedonistische und auf das Spektakuläre ausgerichtete Intellektuellenkultur seiner Generation der 2000er Jahre einer desillusioniert-desillusionierenden Analyse. Zum Massendandyismus vgl. z.B. die dt. Ausgabe S. 43f.

DISSIDENZ. Diese Aura prägte die Intellektuellenkultur der 1950er bis Mitte der 1980er Jahre maßgeblich.

- Diese Ablehnung bezieht sich zudem fast immer auf die klassisch definierte Form der Dissidenz als Ausdruck eines explizit gesellschaftlich oder politisch engagierten Intellektualismus. Dissidenz als individuelles Distinktionsphänomen hingegen wird strategisch nach wie vor nahezu inflationär verwendet, im Sinne einer sozialästhetisch codierten Subversion, und sei sie dabei noch so privatmythologisch codiert, oder auch im Sinne einer inszenierten Distinktion von anderen Intellektuellen und einer Markierung des eigenen Dissidenzverständnisses. Wir erleben hier das Phänomen eines **SOZIALÄSTHETISCHEN INTELLEKTUALISMUS ALS DISTINKTIONSMITTEL ZUR INDIVIDUALDISSIDENZ.**
- Gleichsam ist oftmals der lustvoll propagierte Verlust oder die Indifferenz zu allen Belangen von Moral oder einer moralischen Beurteilung zu beobachten, diskursiv ersichtlich z.B. durch die Diskreditierung von Moralpositionen mittels neuer Wortschöpfungen wie ‚Gutmensch‘ oder ‚Gutmenschentum‘, die mittlerweile in der Mitte des kulturellen Alltagsdiskurses angekommen sind. Diese provokative Anti-Moral bei Intellektuellen lässt sich klar als Reaktion auf die als technokratisches Regelwerk empfundene Moralpropagierung der ‚political correctness‘ und auch hinsichtlich der unrühmlichen Rolle, die diverse Intellektuelle als Propagandisten von historischen Unrechtssystemen spielten, verstehen. Wir erleben das Phänomen einer **INDIFFERENTEN A- ODER GAR ANTI-MORAL BEI GLEICHZEITIGEM HEGEMONIALANSPRUCH ALS INTERPRETEN GESELLSCHAFTLICHER ZUSTÄNDE UND VORGÄNGE.**
- Eine stetig zunehmende Anerkennung und Affirmation der medialen Performanz und eine Annahme der medialen Voraussetzungen, um überhaupt mit einer intellektuellen Position wahrgenommen zu werden. Professionelle TV- und Radiopräsenz, die den klassischen Intellektuellen früher fern bis gleichgültig war, ist ein Ausdruck für diesen Wandel, der mittlerweile in eine regelrechte mediale Inszenierung übergegangen ist. Wir erleben das Phänomen einer **INTELLEKTUELLEN SHOW- UND ENTERTAINMENTKULTUR.**
- Die Diskreditierung von Seriosität, E-Kultur und Bildungsbürgertum, stattdessen die Propagierung von massen- und popkulturellen Vorgängen. Das Bekenntnis oder die explizite Affirmation zu Sport oder Fußball, für klassische Intellektuelle früher fragwürdig, wenn nicht gar anathema, ist hierfür ein prägnanter Bereich und ein klares Indiz für den ästhetischen

Wertewandel in der Kultur der Intellektuellen.³⁹⁰ Sport oder Fußball sind im gegenwärtigen ästhetischen Diskurs geradezu prädestiniert, für einen aufgelösten, non- bzw. auch anti-auratischen Kunstbegriff zu stehen.³⁹¹ Ein weiterer aktueller gegenwärtiger Bereich, der hier gleichbedeutend mit der Bildung einer neuen intellektuellen Identität zwecks Distinktion von der klassischen Intellektuellentradition ist, lässt sich hinsichtlich der Affirmation – bzw. bisweilen zu beobachtenden Über-Affirmation – von Popkultur erkennen. Die Annahme und Propagierung von Freizeit-

³⁹⁰ Sport hat mittlerweile eine ungeheuere gesellschaftliche und kulturelle Aufwertung erfahren. „Früher durfte ein Chefredakteur sagen: Sport ist mir wurscht. Heute wird er gefeuert, wenn er das sagt“, so die 85jährige deutsche Sport- und Fußballreporter-Legende Rudi Michel im Vorfeld der Fußball-WM 2006 (Zitat aus KLEINE ZEITUNG 14-6-2006, S.IX / WM-Sonderteil). Fußball ist mittlerweile als ein kulturelles Ereignis in der gesellschaftlichen Mitte angekommen und wird dort diskursiv mitunter intensiver diskutiert als explizit künstlerische Genres. Besonders in Vorfeld und Verlauf der Fußballweltmeisterschaft 2006 in Deutschland ließ sich diese Entwicklung gut beobachten, als der Fußball immer öfter Einzug ins deutschsprachige Feuilleton fand. Die Überkommerzialisierung des Fußballs wie überhaupt des Sportbereiches ist dabei weniger ein Thema als der ästhetische und kulturelle Wert, der dem Massensport mittlerweile sowohl allgemein als auch in großen Teilen der zeitgenössischen Intellektuellenkultur zugewiesen wird. Vgl. hierzu z.B. die Kopfseite des SZ-Sportteils vom 30-6-2006, S.33, „Deutsche Wahrheiten“, in dem Autoren und Schriftsteller aus aller Welt zu ihrer Ansicht über da spezifisch deutsche Fußballfest gebeten wurden. Mit zunehmendem Erfolg der deutschen Mannschaft wurden Intellektuelle, Feuilleton-Kommentatoren und Schriftsteller zu Wort gebeten, was am 8-7-2006, S.35-36 („Das kalkulierte Wagnis, der geniale Blitz“), ebenfalls auf der Kopfseite des Sportteils, in einem zweiseitigem (!) Interview mit Günter Grass zur WM und zum Fußball allgemein gipfelte. Unter dem Titel ‚Kultur und Kritik‘ wurde in derselben Ausgabe (S.39) weitere intellektuelle Reflexion über das Thema ‚Fußball‘ betrieben, in dessen Rahmen auch das Gedicht „papillon oder: dritte ode an khan“ von Albert Ostermaier, eine Hommage an Oliver Khan, den Torhüter der deutschen Mannschaft, abgedruckt wurde. Das Gedicht stammte aus Ostermaiers Band ‚Der Torwart ist immer dort, wo es weh tut‘ (FfM 2006), Ostermaier selbst stand 2005 bei der Literaten-WM im Tor für Deutschland. Unter dem Titel ‚Schwarze Poesie‘ schrieb Ostermaier in derselben Ausgabe (S.40) einen Essay, in dem er den WM-Auftritt des argentinischen Schiedsrichters Horacio Elizondo mit Lyrik engführte. Angesichts dieser Massivität liegt die Vermutung nahe, die SZ wollte in diesem Sport-Feuilleton-Hybriden das Thema ‚Intellektualität und Fußball‘ in aller Augenscheinlichkeit auf den Punkt führen. Wenigstens ist zu vermerken, dass Benjamin HENRICHS auf derselben Seite unter dem Titel „Letzte Warnung. Fußball ist manchmal spannend – meistens aber langweilig“ eine veritable Gegenposition einnahm, indem er schrieb: „Seit sechs Jahren reden wir uns ein, dass es nichts Aufregenderes, Cooleres, Geileres gibt als Fußball. Das Gekreische der Kommentatoren, das Gerede und Gelalle der Fußballintellektuellen und der Frohsinnsterror der Fußballshowmaster haben sich in diesen sechs Jahren zu einem gewaltigen, von Tag zu tag anschwellenden Chor vereinigt, der doch nur dasselbe alte Lied gesungen hat: Fußball ist was Wunderbares. Und jetzt also geht’s los! Und bald schon, irgendwann in der endlosen Vorrunde, wird der Höllenlärm verstummen, und plötzlich wird man wieder die Wahrheit hören, und sie wird mit leiser Stimme sagen: Fußball kann so langweilig sein! Dann ist die WM aber nicht etwa zu Ende. Dann geht sie noch einmal (und zwar richtig!) los.“ Literarisch wurde das Phänomen ‚Fußball‘ vor allem von dem britischen Autor Nick Hornby durch seinen Roman „Fever Pitch“ (dt. Köln 1992) stilbildend und nicht zuletzt auch erfolgreich bearbeitet und damit durch die literarische Reflexion letztlich auch in Intellektuellenkreisen hoffähig gemacht. Die SZ im Juni 2006 hierzu: „Fever Pitch“ von Nick Hornby, 49, ist die wohl erfolgreichste literarische Auseinandersetzung mit dem Thema Fußball und hat bereits vor 14 Jahren jene Entwicklung eingeleitet, deren Höhepunkt wir nun bei der WM in Deutschland erleben: die Etablierung von Fußball als allumfassendes gesellschaftliches Phänomen. Der Roman, der das von Enttäuschung und Leidenschaft geprägte Leben eines Arsenal-London-Anhängers beschreibt, begeisterte auch Nicht-Fußballfans, genauso wie er Leute zum Lesen brachte, die diese Beschäftigung sonst nicht zu ihren Hobbys zählten.“ Im Interview antwortet Hornby auf die Behauptung, er hätte Fußball literarisch salonfähig gemacht: „Ich bin dafür beschuldigt worden, dass diese Leute

Kultur- und Modeverhalten der Unterschichten durch Intellektuelle³⁹² lassen die nur scheinbar konträren medialen Images von Intellektuellen entstehen, die sich regelrecht als ‚Anti-Intellektuelle‘ verstehen und inszenieren. Dies geht einher mit einer Abwertung der klassischen Werte des Besitz- und Bildungsbürgertums durch Milieus, die sich explizit als anti-intellektuell verstehen und definieren. Diese Milieus können durchaus ökonomisch disparate Ausgangslagen haben, wie z.B. junge aufstiegsorientierte Karrieristen aus der Mittelschicht oder junge Arbeitslose mit Migrationshintergrund, gemeinsam ist diesen Milieus,

aus der Mittelschicht das Buch gelesen haben und Fußballfans geworden sind. Ich habe sogar das Wort ‚Hornbysierung‘ gehört, was bedeuten soll: Raus mit der alten working class und rein mit der Mittelschicht! Analytisch bekommt man mit solchen Thesen schnell Probleme, denn die Stadionkatastrophe von Hillsborough und das damit verbundene Ende für Stehplätze oder Rupert Murdochs Pay-TV mit all den Fernsehgeldern haben sicher eine wesentlich größere Rolle gespielt.“ Zitate aus einem Interview von Hornby mit BIERMANN, Christoph, in SZ Magazin 2-6-2006, S. 34.

In Deutschland ist aktuell der Autor Thomas Brussig einer der bekanntesten sportlichsten und sportbegeisterten Intellektuellen, er gründete zudem die Autoren-Fußballnationalmannschaft, die – ohne Brussig – 2007 WM-Dritte wurde.

Der Bereich des Sports ist einer der besten Belege für den gegenwärtigen ästhetischen Wertungswandel in der Gesellschaft. Der neue Typus des ‚Sport-Intellektuellen‘ ist als kultureller Typus daraus ableitbar und identifizierbar. KORTMANN belegte dies 2007 in der SZ mittels einer Abhandlung über Rugby, der in Frankreich mittlerweile zu einem kulturellen und ästhetischen Fixpunkt geworden war. Kortmann zum Eindringen des Sportes in die Intellektuellenszene: „Das Bemerkenswerte ist aber, dass der Planet Rugby auch in Frankreichs Ideensphäre eingedrungen ist und seine Schwerkraft alle vernünftigen Gedanken abzulenken scheint: Wer als gegenwartsaffiner Denker auf sich hält, bezieht plötzlich Rugby-Volten in seine Theorien ein – die Ecken des Hexagons flachen sich ab zum Oval, die ganze Welt wird zum Rotationsellipsoid. Ungefähr 150 neue Bücher sind zum Thema erschienen, darunter Sprüchesammlungen, historische Abhandlungen, Essays und ein Kochbuch von Rugbystars und Spitzenköchen.“ Anschaulich beschreibt Kortmann, wie die Rugby-Thesen in den intellektuellen Diskurs Frankreichs Einzug gehalten haben: „Rugby-Thesen sind generell gewagter als die Erkenntnisse der vertrauten Fußball-Intelligenzija, da die Fallhöhe zwischen Sport und Leben noch größer ist ... mit dem ... Rugby-Fieber werden von Pariser Denkern Phänomene gefeiert, die normalerweise von Soziologen problematisiert werden: Rohe Gewalt und ungezügelte Männlichkeit gelten plötzlich als erfolversprechende Konzepte. Vergessen wir all unsere Neurosen und den Humor, Freud und Woody Allen sollen uns in Ruhe lassen! Die Philosophin Catherine Kintzler gerät über die Wiederentdeckung des muskelgepanzerten Lebenskampfes richtiggehend in Verückung: Im Magazin ‚Philosophie‘ erläutert sie im Gespräch mit dem französischen Nationalspieler Christophe Dominici ihre ‚Philosophie des Kontakts‘. Sie schwärmt von engen rosafarbenen Trikots als zweiter Haut, preist die Arbeit des Kollektivs und vergleicht Rugby-Matches mit Opernaufführungen ... Im Gespräch vermischen sich die Rollen des nachdenklichen Spielers und der Rugby-begeisterten Philosophin, denn beide bringen die bedingungslose Bereitschaft zum pathetischen Abdriften mit. Man staunt, mit welcher heiligem Ernst ihnen die abenteuerlichsten Analogien über die Lippen kommen, und dass sie dabei kein Bedürfnis verspüren, mit einem Scherz die Stahlgewitter aufzuheitern. Im Gegenteil: Kintzler legte in ‚Le Monde‘ nach, indem sie über Rugby als Schule der Gewaltprävention schwärmte ... Übrigens ist das Rugby-Fieber keine exception francaise: Über Nacht ist es auch in Portugal ausgebrochen, wo das Spiel bislang als elitär galt, aber durch die WM-Teilnahme ein Massenpublikum gefunden hat. So könnte auch Deutschland eines Tages oval werden, wenn eine Nationalmannschaft zur Weltmeisterschaft fährt. Das wäre eine wunderbare Chance ... vor allem für all die sportlichen Intellektuellen, die zum Fußball schon alles gesagt haben.“ KORTMANN, Christian: „Das Höhlenmensch-Gleichnis. Schule der Gewalt: Frankreichs Denker im Rugby-Delirium“, SZ 5-10-2007, S.17.

Die Typisierung des Sport-Intellektuellen bekräftigt, dass Intellektuelle heute nicht etwa über die letzten Buchmessen oder die Salzburger / Bayreuther etc – Festspiele reden müssen, sondern über Motive und Erzählstränge bei Harry Potter – oder eben über die philosophischen Metaphern von Fußball / Rugby etc.

dass der bewusste Verzicht auf bildungsbürgerliche Kultur und Werte und deren intellektuelle Codes nicht als gesellschaftliche Schwäche, sondern als Stärke, mitunter gar als Stolz definiert wird. Dieser Vorgang übt, je nachdem wie charismatisch er sich in die Gesellschaft transformiert, mitunter eine starke Faszination auf das traditionelle Klientel und den Nachwuchs der klassischen Intellektuellenkultur aus. Wir erleben das Phänomen eines **INTELLEKTUELL INSZENIERTEN ANTIINTELLEKTUALISMUS**.

³⁹¹ Vgl. hierzu auch eine Diskussionsrunde, welche 2006 im Vorfeld der Fußball-WM in Deutschland vom österreichischen Kulturmagazin FALTER mit dem ehemaligen Fußballprofi Toni Polster, dem Kabarettisten Florian Scheuba und der Schriftstellerin Marlene Streeruwitz organisiert wurde. Scheuba wendete sich dort gegen die zunehmende Feuilletonisierung und Ästhetisierung des Fußballs, woraufhin Streeruwitz ihm zusagte, einem auratischen Kunstbegriff verhaftet zu sein. Im Originalton: „Scheuba: Einspruch: Meiner Meinung nach ist Fußball keine Kunst. Fußball ist Fußball. Ich halte nicht viel davon, den Fußball ständig zu ästhetisieren. Wenn ich kulturtheoretische Exegesen über die Verteidigung der argentinischen Nationalmannschaft lese, dann ist das ganz lustig, aber ich wäre sehr unglücklich, wenn ein Entscheidungsspiel ohne Sieger endet. Ich möchte schon wissen, wer gewinnt. Das ist wie mit dem Essen: Es gibt tolle Köche, die viel können. Aber es ist nicht das Gleiche wie Kunst.

Streeruwitz: Da haben Sie eben einen Kunstbegriff, der sich noch am auratischen Künstler orientiert. In einen aufgelösten Kunstbegriff lässt sich der Fußball sehr gut integrieren. Ich halte es auch für wichtig, dass die Versprachlichung der Problematik aufrechterhalten wird, weil das die einzige Möglichkeit ist, sich gegen die Übermacht der Bilder zu erwehren.“ FALTER 22 / 2006, 31-5-2006.

Als ein weiteres bezeichnendes Beispiel für die kulturelle Aufwertung, die Sport mittlerweile bei Intellektuellen erfahren hat, sei die Grazer Literatin und Inhaberin einer ‚Philosophischen Praxis‘ Monika Wogrolly zitiert. Angesichts der Begeisterung für die Fußball-WM in Deutschland schrieb sie: „In den letzten Tagen blickte ich fast neidisch, aber auch voll Bewunderung auf die Weltmeisterschaft. So viele Menschen! So viel Emotion! Und ist doch ganz wurscht, ob man das nun primitiv oder kultiviert nennt – „Und Schuss– und Tor!“ – jeder ereifert sich dafür. Mit der Kultur und der Kunst ist das anders. Stellen wir uns ein Spiel der Disziplinen vor: Ballkünstler gegen Wortakrobaten, und denken wir noch ein bisschen weiter. Stets habe ich mich für einen möglichst offenen Kulturbegriff stark gemacht – Sport ist dann ebenso Kultur wie alles, was das Leben bereichert. Kultur ist nicht mehr nur etwas für ein elitäres Vernissagenpublikum, sondern ebenso für jeden Fußballfan. Spätestens seit den Vorbereitungen einer Gala für Europas höchst gelegenen Kulturstützpunkt ‚Dachstein:Cult‘ habe ich gelernt, dass wir in diesem Spiel ‚Ballkünstler gegen Wortakrobaten‘ weit hinter den Sportlern zurückliegen.“ KLEINE ZEITUNG, 23-6-2006, Fussball-WM, S.XI.

Eine aktuelle Apotheose der Faszination, die Fußball auf Intellektuelle ausüben kann, stellt das Essay ‚Zidanes Melancholie‘ (FfM 2007) des französischen Schriftstellers Jean-Philippe TOUSSAINT dar. Sein Text über Zinédine Zidane und dessen vorzeitiges Ausscheiden aus dem Endspiel der WM 2006 aufgrund seines Kopfstoßes gegen den Italiener Materazzi – Touissant saß damals selbst im Stadion und machte Fotos – ist eine hochkomplex inszenierte intellektuelle Exegese der Massenkultur und wirkt gleichsam wie die Verarbeitung eines persönlichen Traumas und eine Identifikation des Autors mit dem Fußballspieler. Die SZ kommentiert verständnisvoll, aber durchaus ironisch Aussagen Touissants wie „Zidanes Geste ist umso spektakulärer, als sie nicht stattfand“ bzw. bezeichnet sie als ‚sophistisches Larifari‘, endet aber folgerichtig mit der Frage nach dem eigenem intellektuellen Faszinosum für derartige literarische Auslassungen: „Vor allem aber: Was sagt es über uns Zuschauer aus, dass wir solch einen Text sofort suchartig in uns hineinsaugen?“ SZ 22-6-2007, S.14: „Aus der Tiefe des Traumas: Jean-Philippe Toussaint treibt um, wie Zinédine Zidane von feindlichen Gottheiten eingefangen wurde“.

³⁹² Hier hatten z.B. intellektuelle kommunistische Autoren wie Majakowski oder Brecht durch ihre gesuchte und inszenierte Nähe zu proletarischer Alltagskultur durchaus Vorläuferstatus. In der Theorie und Praxis des Proletkultes wird das bürgerliche Ideal des privilegierten Künstlers gänzlich zerstört. Der historische Proletkult, der sich zu Beginn des Kommunismus in Europa ab Anfang des 20. Jahrhunderts unter Intellektuellen

Konkludierende Zwischenthese:

Insgesamt hat ein Wechsel in der Bewertung, in der Präsentation und in der Vermittlung ästhetischer und kultureller Prozesse stattgefunden. Nicht der Typus des klassischen Intellektuellen ist es, der die gegenwärtigen hegemonialen ästhetischen Diskurse beherrscht, sondern vielmehr der des multimedial versierten Opinionleaders, der dessen Rolle übernommen hat und der sich als meinungsbildendes diskursives Element mit dem Wissen um die Effekte der Popularität und dem Stil- und Geschmackswissen als Distinktionswaffe in die medialen Kanäle einbringt und dort als Marke implantiert.

Früher galt es als intellektuell, sich eher anti-populistisch, das heißt entgegen dem gesellschaftlichen Mainstream zu äußern, heute ist es im gleichen Kontext gebräuchlich, sich eher populistisch, also für den gesellschaftlichen Mainstream zu äußern bzw. auch zu verhalten. Früher galt es als intellektuell, sich gegen die Masse zu bewegen, heute gilt es als intellektuell, sich mit der Masse zu bewegen – sofern wir für diese Transformation überhaupt noch die alte Definition des ‚Intellektuellen‘ verwenden mögen. Diese Arbeit tut es, und zwar mit Bedacht. Nicht zuletzt ist die gesellschaftliche Selbstzuordnung und Positionierung ebenfalls historischen Kontexten, Zeitströmungen und Moden und der Entwicklung darin unterworfen.³⁹³ Dies betrifft politische Entwicklungen

ausbreitete und im Verlaufe dessen immer mehr zur Pose wurde, ist ein wichtiger Vorläufer des Pop-Kult unter Intellektuellen. Er ist in der Regel eher diskursive Waffe, übertriebene Strategie und affektierte Pose als Lebensrealität. Die 2005 neugegründete rechtsliberale Diskurszeitschrift CICERO versuchte im November 2005 einen Abgesang auf den linken Proletkult, bezog sich dabei jedoch vor allem auf den Proletkult bei Teilen der 68er Generation, statt auf den Proletkult als ästhetische und bohemistische Distinktionswaffe. CICERO schrieb: „Die Intellektuellen des 20. Jahrhunderts idealisierten den ‚Proletarier‘ als Edelmensch und Bannerträger der Revolution. Heute bestaunen sie die ‚Prolls‘ angewidert in den Freakshows der Privatsender und sorgen dafür, dass ihr Nachwuchs nicht mit Unterschichtkindern in Berührung kommt. Sie haben die Tür zur Bildung hinter sich zugesperrt. Und sie setzen alle ihnen zur Verfügung stehenden Mittel ein, damit dies so bleibt.“ MAXEINER, Dirk / MIERSCH, Michael: „Nehmt Abschied, Brüder!“, CICERO 11/2005, S.116. Diese neue Distinktion der Intellektuellen zur Unterschicht, die hier konstatiert wird, lässt sich im Gegensatz zu den Autoren eher als symbolische Angleichung an die Massenkultur bei gleichzeitiger realer sozialer Distinktion bzw. Indifferenz interpretieren, da ein Teil der Gesellschaft nicht mehr als Hoffnungsträger überidealisiert wird. In den emanzipatorisch intendierten Zeiten der Spät-1960er Jahre gab es jedoch neben sloganisierendem Proletkult nicht zuletzt auch eine Art emanzipatorisch verstandenes Bildungsethos als Zeichen intellektueller Integrität. Dies scheint bei den zeitgenössischen intellektuellen Eliten zunehmend zu schwinden, bei gleichzeitiger Hinwendung zu Lebenswelten und Themen des massenmedialen Mainstreams. ist Zu Bildung und Entstehung des Proletkults vgl. vor allem GORSEN, Peter / KNÖDLER-BUNTE, Eberhard: Proletkult. Dokumente. Stuttgart/Bad Canstatt 1974/75, 2 Bände.

³⁹³ Vgl. hierzu auch den Roman „Professor Andersens Nacht“ des norwegischen Autors Dag Solstad. Der Ex-Maoist und Satiriker lässt in diesem 1996 erschienenem Roman sein Alter Ego Professor Andersen, Literaturwissenschaftler, Ibsen-Forscher und ehemals Revoluzzer, am traditionellen Weihnachtsdiner auf seine ehemaligen politischen Freunde treffen. Die kapitalistisch gewandelten Dissidenten von einst sind dem Professor, der seine Umwelt sowie sich selbst einer radikalen Prüfung unterzieht, nunmehr „Intellektuelle im Zeitalter des Kommerzialisismus und zutiefst geprägt von dem, was die Herzen der Massen bewegt.“ Vgl. MAIDT-ZINKE, Kristina: „Am Weihnachtsbaum die Lichter brennen. Dag Solstad zelebriert die Christnacht.“,

genauso wie habituelle. Ein typisch ‚intellektuelles‘ Bekenntnis zum Fußball ist beispielsweise gegenwärtig nichts Besonderes mehr und unterstützt, wie bereits festgestellt wurde, sogar noch den Standpunkt oder die ‚Erdung‘ eines aktuellen intellektuellen Diskurses. In der Zukunft jedoch kann sich dieser Punkt beispielsweise komplett ändern, es ist durchaus denkbar, dass ein Bekenntnis zu Fußball dann zur Positionierung und Distinktionierung – nämlich gegenüber dem klassischen, eher sport- und fußballfeindlichem Intellektuellentypus – nicht mehr taugt. Es gilt dann im kulturwissenschaftlichen Sinne, das dann aktuelle Pendant oder Variationen von möglichen intellektuellen Neupositionierungen zu finden.

Wie jedoch ist diese gegenwärtig bei vielen Intellektuellen zu beobachtende Hinwendung und Affirmation zur Pop- und Massenkultur generell zu bewerten? Sie indiziert vor allem, dass frühere intellektuelle Rollenbilder sowie deren dazugehöriges Selbstverständnis noch stark von einem elitären Bewusstsein geprägt waren. Dieses jedoch gilt es nun, so scheint es, in Zeiten des ästhetischen Wandels von vielen multimedialen Opinionleadern umso schneller zu relativieren oder gleich ganz zu entsorgen. Zum einen, um die notwendige Distinktion und Distanz zum vorherigen Intellektuellentypus zu erzeugen, zum anderen jedoch, um sich selbst als in der Mitte der Gesellschaft Angekommener zu inszenieren: der Opinionleader will nicht von außen als dissidentes Störelement auf die Gesellschaft einwirken oder sich gar als ihr moralisches Gewissen verstehen, vielmehr versteht er sich als Teil dieser Gesellschaft, wie er sich gleichsam in ihr als autonomes Element versteht und darin eine für ihn selbstverständliche Interpretationshegemonie einfordert, worin er sich, was seinen selbstinszenierten Status betrifft, letztlich von dem klassischen Intellektuellentypus gar nicht mal so sehr unterscheidet. Der multimediale Opinionleader versteht sich jedoch vor allem als Spezialist, sozusagen als Facharbeiter für Intellektualität und zeitgenössische Ästhetik, der vor allem mit den neuesten kulturellen und technologischen Phänomenen und Moden vertraut ist. Mit diesem Wissen ausgestattet, dass er stetig ‚updaten‘ muss, inszeniert er sich häufig als populistischer Gesellschaftsversteher, der – nicht selten mit einem zur Schau getragenen süffisanten Spott ausgestattet – jedes kritische oder auch nur differenzdenkende Außenseitertum als historisch gewordenen Elitarismus brandmarkt. Genau wie sich in diesem Kontext diverse Äußerungen einer explizit anti-moralistischen Opinionleaderkultur als Reaktion auf die als technokratisch-regulativ verstandene Implantation einer moralischen Progression verstehen lassen, so können wir die gleichzeitige Feier und das

SZ 24-12-2005, S.18. Der Wandel gesellschaftlicher Verortungen des klassischen neuzeitlichen okzidentalischen Intellektuellentypus wird durch dieses literarische Beispiel sehr treffend auf den Punkt gebracht.

Faszinosum an einer Kultur der popkulturellen Oberfläche und der Massenkultur wie auch das Ablehnen seriöser faktenanreichernder Analyse als Reaktion auf diverse oft selbstreferenziell wirkenden Diskurse klassischen intellektuellen Zuschnitts interpretieren. Klassische intellektuelle Diskurse, zudem sie noch einen klassischen akademischen Stil oder gar Jargon verwenden, werden auch zunehmend zum Angriffsziel der multimedialen Opinionleaderkultur, da akademische Diskurse klassischen Zuschnitts sich häufig schlechter dezentrieren können oder wollen, sich also selbst nicht als Teil eines mitunter sehr traditionellen und normierten Begriffsbildungs- und Definitionsmachtdiskurses markieren können. Viele dieser klassischen akademischen Diskurse haben innerhalb der aktuellen gesellschaftlichen ästhetischen und kulturellen Phänomene keine adäquate Rückbindung mehr, und wir werden im nächsten Kapitel sehen, wie dies zum einen ein selbstverschuldetes Versagen dieser klassischen Diskurskulturen, auf der anderen Seite jedoch auch ein gewissermaßen ‚unschuldig‘ bzw. unbewusst erarbeiteter Vorteil gegenüber den herrschenden multimedialen Opinionleaderdiskursen sein kann. Denn zum einen verfehlen Diskurse, die sich nicht auf die gegenwärtigen ästhetischen Entwicklungen und Transformationen einlassen, selbstredend ihre eigene wissenschaftliche und intellektuelle Gültigkeit und Definitionsmacht, zum anderen haben sie, gerade weil sie nicht explizit Teil dieser Entwicklungen sind, sondern sich – im positivsten Falle – als indifferent agierende Forschungsinstanz außerhalb dieser Entwicklungen und Phänomene verstehen, gerade deswegen erst die potenzielle Möglichkeit und die unbestechliche Befähigung, über diese Entwicklungen und Transformationen objektiv, wertneutral und unvoreingenommen zu urteilen.

Genauso verfehlt wie eine mögliche Unfähigkeit, die neueren Entwicklungen zu erkennen, zu beschreiben und zu definieren wäre nämlich, sie sozusagen präventiv zu affirmieren und jede indifferente Bewertung und bewusste Zurückhaltung in der Bewertung, welche nämlich die wahre Radikalität und Genuinität wissenschaftlichen Denkens und Agierens sein kann, aus Gründen der Voreingenommenheit zu unterlassen.

Unter den zeitgenössischen Künstlern finden sich nicht wenige, die in ihrer fortgeschrittenen Feier der Oberfläche und der Massen- und Popkultur jegliches intellektuelle Kind gleich mit dem Bade ausgeschüttet haben und denen jegliches theoretisches oder gar kritisches Bewusstsein komplett anathema, ja geradezu ein expliziter Teil ihrer Ästhetik geworden ist. Markante frühe sichtbare Beispiele hierfür, die auch im medialen Rahmen viele Beachtung fanden, sind z.B. der Literat Rainald Goetz oder der bildende Künstler Jeff

Koons, doch führen diese Produzenten letztlich nur ästhetische Konzepte der Pop-Art der 1960er Jahre fort und forcieren, intensivieren bzw. radikalisieren diese. Die aus diesem ästhetischem Hintergrund resultierende Haltung lässt sich als eine Art ‚Radikal-Philosophie des Banalen‘ bezeichnen. Dies bedeutet eine explizite und oft provokativ intendierte Hinwendung zum ästhetischen Begriff des Banalen, der von der Ästhetik E-Kultur in der Regel negativ interpretiert und zur Diskreditierung von ästhetischen Formen der U-Kultur verwendet wird. Eine derartige Propagierung oder, viel simpler, der ästhetische Gebrauch einer ‚Philosophie des Banalen‘, ist keineswegs immer eine Affirmation von Dummheit und Kritiklosigkeit, sondern vielmehr, so die These, die Rache der Intelligenz an den Anmaßungen des bildungsbürgerlichen Intellekts, zugleich ist es oft eine bewusst eingesetzte Strategie der ästhetischen Distinktion. Im Gegenzug zu dieser ästhetischen Haltung dazu gibt es genauso viele Künstler, denen an einer Intellektualisierung ihres Produzententums sehr gelegen ist und deren ästhetisches Selbstverständnis völlig konträr zu einer ‚Philosophie des Banalen‘ ist, nur haben diese im gegenwärtigen ästhetischen Diskurs oft gar nicht die mediale Beachtung, um sich und ihre Arbeiten präsentieren zu können. Es scheint, als gebe es eine gegenwärtige Ästhetik mit spezifischen Thematiken, auf welche die Inszenierungs- und Vermittlungstechnik der Massenmedien geradezu anspringt, so als ob die Künstler der ‚Philosophie des Banalen‘ geradezu Verbündete dieses Systems seien.

Was Intellektualität aktuell vor allem auszeichnet, ist ein dezidierter Hang zum Populistischen, wenn nicht gleich zum offenen Populismus bei gleichzeitigem Stil-Dandytum. In diesem vermeintlichen Spannungsfeld finden viele der heutigen intellektuellen Diskurse statt, die oftmals auch Provokationsdiskurse gegenüber der klassisch-neuzeitlichen Intellektuellenkultur sind, denn ein offensiv vorgetragener Populismus wirkt gegenüber dem traditionalistischen Intellektuellenmodell der alten Schule wie ein provozierendes Dandytum. In Deutschland standen in jüngster Vergangenheit Pop-Literaten wie Christian Kracht oder Benjamin von Stuckrad-Barre für eine derartige Haltung, eine vorläufige Apotheose fand sie jedoch in Florian ILLIES Bestseller „Generation Golf“³⁹⁴, in der Illies, Feuilletonredakteur der FAZ und Träger des Ernst-Robert-

³⁹⁴ ILLIES, Florian: „Generation Golf. Eine Inspektion“, Berlin 2000. Über Snobismus und Popliteratur vgl. hier S.153 ff. Illies führt hier explizit die Autoren Christian Kracht und Benjamin Stuckrad-Barre als geistige Impulsgeber für ‚seine‘ Generation Golf an – wie übrigens auch den zu Beginn des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Intellektuellendiskurs unvermeidlichen Harald Schmidt, der 1999 im Wiener Burgtheater Auszüge aus ‚American Psycho‘ von Bret Easton Ellis las. Hätte Schmidt dies bereits zu Erscheinen von Ellis Buch Ende der 80er gemacht, „hätte man das noch in hundert Jahren als Gründungsveranstaltung unserer Generation feiern können. Weil es aber eben noch zehn Jahre dauern sollte, kam glücklicherweise vorher

Curtius Förderpreises für Essayistik 1999, Snobismus und das Denken in Stil Kategorien als eines der bezeichnendsten Merkmale seiner Generation beschrieb. Illies bezog sich in seinem Generations-Resümee auch auf das intellektuell stilbildende Lifestyle-Magazin TEMPO, das von 1986 bis 1996 erschien. TEMPO kreierte einen Stil, der im Wesentlichen aus Trotz-Hedonismus und Bekenntnis zum Popintellektualismus bestand und der für das ‚junge deutsche Feuilleton‘ des ausklingenden 20. Jahrhunderts und beginnenden 21. Jahrhunderts enorm einflussreich war.

Christian Kracht“, so Illies, der damit den 1995 erschienenen Roman ‚Faserland‘ von Kracht als Markstein und Ausdruck einer neuen Form und eines neuen Verständnis von Intellektuellenkultur anspricht.

8.C. Charismatische Brüche in der klassischen Intellektuellenkultur durch medienakkurate Opinionleader, populistische Intellektuelle und die Bobo-Kultur

In jeder Kulturepoche gibt es bestimmte Charaktere, welche die ästhetischen Statuten und Voraussetzungen ihrer Zeit geradezu verkörpern und auf den Punkt zu bringen scheinen. Bezüglich einer prototypischen multimedialen Opinionleadergestalt, die dazu noch – auch dies ist angesichts der flüchtigen und multidirektionalen intellektuellen Oberflächlichkeit kein Widerspruch – ganz ohne festlegbare Opinion auskommt, ist in Deutschland aktuell sicherlich immer noch der Kabarettist und Showmaster Harald Schmidt ein bestechendes Beispiel. Schmidt erlebte im Laufe der 1990er Jahre im Kulturbereich eine bemerkenswerte Karriere: ausgehend von klassischen Kabaretttours durch die Provinz und ersten eigenen TV-Reihen spielte er sich als charismatischer populistischer Intellektueller über TV-Formate für ein Massenpublikum und schließlich eine tägliche Latenite-Personality-Show, dessen Konzept er bei US-Showmaster David Lettermann kopierte und auf hiesige Verhältnisse umtransformierte, gegen Anfang des 21. Jahrhunderts in die von den seriösen intellektuellen Debatten müde gewordenen Hirne und die von der Betroffenheitskultur und dem Verlust der ‚realen‘ gesellschaftlichen Utopien ausgebrannten Herzen der hiesigen Feuilletons hinein. Der Aufstieg und die Ikonisierung der medialen Figur Schmidt erscheint retrospektiv – nicht einmal so sehr durch das, was die Figur Schmidt und ihre Kultur ausmacht, sondern vor allem durch ihre Rezeption und den dazugehörigen Publikumsdiskurs – als ein charismatischer Bruch - so soll dieses gesellschaftskulturelle Signal zunächst kategorisch benannt werden - mit der klassischen intellektuellen Tradition. Die Sichtbarmachung der penetranten Verachtung gegenüber dem eigenen Medienbetrieb und die generelle Haltung des nicht mehr für oder gegen etwas, sondern ‚in-der-Mitte-aussen-Seins‘ wurde zu einem klar erkennbarem Signal für die gesellschaftlich errungene Hegemonie eines neuen intellektuellen

Rollenbildes.³⁹⁵ Der deutsche Regisseur Marcus Mittermaier brachte das Phänomen ‚Schmidt und die Intellektuellen‘ folgendermaßen auf den Punkt:

„Wir hatten beobachtet, dass wir alle in den vergangenen zehn Jahren eine orientierungslose Phase durchlebten, in der wir immer zynischer geworden sind. In der wir begeistert Harald Schmidt zugejubelt haben, weil der sich einfach auf nichts einließ und nie Stellung bezogen hat - was er bei seinen intellektuellen Fähigkeiten hätte tun können. Wir verfolgen die Reformdebatte und stellen fest, dass man sich nicht mehr orientieren kann, jeder Einzelne aber händeringend einen Ausweg sucht. Nach einer Utopie. Wir wissen allerdings auch nicht, wo sie herkommen soll, und hüten uns, so zu tun, als wenn wir sie anbieten können.“³⁹⁶

Angesichts derartiger intellektueller Befindlichkeitslagen erscheint eine Figur wie Schmidt in der Identitätsfindung der deutschen Intellektuellen geradezu als

³⁹⁵ Die Zentrierung Schmidts im Kontext des Wandels intellektueller Rollenbilder ist hier keineswegs kokett gemeint. Schmidts hintersinniger und ambivalenter Umgang mit der Tradition und der Welt des klassischen Intellektuellentums ist weniger durch seine TV-Auftritte als vielmehr durch seine Schriften bestens ersichtlich, so z.B. durch sein Buch „Mulatten in gelben Sesseln“ (Die Tagebücher 1945-52), Köln 2005, in dem mittels einem fiktivem Tagebuch humoristisch-ironisch mit der typischen okzidentalen Intellektuellenkultur gespielt wird. In diesem Zusammenhang wird erneut allzu deutlich, dass Schmidt für die heutige Intelligenzia das ist, was für die Frühere charismatische Figuren wie Böll oder Grass bedeuteten, wobei der politisch-engagierte Gestus der letzteren von Schmidt explizit spielerisch negiert wird, ganz, wie es im gesellschaftlich-kulturellen Mainstream, den die zeitgemäße Intellektuellenkultur antizipiert, usus ist. Dass sich die Rolle Schmidts und seine massive Affirmation durch das Feuilleton, welche massiv zu seiner Mythisierung beitrug, schließlich selbst wandeln konnte, war klar und für die auf steten Wandel angelegten Prozesse in einer Mediengesellschaft nicht weiter überraschend. So schrieb HOFF im Sommer 2006 in der SZ zu Schmidts immer penetranter werdender Medienakkuratess: „Früher hätte Schmidt solche Menschen wie sich verachtet und süffisant in die Tonne gekloppt. Heute fügt er sich derart servil allen Wünschen der ihn alimentierenden ARD-Granden, dass man sich schon fragt, was die von ihm wissen mögen, dass sie solche Macht über einen als unzähmbar geltenden Künstler erlangt haben. Getrost darf man das alles als sicheres Zeichen dafür werten, dass dieser Mann nun ganz, ganz unten angekommen ist.“ HOFF, Hans: „Fehlt nur noch der Zweireiher. Der ‚Figaro‘ in der ARD: Harald Schmidt als Opernonkel“, SZ 28-7-2006, S.17. Ein derartig offen-respektloser Umgang mit Schmidt war im deutschen Feuilleton über Jahre nicht zu finden. Als Schmidt im Herbst 2007 seine Late-Nite-Solo-Show, die ihn in Deutschland erst zu dem gemacht hatte, was sich laut der hier vorgebrachten Definitionen und Umwertungen zu einer neuen Intellektuellenkultur zu einem charismatischem Signaltypus innerhalb dieser Kultur gemacht hat, zusammen mit dem Nachwuchs-Komiker Oliver Pocher moderieren ‚musste‘ – Schmidts Sender ARD hatte ihm diesen aufgrund sinkender Quoten zur Seite gestellt –, sank Schmidts charismatischer Wert – Ansehen ist hier ein eher unpassendes Wort – beträchtlich. Nicht nur, dass Schmidt in diesem Verbund seine intellektuelle Souveränität verlor, auch das Niveau der Show, die nun offenkundig durch noch mehr juvenile Provokation von sich reden machen musste, wurde einer neuen Zielgruppen-Generation, nämlich der Comedy-TV-Kultur der jüngsten Generation, angepasst. Ein Beispiel hierfür: In einer der ersten gemeinsamen Sendungen stellte das Komikerpaar das so genannte ‚Nazometer‘ vor, ein Gerät, das piepst, wenn in der Sendung vorgeblich nazifreundliches Vokabular verwendet wird. Das Gerät schlug bei Begriffen wie ‚Gasherd‘ oder ‚Dusche‘ heftig aus. Trotz der Beschwichtigung von ARD-Programmcchef Günter Struve, die Moderatoren seien an die Grenze des Erträglichen gegangen, legte der Rundfunkrat der SWR ebenso wie Vertreter der Israelitischen Religionsgemeinschaft Protest ein. Weniger der moralische Skandal und seine kulturelle Funktion – hierzu hat Willi WINKLER in der SZ vom 17-11-2007 alles nötige gesagt –, der für TV-Komiker seit der Erfindung des Fernsehens eingeführtes Festinventar ist, als vielmehr die nur vermeintlich populistischen Provokations-Spiele, die der populistisch-intellektuelle Entertainer Schmidt hier versuchte, sind für die Analyse der gegenwärtigen Kultur medialer Opinionleader hervorhebenswert, insofern sie für die ästhetischen Wertungstransformationen einer intellektuellen E- zu einer intellektuellen U-Kultur als bezeichnend gelten können.

³⁹⁶ Vgl. das Portrait von DOCKHOREN, Katharina über Marcus Mittermaier in MOBIL Januar 2005, S.15

geistig-ästhetischer Leuchtturm, ja geradezu als intellektuell-habituellem Messias, und genauso gestaltete sich seine Behandlung in den Medien, allem voran dem Feuilleton, auch.³⁹⁷

Ergänzend zu multimedialen Opinionleaderfiguren wie Schmidt, die sich als Phänomen auch in anderen Kulturen ausfindig machen lassen, kommen sogenannte ‚Star-Intellektuelle‘, von denen gegenwärtig der französische Philosoph Bernhard-Henri Lévy, der unter dem Initialenkürzel BHL durch sich selbst als Markenzeichen vermarktet wird und der nicht zuletzt durch seine TV-Auftritte populär wurde, eine charismatische Ausprägung ist. Lévy machte sich vor allem als Propagandist und Promoter der von ihm so bezeichneten ‚Neuen Philosophie‘³⁹⁸ – die Originalität dieser Bezeichnung sei hier nicht weiter diskutiert – einen Namen. Der Sohn eines Industriellen, selbst auf 150 Millionen Euro Privatvermögen geschätzt, ist Besitzer von sieben Immobilien- und Verwaltungsgesellschaften und leitet aktuell als Direktor das Verlagshaus Bernard Grasset in Frankreich. Der ehemalige Sartre-Schüler, der von seinen Kritikern oft als Salon- und Pop-Philosoph und als Vertreter einer von der Linken enttäuschten neokonservativen Intellektualität bezeichnet wurde, ist – völlig abgesehen von seinen Inhalten – ein typischer zeitgemäßer Intellektueller als medialer Opinionleader, der die performative Entertainment- und Showmanshipkultur der Mediengesellschaft ebenso perfekt beherrscht wie die Inszenierung seines politischen Engagements.³⁹⁹

³⁹⁷ Selbstredend lassen sich gegenüber dieser Rolle von Schmidt ebenso intellektuelle Anti-Haltungen finden, pointiert z.B. durch Klaus THEWELEITs Aussage: „Ich werde ganz krank, wenn heutige erwachsene Intellektuelle Harald Schmidt als das Nonplusultra empfinden“. Zitiert nach TESTCARD # 15 „The Medium is the Mess“, S.5 / Editorial. Das Zitat ist Teil eines Interviews Theweileits mit der TAZ, das am Ende von Theweileits Buch „Friendly Fire“, FfM und Basel 2005, abgedruckt ist.

³⁹⁸ Als weitere Protagonisten dieser Richtung gelten André Glucksmann und Alain Finkielkraut, die, wie auch Lévy, von sich von ihrem ehemaligen Linksengagement distanzieren und sich in eine antitotalitäre Haltung mit mitunter explizit konservativem Bewusstsein hineinbegaben. Das Erscheinen von Alexander Solschenizyns „Der Archipel Gulag“ (Paris, 1974) ist als Auslöser für diese Abkehr vom Bekenntnis zum Sozialismus anzusehen, die drei erwähnten Philosophen, die aufgrund ihrer geistigen Kehrtwendung von den Konservativen gefeiert wurden, gelten seitdem als frühbekehrte ehemalige linksengagierte Intellektuelle.

³⁹⁹ Bereits Jean Baudrillard erkannte im Laufe seiner wissenschaftlichen und philosophischen Tätigkeit mit seiner zunehmenden Popularität die immer größer werdende Wichtigkeit von Performanz für den Wissenschaftsbetrieb, Lévy jedoch perfektionierte sein intellektuelles Rollenbild ungleich markanter und prägnanter als der ehemalige Soziologieprofessor Baudrillard. 1994 inszenierte Lévy sein politisches Engagement in Bosnien mediengerecht und ließ seinen mit einem gigantischen PR-Apparat beworbenen Film ‚Bosna!‘ in Cannes aufführen. Zusammen mit ein paar weiteren Intellektuellen (André Glucksmann, Edgar Morin) hatte er vor, bei der Europawahl vom 12. Juni 94 mit seiner eigenen ‚Bosna!‘-Liste anzutreten. Die kritischen Stimmen, die ihm eine penetrante Selbststilisierung zum neuen Andre Malraux vorwarfen, mehrten sich und zunehmend wurde ihm eine PR-mäßige Inszenierung zum Intellektuellen vorgeworfen. Vgl. hierzu „Das Kulturunternehmen BHL“,

<http://www.nadir.org/nadir/archiv/PolitischeStroemungen/geisterfahrer/node20.html>

Nicht im entferntesten so glamourös, aber nicht weniger medienakkurat und effektiv, präsentiert sich in Deutschland der Kommunikations- und Kulturwissenschaftler Norbert Bolz, der in mancher Hinsicht einen Prototypen eines neuen Intellektellenbildes im akademischen Bereich darstellt. Im Ansatz von Bolz lässt sich der gegenwärtige Zustand der intellektuellen Kulturanalyse nicht nur in Deutschland sowohl konzentriert und kompakt ins Auge fassen. Ebenso lässt sich an diesem Denken auch erkennen, was dieser spezifischen Kulturanalyse, die sich trefflich mit den weiter oben beschriebenen Charakterisierungen der neuen intellektuellen Rollenbilder ergänzt, letztlich fehlt, um über das von ihr selbst mit teilweise bewundernswerter Schärfe konstatierte gesellschaftlich-ästhetische Panorama hinauszukommen. Bolz ist nicht unbedingt ein populistischer Intellektueller, sondern vielmehr ein Prototyp für den ‚zeitgemäßen‘ akademischen Intellektuellen in dem Sinne, dass er mit dem Willen zur süffisanten Provokation mit den intellektuellen Traditionen der jüngsten Vergangenheit, die er bisweilen als Moden denunziert, abrechnen will. Dabei vermerkt er jedoch nicht, dass sein Ansatz in späteren Jahren möglicherweise ebenso als modisch bezeichnet werden könnte. Hinsichtlich der gesellschaftlichen Gegenwart ist er grundsätzlich affirmativ, um sich den Blick auf die Phänomene nicht mit voreingenommener kritischer Ideologie zu verbarrikadieren, und ist diesbezüglich nur im Zweifelsfalle populistisch – dann nämlich, wenn es bisweilen aus seiner Schreibweise geradezu herausscheint, als tue Bolz aus seiner ureigenen intellektuellen Raison nahezu alles, um den von ihm verfeimten Virus der Kritik in den Geisteswissenschaften zu denunzieren und zu eliminieren. Bolz setzt tatsächlich den Affirmations-Künstler Jeff Koons als kulturelles Paradigma gegen den Verneinungs-Theoretiker Adorno⁴⁰⁰, wofür ihm zunächst einmal Respekt für den intellektuellen Mut sowie die Originalität gebührt, diese nur scheinbaren kulturellen Antagonismen überhaupt nebeneinander zu stellen. Allerdings lässt Bolz bei seinen theoretischen Provokationen stets latent erkennen, dass ihm die Position von ersterem nun einmal die sympathischere weil angeblich gegenwartstauglichere ist, was nur besagt, wie voreingenommen und demagogisch Bolz, eine typische Krankheit der zumeist vorwertenden Kulturanalyse, letztlich selbst in seinem Ansatz agiert. Bolz präsentiert sich in seinen Schriften als typischer zeitgenössischer Theoretiker, der latent eine präventive Affirmation der Massen-, Pop- und Gegenwartskultur betreibt, anstatt diese Kulturen und ihre jeweilige Ästhetik mit jener Indifferenz zu betrachten, die notwendig ist, um sich ihnen

⁴⁰⁰ wie in BOLZ, Norbert, ‚Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse‘, München 1993

unvoreingenommen, unmythisch und gewissermaßen respektlos auf analytische wissenschaftliche Weise zu nähern.

Es scheint mitunter, als ließe sich Bolz von der Gegenwart und ihren Phänomenen blenden, dabei kommen seine erbarmungslos-süffisanten Destruktions-Analysen der kritischen Theorie gegenüber durchaus zu brauchbaren Ergebnissen, wie letztere ja selbst vor über einem halben Jahrhundert die Strukturbildung der kulturellen Identitäten im Spätkapitalismus so treffend beschrieb. Wenn Bolz nun jedoch die – genuin absichtsvolle – Viskosität der adornitischen Theorie durch Ent-Kontextualisierung zum Fließen für die eigenen multimedialen Kanäle bringen will, geht es jedoch zwangsläufig nicht immer gerecht zu, gerade auch, weil Adornos bewusste Ablehnung von Flüssigkeit und instrumenteller Identität essentieller Teil des intellektuellen Konzepts der kritischen Theorie war. Dieser theoretische Stil führte selbstredend, wie bereits in Kapitel 3 (,Klassische neuere Kulturtheorien’) dieser Arbeit gezeigt wurde, immer wieder zu Stilblüten, mit denen sich Adorno dann von den spätgeborenen Kulturtheoretikern natürlich um so leichter als naiver, wenn nicht gar tumber Gegenwarts- und Populärkulturverweigerer darstellen ließ.⁴⁰¹

Bolz hingegen lässt sich in seinen Analysen, in denen die komplexe Psychologie der gegenwärtigen Kultur so unsentimental und pragmatisch wie möglich auf ihre funktionelle Mechanik reduziert werden soll, nur allzu oft von den oberflächlichen Phänomenen dieser Kultur blenden, die er sich zusammensucht, wobei seine Analysen und Aussagen, bei allem beachtenswertem geistes- und kulturwissenschaftlichem Instrumentarium, das er zitierend verwendet, letztlich in der Grundintention immer wieder durch die Eindimensionalität seiner Vorurteile auffallen. So räumt er dem Paradigma der Popkultur genau wie dem Paradigma der elektronischen Digitalkultur eine nahezu unhinterfragbare kulturelle Dominanz ein, so als ob diese Paradigmen bereits völlig widerspruchslos gesellschaftliche Realität geworden wären und sich zudem in einer fröhlichen Teleologie nur nach vorne richten würden, anstatt zu erkennen und festzuschreiben, dass sich diese Kulturparadigmen und ihre Phänomene durchaus seitwärts, in Zirkel- und Kreisbewegungen oder, und dies ist für einen aufmerksamen Kulturwissenschaftler besonders erhellend zu beobachten, sich auch mitunter gleich gegen sich selbst richten können.

⁴⁰¹ So zitiert Bolz Adornos Passus über das Kino aus der ‚Minima Moralia’, in dem jener, nahezu eher ratlos schüchtern als vehement ablehnend, verrät: „Aus jedem Besuch des Kinos komme ich bei aller Wachsamkeit dümmert und schlechter wieder heraus.“ – was selbstredend vielmehr ein mögliches individuelles Problem Adornos als das des Medium Kinos aufzeigt. Vgl. BOLZ, Norbert, AM ENDE DER GUTENBERG-GALAXIS. Die neuen Kommunikationsverhältnisse, München 1993, S.31.

Bolz vergisst bei seiner süffisanten Aufräumarbeit gegen die kritische Theorie, die sich 60 Jahre nach dem historischen Ende des Faschismus ja nicht mehr wehren kann, und die ja vor allem auch einem explizit moralischem Impetus, nämlich dem intellektuellem Entkommen von den Grundlagen und Auswüchsen des deutschen Faschismus und des Angesichts von Auschwitz hatte, und seinem gutgelauntem Kehraus gegenüber jeglicher Kritik in der Theorie letztendlich sich selbst, nämlich das mögliche Ende der Theorie, respektive das mögliche Ende des Theoretikers. Wenn Bolz sich prinzipiell freut, dass sich die Normalbevölkerung nicht mehr für Kritik in der Theorie interessiere, ist vor allem auch ergänzend zu konstatieren, dass sich die Normalbevölkerung vor allem auch generell nicht mehr für Theorie interessiert, und das heißt natürlich auch für solche Theoretiker wie Bolz, der selbst Interpretation betreibt, aber gleichsam die stetig ansteigende gesellschaftliche Irrelevanz dieser Interpretation konstatiert – natürlich mit den Mitteln und dem klassischen Instrumentarium der Theorie und der Interpretation. Es wäre also konsequenter, wenn Bolz gleich das Ende von Theorie, Kultur, Menschheit oder gleich das Ende des Endes prophezeien würde. Sobald im neuzeitlichen theoretischen und ästhetischen Diskurs die inflationäre Rede vom ‚Ende‘ von etwas ist, ist dies jedoch in der Regel vor allem ein Anlass dafür, zudem besonders aufmerksam zu werden und zu beobachten, ob hier nicht die altbekannten Weisen einer nur temporären intellektuellen Zeitgeistmode aufgespielt werden, die im Gewand einer seriösen kulturwissenschaftlichen Intellektuellenfolklore auftreten. Bolz’ durchaus intelligente Analysen erscheinen mitunter aufgrund ihrer Jetztbefangenheit, die sie unreflektiert in die Zukunft projizieren, wie eine Zeitgeistanalyse, wie Mc Luhans Analyse zur wandelnden Kulturtechnik, bei aller gelungenen damaligen Luzidität, heute auch mitunter wie eine modische Zeitgeistanalyse erscheint, die zu sehr in den Projektionszusammenhängen ihrer Zeit befangen war und die nicht zuletzt auch intellektuell provozieren wollte. Wir erinnern jedoch erneut an den lakonischen Ausspruch des ehemaligen Suhrkamp-Verlegers Siegfried Unseld zu Marshall Mc Luhan’s Prognose vom Ende der Literatur⁴⁰², genauso wie an alle anderen vorschnellen kulturwissenschaftlichen Exekutionen und Prognosen, die in ihrem Wunsch nach Gestaltung der Realität durch Theorie die Komplexität der wirklich realen zusammenhängenden Strukturen der Welt verkürzen und sich auf ihre Weise zurechtbiegen wollen.

Wie sehr Bolz Analyse zuweilen als allzu selbstbewusster Herrenreiter auf theoretischen Einhörnern tragt, im konkreten Falle dem apostrophiertem Sieg

⁴⁰² Vgl. „Wind von vorn, aber keine Krise.“ Siegfried Unseld im Interview mit Stefan Brams, in: Neue Westfälische Zeitung 29-5-1993.

des Multimediaparadigma, zeigt, dass seine Analyse vom Ende der Gutenberg-Galaxis, in der, so seine These, die Schrift als kulturelles Leitmedium endgültig ausgedient hätte, von 1993 stammt, also noch am Anfang der Cyber-Internet-New-Media-Euphorie, die heute durch konkrete gesellschaftliche und ökonomische Prozesse viel realistischer als damals zusammengedampft und -geschrumpft worden ist. Bolz ist es hoch anzurechnen, dass er sich damals, auch vorbereitet und flankiert durch den medientheoretischen Ansatz von Vilém Flusser, in heute theoretisch dunkel erscheinenden Zeiten, was die erweiterte Reflektion des Multimediaparadigmas betraf, überhaupt dieses damals brisanten kulturwissenschaftlichen Themas annahm und hier in vielerlei Hinsicht den Winkelried spielte, der lässig die Pfeile der traditionellen Kulturtheorie auf sich zog. Jedoch prophezeite Bolz, genau wie einst Marshall McLuhan, in diesen Zeiten des prosperierenden intellektuellen Umbruchs vorschnell ein strukturelles paradigmatisches Panorama, das es in dieser gegenwärtigen Form eben noch gar nicht gab und geben konnte. Wir können von diesen Analysen vor allem lernen, dass es bei aller Schönheit und unsentimentaler Würde der Theorie für den Zustand der Wirklichkeit meist besser tut, noch konkreter auf die manchmal durchaus überaus divergierenden Kontextualisierungen und Faktenzusammenhänge zu achten, und die Fakten zunächst nüchtern zu sammeln und zu vernetzen, bevor wir im Vorfeld ein ambitioniertes und modisch erscheinendes Theoriegeflecht entwerfen, in das die Wirklichkeit dann jedoch letztlich nicht hineinpasst – so als wäre die Wirklichkeit ein Kleid, das an diversen und oft den wichtigsten Nähten reißt und aufplatzt, wenn man versucht, ihm im willentlichen Übermut ein Theoriegeflecht überzuziehen. Bolz Analyse agiert selbstredend auch als ein gebranntes Kind der kritischen Kulturwissenschaft. Nichts scheint sie insgeheim so zu verachten wie diese, wobei mitunter fleißig neue feindliche Szenarien aufgebaut werden, in denen z.B. Romantizismus, Sentimentalität und Kritik einen Verbund ablehnungswürdiger Kontexte bilden.⁴⁰³ Dies ist sicherlich eine hehre Intention,

⁴⁰³ Sogar den modischen Diskreditationsbegriff des ‚Gutmenschen‘, ein Zeitgeist-Wort des Publikumsdiskurses im ausgehenden 20. Jahrhunderts, verwendet Bolz tatsächlich in seinem Text als ernst gemeinte abwertende Bezeichnung in einem wissenschaftlichen Sinne, ohne ihn einmal in Frage zu stellen, zu problematisieren, zu diskutieren oder gar in einem objektivem Sinne zu definieren. Vgl. Bolz, Das konsumistische Manifest, München 2002, S.8. Der Begriff des ‚Gutmenschen‘ wurde im ausgehenden 20. Jahrhundert zur Diskriminierung von utopistischen Tendenzen, die eher der toleranten Konsensbildung statt der offensiven autoritären Konfrontation nachgehen, kreiert. Barbara SUPP beschrieb in einer Hommage an Erich Fromms ‚Haben oder Sein‘, Fromm habe sein Buch geschrieben, „als das hässliche Wort ‚Gutmenschentum‘ noch nicht erfunden war, das heute alles zu ersticken vermag, was nach utopistischem Denken klingt.“ (SUPP, Barbara: „Die Macht der Hilfsverben“, DER SPIEGEL 8 / 2007, S.168). Damit ist die Stoßrichtung des Begriffs ‚Gutmensch‘ auf den Punkt gebracht. Interessant in diesem Zusammenhang, dass im Jahr 2006 der damalige österreichische Bundespräsident Heinz Fischer in seiner Eröffnungsansprache der 86. Salzburger Festspiele eine Verhöhnung von ‚Gutmenschen‘ explizit ablehnte: ‚Wer hätte denn mit ‚Schlechtmenschen‘ und Banausen mehr Freude?‘, so Fischer, der von relativ unerwarteter Seite verdeutlichte, dass der Begriff des ‚Schlechtmenschen‘ den Eingang

verkennt sie allerdings, dass die vehemente Negation und Exklusion jeglicher affektiver Beweggründe aus der geisteswissenschaftlichen Analyse latent Gefahr läuft, nicht zuletzt bedingt durch den passionierten Übereifer der Theoretiker, selbst einer der größten sentimental Romantizismen der Theorie überhaupt darzustellen. Ein derartiges Vorgehen erzeugt daher zwangsläufig ein verzerrtes, demagogisch oder gleich ideologisch geformtes Bild der gesellschaftlichen Wirklichkeit, das der Theoretiker Bolz ja schließlich bei der kritischen Theorie, gegen die er nicht zuletzt anschreibt, vermutet.

Vor allem in seiner Analyse ‚Am Ende der Gutenberg-Galaxis‘ konstatiert Bolz mit durchaus beachtenswerter und respektabler theoretischer Detailfreude Ergebnisse der kulturgesellschaftlichen Wandlungen, die in Kapitel 2 (‚Zwei ästhetische Paradigmenkonflikte der Gegenwart‘) dieser Arbeit ebenfalls angesprochen wurden. Methodologisch auf Luhmann aufbauend⁴⁰⁴, heißt es im Klappentext seiner Analyse trotzig und mit dem Willen zur selbstbewussten Entzauberung:

„Sprache ist nicht mehr das Haus unseres Seins, es ist aus Algorithmen erbaut. Das ist keine metaphysische These, sondern Beobachtung. Man muss die Rhetorik der Gegenwart an ihren Technologien ablesen, nicht an ihren Diskursen. Längst haben die Diffusion elektronischer Gebrauchsgegenstände, die alles durchdringenden Vibrationen der Pop-Musik und der kultische Konsum von Marken-Artikeln eine Weltkommunikation etabliert, die Sprache nicht mehr braucht. Umso unverzichtbarer ist eine Theorie, die beobachtet, wie geschieht, was geschieht.“⁴⁰⁵

Bereits an dieser Aussage stört die intellektuelle Demagogie, die pauschale Marginalisierung und Aburteilung, ja Denunziation der Diskurse, ebenso wie der Versuch, jegliche diskursive Interpretation des interaktiven

in den Sprachschatz der Öffentlichkeit eben nicht gefunden habe. Umso peinlicher, wenn Bolz, der wie ein neutraler und weltgewandter Wissenschaftler auftritt, diesen Begriff unreflektiert übernimmt und in Wahrheit nur mehr paradigmatisch einem zeitgeistigen Typus von Intellektualität Worte verleiht.

Nicht zuletzt stellt sich Bolz in seinen Definitionen von Kultur und Öffentlichkeit, um sich von seiner selbstentworfenen Chimäre eines künstlerischen, wissenschaftlichen und sozialen Romantizismus abzugrenzen, allzu gerne auf die vermeintliche Siegerseite der ökonomischen Logik, wenn er schreibt: „So bitter die Einsicht für künstlerische Architekten und Romantiker der bürgerlichen Öffentlichkeit sein mag: Shopping ist heute die letzte öffentliche Handlung – und damit das eigentliche Organisationsprinzip einer Stadt.“ Ebda., S.117. Auch beim Lesen solcher provozierend anti-utopistischen Sentenzen wird allzu deutlich, wie sehr Bolz einen der größten Intellektuellen und Theoretiker der 80er und 90er Jahre des 20. Jahrhunderts, Jean Baudrillard, kopieren will.

⁴⁰⁴ Bolz verdankt Luhmanns Analysen enorm viel, was er auch offen zugibt. In seiner hellsichtigen Analyse über die zunehmende Uniformität und das immer professioneller werdende Marketing der Kritik und der Anti-Haltung, „Die Konformisten des Andersseins“, München 1999, schreibt er gar: „Dieses Buch verweist nicht nur in vielen Fußnoten auf Luhmann, sondern es kann selbst als Fußnote zu Luhmann gelesen werden.“ Ebda., S.15.

⁴⁰⁵ BOLZ, Norbert, Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse. München 1993, Klappentext, vgl. auch S.7, wo Bolz im Anfang seines Vorworts diese Thesen aufgreift, wiederholt und variiert.

Zusammenwirkens von Technologie und Kultur allein zu Gunsten der Technologie und zuungunsten der Kultur verstehen zu wollen. Anstatt die gegenwärtigen Prozesse also als ein interaktives Netzwerk aus der Bereitstellung technologisch-medialer Kanäle und die Füllung derselben mit kulturellen Inhalten zu verstehen, negiert Bolz bewusst die Kraft und das Agens dieses traditionellen kulturellen Paradigmas, um zu zeigen, wie vermeintlich schwach und anachronistisch dieses angesichts der neuen technologischen Szenarien ist. Kultur wirkt hier, in theoretischer Nachfolge zu McLuhan, als ein nahezu blinddarmartiger Fortsatz der technologischen Grundlagen und Neuerungen, welche die eigentliche Essenz der menschlichen Existenz auszumachen scheinen. Anstatt mittels der Kulturwissenschaft das Paradigma der traditionellen Kultur in aller Ruhe, aber auch radikal zu dezentralisieren und zu neutralisieren, was angesichts vergangener Hypertrophierungen dieses Paradigmas absolut notwendig ist, wird dieses Paradigma präventiv denunziert und im Prozess der gesellschaftlichen Neuerung auf ein diskursives Abstellgleis geschoben. Bolz erscheint hier prototypisch für einen Intellektuellentypus, der sich in der Interpretation der Kultur der Gegenwart auf eine Richtung zu versteifen scheint. Um das dreckige Waschwasser der theoretischen Diskurse der Vergangenheit loszuwerden, schüttet er gleich das gesamte Becken inklusive Kind aus, dabei ist dies gar nicht nötig: er hat ja recht mit seiner Kritik an der Zentralisierung und dem unangemessenen Hegemonieanspruch des traditionellen Kulturdiskurses, jedoch gleichzeitig unrecht, denn eine Funktionsanalyse der aktuellen Gesellschaftskulturen, die den traditionellen und damit eben auch den kritischen Diskurs derselben auf diese Weise vernachlässigt oder gar negiert, wird sich letztlich als ein hilfloser Populismus und ein stetes Hinterherrennen hinter technologischen Wandlungen und Phänomenen entpuppen, das letztlich zu tiefergehenden und komplexen Beschreibungen der Funktionszusammenhänge und Transformationen kultureller Wertungen und Bedeutungszusammenhänge nicht mehr adäquat fähig ist. Die aktuellen Prozesse der Transformation in den Kultursystemen der Gesellschaften benötigen aber geradezu begleitende Diskurse und Diskussionen, auch kritischer Art, und wer das nicht begreift, hat von den Funktionsweisen der zeitgenössischen Gesellschaften weniger begriffen, als er vorzuspiegeln bereit ist. Man muss, entgegen Bolz Aussage, die Rhetorik der Gegenwart an ihren Technologien UND an ihren Diskursen ablesen, und so wichtige Umwertungen im Bereich der Kulturanalyse auch generell sind, geht es in einer adäquaten kulturwissenschaftlichen Beurteilung vor allem um eine kraftvolle Balance und eine energische wie ruhige Analyse der antizyklischen Wandlungen der Werte, Begriffe und Sachzusammenhänge sowie der transformatorischen Konvergenz ihrer Phänomene und Strukturen.

Dass auf den theoretischen Impetus von Bolz hier näher eingegangen wurde, hat natürlich einen Grund. Bolz' Auslassungen sind interessant, weil ihre süffisante Apodiktik mitunter die eigene Position schärfen hilft, aber die Selbstsicherheit, mit der sich Bolz ständig Schützenhilfe aus den Phänomenen der Gegenwart zu holen meint, implodiert, wenn allzu schnell deutlich wird, wie wenig diese Phänomene und die Kulturparadigmen, die sie vertreten, als solche in einem ästhetischen Netzwerk, das sich aus Technologie und Diskursen speist, wirklich zu Ende analysiert und gedacht worden sind. Bolz betrachtet die Kulturparadigmen zu oft als tatsächliche Neuerungen, wobei er ihre historische Gewordenheit gleichsam wie ihr zyklisches Potenzial, das auf die Recyclingfähigkeit ihrer Inhalte verweist, vernachlässigt. So muss seinen Analysen entgehen, wie sehr sich kulturelle Paradigmen umtransformieren, ineinander verschmelzen oder neue konvergente Formen finden, als dass sie sich etwa mechanisch voneinander ablösen oder gar abgelöst werden. Zudem sollten kultursoziologische Funktionsvariablen zur Beschreibung einer Gesellschaft nur mehr instrumentelle Hilfsmittel sein, um die Bewegungen darin zu beschreiben; die Kerne und die Kräfte ihres Zusammenhalts treffen sie indes nicht.

Bolz' Ansatz arbeitet hart an der vollkommenen und totalen Entzauberung der gegenwärtigen Welt, um die theoretischen Altlasten endlich zu entsorgen. Die Feinde sind klar: es sind die traumwandelnden Philosophen, die gegen die Extensionen der Telerelationen die alten Mächte der Liebe, des Besonderen und der Schrift beschwören⁴⁰⁶ – allein erscheinen diese Bolz'schen Feindbilder so sicher, kalkulierbar und handzahn, dass an den diskursiven Attacken ihnen gegenüber, so lässt sich vermuten, letztlich etwas nicht stimmen kann, wenn wichtige und transformationsfähige theoretische Ansätze nur als Pappkameraden für die eigenen theoretischen Schreibtischschlachten dienen. Bolz' Ansatz will aus der Theorie nicht nur die Kritik, sondern letztlich gar die tiefsten Gründe eliminieren. Pech für ihn: die Welt wird trotzig sein, und gerade deswegen romantisch, und Zauber wollen, und auch Magie. Eben dies bezeichnet die von Bolz, der sich nur scheinbar auf- und abgeklärt gibt, in intellektuellem Trotz verkannte Antizyklus der Kultur. Je vernünftiger, selbstbewusster und rationaler die Theorie sich gibt, desto größer die romantische Sucht ihrer Zeitgenossen nach einem charismatischem Führer, der diese Theorie populistisch umsetzt und schlimmstenfalls mit einem hartem Romantizismus in die Realität implantiert. Man muss die Widersprüche der Zeit in Kultur und Theorie aktiv denken und aushalten können, ansonsten gibt es kein intellektuelles Weiterkommen in ihr –

⁴⁰⁶ Vgl. ebda

und auch diese grundsätzliche Bewusstseinshaltung sollte im Sinne der vorliegenden Arbeit weniger pathetisch als pragmatisch verstanden werden.

Bolz theoretische Ansätze sind Anzeichen für einen Wandel in der Intellektuellenkultur sowie der darin gespielten intellektuellen Rollenbilder. Diese neue Intellektuellenkultur ahnt ihren eigenen generellen gesellschaftlichen Bedeutungsverlust, beziehungsweise weiß sie darum so gewiss, dass sie daraufhin selbst mit intellektuellen Attacken gegen ihre ureigene jüngste Vergangenheit der eigenen Zunft reagiert. Sie tut dies, um sich in den neuen gesellschaftlichen Prozessen, in denen sich das gesellschaftliche Bild des Intellektuellen derart gewandelt hat, dass Intellektuelle oft nur mehr als affirmative Teile der Gesellschaft akzeptiert oder wahrgenommen werden, überhaupt noch theoretisch distinktionieren und markieren zu können – dies alles, wie in Bolz' Texten bestens ersichtlich, jedoch vollzogen mit dem traditionellen Werkzeugkasten der okzidentalen Intellektuellenkultur und -ästhetik. Anstatt konsequenterweise auch neue Kriterien und Horizonte der intellektuellen und ästhetischen Auseinandersetzung und Inszenierung zu akzeptieren, zu initiieren und zu leben, agiert diese Intellektuellenselbstbeschimpfung oftmals im traditionell-festgefügteten Rahmen der Spezialdiskurse. In einem auf massenmediale Prozesse übertragenen Sinne lässt sich sagen, sie agiert in einer Art intellektuellem und akademischem Big-Brother-Ghetto, dessen Ergebnisse im Vergleich zur gleichnamigen Doku-Show allerdings selten genug an das Licht der Öffentlichkeit gelangen, nach dem sich der zeitgenössische Intellektuellentyp doch oft so sehr verzehrt.⁴⁰⁷ Bolz selbst hat jedoch in der Vermittlung seiner Ansätze durchaus ein performatives Plateau (u.a. durch TV-Auftritte) erreicht. Dass seine theoretischen Analysen grundsätzlich beachtenswert sind, sollte mittels der Ausführlichkeit, mit der sie hier als Ausdruck eines typischen zeitgenössischen intellektuellen Diskurses angeführt wurde, deutlich geworden sein.

Die wirklich wichtigen öffentlichen Rollen als Intellektuelle indes spielen derzeit andere Typen, die hier durchaus in einer Funktion als kulturelle Signaltypen wirken können. Hierzu lässt sich grundsätzlich und in einem

⁴⁰⁷ Eine typische zeitgenössische Intellektuellenbeschimpfung durch einen Intellektuellen findet sich z.B. in dem Text „Der Kitsch-Mensch ist ein Intellektueller“ von Hans Ulrich Gumbrecht, Professor für Literatur an der Universität Stanford, USA. Hier wird ‚den Intellektuellen‘ vorgeworfen, sie neigen zu sozialer Kitsch-Romantik und haben dabei noch nicht einmal den Selbstrespekt, sich eigene Geschmacksurteile zuzutrauen. Genau letzteres ist, wie mittlerweile durch diese Arbeit herausgekommen sein sollte, indes das eigentliche Problem bei der ästhetischen Beurteilung und ein generelles Problem von Intellektuellen: sie haben in der Regel viel zu viel eigene Geschmacks(vor)urteile, um überhaupt adäquat über Welt und Wirklichkeit urteilen zu können. Vgl. GUMBRECHT, Hans Ulrich, „Der Kitsch-Mensch ist ein Intellektueller. Über Trennmüll, Robbenschlachten, Dekonstruktion und Anti-Imperialismus“, SZ Wochenende 27-11-2004, S.1.

übergeordneten Zusammenhang zum Thema von Transformation und Vermittlung sagen:

Intellektuelle sind Vermittler und Inszenierer kultureller und ästhetischer Prozesse. Dabei bilden sich kulturelle Signaltypen heraus, deren Aktivitäten einen Wandel und oft auch einen charismatischen Bruch mit der vorhergehenden intellektuellen Tradition herbeiführen können, der dadurch in der Mitte der Gesellschaft weithin als solcher wahrgenommen und verfolgt werden kann. Diese Prozesse sind grundlegend für die Entstehung neuer Rollenbilder von Intellektuellen und von Kultur- und Geistesmenschen. Diese Einschnitte, die bestimmte Verschiebungen in den Werthafteigenschaften von Kultur und Ästhetik markieren, werden dadurch auch für Außenstehende, die nicht an den Spezialdiskursen teilnehmen, pointiert und deutlich gemacht. Ein derartiger Wandel intellektueller Rollenbilder muss nicht zwangsläufig sofort sichtbar sein, er kann auch, historisch gesehen, erst viel später wahrgenommen werden. Bei den kulturellen Signaltypen geht es weniger um eine bestimmte Form einer individuell-charismatischen ästhetisch-intellektuellen Personalisierung, sondern vielmehr um eine Art universalistischer Typisierung, die strukturell nachhaltig und auf performative Weise den Wandel darstellen und vermitteln kann. Der Signaltypus vertritt und verkörpert nur differente kollektive kulturelle und intellektuelle Strömungen und Energien, dies aber auf eine Weise, die letztlich deutlich macht, wie sicht- und spürbar ein kultureller und ästhetischer Wandel in der Gesellschaft angekommen ist. Der kulturelle Signaltypus ist also nicht etwa eine Verkörperung eines messianischen Intellektuellentypus, vielmehr bedeutet er eine öffentliche Sichtbarkeit und Wirkung eines oder mehrerer ästhetisch aktueller Paradigmen. Die kulturellen Signaltypen wirken nicht zwangsläufig aus einer eigenen ‚genuinen‘ kulturellen Kraft heraus, eine kulturelle Relevanz kann ihnen auch durchaus massiv von außen zugeschrieben werden. Bedeutsam für die Konstitution eines kulturellen Signaltypen ist nur mehr vor allem der strukturelle Verbund mit der geistigen Situation der Zeit und den kulturell-gesellschaftlichen Kontexten.

Für den kulturellen Aufstieg, Erfolg und Mythos von Harald Schmidt ist beispielsweise eben das Feuilleton definitiv mitverantwortlich, denn in diesem Spezialdiskurssystem verfestigte sich über die Zeit ein Bild von Schmidt, der zeitgleich via TV Teil des Publikumsdiskurses war, als Intellektueller. Werfen wir einen Blick auf erfolgreiche Künstler im Bereich der klassischen musikalischen Populärkultur wie beispielsweise Elvis Presley oder Miles Davis: sie profitierten im Vergleich ebenso von der Vermittlung durch Medien und ihre Eingebundenheit in einen spezifischen kulturellen Kontext, anders als der

deutsche Entertainer Harald Schmidt selbstredend, aber gleich ihm durch eine gesellschaftliche Sichtbarkeit, hervorgerufen durch die Tatsache, dass diese Künstler sowohl bei einem großen Teil des Publikums als auch den Kritikern und den Intellektuellen Anklang fanden. Die angeführten Künstler wirkten letztlich auch weniger durch ihre ureigene ästhetische Kraft einer signalsetzenden Innovation, als dass sie auf ureigene Weise bereits vorhandene Stile verdichteten und popularisierten.⁴⁰⁸ Diese Künstler integrierten und komprimierten nicht zuletzt bestimmte ästhetische Zeitströmungen und vermittelten letztlich auf populäre Weise das, was andere zur selben Zeit oder auch bereits vorher auch taten, aber sie popularisierten es äußerst erfolgreich und hoben es auf eine gesellschaftlich sichtbare und erfolgreiche Ebene: sie wirkten dauerhaft und nachhaltig mitten in den größtmöglichen Publikumsdiskurs hinein. Dieser gesamtgesellschaftlich sichtbare signalsetzende Prozess interessiert hier, denn an ihm lassen sich auch darüber hinaus bestimmte künstlerische und intellektuelle Rollenbilder, maßgeblich die des westlichen Kulturkreises, festmachen und prägend deuten.

Als aktuelles Beispiel für derartige Rollenbilderwandel wurde hierfür bereits, gleich wie abgeschmackt dies für klassische Intellektuelle klingen mag, der TV-Entertainer Harald Schmidt angeführt⁴⁰⁹, aber auch eine neuzeitliche Figur der politischen Weltgeschichte wie die noch im Jahr 2008 aktive US-Außenministerin der Regierung von George Bush, Condoleeza Rice, die als eine intellektuelle Politikerin in der Nachfolge Henry Kissingers steht, ist ein Intellektuellentypus, der letztlich ganz anders in der Gesellschaft angekommen ist und dort agiert, als dies die Klischees und Wunschvorstellungen, die sich über den klassischen neuzeitlichen Intellektuellen im Verlaufe des 20. Jahrhunderts in die Gesellschaft gebildet haben, nahe legen würden.

Der schon hinsichtlich der Figur von Harald Schmidt erwähnte charismatische Bruch mit traditionellen intellektuellen Rollenverhalten ist auch aktuell bei anderen charismatischen Intellektuellenfiguren zu beobachten. Als einen solchen Bruch mit Signalcharakter, der sogar für an kulturellen Geschehnissen eher unaufmerksamen, uninteressierten oder gar kulturignoranten Zeitgenossen gelten kann, ist beispielsweise die Berufung von Christoph Schlingensiefel als

⁴⁰⁸ Auch wenn Miles Davis Fans dem vorschnell widersprechen dürften: Davis wirkte mehr durch seine Kraft der Integration, Verdichtung und Vermittlung bereits vorhandener ästhetischer Stile und Strömungen - dies war vielmehr seine wahre ästhetische Innovationskraft. Bei Presley, dem sogenannten ‚King of Rock’n Roll‘ dürfte offenkundig sein, wie viel seine Musik dem traditionellen schwarzen Rhythm and Blues verdankt.

⁴⁰⁹ Wie bereits erwähnt, kopierte Harald Schmidt das Konzept des US-Late-Nite-Talkers David Letterman, übertrug es auf deutsche Verhältnisse und popularisierte es dort. Erst mit diesem medialen Schritt gelang Schmidt der Aufstieg sowie die Mythisierung zum Intellektuellen unter den deutschen Entertainern.

Regisseur des ‚Parsifal‘ in Bayreuth im Sommer 2004 zu betrachten. Schlingensief, dessen Spiel auf der Klaviatur der zeitgenössischen Medien stets inhärenter Teil der Publizierungsstrategie für seine Arbeit war, hat in seinen Inszenierungen als Grenzgänger zwischen Kultur, Politik und Spektakel ein prägnantes mediales wie auch intellektuelles Profil gewonnen. Seine Berufung nach Bayreuth durch Katharina Wagner lässt sich als Verschiebung in der kulturellen Werthaftigkeit im dynamischen Spannungsfeld zwischen E- und U-Kultur deuten bzw. als Ausdruck deren transformatorischer Konvergenz. Die Bedeutsamkeit eines solchen Prozesses wird gerade dann umso klarer, wenn man sich vor Augen führt, dass eine solche Berufung vor rund einem Jahrzehnt noch völlig undenkbar gewesen wäre. Diese Berufung stellt einen Bruch sowohl im intellektuellen wie auch im kulturellen zeitgenössischen Diskurs dar,⁴¹⁰ der einen kulturellen Wandel markiert, welcher über die Jahre andauerte und nun in der Rolle eines kulturellen Signalcharakters weithin sichtbar in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist.⁴¹¹ Bezeichnend für derartige Signale ist jedoch auch, dass die mit ihnen verbundenen kulturellen Sachverhalte äußerst kontrovers in der Gesellschaft ankommen und sich mit der Zeit durchaus auch ins Gegenteil verkehren können, wie erleben diesbezüglich aktuell, also in den Zeiten intensiver und nichtlinear verlaufender kultureller und ästhetischer Transformationen, eine Hochphase von Experimenten, Amalgamierungen und Konvergenzen, die sich aus diesen Transformationen herausbilden und die durchaus nach dem Trial-and-Error-Prinzip ablaufen können.⁴¹²

⁴¹⁰ Vgl. „Ich bin eigentlich ein metaphysisch obdachloser Metaphysiker“, ein Gespräch zwischen Schlingensief und KAISER, Joachim, in SZ 25-6-2004, S.13. Gabriele LINDINGER, Mitherausgeberin der Kunstzeitung, brachte den Paradigmawechsel auf den Punkt: „Nach 2004 ist in Bayreuth nichts mehr, wie’s mal war.“ Vgl. „Blitz und Donner, Schampus und Weißwurst. Bayreuth: Christoph Schlingensiefs Gesamtkunstwerk ‚Parsifal‘“, in KUNSTZEITUNG Nr.98/Okttober 2004, S.28.

⁴¹¹ Zum Vergleich und besseren Verständnis dieser Definition: einer der populärsten Popstars des 20. Jahrhunderts, Elvis Presley, ist z.B. nach dieser Definition eine derartige charismatische Signalfigur, die den Einbruch der Popkultur und einer dezidiert a-intellektuellen (nicht zwangsläufig anti-intellektuellen!) Kultur auf die weiße Mittelstandsjugend der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts vorbereitete und markierte.

⁴¹² Bezeichnend in diesem konkreten Fall der Bayreuther Schlingensief-Inszenierung ist, dass Festspieldirektor Wolfgang Wagner dem Regisseur Schlingensief, der noch nie vorher eine Oper inszeniert hatte, nach dessen öffentlichen Streit mit Tenor Endrik Wottrich schließlich Hausverbot erteilte, obwohl Schlingensief intellektuelle Schützenhilfe von Dirigent Pierre Boulez erhalten hatte. Schlingensief ist als charismatische Störfigur für den aktuellen Kulturdiskurs so interessant, weil mit deren Aktivierung mittlerweile eine nahezu vorhersehbare Provokationsfigur regelrecht gebucht werden kann, mit deren Ausfällen mittlerweile regelrecht kalkuliert wird. Dies galt z.B. auch für eine Schlingensief’sche Theaterinszenierung für die Stadt Regensburg, die sich damit für den Wettbewerb zur europäischen Kulturhauptstadt profilieren wollte. Nachdem es hier – fast vorhersehbar – zum Eklat kam, da Schlingensief Vertreter von Stadt und Kirche provoziert hatte, können wir die Funktion des kulturellen Signaltypus Schlingensief so interpretieren, dass sie mit ihrer Kultur, gleich was diese letztlich für inhaltliche Ergebnisse erbringt, zumindest und im Grunde vorrangig die Kulturinstitutionen, die sie gebucht haben, in die medialen Schlagzeilen bringen. Dies ist ein bedeutsamer Effekt, und dieser ist auch für den Kontext dieser Arbeit interessant, weist er nämlich bereits hier auf die immer intensiver werdenden und hier direkt greifenden Parameter der Event- und Spektakelkultur hinein, die auch für das allgemeingesellschaftliche ästhetische Bewusstsein immer wichtiger werden. Auch diese Parameter, nämlich die von Provokation und

Wie sehr sich vormals differente ästhetisch-soziale Wertungsmuster, kulturelle Inszenierungen und intellektuelle Rollenbilder verbinden und zu neuartigen kulturellen Mischtypen transformieren, beschreibt der Journalist und Autor David Brooks in seiner zu Beginn des neuen Millenniums zum Bestseller gewordenen Analyse „Die Bobos“⁴¹³, in denen er die Vermischung des Lebensstils von Bourgeoisie und Boheme ab Beginn der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts als typisierenden Charakter für die gesellschaftliche Elitekultur beschrieb. Der Rollentypus des klassischen Intellektuellen hat im Typus des Bobos, des ‚Bourgeois Bohemian‘, seine kritische Kraft und seine soziale Verantwortung mit dem Willen zur gesellschaftlichen Konsolidierung und Elitebildung verbunden.

„Bei den meisten Leuten – zumindest bei denen, die ein College besucht hatten – schienen rebellische Ansichten und soziale Aufstiegswünsche einander nicht mehr auszuschließen. Wider alle Erwartungen, vielleicht sogar wider alle Logik, hatte sich die Gegenkultur der Sechziger mit dem Erfolgsstreben der Achtziger offenbar zu einer gemeinsamen Sozialethik verbunden.“⁴¹⁴

Diesen neuen Typus, den Brooks charakterisiert und im alltäglichen Kulturleben der USA nachweist, bezeichnet er als „Vertreter der neuen Elite des Informationszeitalters. ... Sie sind das neue Establishment.“⁴¹⁵

populärem Event, werden zunehmend Teil einer Ästhetik von Transformation und Vermittlung. Der Effekt ‚Schlingensief‘ kann sich logischerweise darüber hinaus ganz konkret und individuell über die Zeit abnutzen, das wird erwartet, manchmal geradezu erwünscht. Die Provokation kann zu einem Gewöhnungseffekt führen, und die Parameter müssen dann gestreckt und erweitert werden. Für die Saison 2007 plant die Deutsche Oper Berlin jedenfalls Schlingensiefs Inszenierung von Wolfgang Braunfels’ ‚Szenen aus dem Leben der Heiligen Johanna‘.

Der kulturelle Ort ‚Bayreuth‘, der hier zur Exemplifizierung verwendet wird, ist übrigens ebenso als eine Art ästhetischer Markstein mit Signalcharakter zu verstehen. Änderungen, Verschiebungen und Transformationen in und an diesem Ort haben – noch – einen ästhetischen Signalcharakter. Im Februar 2007 berichtete die SZ z.B. gleich zu Beginn eines Artikels anlässlich des 80. Geburtstages der Essayistin und Herausgeberin Inge Jens: „Man sah sich zuletzt im vergangenen Sommer in Bayreuth, ‚Götterdämmerung‘. Zu vermerken ist, dass der entschiedene Aufklärer Walter Jens und seine ebenso entschieden der Aufklärung verschworene Frau Inge (sie sind seit 1951 verheiratet) bekennende Neu-Bayreuther sind.“ (VON SCHIRNDING, Albert: „Verdienst und Glück. Zum 80. Geburtstag der Essayistin und Herausgeberin Inge Jens“, SZ 10-2-2007, S.17). Die Tatsache, dass das Intellektuellen-Ehepaar Jens sich zu Bayreuth bekennt, scheint dem Kommentator nach für das intellektuelle Geistesleben, zumindest das der E-Kultur bzw. innerhalb des Feuilletons, noch etwas zu bedeuten, hier bedeutsam insofern, dass ein Bekenntnis zu Bayreuth auch stets latent Gefahr läuft, dem „faulen Zauber des Mythischen insbesondere germanischer Prägung“ anheim zu fallen, wobei Inge Jens Bayreuth-Affirmation wahrscheinlich mit ihrer Editorinnen- und Kommentatorinnen-tätigkeit im Bezug auf fünf Tagebuchbände von Thomas Mann zusammenhängt. In anderen kulturellen und gesellschaftlichen Kontexten mag ein Bekenntnis für oder gegen Bayreuth komplett andere Konnotationen haben, ein ‚Bekenntnis zu Bayreuth‘ von einem expliziten Protagonisten der Popkultur beispielsweise kann als eine universelle ästhetische Referenz auftreten, dahinter kann sich aber ebenso ein strategisches Andocken der U- an die E-Kultur verbergen.

⁴¹³ BROOKS, David, DIE BOBOS. Der Lebensstil der neuen Elite, München 2001.

⁴¹⁴ Ebda, S.10

⁴¹⁵ Ebda, S.11

Der Bobo-Typus, der sich vor allem in der Intellektuellenkultur der USA herausbildete, wo Brooks ihn überaus treffend beschreibt, scheint mittlerweile, differierend nur in diversen jeweiligen kulturellen Hintergründen, zu einem prinzipiell weltweitem kulturellem Paradigma geworden zu sein. Die Veränderungen, die dieser neue prägende kulturelle Lebensstil auf die Kultur der Intellektualität hat, beschreibt Brooks folgendermaßen:

„Heute haben wir die ...Vorstellung, dass sich Intellektuelle von Kommerz und Popkultur fern halten sollten, beinahe restlos abgelegt. So wie die Kultur des Informationszeitalters Geschäftsleute hervorgebracht hat, die sich halb als Künstler und halb als Intellektuelle fühlen, so kommen einem heute Intellektuelle schon wie halbe Geschäftsleute vor. Wir verwenden Phrasen wie ‚Marktplatz der Ideen‘, ‚intellektuelles Eigentum‘ und ‚Aufmerksamkeitsökonomie‘, um das Reich des Geistes mit dem Reich des Marktes zu verkuppeln. Intellektuelle erleben, wie sich ihr Berufsbild wandelt: Waren sie früher Außenseiter, so mischen sie sich heute freudig unter die übrigen Mitglieder der gebildeten Elite und verkörpern im neuen Bobo-Zeitalter eine neue Sorte von Intellektuellen.“⁴¹⁶

Den alten klassischen okzidental Intellektuellentyp, der noch auf die US-amerikanische Gesellschaft der 50er Jahre des 20. Jahrhunderts einen nicht geringen kulturellen Einfluss hatte, beschreibt Brooks so:

„Der Intellektuelle stand außerhalb der Gesellschaft, verzichtete auf materielle Vorteile und tat als lebendes Gewissen Dienst an der Nation. Intellektuelle beriefen sich auf Sokrates, der von der Polis in den Tod getrieben wurde, weil er rastlos der Wahrheit nachjagte. Sie waren von Emile Zolas ‚J’accuse‘ inspiriert, der im Namen einer höheren Gerechtigkeit das orthodoxe Denken in Frage stellte und die Autorität herausforderte. Die Stellung des Intellektuellen war geprägt vom Einfluss des russischen Konzepts der Intelligenzia, einer säkularen Priesterschaft von Schriftstellern und Denkern, die am öffentlichen Leben im Lande teilnahm, oder genauer genommen über ihm schwebte – in einem universellen Raum, in dem nur die Wahrheit und schöne, altruistische Gedanken herrschten – und auf sämtliche Aktivitäten unter ihr moralische Urteile niederprasseln ließ. Diese Sonderstellung war für die Intellektuellen jener Tage in Europa und in geringerem Maß auch in den Vereinigten Staaten absolut notwendig, denn nur aus einer gewissen Distanz konnten sie die Gesellschaft scharf beobachten. Oder zumindest glaubten sie das. C. Wright Mills schrieb in ‚Power, Politics and People‘: ‚Unabhängige Künstler und Intellektuelle gehören zu den wenigen Persönlichkeiten, die noch in der Lage sind, den immer gleichen und konsequenten Tod der authentisch lebenden Dinge zu bekämpfen.“⁴¹⁷

Der neue Typus des Intellektuellen innerhalb der Bobo-Kultur kennzeichnet nach Brooks Ansicht demgegenüber vor allem sein Einverständnis mit den Verhältnissen, in die er sich gewinnbringend einzubinden versucht.

⁴¹⁶ Ebda, S.160/161

⁴¹⁷ Ebda, S.162/163

„Intellektuelle von heute sehen keine Kluft mehr zwischen sich und anderen“⁴¹⁸,

konstatiert Brooks völlig richtig, was als Ausgangslage für einen erweiterten und interaktiv intensivierten kulturellen Diskurs ja durchaus nicht verkehrt wäre. Jedoch erkennt selbst Brooks, dem man als Analytisten nun wirklich keinen sentimental Idealismus gegenüber der verlorengegangenen klassischen Intellektuellenkultur zuschreiben kann, an, dass mit der zunehmenden, ja inflationären Angleichung des Intellektuellentypus an den Alltagsdiskurs der Massenkultur auch ein spezielles Potenzial und ein spezifisches Agens der klassischen Intellektuellenkultur verloren gehen könnte. Innerhalb der gegenwärtigen Entwicklung bildet sich, so Brooks, gegenwärtig eine spezifische Kultur professioneller Intellektueller heraus, die sich als geistige Unternehmer verstehen und sich mit ihren Positionen auf dem Markt zu positionieren versuchen. Brooks eigentümliche liberalkapitalistische, kompakte und zugleich zutiefst grundlegende Intellektuellenanalyse US-amerikanischer Herkunft scheint von der differenzierten okzidentalen Analyse Bourdieus, die letztlich aus einer neosozialistischen Intention heraus betrieben wurde, und mit der nicht zuletzt die wachsenden kulturellen Distinktionskämpfe der Intellektuellen grundsätzlich markiert wurden, gar nicht so weit entfernt – es ist immer wieder interessant, wenn Positionen aus nur scheinbar auseinander liegenden Lagern zu ähnlichen Sichtweisen gelangen.

Brooks bringt den Prozess der Professionalisierung der Intellektuellenkultur und die darüber erfolgende Identitätsbildung des neuen intellektuellen Rollenbildes unter den gegenwärtigen Verhältnissen folgendermaßen auf den Punkt:

„Die tiefere Bedeutung des Wortes *Intellektueller* hat sich in den vergangenen fünfzig Jahren so verändert, wie sich in den fünfzig Jahren davor die Bedeutung des *Gentleman* gewandelt hat. Früher einmal waren ‚Intellektuelle‘ eine kleine, ausgewählte Gruppe. Dann weitete sich die Bedeutung aus und umfasste immer mehr Menschen. Jetzt, da so viele verschiedene Exponenten Anspruch darauf erheben, Intellektuelle zu sein, hat das Wort seinen Sinn fast völlig eingebüsst.

Jetzt lebt keine kleine, abgezählte Gemeinde mehr mit ihrem Anhang in den Boheme-Vierteln von New York, San Francisco oder Boston. Dafür gibt es jetzt eine breite Schicht gebildeter Analytisten und ‚Meinungsführer‘, die in den alten Boheme-Gegenden die Preise so hoch getrieben haben, dass sie für Menschen ohne Aktiendepots oder satte Tantiemenschecks unerschwinglich geworden sind. Heute jagen Universitäten Faxen hinaus, um Reporter wissen zu lassen, dass ihre Fakultätsmitglieder recht gerne in Talkshows die kontroversen Themen des Tages diskutieren würden. Jetzt haben Schriftsteller und Professoren mit dem Schwerpunkt Cultural Studies die Massenkultur entdeckt und widmen ganze Konferenzen Madonna oder Marilyn oder Manson – oder auch Marilyn Manson, wenn es sein muss. In den

⁴¹⁸ Ebda, S.165

Fünfzigerjahren war der höchste Ruhm in der Sphäre der Literaturkritik zu erwerben. Heute gelingt einem das eher in der ersten Klasse auf Transatlantikflügen, wo flugerfahrene Akademiker von Konferenz zu Konferenz jetten, ihr Miles & More-Konto aufstocken und sich darüber austauschen, wo man weltweit am günstigsten einkaufen kann. Doch die revolutionäre Neuerung liegt nicht bloß darin, dass denen, die sich mit neuen Ideen leicht tun, Geld und unglaubliche Möglichkeiten zufliegen. Umwälzend neu ist, wie Intellektuelle sich selber wahrnehmen. Edward Said, Professor an der Columbia University, der über diese Entwicklungen nicht besonders glücklich ist, beschreibt den Wandel in *Götter, die keine sind. Der Ort des Intellektuellen*. Demnach droht dem Intellektuellen heute nicht mehr Gefahr von der Akademie, nicht von den Vorstädten und auch nicht von der erschreckenden Kommerzialisierung der Zeitungs- und Verlagshäuser, sondern von einer Haltung, die er professionelles Denken nennt. Mit dem professionellen Denken meint er eine Einstellung zur Arbeit als Intellektueller, die etwas beschreibt, das man für seinen Lebensunterhalt tut: zwischen neun und fünf mit einem Auge auf der Uhr, und das andere Auge darauf gerichtet, was als ‚richtiges‘, professionelles Verhalten gilt – keine Aufregung verursachen, sich nicht außerhalb allgemein akzeptierter Paradigmen oder Grenzen bewegen, sich für den Markt verfügbar und vor allem präsentierbar zu halten. Intellektuelle haben gelernt, ihre Karrieren mit kapitalistischen Vokabeln zu beschreiben. Sie suchen die Marktlücke. Sie werben um Aufmerksamkeit. Für sie waren Ideen immer Waffen – jetzt sehen sie Ideen zunehmend als Eigentum. Ihre Strategien drehen sich um ein Marketing, mit dem sie mehr Bücher verkaufen wollen.“⁴¹⁹

Aus Brooks Analyse, die auch auf Edward Saids kritische Abrechnung mit der gegenwärtigen Intellektuellenkultur rekurriert,⁴²⁰ können wir vor allem lernen und festhalten, wie sehr Intellektuelle immer noch und immer wieder auch Opportunisten und Unternehmer, Handelsreisende und, in einem zeitgemäßen Sinne, Dienstleister in Sachen des Geistes oder der Kultur sein können, entgegen dem antiquiertem Klischee-Bild des Intellektuellen vom unbestechlichen oder gar uneigennütigen Kritiker unserer Kultur. Auf diese kulturbestimmende Tatsache hinzuweisen ist für die vorliegende Analyse genauso unerlässlich wie der stete Verweis auf den Zusammenhang zwischen Kunst, Kapital und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, und dies führt uns zum vorläufigen Abschluss dieser relativ ausführlichen Darstellung der gegenwärtigen Transformation intellektueller Rollen- und Verhaltensbilder.

Der Grund, warum jene in dieser expliziten Ausführlichkeit dargelegt wurde, ist ein sehr wesentlicher für die Darlegung meines Themas, welches die Transformation von Ästhetik mit spezifischem Blick auf das System der Literatur ist, denn die analytische Beschreibung der Intellektuellenkultur ist überaus wichtig für das Verständnis dafür, wie in einem kulturellem System und wie durch dieses eine spezifische Kultur überhaupt erst inszeniert und vermittelt

⁴¹⁹ Ebda, S.167-169

⁴²⁰ Vgl. Anmerkung 19 in diesem Kapitel

wird. Von einer aktuellen intellektuellen Position heraus gestalten sich überhaupt erst die Akzeptanz, die Definition und die Vermittlung von Kultur. Intellektuelle sind in der Regel Fürsprecher und vor allem Vermittler von Kultur, wie eben auch der Literatur und dem Bild, das wir von ihr haben. Sie positionieren sich aber gegenwärtig zunehmend im gesellschaftlichen Feld der Massen-, Medien- und Populärkultur, und selbst wenn sie sich deren Regeln und Statuten prinzipiell verweigern wollen, müssen Intellektuelle zumindest ein gewisses Maß an Performanz für sich und ihre Arbeit, ja ihre geistige Stimme anerkennen.

Die gesellschaftlich sicht- und hörbare Distinktion ist in diesem Prozess alles, um darin eine intellektuelle Stimme zu bekommen. Es kann daher auch durchaus und eben auch im Sinne der in dieser Arbeit konstatierten Antizyklik kultureller und historischer Entwicklungen sein, dass in einer Zeit, in der sich der intellektuelle Diskurs betont a- oder gar anti-intellektuell gibt gerade diejenigen, die dieser Ausprägung nicht entsprechen, am klarsten positionieren und profilieren können und sich für eine zukünftige Kultur am deutlichsten hervorheben können. Dies ist kein Widerspruch, sondern eine Bestätigung für die stetige Entwicklung der Historie, die je mehr sie sich ändert, umso gleicher bleiben kann.

Kompaktthesen:

Intellektuelle sind Vermittler und Inszenierer kultureller und ästhetischer Prozesse. Dabei bilden sich kulturelle Signaltypen heraus, deren Aktivitäten einen Wandel und oft einen charismatischen Bruch mit der vorhergehenden intellektuellen Tradition herbeiführen können, der dadurch auch in der Mitte der Gesellschaft weithin als solcher wahrgenommen wird.

Die Rollenbilder, die kulturellen Verhaltensweisen und die Selbstinszenierungen der Intellektuellen verändern sich gemäss den Transformationen, die in der gesamtgesellschaftlichen Kultur vorgehen.

Das gegenwärtige Rollenbild des Intellektuellen sieht sich zunehmend, wenn nicht gar prinzipiell, als selbstverständlicher und nicht außenstehender Teil der Massen-, Medien- und Populärkultur. Das klassische Rollenverhalten des neuzeitlichen – und hier vor allem okzidentalen – Intellektuellen wird durch die neue Intellektuellenkultur zunehmend abgelehnt und diskreditiert. Die aus diesem ästhetischem Hintergrund resultierende ‚Philosophie des Banalen‘ ist keineswegs immer eine Affirmation von Dummheit und Kritiklosigkeit, sondern vielmehr eine Möglichkeit von Rache seitens der Intelligenz an den möglichen Anmaßungen und Überkomplexionen des Intellekts.

Statt als kritische Kommentatoren oder gesellschaftliche Außenseiter betrachten sich gegenwärtige Intellektuelle zudem zunehmend im pragmatischen Sinne als Dienstleister oder auch als geistige Unternehmer und suchen darüber hinaus explizit gesellschaftliche Akzeptanz und Marktposition. Ebenso auffällig innerhalb der gegenwärtigen Intellektuellenkultur ist eine diesbezüglich zunehmende Anerkennung der Notwendigkeit von medialer Performanz, wenn nicht gar eine affirmative Hinwendung zu einer multimedialen intellektuellen Show- und Entertainmentkultur.

9. Das Zerrbild des Banalen und Trivialen



Abbildung 4: Jeff Koons: „Die Banalität wird eingeführt“ (*Ushering in Banality*), Bemaltes Holz, 96.5 x 157.5 x 76.2 cm, 1988

„Unter **Banalität** versteht man einen Sachverhalt oder einen Vorgang, der von einem bestimmten Teil der Menschen mit einem bestimmten Bildungsgrad als allgemein bekannt und Teil des Alltagswissens eingestuft und daher als der vertieften Betrachtung nicht zugänglich oder würdig betrachtet wird. Die Abgrenzung ist häufig schwierig, gehört aber z. B. bei der Aufnahme in Lexika zum Tagesgeschäft.
Kurzgefasst: die Platttheit, die Abgeschmacktheit.
Kategorie: Abstraktum.“⁴²¹

Aus der Wikipedia-Definition

„Von jeher ist der Begriff **Trivialliteratur** Gegenstand wissenschaftlicher Diskussion, da er Literatur von vermeintlich niedrigem Niveau bezeichnet und teilweise als Synonym für Schundliteratur oder Kitsch gebraucht wird. Diese Definition stellt jedoch in nicht wenigen Fällen eine beliebige Abwertung bestimmter Texte oder Textelemente dar und ist somit zur wissenschaftlichen Kategorisierung ungeeignet.“⁴²²

Aus der Wikipedia-Definition

„**Kitsch** steht zumeist abwertend gemeinsprachlich für einen aus Sicht des Betrachters emotional minderwertigen, sehnsuchtartigen Gefühlsausdruck. In Gegensatz gebracht zu einer künstlerischen Bemühung um das Wahre oder das Schöne werten Kritiker einen zu einfachen Weg, Gefühle auszudrücken, als sentimental, trivial oder kitschig.“⁴²³

Aus der Wikipedia-Definition

„Der Grossteil der modernen Kunst wird in 100 Jahren vergessen sein, aber Mickey Maus wird es immer noch geben.“⁴²⁴

Andy Warhol

⁴²¹ Definition nach WIKIPEDIA, Die freie Enzyklopädie, Stand Juli 2007, <http://de.wikipedia.org/wiki/Banalit%C3%A4t>

⁴²² Definition nach WIKIPEDIA, Die freie Enzyklopädie, Stand Juli 2007, <http://de.wikipedia.org/wiki/Trivialliteratur>

⁴²³ Definition nach WIKIPEDIA, Die freie Enzyklopädie, Stand Juli 2007, <http://de.wikipedia.org/wiki/Kitsch>

⁴²⁴ Zitiert nach KUNSTZEITUNG Nr.103, März 2005, RESTORFF, Jörg, „Tarzan grüßt Picasso“, S.20.

9.A. Zeitgenössische Grundbedingungen der ästhetischen Kategorien des Banalen und Trivialen und deren Strategien der Anwendung

Genauso wie sich das Selbstverständnis der intellektuellen Rollenbilder, die Inhalte der intellektuellen Diskurse und der generelle Umgang mit Kultur darin gewandelt und transformiert hat, geschieht dies ebenfalls bei den kulturellen und ästhetischen Wertzuschreibungen, die aus diesen Prozessen abzuleiten sind. Die Transformation der ästhetischen Wertzuschreibungen ist einer der wichtigsten Prozesse für die sich jüngst entwickelnde Ästhetik des frühen 21. Jahrhunderts. Was für eine Auswirkung dies auf die Wahrnehmung, die Rezeption und nicht zuletzt auch für die Vermittlung von Kultur, nämlich seitens der Kultur- und Geisteswissenschaften hat, soll Thema dieses Kapitels sein.

Bereits im Kapitel 2 (,Zwei ästhetische Paradigmenkonflikte in der Kultur der Gegenwart') dieser Arbeit wurde unter Abschnitt B auf die traditionelle Begriffstrennung der Paradigmen von E- und U-Kultur verwiesen, die für die Kultur des 20. Jahrhunderts noch eine derart prägende Rolle spielte, sowie infolgedessen auf einen sich langsam vollziehenden Paradigmenwechsel bzw. eine konstante Vermischung und Konvergenz dieser sich vormals widersprechenden Paradigmen. Das Attribut des Banalen und Trivialen war dieser Betrachtung gemäss eine ausgrenzende Zuschreibung und eine kulturdistinktionelle Waffe, womit von Seiten der E-Kultur die Erzeugnisse der U-Kultur markiert, stigmatisiert und somit kontrolliert werden konnten.⁴²⁵

Der US-amerikanische Kulturwissenschaftler Leslie A. Fiedler erklärte in seinem 1969 zuerst erschienenen Essay „Cross the Border, Close the Gap“⁴²⁶ die Abgrenzung von Elite- und Massenkultur kategorisch für zerstört: Belles-Lettres und Popart lassen sich nicht mehr voneinander trennen, so Fiedler, und selbst die ‚Folk-Art‘, die in einem Kultursystem der Klassen noch einen fest

⁴²⁵ Vgl. hierzu Anmerkung 31 in Kapitel 2.B. (E-Kultur und U-Kultur) dieser Arbeit.

⁴²⁶ FIEDLER, Leslie A.: „Cross the Border, Close the Gap.“ In: Cross the Border, Close the Gap, New York 1972, S. 61-85. Fiedler bemühte sich ab Mitte der 1960er Jahre um Ausgleich zwischen den Existenzansprüchen differenter Formen von Ästhetik. Sein Essay „Cross the Border, Close the Gap“ plädiert für eine wertfreiere Sprache angesichts dieser Formen und gegen eine Abqualifizierung von populären Ästhetiken als ‚minderwertig.‘ Seinen eigenen Paradigmenwechsel bezüglich ästhetischer Beurteilungen formulierte Fiedler 1971 folgendermaßen: „To deal with that new movement, quite obviously it will be necessary to develop a really new criticism, free of all vestiges of the elitism and the Culture Religion which still obsessed our immediate predecessors. I have been willing to cross the border which once separated High Art from Pop. I am convinced that criticism at the moment can no longer condescend to popular literature as, in fact, my own earlier criticism did.“ Aus FIEDLER, Leslie A.: „Introduction.“ The Collected Essays of Leslie Fiedler, New York 1971, S. 403-5.

bestimmbaren Platz gehabt hätte, sei nun vom klassenlosen Pop abgelöst worden.⁴²⁷ Ebenso anstoßgebend für eine Umwertung der ästhetischen Einstellungen war der bereits erwähnte stilistische Kampf-Essay „Against Interpretation“⁴²⁸ von Susan Sontag. Ihr Fokus lag auf der Kernbehauptung, Qualitätsurteile bei der Bewertung von Kunst seien anachronistisch, und Interpretation sei die Rache des Intellekts an der Kunst. Diese Beurteilungen lassen sich heute klar als polemische Aussagen eines spezifischen historischen Kulturkampfes in einer Hochzeit der politischen und sozialen Auseinandersetzung und Erneuerung interpretieren, in der radikale Polemisierung, Übertreibung und bewusst zugespitzte Thesenhaftigkeit Teil des intellektuellen Diskurses waren – was natürlich keineswegs ein historisch vergänglicher Zug ist, findet man diese Auseinandersetzungspraxen doch auch in heutigen kulturellen Diskursen mehr oder minder deutlich ausgeprägt. Bourdieu hat u.a. gezeigt, dass die hierarchischen Bewertungen, nach denen ästhetische Kriterien gesellschaftlich vollzogen werden, über die Zeit andauern und immer wieder neu erfundene kulturelle Praxis werden. Die Kluft zwischen E- und U ist daher keineswegs überwunden, wie Fiedler es wollte, sondern sie perpetuiert sich gegenwärtig vielmehr. Sie existiert in ungleich feineren Unterscheidungen, nur ist sie nicht mehr in dieser polarisierenden Deutlichkeit der öffentlichen Diskussionen, wie sie noch in den 60er und 70er Jahren des letzten Jahrhunderts geführt wurden, zu erkennen, vielmehr transformieren sich die Zuschreibungen von E- und U-Kultur im aktuellen ästhetischen Diskurs. Wie aber sieht die aktuelle Beziehung oder die Verbindung zwischen den Paradigmen der E- und der U-Kultur aus? Derzeit lassen sich z.B. angesichts breiter kultureller Praxen Anzeichen für eine hegemoniale Transformation durch Kriterien der U-Kultur beobachten, wenn beispielsweise kulturelle Produkte und Diskurse der U- und Pop-Kultur sich im Verhältnis zur E-Kultur so exklusiv, nahezu elitär und hegemonial geben wie letztere sich einst selbst gab. Dies ist unter anderem auf die inflationär gewordenen Diskurse zurückzuführen, welche das Paradigma der U-Kultur und der Popkultur in den letzten Jahrzehnten im öffentlichen Bewusstsein erfahren haben. Hierzu ein kleines, aber sehr verdeutlichendes Beispiel, das sich auf den Tod Bourdieus selbst gründet. In

⁴²⁷ Diese frühe kategorische Einschätzung der Popkultur muss über 25 Jahre später logischerweise redigiert werden, jetzt, wo ein ungleich differenzierterer und schärferer Blick auf das Phänomen der Populärkultur, das in seiner Massivität in den 1960er Jahren zum ersten Mal ins gesellschaftlich-kulturelle Bewusstsein trat, notwendig geworden ist. So ist ‚Pop‘ keineswegs ein universalistisch definierbares ästhetisches Genre, sondern differenziert und spezifiziert sich in sehr viele Sub-Genres, die sich untereinander höchst unterschiedlich verhalten und ausformulieren. Bestimmte Pop-Sub-Genres transformieren beispielsweise eher Formen der klassischen und traditionellen E-Kultur als sich explizit einem Massenpublikum zuzuwenden. Zudem ist Pop keineswegs ‚klassenlos‘, es gibt sehr wohl klassen- und schichtenspezifischen Pop. Mehr dazu in Kapitel 12 („Die Popkultur als ästhetisches Phänomen“) dieser Arbeit.

⁴²⁸ Vgl. Anmerkung 27 in Kapitel 8 („Der Wandel intellektueller Rollenbilder“) dieser Arbeit.

einem Nachruf anlässlich des Todes von Bourdieu schrieb Felix Keller für das deutsche Popkulturmagazin SPEX:

„Dass es nach den sechziger Jahren zum Versuch einer solchen Absetzbewegung im Bereich der Popkultur kam, ist für den Soziologen Bourdieu kein Zufall. Die Bildungsexpansion hatte Kulturexperten en masse produziert, mit, im Vergleich zum traditionellen Bildungsbürgertum, anderem sozialen background, anderem ‚vererbten‘ Wissen und anderen ökonomischen Chancen. Es entstand eine Schicht frei flottierender ‚Kulturschaffender‘ und ‚Interpreten‘ ohne sozialen und kulturellen Ort, die sich gleichsam ihre eigenen kulturellen Universen schufen, kulturelle Universen, die aber unversehens ähnliche Qualitäten aufzuweisen begannen, wie jene, von denen sie sich absetzen wollten. Die Gesellschaft schlägt auch in diese Bereiche durch, zu bedeutsam ist kulturelle Tätigkeit. Am besten kommt weg, wer zwischen den verschiedenen Codes der Hoch- und Popkultur souverän zu wechseln weiß. Denn Pastiche und die Ironie, die selbstreferenzielle Bespiegelung eines Genres, das ‚Genre Fucking‘ (Nika Bertram), setzt ja immense Kompetenz und Wissen voraus, um diese Spiele überhaupt betreiben zu können, wenn es denn gelingen soll.“⁴²⁹

Die Befähigung, zwischen den Paradigmen der Hoch- und Popkultur – eine kategorisch letztlich immer etwas unscharf bleibende Unterscheidung, denn die Popkultur ist ja gegenwärtig selbst partiell die gegenwärtige Hochkultur geworden (dies ist ihre Transformation)⁴³⁰ – zu wechseln, wird hier als wichtige Voraussetzung angesehen, sich im gegenwärtigen Spiel der frei flottierenden kulturellen Identitäten und ästhetischen Wertzuschreibungen zu behaupten.

In einem alternativen Nachruf zu Bourdieu heißt es dagegen im deutschen Popkulturmagazin INTRO:

„Was hat es gesellschaftlich zu bedeuten, dass die Intro-Leserin nach Abschluss ihres kulturwissenschaftlichen Studiums gerade aufgrund ihres subkulturellen Kapitals gute Chancen im immateriellen Kapitalismus besitzt, während der über die Aufklärung promovierte Germanist in vielerlei Hinsicht einen Ladenhüter produziert hat? Offenbar wird das subkulturelle Kapital in den großen Zirkulationsprozessen verstärkt nachgefragt, was zu grundlegenden Transformationen im sozialen Raum führt.“⁴³¹

Was ist hier, vor allem bezüglich des letzten Nachrufs, zu erkennen? Der Hegemonieanspruch eines sich als nomadisierend oder frei flottierend verstehenden Popkulturdiskurses und einer populistischen Cultural Studies gibt sich siegesgewiss gegenüber einer klassischen Geisteswissenschaft mit ihren traditionellen Themen, welche mit süffisantem Sarkasmus als irrelevant abgetan

⁴²⁹ KELLER, Felix : Pierre Bourdieu: Es bleiben die Unterschiede“. Nachruf in SPEX 3-2002, S.60.

⁴³⁰ Vgl. hierzu Kapitel 12 („Die Popkultur als ästhetisches System“) dieser Arbeit.

⁴³¹ OPITZ, Sven: Die zwei Leben des Pierre Bourdieu, Nachruf in INTRO 3-2002, S.62.

wird. Pop- bzw. subkulturerfahrene KulturwissenschaftlerInnen werden demgegenüber als die Zukunftsträger für das Agieren in einem immateriellem Kapitalismus postuliert, klassische Themen der Geisteswissenschaften hingegen als für diesen Prozess irrelevant abgetan – so die Selbstinszenierung des angeblichen kulturellen Paradigmenwechsels durch die Medien der populären Subkultur.

Vor allem eines scheint hier klar erkennbar: Themen und Inhalte, u.a. eben die Pop- und Massenkultur, werden als die zeitgemäßen und relevanten kulturwissenschaftlichen Themen apostrophiert, wohingegen der Prozess der Aufklärung, man sollte meinen, ein nicht nur für die okzidentale sondern auch globale Historie und Kultur nicht eben unwichtiger Prozess, süffisant als ‚Ladenhüter‘ bezeichnet wird.

Was ist hier geschehen? Gerade in letzterer Beschreibung lässt sich die neureiche Arroganz des intellektuell inszenierten U-Paradigmas in nuce ablesen. Mit derselben Strategie, mit der die E-Kultur zuvor die U-Kultur marginalisierte und ihre Erzeugnisse als im Grunde irrelevant oder gar minderwertig abtat, geht die U-Kultur nun selbst gegen die Diskurse der E-Kultur vor. Man könnte meinen, sie räche sich nun endlich für die jahrzehntelang erlittene Schmach, doch mit diesem simplen psychologischen Reiz-Reaktions-Schema ist die Transformation der kulturellen Paradigmen noch nicht hinreichend genug beschrieben. In der jüngeren Vergangenheit, gerade jedoch in der Zeit ab dem Zweiten Weltkrieg, als sich die Medien- und Massenkultur in den meisten Industriegesellschaften massiv ausbreitete und gegen das Paradigma der E- und Intellektuellenkultur antrat – auch in dem Sinne, dass die U-Kultur nun als Paradigma überhaupt in massiver gesellschaftlicher Breite sichtbar und beschreibbar wurde –, wurden bestimmte, respektive die meisten Felder des sog. U-Paradigmas vom E-Paradigma, d.h. seinen Vertretern und Institutionen, als ‚banal‘ und ‚trivial‘ diskreditiert. Die Vertreter des E-Paradigmas, kulturell selbst in dieser abgrenzenden Dichotomie und dem ästhetischen Hegemonialanspruch des E-Paradigmas sozialisiert, hinterfragten diese Zuordnungen gar nicht mehr, es war ein ästhetischer Konsens, dass bestimmte Genres eben diesen Kategorien zuzuordnen waren. Was für Auswirkungen hatten diese diskreditierenden Einschätzungen auf die Entwicklungen dieser ‚banalen‘ und ‚trivialen‘ Genres?

Zunächst ist festzuhalten, dass die Diskurse der E-Kultur viel zu lange von ästhetischen und ideologischen Vor- und Werturteilen geprägt waren, die einem erweiterten Blick auf die veränderten Transformationen innerhalb kultureller Systeme entgegenstanden. Einem erweiterten und ungleich offenerem Begriff von Kultur und Ästhetik, der in der Gesellschaft schon längst stattgefunden und

sich dort durchgesetzt hat, wurde von Seiten des akademischen Diskurses in der Regel viel zu wenig Aufmerksamkeit bzw. Ablehnung entgegengebracht, die bis zu klassischer Verkennung ging. Als Beispiel hierfür sei Gero von Wilperts Beschreibung von ‚banaler und trivialer Literatur‘ sowie seine mittlerweile im Cultural Studies Sinne ‚legendäre‘ Verkennung des kulturellen Mediums Comic angeführt.⁴³²

Ein ähnlicher diskriminierender Gestus ist in der ebenfalls sehr aufschlussreichen Definition von Unterhaltungsmusik in Fischers Musiklexikon aus dem Jahre 1957 zu finden:

„War die Salonmusik meist dürftig und geistlos, aber selbst darin noch naiv-unschuldig, so ist die moderne Unterhaltungsmusik, indem sie auf unentwickelten, niedrigsten Geschmack spekuliert, dubios. ... Die Kunstfremdheit der neueren Unterhaltungsmusik wird allenthalben sichtbar. Der literarische ‚Rang‘ der Texte zeigt sich auch dem im Notenlesen ungeübten Laien. Der Tonsatz ist durchweg von solcher Beschaffenheit, dass alle Kategorien von gut und schlecht versagen und die Hilflosigkeit der Komponisten allenfalls in den Versuchen, sich der Kunstmusik zu nähern, durchscheint. Eine gegenseitige Annäherung von Kunst- und Unterhaltungsmusik gehört zu den Wunschträumen derjenigen, die in allem einen Ausdruck der Zeit sehen wollen; diese Träume sind illusorisch, da die Kunstmusik sich nicht mit der Zielsetzung der Unterhaltungsmusik identifizieren kann. Es gäbe nur den einen Weg, die Unterhaltungsmusik mit all ihren Mängeln als Moment der Satire zu gebrauchen. Kurt Weill hatte diesen Weg seit 1926 beschritten; ob er indessen heute noch gangbar ist, scheint zweifelhaft.“⁴³³

Nicht nur die inhaltliche Fragwürdigkeit, dass ausgerechnet Kurt Weill, der sich selbst vor allem nach seiner Zwangsemigration in die USA zunehmend mehr und freiwillig auf dem ungesicherten, aber freien Marktplatz der Musik als innerhalb der abgezielten akademischen Kunstmusik verortete und sich dort explizit und affirmativ positionierte, hier als Kronzeuge für eine Abwertung der Unterhaltungsmusik missbraucht wird, vor allem erscheint auch der gesamte abwertende Tonfall und Gestus dieser verstaubten lexikalischen Definition heute

⁴³² Zu finden in WILPERT, Gero von: „Sachwörterbuch der Literatur“, Stuttgart 1964 (Sowie diverse Folgeeditionen). Noch in der 1979er Edition des Sachwörterbuchs der Literatur bezeichnete von Wilpert Comics als "abstumpfend, verrohend und das geistige Leistungsvermögen zersetzend". Eckhart Sackmann zitiert diese legendäre Verkennung auf dem Internetportal ‚comic.de‘ folgendermaßen: „Comics, schrieb Gero von Wilpert 1964 in der 4. (verbesserten!) Ausgabe seines "Sachwörterbuchs der Literatur", seien die "amerikanische Gattung der billigen Jugendliteratur, knallig bunte Bilderbogen-Erzählung mit Spruchband-Texten als einziger literarischer Erläuterung, um historische Ereignisse, abenteuerliche Helden oder utopische Science Fiction, psychologisch gefährlich wegen der Reduzierung aller Formen und Gehalte zum bloßen primitiven und handlungsreichen Stoff und der Abstumpfung der kindlichen Phantasie." Desweiteren zeichnet Sackmann die lange währende traditionelle Abwehrhaltung des von der Hochkultur bestimmten Feuilletons in Deutschland nach, um zu dem Schluß zu kommen, dass Comics ernsthafte Literatur sind, wenn auch Bild-Literatur. Vgl. SACKMANN; Eckhart: „Die Veränderung in den Köpfen. Warum Comics eine ernsthafte Literatur sind und warum das niemand begreifen will.“ <http://www.comic.de/neues/veraenderung.html>

⁴³³ Fischer Lexikon MUSIK, Hrsg. von STEPHAN, Rudolf, FfM 1957, S.346-347.

im Gegensatz zu der in diesem Passus diskreditierten Unterhaltungsmusik als unzweifelhaft dubios, verzerrend und bigott. Der Unterhaltungsmusik, gegen die der Verfasser in einem nur scheinbar, nämlich der Form halber, neutral-wissenschaftlichem Definitionsartikel seine Abneigung die Zügel überaus schleifen und schließlich ganz schießen lässt, wird von vorneherein der Rang von ‚Kunst‘ abgesprochen, ohne dass deutlich gemacht wird, dass die im Artikel als allgemeingültig vorgetragenen Kriterien für ‚Kunst‘ und die gesamte Art von Ästhetik nicht nur historisch ist, sondern auf das Feld der sogenannten Unterhaltungsmusik gar nicht anwendbar ist. Im Sinne eines definitorischen Hegemonialanspruches durch die sogenannte ‚Kunstmusik‘ auf die Bewertungskriterien von Musik allgemein zeigt sich in diesem kleinem Zitat in nuce die ungemene Arroganz und herablassende Abwürdigung der Unterhaltungskultur durch die E-Kultur, offiziell verlautbar gemacht und verbreitet durch eine lexikalische Taschenbuchausgabe. Heute erscheint diese Diskreditierung in einem ganz objektivem Sinne als Makulatur der Kulturgeschichte: die sogenannte Unterhaltungsmusik hat keineswegs versucht, sich der sogenannten Kunstmusik zu nähern, sondern hat sich im Gegenteil zum großen Teil bewusst von dieser abgewandt, um eigene Idiome und Formen zu entwickeln. Die sogenannte Unterhaltungsmusik hat mittlerweile selbst gesellschaftlich hochakzeptierte und offiziell gewürdigte Klassiker hervorgebracht, und ist dabei teilweise selbst bereits kunstvoll in einem Sinne einer klassischen Ästhetik und infolgedessen kanonisiert und museal geworden.



Abbildung 5: Flyer des "Kabinett für Wort und Bild", Ausstellungsraum für Witzzeichnungen und Comics, quartier 21/MQ Wien

Die Zwischenthese, die sich aus diesem Komplex für diese Arbeit ableiten lässt, ist, dass es sowohl fachspezifisch und erst recht in einem explizit wissenschaftlichem Sinne völlig unstatthaft ist, Produkte der sogenannten U-Kultur mit den Bewertungskriterien der sogenannten E-Kultur zu bewerten, wie auch umgekehrt Produkte der E-Kultur nicht mit den Bewertungskriterien der U-Kultur beurteilt werden dürfen – stattdessen müssen neue, neutrale Kriterien der ästhetischen Beurteilung gesucht und gefunden werden!⁴³⁴

⁴³⁴ Ganz im Sinne des Modells einer größtmöglich objektiv und wertneutrale agierenden Forschung und Wissenschaft stellt sich die Frage, warum ausgerechnet die Geistes- und Kulturwissenschaften hier hinter den objektiv sammelnden und möglichst indifferent bewertenden Naturwissenschaften stehen sollten. Die traditionellen Bewertungskriterien der Biologie z.B. hinsichtlich niederer und höherer Lebewesen sind keine Bewertung zu deren besserer oder schlechterer Existenzfähigkeit, sondern lediglich eine kategorische Einordnung in eine komplexe existenzielle Gesamtstruktur, wohingegen die Existenzfähigkeit von ganz anderen

Allgemein gesagt bedeutet dies, dass es in einem wissenschaftlichen Sinne nicht statthaft ist, Kulturprodukte, wie ‚flach‘ oder ‚minderwertig‘ sie auch fachspezifisch gebildeten Kritikern und Analysten zunächst erscheinen mögen, nach persönlich-individuellen oder allgemein-zeitbezogenen ästhetischen Geschmackskriterien zu beurteilen. Fans, Künstlern, Kunstfreunden, generell allen Menschen sei dies als individuelle Geschmacksmeinung gestattet, aber Geistes- und Kulturwissenschaftler müssen bereit dazu sein, ein jedes Kulturprodukt zunächst abseits ihrer persönlichen Geschmacksvorlieben beschreiben zu können. Diese scheinbar so simple und selbstverständlich erscheinende Forderung ist eine der wichtigsten Voraussetzung für eine zeitgenössische Ästhetik, da sich der so genannte ‚gute Geschmack‘ immer noch in den meisten Hinterköpfen eingenistet hat und allzu oft nicht mehr hinterfragt wird.

Die hier angeführten Definitionsbeispiele aus offiziellen Kunst-Lexika sind ein kleiner Beleg für die Unaufmerksamkeit eines Begriffs von Wissenschaft, die ästhetische Arbeiten nach vermeintlich objektiven Kriterien beschreibt und Urteile darüber formuliert, es in Wahrheit aber versäumt hat, sich den Entwicklungen und Transformationen der kulturellen Gegenwart zu stellen, und das heißt in diesem Fall, über das traditionelle historische Material hinauszugehen und literatursoziologische und kulturphilosophische Betrachtungen nicht nur auf das Materials der Vergangenheit, sondern auch auf das der Gegenwart anzusetzen.

Aus heutiger Sicht können wir erst erkennen, wie sehr in der Rezeption der Vergangenheit die Diskreditierung von kulturellen Produkten als Banal und Trivial einer verzerrten ideologischen ästhetischen Wahrnehmung entsprang, die partiell in keinster Weise mehr als akkurates zeitgenössisches wissenschaftliches Werkzeug zu gebrauchen ist.

Wie sehr diese einstige Diskreditierung auch ein kultureller Klassenkampf war, zeigt ein erneuter Blick auf die Arbeit eines marxistischen Theoretikers wie Gramsci, der die Kultur der Unterschicht zum expliziten Thema seiner Forschungen machte. Der britische Kulturwissenschaftler Richard Johnson würdigte seine Arbeit folgendermaßen:

biologischen Komponenten und nicht zuletzt von der Eingebundenheit in die aktuelle Existenzstruktur abhängt. Ein sogenanntes niederes Lebewesen - hierzu gehören z.B. Bakterien oder Viren, darüber hinausgehend dann beispielsweise Insekten - kann z.B. unter bestimmten Konstellationen ungleich resistenter und überlebensfähiger sein als ein sogenanntes höheres Lebewesen. Auch in der Chemie käme trotz der Klassifizierung von Elementen, hier z.B. in Edelgase und Edelmetalle gegenüber Nicht-Edelgasen und Nicht-Edelmetallen, wohl kaum ein Wissenschaftler auf die Idee, das Edelgas Radon allein aufgrund seiner komplexeren Struktur und seines selteneren Auftretens prinzipiell höherwertig als z.B. Sauerstoff einzustufen. Selbstredend gab und gibt es auch in den Naturwissenschaften vorwertende Beurteilungen von bestimmten kausalen Zusammenhängen, die zu Demagogie und Verzerrung führen.

„Gramsci untersucht die Produktionsaspekte von Kultur vor allem im Hinblick auf die kulturellen Dimensionen von Klassenkämpfen und Klassenkampfstrategien. Zugleich bekämpft er die bis dahin im Marxismus übliche Orientierung des Kulturverständnisses an Formen und Gestalten der ‚hohen Kultur‘. Er war vielleicht der erste bedeutende marxistische Autor und Politiker, der die Kultur der unteren Klassen zum Gegenstand theoretischer Forschung und politischer Praxis machte.“⁴³⁵

Doch nicht nur genuin marxistische und neomarxistische Theoretiker entdeckten den kulturellen Gehalt und die strukturelle Relevanz der sogenannten ‚Volks-‘, oder ‚Trivialkultur‘. Im Zuge der Aufarbeitung von Massen- und Populärkultur wurde das differenzierte Themen- und Formenspektrum verschiedenster, zuvor als trivial und banal diskreditierter Genres erkannt, analysiert und gewürdigt.⁴³⁶ Das Fehlen einer wissenschaftlichen und gleichsam respektablen Aufarbeitung dieser kulturellen Genres hatte verschiedene Hintergründe, wozu nicht nur die in der mitteleuropäischen Kultur typische Klassikerfixierung das Ihrige beitrug, oft lag die Ignoranz ganz einfach auch darin begründet, dass spezifische Genres in diesem kulturellem Kontext ganz einfach marginal ausgebildet waren, ganz fehlten oder dass spezifische Genres von Beginn der akademischen Rezeption im wahrsten Sinne als nicht ‚ernst‘ bzw. für analysewürdig genommen wurden. Im Folgenden werde ich einige diesbezügliche kulturelle Bereiche anführen.

⁴³⁵ Richard Johnson, der 1980 Nachfolger von Stuart Hall als Direktor des CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) wurde und diese Position bis zum Ende der achtziger Jahre innehatte, stellt in seinem definitorischem Artikel zu den Cultural Studies vor allem die politischen Implikationen der Disziplin heraus, die in gewisser Hinsicht ein Initiator für die Forschungen überhaupt bildeten. So ist der Rekurs auf die marxistischen Grundlagen von Gramscis Forschungen, die insofern eine Basis für die Cultural Studies bildeten, nur logisch. Vgl. JOHNSON, Richard: Was sind eigentlich Cultural Studies?, in Bromley/Göttlich/Winter, CULTURAL STUDIES, a.a.O., S.160. Zu Gramscis Forschungen bzgl. Der Volkskunst vgl. vor allem die Aufsätze „Bemerkungen zur Folklore“, Naturrecht und Folklore“, „Zeitgenössische Prähistorie“ und „Die Volkslieder“ sowie das Kapitel über volkstümliche Literatur, in GRAMSCI, Antonio, Gedanken zur Kultur, Leipzig 1987.

⁴³⁶ Zu würdigen ist hier vor allem die frühe Vorarbeit von SEEBLER und seinem dreibändigen Lexikon der Unterhaltungsindustrie, das sich nach dem Einbruch und dem Boom der Populärkultur während der ausgehenden 60er Jahre des 20. Jahrhunderts den wichtigsten frühen Phänomenen der Unterhaltungskultur des 20. Jahrhunderts unvoreingenommen und mit seriösem Interesse widmete. SEEBLER, Georg, Romantik und Gewalt. Ein Lexikon der Unterhaltungsindustrie, 3 Bände, München 1973.

9.B. Comic-Kultur

Ein besonders sinnfälliges Beispiel ist die **COMIC-KULTUR**. In Ländern wie den USA oder Japan, in Europa höchstens in Belgien und Frankreich, gilt sie als selbstverständlicher Teil der Landeskultur, während z.B. in Deutschland die traditionelle Literatur- und Kulturwissenschaft viel zu lange die Nase darüber rümpfte und eine Kultur der Bildergeschichte einfach ignorierte. Bedeutende Klassiker der jüngeren Comic- und Trickfilmkunst, über die in ihren Herkunftsländern Symposien gehalten werden⁴³⁷, nimmt man in Deutschland von akademischer Seite oft immer noch weder wahr, noch überhaupt von vorneherein als eigenständige und hochwertige Kultur an. Die Arbeiten der Comic-Kultur gelten in diesem abwertendem Sinne als triviale Pop-, wenn nicht gar als ignorierungswürdige Pulp-Kultur⁴³⁸, wie auch die Comic-Kultur in Deutschland generell eine sehr verspätete Würdigung erfuhr.⁴³⁹ Schließlich hat jedoch auch hier, vor allem innerhalb der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts, eine immer stärker werdende offizielle Akzeptanz und schließlich Würdigung der Comic-Kultur und mittlerweile gar die obligatorische Kanonbildung eingesetzt, die in der Regel anzeigt, dass ein kulturelles Genre in der Mitte der Gesellschaft

⁴³⁷ Hier ist vor allem die prägende Manga-Kultur (jap. Man = spontan, ga = Bild) in Japan zu nennen, die bedeutende Klassiker wie Takashi Nakamura in der Comic- und Trickfilmkunst hervorgebracht hat. Der Manga-Kultur wird in Deutschland seit Beginn der 90er Jahre ein immer größer werdendes und mittlerweile immens großes Interesse entgegengebracht. Vgl. auch „Manga. Die Welt der japanischen Comics“, Ausstellung Gasteig München 2.3. bis 18.4.2000, begleitet von Filmen und Vorträgen. Katalog Köln 2000.

⁴³⁸ Von US-amerikanischen Pulp-Magazinen: Wochenzeitschrift, Synonym für ein Magazin, das nur literarischen Schund bringt. Anm. Pulp Fiction = billiger Unterhaltungsroman, Vgl. MAYER, Dr. Arthur, „Lexikon Amerikanisch - Deutsch“, Stuttgart / Zürich/Berlin, 1965, S. 297. Comics wurden in den 1960er und 70er Jahren von literaturwissenschaftlicher Seite vor allem als Form von pubertärer und prä-adoleszenter Literatur betrachtet, so auch in der relativ frühen Genre-Analyse „Comics“ von KAGELMANN, H.J., Bad Heilbronn 1976, die eine Grundlage zum Verständnis dieser ‚Kinder und Jugendliteratur‘ bieten wollte.

⁴³⁹ Zum 100. Geburtstag der Comics (Als Ausgangspunkt der kulturellen Rezeption galt das Erscheinen der Reihe „Yellow Kid“ in der US-amerikanischen Zeitung „New York World“) war das Rheinische Landesmuseum Bonn das einzige deutsche Museum, das im Jahre 1996 dem Medium mit „Wow! 100 Jahre Comics. Die Originale“ eine Ausstellung widmete. „Auch Comics können Kunst sein, ein Stück Kulturgeschichte sind sie allemal“, musste Museumsdirektor Professor Frank Günther Zehnder damals noch behaupten. Vgl. „Auch Comics können Kunst sein“, WAMS, 15-12-1996, S.77. Im Jahr 2008 dann endlich fand in der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt vom 24-1 bis 24-5-2008 die Ausstellung „60 Jahre Comics aus Deutschland“ statt. Beachtenswert ist vor allem der Ausstellungsort, der dem Medium Comic endlich den langverdienten Respekt als bedeutendes ästhetisches und vor allem auch literarisches Medium attestierte. Armin SCHREIBER, Kunstwissenschaftler und Comic-Experte, der mit „Kunst: Comics. Corben, Druillet, Moebius. Ortung eines künstlerischen Mediums“, (Hamburg 1989) eine fundierte ästhetische Positionierung des Mediums betrieben hatte, bemerkte in der KUNSTZEITUNG zu der späten musealen Würdigung: „Unter diesem Ausstellungstitel sind die ‚Schundheftchen‘ nun doch – meinem ehemaligen Deutschlehrer dürfte der Kragen platz – in den Hallen der Deutschen Nationalbibliothek in Frankfurt am Main angekommen. Hut ab, Gedenkminute! Dass man so lange auf deren soziokulturelle Sanktionierung warten musste, ist erstaunlich.“ SCHREIBER, Armin: „Nick Knatterton & Co. Armin Schreiber über die Frankfurter Ausstellung ‚60 Jahre Comics aus Deutschland‘“, KUNSTZEITUNG 141 / 5-2008, S.24.

angekommen ist⁴⁴⁰, was zugleich oftmals indiziert, dass dieses Genre seinen ästhetischen Zenith in der Regel überschritten hat.⁴⁴¹

Wie jedes kulturelle Genre haben auch die Comics mittlerweile ihre offiziell anerkannten Kulturklassiker. So gilt z.B. René Goscinny, der Erfinder und Zeichner der Comicserie Asterix, mittlerweile als einer der größten europäischen Initiatoren und Vermittler der Comic-Kultur. Sein deutscher Herausgeber würdigt dies folgendermaßen:

„Der größte Verdienst Goscinnys war, dass durch sein Engagement das Medium Comic von Frankreich aus salonfähig wurde.“⁴⁴²

Zumindest gilt dies für Europa, denn in den USA wie auch in Japan waren Comics zu diesem historischen Zeitpunkt schon längst ein völlig normaler und akzeptierter Teil der Alltagskultur, auch wenn es dort immer wieder moralisch-kulturelle Debatten um die schädliche Wirkung von Comics auf die Jugend gegeben hat und auch noch gibt.⁴⁴³ ‚Salonfähig‘ meint jedoch auch vor allem, dass ein Kulturgenre nach einem bestimmten Zeitraum eine offizielle Würdigung und eine tiefergehende Akzeptanz auch in der akademisch und intellektuell geprägten Kulturrezeption erhält.⁴⁴⁴

⁴⁴⁰ Um die Aufarbeitung und Darstellung der Comic-Kultur hat sich in Deutschland schon früh Andreas C. KNIGGE verdient gemacht. Als ehemaliger Herausgeber und Lektor von Comics hat er die hohe Zeit der Comic-Albumkultur wie auch die Renaissance der Superhelden-Hefte und die Manga-Welle miterlebt. Sein thematisches Standardwerk „Alles über Comics“, Hamburg 2004 (Neubearbeitete Ausgabe), zieht kulturgeschichtliche Linien zu Höhlenzeichnungen und ägyptischen Totenbüchern, um über Wilhelm Busch als Urvater des populären Comics in Deutschland in die Jetztzeit zu gelangen. „50 Klassiker Comics“, Hildesheim 2004 (Gerstenberg), bildet hingegen einen vorläufigen und überaus akzeptablen internationalen Kanon ab.

⁴⁴¹ Dies bezeichnet, dass die klassischen und genredefinierenden Arbeiten bereits vor einiger Zeit erschienen sind und alle Nachfolgenden sich mehr oder weniger auf sie beziehen, sie variieren, modernisieren, re-interpretieren, sie also im Grunde transformieren. Bei klassischen ästhetischen Genres, die relativ fest definiert sind, ist es für eine offene Kulturwissenschaft besonders wichtig, diese Transformationen auszumachen. Mehr Kultur-Genres als man zunächst meinen mag haben ihren ästhetischen Zenith mehr oder weniger überschritten und leben von der Klassikerglorie ihrer Vergangenheit: Klassische Musik, Film, Popmusik, und mit Sicherheit auch die Literatur. Dies bedeutet keinesfalls, dass diese Genres tot oder inaktiv sind, im Gegenteil: sie sind hochlebendig, aber vor allem Variationen und Transformationen der ursprünglichen Matrix.

⁴⁴² Das große Asterix-Lexikon, Hg. von KABATEK, Adolf, Filderstadt, 1986, S.37. Herausgeber Kabatek selbst war Verleger, Comic-Autor und Mitgeschäftsführer des Ehapa Verlags, der 1968 mit „Asterix der Gallier“ den ersten „Asterix“-Band in deutscher Sprache veröffentlichte. Seitdem war Kabatek Herausgeber sämtlicher deutscher Ausgaben.

⁴⁴³ Genau wie dies Teilen der klassischen Literatur bereits in früheren Zeiten geschah, wofür Goethes ‚Werther‘ oder auch die Lyrik von Byron Beispiele sein mögen. Doch auch das gesamte Genre der Literatur, wie auch früher die gesamte Philosophie, wurde oft genug auf den moralischen Prüfstand gestellt, und ein angeblich moralisch-schädlicher Einfluss auf die Jugend wurde diesbezüglich konstruiert und hervorgehoben. So weit sind diese kulturellen Abwertungs- und Kontrollvorgänge also von der aktuell immer noch zu beobachtenden Diskreditierung von ganzen Genres, wie sie den Comics oder auch der Popmusik widerfahren, gar nicht entfernt.

⁴⁴⁴ In Frankreich und Belgien gehörte die Rezeption von Comics schon seit den frühen Anfängen des Genres zum kulturellen Alltagsleben, auch wenn es auch hier gesellschaftliche Debatten um die Seriosität und den literarischen Wert des Genres gab. Im Jahr 2007 schließlich wurde einem nun anerkannten weiteren „Meister“ der francophilen Comic-Kultur, nämlich dem Belgier Georges Remi, der als Hergé mit der Serien ‚Tim und

Der US-amerikanische Comic-Autor Art Spiegelman erfuhr durch seinen Comic „Maus“⁴⁴⁵, in dem er Auschwitz und den Holocaust thematisierte, internationales Renommee für seine Comicarbeit und den Pulitzerpreis als erster Zeichner überhaupt. Ebendieser nun als intellektuell geltende Comic-Autor würdigte nun ausgerechnet die ‚Popeye‘-Comics von Elzie Segar als bedeutende kulturelle Errungenschaft mit folgenden Worten:

„Er war einer der bedeutenden Beiträge zur Literatur des 20. Jahrhunderts – oder vielleicht eher zur bildenden Kunst – oder wäre ‚zum Theater‘ richtiger? Na gut, sagen wir ‚zum

Struppi‘ sehr erfolgreich war, anlässlich seines 100. Geburtstags im Pariser Museum für Gegenwartskunst, dem ‚Centre Pompidou‘, eine große ‚Exposition Hergé‘ gewidmet. Vgl. WILLMS, Johannes: „Klare Linie in musealer Raffinerie. Das Centre Pompidou in Paris widmet dem Comic-Genie Hergé und seinem Reporter-Helden Tintin eine Ausstellung“, SZ 26-1-2007, S.12. Beachtenswert sind in dieser SZ-Feuilleton-Berichterstattung die im traditionellen bildungsbürgerlichen Feuilleton gern und oft verwendeten Begriffe „Meister“ und „Genie“, um die ästhetische Arbeit Hergés zu beschreiben. Der Gebrauch des traditionellen Vokabulars der E-Kultur umschließt den Comic hier als Kunstform im Sinne eines bildungsbürgerlichen Genie- und Meisterkultes und gesteht ihm höhere qualitative Weihen zu. Dies als kleines Indiz, dass sich im ästhetischen Feld der Comics mittlerweile über die Jahrzehnte ein E-kultureller Kanon der In- und Exklusion gebildet hat. Die Comic-Kultur findet ab Beginn des neuen Millenniums nun auch von offizieller Seite her Würdigung, d.h. nicht nur in Form von wissenschaftlichen Untersuchungen, sondern auch durch Archivierung, Historisierung und Musealisierung. In der südfranzösischen Stadt Angoulême findet jährlich ein großes Comic-Festival statt, im Kunstmuseum der Stadt werden das ganze Jahr über Comic-Bilder ausgestellt. Auch die großen Einzelausstellungen zum Genre nehmen weltweit zu: die Nationalgalerie im australischen Melbourne widmete von November 2006 bis Januar 2007 der japanischen ‚Manga-Ikone‘ Tezuka Osamu – u. a. bekannt geworden für die Serie ‚Astro Boy‘ – eine eigene Ausstellung, in der ca. 150.000 Seiten von Osamu Mangas zu sehen waren. Walt Disney schließlich, der weltweit bekannteste Erfinder von Comic- und Trickfilmfiguren – der übrigens mit vielen europäischen Künstlern wie Sergei Prokofjew, Salvador Dalí oder Aldous Huxley zusammengearbeitet hat und der sich als eine zentrale Signalfigur für die Hybridisierung von E- und U-Kultur betrachten lässt –, gilt heute als einer der kulturell einflussreichsten Künstler überhaupt. Doch auch die originalgezeichneten Einzelbilder für Disneys Zeichentrickfilme, die früher als Abfall der Trickfilm-Industrie galten und meist in die Müllkörbe wanderten, werden heute im Sinne von auratischer Kunst gesammelt, gehandelt und als Kunst ausgestellt. Die „Meisterwerke der Animation-Art“, so die KUNSTZEITUNG, erzielen heute auf dem Kunstmarkt bis zu 100.000 Dollar. Vgl. DI BLASI, Johanna: „Abfall der Trickfilm-Industrie. Stuttgart: Die Brigitte March Galerie handelt mit Disney’s ‚Animation Art““, KUNSTZEITUNG 117, Mai 2006, S.20.

⁴⁴⁵ SPIEGELMAN, Art: „The Complete Maus: A Survivor's Tale“, New York 1994. Mittlerweile wurde für den ästhetischen Diskurs für sogenannte anspruchsvolle Comics – wie eben ‚Maus‘ von Spiegelmann – die Bezeichnung ‚Graphic Novel‘ vorgeschlagen, um eine sogenannte ‚hohe‘, qualitative oder anspruchsvolle Comicliteratur von anderen Comicgenres abzugrenzen. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Graphic_Novel (Mai 2008).

Anlässlich der deutschen Veröffentlichung von Alison Bechdel’s ‚Fun Home. Eine Familie von Gezeichneten‘ (Köln 2008), einer ‚Graphic Novel‘, die bei ihrer Veröffentlichung 2006 in den USA für ähnliches Aufsehen sorgte wie vormals Spiegelmanns ‚Maus‘ oder Marjane Satrapis ‚Persepolis‘, schrieb VON STEINAECKER in der SZ: „Auch über 100 Jahre nach seiner Entstehung ist es um den Comic nicht gut bestellt – besonders in Deutschland. Immer noch fällt Literaturwissenschaftlern, Kritikern und dem breiten Publikum der Umgang mit der sogenannten Neunten Kunst schwer, was nicht zuletzt an deren Hybridwesen liegen dürfte: Hat man es bei den Alben nun vor allem mit Bildern oder etwa doch mit Literatur zu tun? Und können Geschichten aus bunten Karikaturen es überhaupt mit Werken der Belletristik aufnehmen?“ VON STEINAECKER, Thomas: „Die Bücher und die Knaben des Leichenbestatters“, SZ 8-2-2008, S.20. Von Steinaecker hat den richtigen Ansatz, doch seine Fragen greifen analytisch nicht tief genug: es ist überhaupt nicht die Frage, ob es ‚bunte Karikaturen‘ mit den ‚Werken der Belletristik‘ aufnehmen können – diese, keineswegs ironisch gemeinte Frage, ist eine

Comic', jener Bastard-Kunstgattung, die Aspekte von allen anderen Künsten in sich vereint und die – wenn von einem Meister geschaffen – ihnen durchaus das Wasser reichen kann.⁴⁴⁶

Bemerkenswert ist hier, wie Spiegelman eine klassische, traditionelle, ja nahezu ‚volkstümlich‘ zu nennende Serie wie ‚Popeye‘, einen definitiven Klassiker vor allem der US-amerikanischen Comic-Kultur, ganz selbstverständlich als hochwertiges ästhetisches Genre zu den traditionellen Gattungen Literatur, bildende Kunst oder Theater in Bezug setzt. Im angloamerikanischen Kulturverständnis haben Comics nicht nur eine längere Tradition im Gesamtkanon der Kultur, ihnen wurde dort auch viel früher und bereitwilliger ein selbstverständlicher Platz eingeräumt – gerade auch von Seite der Intellektuellen her – als in Europa.

Jedoch gibt es auch in Deutschland natürlich Vorläufer und charismatische Vertreter einer Comic-Kultur, wobei natürlich zunächst Wilhelm Busch, die Zeitschrift ‚Simplicissimus‘ oder auch populäre Zeichner wie E.O. Plauen zu nennen sind, die nationalsozialistische Kulturpolitik jedoch tat das ihrige, um diese Tradition zu unterbrechen und Comics kulturpolitisch zu diskriminieren, indem sie vornehmlich als Ausdruck einer ‚volkszersetzenden‘ jüdischen Dekadenz gebrandmarkt wurden. Durch diesen historisch-ästhetischen Bruch wurde die Durchsetzung von Comics als allgemein anerkanntes ästhetisches Medium, wie auch von anderen Genres der Populärkultur erheblich verzögert. Späte Würdigungen und Aufarbeitungen schließlich rücken die ästhetischen Wertungsverschiebungen mittlerweile zurecht und sind in der Lage, die Genres vorurteilsloser miteinander zu vergleichen.

reflexive Absicherung vor den bildungsbürgerlichen Werten, die mitunter immer noch diverse Spalten des Feuilletons dominieren. Ein Comic, so der letztlich Tenor des Artikels wie der häufigen Diskussion um Comics und ‚Graphic Novels‘ überhaupt, ist auch nur dann Kunst, wenn es den Kriterien der bildungsbürgerlichen und auratischen Hochkultur, etwa in Sachen Komplexität, Tiefe oder Stilistik, entgegenkommen und entsprechen kann. Die Diskussion um die ästhetischen Ab-Wertungen mittels der Kategorien von Banalität und Trivialität ist damit jedoch in einem kulturwissenschaftlichen Sinne nicht ansatzweise eröffnet.

Dass die Bezeichnung ‚Graphic Novel‘ als vorläufige wissenschaftliche Hilfskategorie gelten kann, sei ihr zugestanden, dass damit jedoch unter Umständen auch die traditionellen Distinktionen zwischen U- und E-Kultur in den Bereich der Comic-Kultur transformiert werden kann, müsste deutlich sein. Es liesse sich natürlich darüber diskutieren, ob nicht in jedem ästhetischen Genre, das zunächst in einem bildungsbürgerlich-abwertenden Sinne als banal diskreditiert wurde – wie der Comic-Kultur, wie der Pop-Kultur und auch der gegenwärtigen Computerspiel-Kultur – früher oder später anspruchsvolle und komplexe ästhetische Formate herausdifferenziert werden. Dies ist letztlich die These, die in Kapitel 15 und 16 dieser Arbeit bezüglich der Transformation der Computerspielkultur entwickelt wird. Insgesamt jedoch ist es ein Anliegen dieser Arbeit, neben diesem Prozess der ästhetischen Transformation die traditionellen qualitativen ästhetischen Wertungskategorien von E- und U-Kultur bzw. so genannten ‚hohen‘ und ‚niedrigen‘ ästhetischen Formen zu problematisieren.

⁴⁴⁶ SPIEGELMAN, Art: „Eine Offenbarung“, Vorwort zu: SEGAR, Elzie: „Popeye“, Übersetzt von Ebi Naumann, Hamburg 2006.

Zum 175. Geburtstag von Wilhelm Busch im April 2007 kann sich nun der Autor Wiglaf Droste in einer großen Hommage im österreichischen STANDARD endlich folgenden Satz leisten:

„Wilhelm Busch, geboren am 15. April 1832, gestorben am 9. Januar 1908, ist mit Goethe und Schiller der bekannteste und meistzitierteste (sic) deutsche Dichter.“⁴⁴⁷

Nach dem zweiten Weltkrieg galten Comics, gerade im Land der Dichter und Denker, jedoch weiterhin als ausnahmsloser Schund. Ab den 50er Jahren dann aber wurden Comics, zumindest in West-Deutschland, zu einem Massenmedium, das mittlerweile beachtliche Auflagezahlen und parallel dazu einen inflationären Ausstoß erreicht hat. Peter Höpfner, seit August 2001 Chefredakteur für Disney Comics beim Egmont Ehapa Verlag und Chefredakteur des Micky Maus Magazins, sagt über die Dimensionen, die allein sein Haus mittlerweile erreicht hat:

„In der Spiegel-Bestsellerliste müssten wir eigentlich jeden Monat in den Top Ten stehen. ... Allerdings hat sich alles sehr zerfasert. Vor 20 oder 30 Jahren gab es nur ein oder zwei Comicheftchen am Kiosk – mittlerweile sind die Regale übervoll. Also teilt sich das Potenzial einfach mehr auf. Demografisch gesehen werden es ja immer weniger Kinder. Die Zielgruppe wird immer kleiner, das Angebot immer größer. Aber Eltern, die früher Disney super fanden, werden das auch an ihre Kinder weitergeben.“⁴⁴⁸

Einen noch wichtigeren Rang als die quantitative Verbreitung als Kulturmedium haben Comics jedoch auch wegen ihrer Funktion als ästhetische Vorbereitung auf interaktive Computerspiel- und Cyberwelten. Gerade bei Jugendlichen werden Mangas aufgrund der noch unverbrauchten Projektionsflächen auch zunehmend als Fluchtwelten verstanden.⁴⁴⁹ Zwar verkaufen Comics, vor allem

⁴⁴⁷ DROSTE, Wiglaf: „Voilà, ein Tusch! Für Wilhelm Busch. Zum 175. Geburtstag des größten deutschen Volksdichters“, DER STANDARD / Album 21-4-2007, S. A6.

⁴⁴⁸ Interview mit Peter Höpfner von HARTUNG, A., UNCLE SALLYs 11-2005, S.18.

⁴⁴⁹ „Aber auch die junge Generation verabschiedet sich zunehmend aus der Realität. ‚Hikikomori‘ heißt ein Phänomen, das der Psychiater Tamaki Saiko bereits als ‚nationale Tragödie‘ bezeichnet. Aus Angst, dem Leistungsdruck des rigorosen Schulsystems nicht gewachsen zu sein, verbarrikadieren sich immer mehr Teenager in ihren Zimmern, setzen jahrelang keinen Fuß vor die Tür und tauchen vollständig ab in Manga- und Computerspiel-Welten. Schon über eine Million junge Japaner, so die letzten Schätzungen, ziehen die Eremitage dem wirklichen Leben vor. Eine harmlosere Strategie, vor den Schattenseiten des Turbokapitalismus zu flüchten, wird auch in Deutschland immer beliebter. ‚Cosplays‘ werden die Events genannt, auf denen Kids in aufwändigen Kostümen als Helden ihrer Lieblings-Mangas auftreten. Der Körper wird zum Zeichen, die eingezwängte Identität wird ersetzt durch eine geborgte, die einer verlockenderen Welt entstammt. Die Hegemonie der US-amerikanischen Popkultur scheint gebrochen. Während digital aufgemotzte Hollywood-Streifen wie Star Wars oder Spider-Man noch immer die abgewetzten Mythen eines vergangenen Jahrhunderts recyceln, bieten Mangas unverbrauchte Projektionsflächen für die Träume, Ängste und Sehnsüchte der heutigen Generation.“ KNIGGE, Andreas, „Rasendes Daumenkino von hinten nach vorne. Japanische Manga-Comics haben einen Siegeszug durch die Buchhandlungen angetreten. Für eine Seite braucht der geübte Konsument 3,75

japanische Manga-Comics, mittlerweile weltweit nicht nur weit mehr als literarische Bestseller⁴⁵⁰, sogar mehr als z.B. der gegenwärtig vielbeschworene ‚Harry Potter‘⁴⁵¹ – in Deutschland waren ab 2002 die Manga-Comics das wachstumsstärkste Segment des deutschen Buchhandels⁴⁵² –, es wird aber amüsanterweise gerade jetzt, wo den Comics neben ihrer ökonomischen auch ihre kulturelle und ästhetische Relevanz unstreitbar geworden ist⁴⁵³, ihr nahender Untergang prognostiziert, da sie, so die Kernprognose, ebenso wie die Literatur wegen mangelnder Interaktivität den Computer- und Videospiele gegenüber an Attraktivität bei der jungen Leserschaft verlieren sollen. Zum gegenwärtigen

Sekunden. Jugendliche sind begeistert, kulturkritische Eltern sorgenvoll.“, DIE ZEIT, 21-4-2005, S.64. Knigges Zitat macht auch noch einmal deutlich, dass die Pop- und Comic-Kultur von ‚Star Wars‘ oder ‚Spider-Man‘ bereits eine traditionelle, nahezu antiquarische Kultur ist, die für die heutigen Jugendlichen zur Distinktionierung nicht mehr taugt: es ist die Popkultur der Eltern.

⁴⁵⁰ Allein im Herkunftsland Japan wird die Gesamtauflage aller Mangas auf hundert Millionen Exemplare PRO MONAT (Hervorhebung des Autors) geschätzt, manche Taschenbuchserien starten mit Auflagen von bis zu 500.000 Exemplaren. Vgl. ARNU, Titus: „Banzai! Der deutsche Comic-Markt wird unaufhaltsam von Mangas erobert“, SZ 18-3-2005, S.18

⁴⁵¹ So z.B. die Mangas des japanischen Autors Akira Toriyama, dessen Serie „Dragon Ball“ allein in Deutschland zum Bestseller wurde und über sechs Millionen Exemplare verkaufte, weit mehr als Harry Potter. Vgl. hierzu „Suche nach den sieben magischen Kugeln. Die internationale Erfolgsgeschichte der Mangas.“ Von KNIGGE, Andreas C., in SZ 26-6-2004, S.18.

⁴⁵² „1995 verkaufte Carlsen Manga für knapp 400.000 Euro, im Jahr 2002 lag der Umsatz auf dem Manga-Sektor bereits bei über 16 Millionen Euro. Bei Egmont-Ehapa machen Manga nach Angaben von EMA-Verlagsleiter Georg Tempel mittlerweile 70 Prozent des Umsatzes im Comic-Geschäft aus. Bei EMA erscheinen monatlich um die 20 neue Titel. Auch Carlsen bestreitet bereits drei Viertel seines Comic-Programms mit Manga. Monatlich erscheinen 15 fernöstlich anmutende Bildergeschichten. Die Bestseller – Taschenbuchserien wie ‚One Piece‘, ‚Manga Love Story‘ oder ‚hack‘ – haben Startauflagen von bis zu 60.000 Stück.“, so ARNU in einem Resümee zum gegenwärtigen Erfolg der Manga-Kultur. Und obwohl sich hier in Deutschland beachtliches getan hat, ist man von den Dimensionen, welche die Manga-Kultur in Fernost hat, natürlich noch weit entfernt. Zumindest aber sind die Wachstumsraten und die Erfolgsquoten der Mangas gegenwärtig derart beachtlich, dass ARNU die generelle Prognose stellt: „Manga und die dazugehörigen Trickfilme, Computerspiele und Internetforen scheinen ein Genre mit Zukunft auf dem europäischen Medienmarkt zu sein.“ Den wachsenden Erfolg und die zunehmende Akzeptanz von Mangas sieht Arnun nicht zuletzt darin begründet, dass Klassiker wie Donald Duck zwar immer funktionieren würden, interessante Comics für zwölf- bis 18-jährige jedoch rar seien. Je anspruchsvoller, ausgefeilter und komplexer sich Comics also präsentieren, so lässt sich aus dieser Annahme schlussfolgern, desto eher sind sie auch geeignet, bei der Jugend ein Substitut für die klassische Buchliteratur werden zu können. Vgl. ARNU, Titus, „Banzai!“, a.a.O.

⁴⁵³ Die ersten Manga-Rezipienten waren Jugendliche, dementsprechend profan und schnelllebig waren und sind viele Elaborate der Manga-Kultur auch aufbereitet. Je mehr sich Mangas jedoch auch bei anderen Konsumschichten, die in Alter und Anspruch von einer Teenagerkultur differieren, durchsetzen, desto mehr verändert sich das Genre ästhetisch und vermischt sich mit anderen Genres wie Film oder Literatur. KNIGGE schreibt hierzu: „Im Grunde verhält es sich mit den Mangas wie mit jedem anderen Medium auch. Das Gros ist profanes Unterhaltungs-Fast-Food und schon morgen vergessen. Dass anspruchsvollere Werke bisher nur vereinzelt übersetzt wurden, liegt vor allem daran, dass die Leser noch überwiegend Teenager sind. Allerdings färbt die Manga-Ästhetik zunehmend auch auf Bereiche wie Mode oder Werbung ab. Quentin Tarantino hat in seinem letzten Kinofilm ‚Kill Bill‘ ganze Passagen im Manga-Stil gestaltet, und beim Kunstbuch-Verlag Taschen ist im vergangenen Jahr der opulente Band ‚Manga Design‘ erschienen. Sogar Kultursender arte hat unlängst das Online-Magazin ‚Mang‘Arte‘ installiert. Und so finden sich auch bei den Comic-Verlagen immer häufiger Titel für ein Publikum, das Einstiegsdrogen wie ‚Dragon Ball‘ oder ‚Ranma ½‘ entwachsen ist. Wunderschön etwa der Klassiker ‚Lone Wolf & Cub‘ von Kazuo Koike und Goseki Kojima, der ein vielschichtiges Portrait der Edo-Zeit zeichnet. Auch Inoue Takehikos Samurai-Saga ‚Vagabond‘ braucht einen

Boom japanischer Manga-Comics, die thematisch und formell teilweise wie eine Vorbereitung auf künstliche Cyberwelten wirken, heißt es diesbezüglich in einer Einschätzung von KNIGGE 2005:

„Inzwischen erscheinen in Deutschland knapp 50 neue Bände pro Monat, und die Nippon-Zeichenware macht bereits ein Drittel des Comic-Umsatzes aus. Ein Segen für die Verlage, denn die Auflagen altgedienter Helden wie Lucky Luke, Superman oder Tim und Struppi bröckeln seit Jahren so dramatisch, dass Medienforscher der Gattung Comic sogar schon das baldige Ende prophezeit haben: Comic-Welten werden zunehmend von Computerspielen absorbiert, bei denen sich das Geschehen aktiv mitgestalten lässt. Beim Comic hingegen beschränkt sich die Interaktion auf das Blättern der Seiten.“⁴⁵⁴

Gleichsam der hier schon anklingenden ästhetischen Veraltung der Mangas durch ihre buchgebundene mediale Form bzw. ihrer möglichen Transformation durch Computerspiele bleibt festzustellen, dass Mangas nach wie vor eine wichtige und sehr eigenständige Comic-Kultur auch außerhalb Japans darstellen, deren originäre Ästhetik, nämlich vorwiegend eine Einführung und Performanz charismatischer Darsteller vor einem fotorealistischem Hintergrund, zunehmend generell bedeutsamer wurde für die kultargesellschaftliche Wahrnehmung eines Text-Bild-Amalgams.⁴⁵⁵ Diese bedeutsame Eigenschaft macht Comics und vor allem die neueren Mangas zu kulturellen Signalmedien, die ein an reinen Textkonsum gewöhntes Publikum auf eine ungleich größere Apperzeption von Text im Zusammenhang mit Bild vorbereiteten. Diese These ergänzt sich mit der These von der zunehmenden Wichtigkeit des visuellen Paradigmas und der

Vergleich mit den Romanepen eines Eiji Yoshikawa oder Akira Kurosawas Filmmeisterwerken keinesfalls zu scheuen.“ KNIGGE, Andreas, „Rasendes Daumenkino von hinten nach vorne“, a.a.O.

⁴⁵⁴ ebda. Zunehmend interessanter für ein europäisches Lesepublikum werden ab dem Jahre 2005 auch die koreanischen Manhwa-Comics, nicht zuletzt, weil sie den westlichen Comics sehr ähnlich sind: Sie werden von vorne nach hinten und von links nach rechts gelesen. Der vom deutschen Verlag TOKYOPOP im Jahre 2004 als Testballon herausgegebene Band ‚Demon Diary‘ wurde relativ schnell zu einem Top-Seller im deutschsprachigen Raum. Interessant in diesem Zusammenhang sind auch die zunehmenden Kooperationen zwischen Manga/Manhwa-Verlagen und PC-Spiele-Herstellern. Der PC-Spiele-Hersteller ‚Blizzard Entertainment‘, der mit der ‚Warcraft‘-Spieleserie seit dem Debüt 1994 mit weltweit 14 Millionen verkauften Spielen sämtliche Verkaufsrekorde gebrochen hat, mit ‚World of WARCRAFT‘ seit Anfang 2005 in Europa einen einschlagenden Erfolg verzeichnen konnte und damit mittlerweile die Spitzenposition der europäischen Spielecharts eingenommen hat und der zudem mit seinen Produkten zahlreiche ‚Spiel-des-Jahres‘-Auszeichnungen verzeichnen konnte, kooperiert seit Anfang 2005 mit dem Manga/Manhwa-Verlag TOKYOPOP, um die dreiteilige Manhwa-Reihe ‚Warcraft – The Sunwell Trilogy‘ zum PC-Spiel zu entwickeln und zu veröffentlichen. Siehe auch www.TOKYOPOP.DE

⁴⁵⁵ Einen guten Überblick über die Manga-Kultur bietet auch AMANO, Masanao und WIEDEMANN, Julius, mit ‚Manga‘, Köln 2004, 640 Seiten mit DVD. Masanao ist Redakteur des japanischen Comic-Magazins Style und stellt hier 140 Manga-Künstler vor. Auf der beiliegenden DVD sind weitere 900 Manga-Cover zu sehen. Die SZ-Kritik zu dem opulenten Band – dort übrigens im offiziellen Literaturteil zu finden – weist auf die charakteristische Bildersprache der Mangas hin, die viel näher am Actionfilm als am klassischen abendländischen Comic sind. „Stilistisch hat sich der japanische Comic in eine ganz andere Richtung entwickelt als der westliche. Auf den ersten Blick sehen japanische Comicfiguren oft sehr plakativ und abstrahiert aus, ohne aber platt zu wirken. Dieser Effekt kommt zustande durch die Kombination von cartoonhaften Figuren und teilweise fast fotorealistischen Hintergründen.“ Vgl. ‚Heidi im Manga-Universum‘, SZ 17-9-2004, S.18.

möglichen Transformation von einer Lesekultur zu einer Bildkultur, die in dieser Arbeit bereits in Kapitel 2.A. („Zwei ästhetische Paradigmenkonflikte in der Kultur der Gegenwart: Schriftkultur vs. Bildkultur“) beschrieben wurden. Eine erste sowohl beispielhafte wie umfassende als auch historisch vorgehende museale Präsentation der klassischen Manga-Comics fand im Jahr 2000 in München statt,⁴⁵⁶ das Deutsche Filmmuseum Frankfurt am Main zeigte dann im Jahr 2008 unter dem bemerkenswerten Titel „Anime! High Art – Pop Culture“⁴⁵⁷ in Kooperation mit dem ebenfalls in Frankfurt ansässigen Museum für Angewandte Kunst mit dessen Ausstellung „Mangamania. Comic – Kultur in Japan 1800 – 2008“⁴⁵⁸ eine Doppelausstellung zum Thema. Mittlerweile hat sich die Manga-Comic-Kultur auch längst als eine filmische Sprache für verschiedenste Genres herausgebildet, ihre Gestaltungsmittel haben sich profiliert und in das ästhetische Rezeptionsbewusstsein eingeschrieben.

Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist der Versuch, die ehemals als ‚trivial‘ und ‚banal‘ verfeimten Comics sogar als seriöse Vermittler für wissenschaftliche Zwecke zu verwenden. Das ‚Zentralinstitut für seelische Gesundheit‘ in Mannheim nutzte für den Übersichtsartikel einer verhaltensbiologischen Forschungsarbeit das ehemals verpönte Medium auf exemplarische Weise, um komplexe wissenschaftliche Sachverhalte explizit auf einfache Weise zu vermitteln.⁴⁵⁹

⁴⁵⁶ „Manga. Die Welt der japanischen Comics“, Ausstellung Gasteig München 2.3. bis 18.4.2000, begleitet von Filmen und Vorträgen. Katalog Köln 2000.

⁴⁵⁷ „Anime! High Art – Pop Culture“, Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main, 27.2. – 3.8.2008. Bemerkenswert in dem Sinne, dass die Kontexte High Art (engl. für Hochkultur) und Pop-Kultur im Titel miteinander verbunden wurden.

⁴⁵⁸ „Mangamania. Comic – Kultur in Japan 1800 – 2008“, Museum für Angewandte Kunst Frankfurt am Main, 27.2. – 25.5.2008.

⁴⁵⁹ Vgl. GROTE, Andreas: „Comics für die Wissenschaft“, in DER STANDARD, 1-8-2006. Hier der Text im Wortlaut: „Wissenschaftliche Journale produzieren ohne Unterlass. Doch die Sprache in den Artikeln versteht nicht jeder: ein Fachchinesisch, sodass selbst Experten aus dem jeweiligen Fachgebiet oft Verständnisprobleme haben. Neue Erkenntnisse Studierenden oder der breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen, wird dadurch erschwert. Die Verhaltensbiologen Carles Sanchis-Segura und Rainer Spanagel vom ‚Zentralinstitut für Seelische Gesundheit im deutschen Mannheim‘ waren sich dieses Problems bewusst und haben für ihren Übersichtsartikel im Suchtforschungsbereich im renommierten Fachblatt ‚Addiction Biology‘ erstmals Comics verwendet, um Sachverhalte auf einfache Weise zu demonstrieren. Anhand von acht Bildergeschichten geben sie einen Überblick über die derzeitigen Methoden in der Alkoholforschung und wie sich Abhängigkeit entwickeln kann. „Wissenschaftler sind gefordert, sich mehr und mehr an die Öffentlichkeit zu wenden“, erklärt Spanagel. „Und auch der Geldgeber möchte, dass die Wissenschaftler ins öffentliche Leben hinein kommunizieren.“ Umgesetzt haben die Forscher ihr Vorhaben mit dem Schweizer Comiczeichner Walter Hollenstein. Wichtig war, dass die Comics auch ohne begleitenden Text selbsterklärend sind. „Sie können die Methoden wirklich ohne weiteren Text erklären“, freut sich Spanagel. Beispiel: Das „Reinstatement-Modell“ misst in der Alkoholforschung das Sucht- und Rückfallverhalten, indem es Mäusen zunächst freizügig den Zugang zu Alkohol verschafft, sie dann auf Entzug setzt und anschließend mit einer winzigen Menge Alkohols wieder süchtig macht. Die wissenschaftliche Beschreibung im Artikel liest sich quälend: „Das Tiermodell der Wahl, wenn es um die Untersuchung von Craving geht, ist das so genannte Reinstatement-Modell. Eine initiale

Comics sind mittlerweile als eigenständiges ästhetisches Medium auch in Europa etabliert, ein Zustand, der noch vor zwei Jahrzehnten keineswegs sicher abzusehen war. Um den leidigen und immer noch virulenten ästhetischen Diskussionen auszuweichen, ob Comics nun Kunst sind oder nicht, versteht sich das ‚Fumetto‘ in Luzern, eines der renommiertesten wie zugleich avanciertesten europäischen Comic-Festivals, „als Schnittstelle von Populärkultur und Kunst“⁴⁶⁰.

Gleichsam werden in Luzern explizit Comics präsentiert, die einen ‚künstlerischen‘ Anspruch haben sollen. Das Festival, so die Eigenaussage, hält

„Schritt mit der Avantgarde künstlerisch anspruchsvoller Comics und ist ihr bedeutendstes Fenster in Europa. Das übergeordnete, alle Veranstaltungen einende Kriterium ist der hohe Qualitätsanspruch.“⁴⁶¹

Diese Selbstdefinition des Luzerner Festivals ist ein gutes Beispiel, wie ein ehemals als banal und trivial marginalisiertes ästhetisches Medium sich nach seiner Etablierung in einer offiziellen öffentlichen Präsentationsform eigene Regeln betreffend Qualität und künstlerischem Ausdruck auferlegt.

Insgesamt gesehen waren und sind Comics in vielen zeitgenössischen Gesellschaften kulturbildend. So stellt Fritz Göttler in seiner Kritik zu Andreas C. Knigges ‚50 Klassiker Comics‘-Kompendium im Bezug auf die ästhetische Wirkung von Comics auf die Kultur der USA unmissverständlich fest:

„Nichts war so wesentlich für die amerikanische Gesellschaft, für die amerikanische Kultur wie die Comics – das Kino vielleicht ausgenommen.“⁴⁶²

Drogen-Injektion, das priming, setzt das Suchtverhalten von zuvor operant-konditionierten Ratten nach einer Extinktionsphase erneut in Gang, ohne dass die Tiere jedoch eine Belohnung in Form einer reaktionskontingenten Drogendosis erhalten. Dabei können zum Beispiel konditionierte Stimuli wie Geruchsstoffe, Töne oder Lichtsignale, die zuvor mit der Drogengabe assoziiert wurden, als Auslöser empfinden.“ Einfacher geht es im Comic zu: Die Maus kommt in den Raum, der nach Orange duftet, betätigt einen Hebel und erhält Alkohol. Am nächsten Tag riecht es nach Erdbeere. Der Hebel für den Alkoholausschank funktioniert nicht. Stattdessen erhält die Maus mit dem Hebel gegenüber Wasser. Daraus lernt die Maus: Orangenduft bringt Alkohol, Erdbeerduft Wasser. Im Comic lassen sich im Gegensatz zu Zeichnungen und Text emotionale Komponenten unterbringen, die beim Leser einfache Assoziationen schaffen und Inhalte leichter lernbar machen. Die beiden Forscher wünschen sich daher, dass auch in Lehrbüchern Comics Barrieren abbauen helfen. Grenzen sieht Spanagel nicht: "Ich bin der Überzeugung, dass man mit einiger Überlegung selbst die kompliziertesten - auch physikalischen Dinge - mit einem Comic umsetzen kann." Zur Arbeit des Instituts vgl. <http://www.zi-mannheim.de/>

⁴⁶⁰ Präsentationsblatt des Fumetto, Internationales Comix-Festival Luzern (24.3.-1.4.2007), www.fumetto.ch

⁴⁶¹ Ebda.

⁴⁶² Vgl. GÖTTLER, Fritz, Grandiose Melancholie. Andreas C. Knigges Portraits von Comiczeichnern und ihren Helden. SZ 24-9-04, S.17.

Als die TV-Comic-Strips der ‚Simpsons‘-Familie, deren Figuren ihr Autor Matt Groening in nur 15 Minuten erschuf, am 19.4.2007 das zwanzigjährige TV-Jubiläum verbuchen konnten, überrundeten sie mit insgesamt 400 Episoden die bis dahin den Rekord haltenden ‚Familie Feuerstein‘ der Autoren Hanna / Barbara als die am längsten laufende Zeichentrickfilmserie. Längst haben die Simpsons gewaltigen kulturellen Einfluss und weltweite Popularität erlangt. Die SZ würdigte die Comic-Familie und deren Schöpfer folgendermaßen:

„Es gibt Leute, und es sind durchaus nicht die dümmsten, die halten die ‚Simpsons‘ deshalb für die größte Kulturleistung des ausgehenden 20. Jahrhunderts. Für die Kulmination dessen, was im relevanten Medium der Zeit, dem Fernsehen, an Witz, Wahrheit und philosophischer Tiefe eben möglich war. Und gleichzeitig auch noch für die klügste Kritik dieses Mediums selbst.

Zu den Menschen, die sich in dieser Richtung geäußert haben, gehören unter anderen Stephen Hawking, Douglas Coupland und der neue deutsche Großdichter Daniel Kehlmann. Grund genug für eine weitere Homer-Frage an Matt Groening: Könnte es nicht sein, dass die ‚Simpsons‘ in tausend Jahren in einem Atemzug mit der ‚Odyssee‘ und der ‚Ilias‘ genannt werden – und er selbst als Erbe jenes antiken Poeten, dessen Namen er sich geborgt hat? Matt Groening schaut kurz verwirrt, dann strahlt er über das ganze Gesicht. ‚Wahnsinn, dass sie mich daran erinnern‘, sagt er. ‚Ich wollte schon immer eine Episode machen, in der Homer Simpson als Dichterkönig Homer auftritt. Das ist der Plan, Mann. Er könnte Platon treffen. Mit Sokrates einen Drink nehmen. In die Schlacht bei den Thermopylen eingreifen. Danke, dass sie mich daran erinnern haben.“⁴⁶³

Das ironische Ineinandergreifen von Strukturen der klassischen okzidentalen Kultur mit denen der US-amerikanischen Comic-Kultur ist bezeichnend für den Einfluss, den Comics und ihre Mythologien mittlerweile in der Ästhetik gewonnen haben. Auch der gegenwärtige Bestsellerautor Frank Schätzing vergisst auf die Frage nach seinen literarischen Einflüssen mit ironischem Rückblick bezeichnenderweise vor allem einen wichtigen Einfluss nicht:

„Sehr viel Literatur, vorwiegend Naturwissenschaft. Gute Thriller, aber auch völlig andere Literatur, z.B. Flann O’Brien, James Joyce, Jonathan Franzen, Paul Auster, etc. Früher habe ich mehr Science Fiction gelesen, heute kaum noch, aber in einen Stanislaw Lem schaue ich immer wieder gerne rein. Und Donald Duck zählt nach wie vor zur Hochliteratur.“⁴⁶⁴

⁴⁶³ KNIEBE, Tobias: „Legende in Dottergelb. Die beste Zeichentrickserie der Welt ist zwanzig Jahre alt.“ SZ Wochenende 7-4-2007, S.1.

⁴⁶⁴ SCHNELLBACH, Gerald: Interview mit Frank Schätzing für www.stephen-king.de, siehe <http://www.stephen-king.de/interviews/schaetzing/schaetzing.htm>

9.C. Science-Fiction-Literatur

Frank Schätzing erwähnt hier neben dem Comic, dass er hier selbstverständlich und gar nicht ironisch als Hochliteratur bezeichnet, bereits ein Genre, das in der Vergangenheit auch von akademischer Seite aus immer wieder als banal und trivial abgehandelt wurde und auch heute noch teilweise so bezeichnet wird: die **SCIENCE-FICTION-LITERATUR**. Im angelsächsischen Raum schon lange ein im kulturellen System anerkanntes und ernstgenommenes literarisches Genre, scheint dies in Deutschland nach wie vor undenkbar. Science Fiction gilt hierzulande in der Regel immer noch dem Genre der ‚Trivialkultur‘ zugehörig, und demgemäß wird sie in der klassischen Literaturwissenschaft selten behandelt, geschweige denn erwähnt. Dabei finden sich gerade in der Science-Fiction-Literatur oft philosophische Ideen und Transgressionen ausformuliert sowie ein reiches utopisches ideengeschichtliches Potenzial, denn in diesem Genre werden, qua definitionem, Ideen für die Zukunft aus den wissenschaftlich-technologischen Gegebenheiten und dem geistigem Imaginationsvermögen der Gegenwart mitunter als erste formuliert, transformiert und in eine ästhetische Form gebracht. Welche Literatur sollte sonst die technischen und gesellschaftlichen Veränderungen der Gegenwart in die nahe Zukunft hinein reflektieren als dieses Genre? ⁴⁶⁵ Und doch gilt die traditionelle E-Literatur in vielen Feuilletons immer noch als die maßgebliche Gesellschaftsliteratur, ein Zustand, den ein wachsendes Lesepublikum zunehmend nicht mehr hinzunehmen bereit ist. Das Popkulturmagazin INTRO schrieb 2007 anlässlich der Re-Edition zweier Romane der Autorin Ursula K. Le Guin aus den 1970er Jahren:

„Eine andere Welt sei möglich, meinen die Globalisierungsgegner. Im Science-Fiction-Genre sind diese Welten zahllos. Allerdings sagen die spekulativen Alternativen mehr über die Realität aus als die Groschenromane von Grass, Walser und den anderen üblichen Verdächtigen, denen das Feuilleton gern Welthaltigkeit unterstellt.“⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ Doch auch das Science-Fiction-Genre ist als literarisches Genre logischerweise den strukturellen Transformationen der kulturellen Gegenwart ausgesetzt, die in diese Arbeit untersucht werden. So gab sich Arno Behrend, Organisator der Dortmunder ‚Dort.Con‘, die, zusammen mit der Kölner ‚Colonia.Con‘ in Deutschland als eine der renommiertesten Messen für Science-Fiction-Kultur, insbesondere auch für den literarischen Aspekt des Genres, gilt, keinen Illusionen hin. Auf die Frage nach der Häufigkeit und der Größe vergleichbarer Veranstaltungen in Deutschland antwortete Behrend: „Früher hat es viele mehr gegeben, aber es wird schwieriger, denn – da kann man ruhig offen drüber sprechen – die Leute lesen weniger.“ Vgl. „Anspruchsvoll und unterhaltsam“, Interview mit Dort.Con-Macher Arno Behrend, HEINZ. Das Info-Magazin für Dortmund, März 2005, S. 11.

⁴⁶⁶ FRÖMBERG, Wolfgang über die Re-Edition von LEGUIN, Ursula: ‚Die Geißel des Himmels‘ und ‚Die Enteigneten. Eine ambivalente Utopie‘, in: INTRO 149, S.83.

Interessant ist vor allem, wie hier die Zuschreibung des Trivialen auf die so genannte E-Literatur angewendet wird, die traditionellen Verhältnisse der ästhetischen Diskreditierung also in provokativer und strategischer Absicht umgedreht werden. Eine indifferente ästhetische Sichtweise scheint noch nicht möglich zu sein, solange es stetige ästhetische Zu- und Abwertungen und kulturelle Hegemonialkämpfe gibt.

9.D. Fantasy-Literatur

Ein literarisches Genre, das – nicht nur von wissenschaftlicher Seite – noch weniger ernst genommen wird als die Science Fiction und das in akademischen Kreisen noch ungleich verpöner ist, ist die **FANTASY-LITERATUR**. Doch nicht nur das große und langjährige Interesse des Publikums an beispielsweise Tolkiens ‚Herr der Ringe‘, intensiviert durch die Verfilmung des australischen Regisseurs Peter Jackson, auch der jüngste Erfolg des derzeit 23-jährigen ‚Fantasy-Wunderkindes‘ Christopher Paolini wären überaus interessante Ansätze, diese Art von Literatur zum Anlass für wissenschaftliche Untersuchungen zu nehmen. Umso erfreulicher, dass Paolini es zu einem Profil auf die Kommentarseite der SZ schaffte, wo folgendes über ihn und seine Arbeit zu lesen stand:

„Kritiker bemängeln zwar Eklektizismus und Klischees, aber ‚Eragon‘ wurde schließlich nicht für Kritiker geschrieben. Es ist ein Buch für die Millionen Fantasy-Fans, die nicht den Lektüreempfehlungen der Feuilletons folgen, sondern weltumspannend in Internetforen über ihre Favoriten diskutieren. Vor diesem Hintergrund dürfte die starbesetzte ‚Eragon‘-Verfilmung ein sicherer Publikumserfolg werden.

Nichts Neues also an der Fantasy-Front, viel interessanter ist es, sich die ‚Eragon‘-Erfolgsgeschichte genauer anzuschauen. Paolinis Aufstiegsmythos folgt bekannten Mustern: Wie Françoise Sagan und Truman Capote war er blutjung, als sein erstes Buch erschien, wie Marcel Proust brachte er es im Eigenverlag heraus. Paolini ging nie zur Schule, dennoch war sein Debüt kein unliterarischer Schnellschuss: Er studierte die Genreregeln genau und arbeitete zwei Jahre lang an seinem Erstlingswerk. Ob er schon mit 15 oder erst mit 18 Jahren zu schreiben begann, da sind sich die Quellen uneins. Doch die Faszination für seinen frühreifen Kraftakt ist enorm, weil Wunderkinder der letzte Hort der Genieästhetik sind. Wie wildromantisch es sich fügt, dass Paolini in Montana aufwuchs, im einsamen Paradise Valley nördlich von Yellowstone. Christopher und seine Schwester Angela wurden von den Eltern unterrichtet. Anstatt fernsehen zu schauen, schrieb die ganze Familie Geschichten und las sie sich gegenseitig vor.“⁴⁶⁷

Im Fall von Paolinis Literatur kommt Feuilleton-Anerkennung, literarische Tradition (hier: biografische und strukturelle Vergleiche mit Sagan, Capote und Proust, inhaltlicher Vergleich mit Tolkien) und Publikumsdiskurs (Weltweite Rezeption und Diskussion in Internetforen, dazu die Autorbiographie) zusammen. Das Zusammenwirken dieser Bereiche können sehr aufschlussreich sein für das interdependente Verhältnis einer spezifischen zeitgenössischen literarischen Rezeption und Ästhetik, deren kontextuelle Betrachtung für das

⁴⁶⁷ KORTMANN, Christian: „Profil: Christopher Paolini – Fantasy-Wunderkind vor Blockbuster-Ruhm“, SZ 16-12-2006, S.4.

Gesamtsystem ‚Literatur‘ sehr weiterführend sein kann. Eine Ablehnung dieser Sachverhalte aufgrund geschmacklicher Aversionen gegenüber dem angeblich ‚banalen‘ und ‚trivialen‘ Fantasygenre, ist für eine zeitgemäße Literaturwissenschaft komplett unangemessen.

Ein weiteres Genre, das lange unter der Diskriminierung des Vorwurfs der Banalität und Trivialität zu leiden hatte, ist auch die

9.E. Kriminal-Literatur

Schon der Schauerroman galt im Zuge der literarischen Romantik vielen Zeitgenossen zu Beginn des 19. Jahrhunderts als nicht beachtenswertes und triviales Genre. Als dann gegen Ende des 19. Jahrhunderts immer mehr Kriminalgeschichten als massenhaft produzierte Groschenromane den literarischen Markt überschwemmten, stieg das Genre zwar immer mehr in der Gunst der Leser, sank dagegen unaufhaltsam in der Achtung der Kritiker. Erst seit ca. zwei Jahrzehnten ist die Kriminalliteratur auch bei vielen Kritikern als eigenständiges und genuines literarisches Genre etabliert.⁴⁶⁸ Auch in der akademischen Rezeption der Kriminalliteratur ist mittlerweile gemäßigte Vernunft eingekehrt: man respektiert die Klassiker, mäkelte aber häufig immer noch an der Fabrikationsweise von Themenentwicklung und Handlungsaufbau herum, wo immer wieder ‚triviale‘ und ‚banale‘ Elemente zuhauf entdeckt werden, die in Elaboraten der ‚ernsthaften‘ Literatur niemals moniert werden würden. Auch hier wären adäquate literaturwissenschaftliche Untersuchungen vonnöten, welche die Unterschiede gerade in der angelsächsischen und etwa der deutschen Produktion und Rezeption von Kriminalliteratur analysieren würden. Am schönsten klingt es jedoch immer noch, wenn AutorInnen selbst über Potenzial und Stellenwert ihres Genres schreiben. So behauptet die aus Deutschland stammende Übersetzerin und Kriminalautorin Pieke Biermann mit einer Zurückhaltung, die keine Überzeugungsarbeit mehr leisten muss, aber doch die Klasse einer konsequenten und kategorischen Bestimmtheit durchschimmern lässt, über ihr Genre:

„Muss es denn gleich Goethe sein? Aber klar. ‚Es ist keine Kunst‘, hat der als Feststellung über die Verbindungswege zwischen Leben und Literatur nachgelassen, ‚eine Göttin zur Hexe, eine Jungfrau zur Hure zu machen; aber zur umgekehrten Operation, Würde zu geben dem Versmähten (...), dazu gehört entweder Kunst oder Charakter.‘

Gern auch beides, finde ich.

Schließlich teilt die Kriminalliteratur mit allen anderen Literaturen eine Freiheit: die Freiheit zu entscheiden, ob sie Kunst oder Schund sein, Ideologiegetriebenes oder Wahrhaftiges erzählen

⁴⁶⁸ Viel dazu trug und trägt natürlich immer eine stete und sorgfältige Edition des literarischen Materials bei. Die Süddeutsche Zeitung begann im Jahre 2005 mit der Edition ihrer ‚Kriminalbibliothek‘ in der sie – übrigens zeitgleich mit der Edition ihrer ‚Bibliothek der Kinderliteratur‘ – viel zum Verständnis und zur Vermittlung dieses bislang auch im Feuilletonkontext eher marginalisierten Genres beitrug. Die literarische Qualität bestimmter Arbeiten kam dabei mittels der Einführungstexte hervorragend zum Ausdruck, ebenso, dass sich die Kriminalliteratur auch in weniger gelungenen Passagen durchaus mit den Texten der sogenannten ‚großen‘ und ‚seriösen‘ Literatur vergleichen lässt. Besonders schön z.B. der Text von Stephan MAUS zu Raymond Chandlers ‚Der große Schlaf‘, der lakonisch und ganz im Sinne des Romans treffend notierte: „Der lyrische Schluss ist nicht einen Dime billiger als der von James Joyce Kurzgeschichte ‚The Dead‘.“

will. Denn schließlich hat die Kriminalliteratur *per definitionem* so universale Banalitäten am Hals wie Gewalt, Verbrechen, Gut und Böse, Recht und Unrecht.

Deswegen lesen wir sie, deswegen schreiben wir sie.

Es ist also nur logisch, dass die Verbindungswege zwischen Moral und Ästhetik heutzutage vor allem von Kriminalliteratur ausgeforscht werden.⁴⁶⁹

Es ist nicht wirklich nötig, die Riege der mittlerweile klassischen Kriminalautoren noch einmal Revue passieren zu lassen. Es ist in diesem Rahmen auch nicht weiter vertiefend zu fragen, ob die diesbezügliche dünne klassische Tradition in Deutschland – gerne lässt sich hier immer wieder E.T.A. Hoffmann anführen – mit den frühen Arbeiten Edgar Alan Poes vergleichbar sind, und erst recht mit den US-Hard-Boiled Klassikern von Mickey Spillane, die immer wieder und immer noch von Apologeten der so genannten hohen Literatur als literarischer ‚Trash‘ bezeichnet werden, ohne einfach ihren stilistischen Einfluss anzuerkennen. Vielleicht ist noch auf Stephen King zu verweisen, der auch zu Beginn des neuen Millenniums um den literarischen Rang seiner Arbeit kämpfen muss, und über den die SZ innerhalb eines Portraits über seinen ebenfalls schreibenden Sohn Joe Hill schrieb:

„Und bis heute kämpft Stephen King – inzwischen durchaus selbstironisch – auch um die literarische Anerkennung seiner Bücher. Denn als er sie hatte – in Form der ersehnten ‚American Book Foundation Award‘ – war sie nichts wert, weil viele Kritiker sich empörten. Die Vergabe des renommierten Preises an Stephen King, so schrieb der Yale-Professor

⁴⁶⁹ Und zwar in ihrem Nachwort zu dem von ihr übersetztem Roman „Socrates in Watts“ (Zürich 2000, Orig. ‚Always Outnumbered, Always Outgunned‘, WW.Norton, 1997) des afroamerikanischen Autors Walter Mosley, einer zeitgenössischen Paraphrase der aus Alfred Döblins ‚Berlin Alexanderplatz‘ bekannten Thematik eines aus dem Gefängnis entlassenen Schwerverbrechers, der sich in der neuen Freiheit einer Grosstadtwelt zurechtfinden muss. Mosley wurde ab 1992 durch seine neunteilige Reihe über den Privatdetektiv Easy Rawlins in den USA äußerst bekannt und erfolgreich, nicht zuletzt dadurch, dass ihn der damalige US-Präsident Bill Clinton zu seinem Lieblingsautor erkor – ein kulturgesellschaftlicher Vorfall, der, auf Deutschland übertragen, zu dieser Zeit und in dieser Ausprägung undenkbar erschien, da Mosley als afroamerikanischer Autor, wenn auch mit jüdischer Herkunft mütterlicherseits, sich gerade in seiner ‚Socrates‘-Reihe den definitiven gesellschaftlichen Außenseitern der US-amerikanischen Gesellschaft annahm. Heute, wo der ehemalige deutsche Außenminister Joschka Fischer (Amtszeit 1998 – 2005) die Rockgruppe AC/DC – und nicht etwa Bach oder Mozart – als einen seiner musikalischen Geschmacksfavoriten angab – und dies selbstverständlich nicht nach, sondern während seiner Amtszeit – ist auch hier festzustellen, wie weit sich die allgemeinen gesellschaftskulturellen Parameter in den kulturellen Geschmäckern der politischen Repräsentation wie auch die Szenarien für einen ästhetischen Wertungswandel generell verschoben haben. Zu diesem Szenario, das einen ästhetischen Wertungswandel auch auf politisch repräsentativer Ebene indiziert, gehören auch die Tatsachen, dass schon der ehemalige US-Präsident Clinton im Weißen Haus in Washington Popgruppen wie die ‚Beach Boys‘ offiziell aufspielen ließ, und der derzeit amtierende Präsident George W. Bush im Juni 2006 als erster amtierender Präsident ‚Graceland‘, das ehemalige Anwesen von Elvis Presley in Memphis, besuchte. Dies jedoch keineswegs als Privatperson, sondern als hochoffiziellen Teils des Besuchs des japanischen Premiers Junichiro Koizumi, der nicht nur ein ausgesprochener Fan der Musik Presleys ist, sondern auch – erneut ein Indiz für einen ästhetischen Wertungswandel und eine Aufwertung ehemals ‚banal-trivialer‘ Kunstformen – eine CD mit seinen Presley-Lieblingsstücken kompilierte, selbstverständlich nicht als Pensionist im Ruhestand, sondern auf der Höhe seiner Amtszeit.

Harold Bloom 2003 in der ‚Los Angeles Time‘, sei nichts als ein trauriger und völlig unakzeptabler Kniefall vor dem Kommerz.⁴⁷⁰

Der Pulitzerpreisträger Michael Cunningham schließlich, der 2006 mit seinem Roman ‚Helle Tage‘ die Genres Gothic-Ghost-Story, Thriller und Science-Fiction miteinander verband, äußerte sich auf die Frage, ob er einfach ausprobieren wollte, ob er diese Genres auch beherrsche:

„Ich hatte überhaupt nicht vor, diese Genres ironisch zu brechen oder einen postmodernen Kommentar auf vermeintlich weniger literarische Formen zu liefern. Ich finde vielmehr, dass es an der Zeit ist, sie aus der Ecke der reinen Unterhaltungsliteratur herauszuholen und die Unterscheidung mit der seriösen Literatur aufzubrechen. Ich habe viele Bücher dieser Genres gelesen, und sehr, sehr viele sind nichts weiter als Trash. Aber es gibt auch Thriller oder Science-Fiction-Romane, die wirklich innovativ, geistreich und in jeder Hinsicht literarisch bemerkenswert sind. Das wird leider leicht übersehen.“⁴⁷¹

Cunninghams Engführung von Genres, die durch eine traditionelle Literaturrezeption, die auf Distinktion und Separierung angelegt war, häufig als literarisch unseriös bezeichnet und behandelt wurden, ist insofern bemerkenswert, da er sich in seiner Beurteilung um Vermittlung zwischen den Genres bemüht, sich aber als literarischer Produzent keine wirkliche ästhetische Indifferenz leisten kann, sondern auf Qualität bedacht ist. Er bezeichnet eine Vielzahl von Arbeiten aus den diversen Genres als ‚Trash‘, um die Qualität der seiner Ansicht nach literarisch wirklich bemerkenswerten Arbeiten umso mehr herausheben zu können.

Es geht Cunningham in dieser Aussage also vor allem darum, nicht bestimmte literarische Genres generell als ‚banal‘ und ‚trivial‘ zu diskreditieren – erst recht nicht, wenn sie beispielsweise Bestseller sind –, sondern nur bestimmte Phänomene daraus, auch wenn diese, wie er sagt, bisweilen in der Überzahl erscheinen mögen. Es geht also darum, die verfemten Genres zunächst zu akzeptieren, daraus jedoch eine mögliche Qualität abzuleiten und herauszuarbeiten.

Interessant in diesem Zusammenhang ist auch die Aussage der Autoren Thomas Meinecke und Hans Pleschinski zum Komplex ‚literarischer Trash‘. Auf einer Veranstaltung im Münchener Lyrik-Kabinett im Juli 2006, die der Frage nach einer Renaissance des historischen Romans nachging, bezeichneten sie diesbezügliche aktuelle Arbeiten von Autoren wie Daniel Kehlmann oder Dan

⁴⁷⁰ ROLFF, Marten: „Highway zum Ruhm. Eine Begegnung mit Joe Hill, der Horror-Romane schreibt und nur ein ganz normaler amerikanischer Autor sein will – er ist aber der Sohn von Stephen King“, SZ 27-4-2007, S.11.

⁴⁷¹ Interview von SCHOCK, Axel, in KULTURNEWS 4 / 2006, S. 74/75

Brown auf eine durchaus indifferente Weise als durchaus tolerierbar, gleichsam verwehrten sie sich ein klares abschließendes qualitatives Urteil nicht. Die SZ gaben die Ansicht von Meinecke und Pleschinski folgendermaßen wieder:

„Obgleich Autoren wie Dan Brown von der literarischen Kritik oftmals als typisch postmoderne Trivialschriftsteller gebrandmarkt würden, handele es sich vielleicht einfach um Trash, und den müsse man zwar tolerieren, dürfe ihn aber immer noch ‚einfach scheiße finden‘.“⁴⁷²

⁴⁷² Vgl. BIRNSTIEL, Klaus: „Wie schwarz ist Mariah Carey? Thomas Meinecke und Hans Pleschinski über die Renaissance des historischen Romans“, SZ 8-7-2006, S.14.

9.F. Die Diskreditierung von Literatur als Banal- und Trivalliteratur

Dies reiche zunächst als Hinweis auf das ästhetische Konflikt-Potenzial von einst und auch jetzt noch als ‚trivial‘ diskreditierten kulturellen Genres. Es sei an dieser Stelle explizit darauf verzichtet, zusätzlich zu dieser kompakten Feststellung, wie einflussreich und wichtig diese als ‚trivial‘ bezeichneten Genres für die zeitgenössische Kultur und Ästhetik sind, noch die Annalen der Bestsellerliteratur öffnen.⁴⁷³ Dies sei spezifischeren Untersuchungen überlassen, da es hier nur generell um die Feststellung des Wandels der ästhetischen Wertungen sowie der ästhetischen Rezeption und Perzeption geht, um vor dem Hintergrund dieser Tatsachen nach den gegenwärtigen und möglicherweise zukünftigen Rahmenbedingungen der Literatur zu fragen. Aber auch angesichts der vielfach verschmähten Bestsellerliteratur bleibt es unumgänglich zu fragen, was es denn eigentlich sein kann, das diese Literatur bei vielen akademischen Kritikern letztlich so verhasst macht? Ist es die massive Rezeption dieser Literatur in Form einer Massenakzeptanz, die dem Spezialisten das Gefühl eines exklusiven und elaborierten Rezeptionserlebnisses nicht mehr geben mag, oder ist es die Tatsache, dass eine klassische literaturwissenschaftliche Interpretation mit werkbezogener Herangehensweise angesichts einiger Vertreter dieser Literatur nicht allzu viel zu leisten hat, und eine Analyse sich stattdessen lieber auf die ungleich mühseligere Spurenlese eines größeren strukturellen literatur- und kulturwissenschaftlichen Zusammenhanges begeben müsste?

Es sei diesbezüglich explizit festhalten, dass es keinesfalls für notwendig erachte, die sogenannte ‚harte Trivalliteratur‘, also Groschenromane, in all ihren Elaboraten auf klassisch-literaturwissenschaftliche Weise aufzuarbeiten, d.h. mittels literaturwissenschaftlicher und semantischer Analysen und linguistischer Untersuchungen – obschon dies für spezifische Fragestellungen sehr erhellend sein kann –, aber in einem literatursoziologischen Rahmen sind Verbreitung und Ästhetik diverser Genres, gerade der ‚Pulp‘-Genres, die in vielen kulturwissenschaftlichen Analysen extrem vernachlässigt bzw. komplett ignoriert wurden, zumindest für eine strukturelle Analyse der gegenwärtigen allgemeinen Literaturrezeption sehr aufschlussreich. Wie stark die Massenrezeption von z.B. den Ärzte- und Bergromanen, entgegen aller Klischees, wirklich ist, wurde erst Mitte der 90er Jahre des letzten Jahrhunderts deutlich, als einige dieser Produkte überaus erfolgreich von TV-Privatsendern

⁴⁷³ Obgleich nicht darauf verzichtet sei, den bei nicht wenigen Literaturwissenschaftlern gern verpönten Paulo Coelho zu erwähnen. Sein ‚Alchimist‘ kam Anfang der neunziger Jahre in 30 Sprachen gleichzeitig heraus und gilt als eines der weltweit meistverkauften Bücher.

verfilmt wurden. Zunächst hatte auch dort, von ökonomischer Seite, niemand Interesse, die stereotyp als ‚Kitsch‘ abqualifizierten Vorlagen zu verfilmen, dann aber lief das Geschäft an, die alten ‚Schundromane‘ galten den Privatsendern als durchaus qualitative Drehbuchvorlagen und letztlich wurde diese Art von Literatur via TV zu unglaublichen Quotenhits transformiert.⁴⁷⁴ Angesichts derartiger kultureller Phänomene die Nase zu rümpfen ist in einer Zeit, wo die Lesekultur als solche generell auf dem – zunächst vor allem theoretischen – Prüfstand steht, ein im kulturwissenschaftlichen Sinne inadäquates Verhalten, daher sollte alles, was überhaupt noch ein Lesepublikum erreicht und hat, zunächst einmal als Ausdruck einer literarischen Lesekultur angenommen werden und erst dann auf einen ästhetischen Prüfstand gestellt werden, gleich, ob dies nun Harry Potter oder Günther Grass betrifft.

Wie sehr sich dieser abgrenzende Diskurs des E-Paradigmas sogar gegenüber erfolgreichen und mittlerweile auch vom Fachpublikum anerkannten Autoren der Gegenwartsliteratur fortsetzt, zeigt ein Blick nach Japan, wo die kontroverse Rezeption von Autoren wie Haruki Murakami oder Banana Yoshimoto von einer traditionellen und konservativen Literaturwissenschaft als ‚unterhaltsame Wegwerfliteratur‘ bezeichnet werden. RUBIN, anerkannter Vermittler von Murakamis Literatur im Westen, beschreibt das Szenario folgendermaßen:

„Viele Kommentatoren, die meisten davon weit älter als das Gros von Murakamis Lesern, betrachten seine Popularität als Anzeichen dafür, dass da etwas nicht stimmt – nicht nur mit Murakamis Schreiben, sondern mit der gesamten japanischen Gegenwartsliteratur. So beklagte Donald Keene, der Doyen der westlichen Japanologen, den augenblicklichen Zustand der Literatur in Japan – in Hinblick auf den Nobelpreis, den Kenzaburo Oe 1994 für seine ‚soliden‘ Romane erhielt – mit folgenden Worten: ‚Wenn man hier in eine Buchhandlung geht, dann findet man, wenn es nicht eine sehr große ist, kein wirklich solides literarisches Werk. Die heutigen Autoren schreiben für den wechselnden Modegeschmack eines jungen Publikums.‘ Ein besonders freimütiger Kritiker von Murakami ist der stets streitlustige Masao Miyoshi, der Keene beipflichtet: ‚Oe ist zu schwierig, klagen die (japanischen) Leser. Fasziniert sind sie von nichtssagenden Produzenten unterhaltamer Wegwerfliteratur, einschließlich den ‚neuen Stimmen Japans‘ wie Haruki Murakami und Banana Yoshimoto.‘ ... Miyoshi betrachtet Murakami als zynischen Spekulanten, der nie ein Wort aus so altmodischen Motiven wie Inspiration oder innerem Impuls heraus geschrieben hat. Um flatterhafte Akademiker abzuschrecken, die versucht sein könnten, Murakami ernst zu nehmen, bemerkt er warnend: ‚Nur sehr wenige werden wohl so töricht sein, ihn einer eingehenden Lektüre zu würdigen.‘⁴⁷⁵

⁴⁷⁴ Wie z.B. die überaus erfolgreichen Reihen des Bastei-Lübbe-Verlags ‚Der Bergdoktor‘ (Einschaltquoten bei SAT 1 bis zu zehn Millionen Zuschauer im Jahr 1996) oder die 25 Jahre konsequent als Bestseller verkaufende Reihe ‚Dr. Stefan Frank‘ (Einschaltquoten bis zu sechs Millionen Zuschauern bei RTL).

⁴⁷⁵ RUBIN, Jay: Murakami und die Melodie des Lebens, Köln 2004 (London 2002), S.18/19. Miyoshis herabwürdigende Kritik an der Literatur Murakamis erschien 1994. Quelle ebda.

Neben der in dieser Arbeit bereits vermerkten Diskreditierung von ‚Unterhaltung‘ als minder- bzw. nichtästhetische Kategorie durch das E-Paradigma fällt gerade bei letzterer Beurteilung nicht nur die komplette Realitätsferne der sogenannten literarischen Kritik auf – Murakami und Yoshimoto sind die aktuell bei weitem meist gelesenen japanischen Gegenwartsautoren –, sondern auch die sture Weigerung, bestimmte literarische Ausdrucksformen überhaupt einer wissenschaftlichen Untersuchung und Würdigung unterziehen zu wollen. Dieses Beispiel, das eines der lächerlichsten, in Wahrheit jedoch tragikomischsten bezüglich der Ignoranz eines verhärteten E-Paradigmas gegenüber zeitgenössischen ästhetischen Ausdrucksformen ist, zeigt in nuce den mitunter realitätsfernen Umgang einer traditionell ausgerichteten Literaturwissenschaft gegenüber aktuellen literarischen Formen, die sich sogar, und dies sei hier ausdrücklich vermerkt, noch im Bereich der klassischen Buchliteratur bewegen. Nicht zuletzt ist die Rezeption dieser klassischen Literaturform wenn nicht gar im Schwund, so doch wenigstens in der Marginalisierung und Stagnation inmitten der Rezeption anderer Kulturformen begriffen. Ein versteiftes Beharren auf angebliche Tendenzen der ästhetischen Verflachung, die zur klassischen Be- und Aburteilungsfolklore des E-Kultur-Paradigmas gehören, wirkt daher dem Gesamtsystem der Literatur nicht etwa produktiv und wohlwollend, sondern im Gegenteil höchst kontraproduktiv entgegen.

Ein weiteres bemerkenswertes Beispiel für eine Diskreditierung eines Erfolgsautors durch einen Wissenschaftler ist die Sentenz, die der französische Literaturwissenschaftler Marc Fumaroli, Mitglied der Académie Française, über Michel Houellebecq, aussprach. Der laut DER SPIEGEL inzwischen am meisten gelesene Autor seiner Generation sei, so Fumaroli, der

„französische Harry Potter für Erwachsene.“⁴⁷⁶

Diese nicht komplett beleidigende und abwegige Charakterisierung Fumarolis lassen sich jedoch nicht ausschließlich als Diskreditierung interpretieren, sondern vielmehr auch als amüsante Kontextualisierung der Arbeit eines zeitgenössischen Erfolgsautors in die Rezeptionsstruktur, die in Kapitel 6 dieser Arbeit als ‚Publikumsdiskurs‘ bezeichnet wurde.⁴⁷⁷

⁴⁷⁶ LEICK, Romain: „Harry Potter für Erwachsene“, DER SPIEGEL 34 / 2005, S.131. Die Einschätzung des SPIEGELS zu Houellebecq findet sich ebendort.

⁴⁷⁷ Sollte Fumaroli diese Bezeichnung jedoch humorlos-ernst gemeint haben, enthält diese kurze Aburteilung gleich drei Beleidigungen: die von Joanne K. Rowling, die von Michel Houellebecq und die des Publikums.

Mittlerweile hat auch eine veränderte literarische Publikationspolitik auf eine veränderte Publikumsrezeption reagiert und ehemals als ‚trivial‘ diskreditierte Autoren haben sich ganz selbstverständlich in den Kanon der zeitgenössischen Literatur eingereiht. In die im Herbst 2006 von der SZ initiierten ‚Bibliothek der Erzähler‘, in der bekannte Schauspieler wie Otto Sander, Anna Thalbach, Traugott Buhre, Sophie Rois oder Mario Adorf moderne Klassiker als Hörbuch vorlesen und interpretieren, reihen sich neben Thomas Mann, Arthur Schnitzler oder Iwan Turgenjew auch Autoren wie Banana Yoshimoto, Patricia Highsmith und auch der lange Zeit als literarisch anathema gehandelte Charles Bukowski ein.⁴⁷⁸

Angesichts der häufig widersprüchlichen Gebräuche und Zuschreibungen der Begriffe ‚banal‘ und ‚trivial‘, die im ästhetischen wie auch im wissenschaftlichen Diskurs viel zu selten exakt definiert sind – und wenn, dann oft, um einige Jahrzehnte später durch eine veränderte ästhetische Rezeptionspraxis durch Publikum und Fachleute wieder relativiert zu werden –, soll an dieser Stelle die generelle Fragwürdigkeit dieser Zuschreibungen betont werden.

Die an der New York University lehrende Philosophin und Literaturwissenschaftlerin Avital Ronell hob die Bedeutung von Friedrich Schlegels ‚Lucinde‘ von 1799 hervor, der für sie der erste explizit unterzeichnete pornographische Roman der Literaturgeschichte ist.

„Vor ihm hat niemand, der bei Verstand war, ein pornographisches Werk unterschrieben ... Sie (die Gebrüder Schlegel) machten das Persönliche politisch, ohne den Ausschluss des Erotischen zu wiederholen. Die Art, wie die Sexualität sich sozial einschrieb, beinhaltete wichtige Neuverhandlungen des Gesellschaftsvertrags.“⁴⁷⁹

Annett Busch hob in ihrer Würdigung Ronells die Bedeutung dieses Aktes hervor:

⁴⁷⁸ Zu Bukowski schreibt der ihn vorlesende Schauspieler Otto Sander in seinen Linernotes zur SZ-Hörbuch-Edition: „Aber was hat das mit Literatur zu tun? Bukowski reiht Details, Beobachtungen aneinander: Momentaufnahmen – wie mit einer Polaroid-Kamera fotografiert. Wenn man seine Geschichten vorliest, fällt einem auf, wie genau er die Abfolge der Details geordnet hat. Obwohl es zunächst nur ein lockeres Drauflosreden scheint, eine Art Gequatsche, scheint es durchkomponiert.“ Text auch in SZ 29-9-2006, S.11. Wenn man sich die Mühe macht, die auf typisch okzidentaler Zweiteilung gründenden Zuschreibungen und Projektionen von Hoch- und niedriger Kultur im Falle Bukowski weiter zu hinterfragen, wird man auf Details stoßen, welche diese Zuschreibungen noch uneindeutiger machen. So bezog sich der so oft als banal diskreditierte Bukowski nicht nur auf europäische Literatur der klassischen Moderne wie Celine oder Kafka, er schätzte es vor allem, klassische Musik aus dem Radio und hier vor allem die Sinfonien Gustav Mahlers beim Schreiben zu hören – und nicht etwa Popmusik, wie eine oberflächlich agierende Kulturkritik vermuten könnte.

⁴⁷⁹ RONELL, Avital: „Dummheit“, Berlin 2005, zitiert nach BUSCH, Annett: „Porn, Dummheit & Post Porn Politics“, SPEX 10 / 2006, S.70.

„Der vorlaute und strenge Literaturkritiker Schlegel hatte ernst genommen, was bisher als triviale Unterhaltung galt – und nicht nur als Literatur, sondern auch als Lebenspraxis.“⁴⁸⁰

Schlegels Adaption des ‚trivialen‘ pornographischen Genres, Heinrich Heines Bezug auf ‚Volkslieder‘ oder auch Oscar Wildes Adaption von ‚banalen‘ Märchen – in der klassischen Literatur des 19. Jahrhunderts finden sich einige Beispiele, in denen ein betont elitärer, ernster, strenger und artifizieller Gestus aufgebrochen oder negiert wurde. Diese Beispiele mögen teilweise als eine Kunstliteratur interpretiert werden, die mit ‚trivialen‘ Genres, Mythen und Versatzstücken spielt, es gibt jedoch auch literarische Beispiele, die noch stärker verdeutlichen, wie sehr eine ästhetische Wertung der Trivialität und Banalität an der kontextuellen Wirkung einer Literatur vorbeigeht und nur mehr ihren angenommenen ‚internen‘ poetisch-ästhetischen Gehalt messen will – was im wissenschaftlichen Sinne äußerst fragwürdig und abzulehnen ist.

Nehmen wir das Beispiel Karl May: 1893 erschien die erste Ausgabe seiner ‚Winnetou‘-Trilogie, die ihn schon bald zum meistgelesenen Schriftsteller überhaupt machte.

„Bis 1950 hatten sich über 50 Millionen seiner Bände verkauft. Die Leserschaft findet in Mays Geschichten ein vielfältiges Identifikationsangebot, das unterschiedlichste Bedürfnisse befriedigt: von einer identifikatorischen Selbstbestätigung über wirklichkeitsflüchtige Tendenzen bis hin zu antizivilisatorisch-naturromantischen Haltungen. Die May-Romane sind oftmals die ersten Leseerlebnisse und bleiben dauerhaft im Gedächtnis. Die Bewunderer seines literarischen Schaffens sind zahlreich, darunter Ernst Bloch, Hermann Hesse, Peter Handke – und Adolf Hitler, der in Mays Romanen eine arische Heldenlektüre sah.“⁴⁸¹

Gründe genug, sich dieses Autoren anzunehmen, doch wie oft wurde May in der Literaturwissenschaft als ‚banal‘ und ‚trivial‘ verfemt, seine Schriften waren verpönt und nicht ein einziges Seminar wert. Schon angesichts der Schriften von Hermann Hesse winkten viele literarisch-geschmäcklerische Germanisten der Neuzeit ab, was der Autor dieser Arbeit während seines literaturwissenschaftlichen Studiums selbst erleben durfte. Angesichts der Schriften von Adolf Hitler schließlich – der ja bekanntlich nie als expliziter Prosaschreiber in Erscheinung trat – erlebte der Autor dieser Arbeit ebenfalls während seines Studiums, wie sich ein Dozent in einem Seminar, das Thomas Mann zum Thema hatte, süffisant über den schlechten, banalen und trivialen Stil

⁴⁸⁰ Ebda

⁴⁸¹ So Max HOLLEIN, damals Direktor der Frankfurter Schirn Kunsthalle, im Vorwort zum Katalog der Ausstellung „I like America. Fiktionen des Wilden Westens“, Hrsg. von HOLLEIN, Max und KORT, Pamela, München/Berlin/London/New York 2006, S.11.

von ‚Mein Kampf‘ erhob und mokierte – als ob dies von wissenschaftlicher und auch intellektueller Seite her ausreichen würde, um sich nicht mit einer leider derart einflussreichen und leider auch heute noch extrem wirkungsvollen Schrift beschäftigen zu müssen. Handke hingegen galt und gilt seit jeher in Germanistenkreisen als ehrenwerter und hochinteressanter Autor, dessen Schriften jederzeit zu beachten und analysieren seien. Wie sehr sich Handke mittlerweile durch seine Kommentare zum Krieg im ehemaligen Jugoslawien und sein Engagement für Milosevic, welches er als Vermittlungsversuch verstand, eine Rolle in der Öffentlichkeit erschuf, die massiv in seine literarische Arbeit und sein ästhetisches Denken hineinwirkt, wurde bereits in Kapitel 6 (‚Der Publikumsdiskurs‘) dieser Arbeit vermerkt. Auch Handkes ‚Ablehnung‘ des Düsseldorfer Heine-Preises im Jahre 2006 – im selben Kapitel in dieser Arbeit beschrieben – gehört in diesen Kontext. Doch wenn wir uns an Handkes Auftritt zur Verleihung der Ehrendoktorwürde der Universität Salzburg im Jahre 2003 erinnern, in der er in seiner Dankesrede öffentlich und feierlich erklärte, nie mehr öffentlich auftreten zu wollen – wörtlich:

„Das ist das letzte Mal, dass ich mein Idiotentum öffentlich zeige. ... Ab jetzt könnt ihr mich vor Gericht bringen, wenn ich noch einmal im Leben öffentlich auftreten soll.“⁴⁸² -

stellt sich explizit die Frage, wieso der Schriftsteller Handke, der sein Versprechen ja nach seiner Verlautbarung offensichtlich gebrochen hat, sein Auftreten und vor allem auch seine Schriften nicht eigentlich auch als banal und trivial bezeichnet werden sollten? Diese Frage ist weniger als Provokation, Beleidigung oder Abneigung meinerseits gegenüber Handke und seiner Arbeit zu verstehen, sondern vielmehr als eine generelle Frage, was eigentlich generell und erst recht heutzutage noch die Kriterien und Grundlagen für eine derartige Bezeichnung sein können? Ist nicht sogar ein Säulenheiliger der deutschen Literatur, ja der traditionellen Germanistik, nämlich Thomas Mann, nicht auch durchaus als trivial zu verstehen, nämlich in dem Sinne, dass Manns Arbeit, bei allen wunderschönen komplexen Subtexten, Verschachtelungen, Motiven und Verweisen auch durchaus als Trivilliteratur für klassische bürgerliche Intellektuelle bezeichnet werden kann?⁴⁸³ Und falls ja, von wem, und in welchem, möglicherweise strategischem Kontext? Und würde sich angesichts einer derartigen hypothetischen und überaus provozierenden Aussage vor allem der Begriff der Banalität und Trivialität hinsichtlich einer universellen Definition nicht selbst in Frage stellen und ad absurdum führen?

⁴⁸² dpa-Meldung 18-6-2006

⁴⁸³ Die ‚Buddenbrooks‘ kann in diesem Sinne durchaus als eine literarische Frühform der ‚Soap Operas‘ betrachtet werden.

Angesichts eines Artikels der Autorin Marlene Streeruwitz im österreichischen Kulturmagazin FALTER im Januar 2006, in dem sie von den ‚trivialen Romanen der Kalten-Krieg-Zeit‘ sprach, kam dem Autor dieser Arbeit der Gedanke, ob Streeruwitz sich einfach nicht vorstellen kann, dass ihre eigene Literatur, ihr eigenes Schreiben und ihre eigene Schreibweise, nicht auch eventuell als trivial empfunden werden könnte, jetzt oder auch in der Zukunft? Und zwar durchaus in ihrem eigenen Sinne, nämlich als leicht durchschaubar und flach? Dass die Literatur von Streeruwitz, deren individuelle literarische Schreibweise hier gar nicht weiter qualitativ bewertet werden soll, von einigen LeserInnen durchaus als ‚banal‘ oder auch ‚trivial‘ empfunden und bezeichnet werden könnte, weil sie vielleicht das Format der Spannungslinie und des dramaturgischen Spannungsaufbaus – das definitiv AUCH Literatur ist – einfach nicht beherrscht und das sie, weil es gar nicht Teil ihrer spezifischen literarischen Ästhetik ist, auch gar nicht beherrschen will? Diese Gedankenspiele, die Umwertungen im ästhetischen Denken anregen sollen – denn mit Umwertungen beginnt immer etwas Neues, auch und gerade im Bereich der Ästhetik – haben keineswegs die Intention, bestimmte Formen von Literatur abzuwerten und andere demgegenüber aufzuwerten, vielmehr sollen sie den generellen Gebrauch der Zuschreibungskategorien und ästhetischen Wertungen ‚banal‘ und ‚trivial‘ generell in Frage stellen und ihren Gebrauch für die wissenschaftliche ästhetische Analyse explizit und definitiv in Frage stellen.

Die These, die sich aus den vorhergehenden Überlegungen ableiten lässt, lautet:

Es existiert kein universell und überhistorisch gültiger Begriff von Banalität oder Trivialität. Trivialität und Banalität sind bewusst (ab)wertende Zuschreibungen, die sich häufig aus einem eurozentristisch-elitaristisch-ästhetischen Werteverständnis ableiten.⁴⁸⁴

An einem Zeitpunkt, an dem die klassische Buchliteratur zunehmend an kulturellem und ästhetischem Gewicht verliert, sind derartige rigorose – oder

⁴⁸⁴ Ebenso abwertend ist der Begriff ‚primitiv‘, der auch häufig in der Anthropologie Verwendung fand und immer noch findet. Ein Beispiel hierzu nur: Alan Lomax, der große Folklore-Sammler und Musikanthropologe, dem man gewiss keinen Eurozentrismus und eine elitäre Ästhetik unterstellen kann, betitelte seine audiophilen Sammlungen „Collection of primitive and Folk Music“. Die Zuschreibung ‚primitiv‘ war in der Wissenschaft für lange Zeit einfach selbstverständlich und gebräuchlich. Oft war und ist eine derartige Zuschreibung noch nicht einmal abwertend intendiert, doch mit der Zeit wurde immer deutlicher, wie sehr sie von einem letztlich imperialistisch, kolonialistisch und hierarchischen Weltbild geprägt ist. Die Zuschreibungen ‚banal‘ und ‚trivial‘ ist in diesem Zusammenhang zu betrachten: bestimmte ästhetische Formen werden als quasi-primitiv betrachtet und behandelt und abgelegt.

besser: vornehmlich rigoros klingende – und anachronistische ästhetische Kategorien kontraproduktiv und geradezu reaktionär-elitär. Angesichts der zunehmenden Marginalisierung der klassischen Lesekultur und der Literatur, die in Kapitel 4 (,Die Marginalisierung der Literatur) dieser Arbeit beschrieben wurden, kann der Satz

„Alles, was das Interesse an Büchern weckt, ist gut!“⁴⁸⁵

viel eher als eine Devise, die sowohl für die Rezeption des Leseverhaltens als auch für die darauf bezogene ökonomische Perspektive in einem übertriebenen, aber kraft- und sinnvoll pointierten Sinne gelten. Dieser Satz ist nicht etwa ein absichtlich populistisch klingender Slogan eines imaginären ‚Allgemeinen Literarischen Didaktikervereins‘, sondern das Motto von Peter Olson, dem Chef des derzeit weltweit größten Buchkonzerns ‚Random House‘. Er bringt uns erneut die Komplexität wie auch die Fragilität der gesamten klassischen Lesekultur auf den Punkt und erinnert uns daran, dass wir uns angesichts der zunehmenden Marginalisierung der klassischen Lesekultur keine arroganten ästhetischen und geschmacklichen Dünkel erlauben sollten, vor allem von wissenschaftlicher Seite her nicht. Ob die derzeit in Japan so beliebten SMS-Romane, die häppchenweise per Handy den meist jungen Lesern zugesandt werden, ob Comics oder seichte Liebesromane, lesenswert sei alles, so Olson kategorisch, es gebe keinen Schund – dies ist eine Aussage, die in Kapitel 11 dieser Arbeit, in dem ein genereller ästhetischer Wahrnehmungs- und Wertewandel konstatiert wird, noch nachgegangen werden wird. Ergänzend zu Olsons Behauptung, die aufgrund ihres ökonomischen Pragmatismus in bewundernswerter Weise ohne geschmackliche Distinktionsurteile auskommt, lässt sich folgende Aussage von Peter Höpfner, Chefredakteur für Mickey Maus und Disney Comics in Deutschland, stellen:

„Es ist also auch schon so, dass wir ein bisschen den Nachwuchs mit heranziehen. Micky Maus bringt erst mal Kinder zum Lesen, das ist durch wissenschaftliche Untersuchungen bestätigt. Viele Kinder beginnen mit dem Comic das Lesen lernen. Die Bereitschaft und Aufgeschlossenheit gegenüber dem Medium Comic ist auf jeden Fall größer, als wenn du das in deiner Kindheit nicht gemacht hast.“⁴⁸⁶

Die in diesem Kapitel angeführten Genres, soviel sollte klar geworden sein, haben alle durch die Verwendung des geschriebenen Wortes eine Verbindung mit dem klassischen System der Literatur, das Genre des Comics bringt zudem

⁴⁸⁵ Vgl. RUBNER, Jeanne „Schund gibt es nicht. Peter Olson auf der Tagung der ‚Stiftung Lesen‘“, in SZ 23-4-2004, S. 15

⁴⁸⁶ Interview mit Peter Höpfner von HARTUNG, A., UNCLE SALLYs 11-2005, S.19.

noch eine explizite Bildebene hinzu, die bereits eine erweiterte Perzeptionsebene in der Verbindung von Wort und Bild für einen kulturellen Inhalt bietet. Es gibt weitere ästhetische Genres ohne eine explizite Verbindung mit der Schriftsprache, die zu Beginn ihres Auftauchens nicht nur als banal und trivial diskreditiert, sondern sogar kriminalisiert worden sind. Die grafische Kunst des Graffiti ist hierfür sicherlich das beste und augenscheinlichste Beispiel. Seit ihrem zunehmenden Auftauchen im urbanen Bereich ab Beginn der 80er Jahre hat sich Graffiti als eigenständige Kunstform etabliert, und dies nicht nur in einem normativem Rahmen, der aus Galerien, Museen und Diskursen besteht, sondern eben auch im gesellschaftlichen Alltag. Auch wenn Graffiti teilweise immer noch umstritten sind und im urbanen Raum nach wie vor verfolgt werden, wird ein Blick in die Geschichte und auf den aktuellen Zustand dieser Kunstform auch dem Voreingenommenen schnell die Komplexität und ästhetische Ausdruckskraft dieses Genres deutlich machen.⁴⁸⁷ Anhand von Graffiti lässt sich die Neuformierung einer ästhetischen Form sowie der ästhetische Wertewandel im Vergleich mit traditionellen ästhetischen Genres besonders gut nachzeichnen und darstellen, da sich Graffiti durch einen Kontext definiert und formt, der beispielsweise auch durch die Hip-Hop-Kultur, die Sneaker- und Sportswear-Kultur sowie die Skater-Kultur bestimmt wird.

Alle diese Genres sind in der Rezeption der Vergangenheit durch Unkenntnis oder ästhetische Vorurteile marginalisiert oder abgewertet worden, doch auch der Rezeptionsblick der Gegenwart ist teilweise immer noch durch das ästhetische Zerrbild des Banalen und Trivialen gekennzeichnet.

⁴⁸⁷ Vgl. beispielsweise CHALFANT, Henry, PRIGOFF, James: "Spraycan Art", NY 1987; CHALFANT, Henry, COOPER, Martha: "Subway Art", Berlin 2002; VAN TREECK, Bernhard: "Das grosse Graffiti-Lexikon", Berlin 2001.

9.G. Das ästhetische Zerrbild des Banalen und Trivialen

Bei den Recherchen über die Rezeption der gegenwärtigen Kultur für diese Arbeit konnte immer noch festgestellt werden, dass das angeblich ‚Leichte‘ oder auch ‚Unterhaltsame‘ oftmals mit einer mitunter arrogant wirkenden Selbstverständlichkeit als das ästhetisch Minderwertige diskreditiert wird, und zwar in einem Maße, dass eine unvoreingenommene und progressiv vorgehende kulturwissenschaftliche Fragestellung hier zweifelsfrei stützig werden muss. Die verächtliche Ignoranz gegenüber dem angeblich Banalen und Trivialen indes stellt eine adäquate und kompetente Rezeption der Gegenwartskultur von vorneherein ins Abseits.⁴⁸⁸

Schon Simon Frith stellte 1991 als Vertreter der aufgeklärten Cultural Studies mit einer Mischung aus Ungläubigkeit und Sarkasmus

„die unglaubliche Selbstgefälligkeit, mit der Akademiker das Vergnügen anderer Menschen beschreiben“⁴⁸⁹

fest und kritisierte, dass geschmackliche Werturteile und Voreingenommenheiten aus akademischer Sicht gegenüber allem Populären den Zugang zum Studienobjekt nur versperren.⁴⁹⁰ Auch im Bereich der Literatur begegnen wir in der akademischen Rezeption immer noch geschmacklichen

⁴⁸⁸ Bemerkenswert in diesem Kontext ist eine Serie der österreichischen Literaturzeitschrift VOLLTEXT, die eine Serie mit dem Titel „Unwürdige Lektüren“ initiierte. Hier stellten SchriftstellerInnen ihre Lektüre von so genanntem ‚banalem‘ Schriftwerk – gleich ob Roman, Magazin oder Zeitung – vor, die einen wesentlichen Einfluss auf ihre Arbeit hat. Charakter und Intention der Serie beschreibt VOLLTEXT so: „Auf die Frage nach den wichtigsten Büchern werden immer wieder dieselben Titel genannt: ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘, ‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‘, ‚Madame Bovary‘, die ‚Odyssee‘, die ‚Bibel‘ ... Im realen Leseleben spielen aber oft ganz andere Texte die Haupt- oder zumindest eine gewichtige Nebenrolle, unwürdige Lektüren, auf die man nicht gerade stolz ist, derer man sich aber nicht enthalten kann. Vom Überästheten Ludwig Wittgenstein ist bekannt, dass er amerikanischen Schundromanen, der ‚pulp fiction‘, verfallen war, Franz Kafka zählte zu den diskreten Abonnenten einer erotischen Zeitschrift. VOLLTEXT hat Schriftsteller und Büchermacher nach ihren ‚Unwürdigen Lektüren‘ befragt.“ Die einzelnen Folgen der Serie stellten nun nicht etwa eine kurze Top-Ten des Literatur-Trash dar, sondern lange und anregende Essays, welche den immergrünen Mythos von der unbedingten Werthaftigkeit der so genannten Hochliteratur und –kultur oft als verwelkt betrachteten und sich in die so genannten Niederungen der getexteten Populär- und Massenkultur begaben. Vgl. z.B. SCHEUERMANN, Silke: „Das Sandwich der Paris Hilton“, in: VOLLTEXT. Zeitschrift für Literatur, 5 / 2007, S.31.

⁴⁸⁹ FRITH, Simon: „Das Gute, das Schlechte und das Mittelmäßige“, in Bromley/Göttlich/Winter: CULTURAL STUDIES, a.a.O., S.191.

⁴⁹⁰ FRITH beschreibt z.B. die Voreingenommenheit der Frankfurter Schule gegenüber der Populärkultur folgendermaßen: „Die Frankfurter Schule analysierte die Organisationsformen der Massenproduktion auf der einen Seite und die Psychologie des Massenkonsums auf der anderen Seite. Resultat war, dass alles schlecht sein muss, was populär (im Sinne von allgemein verbreitet) ist. Adorno und seine Kollegen entwickelten eine Reihe von Konzepten (wie das der Standardisierung), die zeigen sollten, warum dies notwendig so sein muss.“ Ebda. S.193.

Mechanismen, welche beispielsweise die Rezeption einer Literatur, die explizit populär oder unterhaltsam⁴⁹¹ ist, präventiv erschweren oder gar behindern. Dabei ist zudem der Aspekt der Unterhaltung bei einer ästhetischen Arbeit mitunter tatsächlich ein Kriterium, dass dieses für eine akademische Rezeption oft geradezu herabzuwürdigen scheint, wogegen sich diese Arbeit strikt und kategorisch richtet. Oft werden hierbei, wenn keine Kategorien feststehen, Begriffe des Banalen, des Trivialen und der Unterhaltung vermischt, und es werden nur oft mehr geschmackliche Vorurteile gepflegt, als für kategoriale Klarheit gesorgt, so z.B. in dem Sinne, dass die künstlerische Arbeit und die Qualität eines Kunstwerks gesenkt sei, je höher der Unterhaltungsfaktor desselben ist. Auch dagegen richtet sich diese Arbeit kategorisch. Ist es vom Aufwand wie vom Ergebnis etwa keine künstlerische Arbeit, wenn Künstler unterhalten und nicht etwa problematisieren wollen? Zudem für die scheinbare Leichtigkeit in einem Kunstwerk nämlich, und dies sei hier noch einmal explizit vermerkt, oftmals harte künstlerische Arbeit erforderlich ist, und dies verdient von akademischer Seite den mindesten Respekt in der Form, dass man ein Kulturprodukt unvoreingenommen auf den ästhetischen Prüfstand stellt und neben den Kriterien einer möglichen internen qualitativen ästhetischen Analyse auch stets auf den interaktiven Zusammenhang mit anderen kulturellen Systemen und Strukturen achtet.⁴⁹²

Warum werden ästhetische Wertzuschreibungen wie ‚banal‘ und ‚trivial‘ überhaupt heute, zudem inmitten interpretatorischer Systeme, die sich einer vermeintlich aufgeklärten Ästhetik rühmen, überhaupt noch verwendet? Der Gebrauch dieser Zuschreibungen ist ein mögliches Mittel für einen Interpreten, sich von anderen zu distinktionieren, um eigene Kennerschaft aufzuzeigen, um

⁴⁹¹ ‚Unterhaltsam‘ impliziert in diesem Sinne auch einen bewussten Willen zur Unterhaltung, der auf eine Poesie oder Form der Sperrigkeit und Abstraktion bewusst verzichtet. Obschon gerade durch Letzteres diverse Geister gerade erst unterhalten werden, womit das definitorische Dilemma von ‚Unterhaltung‘ beginnt (als Bewusstseinsdefinition nämlich), aber eine allgemeingültige Aussage über die Unterhaltsamkeit könnte sein, dass der Grossteil der Literaturrezipienten zwar beileibe nicht unterfordert werden will – und dies bezieht sich definitiv auf alle literarischen Genres –, Abstraktion und Sperrigkeit jedoch nicht die Primär-Eigenschaften sind, die Literatur für den Großteil des Lesepublikums unterhaltsam machen.

⁴⁹² Eine bemerkenswerte historische Kulturanthologie der Zeit von 1945 bis in die Mitte der 1990er Jahre stellte GLASER 1997 im Auftrag der deutschen Bundeszentrale für politische Bildung zusammen: neben historischen und politischen Kontextualisierungen lässt sich hier eine weitgehend indifferente Behandlung kultureller Phänomene erkennen: ob das Fantasy-Genre, das TV-Format ‚Big Brother‘ oder das Gladbecker-Geiseldrama als Einbruch traditioneller medialer Präsentationsgewohnheiten – wichtige zeitgenössische ästhetische und mediale Marksteine und Transformationen wurden hier in bisweilen extrem pointierter und komprimierter Form als ein kulturelles Gesamtzenario der Nachkriegszeit präsentiert. Glasers Versuch ist demhingehend zu respektieren, dass hierbei die Formen massenmedialer Alltagskulturen in keinsten Weise im ästhetischen Sinne gegenüber den Formen der E- oder Hochkultur abgewertet wurden, sondern in all ihrer Disparität als das präsentiert wurden, was sie sind: als wichtige Phänomene, die auch auf die ästhetischen Identitäten und Wertungskontexte anderer Kultursysteme einwirkten. GLASER, Hermann: „Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart“, Bonn 1997.

eigene Kriterien von höher- und minderwertiger Ästhetik zu markieren und womöglich zu etablieren, und um das, worin man sich möglicherweise nicht auskennt, zunächst präventiv auszugrenzen, abzuqualifizieren, und es möglicherweise erst dann in den interpretatorischen Wertekanon hineinzulassen, wenn es den eigenen Kriterien einer ‚höheren‘ Ästhetik genügt. Dies sind mögliche Strategien bei der interpretatorischen Analyse, bei der die Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst oder von E- und U-Kultur ein Fundament für die ästhetische Betrachtung liefern. Ein weiterer Punkt ist die Wegweisung bestimmter Ästhetiken in allgemeine abqualifizierende Genres – z.B. ‚Kitsch‘ oder ‚Trash‘⁴⁹³ –, die als solche im wissenschaftlichen Sinne eher selten klar beschrieben und ausdifferenziert worden sind. Noch ein weiterer und bedeutsamer Punkt in der Zuschreibung klassischer ästhetischer Wertungen sind die Attribute von ‚Tiefe‘ und ‚Oberfläche‘. Die Abwertung der Oberfläche ist in der klassischen abendländischen Ästhetik nahezu normativ geworden. Wurde sie gegen Ende des 19. Jahrhunderts ausgehend durch Strömungen des Ästhetizismus und des Dandytums auch durch künstlerische Kreise ästhetisch affirmiert und aufgewertet, erfuhr das ästhetische Phänomen der Oberfläche erst ab den 1960er Jahren durch diverse Formen wie Pop-Art, Pop-Musik oder Pop-Literatur auf massiver Ebene gesellschaftliche Akzeptanz. Die Frage, was eine Abwertung der sogenannten ‚Oberfläche‘ im kulturwissenschaftlichen und -soziologischen Sinne überhaupt bedeutet, wird seitdem auch von wissenschaftlicher Seite her zunehmend intensiver gestellt.⁴⁹⁴

Was ist mit dem Begriff der ‚Oberfläche‘ zunächst grundsätzlich gemeint? Um dies etwas aufzufächern, sei ein kleiner metaphorischer Diskurs erlaubt. Der

⁴⁹³ Von engl. Trash (Müll): im kulturellen Kontext spricht man von einer Trash-Kultur, Trash-Filmen, Trash-Musik, etc. Oft ist ‚Trash‘ weniger eine Fremdzuschreibung als ein im jeweiligen Genre selbst gebrauchte Selbstbezeichnung und Identifikation. Vgl. hierzu auch die kulturelle Zuschreibung des ‚White Trash‘ für die weiße Unterschicht der USA, die von dieser mittlerweile selbst zur Identifizierung aufgenommen wurde, wie Teile der schwarzen Community dies mit der diskriminierenden Zuschreibung ‚Nigger‘ mittlerweile auch tun – eine Strategie der Selbstidentität, um die Mechanismen der Diskriminierung subversiv zu untergehen oder provokativ auszuhebeln. Wir sehen hier, dass eine diskriminierende Zuschreibung von Außen sich zu einer (teilweise trotzig, teilweise strategischen) identifikatorischen Zuschreibung von Innen wandeln kann – dieses Phänomen wird in ästhetischen Prozessen schon lange angewandt und ist unbedingt als ästhetische Distinktionsstrategie im Auge zu behalten.

⁴⁹⁴ Ein aktuelles Beispiel: Im November 2005 ging an der Universität Zürich eine von der Forschungsgruppe ‚Oberflächenphänomene‘ (Universitäten Zürich und Berlin) ausgerichtete interdisziplinäre Ringvorlesung dem Vorurteil gegenüber der Oberfläche nach. Ein Auszug aus dem Selbstverständnis und der Intention dieser selbstdefinierten ästhetischen ‚Oberflächenforschung‘: „Oberflächen sind suspekt: Sie dienen nur zur Zier, wenn nicht zur Lüge, denn der Schein, das weiß man seit jeher, trügt. Das Wesentliche dagegen – Inhalt, Bedeutung, Wahrheit – befindet sich in der Tiefe. Gegen dieses Vorurteil wendet sich die interdisziplinäre Ringvorlesung ‚Alles Schein: Ästhetiken der Oberfläche in Film, Literatur und Kunst‘, Nachgedacht wird für einmal nicht über das vermeintlich Defizitäre der Oberfläche, sondern über das, was sie in erster Linie ist: ein ästhetisches Phänomen, das von Inhalten nicht ablenkt oder sie schmückt, sondern sie überhaupt erst prägt und ihnen eine sinnliche Dimension verleiht.“ Zum Gesamtprogramm siehe www.unizh.ch

Weg ins Wasser wie auch in die Erde führt nun einmal zuerst durch die Oberfläche. Um in die Tiefe zu gelangen, müssen wir also zuerst durch die Oberfläche. Die Diskreditierung der Oberfläche basiert nicht selten auf dem Feindbild einer potenziellen ästhetischen Rezeption, die nur an der Oberfläche kreist und nicht gewillt ist, durch diese hindurchzustoßen und in mögliche bzw. mögliche tiefere Dimensionen zu gelangen. Hierbei ist die Oberfläche jedoch schon präventiv als minderwertig diskreditiert, und zwar als eine durchaus im platonischen Sinne trennende und verbergende Hülle, die den Zugang zum wahren Kern verbirgt. Eine solche Abwertung ist etwa vergleichbar mit einer traditionellen Moral, welche die Haut des Körpers nur Hülle des Menschen betrachtet, die den ‚wahren‘ Kern der menschlichen Seele verbirgt – anstatt, dass die Haut als das anerkannt wird, was sie ist, nämlich das größte Organ des menschlichen Körpers, das wesentlich zuständig ist für seinen Stoffwechselaustausch.

In einer solchen Betrachtungsweise wird nicht verstanden, wie sehr die Dimensionen der Tiefe – die oft präventiv vorausgesetzt und höher bewertet werden – und die Dimensionen der Oberfläche strukturell und funktional zusammenhängen und -wirken, noch wie sie sich ergänzen und wie sie letztlich eines sind. Eine hilfreiche Metapher für ein derartiges Zusammenwirken ist erneut die menschliche Haut, das größte Organ des menschlichen Körpers. Weckt die Haut überwiegend negative Konnotationen von Oberflächlichkeit in uns? Die Haut ist vielmehr ein sensibles Organ, das die ‚Signale der Tiefe‘, die Prozesse im Inneren des Körpers, reflektiert. Sie äußert sich und reagiert auf das, was im Inneren des Körpers vorgeht, genau wie eine Wasseroberfläche auf das reagiert, was tief unter ihr geschieht. Die Haut ist eine schützende Hülle, die ihrerseits wieder die Signale der Außenwelt in unser Inneres leitet. Nur mittels der ‚Oberfläche‘ sind wir dazu überhaupt in der Lage. Eine Oberfläche ist jedoch nicht nur eine schützende Hülle, sie ist auch eine mögliche Projektionsfläche für tiefere Erkenntnis. In der spiegelnden Oberfläche eines kleinen, aber tiefen Sees, spiegelt sich letztlich vor allem stets das individuelle Gesicht des Betrachters, mögen seine Gedanken auch in die Tiefe gehen. Die Oberfläche ist demnach vor allem Projektionsfläche für individuellen Wünsche und Hoffnungen, genauso wie für potenziellen Entdecker- und Forscherdrang. Diese Projektionen sind bei jedem Betrachter individuell verschieden, die Oberfläche jedoch bleibt, so sie nicht in Bewegung ist, meist gleich. Die Dichotomie zwischen Oberfläche und Tiefe ist ein weiteres bezeichnendes Beispiel für einen westlichen Dualismus, der eine künstliche Trennung der Phänomene absolut setzt und die Prinzipien auseinander- anstatt zusammendenkt. Wie sehr sich dieses Bewusstsein mittlerweile auch in die Empfindung ästhetischer Arbeiten und Phänomene eingeschliffen hat, und wie

sehr eine Propagierung der Tiefe ein Zeichen für eine gleichzeitige Propagierung der Höhe ist, bringt auch Joachim Kaisers Essay über Tiefe auf den Punkt. Es beginnt folgendermaßen:

„Redet man über die ‚Tiefe‘ eines Menschen, einer Dichtung, eines Musikstückes, dann tut man es meist in hohem Ton. Mit sanftem Erlesenheits-Bibber. Man weiß sich im elitären Bezirk jener, die Tiefe fordern und Platitude belächeln. Darin drückt sich das Verlangen nach profunder Substanz aus, nach Komplexität. Andererseits gewiss auch arroganter Hochmut. Was dann sogleich die nicht weniger hochmütige Reaktion jener provoziert, welche mit ‚typisch-deutscher‘ Abgründerei und Tiefschürferi am liebsten gar nichts zu tun haben möchten. Keine Frage: Wer sich fähig fühlt, einem Objekt Tiefe zu attestieren, gibt zu verstehen, dass er wohl weiß, wovon er spricht.“⁴⁹⁵

Diese kompakte Einschätzung Kaisers beschreibt einen Mechanismus der ästhetischen Distinktion, der jedoch auch in seinem vermeintlichen Gegensatz nicht so gegensätzlich ist, wie er gerne wäre. Es spricht für die Weite des geistigen Horizonts von Kaiser, dass er auch in der Ablehnung der Tiefe und der Befürwortung der Oberfläche die Verstrickung dieser ästhetisch-philosophischen Distinktionsmechanismen in das Objekt der Ablehnung und die Widersprüchlichkeit dieses Denkens erkennt und erwähnt. So zitiert er direkt im Anschluss Oscar Wilde's ‚Lord Henry‘ als Vertreter und Befürworter der Oberflächlichkeit:

„Analoges gilt allerdings auch für die Verächter des Tiefen-Geraunes. Im ‚Dorian Gray‘ spöttelt Oscar Wilde: ‚Nur seichte Menschen urteilen nicht nach dem Äußeren. Das wahre Geheimnis der Welt ist das Sichtbare, nicht das Unsichtbare.‘ Mag schon sein ... Aber wenn Wildes Lord Henry sich hier den Irrtümern *seichter Menschen* überlegen weiß, dürfte er offenbar sich selbst für nicht nichtseicht halten. Also für tief ...“⁴⁹⁶

Es ist die Aufgabe einer offenen Kulturwissenschaft, die Widersprüchlichkeit, Komplexität wie auch die sozialhistorische Genese und Ausformulierung derartiger ästhetischer Bewertungsphänomene zu erkennen und zu benennen. Bewertungskriterien und –kategorien der Vergangenheit haben sich zu oft als vermeintliche universelle Voraussetzungen in das Instrumentarium und das Bewusstsein, mit dem ästhetischen Phänomenen theoretisch nachgegangen wird, eingearbeitet und festgesetzt. Derweilen ist in der Welt der Phänomene selbst die dynamische Neugestaltung der diskreditierenden Begriffe ‚trivial‘ und ‚banal‘ im vollen Gange, und es geht auch in wissenschaftlicher Hinsicht darum,

⁴⁹⁵ KAISER, Joachim: „Tiefe. Wagen wir uns in diesen wunderbaren Abgrund: Über ein unlösbares, doch unabweisbares ästhetisches Geheimnis“, SZ 3-6-2006, S.11

⁴⁹⁶ ebda.

Indizien und Details für diesen Prozess zu erkennen, zu sichten und sinnvoll zu interpretieren.

Während in traditionellen ästhetischen Rezeptionskontexten bestimmte Themen nach wie vor anathema sind und gar nicht erst der Versuch unternommen wird, diese als kulturellen Ausdruck der Zeit gelten zu lassen, schafft die Realität der Medien mittlerweile durchaus neue Realitäten, die Bedeutungs- und Definitionshorizonte verschieben. So werden im Bereich des Feuilletons zunehmend Themen der Pop- und ‚U-Kultur‘ im Großformat präsentiert und aufgearbeitet, aber auch, wie im Kapitel über den Wandel des intellektuellen Selbstverständnis bereits vermerkt wurde, massenkulturelle Felder wie Sport, Werbung oder Eventkultur. Diese Felder dringen zunehmend in das kulturelle und damit auch ästhetische Bewusstsein der Gegenwart. Ein markantes Beispiel hierfür, das einmal nicht aus dem Bereich ‚Fußball‘ oder ‚Formel I‘ kommt: In jüngster Zeit schaffte es in Spanien sogar der dort nicht unumstrittene Stierkampf auf die Kulturseiten. Die linksliberale und unabhängige spanische Zeitung ‚El País‘, das wichtigste Tagesblatt des Landes,⁴⁹⁷ hat der Berichterstattung über die ‚corridos‘, die im Blatt quasi über Nacht heimatlos geworden war, kurzerhand auf der Kulturseite Asyl gewährt. Die SZ kommentierte hierzu:

„Die Begründung der Redaktion für den denkwürdigen Paradigmenwechsel ist kurz und bündig: Die Aufteilung in ‚cultura‘ und ‚espectáculo‘ sei schließlich immer schon eine fiktive gewesen, nun sei sie endlich überwunden.

Da bluten nicht nur die Herzen der Liebhaber jenes Vergnügens, das nördlich der Pyrenäen oft nur auf kopfschüttelndes Unverständnis stößt. Geht es am Ende darum, diesem Alleinstellungsmerkmal der Südeuropäer seine spektakuläre Besonderheit abzusprechen? Auch die Gegner des Stierkampfes, die diesen seit jeher für nichts anderes als eine kulturlose Barbarei halten, werden die Begründung der Zeitung als einen Akt bodenloser Provokation empfinden.

Beschwert habe sich allerdings noch kein einziger Leser, ist aus Madrid zu hören. Kein Wunder, denn der plötzliche Brückenschlag scheint von langer Hand vorbereitet. Vor vier Jahren schon hat schließlich der Regisseur Pedro Almodovar in seinem Film ‚Sprich mit ihr‘ den Stierkampf auf der Leinwand geadelt – in Gestalt der unnahbar schönen Torera Lydia, deren Name wohl nicht zufällig an einen weiteren spanischen Begriff für den Stierkampf (la lidia) erinnert.“⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ Mit 2,03 Millionen Lesern ist ‚El País‘ der Marktführer der spanischen Tageszeitungen, vor dem boulevardgeprägtem Blatt ‚El Mundo‘ (1,28 Millionen Leser) und dem katholisch-monarchistischem ‚ABC‘ (865 000 Leser). Nur die Sportgazette ‚Marca‘ hat mit 2,52 Millionen Leser ein größeres Publikum. Vgl. BURGHARDT, Peter: „Das Sprachrohr Spaniens. ‚El País‘ entstand erst vor 30 Jahren – und ist heute die bedeutendste Zeitung des Landes“, SZ 5-5-2006, S.19.

⁴⁹⁸ REISCHKE, Martin: „Liebesdienst. Wie der Stierkampf in Spanien zur Kultur gemacht wird.“, SZ 10-6-2006, S.15.

Abgesehen von derartigen allgemeinen Diskursen, Verschiebungen und Wandlungen ästhetischer Wertungen hinsichtlich der Definitionsstruktur von Kultur ist auch auf die interne Struktur einer ästhetischen Arbeit zu verweisen. Oft wird einer ästhetischen Arbeit allein aufgrund ihrer Struktur präventiv ein höherer oder niederer Status ästhetischer Qualität zugewiesen. So gilt nach wie vor in bestimmten Rezeptionszusammenhängen der traditionellen E-Kultur eine ästhetische Arbeit mit einem Hang zur Monumentalität und Komplexität als qualitativer als eine Arbeit der kleinen Form. Es gilt in der traditionellen Literaturkritik beispielsweise der Roman als die Königsdisziplin, wogegen die Kurzgeschichte allein aufgrund ihrer Form oft abgewertet wird. Auch wenn in der Literatur ein Hang zur Monumentalität mitunter nicht mehr als ein spezifischer intellektueller Habitus ist, der leicht historisiert und kontextualisiert werden könnte, ist dieses Vorurteil mitunter eklatant zu beobachten.⁴⁹⁹ Genauso hat sich in vorwertenden Rezeptionszusammenhängen das Vorurteil eingenistet, dass selbst vermeintlich billige und ‚trashige‘ kulturelle Ausdrücke nichts wert sind⁵⁰⁰, anstatt anzuerkennen, dass selbst diese als trivial oder banal diskreditierte Kunst, erst recht um in ihren Kreisen, jedoch auch darüber hinaus zu einer gesellschaftlichen und ästhetischen Akzeptanz zu gelangen, in deren

⁴⁹⁹ Ein hierzu interessantes Beispiel lässt sich nicht etwa dem akademischen Kontext, sondern einer aktuellen doppelseitigen Literaturkritik in der Kundenzeitschrift der deutschen Drogeriekette „dm“ entnehmen, in welcher der Rezensent zwei aktuelle Bestseller des Jahres 2005 über den Themenkomplex ‚Heilige, Hure, Schuld, Liebe und Sünde‘ vergleicht. Dem Buch von Paulo Coelho „Elf Minuten“ attestiert er: abschätzig „die treuherzige Naivität des Erzählens, die plumpe Verwendung trivialer Versatzstücke, die in klassischen erotischen Romanen glaubwürdiger und erregender daherkommen, der penetrante missionarische Impetus...“, das von ihm favorisierte Buch „Das karmesinrote Blütenblatt“ von Michel Faber hingegen entzückt ihn, weil es denselben Themenkomplex „so seelenschütternd und umfassend, mit einer menschlich-moralischen Tiefe und Authentizität“ darstelle. Die vergleichende Kritik – über Coelhos Bestseller schreibt der Autor gar den klassischen Verriss-Satz „Vielleicht wäre es besser gewesen, dieser Roman wäre ungeschrieben geblieben.“ – gipfelt in der Schlussbehauptung: „Coelho schrieb seinen Roman in drei Wochen, Faber arbeitete an seinem insgesamt 20 Jahre. Vielleicht macht das ja den Unterschied aus.“ Vgl. BERGER, Frank, „Die Heilige und die Hure. Ein Märchen und ein Drama kreisen um die Frage, ob Liebe Sünde sein kann“, in ALLVERDE/a tempo, 2-2005, S.8-9. Die von Berger hier behaupteten Qualitätsunterschiede wollen wir hier nicht weiter beurteilen, interessant ist hier für uns vor allem die letztzitierte Vermutung Bergers, eine 20jährige Schreibdauer bringe einem Roman womöglich automatisch mehr Qualität zu als eine dreiwöchige. Die kürzere Schreibdauer als durchaus mögliche Qualität zu interpretieren, gleich, ob in einem Sinne der professionellen Autorenschaft oder auch zugunsten der möglicherweise intensiveren Authentizität und Unmittelbarkeit des Dargestellten, kommt ihm nicht in den Sinn, er qualifiziert die ungleich kürzere Schreibdauer latent im Sinne der Diskreditierung von Groschenromanen ab. Interessant in diesem Zusammenhang ist zudem, dass Coelhos Buch sich mit 288 Seiten durchaus bescheiden ausnimmt, Faber hingegen mit monumentalen 1055 Seiten aufwartet. Auch die Seitenanzahl scheint in manchen Literaturkritiken durchaus ein nicht zu verachtendes Qualitätskriterium zu sein, und zwar in dem Sinne, dass das dickere Buch mitunter auch automatisch das ‚gearbeitetere‘ ergo qualitativ wertvollere sei.

⁵⁰⁰ So erklärt der Comiczeichner Levin KURIO: „Ich mache halt Horror und Sex. Das ist natürlich sehr billig (lacht). Dabei ist es gar nicht so billig, weil es durchaus schwierig ist. Deutschland neigt zu einem intellektuellem Masochismus, es ist verpönt, Sachen zu machen, die sich recht flockig lesen.“ Interview „Was ist los, Comics?“, in UNCLESALLY*S Nr.97/Juni 2004, S.18.

Herstellungsprozess oft genauso einem Begriff von Handwerk, Qualität oder Können verhaftet sein muss wie die von diversen Interpretationsexperten favorisierte komplexe und ‚hohe‘ Kunst, nur eben von anderen Kriterien in Inhalt und Form ausgehend. Doch auch über die jeweiligen Rezeptionskreise hinaus ist eine Gegenüberstellung von vermeintlich banalen, trivialen und einfachen ästhetischem Material mit künstlerischen Erzeugnissen, die vermeintlich nur auf Schwere, Komplexität oder Monumentalität aufbaut, sehr erkenntnisbringend.

Eine unspektakuläre, aber bemerkenswerte Umwertung der ästhetischen Beurteilungskriterien hinsichtlich der musikalischen Kompositionspraxis unternahm diesbezüglich im März 2006 der griechische Komponist Mikis Theodorakis, auf dessen Anregung an der Universität Kreta am 10. und 11. März 2006 ein internationales Symposium zum Thema ‚Kosmische Harmonie‘ stattfand. In einem Interview anlässlich dieses Symposions stellte er, zunächst ausgehend von einer Theorie der kosmischen Harmonie, hinsichtlich der sogenannten Volksliedmusik heraus:

„Die himmlische Musik entscheidet nicht nach gesellschaftlichen Klassen. Sie kann sich für jeden Sterblichen entscheiden, der die Begabung der Befruchtung besitzt. Und das ist unabhängig davon, ob er im 18. oder 19. Jahrhundert bei den Fürsten in Deutschland oder Österreich gelebt hat, oder ob er in der gleichen Zeit als Hirte auf den Bergen Kretas gewesen ist. So erklärt sich auch der Reichtum der Volkslieder mit so vielen unsterblichen Melodien. Ich würde sogar sagen, dass das einfache Lied, das auf einer einfachen Melodie beruht, die Authentizität einer geistigen Befruchtung besitzt. Denn es ist nackt, ohne die Ausschmückung einer kopfgesteuerten Bearbeitung kunstvoller Melodien. Die Melodie, die sich auf den Lippen der Völker zu einem Lied verwandelt, ist wie ein schönes nacktes Mädchen am Strand unter der leuchtenden Sonne, das alle Einzelheiten seiner Schönheit offenbart. Während viele schwerfällige sinfonische Konstruktionen einfach nur ihre Hässlichkeit hinter Schminke, Schmuck und Halbeleuchtung zu verbergen suchen.“⁵⁰¹

Theodorakis metaphorreiche Ab- und Umwertung eines klassischen großbürgerlichen ästhetischen Ideals des Pompösen, Grossen und Schweren zugunsten einer als einfach angenommenen und als licht dargestellten Volksliedkunst sei als Ausdruck eines symptomatischen ästhetischen Wertedissens angeführt, in dem es scheinbar stets nur ein ‚Entweder-Oder‘ anstatt eines ‚Sowohl-als-auch‘ gelten kann. Gerade jedoch wo sich in ästhetischen Beurteilungsdebatten diese fatale Dichotomie des ‚Entweder-Oder‘ offenbart, lässt sich ein Markstein erkennen, von dem an eine gleichwertige, ja

⁵⁰¹ Aus einem schriftlichem Interview mit SCHLÖTZER, Christiane und TOROSSO, Eleni, in SZ 10-3-2006, S.17.

indifferente ästhetische Betrachtung als ästhetisches Prinzip wirksam werden kann. Von hier aus sind, basierend auf einer faktenreichen Kontextualisierungsanalyse des ästhetischen Materials, schließlich neue Kategorien, Zuordnungen und Transformationen in der Ästhetik erkenn- und erschließbar.

Mit einer bloßen zeit- und subjektbezogenen ästhetischen Betrachtungsweise - und dies bedeutet die individuellen Rezeptionsvoraussetzungen und die latenten geschmacklichen Vorurteile genauso des gewöhnlichen Kunstszepanten wie auch des spezialisierten und professionellen Analysten, die bei der Rezeption zumeist verborgen sind und bleiben - lässt sich dem Zustand und den Transformationen von zeitgenössischen ästhetischen Formen, die sich zunehmend durch ihre Diskursvernetzungen und Kontextualisierungen definieren, nicht auf die Spur kommen.

Ästhetische Zuordnungen und Beurteilungskriterien wie ‚banal‘ oder ‚trivial‘ sind genauso wie die ästhetischen Werturteile ‚wertvoll‘ oder ‚erbaulich‘ in der Regel konstruierte Geschmackskriterien, die auf der Grundlage von sozialnormativen ästhetischen Mustern individuell gefertigt wurden und werden. Sie verweisen auf eine ästhetische Hierarchie, eine Art ästhetischer ‚Amtlichkeit‘, und gaukeln neben dieser Spurenlese von vermeintlichen Universalien des Geschmacks vor allem auch eine graduell messbare ästhetische Qualifizierungsrate vor, die es objektiv und im universalen Sinne nicht geben kann.

Die These hierzu ist:

Eine Universal-Ästhetik ist ein im wissenschaftlichen Sinne unhaltbarer Idealismus. In Wahrheit werden die ästhetischen Begriffe und Beurteilungskategorien innersystematisch, also in jedem ästhetischen System, sowie kontextuell – also durch diverse Rezeptionsformen - jeweils neu erstellt und ausgehandelt und in interaktiven Diskursen verhandelt und temporär formuliert.

Als Beispiel: In einer imaginären Welt der ästhetischen Komplexität gilt die darin einfacher vorgehende Kunst möglicherweise als ‚banal‘ oder ‚simpel‘, wohingegen in einer imaginären Welt der ästhetischen Simplität das darin auch nur leicht komplexer gefertigte Kunstwerk möglicherweise als ‚zu schwer‘ oder gar ‚zu präntiös‘ diskreditiert werden kann.

Die Kriterien für derartige Zuschreibungen sind je nach Rahmen und Rezeptionssystem und dazugehörigem Rezeptionsdiskurs – zu nennen sind beispielsweise Künstlerdiskurs, Kritikerdiskurs, Wissenschaftsdiskurs,

Publikumsdiskurs – konstruiert und lassen sich nicht generell auf alle ästhetischen Rezeptionssysteme objektivieren und übertragen. Hinzu kommt die potenzielle Möglichkeit innerhalb dieser Diskurse, dass ein theoretisches Überbau-Konzept und ein darauf gründender ästhetischer Diskurs durchaus jedes kulturelle, soziale oder auch biologische Produkt als Kunst er- und verklären kann, so dass wir die vermeintlichen Qualitätskriterien für eine Kunst unmöglich immer ausschließlich in den Gegebenheiten ihrer selbst finden können und von daher bei der wissenschaftlichen Betrachtung von Kunst zur ästhetischen und soziokulturellen Kontextualisierung nahezu gezwungen werden, in der Kriterien wie ‚leicht‘ und ‚seriös‘ oder ‚ernst‘ und ‚unterhaltsam‘ eine immer geringere kategorisch wertende ästhetische Rolle spielen als vielmehr entweder die Kriterien einer Zuschreibung von außen oder die einer künstlerischen Selbstinszenierung. In der Auflösung dieser vermeintlich objektiven Kriterien, die letztlich nur Ausdruck eines interessengeleiteten Universalismus sind, finden wir die ersten Anzeichen für eine mögliche ästhetische Indifferenz, die uns zunächst als eine öde Ebene erscheinen mag, eine gleichmachende Wüste vielleicht, die in Wahrheit jedoch ein weites Feld ist, in dem vieles möglich ist – und darüber hinaus vor allem eine Landschaft, in der es sich weit blicken lässt, eine Landschaft mit Horizont!

9.H. Die Möglichkeit einer indifferenten ästhetischen Wahrnehmung

Doch zunächst zurück in den realen Urwald der Vorurteile und Diskreditierungen gegenüber der sogenannten ästhetischen Banalität. Der reale Wandel der Bekanntheitsgrade und der ästhetischen Wertungen im Publikumsdiskurs schreitet schnell voran. Dachten wir gerade noch, mit der Anerkennung von Micky Mouse als kulturell hochstehendes Weltkulturgut wäre ein essentieller Bestandteil der ehemals verfemten Trivialkultur und das so genannte Triviale ‚an sich‘ wäre damit zunehmend rehabilitiert, so sind schon längst andere ästhetische Parameter und Wertungen virulent. Bereits 1990 zeigte eine Untersuchung, dass der Computerspielklempner Super-Mario der Firma ‚Nintendo‘ zumindest bei Schulkindern – den nachwachsenden Kulturrezipienten – mittlerweile bekannter war als Micky Mouse:

“In a ‘Q-Survey’ (this survey shows the recognition of famous characters, movie stars, politicians etc) held in 1990 it was shown that Mario was more recognisable to US schoolchildren than Mickey Mouse.”⁵⁰²

Dieses Beispiel zeigt pointiert auf, wie schnell sich der Publikumsdiskurs im Bezug auf Bekanntheitsgrade und ästhetische Wertungen ändern kann. Es ist durchaus legitim, den Bekanntheitsgrad von Super-Mario hier mit einer ästhetischen Wertung im Sinne des Publikumsdiskurses in Bezug zu setzen, da bereits die Nennung von Super-Mario durch die Schulkinder als eine Anerkennung als ästhetisches Kulturgut angesehen werden kann. Als definitorischer Kernpunkt des Publikumsdiskurses wurde in Kapitel 6 dieser Arbeit die ‚aktuelle sowie historisch nachvollziehbare gesellschaftliche Sichtbarkeit der Publikumsrezeption und deren spezifische Auswirkung auf Struktur und Inhalte eines spezifischen ästhetischen Systems‘ festgeschrieben. Die ‚Ersetzung‘ von Micky Mouse durch Super-Mario ist in diesem Sinne eine Auswirkung auf die ästhetische Rezeption und demnach auch Wertung in diesem System, da es im Publikumsdiskurs vornehmlich um ästhetische Rezeptions- und Bekanntheitsgrade und weniger um qualitative Zu- und Abwertungen geht.

⁵⁰² <http://www.ntsc-uk.com/feature.php?featuretype=edi&fea=CharacterRefs> Der Q-Survey ist in diesem Kontext umso bedeutsamer, da explizit zunächst US-Schulkinder befragt wurden. Mickey Mouse ist bekanntlich eine US-amerikanische Kulturikone. Vgl. auch http://members.aol.com/chikong/retro_supermb.html sowie http://www.gamespot.com/pages/forums/show_msgs.php?topic_id=26044479 Und CLUB NINTENDO, Hrsg. von OTA, Shigeru / Nintendo Europe, Großostheim 1995, S.41.

Gleichsam sind gerade die so genannten Expertendiskurse, also Kritiker- wie auch die akademisch geprägten Diskurse, häufig vor allem mit qualitativen Zu- und Abwertungen ästhetischer Phänomene beschäftigt anstatt kontextuelle Beispielphänomene in Strukturanalysen auf einer prinzipiellen Basis zueinander in Bezug zu setzen. In den ästhetischen Systemen selbst sind die Produzenten indes logischerweise ebenfalls qualitativen ästhetischen Wertungen aus beiden Diskursen ausgesetzt, wobei es auch hier systemrelevante Unterschiede geben kann. Im System der Popmusik beispielsweise wird ein Hang zur genannten Leichtigkeit und Oberfläche für gutgeheissen, im System der Jazzmusik hingegen sieht es bereits schon wieder anders aus: im Jazz ließen sich ab den 1970er Jahren zwecks Distinktionsgewinn zunehmend intentionierte Abgrenzungen von der Popmusik und Angleichungen an die klassische E- oder ‚Neue Musik‘ überproportional registrieren. Die Unterschiede in den ästhetischen Abgrenzungen des Systems der Musik sind ein gutes Beispiel, um auf die Kategorie der Ästhetischen Indifferenz, die für eine adäquate zeitgenössische wissenschaftliche Analyse unabdingbare Voraussetzung ist, hinzuführen. Das in vielen ästhetischen Diskursen immer noch virulente Zerrbild des Banalen, Trivialen, Leichten und Oberflächlichen ist hierfür nach wie vor der beste Ausgangspunkt.

Der britische Musiker Robert Wyatt thematisierte die Diskreditierung der sogenannten Leichtigkeit im ästhetischen Diskurs bezüglich seines Fachgebietes, der Musik, auf eine bewundernswert pointierte Weise, die zunächst zeigt, wie viel künstlerische Arbeit es kostet und wie viel Respekt es verdient, ästhetisch ‚leichtgewichtige‘ Dinge zu machen, um dann eine mögliche Hypertrophierung dieser Behauptung gleichsam selbst wieder zu dezentralisieren. Wyatt selbst profilierte sich mit seiner Musik als avancierter Vertreter einer zwischen den Polen Improvisation und Komposition oszillierenden Musik. Als er bei einem Blindfold-Test – einem Hörtest-Interview – des Musikfachmagazins JAZZTHETIK, bei dem ihm verschiedene ihm unbenannte Musikstücke zwecks Kommentierung vorgespielt wurden, mit einem Stück der 60er Jahre-Popgruppe ‚The Monkees‘ konfrontiert wurde, das Wyatt selbst Anfang 2000 gecouvert hatte und das überraschenderweise ein Hit wurde, sagte er:

„Das war als Provokation gedacht. Ich spiele gern des Teufels Advokat. Ich bekomme Platzangst, wenn Leute die so genannte populäre Musik ausgrenzen. Diese Musik ist einfach schon dadurch wichtig, weil sie von vielen Leuten gemocht wird, Menschen, die vielleicht nicht so stark an Musik interessiert sind. Sie haben andere Prioritäten: einen Job, Familie. Sie müssen Kinder großziehen und haben wichtigere Dinge zu tun, als sich mit Musik zu

beschäftigen. Sie sind an keiner Fachdiskussion interessiert, sondern wollen einfach nur ab und zu eine schöne Platte hören – Punktum! Wer diese Leute erreichen kann, gehört zu den musikalischen Giganten. Solche Musiker beschäftigen sich mit dem Kern aller Musik, während wir uns nur an den Rändern bewegen. Ich empfinde großen Respekt für solche Leute, und all diese Klugscheißer aus den hohen Künsten haben kein Recht, sich über diese Art von Musik zu mokieren.

Auf der anderen Seite gibt es aber auch die umgekehrte Verachtung. Leute, die denken, wenn etwas nicht Pop ist, dann ist es nichts wert, und uns all diesen Schwachsinn aufdrängen, den es im Moment so gibt. Das macht mich gleichermaßen verrückt. Dann möchte ich mich nur noch in mein Zimmer zurückziehen und Cecil Taylor hören.⁵⁰³

Die Dialektik des interaktiven Widerspiels von unterhaltender Leichtigkeit und komplexer Schwierigkeit so exakt auf den Punkt zu bringen, gelingt nur wenigen Menschen, die sich mit Kunst befassen. Die bewundernswerte Ausgeglichenheit Wyatts in der ästhetischen Wahrnehmung, die alles andere als eine desinteressierte Gleichgültigkeit gegenüber der Kunst ist und sich innerhalb dieses Feldes, das sich innerhalb der definierten Parameter der Gleichwertigkeit die Fähigkeit zur Differenzierung und Akzentuierung wohlweislich erhalten hat, soll an dieser Stelle zum Anlass genommen werden, um eine Kategorie einzuführen, die für die ästhetische Grundhaltung dieser Arbeit von zentraler Bedeutung ist. Diese ästhetische Haltung und Fähigkeit der Wahrnehmung lässt sich, auch im erweiterten Sinne auf eine grundlegende theoretische Intention dieser Arbeit übertragen, als

ästhetische Wahrnehmung der Indifferenz

bezeichnen. Diese Kategorie lässt sich folgendermaßen charakterisieren:

Die ästhetische Indifferenz ist nicht diskreditierend gegenüber einem bestimmten künstlerischen Genre oder einer bestimmten ästhetischen Produktionsweise.

Sie unternimmt stattdessen zumindest den Versuch, ästhetischen Vorurteilen, auch und vor allem ihren eigenen, präventiv so weit wie möglich aus dem Weg zu gehen und einzig und allein von der jeweiligen Konstruktion des spezifischen Kulturprodukts und seiner spezifischen Wirkung auszugehen, und betrachtet erst dann Produkt und Wirkung in einem diskursiv-kontextuellen Zusammenhang. Die ästhetische Indifferenz basiert so weit wie möglich auf Wertneutralität, wobei sie potenzielle graduelle Unterschiede ästhetischer Arbeiten in Form und Inhalt nur mehr innerhalb einer Matrix kulturell-gesellschaftlicher Zusammenhänge markieren möchte. Eine Unterscheidung und auch

⁵⁰³ Interview von WAGNER, Christoph mit Robert Wyatt in JAZZTHETIK, März 2005, S.40

Differenzierung ästhetischer Formen und Inhalte ist nach wie vor möglich, nicht jedoch in abwertender Weise und mittels kategorischer Zu- und Abweisungen durch Werturteile, deren Genese und Hintergrund selbst Teil dieser Matrix sind. Die ästhetische Indifferenz betont zudem trotz dem unbedingten Willen zur differenzierten Sichtweise grundsätzlich eher die Gemeinsamkeiten ästhetischer Formen und Phänomene als deren Unterschiede, um Prozesse der Kontextualisierung und Transformation besser beschreiben zu können.⁵⁰⁴ Einige Vergleich aus dem Feld der Musik mögen letzteren Punkt zunächst verdeutlichen.⁵⁰⁵

Vergleichen wir zum Beispiel das 2. Streichquartett (fis moll, Op. 10) des österreichischen Komponisten Arnold Schönberg aus dem Jahre 1908 und das Stück ‚Nebulosa‘ des brasilianischen Jazzmusikers Tenorio Jr. aus dem Jahre 1964. Eingeleitet durch eine schnell gespielte Klavierfigur aus Einzeltönen, die wiederholt, dann aber variiert und durch Akkordspiel improvisiert wird, basiert

⁵⁰⁴ Es ist die Aufgabe einer zukünftigen, in diesem Falle vor allem philosophisch orientierten Kulturwissenschaft, die Indifferenz als eine mögliche grundlegende wissenschaftliche Rezeptionskategorie der ästhetischen Analyse noch genauer zu kartographieren und zu bestimmen. Der Geschmack als ein zentraler Punkt der klassischen philosophisch fundierten Ästhetik – vgl. hierzu Baumgarten, a.a.O. sowie Kant, a.a.O. – ist in dieser Arbeit durch die Analyse des Wandels ästhetischer Wertungen und Rezeptionsformen in einen grundsätzlichen kontextuellen Strukturrahmen transformiert worden.

Zur philosophischen Definition von Indifferenz als einem Bewusstsein in Kontexten der stoischen Lehre bis zu postmodernen Interpretationen vgl. GEIER, Manfred: „Das Glück der Gleichgültigen. Von der stoischen Seelenruhe zur postmodernen Indifferenz“, Reinbek 1997.

⁵⁰⁵ Warum in diesem Kontext die Beispiele für ein Entzerren des Zerrbildes der Kategorien ‚trivial‘ und ‚banal‘ zunächst vorrangig aus dem Feld der Musik gewählt sind, liegt nicht etwa daran, dass sich in anderen ästhetischen Systemen wie der bildenden Kunst oder der Literatur, ja logischerweise auch im Genre des Films, nicht ebenfalls Zuschreibungen und Zerrbilder von ‚hoher‘ und ‚niedriger‘ Kunst ein- und festgeschrieben hätten, und sich demgegenüber nicht auch aktuelle ästhetische Verschiebungen, Transformationen und Wertewandel beobachten ließen. Im Bereich der Musik jedoch sind letztere am ersten und auch massivsten zu beobachten, und der Bereich der Musik ist auch der, in dem die massenwirksamste Rezeption und damit die Verschiebung, Konvergenz und / oder Angleichung der Kategorien der E und U-Kultur am deutlichsten erfolgt. Im Bereich der Musik lassen sich die massiven Transformationen der kulturellen Paradigmen mitunter am besten zeigen, und dies gilt sowohl für den historischen wie auch den aktuellen Blick: in keinem anderen Feld vermischen sich die klassischen Traditionen und die Neuerungen der Gegenwart so deutlich wie hier. Nach dem TV – das in dieser Arbeit als ästhetisches System eher marginal behandelt wird, das in seiner gegenwärtigen ästhetischen Einflussreichweite und –kraft auf das System der Literatur aber keineswegs übergangen werden kann – ist das System der Musik aktuell das populärste ästhetische Distributionsystem, auch wenn es derzeit immer mehr den Weg ins Immaterielle zu gehen scheint, bezogen natürlich auf die zunehmende und stetig steigende Distribution von Musik durch das Internet. Die Literatur hingegen wird, zumindest was eine explizite Expertendefinition betrifft, noch immer hauptsächlich im Bereich der traditionellen E-Kultur verortet, sie wird vorrangig, auch wenn es um zeitgenössische Strömungen geht, eher im Bereich des Seriösen, Elitären, ja Weihevollen verortet, was an dem Gestus liegt, der zu dem führt, was diese Arbeit ‚Die Auratische Literatur‘ nennt. Selbstverständlich gibt es auch hier explizite Gegenpositionen und Strömungen, welche diesen Gestus – der sich grundsätzlich als ‚die literarische Aura‘ bezeichnen lässt – angehen und Schritt für Schritt auflösen, teilweise wird dieser Gestus auch durch das System des Publikumsdiskurses oder durch die Konvergenz mit anderen ästhetischen Systemen aufgeweicht und aufgelöst, er kann sich jedoch auch transformieren und seine Aura in einer scheinbar ‚zeitgemäßen‘ Form wiederauferstehen lassen. Dem aktuellen Zustand der Literatur als ästhetisches System ist daher ein eigener gesonderter Blick in Kapitel 13 und 14 dieser Arbeit gewidmet.

die innere Architektur von ‚Nebulosa‘ auf einer stringenten Jazz-Polyphonie, die auf konzentrierte Weise immer wieder rhythmisch verdichtet und durch minimale aber effektive Wiederholung vorangetrieben und zu einem schnellen Ende geführt wird. Das Stück ist nur 1:56 Minuten lang, was sicherlich auch einen außergewöhnlichen Reiz ausmacht: es ist im Grunde schon zu kurz für ein Stück, aber es ist gleichsam genau ein komplettes Stück, mit Thema-Introduktion, Variation, Improvisation und Reprise, und dies alles in noch nicht einmal zwei Minuten. Allein dies ist schon beachtenswert, doch auch ein anderer Effekt dieses Vorgangs ist bemerkenswert, nämlich der gesamte Gestus des Stückes. Er mag simpel erscheinen, ist jedoch alles andere als einfach zu erreichen: die Musik ‚swingt‘. Letzteres geschieht durch Leichtigkeit, Flüssigkeit bei gleichzeitiger Dichte und Sicherheit des Zusammenspiels wie auch durch den in kürzester Zeit vorangehenden Rhythmus, dabei ist das Stück nie gehetzt, sondern bewegt sich in einer gelassenen, gleichsam sehr präzisen Leichtigkeit voran.

Das Stück von Schönberg hingegen basiert auf einem langgezogenen Arrangement geschickter harmonischer Kontraste, die das Stück immer wieder tonal aufbrechen und scheinbar re-arrangieren und im 3. Satz schließlich über chromatischen Komplexen und alterierter Quartenakkordik zu ‚nie gehörten Harmonien‘, so Anton Webern später, gelangte. Der Quartenakkord im 3. Satz, der als Geburt der ‚Neuen Musik‘ angesehen werden kann, wirkt wie eine Schwelle, die sich dem Ohr, das an gewohnten tonalen Halterungen seine Anlehnungen sucht, in den Weg stellt. Obwohl die Tonfolgen warm und weich erscheinen und der Gestus getragen und langsam erscheint, wirkt der Prozess seltsam gebrochen, das Material störrisch – die Harmonik gerät auf nahezu flirrende Weise ins Atonale hinein, der Gestus des Satzes steigt, getragen durch zunehmende Klangfarbenintensität der Solostimme dramatisch an, ohne jemals im Gestus eines romantischen Pathos überzuschnappen.⁵⁰⁶

Beide Stücke haben ganz eindeutig einen Rhythmus, und doch ist das Ergebnis unterschiedlich: Schönbergs Stück kann nicht swingen, will es aber auch gar nicht – es ist keine Kategorie für seinen ästhetischen Gestus, und doch bewegt es sich in klarer Konsequenz und einem kompromisslosem Gestus. Tenorios Stück intendiert nicht, Brüche hörbar zu machen, sondern unterwirft die Brüche – die es in diesem winzigen Stück durchaus gibt – dem vorrangigen Ziel des klaren rhythmischen Vorankommens bei entspanntestem, lässigstem Gestus. Beide

⁵⁰⁶ Schönbergs Art der Materialbearbeitung scheint bisweilen ein musikalische Analogie zur Schreibweise Adornos zu offenbaren: eine eigenwillige Form, die nichts vereinheitlichen will und auch gar nicht dazu in der Lage ist, und eine abstrakte Ausdrucksform, die Komplexitäten nicht versimplifizieren will und Widersprüche und Variationsmöglichkeiten des Materials trotz des expliziten Traditionswissens und –bezuges auf eine unharmonische Weise hörbar machen möchte.

Stücke sind von ihrer Vorgehensweise überaus unterschiedlich, besitzen aber unzweifelhaft eine ungeheure latente Energie, die durch ihre jeweilige ästhetische Form gebändigt und ausgedrückt, ja dadurch einem Publikum überhaupt mitteilbar gemacht wird. Schönbergs Stück wirkt dabei in seinem Vorgehen komplett anders als das von Tenorio Jr., es ist zuallererst natürlich vom Materialaufwand her viel länger, dadurch auch explizit vielschichtiger, Tenorios Stück hingegen wirkt vor allem durch das, was es weglässt, was es nicht variiert und in einer potenziellen Architektur der Widersprüche hörbar macht: es *kanalisiert und beschleunigt*, wogegen Schönbergs Stück bewusst aufbricht, extrapoliert und exemplifiziert und das Material nicht nach vorne, sondern sozusagen nach ‚oben‘ bringt: das Stück *plateauisiert und verlangsamt*. Niemals lässt sich mittels einer ästhetischen Betrachtungsweise jedoch sagen, der Weg, wie das jeweilige Stück zu einer Wirkung gelangt, sei qualitativ besser als der andere, Schönbergs Stück sei hochkomplex und bleibende hohe Kunst, Tenorios Stück hingegen sei demgegenüber schnelllebig und ‚banal‘. Obwohl der ästhetische Gestus different ist, haben die Stücke zudem einige Gemeinsamkeiten, nicht zuletzt auch die Benutzung eines klassischen Musikinstrumentariums. Im Zeitalter der Digitalisierung, Referenzialität und stetigen Stildifferenzierung und -diversifikation des ästhetischen Materials haben diese scheinbar so verschiedenen Stücke mehr gemeinsam, als gemeinhin auf den ersten Hör klar ist. Obwohl sie so derart different erscheinen, betont eine indifferente Analyse eher ihre Gemeinsamkeiten, um aus der Differenz des ästhetischen Gestus, oder auch Weges, ein breiter angelegtes Untersuchungsspektrum ästhetischer – in diesem Falle musikalischer – Analyse zu ermöglichen. Die Matrix kulturell-gesellschaftlicher Zusammenhänge, auf die bereits bei der Einführung des Begriffes der ästhetischen Indifferenz hingewiesen wurde, ist hierbei noch nicht einmal angesprochen und in die Beschreibung des Materials eingearbeitet worden.

Mein Vergleich zielt nur auf eines hin: zu verdeutlichen, dass für eine kulturwissenschaftliche Analyse des ästhetischen Materials und des ästhetischen Systems der Jetztzeit die Angleichung von scheinbar differentem ästhetischem Material nutzbringender ist als die perpetuierende Betonung der Unterschiede, die letztlich oftmals ein Unterscheiden in hohe und niedrige Kulturgenres zementieren sollen. Zwar ist es anhand der ästhetischen Analyse sinnvoll und auch notwendig, Genres zu markieren, kulturelle Felder abzustecken und Unterschiede in ästhetischer Form, Inhalt und Gestus deutlich zu machen – die in der Regel vor allem historisch und temporär sind –, aber das Grundbewusstsein, sich einer ästhetischen Arbeit zu nähern, sollte von

grundlegender Indifferenz und einem toleranten Gleichmut dem Material gegenüber geprägt sein.

Wenn die Vorurteile fallen, ist es – ohne in einen Wahn der harmonisierenden Gleichmacherei zu verfallen – einfacher, die Gemeinsamkeiten auch in ästhetischer Hinsicht zu betonen. Im ästhetischen Bereich werden diese Analogien zunehmend gefunden, im System der Musik mitunter prägnanter als in anderen ästhetischen Systemen. So wird die sogenannte ‚Weltmusik‘ als Ausdruck eines übergreifenden, aber inhärent miteinander verbundenen Systems von ethnisch-kulturellen Ausdrucksformen auch von der ‚seriösen‘ Musikwissenschaft, die diesbezüglich lange von einem exotistischen Blick auf die Weltmusikformen und einer präventiven Hochschätzung der europäischen Kunstmusik geprägt war – und in Teilen sicherlich noch ist – mittlerweile auch anerkannt und untersucht, dies als Beispiel für wissenschaftliche Prozesse, die jetzt erst aktuell langsam in Gang kommen.⁵⁰⁷ Dabei geht es wie gesagt nicht um das kritiklose Nebeneinanderstellen differenter Ausdrucksmöglichkeiten, sondern um das Erkennen von Analogien und das An-Erkennen von ästhetischen Systemen, Formen und Energien, die in einem aufgeklärten und fortschrittlichen akademischen Kontext nicht mehr länger ausgegrenzt und stigmatisiert werden können. Eine genaue Beobachtungsgabe hinsichtlich des ästhetischen Materials ist hierfür Grundvoraussetzung, wobei auch der Standpunkt der Rezeption zu beachten ist. Der Standpunkt einer ästhetischen Beurteilung ist different, wenn man beispielsweise von einem Standpunkt als wissenschaftlicher Analyst und Beobachter, als Teilnehmer eines Publikumsdiskurses, als Fan und Liebhaber bestimmter ästhetischer Formen oder auch als Künstler Kunst rezipiert.

Nicht wenigen Künstlern beispielsweise gelingt es mitunter, so sie denn offen gegenüber anderen Genres sind, qua ihrer direkten Involviertheit in das ästhetische Material und dessen stetige Ausformungs- und Transformationsprozesse, Analogien, Parallelen und Transformationen unverkrampft zu entdecken. Die renommierte und gefeierte zeitgenössische Opernsängerin Jessye Norman kann beispielsweise genau beobachten und ästhetische Kategorien setzen, aber ihre Ausgangsposition der Beurteilung zu den ästhetischen Phänomenen ist bewundernswert indifferent. Als gefeierte Opernsängerin hört sie sich nach eigener Aussage selbstverständlich auch HipHop an, obwohl sie die Tendenzen und Inhalte in diesem Genre gut zu unterscheiden weiß. Zum Genre des Rock’n Roll äußert sie sich folgendermaßen:

⁵⁰⁷ Vgl. hierzu z.B. die Zusammenfassung der 57. Arbeitstagung des Institut für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt (Hrsg.), [welt@musik](#) - Musik interkulturell, Mainz 2004

„Als Rock’n Roll noch neu war, hat ihn die Generation vor mir überhaupt nicht als Musik akzeptiert. Das war für sie wirklich reiner Lärm. Aber ‚Good Golly, Miss Molly‘ war letztlich doch nur ein Weg, um zu sagen, dass man eine andere Person sehr gerne hat. Nur die Form und der Ausdruck waren überraschend. Das war ähnlich wie in den Tagen der zweiten Wiener Schule. Komponisten wie Webern, Berg, Schönberg haben es auch nicht leicht gehabt.“⁵⁰⁸

Was für eine erfrischende und nur auf den ersten Blick ‚oberflächliche‘ und überraschende Analogie zwischen der zweiten Wiener Schule und dem Rock’n Roll, die sich ein traditioneller Musikwissenschaftler wohl kaum erlauben würde, weil er die gesellschaftlich-ästhetischen Transformationen und Wertewandel seines Materials möglicherweise zugunsten einer internen Werkanalyse seines Materials vernachlässigen würde.

Ein weiteres Beispiel aus der Musik ist das Genre der karibischen Calypso-Musik, die lange Zeit, vor allem in Europa, von musikwissenschaftlicher Seite, komplett ignoriert und generell als eine Art Bastardform aus traditionell-karibischer und US-amerikanischer Unterhaltungsmusik abgetan wurde. Erst seit Anfang der 2000er Jahre wird der genuine Status dieser Musikform nun auch offiziell gewürdigt. Der Musiker, Labelbetreiber und Musikjournalist Detlef DIEDERICHSEN schreibt anlässlich der Veröffentlichung eines Calypso-Samplers über die Musik:

„Auch musikalisch erreichte Calypso in den fünfziger Jahren seinen Höhepunkt. Die Bands hatten mit mehrköpfigen Bläser- und Percussions-Gruppen nun fast Big-Band-Stärke. Lord Kitchener und Mighty Sparrow trieben als Komponisten und Bandleader die musikalische Verfeinerung so weit, dass der amerikanische Komponist und Musikexperte Van Dyke Parks sie ‚auf einer Stufe mit Schubert, Schumann und Hugo Wolf‘ sieht.“⁵⁰⁹

Van Dyke Parks, der in den 1960er Jahren zusammen mit Brian Wilson von den ‚Beach Boys‘ – übrigens eine Band, deren Arbeit auch lange Zeit als ‚banale‘ Popmusik abgetan wurde, bevor ihr hohes musikalisches und kompositorisches Potenzial anerkannt wurde, schon längst gelten die ‚Beach Boys‘ als die US-amerikanischen Beatles – die Musik der Band eine Zeit lang arrangierte und komponierte, erkannte aus einem unvoreingenommenen Blickwinkel schon früh das Potenzial von Calypso, einer Musik, die in Deutschland vor allem mit dem erfolgreichen Calypso-Pop von Harry Belafonte verbunden und daher von musikwissenschaftlicher Seite gerne im Bereich des Schlagers verortet wird.

⁵⁰⁸ „Liebe und Leidenschaft. Ein Gespräch mit der Sängerin Jessye Norman über Oper und Hip-Hop“, Interview von Jessye Norman mit KREYE, Andrian, in SZ 29-4-2006, S.14.

⁵⁰⁹ DIEDERICHSEN, Detlef: „Calypso!“, SZ-Magazin Nr. 49, 9-12-2005, S.18.

Ein Vergleich von bislang marginalisierten ästhetischen Genres mit klassischen ästhetischen Genres hält jedoch auch die mögliche Problematik eines kulturellen Kolonialismus bereit. Der mögliche Mechanismus einer nachträglichen ästhetischen Aufwertung, der durch die von Van Dyke Parks als einem ausgewiesenen Komponisten, der sich in US-amerikanischer Folklore wie in 12-Ton-Musik genauso auskennt, Analogie in Gang gesetzt wird, könnte beispielsweise folgender sein: nur durch die Erwähnung von Schubert, Schumann und Hugo Wolf erscheinen bestimmte Calypsoformen auf einmal in traditionellen Rezeptionskontexten ‚groß‘ bzw. ästhetisch überhaupt diskutabel. Es scheint, dass Calypso für eine unreflektierte eurozentristische Kulturrezeption nur durch die Erwähnung der klassischen Komponisten aufgewertet wird, anstatt dass die kulturelle Eigenart und die genuine Kraft dieser Genres unvoreingenommen betrachtet werden können. Der Mechanismus der Aufwertung einer zuvor marginalisierten Kulturform durch nachträgliche Angleichung an traditionelle klassische – zumeist okzidentale – Kulturformen ist jedoch nicht das, was im Sinne dieser Arbeit unter einer indifferenten Ästhetik verstanden werden kann. Der afroamerikanische Free-Jazz-Pianist und -Pionier Cecil Taylor wehrte sich vehement gegen diese kulturellen Vereinnahmungsstrategien, als ihm von Kritikerseite Einflüsse europäischer Kunstmusik auf seine Ästhetik nachgesagt wurden. Er antwortete, ihn interessiere dies nicht, da sein traditionell-kultureller Bezugspunkt, wenn überhaupt, die afrikanische bzw. arabische Musik sei. Diese Spezifizierungen und bewussten Distinktionen sind zu beachten, wenn über die Indifferenz als mögliche ästhetische Kategorie gesprochen wird.

Trotzdem wird angesichts dieser Aussagen hoffentlich deutlich, dass es gerade Kulturschaffende selbst sind, welche die noch immer bestehenden Vorurteile gegenüber dem sogenannten Banalen und Trivialen durch eine direkte Beschäftigung mit dem Material überwinden und das ästhetische Material selbst fruchtbar nutzen können. Wieso sollten ihnen Kulturwissenschaftler hier nachstehen, wenngleich letztere auch einen explizit anderen, da dezidiert wertneutralen und analysierenden und damit wissenschaftlichen Standpunkt einzunehmen haben? Mit ästhetischen Vorurteilen, dies ist nach diesen Ausführungen hoffentlich deutlich geworden, kommt eine kulturelle Gegenwartsanalyse auf jeden Fall nicht weiter.⁵¹⁰ In der Verwendung der

⁵¹⁰ Erneut ein Beispiel aus der Musik, da hier bisweilen sehr gut zu beobachten ist, wie hier Kulturschaffende die Berührungängste gegenüber so genanntem banalem ästhetischem Material überwinden und kreativ bearbeiten. So antwortete der britische Jazz- und Folkgitarrist Richard Thompson, der sich mit seinem Projekt „1000 Years of Popular Music“ (DVD auf Cooking Vinyl / 2006) tief in die Geschichte der globalen Songkultur begab, auf die Frage, was ihn bewogen hat, ausgerechnet den von ‚seriösen‘ Kritikern vielgeschmähten Song „Oops! I did it again!“ des US-amerikanischen Pop-Stars Britney Spears aufzunehmen: „Ja, denn es ist ein guter Song - wenn

Kategorien von ‚Banalität‘ und ‚Trivialität‘ zeigen sich oftmals nur mehr ästhetische Vorurteile. Die Verwendung dieser ästhetischen Kategorien dient und diente in den ästhetischen Beurteilungen der Vergangenheit nicht selten der ästhetischen Sortierung in einem Sinne der Aussortierung, die möglichen Ziele waren Abqualifizierung, Distinktion, Ausschließung und Stigmatisierung bestimmter kultureller Formen.

Die aktuelle Verwendung der Begriffe ‚banal‘ und ‚trivial‘ beruht oftmals auf dieser eingeschliffenen sozial-ästhetischen Praxis, wobei diese Schreibweise nicht selten mehr über die Verwender dieser Kategorien als über das ästhetische Material selbst aussagt. In einer Besprechung vom November 2006 zur Retrospektive der Bilder Neo Rauchs im Kunstmuseum Wolfsburg etwa schrieb LIEBS in der SZ:

„Rauch ist klug genug, dieses Pathos seiner bekanntesten Gemälde durch stilistische Rückgriffe auf triviale Werbegrafik, Comics und Propagandasprache zu durchkreuzen. Immer erzielt er so ein Bild-Gleichgewicht, welches nicht in Kitsch umkippt, sondern kurz davor halt macht.“⁵¹¹

Die Verbindung von Werbegrafik mit Trivialität sowie der selbstverständliche Gebrauch des Wortes ‚Kitsch‘⁵¹² indizieren die typischen spezifisch-individuellen ästhetischen Werturteile, Definitionen und Kategorien eines Kritikers an, dem es durchaus zusteht, sich in tradierte und normierte ästhetische Definitionen zu flüchten. Als aktuelle wissenschaftliche Kategorien sind diese Zuschreibungen jedoch komplett unbrauchbar. Grundsätzlich sind ästhetische Zuschreibungen wie ‚banal‘, ‚trivial‘ oder ‚kitschig‘ – auch wenn es für sie durchaus temporäre und historische kulturwissenschaftliche Kontexte geben mag, die aber ihrerseits durchaus wissenschaftlich hinterfragt werden sollten –

man ihn erst mal aus der Beziehung zu Britney Spears gelöst hat. Wenn man sich ihn dann als Song ansieht, dann ist es ein verdammt gutes Exemplar seiner Gattung. Seine Struktur, seine Akkorde sind denen von Tanzmusik aus dem 16. Jahrhundert sehr ähnlich. Deshalb ist es auch immer der letzte Song in der Show, denn hier schließt sich ein Kreis, zumal wenn wir ihn im Stil des 16. Jahrhunderts spielen.“ Interview mit BEI DER KELLEN, Ralf, in JAZZTHETIK 3-2006, S.41. Derartige Entdeckungen zu machen und musikhistorische Analogien aus einem praktisch-ästhetischen Interesse zu finden, ist die Belohnung für eine indifferente ästhetische Herangehensweise, die sich nicht um die Kategorien von ‚banal‘ und ‚trivial‘ schert. Im Feld der Wissenschaft ist es entgegen der Kunst jedoch nicht statthaft, sich nicht um diese Kategorien zu ‚scheren‘, es ist geradezu hochnotwendig, traditionelle ästhetische Kategorien zu hinterfragen und zu analysieren.

⁵¹¹ LIEBS, Holger: „Elegien der Erstarrung. Grabräuber der Geschichte: Die erste große Retrospektive des Malers Neo Rauch im Kunstmuseum Wolfsburg“, SZ 11-11-2006, S.15.

⁵¹² Die ästhetische Kategorie des ‚Kitsch‘ ist – neben seiner Funktion als ästhetischer Abwertung - letztlich eine analytische Hilfskonstruktion. Ihre Verwendung erzeugt sie als Klischee einer individuellen Vorstellung von einer kollektiven Ausdrucksform. ‚Kitsch‘ ist keineswegs universalistisch festlegbar, er ist stets historisch und kontextuell, und er wandelt – wie in der so genannten E-Kultur – seine Definitionen und Phänomene. Die ästhetische In- und Exklusion ist auch hier historisch belegbar.

ästhetische Werturteile, und zudem sind sie darüber hinaus Kategorien, für die gegenwärtig, angesichts extremer ästhetischer Diversifizierung und Ausdifferenzierung, kein sozial-ästhetischer Konsens mehr besteht. Dies ist nicht notwendigerweise ein Zeichen der Zeit, da es derartige Differenzen und Definitionen auch schon zu früheren Zeiten gab, jedoch bricht der grundsätzliche Boden, auf dem die Konstruktion dieser Begriffe steht, zunehmend ein, da er sich selbst zunehmend als Konstruktion enttarnt hat und mittlerweile nurmehr brüchig geworden ist. Eine zeitgenössische wissenschaftliche ästhetische Analyse, so die explizite An- und Absicht dieser Arbeit, muss sich daher von der Verwendung dieser Zuschreibungen lösen.

Der Gedanke, der sich aus dieser Intention heraus ableiten lässt, ist: die Zuschreibungen ‚banal‘ und ‚trivial‘ sind Kategorien, die aus der Dichotomie zwischen E- und U-Kultur abgeleitet sind. Diese Kategorien sind ebenso veraltete Kategorien ästhetischer Zu- und Abschreibung, wie ihre gesamte kategorische Dichotomie veraltet ist. Die Kategorien entstammen grundlegend dem System der E-Kultur, um das System der U-Kultur zu erfassen, zu kategorisieren und es damit jedoch auch gleichzeitig auszugrenzen. Zur Beschreibung ästhetischer Phänomene wurden sie in einem nur scheinbar wertneutralen Sinne übernommen. Die Kategorien von E- und U-Kultur jedoch sind bei der ästhetischen Beurteilung in einem qualitativen Sinne generell nicht gegeneinander abwägbar. Ihre jeweiligen Kriterien sind nicht mit den Kriterien für nur eines dieser Felder beschreib- und messbar, geschweige denn zu beurteilen. Was aber beschreibbar ist, und hier liegt ein mögliches Indiz, das Hinweise für eine zeitgenössische und weiterführende Ästhetik liefern könnte, sind das Verhältnis und Zusammenspiel von sogenannter Unterhaltung und Ernsthaftigkeit in einer ästhetischen Arbeit sowie dessen daraus resultierender ästhetischer Gestus. Die Frage, wie sich dieses Verhältnis ästhetisch manifestiert und ausdrückt, ist eine zentrale Frage eines indifferenten ästhetischen Diskurses.

Diese Frage gilt auch heute noch, angesichts diverser Formen von zeitgenössischer Ästhetik, die sich auf eine Kulturproduktion im Zeitalter der zunehmenden Digitalisierung bezieht.

Wir stoßen bei derartigen Fragestellungen immer wieder auf die äußerst traditionsreiche Frage, ob und wie sich ästhetische Qualität bestimmen und begründen lässt. Für ästhetische Alltagsdiskussionen im Publikumsdiskurs und unter Fans und Liebhabern bestimmter Kunstformen wird es hier in der Geschichte der Menschheit noch ausreichend Stoff geben, zumindest die Kulturwissenschaft aber muss und wird sich diesem Problem stellen und dafür grundlegende Beschreibungs- und Beobachtungskriterien finden.

Eine zentrale Intention dieser Arbeit sollte damit mittlerweile deutlich geworden sein:

Es geht nicht nur darum, den Zusammenhang zwischen den traditionellen Kategorien von E- und U-Kultur zu verstehen und zu be- und überarbeiten, sondern auch um die Markierung der gegenwärtigen Transformatorischen Konvergenz ihrer Formen Wertungskontexte, um die ehemalige Dichotomie der angenommenen und historisch markierten Paradigmen zunehmend dialektisch auflösen zu können.⁵¹³

⁵¹³ Noch ein Beispiel der Musik, diesmal ein Klassiker, der immer wieder gerne verwendet wird, um die Dialektik von E- und U-Elementen in der Kultur auf den Punkt zu bringen: Wolfgang Amadeus Mozart. Im Publikumsdiskurs wurde bezüglich Mozarts Musik immer wieder gerne vorrangig das U-Element betont, bis es nahezu überbewertet wurde und sich die Figur Mozarts als die eines ‚Pop-Stars‘ der klassischen Musik in den Publikumsdiskurs und das soziale Gedächtnis eingeschrieben hat. Hier vor allem natürlich durch den österreichischen Pop-Sänger Falco und dessen 1985er Titel ‚Rock me Amadeus‘ samt zugehörigem Video, der sich mittlerweile in das allgemeine kulturelle Gedächtnis eingeschrieben hat. Hiermit ersetzte Falco „publikumswirksam das veraltete Mozart-Klischee durch ein neues Mozart-Image (...): der Sound der 80er Jahre mit vokalen Staccato-Einwürfen der Titelzeile zu Beginn, die immanente Dramaturgie und die auf der Inhaltsebene laufende Transferierung der historischen Figur in das Show-Business der Gegenwart aktualisierten Mozart.“ (Quelle: www.aeiou.at/aeiou.music.14.3/140304.htm). Im Jahr 2005 wurde dieses klischeeisierte Image von Mozart als Popstar durch die Produktion der im deutschsprachigen Kulturraum äußerst erfolgreichen Musical-Pop-Schauspieler „Falco meets Amadeus“ – als popkulturelle Reaktion auf Mozarts 250. Geburtstag – aufgenommen, verstärkt und im Publikumsdiskurs und im kulturellen Gedächtnis weiter verfestigt. Warum und wie sich Mozart in den Publikumsdiskurs eingeschrieben hat, bedarf einer eigenen kulturwissenschaftlichen Analyse, die nicht nur der musikwissenschaftlichen Kenntnis der Musik Mozarts bedarf, sondern auch der Kenntnis von Rezeption und Adaption in einem aktuellen publikumsdiskursiven Kontext. Im Kontext dieser Arbeit sei vor allem auf eine sehr bemerkenswerte und kategorische Beurteilung von BREMBECK verwiesen, die zur Feier des 250. Geburtstages Mozarts nahezu ketzerisch behauptet, dass dieser der erste Komponist war, der mit dem Publikum Schwierigkeiten bekam, weil er eben Künstler und kein Popstar sein wollte. Abgesehen, dass die Übertragung des Begriffes ‚Popstar‘ auf die historisch-ästhetischen Rahmenbedingungen, in denen Mozart komponierte, äußerst fragwürdig sind – so fehlte zu Mozarts Zeit z.B. ein dem heutigen System der Massenmedien vergleichbarer Rahmen, um dessen Musik überhaupt über das System der höfisch-klerikalen Musikrezeption hinauszubringen, die Analogie ‚Mozart-Popstar‘ ist von daher nur auf den heutigen Stand des Publikumsdiskurses anwend- und diskutierbar –, ist hinsichtlich der Problemstellung dieser Arbeit vor allem Brembecks Behauptung festzuhalten, dass Mozart keineswegs gewillt war, an einer reinen Form von wohltemperierter Unterhaltungsmusik, wie sie z.B. im Vergleich Georg Friedrich Händel in seiner Londoner Zeit perfekt und äußerst erfolgreich praktizierte, festzuhalten. Die von Mozart hingegen praktizierte Dialektik zwischen Unterhaltung und Ernsthaftigkeit brachte ihn daher immer wieder in den Konflikt mit dem Publikum seiner Zeit, wie Brembeck plausibel festhält. Brembeck schreibt: „Doch ist Mozart nie gewillt, diesen Wunsch nach U-Musik zu erfüllen. Immer wieder schlägt bei ihm an einzelnen Stellen die Lust durch, nicht nur zu unterhalten, sondern auch Kunst machen zu wollen.“ Schon als Kind, so Brembeck, spiele Mozart gerne an dieser Grenze, und in seinem Spätwerk wird diese Dialektik in einer Reife offenbar, die deutlich über das Klischee von Mozart als reinem Unterhaltungskomponisten hinausgeht. „In der Vorliebe für ... herbe Kontraste von Schlichtem und Kompliziertem, von Einschmeichelndem und Abweisendem mag ein gewichtiger Grund dafür liegen, warum Mozart schon zu Lebzeiten immer wieder in Konflikt geriet mit seinem Publikum.“ (Vgl. BREMBECK, Reinhard J., „Triumph des Versagers“, in SZ 30-12-2005, S. 13). Wenig hilfreich und erhellend, ja für unser Thema geradezu verwirrend, ist in dieser interessanten Herausstellung der dialektischen Kompositionsweise Mozarts zwischen den Polen ‚Unterhaltung‘ und ‚Ernsthaftigkeit‘ indes Brembecks Gegenüberstellung der Begriffe von ‚Unterhaltung‘ und ‚Kunst‘ – eben dies indiziert das Dilemma, um dessen Aufklärung und Überwindung sich diese Arbeit bemüht, da selbst ein ästhetisch aufgeklärter und versierter Geist wie Brembeck in kategorische und definatorische Untiefen fragwürdiger ästhetischer Verortungen und

Kompaktthesen:

Ästhetische Zuordnungen und Beurteilungskriterien wie ‚banal‘ oder ‚trivial‘ sind genauso wie die ästhetischen Werturteile ‚wertvoll‘ oder ‚erbaulich‘ in der Regel konstruierte Geschmackskriterien, die auf der Grundlage von sozialnormativen ästhetischen Mustern individuell gefertigt werden und die vor allem in spezifischen Kontexten zum Tragen kommen. Sie verweisen auf eine ästhetische Hierarchie, eine Art ästhetischer ‚Amtlichkeit‘, und gaukeln neben dieser Spurenlese von vermeintlichen Universalien des Geschmacks vor allem auch eine graduell messbare ästhetische Qualifizierungsrate vor, die es objektiv und im universalen Sinne jedoch nicht geben kann. Ästhetische Begriffe und Beurteilungskategorien sind konstruiert und werden historisch, kontextuell und innersystematisch jeweils neu erstellt und ausgehandelt.

In einer zeitgemäßen ästhetischen Analyse, die ihrem Material adäquat ist und die zudem immer auch eine Rezeptionsanalyse sein sollte, geht es nicht nur darum, den Zusammenhang zwischen den traditionellen Kategorien von E- und U-Kultur zu verstehen und zu be- und überarbeiten, sondern letztlich im wertneutralen Sinne zu überwinden.

Eine mögliche Grundlage für eine weitestgehend neutrale Beschreibung ästhetischer Phänomene ist die Haltung einer ästhetischen Indifferenz. Die Indifferenz ist nicht diskreditierend gegenüber einer bestimmten ästhetischen Machart oder einem künstlerischem Genre, sie unternimmt stattdessen zumindest den Versuch, Vorurteilen, auch und vor allem ihren eigenen, präventiv so weit wie möglich aus dem Weg zu gehen und einzig und allein von der jeweiligen Konstruktion des spezifischen Kulturprodukts und seiner spezifischen Wirkung auszugehen, und betrachtet erst dann Produkt und Wirkung in einem diskursiv-kontextuellem Zusammenhang. Die ästhetische Indifferenz basiert so weit es eben geht auf Wertneutralität, wobei sie potenzielle graduelle Unterschiede ästhetischer Arbeiten in Form und Inhalt nur mehr innerhalb einer Matrix kulturell-gesellschaftlicher Zusammenhänge markieren möchte. Eine Unterscheidung und auch Differenzierung ästhetischer Formen und Inhalte ist nach wie vor möglich, nicht jedoch in abwertender Weise und mittels kategorischer Zu- und Abweisungen durch Werturteile, deren Genese und Hintergrund selbst Teil dieser Matrix sind. Unterscheidungen und Differenzierungen sind in einer indifferenten ästhetischen Analyse nach wie vor wichtig, um ästhetische Formen überhaupt erkennen und beschreiben zu können, jedoch sind sie nur als Strukturparameter und -relationen statthaft, nicht als quasi-universalistische ästhetische Werturteile.

Zuschreibungen gerät.

Die ästhetische Indifferenz betont zudem grundsätzlich eher die Gemeinsamkeiten und Verbindungen ästhetischer Arbeiten und Phänomene als deren Unterschiede. Nur hierbei ist für sie ein universalistischer Blickwinkel sinnvoll.

Grundsätzlich ist es hinsichtlich einer ästhetischen Analyse sinnvoll und auch notwendig, Genres zu markieren, kulturelle Felder abzustecken und Unterschiede in ästhetischer Form, Inhalt und Gestus deutlich zu machen, aber das Basisbewusstsein, sich einer ästhetischen Arbeit zu nähern, sollte von Indifferenz und einem tolerantem Gleichmut dem Material gegenüber geprägt sein.

Das Verhältnis und Zusammenspiel von so genannter Unterhaltung und Ernsthaftigkeit in einer ästhetischen Arbeit sowie dessen daraus resultierender ästhetischer Gestus ist ein wesentlicher Hinweis zum zeitgenössischen Verständnis einer ästhetischen Arbeit. Die Dichotomie dieser vermeintlichen ästhetischen Grundsätze ist ein wesentlicher Grund für die Unzulänglichkeit früherer ästhetischer Untersuchungen.

Die Frage indes, wie sich dieses Verhältnis aktuell ästhetisch neu manifestiert und ausdrückt, ist eine zentrale Frage eines zeitgenössischen indifferenten ästhetischen Diskurses.

10. Auf dem Weg zu einer offenen Geistes- und Kulturwissenschaft

10.A. Neue Voraussetzungen und Definitionen für das System der Literatur: Der Begriff der Transformierten Literatur

Geschmacksvorurteile und Vorwertungen prägen und bestimmen in der Regel die Rezeption von Kultur. Was für einen normalen Kulturrezipienten, also jemand, der sich nicht professionell oder in einem abstraktem, übergeordnetem Rahmen mit Kultur befasst, angehen mag, muss sich eine Wissenschaft, die Kultur und ihre Systeme und Phänomene zum Thema hat, strikt verbieten. Daher muss die Kulturwissenschaft, und hierzu lässt sich im erweiterten Sinne auch eine erweiterte und kooperationsfähige Literaturwissenschaft zählen, ohne deren spezifische Eigenständigkeit generell in Frage zu stellen, die Vorurteile, nach denen Kunst benannt, gesammelt und bewertet werden, klar aufzeigen und kontextualisieren. Hier seien auf die Ausführungen in Kapitel 3 (,Klassische neuere Kulturtheorien') dieser Arbeit verwiesen, in dem klassische neuere Kulturtheorien, die einen offenen und erweiterbaren Reflektionshintergrund für die ästhetische Analyse bilden, angeführt wurden, wobei deren grundsätzliche Reichweite für einen zeitgenössischen kulturwissenschaftlichen Diskurs markiert wurde.

Erneut sei an dieser Stelle an diverse Verkennungen, die Adorno aus Unkenntnis oder Vorurteilen gegenüber der Populärkultur beging, erinnert, doch auch in den Ausführungen und Interpretationen seines theoretischen Schülers Moshe Zuckermann begegneten wir unsachgemäßen Vorurteilen, beispielsweise in populärmusikalischer Hinsicht. Zuckermanns ästhetische Abneigung gegen Techno oder simplen Drei-Akkorde-Rock zeugte beispielsweise nicht von einem Willen zur klaren und vorurteilsfreien kulturwissenschaftlichen Analyse, sondern vor allem von seinen ureigenen individuellen Geschmackskriterien, die für eine vorurteilsfreie wissenschaftliche Analyse komplett irrelevant sein sollten. Derartige Vorurteile haben in einer wissenschaftlichen ästhetischen Analyse nichts zu suchen, sondern sollten im Kulturjournalismus ihren Ort haben. Mit präventiven und latent wirksamen Stil- und Geschmackskriterien und dem daraus resultierenden limitierten kulturellen Auswahlkatalog lässt sich keine ästhetische Wissenschaft betreiben, und logischerweise erst recht keine auf einer vorurteilsfreien Indifferenz gründende Kulturanalyse, welches diese Arbeit intendiert. Stattdessen sollten eine Faktenkompetenz, die geduldige

Aufarbeitung einer hohen Informationsdichte des zu analysierenden Materials sowie dessen Vernetzung und die Fähigkeit zu strukturellem und wertneutralem Vergleich und zur Kontextualisierung die Voraussetzungen sein, auf denen eine zeitgemäße kulturwissenschaftliche Analyse gründen sollte. Nicht nur die Kategorien von hoher und niedriger Kultur, auch gewisse individuelle subjektive ästhetische Vorlieben, Abneigungen und Vorurteile werden in gewissen ästhetischen Analysen immer wieder neu hervorgeholt. Diese funken dann wie ein latentes Signal im Hinterkopf und laufen Gefahr, je nach theoretischem Bedarf verstärkt, objektiviert und verteidigt zu werden. Es lässt sich diesbezüglich immer wieder nur mit dem Gedanken an Bourdieus Analysen zu Geschmack und Kultur hinterfragen: was sollen diese geschmacklichen Vorurteile überhaupt, was bewirken sie in einem ästhetischem Diskurs, und wozu werden sie überhaupt eingesetzt?⁵¹⁴

Nach Bourdieu hatten Akademien und Universitäten an der Aufrechterhaltung der Hochkultur ein berechtigtes Interesse, da sie selbst innerhalb dieses

⁵¹⁴ Ein treffliches Beispiel für eine charismatische, aber auch extrem geschmacksvorurteilsbestimmte Vermittlung von Literatur ist z.B. die bereits erwähnte Person von Marcel Reich-Ranicki, auf dessen TV-Sendung ‚Das literarische Quartett‘ bereits in Kapitel 7 („Populäre Formen der Literaturvermittlung“) dieser Arbeit eingegangen wurde. So honorig Reich-Ranicki sich als weltoffener Liebhaber und Vermittler von Literatur auch inszenieren mag, ist er in seinem ästhetischem Wirken letztlich nicht zuletzt dadurch charakterisiert, dass er ein Vertreter eines intellektuellen Rollenbildes ist, das gleichsam im selbstausgelegten Netz der eigenen limitierten geschmacklichen Kriterien und ästhetischen Vorurteile gefangen ist. Sehr schön brachte dies eine Diskussionsrunde, u.a. mit dem Autoren Durs Grünbein, Anfang 2005 im Berliner Kanzleramt auf den Punkt: Reich-Ranicki präsentierte sich als zwar überaus kompetenter, aber vor allem letztlich auch überaus ignoranter Vertreter des Konzeptes einer Nationalliteratur und erschien als wenig internationalistisch oder gar kosmopolitisch agierender Literaturvermittler. So stellte sich Angesichts seines charismatischen, aber inhaltlich beschränkten und selbstbeschränkenden Auftretens die Vermittlerfigur Reich-Ranicki, die für die Vermittlung von Literatur bislang unzweifelhaft viel geleistet hat, aufgrund ihrer eigenen stetig perpetuierten Vorurteile letztlich selbst in Frage, da sich erneut zeigte, dass eine Vermittlung, die sich durch Vor- und Geschmacksurteile definiert, der adäquaten und nachhaltigen Vermittlung von Literatur letztlich weniger dienlich ist, als manche anzunehmen bereit sind. Konkret bekannte sich Reich-Ranicki einmal mehr zu einem kulturellem Eurozentrismus und gestand, in Erfahrung mit außereuropäischen Literaturen, ja Kulturen überhaupt nicht kompetent zu sein. Dieses letztere, wenigstens sympathisch ehrliche, Bekenntnis hatte ihn in der Vergangenheit jedoch niemals abgehalten, eklatante und in keinster Weise haltbare Fehlrteile über Bereiche seines eigentlichen Fachgebietes, der Literatur, abzugeben, so z.B., dass die US-amerikanische Literatur generell keinen Humor kenne. Vgl. hierzu auch SEIBT, Gustav, Auf den Höhen des Pik Dante, SZ 26-2-2005, S.17. Reich-Ranicki profilierte sich in diesem hochoffiziellen Rahmen – die beschriebene Kulturveranstaltung im Kanzleramt fand auf Einladung und mit Präsentation von Kulturstaatsministerin Christina Weiss statt – einmal mehr als charismatischen Provokateur, der als nur scheinbar anachronistischer Vertreter einer klassischen Intellektuellenkultur durch seine streitbare Performanz den Weg in die Medialität mit Bravour gefunden hat, dort aber zunehmend absurder agierte und erschien, was ihn letztlich zur Vermittlung von Literatur zwar als charismatisch, aber im Grunde auch als substanziell unzureichend profilierte. Gemäss dem in dieser Arbeit mehrmals angeführten Zitat von Random-House-Chef Peter Olson „Alles, was das Interesse an Büchern weckt, ist gut!“ bekommt die Literaturvermittlung Reich-Ranickis hier zunächst im indifferenten Sinne einen komplett positiven Wert, hinsichtlich ihrer begrenzten Vorauswahl und der darüber hinaus auch entstehenden inhaltlichen Falschheiten jedoch im Sinne einer aufklärerischen Nachhaltigkeit über Substanz und Historie von Literatur, an der Reich-Ranicki angeblich viel gelegen ist, einen letztlich negativen Wert.

Paradigmas Vermittler und Interpreten waren und bisweilen noch sind. Ihr Selbstverständnis und ihre Diskurse definieren sich aus ihrer spezifischen Tradition und Geschichte hinaus aus ihrem gegenwärtigen Sitz im gesellschaftlichen Leben. Mit der hieraus resultierenden Definitionsmacht bestimmen die akademischen Systeme zu einem großen Teil den grundsätzlichen Begriff und die Wertungskriterien für Kunst, prinzipiell im- und exmatrikulieren sie, was Kultur und Kunst ist und was nicht. FRITH pointiert diese äußerst bedeutsame strukturelle Tatsache folgendermaßen:

„Mir geht es jedoch darum, dass die Erhaltung der ‚Kunst‘ im Sinne von Henry James oder Ezra Pound letztendlich von den Akademien abhing. Dieser institutionelle Rahmen ist für die Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur viel bedeutsamer als die Werte selbst. Es ist das akademische Leben und die Wissenschaft, also die Universitäten, Konservatorien und Kunsthochschulen, die heute Pierre Bourdieu zufolge die Hochkultur aufrechterhalten und ihre Reproduktion garantieren: durch die Lehrer/Schüler-Beziehung, die Kontinuität der Wissensvermittlung und durch das Gefühl von Tradition, das Bibliotheken, Galerien und Konzertsäle vermitteln, und durch die Festsetzung der Standards für schöpferische Fähigkeiten und Interpretationsgeschick. Heute liefert die Akademie der hochkulturellen Erfahrung ihre Begriffe und verleiht ihr Bedeutung. Der akademische Diskurs prägt die Kritiken in den Zeitungen, die Texte auf den Plattenhüllen und die Ausstellungskataloge, und Akademiker ermöglichen den massenhaften Konsum von Hochkultur.“⁵¹⁵

Jahrzehntelang hatten die Universitäten, und hier speziell die Geisteswissenschaften, keine Legitimationsprobleme angesichts der Rezeption und Interpretation von Kultur und Gesellschaft. In der Rezeption der geänderten kulturellen Verhältnisse steht eine traditionell agierende Geisteswissenschaft, die sich jahrelang auf ihre in der Regel vorselektierenden und mitunter latent vorwertenden ästhetischen Auswahlkriterien und Vorurteile verließ, letztlich vor einem selbstgeschaffenen Dilemma.

Die zentrale Frage dieses Dilemmas ist:

Wie soll sie mit den Produkten und Äußerungen der kommerziellen Massenkultur, die immer weniger den traditionellen normativen Qualitätskriterien der Geisteswissenschaften entsprechen, die aber zugleich den ästhetischen Diskurs der Gegenwart immer prägender und unumgebar bestimmen, umgehen?

Für Kunstschaffende scheint dies, wie immer, weniger ein Problem zu sein, hier reicht das Spektrum bei der grundsätzlichen Annahme dieser Sachverhalte als ästhetische Basis der Gegenwart von Bejahung, kreativem Umgang bis zur

⁵¹⁵ FRITH, Simon: Das Gute, das Schlechte und das Mittelmässige. Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus. In: Bromley/Göttlich/Winter, CULTURAL STUDIES, a.a.O., S.208

hemmungslosen Affirmation und Identifikation mit den neuen ästhetischen Verhältnissen. Ästhetische Belege dafür finden wir auch im Bereich der Literatur, und dies logischerweise nicht nur der zeitgemäßen, sondern auch der klassischen Moderne.⁵¹⁶

Die geistes- und kulturwissenschaftliche Rezeption reagiert jedoch mitunter verspätet, was bisweilen geradezu ihr Markenzeichen geworden ist, und einerseits ist auch gerade diese Rezeptionsart in gewisser Hinsicht ein adäquates und angemessenes Verhalten gegenüber neuen kulturellen Phänomenen, da ja nicht jeglicher Impuls einer Kultur per se in weiter- und tiefergehender Weise beachtens- und untersuchenswert ist, wenn dieser womöglich zunächst nur ein schnell vergänglicher Modetrend ist und diese Trends vielmehr nach einiger Zeit der strukturellen Beobachtung in Zusammenwirkungen mit ähnlichen Phänomenen analysiert und kontextualisiert werden sollten.

Wissenschaft ist nach wie vor keine Trendsetterin und sollte auch keine sein. Gleichsam ist es vonnöten, die zeitgenössischen kulturellen und ästhetischen Phänomene stets aufmerksam zu beobachten und zu sammeln, da diese sich unter den gegenwärtigen Verhältnissen immer schneller ausformulieren und transformieren.

Die Cultural Studies, deren Wichtigkeit für den zeitgenössischen akademischen Diskurs bereits in Kapitel 3 (,Klassische neuere Kulturtheorien') dieser Arbeit herausgestellt wurde, haben hier wichtige Arbeit geleistet, deren Impulse von verwandten und benachbarten Kulturdisziplinen reflektiert und aufgefangen werden sollten, gerade was die Rezeption der neuen ästhetischen Verhältnisse betrifft. Was vor Jahren noch für ignorante Geisteswissenschaftler anathema war, bekommt durch einen hochkomplexen Filter aus Medienvermittlung, Spezialistenrezeption und Kanonbildung heutzutage innerhalb von immer kürzer werdenden Zeitspannen den Nimbus eines klassischen kulturellen Ausdrucks einer Epoche – nur, um bald darauf von anderen Kulturphänomenen überholt zu werden, die damals noch kein ,seriöser' Wissenschaftler ernsthaft als Kultur

⁵¹⁶ Neuere Beispiele für eine intensive Affirmation, ja Überidentifikation mit der zeitgenössischen Ästhetik der Massen-, Medien und Popkultur, die nur durch die Elaborate eines selbstinszenierten Neo-Dandytums gebrochen wird, finden wir in der sog. ,Popliteratur' (siehe hierzu Kapitel 13 ,Die Auratische Literatur' dieser Arbeit). Aber auch in einem dem bürgerlichen Bildungsideal – auch in seiner Antithetik – verpflichteten literarischen Szenario wie Hermann Hesses neuromantischem ,Steppenwolf' finden wir den Einbruch der ,Banalität' und ,Trivialität' als eine kulturelle Kraft beschrieben. Dort wird dem Hauptprotagonisten Harry Haller in der Gestalt der Maria die personifizierte Sinnlichkeit zugeführt. Ihre Äußerungen über populäre Musik und ihre feste Integration in der Moderne reißt ,breite Breschen' (Hesse, Der Steppenwolf, FfM 1972, S. 165) in seine Ästhetik. Ihre Schwärmerei bringt ihn dazu, sein bürgerliches Kulturideal zu relativieren, und sich, trotz aller Präferenz für Mozart und die Unsterblichen – hier ist explizit die bürgerliche Fixierung auf die ,großen Meister' erkennbar -, nach den Grenzen und Kriterien kultureller Bewertung zu fragen. Durch Maria wandeln sich Hallers Ansichten auch zugunsten der empirischen Welt: kleine Dinge, Details der Moderne, wie z.B. Geschenkwaren, werden nicht nur als rein materialistisch angesehen, sondern konnotieren bisweilen die Magie der Liebe, und immer mehr erkennt Haller den Wert und Sinn des ,Hübschen und Kleinen' (ebd. S.177).

bezeichnete. Hier gilt es, gleichsam prinzipiell offen und höchst aufmerksam zu sein, als auch in der Rezeption kultureller Phänomene spezifisch Maß halten zu können.

Was hat eine erweiterte Kulturwissenschaft letztens Endes beispielsweise davon, wenn in wenigen Jahren Hauptseminare über die Lyrik von Bob Dylan oder dem HipHop der 90er Jahre gehalten werden, wenn diese nach dem traditionellen Interpretations- und Rezeptionsmuster der Literaturwissenschaft verfahren? Hier sollte stattdessen das Konzept einer disziplinübergreifenden Kontextualisierung von Kulturphänomenen zu Ende gedacht und in die Tat umgesetzt werden, ansonsten verfängt sich die Geisteswissenschaft in einer billigen Aufholjagd kulturellen Phänomenen gegenüber, anstatt sich grundsätzlich strukturell zu erneuern und zu revitalisieren.

Diese Arbeit geht unbedingt davon aus, dass wissenschaftliche Erneuerung angesichts der Transformation von Werthaflichkeiten und technologischen Formen der Ästhetik nötig ist. Das Konzept einer Nationalliteraturwissenschaft reicht nicht mehr aus, um die internationalen Vernetzungen und Systemkontextualisierungen adäquat zu beschreiben und in den Griff zu bekommen, sie kann immer nur pars pro toto agieren und beschreiben, was ihr auch das letzte zugestandene Agio wäre. Eine nationale Kulturwissenschaft definiert sich jedoch per definitionem letztlich immer gegen Pluralismus und Vernetzung. Derzeit erleben wir Nationalismus, Rassismus und Fundamentalismus zwar als eine gesellschaftliche Renaissance, vor allem in einer Art von retrospektiven Wiedergängern, was bedeutet, dass vergangene oder mitunter bereits für tot erklärte kulturelle und gesellschaftliche Modelle reanimiert werden. Dies geschieht unter anderem dadurch, dass sich durch den historischen Abstand der vergangenen Zeit im gesellschaftlichen Mainstream ein mythologisches Image über diese Modelle verfestigen konnte, welches mit den zeitgenössischen medialen Mitteln der Jetztzeit zum Leben und Laufen gebracht wird. Dies ist eine kompakte Erklärung für den retrospektiven oder gar zombiesken⁵¹⁷ Charakter, den viele Phänomene und Paradigmen der Gegenwart haben, eine weitere sozialpsychologische Analyse dieser Strukturen würde in diesem Rahmen zu weit führen. Es reicht an dieser Stelle festzuklopfen, dass

⁵¹⁷ Zombie = Untoter, bereits beerdigter und reanimierter Wiedergänger, ursprünglich aus karibischen und mittelamerikanischen Voodookulturen. Der Begriff des Zombietums wird im Kontext dieser Arbeit in dem kulturphilosophisch-metaphorischen Sinne verwendet, dass ästhetische und gesellschaftliche Phänomene, die offiziell verabschiedet und in gewissem Sinne ‚beerdigt‘ worden sind, möglicherweise als Wiedergänger, Untote, eben als Zombies wiederkehren, jedoch dann eine ungleich andere, oftmals extremere, Form und Intention haben können – vergleichbar einem Zombie, der, in der Mythologie der Filmkultur, zum Fleischfresser alles Lebendigen wird.

diese Modelle, zu denen der Nationalismus gehört, in aller Lebendigkeit existieren.

Die Uhren für die klassischen Nationalliteraturen hingegen ticken gegenwärtig noch, scheinen jedoch auf lange Sicht abgelaufen zu sein, vor allem die, welche für den Begriff einer klassischen und traditionellen Literatur schlagen, die sich einzig und allein auf das Medium des Buches gründet. Anstatt dessen schlägt diese Arbeit für die Geistes- und Kulturwissenschaften bzw. hierin für die Literaturwissenschaften neben der Behandlung klassischen Buchliteratur zunächst einen neuen vorläufigen Untersuchungsgegenstand vor: die

TRANSFORMIERTE LITERATUR.

Der Gegenstand der Transformierten Literatur ist die Literatur, die sich aus der Struktur der klassischen Buchliteratur in anderen kulturelle Medien und Formen transformiert hat, das zu untersuchende Feld bestände von daher aus Subfeldern wie z.B. ästhetische Poetologie, Technik- und Mediengeschichte, Kultur- und Mediensoziologie, Cultural Studies wie auch den verschiedenen ästhetischen Diskursen wie Wissenschafts-, Kritiker-, Medien- oder Publikumsdiskurs.

Wenn wir ‚die Literatur‘ und ihr einzigartiges poetologisches und ästhetisches Potenzial gegenwärtig und zukünftig beachten und erhalten wollen – in gewisser Hinsicht lässt sich sogar ‚retten‘ sagen, auf jeden Fall geht es tatsächlich und ohne Pathos darum, in den Zeiten der Marginalisierung der Literatur die Verantwortung für die Literatur zu übernehmen –, müssen wir lernen, sie, genau wie ‚den Menschen‘ selbst übrigens, transnational und in einem erweiterten Sinne einer beginnenden kultargesellschaftlichen Transformation zu betrachten. Wir müssen ‚die Literatur‘ aus dem engen Korsett einer traditionellen Rezeptions- und Interpretationsästhetik befreien und fähig sein, sie in neuen kulturellen Kontextualisierungen zu betrachten, um ihr Potenzial, ihre Würde und ihre Authentizität angemessen und gleichsam in hellwacher Gegenwärtigkeit betrachten und übertragen zu können. Das System der Literatur muss daher in seinen Transformationen erweitert betrachtet werden, wobei wir zu literarischen Formen kommen könnten, die wir heute noch nicht ansatzweise als Literatur empfinden, weil wir es oft einfach traditionell gewöhnt sind, Literatur unter ganz bestimmten Formen und Ausdrücken anzusehen. Das Buch jedoch darf als formelles Medium nicht präventiv inhaltlicher Sinngeber für Literatur sein und ihr einen Sinn geradezu aufoktroyieren, vielmehr ist es ganz objektiv betrachtet nur eine mögliche Form für Literatur unter anderen – zwar

die prägende für die letzten 1000 Jahre, jedoch gewiss nicht die letzte. Um zu verstehen, welche ästhetischen und medialen Transformationen derzeit vor unseren Augen geschehen, müssen wir letztlich unseren traditionellen Begriff von Literatur ändern.

10.B. Die notwendige Erneuerung der Geisteswissenschaften und das Konzept einer erweiterten und sich selbst erweiternden Literaturwissenschaft

In diversen kulturellen Einzelwissenschaften wie der Musik- und auch der Literaturwissenschaft sind mitunter radikale Paradigmenwechsel vonnöten, um die ihnen potenziell eigenen Bereiche, die aufgrund früherer historischer ästhetische wertender Vorurteile bewusst ausgeblendet wurden, mit Bedacht und Vernunft in die wissenschaftliche Untersuchung hineinzuführen und die Ergebnisse mit denen anderer Disziplinen zu verbinden. Nichts weniger als die Erneuerung eines Ideals von wissenschaftlicher Interdisziplinarität ist das Ziel, gleichsam das Ideal, eines sowohl tiefen wie zugleich offenen Begriffes von Wissenschaft. Wissenschaftliche Systeme müssen sich genauso erneuern wie alle anderen gesellschaftlichen Systeme, dies betrifft Themen, Inhalte und methodologische Herangehensweise genauso wie die Anerkennung eines geänderten Wirkungs- und Zuständigkeitsradius.

Die Literaturwissenschaft, speziell die Germanistik war und ist ein wichtiger Vermittler von Literatur, jedoch agierte sie zu lange in einem strikt abgeschotteten und traditionalistischen Rahmen, als dass sie die neuen Verhältnisse im Austausch mit anderen Disziplinen adäquat abbilden und untersuchen könnte. Wichtige, ja überlebenswichtige kulturwissenschaftliche Ansätze zu einer Erneuerung bildeten sich in Deutschland nur zögerlich heraus, da die Germanistik in ihrer gewohnten Konzentration auf die Analyse einer spezifischen Nationalliteratur sich der immer wichtiger werdenden Ergebnisse der Komparatistik und der angloamerikanischen Cultural Studies verschloss. Doch in Zukunft kann sich die Germanistik eine Abschottung gegenüber diesen prägenden Disziplinen nicht mehr erlauben, vor allem, wenn ihr eigenes Objekt sich mitunter zunehmend der Massen- und Populärkultur öffnet und hochaffirmativ annähert bzw. gar partiell darin aufzugehen scheint.

Der Zürcher Germanist Peter von Matt beschreibt diese kulturelle Situation und das Selbstverständnis der traditionellen Germanistik darin folgendermaßen:

„Für die Germanistik an den Schulen und in den Medien ist damit eine grundsätzliche neue Situation entstanden. Wenn die Literatur nicht mehr in ihrer Summe der geistige Kronschatz der Nation ist und nicht mehr in ihrer geschichtlichen Herkunft der Spiegel der kollektiven Selbstwerdung, sind auch die Germanisten nicht länger die unabdingbaren Kronenwächter. Einst waren sie die Verwalter des Schatzes und die Richter über die Rangordnung. Sie waren

so notwendig wie die kirchlichen Amtsträger, von den Pfarrherren bis zu den Bischöfen. Von Zeit zu Zeit gab es auch bei den Germanisten einen Kardinal. Man erkannte ihn am Purpur seiner Formulierungen. Hinter allem aber stand die fraglose Gegebenheit des Kronschatzes. Rudolf Borchardt fand dafür die berühmte Formel vom ‚Ewigen Vorrat deutscher Poesie‘. Er sakralisierte dabei in kurioser Weise das Wort ‚Vorrat‘, das kurz zuvor in der Lebensmittelknappheit des Ersten Weltkriegs einen dramatisch neuen Sinn gewonnen hatte. ‚Vorrat‘ bedeutete nun etwas, von dem das Überleben abhing. Der ewige Vorrat deutscher Poesie sicherte das geistige Überleben der Nation. Welch ein Amt für die Germanisten! Und welcher Sturz aus solchem Amt! Wie Joseph in Ägypten nach den sieben fetten Jahren waren die Germanisten vor den vollen Scheunen Pharaos gesessen und hatten abgemessen und zugemessen. Nun sind die Scheunen leer. Es braucht keine Verwalter mehr. Und so versuchen denn heute viele Germanistinnen und Germanisten, sich abzusetzen. Sie verlassen das vermeintlich sinkende Schiff und retten sich auf das Floss der ‚Kulturwissenschaft‘. Es könnte auch zum Floss der Medusa werden.

Eines ist sicher: Die reinen Verwalter haben ausgedient. Die deutsche Literatur von den ältesten Zaubersprüchen – wola wiht taz tu weist taz tu wiht heizist... – bis zum jüngsten Berlin-Roman ist kein ewiger Vorrat mehr, sondern ein immenses historisches Kontinuum ohne eindeutige Hierarchien, ohne eindeutige Funktionen für die Gesellschaft. Dadurch sind die Germanisten an den Universitäten, an den Gymnasien und in den Medien von Verwaltern zu Verantwortlichen geworden. Sie sind in eine Verantwortung für die literarische Tradition eingetreten, die es so noch nie gegeben hat.⁵¹⁸

Von Matt leistet sich im Duktus der ‚Verwalter des Schatzes und die Richter über die Rangordnung‘ eine bewusste und auch leicht ironische Überhöhung und Überschätzung der Germanistik, die hier unkommentiert übergangen sein soll, weil sie für die Intention dieser Arbeit gar nicht weiter interessant ist. Eines aber soll aus seinem beeindruckend klaren und ambitionierten Lagebericht zur Germanistik aufgenommen sein: sie ist von einer Verwalterin zu einer Verantwortlichen Disziplin für die Literatur geworden, und dies nicht nur für die Vergangenheit der Literatur, wie von Matt heraushebt, sondern auch und vor allem für deren Gegenwart und Zukunft. Diese Verantwortung sollten wir als offen agierende Literaturwissenschaft tatsächlich auf- und ernstnehmen – nichts anderes ist eine Intention dieser Arbeit.

Die germanistischen Versäumnisse der jüngeren Vergangenheit, also eine mehr oder minder explizite Abschottung gegenüber anderen Disziplinen wie z.B. den bereits seit Beginn der 1960er Jahre in Großbritannien virulenten Cultural

⁵¹⁸ VON MATT, Peter, „Begeisterung, das ist die große Crux. Vom möglichen Vergnügen an der Verantwortung für die literarische Tradition: Warum die Freiheit vom Kanon eine Bürde ist und die Bürde eine Lust“, FAZ 12-1-2002, S.45. Von Matt richtet sich in seinem freigeistigen und gleichwohl sehr verantwortungsvollen Plädoyer für die Literatur gegen einen Narzissmus der Gegenwart, der ihre eigene Komplexität überschätzt und diejenige der Vergangenheit hingegen unterschätzt, genauso wie er sich gegen die tradierten germanistischen stilgeschichtlichen Schubladen richtet, die seiner Ansicht nach „eine falsche geschichtliche Objektivität vorspiegeln und fossilisierte Bestände der alten Literaturgeschichte sind.“ (ebda)

Studies, die mehr oder minder bewusste Ignorierung spezifischer kultargesellschaftlicher Tendenzen wie beispielsweise der durchdringenden Wirkung der Massenkultur auf die allgemeine Kultur der Gesellschaft, sowie generell ein starres Festhalten an einem kategorisch-traditionellen Konzept einer National-Literaturwissenschaft scheint darauf hinzuweisen, dass eine strikt traditionell verfahrenende Germanistik nicht in der Lage ist, den Anforderungen und Herausforderungen der gegenwärtigen ästhetischen und kulturellen Transformationen, in dem das System der Literatur sich befindet, standzuhalten. Der inhaltliche Korpus einer derart eng und abgezirkelt agierenden Geisteswissenschaft erscheint bisweilen so begrenzt, dass die Öffentlichkeit Literaturwissenschaftler wie auch Geisteswissenschaftler generell oft immer noch als dem klassischen Klischee entsprechend weltfremde Elfenbeinturmbewohner wahrnimmt anstatt als diskursiv hochausgebildete Fachkräfte, die zur Analyse und Klärung zeitgenössischer gesellschaftlicher Fragen Wichtiges, ja Grundsätzliches und Unverzichtbares beizutragen haben. Selbstredend erschöpft sich der Agens und die Identität der Literaturwissenschaften nicht und niemals nur in diesem aktuellen Bezug, sondern stets auch in der gewohnten, mitunter durchaus traditionell vorgehenden Literaturanalyse, aber im Bezug auf eine Vermittlung von Literatur im Zeichen einer ästhetisch-technologischen kulturellen Transformation und einem interdisziplinären Austausch dazu steht die Germanistik noch immer am Anfang dieser Entwicklung. Kritikfähigkeit, Reflexions- und Innovationswillen sind die unerlässlichen Essenzen, die zu einer Erneuerung der Disziplin beitragen können.

Thomas Anz, derzeit Präsident des Germanistenverbandes, wies hinsichtlich der eigenen Disziplin in seinem Plenarvortrag über „Die Germanistik und ihre Öffentlichkeit“⁵¹⁹ auf dem Münchener Germanistentag im Herbst 2004 explizit auf die Notwendigkeit von interner Kritik hin, verbunden mit dem Willen, die Öffentlichkeit zu suchen, die eigene Vermittlungsfähigkeit auszubauen sowie endlich die Möglichkeit wahrzunehmen, das ureigene Potenzial der Germanistik zu reformieren und zu nutzen.

⁵¹⁹ Vgl. das Resümee von Michael Ott in der SZ: „Es tat daher gut, dass Thomas Anz, künftiger Präsident des Germanistenverbands, in seinem Plenarvortrag über ‚Die Germanistik und ihre Öffentlichkeit‘ nicht nur die Kritiker höflich auf einige Ahnungslosigkeiten hinwies, sondern auch die Notwendigkeit der Kritik einräumte und vor allem die Germanistik selbst forderte: Sie muss die Öffentlichkeit suchen, ihre Vermittlungsfähigkeit ausbauen und ins Zentrum stellen, was ihr Fach interessant und faszinierend macht – genug Potenzial hätte sie ja. Vielleicht wäre ein erster Schritt aber, den Germanistentag selbst zu reformieren: Ist es zuviel verlangt, wenn man sich dafür wenigstens ein bisschen mehr Waghalsigkeit, intellektuellen Glanz und innovationsfreudige Streitlust wünscht? Schließlich war die so oft beschworene ‚Krise‘ der Germanistik als Ansporn zu Neuem schon immer ihr größtes Kapital.“ OTT, Michael, „Der Germanistentag in München: Allgemeines Kopfnicken. Wie müde sind Germanisten wirklich?“, SZ 17-9-2004, S.18.

Bereits bezüglich der Positionierung ihres Objektes in der Medienkultur und – kunst⁵²⁰ war innerhalb der traditionellen Literaturwissenschaften lange eine komplette Abschottung vorzufinden. Noch ist dieser Zweig jung, aber er entwickelt sehr rasch eine eigene Ästhetik, der die klassischen Bildungskonzepte der Literaturwissenschaft fremd bis hilflos gegenüberstehen. Doch gerade die Literaturwissenschaften sind hier in der Rolle eines historisch enorm wichtigen Teils der Geisteswissenschaften als Vermittler und Interpreten gefordert und können sich ebendort profilieren und für einen adäquaten und erweiterten Diskurs zwischen Analyse und Vermittlung als unentbehrlich erweisen. Versäumen sie dies, laufen sie selbst Gefahr, einen unadäquaten Umgang mit der gegenwärtigen Wirklichkeit zu pflegen und betreiben in ihrer Abschottung nur mehr Vergangenheitskunde, die zwar definitiv wichtig ist, aber eben nur: Basis für Gegenwärtiges und Zukünftiges.

Das Konzept einer erweiterten und sich selbst erweiternden Literaturwissenschaft, die sich zunehmend partiell auch als eine ‚Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft‘ versteht, ist in jüngster Vergangenheit rege aufbereitet und diskutiert worden und gibt seitdem stetig Impulse für eine weiterführende Diskussion ab. So stellen Nünning/Sommer, die Herausgeber des Aufsatzbandes „Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft“, über den Charakter dieser Forschungsrichtung fest:

„Dieser transdisziplinäre, prozesshafte und diskursive Charakter (und nicht ihr fiktionale literarische Texte überschreitende Erkenntnisinteresse) ist das eigentlich Innovative an der kulturwissenschaftlich orientierten Auseinandersetzung mit Literatur.“⁵²¹

Nünning/Sommer datieren eine diesbezügliche Revision und Reformation der Germanistik ausgehend auf etwa 1990.⁵²²

⁵²⁰ Orte in Deutschland, an denen die Medienkunst zuerst im Sinne eines ‚elektronischen Bauhaus‘ gelehrt und propagiert wurde, sind das Zentrum für Kunst- und Medientechnologie in Karlsruhe und der Mediapark in Köln.

⁵²¹ NÜNNING, Ansgar/SOMMER, Roy (Hrsg.), „Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft“, Tübingen 2004, in: Nünning/Sommer, Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft: Disziplinäre Ansätze, theoretische Positionen und transdisziplinäre Perspektiven, S.10. Der Band basiert auf Vorträgen, die anlässlich dreier Workshops zur Gründung des Giessener Graduiertenzentrums Kulturwissenschaften (GGK) am 16. November 2000, am 14. Februar 2001 und am 16./17. Mai 2001 aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven die Chancen und Konsequenzen des ‚cultural turn‘ diskutierten. Vgl. zu letzterem Zusammenhang ebda, S.27.

⁵²² „In stärkerem Masse als die Fremdsprachenphilologien hat sich die Germanistik in den 1990er Jahren einer kritischen Selbstreflexion unterzogen. Zugleich wurde – ähnlich wie in der Anglistik – die methodische Erneuerung u.a. durch die Hinwendung zur Mediengeschichte, Diskursanalyse und Historische Anthropologie vorangetrieben (vgl. Grübel/Grüttemeier/Lethet 2001: 197f.). Inzwischen hat sich zwischen den beiden Extrempositionen – d.h. der Universalisierung des Textbegriffs auf der einen und der Abspaltung der philologischen von der kulturwissenschaftlichen Germanistik auf der anderen Seite – auch in der deutschen Literaturwissenschaft eine mittlere Position durchgesetzt, die man mit Engel (2001) als ‚kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft‘ bezeichnen kann und die mit der im Jahr 2001 gegründeten Zeitschrift Kulturpoetik ein

Die Sorge um einem möglichen Bedeutungsverlust der Literaturwissenschaften durch einen expliziten interaktiven Austausch und Verbund mit den Kulturwissenschaften teilt diese Arbeit indes nicht, wenn das richtige Maß für die Historie der Disziplinen, die Inhalte und die Intentionen des disziplinären Austauschs im Auge behalten wird.

Hierfür mag der Ansatz des Romanisten Dietmar Rieger stehen. Rieger erklärt zunächst hinsichtlich der neuen methodologischen Konzepte und den interdisziplinären Transformationen kategorisch:

„Kein Zweifel: Gleichgültig, wie man ‚Kultur‘ definiert – die *Literaturwissenschaft* ist immer schon eine *Kulturwissenschaft*. In ihrer Geschichte ging es eigentlich immer nur um ein Mehr oder Weniger, je nach dem als für die literarische Analyse relevant erachteten weiteren oder engeren Kulturbegriff. Es war und ist die jeweils für am meisten erkenntnisfördernd befundene Methode, die über jenes Mehr oder Weniger entscheidet. Wenn richtig ist, dass unter den traditionellen literaturwissenschaftlichen Methoden die historisch-soziologische, darüber hinaus aber wesentlich pluralistisch orientiert und damit auch andere Methoden integrierend, mit dem weitesten Kulturbegriff arbeitet, am stärksten die literarische Produktion in der Lebenspraxis zu verorten versucht, so ist doch auch die immanenteste literaturwissenschaftliche Perspektive in diesem Sinn – wenn auch rudimentär – kulturwissenschaftlich intendiert.“⁵²³

Diesem Konzept der Literaturwissenschaft als einer von vielen Kulturwissenschaften möchte sich diese Arbeit anschließen. Riegers Ansatz stellt zunächst fest, dass die durch den Modernisierungszwang in Zugzwang gedrängten Literaturwissenschaften sich der Kulturwissenschaft, nicht zuletzt aus einem akutem Minderwertigkeitskomplex heraus⁵²⁴, nahezu mit einer „aufgeregten Modernisierungshektik“⁵²⁵ öffnen und anschließen, wo die Selbstverschreibung zur Modernisierung in Wahrheit häufig nur eine unmittelbare Folge einer Fremdverschreibung sei. Dabei habe, so Rieger, sich die Literaturwissenschaft, wie alle Geisteswissenschaften, seit ihren Anfängen und immer schon aus sich selbst heraus fundamental modernisieren können. Dieser Optimismus Riegers ist nicht unbedingt zu teilen, vor allem angesichts interner Streits um Inhalte und Methoden in den Geisteswissenschaften, die auf einer anderen, und zwar der gesamtgesellschaftlichen Ebene, entweder teilweise gar nicht mehr nachvollzogen werden können oder die dort quasi de facto gelöst sind, indem diese Inhalte bereits schon Teil der anerkannten Kultur sind, was

vielstimmiges und zukunftsweisendes Forum gefunden hat.“ Ebda, S.12.

⁵²³ RIEGER, Dietmar, „Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft – aus der Perspektive eines Kulturwissenschaftlers.“, in: NÜNNING/SOMMER, a.a.O., S.105f.

⁵²⁴ ebda, S.97f

⁵²⁵ ebda, S.97

von Seiten der Wissenschaft jedoch nicht immer wahrgenommen bzw. bewusst ignoriert wird. Rieger warnt indes – zurecht – dass eine vorschnell und sich allumfassend öffnende Literaturwissenschaft innerhalb einer Kulturwissenschaft geradezu auf- und damit untergehen könnte, wobei die alles verschlingende Kulturwissenschaft letztlich zu einer „Metawissenschaft ohne Bodenhaftung“⁵²⁶ degenerieren könnte – dies, so lässt sich Rieger anschließen, ist logischerweise genau die Negativfolie, die durch eine Öffnung und Erweiterung der Literaturwissenschaft zu einer kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft eben nicht erreicht werden soll. In sofern tritt dieses Kapitel, verbunden mit so weitblickenden Ansätzen wie eben von Rieger, hinsichtlich einer erweiterten Literaturwissenschaft gleichsam als Mahner wie auch als Warner auf. Wie schreibt Rieger so treffend:

„Von all diesen Bedenken und Monita abgesehen besteht kein Zweifel: Die *Literaturwissenschaft* sollte, ohne sich und ihre genuinen Erkenntnisinteressen aufzugeben, sich in der Tat, wo sie es noch nicht getan hat, so weit wie möglich *kulturwissenschaftlich* erweitern – aber ohne sich selbst zu ersetzen.“⁵²⁷

Literaturwissenschaften müssen sich neben ihrer spezifischen ureigenen Arbeitsdisziplin, der Aufarbeitung und Analyse von historischer und zeitgenössischer Literatur, zunehmend auch als Teil einer aufgeklärten und aufklärenden Geistes- und Kulturwissenschaft verstehen und in diesem Sinne ihren Teil für eine aufgeklärte Kulturanalyse der Gegenwart leisten. Voraussetzung für eine adäquate Betrachtung der Kultur der Jetztzeit sollte die analysierende Beobachtung des kulturwissenschaftlichen Materials wie auch der gegenwartsaktuellen Strömungen sein, ohne sich dabei in den jeweiligen Phänomenen zu verlieren. Stattdessen sollten deren exakte Zuordnungen und integrierte strukturelle Analysen die Fundamente für weitergehende interdisziplinäre Untersuchungen bilden. Die Sichtung des Faktenmaterials soll eine unabdingbare Grundlage jeglicher Kulturwissenschaft sein, deren darüber hinausgehende Ausrichtung immer wieder neu justiert werden muss. Eine erweiterte Kulturwissenschaft muss neben den kulturellen, also den ästhetischen, stets auch die aktuellen gesellschaftlich relevanten Vernetzungspunkte der Ästhetik adäquat bearbeiten, wobei sie zu hochaktuellen Themenbereichen vorstoßen kann, wie z.B. der Analyse von sozialen Machtgefügen, dem Strukturwandel in der Öffentlichkeit, den sozialen Alltagspraktiken oder der

⁵²⁶ ebda, S.113. Rieger warnt nicht aus altbackenem disziplinärem Konservatismus heraus gegenüber einer Erweiterung, sondern angesichts eines mitunter zu beobachtenden grassierenden kulturwissenschaftlichen Overkills, der Gefahr läuft, ins jargonhafte abzugleiten und fundamentale geisteswissenschaftliche Zusammenhänge zu vermitteln nicht mehr in der Lage ist.

⁵²⁷ ebda, S.108

Konstruiertheit von scheinbar natürlichen Sachverhalten wie biologischen oder auch sozialen ‚Essentials‘, also Universalismen, die kontextualisierende Analysen unbedingt benötigen. In der Bearbeitung dieser Felder, die mit einem spezifischem Blickwinkel für kulturelle Systeme über die reine soziologische Analyse hinausgehen kann und sollte, geht es darum, eine noch stärkere und explizitere Orientierung auf die gesellschaftliche Lage der Kultur zu entwickeln.⁵²⁸ Geschieht dies in einem erweiterten Sinne nicht und verabschieden sich die Geistes- und Kulturwissenschaften in ihre tradiert-isolierten ästhetischen Spezialthemen, geraten sie zunehmend in eine Legitimationskrise, wie WELZER richtig schreibt⁵²⁹. Ein selbstverständlicher,

⁵²⁸ Britta Herrmann sieht diesbezüglich die erweiterten Literaturwissenschaften geradezu als besonders legitimiert an, den ‚cultural turn‘ zu interpretieren: „Damit ist der ‚cultural turn‘ auch wieder in der Literaturwissenschaft angekommen, von der er als ‚interpretative turn‘ zunächst seinen Ausgang genommen hat. Kultur als Text zu verstehen, dürfte gerade für deutsche LiteraturwissenschaftlerInnen deshalb so attraktiv geworden sein, weil sich hier eine neue Legitimation für das Fach Germanistik abzeichnet: Sind nicht gerade seine VertreterInnen prädestiniert für semiotische und poetische Kulturforschungen? Können nicht gerade sie in Zeiten vielfacher Umbrüche (Wende, Migrationsbewegungen, postnationale Konstellationen) Fragen nach kulturellen Identitäten oder Differenzen und nach Formen des kulturellen Gedächtnisses aus den in der Literatur gleichsam archivierten Wissensbeständen heraus beantworten?“ Vgl. HERRMANN; Britta, Cultural Studies in Deutschland: Chancen und Probleme transnationaler Theorie-Importe für die (deutsche) Literaturwissenschaft, in: Nünning/Sommer, a.a.O., S.45.

⁵²⁹ Gegenwärtigen Anlass für kulturwissenschaftliche Analysen und geisteswissenschaftliche Kommentierung gebe es genug, schreibt Harald WELZER zurecht in seiner kritischen Replik über den aktuellen Zustand und den selbstverschuldeten Terrainverlust der Geisteswissenschaften in der SZ, jedoch herrsche oft nur Schweigen, wenn es um aktuelle Analysen und Positionierungen gehe. „Engagement und Schärfe werden nur aufgeboten, wenn es um die Wissenschaftspolitik geht, also pro domo. Zu Kants Todestag sei es gesagt: Geistes- und Kulturwissenschaften sind von Aufklärung nicht zu trennen, aber die war weder als Verwesung von Traditionen noch als Verwaltung von Wissen gedacht, sondern hatte auch die politische Verantwortung der intellektuellen Elite im Sinn. ... Auch in der Forschungslandschaft herrscht interesseloses Wohlgefallen gegenüber den Herausforderungen, die etwa die Neuro- und Biowissenschaften artikulieren – und daneben eine Zurückhaltung in der Formulierung eigener Geltungsansprüche, die an Selbstverleugnung grenzt. ... Die Agonie der Geisteswissenschaften ist hausgemacht, und wenn man ihre Vertreter klagen hört, weiß man auch, warum. Die Rhetorik der Larmoyanz und die Methodik der Schuldzuweisung verraten, dass man sich selbst nicht als Teil einer sich verändernden Landschaft von Aufgaben und Prioritäten versteht, sondern das eigene Wissenschaftsparadigma als museal, also erhaltenswert an sich begreift Der Wunsch, die Gesellschaft möge doch, bitte sehr, die Bedeutung der Geisteswissenschaften anerkennen, muss unerfüllt bleiben. Wenn man erklären muss, warum man wichtig ist, ist man es nicht. Und man ist es deswegen nicht, weil eine Bedeutung, die man sich selbst nicht zuschreibt, nicht von außen zugewiesen werden kann. Es käme für die Geistes- und Kulturwissenschaften darauf an, eine viel stärkere Gesellschaftsorientierung zu entwickeln, als dies in den letzten zwei Jahrzehnten der Fall war, und sich zuzumuten, Problemlagen zu analysieren und Lösungen vorzuschlagen. Es ginge um die Produktion lebendiger Erkenntnis und eine offensive Formulierung dessen, was man kann und wofür man zuständig ist. Relevanz bekommt man nicht zugeteilt, sondern man definiert sie, indem man sich als Teil einer gesellschaftlichen Praxis versteht, die sich verändert. Wenn man erst erklären muss, warum die eigene Rettung wichtig wäre und sie sich nicht von selbst versteht, hat man in der Tat ein Problem.“ So endet Welzers Plädoyer für eine kompromisslose und hochnotwendige Selbstanalyse der Geisteswissenschaften. Quelle: „Die Kavallerie kommt nicht. Wozu Geisteswissenschaften?“ von Harald WELZER, in: SZ 12-3-2004, S.22.

Dem entgegen und mit einem alternierenden Ansatz äußert sich BISKY zwei Jahre später in der SZ, wenn er behauptet: „Noch nie haben sich so viele Menschen in Deutschland mit geistes-, kultur- und sozialwissenschaftlichen Fragen befasst.“ Wohl in keinem anderen Land der Welt werde pro Kopf so viel für Geisteswissenschaften ausgegeben wie in Deutschland, zitiert BISKY den Freiburger Historiker Ulrich Herbert.

offener aber ungleich immer kompetenter werdender Umgang mit den relevanten Feldern jedoch verschafft der Geisteswissenschaft wieder jenen gesellschaftlichen Respekt, der ihr gebührt, wenn sie nur etwas dafür zu tun bereit ist. Durch das richtige Ergreifen der relevanten Themen mit erweiterter Kompetenz muss sich die Geisteswissenschaft derzeit erneuern, und erste selbstbewusste Ansätze, fern von weinerlichem Gejammer und eskapistischem Trotz, sind auch gottlob mittlerweile zu verfolgen⁵³⁰.

Demgegenüber stehen jedoch oftmals tradierte Lehr- und Forschungsgewohnheiten an vielen Universitäten, die eine Öffnung erschweren. Als der österreichische STANDARD im April 2007 sich in seinem Sonderteil „Forschung Spezial“⁵³¹ mit dem deutschen Jahr der Geisteswissenschaften beschäftigte, bezog sich TASCHWER auf der Titelseite gleich bewusst polemisierend auf den Jargon von den ‚hausgemachten Problemen der Geisteswissenschaften‘ und fragte in Replik auf die von HEIDBRINK / WELZER herausgegebene Analyse „Das Ende der Bescheidenheit. Zur Verbesserung der Geistes- und Kulturwissenschaften“⁵³²:

„Sind die Geistes- und Kulturwissenschaften also tatsächlich irrelevant geworden? Besteht noch Hoffnung, weil ihr allenthalben konstatiertes Bedeutungsverlust hausgemacht ist? ... Ein erstes ‚Ja‘ gibt es deshalb, weil sich für die Herausgeber viele Geistes- und

BISKY fordert angesichts der aktuellen Zunahme der Studienanfängerzahlen, die nahezu ausschließlich auf Kosten der Geisteswissenschaften gehe, auf die gute alte Humboldt'sche Formel von ‚Einheit und Forschung der Lehre‘ zu verzichten, da diese nicht zu den Bedingungen der hochgradig spezialisierten, klein- und arbeitsteiligen Massenproduktion von Wissen passe. „Die Forschung funktioniert längst arbeits- und kleinteilig, bringt Fortschritte im Detail“, konstatiert BISKY, „Die Öffentlichkeit aber und der an sein Spezialinteresse gefesselte Forscher erwarten große Erzählungen, vergleichende und Universalhistorie, Grundsätzliches und Orientierung, allgemein Bedeutendes. Und das erwarten sie von Fächern, deren interne Fachöffentlichkeit ihrerseits längst zerfallen ist.“ BISKYS nüchternes und illusionsloses Schlussfazit zum aktuellen Zustand der Geisteswissenschaften sieht die Perspektive zu deren Reformation, die sich seiner Ansicht vor allem von der Vermassung der Geisteswissenschaften lösen sollte, weniger in der Zusammenlegung von Strukturen als in der punktuellen Förderung: „Vielleicht sollten Geisteswissenschaftler weniger auf neue Strukturen setzen, und mehr in die Förderung heller Köpfe investieren, bevor diese in den verwahrlosten Unis vergammeln. Als Individuen müssen sie ohnehin irgendwie vereinen, was strukturell unwiederbringlich zerfiel.“ BISKY, Jens: „Frischer Wind unter verwahrlosten Schlafmützen. Vergesst Humboldt! Nach der kleinen Kulturrevolution bleibt in den Geisteswissenschaften bloß die Frage: Wo und wen wollen wir worüber forschen lassen?“, SZ 24-2-2006, S.13. . 2005 gab die deutsche Bundesagentur für Arbeit übrigens an, dass die Nachfrage nach Geisteswissenschaftlern seit dem Jahr 2003 um 31% (!) gesunken sei. Auslöser, so die BFA, sei vor allem die Medienbranche, wo besonders Germanisten immer schlechtere Chancen haben.

⁵³⁰ Zum Beispiel in den zehn essayistischen Plädoyers für die Geisteswissenschaften, die Tübinger Professoren auf Bitten ihrer Studenten gehalten haben und die unter www.1000worte.com im Internet nachzulesen sind. Erweiterte Kompetenzen vermittelt z.B. auch der neue Master-Studiengang „Angewandte Literaturwissenschaft“ bzw. „Literaturvermittlung und -förderung“, der ab Wintersemester 2005/2006 viersemestrig an der FU Berlin studiert werden kann.

⁵³¹ DER STANDARD 19-4-2007 / Forschung Spezial

⁵³² HEIDBRINK, Ludger / WELZER, Harald: „Das Ende der Bescheidenheit. Zur Verbesserung der Geistes- und Kulturwissenschaften“, München 2007.

Kulturwissenschaftler tatsächlich in ein akademisches und gesellschaftliches Abseits manövriert haben. Fleiß sei an die Stelle von Originalität getreten, philologische Kleinkrämerei habe die Weitsicht ersetzt, kritisieren die beiden Herausgeber.⁵³³

Direkt im Anschluss zu dieser kompakten Analyse bestätigt Ronald J. Pohoryles, der ein EU-Projekt über die Zukunft der Geisteswissenschaften in Europa leitet, im Gespräch mit TASCHWER, dass sich vor allem im deutschsprachigen Raum die Geisteswissenschaften in einer veritablen Krise befinden. Angesprochen auf die Gründe und die explizite Lage in Österreich antwortet Pohoryles:

„Das hat vor allem mit ihrer disziplinären Ausrichtung und den verkrusteten Strukturen der traditionellen Universitäten hierzulande zu tun. An der Universität kann man als Geistes-, Kultur- oder Sozialwissenschaftler hier nur Karriere machen, wenn man sich disziplinär extrem spezialisiert. Aber gerade dadurch geraten die großen drängenden Fragen der Gesellschaft und mögliche Antworten darauf völlig aus dem Blick. Denn die lassen sich nicht innerhalb von Disziplinen lösen, sondern nur in Zusammenarbeit – auch mit den Naturwissenschaften. ... Im angelsächsischen Raum, aber auch in Frankreich, lehrt und forscht man sehr viel interdisziplinärer und problemorientierter als bei uns. An den US-Universitäten gibt es eine fächerübergreifende Ausbildung in den ersten Studienjahren und eine ebensolche Departmentstruktur. In Österreich hingegen kam es mit dem neuen

⁵³³ TASCHWER, Klaus: „Wieder wichtig werden“, DER STANDARD 18-4-2007, S.15

Studienrecht zu einer noch stärkeren Spezialisierung. Und die Kleininstitute existieren immer noch.⁵³⁴

Neben inhaltlichen Erweiterungen und strukturellen Neuorientierungen, welche die adäquate Kontextualisierung einer Ästhetik innerhalb der spezifischen Einzeldisziplinen der Geistes- und Kulturwissenschaften ermöglichen soll, werden die Wissenschaften jedoch trotz aller Traditionalismen gegenwärtig generell zum Ziel eines Bereiches, der sich zunehmend in den Diskurs um Transformation und Vermittlung von Wissen einbringt: dem Wissensmarketing. SCHLOEMANN berichtet in der SZ über die neuen Szenerien, in der sich diesbezüglich die traditionellen Forschungswissenschaften befinden:

„Noch professioneller, noch spannender: Damit ist auch die Bedeutung beschrieben, die heute den Pressestellen und Medienexperten der Hochschulen und Forschungseinrichtungen zugemessen wird. So kündigte besagter Dieter Lenzen (Präsident der Freien Universität Berlin, d. Autor) in seiner Antrittsrede zum Präsidentenamt 2003 an, die Öffentlichkeitsarbeit sei ‚der einzige Bereich, in dem ich trotz unserer Haushaltsnotlage investieren möchte.‘ Der Linie folgt man im ganzen Land. Es wird getrommelt, was das Zeug hält. Universitäten veranstalten Wissenschaftsevents, produzieren Image-Magazine, laden in die ‚Kinder-Uni‘, versenden täglich Pressemitteilungen (‚Spitzenplatz für die Universität zu Köln: Die meisten Humboldt-Stipendiaten in NRW‘) und beobachten permanent die Medienlandschaft, um dann auf der Welle von Ereignissen wie Terroranschlägen oder Flutkatastrophen in prompter Hilfsbereitschaft ihre Islamwissenschaftler und Meeresgeologen zum Interview anzubieten.

⁵³⁴ Interview mit Taschwer, Eebda. Ronald J. Pohoryles ist Soziologe, habilitierter Politikwissenschaftler und Leiter des Interdisciplinary Centre for Comparative Research in the Social Sciences (ICCR) in Wien und Paris. Zurzeit kooperiert er unter anderem das EU-Projekt SSH-Futures, das sich mit der Zukunft der Sozial- und Geisteswissenschaften in Europa befasst.

BRUNO S. FREY, Professor für theoretische und praktische Sozialökonomie an der Universität Zürich und Forschungsdirektor des Center for Research in Economics, Management and the Arts (CREMA) erweitert diese strukturelle Problematik, indem er grundsätzlich in zwei Typen von Wissenschaftlern unterscheidet, vor allem, wenn es um die wissenschaftliche Publikation geht: „Der erste Typ ist von seinen eigenen Ideen überzeugt. Derart intrinsisch motivierte Forschende verhalten sich in kompromissloser Weise. Sie sind nicht bereit, auf die Änderungswünsche (oder das Änderungsdiktat der Gutachter) einzugehen und werden deshalb kaum publizieren können. In der Regel veröffentlichen sie zu wenig, um im akademischen Wettbewerb erfolgreich zu sein. Kreativität ist jedoch eng mit intrinsischen Momenten verknüpft. Infolgedessen gehen der Wissenschaft gerade diese originellen und aufrechten Personen verloren.

Der zweite Typ sieht die Universität als attraktive Karrieremöglichkeit; wissenschaftliche Forschung dient ihm nur dazu, dieses Ziel zu erreichen. Diese extrinsisch motivierten Wissenschaftler haben kein Problem, auf die Forderungen der Gutachter einzugehen. Das Ergebnis sind wissenschaftliche Beiträge, die langweilig und überfrachtet sind, weil diese Autoren auf alle Bedenken der Gutachter – seien sie sinnvoll oder verfehlt – eingehen, um ihre Publikationschance zu erhöhen.

Diese zwei Typen von Wissenschaftlern sind sicherlich etwas überzeichnet. Für betriebswissenschaftliche Publikationen wurden aber immerhin nicht weniger als 25 Prozent der Autoren ermittelt, die nach ihrer eigenen Aussage eindeutig falsche Aussagen in ihren Artikel aufgenommen haben, um ihre Publikationschance zu verbessern.“ Die hier von FREY konstatierte Lage ist sicherlich kein allgemeines Signum der Geistes- und Kulturwissenschaften, wohl aber ein Ausdruck einer vornehmlich hierarchisch und traditionell organisierten akademischen Struktur. Vgl. Freys Standpunkt „Kompromisslos Publizieren“ in UNIMAGAZIN, Magazin der Universität Zürich, Nr. 2 / 2007, S.7.

Das Ziel ist: Präsenz. Es ist konsequent, dass nun an der TU Berlin ein Masterstudiengang in ‚Wissensmarketing‘ eingerichtet wird, der lehren soll, ‚Resultate wissenschaftlicher Arbeit als vermarktungsfähige Themen zu kommunizieren‘, andernorts entstehen ähnliche Angebote. Zu den Lerninhalten gehören ‚Leitbildkommunikation‘ und ‚Wissenschaftslobbying.‘ Die kommunikative Wende ist erreicht – die Forschungsuniversität macht die eingängige Selbstvermittlung an einen Verständigungszusammenhang, der ganz anderen Gesetzen als den eigenen unterliegt, zu einer Disziplin im eigenen Curriculum.

In allen Bereichen der Gesellschaft hat sich eine zunehmend professionalisierte PR-Welt gebildet, die ihrerseits auf eine veränderte Medienwelt reagiert. Es ist vollkommen nutzlos, das zu beklagen – aber notwendig, die Hintergründe dieser Mechanismen im Blick zu haben. Bei den wissenschaftlichen Einrichtungen ist nicht gesteigerte Erklärlust oder Mitspielenwollen der Motor der Entwicklung, sondern der finanzielle Verteilungskampf. Nicht nur Publikationslisten, auch aufwendige Internetportale und Presseresonanz entscheiden über den nächsten Etat und die Förderung durch staatliche oder industrielle Drittmittel.

Das so entstandene Trommelkonzert wird noch verstärkt durch die föderale Standortkonkurrenz der Bundesländer, die die Forschung, zumal in Ostdeutschland, auch als Investitionsargument brauchen. Der Wettbewerb um die 1,9 Milliarden Euro aus der nun von Bund und Ländern beschlossenen ‚Exzellenzinitiative‘ wird den Bestrebungen, das Tun der Professoren ‚spannend‘ und ‚anfassbar‘ darzustellen, ebenso weiteren Auftrieb geben wie das zu erwartende Buhlen um zahlende Studenten.⁵³⁵

Der hier beschriebene Wandel wird, sollte er in dieser Intensität zukünftig greifen, die Wissenschaften definitiv verändern. SCHLOEMANN'S Darstellung lässt sich weniger als eine unkritische Affirmation dieser Verhältnisse verstehen, als vielmehr vor allem als ein Plädoyer für die Wissenschaften in der Öffentlichkeit, sich diesem Wandel selbstdefinitiv zu stellen, um sich darin so viel Gestaltungsrecht und -potenzial wie möglich zu erarbeiten, um nicht zu einem Betrieb einer puren wissenschaftlichen Vorführmaschine zu gelangen.

„Es besteht indes kein Zweifel, dass das vermarktende Wissens-Zapping auch die Wissenschaft selbst strukturell verändern wird. Die akademische Welt wird mit einer ständigen Vergrößerungsfolie leben müssen. Sie wird zu beobachten haben, ob die Projektionen auf diese Folie Einsteins Formeln und die sonstigen Inhalte wirklich ‚lebendiger‘ machen; ob die Distanz zwischen Publikum und Wissenschaft so wirklich geringer wird; und

⁵³⁵ SCHLOEMANN, Johan, „Das große Schnuppern. Die Sprache ändern: Wie sich Wissenschaft verkaufen muss“, SZ 9-7-2005, S.11. Der hier beschriebene Wandel ist vor allem unter dem Vorzeichen pragmatisch erforderlicher Veränderungen auf dem Arbeitsmarkt zu verstehen. Auch Geisteswissenschaftler leben bekanntermaßen nicht im luftleeren ökonomischen Raum, obschon ihre klassische Ausbildung an den Universitäten bisweilen diesen Eindruck vermittelte. Dass gerade der Arbeitsmarkt den Geisteswissenschaftlern die schlechtesten Einstiegschancen bietet, ist wahrlich keine Neuigkeit. Jüngstes Statistikmaterial belegt diesen Trend. dpa meldete am 29-4-2006 von den Ergebnissen der ersten bundesweiten Bachelor-Befragung des Hochschul-Information-Systems (HIS) in Hannover. Demnach haben immer noch vor allem Geistes- und Kulturwissenschaftler die schlechtesten Aussichten auf dem Arbeitsmarkt. „Firmen könnten schwer einschätzen, was Absolventen dieser Fächer leisten.“ (SZ 29-4-2006, S. V2 / 17). Dies indiziert erneut ein eklatantes Vermittlungsproblem der Geistes- und Kulturwissenschaften, wenn es um die eigene Rolle in der Gesellschaft geht.

ob der Preis, eine Vorführmaschinerie mit Geld zu bezahlen, das den Bibliotheken und Laboren der Universitäten fehlt, nicht zu hoch ist.

Die Bundesregierung hat gerade für ein neues Programm, das mit 13,5 Millionen Euro ‚Geisteswissenschaften im gesellschaftlichen Dialog‘ bundesweit voranbringen will, Förderrichtlinien veröffentlicht. Hier sind neben ‚akademischen‘ gleich auch ‚dialogorientierte Erfolgskriterien‘ die direkte Bedingung für ein finanzierungswürdiges Projekt in den Themenfeldern ‚Anthropologie‘ und ‚Europa‘. Diese Kriterien lauten ‚(Populär)wissenschaftliche Veröffentlichungen in Zeitschriften, Tageszeitungen u.a.; Präsenz in weiteren Medien (Radio, TV, Internet u.a.); Resonanz auf Aktivitäten über die Fachöffentlichkeit hinaus‘.

Es beginnt eine neue Ära: Jede stille Forschung muss fortan ihren Lautsprecher gleich von Anfang an, schon bei der Fragestellung mitdenken.“⁵³⁶

Die hier dargestellten Anforderungen an bestimmte Wissenschaftsdisziplinen werden bereits in die Tat umgesetzt. Im Bereich der Altphilologie beispielsweise existiert seit 2005 an der Universität Marburg ein neuer Studiengang mit der Bezeichnung ‚Die Antike in Europa‘, der das Studium griechischer Tragödien und römischer Reden explizit in „gründlich entstaubter Form“⁵³⁷ anbietet und bei dem als Fremdsprache nur Englisch vorausgesetzt wird – Latein und Griechisch sind nicht erforderlich. Der SPIEGEL berichtete:

„Damit wird eine Idee weiterentwickelt, die schon seit ein paar Jahren nicht nur andernorts in Deutschland verfolgt wird, sondern in den USA unter dem Namen ‚Classics in Translation‘. Der neue Studiengang setzt dabei besonders stark auf Offenheit und Interdisziplinarität: Die Marburger teilen ihr Angebot in einzeln belegbare Bausteine auf, die nicht nur Literaturwissenschaftler und Philosophen anlocken sollen, sondern auch Juristen, Wirtschaftswissenschaftler oder Biologen: ‚Wir sind alle Kinder des Aristoteles. Wer Freud oder Marx oder Darwin verstehen will, landet früher oder später bei den Wurzeln des modernen Denkens in Griechenland‘, sagt der in Fachkreisen bekannte Platon-Spezialist

⁵³⁶ Ebda.

⁵³⁷ „Modernisierung der Antike“, DER SPIEGEL 38 / 2005, S.134

Arbogast Schmitt, einer der Mitgründer des neuen Studiengangs, für den sich bereits rund 50 Studenten eingeschrieben haben.“⁵³⁸

Die Geisteswissenschaften und ein möglicher Strukturwandel stehen mittlerweile in der öffentlichen Diskussion. Dies hat in jüngster Zeit auch zu einem regelrechten ‚Ranking‘ geführt, das auf global-ökonomischen Voraussetzungen und einem Elitedenken basiert und das die Geisteswissenschaften gegenüber den Naturwissenschaften in die Defensive gebracht hat. Höhepunkt dieser Entwicklung war ein halboffizieller Exzellenzwettbewerb bzw. eine Exzellenzinitiative zur Förderung der universitären Spitzenforschung an deutschen Universitäten. Dieter BORCHMEYER, Ordinarius für ‚Neuere deutsche Literatur‘ an der Universität Heidelberg und Präsident der ‚Bayerischen Akademie der Schönen Künste‘, kommentierte in der SZ folgendermaßen:

„München hat die besten Universitäten“, verkündete die SZ in ihrer Ausgabe vom 14./15. Oktober. Die beiden Münchener Universitäten sollen zusammen mit der Technischen Universität Karlsruhe die deutschen ‚Elite-Universitäten‘ sein. Niemand würde ihnen diesen Titel missgönnen, wenn er tatsächlich in einem breiten Spektrum gründete. Doch das wurde durch den Exzellenzwettbewerb mitnichten festgestellt, sind es doch allein Natur- und Ingenieurwissenschaften, die ihnen den Titel eingebracht haben. Was aus der halboffiziellen

⁵³⁸ Ebda. Derartige Transformationen von akademischer Forschung und Wissensvermittlung erschienen vor nicht allzu langer Zeit noch völlig undenkbar. Auch in anderen Disziplinen werden mittlerweile Wege der Wissensvermittlung – und dies nicht nur einem Nicht-Fachpublikum gegenüber, sondern auch den Fachkollegen – diskutiert, die früher komplett anathema waren. So verwendete und propagierte das verhaltensbiologische ‚Zentralinstitut für seelische Gesundheit Mannheim‘ für die Vermittlung seiner Untersuchungen zum biologischen Suchtabhängigkeitsverhalten im Fachblatt ‚Addiction Biology‘ den Weg über Comics. Der STANDARD berichtete über das neuartige Wissenschaftsexperiment: „Wissenschaftliche Journale produzieren ohne Unterlass. Doch die Sprache in den Artikeln versteht nicht jeder: ein Fachchinesisch, sodass selbst Experten aus dem jeweiligen Fachgebiet oft Verständnisprobleme haben. Neue Erkenntnisse Studierenden oder der breiten Öffentlichkeit bekannt zu machen, wird dadurch erschwert. Die Verhaltensbiologen Carles Sanchis-Segura und Rainer Spanagel vom Zentralinstitut für Seelische Gesundheit im deutschen Mannheim waren sich dieses Problems bewusst und haben für ihren Übersichtsartikel im Suchtforschungsbereich im renommierten Fachblatt Addiction Biology erstmals Comics verwendet, um Sachverhalte auf einfache Weise zu demonstrieren. Anhand von acht Bildergeschichten geben sie einen Überblick über die derzeitigen Methoden in der Alkoholforschung und wie sich Abhängigkeit entwickeln kann. "Wissenschaftler sind gefordert, sich mehr und mehr an die Öffentlichkeit zu wenden", erklärt Spanagel. "Und auch der Geldgeber möchte, dass die Wissenschaftler ins öffentliche Leben hinein kommunizieren." Vgl. GROTE, Andreas: „Comics für die Wissenschaft“, in DER STANDARD, 1-8-2006.

Dieses Beispiel unterstützt die Ausführungen in diesem Kapitel, dass Wissenschaft sich zunehmend einer Vermittelbarkeit der Öffentlichkeit hin öffnen muss. Dass dieses durch Vermittlungsmodi geschieht, die lange Zeit als Ausdruck einer ‚banalen‘ und ‚trivialen‘ Ästhetik galten, macht diesen Faktenzusammenhang noch pikanter. Wissenschaftliche Grenzen für derartige Vermittlungsformen sieht Rainer Spanagel nicht: "Ich bin der Überzeugung, dass man mit einiger Überlegung selbst die kompliziertesten - auch physikalischen Dinge - mit einem Comic umsetzen kann." Vgl. GROTE, Andreas: „Comics für die Wissenschaft. Komplexe wissenschaftliche Inhalte anderen Fachkollegen oder der Öffentlichkeit verständlich zu machen, stellt viele Forscher vor eine kommunikative Hürde. Nun wird erstmals der Weg über Comics eingeschlagen“, DER STANDARD, 1-8-2006, S.25.

Titelverleihung spricht, ist nichts anderes als die gängige Verabsolutierung naturwissenschaftlichen Denkens, die Ansicht, dass dieses allein ‚Forschung‘ und ‚Bildung‘, Wesen und Aufgabe der modernen Universität repräsentiert. Geistes- und Sozialwissenschaften zählen nicht mehr zum Kanon der elitebestimmenden Fächer. Sie sind beim Exzellenzwettbewerb hoffnungslos gescheitert. ... Niemand zumindest außerhalb Deutschlands wird allen Ernstes glauben, dass die Technische Hochschule Karlsruhe die beste Universität Baden-Württembergs ist – und nicht eine der Traditionsuniversitäten Heidelberg, Tübingen oder Freiburg, nicht die Reformuniversität Konstanz, deren international renommierte Literatur- und Kulturwissenschaftler das intellektuelle Klima in unserem Land mitgeprägt haben. Zu diesem Klima aber gehört das Element der Kritik sozialer und kultureller Missstände, die natürlich als nicht wettbewerbsfähig von den Auguren der Exzellenzinitiative ausgeschlossen wird. ... Endgültig ist jetzt bewiesen, was man bisher für eine defätistische Behauptung halten mochte: ‚Die Geisteswissenschaften sind die Clochards in der Metropole des Wissens‘ (so der Soziologe Gerhard Schulze). Das wird sich rächen. In spätestens zwanzig Jahren wird die Universität ihre Geist- und Orientierungslosigkeit vollends offenbaren. ... Was in der Universität heute den Ton angeben soll, ist vor allem das anwendungsbezogene Wissen, der Technologietransfer, an dem Politik und Wirtschaft so lebhaftes Interesse haben. Der neue Hausherr der Universität ist nicht mehr der Homo sapiens, sondern der Homo faber. Diejenigen Wissenschaften, welche das Bild und die Struktur der deutschen Universität mit ihrer weltweiten Auswirkung geschaffen haben, sind nunmehr zu Fremdlingen im eigenen Haus geworden. Die deutsche Universität ist tot. Friede ihrer Asche.⁵³⁹

Der pathetische Abschluss des Artikels, ein üblicher rethorischer Kunstgriff, um ein angeprangertes Missverhältnis noch einmal zu pointieren, sollte uns nicht davon abhalten, sich den wichtigsten Sachverhalt in Borchmeyers Darstellung noch einmal genau vor Augen zu halten. So ist vor allem die Favorisierung der strikt anwendungsbezogenen Wissenschaften durch Politik und Wirtschaft im Ringen um einen globalen Standortvorteil ein wichtiger Faktor, bei dem die Geisteswissenschaften hinten anstehen müssen. Kultur wird von Seiten aus Politik und Wirtschaft zunehmend weniger als wichtiger Faktor der gesellschaftlichen Vermittlung gesehen und gewertet.

Die im Oktober 2006 im deutschen Außenministerium in Berlin stattfindende Tagung ‚Menschen bewegen – Kultur und Bildung in der deutschen Außenpolitik‘ bestätigte dieses Szenario.

„Der zur Tagung ausliegenden Informationsmappe lag eine rote Karte bei, auf der jeder Teilnehmer die Frage beantworten konnte, ‚womit Deutschland im Ausland kulturell leuchten‘ solle? Zielstrebig nahm diese Umfrage die Krise ins Visier, von der die auswärtige Kultur- und Bildungspolitik seit längerer Zeit gequält wird.“⁵⁴⁰

⁵³⁹ BORCHMEYER, Dieter: „Unsere Universität ist tot. Ein Nachruf“, SZ 21-10-2006, S.14.

⁵⁴⁰ MEDICUS, Thomas: „Runter von der Standspur. Steht eine Trendwende in der auswärtigen Kulturpolitik bevor?“, SZ 28-10-2006, S.17.

Als dann Henning Kagermann, Vorstandssprecher des Softwareherstellers SAP AG, den zweiten Eröffnungsvortrag hielt, fand die Exzellenzinitiative ausgiebiges Lob:

„Auch bei Kagermann fielen die Geisteswissenschaften unter den Tisch, die Künste kamen gar nicht vor, das Wörtlein ‚Kultur‘ erschien im Satzsatz. So viel Traditions- und Bildungsvergessenheit war denn doch ein wenig unerhört.“⁵⁴¹,

mokierte sich MEDICUS in der SZ. Doch auch die Kritik an einem Szenario, in dem Kunst und Kultur zu Dienern ökonomischer Vernunft degradiert wurden, wurde auf der Tagung laut. Eine Arbeitsgruppe ‚Globale Reichweite: Präsenz in ‚neuen und alten‘ Weltregionen‘ forderte kategorisch, dass sich kein Kulturbegriff an den „Exportfragen der deutschen Wirtschaft“⁵⁴² orientieren dürfe.

„Gewarnt wurde überdies vor einem Kulturkampf, der zugunsten der Naturwissenschaften entschieden werde. Um diese Gefahr zu bannen, werde 2007 bundesweit ein offizielles ‚Jahr der Geisteswissenschaften‘ stattfinden.“⁵⁴³

Zur Eröffnungsveranstaltung im Berliner Martin-Gropius-Bau schrieb SEIBT in der SZ:

„Das ‚Jahr der Geisteswissenschaften‘ soll nach sieben naturwissenschaftlich bestimmten Jahren auch jene Fächer ‚sichtbar und erlebbar‘ machen, von deren Unentbehrlichkeit sich jedermann überzeugt gibt, die sich aber trotzdem unentwegt rechtfertigen müssen: Philosophie und Philologie, Kunst- und Geschichtswissenschaften, die verschiedenen Archäologien, kurzum all das, was man früher der ‚Bildung‘ zuschlug und heute beispielsweise für ‚interkulturelle Kompetenz‘ dringend zu benötigen vorgibt.“⁵⁴⁴

In der SZ als – neben der ZEIT – eines der wichtigsten deutschsprachigen Diskursmedien zu diesem Thema, in dem der aktuellen Debatte über Zustand und Richtung der Geisteswissenschaften viel Raum und durch regelmäßige und kompetente Berichterstattung weitere Impulse für den öffentlichen Diskurs gegeben wurde, hatte zuvor schon RUBNER kritisch über die im Oktober 2006 stattgefundenen ‚Berchtesgadener Gespräche‘ über den ‚Verfall der Geisteswissenschaften‘ geschrieben:

⁵⁴¹ ebda

⁵⁴² ebda

⁵⁴³ ebda

⁵⁴⁴ SEIBT, Gustav: „Blaue Grotte. In Berlin wurde das Jahr der Geisteswissenschaften eröffnet.“, SZ 27-1-2007, S.15. Seibt nimmt vor allem die Präsentation des ‚Jahres‘ durch Bildungsministerin Annette Schavan und deren Äußerungen zum Anlass, Skepsis an einem nachhaltigen und seriösen Umgang mit der Problematik seitens der Politik zu äußern. „Frau Schavan spulte mit Inbrunst all jene staatstragenden und unverbindlich-unwiderleglichen Rechtfertigungen für die Geisteswissenschaften ab, die seit drei Jahrzehnten durchs Land schallen, um die allgemeine Unlust an den klassischen Bildungsgütern zu übertönen.“ Ebda.

„(Die Geisteswissenschaften) sind bekanntlich in der Defensive. Hilflos beobachten Geisteswissenschaftler, dass traditionsreiche Lehrstühle verschwinden. Das ist umso paradoxer, als die Studentenmassen nicht naturwissenschaftliche Fächer oder Ingenieurswesen wählen, sondern Geschichte und Anglistik etwa. Doch die Geisteswissenschaftler sind nicht schuldlos an ihrem Bedeutungsverlust. ‚Wir sind in der Krise, aber wir sind gut‘, so argumentieren sie gerne, was in Berchtesgaden wieder einmal zu beobachten war. Auch dort warf die Wissenschaft ihr ganzes Unbehagen auf den Tisch, ohne ihre eigene Rolle kritisch zu reflektieren. ... Doch so lange Geisteswissenschaftler die Frage nach dem Nutzen ihres Tuns gerne abtun, so lange sie an ihrer kleinteiligen Fachdifferenzierung und den feudalen Institutsstrukturen festhalten, so lange werden sie sich schwer tun, gegen die übermächtigen Naturwissenschaften zu bestehen.“⁵⁴⁵

Eben gegen diese von RUBNER beschriebene Haltung der stetigen geisteswissenschaftlichen Selbstversicherung, wie wichtig man sei, wendet sich WELZER, mit dem sich einhergehen lässt, dass ein stetiges Sich-einlassen auf eine Kosten-Nutzen-Rechnung die Geisteswissenschaften letztlich in die ewige Defensive und einen selbstverschuldeten Verlust der Kernkompetenz mündet. Die häufig schlecht skizzierten Karikaturen der weltfremden Geisteswissenschaften sind oft Klischees, die im traditionellen Wissenschaftsbetrieb nicht selten eine verdichtete Wahrheit waren, genauso häufig jedoch auch ein aktueller und immer noch hochwillkommener billiger Pappkamerad für die Widersacher der Geisteswissenschaften sind. WELZER betont indes ab- und aufgeklärt allein schon die strukturelle Unverzichtbarkeit der Geisteswissenschaften für eine moderne Gesellschaft:

„Man muss also längst nicht mehr die Selbstaufklärungsbedürfnisse von Gesellschaften und die selige »Unvermeidbarkeit der Geisteswissenschaften« bemühen, um deren Legitimation unter Beweis zu stellen. Sie sind nämlich ohnehin ein immer wichtiger werdender Teil des produktiven Betriebs einer funktional differenzierten modernen Gesellschaft und leisten einfach unverzichtbare Arbeit. Deshalb verspüren sie im Augenblick starken Rückenwind, nicht nur auf der symbolischen Ebene des »Jahres der Geisteswissenschaften«, sondern auch auf der handfesten Ebene der Förderung, wie sie etwa von der Initialzündung »Pro Geisteswissenschaften« ausging, die sich Volkswagen-, Thyssen- und ZEIT-Stiftung sowie der Stifterverband der deutschen Wissenschaft schon 2005 ausgedacht haben.

Um diese analytische und vermittelnde Kompetenz geht es, wenn heute ein stärkeres Gewicht der Kulturwissenschaften an den Universitäten und in der Forschungsförderung gefordert wird. Und längst nicht mehr um antiquierte Vorstellungen wie die, dass Geistes- und Kulturwissenschaftler hauptsächlich Exegese und Editionen unbedeutender Neukantianer betreiben. Weltentrücktes Schriftenstudium in verstaubter Gelehrtenstube stellt heute bloß

⁵⁴⁵ RUBNER, Jeanne: „Verschwindende Lehrstühle. In Berchtesgaden klagen Geisteswissenschaftler über ihr Los.“, SZ 6-10-2006, S.14.

noch den Pappkameraden, auf den mit dem Nützlichkeitsargument eingedroschen werden kann.⁵⁴⁶

Sind die Geisteswissenschaften also gegenwärtig in der Krise oder in der Kritik? Kritik und kritische Zustände sind wesentliche Faktoren, nach denen sich moderne Gesellschaften organisieren. Ebenso wie im Bezug auf ästhetische Systeme wie das System der Literatur, und hierin z.B. das System der Bühnenkultur oder der Zeitungskultur, ist es wissenschaftlich müßig und irrelevant, von einem ‚Ende‘ oder gar pathetisch vom ‚Tod‘ bestimmter Sachzusammenhänge und Systeme zu reden, dies ist vielmehr als pointierter Aufmacher für Massenmedien verwendbar. Vielmehr jedoch geht es, wie im ersten Kapitel dieser Arbeit bereits kategorisch dargelegt wurde, um Transformation. Von daher ist die Geisteswissenschaften nicht in der Krise zu sehen, sondern vielmehr in einer öffentlichen und – endlich auch – internen selbstreflexiven Kritik, mittels der sie sich neu organisieren und transformieren können.

Fazit:

⁵⁴⁶ WELZER, Harald: „Schluss mit nutzlos! Die Geistes- und Kulturwissenschaften müssen lernen, sich zukünftig breiter zu definieren.“, in DIE ZEIT 25-1-2007, S.43 WELZERS Text beginnt folgendermaßen: „Vor einigen Jahren wurde ein Freund von mir Mitglied einer interdisziplinären, überwiegend aber geistes- und kulturwissenschaftlichen Forschungsgruppe an einer sehr renommierten Institution. Die Gruppe wurde mit rund einer Million Euro gefördert. Am Abend nach der Eröffnungskonferenz saßen die Fellows beim Wein zusammen, und als es richtig gemütlich zu werden begann, fragte mein Gewährsmann in die gehobene Stimmung hinein, wie man denn dem Steuerzahler gegenüber rechtfertige, dass die Gruppe sich nun für ein Jahr unter höchst komfortablen Bedingungen Gedanken machen durfte. Schallendes Gelächter. Er hatte das aber gar nicht als Witz gemeint.

Als er auf seiner Frage beharrte, zogen die Kolleginnen und Kollegen deren Legitimität in Zweifel und entlarvten ihn gleich als neokonservativen Verwertungsfetischisten. Dann nahmen sie die klassische Gegenposition ein: dass die Gesellschaft ihre Forschung auch dann zu finanzieren habe, wenn diese keinen sichtbaren Nutzen abwerfe. Schließlich arbeite man ja an der Aufklärung der Gesellschaft über sich selbst, und die sei ja wohl kaum in Zahlen zu messen. Als ich diese Geschichte erzählt bekam, keimte in mir zum ersten Mal der Verdacht, dass man in Zukunft die Geistes- und Kulturwissenschaften eher gegen sich selbst als gegen ihre Angreifer verteidigen müsse.

Denn dieses »Wir sind an sich wichtig«-Argument wird immer eingesetzt, wenn man die Existenz von Geistes- und Kulturwissenschaften zu verteidigen meint, und es stimmt nie. Natürlich kann man, was Geistes- und Kulturwissenschaftler tun, auch in Zahlen ausdrücken. Zum Beispiel erzeugt allein die Kulturwirtschaft – also Galerien, Agenturen, Verlage, Theater et cetera – in Deutschland jährlich eine Wertschöpfung von 35 Milliarden Euro, womit sich dieser volkswirtschaftliche Sektor knapp vor der Software-Industrie und knapp hinter der Energiewirtschaft einreicht. In den USA sind mittlerweile 30 Prozent aller Beschäftigten in den so genannten creative industries tätig – worunter Medien, Kunst, Bildung, Wissenschaft, Informationstechnologie und Management zählen. Die Metropolen und Regionen, die sich am schnellsten entwickeln, weisen einen gemeinsamen Standortfaktor auf: Ein hochklassiges und liberales kulturelles Klima, und man muss nur an Pisa oder den Erfolg privater Schulen und Universitäten denken, um zu sehen, dass es die Kultur einer Institution ist, die ihre Ausbildungserfolge bestimmt.“

Eine Textsammlung zum ‚Jahr der Geisteswissenschaften‘ und dem Thema ‚Geisteswissenschaften heute‘ veröffentlichte DIE ZEIT auch unter www.zeit.de/2007/geisteswissenschaften

Die mögliche Kritik an der strukturellen Ordnung wie an der inhaltlichen Ausrichtung der Geisteswissenschaften lässt sich wie folgt zusammenfassen, um die wichtigsten aktuellen Kritikpunkte deutlich zu machen:

- Eine traditionelle und separatistische Fachdifferenzierung (bei der Literaturwissenschaft z.B. in traditionelle Nationalliteraturen).
- Eine traditionelle (Geschmacks-)Ästhetik, welche die Gegenstände und Sachverhalte der jeweiligen Wissenschaft nach Auswahlkriterien der traditionellen E-Kultur vollzieht bzw. vorprägt und latent wertend vorvollzieht.
- Abgrenzungen statt Kooperationen und interdisziplinärem Austausch, auch mit den Naturwissenschaften, selbst dort, wo es für die Gegenstände der Geisteswissenschaften sinnvoll, ja unabdingbar wäre.
- Die Unfähigkeit, bestimmte geisteswissenschaftliche und ästhetische Systeme zu relativieren. Eine traditionelle Ablehnung von bestimmten Kontextualisierungen. Die Nichtbeachtung bestimmter Blickrichtungen und Rezeptionsstandorte. Dazu gehören beispielsweise: der koloniale Blick, der Blick westlicher Vor-Wertungen, der eurozentrische Blick, der androzentrische Blick. Auch und gerade die Geisteswissenschaften sind Systeme, die häufig, allzu häufig, durch diese Blickrichtungen geprägt sind. Aber, und dies ist im Kontext dieser Arbeit einer der größten und ernst zu nehmendsten Herausforderungen für die Geisteswissenschaften, auch der nicht-akademische Rezeptionsstandort wird in der ästhetischen Analyse häufig vernachlässigt – siehe hierzu die Ausführungen in Kapitel 6 („Der Publikumsdiskurs“) dieser Arbeit.
- Die Unfähigkeit oder der Unwille, sich bei deutlicher Kompetenz an gesellschaftliche Debatten zu beteiligen und diesbezüglich die Ergebnisse der jeweiligen Forschungsgebiete klar und kompakt zu vermitteln.

Inmitten dieser Kritikstränge gilt es für die Geisteswissenschaften, sich neu zu positionieren, zu transformieren und zu vermitteln.

10.C. Ein neues Selbstverständnis von Literaturwissenschaft und ein neues Verständnis von Literatur

Wie sehr sich die Geistes- und damit auch die Literaturwissenschaften jedoch auch selbstbestimmt und eigene Akzente setzend inhaltlich reformieren, positionieren und in die relevanten Diskurse der Öffentlichkeit und der Gegenwart einschalten, geht es jedoch in keinem Fall darum, dass sie Modernisierungsschäden nachträglich heilen könnten und sollten. Die in der vorliegenden Arbeit mit zugegeben nüchternem Idealismus vorgezeichnete Richtung sollte den Geisteswissenschaften keine strikte Soll-Haben Nutzbarkeitsrechnung vorlegen und sie nicht auf ‚verwertbares Wissen‘ festnageln, das möglicherweise von Leistungs- und Ökonomie-Controllingsystemen nach seiner Relevanz beurteilt wird. Eine adäquate Analyse der kulturellen Systeme der Gegenwart sollte gesellschaftlich zuträglich sein, aber nicht im Sinne eines derzeit virulenten Effizienzverlangens – dies wäre der allgegenwärtige Machtanspruch der Ökonomie⁵⁴⁷, um den es hier nicht gehen kann. Thomas Assheuer schrieb dazu in der ZEIT treffend:

„War es Wilhelm von Humboldt noch gelungen, die Geisteswissenschaften vor spätfeudalistischen Nützlichkeitsforderungen zu schützen und ihre kulturelle Autonomie sicherzustellen, so kehrt dieses Effizienzverlangen heute mit aller Macht in die Universitäten zurück.“⁵⁴⁸

Diese Feststellung ist bezeichnend für die Weitsichtigkeit und gleichzeitig die Schärfe, mit der Assheuer die Autonomie der Geisteswissenschaften ebenso einfordert wie auch in die Pflicht nimmt.⁵⁴⁹

⁵⁴⁷ Die Kontroverse um Ansprüche an die Geisteswissenschaften nach der „Nutzbarkeitsrechnung“ war Thema einer Serie in DIE ZEIT (Nr. 18, 19 und 20 / 2004). Die Zusammenfassung von ASSHEUER, Thomas „Der Wissensunternehmer“, in DIE ZEIT Nr. 21, 13-5-2004, S. 60.

⁵⁴⁸ Ebd.

⁵⁴⁹ Assheuer weiter: „Fast scheint es, als hätten die Vorkämpfer für Relevanz und Nützlichkeit Angst vor dem Eigensinn der Geisteswissenschaften oder, um Betriebswirtschaftlern verständlich zu bleiben: vor deren „Eigenökonomie“. Frühere Generationen hatten durchaus ein Gespür für die Binsenweisheit, dass die Wirtschaft ihre kulturellen Voraussetzungen nicht selbst erzeugen kann. So wusste der Philosoph Adam Smith sehr genau, dass die Wirtschaft auf einem Fundament ruht, das nicht ökonomischer, sondern kultureller Natur ist. Wer Wissenschaft allein ökonomisch bilanziert, wer die Spannung zwischen dem kulturellen und instrumentellen Wissen auflöst, der hat am Ende gar nichts mehr zu rechnen. Eine Ausrede für die Geisteswissenschaften ist das nicht. Es stimmt, ihre kulturelle Autonomie besteht in der Weitergabe und Interpretation von Überlieferung; sie widmet sich Fragen, die ihr nicht von außen aufgezwungen werden, sondern die ihr durch eigene Forschung zu Bewusstsein kommen. Doch das ist auch nur die halbe Wahrheit. Die Geisteswissenschaften schweben nicht im leeren Raum, sie sind nicht nur historische Textwissenschaften. Deshalb erwartet die Gesellschaft von ihnen zu Recht, dass sie sich jener Probleme annehmen, die ihr unter den Nägeln brennen. Diese Liste ist lang. Es sind,

Das einzige ‚Controlling‘, dem sich die Geisteswissenschaften regelmäßig unterziehen sollten, ist die Frage nach der eigenen sinnvollen Transformation, die Frage nach der Fähigkeit zur Ausweitung und Neu-Definition des jeweiligen eigenen Gegenstandes. Nichts anderes meint auch WELZER, der schreibt:

„Überhaupt wird man den Geistes- und Kulturwissenschaften zumuten müssen, ihren Gegenstand breiter zu definieren als bislang: Denn die Neurowissenschaft hat uns darüber belehrt, dass die menschliche Gehirnentwicklung erfahrungsabhängig, also kulturell spezifisch verläuft, weshalb sich im humanen Bereich die Seinsbereiche der Natur und der Kultur überhaupt nicht trennen lassen. Vor diesem Hintergrund müssen sich die Kulturwissenschaften vermehrt der Mühe unterziehen, sich jene Befunde der Naturwissenschaften zunutze zu machen, die ihnen helfen, Gesellschaften angemessener zu beschreiben: also zu verstehen, wieso Menschen besser als Teil von Netzwerken zu begreifen sind denn als Individuen, dass Bodenerosion alsbald soziale Erosion nach sich zieht, was Emotionen sind und wie sie unter kulturellen Einflüssen modernisiert werden oder was die biosozialen Bedingungen für das weitere Überleben des Homo sapiens sapiens sind. Dessen machtvollste Überlebentechnik besteht einstweilen darin, dass sein Bewusstsein und sein Gedächtnis ihm jenen unendlichen Raum zwischen Anforderung und Bewältigung eröffnet haben, den wir Kultur nennen.

Auf diesen Raum kommt es also an, und die Geistes- und Kulturwissenschaften werden ohne eine Öffnung ihres Gegenstandsbereiches nicht in der Lage sein, jene verantwortliche Rolle einzunehmen, die ihnen angesichts radikal neuer gesellschaftlicher Probleme zukommt: Sie produzieren von jeher keine Geräte, Gebäude, Fahrzeuge und Kraftwerke, sondern Kommentare, Analysen, Ideen und Geschichten. Solche Geschichten konnten, wie das 20. Jahrhundert gezeigt hat, von ungeheurer destruktiver Kraft sein, aber manchmal sind sie auch – was etwa die Geschichte der Menschenrechte angeht – von erheblicher zivilisatorischer Wirkung. Was uns durch den Erkenntnischock von 1989 abhanden gekommen ist und was uns die Scheinpragmatiker in den ökonomischen und politischen Eliten zu erfolgreich ausgedreht haben, ist die alles entscheidende Frage: Wie wollen wir leben? Diese Frage stellt sich gerade unter den Bedingungen eines weltumspannenden ökologischen Wandels und einer globalisierten Klassengesellschaft, in der weder eine Umwelt- noch eine Sozialpolitik zukunftsfähig sein können, die nationalstaatlich gedacht wird. Insofern wird das neue Rollenverständnis der Geistes- und Kulturwissenschaften auch vitalisieren müssen, was zu lange abgelebt schien: den Begriff des Politischen.“⁵⁵⁰

Ein äußerst offener wie auch bewusster und verantwortungsvoller Umgang mit den neuen Verhältnissen, in denen sich kulturelle Systeme neu bilden und reformulieren und entwickeln, schafft somit ein neues Selbstverständnis und neue Aufgabenfelder für Literaturwissenschaftler, die sich zunehmend auch als

nur um einige aktuelle Beispiele zu nennen, Fragen nach der gerechten Demokratie im Zeitalter der Arbeitslosigkeit, nach der globalen Gewalt und der strukturellen Arroganz ‚liberaler‘ Gesellschaften. Der ethische Kern dieser Fragen ist Geisteswissenschaftlern nur allzu vertraut. Es ist die Frage nach dem richtigen Leben.“ DIE ZEIT, ebd.

⁵⁵⁰ WELZER, Harald: „Schluss mit nutzlos“, DIE ZEIT 25-1-2007, S.43.

Kommunikationswissenschaftler und Kulturwissenschaftler verstehen sollten, ansonsten ist der Sinn und die Funktion von Literatur und Kultur im allgemeinen in der Gegenwart nicht mehr adäquat verständlich zu machen. Denn immer wichtiger als die tradierten Interpretationen von kulturellen Objekten werden für einen öffentlichen Diskurs die Analysen kollektiver ästhetischer Zeichensysteme, die Formen symbolischer Kommunikation, die Inszenierungen und Zeremonien einer zeitgenössischen Ästhetik und die sozialen Strukturen und Beziehungssysteme, in denen diese Kultur passiert und funktioniert. Dies führt notgedrungen immer weiter von einer normierten klassischen Werkästhetik weg. Die Literaturwissenschaften sollten nicht mehr Bewahrer, sondern vor allem aktiv Verantwortliche für die Literatur in einer technisch orientierten Gesellschaft werden.⁵⁵¹

Wer immer sich mit den potenziellen Abgrenzungslinien und -problematiken zwischen Literaturwissenschaften und Kulturwissenschaften schwer tun mag, dem sei gesagt: Abgrenzungen machen hier wenig Sinn. Notwendig ist vielmehr eine interaktive Literaturwissenschaft, die sich zunehmend mit der Kulturwissenschaft im Sinne einer aufgeklärten Cultural Studies verbindet und vernetzt, und die ihr Thema, zunehmend in einen weiterführenden Kontext zu stellen bereit ist. Dafür sollte sie nicht ihr spezifisches Terrain, die Erforschung des ästhetischen und poetologischen

⁵⁵¹ Es gibt einen Essay jüngerer Datums, der eine vernünftige Pflichtlektüre für angehende Literaturwissenschaftler sein könnte. Über das Selbstverständnis und die Verantwortung des Germanisten heißt es darin angesichts der Relativierung des klassischen Literaturkanons:
„Für die Germanistik und die Germanisten an den Schulen und in den Medien ist damit eine grundsätzliche neue Situation entstanden. Wenn die Literatur nicht mehr in ihrer Summe der geistige Kronschatz der Nation ist und nicht mehr in ihrer geschichtlichen Herkunft der Spiegel der kollektiven Selbstwerdung, sind auch die Germanisten nicht länger die unabdingbaren Kronenwächter. Einst waren sie die Verwalter des Schatzes und die Richter über die Rangordnung. Sie waren so notwendig wie die kirchlichen Amtsträger, von den Pfarrherren bis zu den Bischöfen...“. Literatur ist demnach kein ewiger Vorrat mehr, sondern ein immenses historisches Kontinuum ohne eindeutige Hierarchien, ohne eindeutige Entwicklungsgesetze und ohne eindeutige Funktionen für die Gesellschaft. „Dadurch sind die Germanisten an den Universitäten und in den Medien von Verwaltern zu Verantwortlichen geworden. Sie sind in eine Verantwortung für die literarische Tradition eingetreten, die es so noch nie gegeben hat. Von dieser Verantwortung soll nun die Rede sein. Verantwortung für die literarische Tradition heißt als erstes, dass überhaupt der Zugang zur Vergangenheit und damit eine echte Erfahrung von Geschichtlichkeit ermöglicht wird. Heute kann sich jeder, in welcher gesellschaftlichen Position er auch steht, erlauben zu sagen, er habe den „Faust“ nie gelesen und nie den „Zauberberg“, er habe aber kürzlich „Die fünf Tibeter“ gekauft. Das wird ihm nicht als Schwäche angerechnet, sondern als Zeichen der Gesundheit und einer sympathischen Nähe zur Bevölkerung. Für den Germanisten und Lehrer bedeutet dies, dass er die Leute, an die er sich wendet, zum Historischen nicht nur führen, sondern verführen muss. Führen kann man die, die ohnehin wollen, verführen muss man die, die nicht unbedingt wollen oder sogar entschieden nicht wollen. Er muss also das Unbehagen an der Geschichte, das durch die moralische Pflicht zur Bewältigung entstanden ist und das die einstigen narzisstischen Versprechungen der Historie ausgelöscht hat, in ein neues Wohlgefallen verwandeln.“
VON MATT, Peter: „Begeisterung, das ist die große Crux. Vom möglichen Vergnügen an der Verantwortung für die literarische Tradition: Warum die Freiheit vom Kanon eine Bürde ist und die Bürde eine Lust.“ In FAZ 12-1-2002, S. 45.

Gehalts von Literatur in all ihren Transformationen, aufgeben, sondern fähig sein, dieses durch die erweiterte Betrachtung sogar noch ausbauen zu können, um aus dem aktiven wissenschaftlichen Spannungsfeld diverse neue Untersuchungsfelder und adäquate Methoden für die Gegenwart ableiten und aufbauen zu können. Die Frage, ob die Literaturwissenschaft eines Tages möglicherweise als Teil der Kulturwissenschaften darin aufgehen mag, interessiert hier noch nicht, denn solange es eine Literatur gibt, solange braucht sie eine Literaturwissenschaft – nur muss diese ihren Begriff von Literatur ausbauen und erweitern, was eine strikt traditionell verfahrenende Literaturwissenschaft in der Regel nicht zu leisten bereit ist.

Zu den diskursiven Verkürzungen, die einer traditionell verfahrenenden Literaturwissenschaft geschehen können, gehört das häufige, ja schon notorische Ausblenden von populären und massenkulturellen Diskursen, wie auch das Ausblenden eines Publikums- und Konsum-Diskurses, also von Diskursen, die ihre Wertungs- und Wirkungskriterien nicht allein aus einer spezifischen Werk-Ästhetik, sondern auch aus einer ökonomischen Akzeptanz und einer strukturellen gesellschaftlichen Verbreitung ableitet. Die erste Disziplin, die sich dieser neuen Kulturformen annahm, war die Soziologie⁵⁵². Hier mussten erst Grundlagen geschaffen werden, von denen auch geprüft werden muss, ob – und wenn wie – sie heute noch gelten. Bereits in Kapitel 6 (,Der Publikumsdiskurs') dieser Arbeit wurde konstatiert, dass der in dieser Arbeit so benannte ,Publikumsdiskurs' in der Rezeption von Literatur ein immer noch unterbelichtetes Terrain ist, dessen strukturelle Prägnanz und Wirkung auf das System der Literatur noch viel zu wenig untersucht worden ist. Simon FRITH schreibt hierzu:

„Die Aufgabe, vor die sich die liberalen amerikanischen Soziologen in den 50er Jahren gestellt sahen, bestand darin, Formen des Massenkonsums zu finden, die nicht ,passiv' sind, und Konsumenten aufzuspüren, die sich nicht verdummen lassen, um eine Soziologie des Zuschauens, des Lesens und des Zuhörens begründen zu können. Wenn zeitgenössische Kultur im Akt des Konsumierens gelebt wird, dann müssen sich zeitgenössische kulturelle Werte auch im Konsumtionsprozess verorten lassen.“⁵⁵³

⁵⁵² Hier sei vor allem – neben Walter Benjamins kultursoziologischen Schriften – auf die Arbeiten von Siegfried Kracauer verwiesen: „Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland“ (1930), Neuausgabe FfM 2004, „Das Ornament der Masse. Essays.“ (1927) Mit einem Nachwort von Karsten Witte, FfM 1977 und auch „Der Detektiv-Roman - Ein philosophischer Traktat“ (1925), FfM 1979. Nach der Verfassung seines Essays über den Detektiv-Roman, der zwischen 1923 und 25 entstand, untersuchte Kracauer in seinen Miniaturen intensiv die Oberflächenerscheinungen des modernen Alltagslebens und leitete daraus kultursoziologische Schlüsse ab.

⁵⁵³ FRITH, Simon: Das Gute, das Schlechte und das Mittelmäßige. Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus. In: Bromley/Göttlich/Winter, a.a.O., S.194

Um genau dieses Aufspüren und das Beschreiben zeitgenössischer kultureller Werte, spezifisch hinsichtlich der Literatur und ihren zeitgenössischen Elaboraten, geht es. Eine offene Geistes- und Kulturwissenschaft weiß, dass sie diese Werte in den literarischen Arbeiten allein und auch in den ästhetischen Bewertungskriterien der traditionellen Literaturwissenschaft nicht finden kann, daher muss sie zwangsläufig ihren wissenschaftlichen Blick ausweiten.

Wenngleich wir in den akademischen Errungenschaften der angloamerikanischen Cultural Studies auch eine bewundernswerte, durchaus von notwendigen internen Widersprüchen gesäumte Linie finden können, an der wir in der Analyse zeitgenössischer kultureller Produkte und Systeme anknüpfen können und wollen, gilt es jedoch auch gleichsam, die akademische Umsetzung dieser Errungenschaften stets genau zu beobachten, zu begleiten und immer wieder zu problematisieren, gerade angesichts eines bisweilen in bestimmten Richtungen des Cultural Studies zu beobachtenden Populismus, der das andere Extrem einer latent vorurteilenden und vorwertenden Kulturanalyse darstellt.

Dass eine Anerkennung der Populärkultur und der Massenkultur, gerade hinsichtlich deren Auswirkungen auf die Objekte der traditionellen wissenschaftlichen Disziplinen wie eben auch der tradiert arbeitenden Literaturwissenschaft, nicht in massenkulturellen Populismus und positiven Vorwertungen zugunsten eines popkulturellen Paradigmas ausarten darf, sollte und muss klar sein. Eine populistische oder explizit Pop-affine Haltung taugt nicht als wissenschaftlicher Hintergrund und läuft Gefahr, die Ausgangsgrundlage der kulturwissenschaftlichen Untersuchung präventiv zu verzerren.

In dieser Hinsicht muss sowohl die Arbeit der Cultural Studies als auch die Interaktion mit den tradiert arbeitenden Wissenschaften vor jeglichem selbstgefälligem Populismus verteidigt werden.⁵⁵⁴ Auch heute ist es bereits hochnotwendig, scharf, klar und akzentuiert darauf hinzuweisen, dass eine unreflektierte Affirmation der Populärkultur einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung entgegensteht. Simon FRITH polemisiert bezüglich dieser Auswüchse folgendermaßen:

⁵⁵⁴ Genau dies ist auch FRITH' Intention, wenn er schreibt, dass der teilweise in den Cultural Studies zu beobachtende Populismus (etwa bei den Arbeiten von John Fiske oder der Popular Culture Association) in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts normativ für die sich immer noch positionierende Disziplin war. Frith beschreibt diese Haltung mit „Wenn etwas populär ist, muss es gut sein!“ und erklärt weiter: „Ich fürchte, dass ... die Cultural Studies weiterhin auf Aussagen über die Konsumenten beruhen werden und jeder Akt populären Konsums gefeiert wird. Gegen diese populistische Haltung möchte ich die Populärkultur verteidigen.“ Ebda., S. 195.

„Mit einer Art romantischer Sehnsucht erhebt der akademische Betrieb Anspruch auf das Populäre und versucht, die schräge Versponnenheit seines Lebens mit Hilfe sinnlicher, lustbetonter Stimulationen zu kompensieren. Akademiker haben Körper, selbst wenn die theoretischen Folgen dieser Tatsache peinlichst verborgen gehalten werden.“⁵⁵⁵

Hier kommt erschwerend hinzu, dass viele der heutigen jungen Akademiker oft selbst Popkultur-sozialisiert sind und schon von daher der Populärkultur dieselbe positive Voreingenommenheit entgegenbringen wie die Wissenschaftlergenerationen vor ihnen der Hochkultur, und dies wird, und diese Behauptung geschieht ohne jede selbstgefällige Prophetie, eines der zukünftigen Hauptprobleme der akademischen Ästhetik-Rezeption sein.

Es geht bei der wissenschaftlichen Beurteilung, speziell der ästhetischen, um Unvoreingenommenheit, und um die Fähigkeit, das zu untersuchende kulturelle Material auch tatsächlich als Material zu erkennen. Ein wissenschaftlich neutraler Umgang mit diesem Material sollte selbstverständlich sein, doch bereits die Auswahlkriterien und erst recht die Wertungskriterien bezüglich dieses ästhetischen Materials sind oft alles andere als neutral bzw. in einem radikaleren Sinne gesagt: indifferent. Eine gewisse Affirmation – mancher sagt auch Liebe dazu – für das Objekt ist aus einem spezifischen Interesse dafür resultierend im Grunde immer latent vorhanden, hierin unterscheiden sich sowohl Natur- als auch Geisteswissenschaftler wahrscheinlich nur marginal.⁵⁵⁶ Wissenschaftliche Analyse, und gerade auch die der Ästhetik, die explizit mit Wertungen zu tun hat, bedeutet jedoch eine wertneutrale Herangehensweise an ihr Objekt. Wissenschaftliche Forschung bedeutet in diesem Sinne auch die gleichwertige, ja radikal gleichgültige Akzeptanz von ‚anderen‘ bzw. ‚fremdartigen‘ Kulturen und deren jeweiliger Ästhetik. Sie bedeutet, Kulturen, die sich andersartig ausgeprägt haben als der kulturelle Kontext, aus dem sich die als normativ verstehenden und gebenden aktuellen wissenschaftlichen ästhetischen Wertungen herausgebildet haben, als diesem Kulturkontext potenziell gleichwertig zu akzeptieren und zu betrachten.

Die Bewertungskriterien und der Umgang mit den Kulturformen sollten sich jedoch nicht nur mittels der akademischen Rezeption auf einen indifferenten Boden stellen, sie gleichen sich auch realgesellschaftlich in einem strukturellen Sinn an.

⁵⁵⁵ Ebda. S.210f

⁵⁵⁶ Obschon es in den Naturwissenschaften seltener vorzukommen scheint, dass persönliche Geschmacks- und Stilkriterien bei der Auswahl und der Bewertung des wissenschaftlichen Objektes eine Rolle spielen. Die Biologie ist hier eventuell eine Wissenschaft, in der dies häufiger geschehen mag als in anderen naturwissenschaftlichen Disziplinen.

Konkret bedeutet dies, dass es für nahezu alle Kulturformen Weihestätten gibt, profane Orte, Innovateure, Kopisten – und es gibt die Fachkenntnisse der Fans. Der Fan - die Definition des Begriffes leitet sich bekanntlich von dem englischen Wort ‚fanatic‘ ab - tritt uns, die wir selbst oft genug Fans sind, heutzutage an den verschiedensten gesellschaftlichen Orten entgegen. So wissen wir, dass es Opern-Fans gibt, Philosophie-Fans, Biologie-Fans, Literatur-Fans, Auto-Fans – dies zeigt, dass die Popularisierung der Inhalte nicht nur fortschreitet, sondern eine affektive Identifizierung mit dem kulturellen Objekt des Begehrens mittlerweile nahezu selbstverständlich geworden ist – eine schöne und wie gesagt selbstverständliche Sache des Alltagslebens, nur im Zusammenhang mit Wissenschaft leider extrem missverständlich und wenig hilfreich. Viele kulturelle Orte sind bereits selbstverständlich mit dem Fan-Virus infiziert und inszenieren sich auch so, was grundsätzlich kein Problem ist, sondern eine Struktur, über die sich Kultur gegenwärtig häufig formiert und inszeniert.

Es gibt allerdings Orte, wo man sich bezüglich des Umgangs mit kulturellen Produkten und Objekten vor einem, spezifisch seinem eigenen Fan-Tum explizit bewahren sollte, und ein solcher Ort ist, natürlich, die Wissenschaft. Hier zählen, fast hätten wir es aufgrund der hier oft versteckten Vorurteile und unsachgemäßen Projektionen, die uns auch hier allenthalben entgegengetreten sind, vergessen, wissenschaftliche Werte wie Neutralität, Exaktheit oder auch Historizität, es zählt strukturkonzeptionelle Material- und Faktenkenntnis, und ebenso zählt für den wissenschaftlichen Prozess Inspiration und Bewusstsein. Die ästhetischen Wissenschaften – und hier vor allem die Literaturwissenschaft – wurde über Jahrzehnte von Vertretern einer Forschergeneration geprägt, welche die Trennung von E- und U-Kultur als selbstverständlich empfand und nicht mehr hinterfragt hat, da sie durch diese Trennung geschult und sozialisiert wurde. Diese Trennung fand ihren Niederschlag durchaus auch im öffentlichen Bewusstsein und im Publikumsdiskurs, wurde jedoch von dort heraus auch zunehmend aufgelöst. Die Trennung zwischen E- und U-Kultur wie auch die Diskreditierung von wichtigen ästhetischen Genres als ‚banal‘ und ‚trivial‘ wird, hier sei ein explizit spekulativer Blick in die Zukunft erlaubt, in wenigen Jahrzehnten, wenn nicht schon früher, Geschichte sein.⁵⁵⁷

Für die Literaturwissenschaft geht es nicht nur darum, geistigen Versäumnissen durch die traditionelle Verlängerung unzureichender ästhetischer Auswahl- und Analyse Kriterien schon heute vorzubeugen, es geht vielmehr auch darum, das kulturelle Material der Gegenwart in nüchterner Ruhe und ohne Vorurteile in

⁵⁵⁷ Dies bedeutet nicht, dass kulturelle Distinktionen und Abwertungen ästhetischer Systeme und Formen generell Geschichte sein werden, sondern, dass sich die heute virulenten Kategorien in einem historischen Sinne überlebt haben werden.

einem indifferentem Sinne zu beobachten und zu sichten und das alte und historische Material in all seinen gegenwärtigen Transformationen zu erkennen und erkennbar zu machen. Nicht zuletzt ist es hinsichtlich der Literaturwissenschaft auch stets wichtig zu fragen, was ihr Agens ist, also der eigentliche Grund ihres Tuns.

Eine Literaturwissenschaft agiert ihrem Objekt nicht angemessen, wenn sie letztlich nicht der Vermittlung von Literatur dient, und zwar nicht nur in die Fachdiskurse hinein, also mittels der Anhäufung weiterer Text-Exegesen, sondern hinsichtlich der Vermittlung von Literatur in die Öffentlichkeit hinein, und hier insbesondere mittels des Aufzeigens der aktuellen und möglicherweise zukünftigen Transformation von Literatur.

Der Gegenstand der transformierten Literatur ist die Literatur, die sich aus der Struktur der klassischen Buchliteratur in anderen kulturelle Formen und Medien transformiert hat, wobei die ursprüngliche Form der Buchliteratur selbstverständlich weiterhin Teil und Gegenstand der Forschung bleibt. Das erweiterte zu untersuchende Feld jedoch bestände aus einem interaktiven Netzwerk von Sub-Feldern wie beispielsweise einer adäquaten Ästhetik und ästhetischen Poetologie einer transformierten Literatur, einer Technik- und Mediengeschichte, einer Kultur- und Mediensoziologie, einer sinnvoll ergänzenden Form verschiedenster Cultural Studies-Theorien sowie auch den verschiedenen ästhetischen Diskursen wie dem Wissenschafts-, Kritiker-, Medien- oder Publikumsdiskurs. Die in dieser Arbeit so bezeichnete **TRANSFORMIERTE LITERATUR** ist ein möglicher zukünftiger Gegenstand einer sich als offen verstehenden Geistes- und Literaturwissenschaft.

11. Der ästhetische Wahrnehmungs- und Wertungswandel: Zum gegenwärtigen Wandel ästhetischer Rezeption und Perzeption

„Harun Farocki zeigt das Endspiel der WM 2006 auf zwölf Bildschirmen, da werden Bewegungsabläufe der Spieler analysiert, es gibt Computergrafiken und so weiter, aber jede Schaltzentrale bei der Formel eins ist komplexer organisiert. Die Schlacht ist verloren. Jeder „Premiere“-Gucker hat doch ein präziseres Bewusstsein für das Medium TV. Da lob ich mir den Kubismus. Die Vision, dass man sich die Wirklichkeit von verschiedenen Seiten gleichzeitig ansehen kann, konnte doch nur in der Kunst herbeigesponnen werden. Damals hat die Kunst die Realität beschleunigt, heute verlangsamt sie sie.“⁵⁵⁸

DJ Westbam zu Harun Farocki's Arbeit ‚Deep Play‘ anlässlich der ‚Dokumenta 12‘

11.A. Die De-Konzentration als ästhetische Rezeptionsform

Wir haben im vorhergehenden Kapitel gesehen, wie sehr ästhetische Vorurteile und Geschmacksbildungen, auch und gerade im akademischen Bereich, den Diskurs über ästhetische Wertungen bestimmen. In diesem Kapitel soll zunächst dargestellt werden, wie sich über die ästhetischen Auseinandersetzungen, wie sie bezüglich der Felder von E- und U-Kultur und der Zuschreibungen ‚trivial‘ oder ‚banal‘ stattfanden und immer noch stattfinden, ein allgemeiner gesellschaftlicher ästhetischer Wahrnehmungs- und Wertungswandel konstatieren lässt.

Dieser Wahrnehmungswandel, in dessen Folge sich meist ein Wertungswandel konstatieren lässt, initiiert, bestimmt und manifestiert sich zunächst zu einem großen Teil durch die Technologie, mit der Kultur vermittelt wird. Das Lesen von Texten im Internet verändert beispielsweise potenziell das traditionelle Leseverhalten, wie wir es von der Buchkultur gewohnt sind. Möglicherweise

⁵⁵⁸ SZ 16-6-2007, S.16. Die Intention der ‚Dokumenta‘, einer der größten und renommiertesten Kunstausstellungen der Gegenwart, die nur alle 5 Jahre stattfindet, sollte laut SZ diesmal explizit folgende sein: „Ästhetische Erfahrung soll einem Massenpublikum zugänglich gemacht werden. Also haben wir ausgewählte Kulturschaffende aus den Bereichen Film, Theater, Literatur und Musik als Vertreter dieser Öffentlichkeit nach Kassel eingeladen, um zu sehen, wie die Exponate auf sie wirken.“ (Zitat ebda). Es wäre stattdessen im Sinne des Autors dieser Arbeit für eine Repräsentation von breiten gegenwärtigen ästhetischen Einstellungen – trotz der teils interessanten und erhellenden Kommentare der Kulturschaffenden – von dieser Intention her sinnvoller gewesen, ausgewählte unprominente Ausstellungsbesucher zu befragen oder, noch konsequenter, Straßenpublikum in die Ausstellung zu bringen und deren Kommentare zu berücksichtigen.

ergänzt es sich jedoch auch mit Kulturtechniken, welche sowohl durch die künstlerische Avantgarde des 20. Jahrhunderts wie auch durch Kulturtechniken der kommerziellen Kultur, wie beispielsweise der Werbung, intendiert und vorbereitet worden sind, und zwar in dem Sinne, dass bestimmte Textzusammenhänge nicht mehr mit der Tiefe und Konzentration gelesen werden, welche für kulturellen Normierungen der E-Kultur unerlässlich waren und sind.

Hier ein aktueller Gedanke, der diesen Sachverhalt auf den Punkt bringt:

„Recently I received an email from a friend, lamenting over his newly developed ‚sloppy‘ reading habits whilst online. He claims that on the page, he’s a close and careful reader, but on the web, he finds himself skimming quickly, anxious only to get to the next click. “What to do?” he enquired. “Why not accept it as a new way of reading?” I suggested. “Embrace this new textual environment with new strategies of intake.” But new strategies can be very old. The scholar Ulla Dydo, in her magnificent compilation of the writings of Gertrude Stein, remarked that much of Stein’s work was never meant to be read closely at all, rather she was deploying visual means of reading. What appeared to be densely unreadable and repetitive was, in fact, designed to be skimmed, and to delight the eye (in a visual sense) while holding the book. Stein, as usual, was prescient in predicting our reading habits.”⁵⁵⁹

Wir können aus dieser kleinen marginalen Beschreibung eines Rezeptionsverhaltens im Internet – jenen angeblichen ‚sloppy habits‘, also, wenn wir explizit negativer konnotiert übersetzen, schlampigen oder verlotterten, aber auch, mit einer positiveren Grundstimmung her übersetzt, lässigen, legeren oder saloppen Lesegewohnheiten⁵⁶⁰ – viel lernen, und zwar vor

⁵⁵⁹ GOLDSMITH, Kenneth, *The Agents of Impurity*, London 2004, S.1. Goldsmith, der Autor und Gründer der bemerkenswerten Website UbuWeb (www.ubu.com) kuratierte 2004 die Buch- und Audiocompilation „The Agents of Impurity“, in der Material der klassischen Avantgarde vorgeführt und auch zeitgenössisch aufbereitet wird, um zu erkunden, wie alt oder neu unsere Wahrnehmungsweisen der sogenannten Avantgarde, also des ausgewiesenen Neuen, sind oder überhaupt sein können.

⁵⁶⁰ Das Wort ‚salopp‘ wäre wahrscheinlich die indifferenteste Übersetzungsweise. Die an der Universität Zürich lehrende Linguistin Christa Dürscheid (vgl. Dürscheid, Christa, „Kommunikationsform E-Mail“, Tübingen 2002) schreibt bezüglich der sprachlichen Ausdrucksform von E-Mails: „Häufig finden sich in diesen Texten Ausdrucksmittel, die man in der Linguistik der konzeptionellen Mündlichkeit zurechnet. Der Grund liegt auf der Hand: Man wähnt sich in einem Gespräch, die Situation ist stark dialogisch ausgeprägt. Dies führt zu einem informellen, saloppen Schreiben. Auf Postkarten oder in Tagebüchern lesen wir dies zwar auch, neu ist aber, dass ein solches Schreiben nicht mehr nur im privaten, sondern eben auch im öffentlichen Raum zu beobachten ist.“ DÜRSCHIED, Christa: „Stimmt es, dass elektronische Medien den Schreibstil verwildern lassen?“, in UNIJOURNAL 1 / 2007, S.20. Der Text basiert auf einem Vortrag vom 22-11-2006 an der Jahrestagung der Gesellschaft für Medien in der Wissenschaft an der Universität Zürich. Dürscheid betont übrigens am Ende ihrer Ausführungen explizit: „Im Übrigen besteht die Unangemessenheit eines sprachlichen Ausdrucks nicht immer darin, dass umgangssprachliche Ausdrucksweisen verwendet werden. Es kann ganz im Gegenteil auch sein, dass sich die Schreibenden dezidiert um Wissenschaftlichkeit bemühen und syntaktische Konstruktionen verwenden, die den Text schwer lesbar machen.“

Hier sei explizit betont, dass sich Schreib- und Lesegewohnheiten nicht nur bezüglich der

allem, dass die traditionelle klassische ästhetische Wahrnehmung, wie sie vor allem innerhalb der traditionellen E-Kultur als einzig wahre und mögliche Rezeptionshaltung apostrophiert wurde, also das konzentrierte Lesen eines Buches, das kontemplative ‚Versinken‘ in einem Bild oder das konzentrierte und angespannte Hören eines Stückes Musik, nicht die einzig mögliche ästhetische Wahrnehmungsform sein muss, sondern auch nur eine mögliche Kulturtechnik und ästhetische Rezeptionsmöglichkeit unter vielen ist.

Eine zeitgemäße ästhetische Wissenschaft muss diese alternativen und veränderten Rezeptionsgewohnheiten als mögliche Rezeptionshaltung annehmen, beachten und anhand der verschiedenen ästhetischen Genres untersuchen. So wird z.B. derzeit die klassische Foto-Kunst, ein ästhetisches Genre, das ca. erst ein Jahrhundert alt ist und in der gesellschaftlichen Mitte tatsächlich erst seit maximal Anfang der 1990er Jahre in einem hochhoffiziellen Sinne als Kunst akzeptiert wird⁵⁶¹, derzeit massiv durch eine neue mobile Bildkultur ästhetisch verändert, die durch die ständige Fotografierbereitschaft der mittlerweile massenhaft verbreiteten Mobiltelefone ermöglicht wird. Durch diese neuen technologischen Möglichkeiten entsteht nicht nur eine neue Bildersprache, sondern insgesamt wird die Fotografiekultur dadurch auch mobiler, spontaner, plakativer, anarchischer und nicht zuletzt virtueller, denn die gespeicherten Bilder aus digitalen Pixeln sind nicht vorsätzlich für einen Kunstort, einen Diskurs oder gar ‚die Ewigkeit‘ gemacht und gedacht – das heißt auch nicht im expliziten Sinne eines Kunstwerks, das konzentriert und isoliert rezipiert werden soll –, sondern vielmehr werden diese Bilder selbst als eine Form von Sprache und Kommunikation verwendet. Immer häufiger aber finden diese digitalen Mobil-Fotos aufgrund ihres direkten Abbildens der Alltagswelt ihren Weg in klassische Galerien und Kunstaussstellungsorte, wo sie in einem traditionellen Rahmen besichtigt werden können und sozusagen hier endlich zu einem Stillstand – und in gewisser Hinsicht auch, bewusst leicht pathetisch gesprochen, zu einem Tod – kommen.

Ähnliche Phänomene lassen sich auch in anderen kulturellen Genres beobachten: beim Film selbstverständlich, der durch die zunehmend verbreitete Möglichkeit der Videoaufzeichnung die Produktionsmittel für den ästhetischen Ausdruck massenhaft verfügbar machte,⁵⁶² ebenso wie bei der Musikproduktion, die durch die digitale Musiksoftware ein professionelles Heimstudio mit

Kommunikationsformen E-Mail und Web-Reading spezifisch ergänzen, sondern generell im ästhetischen Sinne interaktiv aufeinander einwirken.

⁵⁶¹ Selbstverständlich gab und gibt es bereits seit den 1950er Jahren genug Veranstaltungsorte und Diskurse, welche die Fotokunst als ästhetisches Medium etablierten, in der Mitte der Gesellschaft, das heißt, im etablierten gesellschaftlichen Alltag, ist das Bewusstsein, dass die Fotografie so selbstverständlich eine Kunstform ist wie die Malerei, jedoch tatsächlich erst ab ca. Anfang der 1990er Jahre angekommen

virtuellen Instrumenten und neuartigen Klangerzeugern ermöglichte. Auch die Literatur, ein ästhetisches Medium, das bislang seinen Weg zum Rezipienten auf die schwerfällige und langsame Weise über Verlagswege, Buchproduktion und Buchbewerbung mit all ihren Zwischenstationen finden musste, erhält potenziell über elektronisch leicht verfügbare Massenmedien oder Strukturen wie das Internet die Möglichkeit, einen direkten Weg zum Rezipienten zu finden und auch dadurch potenziell weniger als erbauliches Medium der E-Kultur, das in Stille, Ruhe und Konzentration genossen wird, als vielmehr als eine Art direktes Kommunikationsmittel auf die Rezipienten zu wirken.

Ein Wandel der Technologie, mit der Kultur rezipiert wird, führt über die Zeit beim Rezipienten zu einer Gewohnheit, mit der ästhetisches Material aufgenommen wird und damit letztlich zu einem

ÄSTHETISCHEN WAHRNEHMUNGS- UND INFOLGEDESSEN AUCH EINEM WERTUNGSWANDEL.

Ebenso lässt sich jedoch zusätzlich ein sozialer Wandel im allgemeinen Umgang und den Rezeptionsgewohnheiten mit Kultur ausmachen und beobachten, und dies bedeutet die allgemeine soziale Akzeptanz eines bestimmten ästhetischen Genres. Kulturelle Rezeptionsgewohnheiten sind trotz ihrer universalstrukturellen Vorgaben naturgemäß individuell und situativ ausgeprägt, aber doch lassen sich hier vor allem allgemeinere Formen ausmachen, denn Kulturrezipienten, die in gewisser Hinsicht auch immer Kulturkonsumenten sind, verwenden in der Regel gesellschaftlich vorformulierte technologisch-medial-strukturierte Vertriebswege. Diese Vertriebswege sind innerhalb einer Kultur, die stark durch eine mediale Massenkultur strukturiert ist, folgerichtig immer erreichbar, sie haben nichts Elitäres mehr, der Zugang zur Rezeption und zum Konsum von Kultur ist prinzipiell offen bzw. wird durch den Vertriebsweg und das Medium bestimmt, das die meiste Aufmerksamkeit an sich binden kann.

Derartige Voraussetzungen bestimmen die Haltung bei der ästhetischen Rezeption. So ist es heute nicht mehr zwingend selbstverständlich, Kulturmaterial im Zustand der Versenkung und Konzentration zu rezipieren, was noch das Ideal der bürgerlichen Aufklärung war. Kultur und Kunst ist heute zunehmend Teil eines gesellschaftlichen Alltags geworden, der durch eine hohe

⁵⁶² Video ist das erste Medium bewegter Bilder, das die massenweise und billige Verfügbarkeit des Materials ermöglichte. Die ab den 1960er Jahren verbreiteten Super-8-Filme waren insofern keine wirkliche Vorstufe davon, da das Filmmaterial noch relativ teuer war und die Entwicklung lange dauerte und nicht selbst gefertigt werden konnte.

Konkurrenz kultureller Produkte und durch eine hohe Fluktuation im habituellen Wandel seiner Rezipienten charakterisiert ist.

Heutzutage existieren unzählige ästhetische Formen, die aus den bereits beschriebenen Systemen der Massen-, Medien- und Populärkultur hervorgebracht werden, für deren Rezeption explizite Konzentration oder auch Kontemplation nicht mehr unbedingt nötig ist. Die Kunst dieser kulturellen Systeme kann daher sozusagen nebenbei, marginal oder auch zerstreut konsumiert werden, muss es aber nicht zwangsläufig. Die daraus resultierende Freiheit in der Rezeptionsweise macht eine solche Kunst offenbar attraktiv für größere Publikumsschichten, denen es an Gelegenheit oder auch an Fähigkeit oder Willen für eine derartige ästhetische Wahrnehmung fehlt. Diesbezüglich sei erneut an Walter Benjamins klassische Sentenz erinnert:
„Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.“⁵⁶³

In der gegenwärtigen ästhetischen Rezeption bildet sich so, vorrangig ausgehend und abgeleitet von bestimmten Bewusstseinsgehalten der Postmoderne und der Popkultur, eine ästhetische Rezeptionshaltung heraus, die sich mit der Kategorie der

DE-KONZENTRATION

bezeichnen lässt.

In der bildenden Kunst sind die Arbeiten von Andy Warhol, einem äußerst interessanten Exponenten einer bewusst gestalteten ästhetischen Oberfläche, aus der sich eine strukturelle – unter Umständen mehr als eine inhaltliche – Vertiefung ergeben kann, ein gutes Beispiel aus neuerer Zeit für einen explizit möglichen zerstreuten und de-konzentrierten Umgang mit Kunst: Warhols Bilder, trotz der auf schneller Reproduktion basierender Siebdrucktechnik mitunter technisch und vom ästhetischen Farbarrangement hochqualitativ ausgearbeitet⁵⁶⁴, lassen sich durchaus konzentriert und kontemplativ betrachten, müssen aber nicht zwangsläufig auch in dieser Weise rezipiert werden. Die Ikonenhaftigkeit seiner Bilder, die implizit wiederum latent auf die Ikonendarstellungen osteuropäischer Heiliger rekurriert, unterstützt diese Rezeptionsweise: auch eine Ikone ist als ein religiöses Gebrauchsbild definiert, das jedoch bestimmten ästhetisch-qualitativen Kriterien genügen muss, um vom

⁵⁶³ Benjamin, Das Kunstwerk..., a.a.O., S.174.

⁵⁶⁴ Wenn auch nicht generell mit hochwertigen Materialien gearbeitet, denn Warhol verwendete nach eigenen Aussagen, vor allem in seiner Anfangszeit, häufig billigste Farben und Leinwände.

Publikum in dessen ästhetischem Alltag und Gebrauch akzeptiert zu werden. Doch nicht nur die Form und der Inhalt des gebräuchlichen Alltagsgegenstandes, auch der Wirkungsradius einer Kunst, die sich explizit auf ein Umfeld bezieht, das seine Rezipienten aus den Systemen der Massen-, Medien- und Populärkultur rekrutiert, verändert sich unter diesen Bedingungen. Als Beispiel aus neuerer Zeit sei der junge, derzeit in Berlin beheimatete Maler Jim Avignon, genannt, über den es heißt:

„Er hat mit seinen vielen Ausstellungen in Clubs auf jeden Fall wesentlich mehr und vor allem andere Leute erreicht, als es in irgendeiner etablierten Galerie möglich gewesen wäre. Das die Partycrowd in den Zwingburgen des Hedonismus seine Bilder eher konsumieren wie Beats und Cola, und nicht ehrfurchtsvoll davor knien und ihre theoretische Notdurft verrichten, entspricht auch genau deren Intention. „Ein Kunstwerk ist für mich wie eine Schallplatte die man kauft, eine Zeitlang hört und dann vielleicht wieder weglegt“, sagt er selbst treffend. „Kunst muss billig und Teil des Alltags sein und nicht wie im etablierten Kunstbetrieb unerschwinglich und vom Betrachter ganz weit entfernt.“ Passend nennt er denn seine Malerei auch U-Kunst, also Kunst, bei der man beispielsweise auch den Abwasch erledigen darf.“⁵⁶⁵

Generell lässt sich zunächst sagen, dass die ästhetische Rezeptionsform der Dekonzentration vor allem innerhalb der Popkultur propagiert und entwickelt wurde. Popmusik ist eine typische ästhetische Form, die im Alltag rezipiert werden kann, soll und wird, wobei sich in der Popkultur ebenfalls klare konzentrierte Rezeptionsformen, die sich stark und dezidiert an die der E-Kultur anlehnen, finden lassen.⁵⁶⁶ Es lässt sich daher nicht generell und oberflächlich sagen, dass Popkultur per se eine de-konzentrierte Kunstform ist, da dies, wie bei allen ästhetischen Strukturen, ebenfalls sehr vom jeweiligen Kontext abhängt.

Als sich Andreas Kump, Texter und Sänger der österreichischen Popformation ‚Shy‘ bezüglich der ‚Vienna Songwriting Association‘ Gedanken über die ästhetische Kunstform Songwriting an sich sowie ihre Rezeption machte, erwähnte er, dass er bei einem Auftritt eines Songwriters bei der Association vorsorglich sein Mobiltelefon lautlos stellte und sich wunderte, warum die Atmosphäre immer schlechter wurde: „so habe ich mir immer das Entertainment in den

⁵⁶⁵ So das Vorwort von Reznicek zu einem Buch über Avignons Arbeit. Jim Avignon, „TV made me do it“, Berlin 2000, S.6. In einem persönlichen Gespräch mit Avignon bestätigte mir dieser, dass er es explizit schätze, wenn sein Publikum seine Kunst nicht isoliert, konzentriert und versunken betrachte, sondern dass es diese vielmehr in seinen lebendigen Alltag integrieren und auch durchaus ‚nebenbei‘, aber als Teil des Alltags betrachten solle.

⁵⁶⁶ In der Geschichte der Popmusik wird hierbei oft das „Sergeant Pepper“-Album der Beatles als ein explizit populärer Schnitt markiert. Natürlich gab es bereits davor und erst recht danach Popmusik, die sich dem kontemplativen Hörerlebnis der bürgerlichen E-Kultur annäherte, aber „Sergeant Pepper“ war und ist diesbezüglich ein gut erkennbarer nachvollziehbarer Schnitt, wie das Konzept des ‚Konzeptalbums‘ innerhalb der Popmusik überhaupt.

Jugendklubs der DDR anno 1983 vorgestellt⁵⁶⁷. Am Ende seines Berichtes hingegen erzählt er vom kommenden Auftritt klassischer 1980er-Post-New-Wave-Songwriter wie Stuart Moxham von den britischen ‚Young Marble Giants‘ oder Louis Philippe im Rahmen des ‚Blue Bird Festival 2006‘⁵⁶⁸ und dass er dieses Mal sein Handy garantiert anlassen werde.

Diese Passage ist ein gutes Beispiel für die geänderten und widersprüchlichen neuen ästhetischen Rezeptionsformen innerhalb der Populärmusik. Angesichts der Frage, ob man sein Mobiltelefon anlassen darf, kann oder sollte, lassen sich die unterschiedlichen Präsentations- und Rezeptionsformen einer Kultur in nuce erfassen, beobachten und diskutieren. Ein Konzert, bei dem man sein Handy anlassen kann, suggeriert Lebendigkeit, Bewegung und interaktive Kommunikation mit anderen Konzertbesuchern, ein Konzert, bei dem man es besser auslässt, suggeriert Konzentration, Tiefe und monothematisch kanalisierten Kunstgenuss. Diese Unterscheidung soll, wie alle ästhetischen Kategorien dieser Arbeit, keinesfalls wertend gemeint sein, von Interesse ist nur der jeweilige tatsächliche Umgang mit dem ästhetischen Material, aus dem sich dann ein Wertungshorizont für die Rezipienten ablesen lässt.

Bei Büchern wie auch Comics hat sich die Rezeptionsform vordergründig nicht geändert, sie erscheint in der Regel immer konzentriert und monothematisch kanalisiert, das heißt, die Rezipienten lassen sich zum Zeitpunkt der Rezeption nur auf ihr jeweiliges Medium ein und auf kein anderes. Und doch lassen sich sowohl Bücher als auch Comics ebenso konzentriert wie auch de-konzentriert rezipieren. Sie werden zunehmend mit in den Alltag genommen, und sowohl auf dem Weg zur Arbeit wie auch kurz vor dem Einschlafen rezipiert, sie werden zunehmend ‚zwischen durch‘ gelesen. Die Entwicklung der Hörbücher trägt das ihrige dazu bei, dass Literatur zunehmend auch bei Verrichtung der Hausarbeit rezipiert werden kann.⁵⁶⁹

Auch dieser ästhetische Wahrnehmungs- und Wertewandel wurde durch die Popkultur initiiert und vorbereitet. Popkultur wurde im Gegensatz zur bürgerlichen E-Kultur als direkter und sinnlicher ästhetischer Ausdruck verstanden und mythologisiert. Diese ästhetischen Konzepte reichten logischerweise vom Feld der Popmusik in die klassischen Bereiche der bürgerlichen Kultur wie Literatur und bildende Kunst hinein.

⁵⁶⁷ KUMP, Andreas: „Monolog über Songwriting“, THE GAP Nr. 71, Magazin, Wien 2006, S.58.

⁵⁶⁸ Das Festival fand vom 23. bis 25.11.2006 im „Porgy & Bess“ in Wien, statt.

⁵⁶⁹ Bzw. fördern Hörbücher diese Entwicklung sogar. Die überaus erfolgreiche Hörbuch-Edition des deutschen Frauenmagazins BRIGITTE warb mit dem Slogan „Jetzt hört sich Bügeln richtig gut an.“ Vgl.

www.brigitte.de/hoerbuch

Ein weiteres Beispiel für diese Ästhetik wäre zum Beispiel die Literatur des deutschen Lyrikers und Autors Rolf Dieter Brinkmann, der seine Arbeit allgemein als Ausdruck direkter und konkreter Sinnlichkeit verstand. Die Rezeption von Kunst war für ihn nichts Elitäres, sondern etwas Alltägliches, das sich im Leben genauso ereignen konnte und sollte wie andere Tätigkeiten. Dass das Konzept einer E-Kultur, welche zu ihrer Identität, Distinktion und Aufrechterhaltung andere Kulturformen als ‚banal‘ oder ‚trivial‘ diskreditierte, vorbei war, war für Brinkmann ausgemachte Sache. In einem seiner Briefe an seinen Freund Hartmut Schnell schrieb er am 22.1.1975:

„Dabei fiel mir auf, dass ich mir hier im Seminar sowas gar nicht vorstellen kann. Daß jemand etwas derartiges sagt und es so sieht, z.B. die Ansicht über Comics und ihr Einfluß auf die Literatur, die zeitgenössischen Bücher. – Und auch, dass jemand einfach sagt, dass man nur gewinnen kann, nämlich etwas dazu gewinnen, und das betont, statt dauernd von Verlusten zu reden ... usw. usw. und auch die Verbindung von Fakten, die einfach da sind, dass eben 99% Comics lesen – und das heißt dass die sogenannten europäischen Bildungsvorstellungen über die Welt und Bildungsmodelle, also die Vorstellungen über Bildung und wovon diese Vorstellungen ausgehen, nämlich von den „gebildeten Klassen“, vorbei ist ...“⁵⁷⁰

Für Rezipienten, die sich den Kriterien und Normen der E-Kultur verpflichtet haben, ist ein derartig alltäglicher und de-konzentrierter Umgang mit Kunst, bei dem sich womöglich noch der Abwasch erledigen lässt, natürlich anathema, daher ein solcher Umgang erst recht mit den ästhetischen Wertungen ‚banal‘ und ‚trivial‘ verbunden wird. Doch die Zerrbilder einer ‚banalen‘ und ‚trivialen‘ Kunst wurden bereits in Kapitel 9 (‚Das Zerrbild des Banalen und Trivialen‘) dieser Arbeit als abqualifizierende Zuschreibungen einer Strategie zur Erlangung und Erhaltung der hegemonialen ästhetischen Definitionsmacht aufgearbeitet, mit der vor allem von Seiten der E-Kultur kulturelles Distinktionskapital erwirtschaftet werden sollte.⁵⁷¹ Gesamtgesellschaftlich

⁵⁷⁰ BRINKMANN, Rolf Dieter, Briefe an Hartmut, Reinbek bei Hamburg 1999, S.171. Brinkmann, der vom Januar bis Mai 1974 an der University Texas in Austin, USA Gastdozent war, lernte den aus Deutschland ausgewanderten Studenten Schnell dort kennen. Nach Brinkmanns Rückkehr nach Köln entwickelte sich ein intensiver Briefwechsel zwischen den beiden. Den zitierten Brief schrieb Brinkmann ca. ein Jahr nach seiner Zeit in den USA bereits wieder aus der BRD. Die unterschiedlichen Kulturverhältnisse zwischen den USA und der BRD in den Mittsiebzigern sind für diese ästhetischen Wahrnehmungen und Wertungen von großer Bedeutung.

⁵⁷¹ An dieser Stelle sei hinsichtlich der Analyse in dieser Arbeit erneut explizit betont, dass die in ihr verwendeten Kategorien der U- und E-Kultur als gebräuchliche kulturwissenschaftliche Markierungsfelder aufgegriffen worden sind, die aber jeweils aktuell neu und explizit markiert und schließlich auch überwunden werden sollten. Keineswegs bilden sie für diese Analyse universalistische oder statische Zuschreibungsbegriffe, vielmehr sind ihre jeweiligen In- und Exklusionen logischerweise auch einem je aktuell neu zu beschreibendem soziokulturellen Szenario unterworfen. Wir werden diese Transformationen der kulturellen Zuschreibungen beispielsweise ebenso in Kapitel 12 (‚Die Popkultur als ästhetisches System‘) wieder treffen, wo es um mögliche Bewertungskriterien innerhalb der Popkultur geht und in bestimmten Bereichen der Popkultur, die traditionell noch als U-Kultur bezeichnet wird, mit dem intellektuellem Instrumentarium und den

jedoch lässt sich erkennen, dass sich mit einer Abqualifizierung einer Kunst als ‚trivial‘ und ‚banal‘ gegenwärtig immer weniger kulturelles Distinktionskapital erwirtschaften lässt, dass es also vielmehr ein Bekenntnis zu den Kulturprodukten gibt, die vormals als ‚trivial‘ oder ‚banal‘ galten, und sich dadurch ungleich mehr positives kulturelles Distinktionskapital erwirtschaften lässt, wie bereits in Kapitel 8 (‚Der Wandel intellektueller Rollenbilder‘) dieser Arbeit aufgezeigt wurde.

Die Zwischenthese dieses Kapitels lautet demnach:

Die gegenwärtige ästhetische Rezeptionsform ist durch eine latente Haltung der De-Konzentration gekennzeichnet. Die klassischen ästhetischen Rezeptionswerte Konzentration und Kontemplation werden demgegenüber gegenwärtig zunehmend marginalisiert, mitunter gar diskreditiert.

Hierzu sei grundsätzlich ergänzt, dass, wie bereits erwähnt, die De-Konzentration zunächst einmal vor allem eine ästhetische Rezeptionshaltung ist. Es gibt streng genommen keine de-konzentrierte Kunst oder bestimmte de-konzentrierte Kunst-Genres an sich, sondern höchstens gibt es ästhetische Formen, die einer de-konzentrierten Rezeptionshaltung entgegenkommen. Bestimmte Formen von Musik oder Malerei wurden bereits erwähnt, aber auch die Formen des Hörspiels, des Hörbuchs und der Literatur sind, obwohl sie meist als klassische konzentrierte Kunstformen ausgewiesen und dargestellt werden, durchaus de-konzentriert zu rezipieren. Literatur lässt sich – sozusagen nebenbei – in öffentlichen Verkehrsmitteln oder sogar auch bei anderen kulturellen Tätigkeiten oder Veranstaltungen rezipieren, wobei man sich jederzeit aus dem Textkorpus heraus- und wieder herein begeben kann.

Zuschreibungskategorien der E-Kultur gearbeitet wird. Hinsichtlich des Systems der Literatur lassen sich z.B. bestimmte Felder ausmachen, in denen sich Protagonisten einer bestimmten Spielart von Literatur, die sich zunächst eher im Feld der Pop- bzw. U-Kultur verortete, über die Zeit zu Protagonisten einer werteauffrichtenden und -erhaltenden E-Kultur wandeln. Hierzu nur ein markantes Beispiel: der US-amerikanische Dichter, Verleger und Buchhändler Lawrence Ferlinghetti z.B., der sowohl durch seine Arbeit wie auch durch seinen 1956 in San Francisco gegründeten Buchladen "City Lights Bookstore" der sub- und gegenkulturellen Literatur und Kultur ab den 1960er Jahren bis weit in die 1970er grundlegende Impulse vermittelte, sagte anlässlich der Verleihung des 'National Book Award' für sein Lebenswerk im November 2005 angesichts des neuen neu von ihm ausgemachten Feindbildes, nämlich der mittlerweile nahezu omnipräsenten US-amerikanischen Kommerzkultur (die in den 60ern der Sub- und Gegenkultur noch partiell wichtige popkulturelle Impulse liefern konnte): "Die Barbaren stehen definitiv vor unseren Toren. Und unsere vorherrschende Kommerzkultur heißt sie mit offenen Armen willkommen." Dies als Indiz dafür, dass sich eine 'alte' U-Kultur, wie hier die US-Beat-Poetry und Gegenkultur, die sich bereits in den 60ern durch Distinktion sowohl zur normativen US-Kommerzkultur wie auch zur traditionellen bürgerlichen E-Kultur distinktionieren musste, sich angesichts der aktuellen Szenarien einer neuen omnipräsenten kommerziellen U-Kultur, die auch quantitativ und qualitativ durch ein ungleich komplexeres Netzwerk ausgezeichnet ist, nunmehr als werteschaufende und -erhaltende Kultur profiliert, sie also die Kriterien einer sedimentierenden und identitätsstiftenden E-Kultur durchaus erfüllt. Zitat nach KREYE, Andrian: "Barbaren vor der Tür.", SZ 19-11-2005, S.16.

Ebendies ist heute durch moderne Speichermedien – ungleich anders als bei den ursprünglichen Hörspielen, die klassisch nur per Radioempfang rezipiert werden konnten – potenziell beim Hörspiel und Hörbuch möglich: eine jederzeitige Unterbrechung mit der Möglichkeit auf Wiedereinsteigen an einer punktgenauen Stelle. Diese Zerschneidung oder Zersplitterung der Rezeption, dass eine ästhetische Form also nicht durchgehend und konzentriert, sondern Stückchenweise und de-konzentriert rezipiert wird, scheint für die gegenwärtige ästhetische Rezeption mitunter typisch und bezeichnend zu sein.

Dass viele Menschen Hörspiele beim Putzen oder Kochen, also bei der Verrichtung alltäglicher Hausarbeiten, rezipieren, ist ein offenes Geheimnis des Erfolges dieser ästhetischen Genres. Das Kino, ein Genre, das in seiner Aufführungspraxis eher dem Theater gleicht – feste Anfangszeiten und ein kontinuierlicher Materialablauf – ist insofern ein klassisches traditionelles Genre der ästhetischen Konzentration, wobei selbstredend im Kino neben der Filmrezeption auch noch weitere alltägliche Dinge möglich sind, welche vom Publikum praktiziert werden. Die zunehmende Filmrezeption per Video hat hier einen einschneidenden Wahrnehmungswandel eingeläutet: der zu rezipierende Film ist potenziell jederzeit unterbrechbar, er lässt sich sozusagen auf- und zuklappen wie ein Buch, und bestimmte Szenen sind wiederholbar oder auch technisch manipulierbar durch Zeitlupe oder Schnellvorlauf – dieser ästhetische Umgang mit dem Material wird zunehmend in die Hände des Rezipienten gelegt, wobei wir uns bezüglich der technischen Möglichkeiten hier durchaus noch am Anfang befinden.⁵⁷²

Das TV, als Genre ursprünglich bestimmt durch die fixen Sendezeiten seines Materials, ist ebenso strukturell im zunehmenden Wandel begriffen, da sich diesbezüglich, so die gegenwärtig absehbare Tendenz, immer mehr Sendungen ‚on demand‘ durchsetzen werden, Sendungen also, welche die Rezipienten zu einem individuell bestimmten Zeitpunkt auswählen und empfangen können. Vor wenigen Jahren noch, also vor der Boom-Zeit des Internets, war dies undenkbar: das TV war eindeutig als Sendezeitfixiertes und sozusagen ‚starres‘ Rezeptionsmedium definiert. Heute ist das TV eines der Medien, bei dem sich ein definitiver Rezeptionswandel abzeichnet: dem Zuschauer sollte die Möglichkeit nach einer flexiblen und möglicherweise auch interaktiven Rezeption gegeben sein, andernfalls könnte das einstige ‚Vorzeige‘-Massenmedium – gerade auch in Konkurrenz zu den Computerspielmedien – zunehmend unattraktiv und marginalisiert werden.

⁵⁷² Technische Manipulationen wie Loops (Schleifen) oder Farb- und Tonverfremdungen sind beispielsweise denk- bzw. bereits praktizierbar.

Diese Beispiele aus anderen ästhetischen Genres sind wichtig, damit deutlich wird, wie sich gegenwärtig der technologische und alltägliche Rezeptionsumgang mit dem ästhetischen Material sowie dessen Wahrnehmung ändert. Die Literatur als ästhetisches Format muss bei diesem Wandel keineswegs ausgeschlossen sein, es ist sogar wahrscheinlich, dass sich hier in absehbarer Zeit grundlegende Rezeptionswandel durchsetzen werden, die das traditionelle Vermittlungsmedium ‚Buch‘ variieren.

Erneut sei hierzu wiederholt, dass es ein ästhetisches Format der De-Konzentration per se nicht gibt.⁵⁷³ Die ästhetische Rezeption hängt auch immer von der ästhetischen Produktion ab, weshalb eine mögliche de-konzentrierte Kunst auch immer logischerweise eine ästhetische Produktionshaltung ist. Die ästhetische Rezeption hängt nicht nur von individuellen Vorgaben und dem jeweiligen Auffassungsvermögen der Rezipienten ab, sondern auch immer von der Produktion des Materials, seiner Struktur und seinem Arrangement. Im Film ist beispielsweise der Schnitt und die Musik enorm wichtig für die ästhetische Dramaturgie, in der Musik ist das Tempoarrangement wichtig und bestimmt, ob ein Stück eher durch einen Fluss (engl. Flow) oder durch Brüche dramaturgisiert wird, und im Museum oder in Ausstellungsräumen ist die Art der Hängung von Bildern bzw. das Arrangement von Ausstellungsobjekten und deren Szenografie sowie das damit verbundene Informationsdesign grundlegend für die Art, wie die Sachverhalte einer Ausstellung vermittelt werden. Auch ist der Ort der Rezeption und seine Präsentationsweise für die ästhetische Wirkung bedeutsam, bedeutsamer, als es für die ästhetische Theorie möglicherweise bisher war: ein Film wird auf einer Großleinwand bei einer Vorführung im öffentlichen Stadtpark möglicherweise anders wahrgenommen als in der dunklen Intimität eines kleinen Kinosaaes, und eine Skulptur wirkt im leeren ‚White Cube‘ eines Museums auf den Rezipienten möglicherweise anders als in einem Club oder einem Restaurant.

All die hier aufgeführten Faktoren der ästhetischen Rezeption sind für die allgemeine Rezeption einer ästhetischen Arbeit von Bedeutung. Kunst und Kultur werden gegenwärtig immer alltäglicher und selbstverständlicher wahrgenommen, wobei bestimmte Kunstarten zunehmend marginalisierter

⁵⁷³ Es ist nicht müßig, erneut darauf hinzuweisen, dass Popmusik z.B. nicht zwangsläufig eine ästhetische Form der De-Konzentration sein muss, allein, weil sich dieses Feld aktuell ästhetisch schon so enorm differenziert und in verschiedenste Sub-Genres, die bewusste Analogien zur bürgerlichen E-Kultur suchten und fanden, ausgeweitet hat. Jedoch nur ein Beispiel aus der klassischen Zeit der Popkultur dazu: Andy Warhol hörte angeblich stundenlang während seiner Arbeit immer wieder denselben aktuellen Popsong ‚des Tages‘, bis er ihn nach eigenen Worten ‚verstanden hatte‘. Wenn dieser Umgang mit Popkultur de-konzentriert zu nennen ist, dann womöglich auch im Sinne einer Zen-artigen Wahrnehmung, bei der ein Popsong wie eine Art Mantra wiederholt wird.

wahrgenommen werden. Dieses spezifische Rezeptionsverhalten lassen sich generell als eine zunehmende de-konzentrierte Rezeption von Kunst und Kultur bezeichnen.

Die zunehmende Marginalisierung und die stetige Zunahme einer marginalen und zerstreuten Rezeption von Kunst und Kultur geht einher mit ästhetischen Popularisierungsprozessen, die Kunst und Alltag bzw. auch die Medien- und Konsumprodukte des Alltags zunehmend annähern, und somit die Indifferenz zwischen einem oftmals mit Aura aufgeladenem Kunstwerk und einem Alltagsgegenstand zunehmend intensivieren.

Popmusik ist derzeit das beste Beispiel für eine mögliche de-konzentrierte Ästhetik. Popmusik verlangt als ästhetisches Medium nicht explizit Konzentration. Sie kann, muss aber nicht zwangsläufig konzentriert rezipiert werden. Sie kann z.B. im Alltag bei der Verrichtung von Hausarbeiten ebenso wie auch zur Entspannung rezipiert werden. Genauso jedoch kann und wird, hervorgerufen durch die technologisch unkomplizierte Verbreitung, von vielen Menschen klassische Musik rezipiert. Es ist gut vorstellbar und keineswegs abwegig, sich einige Menschen bei der Verrichtung von Hausarbeit beim gleichzeitigen Hören von Beethovens Symphonien vorzustellen. Dies läuft dem Idealbild einer traditionellen klassischen konzentrierten Rezeptionsästhetik bzw. dem Idealbild der Rezeptionsform der bürgerlichen E-Kultur logischerweise entgegen, jedoch wird die Musik heutzutage bisweilen genauso rezipiert. Ebenso ist es denkbar, dass die sogenannte ‚hohe‘ Literatur zur Entspannung rezipiert wird – und weniger oder auch gar nicht als konzentrierter, ernsthafter Akt der Erbauung, sondern, man wagt es kaum zu schreiben, um Spaß dabei zu haben.⁵⁷⁴ In den Kategorien dieser Arbeit gesprochen, handelt es sich dabei um eine Transformatorische Konvergenz von ästhetischen Wertungen und Rezeptionsformen der E-Kultur zu denen der U-Kultur, die, je öfter, intensiver und flächendeckender sie in der Mitte der Gesellschaft vollzogen werden, dazu geeignet sind, diese beiden ehemaligen Paradigmen im Sinne der Transformatorischen Konvergenz zu überwinden.

So genannte ‚hohe‘ Kunst oder E-Kultur lässt sich also auch beim Hausputz rezipieren. Die potenzielle Kritik an einer derartigen de-konzentrierten Rezeptionsästhetik ist denkbar klar: es handelt sich hierbei, ließe sich kritisch einwenden, eben nicht um eine Form der ästhetischen Rezeption, sondern um

⁵⁷⁴ Die Frage, inwiefern Spaß und Lust bei der Rezeption von Kultur eine Rolle spielen, inwiefern sie also auch mit der Nachhaltigkeit einer ästhetischen Rezeption verbunden sind, sei in diesem Rahmen nicht weiter vertieft. Die Fragestellung ist zwar enorm wichtig, führt aber zu weit in psychologische Felder der ästhetischen Rezeptionsforschung hinein. Vermerkt sei nur, dass diese Arbeit die Wichtigkeit von Unterhaltung bei der Vermittlung von Kultur bereits explizit herausgestellt hat und dies auch an dieser Stelle tut.

bloßen Kultur-Konsum, um einen Hintergrundsoundtrack zum individuellen Alltag. Wenn jemand Beethoven beim Staubsaugen hört, wird die Kunst solcherart nicht rezipiert, sondern nur mehr oberflächlich konsumiert. Eine derartige Unterstellung ist eine absichtliche begriffliche Verwirrung und irreführende Demagogie, und lässt sich als eine relativ vorhersehbare ästhetische Dualisierung zum Zwecke der Distinktion bezeichnen, wie sie uns im Bereich der traditionellen klassischen okzidentalischen Ästhetik nur zu oft begegnet. Zum einen lässt sich der Begriff der ästhetischen Rezeption und des ästhetischen Konsums gar nicht schlüssig trennen, da bei dem Versuch, eben jenes zu tun, zu viele individuelle ästhetische Geschmacks- und Wertungskriterien in den Prozess der Beschreibung geraten. Es ist nicht erwiesen und auch nicht erweisbar, dass Rezipienten der so genannten E-Kultur, die das meiste Potenzial der so genannten konzentrierten Kunst beinhaltet, ihre spezifische Kulturform durch eine vorgegeben konzentrierte und ernsthafte Form der Rezeption nicht ebenso konsumieren wie dies Rezipienten der so genannten U-Kulturen ebenfalls tun. Zum anderen hat die U-Kultur, die von ihren Rezipienten angeblich nur mehr konsumiert wird, mitunter ganz andere ästhetische Kriterien, die sie für die Rezeption ihres Publikums erst interessant oder erfahrbar machen. Denkbar wären hierfür zunächst Kriterien wie ‚Eingängigkeit‘, ‚leichte Verständlichkeit‘ aber auch ‚Flüssigkeit im Vortrag‘⁵⁷⁵. Die Schwierigkeit, diese möglichen Kriterien der U-Kultur graduell oder qualitativ gegenüber Kriterien der E-Kultur abzugrenzen, zeigt, dass es innerhalb einer ästhetischen Analyse zeitgenössischer Kunst sehr schwierig ist, objektive ästhetische Beurteilungen und Bewertungen für Kunst jenseits von individuellen Geschmacksäußerungen zu finden. Wir geraten bei diesen Fragen sehr schnell in Gebiete der Kunstpsychologie und der psychoästhetischen Perzeption. Diese Fragestellungen sind generell ungemein wichtig, um die Bereiche der ästhetischen Analyse fundiert weiter zu erforschen. Innerhalb dieser Arbeit jedoch, die sich vornehmlich mit den gegenwärtigen Transformationsmöglichkeiten und dem ästhetischen Rezeptionswandel von Kunst, und hier insbesondere von Literatur, befasst, wird dieser Weg nicht weiter verfolgt werden, sondern nur angedeutet. Stattdessen soll im Folgenden der Fokus auf neuartige Techniken der gegenwärtigen Kulturrezeption gelegt werden.

⁵⁷⁵ Im angloamerikanischen Sprachgebrauch existiert für die Flüssigkeit einer ästhetischen Arbeit, gleich ob dies ein Text oder ein Musikstück ist, der Begriff des ‚Flow‘. In der okzidentalischen E-Kultur existiert dafür kein Pedant, der ab und an verwendete Begriff des ‚Textfluss‘ kommt dem noch am nächsten.

11.B. Neuartige Techniken der gegenwärtigen Kulturrezeption

Gegenwärtig bestehen verschiedene Kunst- und Kulturformen nebeneinander, die sich mitunter nicht mehr, wie in der Ästhetik des 20. Jahrhunderts, voneinander abgrenzen oder die voneinander abgegrenzt werden, sondern die sich im Gegenteil gegenseitig interpenetrieren, amalgamieren oder in Transformatorischer Konvergenz verbinden. Leider sind Grenzen und Abschottungen innerhalb ästhetischer Felder und Genres einfacher zu definieren, als die interpenetrierende Verbindungen der Transformatorischen Konvergenz zu beschreiben, doch es sollte zumindest versucht werden, definitorische Ansätze für derartige neue ästhetische Strukturen zu finden. Die bereits in Kapitel 8 (‚Wandel intellektueller Rollenbilder‘) und 9 (‚Das Zerrbild des Banalen und Trivialen‘) dieser Arbeit beschriebenen ästhetischen Verschiebungen und kulturellen Transformationen greifen hier vollends und führen letztlich zu neuartigen ästhetischen Formen. Diese Formen generieren mitunter völlig neuartige Kulturtechniken der ästhetischen Rezeption und Wahrnehmung. Die im Folgenden kurz beschriebenen und definierten Kulturtechniken des ZAPPENS, des SURFENS, des SAMPLING, des SKIPPENS und des MULTITASKING gehören hierzu.

Die Kulturtechnik des **ZAPPENS** resultiert aus der Erfindung der Fernbedienung bei elektronischen Heimmedien. Vor allem hinsichtlich des Fernsehens ist das Zapping Ausdruck einer Kulturrezeptionsform der totalen bewussten Dekonzentration geworden, die es in dieser Form vorher noch nicht gegeben hat. Zapping, in gewisser Hinsicht ein paradigmatisches Kulturverhalten, das zuerst im ausgehenden 20. Jahrhundert virulent wurde, resultiert aus der großen Anzahl auswählbarer TV-Kanäle, durch die der Rezipient unbewusst-bewusst hindurchspringt, ohne sich dem Fernsehapparat noch physisch nähern zu müssen. Die Kulturtechnik des Zapping lässt sich widersprüchlich definieren: negativ als Unfähigkeit oder notorisches Unwollen, sich auf ein spezielles Programm oder Thema zu konzentrieren, positiv hingegen als Fähigkeit, sich schnell durch eine Viel- bzw. Überzahl von Informationen zu navigieren. Zapping ist eine Mischung aus Reaktion auf Überforderung durch Überinformation, kulturellem Spieltrieb und dem Willen zur kulturprogrammatischen Machtausübung. Je mehr Auswahl der Rezipient in seinem Medium hat, desto schneller sein Konsum, desto größer seine Reichweite, und desto abrupter die Möglichkeit eines Programmwechsels. Beschränkung ist kein Thema mehr, wenn der potenzielle Wechsel lockt. Für den Kulturtheoretiker Alan Ehrenhalt ist die Fernbedienung

„die allerletzte Waffe der persönlichen Wahl, die im Laufe einer Stunde Dutzende visuelle Darbietungen auswählt oder verwirft; und wenn uns ein Programm länger als ein paar Minuten zu fesseln versteht, ist dieser Genuss schon durch den Verdacht beeinträchtigt, dass ein paar Kanäle weiter etwas noch Spannenderes lauern könnte.“⁵⁷⁶

Das Zapping lässt sich als Vorstufe einer nonlinearen digitalen Kulturtechnik definieren. Es ist die beginnende Auflösung des singulären und linear-temporären Sinns eines kulturellen Formats. Manche Formate reagieren darauf und gestalten sich gleich so, als würden die Rezipienten potenziell in ihnen herumzappen. CD-Abspielgeräte haben in der Regel eine sogenannte RANDOM-FUNKTION: mit ihr lassen sich die einzelnen Titel einer CD im Zufallsmodus abspielen. Der Sinn ist grundsätzlich, dem Rezipienten neue unvorhersehbare Möglichkeiten der Rezeption zu bieten. Das ist nicht unbedeutend, denn auch ein Audioformat wie ein Popmusikalbum hat, gleichsam wie eine klassische Sinfonie, mitunter einen von dem oder den Produzenten bestimmten intendierten dramaturgischen Aufbau, der durch diese Funktion unterlaufen wird, den man jedoch durch diese Funktion als Rezipient auch aufbrechen und neu gestalten kann. Die Random-Funktion ist eine immer allgemeiner werdende Kulturtechnik, bezogen auf ästhetische Formen, die vorzugsweise zuhause und nicht öffentlich rezipiert werden. Und doch erscheint es als eine Art kulturelles Sakrileg, wenn beispielsweise Beethovens Neunte Sinfonie im Random-Mode abgespielt wird, wohingegen es man bei einer Pop-CD von, sagen wir, Britney Spears, als relativ unverfänglich und normal akzeptiert. Bei einer CD der Beatles erscheint der Random-Mode bereits nicht mehr so normal, weil diese Musik in ihrer Abfolge in einem gewissen Sinne über die Jahre der musikhistorischen Rezeption scheinbar bereits ‚klassisch‘ geworden ist, d.h. einer bestimmten festgelegten ästhetischen Rezeptionsstruktur unterliegt, die sich beim Hörer ‚eingeschliffen‘ hat und die zudem früher noch in der Rezeption durch das klassische zweiseitige Vinyl-LP-Album-Format geprägt war.⁵⁷⁷ Hinsichtlich der Literatur schließlich erscheint eine derartige Rezeption zunächst völlig absurd und undenkbar: wie sollte man den ‚Faust‘ z.B. im Random-Mode lesen? Etwa mit der Walpurgisnacht-Szene beginnen? Und doch ist diese Art der kulturellen Rezeption, die uns heutzutage so undenkbar erscheint, möglicherweise in näherer Zukunft nichts besonderes mehr, wozu die Kultur des **SAMPLINGS UND DER REFERENZ-VERNETZUNG** beigetragen hat. Das Sampling ist ein Begriff aus der Musikproduktion und –technologie, der mittlerweile zu einer ästhetischen Metapher im Sinne einer

⁵⁷⁶ Vgl. BROOKS, Die Bobos, a.a.O., S.268

⁵⁷⁷ Dies jedoch ist logischerweise nur für die Hörer bemerkbar, die den ganzen Kontext und normativen Originalablauf eines Beatles-Albums überhaupt kennen.

‚Samplingkultur‘ geworden ist. Mittels digitaler Speichertechnik lassen sich beim Samplen dem Original identische Teilstücke bzw. nur auffällige, das Original bezeichnende Details aus diesem herausnehmen und in einen neuen strukturellen und ästhetischen Zusammenhang setzen. Die Vernetzung von Referenzen hingegen ist ein grundlegendes ästhetisches System der Gegenwart, das sich weniger um die Definition von Originalität bemüht als um die Kontextualisierung der jeweiligen ästhetischen Formen und Einzelteile, die hierbei in eine historische und kultursoziologische Referenz gesetzt werden. Im Internet schließlich, das sich als kulturelles Medium derzeit vor allem als Netzwerk potenziell unzähliger Links, Verweise, Subtexte und Referenzen präsentiert - auch diese Form übrigens muss nicht notwendigerweise ‚statisch‘ ebendieselbe bleiben -, ist die Kulturtechnik des Zappens in einem übertragenen Sinne bereits zur Norm geworden. Hier ist die spezifische Kulturtechnik des (Informations-) **SURFENS** entstanden: der Rezipient surft auf den Informationswellen wie der Surfer auf den an- und absteigenden Wellen der Brandung, nicht unbedingt zielgerichtet, sondern vor allem darauf bedacht, oberhalb der Oberfläche – im übertragenen Sinne also des Wasserspiegels – und dazu in ständiger Bewegung zu bleiben. Ob sich das Surfen als Kulturtechnik intentionaler und möglicherweise weniger durch Neugierde und Spieltrieb gestaltet als das Zappen, sei konkreteren Untersuchungen hierzu überlassen.

Das **SKIPPEN** indes ist eine Technik, die aus dem spezifischen Umgang mit der Hardware digitaler Medien resultiert. Es bezeichnet das schnelle Durchklicken von ästhetischem Material – das in einem übertragenen Sinne durchaus ‚Durchblättern‘ genannt werden kann-, also von digital gespeichertem Kulturmaterial, von einzelnen Titeln und Subkapiteln, von Musikstücken oder von Blöcken digital aufgezeichneten Bildmaterials. In einem erweiterten Sinne gilt für die Skipp-Technik auch der **SUCHLAUF** bei gleichzeitigem Hören oder bei Sichtung des Materials, während der Rezipient physisch zugegen ist. Zwar hat der Suchlauf gemeinhin vor allem den Sinn, eine bestimmte Stelle des ästhetischen Materials (wieder-) zu finden, jedoch ist bei nicht wenigen Rezipienten bereits der Akt des Suchlaufes selbst oft schon eine Art ästhetischer Rezeptionsform geworden.

Bezeichnend für die Technik des Skippens ist generell eine schnellere Suchform, die mitunter bereits einer Vor-Selektion bzw. eben auch -Rezeption von ästhetischem Material nahe kommt. Das Vorspulen eines Videos bei gleichzeitiger Sichtung ist eine derartige Wahrnehmungsform, die bei Rezipienten tatsächlich häufiger und selbstverständlicher ist als gemeinhin anzunehmen, genau wie das Durchskippen eines Musikstückes beim Vorhören

eines Musikalbums. Das sogenannte ‚Überfliegen‘ eines Textes gehört als Vorform des Skippens ebenso zu dieser Art von Rezeption, die tatsächlich im Begriff ist, zu einer allgemeinen ästhetischen Rezeptionsform zu werden. Die Gründe für diese Art von Rezeptionsform sind vielfältiger Art: zum einen ist ein derartiges Verhalten eine ungleich konsequente Rezeptionsform der ästhetischen De-konzentration, zum anderen, ähnlich wie beim Zapping, eine mögliche Reaktion auf die gegenwärtige Fülle ästhetischen Materials und kultureller Phänomene, mitunter, genau wie das Zappen, nicht unbedingt ein Ausdruck der Unfähigkeit von Konzentration auf ein bestimmtes ästhetisches Phänomen, sondern möglicherweise ein sehr bewusstes und extrem schnelles Navigieren inmitten einer Fülle und als Übermenge empfundener ästhetischer Formate.

Das **MULTITASKING** schließlich ist eine Technik, bei der die Rezipienten mehrere ästhetische Formen simultan rezipieren. Bereits mit dem Aufkommen der elektronischen Gebrauchs- und Alltagsmedien wurde die Möglichkeit geschaffen und genutzt, mehrere Kulturquellen gleichzeitig zu rezipieren: Radio und Zeitung, Musik und Literatur, auch Zeitschrift und Fernsehen sind hier gebräuchliche Rezeptionskombinationen, deren Praxis heute alltäglich und mitunter selbstverständlich geworden ist. Diese Rezeptionsformen verweisen bereits auf einen zunehmend de-konzentrierten Umgang mit kulturellen Quellen und auf ein Prinzip der bewussten De-Konzentration und Beiläufigkeit, das hier bereits Paradigma geworden ist. Dieses Paradigma lässt sich

MEHRDIMENSIONALES MULTITASKING.

bezeichnen.

Mehrdimensionales Multitasking beruht auf der gleichzeitigen Rezeption von mindestens zwei verschiedenen kulturellen Quellen, wofür die soeben im Text genannten Kombinationen als Beispiele gelten können. Ein

EINDIMENSIONALES MULTITASKING

indes bezeichnet die Rezeption mindestens zweier Programme derselben kulturellen Quelle. Dies bedeutet beispielsweise mindestens zwei Film- oder TV-Programme gleichzeitig zu schauen. Im Jahre 2004 wurden diesbezüglich zunächst die neuen TV-Geräte mit der PIP / Bild im Bild-Technik vorgestellt, mit der die Verfolgung zweier verschiedener Programme auf einem Bildschirm möglich ist. Diese visuelle Rezeptionstechnik ähnelt in gewisser Hinsicht der ‚Fenster-Technik‘ der Computersoftware ‚Windows‘, nur dass zwei Inhalte zugleich oder in gradueller Abstufung der Konzentration bzw. De-Konzentration

verfolgt werden. Ebenso unter das eindimensionale Multitasking ist das gleichzeitige oder leicht versetzte Spiel von mindestens zwei Computerspielen zu verstehen, das in manchen Computerspielclubs bereits praktiziert wird, oder das gleichzeitige Hören von mindestens zwei Musikquellen gleichzeitig, das die DJ-Kultur schon von Beginn an in ihr ästhetisches Repertoire und ihre Rezeptionstechnik implantiert hat.

Inwiefern und ob es eine Multitasking-Kulturtechnik ist, mindestens zwei Bücher gleichzeitig zu lesen, ist eine abschließende rhetorische Frage bei dieser kurzen Darstellung neuartiger kultureller Rezeptionstechniken, nicht zuletzt vor allem bezüglich der Überlegung, wie neuartig und virulent gerade letztere Kulturtechnik sein soll.⁵⁷⁸

Das Multitasking, um dies noch einmal unmissverständlich festzuhalten, ist – wie alle in diesem Kapitel zuvor beschriebenen Kulturtechniken – kein beherrschendes ästhetisches Rezeptionsparadigma, sondern nur eine zeitgenössische ästhetische Rezeptionsform der Postmoderne unter vielen!⁵⁷⁹ Eine ästhetische Rezeption, die durch De-Konzentration und ein- bzw. mehrdimensionales Multitasking geprägt ist, bietet sicherlich noch genug Diskussionsfläche über die Frage, wie konzentriert ein Rezipient in diesem Falle eine ästhetische Arbeit überhaupt noch aufnimmt oder aufnehmen kann. Auf der einen Seite steht demnach die Behauptung, es gebe psychologische Standards, welche die ästhetische Rezeption bestimmen, und eine Aufnahme überhaupt erst ermöglichen – beispielsweise im Museum, wo eine Überinformation in der Regel vermieden werden soll. Auf der anderen Seite stünde demgegenüber die Behauptung, ein derart konzentrierter und eindimensionaler ästhetischer Präsentationsraum wie ein Museum (und in gewisser Weise ein Buch auch) ist vor allem ein künstliches Präsentations- und Rezeptionskonstrukt – was von dessen Apologeten ja auch gar nicht bestritten wird, siehe das ‚White-Cube‘-

⁵⁷⁸ Gemeint ist hier natürlich nicht ein zeitlich exaktes Simultanlesen dieser Bücher, sondern eine Rezeption mehrerer Bücher über einen relativ kurzen Zeitraum, d.h., die Rezipienten haben mehrere ausgewählte Bücher an ihrem bevorzugten Rezeptionsort zur Auswahl und machen auch davon Gebrauch. Diese Rezeptionstechnik ist gebräuchlich, aber als Kulturtechnik im Zeitalter der Massenkultur und kulturellen Überinformation noch nicht explizit beschrieben worden. Die Kategorie des eindimensionalen Multitaskings bietet hierfür einen Ansatz.

⁵⁷⁹ Der Autor schreibt diese Anmerkung beispielsweise gerade mit dem permanenten Hören eines Mae-West-Songs im Repeat-Modus über Discman-Kopfhörer. Die Ästhetik der permanenten und variationslosen Wiederholung harret in den Kulturwissenschaften noch der Aufarbeitung.

Konzept der meisten Museen⁵⁸⁰ -, Kunst sollte sich aber zunehmend mit dem Alltag mischen und nicht noch explizit davon abstrahieren.

Literatur als ästhetisches System ist auf jeden Fall so oder so durch einen jeweiligen Rezeptionskontext geprägt, der nicht unterschlagen werden darf. Die Geschichte, Analyse und Struktur des Systems Literatur, das diese Arbeit grundsätzlich auch hinsichtlich seiner Rezeption betrachtet, ist auf jeden Fall gewiss voll von Literaturrezipienten, deren Rezeptionsgewohnheiten sich nicht auf die monokausale Wahrnehmung von Literatur als nur von einem Buch, das heißt dem Lesen von nur einem Buch, anstatt vielmehr von dem gleichzeitigen Durcheinanderlesen mehrerer Bücher und auch der gleichzeitigen Rezeption von anderen ästhetischen Medien gründen. Wie sich diese Rezeptions- und Wahrnehmungswandel von Literatur mit der Entwicklung technologischer Medien und einem geänderten Freizeit- und Kulturverhalten verbinden, wird in der Kulturwissenschaft noch zu klären zu sein. Vorweg soll an dieser Stelle der Wahrnehmungsfokus vor allem auf die neuen Kulturtechniken gelenkt werden, die diesen Wandel vorbereiten.

Diese neuartigen Kulturtechniken, die massive Verbreitung im kulturellen Alltag gefunden haben, wirken auf die gesamte ästhetische Rezeption, und somit möglicherweise letztlich auch auf die Rezeption von Literatur, dem System, dessen gegenwärtigen Status diese Arbeit fokussiv nachgeht. Die klassische Buchliteratur als ein kulturelles Medium, das traditionell eher Konzentration und Verlangsamung für seine Rezeption einforderte, findet sich inmitten einer Reihe technologisch-kultureller Medien, deren ganz eigene ästhetische Wirkungs- und Wahrnehmungsweisen mit ihr kollidieren. Selbstredend lässt sich bei einem so ästhetisch diversifiziertem System wie der Buchliteratur nicht von einer generellen Ästhetik reden. Es gibt literarische Beispiele, die auf die von angeführten Rezeptionsparameter ‚Konzentration und Verlangsamung‘ im Sinne einer strikten ästhetischen Intention eines ‚close reading‘ verzichten – hier sei diesbezüglich an das Zitat von Kenneth Goldsmith über die Analogie des Leseverhaltens im Internet und Positionen der literarischen Avantgarde am Beispiel von Gertrude Stein, das den Beginn dieses Kapitels anführte, erinnert. Die Parameter eines ‚close reading‘, also einer konzentriert-dichten Lesart am

⁵⁸⁰ Vgl. hierzu auch das psychologische Konzept einer Art ‚Black Box‘, in der die Rezipienten vor dem Museumsbesuch direkt am Eingang von ihren individuellen Alltagsgedanken ‚reingewaschen‘ werden sollen, um sich im darauf folgenden ‚White Cube‘, dem eigentlichen musealem Präsentationsraum, voll und ganz auf die Rezeption der Kunstwerke konzentrieren können. Derartige Konzepte, von denen mir ein Mitarbeiter der Reinwardt-Academie-Amsterdam im April 2007 in Amsterdam anlässlich einer museologischen Tagung berichtete, mögen zwar konzeptuell interessant sein, aber vor allem auch sind sie didaktisch fragwürdig und letztlich auch als eine schwächliche Apotheose des abstrahierten Aufklärungsgedankens der bürgerlichen Moderne interpretierbar - wobei der quasireligiöse Subtext, der diesem Konzept unterliegt, ebenfalls beachtet werden sollte.

Text, gelten vielmehr eher für explizit anspruchsvolle und komplexe Positionen der Literatur. Diese kollidieren in der Tat mit der Ästhetik einer Massen- und Medienkultur, die in der Regel auf Schnelligkeit und steten Wechsel angelegt ist, wofür das Fernsehen lange Zeit das beste Beispiel lieferte. Der deutsche Filmregisseur Edgar Reitz, der mit seinen ‚Heimat‘-Zyklen eine Ästhetik der expliziten Verlangsamung einer narrativen Filmstruktur vertrat, sagte bezüglich des Wahrnehmungswandels, den das TV beim Rezipienten initiiert:

„Das Fernsehen ist inzwischen kein narratives Medium mehr. Zum Geschichtenerzählen gehört Zeit – das Fernsehen suggeriert uns aber, dass wir permanent unter Zeitdruck stehen. Jeder Film wird von vorn und hinten eingekeilt vom Programmschema. Manches mag nicht darunter leiden, aber die Erzählkunst braucht den großen Atem. Die Atemlosigkeit des Fernsehprogramms prägt die Zuschauer und ihre Wahrnehmungsfähigkeit. Ich merke sogar an mir selbst, dass ich mit den Jahren ungeduldiger geworden bin.“⁵⁸¹

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass eine Beschleunigung und eine Intensivierung des Erwartungsdrucks der Rezipienten auf das kulturelle Produkt die unweigerlichen Folgen der langsamen aber stetigen Konditionierung durch die zeitgenössischen Kulturtechniken der multiplen Wahlfähigkeit und der Schnelligkeit sind. Ob sich zeitgenössische dramaturgische Strukturen diesem Druck anpassen oder sich ihm verweigern, letztendlich reagieren sie auf ihn und arbeiten damit.⁵⁸²

Neben der Erweiterung des Spektrums an Kulturtechniken, das nötig ist, um mit dem gegenwärtigen kulturellen Material überhaupt umgehen zu können, ist an zweiter Stelle die

⁵⁸¹ Interview von Edgar Reitz mit WAECHTER, Johannes und WEILER, Jan, SZ-Magazin No.38 / 17-9-2004, S.19

⁵⁸² Ein interessanter Vergleich mit aktuellen Gedankengängen in der Werbeindustrie zeigt, dass hier naturgemäß definitiv auf die veränderten ästhetischen Rezeptionsformen und kulturellen Umgangsformen des Publikums eingegangen wird. Auslöser ist das sogenannte ‚Ad-Skipping‘, was bedeutet, dass immer weniger TV-Zuschauer, vor allem die jüngere Klientel, sich an das vorgegebene Programm der TV-Sender halten und mit Video-on-demand und digitalen Videorecordern immer mehr Zuschauer zum eigenen Programmdirektor werden. Das Publikum schau zunehmend, wann es Zeit und Lust habe. Festplattenrekorder ermöglichen das zeitversetzte Fernsehen problemlos, vereinfachen aber auch das Überspringen aufgenommener Werbeblöcke, so Andreas Kühner von SevenOne Media, dem Werbevermarkter der Sendergruppe ProSieben/Sat 1. Auch wenn dieses Ad-Skipping derzeit noch keine wirkliche Bedrohung für die Werbekunden darstellt – das Marktforschungsunternehmen Jupiter schätzt, dass in Deutschland bis 2010 gerade 13 Prozent der Haushalte einen digitalen Videorekorder besitzen, derzeit haben 99 Prozent ein analoges Gerät –, müssen die Werbemacher in Zukunft definitiv umdenken und tun dies bereits heute. „Es wird mehr Werbung geben, die selbst beim schnellen Vorlauf ihren Wiedererkennungswert besitzt“, so Cordelia Wagner vom RTL-Werbezeitvermarkter IP-Deutschland. Diese extreme Ausrichtung einer dramaturgischen Botschaft auf ein Publikum ist ein Beispiel, das mit gleichzeitigem Bedacht und der notwendigen Reflexion sowie mit dem Willen, das Neue zu denken, auf andere kulturelle Prozesse übertragen werden kann – und sei es nur als kulturwissenschaftlich-technisches Gedankenspiel. Zitate aus „Der Zuschauer macht Programm. Werbung passt sich an veränderte Sehgewohnheiten an“, SZ 9-6-2006, S.18.

Erweiterung des Spektrums der Definitionen von Kunst und Kultur

zu konstatieren. Dieser Tatbestand wurde bereits anhand einer zunehmend zerstreuter werdenden Rezeption seitens des Publikums angesprochen und soll hier erneut eingeführt werden:

Erweitert hat sich in gesamtgesellschaftlichem Hinblick vor allem auch das ästhetische Spektrum in dem Sinne der Frage, was heutzutage überhaupt als Kunst gilt und angesehen wird – also die

gegenwärtige gesellschaftliche Definition von Kunst.

Gerade bezüglich des letzten Punkts soll des weiteren noch einmal an die Ergebnisse von Kapitel 9 („Das Zerrbild des Banalen und Trivialen“), in dem gezeigt wurde, wie sehr die ehemals als Trivialkulturen verfemten ästhetischen Formate mittlerweile offiziell in der Mitte der gesellschaftlichen kulturellen Wahrnehmung angekommen sind und offizielle Würdigung erfahren, angeknüpft und der Blick erneut verdichtet werden.

11.C. Zum Wandel der gegenwärtigen gesellschaftlichen Definition von Kunst und Kultur

Bezüglich der Beispiele für eine ‚banale‘ und ‚triviale‘ Kultur wurde der Blick dieser Arbeit zunächst auf Genres gelenkt, die direkt im System der Literatur wurzeln, wie beispielsweise die Science Fiction, Kriminalliteratur, Ärzte- und Heimatliteratur, oder Genres, welche der Literatur in gewisser Hinsicht durch den Gebrauch des gedruckten Wortes nahe stehen, wie z.B. Comics. Bewusst ausgelassen wurden zunächst kulturelle Felder, in denen das Zerrbild des ‚Banalen‘ und ‚Trivialen‘, das eine geschmäckerliche und vorurteilsbehaftete Kulturästhetik weiterhin pflegt, noch demaskierender und entlarvender für diese Auffassungen wirkt. Zu diesen Feldern, denen man ihre allgemeingesellschaftliche kulturelle und ästhetische Relevanz nicht mehr verweigern kann, gehört selbstredend das Medium des Films.

Galt der Film zunächst als das populäre Medium für die breiten Massen überhaupt, haben sich aus diesem Genre schon längst Subgenres etabliert, von denen der ernsthafte und anspruchsvolle Kunstfilm nur eines unter vielen ist. Nach nahezu einem Jahrhundert praktizierter Filmkultur hat sich beim Film erst recht mittlerweile ein Kanon gebildet, der offiziell als weltweites Kulturerbe anerkannt wird. Und so bekommt auch der Film von akademischer Seite endlich die Anerkennung, die ihm von Seiten des Publikums schon lange zukommt. Die Revidierung analytischer und didaktischer Versäumnisse schreitet angesichts der akademischen Filmrezeption langsam, aber doch voran. Im Jahr 2003 rang sich auch endlich die Bundeszentrale für politische Bildung in Deutschland durch, mittels einer 19-köpfigen Expertenkommission, darunter namhafte Filmregisseure wie Volker Schlöndorff und Tom Tykwer, einen Film-Kanon für den Schulunterricht aufzustellen und zu diskutieren. Die Begründung dafür ist laut der Bundeszentrale:

„Obwohl das bewegte Bild das Leitmedium des 20. Jahrhunderts ist, findet es in Schulen noch immer nicht die ihm angemessene Bedeutung, im Gegensatz zur Literatur.“⁵⁸³

⁵⁸³ „Citizen Kanon – Das Curriculum ist da! Mit 35 Filmen zieht das Kino in den Schulunterricht“, in SZ 18-7-03, S.15. Das Diskussionsforum und weitere Informationen zum Kanon können unter www.bpd.de eingesehen werden. Wie sehr das ästhetische Medium Film mittlerweile gesellschaftlich aufgewertet worden ist, ist auch an der Tatsache zu erkennen, dass sich im Juli 2006 eine traditionelle Münchener Schule nach dem deutschen Regisseur Rainer Werner Fassbinder benannte. Die Benennung zur ‚Städtische Rainer-Werner-Fassbinder-Fachoberschule für Sozialwesen und Gestaltung‘ wurde von 80 Prozent des Lehrerkollegiums beschlossen, Elternbeirat und Schülervvertretung votierten einstimmig dafür. Eine derartige Würdigung und Benennung, die in den Gründerjahren der BRD vorrangig Schriftstellern vorbehalten war, stellt ein eindeutiges Signal dafür dar, wie sich die ästhetische Wahrnehmung in der Öffentlichkeit mittlerweile verändert hat. Fassbinder, der 1982 mit

Diese späte Anerkennung eines der wichtigsten ästhetischen Ausdrucksformen, wenn nicht des Wichtigsten der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts überhaupt, ist bezeichnend für den Prozess, der in dieser Arbeit kompakt nachgezeichnet wird, um zum einen den schnell und stetig fortschreitenden Wandel ästhetischer Formen und Transformationen zu skizzieren, wie auch zum anderen die Notwendigkeit der Kultur- und Geisteswissenschaft, auf diesen Prozess aufmerksam und bewusst zu reagieren.

Ein weiteres kulturelles System, von dem wichtige ästhetische Impulse und Strukturänderungen für das Gesamtsystem der Kultur ausgingen, ist die Pop-Kultur, und hierin als besonders stilprägend und definatorisch auf andere Genres wie Literatur, Film oder Malerei, besonders die Pop-Musik. Jahrzehntlang wurde die Popkultur von geisteswissenschaftlicher Seite als Ausdruck einer banalen und trivialen Kommerzkultur abgetan, mittlerweile jedoch scheint eine derartig agierende Geisteswissenschaft überrascht zu sein und geradezu überrollt zu werden von der ästhetischen Vielfalt und der kulturellen Bandbreite der Popkultur, die sie, leider mitunter viel zu hektisch, unvorbereitet und im Rausche des Nachholbedarfs, in ihre traditionellen Rezeptionsstrukturen pressen möchte.

Die These, dass die Songtexte der Popmusik den traditionellen Platz von Lyrik und Poesie eingenommen haben⁵⁸⁴ oder diese Formen zumindest ergänzen, ist nichts Neues mehr, braucht aber unbedingt kritische wissenschaftliche Reflektion, denn in dem kulturindustriellen Umfeld, d.h. der medialen Struktur, in der Pop-Songtexte entstehen und wirken, existieren mitunter völlig andere Voraussetzungen, Absichten, Traditionen und Codes als bei den kulturellen Systemen der literarischen Lyrik und Poesie.⁵⁸⁵ Hier Parallelen und Unterschiede zu markieren ist Aufgabe einer offenen und aufmerksamen Geistes- und Kulturwissenschaft. Gleichsam werden die kulturellen Produkte der Popmusik von Vielen heute schon als zeitgenössische Kunst wahrgenommen, eine Analyse muss daher, mit ebenjener wissenschaftlichen Abdämpfung einer potenziellen popkulturellen Euphorie, begleitend im Hier und Jetzt angesichts der noch nachvollziehbaren Phänomene erfolgen. Wozu

nur 37 Jahren an einer Überdosis Kokain und Schlaftabletten starb, war bereits zu seiner aktiven Wirkungszeit ein umstrittener Künstler gewesen, insofern ist diese späte Würdigung noch bedeutsamer. Vgl. DÜRR, Alfred: „Ehre für einen Unbequemen“, SZ 15-7-2006, S.42.

⁵⁸⁴ So z.B. auch eine selbstverständliche Analogie der Ansichten zwischen dem Literatur- und Kommunikationswissenschaftler Friedrich Kittler und dem Pop-Theoretiker Diedrich Diederichsen. Vgl. „Tenorsaxophon, Lysergsäure, Bleep“, in SPEX 12/1991, S.80.

⁵⁸⁵ Spezifische Eigenschaften der Popmusik im Vergleich zur Buchliteraturkultur sind z.B. die Codes und die Konstruktion von kollektiven Identitätsmythologien wie Underground oder Subkultur, das anders strukturierte Promotionssystem beim kommerziellen Vertrieb wie auch die unterschiedliche Medialisierung.

noch Jahrzehnte warten, ist die drängende Frage, bis sich die Popkultur auch nach den Kriterien der E-Kultur in deren Terrains kultureller Hegemonie eingeschrieben hat, die bereits gegenwärtig schon an strukturellem Schwund leiden?

Das klassische kulturelle Kapital des Bürgertums scheint, wie bereits in dieser Arbeit vermerkt, in der gegenwärtigen sozialen Realität stetig an Bedeutung und Wert zu verlieren. Nicht im ideellen Sinne, also im Hinblick auf das ästhetische Material, denn hier warten genug Schätze, die von folgenden Generationen stets neu entdeckt und gehoben werden können, jedoch sind diese im wissenschaftlichen Sinne, es lässt sich nicht oft genug sagen, nicht mehr aber auch nicht weniger als ästhetisches Material unter noch mehr ästhetischem Material. Herrlich, wer einen Trost der Philosophie und Literatur sein eigen nennen kann und Zugang zu diesen Schätzen hat, herrlich, wer befähigt ist, die Sentenzen Senecas oder Montaignes an den eigenen Alltag und das Leben im allgemeinen andocken zu können, herrlich aber genauso, wer das Gesamtwerk der Beatles, der Rolling Stones oder der Pet Shop Boys an diesen Alltag, das gesamte Leben und darüber hinaus gar auch an die Gedanken Montaignes oder Senecas andocken kann.

Mit diesen Beispielen soll alles andere als populistisch provoziert, sondern nur die Entwicklungen der kulturellen Transformation, die bereits seit längerer Zeit virulent sind, pointiert und nachgezeichnet, deutlich konturiert und diskursiv in nachvollziehbare reale Wege enggeführt werden. Auf diesen Wegen sind potenzielle nachfolgende Untersuchungen ungleich besser zu erreichen und zu versorgen als über die verfallenen alten Wege, die mitunter romantische Gefühle in uns wecken mögen, die aber bezüglich der Kulturanalyse der Vergangenheit oft genug mehr zum Schweifen in der Vergangenheit anstatt zum Fortschreiten in der Gegenwart verführt haben. Es geht also darum, klare kategoriale Schneisen ins Dickicht der gegenwärtigen kulturellen Phänomene zu schlagen. Kulturelle Szenarien, Allianzen und Hintergründe sind derart schnell und vergänglich geworden, dass ein aufmerksamer und beobachtender Blick auf bestimmte kulturellen Systeme, deren strukturelle Parameter und Werte lange Zeit als stabil galten, heute notwendiger denn je ist.

Nun erneut ein Beispiel aus der aktuellen Gegenwart: selbst staatlich repräsentative Institutionen wie das deutsche Kulturinstitut ‚Goethe-Institut‘ ändern angesichts der neuen ökonomischen und wertästhetischen Verhältnisse ihre kulturellen Parameter und ihre strukturellen Allianzen. Galt der Bildungsauftrag des Goethe-Instituts früher vorrangig der Verbreitung

deutschsprachiger Kultur, nicht zuletzt auch hinsichtlich der Tradition und Diskussion einer wie auch immer gearteten nationalen Identität, ist die Ausrichtung seines Wirkungskreises seit Mitte der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts sehr auf global- und populärkulturelle Erweiterung ausgerichtet, was gegenwärtig mittlerweile gar zu Allianzen mit dem Hollywood-Filmsystem führt⁵⁸⁶ - eine Verbindung, die noch vor 10 Jahren völlig undenkbar und regelrecht anathema gewesen wäre.

⁵⁸⁶ Im August 2003 baute das Kulturinstitut seine Kooperation mit dem Hollywood-Filmstudio Universal aus. Der deutsche Universal-Kanal 13th Street ging nach zwei Vorführungen in Irland, bei denen Kurzfilme aus den Genres Action, Thriller, Krimi und Horror gezeigt wurden, mit dem Goethe-Institut auf Tour durch Europa. Das Kultur-Institut erklärte nach dem Auftakt in Dublin, die Action-Angebote und die Diskussionen mit den Regisseuren seien vom Publikum gut angenommen worden. In Deutschland läuft 13th Street beim Abo-Sender Premiere. Die Aktivitäten des Goethe-Instituts sind ein guter Gradmesser, um die Wandlung der Situierung und Vermittlung von zeitgenössischer Kultur – zudem einer Kultur, die sich explizit aus einem nationalen Terrain heraus und nach einer klassischen Tradition, auf den der Name der Institution verweist, definiert – in der Gesellschaft zu verdeutlichen und zu problematisieren. Die Aktivitäten des Goethe-Instituts verlegten sich ab Mitte der 1990er Jahre zunehmend auch in die Vermittlung populärkultureller Aktivitäten. Aktuell bemüht sich das Institut unter der Führung von Jutta Limbach und einer programmatischen Ausrichtung unter Generalsekretär Hans-Georg Knopp zudem zunehmend um eine Abkehr vom „Eurozentrismus“, was STEINFELD in der SZ vehement kritisierte und als hybride Ausrichtung kennzeichnete. Da das Institut einen Grossteil seines Budgets vom deutschen Auswärtigem Amt erhält, trete es zunehmend als dessen Sprachrohr auf und nehme in seinen Verlautbarungen einen nahezu außenpolitischen diplomatischen Gestus ein. STEINFELD indes spricht bezüglich der Vermittlungsintention des Goethe-Instituts von „Floskeln“, „dem Fetisch der Kommunikation“, einem „hypertroph gewordenem Ideal der Vermittlung“ und gar von „Erlösungsszenarien“. STEINFELDS Hauptkritikpunkt an den Aktivitäten des Institutes ist die Ersetzung von Kultur durch Kulturpolitik, die jedoch letztlich jeglicher Substanz entbehre. Er schreibt: „In den programmatischen Verlautbarungen, die in diesen Zeiten der existenziellen Krise dem Goethe-Institut zu entlocken sind, ist zwar immerzu von ‚Kultur‘ die Rede. Aber es kommt darin nicht ein kultureller Gegenstand vor. Es fällt kein Satz, der eine erhellende Auskunft über Literatur oder Geschichte, Musik oder Philosophie enthielte. Um so mehr wird über ‚Verständigung‘ und ‚Verstehen‘, ‚Konflikte‘ und ‚Differenzen‘, ‚Runde Tische‘ und ‚große gemeinsame Diskussionen‘ geredet. Für diese intellektuelle Verwehrung gibt es einen einfachen Grund: die allmähliche Ersetzung von Kultur durch Kulturpolitik. ‚Es ist kein Zufall‘, sagt Jutta Limbach, ‚dass wir in konfliktträchtigen Regionen zunächst mit Musikveranstaltungen oder Tanzprojekten beginnen, die eine Sprache sprechen, die alle verstehen. Das heißt indes nicht, dass wir die Kultur nur instrumentell verstünden‘. Das Wörtchen ‚nur‘ in diesem Zusammenhang wird man sich merken müssen“, so STEINFELDS bittere und polemische Kritik, die jedoch letztlich auf optimistischen Reformismus hinausläuft, wenn er am Ende seines langen Grundsatzartikels fordert, das Goethe-Institut müsse endlich seine „entfesselte pädagogische Verbindungsarbeit“ beschließen und aus der Institution wieder eine kulturelle Einrichtung machen – schließlich fordern nicht wenige Kritiker indes gleich die Schließung des Instituts. STEINFELD, Thomas: „Die Weltheiler. Das Goethe-Institut geht an einer Anmaßung zugrunde“, SZ 28-4-2006, S.15.

Wie sich die aktuelle Vermittlungsarbeit des Goethe Instituts aktuell auch äußert, ist an der vom Institut geförderten Tournee der deutschen Indie-Pop Band ‚Tele‘ zu sehen. Deren Musikvertriebsfirma ‚Verstärker‘ aus Witten meldete am 31-5-2006 in ihrem Newsletter:

„Tele in Afrika! Am 07.06. begibt sich die Berliner Band Tele auf den Weg in Richtung Südafrika – ein bis jetzt noch unerforschtes Gebiet in der Geschichte der Band. Doch das wird sich jetzt ändern, denn sie folgen der Einladung des Goethe-Instituts und spielen mehrere Konzerte in Süd- und Ostafrika.

Den Anfang macht Johannesburg, wo Tele am 09.06. im Rahmen des „Arts Alive Festivals“ spielen, einer Veranstaltung zur Eröffnung der Fußball WM.

Es stehen aber auch einige Workshops mit örtlichen Musikern auf dem Reiseplan. In Harare (Zimbabwe) werden

Der in diesem Kapitel anfänglich beschriebene ästhetische Wahrnehmungswandel, resultierend aus einem differentem technischen Umgang mit dem ästhetischem Material sowie einer veränderten ästhetischen Rezeptionshaltung wie einer grundsätzlich de-konzentrierten Haltung bei gleichzeitiger zunehmender Affirmation von Pop- und Massenkultur hat in der Mitte der Gesellschaft schließlich auch einen ästhetischen Wertungswandel zur Folge. Sachverhalte, Kontexte und Orte, die früher in der Regel als ‚kunstfremd‘ galten, werden zunehmend als ästhetisch normal, selbstverständlich und adäquat für Kultur angesehen, zumindest als potenzielle Orte dafür. Der Kunstbegriff hat sich, zumindest im überwiegenden Teil des Publikumsdiskurses, jedoch auch zunehmend in den Spezial- und Intellektuellendiskursen, insofern transformiert, dass die überwiegende Anzahl ästhetischer Formen, die früher generell als

Tele am College of Music auftreten und Workshops mit Musikstudenten durchführen, in Maputo (Mosambik) nimmt die Band an einem Workshop mit anderen Musikern und Musikforschern teil, der von dem dort ansässigen „ICMA - Instituto Cultural Mocambique Alemanha“ veranstaltet wird. Der Besuch einer deutschen Schule in Pretoria mit anschließendem Konzert steht außerdem auf dem Plan.

An manchen Orten treten Tele auch gemeinsam mit lokalen Bands auf, so spielen sie z.B. in Harare (Simbabwe) zusammen mit „Dudu Manhenga & Color Blu“. Links:

Band: www.telemusic.de

Goethe-Institut: www.goethe.de/musik

Verstärker: www.verstaerker.com.“

Hierzu muss vermerkt werden, dass die Band ‚Tele‘ wie auch andere vom Goethe-Institut geförderten Popmusikkünstler ausschließlich Texte in deutscher Sprache verwenden. Der von Präsidentin Limbach angesprochene Effekt von ‚Musikveranstaltungen ..., die eine Sprache sprechen, die alle verstehen‘ wirkt in diesem Kontext daher etwas absurd. Bemerkenswert für mein Thema ist jedoch, dass die Vermittlung der deutschen Sprache vom Goethe-Institut mittlerweile stark an die Vermittlung durch Popmusik und deren deutschsprachigen Texte gekoppelt ist.

Im Oktober 2007 lud das Goethe-Institut schließlich die erfolgreiche deutsche Indie-Pop Band ‚2Raumwohnung‘ als Pop-Botschafter der deutschen Sprache und Kultur nach China ein. Am 19.10.2007 war die Band Opening-Act bei den Kulturwochen in Nanjing. Die Indie-Pop-Band ‚Kante‘ schließlich wurde im Herbst 2007 vom Goethe-Institut zu vier Konzerten nach Russland eingeladen.

Obschon das Goethe-Institut immer noch ‚klassische‘ Kultursparten fördert, ist die steigende Zahl von Popmusikern, die als kulturelle Botschafter ihres Landes, in diesem Falle Deutschland, auf Reisen geschickt werden, sehr bemerkenswert und ein Anzeichen für den in dieser Arbeit konstatierten ästhetischen Wertungswandel.

Mitte Juni 2006 meldete die SZ, dass die Mitgliederversammlung des Goethe-Instituts Alarm schlage: „Die finanzielle Lage der Einrichtung gebe Anlass zu großer Besorgnis, kritisierte das Gremium in einer am Freitag in München veröffentlichten Resolution. Angesichts der jahrelang fortgesetzten Mittelkürzungen sei das Institut kaum noch im Stande, seinen Verpflichtungen zur Pflege der deutschen Sprache im Ausland und zur Förderung der internationalen kulturellen Zusammenarbeit im bisherigen Umfang gerecht zu werden. „Um seine dramatisch gewachsenen Aufgaben an außereuropäischen Standorten erfüllen zu können, braucht das Goethe-Institut dringend zusätzliche Mittel.“, so die SZ 17-6-2006, S.15. Am 11-4-2008 schließlich meldete die SZ schließlich in einer Kurznachricht: „Das Goethe-Institut wird künftig von einem Wirtschaftsbeirat unter dem Vorsitz von Deutsche-Bank-Chef Josef Ackermann beraten. Weitere Mitglieder sind Telekom-Vorstandsvorsitzender René Obermann, Unternehmensberater Roland Berger und VW-Vorstandsvorsitzender Martin Winterkorn.“ (S.13). Die gesellschaftliche Stellung und die selbstdefinitorische Ausrichtung des Goethe-Instituts ist ein guter Gradmesser, wie sehr der allgemeine gesellschaftliche ästhetische Wahrnehmungs- und Wertungswandel in die traditionelle Kulturvermittlung und –förderung hineinreicht und wie er dadurch in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist. Ebenso indizieren diese Prozesse, was mittlerweile als förderungswürdige Staats- und Nationalkultur angesehen wird und wie diese Förderung verwaltet und organisiert wird.

‚Kunst‘ bezeichnet wurden, heute oft als alltägliche Teile der Massenkultur begriffen werden, was allgemein gesellschaftlich auf eine zunehmende Ausweitung des Kunstbegriffes schließen lässt.

Eine zunehmende Ausweitung des Kunstbegriffes, die Erweiterung der ästhetischen Wahrnehmung und der ästhetische Wertungswandel also, zeigt sich gegenwärtig tatsächlich in den differentesten kulturellen Bereichen, so auch in denen der traditionellen bildenden Kunst. So wird derzeit ernsthaft eine Ausweitung bzw. Angleichung der popkulturellen Clubkultur auf einen zeitgenössischen erweiterten Museumsbegriff diskutiert, wodurch der „tradierte Kunstraum“⁵⁸⁷ des Museums- oder Ausstellungsraums erweitert werden soll. Gerade diese gegenwärtigen Prozesse müssen jedoch von geistes- und kulturwissenschaftlicher Seite mit Ruhe, Sachverstand und einer indifferenten ästhetischen Grundhaltung mitverfolgt werden.

Jede Erweiterung des kulturellen Raumes sollte auf Nachhaltigkeit, Angemessenheit und Verhältnismäßigkeit der Mittel und auf eine gewisse Seriosität geprüft werden, und dies heißt vor allem hinsichtlich des propagierten Materials in den angeblich neuen Strukturen nach genauer Verankerung und Formatierung konkret nach zu fragen.

Ansonsten kann es zu leicht passieren, dass die wissenschaftliche Rezeptionsseite im Wunsch, alle kulturellen Veränderungen, gerade im Bereich der Populärkultur, in den Blick und in den ‚Griff‘ zu bekommen, einzelne Phänomene vorschnell mit dem altbekanntem Etikett einer neuen ‚Hochkultur‘ versieht, selbst dann, wenn die Produzenten dieser Kultur doch nur alles dafür tun, um mit einem expliziten Andocken an die Diskurse der E-Kultur eine Aufwertung ihre Produkte und Strukturen erreichen wollen um ihren alten Wein in den neuen Schläuchen zu verkaufen.⁵⁸⁸ Eine nachträgliche Erklärung von kulturellen Phänomenen in das Terrain oder die Felder einer von akademischer

⁵⁸⁷ Jan Rohlf, Kurator des Club Transmediale, Teil eines der wichtigsten Festivals für zeitgenössische Medienkunst, in Berlin geht zum Beispiel in seinem Text „Atmosphäre als Begriff der Ästhetik – Zur Atmosphärenproduktion in Club und Disco“ so weit, zu behaupten: „Der Club ist längst zu einem multimedialen Gesamtkunstwerk geworden, der sich weiter zu einer Art digitalem Showroom entwickeln wird und dabei ist, Konkurrenz und Erweiterung des tradierten Kunstraumes zu werden, wenn nicht ihn gar abzulösen.“ Vgl. GROOVE Nr.89/August 2004, S.29 und www.clubtransmediale.de

⁵⁸⁸ Um beim Beispiel zeitgenössischer Medienkunst und popkultureller Clubkultur zu bleiben: zunehmend versuchen in Musikclubs arbeitende VJs – Visual Jockeys, die mittels analoger und digitaler Techniken Lichtbilder und –installationen an die Wände werfen – ihre Tätigkeit in einem offiziellem Kunstkontext zu verankern. So präsentierte die jahrelang im Clubkontext tätige VJ-Gruppe „Bauhouse“ im Jahre 2004 ihre erste Kunstausstellung in der Stadtgalerie Kiel, andere VJ-Performances verbinden sich mit Medienkunstfestivals wie der ‚Ars Electronica‘ oder literarischen Lesungen. Die Grenze von Kunst und Kommerzialisierung, die offen in den Bereich der Werbung hineingeht, ist hierbei derzeit noch sehr durchlässig. Vgl. u.a. STAAS, Christian, „Wie die Bilder tanzen lernten“, DER SPIEGEL 39/2004, S.162-164.

Seite als ‚wertvoll‘ propagierten Hochkultur – die oft auch durchaus eine Verklärung sein kann – fundamntiert letztlich nur die mittlerweile längst unsauber und mitunter definitiv höchst fahrlässig gewordene Grenzlinie zwischen einer ‚E-‘ und ‚U-Kultur‘, deren Dichotomie höchstens noch für erste und vor allem vorläufige definitivische Analyse Zwecke statthaft sein sollte, die aber generell auch angesichts der realen gesellschaftskulturellen Entwicklungen zunehmend überwunden werden sollte.

Gewisse aktuelle Szenarien und Panoramen ästhetischer Strukturen laufen zudem auf die potenzielle Gefahr hinaus, dass sich das Verhältnis von Kulturwissenschaft und aktueller Kulturproduktion und –rezeption in eine Art ‚Hase-und-Igel-Verhältnis‘ verwandeln könnte, wenn die Kulturwissenschaft den Phänomenen allzu euphorisch hinterherlaufen würde, aktuelle ästhetische Produktions- und Rezeptionsstrukturen es jedoch in nahezu stoischer Manier vor allem unternehmen würden, bestehende Strukturen der E-Kultur einfach in altbekannter und traditioneller Manier für ihre Zwecke – oder aus Gründen der definitivischen Theoriefaulheit – umzudefinieren. Der Musikclub würde so allzu leicht zum Museum, das Tourtagebuch zum neuen ‚Wilhelm Meister‘, der 3-Minuten Song zur Meisteroper, und das Leben generell allzu schnell zum Kunstwerk verklärt. Die Kunst wäre in diesem Falle der Igel, der den nach den neuesten Entwicklungen nachhechelnden Kulturwissenschaften stets ein ‚Ich bin schon da!‘ zurufen kann, wenn diese eben gerade neue Ergebnisse präsentieren möchte.

Stattdessen sollte es so sein, dass die Kulturwissenschaften strukturelle Transformationen und Hintergründe untersuchen und aufbereiten können, die den Kulturproduzenten und –rezipienten möglicher- und verständlicher Weise in all ihrer Komplexität und Reichweite noch gar nicht bewusst sind und sein können. Die systemexternen Wahrnehmungen und Wertungszuschreibungen von traditionellen wie auch aktuellen neuen ästhetischen Phänomenen und Produkten ändern sich eben nicht nur schnell, sie gehen auch, parallel zu ihren systeminternen Inhalten und Formen, teilweise ineinander über, vermischen sich und transformieren sich durchdringend, was mitunter den Prozessen in einem Versuchslabor nahe kommen mag. Die Transformatorische Konvergenz sozialer und ästhetischer Paradigmen muss nicht nur in ihrer Prozesshaftigkeit erkannt und beschrieben werden, sondern auch als eine klare DIVERSIFIKATION DER PARADIGMEN BEI GLEICHZEITIGER ZUSAMMENFÜHRUNG. Das bedeutet, die jeweiligen Paradigmen sollten von der Ausgangslage der Analyse als differente Möglichkeiten gesehen werden, die möglicherweise auf eine ganz spezifische Weise interagieren und reagieren. Keinesfalls darf dabei

vorschnell von einem Paradigmenwechsel die Rede sein, wo sich ästhetische Formen und Werte erst noch aktuell aufeinander beziehen und untereinander reagieren – und sich logischerweise auch genauso schnell wieder trennen können, wie sie einst zusammenfanden.

11.D. Die Bedeutung der Transformatorischen Konvergenz für den gegenwärtigen ästhetischen Wertungswandel

Zusammengefasst und verdichtet lässt sich bezüglich des gegenwärtigen ästhetischen Wertungswandels sagen:

Genau wie die klassische Buchliteratur im gesamtkulturgesellschaftlichen System aktuell dezentralisiert und relativ marginalisiert ist und wird, geschieht dies in einem noch generellerem Sinne zunehmend mit dem bildungsbürgerlichem Wissen und den bildungsbürgerlichen Werten.

Popkulturelles Wissen hingegen, und sei es noch nicht einmal auf Pophistorie bezogen, sondern nur auf das Wissen um Stile und Codes, wird gesellschaftlich zunehmend anerkannt und honoriert. Diese gesellschaftliche Anerkennung bringt auch einen ästhetischen Wertungs- und letztlich auch Wertewandel mit sich, der jedoch nicht zwangsläufig aus einem Kanon etwaiger ‚popkultureller Werte‘ besteht. Vielmehr bezieht die neue ästhetische Wahrnehmung ihren Hintergrund aus einem – oft opak bleibenden – Großteil der bildungsbürgerlichen Werte und Verhaltensweisen. Dieser Hintergrund verbindet sich mit Stilen, Codes und Bewusstseinshaltungen der Popkultur in transformatorischer Konvergenz und bildet sich formal neu aus, ist jedoch inhaltlich und strukturell mit traditionellen Kultursystemen durchaus zu vergleichen und in Bezug zu setzen.

Es wäre daher für eine kulturwissenschaftliche Analyse verfehlt, den Prozess des ästhetischen Wahrnehmungs- und Wertungswandels präventiv zugunsten der Popkultur zu beschreiben, zudem diese in großen Teilen nur mehr Teil der Medien- und Massenkultur ist, die das eigentliche kulturelle Paradigma der Moderne war und auch noch der Postmoderne ist.

Das System der Popkultur indes wirkt in vielen Bereichen seiner Inhalte und Struktur vielmehr wie eine Erneuerung der bildungsbürgerlichen E-Kultur, bzw. wie eine Revitalisierung dieser Kultur mit anderen Mitteln. Wertungen, Präsentationen, Archivierung und Kanonisierung geschehen zunehmend nach dem von der bildungsbürgerlichen E-Kultur her bekannten Mustern und Strukturen. Zusätzlich setzt sich das System der Popkultur zunehmend in den traditionellen intellektuellen Diskursen durch und verfestigt und kanonisiert sich dort.

Das Feuilleton, das immer schon ein Indikator für die geisteswissenschaftlichen und ästhetischen Formate und auch Trends einer Zeit war, ist bereits in nicht unerheblichem Masse ‚Pop-infiziert‘, was bedeutet, dass sich hier die Popkultur wie auch partiell die Medien- und Massenkultur als akzeptabler und

thematisierungswürdiger Teil der Gesamtkultur längst durchgesetzt hat. Hierbei wird das klassische bildungsbürgerliche Wissen jedoch, genauso wenig wie die klassische Buch-, Lese- und Literaturkultur, von einem anderem Paradigma abgelöst, sondern vielmehr **TRANSFORMIERT** es sich in einer Weise, dass bestimmte Mythen, Themenkomplexe, ästhetische In- und Exklusionscodes sowie auch ästhetische Hierarchisierungen und Wertzuschreibungen des alten Systems in das neue übergehen.

Verstärkend zu diesem Prozess kommt die Auflösung der traditionellen eurozentristischen kulturellen Bewertungskriterien hinzu, die sich ebenfalls zunehmend transformieren und mit multikontinentalen und globalen kulturellen Paradigmen, Formen und Werten verbinden. Letztgenannte beziehen ihre Durchsetzungskraft auch, wie bereits zu Beginn von Kapitel 2.B. (‚Zwei ästhetische Paradigmenkonflikte in der Kultur der Gegenwart: E-Kultur vs. U-Kultur‘) dieser Arbeit herausgestellt wurde, aus einer geschichtspolitisch kulturellen Hegemonie heraus, bilden und mutieren sich aktuell bisweilen auch in einer Weise aus, die der Metapher eines Virus nahe kommt: chaotisch und gleichsam doch sehr konsequent und konzentriert. Die neuen ästhetischen Wertungen werden virulent, probieren neue Formen und Kontexte aus und verändern sich je nach sozialkulturellem Kontext neu, bevor sie sich letztlich für eine längere historische Periode zu Werten transformieren. Die Popkultur beispielsweise, oft als eine Globalkultur beschrieben, kommt über ihre Phänomene meist zunächst über die Kanäle von Underground und Subkultur, später dann über massenmediale Kanäle in einen jeweiligen kulturellen Kontext, formiert sich jedoch keineswegs in jedem Kontext gleich, sondern vielmehr unter lokalen und nationalen, kurz gesagt unter kontextuellen Unterschieden. Es gibt in diesem Sinne zwar noch kulturelle Hegemonien, welche auf die Formen der Ästhetik definitorisch einwirken und diese prägen, jedoch immer weniger kulturelle Zentren und schon gar kein Hauptzentrum mehr.

Auch angesichts dieser Prozesse lässt sich, mindestens hinsichtlich der kulturellen und ästhetischen Hegemonie, wenn nicht auch im politisch-sozialen Bereich, behaupten, dass das Zeitalter des Eurozentrismus definitiv zuende geht, und mit diesem all die ästhetischen Bewertungskriterien, welche die Welt nach seinen Vorgaben interpretierten und formten, auch wenn letztere natürlich noch in der Ästhetik der Gegenwart nachwirken. Noch ist das Zeitalter des Eurozentrismus nicht zuende, noch ist der andauernde Wandel nicht allgemeingesellschaftlich diffundiert, noch wird der alte Hegemonialanspruch aus den Gründen der Erhaltung bzw. dem Kampf um die Aufgabe von Jahrhunderte langen eurozentristischen und auch nationalen Hegemonien

verteidigt. Diese Hegemonien jedoch sind ebenso anachronistisch wie die dazu gehörigen ästhetischen Kriterien, jedoch halten sie sich hartnäckig und werden, so die Prognose, nicht etwa irgendwann nonexistent werden, sondern sich im kulturellen und gesellschaftlichen Feld weiter austransformieren⁵⁸⁹, sei es durch Versuche der aktiven Diskreditierung von alternativen ästhetischen Formen, sei es durch eher passive Ausgrenzung und Nichterwähnung in bestimmten Kontexten. Der Kontext ästhetischer Werte und kultureller Hegemonien wird stets durch sozialen, ökonomischen und definatorischen Kampf bestimmt, der sich stetig neu ausbildet und transformiert, dies sei erneut als eine grundlegende Überzeugung des theorieästhetischen Denkens dieser Arbeit erwähnt.

Bestimmte Kulturfelder im System der Ästhetik sind regelrechte Botschafter für ein erweitertes ästhetisches Bewusstsein: dazu gehören Formen bildender Kunst, die sich nicht den Normen und Kriterien des hegemonialen Kunstdiskurses und -marktes der Industrienationen hingeben wollen oder können, ebenso zeigt auch die Akzeptanz und steigende Beliebtheit von sogenannter ‚Weltmusik‘, dass auch andere als die traditionellen und hegemonialen kulturellen und historischen Hintergründe einflussreich wirkten und wirken, auch wenn diese Einflüsse in allgemeinen kulturellen Diskursen zunächst auch oft Gefahr laufen, aus einem Bedürfnis und Willen nach Exotismus heraus rezipiert zu werden.⁵⁹⁰ Dass diese alternativen universalistischen kulturellen Parallelsysteme jedoch gerade in dem historischen ‚Moment‘, in dem die Pop- und Massenkultur ein globales hegemoniales Paradigma geworden ist, virulent werden, ist nur ein scheinbares Paradox, da sich gegenwärtig globale Kultur Tendenzen durchaus mit kulturellen nationalen Eigenarten vermischen und letztere wiederum durch eine Globalkultur regelrecht transportiert, ausgedrückt und hervorgebracht werden.

Die Literatur ist als primär schriftgebundenes ästhetisches System durch ihre Fixierung auf das gedruckte Wort zunächst in der Regel in einem nationalen Rahmen ästhetisch wirksam, wird aber zunächst durch sprachliche Übersetzungen, später durch andere ästhetische Transformationen wie aktuell hauptsächlich durch Verfilmung, auch als ein globales ästhetisches System wirksam. Eine streng sprachliche Übersetzung bedeutete früher ausschließlich die Übersetzung in eine andere Landessprache, in der ein Buch dann erneut schriftlich fixiert wurde. Als Übersetzungen jedoch lassen sich auch weiterführende Übertragungen in und Verbindungen mit anderen ästhetischen

⁵⁸⁹ ... und anders, mitunter viel Furchtbarer wiederkommen – für diesen Prozess ist die *Zombie-Metapher* durchaus erneut treffend.

⁵⁹⁰ Die Konstruktion und Rezeption des Komplex ‚Weltliteratur‘ durch Teile der deutschen Romantik war z.B. als ästhetisches Phänomen und Programm ein derartiger Fall. Dem Konzept von ‚Weltmusik‘ wird nicht selten in kritischen gegenwärtigen Diskursen in letzter Instanz ein neokolonialistisches Weltbild nachgesagt.

Formen und Systemen verstehen, so die Transformation eines Literaturstoffes zu einem Filmstoff oder anderen technologischen Formen, die sich als gültiges ästhetisches Medium teilweise noch nicht vollständig genug ausformuliert und -differenziert haben, so beispielsweise Formen von Literaturvermittlung durch das Internet oder durch Computerspiel-ähnliche technologische Innovationen – auch dies ist gemeint, wenn in dieser Arbeit der Begriff der Transformation bzw. im erweiterten Sinne der Transformatorischen Konvergenz für kulturelle Prozesse und ästhetische Formen verwendet wird.

Ein ästhetischer Wahrnehmungs- und Wertewandel geht mit den Prozessen dieser Transformation, die zu einem großen Teil aus der technologischen Entwicklung neuer ästhetischer Produktionsformen und Speicherungs- wie Aufführungsformen erfolgen, einher.

Alle ästhetischen Formen unterliegen im Laufe der Geschichte prinzipiell diesem Werte- und Wahrnehmungswandel, jedoch sind selbstredend nicht nur ästhetische Wahrnehmungen auf Kultur- und Kunstprodukte davon betroffen, sondern auch Phänomene der kulturellen Alltagswahrnehmung und der Definition ästhetischer Lebensverhältnisse, die mit Kultur- und Kunstprodukten oft kontextuell verbunden sind.

Ein Beispiel hierfür ist das System der Mode, das nicht nur als System der Kleidungsfabrikation und -distribution und dessen Diskursen wirkt, sondern auch als eine generelle Struktur, die auch in anderen ästhetischen Genres virulent werden kann. Es gibt zweifelsfrei künstlerische Moden, beispielsweise literarische Moden, die eng mit den lebensweltlichen und sozialästhetischen Kontexten der Zeit verbunden sind.

Das Phänomen des Stils beispielsweise ist eines der wichtigsten kulturellen sowie ästhetischen Distinktions- und Definitionsmittel geworden, und dies mittlerweile in einem globalem Sinne. Eine aufgeklärte und indifferente Stilkunde bietet daher bestes Analysematerial, um ästhetische Transformationen auch in der Alltagskultur zu erkunden und beschreibbar zu machen.

Ein kleines kulturwissenschaftliches Beispiel soll dies verdeutlichen: der Dandy beispielsweise, der sich als sozialästhetische Rollenfigur in der okzidentalen Kultur des späten 19. Jahrhunderts herausbildete, erscheint für heutige stil- und kulturbeflissene Rezipienten häufig untrennbar mit der historischen Definitions- und Ausdrucksform verbunden, die sich jedoch häufig in der Definition eines bestimmten historischen Kleidungs- und Haltungsstils erschöpft. Das Dandytum jedoch ist eine ästhetische Lebensform, die sich über die Jahrzehnte transformiert hat und die sich gegenwärtig komplett anders darstellt als im 19. Jahrhundert. Der Wille zur gehobenen bzw. exklusiven kulturellen Distinktion,

der als Hauptimpetus des Dandytums gelten kann, hat sich erhalten und doch transformiert, und vor allem die kulturellen äußeren Erscheinungen, mit dem heute ein Dandytum auftritt, das sich noch nicht einmal notwendigerweise als solches explizit bezeichnet, wechseln.

Dieser Sachverhalt sei nur anhand der habituellen Modephänomene konkretisiert. Früher galt, dass ein Dandy Anzug trägt, naturgemäß den feinsten Zwirn. Beau Brummel und später Oscar Wilde inszenierten und pflegten neben einem intellektuellen auch ein explizit modisches und habituelles Image. Die Zigarette galt als frisch entdecktes Distinktions-Instrument zum protestantischen Puritanismus des viktorianischen Zeitalters, sie wurde regelrecht als kulturelle Waffe definiert.⁵⁹¹ Des Weiteren galten beispielsweise Salonanzug, Strohhut, die Sonnenblume oder eine Blume im Knopfloch als Insignien einer ästhetischen Distinktionskultur. Gegenwärtig wird diesem Zeitalter mitunter auf nostalgische Weise nachgeschwärmt, jedoch tragen heute in einem distinktionsästhetischen Sinne vor allem Nostalgiker Anzüge. Der schicke und feine Anzug hat sich längst in der Alltagsästhetik durchgesetzt, die Unterschiede in Verarbeitung und Präsentation sind hier nur mehr graduell, und für seinen Träger ist der Salonanzug eine nur mehr nostalgische Referenz an das historische ‚goldene Zeitalter‘ des Dandytums. ‚Wirkliche‘ aktuelle Dandys jedoch, also Dandys, denen es nicht zuletzt auf Exklusivität, Provokation und ästhetisch-habituelle Distinktion im Hier und Jetzt ankommt, tragen, so die These, mitunter etwas, was für Dandys vor 100 Jahren absolut undankbar, ja geradezu ekelerregend wirkte: sie tragen Sportkleidung, und zwar teuerste Hi-Tech-Sportswear. Aktuelle Dandys zeichnen sich hierbei durch ein hohes Markenbewusstsein aus, das Zubehör wird ebenfalls durch das Branding, also die Definition durch die Marken, definiert, die Gadgets, die modischen Details- und Zubehörteile gehören, teilweise in einer unerhörten Exklusivität, dazu. Es scheint auf den ersten Blick verwirrend, dass sich ein heutiger Dandy durch Sportkleidung von der Masse distinktionieren will, da sich im gesellschaftlichen Alltagsbild Sportkleidung doch allgemein durchgesetzt hat. Auch hier jedoch ist es, wie stets bei der ästhetischen Stilanalyse, wichtig, auf die graduellen Unterschiede, die Kombination und die Kontextualisierung zu achten.

Heutiges Dandytum inszeniert sich nicht mehr durch einen expliziten Bezug auf die historische Tradition, sondern es transformiert sich. Heutiges Dandytum

⁵⁹¹ Dies wiederholte und variierte sich, als die Frauen zu Beginn des 20. Jahrhunderts immer massiver und öffentlicher Forderungen nach Gleichberechtigung erhoben. Rauchende Frauen galten als gesellschaftlich sakrosant, ein habituelles Bekenntnis zur Zigarette galt, durchaus in einem dandyhaften Sinne, als eine ästhetische Waffe. Heutzutage, im Zuge der zunehmenden Durchsetzung europaweiter bzw. globaler Rauchverbote in der Öffentlichkeit, lassen sich erneut Bekenntnisse eines nun pop- und massenkulturellen Dandytums zur Zigarette finden, welche Rauchen nicht als gesundheitsschädliches Phänomen im Sinne einer pragmatischen Vernunft verstehen wollen, sondern als ästhetische Stil- und Lebenshaltung.

muss sich notwendigerweise noch nicht einmal im klassischen Sinne ‚schick‘ inszenieren, dafür auf anderes: sich stetig gegenüber der Masse abgrenzend, und doch mit ihr verbunden.⁵⁹² Sport- und Multifunktionskleidung, auch Outdoorkleidung, sind im Bezug auf das TRANSFORMIERTE DANDYTUM die neuen Statussymbole der Mode, die auch ästhetisch als solche wahrgenommen werden. Ein Anzug hingegen, und sei er noch so modisch, schick und exklusiv, ist weniger zeitlos als oftmals dargestellt, sondern steht für das transformierte Dandytum sinnbildlich für ein konservatives Stilmanagement und ein einheitliches ästhetisches Stilbewusstsein, das sich zwar versiert kleiden und verhalten mag, aber zur ästhetischen provokativen Distinktion wenig geeignet ist und beizutragen hat. Hierfür ist vielmehr ein Crossover verschiedener Formen und Identitäten geeignet. Donald Mulazzani, seit 2006 Export Manager der italienischen Unternehmensgruppe ‚Tomasoni Topsail‘, die sich auf hochwertige klassische Marken-Outdoor und Multifunktionskleidung spezialisiert hat, antwortete auf die Frage, wie er sich die zunehmende Akzeptanz von funktioneller Bekleidung im Alltag erkläre, folgendermaßen: „Charakteristisch für unsere Zeit ist die Durchbrechung von Grenzen bei Produkten, Identitäten und Werten, die lange klar voneinander getrennt waren. Wir lieben es, Dinge miteinander zu vermischen. Bei der Bekleidung suchen Endverbraucher nach den perfekten Produkten, die nicht nur durch ihr Design glänzen, sondern auch durch Funktionalität. Daher ist der Outdoor-Bereich nun auch in der Mode ein großes Thema. Er bringt ein Stück von Abenteuer, Langlebigkeit und Stärke in unseren Alltag.“⁵⁹³

Auch im Bereich der Mode – bzw. logischerweise gerade dort – lässt sich also die Transformatorische Konvergenz nachweisen. Die Verbindung eines diesbezüglichen ästhetischen Wahrnehmungs- und Wertungswandels zu dem, der in den Formen und Phänomenen der Kunst stattfindet, erscheint offenkundig zu sein. Die Verbindung zur ästhetischen Wissenschaft und Kunst ist frappant: das Crossover-Marketing und die Transformatorische Konvergenz der Crossover-Values in der materialproduzierenden Branche hat bereits längst in der Kulturproduktionsbranche Einzug gehalten.

Zwar gibt es beispielsweise neben traditionellen Anzügen immer noch Literatur, die sich betont traditionell gibt – und sie ist, nebenbei bemerkt, auch nicht die uninteressanteste –, aber dies ist, im gesamtkulturgesellschaftlichem System nicht zuletzt auch ein identifizierender Marker, um dem Konsumenten den Weg zur Ware zu zeigen bzw. das Produkt marktgerecht präsentieren und distinktionieren zu können.

⁵⁹² Vgl. die Kategorien zur gegenwärtigen Intellektuellenkultur in Kapitel 8 dieser Arbeit.

⁵⁹³ Interview in MOBIL 04/2006, S.43.

Dieses kleine Beispiel des transformierten Dandytums zeigt, wie sehr sich scheinbar fest gefügte kulturelle und ästhetische Definitionen verschieben und wandeln sowie die Wahrnehmungen über sie sich transformieren können. Die kulturellen Transformationen werden neben den Bereichen der Kunst auch in den Bereichen des mit ihnen verbundenen ästhetischen Alltags wie z.B. dem der Mode sichtbar, doch ist der Blick auf die Phänomene der Jetztzeit oft noch durch die Images – in gewisser Hinsicht eine Transformation der Mythen – der Vergangenheit geprägt und kann daher die ästhetische Wahrnehmung verzerren. Das System der Mode ist in der ästhetischen Analyse viel zu wenig in Bezug zum System der 'ernsthaften' Kultur gesetzt worden. Mode gilt per definitionem als eine Kultur der Oberflächlichkeit, da ihre Zyklen – Frühjahrs-, Sommer-, Herbst- und Wintermode – klar abgezirkelt und kurz sind, der Modus des steten Wandels ist der Mode explizit inhärent, er definiert das System Mode. Es galt und gilt in einigen diskursiven Kreisen als nicht statthaft, die Kategorien und Bewertungssysteme der Mode auf andere kulturelle Systeme zu überführen, deren Material angeblich tiefer und komplexer, also nicht auf steten Wandel, gefertigt ist. Wie komplex das System der Mode jedoch ist, wissen wir nicht erst seit Roland Barthes bahnbrechenden Analysen, welche die Mode auch als semiologisches und kulturästhetisches System Ernst nahmen.⁵⁹⁴

Übertragen wir Strukturen der Mode auf das System der Literatur, lässt sich im übertragenen Sinne fragen: warum sind bestimmte literarische Themen, Formen und Schreibweisen regelrecht ‚en vogue‘? Und warum werden diese beispielsweise zwei Jahrzehnte später unter Umständen als veraltet und antiquiert empfunden? Und dies nicht nur vom Publikum, dessen Diskurs zu einer zukünftigen Literatur- und Kulturwissenschaft unabdingbar dazugehört, sondern auch in wissenschaftlicher Hinsicht? Wir finden einen modischen Aspekt in allen künstlerischen Genres: in der Malerei, in der Musik, im Film und selbstverständlich auch in der Literatur. Das Phänomen des Retro, also das retrospektive Aufgreifen vergangener Trends, die zu einer Rejuvenierung und Revitalisierung des noch richtungslosen Aktuellen beitragen sollen, ist in der Mode als stilbildendes und ordnendes Element schon lange virulent. Das System der Mode, die institutionalisierte Abwechslung und Erneuerung, sollte viel mehr mit Systemen der Kunst verbunden und enggeführt werden.

Allein schon aus diesem Grunde greifen die traditionellen universalistischen ästhetischen Definitionen nicht mehr. Allein, dass sie häufig westlich- bzw.

⁵⁹⁴ BARTHES, Roland: „Die Sprache der Mode“, FfM 1985 (Orig. „Système de la mode“, Paris 1967)

eurozentristisch und geradezu kolonialistisch geprägt sind, diskreditiert sie von selbst, doch ist es noch nicht einmal nötig, diese sozialpolitischen Kritikpunkte zu bemühen. Bereits der Begriff und die ästhetische Kategorie der SCHÖNHEIT ist eine universalistische und im wissenschaftlichen Sinne ungenaue Definition, die erst kontextuell und im differenzierten Vergleich analysiert und formuliert werden kann.

Ästhetische Wertungen sind logischerweise interkulturell verschieden, aber in dieser Arbeit interessiert vor allem ein Wandel von Wertungen über einen bestimmten Zeitverlauf, der eine Transformation von bestimmten Kulturformen begleitet.

Wie aber funktioniert so ein Wandel von Wertungen? Handelt es sich um eine paradigmatische Ablösung dieser Wertungen durch andere? Nein, wahrscheinlicher ist, dass ästhetische Wertungen durch einen bestimmten, stetigen und vor allem interaktiv-öffentlichen Gebrauch virulent werden. Bestimmte Signale können hierfür der Anlass sein, bzw. können sie einen Wandel der Wertungen beschleunigen und intensivieren. Bestimmte ästhetische Sachverhalte und Kontexte können durch charismatische Signalgeber sowie einen bestimmten sie begünstigenden historischen Kontext wie auch vor allem die technischen Erweiterungen und Möglichkeiten bestimmt, definiert wie auch in Frage gestellt, umgewertet und letztlich umgewandelt werden.

Eine ästhetische Transformation jedoch geschieht oftmals durch die – strategisch bewusste oder unbewusste – Aneignung traditioneller ästhetischer Elemente bei gleichzeitiger plakativer Ablehnung des gesamten traditionellen Kontexts. Die These hierzu ist:

Ein Wandel in ästhetischen Wahrnehmungen, Wertungen und Ausdrucksformen geschieht nicht durch einen klar erkennbaren Paradigmenwechsel, sondern durch die Transformatorische Konvergenz verschiedener ästhetischer Elemente, welche einen neuartigen ästhetischen Hybrid erzeugt, der jedoch oftmals als eine kompakte und monokausale authentische Einheit auftritt und auch oft derart interpretiert wird.

11.E. Wandlungs- und Erneuerungsfaktoren ästhetischer Systeme

Greifen wir für ein Beispiel ein wenig voraus: das Paradigma der Popkultur, das in Kapitel 12 dieser Arbeit näher behandelt werden wird, galt in vielen Bezügen in seiner Frühzeit, also bevor es, wie heute, im gesellschaftlichen Mainstream ankam und sich zu einem breitem sozialkulturellem Paradigma durchgesetzt hatte, als eine neuartige ästhetische Form, dabei sind viele Bereiche der Popkultur schon beim Volkslied oder dem Volksschauspiel erkenn- und interpretierbar. Die inhaltlichen Parameter waren also bereits teilweise traditionell vorhanden. Woran lag es nun, dass die Popkultur zum Paradigma werden konnte? Die Antwort ist: das einzigartig Neue der Popkultur war ihre Verbreitung und Verstärkung durch die Massenmedien.

Gleichsam galt die Popkultur seit ihren Anfängen partiell als dissidentes System, große Teile, insbesondere subkulturelle Systeme, galten als etwas ‚Rebellisches‘ und ‚Aufmüpfiges‘, bzw. wurden sie oft so im Publikumsdiskurs gesehen, interpretiert und in dessen Folgen mythisiert. Heute erst können wir mittels einer fortlaufenden und immer gründlicher werdenden kulturwissenschaftlichen Analyse des Pop-Paradigmas in immer schärferer Form erkennen und behaupten, dass die vorgebliche ‚Rebellion‘ der westlichen Popkultur nur mehr ein systemstrukturelles Marketingelement von Kunstformen war, die sich auf dem Gesamtmarkt der Kultur distinktionieren, behaupten und durchsetzen mussten.

Da die alten traditionellen Kulturparadigmen der E-Kultur jedoch noch verfestigte gesellschaftliche Definitionsmacht und Ansehen genießen, ist eine mögliche Strategie für neue ästhetische Prinzipien statt einer ‚revolutionären‘ Ablösung vielmehr die des Amalgams und des Hybrids: sie bewirken letztlich das, was sich als eine Transformatorische Konvergenz in der Ästhetik bezeichnen lässt. Viele ästhetische Strömungen, die sich als ‚radikale Neuerungen‘ sahen und propagierten, verwendeten letztlich Strukturen und Rezeptionsformen der traditionellen Institutionen. Duchamps ‚Springbrunnen‘, die Proklamation eines Pissoirbeckens als ein Ready-made, galt und gilt als radikaler Markstein einer neuen Ästhetik, aber ausgestellt und rezipiert wurde und wird sie nach wie vor im traditionellen Kunstrahmen. Und nur dieser Kontext und der dazugehörige Diskurs gibt dem ‚Springbrunnen‘ seine ästhetische Bedeutung und Relevanz – niemand würde, wenn er im Alltag vor einem Pissoir steht, daran denken, ein Kunstwerk vor sich zu haben. Die Mode bildete hier als ästhetisches System immer schon eine unpräzise Avantgarde. Sie schockte immer schon mit kalkulierte Effekt und benötigte

keine bildungsbürgerliche Aura, um ihre Produkte und Kombinationen zu überhöhen.

Die Kombination verschiedener Stile, die Amalgamisierung und das Hybride verschiedener Kontexte und Herkünfte, ist mittlerweile im Modekontext normal geworden, so normal, dass oft retrospektive Rückbesinnungen auf die klassische konservative Linie und Form zu finden sind.

Amalgame, Hybride und Collagierungen hingegen tendieren irgendwann zu einem Stil, der sich als kohärent und identitär markieren und bezeichnen lässt, und diese Transformationen können dann von einem breiterem Publikum als ein zusammengewachsener Stil rezipiert werden. Es ist dann die Aufgabe einer aufmerksamen und aufgeklärten kulturwissenschaftlichen Analyse, die Einzelteile des ‚organischen Konstruktes‘ wieder auseinander zu nehmen und ihre Herkunft zu bestimmen, soweit dies möglich ist. In der Mode ist die offensive, plakative und durchaus unauratisch verstandene Rekombinationsarbeit der Stile besonders gut zu verfolgen.

Der britische Modedesigner Christoph Bailey z.B. reanimierte ab dem Jahr 2001 die etwas in ökonomische und stilistische Bedrängnis geratene Modemarke ‚Burberry‘ und behauptete bezüglich der Rejuvination der ‚Burberry‘-Kollektion:

„Für mich heißt das: sehr klassisch, sehr traditionell, manchmal sogar viktorianisch, kombiniert mit rebellischen Elementen der Popkultur.“⁵⁹⁵

Was lässt sich aus diesem kleinen, aber prallvollen ästhetischen Kontext für unsere Fragestellung erkennen? Zum einen natürlich, dass die Popkultur bzw. bestimmte Elemente davon, als ‚rebellisch‘ gelten bzw. kulturell so dargestellt und in Folge auch verwendet werden. Zum anderen jedoch lässt sich vor allem erkennen, dass dieser Prozess, der hier aufgrund einer bestimmten, aber typischen Entwicklung im System der Mode, hervorgehoben wurde, ein paradigmatischer Prozess in der Transformation des ästhetischen Wahrnehmungs- und Wertungswandels ist. Der hier geäußerte Prozess der Amalgamisierung und des Hybriden, der im Bezug auf ästhetische Systeme bereits mit der Kategorie der Transformatorische Konvergenz bezeichnet wurde,

⁵⁹⁵ Vgl. VON WESTPHALEN, Nora, „Der Brüter von Burberry. In Deutschland kleidet das Karo-Label Mädchen aus besseren Kreisen ein; in England tragen es sogar glatzköpfige Hooligans. Christoph Bailey will das ändern“, SZ-Wochenende, 26-11-2005, S.V. Bailey spielt bewusst mit den Images von Glamour, Tradition und Rebellion, so wenn er z.B. die neue ‚Burberry‘-Stilikone Prinzessin Margaret, Angehörige des britischen Königshauses und in den 60er und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts auf der gesellschaftlichen Bühne Europas sehr präsent, als „königliches Partygirl, und fast schon eine Rebellin“ bezeichnet. Die britische Vogue lobt den ‚Burberry‘-Stil Baileys folgerichtig als „Aristokratisch mit einem Hauch Anarchie.“ Quelle: ebda.

besteht teilweise aus Elementen, die historisch gesehen diametral entgegengesetzt verstanden und verwendet wurden. Diese Elemente werden kombiniert und wirken in einem durchaus als experimentell verstandenen Prozess zusammen, der sich zu einem neuartig erscheinenden Hybrid hinein transformiert und unter interaktiven Bezugnahmen neu organisiert.

Traditionelle und konservative Elemente verbinden sich mit als innovativ, neofuturistisch oder auch rebellisch konnotierten Elementen. Das System der Mode macht es uns aufgrund der in ihm festgelegten Struktur des vorherbestimmten Wandels vor, warum sollten wir diese Struktur, vielleicht nicht mit dieser klaren Quadratur des Kreises, den die Parameter des Modesystems anhand ‚Frühjahr-, Sommer-, Herbst- und Winterkollektion‘ – wobei dieses starre Kreislauf-System auch schon längst vom eigenen System der Mode aufgebrochen und antizyklisch geworden ist –, nicht auch auf andere kulturelle und ästhetische Systeme - wie auch beispielsweise der Literatur - übertragen? Wobei es hier nicht allein um die modische Variation, sondern auch um die Re-Vitalisierung des gesamten Systems geht. Wie schreibt doch die Kritik zum Modekonzept ‚Burberrys‘:

„Christopher Bailey verjüngt und modernisiert die Marke, und das, finden Kritiker, ohne ihr die Identität zu rauben.“⁵⁹⁶

Und genau darum geht es: warum sollte die Literatur als ästhetisches System ihrer – ohnehin kaum festlegbaren, da überaus differenzierten und niemals universalistischen – Identität beraubt werden, wenn sie durch die Kombination mit Medien, ja darüber hinaus Massenmedien und dem damit verbundenem Diskurs sowie technischen Erweiterungen und Interpretationen in einen Prozess der Transformatorischen Konvergenz geraten würde, der zum – ebenfalls logischerweise nur mehr temporären – Ende einer neuen ästhetischen Form führen würde, die immer noch Literatur ist?

Wie ist es wissenschaftlich zu interpretieren, wenn heute schon viele Menschen Computerspiele als eine Art Literatur akzeptieren und empfinden, zumal ihr Personalcomputer ihr ästhetisches und kulturelles Referenzmedium geworden ist? Und wie ist es um die Akzeptanz und Rezeption von klassisch-herkömmlicher Literatur bei denjenigen Zeitgenossen bestellt, deren Mobiltelefon mittlerweile ebendiesen Personalcomputer ersetzt hat und ihr zentrales kulturelles wie ästhetisches Referenzmedium geworden ist?

⁵⁹⁶ Ebda.

Wie ist es zu erklären, dass immer mehr Leute schreiben – in Form von Internetforen, Blogs und E-Mails etwa –, sie die herkömmliche Literatur – in Buchform, mit explizit anspruchsvollem Gestus – jedoch eher ignorieren? Welches Medium ist für diese Menschen ‚Literatur‘ in dem Sinne, dass sie ein sprachliches Kunstwerk oder, ernüchterter gesagt, eine ästhetische Form vor sich haben, die zunehmend mit pop- und massenkulturellen Bilderwelten und Images fusioniert?

Die aus diesem Kontext abgeleitete These ist, dass der gegenwärtig zu beobachtende ästhetische Wahrnehmungs- und Wertungswandel die klassisch-traditionellen Formen der Kultur auf lange Sicht umdefiniert und wahrscheinlich immer stärker beeinflussen wird. Ein vergleichender Blick auf das Feld der Musik macht dies besonders deutlich:

So finden sich z.B. im Internet-Filmportal ‚YouTube‘ zahllose Amateur-Musikclips, bei denen eine klassische musikalische Form und Ästhetik komplett unwichtig geworden ist. Die SZ schreibt hierzu:

„Der genau getroffene Ton hat ausgedient, was im Netz zählt, ist die mediale Wirkung der eigenen Performance. ... Das Unvermögen bei der Musikproduktion wird durch Witz und Meisterschaft in der digitalen Nachbearbeitung ausgeglichen. Ein User namens Lasse Gjertsen demonstriert dies in einem Internetvideo mit dem programmatischen Titel ‚Amateur‘: Obwohl er weder Klavier noch Schlagzeug spielen kann, hat er die wenigen Töne, die er den beiden Instrumenten entlocken konnte, zu einem furiosen Duett zusammenmontiert. Das spielerische Selbstverständnis, mit dem er seinen Computer beherrscht, würde er auf dem Klavier auch bei jahrelangem Üben nicht erlangen.“⁵⁹⁷

Angesichts der Tatsache, dass die klassische Musik in Deutschland in Unterricht und Öffentlichkeit zunehmend marginalisiert wird, in der Bevölkerung aber trotzdem eine ungebrochene Musizierlust zu beobachten ist, beschäftigte sich die SZ letztlich auch völlig richtig mit den geänderten Formen der Musikproduktion und Wahrnehmung. Betreffs der Schere zwischen klassischen Wurzeln und kreativer Blüte schreibt sie:

„Wir stehen also vor dem Phänomen, dass das Wurzelwerk verodet, derweil die Baumkrone üppig blüht. Die seltsamste Blüte hat der Musikrat entdeckt: Eine seiner Autorinnen hält es für nicht ausgeschlossen, dass das Basteln von Handy-Klingeltönen die zur Zeit vielleicht ‚modernste Form des Laienmusizierens‘ ist.“⁵⁹⁸

⁵⁹⁷ KORTMANN, Christian: „Gemüseintopf als Sprechgesang. Digitale Experimente: Im Internet präsentieren sich Jugendliche, die den Computer besser beherrschen als Instrumente“, SZ 26-5-2007, S.2

⁵⁹⁸ UNTERSTÖGER, Hermann: „Die Masse macht’s. Die Lust auf Töne ist riesig – jeder zehnte Deutsche singt, flötet oder geigt“, SZ 26-5-2007, S.2

Derartige Beispiele stärken das Argument, dass gegenwärtig immer mehr Formen von Kultur als Kunst – womit die klassischen ästhetischen Subsysteme von Bildender Kunst, Musik und Literatur gemeint sind – angenommen, betrachtet und verstanden werden, die früher, und dies heißt: vor kurzer Zeit noch, in diesem Sinne völlig anathema waren.

Doch auch die Bewertungen bezüglich einer geänderten ästhetischen Rezeption können sich ändern. Gegenwärtig häuft sich noch immer die altbekannte Klage, es werde zuwenig gelesen – könnte es nicht sein, dass die heutigen, angeblich so schlechten, da literaturfeindlichen Zeiten, eines Tages als die ‚guten alten Zeiten‘ gelten, in denen man noch richtige Bücher in dazugehörigen Läden und sogar an den Drehkreuzen der Fernbahnhöfe kaufen konnte? Oder als die Comics noch Sprechblasen hatten? Die Kinder noch Texte im Internet lasen? Als man auf In-Parties noch bekleidet ging? Als im TV noch keine Menschen zur Jagd freigegeben wurden? Heute absolut unvorstellbar, in einer totalen und außer Kontrolle geratenen Mediengesellschaft jedoch absolut vorstellbar. Und doch wird in bestimmten Umfeldern immer noch mit Kultur umgegangen, als ob es sich hierbei um ewige Werte handeln würde anstatt um ästhetische Transformationen, die mitunter bestimmte universelle Kerne transportieren, sich jedoch stets kontextuell immer wieder neu organisieren und formulieren.

Ein noch relativ neuer ästhetischer Kontext ist die Popkultur. Sie hat sich in nahezu 100 Jahren als ein Kultursystem festgeschrieben, das vor allem durch die Verbreitung durch Massenmedien virulent ist. Die Popkultur galt und gilt partiell immer noch als eines der Konkurrenzsysteme zur Hochkultur. Auch wenn die Popkultur generell und zunächst als ein Subsystem der Massenkultur zu betrachten ist, ist sie jedoch auch in vielerlei Hinsicht durch ihre enorme Verbreitung bei gleichzeitiger Ausdifferenzierung prädestiniert, die Hochkultur als vorherrschendes Kulturparadigma zu transformieren. Ansätze, diesen Prozess beschreibbar zu machen, liefert das nächste Kapitel.

Kompaktthesen:

Kulturelle Systeme unterliegen einem ständigen Wandel in den ästhetischen Wertungen und der ästhetischen Perzeption. Durch diesen Wandel, der oft erst retrospektiv und über einen längeren Zeitraum genau erfasst und beschrieben werden kann, organisieren sie sich neu. Unser ästhetisches Bewusstsein verändert sich ständig. Die Kulturwissenschaft kann und sollte exakt erkennen können, wie.

Ein Wandel der Technologie, mit der Kultur rezipiert wird, führt über die Zeit beim Rezipienten zu einer Gewohnheit, mit der ästhetisches Material aufgenommen wird und führt damit letztlich zu einem ästhetischen Wahrnehmungs- und Wertungswandel und infolgedessen auch zu einem ästhetischen Wertewandel.

In der gegenwärtigen ästhetischen Rezeption bildet sich so, ausgehend von bestimmten ästhetischen Haltungen der Postmoderne, betreffs der potenziellen Gleichzeitigkeit und Non-Linearität der Phänomene und Sachverhalte, und der Popkultur, eine Rezeptionshaltung heraus, die sich mit der Kategorie der **DE-KONZENTRATION** benennen lässt.

Die vorherrschende gegenwärtige ästhetische Rezeptionsform ist durch eine latente Haltung der De-Konzentration gekennzeichnet. Eine de-konzentrierte ästhetische Rezeptionsform hat sich von der konzentrierten ästhetischen Rezeptionsform der traditionellen E-Kultur gelöst und emanzipiert. Bedingt und begünstigt wird diese Rezeptionsform durch technische Entwicklungen und den alltäglichen (Simultan-)Umgang mit elektronischen Kulturspeicher- und Kommunikationsmedien.

Die klassischen ästhetischen Rezeptionswerte der Konzentration und Kontemplation, die für die E-Kultur bestimmend und beherrschend waren, werden demgegenüber gegenwärtig zunehmend marginalisiert oder sogar diskreditiert.

Die zunehmende Marginalisierung eines traditionellen Kunstbegriffes und dessen Rezeptionsformen sowie die stetige Zunahme einer marginalen und zerstreuten, d.h. de-konzentrierten Rezeption von Kunst und Kultur geht einher mit ästhetischen Popularisierungsprozessen, die Kunst und Alltag bzw. auch die Medien- und Konsumprodukte des Alltags zunehmend einander annähern, und dadurch die Indifferenz zwischen einem oftmals mit Aura aufgeladenem Kunstwerk und einem Alltagsgegenstand zunehmend begünstigen.

Wir sind heute eher bereit, Dinge als Kunst oder auch nur als einem ästhetischen Genre zugehörig anzuerkennen als früher.

Schon seit längerem ist es für die ästhetische Wissenschaft unabdingbar, die Populärkultur zu analysieren und ihre kulturprägende Kraft für die Ästhetik herauszufiltern. Zur Populärkultur gehören unter anderem Systeme der Mode, des Designs, des Films, der bildenden Kunst, der Musik und der Technik genauso wie der Literatur. Schrift und erst recht Literatur sind nur ein ganz kleiner Teil dieses derzeit immer noch wichtigen und prägenden ästhetischen Systems. Eine zeitgemäße wie offene Literaturwissenschaft muss sich und ihr

Objekt zunächst selbst radikal innerhalb dieses global-ästhetischen Gesamtkontextes marginalisieren, um daraus neue Impulse und Energien für den tatsächlichen Sitz ihres Objekts, der Literatur, in der Gegenwart gewinnen zu können.

12. Die Popkultur als ästhetisches System

12.A. Die Bedeutung der Popkultur für den gegenwärtigen ästhetischen Diskurs

Die Popkultur ist eines der wichtigsten gegenwärtigen ästhetischen Systeme. Die US-amerikanische Cultural-Studies-Koryphäe Prof. Lawrence GROSSBERG umschreibt die zentrale gesellschaftliche Relevanz der Populärkultur hinsichtlich einer zeitgenössischen Kulturanalyse folgendermaßen:

„Nur wenige Leute würden Allgegenwart und Macht der Populärkultur bestreiten. Nicht nur als wirtschaftliche Größe tritt sie immer stärker in Erscheinung, sondern auch als ein gewaltiger Faktor in Erziehung und Sozialisation der Menschen. Sie beeinflusst maßgeblich, wie Menschen sich selbst verstehen und ihrem Leben und der Welt einen Sinn geben. Da sich die Menschen zunehmend in den verführerischen Tentakeln der Populärkultur verfangen, ist sie längst mehr als eine bloße Vorstellung oder Phantasie von der ‚realen‘ Welt. Sie ist ein wichtiger und mächtiger Bestandteil der materiellen historischen Realität, der die Entwicklungsmöglichkeiten unserer Existenz entscheidend kanalisiert. Dieser Herausforderung – zu verstehen, was es bedeutet, ‚in einer Populärkultur zu leben‘ – muss sich die zeitgenössische Kulturanalyse stellen. Populärkultur ist nicht nur zu einem wichtigen Feld der ideologischen Auseinandersetzung und zur wichtigsten Quelle für eine Ikonographie des Lebens der Menschen geworden, auch im materiellen Umfeld, in dem sie leben, spielt sie eine bedeutende und aktive Rolle. Und diese Rolle muss hinterfragt werden.“⁵⁹⁹

Das Phänomen der Popularisierung von kulturellen Inhalten ist kein Phänomen der Neuzeit. Prozesse der Popularisierung hat es in der Kulturgeschichte immer schon gegeben.⁶⁰⁰ Ein im Jahr 2005 von BLASEIO/POMPE/RUCHATZ

⁵⁹⁹ GROSSBERG, Lawrence: Zur Verortung der Populärkultur, in: Bromley/Göttlich/Winter: CULTURAL STUDIES. Grundlagentexte zur Einführung, a.a.O., S.215. Grossberg hat sich vor allem um den intellektuellen Dialog zwischen der kritisch-marxistischen Tradition der britischen Cultural Studies – Ende der 60er Jahre lernte er diese Richtung als postgraduate Student am CCCS in Birmingham kennen - und den Debatten der US-amerikanischen Cultural Studies, die sich häufig innerhalb eines postmodernen Diskurses fokussierten, verdient gemacht. Vgl. den von Grossberg/Nelson/Treichler herausgegebenen Tagungsband „Cultural Studies, London/New York 1992, zur wichtigen akademischen Positionierung der Disziplin in den USA.

⁶⁰⁰ Die Popkultur als Struktursystem und Subsystem der Massen- und Medienkultur lässt sich zwar historisch in ihren ersten Phänomenen erst ab ca. Ende des 19. Jahrhunderts datieren, ästhetische Popularisierungen, die den Eigenschaften und der Wirkungsästhetik von popkulturellen Formaten nahe kommen, gab es indes schon früher. Hierzu gehören beispielsweise im kunstgeschichtlichen Kontext Marienbilder sowie Ikonen- und Votivbilder. Auch einige Formen des klassischen Literaturkanons jedoch können in einem transformatorischen Sinne durchaus einer populären Ästhetik angenähert werden, am sinnfälligsten hierfür könnte das Frühwerk von HEINE stehen, dessen ‚Buch der Lieder‘ von 1827 sowohl stilistisch als auch thematisch volkstümliche

herausgegebener Aufsatzband verschiedener Autoren geht dieser Historisierung nach. Seine generelle Intention zeichnet Thomas THIEL darin folgendermaßen nach:

„Seit seinen Anfängen in Buchdruck und Reformation ist der Prozess der Popularisierung eine Geschichte sich stetig wandelnder Fronten. Glaubte Schiller noch, dem Volk im Gestus der kunstvollen Herablassung gegenüberzutreten zu können, um es dem eigenen Ideal anzuerziehen, so durfte das Volk, demokratisch legitimiert, bald seinerseits höhere Ansprüche anmelden. Mit der Ausdifferenzierung der Gesellschaft und der Herausbildung einer Öffentlichkeit seit Ende des 18. Jahrhunderts musste sich das, was sich dem Gemeinverstand nicht fügt, zunehmend selbst verständlich machen, um nicht zur Randerscheinung zu werden. Ende des 19. Jahrhunderts kündigte sich schließlich ein Herrschaftsanspruch des Populären als Diktatur einer Oberfläche an, dem sich die Verachtung dieser Oberfläche unversöhnlich entgegenstellte. Seither ist der Weg der Popularisierung von intellektuellen Kreuzfeuern flankiert. Diesen Grabenkämpfen nimmt sich der Sammelband ‚Popularisierung und Popularität‘ an. Vor allem aber versucht er, sie zu umgehen. Er tut dies, indem er sich Luhmanns Systemtheorie anvertraut. In der Systemperspektive zeigt sich, dass Popularisierung jenseits von Vorlieben und Abneigungen zunächst einmal unvermeidlich und notwendig ist. In einer funktional ausdifferenzierten Gesellschaft wird ein Bereich, der nicht den Willen zur Popularisierung aufbringt, bald der Bedeutungslosigkeit verfallen. Popularisierung ist der Kitt, der eine hochspezialisierte Gesellschaft zusammenhält.“⁶⁰¹

Es kann für eine ästhetische Analyse durchaus anregend und hilfreich sein, die Popkultur als ästhetisches System im Bezug auf Luhmanns Systemtheorie

Referenzen aufweist. Zwar wäre es – gerade hinsichtlich der damaligen kontextuellen Wirkung des Buches, das mit der Distributions- und Rezeptionswirkung späterer Popkulturstrukturen nicht verglichen werden kann – zuviel gesagt, Heines hier mitunter explizit volksliederartig auftretende Lyrik als eine frühe Form von deutschsprachiger Pop-Lyrik zu bezeichnen, da sich literaturhistorisch vor allem der Gestus des Volkstümlichen sowie das versierte ironische Spiel mit den Versatzstücken des romantischen Fundus nachweisen lässt, generell jedoch muss festgehalten und betont werden, dass Heines Lyrik nicht zuletzt die Alltagssprache literarisch transformierte und diverse Stellen aus dem ‚Buch der Lieder‘ zum Zeitpunkt ihres Erscheinens auch wegen angeblicher Obszönität und Vulgarität zensorisch belangt wurden. Vor allem hinsichtlich ihrer späteren sprichwörtlichen Popularität sowie ihrer Rezeptions- und Transformationsgeschichte – unter anderem bedingt durch zahlreiche musikalische Vertonungen – kann diese Annäherung von Heines Lyrik an diverse popkulturelle Grundlagen und Wirkungsästhetiken jedoch fruchtbar sein. In dieser Hinsicht ist es einer offenen kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft angeraten, den strengen literaturhistorischen Kontext der Textentstehung zu überschreiten, um die Transformationsformen und -möglichkeiten von Heines Lyrik zu überprüfen. Das gegenwärtig letzte Glied dieser Kette bildet das 2006 erschienene Album des finnischen Musikers, Komponisten, Sängers, Filmemachers und Autors Mauri Aintero Numminen mit 12 Heine-Vertonungen anlässlich Heines 150. Todestages, welches den Gestus und Sprachwitz Heines kongenial transformiert und die Aktualität seiner Texte unterstreicht.

HEINE, Heinrich: „Buch der Lieder“, Hamburg 1827, NUMMINEM, M.A.: „Singt Heinrich Heine“, Trikont 2006

⁶⁰¹ THIEL, Thomas: „Kann Pop die Welt retten? Ohne Übersicht: Von Massen, Märkten und Verständlichkeit.“ SZ 2-9-2005, S.16. Thiels Kritik der Aufsatzsammlung richtet sich vor allem darauf, dass dem Band insgesamt die konzeptionelle Strenge fehlt und mit monomedialen, nämlich televisuell ausgerichteten Einzelanalysen, der ästhetischen Gegenwartsanalyse der Populärkultur insgesamt nicht überzeugend beizukommen ist. Vgl. BLASEIO, Gereon/POMPE, Hedwig/RUCHATZ, Jens (Hg.) Popularisierung und Popularität, Köln 2005.

expliziter zu betrachten. In der kompakten Darstellung dieses Kapitels indes soll die Popkultur – ähnlich wie die Systeme der Zeitungs- und Bühnenkultur in Kapitel 5 dieser Arbeit („Presse- und Bühnenkultur: Zur gegenwärtigen Transformation traditioneller textverbundener Kultursysteme“) – vor allem als ein kulturelles Vergleichssystem begriffen werden, dessen gegenwärtige Gestaltung und Wandlung einen Einfluss auf das ästhetische System der Literatur haben kann. Die Popkultur hat sich durch die in Kapitel 2.B. dieser Arbeit („Zwei ästhetische Paradigmenkonflikte in der Kultur der Gegenwart: 2.A. ‚Schriftkultur vs. Bildkultur‘ und 2.B. ‚E-Kultur vs. U-Kultur‘“) beschriebenen Prozesse zusammen mit der Massen- und Medienkultur zu einem zentralen ästhetischen Paradigma der Gegenwart herausgebildet und etabliert. Die Bedeutung der Popkultur für den generellen gegenwärtigen ästhetischen Diskurs und für die Analyse seiner ästhetischen Systeme ist unumgebar geworden.

Wie sehr die Popkultur und ein aus ihr resultierendes Pop-Denken bzw. -Bewusstsein die Ästhetik der Gegenwart letztlich beeinflusst hat und immer noch virulent darin ist, lässt sich auch in gegenwärtiger Hinsicht oft nur in Ansätzen beschreiben, da die Prozesse oft noch in der Transformation sind. Fest steht nur, und dies ist klar beobachtbar und beschreibbar, dass bestimmte Formen, Inhalte und Bewusstseinshaltungen der Popkultur das Verhältnis zu traditionellen ästhetischen Formen und den Rezeptions- und Produktionsumgang mit ihnen häufig variieren und neu bestimmen. Für die in diesem Kapitel pointierte Darstellung der Prinzipien von Popkultur wird diese im Folgenden häufig mit dem Synonym ‚Pop‘ bezeichnet, was ein grundlegendes ästhetisches Wirkungsprinzip dieses ästhetischen Systems induzieren soll.⁶⁰²

Was zeichnet den Komplex ‚Pop‘ grundsätzlich aus?

Pop bezeichnet als ästhetisches System keine spezifische ästhetische Form, sondern ein Konglomerat verschiedener ästhetischer Systeme.

Pop impliziert und aktiviert darüber hinaus, mehr noch als jedes ästhetische System zuvor, einen explizit lebens- und alltagsweltlichen Stil und Kontext.

Obschon es historisch wie gesagt immer schon explizite Systeme der ästhetischen Popularisierung gegeben hat und sich erste Phänomene einer Popkultur mit dem Aufkommen der Industrialisierung, Medialisierung und Massenkultur in Europa und den USA ca. ab dem Ende des 19. Jahrhunderts finden lassen, bezieht sich der Diskurs über Popkultur in der Regel auf die Zeit ab ca. den 1930er bis 1950er Jahren bis in die Gegenwart. Die Popkultur als

⁶⁰² Diese Bezeichnung lässt sich als universale Kategorie verstehen, die kontextuell jeweils spezifiziert werden muss, so beispielsweise als ‚Pop-Art der 1960er Jahre‘ oder auch als ‚Pop-Musik der 1980er Jahre‘ usw.

ästhetisches System im Sinne einer ersten Ausdifferenzierung und Institutionalisierung bezeichnet im engeren kulturwissenschaftlichen Sinne vor allem die Zeit ab Mitte der 1960er Jahre.

In den 1960er Jahren, als sich Pop als ästhetisches System zunehmend in Distinktion zum System der bildungsbürgerlichen Hochkultur ausdifferenzierte, gesellschaftlich positionierte und auch zunehmend etablierte, ließ sich Pop definitorisch zunächst vor allem als ein dezidiertes Bekenntnis zur Massenkultur, zur materiellen Welt, zur Vereinfachung komplexer Sachverhalte, zum Plakativen, zum Kommerz und zu Oberfläche verstehen. Dies sind definitorische Grundparameter der Popkultur, die auch heute noch gelten. Die Popkultur, soviel lässt sich im universalistischen Sinne noch schmerzfrei sagen, ist die genuine Kultur des Kapitalismus des 20. Jahrhunderts. Seitdem jedoch hat sich Pop auch als ein globales sozialästhetisches Wirkungsprinzip ausdifferenziert, das seine Voraussetzungen kontextuell überschreiten und transformieren kann.

Im Sinne der in Kapitel 4.C. („Differenzästhetik und Universalästhetik“) dieser Arbeit verwendeten Kategorien der Universal- und Differenzästhetik lässt sich Pop zum einen in einem universalistischen Sinne als ein mittlerweile globales ästhetisches Phänomen und System definieren, das zum anderen jedoch auch kontinentale, nationale und spezifisch regionale Eigenarten, Variationen und Kontexte hervorgebracht hat. Die Definitionen von Popkultur jedoch, die zur allgemeinen kulturwissenschaftlich Markierung dieses ästhetischen Systems verwendet werden können, lassen sich im Kontext dieser Arbeit am sinnvollsten auf den universellen und globalen Charakter der Popkultur beziehen.

In der Regel definiert sich Pop demnach als ein Kulturparadigma, das sich innerhalb der westlichen Industrienationen entwickelte. Viele Definitionen und ästhetische Wertungen bezogen und beziehen sich immer noch auf deren kulturökonomische Strukturen, die vergleichbare interkontinentale Phänomene außer Acht lassen.⁶⁰³ Auch deshalb ließe sich Popkultur als eine

⁶⁰³ Ein Beispiel aus der Popmusik hierfür: Ende der 1960er Jahre schrieben Fans des britischen Bluesrock-Gitarristen Eric Clapton den Spruch ‚Clapton is God‘ an Londoner Häuserwände. Damals regte sich nicht zuletzt noch die britisch-anglikanische Kirche sowie offizielle staatliche Würdenträger über die angebliche Lästerung des ‚echten‘ Gottes auf. Heute jedoch ist dieser anonyme Werbespruch eine Aussage, die nicht nur ihre ehemalige soziale Sprengkraft und Distinktionsfähigkeit eingebüßt hat, sondern nicht zuletzt auch eine Aussage, die eine Beleidigung für derart viele Gitarristen der Welt darstellt, und zwar nicht nur für die Blues-Musiker, bei denen Clapton selbst gelernt hat, sondern auch für alle in den westlichen Kulturindustriemedien unbekannt gebliebenen Saitenvirtuosen, wie beispielsweise unzählige durchaus populäre Oud-Spieler aus dem arabischen Raum, die jedoch niemals die geballte mediale Aufmerksamkeit und den massiven Publikumsdiskurs wie Clapton erfahren haben. Dieses kleine Beispiel von vielen zeigt, wie sehr auch in der Popkultur die ästhetischen Wertungen kontextuell geprägt sind und wie sehr Popkultur als ästhetisches System von der Verstärkung und Verbreitung der Massenmedien und ihrer Strukturen angewiesen ist. Auch die Mundpropaganda des ‚Clapton is God‘-Sprayers, die bald auf vielen weiteren Häuserwänden, aber vor allem in den Medien der Kulturindustrie

Hypertrophierung und Generalisierung des westlichen kulturellen Lebensstils auf andere Kulturen und in einem politischen Sinne gar als eine Art globaler Kulturkolonialismus bzw. -imperialismus interpretieren. Dies ist jedoch nur eine mögliche Interpretation unter Vielen, da Popkultur mittlerweile in anderen Kulturen oft gar nicht mehr als Kolonialismus wahrgenommen wird, sondern alternativ auch als willkommene kulturelle Transgression traditioneller ästhetischer Werte und Kulturnormen.

wiedergegeben und verstärkt wurde, gehört hierzu.

12.B. Grundlegende Eigenschafts-, Funktions- und Wirkungsparameter der Popkultur und die vier Phasen der Entwicklung ästhetischer Systeme

Im Folgenden seien einige grundlegende Eigenschafts-, Funktions- und Wirkungsparameter der Popkultur – auch hinsichtlich ihrer historischen Entwicklung bis heute – für diese Arbeit in Thesenform zusammengestellt, um für den hier spezifisch behandelten Kontext der Transformation ästhetischer Formen und den Wandel ästhetischer Wertungen Pop als gegenwärtiges ästhetisches Prinzip und System verständlich zu machen, zu markieren und zu definieren.

1. Pop zeichnet sich grundsätzlich durch eine Simplifizierung, Sloganisierung und Komprimierung von gesellschaftlichen und individuellen Sachverhalten aus.
2. Pop zeichnet sich darüber hinaus grundlegend durch eine plakative Darstellungsform aus. Pop reduziert Komplexität. Durch seine plakative und offensive Simplifizierung, Sloganisierung und Komprimierung⁶⁰⁴ ist Pop letztlich potenziell befähigt, komplexe Sachverhalte zu transportieren und zu transformieren. Pop arbeitet – mehr oder weniger bewusst – mit Klischees und verwandelt diese Klischees zum Zweck der Kommunikation – hierzu kann selbstredend auch Provokation gehören – in komprimierte Wahrheiten, die durchaus auch als Lügen interpretiert werden können. Aus diesem dialektischen Widerspruch heraus existiert und agiert Pop.
3. In einem konzeptuellen Sinn ist Pop per se das Design von Information: Information wird aufbereitet, verdichtet und vermittelt. Dies geschieht durch die klassischen in Punkt 1 beschriebene Pop-Techniken: Simplifizierung, Sloganisierung, Komprimierung. Durch diese informative und kommunikative Transformation ist Pop prinzipiell in der Lage, komplexe soziale und individuelle Sachverhalte in soziale und individuelle Kontexte zurück zu transformieren, wo sie eine transgressive

⁶⁰⁴ Als sinnfälliges Beispiel hierfür kann der Ausspruch, den Bono Vox, Sänger und Gründer der irischen Popgruppe U2, 2005 in einer Rede auf dem Weltwirtschaftsforum in Davos machte, gelten. Hinsichtlich der extremen Ungleichheit in der Welt und dem Verhältnis der westlichen Industriestaaten dazu sagte er: „Wir müssen lernen, in Marken zu denken. Europa, Amerika – das sind Marken, deren Image gelitten hat.“ Vgl. PIPER, Nikolaus: „Die Retter Amerikas. Weltwirtschaftsforum in Davos: Eine bessere Welt ist möglich“, SZ 28-1-2005. Bono Vox trat hier u.a. neben dem britischen Premierminister Tony Blair als Redner auf.

Wirkung haben können, beispielsweise ins Irreale, Eskapistische, Utopische und eben konkret Soziale. Der gegenwärtige ‚Sinn und Zweck‘ von Pop ist es hingegen in einem profan-funktionalen Sinne, soziales Design zu sein, und zwar im Sinne einer expliziten Ästhetik der Gegenwart.

4. Pop lotet durch das plakative Design von Komplexität das ästhetische Verhältnis von Unterhaltung und Ernsthaftigkeit aus.
5. Die Aspekte von Pop sind in fast allen gegenwärtigen ästhetischen Systemen und Formen zu finden: Musik, Film, TV, Literatur, bildende Kunst, Grafik, Gebrauchsdesign.
6. Pop ist darüber hinaus ein Stil des Bewusstseins. Pop ist eine explizit gegenwartsbezogene ästhetische Form von Gefühl und Denken. Das Bewusstsein von Pop besteht im Denken und Formulieren von Slogans, ästhetischen Komprimierungen und plakativen schmissigen Pop- und Referenzzitaten. Diese emotionalen und intellektuellen Formulierungen indizieren ein Pop-Bewusstsein, das sich zudem noch explizit durch die Parameter Gegenwartsaffirmation, Schnelligkeit und Veränderung definieren kann.
7. Die explizite Affirmation von Gegenwart, Schnelligkeit und Veränderung bekräftigt das enge Verhältnis der ästhetischen Systeme Pop und Mode. Auch strukturell ähneln sich diese Systeme: das schnelle, bewusste und vor allem institutionalisierte – in der Mode bezieht sich dies auf die jahreszeitlichen Kollektionen – Brechen und Neudefinieren von ästhetischen Regeln und Normen sowie der explizite Bezug auf retrospektive Muster der Vergangenheit ist Teil der Variierung und Neuorganisation bei beiden ästhetischen Systemen.
8. Pop ist, was seinen sozialen Kontext betrifft, gegenwärtig ein explizit unhomogenes ästhetisches System: seine soziale und historische Funktion als explizite Jugendkultur hat sich mittlerweile in andere Alters- und Schichtenbereiche transformiert, zudem hat sich das ästhetische Stilspektrum – beispielsweise hinsichtlich der Popmusik – extrem diversifiziert und differenziert. Die Popkultur hat sich aus dem Status einer ästhetischen Gegen- und Subkultur, die sie von den 1950er bis ca. Ende der 1990er Jahren noch explizit bis partiell innehatte, mittlerweile zu einem etablierten angebotsreichen Supermarkt der Nischenpopkulturen

entwickelt. Pop in all seinen Spielarten, auch denen der Nische, findet heute im kulturellen Mainstream statt. Als Jugendkultur ist Pop in fast allen westlichen Gesellschaften mittlerweile toleriert und akzeptiert und hat somit diesbezüglich jedes subversive und dissidente Potenzial verloren.

9. Die Ausdifferenzierung der Popkultur als wesentlicher Teil einer Kulturindustrie im Sinne der Kulturindustriethese von Horkheimer / Adorno⁶⁰⁵ hat sich mittlerweile noch mehr diversifiziert wie auch institutionalisiert und zudem eine Subkulturindustrie als fest identifizierbares Subsystem der Kulturindustrie entstehen lassen.
10. Pop distinktionierte sich als ästhetisches Prinzip während seiner Durchsetzungsphase, die im breitenwirksamen Sinne ab Beginn der 1960er Jahre begann und sich seitdem intensiviert, zunächst auch explizit vom System der bildungsbürgerlichen Hochkultur. Gegenwärtig ist Pop als wichtiges und grundlegendes Kultursystem und ästhetisches Prinzip in der Mitte der westlichen Gesellschaften angekommen und akzeptiert. Dissidentes Potenzial kommt der Popkultur dagegen vor allem noch in atavistischen Gesellschaftsformen zu.
11. Zur These eines möglichen Paradigmenwechsels durch die Popkultur lässt sich gegenwärtig behaupten, dass Pop gegenwärtig weder die E- oder Hochkultur substituiert, noch dass die Popkultur die (transformierte) Hochkultur von Heute ist. Pop befindet sich in seiner ästhetischen Wirkungsmacht derzeit noch in der Transformation. Vielmehr wertet sich Pop gegenwärtig mit qualitativen ästhetischen Zuschreibungen in Sinn und Tradition der E- oder Hochkultur auf bzw. wird er von vielen ihrer Protagonisten dementsprechend aufgewertet. Die qualitativen Abwertungen der Popkultur, die diese mittels der Zuschreibungen der ‚Banalität‘ und ‚Trivialität‘ zuvor innerhalb des Systems der Hochkultur erfahren hat, wendet das System der Popkultur mittlerweile gegen Teile seiner selbst an, im Subsystem der Popkultur beispielsweise in Form von Abscheu gegen Genres wie Castingpop⁶⁰⁶. Das System des Castingpop wird häufig nicht als veritables, gegenwärtig gültiges Pop-System

⁶⁰⁵ Vgl. Kapitel 3.B. („Die Kulturindustriethese von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno“) dieser Arbeit.

⁶⁰⁶ Vgl. MAIDA, Marcus: „Alles muss Raus!“, in: BOGGASCH, Frauke / SITTIG, Dominik (Hrsg.): „Elend. Zur Frage der Relevanz von Pop in Kunst, Leben und öffentlichen Badeanstalten“, Nürnberg 2006, S.21 – 55. Zur Funktion der Abqualifizierung von Casting- bzw. ‚Schurkenpop‘ vgl. S.21.

angenommen sondern stattdessen zur Distinktion verwendet.⁶⁰⁷ Mittels qualitativer Distinktion und ästhetischer Abwertung werden gegenwärtig Systeme eines E-Pop oder eines Hoch-Pop – im Sinne eines hochkulturellen Pop – gestaltet und definiert.

12. Im Falle einer zukünftig möglichen gesellschaftlichen Marginalisierung bzw. zunehmenden Entwertung der ästhetischen Formen, Inhalte und Werte des klassisch-traditionellen Bildungsbürgertums existiert gleichsam eine fest institutionalisierte und komplexe kulturelle Infrastruktur, in der diese Kulturformen stattfanden, beispielsweise bestehend aus Opernhäusern, Konzerthäusern, Theatern oder Museen. Aus sozialen, aber auch nicht zuletzt aus ökonomischen Gründen könnte es zukünftig möglich sein, dass diese Infrastruktur zunehmend mit ästhetischem Material aus dem Fundus der Popkultur gefüllt wird, damit diese Strukturen in Zukunft bedient und aktiviert werden können. Die Präsentationsformen sowie die Inhalte würden sich in diesem Sinne an die Bedürfnisse der dann gealterten Popkulturrezipienten richten.
13. In der gegenwärtigen lebensweltlichen Alltagskultur ist vor allem das Bild heutiger Jugendlicher auffällig, die weniger durch mittlerweile popkulturell genormte Werte wie Rebellion als durch die Anpassung an die vorgegebene Wirklichkeit und einen pragmatischen Umgang damit auffallen. Heutige Popkultur trägt dieser pragmatischen Nüchternheit mit dem Design popkultureller Werte und Befindlichkeiten Rechnung, die sich sogar von der popkulturellen Dissidenz-Massenproduktion der 1960er und 1970er Jahre durch eine explizit entidealisierte und professionalisierte Dienstleistungsmentalität auszeichnet und definiert. Das vormals idealisierte Dissidenzpotenzial der Popkultur ist durch die Subkulturindustrie mittlerweile normiert, funktionalisiert und institutionalisiert worden. Popkultur wird gegenwärtig definitiv als profanisierter Dienstleistung einer globalisierten Kreativwirtschaft verstanden und anerkannt, ihre ehemals virulenten Werte und ihre sozialen Ideale hingegen werden mitunter immer noch gerne als auratisches ‚Schmieröl‘ für diese Funktionalisierung benutzt.

⁶⁰⁷ Derartige Distinktionen fanden bereits früher im System der Popkultur statt, wenn beispielsweise Musikstile, die sich durch Parameter wie Authentizität oder handwerkliches musikalisches Können definierten, gegenüber Systemen des ‚kommerziellen‘, ja, ‚banalen‘ und ‚trivialen‘ Pop – der in den 1960er Jahren als ‚Bubblegumpop‘ bezeichnet wurde – abgrenzten.

14. Pop ist nicht per se eine a- oder gar anti-auratische Kultur.⁶⁰⁸ Ab der Zeit ihrer ersten massenwirksamen Formulierungen und Ausdifferenzierungen bildete die Popkultur durch explizite Popstarkulte und das Starsystem, das durch die Massenmedien begünstigt wurde, ein spezifisches und originäres auratisches Zuschreibungssystem. Mittlerweile hat sich Pop demgegenüber ent-sakralisiert und überaus profanisiert. Gegenwärtig ist Pop auch eine nostalgische Referenzkultur geworden. Für Pop interessieren sich heute vor allem die über 40jährigen und zelebrieren dadurch ihre vergangene oder verlängerte Jugend. Für diese Generation war Pop ein zentraler Teil der Identitätsbildung, da sie nicht nur mit Pop als ästhetischem System aufgewachsen ist – dies tut gegenwärtig jede neue Generation –, sondern sie musste Pop als ästhetisches Prinzip erst einmal durchsetzen, definieren und später auch kanonisieren. Diese Generation musste noch um Pop als ästhetisches System kämpfen, während der gegenwärtig jüngeren Generation Popkultur im Gegenteil überall bereits vorgesetzt wird. Diese generationsbedingte Transformation bedeutet auch eine Ent-Auratisierung von Popkultur. Die spezifische Aura, welche die Popkultur vor wenigen Jahrzehnten noch durchaus hatte und in Form von Ikonografien und dem – negativen wie positiven – Bezug auf das Starsystem selbst erzeugt hatte, ist heute häufig durch Inflation entwertet und profanisiert worden.⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Konzeptuelle Versuche und Strategien in diese Richtung gab es in der Popkultur schon immer, oft verkehrten sie sich letztlich jedoch in ihr Gegenteil. Diverse Kontexte zu Beginn der Technokultur gegen Ende der 1980er und zu Beginn der 1990er Jahre (früher Detroit-Techno z.B.) versuchten beispielsweise, ihre Vinyl-Tonträger durch so genannte ‚Whitelabels‘ bzw. so wenig Künstler-Informationen wie möglich so puristisch und authentisch wie möglich zu präsentieren, so dass die Rezeption sich nur mehr auf die Musik und nicht auf die dahinter stehenden Produzentenpersonen richten sollte. Diese ästhetisch-soziale Strategie hatte indes die Folge, dass sich aufgrund dieser expliziten Anti-Aura bei den Musikrezipienten erst recht eine Aura über die Musik und ihre Produzenten aufbaute. Der Auratisierung bzw. dem Mythos ist also auch im System der Popkultur schwer zu entkommen, daher sich letztlich die Frage nach der Aura und dem Mythos als essentielles konstituierendes Element von Ästhetik stellt. Die in dieser Arbeit vorgeschlagene kategorische Trennung zwischen ‚Auratischer‘ und ‚Transformierter‘ Kunst bzw. Literatur trägt diesem Gedanken insofern Rechnung, dass jede Transformation letztlich wieder auratisch und mythologisch werden kann bzw. dass sich die hier so bezeichneten Systeme – die vornehmlich wissenschaftliche Markierungskategorien und Hilfsysteme darstellen – unter dem Prinzip der Transformatorischen Konvergenz verbinden, und in diesem Sinne interaktiv beeinflussen und in gewisser Art auch kontrollieren oder in Schach halten.

⁶⁰⁹ Heutige jüngere Pop-Rezipienten könnten daher trotz eines häufig zu beobachtbaren nüchternen und pragmatischen Umgang mit Popkultur im Sinne einer erwünschten Distinktion zu den älteren Generationen durchaus wieder einen Hang zur Aura entwickeln, dies wiederum könnte durch einen Wandel ästhetischer Wertungen begleitet sein, der die ästhetischen Wertungen der Hochkultur durchaus begünstigen und affirmieren könnte. Dieser Zusammenhang weist darauf hin, dass die Popkultur ebenfalls generell ein ästhetisches System ist, dass sich unter dem Prinzip der Transformatorischen Konvergenz neu organisiert.

Zwischenthese:

Auch wenn die Pop-Kultur sich in der Phase ihrer Ausdifferenzierung und Konsolidierung explizit vom System der bürgerlichen E-Kultur distinktioniert hat, bedient sie sich gegenwärtig mitunter derselben Mechanismen wie diese, um sozial und ästhetisch anerkannt zu werden. Dies bedeutet, dass innerhalb ihres eigenen Systems qualitative Zu- und Abwertungen vorgenommen werden, die distinktionelle Subsysteme erzeugen. In einem System, das selbst einst von einem ästhetischen Konkurrenzsystem als ‚banal‘ und ‚trivial‘ diskreditiert wurde, werden auf systeminhärente Phänomene und Strukturen ästhetisch qualitative Abwertungen angewendet.

Jedes ‚neue‘ ästhetische System, also jedes System, das sich als klar identifizier- und beschreibbares ästhetisches System konsolidiert und institutionalisiert hat, unterläuft generell vier grundlegende Phasen. Angewendet auf das System der Popkultur sähe dies folgendermaßen aus:

PHASE 1: IDENTITÄTSDISTINKTION

Zunächst gibt es innerhalb der Popkultur bzw. auch in den singulären Subsystemen, die sich in ihr neu bilden, eine extreme Phase der Abgrenzung und Distinktion und Außen. Das Ziel ist generell die Distinktion zwecks Identitätsbildung, später auch die stilistische Diversifikation. Historisch bezeichnet diese Phase ca. die 1930 / 40er bis spätestens Mitte der 1960er Jahre.

PHASE 2: INSTITUTIONALISIERUNG

Die Phase der Stärkung und Stabilisierung als Konkurrenzmodell. Die Popkultur hat sich als eigenständiges ästhetisches System gegenüber der Hoch- oder E-Kultur abgegrenzt und ist durch diesen Prozess in spezifische Formen der Konsolidierung, Systematisierung und Institutionalisierung gelangt. Darin konnten mittlerweile wiederum systemoriginäre Substrukturen und Subkulturen entstehen. Das System Popkultur ‚funktioniert‘ mittlerweile als ein eigenständiges ästhetisches System im kulturellen Gesamtsystem. Historisch ist diese Phase ungefähr ab Mitte der 1960er bis Ende der 1990er Jahre zu setzen.

PHASE 3: INFLATION

Die Phase der Aus- bzw. Überdifferenzierung und der Übersättigung. Diese Phase bezeichnet ungefähr das, was in der Popkultur ab Ende 1990er bis heute zu beobachten ist. Das ästhetische System ist institutionell in der Mitte der Gesellschaft verankert. Der Ausstoß von ästhetischen Stilen und Produkten ist enorm und kaum mehr zu überschauen. Die ersten innersystemischen Strategien

der Retrobewegungen finden statt.⁶¹⁰ Gleichsam ist dies auch die Phase der Kanonbildung⁶¹¹ und der musealen Archivierung der ‚Klassiker‘ des ästhetischen Systems sowie der – leider oft unterrepräsentierten – kontextuellen Aufarbeitung.

PHASE 4: INDIFFERENZ

Diese Phase bezeichnet den generellen Einbruch jeglichen ästhetischen Distinktionspotenzials. Der Wille sowie auch die Fähigkeit zur Distinktion sind in diesem ästhetischen System verblasst bzw. derart unintensiv, dass es keine nennenswerten inhaltlichen und auch keine stilistischen und ästhetischen Auseinandersetzungen mehr darin gibt. Die standardisierte Reproduktion überwiegt bei der ästhetischen Herstellung. Das ästhetische Material des Systems ist gleichsam ebenso reichhaltig wie in Phase 3, eventuell noch ausdifferenzierter und reichhaltiger, aber es verhält sich prinzipiell indifferent zueinander und ist demgemäß – ähnlich wie das System der Mode – durch die Institutionalisierung des Formenwechsels bestimmt. Das System definiert sich nun zunehmend retrospektiv aus dem formalen und inhaltlichen Fundus seiner eigenen Vergangenheit und variiert sich in Zitationen, Referenzen und Re-Kombinationen mit retrofuturistischem Anspruch.⁶¹²

Die Popkultur, strukturell mit dem System der Mode vergleichbar, hat sowohl den ästhetischen Fundus wie auch gegenwärtig noch das energetische Potenzial, sich als ästhetisches System solange selbst wiederzubeleben⁶¹³, zu vitalisieren und re-juvenalisieren, bis sie von einem anderen kulturellen Paradigma mit

⁶¹⁰ In der Popkultur lassen sich diese retrospektiven Bewegungen generell als Retro-Stile bezeichnen. Retro ist die Wiedererschaffung der Vergangenheit im Geiste der Sentimentalität, des modisch-intellektuellen Zitats oder der konzeptuellen Ironie. Die Vergangenheit wird aus Melancholie oder nostalgische Wehmut über ihre Unwiederbringlichkeit kulturell re-inszeniert, oder als ironische Brechung, resultierend aus dem generellen Scham über die gelebte Distanz und dem Willen zu zeigen, dass man sich weiterentwickelt hat, in einer affirmativen Abwehrhaltung neu erschaffen. Dass die Popkultur hierin eine genuin starke auratische Kulturform ist, liegt hierbei auf der Hand.

⁶¹¹ Vgl. bezüglich der Popmusik die mittlerweile unzähligen Pop- und Rock-Lexika, insbesondere aber die Aufnahme von Popkultur in das Programm des deutschen Reclam-Verlages, der immer noch ein maßgeblicher Schulbuchverlag ist und seine Universalbibliothek nach wie vor preisgünstig anbietet. Als Beispiel hierfür: KEMPER, Peter (Hrsg.): „Rock-Klassiker“, 3 Bände, Ditzingen 2003

⁶¹² Diese Phase hat für die Popkultur gegenwärtig noch nicht wirklich begonnen, obschon sie derzeit simuliert wird, durch offensive Retrospektiven und variierte Wiederholungen vergangener Stile. Der letzte wirklich genuin neue und originäre Stil in der Popmusik beispielsweise, den die Techno- und Housekultur – u.a. intensiviert durch die Entdeckung der Möglichkeiten der Musikproduktion mit Computersoftware – darstellte, fand seine Ausdifferenzierung und Institutionalisierung in den 1990er Jahren, und er ist seitdem noch nicht wirklich flächendeckend und breitenwirksam retrospektiv aufgearbeitet worden. Die letzte retrospektive Aufarbeitung der Popkultur indes bezog sich auf die 1980er Jahre. Erst wenn die 1990er Jahre in der retrospektiven Verwertungslogik der Popkultur aufgearbeitet wurden, könnte der Weg – zumindest was die Popmusik betrifft – für die weiter oben beschriebene Phase 4 in Form einer ästhetischen Indifferenz, freistehen.

⁶¹³ Im Sinne des angloamerikanischen Ausdrucks ‚Revival‘.

distinktionellen Zu- und Abwertungen sowie neuen ästhetischen Wertungen ‚angegriffen‘ wird und sich aus diesem interaktiven Prozess eine Transformation des Systems ergeben kann.

12.C. Das Wirken der Transformatorischen Konvergenz hinsichtlich der Systeme von Pop- und E- bzw. Hochkultur

Die Inhalte und Formen der Popkultur haben sich partiell schon in traditionellen Sektoren der bürgerlichen E-Kultur und der Hochkultur etabliert.⁶¹⁴ Pop hat seit ca. Ende der 1990er Jahre das bislang als ‚bildungsbürgerlich‘ gesichert geltende Terrain der Hochkultur betreten und sich dort nach eigenen Regeln ausgebreitet, dabei jedoch auch viele Spielregeln und Kontexte der Hochkultur mehr oder weniger bereitwillig akzeptiert. Die mittlerweile formalisierte und klischeehisierete Rest-Dissidenz seiner eigenen Vergangenheit verwendet Pop innerhalb dieser kulturellen Gesamtstruktur als letztmögliche Distinktion zur bürgerlichen E- und Hochkultur. Pop ist im kulturellen Gesamtsystem als strukturelle Funktionsmatrix fest etabliert und gleichsam eine dissidente Projektionsfläche und Wunschmaschine.

Diese analytische Zuschreibung ähnelt selbstredend dem widersprüchlichen Autonomieversprechen, das im letzten Jahrhundert immer wieder – nicht zuletzt von Horkheimer / Adorno – als ein prinzipiell dissident-autonomes Restpotenzial dem System der Kunst unterstellt wurde. Dass dieselbe Projektion mittlerweile auf die ästhetischen Systeme der Massenproduktion übertragen worden sind, ist ein wesentlicher Bestandteil der Transformation ästhetischer Prinzipien und Wertungen der bürgerlichen Kunst und ihrer angenommenen Autonomie auf das ästhetische System und die Wertungsmatrix der Popkultur. Einer kulturwissenschaftlichen Analyse ist es gerade in der gegenwärtigen Phase der Transformatorischen Konvergenz ästhetischer Wertungen aus dem System der E- und Hochkultur zum System der Popkultur angeraten, sich mit qualitativen ästhetischen Zuschreibungen, die einer ästhetischen Wertung nahe- oder gleichkommen, noch mehr zurückzuhalten, als dies für wissenschaftliche ästhetische Analysen grundsätzlich sowieso anzuraten ist. Auch inmitten aktueller akademischer Reflexionen finden sich im Bezug auf angenommene

⁶¹⁴ So zum Beispiel im Feuilleton. Nur ein äußerst markantes Beispiel dafür: auf dem Titelblatt des SZ-Feuilleton vom 18-11-2005 sind, eine eher seltene, aber doch bedeutsame Ausnahme, zwei große Hauptartikel aus dem popkulturellen Bereich augen- sowie sinnfällige und vor allem symbolische Aufmacher der Titelseite. Neben dem Frontartikel zur politischen Implikation von Comics und der Reaktion von Comics auf den politischen Klimawechsel in den USA – bebildert mit einem großen Bild des Comichelden ‚Captain America‘ – wird den Feuilleton-Lesern ein bebildertes Interview mit Madonna zu deren neuen Album vorgesetzt. Auf den ersten Blick ist diese Feuilleton-Titelseite von einer Seite in einem popkulturellen Magazin nur durch die verhältnismäßig wenigen Bilder zu unterscheiden. Ästhetisch bemerkenswert ist hierbei, dass mit Captain America und Madonna zwei Vertreter der US-amerikanischen Popkultur exponiert wurden und dass diese darüber hinaus als überaus etablierte, ja durchaus saturierte – Madonna-Fans werden hier widersprechen - Vertreter der Popkultur, von denen keinerlei innovatives Potenzial mehr ausgehen kann, gelten können. Die Popkultur, die heute im medialen Mainstream präsentiert wird, ist zumeist die klassische, historische und auratische Popkultur.

ästhetische Autonomien und Dissidenzen, gleich, ob bei Phänomenen der Kunst oder der Popkultur, bisweilen derartige Vorwertungen, Zuschreibungen, Projektionen, Unterstellungen, Chimären oder Trugbilder.⁶¹⁵ GROSSBERG umschreibt den Umgang vieler Kulturwissenschaftler mit der Popkultur folgendermaßen:

„Sie unterteilen sie in Akzeptables und Nicht-Akzeptables, gestehen bestimmten Elementen, Praktiken und Verpflichtungen einen gewissen Wert zu, lösen sie aber aus ihrem alltäglichen Kontext und häufig auch aus ihrer Empfindungsweise und stellen diejenigen Texte besonders heraus, die mit ihrem eigenen kulturellen Geschmack und ihren politischen Projekten übereinstimmen.

Populärkultur ist formal definiert worden (als schematisch), ästhetisch (als Gegensatz zur Hochkultur), quantitativ (als Massenkultur), soziologisch (als die Kultur ‚der Leute‘) und politisch (als widerständige Volkskultur). Manchmal wird sie mit Massenkultur gleichgesetzt und dafür verdammt, dass sie die Kultur (und die Massen) auf ihren ‚kleinsten gemeinsamen Nenner‘ reduziert. Dann wieder wird sie außerhalb der Massenkultur angesiedelt, als ob sie notwendigerweise über ein authentischeres Verhältnis zu den Leuten und folglich auch über bessere Möglichkeiten verfügen würde, eine widerständige Haltung gegenüber der herrschenden Kultur zu artikulieren. In Diskussionen über Populärkultur vermischen sich oft ästhetische, soziologische und politische Fragen.“⁶¹⁶

Hinsichtlich dieser scharfsinnigen Beschreibung wird abermals deutlich, dass ästhetische Systeme nicht statisch sind, sondern vor allem als dynamische Prozesse zu verstehen sind, die eine mehr oder weniger lange Zeit unter

⁶¹⁵ Siehe z.B. im prinzipiell interessanten und zuträglichen Artikel von Ruth SONDEREGGER „Die Kunst als Sphäre der Kultur und die kulturwissenschaftliche Transformation der Ästhetik“/ Artikel 12.4. in JAEGER, Friedrich/RÜSEN, Jörn, „Handbuch der Kulturwissenschaften“, Band 3, Stuttgart 2004, in der aktuelle theoretische Weiterentwicklungen und Transformationen der Frankfurter Schule und der Ansätze Friedrich Kittlers bei der Analyse populärkultureller Felder nachgezeichnet werden. Jedoch unterlässt es SONDEREGGER bei aller theoretischen Fertigkeit und Finesse nicht, bestimmten Phänomenen der Popkultur ihre individuellen und letztlich geschmacklichsbedingten Projektionen aufzuoktroyieren, z.B. wenn sie den Stücken der Drum&Bass-Musiker Goldie oder Roni Size „widerspenstige ästhetische Komplexitäten“ unterstellt (Vgl. ebda. S.62, Anm. 32) Dieses Vorgehen ist nichts weiter als eine geschmackliche Projektion der Wissenschaftlerin auf das popkulturelle Phänomen, da den Arbeiten beider Musiker, so meine These, generell sowohl eine kommerziell-konforme als auch eine widerspenstige Konnotation unterstellt werden kann. Die Bezeichnung von Pop-Musik als ‚widerspenstig‘ ist in gewisser Weise ein adornitischer Doppelpass: sie behauptet eine dissidente Komplexität, die sich jedoch nicht nur innerhalb eines auf Präsentation und Verkauf ausgerichteten System komplett konform verhalten muss, sondern auch innerhalb ihres eigenen ästhetischen Systems: das ästhetische Material – in diesem Falle Drum&Bass – muss sich widerspenstig verhalten, um sich im System konform zu erhalten. Im von der Autorin erwähnten Beispiel ist die Behauptung der Widerspenstigkeit jedoch vor allem auch komplett unterstellt und letztlich falsch. Zumindest hinsichtlich Roni Size kann der Autor dieser Arbeit aus eigener Erfahrung behaupten, dass dieser nach eigener Aussage an einer widerspenstigen Ästhetik in seiner Musik explizit nicht interessiert ist und sie auch nicht forciert. Die Behauptung der Autorin ist also bei aller vorgegebenen Wissenschaftlichkeit pure Projektion, ihr Beispiel für eine dissidente Popmusik eine Chimäre. Quelle: Unveröffentlichtes Interview von MAIDA, Marcus mit Roni Size und DJ Krust, Köln 29-4-1997 (Aufzeichnung im Besitz des Autors).

⁶¹⁶ GROSSBERG, Lawrence: Zur Verortung der Populärkultur, in: Bromley/Göttlich/Winter: CULTURAL STUDIES. Grundagentexte zur Einführung, a.a.O., S.223.

spezifischen Parametern funktionieren, aus denen temporäre Kategorien zu ihrer temporären Beschreibung abgeleitet werden können. Das so genannte Populäre ist ebenso wenig statisch wie das so genannte Hochkulturelle, beides ist letztlich eine kontextuelle Konstruktion, deren Grenzen fließend sind. Produkte der Populärkultur können ebenso als ‚Kunst‘ bezeichnet werden, wie Formen der Kunst als ‚Pop‘ bezeichnet werden können.

Die Transformatorische Konvergenz ästhetischer Systeme erzeugt – oft bedingt und intensiviert durch kulturtechnische Innovationen – im Verbund mit den damit einhergehenden ästhetischen Wertungswandeln neue ästhetische Formen und Inhalte, die oft nicht mehr mit den tradierten analytischen Kriterien beschrieben werden können, da die Hybride aus ästhetischen Formen und Wertungen, die sie oftmals darstellen, nur vermittels der dialektischen wie auch anteilmäßig austarierten Analyse aus den Kategorien und Kriterien aller an diesen neuen Formen beteiligten Parametern zu betrachten sind. Tradierte Parameter – beispielsweise in Form von tradierten ästhetischen Wertungen oder Zuschreibungen – können hierbei in der Transformatorischen Konvergenz neuer ästhetischer Formen eine nicht unerhebliche Gewichtung erhalten und als mehr oder minder latent wirkende Kräfte bestimmend für deren gesellschaftlich-diskursive Akzeptanz im Sinne des Publikumsdiskurses aktiv sein, ebenso jedoch können spezifische Kontexte, wie beispielsweise eine spezifische ökonomische Marktsituation, auf die ein ästhetisches Produkt reagiert bzw. mitunter reagieren muss, für die Ausformulierung und Verbreitung derselben bedeutsam sein. In der gegenwärtigen Popkultur finden sich viele neuartige Ausformulierungen, die letztlich vor allem als Transformationen von bereits vorhandenem Material interpretiert werden können und deren Analyse und Rückführung zu ihren Vorgängerformen und ehemaligen Ausgangsstatuten exakt im Auge behalten werden muss.

Eine These dieses Kapitels ist, dass die bürgerliche Werkästhetik – indizierbar durch ästhetische Zuschreibungen wie ‚Meisterwerk‘, ‚Meisterschaft‘ oder ‚meisterhaft‘ – sowie der bürgerliche Geniekult in der Präsentation, Rezeption und im medialen Diskurs über die Popkultur längst ihren Platz eingenommen haben. Die ästhetischen Wertungskategorien der E-Kultur, die sich wesentlich auf Parameter wie Ernsthaftigkeit, Komplexität oder Tiefe gründen, werden zunehmend von denen der Popkultur übernommen, ebenso spezifische Gesten oder Aufführungspraxen.

Pop adaptiert gegenwärtig zunehmend die Rezeptions-, Distinktions- und Archivierungsmechanismen der bürgerlichen Hochkultur.

Drei neuere Phänomene aus dem Bereich der Popmusik seien hierzu angeführt: die US-amerikanische Indieband ‚Slint‘ spielte ihr Album ‚Spiderland‘⁶¹⁷ von 1991 bei Livekonzerten Song für Song im Jahre 2007, die US-amerikanische Band ‚Sonic Youth‘ – wie ‚Slint‘ mittlerweile eine Klassikerband des Genres ‚Indie-Rock‘ – tat 2007 exakt dasselbe mit ihrem Album ‚Daydream Nation‘⁶¹⁸, das zuerst 1988 erschien. Diese Aufführungspraxis nähert sich dem Gestus der bürgerlich-klassischen E-Kultur, der klassischen Musik an. Der Ansatzpunkt ist hierbei, dass das Popalbum als ein ästhetisches, kompaktes und fest arrangiertes und dramaturgisches ‚Werk‘ präsentiert wird, das als zusammenhängendes Konzeptwerk konzentriert rezipierbar ist und nicht – wie beim Hören einzelner Stücke – im Alltag verteilt und zerhackt wird und im Sinne der ästhetischen Rezeptionskategorie, die in Kapitel 11 dieser Arbeit („11.A. Die De-Konzentration als ästhetische Rezeptionsform“) eingeführt wurde, de-konzentriert rezipiert wird.⁶¹⁹

Das Berliner Ensemble ‚Zeitkratzer‘ schließlich transkribierte im Jahr 2007 Lou Reeds Album ‚Metal Machine Music‘⁶²⁰, das 1975 fast ausschließlich in einem

⁶¹⁷ SLINT: „Spiderland“, Touch and Go 1991, siehe auch <http://en.wikipedia.org/wiki/Spiderland> (Juni 2008)

⁶¹⁸ SONIC YOUTH: „Daydream Nation“, Enigma 1988, siehe auch

http://en.wikipedia.org/wiki/Daydream_Nation (Juni 2008). Bemerkenswert hierbei ist auch der Kontext, dass Sonic Youth mit dem ästhetischen System der modernen klassischen Avantgarde verbunden waren (bzw. sind), so durch die Zusammenarbeit mit dem Komponisten Glenn Branca bzw. die Mitarbeit in dessen Ensemble.

„Viele Werke ähneln daher in ihrem Aufbau eher **klassischer Musik**, nicht zuletzt auch durch die vorherige Tätigkeit der Bandmitglieder im E-Gitarrenorchester von **Glenn Branca**.“

http://de.wikipedia.org/wiki/Sonic_Youth (Juni 2008). Eine Rezension der 2007er-‚Daydream Nation‘-Präsentation findet sich beispielsweise auf <http://www.spex.de/257/kolumnen.html>

Sowohl ‚Slint‘ als auch ‚Sonic Youth‘ führten ihre eigenen Arbeiten in einem explizit konzeptuellen Rahmen noch einmal retrospektiv zu Lebzeiten auf. Nach dem Ableben der Künstler indes wäre es durchaus denkbar, dass sich Ensembles gründen, ähnlich klassischen Sinfonieorchestern, die mittels Live-Präsentationen die Rock- oder Popmusik im klassischen Sinne mit der Originalinstrumentierung nachspielen. Dass es mittlerweile genug professionelle Cover-Bands gibt, die ausschließlich den ‚Werkfundus‘ diverser Bands wie Abba, Queen, Pink Floyd, The Doors oder auch AC / DC präsentieren, sei zu diesem Kontext noch unbedingt vermerkt.

⁶¹⁹ Ab den späten 1960ern wurde in der Popmusik zunehmend das so genannte Konzeptalbum produziert, das meist auf dem Konzept eines thematischen Rahmens oder auch einer festen Narration und einer damit verbundenen arrangierten Abfolge aufeinander aufbauender Stücke basierte. Der Höhepunkt dieser Entwicklung waren die so genannten ‚Rock-Opern‘, ein popmusikalischer Trend der ersten Hälfte der 1970er Jahre, wovon das Doppelalbum ‚Tommy‘ von THE WHO (Track / Polydor 1969) zu den bekanntesten und erfolgreichsten des Genres gehörte. In späteren Konzerten der Band indes wurden die beliebtesten Stücke der Rock-Oper aus ihrem Kontext genommen und im Rahmen anderer Stücke präsentiert, mitunter zu einer Art Potpourri verbunden, wie es aus dem Operettengenre bekannt ist.

⁶²⁰ REED, Lou: „Metal Machine Music“, RCA 1975. Reeds Album besteht ausschließlich aus den lärmverzerrten Klängen von Gitarrenfeedbacks. Er lehnte zwei verschieden gestimmte Gitarren gegen seinen Verstärker, modulierte die Instrumente in verschiedenen Geschwindigkeiten und nahm die Ergebnisse auf einem Vierspurgerät auf. Einerseits war diese – für Reed als Solomusiker nach dem Verlassen der Band ‚Velvet Underground‘ – eher untypische Klangästhetik eine konsequente Hinwendung zu der seriell-experimentellen Avantgardeästhetik von La Monte Young, andererseits wollte er sich mit diesem kakophonischen Affront einer reinen Noise-Platte angeblich von seiner damaligen Plattenfirma RCA trennen, die ihn vertraglich zu einem Album zwingen wollte, das er nicht intendierte. Auch Bezüge zur klassischen Musik wurden ‚Metal Machine

popkulturellem Rahmen und darin als Affront gegen ebendiesen rezipiert wurde, für ein klassisches Ensemble.⁶²¹

Auch in diesem Fall ist Popmusik bzw. eine experimentelle Abstraktion von ihr mit dem Gestus und der Aufführungspraxis der E-Kultur eine Verbindung eingegangen, die historische Entwicklungen und Transformationsmöglichkeiten sicht- und hörbar macht.

Music' nachgesagt, was von Reed selbst in einem Interview behauptet wurde: „In an interview with rock journalist Lester Bangs, Reed claimed that he had intentionally placed sonic allusions to classical works such as Beethoven's Eroica and Pastoral Symphonies in the distortion, and that he had attempted to have the album released on RCA's Red Seal classical label; however, it is not clear if he was being serious, though he has repeated the latter claim in a recent interview“ (http://en.wikipedia.org/wiki/Metal_Machine_Music / Juni 2008). Heute gilt das Album als Klassiker der experimentellen Musik, was durch die 2007er Wiederaufführung durch das ‚Zeitkratzer‘-Ensemble, bei der Reed persönlich involviert war, unterstrichen wurde.

⁶²¹ ZEITKRATZER (feat. Lou Reed): „Metal Machine Music“, Asphodel 2007.

12.D. Popkultur im zeitgenössischen Feuilleton: Zum Wandel ästhetischer Wertungen und Präsentationsformen

Ein Indiz für den gegenseitigen Bezug der Systeme Pop- und Hochkultur im Sinne der Transformatorischen Konvergenz ist der zunehmende Diskurs über Popkultur im bürgerlichen Feuilleton der so genannten Qualitätszeitungen. Pop wird dort mittlerweile journalistisch genauso behandelt wie das traditionelle Material des bürgerlichen Feuilletons, mitunter indes nähert sich das Feuilleton – als ob es keine andere Sprache mehr für Popkultur hätte – auch der Sprache der Popkulturmedien an. Hierfür gibt es mittlerweile viele Beispiele, wobei weniger interessant ist, dass Popkultur im Feuilleton auftaucht, sondern wie sie dort behandelt wird:

„Manchmal ist alles ganz klar und einfach: Die ‚Kaiser Chiefs‘ haben ihre zweite Platte aufgenommen und diese Platte ist ein Kracher.“⁶²²

So steht es nicht etwa in einem Popmusik-Fanzine oder einem Popmagazin der Subkulturindustrie, sondern so schreibt KNIEBE 2007 im Feuilletonteil der SZ. Kniebes Artikel ist ein bestechendes Beispiel dafür, wie eine fanzinerhafte – und in dessen Folge auch unkritische – Schreibweise mittlerweile auch im bürgerlichen Feuilleton angekommen ist. Mit der euphorischen Begeisterung eines Pennälers gibt Kniebe – gleichgültig, ob gespielt oder authentisch – ein Beispiel dafür ab, dass das gegenwärtige Feuilleton die normative Vermittlungsästhetik von Popkultur adaptiert hat und nicht mehr hinterfragt. Der Gestus der Feuilleton-Vermittlung hat sich dem der Fanzine-Vermittlung angepasst. Die Feststellung dieser Transformatorischen Konvergenz aus inhaltlichen und stilistischen Transformationen sowie der plakativen Demonstration eines ästhetischen Wertungswandels in einem Medium, das historisch traditionell der Hochkultur verbunden war, ist indes nicht als Kritik an Kniebe zu verstehen: zum ist zu diskutieren, mit welchem Stil und Gestus und welcher Intention das Feuilleton heute sonst über Popkultur schreiben sollte, zum anderen muss die Frage gestellt werden, wie oft sich im bürgerlichen

⁶²² KNIEBE, Tobias: „Hymnen auf die Wut. Die ‚Kaiser Chiefs‘ feiern den britischen Pöbelpop:“, SZ 23-2-2007, S.12. Kniebe beliebt es im Weiteren seiner ‚Kritik‘ – erneut wird deutlich, wie unangemessen dieser altertümliche Begriff für derartige Formen der ästhetischen Vermittlung ist - die Aussagen des Sängers Ricky Wilson ‚klar und einfach‘ zu kommentieren. Wenn Wilson beispielsweise sagt: „Wir sind bereit für größere Dinge, und wenn wir die erreicht haben, sind wir bereit für noch größere Dinge“, schreibt Kniebe: „Das sind klare Worte, hier wird nicht herumgedruckt oder auf schwierig gemacht, und wenn man bedenkt, dass sich schon das Debüt der ‚Kaiser Chiefs‘ weltweit drei Millionen Mal verkauft hat, dann sind sie jetzt also bereit, die großen Stadien zu bespielen.“ Am Schluss des Artikels sagt Wilson bezüglich des Titels der Platte: „Wir haben diesen Titel genommen, weil er irgendwie cool klang, das ist die ganze Wahrheit. Und das ist wahrscheinlich der Grund für alles was wir tun.“ Kniebes Schlusskommentar: „Wunderbar klar und einfach. Sagen wir doch.“

Feuilleton der Vergangenheit Unkritisches, Euphorisches und Hymnisches, ja in einem übertragenen Sinne durchaus Fanzinerhaft-klingendes in Bezug auf diverse Produkte und Formate der bürgerlichen Hochkultur lesen.⁶²³

Einen Tag nach Kniebes Artikel wird der Eindruck der Feuilletonisierung der Popkultur bestätigt und bekräftigt: das SZ-Feuilleton bringt auf der Titelseite einen großen bebilderten Artikel über das neue Album des Hamburger Musikers, Autors und Gesamtkunstwerks Rocko Schamoni. Das Portrait endet folgendermaßen:

„Rocko Schamoni geht Ende April auf Tournee. Ihn zu besuchen, sollte Pflicht sein. Am besten gut vorbereitet durch die Kenntnis seiner neuen CD. Echt nur mit dem Grabstein.“⁶²⁴

Dieser neue Umgang mit kulturellen Produkten – bemerkenswert hier auch der explizite Rat des Konzertbesuches, der im Bericht über etwa eine Opernpremiere eher als ungewöhnlich oder unpassend erscheinen würde –, der Stil und die Schreibweise erinnern einmal mehr an eine Gestus, der zuvor eher in der popkulturellen Fanzine-Presse zu verorten war als im bürgerlichen Feuilleton. Erneut lässt sich hier nicht nur ein allgemeiner ästhetischer Wertungswandel in Form einer breiten Akzeptanz, ja Affirmation der Popkultur auch im bürgerlichen Feuilleton als eine Art Gradmesser eines ‚offiziellen‘ ästhetischen Bewusstseins konstatieren, sondern auch eine Transformation ihrer Präsentation. Nicht nur eine immer breitere Auswahl von Popkultur-Produkten wird gegenwärtig im Feuilleton präsentiert, auch die Schreibweise darüber hat sich geändert, indem sie sich nicht selten der Stilistik der Fan- und Subkulturmedien angenähert hat. Andererseits werden die Formen der Popkultur im Feuilleton auch zunehmend durch ästhetische Zuschreibungen und Wertungen aus dem stilistischen Fundus der E- und Hochkultur beschrieben.

Es ist nicht die Intention dieser Arbeit, diese Prozesse zu bewerten, sondern nur, diese Verschiebungen in der Präsentation von Popkultur festzustellen. Das Feuilleton organisiert und formuliert sich, was die Auswahl und Präsentation

⁶²³ Noch gegenwärtig sind im Feuilleton noch Spuren dieser klassischen Feuilleton-Hymnik zu finden, die sich auf das im nächsten Kapitel dieser Arbeit behandelte ästhetische System, das System der Auratischen Literatur, bezieht. Als Beispiel dafür die folgende Kurzpassage aus der Besprechung von MÜLLER zu ‚Errötende Mörder‘ von Brigitte Kronauer aus dem SZ-Feuilleton. Müller begeistert sich über Stil und Struktur von Kronauers Roman folgendermaßen: „Das ist so kunstvoll, schlau und rührend eingefädelt, dass es der säuerlichen Keuschheit ein Aroma von Weihrauch beimischt.“ Eine so schöne und treffende Apotheose des bürgerlichen Feuilletonstils lässt sich gegenwärtig gar nicht mehr so häufig finden. MÜLLER, Burkhard: „Verführung mit kandiertem Ingwer. Kunstvoll, originell, empfindsam: Der neue Roman von Brigitte Kronauer“, SZ 8-9-2007, S.16.

⁶²⁴ SCHÖDEL, Helmut: „Flucht vor dem Flachland. Mehr Schopen- als Gassenhauer: Rocko Schamoni und seine neue CD ‚Little Machine‘.“, SZ 24-2-2007, S.13.

seiner Themen betrifft, seit ca. Ende der 1990er Jahre neu. Die Leserschichten, die mit Popkultur aufgewachsen sind und für die Popkultur eine weitaus größere Sozialisation bedeutete als der bürgerliche Bildungskanon, sollen, so die letztliche Intention, angesprochen und ‚umsorgt‘ werden. Da das Klientel der Popkultur mittlerweile feuilletonreif geworden ist, wird für die Präsentation der popkulturellen ‚Werke‘, beispielsweise bei Konzertrezensionen, seit geraumer Zeit die Terminologie der klassischen bürgerlichen Kunstkritik verwendet.⁶²⁵ Ehemals Pop- oder gar Underground-Pop basierte Kulturformen werden dann mit ähnlichen oder gar denselben Kriterien gemessen wie die bürgerliche Hochkultur.⁶²⁶ Die Transformatorische Konvergenz der Systeme von Pop- und Hochkultur ist in diversen ästhetischen Phänomenen der Gegenwart beschreibbar, wobei die musikalische Bühnenkultur sowohl durch das ästhetische Material als auch durch den Gestus einer spezifischen Aufführungs- und medialen Präsentationspraxis besonders anschauliches Material bietet. Zur Uraufführung der ersten Oper des ‚Pink Floyd‘-Gitarristen Roger Waters im November 2005 etwa schrieb BREMBECK im SZ-Feuilleton:

„Gegen die papierene Bürde des Librettos setzt Roger Waters seine Melodien. Sie sind mit Abstand das Beste an diesem Abend und beweisen wieder einmal, dass die großen Popmusiker des 20. Jahrhunderts die wahren Erben der großen romantischen Opernarienschreiber sind.“⁶²⁷

Anlässlich der Pressepräsentation des neuen Albums der Popsängerin Madonna indes schrieb MANRIQUE im November 2005 in der SZ:

„Mit ernsten Mienen und tief in ihre Arbeit versunken machen sich die Popkritiker Notizen über die Musik, als handle es sich um eine klassische Komposition.“ Die Künstlerin selbst

⁶²⁵ Nur ein sinnfälliges Beispiel: „Die Stücke ‚Schwaches Gift‘ oder ‚Best Of Best Worlds‘ werden so zu Meisterwerken, zu Klassikern“ – so z.B. die SÜDWEST PRESSE (o.A.) vom 26.10.2004 zu einem Konzert der Popband ‚Kante in Neu Ulm‘ / Neu Ulm-Bahnhof am 22.10.04.

Gegenwärtig lassen sich auch oft genug in Albumrezension aktueller Popkultur Zuschreibungen wie ‚Songs für die Ewigkeit‘ finden. Dass eine derartige Schreibweise dem Präsentationsgestus des ‚Ewigen Hausschatzes der Literatur‘ nahe kommt, ist offensichtlich. Derartige Beispielen verdeutlichen eine partielle Auratisierung von Popkultur im Sinne der bürgerlichen Hochkultur: wurde Pop und wurden speziell Popsongs früher als Ausdruck einer Ästhetik für den Moment angesehen, als ‚Hit and Run‘-Produkt für eine schnelle und vergängliche Lebensweise, die vor allem mit der Jugend verbunden war, werden sie nun oft genug als Ausdruck einer Konservierung ebendieses Lebensstils gepriesen.

⁶²⁶ Angesichts der Aufführung von Anna Teresa De Keersmaekers ‚Bitches Brew / Tacoma Narrows‘ beim Wiener Impulstanz-Festival 2003 notierte Eva-Elisabeth Fischer in der SZ zutreffend: „Bill Forsythe hat schon vor Jahren prophezeit, dass Street- und Breakdance eines Tages an Virtuosität die Stelle des klassischen Tanzes einnehmen würden.“ Quelle: „Break Dance und Körpersprachlosigkeit“, SZ 19/20-7-03, S. 14

⁶²⁷ BREMBECK, Reinhard J.: „Erschießungen nerven auf Dauer. Jenseits von ‚Pink Floyd‘: In Rom wurde eine Oper von Roger Waters uraufgeführt“, SZ 19-11-2005, S.15. Waters Oper ‚Ca Ira‘, welche die französische Revolution zum Thema hat, wird von Brembeck übrigens keinesfalls euphorisch beurteilt, sondern sehr sachlich am Maßstab eben jener ‚großen romantischen‘ Opern gemessen, an die sich Waters Arbeit angeblich anlehnt.

bekräftigt diese Rezeptionsweise: „Auftritt Madonna. ,Ich denke, das Album ist großartig. Man sollte es sich so anhören, als wäre es eine Symphonie. Natürlich ist es ein Dance-Album, aber es vermittelt sehr wichtige Botschaften.’ ,Botschaften? Welcher Art?’ ,Ich möchte die Menschen zum Nachdenken bringen. Ich will keine Musik mehr machen, die bloß unterhält. Das wäre sehr oberflächlich. Die Botschaften werden sich Schritt für Schritt von selbst zeigen. Und dann gibt es da noch die Videos. Sie bereichern die Songs.“⁶²⁸

Bezeichnenderweise hatte gerade die SZ kurz zuvor Madonnas neues Album als hymnische Rückkehr zu ihren vulgären – dies war als Kritikerlob intendiert – Dancefloor-Wurzeln gepriesen, wonach sich nach Lektüre dieser Besprechung keinerlei Rückschlüsse auf eine nun von der Künstlerin selbst angeregte elaboriertere Rezeptionsform erahnen ließ. Noch interessanter für den Kontext des Wandels ästhetischer Wertungen ist jedoch die Tatsache, dass eine klassische Hauptprotagonistin der gegenwärtigen Popkultur wie Madonna sich im obigen Zitat gegen ‚bloße Unterhaltung‘ und ‚Oberflächlichkeit‘ richtet – offenbar wendet sie sich gegen die traditionellen negativen Pop-Zuschreibungen und Kritikpunkte durch die E-Kultur und markiert die Selbstdefinition durch diese ästhetischen Konnotationen als Reifeprozess. An einem derartigen Beispiel lässt sich in nuce ablesen, wie sich innerhalb der Populärkultur selbst Paradigmenwechsel und Transformationen vollziehen.

⁶²⁸ MANRIQUE, Diego: „Seid ihr bereit für die Revolution? Madonna über Krieg, Sex und Videoclips – und über geheime Botschaften ihres neuen Albums ‚Confessions on a Dancefloor‘“, SZ 18-11-2006, S.13. Es ist anzunehmen, dass Madonnas Status als innovativer Popstar – wie er sich seit Beginn der 1980er Jahre ausdifferenzierte - mit diesem Album und dieser Selbstdefinition seinen Zenith eindeutig überschritten hat, was durch eine nähere Materialanalyse ihres Albums auch ästhetisch zu belegen ist. Reifeprozesse, Re-Definitionen und Distinktionen im System der Popkultur sind jedoch keine Ausbrüche, sondern feste strukturelle Bestandteile innerhalb des Systems Pop zu dessen Erneuerung. Die symbolische Re-Definition durch Ästhetiken anderer kultureller Systeme – hier z.B. der E-Kultur - ist jedoch letztlich kein prinzipielles Merkmal für das System der Popkultur, sondern gilt für viele ästhetische Systeme.

12.E. Die Transformatorische Konvergenz der Systeme Pop- und Hochkultur

Derartige Beispiele indizieren erneut den gegenwärtigen Prozess, in dem sich die Popkultur partiell aus dem klassischen Traditionskulturrepertoire bedient und zu einer originären Hochpopkultur transformiert.

Die Anwendung der dazugehörigen ästhetischen Wertungen auf diese neuen Verhältnisse indes ist ebenfalls noch im Prozess, den Hintergrund dafür liefert jedoch in jedem Fall eine transformierte Dichotomie in Pop- und Hochkultur, die keineswegs überwunden ist und noch nicht in einer ästhetischen Indifferenz aufgeht.

Bereits GÖTTLICH / WINTER vermerkten zur gegenwärtigen Virulenz der Dichotomie ästhetischer Systeme:

„Oftmals scheint die Dichotomie von Hoch- und Massenkultur bloß auf die Ebene der Populärkultur übertragen zu werden, womit wir es jetzt auch hier mit der Differenz von legitimen und illegitimen Konsum zu tun haben.“⁶²⁹

Die gegenwärtigen innersystemischen Diversifikations- und Distinktionsmechanismen innerhalb der Popkultur lassen mittlerweile die Kategorie eines Hoch-, Elite- oder Geschmackspop in Gegenteil zu einem Massenpop zu. Dieselben sozialästhetischen Mechanismen, die einst zwischen der E- und der U-Kultur unterschieden, sind mittlerweile im System des Pop zur innerästhetischen Distinktion festgeschrieben. Der Hochpop lässt sich beispielsweise durch die ästhetischen Wertzuschreibungen ‚ernsthaft‘, ‚integer‘ oder ‚authentisch‘ beschreiben, der Massenpop indes durch die Parameter ‚oberflächlich‘, ‚banal‘ oder ‚künstlich‘. Für den Hochpop bietet das durch das System des TV verbreitete System des Castingpop eine willkommene Projektionsfläche des Minderwertigen als Abgrenzung zum Massenpop. Als aktuelles Beispiel für eine Form des Massenpops, die ein geliebtes Hassbild für den Hochpop darstellt, können erneut die ‚Star Search‘ bzw. ‚Deutschland sucht den Superstar‘-TV-Formate gelten. Hier ist Pop und das in ihm inhärente Starsystem in Form eines medial zugespitzten und hochprofessionell funktionalisierten Ideals des ‚Superstardom‘ auf eine entlarvende Weise institutionalisiert worden, dass es für Vertreter des Hochpops, die an eine Sichtbarmachung des Pop durch eine ‚ehrliche und authentische‘ Fan-Arbeit

⁶²⁹ Göttlich/Winter in ihrem Vorwort zu Bromley/Göttlich/Winter: CULTURAL STUDIES. Grundlagentexte zur Einführung, a.a.O., S.36.

glauben, wie eine Enttäuschung, Verhöhnung und Bastardisierung des Prinzips Pop aussieht. Dabei ist diese Form von Popkultur letztlich nur ein konsequenter Ausdruck der gegenwärtigen sozialästhetischen Verhältnisse und Kontexte, die im Bezug auf Popkultur unter anderem auf der interaktiven Konvergenz der Phänomene ‚Überaffirmation des Starsystems‘, ‚Hobbypop‘, ‚Fanbasis und Imagedistribution via Internet‘, ‚popkultureller Pragmatismus‘ – im Sinne von Pop als kreativwirtschaftlicher Dienstleistung – und einer zunehmenden gesamtgesellschaftlichen ästhetischen Indifferenz basieren. Der Castingpop ist als eine radikale massenmediale Demokratisierung der Popkultur sowie ihrer ultimativen Beschleunigung – in dem Sinne, dass es nicht mehr Entwicklungsjahre und mehrere Produkte bzw. Alben wie früher brauchte, um einen Popkünstler zu etablieren – eine konsequente Fortsetzung, Übertreibung und Zuspitzung des Prinzips der Unterhaltungskultur. Das System ist konsequente Arbeit an und für die Massen, und es entspricht in vielen Bezügen dem Massengeschmack, sonst sähe es anders aus.⁶³⁰

Die aus der Popkultur entstandene und mittlerweile zwischen Pop- und E-Kultur changierende Kultur des Jazz indes wird mittlerweile oft als eine Form von Klassik des 21. Jahrhunderts erklärt⁶³¹, dies jedoch nicht etwa als bloße Projektion weißer Kritiker und Experten, sondern eben durchaus als Selbstdefinition und Strategie aus der klassischen schwarzen Jazzkultur heraus. Diverse exponierte Protagonisten der traditionellen schwarzen Jazzszene wie der Trompeter Wynton Marsalis, der einen dezidiert konservativen musikalischen Ansatz vertritt, arbeiten schon lange daran, Jazz im Kanon der US-amerikanischen Hochkultur durchzusetzen und erzielten damit bereits erste nachweisbare Erfolge.⁶³²

⁶³⁰ Die mediale Figur des Sängers Daniel Küblböck, der durch die erste Staffel der RTL-Castingshow ‚Deutschland sucht den Superstar‘ Ende 2002 / Anfang 2003 und den folgenden medialen Inszenierungen bekannt wurde, ist ein Fokus, an dem sich die Mechanismen des diskreditierenden Umgangs von Vertretern des Hoch-, Eliten- und Geschmacks pops mit der Massenpopkultur sehr gut zeigen lässt. Anhand des ersten Films über Küblböck ‚Daniel – Der Zauberer‘, der vom ehemaligen Warhol- und Fassbinder-Mitarbeiter Ulli Lommel 2004 gedreht wurde, lässt sich aus Küblböck das Bild einer medialen Figur ablesen, die von Vertretern und Protagonisten einer sich ernsthaft, erfahren und erwachsen gebenden Popkultur mit Verachtung dafür gestraft wird, dass sie sich kindlich, spontan und direkt gibt. SCHIFFERLE schrieb hierzu: „Von unsensiblen, sich erwachsen gebenden Jugendlichen wird Küblböck erniedrigt wie einst Fassbinders Biberkopf-Figuren. Und von einem jungen Pärchen, das als Bonnie & Clyde des wahren Künstlertums auftritt, wird er bei einem Konzert in Passau gekidnappt. Als das Pärchen den Küblböck killen will, erweist sich der als unwiderstehlicher Parsifal des Entertainments.“ Sehr beachtenswert in diesem Kontext sind vor allem die Analogien der E-Kultur (Franz Biberkopf, Parsifal), mit der Küblböck hier beschrieben wird. SCHIFFERLE, Hans: „Gelebtes Melodram. Camp mit Küblböck im Film ‚Daniel – Der Zauberer‘“, SZ 13-8-2004, S.15.

⁶³¹ Vgl. z.B. KAMPMANN, Wolf: „Wieviel Jazz steckt im Jazz?“, JAZZTHETK 12 / 2004, S.14-17

⁶³² Ein wichtiger Markstein für die Transformation der vormaligen U-Kultur zu einer neuen Form der E-Kultur ist der Bau des ersten Konzertsaaes für Jazzmusik im Jahre 2004 in New York. Am 18. Oktober 2004 eröffnete im Time Warner Center im dortigen neuen House-Of-Swing-Komplex der musiktechnisch eigens für Jazz designte und konzipierte Konzertsaal „Frederick P. Rose Hall“ mit zwei Bühnen in einem Saal mit der

Wenn Jazz indes als eine schwarze Klassik⁶³³ interpretiert wird, ist dabei weder genau geklärt, ob sich das ästhetische System der klassischen Musik strukturell und von den ästhetischen Wertungen und Definitionen her sinnvoll auf das System des Jazz übertragen lässt, noch ist dabei deutlich geworden, wie eine solche Transformation letztlich real, also über eine Aufführungs- und Rezeptionspraxis her, stattfinden könnte.⁶³⁴ Darüber hinaus wäre in diesem spezifischen Kontext auch eine weitere Klärung über die gegenwärtige ästhetische Struktur und die Definitionsformen des Systems und des Begriffs Jazz vonnöten. Jazz im herkömmlichen Sinne wird im gegenwärtigen Diskurs zum Teil von bedeutenden Protagonisten dieses Genres mittlerweile als konservative Genre-Klammer abgelehnt⁶³⁵ und vielmehr als generelle Strukturmatrix improvisierter Musik anerkannt und weitergesponnen. Gerade der Jazz ist ein gutes gegenwärtiges Beispiel, um die ästhetischen Wertungswandel und Transformationen innerhalb eines ästhetischen Systems zu beschreiben, da es mittlerweile zumindest zwei diametral gegensätzliche Definitions- und Präsentationsformen gibt, die das ästhetische Genre generell bestimmen, nämlich Jazz als Repertoiremusik und Jazz als System einer dynamischen ästhetischen Entwicklung.

Da sich Jazz als ästhetisches System aktuell zwischen den Systemen der Popkultur und der Hochkultur definiert, könnte sich hier eine Transformatorische Konvergenz im Bezug auf Material, Präsentation und

Gesamtkapazität von 1200 Sitzen, einem Club, Unterrichtsräumen und einem der größten Aufnahmestudios für Jazz und klassische Musik. Initiiert und vorangetrieben wurden Aufbau und Eröffnung des Konzertsaaes von dem renommierten Jazzmusiker Wynton Marsalis, der seit 1987 die Kulturorganisation „Jazz at Lincoln Center“ (JALC) mitbegründete und seitdem daran arbeitet, „Jazz im Kanon der amerikanischen Hochkultur durchzusetzen“. Marsalis, seit jeher einem konservativem Jazzbegriff verpflichtet, ist der Prestigewert des Kulturraumes ungemein wichtig, wenn er sagt: „Die Verwirklichung dieser Einrichtung bedeutet, dass unsere Kultur zu einem Punkt gereift ist, an dem sie Jazz als eine Kunstform akzeptiert, die eine Heimat von internationalem Standard verdient.“ Zudem gibt er hinsichtlich seiner Tätigkeit als Musiker zu bedenken, „dass er eben immer nur zu Gast war in einem Ambiente, das für klassische europäische Musik konzipiert worden war.“ Es scheint, als ob eine der wichtigsten und originärsten kulturellen Formen der USA, der Jazz, für Duke Ellington, einer seiner Hauptprotagonisten, sowieso die klassische Musik Amerikas, nun endlich zuhause angekommen ist. Dabei, so schreibt KREYE in seinem Bericht über das Projekt, wirke das Gebäude „so saturiert und bürgerlich, dass man die Eröffnung durchaus als architektonischen Ritterschlag für eine Musik ansehen darf, die immer noch von der Aura des wilden Untergrunds umgeben wird.“ Dass Marsalis hier als Kurator tätig geworden ist, bedeutet für die USA nicht nur einen kulturell, sondern auch ein sozial bedeutsamen Akt. „Das Rassenklima hätte vor meiner Zeit so etwas nicht zugelassen. Als Schwarzer kann man eigentlich erst seit den achtziger und neunziger Jahren auf so hoher Ebene einsteigen“, weiß er. Zitate aus KREYE, Andrian: „Schwebende Music-Box. Wynton Marsalis hat im New Yorker Time Warner Center den ersten eigens für Jazz konzipierten Konzertsaal bauen lassen“, von SZ 24-9-2004, S.14.

⁶³³ Die Jazzsängerin Nina Simone (1933-1993) hat den Jazz wiederholt - entgegen der pauschalisierenden weißen Bezeichnung von Jazz als schwarzer Musik - als ‚schwarze Klassik‘ bezeichnet.

⁶³⁴ Beispielsweise hinsichtlich der Frage, ob die Infrastruktur der klassischen Opern- und Konzerthäuser für die Aufführungs- und Rezeptionspraxis von Jazz geeignet sind.

⁶³⁵ z.B. vom (weißen) Gitarristen Pat Metheny, vgl. KAMPMANN, a.a.O., ebda.

ästhetische Wertungen besonders gut verfolgen lassen. Festzuhalten bleibt, dass die Popkultur, resultierend aus ihren Grundlagen und ihrem Selbstverständnis heraus, eines der dynamischsten gegenwärtigen ästhetischen Systeme ist und dass bestimmte Subsysteme der Popkultur in relativ kurzer Zeit zum ästhetischen Mainstream und dadurch in die Mitte der auch offiziellen Kulturrezeption gelangt sind. Hiermit sei nicht etwa auf das Beatles-Museum in Liverpool als Beispiel für eine hochoffizielle gesellschaftliche Repräsentation von Popkultur rekuriert, sondern auf populärkulturelle Phänomene wie HipHop, die sich nicht nur durch Populärmusik, sondern auch explizit durch Lyrik, Street-Art und eine spezifische Alltags- und Lebenskultur als wichtige ästhetische Richtung nicht nur in den US-amerikanischen Kulturalltag eingeschrieben haben. Ambitionierte und wichtige Projekte wissenschaftlicher und musealer Aufarbeitung tragen diesem kulturell eminent wichtigen Prozess mittlerweile Rechnung.⁶³⁶

Es steht unzweifelhaft fest, dass der Prozess der Implantierung der Popkultur nicht nur als ästhetisches System, sondern auch als staats- wie gesellschaftstragende Kultur gerade erst begonnen hat. Daher ist es notwendig, diesen Prozess in seiner Geschichte so früh wie möglich zu erkennen und zu beschreiben. Der grundsätzliche gegenwärtige Wandel ästhetischer Wertungen ist hinsichtlich der Subsysteme der Popkultur mitunter am besten zu beschreiben.

Eine nähere Beschäftigung mit diversen Formen der gegenwärtigen Popkultur macht deutlich, wie breitflächig und diversifiziert dieses ästhetische System inzwischen geworden ist und wie sehr es sich von seinen anfänglichen Erscheinungsformen transformiert und verändert hat. Die gegenwärtige Rezeption von Popkultur steht der Diversität und Komplexität einiger Formen der Hochkultur in nichts nach. Bereits FISKE hat, offenbar in Rekurs auf Bordieu'sche Kategorien, darauf hingewiesen, dass gewisse Rezipienten der Populärkultur sich durch ihre Fachkenntnisse eine Art ‚Fan-Kulturkapital‘ schaffen, das dem „offiziellen Kulturkapital des gebildeten Bürgertums“⁶³⁷ in nichts nachstehe. Simon FRITH ergänzt diese Beobachtung folgendermaßen:

⁶³⁶ So z.B. durch ein 2006 großangelegtes Projekt des Washingtoner Smithsonian Museums, einem der größten Kultureinrichtungen der Vereinigten Staaten, dass sich dem Genre HipHop widmet. Mit einem Etat von zwei Millionen Dollar soll im Rahmen des Projektes „HipHop won't stop: the beat, the rhyme, the life“ die Entwicklung dieses Genres dokumentiert werden. Die Laufzeit des Projektes wurde mit fünf Jahren veranschlagt. Vgl. hierzu (o.T.) SZ 3-3-2006, S.15.

⁶³⁷ Vgl. FISKE, John: Popular Discrimination, in: Naremore/Brantlinger: Modernity and Mass Culture, Indianapolis 1991, S.8. Vgl. auch ZUCKERMANN, Moshe, Kunst und Publikum, a.a.O., S. 106.

„Auch der Popkonsument unterscheidet zwischen dem Einfachen und dem Diffizilen, zwischen Müll und Qualität, zwischen Verhätschelung und Erziehung. Auch der Popkonsument trägt an die verschiedenen kulturellen Waren jeweils unterschiedliche Ansprüche heran, ästhetische oder funktionale.“⁶³⁸

Frith schlussfolgert schließlich:

„Die Ausbildung von Geschmack und ästhetischen Unterscheidungen sind in der Populärkultur genauso wichtig wie in der Hochkultur, doch ist es schwerer, über sie zu sprechen.“⁶³⁹

Frith letztere Aussage ist ein wichtiger Ansatzpunkt für zukünftige kulturwissenschaftliche Untersuchungen. Über die Geschmackskriterien und die ästhetischen Wertungen innerhalb der Popkultur kann und muss gegenwärtig genauso exakt und aufschlussreich geredet werden wie über die der bürgerlichen E- oder Hochkultur. Frith weiter:

„Die populistische Annahme lautet, dass der Wert aller populärkulturellen Güter und Dienstleistungen gleich ist (wie er es hinsichtlich ihres Tauschwertes ist), und wir das Lesen von Groschenromanen mit dem Star-Trek-Schauen, Madonna- mit Heavy-Metal-Fans, die Shopper mit den Surfern gleichsetzen können, und alle ihre eigenen Widerstandsformen haben. Die ästhetischen Unterscheidungen und die in ihnen enthaltenen Bewertungen, die einen wesentlichen Bestandteil des kulturellen Konsums ausmachen, werden dabei ignoriert.“⁶⁴⁰

Warum hat Frith hier recht und gleichzeitig unrecht? Im Hinblick auf ästhetische Phänomene muss die Analyse zunächst differenzieren, dann aber auch radikal vergleichen können. Die Analyse des ästhetischen Geschmacks ist hinsichtlich des Wandels ästhetischer Wertungen zwecks Beschreibung der Transformation ästhetischer Systeme ein unumgänglicher Punkt, wobei sich im wissenschaftlichen Sinne jede eigene geschmackliche Wertung vermeiden lassen muss. Madonna ist nicht etwa ‚besser‘ als Cher, auch wenn uns der Geschmack der Experten dies nahe legen möchte, und Goethe ist nicht etwa ‚besser‘ als Grillparzer, auch wenn uns der Geschmack der Experten dies nahe legen könnte, sondern der ästhetische Stil, Rhythmus und Klangauswahl sowie Textlichkeiten, Motive und Schreibweisen sind vor allem spezifisch anders. Diese Andersartigkeit darf in der Analyse nicht dazu verleiten, voreilige

⁶³⁸ FRITH, Simon: Das Gute, das Schlechte und das Mittelmässige. Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus. In: Bromley/Göttlich/Winter, CULTURAL STUDIES, a.a.O., S.212

⁶³⁹ ebda., S.193.

⁶⁴⁰ ebda. S.197

Geschmacks- und Wertungsurteile zu fällen, denn diese sind die natürlichen Fallen der Kulturwissenschaft, der es um die zu entdeckende Kraft der ästhetischen Indifferenz als analytischer Kategorie gehen sollte.

Frith prangert die präventiven latenten Wertungsurteile vieler kulturwissenschaftlicher Analysen der Popkultur folgendermaßen an:

„Es ist reine Heuchelei, wenn man die Bedeutung von Werturteilen in der Populärkultur leugnet und die populären Geschmackshierarchien ignoriert. Wie oft kommt es vor, dass die Theoretiker der Cultural Studies popkulturelle Formen anpreisen, die sie nur kurze Zeit später langweilig finden. Wie ist ihre Haltung gegenüber den Urteilen von Gut und Schlecht, die in ihren Analysen versteckt sind?“⁶⁴¹

Frith kommt zu folgender Konklusion:

„Meine Verteidigung der Populärkultur beruht auf zwei Voraussetzungen: Erstens, dass das Wesen kultureller Praxis darin besteht, Bewertungen vorzunehmen und Unterscheidungen festzustellen. Diese Bewertungen, Unterscheidungen und Wahlhandlungen sind legitim. Die Bedeutung von Wertungen in der Populärkultur zu untersuchen bedeutet, die verschiedenen Kategorien legitimer Unterscheidungen zu untersuchen. Zweitens gibt es keinerlei Grund, a priori davon auszugehen, dass diese Beurteilungsprozesse in unterschiedlichen kulturellen Sphären anders ablaufen. Es gibt offenkundige Unterschiede zwischen klassischer Musik und Volksmusik, doch aus der Verschiedenheit der Objekte folgt nicht die Unterschiedlichkeit der Beurteilungsprozesse selbst. Die konventionelle Unterscheidung zwischen Form (Hochkultur) und Funktion (niedere Kultur) kann jedenfalls nicht länger aufrecht erhalten, auch nicht in ihrer populistischen Lesart, die zwischen Maßstäben der Qualität und Ästhetik auf der einen Seite und Maßstäben der Bedeutung und Produktivität auf der anderen Seite unterscheidet.“⁶⁴²

Ähnlich der in Kapitel 4.C. („Differenzästhetik und Universalästhetik“) für das System der Literatur beschriebenen Universal- und Differenzästhetik geht es auch bei der Analyse der Popkultur um die Beschreibung und den Versuch der Kategorisierung verschiedener ästhetischer Subsysteme in einem ästhetischen Gesamtsystem. ‚Die Literatur‘ ist als universales Sprachkunstwerk denkbar, aber letztlich stellt diese Vorstellung eine universalistische Konstruktion dar. Ebenso ist Literatur in verschiedenen Kontexten, Systemen, Formatierungen und Medialisierungen beschreibbar, was für die Popkultur offensichtlich ebenso gilt. Doch nicht nur die formalen Ausprägungen und Transformationen bestimmen das ästhetische System letztlich, sondern ebenso die Rezeption und damit auch die ästhetischen Wertungen und Geschmacksurteile.

⁶⁴¹ ebda. S.197.

⁶⁴² ebda. S.198

Hinsichtlich der Vergleichbarkeit von kulturellen Bewertungsurteilen im System der Literatur beruft sich Frith auf die ästhetische Untersuchung „Contingencies of Value“⁶⁴³ von Barbara HERRNSTEIN SMITH, die zu der Auffassung kommt, dass,

- „wenn wir ein explizites Urteil über eine literarische Arbeit fällen,
- a. einschätzen, wie gut eine Arbeit bestimmte, implizit vorausgesetzte Funktionen erfüllt,
 - b. und zwar für eine spezifische, implizit definierte Leserschaft,
 - c. von der angenommen wird, dass sie die jeweilige Arbeit unter bestimmten, implizit definierten Bedingungen aufnimmt. (Smith, 1988, 13)“⁶⁴⁴

Frith fährt fort:

„Dieses Verfahren lässt sich genauso gut auf die Beurteilung von Popsongs oder Fernsehshows, von Einkaufszentren oder Nachrichtensprechern anwenden. Wenn wir populärkulturelle Werturteile verstehen wollen, müssen wir uns mit den sozialen Kontexten auseinandersetzen, in denen sie gefällt werden, und müssen uns mit den sozialen Ursachen beschäftigen, die bestimmte Aspekte eines Sounds oder einer Show beim Publikum besser oder schlechter ankommen lassen.“⁶⁴⁵

Die von Frith hier pointierten Voraussetzungen der Wichtigkeit der sozialen Kontextualität für die Analyse popkultureller Werturteile lassen sich generell auch auf die Analyse von Werturteilen innerhalb anderer ästhetischer Systeme übertragen. Hierbei ist jedoch hervorzuheben, dass die zunächst notwendige Separierung von ästhetischen Systemen für analytische Zwecke spätestens dann wieder aufgehoben werden muss, wenn wir ästhetische Systeme in interaktiver und Transformatorischer Konvergenz begreifen wollen. Das System der Popkultur wirkt, in all seinen Wirkungs- und Wertungszusammenhängen, auch auf das System der Literatur hinein, und dies nicht nur in dem Sinne, dass bestimmte Literaturen als Pop-Literaturen bezeichnet werden, sondern dass auch Literaturformen, die sich mehr oder weniger explizit vom System der Popkultur fernhalten, zunehmend in eine Transformatorische Konvergenz dazu geraten.

Neben den in diesem Kapitel beschriebenen gegenwärtigen Tendenzen der Popkultur, sich hinsichtlich Gestus, Präsentation und Vermittlung partiell dem System der E- oder Hochkultur anzunähern, ist in dieser Hinsicht gleichsam festzustellen, dass gegenwärtig ästhetische Äußerungen und Formate zunehmend auch nach den Regeln des Pop-Paradigmas funktionieren, um in den

⁶⁴³ SMITH, Barbara Herrnstein, *Contingencies of Value*, Cambridge 1988

⁶⁴⁴ FRITH, *Das Gute, das Schlechte und das Mittelmässige*, a.a.O., S.198

⁶⁴⁵ ebda

aktuellen kulturellen Marktstrukturen leichter kommunizierbar und transportierbar zu sein. Das Perfide hierbei ist, dass die ehemaligen Kritikpunkte an den Parametern der Popkultur, wie beispielsweise Oberflächlichkeit, Schnelligkeit oder Plakativität, in vielen gegenwärtigen Kulturkontexten zunehmend als strategisch-funktionale Positivismen herausgestellt werden, und zwar in dem Sinne einer besseren medialen Verwertbarkeit, Verständlichkeit und Transportfähigkeit im Bezug auf die potenzielle Rezipientenschaft spricht das Publikum. Musste sich vor wenigen Jahrzehnten die U-Kultur, zu der die Popkultur bislang grundsätzlich gezählt wurde, den Kriterien der herrschenden E-Kultur anpassen – was, wie gesagt auch gegenwärtig noch der Fall ist –, vollzieht sich dieser Prozess heute auch zunehmend umgekehrt.

Der Bezug der ästhetischen Wertungen der Systeme von Popkultur und E- oder Hochkultur gestaltet sich demnach nach dem Prinzip der Transformatorischen Konvergenz und nicht nach dem eines Paradigmenwechsels. Die Werte, Eigenschaften und Wirkungsparameter der Systeme wirken interaktiv aufeinander ein und verbinden sich in gegenseitiger dialektischer Konkurrenz, bis sie zu einem neuen strukturellen Hybrid gefunden haben. Die Distinktionen indes verlieren in diesem dynamischen Prozess dabei immer mehr an markanter Schärfe. Eine traditionelle Schwarz-Weiß-Dichotomie ist hierbei, wenn überhaupt, oft nur als strategischer und temporärer Marker im kulturellen Distributionsfeld vorzufinden. Oft werden Auffassungen und Kulturprodukte der bürgerlichen Ästhetik als ‚cool‘ oder ‚hip‘ im Sinne von Wertungskontexten der Popkultur bezeichnet. Das Prinzip Pop bekommt dadurch auch eine absorbierende Kraft und indiziert – nur eben latenter und weniger offensichtlich, daher für die Kulturwissenschaft mit besonders scharfem Blick zu beobachten – ein Kampf- und Definitionsfeld. Lawrence Grossberg pointiert dies so:

„Die Konstruktion des Populären ist seit jeher Ort eines nicht endenden Kampfes; sein Inhalt verändert sich immer und fortwährend.“⁶⁴⁶

Die Popkultur ist – ähnlich wie die bürgerliche E- und Hochkultur vor ihr – ein ästhetisches System, das ideologisch aufgeladen werden kann und auf das transformierte bildungsbürgerliche Werte projiziert werden können. Ebenso lässt es sich markttautologisch als eine schlichte Verlängerung der kapitalistischen Warenindustrie interpretieren und darstellen. Zugleich jedoch ist es wichtig, dass Popkultur immer auch als sinnstiftendes kulturelles System verstanden und akzeptiert wird, indem auf seine sozialen Funktionsweisen verwiesen wird. Grossberg sagt hierzu:

⁶⁴⁶ Ebda., S.224

„Populärkultur ist niemals bloß ideologisch. Sie stellt Orte der Entspannung, der Privatheit und des Vergnügens zur Verfügung und bietet Genuss, Wohlbefinden, Spaß, Leidenschaft und Gefühl.“⁶⁴⁷

Das System Pop ist gegenwärtig viel komplexer geworden als das System, das wertvorurteilsbelastete Traditionswissenschaftler in den 1960ern noch so leichtfertig als ästhetisches System des ‚banalen‘ oder gar ‚wertlosen‘ abtun konnten. Und doch gibt es hinsichtlich der Popkultur einen noch zu vermerkenden Unterschied zum System der E-Kultur, der in der lebensweltlichen Unmittelbarkeit der Rezeption besteht. Grossberg beschreibt dies folgendermaßen:

„Körperliche Reaktionen sind die sichtbaren Reaktionen der Leute auf die Stimuli der Populärkultur: Tränen, Lachen, Haaresträuben, Schreie, Erschauern, Augenschließen, Erektionen usw. Diese körperlichen Reaktionen, die im Allgemeinen jenseits unserer bewussten Kontrolle liegen, sind erste Anzeichen der Wirksamkeit der Populärkultur: sie ist kitschig, gefühlsbetont, launenhaft, spannend, schlüpfrig, karnevalistisch usw. Diese Effekte sind nicht immer Bestandteil der populären Praktiken ... Meine Studenten sind in der Regel gegen Seminare über Rockmusik, weil sie spüren, dass solch eine intellektuelle Aufwertung ihre Wirkung verändern wird. Sie wird mehr und mehr zu einer bedeutungsschwangeren Form avancieren, die interpretiert werden muss, und keine populäre Form bleiben, die körperlich empfunden und leidenschaftlich und emotional ausgelebt werden kann. Die Populärkultur lässt sich nicht durch formale Charakteristika bestimmen, sondern nur innerhalb der Formation und der Empfindungsweise, in denen sie sich artikuliert.“⁶⁴⁸

Prinzipiell muss zu diesem Ansatz Grossbergs hinzugefügt werden, dass trotz der grundsätzlichen Richtigkeit seiner Beschreibung in dem von ihm behaupteten Voraussetzungen im Umgang mit Popkultur immer auch eine latente Gefahr besteht, dass die wissenschaftliche Analyse auf die Mythologisierungen des popkulturellen Systems hereinzufallen droht, wenn sie das ästhetische System letztlich als nicht formalisierbar erklärt. Nach einer ausführlichen Sichtung der Phänomene und Fakten nämlich lässt sich logischerweise auch das System der Popkultur bestens durch formale Charakteristika bestimmen. Der Autor dieser Arbeit, der selbst jahrelang beruflich im System der Popkultur engagiert war, kann eben aus dieser reichen phänomenologischen Erfahrung schöpfen, um daraus bestimmte Strukturphänomene zur Analyse und zum besseren Verständnis der Funktionsweise von Popkultur bzw. der Wirkungsweise des Prinzip Pop abzuleiten. Sich auf die Unmittelbarkeit oder die Emotion eines ästhetischen Ausdrucks zu berufen und in gewisser Weise auch zu verlassen, ist sicherlich ein hehres Unterfangen im Respekt vor der ästhetischen Form, allein

⁶⁴⁷ Ebda, S.226

⁶⁴⁸ Ebda. S.227

ist dies nicht der Weg, den Wissenschaft in klaren und nüchternen Bewusstsein gehen sollte.⁶⁴⁹ Ästhetische Rezeption äußert sich allgemein, und nicht nur im Kontext der Popkultur, häufig durch Empfindungsweisen, und doch ist es möglich, sie wissenschaftlich zu beschreiben, ohne die ästhetische Form dabei zu verletzen, beispielsweise im Sinne einer wissenschaftsästhetischen Vivisektion. Mitunter ist auch in der wissenschaftlichen Analyse der dialektische Widerspruch zu ertragen, dass ästhetische Analysen mitunter zu umso dezidierteren und fruchtbareren Aussagen und Analysen kommen können, je distanzierter und ‚fremder‘ sie dem Material gegenüberstehen.⁶⁵⁰

⁶⁴⁹ Eine präventive Betonung der eminenten Wichtigkeit von Lebensstilen und Empfindungsweisen ist hinsichtlich einer Analyse der Popkultur unumgänglich, gerade, wenn sich die Analyse auch von einem offeneren Cultural-Studies-Ansatz her begreift, indes ist es der Analyse dabei stets angeraten, nicht einem vorgeblichen Vitalismus des Studienobjekts und einem angeblich unüberwindbaren Gegensatz von Theorie und Objekt zu huldigen. Anlässlich zweier neuer Biografien zu Ernst Jünger schrieb SCHLAK 2008 in der SZ sehr treffend: „„Sie wird ersetzen das Wort durch die Tat, die Tinte durch das Blut, die Phrase durch das Opfer, die Feder durch das Schwert“ – skandierte Jünger 1923 in einem Revolutionsbekenntnis im ‚Völkischen Beobachter‘. Bis heute gefällt sich der Pop-Diskurs mit abenteuerlichen Posen darin, diese alte Front auf kleiner friedlicher Flamme in immer neuen Schleifen nachzuplappern.“ SCHLAK, Stephan: „Der unfreiwillige Sieg des bürgerlichen Individuums. Das ist der Stoff aus Vaters Apotheke! Helmuth Kiesel und Heimo Schwillk betrachten Ernst Jünger aus der biographischen Enkelperspektive“, SZ 26-1-2008, S.17 bzw. http://www.buecher.de/shop/Juenger-Ernst/Ernst-Juenger-ein-Jahrhundertleben/Schwillk-Heimo/products_products/content/prod_id/22795311/

⁶⁵⁰ Ein Beispiel möge diese Aussage pointiert illustrieren: so hat sich mittlerweile – auch in akademischen Kreisen – als ein heimlicher Konsens oft die Ansicht durchgesetzt, dass Adorno Pop letztlich nicht ‚verstanden‘ habe, da er diesem System gegenüber nicht prä-affirmativ eingestellt war, er das angebliche subversive Potenzial von Pop nicht ansatzweise erkannt habe und er Pop logischerweise auch nicht ‚gelebt hat‘. Auch wenn die Frankfurter Schule ihren eigenen blinden Fleck der bildungsbürgerlichen Voreingenommenheit in ästhetischen Fragen oft nicht reflektieren konnte und sie der Pop- und Massenkultur gegenüber definitiv zu negativistisch eingestellt war, lässt sich gegenüber derartigen Aussagen behaupten: gerade weil sich Adorno, Horkheimer und die Frankfurter Schule so von Pop und der kommerziellen Massenkultur distanzieren, konnten sie überhaupt zu diesen dezidierten und klaren Erkenntnissen über Massenkultur im Spätkapitalismus kommen. Alles, was darüber hinausgeht, muss im erweiterten Kontext einer Analyse einer stets neu ausformulierenden Populär- und Massenkultur erarbeitet werden, die weder präventiv Anti- noch Pro-Pop vorgeht. „Eine Sicht, die nicht vom Pop-Virus verseucht ist und welche die gesammelten Mythen, Projektionen und Funktionen des Kulturparadigmas Pop ohne affirmative Vorurteile bearbeitet, kann wahrscheinlich erst eine zukünftige Generation leisten, wie eine sachliche Interpretation und Dekonstruktion historischer Ästhetiken auch heute erst annähernd möglich ist. Eine in den 60er Jahren im Zuge neomarxistischer Kritik entstandene Popkritik blieb häufig zu sehr in ideologischen Grundannahmen stecken, die das System Pop und seine spezifischen Wirkungsweisen extrem verkannten. Diese Kritik hat sich über die Jahre in eine Art von ‚kritischer Affirmation‘ verwandelt, die ihre eigenen Aussagekriterien und deren Sitz in der aktuellen gesellschaftlichen Realität schon längst nicht mehr reflektiert. Insofern lässt sich grundsätzlich die These aufstellen, dass sich in der Poptheorie potenzielle Kritik grundsätzlich in präventive Affirmation verwandelt hat. Die Ideologiekritik der Frankfurter Schule und die darin verhandelten Widersprüche konnten damals nur in dieser Schärfe und Konsequenz verfasst werden, da sie nicht vom Pop-Virus befallen waren. Dafür sahen sie ihren eigenen blinden Fleck nicht, ihre Zugehörigkeit zum bürgerlichen Kulturdenken – auch in dessen Antitethik -, ihre Befangenheit in einem Ideal von Ideologie und der bewussten Ablehnung jedweder gesellschaftlichen ‚Nutzbarkeit‘. Heute ist dies nur mehr Grundlage, die schnell überschritten werden muss, denn: Pop macht einfach weiter.“ MAIDA, Marcus: „Alles muss raus!“, in: „Elend. Zur Frage der Relevanz von Pop in Kunst, Leben und öffentlichen Badeanstalten“, Hrsg. von Boggasch / Sittig, Nürnberg 2006, S.53-54.

Gleichsam, und so lässt sich Grossbergs Intention fruchtbar machen, braucht es definitiv ein bestimmtes lebensweltliches und vorurteilsfreies Verständnis für eine ästhetische Form, um sie überhaupt adäquat beschreiben zu können.

Grossberg tut hier zunächst etwas sehr Wichtiges, indem er die Bedeutung und Zentrierung des Körpers und des Emotiven in der Erfahrung von Popkultur hervorhebt. Er fährt daher logisch fort:

„Die Populärkultur arbeitet an der Schnittstelle von Körper und Gefühl. Gefühle sind für Kulturkritiker ein schwieriges Thema, und sie begreifen Gefühle in der Regel lediglich als Aura ideologischer Effekte.“⁶⁵¹

Tatsächlich ist jedoch auch dieser beschriebene affektive Moment nicht unbedingt ideologiefrei, wie auch Grossberg selber weiß und luzide herausarbeitet.⁶⁵² Die Grundlagen für eine gegenwärtige Analyse der Popkultur sind also höchst disparat und widersprüchlich, können aber durchaus pointiert herausgearbeitet werden, was in diesem Kapitel mittels einiger grundlegender Thesen zur Popkultur versucht wurde. Bezüglich des Themas dieser Arbeit gilt es jedoch vor allem, das bisweilen überergiebig erscheinende Material der Populärkultur für den hier behandelten ästhetischen Diskurs fruchtbar zu machen, um der Frage nachzugehen, wie und in welchem ästhetisch-technologischen Umfeld sich Literatur als Kunstform – sowohl gesellschaftlich, wie auch ästhetisch – zu Beginn des 21. Jahrhunderts transformiert. Die Popkultur hat für diesen Transformationsprozess verschiedene Funktionen inne: sie ist ein ästhetischer Vorbereiter, ein Verstärker und auch letztlich ein initiierender Transformator für die Dinge, die da kommen mögen. Den gegenwärtigen Wandel ästhetischer Wertungen und Formen, der zu einer weiterreichenden Transformation traditioneller ästhetischer Systeme wie beispielsweise der Buchliteratur führen kann, hat die Popkultur als vormaliges Konkurrenzmodell zur E- oder Hochkultur maßgeblich initiiert. Die Popkultur ist eine unumgängliche ästhetische Matrix und ein derzeit auch überaus hegemonial wirkender ästhetischer Diskurs, der sich über andere

⁶⁵¹ GROSSBERG, Lawrence: Zur Verortung der Populärkultur, in: Bromley/Göttlich/Winter: CULTURAL STUDIES. Grundlagentexte zur Einführung, a.a.O, S. 217

⁶⁵² „Hinter dem Deckmantel der Leidenschaft können sich ideologische und materielle Realitäten verbergen.“ Ebd. S.235. Grossbergs weiterführende Analyse zur Verbindung des Affektiven und des Populären geht zunehmend psychologischer vor, wenn er den popkulturellen Zusammenhang zwischen Affektive und Ideologie beleuchtet und letztlich die Momente des Affektiven als Funktionsmechanismen der Populärkultur beschreibt. Neben Grossbergs Zentrierung des Affektiven als ein bedeutender Moment der Rezeption von Populärkultur ist in seiner Betrachtung der Populärkultur vor allem die mehrdimensionale Ebene, welche die Komplexität ihrer Funktionsmechanismen betont und herausarbeitet, ohne sie zu einem widerspruchsfreien Funktionskonstrukt instrumentalisieren zu wollen, bedeutsam.

ästhetische Formen und eventuell auch Inhalte der traditionellen Kultur stülpt und sich dadurch in diese einschreibt und sie dadurch verändert.

Dies sind die Eigenschaften, welche die Popkultur auch für die Transformationen des literarischen Systems interessant und bedeutsam machen. Die Popkultur impliziert eben nicht nur Spaß und Vergnügen, sondern auch Möglichkeiten zur Transzendierung, sensorischen Öffnung und intellektuellen und emotionalen Erfahrung. Die Literatur hingegen, der oft die letzteren Eigenschaften zugeschrieben werden, kann – auch dies muss im Sinne einer didaktischen Vermittlung gegenwärtig offenbar explizit betont werden – ebenfalls Spaß und Vergnügen bereiten. Warum jedoch muss dies gegenwärtig oftmals derart explizit betont werden, als ob sich die Literatur im System der Pop- und Massenkultur einen berechtigten Platz behaupten müsste? Wie lässt sich gegenwärtig Literatur überhaupt definieren, wenn wir sie nicht nur als sprachliches Kunstwerk, sondern als definitiv kontextgebundene ästhetische Form begreifen?

Was bedeutet Literatur heute? Und was ist angeblich an ihr literarisch wertvoll? Welche Kriterien werden hierfür verwendet, wie werden sie verbreitet, vermittelt und verteidigt, und wie kann sich die Literaturwissenschaft gegenwärtig dazu verhalten? Welche Form schließlich sind die gegenwärtig möglichen Transformationen für das literarische System? Dies sind die grundlegenden Fragen, denen im nächsten Kapitel nachgegangen wird.

Kompaktthesen

Die Popkultur ist eines der wichtigsten gegenwärtigen ästhetischen Systeme. Die Bedeutung der Popkultur für den generellen gegenwärtigen ästhetischen Diskurs und für die Analyse seiner ästhetischen Systeme ist unumgebar geworden.

Pop bezeichnet als ästhetisches System keine spezifische ästhetische Form, sondern ein Konglomerat verschiedener ästhetischer Systeme. Pop impliziert und aktiviert darüber hinaus, mehr noch als jedes ästhetische System zuvor, einen explizit lebens- und alltagsweltlichen Stil und Kontext.

Popkultur bildet ein mehr oder weniger temporär beschreibbares Prinzip Pop aus, das sich aus grundlegenden wie historisch wandelbaren Eigenschafts-, Funktions- und Wirkungsparametern heraus definiert.

Die bürgerliche Werkästhetik – indizierbar durch ästhetische Zuschreibungen wie ‚Meisterwerk‘, ‚Meisterschaft‘ oder ‚meisterhaft‘ – sowie der bürgerliche Geniekult haben in der Präsentation, Rezeption und im medialen Diskurs über die Popkultur längst ihren Platz eingenommen. Die ästhetischen Wertungskategorien der E-Kultur, die sich wesentlich auf Parameter wie Ernsthaftigkeit, Komplexität oder Tiefe gründen, werden zunehmend von denen der Popkultur übernommen, ebenso spezifische Gesten oder Aufführungspraxen. Pop adaptiert gegenwärtig zunehmend die Rezeptions-, Distinktions- und Archivierungsmechanismen der bürgerlichen Hochkultur. Auch wenn die Popkultur sich in der Phase ihrer Ausdifferenzierung und Konsolidierung explizit vom System der bürgerlichen E-Kultur distinktioniert hat, bedient sie sich gegenwärtig mitunter derselben Mechanismen wie diese, um sozial und ästhetisch anerkannt zu werden. Dies bedeutet, dass innerhalb ihres eigenen Systems qualitative Zu- und Abwertungen vorgenommen werden, die distinktionelle Subsysteme erzeugen, die in einem System, das selbst einst von einem ästhetischen Konkurrenzsystem als ‚banal‘ und ‚trivial‘ diskreditiert wurde, auf systeminhärente Phänomene und Strukturen ästhetisch qualitative Abwertungen anwendet. Für die Beschreibung derartiger Kontexte lässt sich die Kategorie des Hochpop bestimmen.

Es steht unzweifelhaft fest, dass der Prozess der Implantierung der Popkultur nicht nur als ästhetisches System, sondern auch als staats- wie gesellschaftstragende Kultur gerade erst begonnen hat. Daher ist es notwendig, diesen Prozess in seiner Geschichte so früh wie möglich zu erkennen und zu beschreiben. Der grundsätzliche gegenwärtige Wandel ästhetischer Wertungen ist hinsichtlich der Subsysteme der Popkultur mitunter am besten zu beschreiben.

Der Bezug der ästhetischen Wertungen der Systeme von Popkultur und E- oder Hochkultur gestaltet sich demnach nach dem Prinzip der Transformatorischen Konvergenz und nicht nach dem eines Paradigmenwechsels. Die Werte, Eigenschaften und Wirkungsparameter der Systeme wirken interaktiv aufeinander ein und verbinden sich in gegenseitiger dialektischer Konkurrenz, bis sie zu einem neuen strukturellen Hybrid gefunden haben.

Neben den in diesem Kapitel beschriebenen gegenwärtigen Tendenzen der Popkultur, sich hinsichtlich Gestus, Präsentation und Vermittlung partiell dem System der E- oder Hochkultur anzunähern, ist in dieser Hinsicht gleichsam festzustellen, dass gegenwärtig ästhetische Äußerungen und Formate zunehmend auch nach den Regeln des Pop-Paradigmas funktionieren, um in den

kulturellen Marktstrukturen leichter kommunizierbar und transportierbar zu sein. Das Perfide hierbei ist, dass die ehemaligen Kritikpunkte an den Parametern der Popkultur, wie beispielsweise Oberflächlichkeit, Schnelligkeit oder Plakativität, in vielen gegenwärtigen Kulturkontexten zunehmend als strategisch-funktionale Positivismen herausgestellt werden, und zwar in dem Sinne einer besseren medialen Verwertbarkeit, Verständlichkeit und Transportfähigkeit im Bezug auf die potenzielle Rezipientenschaft spricht das Publikum. Musste sich vor wenigen Jahrzehnten die U-Kultur, zu der die Popkultur bislang grundsätzlich gezählt wurde, den Kriterien der herrschenden E-Kultur anpassen – was, wie gesagt auch gegenwärtig noch der Fall ist –, vollzieht sich dieser Prozess heute auch zunehmend umgekehrt.

Für die Transformation des Systems der Literatur hat die Popkultur verschiedene Funktionen inne: sie ist ein ästhetischer Vorbereiter, ein Verstärker und auch letztlich ein initiiender Transformator für die zukünftigen Prozesse.

Den gegenwärtigen Wandel ästhetischer Wertungen und Formen, der zu einer weiterreichenden Transformation traditioneller ästhetischer Systeme wie beispielsweise der Buchliteratur führen kann, hat die Popkultur als vormaliges Konkurrenzmodell zur E- oder Hochkultur maßgeblich initiiert.

Die Popkultur ist eine unumgängliche ästhetische Matrix und ein derzeit auch überaus hegemonial wirkender ästhetischer Diskurs, der sich über andere ästhetische Formen und eventuell auch Inhalte der traditionellen Kultur stülpt und sich dadurch in diese einschreibt und sie dadurch verändert.

Dies sind die Eigenschaften, welche die Popkultur auch für die Transformationen des literarischen Systems interessant und bedeutsam machen.

13. Die Auratische Literatur

„Literatur, Literatur ... als ob es darum noch ginge ... es sind die Dinge, die sich bewegen!“⁶⁵³

Rolf-Dieter Brinkmann

„Seit ich die Universität verließ, habe ich keinen Finger mehr gerührt, ja, ich habe kein einziges Buch mehr gelesen, sondern nur noch Zeitungen ... (zieht eine aus der Tasche) Da! ... Aus den Zeitungen weiß ich, dass es einmal einen Dobroljúbov gegeben hat, doch was er geschrieben hat, das weiß ich nicht ... Das weiß Gott allein ...“⁶⁵⁴

Anton Tschechow (aus „Drei Schwestern“)

Ein Obdachloser wühlt in einem Abfalleimer und zerrt an Presse Müll.
Frage an ihn: „Suchst du Literatur?“ Die Antwort: „Nee, wat zu Lesen!“

Anekdote aus der Düsseldorfer Altstadt, erlebt gegen Ende der 1980er Jahre

⁶⁵³ BRINKMANN, Rolf-Dieter: „Der Film in Worten“, Reinbek bei Hamburg 1982, S.236

⁶⁵⁴ TSCHECHEW, Anton: „Drei Schwestern“, in: Dramen, Reinbek bei Hamburg 1960, S.196

13.A. Definitionen und Erscheinungsformen der Literatur und der Begriff der Aura

„Die Literatur“ – wo findet sie heute überhaupt statt, wo hat sie überhaupt ihre sozialen und individuellen Orte? Printmarkt, Buchmarkt, Feuilleton, Fernsehen (ausgerechnet!), Buchmesse, Podium, Kulturinstitute, Universitäten, Schulen? Schlafzimmer, Sofa, Sessel, Sitz in den öffentlichen Verkehrsmitteln, Hängematte, Strandhandtuch? All dies sind Orte der Literatur und ihrer Rezeption, und all dies sind scheinbar selbstverständliche Parameter eines Netzwerkes, das erst durch das interaktive Zusammenwirken seiner Substrukturen zu einem kulturellen Gesamtsystem wird.⁶⁵⁵

Literatur bzw. der verwendete Begriff von ihr ist jedoch oft noch über dieses System der Rezeption und der kontextuellen Ein- und Rückbindung – gleich in welchem Genre wir uns befinden – von einer Aura des Erhabenen, Gehobenen oder auch kulturell unbedingt Wertvollen umgeben, die sich derzeit vor allem aus den traditionellen Rezeptions- und Interpretationsmustern der bürgerlichen E-Kultur ableitet. Diesen Nimbus, der sich auch als eine Art auratische Wolke oder, besser noch, als ein auratischer Nebel betrachten lässt, lässt sich als den auratischen Gestus der Literatur bezeichnen.

Literatur wird in diesem Sinne offenbar immer noch nicht als etwas Selbstverständliches, als eine selbstverständlich mögliche Kulturform unter anderen und vielen betrachtet, sondern immer noch als etwas ganz Besonderes und Feines, ja, letztlich immer noch als eine Art Krone der Kultur.

⁶⁵⁵ In einem Essay in der NY TIMES fragte sich Motoko RICH im Dezember 2007, warum wir überhaupt Bücher lesen, und was dieses Geheimnis letztlich überhaupt ausmache. Er kam zu der Antwort, dass Lesen, trotz seiner vermittelten sozialkulturellen Struktur, auch ein ultimativer privater Akt ist. Gegenwärtig jedoch, so RICH abschließend, würde diese Annahme grundlegend durch die Tatsache verkompliziert, dass das, was Menschen zu Büchern drängt, im kulturellen Sinne mittlerweile woanders gefunden werden kann, nämlich in in Form von Reflektionen als Internet-Blogs oder auch in TV-Serien, welche die Ansprüche und den Hunger nach Erzählungen mit komplexen Texturen und Charakteren ebenso befriedigen könnten wie ehemals Romane dies taten. RICH im Originalton: „And what is it, exactly, that turns someone into a book lover who keeps coming back for more? There is no empirical answer. If there were, more books would sell as well as the ‘Harry Potter’ series of ‘The Da Vinci Code’. The gestation of a true, committed reader is in some ways a magical process, shaped in part by external forces but also by a spark within the imagination ... despite the proliferation of book groups and literary blogs, reading is ultimately a private act. “Why people read what they read is a great unknown and personal thing”, said Sara Nelson, editor in chief of the trade magazine Publishers Weekly ... But what makes that one book a trigger for continuous reading? ... The question of whether reading or reading books in particular, is essential is complicated by the fact that part of what draws people to books can now be found elsewhere. Readers who want to know they are not alone are finding reflections of themselves in the confessional blogs sprouting across the internet. And television shows can satisfy the hunger for narrative and richly textured characters.” RICH, Motoko: “A good Mystery: Why we Read Books”, THE NY TIMES / ARTS & STYLES, 10-12-2007, S.7 veröffentlicht mit DER STANDARD, Wien 10-12-2007.

Etwas anderes ist der Fall, wenn Literatur tatsächlich im breiteren Rahmen der so genannten Massen- oder Trivialkultur rezipiert wird: dann haben wir es mit Krimi-, Fantasy-, Science-Fiction-, Beziehungs-, ‚Frecher-Frauen‘ -⁶⁵⁶ oder auch mit Comedy-Literatur zu tun – die aktuellen literarischen Genres sind vielzählig, einige wurden bereits in Kapitel 9 („Das Zerrbild des Trivialen und Banalen“) dieser Arbeit angeführt, und bisweilen entstehen auch neuere Formen von literarischen Genres.⁶⁵⁷

Aber inwiefern ist diese Literatur noch ‚Literatur‘ nach einem traditionell-klassischen Verständnis von Literatur? Und was wäre demnach diese – nahezu sagenumwoben erscheinende – ‚andere‘ Literatur, oder soll man nach wie vor sagen ‚die‘ Literatur? Die ‚echte‘, die ‚eine‘, die ‚wahre‘, die ‚wirkliche‘? Will man diese Form von Literatur beschreiben, ja will man überhaupt über Literatur zu Beginn eines neuen Millenniums schreiben, scheint es, als gehen einem nahezu die Taubenfüsse und Anführungszeichen aus.

Oder wäre diese Literatur dann die so genannte ‚hohe‘ Literatur, womit wir wieder bei den abqualifizierenden Distinktionsspielchen der bürgerlichen E- oder gar Hochkultur wären? Die Begriffsverwirrung ist offenkundig, weshalb es sinnvoll ist, das System der heutigen Literatur und seine mehr oder weniger latenten ästhetischen Wertungen und die Gesten, mittels denen in ihm operiert wird, generell zu betrachten und zu hinterfragen.

‚Die‘ Literatur, also diejenige, die in einer traditionellen Ästhetik der E-Kultur als ‚hohe‘ oder ‚ernstzunehmende‘ Literatur gilt, hat oft eine Aura, die ihr durch die verschiedensten Instanzen und Institutionen verliehen wird, welche Teil des in dieser Arbeit beschriebenen Netzwerkes des ‚System Literatur‘ sind. Dazu gehören das Feuilleton, also die offizielle Literaturkritik, ein Markt, der einer Literatur eine ökonomische und mediale Plattform, eine Präsenz und auch ein Image verleiht, dann das Publikum, welches Literatur kauft oder leiht, liest und sich in der Öffentlichkeit, gleich ob auf Partys oder im Internet, darüber austauscht, und schließlich auch die Universitäten und akademischen Kulturinstitute, welche bestimmte Literaturformen zur Untersuchung und

⁶⁵⁶ Darunter ist die in Deutschland in den 90er Jahren erfolgreich gewordenen Literatur von Autorinnen wie etwa Eva Heller, Marlene Faro, Hera Lind oder Gaby Hauptmann zu verstehen, die unzählige Kopistinnen nach sich zog. Diese Art von Literatur versteht sich als betont selbstbewusste Frauenliteratur, jedoch nicht feministisch im traditionellen Sinne.

⁶⁵⁷ Hierzu lässt sich beispielsweise die seit Ende der 1990er Jahre in Deutschland – nicht zuletzt als Resonanz auf eine kommerzielle Medialität von Feminismus und Emanzipation - boomende ‚Frauen‘-Literatur und neuerdings auch die Comedy-Literatur zählen, die, beflügelt durch die große Resonanz auf die Comedy-TV-Formate, aktuell große Publikuserfolge feiert. Dass ständig neue literarische Genres entstehen, bleibt nur dem oberflächlichen Betrachter verborgen. So etablierte sich beispielsweise im Jahr 2007 endgültig ein Genre, das Frauenliteratur, Thriller und Kriminalliteratur vereint und in dem Frauen in der Rolle von Gerichtsmedizinerinnen in Kriminalfälle involviert sind. Diesbezügliche Autorinnen sind beispielsweise Ariana Franklin, Baden Kenney, Karen Slaughter, Patricia Cornwell, Iris Johansen oder auch Tess Gerritsen.

Präsentation bestimmen und auswählen. Der Begriff der Aura, der hier bereits im Bezug auf Benjamins frühe Analyse⁶⁵⁸ aufgegriffen und erweitert wurde, lässt sich in diesem Sinne auch auf die Literatur anwenden: auch Literatur ist oftmals noch eine auratische Kunst, wobei diese Aura immer und unbedingt gemacht, also konstruiert ist, wodurch sie dem Begriff des Mythos nach der Definition von Barthes sehr nahe kommt.

Wie entsteht eine ästhetische Aura? Die Aura ist grundsätzlich eine Kategorie, die dem Mythos verwandt ist, wie Barthes ihn in dem Sinne definiert hat, dass prinzipiell alles dem Mythos anheim fallen kann. Ästhetische Aura kann strategisch konstruiert werden, im Sinne eines kulturindustriell gefertigten ‚Heiligenscheins‘, einer erfundenen Geschichte, die, je öfter sie erzählt wird, irgendwann Wahrheit wird. Die häufigste und normalste Art jedoch, wie eine ästhetische Aura entstehen kann, ist ganz simpel durch die Historie, und hier durch eine überwiegend affirmative Zitation bzw. Glorifizierung der Vergangenheit. Die einfache Formel hierfür ist

ZEIT KREIERT AURA.

Dies klingt wie eine Art ästhetisch-physikalisches Gesetz, und in der Tat drückt sich in dieser Formel die fundamentale ästhetische Schwerkraft der Geschichte aus. Über die Zeit hinaus werden viele Bereiche der Kultur und deren Ästhetik mythologisiert, noch nicht einmal aus einer strategisch intendierten Konstruktion heraus, sondern allein durch die Mischung aus Nostalgie, Retrospektive und Sentiment, die über die Jahrzehnte beim Publikum eine Aura der Rezeption entstehen lässt.

Die Zeit verleiht ihnen nicht nur Staub, sondern auch Patina: es ist die Historie, die der Kultur die Aura verleiht.⁶⁵⁹

⁶⁵⁸ Vgl. Kapitel 3 („Klassische neuere Kulturtheorien“) dieser Arbeit und Benjamins Definition der Aura in dessen Kunstwerkaufsatz.

⁶⁵⁹ Der schweizerische Musiker Nik Bärtsch zitierte 2008 in einem Interview aus einem Workshop des Komponisten Helmut Lachenmann (*1935, Schüler von Luigi Nono und Stockhausen und zeitgenössischer Komponist und Dozent für Kompositionslehre). Demnach sagte Lachenmann, dass jeder Klang eine Aura habe, nicht in einem esoterischen, sondern im historischen Sinne. Jeder Klang evoziert sofort Bezüge zur Geschichte, auch zur individuellen Geschichte.“ Genau um diese historische Aura geht es. KRIEST, Ulrich: „Nik Bärtsch: Besser kein zurück“, Jazzthetik 4-2008, S. 31.



*Abbildung 6: „Sarah Vaughan: The Divine“
Re-Edition 2007, Original Blue Note 1960.
Bei der Repräsentation einer historisch
gewordenen ästhetischen Form in der
Gegenwart wirkt die Aura mit.*

Wir müssen gar nicht bis zu den Zeugnissen der europäischen Literatur des Altertums zurückgehen, denn Industriedesign ist hierfür ebenso ein treffendes Beispiel, gleich, ob es sich um Geschirr oder Automobile handelt: Gegenständen, die erst wenige Jahrzehnte alt sind, haftet bereits eine Aura an. Ebenso findet sich diese Aura aber auch in explizit ästhetischen Genres wieder. Plattencover und deren spezifisches zeitbezogenes Design sind hierfür ein gutes Beispiel: zum Zeitpunkt ihres Erscheinens war diese Ästhetik oft völlig normal und im ästhetischen Alltag integriert, viele Jahre später jedoch wird ihnen durch die historische Distanz eine stilistische Bedeutsamkeit und Wichtigkeit verliehen, die einen großen Teil der ästhetischen Aura ausmacht. Oft trägt diese auch dazu bei, dass ein ästhetisches Produkt ‚Kult‘ wird, wie es seit den frühen 1980er Jahren als gängige umgangssprachliche Redewendung im Publikumsdiskurs eingeführt worden ist und sich seitdem in den Zeitspannen der Kultwerdung ungleich intensiviert hat. Die Ver-Kultung einer Ästhetik ist einerseits Teil einer kommerziellen Verwertung des Retrospektiven, andererseits ist sie ein seit Jahrhunderten gebräuchliches Instrument, um bestimmte Ästhetiken von anderen abzuheben und zu markieren. In diesem Sinne ist es nicht weit vom Kult zur Kunst – die Aura trägt bei beiden Bereichen zu ihrer Werdung bei.

In seiner Analyse der gegenwärtigen Konsumkultur vergleicht ULLRICH das metaphysisch-wertvolle Eigenschaftsprofil der Kunst mit den Mechanismen von Werbung und Marketing, das letztlich auf ein ästhetisches Markenprofil namens ‚Kunst‘ hinausläuft:

„Kritiker der Konsumkultur mögen dagegen einwenden, dass Kunst aber ‚wirklich‘ geheimnisvoll und unerschöpflich sei, Markenprodukte hingegen nur Fakes, ja Metaphysikkulissen ohne Substanz darstellten. Doch übersehen sie dabei, dass Kunst nur deshalb echter wirkt, weil sie schon etliche Generationen länger als Heilsinstanz funktioniert als selbst die ältesten und renommiertesten Markenartikel. Außerdem besitzt sie einen Glaubwürdigkeitsvorsprung, weil nicht nur eine Marketingabteilung und Werbeagentur für das Image verantwortlich zeichnet, sondern ganze Heerscharen von Philosophen, Kunsterziehern und Galeristen am Eigenschaftsprofil der Kunst mitgearbeitet haben, nachdem diese erst einmal besondere Aufmerksamkeit erfahren hatte. Dennoch ist das Bild, das dadurch entstanden ist, genauso von Sehnsüchten und oft auch kommerziellen Interessen geleitet wie das Image einer edlen Marke.

Sobald sich die Markenkultur weiter etabliert hat und es etwa auch selbstverständlich geworden ist, dass Schriftsteller oder Kulturphilosophen – ohne Marketingauftrag – so über einzelne Markenerlebnisse schreiben, wie sie ehemals über Kunsterlebnisse schreiben, wird die Nähe zwischen beidem offensichtlicher werden und ihr Eingeständnis auch nicht mehr als provokant anmuten. Dann wird es vermutlich sogar als der größte Erfolg der Kunst in der Moderne angesehen werden, das Modell einer Warenästhetik und eines ‚Corporate Design‘ entwickelt zu haben, das einer kapitalistischen Marktwirtschaft den Fortbestand garantiert, selbst wenn alle Grundbedürfnisse längst befriedigt sind und statt Gebrauchswerten lieber Fiktionen und Optionen konsumiert werden.

Ein nüchterner Rückblick auf die Kunst der Moderne wird auch erkennen lassen, dass man sich in ihr zum Teil derselben Effekte bediente wie später in der Werbung. Schon die Erfolge der Landschaftsmalerei im 19. Jahrhundert waren einem Bedürfnis nach Projektionsflächen geschuldet: Weite Himmel, Meereswellen, zerklüftete Bergrücken – das waren Sujets, in die sich jeder Rezipient hineinräumen konnte. Die BMW-Werbung ist seit Turner und Blechen vielfach vorweggenommen, mit dem einzigen Unterschied, dass der einstige Rezipient von vornherein wusste, nur träumen zu können, während der Konsument die fixe Idee nicht los wird, das Geträumte durch einen Kaufakt doch Realität werden lassen zu dürfen.“⁶⁶⁰

Die Aura lässt sich somit historisch auch als eine strategische Funktion einer ästhetischen Projektionsfläche verstehen, mittels der bestimmte Kunstauffassungen definiert, distinktioniert und distribuiert wurden.

Die Frage ist nun: lassen sich darüber hinaus Definitionen und Kategorien der Aura festlegen, die auch für die Ästhetik der Gegenwart prinzipiell gültig sein können? Wie könnte demnach die Aura in der gegenwärtigen Kunst definiert werden, und was wäre sie hinsichtlich der diesbezüglichen Form von Literatur?

⁶⁶⁰ ULLRICH, Wolfgang: „Habenwollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?“, FfM 2006, S. 116-117.

Zunächst zu der grundsätzlichen Frage und Definition der ästhetischen Aura. Was ist die Aura in der Kunst bzw. in einer ästhetischen Form? Die Aura ist:

1. Die weihevollen, nahezu sakrale (eventuell gut sublimierte) Überhöhung einer Kunst als etwas sehr Wertvolles, Ernstes, Bedeutungsvolles. Im Kern: Die Ignorierung und / oder Negation von Kunst als einem möglichen ästhetischen Alltagsprodukt oder -sachverhalt. Auratische Kunst ist demnach im Sinne einer Sakralität nicht für den Alltag und demnach auch nicht für den Alltagskunstrezipienten (bzw. –konsumenten) konzipiert, sondern für den besonderen ästhetisch-sakralen Moment und darüber hinaus für die ästhetisch Erfahrenen, die Spezialisten und die Eingeweihten, deren besonderer Moment ihr stetiger Alltag ist. Letzteres verweist auf den prinzipiell elitären Charakter auratischer Kunst.
2. Die Überhöhung des Originals und die Überbetonung der Einzigartigkeit eines Kunstproduktes. Im Kern: Die Ignorierung und / oder Negation von Kunst als einem potenziell endlos kopierbaren Massenprodukt, ebenso jedoch auch die Negation der Transformationsmöglichkeiten eines Kunstproduktes.
3. Die mehr oder weniger bewusste Verschleierung, Ignorierung oder Negation der steten Kontextualisierung einer Kunst (z.B. durch Marktmechanismen und –strukturen, Kritiker- und Publikumsdiskurse und / oder die akademische Behandlung) Im Kern: Die Ignorierung und / oder Negation von Kunst als einem Produkt des Sozialen, als ästhetisches Produkt einer gesellschaftlichen wie auch historischen Struktur.
4. Die mehr oder weniger bewusste Verschleierung, Ignorierung oder Negation der ökonomischen Herstellungsbedingungen und -grundlagen von Kunst. Im Kern: Die Ignorierung und / oder Negation von Kunst als einem potenziell kommerziellen und ökonomischen Produkt.⁶⁶¹

Die offensichtlichste Auratische Kunst stellt derzeit immer noch die bildende Kunst dar, vor allem, so sich materiell manifestiert: Gemälde, Zeichnungen,

⁶⁶¹ Punkt 4 ist hier definitorisch von Punkt 3 getrennt, da die ökonomische Kontextualität von Kunst noch etwas anderes, strengeres bedeutet als die gesellschaftliche Kontextualität. Die ökonomische Kontextualität ist Ausdruck einer nahezu mathematischen Struktur-Gleichung, die gesellschaftliche Kontextualität hingegen äußert sich auch in ‚geistigem Kapital‘, d.h. Diskursen, die mehr oder weniger hegemonial sein können. Deren Abgleichung ist ungleich komplexer und schwieriger zu treffen als bei einer rein ökonomischen Kosten-Nutzen-Rechnung. In realiter sind beide Kontexte jedoch logischerweise oft strukturell miteinander verbunden und auch dementsprechend zu behandeln.

Skulpturen oder Installationen werden explizit als ‚Kunst‘ – also durchaus unter der Marke, dem ‚aesthetic brand‘ Kunst – hergestellt, markiert⁶⁶² und vor allem präsentiert, meistens in Museen, also künstlichen, oft nahezu sakral inszenierten Räumen, welche die Aura eines ‚Kunstwerkes‘ unterstützen und intensivieren. Die traditionelle Kunstaussstellung findet in der Regel in einem streng künstlichen öffentlichen Raum, dem Museum oder der Galerie statt. Der sprichwörtliche ‚white cube‘, der Kunstraum, soll der neutrale Rahmen für das bildende Kunstwerk sein, er trägt jedoch wesentlich zur Bildung einer Aura für die jeweilige Kunst bei. Die zunehmende Kommerzialisierung und der explizite Konsumcharakter des Marktes für bildende Kunst steht dabei der Aura nicht entgegen: Kunst kann sich immer noch als eine Art ‚Brand‘ aus Tiefe und Komplexität auratisieren und elitarisieren, die Zugangskriterien für bildende Kunst jedoch werden zunehmend von den ästhetischen Bewertungskriterien des Bildungsbürgertums abgekoppelt und in den Bereich des Konsums bzw. Shoppings verlagert. ULLRICH bemerkt diesbezüglich zum Wandel vom Bildungs- zum Konsumbürgertum:

„dass nicht mehr derjenige Anerkennung findet, der in Interesselosigkeit brilliert, sondern im Gegenteil, wer am meisten Geld für seine Interessen aufwendet. Das fällt gerade dort auf, wo die Bildungsbürger ihre Domänen hatten: Ein Sammler kann sich als Experte in Kunstfragen allein dadurch profilieren, dass er ein Kunstwerk kauft; er benötigt keine Argumente und Theorien, um anderen dessen Wert nahezubringen. Die Preisangabe ersetzt die Begründung eines Geschmacks- oder Werturteils, der Konsum tritt – noch offenkundiger als bei Benjamin – an die Stelle der Rezeption. Dazu passt, dass zahlreiche Künstler die eher abweisenden Werkformen der Moderne mittlerweile aufgegeben haben, also nicht länger auf das Museum als Hort interesseloser Kontemplation setzen, sondern sich mit dem, was sie tun, in einen Lifestyle-Parcours einfügen. Verführung wird auch in der Kunst wieder zu einer Kategorie; Kunstmesse sind zu den Orten avanciert, wo sich die Insider lieber treffen als in einer Ausstellung oder im Museum.“⁶⁶³

Die Literatur präsentiert sich gegenüber dem System der zeitgenössischen bildenden Kunst in der Hauptform – immer noch – ebenfalls materiell, jedoch ist ihre Materialisierung ein Massenprodukt: das Buch ist eine Art ästhetisches Multiple. Jede Ausgabe einer bestimmten Arbeit sieht gleich aus, und hat dies seiner praktischen Gebrauchsform nach – hier vor allem bezüglich des Umschlags, damit das Buch überhaupt inmitten von anderen gefunden werden kann, und der Seitennummerierung zur Organisation seines Inhaltes – logischerweise auch so zu sein. Wenn diese Arbeit nun behauptet, dass auch die Literatur in großen Teilen eine auratische Kunst ist – wobei hierbei explizit die

⁶⁶² Hier vor allem durch die Künstlersignatur.

⁶⁶³ ULLRICH, Wolfgang: „Habenwollen“, a.a.O., S.191.

so genannte ‚hohe‘ oder ‚ernsthafte‘ Literatur die Referenz dafür ist –, muss die Aura dieser Kunstform ergo woanders her kommen als aus ihrer bloßen Materialisierung als Buch, also als ein haptisches Kulturobjekt. Und doch ist diese Materialisierung nicht ganz unschuldig an der Aura: eine aufwändige Umschlaggestaltung oder auch ein renommierter, also diskutierter und präsenter Buchverlag, bei dem das Buch erscheint, steigern beispielsweise die Aura eines Buches ungemein. Doch ist es vor allem der Diskurs über Literatur bzw. hier seine seriöse Form, der in diesem Falle die Aura einer Literatur erzeugt und diese wichtig, mitunter wichtiger als eine mögliche andere erscheinen lässt.

Klaus ZEYRINGER, Professor für Germanistik an der Université de l'Quest in Angers, konstatierte 2008 in seinem Buch „Ehrenrunden im Salon. Kultur – Literatur – Betrieb“⁶⁶⁴, dass sich die Meinungslider in den ‚reichen‘ westlichen Ländern zwar auf Kultur und Demokratie berufen, das Geistesleben und seine Institutionen allerdings (immer noch) feudal funktioniere. Ein im STANDARD veröffentlichter Auszug⁶⁶⁵ pointierte, wie sehr das Netzwerk von Kultur- und Wissenschaftsbetrieb, Literaturhäusern und Universitäten in vielen westlichen Gesellschaften den Begriff von Literatur überhaupt prägen und der Literatur als ästhetischer Form durch diese Struktur immer noch eine spezifische Aura verliehen wird. ZEYRINGER:

„Der Kulturbetrieb funktioniert nach wie vor als Mischung von Salon, Tafelrunde und Funktionärsbüro. Deren Mechanismen bleiben im Grunde in einer je nach Umfeld austarierten Zusammensetzung bestehen. Sie bestimmen die Spielregeln, auch wenn die neuen Medien einige Veränderungen in Techniken, Umgangsformen und Verortungen gebracht haben.“⁶⁶⁶

In einer historischen Replik beschreibt ZEYRINGER den bürgerlich-aristokratischen Salon als Grundmodell für diese Struktur sowie die ästhetischen Wertungen, die von ihm ausgingen:

„Der bürgerlich-aristokratische Salon verleiht der Versicherung des Eigenen einen Mittelpunkt. Dem Gespräch gibt er – geistig wie kulinarisch wie sozial – einen ideellen Rahmen im Einverständnis der elementaren Regeln, die ein überschaubarer Personenkreis teilt. Konkret und metaphorisch dient er seit vier Jahrhunderten, in unterschiedlicher Gestalt, jedoch ähnlichem Mechanismus, als Sprech-Macht-Raum. Aus dem Salon der Johanna Schopenhauer ließ Goethe den Gymnasiallehrer Franz Passow weisen, da ihn dessen Schweigen stört.

⁶⁶⁴ ZEYRINGER, Klaus: „Ehrenrunden im Salon. Kultur – Literatur – Betrieb“, Innsbruck-Wien-Bozen 2008

⁶⁶⁵ ZEYRINGER, Klaus: „Von Fürsten und Beisitzern. Das Geistesleben und seine Institutionen, der Kultur- und Wissenschaftsbetrieb funktionieren feudal und großbürgerlich wie eine Mischung von Salon und Tafelrunde, Fürstenhof und Funktionärsbüro“, DER STANDARD 17-2-2007, S.A7.

⁶⁶⁶ ebda

Das Feld des Salons ist die Kultur; er bildet ihren konzentrierten, konzertierten Spielort. Ihr Wert, jener eines Fetisch, ersteht laut Bordieu in einer ursprünglichen Investition, die eine Teilnahme am Spiel bedeutet, sowie im kollektiven Glauben an den Wert des Spiels und in den Kämpfen um das symbolische Kapital. Dabei gilt es, einen großen Teil der Kämpfe zu verschleiern, denn die Produktion einer vorgeblich anti-ökonomischen Wirtschaft der Kunst beruht auf der Anerkennung der Uneigennützigkeit. Das ganze System bezeichnet Bordieu als *illusio*.⁶⁶⁷

Dieser Diskurs, der auch gegenwärtig noch virulent ist, ist grundlegend an der Erzeugung einer spezifischen Aura im Bezug auf Literatur beteiligt. Er bildet sich aus der Aufnahme und Präsenz von Literatur in Feuilleton, Kritik, akademischer Forschung und auch dem didaktischen Lehrplan. Literatur ist selbstverständlich Teil der didaktischen Erziehungspraxis der Schulen, gleichsam Mittel zur individuellen Erbauung, ja Unterhaltung, und Literatur ist darüber hinaus jedoch nicht zuletzt ein Kulturprodukt im wahrsten Sinne des Wortes: sie ist ein massenhaft hergestelltes Konsumprodukt, und zudem ein ästhetisches Mittel, sich kulturell-gesellschaftlich zu verbinden, aber auch, um sich selbst gesellschaftlich zu distinktionieren oder aufzuwerten.

Der gegenwärtige Wandel ästhetischer Wertungen, der zunehmend durch den Publikumsdiskurs hervorgerufen wird, indes trägt zu einer zunehmenden Profanisierung und Entsakralisierung von Literatur bei.

Wie auch immer Literatur rezipiert wird und wo sie auch stattfindet: die Literatur im Sinne einer auratischen Kunstform verliert im Diskurs über sie immer häufiger ihren ästhetisch-sakralen Charakter, sie ist zunehmend nichts ‚Heiliges‘ mehr. Sie ist – wie Benjamin dies im Vergleich der bildenden Kunst mit Fotografie und Film konstatierte – trotz der latent präsenten Aura genauso entsakralisiert worden wie andere ästhetische Erscheinungsformen zuvor. Diese Entsakralisierung geschah jedoch in der Regel durch außen, durch die Entwicklung anderer kultureller Erscheinungsformen wie Film, Fernsehen, Comic bzw. Bildbände oder eben auch durch die lange Zeit ignorierten und verfemten ‚Trivialkulturen‘ oder ‚Trivialliteraturen‘. Die größte Entsakralisierung und Profanisierung der Literatur findet derzeit jedoch durch das Internet statt, in dem die verschiedensten Texte zu finden sind, die sich dem traditionellen Distinktionsschema von ‚profaner‘ und ‚sakraler‘, ‚trivialer‘ und ‚seriöser‘ oder auch ‚E‘- und ‚U‘-Literatur nicht mehr unterordnen lassen.

Vielleicht ist die Literatur generell, auch wenn sie ein wichtiges und bestimmendes ästhetisches Medium der menschlichen Geschichte war, nur eine

⁶⁶⁷ ebda

weitere historische kulturelle Stufe, ein bedeutsames, aber letztlich ein historisches kulturelles Medium, das sich derzeit in den Anfängen seiner Transformation befindet. Die Konvergenz und die Vermischung ästhetischen Ausdrucks wird es jedoch weiterhin geben.

An dieser Stelle sei explizit die einfache Frage zu Beginn von Kapitel 4 dieser Arbeit über die Marginalisierung der Literatur wiederholt: Wer liest heute überhaupt noch und warum? Wenn die Literatur als ästhetisches Medium immer weiter marginalisiert wird, was ersetzt die Literatur dann? Und was ist dann ‚die Literatur‘? Es gilt zunächst, diesem Medium einige genuine – und seien es auch letztlich wieder nur zeitgebundene – Eigenschaften abzu analysieren, um das System der Literatur in seinem jetzigen Zustand mit den zu Beginn dieser Arbeit beschriebenen zwei wichtigen Transformationen in Bezug zu setzen.

‚Literatur, Literatur! Es sind die Dinge, die sich bewegen!‘, schrieb der deutsche Autor Rolf Dieter Brinkmann⁶⁶⁸ – natürlich in einem Buch, innerhalb eines ästhetischen literarischen Rahmens, beachtet, publiziert und protegiert vom traditionellen System der Literatur. Diese Widersprüche sind willkommene Ausgangspunkte für die Gedankenspiele zum aktuellen Status und der möglichen Zukunft der Literatur, denn nur sie bringen uns weiter, wie auch die scheinbar ganz banalen, simplen und oft getätigten Fragestellungen: Was ist eigentlich Literatur?

Literatur ist ein kulturelles System der Ästhetik und Ökonomie.
Zu oft wird Literatur nur unter den Bedingungen der Poetik gesehen.
Das verschleiert.
Zu oft wird Literatur nur unter der Kategorie des Marktes gesehen.
Das verkürzt.

Was also gehört zum System der Literatur? Hier die Definitions-Thesen:

- Das literarische Material selbst: der Text.
- Die AutorInnenperson: Biografie, Historie, der spezifische kulturelle, soziale und historische Kontext sowie emotional-geistige Hintergründe und eine mögliche benennbare Schreibintention.
- Der Markt bzw. das Forum der Publikation.
- Das jeweils aktuelle Image und der Gestus der Literatur, beides Faktoren, die historisch zu betrachten und zu benennen sind.

⁶⁶⁸ Zitation zu Beginn dieses Kapitels.

- Diskurse: akademische Diskurse, Kritiker- bzw. fachspezifische Diskurse sowie der (wissenschaftlich oft ignorierte) Publikumsdiskurs.
- In zunehmendem Maße: Weitere ästhetische Kontexte und Transformationen, die über einen abgeschlossenen traditionellen Textkorpus hinausgehen.

Hieraus lassen sich drei weitere grundlegende zu diskutierende Thesen-Definitionen für Literatur ziehen:

1. Literatur ist ein kultargesellschaftliches System: Produktion, Rezeption durch Professionelle und durch Publikum, Distribution durch mediale Verstärkung und Verkauf.
2. Literatur ist das sprachliche Kunstwerk. In der literarischen Ästhetik verbinden sich sprachliche Bilder, Handlungsstränge und Äußerungen der Innen- und Außenwelt und Imaginiertem, Mythen und Images. Der Status eines Kunstwerkes äußert sich in der Literatur nicht zuletzt mit einer bestimmten ästhetischen Aura sowie einem ästhetischen Gestus bzw. Image. Gleichsam ist der Status des Kunstwerks in einem universalen und essentialistischen Sinne nicht zu klären, denn auch ein Kunstwerk definiert sich letztlich immer kontextuell. So ist es erklärbar, dass ein Kunstwerk mittels der einen Definition als etwas Hohes, Weihevolleres, Genuines und Originäres er- und bisweilen verklärt wird, mittels einer anderen Definition jedoch als selbstverständlicher, nahezu alltäglicher Teil eines ästhetischen Kanons menschlicher Kultur. Dies kann selbstredend so weit gehen, dass Kunst per Definitionem komplett im Alltag aufgeht. Daher gilt erneut eine Basisthese dieser Arbeit: Es gibt keine universelle Ästhetik, es gibt nur kontextuelle Ästhetiken.
3. Literatur ist der traditionellen und gebräuchlichen Definition nach ‚das mit dem Buch‘: nach dieser Definition ist Literatur strukturell und essentiell mit der Buchkultur verbunden. Das gedruckte Buch ist demnach das maßgebliche und möglicherweise auch das einzig adäquate Medium für Literatur.

Der 1. Punkt soll hier nicht weiter vertieft werden. Dass Literatur als Teil eines kulturellen Marktes verstanden werden kann und in diesem Sinne ökonomisch

abhängig vom Leseverhalten des Publikums ist, ist eine Grundannahme für diese Arbeit, die unter anderem bereits in Kapitel 4 („Die Marginalisierung der Literatur“) dieser Arbeit dargestellt wurde. Umso mehr interessiert zunächst der 2. Punkt, also der Gestus und das Image, mit dem Literatur versehen wird und ist. Inwiefern bestimmt diese Faktoren unsere Definition von Literatur?

13.B. Der Gestus und das Image der Literatur: ‚Das gute Buch‘ – Die Literatur und das Qualitative

Bei einem persönlichen Besuch des jährlichen Literaturfestes im alten Minoritenkloster Graz im März 2006, auf dem junge und alte österreichische AutorInnen in gemischter Reihenfolge ihre Texte vortrugen, wurde vor allem folgendes deutlich: ein Text hatte nicht nur manchmal, sondern mehr als oft gar nichts, aber wirklich absolut und überhaupt nichts, mit dem anderen zu tun. Eine simple, zunächst vielleicht auch banal wirkende, aber letztlich fundamentale Erkenntnis, die wahrscheinlich bei vielen ähnlichen Literatur-Veranstaltungen zu machen ist.

Warum jedoch wird dann oft so getan und auch ganz selbstverständlich angenommen, sowohl im Alltagsverstand als auch bezüglich wissenschaftlicher Definitionen, dass ‚Literatur‘ etwas Gemeinsames und demnach etwas Verbindendes habe – außer der Tatsache, dass es um Buchstaben, um Worte, um Schrift, Sprache und den darüber kommuniziertem Sinn geht? Denn wie viele Texte sind ungleich anders als andere, beispielsweise musikalischer als andere, oder beziehen sich mehr oder weniger direkt auf andere ästhetische Genres, denen sie sich verbunden fühlen? Andere Texte hingegen sind nahezu von einem forschenden, nahezu peniblen und detailverliebten naturwissenschaftlichen Gestus getragen, andere hingegen wild, ungestüm, direkt, impulsiv und nach Vitalismus fordernd, wieder andere sind spröde, trocken, abstrakt, abweisend, andere treten privatistisch, ja regelrecht autistisch auf.

Das scheint im System der Literatur nichts Neues zu sein, man nennt dies in der Regel den ästhetischen Stil, die jeweilige Handschrift oder auch die Schreibweise.

Aber warum diese eklatanten Unterschiede dann allesamt unter dem ästhetischen Sammelgenre ‚Literatur‘ bei einem ‚Literaturfest‘ vereinen? Und was soll dies letztlich sein – ein Literaturfest? Man sagt doch in der Regel auch nicht ‚ein Musikfest‘ – und stellt dann die Genres Kammermusik, Punk, 12Ton-Musik, HipHop, Schlager, Experimentalelektronik, Soul, Blasmusik, Chanson und Techno nebeneinander?

Beim Film haben sich Genres gegründet und festgesetzt: Drama, Komödie, Tragikomödie. Oder auch Western, Actionfilm, Beziehungsfilm, Teenagerkomödie – unzählige Labels und Subgenres stehen hier zur Differenzierung zur Verfügung. Ein Filmfest vereint diese Genres auch selbstverständlich nebeneinander – insofern scheint es hier in der Präsentation

und Rezeption eine Verbindung zum Genre der Literatur zu geben, die vor allem im Moment der Erzählung, der Präsentation einer Handlung, gesehen werden können. Verweigern sich Filme diesem Gestus der Erzählung, arbeiten sie also explizit experimentell, werden sie meist als Experimentalfilme deklariert und auf ausgewiesenen Festivals präsentiert. Explizit experimentelle Literaturfestivals jedoch gibt es eher selten bis gar nicht, die Experimentalität von Texten wird auf Literaturveranstaltungen in der Regel neben allen anderen literarischen Formaten präsentiert.

Warum aber haben sich in der Literatur außer den üblichen Gattungen – Prosa, Lyrik, Theatertexte, Essay – keine stilistischen Subgenres gebildet, wie es eben bei der Musik schon lange üblich ist? Die meisten literarischen Subgenres wie Naturalismus, Realismus oder Dadaismus sind Genres der wissenschaftlichen Unterscheidung und Benennung, bei der öffentlichen Präsentation von Literatur fallen sie nicht weiter ins Gewicht. Eher gibt es bei der öffentlichen Präsentation der Literatur Genre Grenzen: Kriminalliteratur, Science-Fiction, oder, immer noch aktuell, Slam- oder Popliteratur. Hier ist die Genreabgrenzung klar, es treffen sich Rezipienten, oder besser gesagt ‚Fans‘, deren einzige literarische Rezeption sich oft ausschließlich aus den jeweiligen Genres speist. Bei den wichtigen oder bedeutsamen Literaturpräsentationen jedoch geht es nur um ‚Die Literatur‘. Warum aber werden all diese unterschiedlichen literarischen Genres und Kategorien, die es doch in realiter gibt, hier auf einen Präsentationsgestus zugespitzt, der letztlich latent raunt: hier wird die wahre Literatur präsentiert, die ernsthafte, die tiefe, die richtige? Letztlich, so wurde auf dem Literaturfest in Graz klar, ist es vor allem weniger ‚die Literatur‘ als vielmehr ein Gestus der Literatur, der auf diese Weise präsentiert wird.

Jede Person, die ein etwas größeres Literaturfest besucht, kann diese Feststellung machen. Und doch wird die Literatur hier unter einem Dach veranstaltet, obschon die Texte wie auch die Protagonisten oftmals meilenweit auseinander entfernt sind. Es stellt sich die Frage: gibt es gar nicht ‚die Literatur‘, sondern vielmehr nur ‚die Literaturen‘? Ist ‚die Literatur‘, die Zuspitzung und Hinweisung auf ästhetische Elaborate, die, gleich ob sie als seriös oder avanciert propagiert werden, nicht eine elitär konstruierte Zusammenfassung und gleichzeitige Abschottung vor den literarischen Genres, die immer noch als banal oder trivial verfemt werden, und ist diese Zusammenfassung nicht letztlich ein unglaublich oberflächliches und – im wissenschaftlichen Sinne erst recht – ästhetisch unadäquates Obergenre, das die

komplexen und höchst differenten Ästhetiken der global unterschiedlichen Literaturformen unmöglich unter einer Kategorie subsummieren kann?⁶⁶⁹

Es ist demnach keineswegs absurd zu behaupten, dass ein zugeschriebenes ästhetisches Obergenre namens ‚die Literatur‘ gar nicht existiert. Das ästhetische Genre ‚Literatur‘ existiert wenn, dann in einem universalistischen Gebrauchssinne, in dem es auch real verwendet wird, aber in einem streng wissenschaftlichen Sinne existieren in Wahrheit nur mehr verschiedenste Literaturen, deren Formen jeweils kontextuell und situativ bestimmt sind. Das Obergenre ‚Die Literatur‘ jedoch wird im ästhetischen Klassifizierungskontext oft als Definitions- und ergo auch Ausschlussgenre verwendet, genauso wie es in der Vergangenheit mit dem Genre der Musik geschehen ist – und wie viele musikalische Formen wurden und werden etwa als ‚unmusikalisch‘ oder gar als ‚keine Musik‘ gebrandmarkt? Bereits das zugeschriebene Obergenre ‚Kunst‘ ist dazu geeignet, diese Distinktions- und Ausschluss-Strategien und –mechanismen zu aktivieren, was noch in der jüngsten Vergangenheit oft genug geschehen ist. Diese universalistischen Obergenres sind jedoch keine adäquaten Klassifizierungen, sondern vielmehr in Wahrheit die Ruinen der ästhetischen Monumente der Vergangenheit, zwischen denen wir uns heute umhertreiben müssen.

Genau dies ist der Grund, warum diese Arbeit stets bemüht war, von einem System der Literatur zu reden, anstatt von ‚der Literatur‘. ‚Die Literatur‘ ist letztlich eine Konstruktion der Distinktion, die im wesentlichen einen elitären Gestus vor sich trägt, der sich wiederum aus diskursiven und kulturellen – und heute auch nicht selten kulturindustriellen⁶⁷⁰ – Images speist und bildet. Dieser Gestus atmet oft noch mit dem Hauch, oder besser, den letzten Atemstößen bzw. dem Röcheln des Erhabenen, welches in der Ästhetik der bürgerlichen E-Kultur eine große Rolle spielte.⁶⁷¹ Doch auch innerhalb einer explizit anti-bürgerlichen oder a-elitistischen Ästhetik kann sich dieser Gestus immer wieder finden und beobachten lassen.

Dieser seit der Aufklärung transformierte Gestus des Erhabenen gleicht der in diesem Kapitel bereits beschriebenen ästhetischen Aura, indem er bedeutet, dass

⁶⁶⁹ An dieser Stelle sei auf das Kapitel 4 („Die Marginalisierung der Literatur“) dieser Arbeit und der dort unter Abschnitt C erklärten Kategorien der Differenz- und Universalästhetik verwiesen.

⁶⁷⁰ Die Aura und der Mythos des Elitären wird also durch die – doch angeblich gleichmacherische – Kulturindustrie transportiert und noch verstärkt.

⁶⁷¹ Hierbei lässt sich auf die Transformationen, welche die Ästhetik von Kant oder, in dessen Nachfolge, Schiller, für eine bürgerliche Ästhetik im Zuge ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland modifizierten und anpassten, rekurrieren. Zu den Grundlagen siehe KANT, Immanuel: „Kritik der Urteilskraft“, FfM 1977 (Werkausgabe Band X), Zweites Buch: Analytik des Erhabenen, S. 164 ff., insb. § 25. „Namenerklärung des Erhabenen“.

auch im ästhetischen Sinne etwas „schlechthin groß ist“⁶⁷² – so groß jedoch, dass es möglicherweise schwer fällt, es nicht mehr als ‚gemacht‘, ergo als geworden oder auch als konstruiert sehen zu können.

Eine Aura ist jedoch, ähnlich dem Mythos, immer historisch, geworden und oft auch konstruiert. Im Bezug auf eine auratische Kunst bedeutet dies grundsätzlich, dass eine Kunstform oder ein bestimmter Ausdruck mit einer bestimmten ästhetischen Aura aufgeladen ist, gleich, ob diese Aura von außen auf die ästhetische Arbeit projiziert wird oder durch seine eigene Präsentationsform hervorgerufen wird.

Bezüglich der Kunst – und hier logisch auch der Literatur – hat sich eine Aura des Erhabenen in einen Gestus des Wertvollen und, noch eine Stufe weiter, in einen objektiv erscheinenden Gestus des Qualitativen umtransformiert. Das Qualitative erscheint – als eine Art demokratisch erscheinende Wertzuschreibung – im Grunde als derzeit letztmögliche Kategorie bei der Einordnung einer ästhetischen Arbeit, doch ist auch diese ästhetische Kategorie, wie ästhetische Kategorien es fast immer sind, problematisch und benötigen Definition und Kontextualisierung.

Der Gestus des Erhabenen, Wertvollen und Qualitativen ist nicht nur bei Literaturfestivals zu beobachten, sondern auch bei anderen ästhetischen Genres. Erwähnt wurde bereits das Genre der bildenden Kunst, jedoch ist dieser Gestus innerhalb des Systems der Literatur ebenfalls nach wie vor hochvirulent. Ein anderes, nahezu marginal erscheinendes Beispiel hierfür soll dies verdeutlichen.

Der Düsseldorfer Lyriker und Literaturwissenschaftler Alexander Nitzberg gab 2006 ein Buch über das Dichten heraus, in dem er sich positiv auf den klassischen Geniekult und Kriterien wie Handwerklichkeit bezog. In einem Interview sprach er sich gegen einen heutzutage oft zu beobachtenden therapeutischen Ansatz in der Literatur aus, der einem ‚eigentlich‘ literarischen entgegenstehe:

„Das Problem ist, dass wir in einer Welt leben, in der alle aufgefordert werden, um jeden Preis kreativ zu sein. Und wie der eine einen Töpferkurs belegt und der andere sich plötzlich mit Makramee beschäftigt, betätigen sich viele literarisch. Das halt ich für eine ganz unselige Geschichte. Denn das, was dann passiert, ist eher ein therapeutischer als ein literarischer Ansatz.“⁶⁷³

⁶⁷² KANT, ebda, S. 169.

⁶⁷³ „Dichtung kostet Zeit und Kraft“, Interview und Portrait von Alexander Nitzberg, von GANTZKOW, Sven, in der Zeitschrift COOLIBRI Düsseldorf, Oktober 2006, S.18-19. Vgl. auch NITZBERG, Alexander, „Lyrik-

Als produzierender Lyriker steht es Nitzberg auf jeden Fall zu, sich derart zu äußern, als Wissenschaftler jedoch wirkt diese Aussage etwas fragwürdig. Diese Trennung ist wichtig, um zu verstehen, was diese Arbeit mit einer grundsätzlich indifferenten Haltung gegenüber dem literarischen Material intendiert. Nitzberg behauptet weiter, dass

„diese therapeutischen, spielerischen, selbst beleuchtenden Ansätze beim Verfassen von Gedichten“⁶⁷⁴ in seinem Buch keine Rolle spielen.

„Was dagegen eine große Rolle spielt, sind Arbeit, Anstrengung, sehr viel Zeit und sehr viel Kraft.“⁶⁷⁵

Der positive Bezug auf die letztgenannten Kriterien sei dem Lyriker Nitzberg gestattet, in wissenschaftlicher Hinsicht hingegen muss demgegenüber gesagt werden, dass es jede Menge Schriftmaterial gibt, in dem diese Kriterien eine weniger wichtige bis gar keine Rolle gespielt haben, und das trotzdem überaus literarisch wertvoll genannt und klassifiziert worden ist. Nitzberg bezieht sich hingegen auf klar ziehbare Linien für literarische Qualität, wenn er behauptet:

„Es gibt heutzutage für Lyrik kaum noch Kriterien. Deswegen ist es den meisten Fällen auch gar nicht möglich, zu sagen, ob und warum dieses oder jenes Gedicht gut oder schlecht ist. Das führt ins Beliebige.“⁶⁷⁶

Dies ist richtig, und genau darum geht es. Es gibt keine wissenschaftlich festlegbaren und zu rechtfertigenden Kriterien für ‚gute‘ oder ‚schlechte‘ Literatur mehr. Literaturkritiker mögen und müssen sich diese Qualitätskriterien innerhalb ihres individuellen Geschmackskosmos leisten, gleich ob sie diese herausarbeiten oder sie ganz simpel aus ihren intuitiven, über die Jahre geschulten Denk- und Kategorisierungsschemata ableiten. Einer grundsätzlich indifferent agierenden Literatur- und Kulturwissenschaft jedoch stehen derartige Kriterien nicht zu, denn sie erinnern vielmehr an ein hierarchisches und abqualifizierendes, durch Machtdistinktion definiertes Verständnis von Kultur und führen letztlich genau dorthin.

Schon Nitzberg selbst gerät bei seiner eigenen ästhetischen Definition alsbald ins Amorphe und in definatorische Schräglagen, wenn er auf die Frage, was ein Gedicht haben muss, damit es ein Gedicht ist, behauptet:

Baukasten“, Köln 2006.

⁶⁷⁴ ebda

⁶⁷⁵ ebda

⁶⁷⁶ ebda

„Lyrik ist für mich erst mal eine Kunst. Und damit alleine ist schon viel gesagt. Weil zur Kunst die Kenntnis des Materials und die handwerkliche Seite gehören. Und natürlich Talent. Ein „Sich etwas von der Seele schreiben“ oder „Spaß haben“, das kommt in diesem Prozess nicht vor. Spaß haben soll erst der Leser mit dem fertigem Gedicht.“⁶⁷⁷

Als Produzent vertritt Nitzberg eine durchaus akzeptable und ästhetisch diskutierbare Ansicht, als Theoretiker hingegen geraten seine hier nicht exakter definierten Kriterien wie Kunst oder Talent in die Nähe des Amorphen. „Kunst kommt ja nicht umsonst von Können“⁶⁷⁸, behauptet er im Anschluss, und „echte Genies wie Mozart oder Goethe“⁶⁷⁹ werden dann als Maßstäbe herangeholt. Das ist hier, man hätte es erwarten können, der selbst gesetzte Schlusspunkt der ästhetischen Argumentation.

Im Zeitalter von Massenmedialität, ästhetischer Transformation, ästhetischen Retrobewegungen und Replikantentum äußert Nitzberg seine individuellen ästhetischen Kriterien, die sich auf eine traditionelle und klassische Ästhetik beziehen, als ob es eine universelle ästhetische Hausapotheke wäre bzw. als ob es diese immer noch geben könne.

Nitzbergs Aussagen stehen hier exemplarisch für eine Haltung, in der sich ästhetische Produktion und theoretische Reflexion auf eine Weise vermischen, die von einer indifferent agierenden Kulturwissenschaft beobachtet und getrennt werden muss, sofern sich die ästhetische Theorie auf vermeintlich universalistische Qualitätskriterien beruft. Für eine individuelle ästhetische Produktion durchaus statthaft, ist diese Trennung in einem wissenschaftlich-objektiven Sinne indes antiquiert, wertbelastet, vorurteilsbeladen und daher letztlich wissenschaftlich inakzeptabel.

Eine derartige Haltung ist exemplarisch für eine letztlich konservative und untransformatorische Ansicht von Literatur. Sie verbreitet ein quasi elitistisches Bild und Image von Literatur. Dabei möchte sich diese Arbeit keineswegs gegen Kriterien wie Kunst, Talent oder Handwerk aussprechen. Diese Begriffe müssen jedoch zumindest im spezifischen wissenschaftlichen Kontext auf ihre Vorhandenheit und Relevanz untersucht und gegebenenfalls vordefiniert werden. Ihre generelle Universalisierung ist problematisch. An dieser Stelle sei erneut auf die ehemals als ‚banal‘ und ‚trivial‘ diskreditierten Genres wie Kriminalliteratur, Science-Fiction oder Comics verwiesen, und mit wie viel

⁶⁷⁷ ebda

⁶⁷⁸ ebda

⁶⁷⁹ ebda

qualitativen Handwerk und Bewusstsein diese Genres für die Fertigung eines ästhetischen Produktes arbeiten.

Der Gestus, mit dem sich ‚die Literatur‘ jedoch selbst elitisiert und abgrenzt, ist – um in den Worten Nitzbergs zu bleiben –: die Ansammlung von Arbeit, Anstrengung, Zeit, Kraft. Daraus resultiert letztlich ein vornehmlich handwerklicher Charakter einer Kunstdefinition, denn diese vorgebrachten ästhetischen Definitionseigenschaften liessen sich sicherlich auch in einer Tischlerwerkstatt oder einer Baustelle wieder finden. Dieser Vergleich ist keineswegs abwertend gemeint, er soll nur verdeutlichen, dass Kunst nicht von Können, sondern von Kontext kommt.

Der Gestus einer als Fleißarbeit definierten qualitativen Literatur lässt sich so beschreiben:

die bürgerlichen Tugenden Arbeit, Fleiß und Anstrengung finden sich zunächst als scheinbar-messbare Qualitätskriterien ein, um sie von anderen emporzuheben, sie sozusagen zu adeln – die klassische bürgerliche Selbstermächtigung ‚Arbeit adelt‘ findet sich wieder –, damit ihr darüber hinaus und zuletzt eine Aura von etwas Hohem und Wertvollen zugeschrieben werden kann.⁶⁸⁰ Eine derartige Form von Literatur ist die klassische Form von Literatur, die sich universalistisch immer noch ‚Die Literatur‘ nennt bzw. die sich auch von akademischer Seite so bezeichnen lässt.

Ein derartiger Literaturbegriff lässt sich als

AURATISCHE LITERATUR

⁶⁸⁰ Die Zuschreibung von Aura induziert in diesem Sinne Fleiß, Arbeit, Mühe oder auch Perfektion als (bürgerlich-universalistische) Grundtugenden, mit denen die ästhetische Produktion dann generell verbunden und im Nachhinein mythisiert wird. In einem Artikel in der DE:BUG über eine Ausstellung der Malerin Helen Frankenthaler in der Deutschen Guggenheim Berlin 1998 beschreibt WIEDER, wie der Maltechnik Frankenthalers nachträglich eine Aura verliehen wird, beispielsweise durch einen Ausstellungstext, aber auch durch die Interpretation der Malweise, deren technologische Faktizität im Nachhinein auratisiert werden kann. WIEDER: „Ein gemeinsames Motiv bei der Begründung von altertümlicher Musiktechnologie und der Malerei Frankenthalers ist die Behauptung von Ausstrahlung oder, wie es ein Ausstellungstext formuliert, „Aura“. Bei Frankenthaler bezieht sich das auf einen simplen technischen Fakt. Um die Farbe stärker auf den Grund, die unbehandelte Leinwand, zu beziehen, arbeitete sie mit stark verdünnter Ölfarbe, die sie auf die liegende Leinwand goss. Da das Terpentin die Farbpigmente nicht völlig mischte, breitete es sich in der Leinwand stärker aus und bildete um den stark farbigen Kern der Farbfläche einen helleren Ring. Auf diesen eigentlich unglücklichen Umstand bezieht sich die vom Museum angesprochene Wirkung, die dann den auratischen Hauch des Unperfekten trägt und somit echte Arbeit am und im Medium zeigt. Es ist die „Echtheit“, die durch sichtbare Mühe entsteht.“ WIEDER, Axel: „Farbfleckenbilder. Helen Frankenthaler – Deutsche Guggenheim Berlin“, DE:BUG 21-12-1998, S.28.

Die Begriffe der ‚Echtheit‘ sowie der ‚sichtbaren Mühe‘ induzieren hier die Grundlagen zu einer Entstehung von Aura, ebenso der ‚auratische Hauch des Unperfekten‘. Der Gegensatz hierzu indes wäre der auratische Hauch des Perfekten, der im Zeitalter der Digitalproduktion mittlerweile die ästhetische Aura maßgeblich hervorruft und bestimmt.

bezeichnen. Als Auratische Literatur⁶⁸¹ lässt sich zunächst grundsätzlich jede Form von Literatur beschreiben

1. deren Form traditionell ist (Buchliteratur)
2. deren Inhalt traditionell ist (vorrangig mehr oder wenig expliziter Bezug auf die klassische und vorherige Literatur und ihre Geschichte)
3. deren qualitativer Gestus mit den ästhetischen Wertungen der E- bzw. Hochkultur verbunden ist, sei es durch sich selbst, sei es durch einen sie umgebenden Diskurs.

Die klassische Form von Auratisierung beginnt zunächst mit dem Siegel der ‚Qualitätsliteratur‘ – aber wo beginnt Qualität? Was macht diese so genannte Qualität aus, so dass jemand sagt: ‚Das ist Literatur!‘? Die Kriterien der ‚Belletristik‘ etwa, also der schönen Wörter, innerhalb der Literaturwissenschaft anzuwenden, ist heikel, denn ästhetische Qualität ist und bleibt letztlich relativ, sowohl von ihrem historischem als auch generell ästhetischem Wert her, der ihr beigemessen wird. Ästhetische Qualität ist, wie jede Form von Kunst, nur kontextuell mess- und erkennbar. Was in früheren Zeiten als Meisterwerk klassifiziert und beschrieben wurde, wirkt für die Standards des ästhetischen Bewusstseins von heute möglicherweise durchaus ‚banal‘, peinlich oder pathetisch. Hier hilft nur nüchterne Indifferenz. ‚Die Literatur‘, wie sie vorhin hier beschrieben wurde, und ihr Gestus der Ernsthaftigkeit ist ein komplett artifizielles und konstruiertes bzw. sich selbst konstruierendes System. Schon ‚Die Wolken‘ von Aristophanes wurden von nicht wenigen Athener Bürgern wahrscheinlich nicht als ‚richtige‘ Literatur bzw. als künstlerisch wertvoll angesehen, seitdem ist die Liste der Autoren, deren Arbeit im literarischen Sinne nicht qualitativ sein soll, nur mehr gewachsen – ebenso wie der Grad von Peinlichkeit, mit dem eine ästhetisch vorwertende Literaturwissenschaft diese Arbeiten zunächst aus ihrem Kanon ausschloss.

Heute ist es der sich transformierende Gestus der bürgerlichen E-Kultur, der bestimmte ästhetische Arbeiten immer noch in tiefere Gefilde der ästhetischen Bewertung treten möchte oder als ‚unkünstlerisch‘ oder ‚qualitätslos‘ diffamiert. Hierbei ist Ernst, Qualität und Seriosität das Distinktionskriterium gegenüber Oberfläche, Spaß, Vergänglichkeit, Banalität oder Trivialität.

⁶⁸¹ Da es sich bei diesem Begriff um eine kategoriale Festlegung handelt, wird hier wie auch bei dem später folgendem Begriff der ‚Transformierten Literatur‘ die Großschreibung des Adjektivischen verwendet.

Noch ein weiteres Beispiel für den immer noch virulenten Gestus des Qualitativen in der Literatur, der jüngst auf einer Feuilletonseite der SZ zu finden war.

Als die von Studierenden des Studienganges Kulturjournalismus an der Universität Hildesheim herausgegebene Zeitschrift ‚Bella triste‘ in ihrer 17. Ausgabe im April 2007 in einem 200 Seiten starken Kompendium eine Bilanz über den aktuellen Zustand der jungen deutschen Gegenwartslyrik versuchte, unterstützte Uwe Tellkamp, der Bachmannpreisträger des Jahres 2004, die dort vertretene These, die Lyrik sei wieder stärker geworden, folgendermaßen:

„Von den Romanen unserer Gegenwart wird nicht viel bleiben. Von der Lyrik aber, dem Stiefkind der Rezensenten, Buchhändler, schließlich der Leser, wird manches bleiben.“⁶⁸²

Solch eine ästhetisch wertende Aussage scheint nichts Besonderes zu sein – die Kulturgeschichte ist voll von Urteilen diverser Kritiker, die offenbar genau wissen, was ‚bleiben‘ wird und was nicht. Allein: nicht nur, dass der Kontext, durch den ein ästhetischer Ausdruck überhaupt präsentiert und präsent gemacht wird, in einer derartig typischen Aussage übergangen wird und einmal mehr der Bezug auf das ‚reine ästhetische Material‘ – das ja eben nie rein existieren kann – gemacht wird, auch der Gestus des Bleibens ist bereits ein Indiz für den Gestus und der Auffassung von Kultur, die scheinbar wie zu einem Monument der Menschheit stilisiert und mythologisiert wird.

Der Gestus dieser Art von Kultur- bzw. Literaturlauffassung besteht in dem so unscheinbaren Wort ‚bleiben‘. Das ‚Bleibende‘ ist das Hosentaschenmonument des Auratischen – interessant übrigens, wie im Deutschen das Wort ‚Blei‘ dem Begriff des ‚Bleibenden‘ bereits etwas Gravitätisch-Schweres, ja etwas bleischweres verleiht.

Wozu aber soll ein kulturelles Produkt überhaupt bleiben?

Sollte ein kulturelles Produkt als eine spezifisch ästhetische Form nicht vielmehr irgendwann regelrecht ‚gehen‘, das heißt, als veritabler Ausdruck einer Zeit und Epoche gesehen und dementsprechend historisiert und musealisiert werden, um damit Platz für Neues zu schaffen? Warum müssen ästhetische Produkte bleiben, als Denkmäler, als Monumente – wie beispielsweise die deutsche bürgerliche Klassik den Kult des Griechentums erfolgreich etablierte, den historisch-politischen Kontext der Entstehung dieser antiken Kultur jedoch oft erfolgreich ignorierte und ausblendete? Oft besteht hinsichtlich der Darstellung

⁶⁸² Zitat aus SCHRÖDER, Christoph: „Auf der Suche nach einem Ort, der nicht schon stark touristisch geprägt ist. Die Literaturzeitschrift ‚Bella triste‘ bilanziert den Stand der jungen deutschen Gegenwartslyrik“, SZ 20-4-2007, S.14.

von Ästhetik immer noch eine Hinwendung zum Ewigen anstatt zum Schnellen und Vergänglichem, das zumindest in den Zeiten der Massenkultur und Massenkommunikation doch das vorherrschende ästhetische Kriterium der Rezeption geworden ist. Warum also dieses von Tellkamp inhärent mitgedachte „chicken scratching for my immortality“⁶⁸³, wie es die US-Songschreiberin und Poetin Joni Mitchell es einmal in selbstironischer Melancholie ausgedrückt hat, als letztlich gültigen Impetus und Gestus eines ästhetischen Ausdrucks mythologisieren?

Tellkamps Ästhetik und seine Auffassung ist nur eine unter vielen, eine letztlich universalistische qualitative Wertung ist jedoch nicht festlegbar – nicht aktuell, und auch, so eine Grundlage dieser Arbeit, generell nicht.

Es steht ihm als Literaten durchaus zu, dezidiert als Nicht-Wissenschaftler, und hier insbesondere, als nicht-indifferent agierender Wissenschaftler, sondern als ästhetischer Produzent zu urteilen, jedoch ist sein wertendes und selektierendes Urteil das eines Kritikers, nicht das eines objektiven Bilanzisten.

Direkt unter diesem Bericht über die aktuelle Bilanz der deutschsprachigen Lyrik findet sich auf dieser Seite der SZ, wie als ein weiteres willkommenes Indiz für die notorische Impertinenz der Aura des Qualitativen, ein nochmaliger Ausdruck dieses Gestus der Literatur. Zum 150. Geburtstag des dänischen Literaten und Dandys Herman Bang finden wir zwei exzellente Reportagen über Neuauflagen Bangs, zum einen Erzählungen, zum anderen feuilletonistischer Texte. Gerade in der letzteren Rezension findet sich eine Selbstaussage Bangs zitiert, die den in diesem Kapitel beschriebenen Gestus der Auratischen Literatur noch einmal auf den Punkt bringt. Dort heißt es über Bang, er wolle

„zwischen Journalismus und Dichtung ... mit Flaubertscher Strenge Distanz gewahrt wissen. Der Journalist schreibt hastig und kann seine Worte nicht verwerfen. Die Kunst des Dichters hingegen ist es, gerade zu verwerfen, bis das einzige Wort gefunden ist.“⁶⁸⁴

In dieser Aussage Bangs erscheint die journalistische Schreibweise diskreditiert: schnell hingeworfen, für das Tagesgeschäft gemacht. Die schriftstellerische Arbeit hingegen erscheint handwerklich auf höchstem Niveau, bis das eine, das letzt- und immergültige Wort gefunden ist, was in diesem Duktus so erscheint, als wäre es letztlich von Meisterhand in Granit gehauen. Bang konnte sich demnach, hier als typisches Kind seiner Zeit, gar nicht vorstellen, dass journalistische Texte nicht nur mit ebensoviel Arbeit und mühseliger Wortwahl

⁶⁸³ In etwa: Hühnerhofkratzen für die Unsterblichkeit. Aus dem Stück „Hejira“ auf dem gleichnamigen Album von Joni Mitchell aus dem Jahr 1976.

⁶⁸⁴ MÜLLER, Lothar: „Der Ichreporter. Erstmals auf Deutsch: Die Feuilletons eines dänischen Dandys“, SZ 20-4-2007, S.14.

hergestellt werden wie literarische und dass die Grenze zwischen den ‚Genres‘ irgendwann, wie heute, längst überwunden sein könnte, auch gehört es nicht zu seinem ästhetischen Bewusstsein, dass es auch in literarischen Texten keineswegs eine ‚eherne‘ Endversion gibt, die durch nichts und niemanden zu relativieren oder zu ergänzen ist.

Literatur im Sinne dieser beiden aktuell gefundenen Beispiele erscheint als ein statischer Urtext, begrenzt auf diese Worte und Satzgebilde, die wie eingemeißelt als Denkmäler in der Kultur der Menschheitsgeschichte dastehen – diese ästhetische Haltung ist innerhalb des Systems der Literatur immer noch virulent, und eben dies ist die Haltung der Aura.

Hinzu kommt bisweilen ein Gestus der Elaboriertheit, den auratische Literaturformen oftmals pflegen, was sich oft schon in ihrer Titelgebung ankündigt. Das Erhabene und Erbauliche des bürgerlichen Literaturverständnisses hat sich in diesem Sinne zu einem Image und Mythos des Komplexen umtransformiert, das sich explizit vom Image des Plakativen, des Journalistischen oder des dezidiert schnell und vergänglichen Zeitbezuges der auf Popkultur bezogenen Literatur absetzen will.

Der Gestus dieser Literatur scheint sich in diesem Sinne zu einer scheinbar universellen und zeitlos erscheinenden ästhetischen Qualitätsmauer formieren zu wollen, an der ein kontextuell-strukturell ästhetisches Werturteil regelrecht abprallen soll. Die Gründe für eine ‚wahre‘ literarische Qualität indes sind letztlich amorph und schwer fass- und objektivierbar:

Sind es die mannigfaltigen Referenzen zur Tradition der Literatur, die eine literarische Arbeit ‚gut‘ machen sollen, sind es ein immer wieder neu zu entdeckendes enzyklopädisches Wissen oder ästhetische Zitatreferenzen, die sich in ihr tummeln – dies wären beispielsweise typische bildungsbürgerliche Stränge –, oder ist es eine gelungene Dramaturgie, Szenerie- oder Charakterzeichnung, die letztlich literarisch überzeugt, oder, bei non-linearer, nicht-erzählender und experimentell ausgerichteter Literatur, der Grad und die Virtuosität der Umgehung eben dieser Kriterien?

13.C. Die anwaltschaftliche Literaturkritik

Professionelle Literaturkritiker machen die Frage nach der ästhetischen qualitativen Wertung verbunden mit dem Gestus der Literatur nicht eben einfacher. Wie bereits in Kapitel 7 („Populäre Formen der Literaturvermittlung“) in dieser Arbeit aufgezeigt, ist Vermittlung von Literatur heutzutage ohne Werbung und dem einstigen Konkurrenzmedium TV, das mittlerweile eher ein interaktives Ergänzungsmedium zur Literatur als dessen Konkurrenzmedium geworden ist, mittlerweile kaum mehr denkbar. Literatur wird nicht zuletzt durch Prominente und charismatische Vermittler an ihr Publikum gebracht. Das bereits erwähnte „Literarische Quartett“ hat diesbezüglich viel geleistet, wobei diese literarische Showkultur meist damit verteidigt wurde, dass sie Literatur im Medienzeitalter abseits der Feuilletons, aus dessen Debatten sich das Lesepublikum zum großen Teil bereits verabschiedet hatte, überhaupt erst wieder populär und diskutabel gemacht habe.

Genauso aber ließe sich bezüglich dieser Art von Vermittlung folgendes mit Recht behaupten: dass nämlich derartige Sendungen der „Literatur“ und der Buchkultur unglaublichen und nachhaltigen Schaden anrichten. Wie wäre eine derartige Aussage zu konkretisieren? Die mögliche Kritik an dieser Form von Literaturvermittlung ist in polarisierender Übertreibung leicht auf den Punkt zu bringen: ein Trio alternder, oft besserwisserisch auftretender Kritiker, die ihre individuellen Geschmackskriterien wie einen Schoßhund ausführen, agiert wie aus einer zugestaubten Zeit, absolut nicht zeitadäquat und meilenweit entfernt vom ästhetischen Bewusstseinsstand des heutigen Publikums, den sie wahrscheinlich nur unter den klassisch-intellektuellen Vorurteilen der übliches „Banal & Trivial“-Klischees wahrnehmen können.⁶⁸⁵

Aufgrund des nicht abstreitbaren profunden literarischen Fachwissens ist dies möglicherweise faszinierend für ein Publikum gestandener Literaturkenner, aber letztlich eher verstörend und abstoßend für „gewöhnliche“ Leser bzw. erst recht für zufällig an die Sendung geratene Nicht-Leser.

Das Für und Wider solcher Vermittlungsformen von Literatur soll hier jedoch gar nicht diskutiert werden, vielmehr aber der Gestus, mit dem hier Literatur

⁶⁸⁵ Als Beispiel hierfür sei die Weigerung Marcel-Reich Ranickis angeführt, ein Buch von Helge Schneider zu lesen. Aus dem Wikipedia-Artikel vom 15-12-2007: „Schneiders Romane zeichnen sich durch einen unkonventionellen und kreativen Umgang mit Sprache, insbesondere dem „Ruhrpott“-Deutsch, und die Überwindung jeglicher literarischer Konventionen aus. Das anarchische Element, dem mit Mitteln der klassischen Literatur-Kritik kaum beizukommen ist, sowie Schneiders Vorliebe für überdrehte Gewaltdarstellungen und Obszönitäten veranlassten Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki, sich lautstark zu weigern, ein Buch von Schneider zu lesen.“ Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Helge_Schneider

propagiert wurde und immer noch wird, und der sich in exemplarischer Weise an der Kritikerperson Marcel Reich-Ranicki festmachen lässt. Gerade er, der als der charismatischste sowie populärste Vertreter der klassischen literarischen Kritikergeneration nach dem zweiten Weltkrieg in Deutschland galt, hat diesbezüglich in der deutschen Öffentlichkeit viel zur Wahrnehmung und Verbreitung dieses Gestus der Literatur beigetragen, nicht zuletzt durch seine dezidiert kategorischen ästhetischen Urteile. Reich-Ranicki war sehr wohl zur Differenzierung fähig, jedoch stellte sich auch hier eine nahezu manisch erscheinende Einteilungs- und Bewertungswut der Literatur in ‚gut‘ und ‚schlecht‘ letztlich immer vor die kontextuelle Auseinandersetzung mit der Literatur selbst. Oft ging es bei Reich-Ranicki in traditioneller Kritikermanier vornehmlich um die ästhetische Gelungenheit des Einzelwerks. Reich-Ranickis – übrigens gar nicht einmal so häufigen – ‚Verrisse‘ wurden legendär und von der Medienkultur regelrecht inszeniert, so als er 1995 auf dem Titel des Magazins DER SPIEGEL auf einer Zeichnung ein Buch von Nobelpreisträger Günter Grass sprichwörtlich zerriss.⁶⁸⁶

Derartige Aktionen sind, genauso wie die TV-Präsenz von Reich-Ranicki, nicht zuletzt als Anerkennung der Notwendigkeit von Performanz bei Intellektuellen in einer Mediengesellschaft zu verstehen, und obschon dieser mediale Akt selbst eine mediale Inszenierung von Literatur und ihrem Gestus war, prägte und prägt sie immer noch den klassischen Umgang der Kritik mit der Literatur, der sich – im Gegensatz zur dominierenden heutigen zeitgenössischen Form der ‚Kritik‘, der Fan-Kritik, die ihrem Wesen nach vielmehr eine Nicht-Kritik ist – als Papst-Kritik bezeichnen lässt.

Ein Papst im traditionellen Sinne segnet und verdammt im Sinne eines Religionsoberhauptes, und er teilt die ihm unterstehende Welt in gut, böse und nicht-vorhanden ein. Die Papst-Kritik passt sehr gut zum Verständnis einer Literatur als einer verteidigungs- und bewahrenswerten Kunstform, die an Transformationen ihres Systems kein Interesse hat und die den Gestus einer potenziell hochqualitativen Sakralität in weihevoller Erscheinung kultiviert. Diese Haltung hat nicht zuletzt auch etwas Patriarchalisches. Als die deutsche Autorin Judith Hermann, deren Schreibweise bei Leuten, die sich einem eher traditionellen Literaturbegriff verbunden fühlen, einen bestimmten literarischen

⁶⁸⁶ Der martialische Akt des Zerreißen eines Buches durch einen Kritiker wurde infolge der Beispiele Reich-Ranickis Legende und eine Art Folklore der deutschsprachigen klassischen Intellektuellenkultur. Vgl. hierzu jedoch auch die Aktion des deutschen Künstlers Dieter Roth, der schon in den sechziger Jahren Bücher von Günther Grass zerrissen hat und mit Sülze zu unverdaulichen Würsten verarbeitete. Der Musiker Wolfgang Müller, Mitbegründer der mittlerweile aufgelösten Berliner Musik-Performance-Gruppe ‚Die Tödliche Doris‘ kommentierte dies folgendermaßen: „Dessen Bücher waren ja schon vorher unverdaulich. Dieter Roth war einer der weniger in den Sechzigern, die sich getraut haben zu sagen, dass die Literatur von Günther Grass schlecht ist. Hegel hat er, glaube ich, auch noch zu Literaturwurst verarbeitet.“ Zitat aus SPEX Mai / Juni 2007, S. 85.

Geschmackssinn antriggert, zu Beginn des neuen Millenniums in der Medienöffentlichkeit als literarische Entdeckung propagiert und gehandelt wurde, hatte Reich-Ranickis gewohnt dezidiert klares ästhetisches Urteil auch daran Anteil. Mit salbungsvollem, patriarchalischem Gestus pries er die junge Autorin mit einem Lob, das der Fischer-Verlag hocheifrig auf den Innenumschlag der Taschenbuch-Ausgabe von Hermanns zweitem Buch ‚Nichts als Gespenster‘ druckte:

„Wir haben eine neue Autorin bekommen, eine hervorragende Autorin. Ihr Erfolg wird groß sein.“⁶⁸⁷

Reich-Ranicki tritt hier in einer letzten großen Kritikerapotheose auf wie eine würde- und weihevoll Mischung aus Hohepriester und Familienvater, der Gestus des Ausspruchs kommt einer Geburtsanzeige nahe:

‚Wir haben ein Kind bekommen‘, so lässt sich dieser Ausruf paraphrasieren, ‚für unsere große Familie der Literatur‘. Hinzu kommt die prophetische Ausrichtung: ‚Ihr Erfolg wird groß sein.‘ Alternativ ist auch ‚Wir haben einen neuen literarischen Messias bekommen‘ denkbar.

Dieser Gestus ist es, der – wohlgemerkt nicht Anfang des 19. Jahrhunderts, sondern im Jahre 2003 – nach wie vor das Image der klassischen und traditionellen Literatur und ihrer Vermittlung prägt.

Die ernsthafte Frage ist demgegenüber: inwiefern nützt diese Form von Vermittlung der Vermittlung des Systems der klassischen Literatur überhaupt?⁶⁸⁸ Die populären Vermittler von Literatur im TV mit ihrem plakativ vor sich hergetragenen Geschmacksbewusstsein – Elke Heidenreich, die ganz klar und konsequent ihren eigenen Geschmack in den Mittelpunkt stellt, oder Denis Scheck, der in seinen literarischen TV-Sendungen schon einmal Bücher in eine Mülltonne vor seinem Schreibtisch wirft – sind auch ein klares Abbild der Dienstleistungsmentalität der westlichen postindustriellen Konsumentengesellschaft, die schnelle Hinweise zur Information und ebensolche Entscheidungen verlangt – aber erziehen sie ihr Publikum tatsächlich

⁶⁸⁷ HERMANN, Judith: Nichts als Gespenster, FfM 2003

⁶⁸⁸ Zur Ehrenrettung Reich-Ranickis muss gesagt werden, dass seine ‚Das literarische Quartett‘-Mitdiskutanten Sigrid Löffler und Helmut Karasek ebenfalls einiges dazu beitrugen, um die Frage nach dem Sinn und der adäquaten Form einer derartigen Vermittlung von Literatur aufkommen zu lassen. Insbesondere der Streit zwischen Reich-Ranicki und Löffler um die literarische Darstellung von Liebe und Sexualität in der Sendung vom 30-6-2000, der schließlich zum Bruch zwischen den Diskussionspartnern führte, lässt diese Frage aufkommen. Eine tiefere Analyse dieser Auseinandersetzung sei dem geneigten Leser hier aus Platzgründen erspart, jedoch sei auf den Punkt verwiesen, dass sich diesbezüglich äußerst viel Erkenntnis über die mediale Präsentationsform der Auratischen Literatur sowohl von Literatur in der Öffentlichkeit überhaupt gewinnen lässt.

zum Lesen, vor allem, einem ‚qualitativeren‘ Lesen?⁶⁸⁹ Zum einen ließe sich, rein funktionalistisch, behaupten, dass durch die populäre Vermittlung zunächst einmal literarische Neugier erzeugt wird, dass also bestenfalls letztlich einfach gelesen wird, denn, so wurde im Kontext dieser Arbeit bereits der Ausspruch von Random-House-Chef Ken Olsen zitiert: ‚Alles, was zum Lesen anregt, ist zunächst einmal gut‘. Dann aber bleibt die Frage nach dem leidigen Inhalt: ist es wirklich egal, was gelesen wird? Für eine indifferente Literaturanalyse auf jeden Fall, zumindest sollte ihr dies gleichgültig sein, für die klassisch-traditionelle Literaturkritik, die sehr auf die Pflege ästhetischer Stil- und Geschmackskriterien achtet und die auch, hinsichtlich ihres konsequenten Eintretens für eine qualitative Literatur, anwaltschaftliche Kritik genannt werden kann, ist diese Indifferenz des Publikums logischerweise ein intellektuelles und ästhetisches Fiasko. Die Papstkritik oder auch die anwaltschaftliche Literaturkritik scheint aufgrund ihrer Transformation in Medien- und Publikumsdiskurse dem Genre der Literatur noch einmal Interesse und Zuträglichkeit zu verleihen, jedoch sollte nicht dazu verleiten, dieses Szenario, das nicht zuletzt vor allem eine mediale Inszenierung und eine Transformation klassischer Kulturkritik in ein Mediensystem ist, als gegenwärtigen Ausdruck einer Renaissance der qualitativen Kulturkritik zu verstehen.

Hans-Joachim MÜLLER verfasste in der KUNSTZEITUNG vom Mai 2008 einen dezidierten Essay über die Lage der Kunstkritik, der thematisch durch zwei Abbildungen von Elke Heidenreich und Marcel Reich-Ranicki schon optisch als relativ literaturdominiert erschien. MÜLLER schrieb zur gegenwärtigen Lage der Kunstkritik:

„In Kritikerdarstellern wie Marcel Reich-Ranicki oder Elke Heidenreich hat das Genre seine Medienstars gefunden. Als Kritik ernst zu nehmen, ist diese Art von Daumen-rauf-und-Daumen-runter-Gymnastik wohl kaum. Aber sie ist robust, meinungsstark, donnerhallig, hochfahrend, überfahrend, jedenfalls keine schlaaffe Verlegenheit. Und genau das macht sie so unterhaltsam, populär, marktinteressant und mithin auch erfolgreich.

⁶⁸⁹ Der provozierende Gedanke wäre diesbezüglich, ob diese Form von populärer Anwaltschaftlichkeit für die Literatur nicht eventuell gar eher schädlich für sie sein kann, denn stellen sich populäre Vermittler wie Heidenreich oder Reich-Ranicki mit ihren kategorisch erscheinenden Geschmacksurteilen nicht letztlich vor die Literatur, nämlich vor eine vorurteilsfrei wahrgenommene Literatur? Wenn Heidenreich behauptet, sie hätte den Weg zur Literatur nur gefunden, weil ihr eine Bibliothekarin einst die ‚richtigen‘ Bücher gezeigt habe, wird sofort wieder deutlich, wie häufig und wie sehr sich der individuelle geschmäckerliche Kanon als objektives ästhetisches Werturteil behauptet – denn wer, in Gottes Namen, möchte sagen, was die ‚richtigen‘ Bücher sind? Für einen Kritiker, es lässt sich nicht oft genug betonen, mögen diese ästhetischen Werturteile überaus legitim und logischer Teil des professionellen Selbstverständnisses sein, für Wissenschaftler indes sollte die Urteile, was die ‚richtigen‘ und die ‚falschen‘ Bücher sind, komplett irrelevant sein und es sollte zumindest der Versuch unternommen werden, die eigenen ästhetischen (Vor-)Urteile stets zu überprüfen und eventuell zu überwinden.

Dass Lautstärken zu den medialen Existenzvoraussetzungen gehört, ist wohl wahr. Aber man sollte sich davor hüten, mit dem unterhaltsamen Kritiktheater noch einmal die Heroenzeit der kulturkritischen Idee beschwören zu wollen ... Was soll über die Sache Kunst weiter gestritten werden, wenn sich niemand mehr für die Sache interessiert, wenn sich alle nur noch für die Leute interessieren, die für die Sache stehen?⁶⁹⁰

Und doch wird von Seiten dieser Kritik häufig immer noch der kulturkritische Anspruch im Bezug auf Kunst zentriert und weiterverfolgt, auch, wenn die Definition, was gegenwärtig überhaupt als Kunstform bezeichnet werden kann, ungemein diversifiziert und disparat ist. Dem Medium Literatur indes wird von dieser Seite oft immer noch der Anspruch eines ganz besonderen und auch hohen ästhetischen Mediums zugetragen. Von Seiten der anwaltschaftlichen Kritik, die sehr viel Wert auf einen qualitativen Status der Literatur im klassischen und traditionellen Sinne legt, wird der Gestus der Literatur und ihre Aura als etwas sehr wertvolles weiterverfolgt.

Die ganz im Hegel'schen Sinne interpretierte erhabene Stellung, kulturelle Krone und ästhetische Autorität, welche die Literatur jedoch innehaben soll, ist in Gesellschaften, die zunehmend durch interaktive Multimedialität und rege und schnelle Interpenetranz der verschiedensten ästhetischen Formen geprägt ist, längst obsolet geworden. Hier hat, wie in der Religion, eine klare ästhetische Entsakralisierung und Profanisierung in der Gesellschaft stattgefunden: Literatur gilt heute nicht mehr vornehmlich als kulturell krönende Kunstform und repräsentativer kultureller Ausdruck einer herrschenden Klasse, die definiert, was Kunst ist und was nicht Kunst ist, ebenso gilt sie, wie beispielsweise ganz extrem im sozialistischen Realismus exemplifiziert, auch nicht als Instrument politischer Ideen und Überzeugungen, vielmehr ist sie, obschon mit dem Gestus und der Aura der klassischen Literatur versehen und propagiert, vielmehr im positiven Sinne eine ästhetische Leerstelle geworden, die in einer postmodernen Mediengesellschaft je nach strukturellem Kontext gefüllt werden kann.

Auch die Literatur ist als Kunstform extrem demokratisiert worden. In ihrem System existieren mittlerweile Genres, die noch vor wenigen Jahrzehnten als banal und trivial diskreditiert worden sind, die jedoch heute als die maßgebliche Gegenwart und Zukunft der klassischen Literatur im Sinne der Buchliteratur überhaupt gelten können.

Die Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts war in Deutschland oft Spielfeld des Feuilletons, in dem sich Kritiker und Literaturwissenschaftler ästhetische

⁶⁹⁰ MÜLLER, Hans-Joachim: „Daumengymnastik“, KUNSTZEITUNG 141 / 5-2008, S.7.

und geistespolitische Schlachten lieferten und intellektuelle Kampf- und Versteckspiele spielten⁶⁹¹, ansonsten fand diese Literatur häufig neben dem Publikum statt: die Diskurse der Literatur waren vornehmlich Spezial- und keine Publikumsdiskurse. Ab den neunziger Jahren gab es dann einen vermerkbaren Bruch mit dem neuerlichen und explizitem Auftauchen und der Konstruktion und Ausgestaltung einer neuerlichen Popliteratur – hierzu im Anschluss –, die von klassischer Kritikerseite viel geschmäht wurde, jedoch auch über das Feuilleton hinausreichende ästhetische und vor allem gesellschaftliche Auseinandersetzungen über Literatur in Gang setzte. Aktuell ist der Diskurs über Popliteratur wieder zurückgeebbt, sie ist als Modell mit unzähligen Diversifikationsmöglichkeiten im ästhetischen Gesamtdiskurs angekommen und etabliert, und weitere Modelle stehen im System der Literatur zur Debatte.

Doch gleichsam muss sich ‚die Literatur‘ der Tatsache ihrer generellen gesellschaftlichen Marginalisierung und ihres ästhetischen Bedeutungsverlustes stellen. Dass sie von einem Großteil der Bevölkerung nicht nur nicht gelesen wird, ist dabei gar nicht einmal so bedeutsam, denn das war schon immer so, nein, wichtiger ist vielmehr die Tatsache, dass sie einfach schlichtweg gar nicht mehr als relevantes ästhetisches Medium wahrgenommen wird. Das Publikum ist nicht etwa gegen sie eingestellt, sondern schlichtweg in vielen Fällen ignorant bzw. verhält sich ihr gegenüber indifferent. Angesichts dieser Verhältnisse und des Multimediaparadigmas, welches die gegenwärtige Kultur maßgeblich bestimmt und prägt, zu sagen: schön, kehren wir als Literaten also wieder in den Elfenbeinturm zurück, denn da kann sich Literatur dann wieder prächtigst entwickeln und entfalten – eine durchaus nicht seltene Haltung vieler traditioneller Autoren angesichts der neuen Verhältnisse – ist letztlich eine ästhetisch autistische und anachronistische Haltung. Wenn sich Autoren derart zurückziehen in der falschen Annahme, sich zu konsolidieren, reagieren sie auf die neuen Verhältnisse genauso ignorant wie ein großes Publikum, das mit derartigen Rückzügen ebenso wie mit privatistisch-autistischem Komplexitätsvirtuosentum in der Regel nichts zu tun haben mag. Literatur aber kann, wie jede Kunst, ohne Publikum auf Dauer nicht existieren, wobei es selbstredend, es sei noch einmal explizit betont, nicht auf die Quantität ankommt. Ein beleidigtes Zurückziehen in traditionelle und klassische ästhetische Formen jedoch ist der falsche und fatale Weg und versperrt der Literatur jedwede aktuelle gesellschaftliche Relevanz.

⁶⁹¹ Sehr gut widerspiegelt und dokumentiert z.B. in SCHMIDT, Thomas E., „Der Friede der Dichter und der Krieg der Lektoren – Über die neueste deutsche Literatur auf dem Markt und in der öffentlichen Kritik“, in FR, 2-12-1995, S. ZB3.

Das traditionelle System der Literatur tut sich als ästhetisches System offensichtlich schwer mit dem gegenwärtigen Wandel ästhetischer Wertungen und Rezeptionsgewohnheiten. Viele Literaturrezipienten geben gegenwärtig beispielsweise wenig bis überhaupt nichts mehr auf die ästhetischen Wertungen des Feuilletons und des institutionalisierten Systems der angeblichen Hochkultur. WEINGARTEN beschrieb und belegte 2005 den diesbezüglichen Wandel sehr anschaulich in einem Artikel im KULTURSPIEGEL über die Zunehmend Anzahl von Internet-Rezensionen und Reaktionen auf Literatur. Unter dem Titel „Anarchie im Feuilleton. Amazon-Rezensenten sind nur Leser. Doch ihre Macht wächst“⁶⁹² machte sie deutlich, dass die steigende Anzahl von sogenannten Amateurkritiken im Internet nicht nur von den Verlagen immer aufmerksamer wahrgenommen würde, sondern insgesamt auch den grössten Anteil von Literaturrezensionen überhaupt ausmache.

„Wenn der Suhrkamp-Pressesprecher Thomas Sparr sagt, das deutsche Feuilleton erfülle seine ‚Funktion sehr gut, nämlich die Verlagsproduktion unabhängig und kritisch zu begleiten‘, dann gilt das“, so WEINGARTEN, „allenfalls noch für sein Haus und wenige andere. ‚So viele Bücher finden in den Feuilletons gar nicht statt‘, sagt Thorsten Wiedau, einer der deutschen ‚Top 10‘-Amazon-Amateurrezensenten und im Hauptberuf Exportleiter. ‚Das Gros der Bücher wird von einem Heer von fleißigen Ameisen online besprochen ... Die gedreht formulierte Verachtung der Feuilleton-Profis gegenüber den Amateuren und ihren, frei nach Robert Musil, ‚Klein- aber Meinungsbildungen‘ wird von diesen umstandslos zurückgegeben. Das klassische Feuilleton sei doch ‚ein hochkorruptes Feld‘, sagt Rolf Dobelli, dessen Firma getAbstract große Unternehmen mit Zusammenfassungen vor allem von Wirtschafts- und anderen Sachbüchern beliefert.“⁶⁹³

Kritiker, so Dobelli weiter, wollen sich nur selbst promoten, Amazon-Rezensionen seien da letztlich ehrlicher. WEINGARTEN schlussfolgert:

„Das Web bietet so lauter niedrigschwellige, alternative Informationsangebote, die – vor 15 Jahren wohl noch undenkbar – aus einem neuen Gemeinschaftsgedanken heraus als authentisch und relevant akzeptiert werden. Die ‚Stunde der Amateure‘ (Süddeutsche Zeitung) hat www-weit geschlagen. Kein Wunder, dass auf diesem neuen Graswurzel-Feld auch Literaturbesprechungen von Nicht-Profis ernst genommen werden. Gerade die notorisch elitäre Buchkritik könnte besonders heftig vom Trend zum Jedermann-Statement getroffen und ihrer Deutungshoheit beraubt werden ... Das klassische Hochfeuilleton hat, so heißt es aus der Mehrheit der Verlage, viel von seiner früheren Bedeutung für den Verkauf eingebüßt. Die einzelne große, auffällig platzierte Rezension schmeichelt zwar dem Autor, lässt aber die Auflagenzahlen nicht mehr automatisch nach oben schnellen. Diese Wirkung hat allenfalls noch ein ‚Konzert von Kritiken‘, wie Elisabeth Raabe, Chefin des Arche Verlags, es nennt:

⁶⁹² WEINGARTEN, Susanne: „Anarchie im Feuilleton. Amazon-Rezensenten sind nur Leser. Doch ihre Macht wächst“, KULTURSPIEGEL 9-2005, S.21-23.

⁶⁹³ Ebda S.21

fast zeitgleiche Besprechungen in allen großen Qualitätsblättern. Doch selbst das hilft nicht immer: Eva Menasses Familienroman ‚Vienna‘ etwa, Anfang des Jahres in der FAZ vorabgedruckt, von Feuilletonisten gelobt und mit dem Corine-Preis belohnt, schaffte es nie auf eine deutsche Bestsellerliste.“⁶⁹⁴

Es scheint so, als ob viele Buchverlage das Medium Internet „noch nicht recht begriffen“⁶⁹⁵ haben, so der Amazon-Top-Rezensent Werner Fuchs. Das Internet hat die literarische Deutungshoheit des Hochfeuilletons in der Tat relativiert und den Interpretations- und Gebrauchswert von Literatur eindeutig in Richtung der ästhetischen Rezeptionsgewohnheiten und der ästhetischen Wertungen des Lesepublikums verschoben. Literatur wird in diesem Sinne als ein elitäres, hochkomplexes und auratisches ästhetisches System immer mehr profanisiert.

Im Verbund mit der Deutungshoheit des Hochfeuilletons sowie vorwertender akademischer Beurteilungskriterien entstand im letzten Jahrhundert ein Mythos von der Aura der Literatur als etwas Elitären und Hochkomplexen, was ihrer realen kultargesellschaftlichen Vermittlung indes nicht zuträglich zu sein schien. Traditionelle bzw. konservativ-kulturkritische ästhetische Wertungs- und Beurteilungskriterien spielten hierfür eine bedeutsame Rolle. Diese Beurteilungskriterien prägen heute oft noch die ästhetischen Wertungen Papstkritik sowie der professionellen anwaltschaftlichen Literaturkritik, die in diesem Sinne eine ästhetische Kritik ist, die sich den Transformationen des ästhetischen Systems Literatur häufig verschließt.

Es ist dem gegenwärtigen ästhetischen Wahrnehmungs- und Wertungswandel indes nicht mehr adäquat, wenn professionelle Literatur-Kenner gegenwärtige Literatur nach den ästhetischen Kriterien des letzten Jahrhunderts beurteilen und darüber hinaus ihre individuellen Bestenlisten als das ästhetische Maß aller literarischen Dinge verstehen. Als Privatmeinung mag dies noch angehen, als Kritikermeinung – gleich, wie sinnvoll es letztlich sein mag – erst recht⁶⁹⁶, aber

⁶⁹⁴ Ebda, S. 22-23

⁶⁹⁵ Ebda S.23

⁶⁹⁶ Jedoch ist auch manche ‚professionelle‘ Kritikerbeurteilung bisweilen in ihrem Willen nach kenntnisreichem Universalismus schwer zu ertragen, was am Beispiel Reich-Ranicki und seiner kategorischen Beurteilung zur angeblichen Humorlosigkeit der US-amerikanischen Literatur im Kontext dieser Arbeit bereits ausgebreitet wurde. Aber auch angesichts des 50. Geburtstages des österreichischen Dramatikers Werner Schwab, der im STANDARD mit einem Artikel anlässlich von Schwabs Werkausgabe, Geburtstagsfeiern und Gedanken zum gegenwärtigen Schwab-Mangel auf den Bühnen gefeiert wurde, schmerzt es auf tragikomische Weise, wenn man liest, dass die Dramaturgie des Wiener Burgtheater Schwab, der seine Texte jahrelang zu veröffentlichen gesucht hatte, noch 1989 dessen Stück ‚Die Präsidentinnen‘ ablehnte und dem Autor zurückschickte. „Durch mangelndes Sprachvermögen des Autors vieles unfreiwillig komisch“, hieß es in einer hausinternen Aktennotiz. „(E)ine surrealistische Farce, die (auch dramaturgisch) im Chaos endet. Nicht aufführbar.“ Schon allein angesichts dieser angeblich professionellen Urteile über Kunst stellt sich die Frage nach einer Analyse eines ästhetischen Wertungs- und Formwandels hinsichtlich der Systeme von Kunst und Literatur. Vgl. NIEDERMEIER, Cornelia: „Es wird einmal ein jugendlicher Morgen sein ...“, DER STANDARD 4-2-2008, S.17.

eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem heutigen System der Literatur muss sich komplett von den ästhetischen Vorurteilen und Wertungen der Vergangenheit, so gut es eben geht, freimachen, und erst recht von den eigenen individuellen Vorlieben. Eine kulturelle Bestenliste ist immer und ausnahmslos ein individuelles ästhetisches System, eine literarische Bestenliste ist also auch stets ein individuelles literarisches System.

Innerhalb des realen gesellschaftlichen Systems der Literatur herrschen dagegen tatsächlich andere Regeln. Der britische Erfolgsautor Nick Hornby entzürnt sich in einem Gespräch nicht nur über die Literatur-Rankings der professionellen Literatur-Kenner und -kritiker, da seiner Ansicht nach Lieblingsbücher letztlich nur aufgrund individueller Kriterien entstehen, er konstatiert auch angesichts des Einwurfs des Interviewers, man habe doch die Wahl, ob man die ‚fünfzig besten Bücher‘ lesen will:

„Hat man eben nicht wirklich. In keinem anderen kulturellen Bereich, weder in der Kunst, noch in Musik oder Film, herrscht solch ein Druck wie in der Literatur. Man muss dies und das und jenes gelesen haben, sonst gilt man als ignorant, hat den Zug für wahren Literaturgenuss verpasst, und ach, wo wir schon dabei sind: Lesezirkel sollte man auch abschaffen.“⁶⁹⁷

Abgesehen von der Tatsache, dass Hornby als Autor subjektiver und überaus polemischer sprechen kann als ein Wissenschaftler, lässt sich tatsächlich die Behauptung aufstellen, dass im Bereich der traditionellen Literatur der Druck, diesem ästhetischen System zu genügen und sich in ihm offen und frei bewegen zu können, mitunter tatsächlich größer zu sein scheint als in anderen ästhetischen Systemen. Innerhalb des Systems der Literatur wird scheinbar immer noch oft mit klassischen und leider oft auch anachronistischen qualitativen Maßstäben gemessen, ob denn ein ästhetisches Produkt gelungen, gut, ja ein ‚Meisterwerk‘ sei oder nicht.

Aus dieser Beobachtung lässt sich folgende These ableiten: die Literatur ist, sofern sie mittels eines auratischen Gestus auftritt, immer noch ein maßgebliches, wenn auch nicht das hauptsächliche zeitgenössische ästhetische System der E-Kultur, mit dem kulturelle Distinktion und eine elitäre Aura erwirtschaftet wird.

Seitdem die Kriterien der E-Kultur, bildungsbürgerliches Distinktions- und elitistisches Insiderwissen, sich jedoch zunehmend in die Popkultur transformiert haben – innerhalb der Popkultur begann dies in frühen Formen

⁶⁹⁷ Interview von SIEMENS, Anne, mit Nick Hornby in SZ-Wochenende, 31-12-2005, S.VIII.

bereits beim Jazz, der zunehmend für ein weißes mittelständisches bohemistisches Publikum interessant wurde, und den Mods / Modernists der 1960er Jahre, die, ursprünglich aus der britischen Arbeiterkultur stammend, sich mittels popkulturellen Wissen einen kulturellen Vorsprung distinktionierten und Identitäten konstruierten, die ihrem sozialökonomischen Status keineswegs entsprachen –, wurde klar, dass vor allem die Film- und schließlich auch die Popmusik die Kultur-Rankings und Best-of-Listen⁶⁹⁸ als kulturelles Imponiergehabe und soziales Distinktionsmittel auf- und übernommen haben. Es ist also keineswegs so, dass die Popkultur generell den Gestus der Auratik und, im Speziellen, der Auratischen Literatur abgeschafft hat, vielmehr transformiert sich dieser Gestus latent immer wieder in deren Produkte und Elaborate, was auch immer wieder aktuell beobachtet und analysiert werden kann.

⁶⁹⁸ Nick Hornby titulierte sie bezüglich der Literatur abschätzig als ‚Meine 20 liebsten Bücher‘ oder ‚Die fünfzig besten Bücher der Weltliteratur‘.

13.D. Literatur-Literatur und Literatur, Auratische und Transformierte Literatur

Das vorläufige Fazit der vorhergehenden Überlegungen, das sich aus der Beobachtung des Systems der heutigen Literatur ziehen lässt, ist daher: Literatur ist nicht nur, aber auch – nämlich vor allem innerhalb ihrer öffentlichen Vermittlung – ein ästhetischer Gestus mit überaus auratischem Charakter.

Die Selbstreferenzialität ästhetischer Systeme ist hierbei normal, sie zeichnet nicht das System der Literatur im Besonderen aus, es gibt sie logisch auch bei bildender Kunst, Musik oder dem Film.

Doch immer wieder stößt man bei der Beobachtung aktueller Literaturformen und deren Diskurse und Rezeption auf diesen Gestus. So beispielsweise hinsichtlich des 2007 auf Deutsch erschienenen über 600 Seiten langen Debütromans der US-Autorin Marisha Pessl „Die alltägliche Physik des Unglücks“⁶⁹⁹, in dem sie laut einer Kritik „praktisch die gesamte Weltliteratur stemmt“⁷⁰⁰. Die Frage ist weniger, ob dies bei zeitgenössischer Literatur überhaupt nötig ist, sondern vielmehr, ob dies denn überhaupt ein Qualitätsmerkmal für Literatur ist. Für nicht wenige Rezipienten und Kritiker, die einem Bild der Auratischen Gestusliteratur anhängen, mit ziemlicher Sicherheit. Um dies jedoch nicht etwa als anachronistisch abzuqualifizieren, sondern vielmehr zu kategorisieren, legt diese Arbeit aufgrund jener häufig zu machenden Beobachtung als eine Art kategorisches Experiment folgende ästhetische Unterscheidung und Kategorisierung nahe:

Es gibt eine vornehmlich selbstreferentiell ausgerichtete Literatur, die sich auch explizit so versteht. Sie bezieht sich auf Geschichte und Tradition der Literatur, bedient sich gerne klassischer Motive und Verweise sowie des klassischen wissenschaftlichen Archivwissens und will auch explizit als Kunst im klassischen Sinne – mit Bezug auf Kunstfertigkeit, Handwerk, Tradition etc. – verstanden werden.⁷⁰¹ Diese Form von Literatur ist oft von einer Aura, die sie

⁶⁹⁹ Deutsch FfM 2007, US-Originaltitel „Special Topics in Calamity Physics“.

⁷⁰⁰ Kleine Zeitung, Graz, 15-4-2007

⁷⁰¹ Ein gegenwärtiges Beispiel hierfür ist z.B. auch der deutsche Autor und ehemalige Literaturwissenschaftler Ingo Schulze. Zu seinem Debüt ‚33 Augenblicke des Glücks‘ (Berlin 1995) schreibt Ijoma MANGOLD anlässlich der Re-Edition im zweiten Teil der SZ-Bibliothek (2007, Band 55): „Die ‚33 Augenblicke des Glücks‘ ist ein ironisches, ein verspieltes, mit dem Leser und der Literaturgeschichte sein Spiel treibendes Buch.“ (vgl. Einführungstext zur betreffenden Edition und auch SZ 19-5-07, S.13. Auch Schulzes Erzählungen ‚Handy. Dreizehn Geschichten in alter Manier‘ (Berlin 2007) verweisen bereits im Titel – im Verbund mit der doppeldeutigen deutschen Bezeichnung für Mobiltelefone ironisch gebrochen – auf den traditionellen und

durch das explizite Andocken mit der Vergangenheit zelebriert, umgeben und zelebriert mehr oder weniger latent den Gestus des Kunstvollen, Komplexen, Ambigen und bisweilen durchaus Elitär-Elaborierten.

Diese Form von Literatur sei hier versuchsweise ‚Literatur-Literatur‘⁷⁰² genannt. Die Literatur-Literatur ist eine Verdopplung ihres eigenen ästhetischen Systems, da sie ihre Geschichte und Tradition mitdenkt oder -formuliert, weniger bzw. gar nicht jedoch ihre explizit reale kontextuelle Gegenwart, also ihr Eingebundensein in und ihre Verbindung mit anderen ästhetischen Systemen. Die Literatur-Literatur bezieht sich stattdessen vornehmlich auf den vorhandenen und traditionellen literarischen Kanon. Sie ist in der Regel strikt auf das System der Buchliteratur bezogen und sieht die Höhepunkte ihrer Kultur in der Vergangenheit, danach sieht sie im Generellen nur mehr Verflachung und Abnahme der ästhetischen Intensität und Formalisierung.

Demgegenüber lässt sich eine Kategorie von Literatur konstruieren, die sich ganz selbstverständlich im ästhetischen Gestus des Hier und Jetzt befindet und dementsprechend formuliert. Sie erkennt sich als Teil eines ästhetisch-medialen Kontextes, ohne dies notwendigerweise explizit zu formulieren, aber sie ist sich dieses Kontextes bewusst und versucht nicht, ihn durch historische Bezüge zu übergehen. Sie sieht sich nicht als eine ästhetische Schwundstufe einer höheren Tradition, sondern agiert als selbstverständlicher literarischer Ausdruck in der Gegenwart.

Diese Form von Literatur sei ‚Literatur‘ genannt.

Sie agiert vornehmlich ohne Bezug zu einer möglichen ästhetischen Vergangenheit im Hier und Jetzt und ist grundsätzlich bereit, sich zu vernetzen, auszuweiten und zu transformieren, im Gegensatz zu der explizit selbstreferentiell ausgerichteten Literatur-Literatur, die keine Fähigkeit,

handwerklichen sowie geschichtsbewussten Gestus der Literatur, der für die im Folgenden weiter exponierte ästhetische Versuchskategorie der Literatur-Literatur so bezeichnend ist.

⁷⁰² Die Kategorie der Literatur-Literatur bedeutet auch, dass sich diese Art von Literatur auf den Kanon der mittlerweile traditionellen literarischen Hochkultur bezieht und einen definitiv beschränkteren Radius im Publikumsdiskurs des allgemeinen Kulturdiskurses beanspruchen kann als andere, publikumswirksamere Literaturarten. Die Kategorie ist – wie des weiteren deutlich vermerkt ist – eine idealtypische Hilfskonstruktion und notwendigerweise übertriebene Typisierung, sie findet jedoch Entsprechung in vielen literarischen Praxen der Gegenart und ist auch keineswegs abwegig, sondern durchaus auch diskurskompatibel. Ein Beispiel für Literatur-Literatur wäre demnach das Schreiben der us-amerikanischen Autorin Lydia Davis, das im Sinne der Kategorien dieser Arbeit auch als Auratische Literatur bezeichnet werden könnte. Davis’ deutscher Übersetzer Klaus Hoffer, selbst Autor, behauptete im Mai 2008 zu diesem Komplex: „Man hat von mir vor Jahren behauptet, ich sei ein ‚Schriftstellerschriftsteller‘ – vielleicht gilt das auch für Lydia Davis, vielleicht wird sie als Schriftstellerschriftstellerin gesehen und das sind Wesen, deren Werke keine sechs- oder siebenstelligen Verkaufsziffern bringen.“ Entgegen einer definitiven Rückführung der Kategorien, die sich vornehmlich aus dem Bereich des Ökonomischen und der quantitativen Publikumsrezeption ableitet, ist es dieser Arbeit daran gelegen, auch ästhetische Eigenschaften und Definitionen, wie eben ästhetische Gesten, Präsentationsformen oder bewusstseinsmässige Verortungen von Literatur aufzuzeigen und kategorial fruchtbar zu machen. Zitat von Hoffer aus einem Interview über Lydia Davis mit KRAUSE, Werner: „Zwei stille Giganten“, Kleine Zeitung 4-5-2008, S.109.

Möglichkeit oder auch kein Interesse hat, sich mit den anderen zeitgenössischen ästhetischen Systemen zu verbinden und auszutauschen.

Diese beiden ästhetischen Kategorien sind – natürlich, wie dies in der Regel letztlich immer bei ästhetischen Kategorien ist – Versuchskategorien, explizit zugespitzte, übertriebene und mitunter klischeeisiert wirkende Ideal- bzw. Prototypen, die in der hier auftretenden Reinheit in realiter logischerweise selten auftreten. Diese Kategorien sind an dieser Stelle nur mehr nützliche Übertreibungen zwecks Verdeutlichung, hilfreiche Markierungen und Wegweiser, um Tendenzen und Bewusstseinslagen im Dickicht der aktuellen ästhetischen Haltungen deutlicher und transparenter zu machen.

Die Benennung ist demnach nur mehr dazu da, um diese Unterschiede aufzuzeigen: ebenso wäre es denkbar, den ersten hier beschriebenen Typus als ‚Literatur‘ zu bezeichnen, da er dem Verständnis einer klassischen ästhetischen Form, die explizit ihre Geschichte kennt und sich darauf bezieht, einfach näher kommt. Demnach wäre die Form von Literatur, die über ihre eigenen Voraussetzungen hinausgelangen möchte und sich mit anderen ästhetischen Systemen vernetzen und austauschen möchte, eine Verdoppelung ihrer Voraussetzungen und Möglichkeiten, demnach wäre also sie eher eine ‚Literatur-Literatur‘. Da die letztere Form von Literatur jedoch die im Sinne dieser Arbeit zeitgemäßere und dem aktuellen ästhetisch-gesellschaftlichen Gesamtkontext adäquatere ist, die Form also, die sich gegenwärtig in ersten Ansätzen herausbildet, lässt sich diese Form als ‚Literatur Literatur‘ bezeichnen. Zumindest noch ein paar Zeilen lang.

Denn kategoriale Benennungen sind nur mehr Vorschläge, die – oftmals in bewusst experimenteller und temporärer Art – etwas deutlich machen sollen, mitunter sind sie nicht mehr als kategoriale Hilfskonstruktionen, Leitern, Treppenstufen, oder auch Macheten durch das Dickicht der Phänomene – und gerade unabkömmlich, wenn es um neue ästhetische Erkundungen und die Umwertungen von feststehenden traditionellen Definitionen und Sachverhalten geht.

Die hier verwendeten Benennungen und Kategorien lassen sich natürlich mit den ästhetischen Kategorien verbinden, die diese Arbeit bereits zuvor zur Beschreibung von Literatur vorgeschlagen hat, nämlich die Typen der Auratischen Literatur und der Transformierten Literatur.

Die Auratische Literatur deckt sich demnach mit der Beschreibung des Typus der Literatur-Literatur, die Transformierte Literatur mit dem der Literatur.

Spätestens hier soll dieses kategoriales Gedankenspiel wieder aufgegeben und seine Hilfsörter umgekegelt werden. Typisierungen wie ‚Literatur-Literatur‘ und ‚Literatur‘ waren temporären Hilfskategorien, um die Konturen der Auratischen und Transformierten Literatur noch schärfer zeichnen zu können. Beide Formen sind letztlich logischerweise Formen von Literatur als einem übergeordneten Gesamtsystem, wobei sich jedoch die klassische Form von Literatur, nämlich die einer fixierten Buchliteratur, innerhalb eines klar strukturierten Systems, überaus verzerren, verflüchtigen und letztlich nahezu auflösen kann. Dies jedoch führt das Thema dieser Arbeit an dieser Stelle zu weit in einen medienwissenschaftlichen Rahmen, weshalb sich dieses Kapitel zunächst wieder auf den Gestus der Literatur konzentriert.

Der Auratischen Literatur mit ihrem explizit exponierten gehalts- und qualitätsvollen Gestus steht seit einiger Zeit eine bewusst alltagsbezogene und profan formulierte Gegenwartsliteratur entgegen, die dem Gestus des kulturell gehalt- und wertvollen eine mehr oder weniger obszöne Akzeptanz von Zeitgeist und Strategie entgegensetzt. Obschon diese Form von Literatur noch nicht das darstellt, was diese Arbeit unter Transformierte Literatur versteht, formuliert sie sich doch komplett anders als die Auratische Literatur, wenn auch eben noch im traditionellen System der Verlags- und Buchliteratur. Sehr gut sichtbar wurde diese Form von Literatur bei der Verleihung des Bachmann-Literaturpreises Klagenfurt im Jahr 2006.

Klagenfurt galt lange Zeit als der maßgebliche Literaturwettbewerb des deutschsprachigen Raumes, bei dem ‚avancierte‘, ‚ernsthafte‘, ‚leidenschaftliche‘ und / oder ‚engagierte‘ Literatur vorgetragen und prämiert wurde. Die hier verwendeten Adjektive sind deshalb in Taubenfüße gesetzt, da sich auch in Klagenfurt, wie überall, die tradierten ästhetischen Wertungen und Kriterien und ihre Herkunftsgenese nach Qualität, Handwerk oder auch Originalität langsam auflösen bzw. treffender gesagt: transformieren. Als im Jahr 2006 die Autorin Kathrin Passig, die, wie DIEL schreibt, sich selbst

„eher als Bloggerin denn als Schriftstellerin definiert und das literaturinteressierte Publikum damit zugleich auf Weblogs als Orte eines noch relativ neuen, nicht-avantgardistischen Subgenres der Internetliteratur aufmerksam machte“⁷⁰³,

⁷⁰³ Vgl. DIEL, Marc: „»Man kann keine Trends auswählen, nur gute Texte«

Ein subjektiver Streifzug durch die Reihen der Bachmannpreis-Kandidaten 2007“, in: KRITISCHE AUSGABE, Signale aus dem Kulturbetrieb, 26-7-2007, <http://kritische-ausgabe.de/index.php/archiv/984/>

von der Jury den Preis zugesprochen bekam, war diese Preisvergabe auch Synonym für die strukturellen und ästhetischen Wandlungen, die im System Literatur vorangegangen sind. Ausgerechnet das Popkulturmagazin SPEX, das seit Beginn der 80er Jahre in Deutschland an stets neuen Definitionen und strategischen Erweiterungen zur Durchsetzung von Popmusik und Popkultur arbeitete, leistete sich hier eine explizite Hinterfragung dieses ‚Sieges‘. Der Hintergrund hierfür war die auch von TEPEL in seinem Artikel kolportierte Behauptung aus Öffentlichkeit und Feuilletons, dass die vor ihrem Sieg noch gar nicht in Erscheinung getretene Autorin Mitglied des Berliner Kulturmarketingunternehmens Z.I.A. (Zentrale Intelligenz Agentur) den Preis strategisch angegangen und regelrecht ‚abgezockt‘ hätte. Die Z.I.A. sei schließlich

„bestens vertraut mit den Guerilla-Strategien, die derzeit en vogue sind. Literatur reizt die Leute von der Z.I.A., so stellten sie bereits 2004 in Klagenfurt den Publikumspreisträger Wolfgang Herrndorf. Mitarbeiterin Natalie Balkow gewann im letzten Jahr den Ernst-Willner-Preis. Warum auch nicht?“⁷⁰⁴

Die Reaktion auf Passigs Text beschrieb TEPEL folgendermaßen:

„Das Zielgerichtete an Kathrin Passigs provokant-spielerischer Herangehensweise hatte Eindruck gemacht. Anerkennender Tenor: ‚Da zockt eine den Preis ab.‘ Eine inhaltliche Diskussion um Passigs Text fand kaum statt. ... Mängel zerrupft die Klagenfurter Jury nicht mehr. Die Juroren halten sich nicht mal selbst für Autoritäten, sogar die entsprechende Pose ist ihnen fremd. Sie produzieren keine Widerstände, nur Meinungen. Wieso jubeln also so viele Kritiker in den Feuilletons über die Auflösung alter Kontexte oder feiern gar, dass Klagenfurt endlich von gedankenschweren Literaturklischees befreit worden sei? Wenn sie denn mal da wären, die gedankenschweren Klischees! Nicht mal die immer wieder grauselige Frage nach der ‚Literatur‘ musste in Klagenfurt 2006 noch gestellt werden.“⁷⁰⁵

Tepels Bericht zeigt, wie sich der Gestus der Auratischen Literatur offenbar auch an seinen alten zentralen Hauptorten wie eben Klagenfurt mittlerweile verflüchtigt hat, das althergebrachte Image-System der ‚ernsthaften‘ Literatur jedoch von einer Gruppe junger Kulturunternehmer ad absurdum gestellt und benutzt wurde.⁷⁰⁶ TEPEL weiter:

⁷⁰⁴ TEPEL, Oliver: „Kathrin Passig / Zentrale Intelligenz Agentur: Siegermentalität“, in SPEX 302, September 2006, S.76-77.

⁷⁰⁵ ebda

⁷⁰⁶ Sehr bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist auch ein Text von Aleks SCHOLZ, Journalist und Redaktionsmitglied beim Weblog „riesenmaschine.de“, der 2007 mit Kathrin Passig das Sachbuch „Das Lexikon des Unwissens“ herausgab. In einem Text, der bewusst zwischen autobiografischer Reportage und Fiktion angelegt ist, beschreibt Scholz, wie sich eine Gruppe junger Autoren Gedanken macht, den Klagenfurter Literaturpreis strategisch am besten zu abzuräumen. Ein Auszug: „Zwei Wochen später an einem regnerischen Abend Strategieführstück in Berlin mit K. und S. Klagenfurt sollte kein Problem darstellen, dachte ich zunächst, schließlich hatte ich vor kurzem noch gemeinsam mit S. aus Spaß unter dem Pseudonym „Jünga di Zeppelino“ in

„Passig und die Z.I.A. betreiben eine Strategie, die unter anderen Vorzeichen auch mal bewundernswert war – sich mit scheinbar ‚maßgeschneiderten Produkten‘ in das System einschleichen und es nach den eigenen Regeln tanzen lassen. Das war mal Pop, als Pop noch über benennbare Inhalte verfügte. Gemäß dieser Strategie sollten einst dissidente Positionen an unerwarteten Orten auftauchen, auch um zu verstören und einen Lerneffekt zu provozieren, etwa durch die Konfrontation mit einer neuen Art von Schönheit oder Wissen. Passigs Text transportiert nichts dergleichen. Er ist unterhaltsam und fragt nach der Angemessenheit der Mittel. In diesem Sinne macht er deutlich auf die dahinter stehende Agentur aufmerksam, die zielgerichtet, strategisch und mit Gewinn handelt. Sinngemäß: ‚Mit der Z.I.A. können Sie an Orten verkaufen, die für sie unerreichbar schienen.‘ Es ist die hierfür nötige Deregulierung, der das Feuilleton applaudiert. Denn in Zeiten des Neoliberalismus wird sie als opportune Form des Wandels begriffen.“⁷⁰⁷

Die von TEPEL angesprochene De-Regulierung ist ein zentraler Kernbegriff dieses Diskurses. Gleich ob der Preisgewinn Passigs als Bankrotterklärung des alten Literatursystems, also des Systems, das nach den konventionellen und traditionellen Regeln des literarischen Qualitätsurteils funktionierte, begriffen wird, oder als indifferente Affirmation der neuen Regeln der ästhetischen Regellosigkeit: der Wandel ästhetischer Wertungen im System der Literatur ist deutlich auszumachen und muss noch deutlicher als bislang hervorgehoben werden.⁷⁰⁸

Dieser Wandel setzte sich im Jahr 2007 beim Bachmann-Preis fort, als der zum ersten Mal als Autor öffentlich in Erscheinung getretene Musiker und ehemalige Werber PeterLicht unter diesem Künstlernamen nicht nur den dritten Preis, sondern auch den Publikumspreis gewann. Licht war künstlerisch zuvor als Popmusiker in Erscheinung getreten, hatte einen Szene-Hit (‚Sonnendeck‘) vorzuweisen und vor allem eine Strategie in den Medien durchgesetzt, die eine strikte Vermeidung der Abbildung seiner Person zum Ziel hatte, aus Gründen,

wenigen Minuten drei Texte zusammengehauen, denen Literaturexperten im Bekanntenkreis Bachmanntauglichkeit zusprachen. Vermutlich beides im Scherz, wie im Nachhinein klar wird. Es schien ganz einfach zu sein, zwei, drei Stunden Arbeit und fertig. Jetzt aber lernte ich, dass Klagenfurt nur Autoren einlädt, oder solche, die diesen Status glaubhaft vortäuschen können, und nicht irgendeinen x-beliebigen Jünga. Schreiben müsse ich, so sagten die Fachleute, für Literaturmagazine, bis mir die Hand blutet, egal was es ist und wo es erscheint. Aber, beruhigte man mein Entsetzen, diese Dreckszeitschriften drucken sowieso jeden Scheiß, so verzweifelt sei die Lage in der deutschen Literatur. Ich nahm das so hin.“ Auszug aus SCHOLZ, Aleks: „Klagenfurt – so geht es nicht. Es ist nicht schwer, den Bachmann-Wettbewerb zu gewinnen. Man braucht nur einen gescheiterten Strategieplan.“, SZ Wochenende Literatur, 23-9-2006, S.VII.

⁷⁰⁷ TEPEL, Oliver: „Kathrin Passig / Zentrale Intelligenz Agentur: Siegermentalität“, in SPEX 302, September 2006, S.76-77.

⁷⁰⁸ Im Vergleich zu den ‚alten‘ Modellen literarischer Performanz in Klagenfurt – hier zu nennen sind beispielsweise Rainald Goetz oder Jörg Fauser –, in denen Tepel eine Leidenschaft findet, die durchaus auch angreifbar mache, schließt seiner Ansicht nach der vorrangig strategische Impetus der Z.I.A.-Protagonisten Leidenschaft aus: „Ihre Vertreter geben sich lieber als pffiffige, spielfreudige Kinder. Passig zeigte sich gar erstaunt, als sie dafür kritisiert wurde, ihren Text gezielt auf das Wettlesen hin geschrieben zu haben. Sie habe gedacht, das würde man so machen.“ TEPEL, ebda.

wie Licht sagte, der Vermeidung alles Biografischen und Persönlichen bezüglich seiner Arbeit. Der Effekt war natürlich, dass gerade diese Vermeidungsstrategie eine hohe Intensivierung der Suche nach Biografie, Abbildung und Image im Publikumsdiskurs zur Folge hatte.⁷⁰⁹ Zum Klagenfurter Juryentscheid kommentierte RABE in der SZ:

„Ein Drittel begeisterte das Manöver, obwohl sie sich der Durchsichtigkeit der Komposition wohl bewusst war, ein weiteres Drittel war immerhin noch angetan – und ein Drittel der Juroren schwieg. Eine Seltenheit in Klagenfurt. Beinahe also ein Skandal. Am nächsten Tag entlud sich der Ärger schließlich doch zum Teil. Nach herber Kritik an einem von ihm vorgeschlagenen Kandidaten schimpfte schließlich Karl Corino lautstark auf das ‚Gaudiburschentum des Herrn Licht‘, das in einer ‚Orgie der Akklamation‘ begrüßt worden sei.

Aber was war wirklich geschehen? Eigentlich hatte PeterLicht einzig das Prinzip Popmusik einmal sehr konsequent auf die Literatur angewendet. Es lautet: Eine gute, schöne, unterhaltsame, witzige Idee reicht. Mehr braucht ein guter Popsong nicht. Im sehr besonderen Rahmen des Wettbewerbs wirkte diese Übertragung letztlich zwingender als alles der Konkurrenz, weil die Vortrags-Situation ernst genommen wurde. Denn es ist eben doch etwas ganz anderes, ob ein Text gelesen wird oder vorgelesen.“⁷¹⁰

Lichts Erfolg in Klagenfurt 2007 wird hier nicht zuletzt von einem charismatischen Moment und einem pop-ähnlichen Vortragsstil her interpretiert, der den eigentlichen Text nur mehr als eher marginal erscheinendes Zusatzmaterial einordnet.⁷¹¹ Vielmehr gehe es bei Licht, so RABE, um ein Prinzip, nämlich eine ‚gute, schöne, unterhaltsame, witzige Idee‘ – ob Lichts Text diese von RABE per se unterstellten Kriterien erfüllt, sei hier bewusst unkommentiert – herauszustellen und diese dann mittels der Prinzipien der Popmusik zu bearbeiten, sie aufzublasen, sie in Refrains zu wiederholen, und dabei nicht allzu lange und ermüdend für das Publikum zu sein. Soweit ist diese literarische Ästhetik, die in einem hochoffiziellen Literatur-Präsentationsrahmen tatsächlich immer noch eine relativ ungewöhnliche Praxis zu sein scheint, tatsächlich als Außergewöhnlichkeit zu sehen, zumindest bezüglich der Verschiebung der ästhetischen Wertungen der Jury und bezüglich der Publikumsakklamation. Letztlich jedoch muss vermerkt werden, dass der Begriff ‚Pop‘ auf Lichts Vortrag nur mehr bedingt angewendet werden kann, da es mittlerweile diverse strukturelle wie inhaltliche Definitionen von Pop gibt, und Lichts Version nur mehr eine und schließlich eine sehr spezifische Variante

⁷⁰⁹ Zu weiteren Informationen vgl. <http://bachmannpreis.orf.at/bachmannpreis/autoren/stories/195931/> (inkl. Text, Videoportrait, Diskussion) und Lichts Website, <http://www.peterlicht.de/>

⁷¹⁰ RABE, Jens-Christian: „Worte sind Vernebelungsinstrumente: Ein Besuch bei Peter Licht“, SZ 7-7-2007, S.16.

⁷¹¹ Dies ist meinerseits keine Kritik, sondern nur mehr eine willkommene Bestätigung der Kategorie des Publikumsdiskurses.

ist. Wir haben es bei Lichts Arbeit eher mit einer Art komödiantischem Intelligenz-Pop zu tun, der mit der von RABE beschriebenen Struktur zwar vordergründig einhergeht, jedoch meilenweit von dem entfernt ist, was Pop auch ausmacht und was wir bei Lichts Vortrag eben überhaupt nicht finden: Simplifizierung, Sloganisierung und eine gewisse explizite Durchschlagskraft zum Massengeschmack hin.⁷¹² Lichts Version von Pop ist definitiv ein zeitgenössischer Intellektuellen-Pop, der mit vielen Kategorien, die in Kapitel 8 dieser Arbeit („Der Wandel intellektueller Rollenbilder“) beschrieben wurden, einhergeht.

⁷¹² Licht-Fans werden hier möglicherweise widersprechen, jedoch ist Lichts Popbegriff definitiv zu ironisch und mehrdeutig für einen popkulturellen Massengeschmack.

13.E. Vom zeitgemäßen literaturwissenschaftlichen Umgang mit der zeitgenössischen Auratischen Literatur

Gleichsam sind diese Entwicklungen Indizien für einen strukturellen wie inhaltlichen Wandel in der aktuellen Präsentation und Rezeption von Literatur, die letztlich jedoch immer noch in einem Rahmen agiert, der von Tradition und Aura bestimmt wird.

Die zuvor hypothetisch aufgezeigten Kategorien von Literatur-Literatur und Literatur sind letztlich Synonyme für die Unübersichtlichkeit der Verhältnisse angesichts der Herkunft, des Gebrauchs und des Wandels ästhetischer Wertungen. Die Frage ist: Gehören die literarischen Genres wie Krimi-, Science-Fiction-, Comedy- oder auch Kinderliteratur nicht zur Literatur im klassischen Sinne, sind sie in den Bereich der so genannten ‚ernstzunehmenden‘ Literatur ganz selbstverständlich – via Publikumsdiskurs und -affirmation – hinzu gestoßen, oder haben sie diese Kategorie der traditionellen, der gestisch-Auratischen Literatur, oder wie auch bisweilen immer noch gehörten, um die Begriffsverwirrung komplett zu machen, ‚Hochliteratur‘ letztlich ersetzt und aufgelöst? Ist Literatur qua definitionem nur mehr eine solche, wenn sie ein Publikum hat, oder nur die, die ein professionelles Literaturdiskurspublikum hat?

Solche Fragen deuten bereits an, dass eine qualitative ästhetische Wertung im wissenschaftlichen Sinne letztlich in die Irre führt, denn Wissenschaft kann nur die Voraussetzungen, Grundlagen und Kontexte für eine ästhetische Wertung bereitstellen. Verlässt sie dieses Terrain und wertet innerhalb ihres Kanons, läuft sie permanent Gefahr, sich zu verheben und letztlich lächerlich zu machen. Beispiele hierfür wurden bereits in dem Kapitel über ‚Das Zerrbild des Banalen und Trivialen‘ in dieser Arbeit gegeben. Wie viele Literaturen der Moderne, von Joyce über Carver bis zu Murakami, wurden explizit als ‚keine Literatur‘ bezeichnet – und dies von gestandenen und ‚hochdekorierten‘ Literaturwissenschaftlern.

Hier noch ein literarisches Beispiel, das aus der Kategorie ‚Banal und Trivial‘ kommt, und das bewusst ärger ist als die soeben erwähnten Autoren: notorische Apologeten der Hoch- oder auch Qualitätsliteratur bekommen bei Erwähnung des französischen Bestsellerautors Paul-Loup Sulitzer und seiner Bücher wahrscheinlich Schreikrämpfe. Sulitzer war nicht nur Autor, sondern auch Geschäftsmann, und bereits Millionär bevor er 17 Jahre alt wurde. Seine Erfahrungen und sein profundes Wissen als Geschäftsmann ließ er immer wieder in seine Bücher einfließen. Sulitzers Verhältnis zu seiner ästhetischen

Arbeit war – hierin z.B. einem Künstler wie Andy Warhol durchaus vergleichbar – bestimmt von Pragmatismus und Effizienz. So ließ er von Gehilfen Recherchen zu bestimmten Themen ausführen, die ihn enorm viel kosteten. Seine Ansichten über Literatur waren bestimmt von einem gewissen Anti- oder A-Intellektualismus und explizit fern jeder elitären Haltung oder Ästhetik. Das Zeitalter des Lesens war für Sulitzer im Großen und Ganzen beendet, es seien – zumindest für ihn, aber auch für den Großteil des Publikums – keine schwierigen Bücher mehr möglich, wie sie Elfenbeinautoren, die wie auf anderen Planeten schreiben, immer noch herstellen würden.⁷¹³ Diese explizit unelitäre Haltung im Rahmen von Literatur ist hochinteressant für die Diskussion des Stellenwerts der Literatur in der heutigen Zeit. Für eine ausführliche geistes- und ideengeschichtliche Werkanalyse mag Sulitzer für die traditionell vorgehende Literaturwissenschaft nicht so arg viel hergeben, aber sind es nicht die so genannten Bestsellerautoren, also die Produzenten der Literatur, die tatsächlich vom großen Publikum gelesen wird, die mehr oder minder die Parameter der zeitgenössischen Literatur vielleicht nicht ästhetisch definieren, aber die alten aufwühlen und infragestellen? Und ist es nicht für die Wissenschaft an der Zeit, diese Literatur – und sei es zumindest bezüglich ihrer Konstruktion und Machart – in seriöser und indifferenter Weise zu betrachten und zu kontextualisieren, wenn sich sogar die seriöse Literaturkritik dazu aufraffen kann? SZ-Literaturchef MANGOLD schreibt in seinem Portrait über die deutsche Bestsellerautorin Gaby Hauptmann in der SZ:

„Wer sich nicht zur Zielgruppe dieses Typs von Unterhaltungsliteratur zählt, ist oft der Meinung, er könne, wenn er sich nur aufraffte, selbst auch solche Erfolgsbücher schreiben. Die Zutaten sind ja überschaubar und altbewährt, und der Stil ist in der Regel leicht kopierbar. Von Reißbrett, Masche und Kolportage ist dann die Rede. Und doch zeigt die Erfahrung, dass diese Bestseller nie von den zynischen Durchblickern geschrieben werden, sondern samt und sonders von Leuten, die an ihre Bücher glauben, ihr Publikum ernst nehmen und ihm den größten Respekt entgegenbringen.“⁷¹⁴

Angesichts vieler literarischer Produkte, die sich der Experimentalität und Avantgarde verbunden fühlen – letzteres übrigens als einem Begriff, der ästhetisch mehr als fragwürdig und zumindest interpretationsbedürftig geworden ist –, wird deutlich, wie sehr viele Texte aus diesem Kontext sich einer

⁷¹³ Vgl. hierzu z.B. die Selbstaussagen im Sulitzer-Portrait in VOGUE Deutschland 9 / 1991 (Paris Spezial). Sulitzer, auch das muss eine Kontextanalyse selbstredend klar und indifferent darstellen, war sowohl thematisch als auch vom Auftreten und Selbstverständnis her ein Autor der Großbourgeoisie.

⁷¹⁴ MANGOLD, Ijoma: „Wo Hermes sein Benzin verbraucht. Jetzt sind wir atemlos – Ein Besuch bei der Bestseller-Autorin Gaby Hauptmann, der Nachbarin von Martin Walser am Bodensee.“ SZ 29-7-2006, S.16. Von Hauptmanns Büchern wurden seit 1995 über sechs Millionen Exemplare verkauft, ihre Kinder- und Jugendbücher nicht mitgezählt.

Historizität der Progression verbunden sehen, die klar als traditionell, klassisch, manieristisch, ja gar anachronistisch bezeichnet werden kann.

Es gilt also für eine heutige Literaturwissenschaft nicht, die Genres und Erscheinungsformen qualitativ gegeneinander auszuspielen, sondern vielmehr die Literaturformen in Kontexte zu setzen, Verbindungen zu schaffen und Analogien deutlich zu machen, wo vormals keine erwartet werden würden. Die Indifferenz als eine ästhetische Kategorie kann hier eine Grundlage sein, um die ästhetischen Phänomene der Zeit zu sichten und kontextuell zueinander in Bezug zu setzen.

Eine zeitgemäße offene kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft darf sich nicht mehr von dem traditionellen Wunsch nach der Interpretation singulärer Werke gefangen nehmen und von dem bedeutungsschwangeren Gestus mancher Auratischer Literaturformen an der Nase herumführen lassen. Wenn diese Agenda im Kontext dieser Arbeit zu polemisch erscheinen mag, soll explizit darauf verwiesen werden, dass diese Einteilung kein präventiv abqualifizierendes ästhetisches Urteil gegen irgendeine ästhetische Form sein soll, indes aber ein klares Plädoyer, die Selektionskriterien des wissenschaftliche Materials bei den Literaturwissenschaften generell zu diskutieren.

Literaturwissenschaft muss dem Sinne dieser Arbeit nach Kontexte aufspüren und szenarisch aufzeigen können. Literaturwissenschaft ist hingegen keine ästhetische Vorselektion oder Qualitätskritik, und sie ist auch nicht dazu da, den stetig erscheinenden Phänomenen der Literatur hinterherzulaufen, vor allem nicht hinsichtlich ästhetischer Wertungskriterien des letzten Jahrhunderts, sprichwörtlich auf der Suche nach dem verlorenen Gral oder dem ‚neuen‘ Thomas Mann. Stattdessen sollte sie im direkten Bezug auf die Entstehung von Literatur deren Kontexte kategorisieren, strukturieren und analysieren, um den Autoren konkret klar zu machen: da kommt ihr und euere Arbeit her, und das ist euere Umgebung. Die Frage ist nun: Was ist die Aufgabe einer zeitgemäßen Literaturwissenschaft im Umgang mit traditionell erscheinender Literatur in Buchform, und wie könnten ihre Diskurse aussehen?

Hierfür sei an dieser Stelle ein Beispiel gegeben, obschon dies möglicherweise ebenso als Polemik missverstanden wird, obwohl es grundsätzlich nur um die wissenschaftliche Methodik der Materialanalyse geht. Die deutsche Autorin Julie Zeh veröffentlichte im Jahr 2004 ihren Roman ‚Spieltrieb‘⁷¹⁵, der sowohl von der Klagenfurter Jury des Bachmannpreises als auch vom Feuilleton äußerst gemischt aufgenommen wurde. Soweit nichts Besonderes, eine negative Kritik

⁷¹⁵ ZEH, Julie: „Spieltrieb“, FfM 2004.

jedoch fiel inmitten der Rezeption besonders ins Auge, und zwar die von DETJE in der SZ, der unter dem Strich seiner Rezension ätzte, Zeh wolle Musil sein und quäle den Leser mit Referenzen und schlechter Dramaturgie auf fast 500 Seiten.⁷¹⁶ Dieser Verriss lockte mein Interesse, und nach der Einsicht in das Buch stellte sich mir die Frage, ohne Zehs literarische Arbeit letztlich qualitativ beurteilen zu wollen: kann es die ultimative Aufgabe einer progressiven und aufgeklärten Literaturwissenschaft sein, im Jahr 2004 diese Art von Literatur in einer groß angelegten singulären Werkanalyse explizit zu untersuchen und monomanisch zu verhandeln? Kann es Sinn einer Literaturwissenschaft sein, ihre Energie auf diese Formen der Literatur-Literatur – unter die ich Zehs Buch nach den Kriterien der in dieser Arbeit exponierten ästhetischen Analyse zweifelsfrei zuordnen konnte – zu richten und die viel drängenderen ästhetischen Fragen nach dem möglichen Kontext, in dem sich ihr Roman befindet, demgegenüber außer acht zu lassen? Traditionell verfahrenende Literaturwissenschaftler könnten möglicherweise sofort antworten: ‚Selbstredend, die Interpretation literarischer Werke ist doch unsere klassische Aufgabe‘. Ich aber lehnte dies ab – jedoch nicht etwa aus einer qualitativen Abneigung gegen den Roman heraus. Wer eine Einzelanalyse des Buches betreiben will und sein Interesse für die Literatur von Juli Zeh gefunden hat – dies übrigens explizit nicht als qualitative Abwertung, sondern nur als funktionalistisches Beispiel für zukünftige ästhetische Analysen vermerkt –, soll dies in monografischer literaturwissenschaftlicher Analyse gerne tun, im Sinne der grundlegenden Intention dieser Arbeit jedoch wird eine übergeordnete Rahmenanalyse und eine Kontextualisierung dieses Schreibens als viel notwendiger und weiterführender für eine zeitgenössische Literaturanalyse erachtet. Kontextualisierung heißt in diesem Falle zum Beispiel die Einbettung dieser Art von Literatur in eine Medien- und Literaturmarktlandschaft; so beispielsweise die Suche und die regelrechte Sucht des in dieser Zeit sowohl ökonomisch wie auch intellektuell stagnierenden Literaturmarktes und des Feuilletons nach einem literarischen deutschen ‚Fräuleinwunder‘ zu analysieren⁷¹⁷, als da beispielsweise die Hoffnungsträger Judith Hermann, Zoe Jenny, Karen Duve, Jenny Erpenbeck, Felicitas Hoppe, Julia Franck und eben

⁷¹⁶ Vgl. DETJE, Robin, SZ 12-11-2004. Tatsächlich ist der Musil-Bezug des Romans offenkundig: ‚Juli Zeh nähert ihren Stil Musils 'Der Mann ohne Eigenschaften' an. Wie er bezieht sie sich auf naturwissenschaftliche Gegenstände, etwa die genaue Beschreibung des Wetters oder Analogien zur Mathematik usw. Eine Szene ist fast wortwörtlich von Musil übernommen, und nur in kleinsten Details abgeändert worden.

‚Der Mann ohne Eigenschaften‘ wird auch inhaltlich in den Roman eingebunden; er ist Lektüre im Deutsch-Leistungskurs des polnischen Sport- und Deutschlehrers Smutek, gibt Anlass zur Leistungskursfahrt und ist Gegenstand von Reflexionen und Überlegungen der Protagonisten, sowie von Diskussionen im Unterricht.‘
[http://de.wikipedia.org/wiki/Spieltrieb_\(Roman\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Spieltrieb_(Roman)) (April 2008)

⁷¹⁷ Damit einhergehend selbstredend auch die Fragwürdigkeit und den Hintergrund von medialen Zuschreibungskontexten wie ‚Fräuleinwunder‘.

auch Julie Zeh waren.⁷¹⁸ Diesbezüglich eine verbindende Kontextualisierung und literaturwissenschaftliche Szenografie zu leisten ist meines Erachtens notwendiger als die stete Anhäufung von literaturwissenschaftlichen Monografien und Einzelanalysen. Es kann nicht Sinn und Aufgabe der Literaturwissenschaft sein, heute immer noch den ‚großen einzelnen Texten‘ hinterher zu rennen und zu -schreiben, angesichts einer angestrebten monografischen ‚Werkanalyse‘ schließlich den angestaubten germanistischen Werkzeugkoffer zu öffnen und sich an Symbolen und geistesgeschichtlichen Motiven zu delectieren. Leider wurden gerade dazu in den vergangenen Jahrzehnten Literaturwissenschaftler manisch ausgebildet, und jetzt lassen sich aktuell die vielgestaltigen Jammertöne vernehmen, wo denn bitteschön die gesellschaftliche Relevanz ihrer Forschungen sei.

Wem der Tonfall dieser Ausführungen an dieser Stelle allzu polemisch werden sollte, dem sei bitte zu bedenken gegeben, wohin eine traditionell ausgerichtete Literaturwissenschaft ihre eigenen Protagonisten und sowohl ihr Subjekt wie auch ihr Renommee in den letzten Jahren oftmals geführt hat – die nicht enden wollenden Tagungen, Kongresse und Feuilletonsonderteile zum Verlust der Relevanz der Geisteswissenschaften legen beredet Zeugnis davon ab, worauf in Kapitel 10 dieser Arbeit („Auf dem Weg zu einer offenen Geistes- und Kulturwissenschaft“) ausführlich und dezidiert eingegangen wurde. Eine Erneuerung und Re-Organisation der literaturwissenschaftlichen Arbeit tut not, und dafür ist es mitunter notwendig, klare Thesen aufzustellen und konsequente Schnitte zu machen.

Ein vorrangig monografisch vorgehender geistes- und ideengeschichtlicher interpretatorischer Umgang mit den Texten läuft mittlerweile Gefahr, das System der Auratischen Literatur als solches gar nicht mehr wissenschaftlich wahrnehmen zu können und zu begreifen, dass es sich endlos transformiert, und dass diese Transformationen und Erweiterungen der Literatur, überhaupt des Begriffs von Literatur und der literarischen Ästhetik, dann letztlich nicht mehr zeitadäquat wahrgenommen werden können. Ein solcher Blick führt

⁷¹⁸ Bereits wenige Jahre später ist dieses so genannte ‚Fräuleinwunder‘ Makulatur und Geschichte, und doch hat es sich – ausgehend als normaler Konstrukt von Kritiker-, Medien- und Publikumsdiskurs – in den ästhetischen Gesamtdiskurs eingeschrieben. Die Romane von Zoe Jenny beispielsweise, die zeitweilig zur ‚Galionsfigur der Fräuleinwunder-Literatur geworden war‘, so Verena MAYER in einer SZ-Kritik, wurden bereits mit den Nachfolgern „Der Ruf des Muschelhorns“ und „Ein schnelles Leben“ von der Kritik im Allgemeinen zwiespältig bis schlecht aufgenommen, und auch ihr 2007-Roman „Das Portrait“ fand bei MAYER keine Gnade. Vgl. MAYER, Verena: „Der Stil der erstbesten Assoziation. ‚Das Portrait‘: Zoe Jenny, das einstige Fräuleinwunder, legt einen neuen Roman vor“, SZ 9-11-2007, S.18. Auch eine derartige Kritik legt nahe, bestimmte zeitgenössische Literaturformen weniger als große Einzelwerke denn als Phänomen einer Struktur zu betrachten sie vor allem im Rahmen einer Kontextanalyse zu erörtern.

zwangsläufig zu Verengung anstatt zur Ausweitung des Blickwinkels, und es repetieren sich die Methoden, anstatt dass neue Positionen und Aussichtspunkte zur Kontextualisierung von Kunst und Ästhetik eingenommen werden können.

Es geht darum, dass Literaturwissenschaft wieder eigene Akzente setzt, und dies vor dem Ideal einer wissenschaftlichen Objektivität, das heißt der Nachvollziehbarkeit von Sachverhalten und Kontexten aufgrund einer gewissen Faktenbasiertheit, die sich übrigens, wovon auch diese Arbeit unbedingt Zeugnis ablegt, oftmals eher durch aufmerksame Recherche in den Medien und öffentlichen Diskursen und in deren struktureller Archivierung als im aufgeregten Stöbern in der neuesten Theorie finden lässt. Logischerweise lassen sich diese Faktenzusammenhänge, die stets nur mehr Fundament und Füllung für neue adäquate ästhetische Kategorien sein sollen, immer zugunsten der eigenen Zwecke interpretieren, aber nur so ist eine gezielt und gleichsam multidirektional agierende ästhetische Wissenschaft, die angesichts der komplexen ästhetischen Phänomene der Jetztzeit vonnöten ist, derzeit möglich. Bezüglich der Literaturwissenschaft geht es also, zumindest was die Intention dieser Arbeit betrifft, weniger bzw. gar nicht um die großen Einzelinterpretationen, sondern darum, Literatur und deren Autorinnen und Autoren in größere Kontexte zu setzen, die diese selber bisweilen aussparen, logischerweise aussparen müssen. Die Interpretation der Texte ist dafür nur mehr Mittel zum Zweck, und sie muss hinsichtlich der strukturellen Einordnung auch letztlich immer eine, wenn auch logischerweise unideologische, so doch in jedem Fall auch eine kritische Kontextualisierung sein, also keineswegs eine präventive Affirmation der bestehenden Verhältnisse – dies ist der Ansatz, der sich wieder zu den Klassikern der neueren Kulturtheorien, die in Kapitel 3 dieser Arbeit angeführt und kritisch vorgestellt wurden, zurückgebunden werden kann.

13.F. Die Genres der Slam- und Popliteratur: Variationsmodelle der Auratischen Literatur

Die Betrachtung literarischer Systeme, und darin die Beachtung und Inbezugnahme der differentesten literarischen Formen, ist geeigneter, dem Wandel ästhetischer Wertungen und der Transformation von ästhetischen Genres auf die Spur zu kommen, als die große Einzelanalyse Auratischer Literaturformen. Bezüglich der Verleihung des Klagenfurter Bachmann-Preises an Kathrin Passigs wurde bereits eine Form von Literatur erwähnt, die mit einem bewusst alltagsbezogen und profan formulierten Gestus als explizit formulierte Gegenwartsliteratur auftritt, und die dem System der Auratischen Literatur mit ihrem Gestus des kulturell Gehalt- und Wertvollen einen explizit unauratischen Gestus und eine offensive und auch mehr oder weniger obszöne Akzeptanz von Alltag, Zeitgeist und Strategie entgegensetzt. Diese Art von Literatur ist ein alternatives ästhetisches System, das trotz seines gegenläufigen Gestus jedoch unbedingt zum Gesamtsystem der Literatur gezählt werden muss. Die aktuell bedeutenden Genres dieser Art von Literatur sind zum einen die so genannte Slam-, zum anderen die so genannte Popliteratur.

Zunächst zur Slam-Literatur: Ihre erste historische Ausformung hatte die Slam-Kultur ab Mitte der 60er Jahren innerhalb der US-Sub- und Gegenkultur, als Literatur und Lyrik auf die Strasse und in die Orte der Subkultur gebracht werden sollten. Aktuell bilden Poetry-Slams vor allem einen spezifischen Rahmen für die Aufführung von Literatur. Slam-Literatur ist demnach in ihrer Definition vor allem mit der öffentlichen Live-Performanz verbunden, und zwar direkter, spontaner, lauter und letztlich auch eindringlicher als dies bei öffentlichen Literaturlesungen gemeinhin der Fall ist. Die Literatur-Aufführungen finden dabei in Kneipen, Clubs oder auf öffentlichen Plätzen statt, ein gediegener Rahmen für eine literarische Lesung wird in der Regel explizit vermieden. Durch die direkte Konfrontation mit den Mitlesenden, die oft auch als eine direkte Konkurrenz in der Gunst um das Publikum verstanden werden, ergibt sich bei der Slam-Literatur ein durchaus sportlich zu nennender Charakter. Die Nähe zur angloamerikanischen Urban-Folk- und vor allem der afroamerikanischen Rap- und HipHop-Szene ist augen- und ohrenfällig.⁷¹⁹

⁷¹⁹ Gerade auch hinsichtlich der Sprachkultur der popmusikalischen Stile Rap und HipHop zeigt sich, dass sich die Texte der Popmusik (engl. ‚Lyrics‘) zunehmend als literarisch verstehen lassen. Was anderes als zeitgemäße Gedichte sollten die Texte von Rap- und HipHop-Stücken auch sonst sein? Die Slam-Sprache in der Pop-Musik hat sich vor allem im HipHop entfaltet, indem sie mitunter rasend schnell und mit hohem Bewusstsein für Form und Reim vorgetragen wurde und wird. Die Popkultur ist in diesem Sinne ein gegenwärtiger Vermittler von literarischen Fähigkeiten (engl. ‚Skills‘). Im Mai 2005 stellte das SZ-Magazin fünf HipHop-Texte junger

Slams sind eine Art literarischer Wettkampf, eine direkte Konfrontation von Autor und Publikum, entstanden aus einem Bedürfnis nach Direktheit, Spontaneität und Öffentlichkeit, um aus der häufig latenten sozialen Isolation eines Autors hinauszuführen. Poetry-Slams haben darüber hinaus eine Nähe zu Jazzkonzerten, Improvisation und direkter Publikumskontakt sind essentiell für eine gelungene Aufführung. Einer der ersten explizit so bezeichneten Slams fand bezeichnenderweise in einem Jazz-Club statt,⁷²⁰ später wurden in der Slam-Szene auch Gesten oder Ästhetiken des Punk transformiert – laut und derb sollte es in diesem Fall sein. Die Performanz des Autors ist bei einem Slam mitunter wichtiger als der vorgebrachte Text selbst, es geht bei Slams definitiv um Präsenz, Charisma und Darstellungskunst. Ein Poetry-Slam lässt sich als ein monomanisches Schauspiel der Literatur mit überaus sportivem Charakter charakterisieren. Das Publikum wird als Jury direkt in das Geschehen mit einbezogen und entscheidet durch Applaus oder sonstige Lautäußerungen, wer der Sieger des Abends ist. Slam-Darbietungen sind eine sehr archaische Form des Literaturvortrags – ähnlich den historischen Formen von Sängervetstreits –, die vor allem in den heutigen subkulturellen Zentren großer Städte wiederbelebt wurden.

So kann, muss Literatur aber nicht zwangsläufig aussehen, genauso wenig, wie sie zwangsläufig nur isoliert am Schreibtisch entstehen muss. Zwar entsteht sie meistens so – der Schreibtisch ist in der Regel die traditionelle Werkstatt des Autors –, aber es geht heutzutage, inmitten eines durchstrukturierten und normierten Literaturmarktes, eben auch anders – eine Tatsache, die im System der Auratischen Literatur genauso wie angesichts der Literatur der Bestsellerlisten nahezu vergessen worden ist. Die große Slam-Welle, die um die Jahrtausendwende in Deutschland ihren Höhepunkt erfuhr, ist seit Mitte der 2010er Jahre wieder etwas abgeebbt, aktuell jedoch erfährt Slam-Poetry immer noch Beachtung und Respekt als ein lange Zeit notwendiger Revitalisierungsprozess innerhalb des Systems der Literatur. Spätestens hier

deutschsprachiger Texte vor, die jeweils auf das Gesicht der Autoren abgedruckt waren. Der anonym veröffentlichte Artikel, der nur aus dem Abdruck der Texte der jeweiligen Autoren bestand, war folgendermassen übertitelt: „Popliteratur: Die Hip-Hop-Kultur bringt Jugendliche dazu, Gedichte zu verfassen und sie vorzutragen. Hier schreiben fünf Vertreter dieser Neuesten Deutschen Lyrik“, SZ-Magazin 6-5-2005, S.18-22. Zur gegenwärtigen Literarizität von HipHop-Texten siehe VERLAN, Sascha: „Arbeitstexte für den Unterricht. Rap Texte“, Ditzingen 2003 (Erw. Ausgabe).

GROSSBERG unterstreicht in seinem Cultural-Studies-Ansatz zur Populärkultur, dass Produkte der Populärkultur gleichzeitig verschiedenen Gattungen angehören können, so beispielsweise auch Texte. Vgl. GROSSBERG, Lawrence: Zur Verortung der Populärkultur, in: Bromley/Göttlich/Winter: CULTURAL STUDIES. Grundlagentexte zur Einführung, a.a.O., S.223.

⁷²⁰ Als einer der Anfänge für das Genre des Poetry-Slam gilt das Jahr 1986, als der Bauarbeiter und Dichter Marc Kelly Smith im ‚Green Mill Jazz Club‘ in Chicago den ersten Poetry-Slam ausrichtete.

lässt sich in der retrospektiven Betrachtung der Bogen von der Slam-Literatur zur Popliteratur schlagen.⁷²¹

Der Begriff der Popliteratur erfuhr ebenfalls um die Jahrtausendwende einen Höhepunkt, insbesondere in Deutschland, wo sie unter diesem Namen explizit als solche bezeichnet wurde. Nach diversen Feuilletonauseinandersetzungen, die mitunter regelrechte Schlachten waren, ließ sich hier ebenso eine Abebbung dieser literarischen Welle, die jedoch trotz des nachlassenden medialen Interesses sehr nachhaltig und einflussreich auf das jüngste deutschsprachige Literaturgeschehen blieb, konstatieren.

ULLMAIER schreibt als Chronist der jüngeren Popliteraturgeschichte in Deutschland über die Begriffsbildung in leicht ironisiertem Ton:

„Ist der Begriff der ‚Popliteratur‘ doch alles andere als unumstritten oder klar. In den vermeintlichen Herkunftsländern USA und Großbritannien gibt es ihn so gar nicht – wohl weil Popkulturbezug sich dort von selbst versteht. Und was das Wort in Deutschland meint, hängt so stark davon ab, wer es gerade benutzt, dass sich als allgemeiner Konsens kaum mehr extrahieren lässt als: Popliteratur ist der Tendenz nach immer das was Martin Walser nicht ist.“⁷²²

Die Definition von ERNST, der bereits 2001 eine gut recherchierte kurze Geschichte der Popliteratur, vor allem ihrer aktuelleren deutschsprachigen Formen, erstellt, hingegen lautet:

„Popliteratur ist Literatur, die sich der Massen- und Alltagskultur öffnet und damit die Idee einer guten und wahren bürgerlichen Hochkultur in Frage stellt. Ihre Inhalte und Formen haben sich jedoch im Laufe der Zeit gewandelt, von einer Literatur gesellschaftlicher Außenseiter ist Popliteratur zu einem Etikett der Unterhaltungsindustrie geworden.“⁷²³

Die Definition von Popliteratur im Rahmen dieser Arbeit bleibt zunächst sehr bescheiden, beinhaltet aber das Grundlegende dieses Genres:

Popliteratur ist die explizite Verbindung und Thematisierung von Popkultur und popkulturellen Lebensstilen mit literarischen Texten.⁷²⁴

⁷²¹ Vgl. diesbezüglich die Ausstellung „Popliteraturgeschichte(n) 1965 – 2007“, die Enno STAHL 2007 im Düsseldorfer Heinrich-Heine-Institut ausrichtete. Stahls Ausstellung schlug unter diesem Titel (auch Katalog, Düsseldorf 2007, Hrsg. KRUSE, Joseph A.) einen Bogen von der klassischen Popliteratur über die Popliteratur der 80er und 90er Jahre bis zur Slam-Kultur der Jetztzeit, wobei der Fokus vorrangig auf der Rhein-Region lag.

⁷²² ULLMAIER, Johannes: „Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur“, Mainz 2001, S.12.

⁷²³ Vgl. <http://www.thomasernst.net/popliteratur.html> ERNST, Thomas: „Popliteratur“, Hamburg 2001 (2. Aufl. 2005)

Eine derartige Verbindung ist im Grunde so alt wie die Popkultur selbst, jedoch wurde sie stets dementsprechend unterschiedlich ausformuliert und definiert, es gibt also im Grunde Popliteratur, bevor der Begriff als solcher explizit ausformuliert wurde. Bereits in den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts lassen sich in urbanen Umfeldern popkulturelle Kontexte finden, die durchaus literarisch begleitet und interpretiert wurden.⁷²⁵ Als die Popkultur sich in den westlichen Industriegesellschaften ab den 1940er Jahren zunehmend intensiverte und ästhetisch immer stärker ausdifferenzierte und im Kontext der aufstrebenden gegenkulturellen sozialen Bewegungen der 1960er Jahre zunehmend dafür instrumentalisiert wurde, begannen die großen sozialästhetischen Einschnitte, die ihren Niederschlag in den ästhetischen Diskursen fanden: zunehmend wurde Pop und seine Ästhetik als gegenkulturelle Ästhetik und geradezu als Waffe – entweder in offener oder in subversiver Form – verstanden und interpretiert. Ein explizites Bekenntnis zur Popkultur wurde in diesem Sinne durchaus als revolutionäres Bewusstsein verstanden: Popästhetik richtete sich gegen die in der Ästhetik hegemoniale bürgerliche E-Kultur und wurde, obgleich mit einem Prozess intensivster Kommerzialisierung und Vermarktung verbunden, als eine antikapitalistische oder zumindest antibürgerliche Haltung und Maßnahme interpretiert. Die Kritik an diesen widersprüchlichen und nicht selten zutiefst bigotten Verhältnissen begann jedoch schon zeitgleich, nicht selten auch durch ihre eigenen vormaligen Protagonisten. Als prägnantes Beispiel hierfür sei Rolf Dieter Brinkmann angeführt, der mit Ralf-Rainer Rygulla in Deutschland die US-Popliteratur und vor allem deren Lyrik maßgeblich einführte und publizierte, sich selbst zunächst auch explizit und radikal als Autor in diesen Kontexten verortete, sich jedoch später mit immer kritischer werdendem Tonfall davon abwendete. Brinkmann wurde – neben Hubert Fichte – mittlerweile zum ersten ‚Pop-Autor‘ hiesiger Literatur stilisiert. Die akademische Rezeption ist mittlerweile gut fortgeschritten und erlaubt es mittlerweile, Brinkmanns Arbeit in exemplarischer Weise als eigenständiges literarisches Werk zu betrachten, das gleichsam unbedingt nur durch die kontextuelle Einbindung in die sozialästhetische Situation seiner Zeit verstanden werden kann und sich darüber hinaus auch zur Transparenz einer neuen originellen Pop-Ästhetik in Deutschland bestens eignet.

⁷²⁴ Zu weiteren Definitionen und Anmerkungen zur Ästhetik der Popkultur siehe Kapitel 12 („Die Popkultur als ästhetisches System“) dieser Arbeit.

⁷²⁵ Vgl. beispielsweise den Roman „Jazz“ des relativ unbekannt gebliebenen österreichischen Autors Felix DÖRMANN; Wien 1925, aber auch Philippe SOUPAULTS „Der Neger“, FfM 1993 (Orig. „Le Nègre“, Paris 1927) kann hier als surrealistische Antipode zu Dörmanns Post-K.u.K.-Sittengemälde als eine Frühform der Popliteratur interpretiert werden.

Brinkmann kann als eine paradigmatische Figur des Übergangs in der deutschsprachigen Pöpliteratur gedeutet werden. Er vertrat die heute bereits klassisch gewordene Pöpliteratur in der Form der Mitt-1960er bis Mitt-1970er Pöpliteratur in Deutschland, die sich sowohl von der klassischen Auratischen und bürgerlichen Literatur als auch von der Nachfolge-Pöpliteratur, die ab Mitte der 1990er Jahren in Deutschland eine neue Hochblüte unter komplett anderen ästhetischen Vorzeichen erfuhr, hinreichend unterschied. Brinkmanns Schreiben war für die Definition dessen, was Pop und Literatur in Deutschland und generell bedeutet und bedeuten kann, ungemein prägend. Um zu verdeutlichen, welche Kriterien die klassische hiesige Pöpliteratur ausmachten und wie sie sich infolgedessen von der Pöpliteratur der Nachfolgegeneration unterschied, soll diesbezüglich ein Artikel des Autors im längeren Wortlaut zitiert werden, für den anlässlich der Edition des Audionachlasses von Brinkmann im April 2005 ein Interview mit dessen Witwe Maleen geführt wurde:

„Brinkmann ist eine paradigmatische Figur des kulturellen Übergangs. Er hat hierzulande so viele Türen aufgemacht und andere zugemacht, dass man vor allem immer wieder auf ihn hinweisen muss, um klarzumachen, wie virulent wichtig und wie polarisierend-provokativ seine Intention heute immer noch sein kann. Brinkmanns Türen waren weniger welche des Intellekts als solche der Wahrnehmung: einige hat er harsch zugeknallt, andere weit aufgerissen. Obschon Kind seiner Zeit, agierte Brinkmann keineswegs mit harmonisierender Hippieseligkeit, sondern durch konsequentesten, unsentimentalen und unpathetischen Gegenwartsbezug. Durch den sehend machenden Hass auf leblose, unsinnliche und indirekte Situationen in der direkten Gegenwart wurde die darin erkannte konstruierte gesellschaftliche Zwangsrealität konterkariert und direkt angegangen, und durch eine lustvolle Ent-Metaphysierung sollten die Dinge des Alltags bei Brinkmann endlich wieder angenommen und lebendig werden. Durch die bewusste Engführung, am besten Deckung von Kunst und Leben, wurden sie nicht mehr als banal diskreditiert und nicht nur in das Bewusstsein hineingelassen, sondern ganz bewusst zentriert. Direktheit, Unmittelbarkeit, Intensität und Einfachheit waren der Weg der Literatur, der Kultur, als Ziel zum Leben. Wörter sollten nicht dazwischen stehen, sondern eben: Türen sein zu einer anderen Empfindung, zu einem anderen Leben - der negativistische Impuls von Brinkmanns Schreiben offenbart hier mehr Utopie, als zunächst erkennbar ist. Die Überwindung der Wörter durch Wörter war jedoch ein Widerspruch, an dem sich Brinkmann trotzdem immer wieder aufrieb. Er, der begeistert und aufmerksam die Beat und Undergroundliteratur der USA der 60er entdeckte, revitalisierte mit diesem neuen ästhetischen Blick die hiesige Lyrik. Zu der Bejahung von Pop und Alltag kam der Verzicht auf jegliche Fiktionalisierung, typisch für die Literatur der 70er, hierzulande siehe auch Nicolas Born, Bernhard Vesper, Fritz Zorn und viele mehr. Brinkmann durchschaute die normierte Künstlichkeit von Kultur und Realität, den harmoniesüchtigen, in Wahrheit aber feigen Konsens darin, und so suchte er mit radikaler neuer Sensibilität abseits aller intellektuellen Ironie oder theoretischen Doppelcodierungen authentische und ehrliche Ausdrucksformen, die er zunächst in der Popkultur fand, um diese Konstrukte zu durchbrechen. Susan Sontag hatte schon 1964 sloganisiert: das okzidentale

Interpretationsmonopol muss fallen, man solle mit einer ästhetischen Erotik über die miefige Verstandesrezeption hinausgehen.⁷²⁶

Brinkmanns Intention ist Ausdruck der klassischen Pöpliteratur, als sich da hauptsächlich folgende Punkte als generelle ästhetische Haltung hervorheben lassen: die Engführung von Kunst und Leben resp. Alltag, eine sinnliche und lustvolle Ent-Metaphysierung durch eine Affirmation von Schnelligkeit, Vergänglichkeit und Oberfläche, sowie der Verzicht auf Fiktionalisierung und stattdessen die Affirmation von autobiographischer Authentizität. Diese Bewusstseinshaltung findet man ebenfalls in den ersten Anzeichen der deutschsprachigen Pöpliteratur der 1980er Jahre, nämlich im Schreiben von Rainald Goetz.⁷²⁷ In Goetz' Schreiben drückte sich eine offensive Affirmation von Popkultur, Modehedonismen, Werbung und oberflächlichen Reizen aus. Dieses exemplarische explizite Bekenntnis, das von Anfang bis Mitte der 1980er, durchaus noch als Spätfolge eines spätentdeckten Punk-Gestus, vor allem als strategische Provokation gegenüber der – in meinem Sinne – Auratischen Literatur und der verhassten Betroffenheitskultur intentioniert war, verfestigte sich im Laufe der 1990er Jahre zu einer pöpliterarischen Ästhetik, die zwischen notorischer Geschmacksdistinktion, manischer Ironisierung und bildungsbürgerlicher Melancholie changierte und sich nicht wenig später – tempus fugit – von diesem Grundgestus einer geradezu zwanghaft erscheinenden Ironie etwas distanzierte, ohne zu wirklich neuen Impulsen zu kommen.

Die Pöpliteratur erfuhr in Deutschland eine Renaissance unter neuen Vorzeichen und entwickelte sich in den 1990ern zu einem willkommenen Modephänomen in den Feuilletons, um das es zahlreiche Debatten gab, und auch der Widerhall im Publikumsdiskurs war enorm. Bei diesem spezifischen literarischen System ist die Beteiligung der Medien und der Medienkultur von Anfang an implizit und offensiv: Jungautoren traten wie Popstars auf und wurden auch regelrecht kommerziell so vermarktet, was der Ästhetik von Pop mittlerweile entsprach, da Pop sich nicht mehr explizit als soziale und ästhetische Gegenkultur verstand, sondern vornehmlich als subversive Anpassung und gesellschaftliche Stilkritik. Den Wandlungen, welche eine pöpliterarische Ästhetik vom Ende der 1960er bis zum Ende der 1990er in Deutschland erfuhr, sind am besten und kompaktesten – nicht zuletzt aufgrund der gut recherchierten Materialfülle, inkl. CD – in ULLMAIERS „Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die

⁷²⁶ MAIDA, Marcus: „Neues Weiß“. Zur Edition des Audionachlasses von Rolf Dieter Brinkmann, in: JAZZTHETIK 6 / 2005, S.52-54 / S.52.

⁷²⁷ Hier vor allem in dessen ersten beiden Romantexten „Irre“ (FfM 1983) und „Kontrolliert“ (FfM 1988).

deutschsprachige Popliteratur⁷²⁸ nachzuspüren. Hinsichtlich dieses zeitgenössischen Verständnisses der Popliteratur zu Beginn der Jahrtausendwende in Deutschland schrieb der Autor dieser Arbeit im Vergleich auf Rolf Dieter Brinkmanns Intention und dem Kontext der klassischen Popliteratur der 1960er Jahre:

„Der Begriff von Pop wurde zu Brinkmanns Zeit von den Pop-Befürwortern in der Regel noch explizit ohne die mittlerweile perfektionierte Hypestruktur der Kultur- und Subkulturindustrie gedacht. Die Poprezeption der 60er gab sich extrem euphorisch, naiv und in gewisser Weise authentisch, was sich bis heute fortsetzt, jedoch anders austransformiert hat, da Pop nicht mehr neu und nicht mehr zur Bildung von Kollektiven, sondern eher als verfeinerte Distinktionswaffe zum postmodernen Ego-Building verwendet wird. Brinkmann hingegen nahm Pop noch ernst, so ernst, dass er später die Pop-Apologeten und Pop-Spießer verachten konnte. War er wirklich der erste deutsche „Pop-Literat“? Wie wenig er Vorläufer und Inspirator der Popliteratur der 90er Jahre ist, stellte auch Johannes Ullmaier in seiner Reise durch die deutschsprachige Pop-Literatur „Von Acid nach Adlon“ heraus. Hier werden schon Antipoden deutlich, und auch bei direktem Vergleich wird klar, was Brinkmanns Schreiben von den Popschreibern der jüngsten Vergangenheit unterscheidet. Bei allen rastlosradikalrasenden Blicken und allen misogynen Rundumschlägen spielt er sich weder als ranziger social-beat-Trasher auf, der mit vollen Hoden den ewigleeren Kühlschrank anbrüllt, noch als besserwisserischer Dandy, der sich in den vermeintlich sicheren Stil- und Geschmacksschlammgruben eines modischen Popkonsumismus suhlt und dem außer Subversionsgefasel und Stilkritik nicht mehr wirklich viel einfällt. Wie schwer ihm dies auch fallen mochte, denn beim Anblick eines verdreckten Fingernagels vom Kollegen Chotjewitz kommt ihm schon mal das Kotzen. Doch Alltag war für Leben, so Brinkmann, letztlich wichtiger als Kunst, erst recht mehr als ein verschimmelter Begriff von Exklusivität oder die gammelige Maske eines falsch verstandenen oder billig kopierten anachronistischen Stil-Dandytums - hier war selbst der rasende Rolf, den Piwitt einst einen „D’Annunzio aus Vechta“ nannte, allein schon gedanklich und gefühlsmäßig, viel weiter als die meisten der nachfolgenden Autoren, die explizit innerhalb eines popkonsumistischen und stildefinitiven Strukturrahmens agierten. Brinkmann empfand seine Zeit und seine direkte Lebensumgebung – hier vor allem Köln – als derart spießig, reguliert und kontrolliert, wie es heute, im Rückblick auf diese angeblich so wilden und libertären Zeiten wohl niemand sagen würde. Und erst recht würde niemand die gegenwärtige Zeit, in der Pop auf eine selbstverständliche, aber auch unglaublich tragilächerliche Weise in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist, derart intensiv, unironisch und mit einem völlig unpräzisen Bezug auf Authentizität – letzteres eine Haltung, die innerhalb der 90er im Kulturkontext komplett anathema geworden ist – angehen wie Brinkmann. Und dies unterscheidet ihn hinreichend von den Pop-Schreibern der jüngeren Vergangenheit.“⁷²⁹

⁷²⁸ ULLMAIER, Johannes: „Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur“, Mainz 2001.

⁷²⁹ MAIDA, Marcus: „Neues Weiß. Rolf-Dieter Brinkmann.“ Zur Edition des Audionachlasses, in: JAZZTHETIK 2005

Was die Auratische und bürgerliche Literatur anging – es lässt sich bei vielen Teilnehmern des Publikumsdiskurses aufgrund des Grades von Etablierung zur Jahrtausendwende gar nicht mehr vorstellen, dass linksbürgerliche Autoren wie Böll oder Grass einmal als dezidiert antibürgerlich auftraten und im damaligen Diskurs der Zeit regelrecht als ‚Bürgerschreck‘ verankert waren – definierte sich die neue Generation der deutschen Popliteratur, wenig originell, vornehmlich durch Distinktion von der alten. Wir erinnern uns an ULLMAIERS erste Definition:

„Popliteratur ist der Tendenz nach immer das was Martin Walser nicht ist.“⁷³⁰

Auch wenn diese provokativ gemeinte Distinktions-Definition hinsichtlich eines Einzelautors nicht unbedingt typisch für die neuere Generation deutschsprachiger Autoren ist, in der Walser bisweilen durchaus geschätzt wird, übte und definierte sich diese vornehmlich erst einmal durch Abgrenzung zur Generation der alten Autoren. Anlässlich eines vieldiskutierten Treffens von Vertretern der neuen Popliteratur-Generation auf Einladung der Evangelischen Akademie in Tutzing unter der Organisation des Autoren Maxim Biller im Jahr 2000 kommentierte der STERN diese Intention folgendermaßen:

„Um von der neuen Generation zu sprechen, muss erst mal die alte abgeräumt werden. ‚Jahrzehnte lang wurde die deutsche Literatur von der gleichen Gruppe von Schriftstellern dominiert. Heinrich Böll, Günter Grass, Wolfgang Koeppen und Ingeborg Bachmann‘, schreibt Biller. Stimmt. Die hatte als Gruppe 47 ein einziges Thema: den großen Krieg, die großen Verbrechen, die Verwüstung der Seelen und das große Schweigen. Man hat ihnen zugehört, weil sie davon gesprochen haben. Dieser Kreativitätsschub Krieg und das Leiden daran fehlt, glücklicherweise, der Hennes&Mauritz-Generation. Dafür allerdings werde sie in Einschaltquoten, Marktgesetze und Kommerzialisierung gezwängt, was sie am autonomen Denken hindere. Aber tapfer ist im Jahr 2000 die Gruppe 00 angetreten, die alten Säcke aus den Feuilletons zu fegen. Wieso eigentlich die alten Säcke, fragt man sich ratlos angesichts der ‚neuen Generation‘, die von Mitte 20 (Stuckrad-Barre) bis Mitte 50 (Joseph von Westfalen) reicht? Grass war 32 Jahre, als die ‚Blechtrommel‘ erschien. Böll veröffentlichte ‚Wo warst du, Adam?‘ mit 34. Und, das nur nebenbei, Thomas Mann war 26, als er die ‚Buddenbrooks‘ fertig hatte. So jung also, dass solide ergraute Mittvierziger wie Rainald Goetz, der immer noch als junger Wilder durchgeht, ständig Depressionen kriegen müssten ob der genialen Jugendlichkeit der alten Säcke.“⁷³¹

Diese ironische Infragestellung der Jugendlichkeit und Neuheit der neuesten Generation von Popliteraten verdeutlicht, dass die hier genannten alten Vertreter

⁷³⁰ ULLMAIER, „Von Acid nach Adlon“, a.a.O.

⁷³¹ SCHÖNFELD, Gerda-Marie: „Schlappschwänze und Feiglinge. In Tutzing kamen junge Dichter der Pop-Fraktion zusammen, um sich vom Hass-Experten Maxim Biller beschimpfen zu lassen“, STERN 15 / 2000, S.264.

der Auratischen Literatur nicht nur bisweilen ebenso jung oder gar jünger als die neue Generation waren, sondern möglicherweise auch von Thematik, Gestus und Schreibweise den neuen Literaturmodellen gar nicht so unähnlich waren, wie dies auf den ersten Blick erscheinen mag. Eine definitive Wertschätzung von Thomas Mann findet sich beispielsweise bei vielen aktuell noch tätigen Autoren der Nachfolge-Popliteraten-Generation der 1990er Jahre, die immer noch unter dem nun recht verwirrend und widersprüchlich gewordenem Etikett ‚Pop‘ eingeordnet werden.⁷³² Dies zeigt nicht zuletzt auch, wie widersprüchlich die Begriffe Pop und Popkultur heutzutage geworden sind, und wie sehr neue Einteilungen, Definitionen und Kategorien in diesem ästhetischen Feld nötig geworden sind.

Die fortschreitende Auseinandersetzung mit der jüngsten Popliteratur kommt auf jeden Fall zunehmend zu dem Ergebnis, dass die alten klassischen ästhetischen Unterscheidungen und Wertungen auch im Bereich der Popliteratur nicht mehr stimmig sind. Anlässlich einer neuerlichen Anthologie deutschsprachiger Pop-Literatur im Jahr 2007 schreibt BÜSSER im Popmagazin ‚Intro‘:

„Aber nur im deutschsprachigen Literaturbetrieb hat Pop für die Unruhe gesorgt, die zum Ausgangspunkt dieser Anthologie wurde“, heißt es in der Einleitung. ‚Pop seit 1964‘ bezieht sich auf eine sehr deutsche, auf die Unterscheidung zwischen ‚E‘ und ‚U‘ beharrende Kulturkritik. Kritiker hätten der Popliteratur in den 1990ern immer wieder ‚Oberflächlichkeit, Inhaltslosigkeit, Konsumismus, Affirmation‘ vorgeworfen. Dabei waren die heute wiederentdeckten und zum Teil wie unangreifbare Heilige gefeierten Ahnen der Popliteratur in den ausgehenden 1960ern derselben Kritik ausgesetzt. Wenn es eine Kontinuität gibt, dann in der ablehnenden Feuilleton-Rezeption, die Pop vielleicht noch als Musik tolerieren kann, nicht aber im Zusammenhang mit der ehrwürdigen Literatur.“⁷³³

Büssers Aussage, die Unterscheidung zwischen E- und U-Kultur sei etwas sehr deutsches, ist nicht ganz korrekt: diese Unterscheidung ist vielmehr grundsätzlich einmal eher etwas sehr okzidentales, aber wir treffen sie darüber hinaus nicht nur im angloamerikanischen Raum an, wo die Popkultur ja ihr selbstverständliches Zuhause haben soll und trotzdem seltsamerweise immer wieder extreme Unterschiede zwischen High- und Low-Art bzw. Casual- oder Fine-Art gemacht werden, sondern wir treffen diese Unterscheidung weltweit

⁷³² So z.B. vor allem bei durch das Feuilleton bekannt gewordenen Autoren wie Joachim Bessing, Alexander Graf von Schönburg, Moritz von Uslar, Rebecca Casati oder Eckhart Nickel, die sich als explizit stilaffine Schreiber präsentieren und von daher nicht zuletzt eine Affirmation zum großbürgerlichen Stil Manns haben. Um diese zeitgenössischen Schreibhaltungen einschätzen zu können, ist eine alleinige monografisch vorgehende ‚klassische‘ Werkanalyse sinnlos. Ohne den sozialästhetischen Schreibkontext und den Publikumsdiskurs dieser Autoren zu kennen, lassen sich ihre Texte nicht beschreiben und einordnen.

⁷³³ BÜSSER, Martin, Buchkritik von GLEBA, Kerstin / SCHUMACHER, Eckhard (Hg.): ‚Pop seit 1964‘, Köln 2007, in INTRO 149, S.82.

überall dort an, wo Kultur, Kunst und Ästhetik zur Distinktion, Territorialisierung und Marginalisierung verwendet werden. Doch etwas anderes ist an dieser Aussage wie auch an den zuvor beschriebenen Kontexten interessant:

Die Art, wie ästhetische Systeme sich über die Zeit transformieren, führt angesichts der jüngeren Entwicklungen betreffs der hiesigen Pöpliteratur zu der Erkenntnis, dass sich auch in einem Feld, wo doch angeblich derartig auseinanderklaffende und disparate ästhetische Haltungen, Bewusstseinsformen und Arbeitsgrundlagen existieren – nämlich in der Auseinandersetzung der alten mit der neuen Literatur –, letztlich doch mehr Gemeinsamkeiten in der Art der Präsentation und Ausführung festgemacht werden können als dass dauerhafte Unterschiede und gar Antagonismen festgemacht werden können.

Auch in der Pöpliteratur existiert der Gestus der Literatur, ihres Vertriebs, ihres Marktes und ihrer Protagonisten, auch hier formiert sich über die Zeit eine Aura, auch hier gibt es den Bezug auf ‚alte‘, auf klassische Autoren. Ein Autor wie Brinkmann war selbst ein gestischer Autor, der den Gestus der Popkultur, des Schnellen, Plakativen und Spontanen formulierte und lebte, später hingegen bisweilen einen regelrecht dandyhaft wirkenden Gestus der Raserei und Mysophobie praktizierte, der zwar insgesamt eine authentische, aber auch ästhetische Selbstinszenierung lebte. Rainald Goetz hingegen steigerte sich in vielen seiner Arbeiten stilistisch immer wieder in eine komplexen, verschachtelten Stil hinein, der zwischen Präzision und Pathos, zwischen Intellekt und Pop changierte. Als das im Deutschland der spätachtziger und neunziger Jahre ästhetisch und intellektuell sehr einflussreiche Zeitgeistmagazin ‚Tempo‘ im Jahr Dezember 2006 eine exklusive, fast 400 Seiten lange Jubiläumsausgabe der Zeitschrift editierte⁷³⁴, äußerte sich Goetz in einem einseitigen kleinen Text, der diesen Stil einer popliterarischen Auratik noch einmal exemplarisch zusammenfasste. Auf der Vorseite wurde der Abdruck dieses Textes folgendermaßen begründet:

⁷³⁴ ‚Tempo‘ existierte von 1986 bis 1996 und war äußerst bedeutsam für die Identitätsbildung der Intellektuellen der 1980er Jahre. Viele spätere Protagonisten der Pöpliteratur wie Glaser, Biller, Kracht oder von Uslar schrieben dort, ebenso wie der heutige Chef des SZ-Feuilletons, Andrian Kreye. Angesichts der Jubiläumsausgabe wirkte die einstige Zeitgeistpostille sowohl vom Gestus als auch vom Material her ziemlich archaisch und teilweise auch bigott, weil der von vielen ‚Tempo‘-Protagonisten vertretene rigoros wirkende Stil- und Denkmanierismus von den Autoren selbst nicht eingehalten oder vertreten wird. Was aber auch nicht wirklich wichtig ist oder Anlass zur Kritik bieten würde, denn ‚Tempo‘ selbst ist letztlich vor allem eine popintellektuelle Gebärde mit auratischem Gestus, deren enormer Einfluss auf viele popliterarischen Schreibweisen aber keinesfalls negiert werden darf.

„Denn Rainald Goetz ist nicht mehr und nicht weniger als der einzige wirkliche Schriftsteller unserer Generation.“⁷³⁵

Mehr Pathos und auratischer Gestus ist angesichts der jüngeren deutschsprachigen Popliteratur kaum mehr denkbar.

Doch gleichzeitig lässt sich generell im Bereich der Popliteratur wie nirgendwo sonst in ihrem derzeitigem System eine zunehmende Vermischung der ehemals getrennten Felder von ästhetischem E- und U-Bewusstsein beobachten, und dies verbunden mit den in Kapitel 11 („Der ästhetische Wahrnehmungs- und Wertungswandel“) dieser Arbeit beschriebenen neuartigen Rezeptionsformen der De-Konzentration: es wird aufgetrumpft mit dem Pathos des Pop, der bisweilen dem Pathos des Bildungsbürgertums gleichkommt, aber hintenherum lässt man durchblicken, dass ja letztlich alles easy und indie⁷³⁶ sei. Das exakt ist die auratische Geste der Popliteratur, die mehr Literatur-Literatur ist, als sie zuzugeben vermag.

Die ästhetische Genrebezeichnung ‚Popliteratur‘ indes ist im wissenschaftlichen und diskursiven Sinne arg definitionsbedürftig geworden. Nach den vielfältigen Abgesängen im Feuilleton⁷³⁷, den ersten, teils noch dürftigen Einordnung in den Schulunterrichtskanon⁷³⁸ und den neueren wissenschaftlichen Auseinandersetzungen⁷³⁹ ist sie derzeit auf dem Markt nicht mehr als ein Verkaufsfaktor, ein ‚Brand‘, eine Marke für Literatur, und letztlich nur ein weiteres Label für eine neu verpackte Form von Auratischer Literatur. Einige Autoren jedoch, über die aktuell in den Feuilletons immer noch gejubelt oder gestöhnt wird, werden via Publikumserfolg und –affirmation wahrscheinlich den Weg in den zukünftigen literarischen Kanon finden, wobei diesbezüglich die

⁷³⁵ GOETZ, Rainald: „Danke für die Zeilen“. TEMPO Jubiläumsausgabe 12-2006, S.185. Goetz schreibt aktuell regelmäßig einen Weblog für die deutsche Ausgabe des Stilmagazins ‚Vanity Fair‘, ansonsten ist er derzeit literarisch auffallend verstummt.

⁷³⁶ Von engl. ‚Independent‘ / unabhängig. Indie ist ein zentrales Werteparadigma der zeitgenössischen Popkultur für Musik, Film und auch Printkultur. Indie liefert die Illusion, dass die ökonomische Produktion – trotz ironischer Transparenzmachung der Marktmechanismen – letztlich unabhängig vom Markt sein könne und letztlich nur für eine mehr oder weniger amorphe Peer-Group (resp. Familie) tätig sei. Es gibt jedoch extrem unterschiedliche Definitionen und Ausformungen von Independent-Kultur, in den USA bedeutet Indie z.B. in der Regel ‚alternative‘ und ist in diesem Sinne als kulturelle Marktalternative viel eindeutiger definiert.

⁷³⁷ Eine hervorragende und reichhaltige Referenzsammlung von Feuilletoncontexten bzw. deren bibliografischen Angaben zur deutschsprachigen Popliteratur findet sich unter http://www.single-dasein.de/kohorten/akt_gen5.htm, hier speziell das Kapitel ‚Die Debatte um das Ende der Popliteratur‘.

⁷³⁸ Sichtbar geworden an dem 2003 erschienenen Reclam-Band für den Schulunterricht. FRANK, Dirk: „Pop-Literatur (Lernmaterialien)“, Ditzingen 2003.

⁷³⁹ Hier vor allem ERNST, Thomas: „Popliteratur“, Hamburg 2001 (2. Aufl. 2005) und BAßLER, Moritz: „Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten“, München 2002. Baßler stellt die aktuelleren deutschen Pop-Literaten als die zeitgenössischen Archivare der Gegenwart dar, die nicht nur Spaß und Lust an der Oberfläche haben, sondern damit auch Gegenwart und Realität vermitteln und in diesem Sinne den traditionellen Literaturformen der Introspektion und Seriösität, die im Kontext dieser Arbeit als gestisch und auratisch bezeichnet sind, mehr oder weniger entgegenstehen.

traditionellen literarischen Qualitätskriterien zunehmend weniger greifen, was konkret bedeutet, dass der Weg von Salinger zu Benjamin Lebert definitiv breiter geworden ist.

Popliteratur bedeutet für den Literaturmarkt vor allem einen notwendigen Modetrend zwecks Verkaufssteigerung sowie die willkommene Möglichkeit, der generellen Marginalisierung des Systems Literatur im gesamtulturellen Kontext begegnen zu können. Das Kurzschließen der Bereiche Literatur und Popkultur entspricht in jedem Fall dem klassischen Wunsch nach dem direkten Ausdruck einer Kunstform, in diesem Falle einer Literatur, die ihre Begrenzung überschreiten möchte und mehr sein möchte als Literatur.⁷⁴⁰ Doch Literatur kann in Form der klassischen Buchliteratur diese Direktheit und Spontanität, wie sie beispielsweise die Popmusik als die prototypischste aller Popgenres innehat, niemals ausdrücken, schon der Weg vom Prozess des Schreibens bis zur Veröffentlichung auf dem Buchmarkt dauert viel zu lang, weshalb nicht wenige Popliteratur oft auch bereits etwas Retrospektives hat, das selten zeitgleich mit den Ereignissen zusammen auftreten kann.

⁷⁴⁰ „Viele Bücher, denen das Herz voll ist, leiden darunter, nur Bücher zu sein. Sie sehnen sich nach einem Ausdruck, der die Fesseln der Sprache sprengen und die großen Gefühle und Schwingungen des Seins unmittelbar mit dem Zentralnervensystem des Rezipienten kurzschließen könnte. Das Vorbild solcher Bücher sind die Musik und das Kino, ihr ästhetisches Ziel ist eine zerebrale Gänsehaut.“ bemerkt Ijoma Mangold gleich zu Beginn seiner Buchkritik zu dem Roman „Die unsichtbare Faust“ von Roel Bentz Van den Berg. Quelle: „Moses wohnt im Gitarrenkoffer.“ SZ Literaturbeilage 7-11-01, S.V2/4.

13.G. Popliteratur als internationales Phänomen

Die heutige Popliteratur ist daher auch zunehmend schwerer als klassisches eigenständiges nur-literarisches Genre zu erfassen, da sich vieles in und an ihr mit den übrigen Äußerungen und Medien der Pop- und Massenkultur austauscht und verbindet. Aktuell lässt sich die Beobachtung machen, dass das System der Popliteratur häufig vor allem als eine Art ästhetisches Teilsystem anderer ästhetischen Systeme Beachtung findet, so als Teil des generellen Systems der Popkultur. Popliteratur erscheint in diesem Sinne eher als ein ästhetisches Ergänzungssystem und nicht zwingend als eigenständiges ästhetisches System. Viele Protagonisten sind ehemalige Musikjournalisten, Poptheoretiker⁷⁴¹ oder auch Musiker, wenn sich diese Doppelbegabung ergibt, was gar nicht so selten der Fall ist. Ein Beispiel, wie diese neuartigen Strukturen zustande kommen, bietet sich angesichts des US-amerikanischen Sängers und Musikers Adam Green. Der in New York lebende Urenkel von Felice Bauer, der ehemaligen Verlobten von Kafka, erfuhr mit seinen Alben zu Beginn des neuen Jahrtausends in den USA eine bescheidene Rezeption, die aber in Deutschland sozusagen von null auf hundert ungemein heftig war. Green wurde bald von der Musikpresse als ein erneuter möglicher Bob Dylan propagiert, nach dem das Kulturfeuilleton schon seit mindestens einem Jahrzehnt intensiv auf der Suche ist. Er fand in den deutschsprachigen Feuilletons ungewöhnlich hohe Beachtung für einen neuen Songschreiber, wurde thematisch regelrecht durch die großen Feuilletonredaktionen geschleift und trat auch bald in der Harald-Schmidt-Show auf. 2005 erschien im Suhrkamp Verlag der Gedichtband „Magazine“⁷⁴², der Greens Originaltexte und eine deutschen Übersetzung des Musikers und Autors Thomas Meinecke enthält. Green selbst dazu:

„Einige Vertreter von Suhrkamp waren bei einem meiner Konzerte und sahen dort ein Magazin mit Texten, das ich veröffentlicht hatte. Kurz darauf fragten sie an, ob ich Interesse hätte, ein Buch bei ihnen zu veröffentlichen. Natürlich sagte ich zu, und nach einem Treffen in Frankfurt gaben sie meine Magazine und noch einige weitere Texte an Thomas Meinecke, der sie ins Deutsche übersetzte. Es sind schon eine Menge Sachen drin, auf die ich sehr stolz bin, dennoch denke ich, dass das Buch – eben wie ein Magazin – am besten in lockerer Atmosphäre gelesen werden sollte: In der U-Bahn, auf dem Klo oder vor dem Schlafengehen.“⁷⁴³

⁷⁴¹ ‚Poptheorie‘ bezeichnet im popkulturellen Diskurs in Deutschland einen eher nichtwissenschaftlichen Gestus.

⁷⁴² GREEN, Adam: „Magazine“, FfM 2005

⁷⁴³ Interview von Adam Green mit WOHLFELD, Carsten, WESTZEIT 2-2005, S.12

Zwei Dinge können wir aus Greens Aussage ersehen: zum einen beschreibt er hier selbst ein Leseverhalten, das in Kapitel 11 („Der ästhetische Wahrnehmungs und Wertungswandel“) dieser Arbeit als typische zeitgemäße ästhetische Rezeptionsform der De-Konzentration bezeichnet wurde und das bezüglich Literatur auf den Umgang mit Pop-Literatur in besonders hohem Maße zutrifft, dass Literatur nämlich ähnlich bestimmter Formen von Popkultur nebenbei und eben nicht hochkonzentriert rezipiert werden kann, soll und wird. Zum anderen können wir an Greens relativ spontanem Autorwerdegang erkennen, wie ungleich schneller und perfektionierter im Sinne eines kulturindustriellen Hypes der Prozess von statten geht, in dem Popmusiker heutzutage zu Autoren gemacht werden. Ein Blick in die Vergangenheit zeigt, dass Popmusiker wie Bob Dylan oder auch Leonhard Cohen – bezeichnenderweise zwei Musiker, mit denen Green häufig verglichen wird –, die sich auch literarisch, in klassischer Buchform, äußerten, ungleich länger brauchten, bis sie auch als literarische Autoren anerkannt wurden und auch in die Feuilletons Eingang fanden. Bei Adam Green passierten diese Vorgänge derart schnell, dass sie nahezu als prototypische Funktionsweisen des kulturindustriellen Umgangs mit zeitgenössischen Popliteraturformaten gelten können: erst die Anerkennung durch die Medien der Subkulturindustrie, dann der blitzschnelle Feuilleton-Hype, und dann sofort der literarische Ritterschlag via Suhrkamp als einem renommiertem Verlag. Es geht hier gar nicht um eine qualitative Bewertung von Greens Literatur, sondern nur darum, wie schnell, intensiv und letztlich auch vorhersehbar derartige kulturellen Prozesse, die also Popmusik und Literatur verbinden, mittlerweile geworden sind: sie folgen nahezu einer Mechanik, sie wirken tatsächlich automatisch. Die Medien- und Publikumsdiskursstrukturen konstruieren und produzieren diese kulturellen Ereignisse.

Neben den Kontexten der aktuelleren deutschsprachigen Popliteratur, die ohne eine Analyse und Einarbeitung ihres medialen Hypes und ihres Publikumsdiskurses gar nicht erklär- und vermittelbar wäre, existieren im System der Literatur zunehmend Außenseiter, die keinem festgeschriebenen Genre angehören, aber zunehmend im Radius oder der Sphäre der Popliteratur verortet werden. Ein aktuelles und hierfür bezeichnendes Beispiel in Deutschland ist beispielsweise der Autor Wolfgang Welt. Sein autobiografischer Roman ‚Peggy Sue‘ erschien bereits 1986 im linken Konkret Literatur Verlag, 2001 erst erschien der Nachfolgerroman ‚Der Tick‘ bei Heyne, worauf Welt wegen ‚nur‘ 1500 verkaufter Exemplare der Vertrag gekündigt wurde, und 2006 schließlich erschienen beide Romane Welts beim traditionell auf erweiterte

Hochkultur ausgerichteten Suhrkamp-Verlag⁷⁴⁴ – und dies ausgerechnet durch die unbedingte und entschlossene Vermittlung von Suhrkamp-Autor Peter Handke. Welt's Verlagsodyssee ist bezeichnend für die Wege in Publikation und Rezeption, die Popliteratur über einen langen Zeitraum nehmen kann. Das, was 2007 als Popliteratur bezeichnet wird, geht mittlerweile nur vordergründig widersprüchliche Wege, denn wenn eines die Popliteratur generell über die Jahre auszeichnete, dann dies: galten ihre Elaborate zunächst als unliterarisch, banal oder oberflächlich, schreiben sie sich über die Zeit, gleich ob durch Retrospektive, durch Re-Edition und Neu-Rezeption, in den Kanon der Klassiker, wenn auch zunächst den der Popliteratur, ein. Dies ist der Mechanismus, der bereits in Kapitel 9 dieser Arbeit unter dem Titel ‚Das Zerrbild des Banalen und Trivialen‘ beschrieben wurde.

Eine andere Variante populärer Literatur kommt von Autoren, die in Zeiten gesellschaftlicher Umbrüche populär werden und deren Arbeiten dementsprechend gehypt werden. Hierfür nur einige wenige Beispiele: Der Russe Eduard Limonow, der als eine Art popliterarischer Prototyp Russlands gelten kann, publizierte bereits zu Zeiten der UDSSR. Seine frühen Arbeiten ‚Fuck off, America‘, ‚Selbstbildnis des Banditen als junger Mann‘ und ‚Der kleine Dreckskerl‘ wurden, nicht zuletzt durch ihre radikale Obszönität und den bisweilen roh wirkenden Sprachstil, als popkulturelle literarische Punk-Dissidenz in der UDSSR interpretiert.⁷⁴⁵ Später wurde der Punk- und Skinheadfan ein Politiker, Putschist, Nationalbolschewist und angeblicher Rassist. Limonow ist eine überaus widersprüchliche Figur, in der sich das Spannungsfeld der Pole ‚Popliteratur‘ und ‚Gestisch-Auratische Literatur‘ gut fokussieren lässt, nämlich in der Form, dass die ehemalige popkulturelle Dissidenzliteratur irgendwann zum Kanon gehört und durchaus einen auratischen Charakter zugesprochen bekommt.

Ähnliche popliterarische Gesten lassen sich logischerweise auch in der aktuellsten Gegenwart finden: die Literatur der jungen polnischen Autorin Dorota Masłowska, deren Deutschland-Debüt ‚Schneeweiß und Russenrot‘⁷⁴⁶ zum Bestseller wurde, legte mit ‚Die Reiherkönigin. Ein Rap‘⁷⁴⁷ eine Bohemia-Geschichte in nahezu schon normativ obszöner und äußerst kunstvoll gedrechselter juveniler Provokationssprache vor. Die SZ schrieb über die

⁷⁴⁴ WELT, Wolfgang: „Buddy Holly auf der Wilhelmshöhe“, FfM 2006.

⁷⁴⁵ LIMONOW, Eduard: ‚Fuck off, America‘, dt. München 1984, „Selbstbildnis des Banditen als junger Mann“, Ravensburg 1988, ‚Der kleine Dreckskerl‘, Ravensburg 1989

⁷⁴⁶ MASŁOWSKA, Dorotea: ‚Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną‘, Warschau 2002 (dt. Köln 2004)

⁷⁴⁷ MASŁOWSKA, Dorotea: ‚Paw królowej‘, Warschau 2005 (dt. Köln 2007)

Jungautorin, die mit dem höchsten polnischen Literaturpreis, dem Nike-Preis, ausgezeichnet wurde:

„Polens finsterstes Fräuleinwunder hat ein Gesicht wie ein Kind und einen Stil wie ein verstopfter Abfluss.“⁷⁴⁸

Ihr Schreiben sei ein popliterarischer Reflex auf die Zustände im postkommunistischen Polen, „Polens brutalstmöglicher Gegenentwurf zum sterilen, apfelblank polierten Kaczynski-Land“⁷⁴⁹, so die SZ weiter in Anspielung auf die neoreaktionäre Politik der polnischen Regierung im Jahr 2007. Doch auch diese Literatur ist bereits im Wandel begriffen – das SZ-Portrait über die Autorin, die sich vorstellen kann, über die Jahre eine Konservative zu werden, endet folgendermaßen:

„Sie schreibt ein neues Werk, ein Theaterstück, in einer ‚erlesenen Sprache‘. Bis jetzt enthält es nur zwei Flüche.“⁷⁵⁰

Der Transformationsprozess von einer Literatur, die mit dem Gestus des Aufmüpfigen und Rebellischen arbeitet, zu einer normativen Auratischen Literatur ist im Falle Maslowskas intendiert, vorgezeichnet und absehbar. Und wie oft haben wir dies nicht in der Literaturgeschichte erlebt – wurden nicht auch Schiller’s frühe Stücke, allen voran natürlich die ‚Räuber‘, ebenso als rebellisch und unerhört gebrandmarkt, markierten sie sich nicht auch selbst mit einer dissidenten Sprache und einem rebellischen Gestus als eine Art - im übertragenen Sinne - ‚Popliteratur‘ ihrer Zeit, die heute von vielen Theatermachern in ebendieser Weise entdeckt, transformiert und vor einem jungem Theaterpublikum auf die Bühne gebracht wird?

Noch ein aktuelles Beispiel für eine sehr junge internationale Popliteratur: die saudische Autorin Rajaa Al-Sanea erlangte mit ihrem ersten Buch „Banat al Riyadh“⁷⁵¹ in der arabischen Welt enormes Aufsehen zwischen Skandal und Sensationserfolg. Das Bekenntnis einer popkulturell und hedonistisch orientierten Oberschichtsjugend erregte heftige moralische Kontroversen. Das Buch erschien, wie für brisante Literatur im arabischen Raum üblich, zuerst in Beirut.

„Dann aber explodierte die Nachfrage, Raubkopien gelangten nach Riad, auf Papier oder digital. ‚Ich habe Leute gesehen, die mein Buch auf dem Handy gelesen haben‘, sagt Rajaa.

⁷⁴⁸ ZEKRI, Sonja: „Polens finsteres Fräuleinwunder“, SZ 15-6-2007, S.16.

⁷⁴⁹ ebda

⁷⁵⁰ ebda

⁷⁵¹ AL-SANEA, Rajaa: „Banat al Riyadh“, Beirut 2005 (dt. „Die Girls von Riad“, München und Zürich 2007)

Dass das Werk zumindest geduldet würde, war spätestens dann klar, als der saudische Arbeitsminister und Dichter Ghasi Al-Gosaibi es im Vorwort als ‚lesenswert‘ lobte. Seit kurzem darf es sogar offiziell in Saudi-Arabien verkauft werden, wenn es auch nur kleine Läden führen. Im Herbst reichten zwei anonyme Eiferer Klage ein gegen Rajaa und den Informationsminister – und wurden abgewiesen. Eine Sensation! Womöglich war es ein Zugeständnis an die Jugend, vielleicht auch nur eine Breitseite gegen die Ultra-Orthodoxen, aber Rajaa ist entschlossen, dies als ein ermutigendes Zeichen zu deuten: ‚Es ist nur der Anfang. Aber ich glaube, es geht weiter.‘ Rajaa, der Popstar.⁷⁵²

schreibt die SZ, nicht ohne gegen Ende ihres großen Portraits zu betonen, dass das Buch von Al-Sanea, die bis 2015 den Literaturnobelpreis ‚holen‘ möchte,

„mehr federleichte Popliteratur als Hafis, mehr Soap-Opera im Ramadan als Tragödie“⁷⁵³ ist.

Aber genau diese Abgrenzung macht den Übergang aus: die neuen erfolgreichen popliterarischen Literaturformen ersetzen via Publikumsdiskurs Stück für Stück den Begriff und die klassische Definition von Literatur. Dass die klassische arabische Nationalliteratur wie Hafis demgegenüber als repräsentatives nationales Erbe bewahrt und weitergegeben wird, interessiert das tatsächliche Leseverhalten des Publikums und die öffentlichen ästhetischen Diskurse wenn überhaupt, dann nur am Rande, und dann vor allem als eine ferne Vergleichsreferenz, dass es einmal andere Literaturformen mit anderem Publikum und anderen sozioästhetischen Funktionen gab.

Das Beispiel Al-Sanea findet sich transformiert in der neueren chinesischen Popliteratur wieder: im Zuge einer zunehmenden Öffnung des Landes für eine globalkapitalistische Wirtschaft und den damit verbundenen Lebensstilen sowie dem Wiederanschluss Hongkongs als eine Art Startschuss für diese neuen Prozesse wurde – nicht zuletzt durch das Interesse der westlichen Literaturmärkte – eine junge chinesische Literatur präsentiert und gehypt, die an Radikalhedonismus, Nihilismus und Popkultur orientiert war – gerade so weit, wie die chinesischen Kulturbehörden dies zuließen. Den Anfang machte Mián Mián, die mittlerweile als bislang einflussreichste Protagonistin der chinesischen Popliteratur gilt. Mián veröffentlichte ihre ersten Kurzgeschichten 1997 in der Literaturzeitschrift ‚Xiaoshuo‘ und seitdem mehrere Bücher, die zu Bestsellern und in mehrere Sprachen übersetzt wurden⁷⁵⁴, in China selbst jedoch nach kurzer Zeit wegen eines offiziellen Verbots nur als Raubkopien verbreitet waren und bis 2002 unter die Zensur fielen.

⁷⁵² ZEKRI, Sonja: „Skandal in Rosarot“, SZ 19-5-2007, S.13.

⁷⁵³ ebda

⁷⁵⁴ Deutsch: MIÁN, Mián: „LaLaLa“ (Köln 1997), Candy (Köln 2000), „Deine Nacht, mein Tag“ (Köln 2004)

Ebenso erfolgreich wurde die Autorin Wei Hui mit ihrem 1998 erschienenen Debut „Shanghai-Baobei“⁷⁵⁵. Nachdem 130 000 Exemplare des Buchs verkauft waren, wurden die Behörden aufgrund einer aufsehenerregenden Autogrammstunde Huis in der Stadt Chengdu auf die Autorin aufmerksam. Die Zensoren ließen 40 000 Exemplare des Buches öffentlich verbrennen, verboten Wei Hui wegen angeblicher ‚sexueller Exzesse‘ im Roman jegliche Veröffentlichung und schlossen acht Monate lang ihren Verlag. Das Buch ist mittlerweile in 31 Sprachen übersetzt und erschien in 45 Ländern, der Kinofilm zum Buch wurde 2007 auf der Berlinale vorgestellt.

Es ist auffallend, dass die Debatten um diese Formen von internationaler Popliteratur denen um die deutschsprachige Popliteratur ähneln. Bei den hier genannten Beispielen wird diesbezüglich oft der Wille der Autoren zur Selbstinszenierung herausgestellt, und ebenso dass ihr Rebellentum nicht explizit politisch intendiert sei, sondern die Aufsässigkeit vielmehr im Lebensstil ihrer Protagonisten liege. Dies aber erklärt, warum diese habituell-intellektuellen Vorbilder bzw. Role-Models für viele Jugendliche in bislang eher offiziell konsumfeindlich gebliebenen oder unter einem strikten Moralkonsens stehenden Gesellschaften, die sich nun zunehmend einer westlich bzw. hedonistisch orientierten Wertekultur hin öffnen, attraktiv geworden sind. Die liberal und radikalhedonistisch agierenden Protagonisten leben literarisch eine Freiheit vor, die realgesellschaftlich noch nicht existiert, aber von der Jugend vielfach gewünscht wird. Die Bezeichnung ‚Konsumrebell‘ passt in vielerlei Hinsicht auf diese Art von literarischen Protagonisten, und je charismatischer und überzeugender sie agieren, desto gefährlicher wird diese letztlich doch sehr dezidierte Anti-Haltung gegenüber dem Establishment von den offiziellen restriktiven Behörden als moral- und gesellschaftszersetzend eingestuft. In globaler Hinsicht wird jedenfalls zunehmend deutlich, dass ästhetische Phänomene wie Popliteratur, aber auch z.B. Punk- oder Experimentalkultur, in vielen postsozialistischen Gesellschaften unter anderen kulturhistorischen Vorzeichen noch einmal gelebt werden und als eine Art ästhetische Signale für den Aufbruch in eine andere Gegenwart interpretiert werden können. Bei all diesen hier aufgeführten Beispielen sei ausdrücklich darauf hingewiesen, dass diese ästhetischen Transformationen anhand der medialen Öffentlichkeit und des Publikumsdiskurses die populärsten und sichtbarsten Veränderungen dieser Prozesse sind. Genauso wie diese populären und einflussreichen Erscheinungen gibt es ebenso viele minder oder weniger populäre ästhetische

⁷⁵⁵ Deutsch: HUI, Wie: „Shanghai Baby“, München 2001.

Äußerungen, die mit Popliteratur oder einer Transformation von ihr recht wenig gemein haben können.

Bedeutsam für die Darstellung und Konkretisierung der Kategorie einer Auratischen Literatur ist jedoch vor allem die Tatsache des Wandels der ästhetischen Wertungen bezüglich der einst verfemten Kunstformen, in diesem Fall den verschiedensten Spielarten der Popliteratur: heute als dreckig und banal empfunden, ist sie womöglich die klassische Literatur von morgen. Und noch etwas ist am Beispiel der Popliteraturen für das Thema dieser Arbeit hochinteressant und wichtig: hier finden sich diese neuartigen Kombinationen, Amalgamierungen und Hybride aus E- und U-Kultur, die aus ästhetischen Haltungen nahezu prophetisch kulturelle Fakten schaffen. Bereits in Kapitel 7 („Populäre Formen der Literaturvermittlung“) dieser Arbeit wurde auf populäre Präsentationsformen von Literatur hingewiesen, die vor kurzer Zeit und auch aktuell noch intensiv diskutiert wurden. Auch diese Formen, auf die hier noch einmal verwiesen sein sollen – Literatur im TV, Literatur in populären Schulbuchdarstellungen oder Literatur als Hörbuch – waren oder sind noch stark verfemt, angefeindet und intensiv diskutiert, prägen jedoch zunehmend das öffentliche Bild und das aktuelle Verständnis von Literatur.

Doch zurück zum Thema der gestischen und Auratischen Literatur: ist die Popliteratur wirklich ein antagonistisches Modell hierzu, ist sie wirklich so anders? Die Antwort ist: Sie ist es nicht. Die Popliteratur arbeitet mit Versatzstücken der gestischen und Auratischen Literatur, sie bewegt sich logischerweise im selben System wie diese und hat – auch wenn sich die ästhetischen Rezeptionsformen und der allgemeine ästhetische Wahrnehmungswandel ändern – nur mehr andere, als alternativ apostrophierte Distinktionsmittel zur Verfügung. Und diese Distinktionsstrategie des Pop wird sogar innerhalb desselben Systems angewandt, letztlich so, dass eine Unterscheidung zwischen Popliteratur und Auratischer Literatur gar nicht mehr klar ersichtlich wird.

Was in der deutschsprachigen Popliteratur schon bei beispielsweise dem frühen Rainald Goetz deutlich zu erkennen ist – nämlich der Wille zum Pop in deutlich auratischer Anstrengung⁷⁵⁶ –, setzt sich auch bei anderen Autoren in natürlich jeweils individueller Form und Schreibweise durch. Der Soziologe Bernd KITTLAUS schreibt in seinem Webportal www.single-dasein.de, das sich ausführlich mit den neuen Spielarten der Popliteratur beschäftigt, über den derzeitigen US-amerikanischen Erfolgsautor Jonathan Franzen:

⁷⁵⁶ Z.B. in Goetz' Roman „Kontrolliert“, FfM 1988, ebenso wie in Folgetexten dieser Zeit bis zu seinem intensivem Einstieg in die Ravekultur.

„**Elitismus** verzeichnet schon seit einiger Zeit ungeahnte Distinktionsgewinne. Bestes Beispiel dafür ist der Popliterat Jonathan FRANZEN, der den zeitgeistigen Roman "*The Corrections*" geschrieben hat. FRANZEN würde dieses Label natürlich strikt ablehnen, denn er ist ein Popliterat in Form des **Anti-Pop-Literaten**.“⁷⁵⁷

Hier lässt sich nochmals sehen, wie sinnvolle Neu- und Um-Definitionen und gleichzeitige thematische Vergleiche und Engführungen klare Schneisen in das angebliche kategoriale Dickicht der ästhetischen Kategorien schlagen können. Die kategoriale Trennung zwischen Auratischer Literatur und Popliteratur ist nur sinnvoll, wenn sie eine temporäre ist, die nach erfolgtem Vergleich wieder enggeführt und möglicherweise verbunden wird.

⁷⁵⁷ Vgl. KITTLAUS, Bernd: http://www.single-generation.de/kritik/debatte_monarchie.htm . Der Soziologe Bernd Kittlaus betreibt seit 5 Jahren die Websites www.single-dasein.de und www.single-generation.de , auf denen die öffentliche Debatte um den demografischen Wandel auch mittels einer expliziten Dokumentation gegenwärtiger ästhetischer Diskurse dokumentiert und auch kritisiert wird.

13.H. Schlussbetrachtungen zur Auratischen Literatur

Kompaktthesen:

Als Auratische Literatur lässt sich grundsätzlich jede Form von Literatur bezeichnen:

1. deren Form und Verbreitung traditionell ist, nämlich ausschließlich als Buchliteratur
2. deren Inhalt traditionell ist, im Sinne eines mehr oder wenig expliziten Bezugs auf die klassische und traditionelle Literatur und ihre Geschichte
3. deren qualitativer Gestus unwiderruflich mit den ästhetischen Wertungen der E- bzw. Hochkultur verbunden ist, sei es, durch sich selbst, oder sei es durch einen sie umgebenden Diskurs.

Wichtig ist in diesem Zusammenhang hervorzuheben, dass die Auratische Literatur nicht per se ausschließlich die so genannte bürgerliche Literatur ist. Die Auratische Literatur ist auch ‚links‘⁷⁵⁸, und sie beinhaltet auch die meisten Teile der so genannten Popliteratur. Die Abschlussthese in diesem Kapitel ist, dass auch die Pop- und Slam-Literatur grundsätzlich immer noch Teile des Systems der Auratischen Literatur sind. Warum dies so ist, begründet sich aus folgenden Punkten, die zugleich die Kompaktthesen dieses Kapitels darstellen:

- Die Transformation ästhetischer Systeme und Wertungen hat zur Folge, dass früher als banal und trivial bezeichnete Kulturformen in späteren Zeiten als hochqualitativ und wertvoll angesehen werden können. Gestern Trash, morgen Hochkultur – nicht nur die ästhetischen Systeme, sondern auch deren diskursiven Bewertungen transformieren sich. In diesem Sinne kann eine Popliteratur, die zunächst als trivial und banal aufgefasst und bewertet wird, später in den klassischen Kanon der Popliteratur sowie der Literatur generell eingehen.

⁷⁵⁸ Als nahezu bereits klassische Beispiele hierfür können die Romane des linken Dissidenten Hermann Peter Piwitts gelten, beispielsweise seine fiktive, an der Person D'Annunzios angelehnte Autobiografie „Der Granatapfel“ (Hamburg 1986), aber natürlich vor allem die großen Klassiker der linksbürgerlichen deutschsprachigen Literatur 1960er und 1970er Jahre von Böll und Grass.

- Nicht wenige Äußerungen der Popliteratur – wie der Popkultur überhaupt – behaupteten und formulierten sich zunächst als eine Art autarkes selbstreferenzielles System um sich von anderen Kultur- und Literaturformen zu distinktionieren, identifizieren und stabilisieren.
- Popliteratur bildet – wie alle Genres der Popkultur – genauso wie alle anderen ästhetischen Genres und Systeme qualitative Hoch- und Tiefstränge aus, um zumindest vor dem eigenen Publikum und den dem Genre zugeneigten Kritikern bestehen zu können. Jedes ästhetische Genre, und sei es Ausdruck der explizit formuliertesten Trash-Kultur, muss bestimmten Qualitäten genügen, um ein Publikum zu finden. Deswegen das nur auf den ersten Blick widersprüchliche Beispiel des ‚guten Trash‘ oder des ‚Meisterwerk des Trash‘. Popliteratur bildet also schon hier in ihren Anfängen spezifisch qualitative Kriterien heraus, die sich nicht selten im Laufe der Zeit in Bereiche von Aura oder Gestus transformieren. Viele Formen der Popliteratur verfolgen von Anfang an einen bestimmten Gestus. Zwei Beispiele wären: die pathetische Affirmation von Popkultur und Abneigung gegen die E-Kultur oder auch der Auftritt von Slam-Literaten auf dem Kneipentisch, der einen Punkrock-Gestus symbolisiert und transformiert.
- Die Popliteratur überträgt – wie die Popkultur generell – im Laufe ihrer Genese mehr oder weniger unbewusst Bewertungs- und Distinktionsnormen der E-Kultur auf sich, da sie aus Abgrenzung zur E-Kultur entstand, aber oft deren qualitative und ästhetische Kriterien nie wirklich überwinden bzw. ‚vergessen‘ kann. Diese Interpretation ist ein eher psychologischer Ansatz, sie lässt sich aber bei vielen Künstlern der Avantgarde wie auch der Popkultur empirisch überprüfen und belegen.
- Sowohl die Popliteratur als auch die Auratische Literatur sind Teil derselben Buchkultur, ihres Marktes, ihrer Rezeption, ihres Publikums, ihrer Diskurse.
- Aus den bisherigen Thesen lässt sich folgern, dass sich die Popliteratur und die Auratische Literatur nicht etwa als ästhetische Systeme antagonistisch gegenüberstehen, sondern sich in ihren unterschiedlichen Schreibweisen, die für das System der Literatur immer schon bezeichnend und manifest waren, im interaktiven Widerspruch ergänzen. Die Popliteratur ist grundsätzlich ein Subsystem der Auratischen Literatur und wird im Laufe ihrer ästhetischen Genese zunehmend ein Teil dieses Systems. Darüber

hinaus hat die Popliteratur in diesem Zusammenhang durchaus eine avantgardeähnliche Funktion inne: zunehmend gestaltet sie sich als ein hybrides ästhetisches System, in dem sich die Elemente der U- und der E-Kultur miteinander vermischen.

Wie aber verhalten sich nun die Systeme der Auratischen Literatur und der Popliteratur zueinander? Inmitten der aktuellen ästhetischen Diskussionen kommt es immer noch und auch immer öfter zu kategorialen Verwirrspielen und Widersprüchen in den ästhetischen Wertungen: die Kategorien vom ‚Meisterwerk‘ oder der ‚ästhetischer Qualität‘ werden in beiden Kontexten verwendet, ebenso werden die Kategorien der E- und der U-Kultur weiter geschrieben, weil es diesbezüglich oft keine kategoriale und definitorische Erweiterung oder, besser noch, Auflösung für sie gibt. Lassen sich die Differenzen überbrücken, verbinden, oder bleibt es bei einer scharfen gegensätzlichen Konturierung?

Nehmen wir beispielsweise eine ästhetische Differenzierung im Habituellen, die sich auch in einer bestimmten Schreibweise ausdrückt, nämlich das Dandytum bzw. das transformierte Dandytum, das in dieser Arbeit bereits beschrieben wurde.⁷⁵⁹ Hier finden wir, nur bezüglich der deutschsprachigen Popliteratur, eine Verbindungslinie von so unterschiedlichen ästhetischen Bewusstseinslagen wie von Rolf Dieter Brinkmann bis zu den Popliteraten der 90er wie Kracht, Stuckrad-Barre, Bessing etc. Das heißt, es lassen sich immer wieder notwendige Differenzierungen in ästhetischen Systemen und deren Haltungen finden, durch die wir teilweise extrem unterschiedliche ästhetische Haltungen beschreiben können, aber letztlich lassen sich diese Haltungen wieder zusammenführen und universalisieren: auch das System der Popliteratur ist, bei aller partiellen expliziten Differenz zu den Systemen der bürgerlichen E-Literatur und der gestischen, Auratischen Literatur letztlich ebenfalls nur ein Teil- bzw. Subsystem der Auratischen Literatur: die Slam- und Popliteratur ist letztlich auch als ästhetische Alternative zur Auratischen Literatur nur eine Variation von ihr.

Die wirkliche potenzielle Erweiterung und Transformation des literarischen Systems findet sich indes nicht in einer internen ästhetischen Systemvariante. Die Kategorie der Auratischen Literatur bezieht sich auf das traditionelle ästhetische System der Literatur, und sie bezeichnet demgemäß dessen starke formale wie ästhetische Selbstreferentialität.

⁷⁵⁹ In Kapitel 11 („Der ästhetische Wahrnehmungs- und Wertungswandel“), Abschnitt D.

Das andere ästhetische Literatursystem, das hier kategorial erneut benannt und von dem der Auratischen Literatur abgegrenzt werden soll, ist das System der

TRANSFORMIERTEN LITERATUR.

Um dieses geht es im nächsten Kapitel, in dem dieser Typus vorgestellt und erläutert wird.

14. DIE TRANSFORMIERTE LITERATUR

„Unsere Zeit ist schon heute zu kostbar für Bibliotheken. Bücher, die nicht per Mausclick verfügbar sind, werden für uns bald genauso wenig existieren wie Bücher, die nur auf Aramäisch ohne Übersetzung vorliegen.“⁷⁶⁰

Kathrin Passig, Autorin und Bachmannpreisträgerin 2006

„Derridas Ausführungen zu kulturellen und politischen Entwicklungen lassen sich niemals als einfache These resümieren, da er stets die widersprüchlichen, ja aporetischen Potenziale bedenkt, die ihnen innewohnen. In einem Vortrag, der einige Motive aus der ‚Grammatologie‘ von 1967 wieder aufgreift, bemerkt Derrida, die Vorstellung vom Buch als einem geschlossenen Medium sei wesentlich durch die digitalen Techniken aufgelöst: Während das Internet das traditionelle Medium desakralisiert und demokratisiert, gebe es gleichzeitig eine Gegenbewegung, die das Buch fetischisiert. Die erste Tendenz ereignet sich derzeit in den nicht-demokratischen arabischen Staaten. Die zweite in Ländern, die sich gerade anschicken, ganze Bibliotheken zu digitalisieren.“⁷⁶¹

Klaus Englert über medientheoretische Äußerungen von Jacques Derrida

⁷⁶⁰ Zitiert nach KNIEBE, Tobias: „Heilige Schrift“, SZ Magazin 8-12-2006, S.14.

⁷⁶¹ ENGLERT, Klaus: „Im Fernsehen auf die Nase fallen. Jaques Derrida setzt auf die Erfahrung des Ereignisses“, SZ 8-9-2007, S.16. Obwohl Derrida keine explizit formulierte Medientheorie betrieb, lassen sich laut Englert diesbezügliche Spuren vor allem in folgenden neueren Schriften finden: DERRIDA, Jacques: „Maschinen Papier. Das Schreibmaschinenband und andere Antworten“, Wien 2006, sowie Ders. „Echographien: Fernsehgespräche“, Wien 2006.

14. A. Zum grundlegenden sozioästhetischen Wandel des Begriffes von ‚Literatur‘

Literatur ist ‚das mit dem Buch‘ – das ist eine simple, aber immer noch weit verbreitete Definition eines allgemeinen Literaturbegriffes: Literatur wird oft wie selbstverständlich mit dem Medium Buch verbunden, und neben Geschichte, Tradition und Ästhetik wird unser Begriff von Literatur nicht zuletzt durch das Medium Buch definiert. Doch wie tragfähig ist letztlich eine derartig deterministische Definition von Literatur und ihrem traditionellen Medium für unsere heutige Zeit? Ist das Buch nicht vielmehr ein mediales und kulturelles und vor allem auch möglicherweise temporäres Speichermedium neben anderen auch? Wie kann ein derartiges Speichermedium, eine Hardware aus totem Holz, unser Verständnis einer ganzen ästhetischen Form prägen? Beim Reflektieren über derartige, nur scheinbar selbstverständliche Zusammenhänge wird schnell deutlich, wie brüchig und fragil die traditionelle Konstruktion der Literatur letztlich ist. Literatur ist eben nicht nur eine ästhetische Form in einem medienkontextuellen Geflecht, sondern nicht zuletzt – wie jede Kunstform – auch eine Definitionssache und insofern abhängig von einer Definitionsmacht.

In Lewis Carrolls ‚Alice hinter den Spiegeln‘⁷⁶² sagt Goggelmoggel, dass wenn er ein Wort gebrauche, dies genau das bedeute, was er für richtig halte, nicht mehr und nicht weniger. Auf Alice’ Frage, ob man die Wörter einfach etwas anderes heißen lassen kann, antwortet er, dass es nur darauf ankomme, wer der Stärkere sei. Das von Carol bezeichnete Problem wurde in der Regel bislang vor allem als ein linguistisches bzw. semantisches gesehen, hier soll es hingegen auf eine literaturwissenschaftliche Kontextästhetik angewandt werden, indem gefragt wird, inwiefern der ästhetische Begriff von Literatur nicht generell von einem historisch geprägten, lebensweltlich definierten und gebrauchorientierten Alltagsverständnis von Buchliteratur ausgeht, und ob er untrennbar damit verbunden ist.

Begriffe und Definitionen sind eine Frage der hegemonialen Definitionsmacht und ergo auch von der Hegemonie sozialer Macht abhängig, jedoch darüberhinaus – und hier wird es für unser Thema besonders interessant – vom alltäglichen, normalen Alltagsgebrauch und -verständnis, dem auch und gerade

⁷⁶² CARROLL, Lewis (Charles Lutwidge Dodgson): “Through the Looking-Glass, and What Alice Found There”, London 1871. Die Figur des Goggelmoggel (engl. ‘Humpty Dumpty’) diskutiert dort mit Alice die Semantik der Wörter anhand der Wortschöpfungen des Nonsensegedichtes ‚Jabberwocky‘.

in der kulturellen Dominanz einer demokratischen Multimediakultur eine klare Hegemonie zukommt. Wie in den vorhergehenden Kapiteln bereits gezeigt wurde, werden vom common sense, also dem Normalverständnis der Bevölkerung – dem potenziellen Alptraum des traditionellen ‚seriösen‘ Wissenschaftlers – her gesehen mittlerweile Genres und Formen von Literatur als Literatur empfunden und rezipiert, die vor Jahrzehnten von wissenschaftlicher Seite wie von Meinungsmachern der E-Kultur, also durch die wichtige traditionelle ästhetische Hegemonie der E-Kultur, nicht als Literatur bezeichnet und anerkannt wurden.

Bereits hier hat also schon ein klarer sozioästhetischer Wandel wie auch ein Wandel in den ästhetischen Wertungen stattgefunden. Was aber nun, so die Frage, wenn sich darüber hinaus auch ästhetische Formate der Literatur und mit diesen das Gesamtsystem der Literatur dementsprechend ändert, und zwar in der Form, dass bestimmte technisch-ästhetische Formate als Literatur oder als literarische Ausdrücke bzw. literarische Pendants empfunden werden, oder als Ausdrücke, die mit dem System der Literatur verbunden sind, die wir heute nach traditioneller wissenschaftlicher Definition jedoch noch gar nicht in das System der Literatur einordnen können?

Wie sähe es von wissenschaftlicher Rezeptionsseite aus, wenn sich im sozialen Gebrauch und Verständnis das Bild und der Gebrauch von Literatur ergo verändert und transformiert? Letztlich definieren sich dann die Definitionsparameter des Systems ‚Literatur‘ und was im aktuellen status quo dazu und nicht dazu gehört neu – diese Definitionsmöglichkeit durch das Publikum wurde bereits in Kapitel 6 dieser Arbeit ‚Der Publikumsdiskurs‘ beschrieben.

Wenn also beispielsweise von breiteren Publikumsschichten Hörspiele und Hörbücher bereits als ergänzende Literaturform oder gar als Literatur selbst empfunden werden, was ist dann von den immer komplexer werdenden Computerspielformaten zu halten, ebenso auch von spezifischen Film- und TV-Formaten? Moment – hier gilt es zunächst innezuhalten und definitorisch nicht zu schnell zu werden! Definierte sich Literatur nicht immer durch mehr oder weniger fixierte, also geschrieben oder gedruckte, Wörter, und galt sie nichts stets der Definition nach ausschließlich als Wort- und Textkunst? In traditioneller Weise sicherlich, doch ist – nicht nur von philosophisch-theoretischer Seite⁷⁶³ – der Textbegriff im ästhetischen Diskurs mittlerweile erheblich erweitert worden und lässt sich auf die verschiedensten

⁷⁶³ Hier beispielsweise von Paul de Man und dessen Anwendung des Textbegriffes auf historische Ereignisse. Vgl. beispielsweise „Allegorien des Lesens“, FfM 1989.

gesellschaftlichen und ästhetischen Formate anwenden. Dieses Vorgehen soll hier nicht vorbehaltlos übernommen und verteidigt, aber zunächst einmal als grundsätzlichen Gedankenimpuls angenommen werden, um es für einen zeitgenössischen ästhetischen Diskurs fruchtbar machen zu können.

Die Funktion dieses Kapitels ist folgende: es soll aufzeigen, wie traditionell und eng der Begriff der Literatur gefasst wird, wenn er sich vor allem bzw. allein auf die historische Form und das Verbreitungssystem der Buchliteratur stützt.

Literatur jedoch ist – wie jede ästhetische Genre – nicht generell abhängig von ihrem historisch gewordenen materiellen Speicher- und Ausdrucksmedium, das heißt: ihrer traditionellen, derzeitigen oder aktuellen Materialisierung und Formatierung. Gleichsam sich bestimmte literarische Ästhetiken – es wäre vermessen, von einer singulären literarischen Ästhetik zu sprechen – sich explizit als von der Buchform bestimmt definieren und ableiten lassen⁷⁶⁴, sind jede Menge literarische Formen denkbar und auch tatsächlich in Erscheinung getreten, die sich von der klassisch-stringenten Buchform abheben und in alternative Strukturen verweisen: die Cut-Up-Literatur eines W.S. Burroughs ist hier stellvertretend für viele experimentelle Formate zu nennen, wie auch literarische Darstellungsformen, die explizit über den reinen Schrifttext auf andere mediale Formen bzw. technisch-ästhetische Systeme verweisen, wie es beispielsweise Zeitungen, Magazine, Film und TV oder eben das Internet sind. Literatur wird in diesem Sinne zunehmend zu einem ästhetischen Referenzsystem, das sich durch andere mediale und ästhetische Formate bewegt.

Sie kann diese streifen, fokussieren, sich auf sie konzentrieren oder eben auch de-konzentriert neben ihnen existieren – der spezifische Kontext wie auch der interaktive Umgang mit dem Rezipienten ist dann letztlich das, was sie ausmacht. Literatur ist in diesem Sinne eher ein im wahrsten Sinne offenes und interaktives Drehbuch, in dem mit einem multipel und bisweilen multidirektional offenen Stoffgebilde umgegangen wird. Literatur verwaltet diese Stoffgebilde nicht unbedingt, hat aber das Potenzial, sie zumindest temporär zu einander zu fügen, zu ordnen und zu vernetzen.

Diese Grundfunktionen und –begriffe sind die Basis einer literarischen Ästhetik, die bereits am Ende von Kapitel 10 („Auf dem Weg zu einer offenen Geistes- und Kulturwissenschaft“) eingeführt und erläutert wurden.

Es sind die Grundgedanken für das, was diese Arbeit als

TRANSFORMIERTE LITERATUR bezeichnet.

⁷⁶⁴ Hierbei ist vor allem die klassische stringent -eindimensionale Erzählliteratur, gleich ob in Genre von Kriminalliteratur oder Entwicklungsroman, zu nennen.

Das System der Transformierten Literatur entwickelt sich in seinen Ausformungen und Möglichkeiten zum einen aus dem System der Auratischen Literatur heraus, zum anderen bezieht es seine Definitionen und Grundlagen aus anderen technisch-ästhetischen Systemen wie beispielsweise den Bildmedien.

Bevor jedoch die Grundlagen und Möglichkeiten dieser erweiterten literarischen Ästhetik weiter beschrieben werden sollen, gehen wir zunächst gedanklich einige Schritte zurück und betreten essayistisch eine klassische Bibliothek.

14.B. Die Sinnlichkeit der Buchliteratur und das Flimmern der Monitore: das Bibliothekarische

Eine Bibliothek. Dieser eigentümliche Geruch nach Papier, organischen Fasern, totem Holz, gemischt mit Schweiß und chemischen Ausdünstungen. Eigentümlich frischluftlos. Wir bewegen uns durch die Bücherwände wie durch Schluchten, wie durch ein Labyrinth. Enge und Befreiung zugleich. Der Besuch einer Bibliothek, wie profan so ein Vorgang mittlerweile mitunter auch sein mag, ist immer noch ein stark sensualistisch geprägtes Erlebnis. Wir suchen ein bestimmtes Buch. Unser Blick gleitet die Signaturen entlang, streift im Vorbeiblicken andere Bücherrücken, andere Themen, die sich mit dem, das wir suchen, möglicherweise bereits verbinden oder verbinden können. Dann haben wir das gesuchte Buch gefunden. Wir ergreifen es, ziehen es aus dem Regal heraus. Wir öffnen es, suchen vielleicht zunächst die Einteilung, das Inhaltsverzeichnis. Wir wissen, was wir wollen mit unserem Buch – gut so. Vielleicht aber blättern wir auch zunächst ziellos darin herum. Einfach so, scheinbar intentionslos, in Wahrheit serendipitysch.⁷⁶⁵

Wir lassen Geist und Motorik gemeinsam schweifen, durchmischen zwischen Intuition und Zufall die Blätter hin und her wie bei einem Kartenspiel, auf einmal bleibt unser Geist bei einem Kapitel, einem Wort hängen. So sortieren wir den geistigen Inhalt des Buches vor, wir überfliegen die Seiten mit dem Radarblick eines Vogels, immer intuitiv auf der Suche nach dem, um was es uns eigentlich geht. Was hier möglicherweise romantisch, ja durchaus und bewusst auratisch klingen mag, gehört doch zum festen Kanon der menschlichen Geisteskultur. Das Blättern ist eine einzigartige intellektuelle Kulturtechnik, es erlaubt uns, in einem Buch regelrecht spazieren zugehen und zwischen den Seiten zu flanieren. Und was erst ist das plötzliche Herumdrehen von einem Buchregal zum anderen – auf einmal stehen völlig andere Bücher vor uns, die wir gar nicht im Visier hatten, die uns aber urplötzlich fesseln können. Solche spontanen Entdeckungen – und wer hat sie neben der systematischen Wissenssuche nicht schon einmal gemacht? – lassen sich nur in Bibliotheken machen.

Nun lässt sich zurecht einwenden, gerade die intuitiven und spontanen Entdeckungen lassen sich auch im Internet machen: durch ein intuitiv geleitetes

⁷⁶⁵ Der Begriff ist abgeleitet vom Prinzip des im angloamerikanischen Sprachraum bekannten ‚Serendipity‘, der Findigkeit des glücklichen Zufalls einer neuen und überraschenden Entdeckung, die ursprünglich nicht gesucht war, jedoch zu einem intellektuell-emotionalen Glückserlebnis führen kann. Es gibt im deutschen Sprachraum kein Wort, das dem Prinzip des ‚Serendipity‘ entsprechen würde.

Internet-Surfen, eine klar bezeichnete neue Kulturtechnik der Menschheit, gerät man auch ebenfalls in potenziell unbekannte Wissensgebiete, die sich mit den ureigenen Interessen verbinden lassen. Das ist definitiv richtig, und doch unterscheidet sich die klassische, traditionelle und analoge Bücher-Bibliothek vom WorldWideWeb: das Netz ist ein riesiger Wissensspeicher des Möglichen, der nicht nur immateriell ist, sondern durch die Ent-Materialisierung des Wissens auch prinzipiell niemandem gehört. Ist eine Datei verloren, kann sie mühelos ersetzt werden, sie kann ergänzt und mit Links und Zusatzwissen geradezu gespickt werden.

Die analoge Bibliothek jedoch steht und fällt mit dem Material. Wird das Buch beispielsweise gestohlen, existiert es – zumindest im Rahmen dieser speziellen Bibliothek – einfach nicht mehr. Eine noch krassere Vorstellung: brennt die Bibliothek ab, ist ihr Inhalt schlicht und einfach dezimiert bis vernichtet. Die analogen Speicher sind zerstört.

Als in der Nacht vom 2. September 2004 die Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar, das bibliothekarische Kernzentrum der Deutschen Klassik wie auch ein zentraler Kulturort Deutschlands, in Flammen aufging, war dies nicht nur in Deutschland ein ernüchternder Anlass für eine Bilanz des klassischen Bibliothekswesens wie auch für eine zeitgemäße Form der Restaurierung und Archivierung.⁷⁶⁶ Die veranschlagten hohen Kosten der Restaurierung und Wiederbeschaffung sowie der Diskurs darüber machten überdeutlich klar, dass die Anna-Amalia-Bibliothek deutlich mehr war als ein reiner Wissensspeicher, sondern darüber hinaus ein Identitätsgebendes Gedächtnis der deutschsprachigen Kultur.⁷⁶⁷ STEINFELD ging in der SZ so weit zu schreiben:

⁷⁶⁶ Michael KNOCHE, seit 1991 Direktor der Anna-Amalia-Bibliothek, bilanzierte die Schäden in einem Zwischenbericht folgendermaßen: „50 000 Bände sind als Totalverlust zu verbuchen, 62 000 Bände zum Teil stark durch Wasser und Brand beschädigt. Betroffen sind somit zwei Fünftel der Drucke bis 1850 oder, anders gesagt, mehr als ein Zehntel des Gesamtbestandes (vor dem Brand: 1 Million Bände). Bereits in der Brandnacht sind die ersten wassergeschädigten Bücher zur Gefriertrocknung in das Zentrum für Bucherhaltung Leipzig gebracht worden, in den folgenden Tagen auch die aus dem Brandschutt geborgenen, zum Teil stark verkohlten und feuchten Codices.“ Vgl. KNOCHE, Michael: „Im Brandherd stand Jean Paul. Ein Zwischenbericht zur Schadensbilanz und Zukunft der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek“, SZ 15-10-2004, S.18. Die Verlust- und Schadensdatenbank ist unter www.anna-amalia-bibliothek.de einzusehen. 35 000 Bände des durch Feuer vernichteten Bestandes wären vermutlich wiederzubeschaffen, so Knoche, hinzu kommen 27 000 Bände des stark brandgeschädigten Bestandes. Durchschnittlich müsse mit 800 Euro pro Band gerechnet werden. Insgesamt bezifferte KNOCHE die Kosten für die Wiederherstellung auf rund 67 Millionen: 20 Millionen für die Restaurierung sowie 47 Millionen für die Wiederauffüllung der dezimierten Bestände, in einer insgesamten Laufzeit von drei Jahrzehnten. Vgl. KNOCHE, Michael: „Verlust und Wiederkehr. Anna-Amalia nach dem Brand“, SZ 26-11-2004, S.16, sowie Meldung in SZ vom 22-7-2006. Zur aufwändigen Restaurierung sowie technischen und Kostenfragen siehe den großen Bericht von STEINBERGER, Karin: „Retter einer verbrannten Welt“, SZ 19-11-2004, S.3.

⁷⁶⁷ Das Konzept der Restaurierung, das sich an dem Zustand der Amalia-Bibliothek von 1849 orientierte, als der jüngste Gebäudeteil, der in diesem Jahr vollendete Coudray-Anbau, hinzugefügt wurde, war weniger auf die stilbildenden Renaissance- und Rokokoelemente des Gebäudekomplexes ausgerichtet als auf den klassizistischen

„Dass es so etwas einmal gab, dass so etwas möglich ist – das macht Weimar zum besten Ort der deutschen Geschichte und die Bibliothek zu seinem Zentrum.“⁷⁶⁸

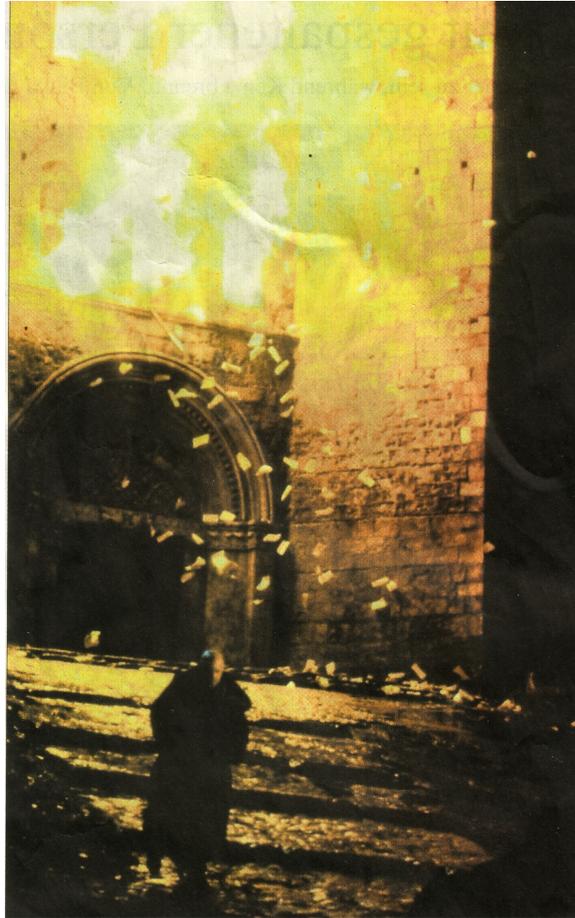


Abbildung 7: Die Bibliothek brennt - Szene aus dem Film "Der Name der Rose" (Foto: Cinetext)

Was ist nun, wenn dieser angeblich beste Ort zu Asche wird? Es kann möglicherweise ein nationalkultureller Phönix erwartet werden, es kann jedoch auch ganz nüchtern eine Zäsur hinsichtlich der traditionellen Präsentationsform der Buchliteratur konstatiert werden. Zumindest aber lässt sich anhand dieses Vorganges der hinlänglich bekannte und immer noch virulente auratische Charakter der Buchliteratur festgestellt werden: dieser mächtig aufgeladene Ort,

Charakter und Identitätsstiftenden Symbolgehalt. BISKY schreibt in der SZ zur Wiedereröffnung der restaurierten Bibliothek am 24.10.2007, dass 1849, zum 100. Geburtstag Goethes, aus der Bibliothek eine Art Tempel der Klassikerverehrung geworden war, und begrüßt die klassizistisch orientierte Renovierung der Neuzeit demnach als „sehr vernünftig“. Vgl. BISKY, Jens: „Das unbekannte Heiligtum. Fanal eines Neubeginns: Ein Rundgang durch die sanierte Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek“, SZ 6-10-2007, S.17.

⁷⁶⁸ STEINFELD, Thomas: „Hier waren wir, und dies war unser. Der Brand der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar: Viel mehr wurde zerstört als ein Haus und dreißigtausend Bücher“, SZ 4-9-2004, S.13.

den die Bibliothek hier darstellt, ist selbst in der angeblich aufgeklärten Wissens- und Mediengesellschaft von einem tiefen Mythos und Glaube an die Buchliteratur umgeben. Man stelle sich im Vergleich vor, die Festplatte oder der Server, auf der sämtliche Bände der Anna-Amalia-Bibliothek gespeichert gewesen wären, wäre abgestürzt – es hätte wahrscheinlich niemanden geschert, da es wahrscheinlich genügend Backups auf verschiedenen Servern dieser Welt gegeben hätte. Die Weimarer Bibliothek jedoch war und ist mehr als ein Speicher: mehr noch als eine auratische Bibliothek war sie vor allem ein Museum, das sich nach der Restaurierung jedoch – endlich, so einige Stimmen – in eine moderne, nutzerorientierte Forschungsbibliothek wandeln konnte.⁷⁶⁹ Mit dem vormaligen Museumscharakter jedoch hatte die Bibliothek eines mit sehr vielen öffentlichen Bibliotheken der analogen Buchliteratur gemein, vor allem auch denen, die aktuell noch keiner Revision unterzogen wurden: viele öffentliche Speicher der Buchliteratur wirken, wenn sie nicht regelmäßig einer Revision unterzogen werden, nicht nur bisweilen wie Museen, sie sind partiell auch solche und haben eine dementsprechende Aura. Auch die klassischen okzidentalen Kulturbibliotheken, gleich ob beispielsweise das Dubliner Trinity College oder Stift Admont in der Steiermark, gehören zu dieser Kategorie, wenn auch als gepflegtes Weltkulturerbe, das garantiert nicht revisioniert wird: diese Bibliotheken sind apotheosenhafte Zeugnisse und Sinnbilder der Buchkultur. Sie dienen nicht als lebendiger Wissensspeicher, sondern – ebenso wie die Anna-Amalia-Bibliothek – einer auratischen Identitätsstiftung einer spezifischen Kultur.

⁷⁶⁹ Hierbei ist nicht die Originalbibliothek gemeint, sondern das im April 2005 in direkter Nachbarschaft eröffnete Studien- und Nutzerzentrum mit seinem 18 Meter hohen quadratischen Bücherkubus. Das Zentrum ersetzte das Magazin der alten Bibliothek und überführte die nahezu unverändert erhaltene Fürstenbibliothek aus dem 19. Jahrhundert in ein internationales Studienzentrum, in dem, so Direktor Michael Knoche, jedes bestellte Buch nach 25 Minuten in den Händen des Lesers sein soll. Die alte Originalbibliothek hingegen wurde 2007 als „Zentrum des alten Buches“ eröffnet. Vgl. BISKY, Jens: „Aktualisierung einer Tradition. Ein klassischer Glücksfall: Das neue Studienzentrum der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek wurde eröffnet.“, SZ 5-2-2005, S. 15.

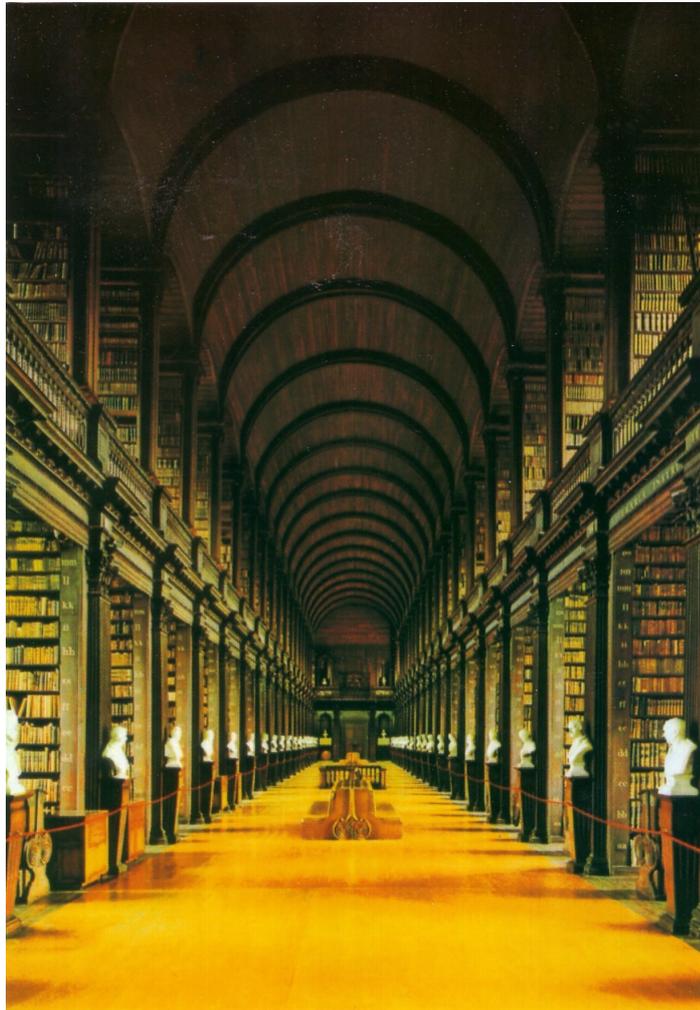


Abbildung 8: The Long Room, Trinity College Library, Dublin (Foto: Pieterse-Davison International)

Analoge Privatbibliotheken hingegen haben oftmals, mehr noch als private Websites oder Webarchive, eine chaotische, unaufgeräumte, zumindest aber eine höchst individuelle Struktur. Die klassische Regalbibliothek ist eine individuelle Referenz: hier spiegelt sich auch wieder, wie individuell Literatur archiviert wird und wie mit ihr umgegangen wird. Manche Bibliotheken scheinen regelrecht zu leben, andere stauben einfach nur zu. Der materielle Charakter von Büchern, ihre große Schwere, steht manchmal völlig entgegen dem Inhalt, der in ihnen mitunter vergraben zu sein scheint. Die Bibliothek als Grab des Lebendigen, nicht als Hort der Freiheit und des freien Wissens – auch dies ist ein mitunter zum Klischee geronnenes Bild in der Geisteswelt.



Abbildung 9: Bibliothek Jean Baudrillard, Paril 1998 (Foto: Christa Steinle)

Alex RÜHLE schreibt in der SZ über diesen Faktor:

„Grob gesprochen gibt es die Jäger & Sammler. Und es gibt die Gärtner. Die Gärtner harken alle paar Monate nach sanft strengen Hygienegesetzen die Regale durch, setzen neue Bücher ein und geben dafür solche, die sie einige Jahre nicht angeschaut haben, weg. Sammlern ist das schlicht unmöglich, sind sie doch gar nicht Herr über ihre Bücher sondern deren Sklaven. Der Schrank ist Materie gewordener Ausdruck ihres kulturellen Über-Ichs, das ihnen verbietet, selbst Bücher, die seit den achtziger Jahren ungelesen darin herumstehen,

wegzugeben. So wirken die Bibliotheken der Jäger und Sammler oft wie nichtgelebtes Leben. Als stünde hinter den Büchern seit 40 Jahren die Luft.

Der Wiener Künstler Julius Deutschbauer befragt seit 1997 Menschen nach ihrem ‚ungelesenen Buch‘ und unterhält sich mit ihnen über ihr Verhältnis zu diesem Buch.

Julius Deutschbauer: Welches Buch hast Du noch nicht gelesen?

Linda Bilda: Den ‚Mann ohne Eigenschaften‘.

JD: Wie oft hast du dieses Buch noch nicht gelesen?

LB: Ich habe das Buch sicher schon drei-, viermal nicht gelesen.

JD: Seit wann hast Du es nicht gelesen?

LB: (Luft ausblasend): Ich kann mich nicht genau erinnern, aber ich nehme an, dass ich den ersten Kontakt schon während meiner Buchhändlerlehre vor fünfzehn Jahren hatte.

Auffallend ist, wie erleichtert die meisten von Deutschbauers Interviewpartnern darüber sind, dass sie ihr ‚ungelesenstes‘ Buch nach dem Gespräch bei ihm deponieren können. So hat Deutschbauer heute eine Art Bücherschrank des kollektiven schlechten Gewissens, in dem einige Bücher mehrfach stehen: fünfmal ‚Zettels Traum‘, sechsmal ‚Das Kapital‘, jeweils dreimal ‚Der Zauberberg‘ und ‚Krieg und Frieden‘.

Aber das klingt jetzt so, als seien Bücher bedrohlich. Dabei gibt es keinen schöneren Ort als den Lesesessel, umstellt von Regalen.⁷⁷⁰

Den letzten Satz bemüht sich RÜHLE noch hinterher zuschieben, obwohl er danach gleich wieder relativierend ‚obwohl‘ schreiben muss: zum Abschluss seiner Reflektion über die Welt der Bücherregale und -wände erzählt er die unglaublich reale Geschichte eines ehemals erfolgreichen Schweizer Unternehmers und Büchernarren – fast als eine Art drohender Epilog zum Komplex des Bibliothekarischen. Dieser Unternehmer hortete 60.000 Bücher, und als seine Frau ihn vor die Wahl stellte, entweder sie oder die Bibliothek, entschied sich der Mann für letztere, mietete eine unbeheizte Lagerhalle in Liechtenstein an und hauste ab sofort auf einer alten Matratze inmitten seiner

⁷⁷⁰ RÜHLE, Alex: „Bretter, die die Welt enthalten. Zwischen Billy, rhythmisierter Deco und Super-Quantum: Ein Streifzug durch die Welt der Bücherregale“, SZ 23-3-2007, S.16. Ein sehr erheitender Beitrag zu einem der auch in Rühles Artikel erwähnten berühmtesten nicht-gelesenen Bücher, nämlich Musils ‚Mann ohne Eigenschaften‘, erschien im Mai 2007 auf der Titelseite des österreichischen STANDARD, wo im Tageskommentar hochrangige österreichische SPÖ-Politiker angeführt wurden, die sich explizit zu Musils Mammutwerk als angebliches Lieblingsbuch bekannten, so Wiens Bürgermeister Häupl, Fred Sinowatz, Viktor Klima und Bruno Kreisky. Der Kommentar ätzte: „Warum aber ausgerechnet Musils spröder 1040-Seiten-Wälzer? – Nun gut, es finden sich Parallelen zur Politik: Man kann nicht viel über die Handlung erzählen, denn es gibt keine. Nichts wird getan, alles nur gedacht. Musil auf Seite 16: ‚So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.‘ Studiengebühren? Eurofighter? Bildungsreform? Es steht zu befürchten, dass auch Gusenbauer“ – so endet der Kommentar mit einem Bezug auf Österreichs derzeitigen Kanzler – „Musils Werk bereits verfallen ist.“ Ein derartiger Kommentar, der mit dem intellektuellen Gestus, der literarischen Komplexität und der angeblichen Unlesbarkeit vom ‚Mann ohne Eigenschaften‘ derart spielt und darauf Bezug nimmt, ist ein klarer Teil und Ausdruck des aktuellen – hier spezifisch österreichischen – Publikumsdiskurses bezüglich Musils Arbeit bzw. von komplexen literarischen Werken überhaupt, die aber durch die traditionelle Intellektuellenkultur eine Art Verkultung erfahren haben. Der Publikumsdiskurs bzw. dieser spezifische Teil davon ‚wehrt‘ sich dagegen mit einer Art hämischen ‚Anti-Verkultung‘ und spitzt sie polemisch zu. Vg. „SPÖ liest Musil“, DER STANDARD, 7-5-2007, S.1.

Schätze und ernährte sich fortan von aus nahe liegenden Restaurants erbettelter Kondensmilch und alten Keksen. Da er irgendwann die Miete nicht mehr zahlen konnte, umzäunte der Hallenbesitzer jeden Monat mit rotweißem Baustellenband ein Bücherregal mehr. Den Mann schien dieses nicht weiter zu stören.

„Er lebte in einer kalten kahlen Halle, aber der Innenraum der Schränke, um die leere Matratze herum, erschien ihm so kommod und warm, wie es Robert Walser mal vom Lesen sagte: ‚Lektüre hat den wesentlichen Zweck freundlich zu isolieren.‘ Als alle Schränke dem Hallenbesitzer gehörten, ließ dieser sie abtransportieren.

P. aber kam ins Obdachlosenheim und wurde auf einen Schlag dement, fast so als habe man ihm seinen Schutzumschlag weggenommen.“⁷⁷¹

Eine gruselige Anekdote aus dem wirklichen Leben wie aus der imaginären kunstweltlichen Feder von Thomas Bernhard: der tragikomische Geistesmensch verliert zunehmend den Blick für die Realität und sich immer mehr in der Welt der Bücher. Hätte dem Mann nicht geholfen werden können? Hätte er alle seine Bücher digital auf ein paar Festplatten lagern können, wäre ihm nicht Frau, geistige Gesundheit und vor allem die Literatur erhalten geblieben?

Wahrscheinlich nicht. Es gibt Menschen, die regelrechte Real-Büchermenschen sind. Sie sind mit Büchern aufgewachsen und brauchen diese geradezu: die Materialisierung von Geistigem bietet ihnen nicht nur einen externen analogen Wissenshardwarespeicher, sie bietet ihnen geradezu Sicherheit, um sich daran festzuhalten. ‚Bücher sind die besten Freunde‘, so der alte Trostspruch, oder auch: Bücher sind wie Menschen. Sinnbildlich erfahren wir dies am Ende von Ray Bradburys ‚Fahrenheit 451‘⁷⁷² und der Verfilmung von Francois Truffaut⁷⁷³, wenn wir den Ex-Feuerwehrmann und -Bücherverbrenner Guy Montag inmitten der in den Wäldern vor der Stadt lebenden Dissidenten erleben, die je ein Buch auswendig gelernt haben, um es vor dem Vergessen zu bewahren. Diese Art der Wissensspeicherung erscheint nur als philosophische Parabel sinnvoll, grundsätzlich wirkt auch sie als eine seltsam lebensferne Praxis, die mit der interaktiven Überführung und dem Austausch von Literatur in das Leben, also in den gewöhnlichen Alltag, wenig zu tun hat. Dies wird gerade in der Filminterpretation deutlich, wenn die Dissidenten in der Schlusszene wie nahezu autistische Klosterwesen, ihr jeweiliges Buch zitierend, aneinander vorbeilaufend. Ein Diskurs findet hier nicht mehr statt, es geht nur mehr um Bewahrung, letztlich um das System der Bewahrung. Die rührende, nahezu

⁷⁷¹ ebda

⁷⁷² BRADBURY, RAY: „Fahrenheit 451“, NY 1953

⁷⁷³ Frankreich 1966

familiäre Situation, die den aus dem repressiven System der schriftlosen Unterdrückung dissidierten Montag hier vornehmlich in der Gemeinschaft der Literaturdissidenten, der lebenden Büchermenschen im Wald, erfährt, ist letztlich eine schauerliche Scheinutopie: stirbt der Mensch, stirbt auch sein Buch.

Was aber lässt sich aus Rühles Bericht von der Bibliothek der ungelesenen Bücher lernen? Zumindest erst einmal, dass Bibliotheken, genauso wie der Umgang mit Literatur, höchst individuell sind, und dass die Materialisierung des Buches demgegenüber wiederum ihre eigenen Regeln kennt. Die dicken ungelesenen Seitenziegelsteine im Regal mögen davon zeugen: ‚Der Zauberberg‘, ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘, ‚Finnegans Wake‘, ‚Zettels Traum‘ – jeder Freund der ‚hohen‘ oder auch E-Literatur hat da seine eigenen Spezialkandidaten. Doch wäre es besser, wenn die Bücher digitalisiert wären – würden sie dann etwa gelesen? Etwa dort, wo der Rezipient stetig den schädlichen Strahlungen des flimmernden Bildschirms ausgesetzt ist? Wäre da eine bisschen auratisch-duftende, wenn auch chemiegetränkte Buchseite – nicht wenige Leser nehmen vor der Lektüre eines ‚frisch‘ gekauften Buches zunächst eine tiefe Nase dieses charakteristischen Geruches der Druckerschwärze, welcher enorm viel zum sinnlichen Charakter der literarischen Analogkultur beiträgt – viel besser, auch gesünder, sinnlicher zudem, als das sehr augen- und konzentrationschädliche Verfolgen eines flimmerigen Bildschirms? Ist es nicht ungleich sinnvoller, sinnlicher sowieso, ein Buch entspannt in einem der menschlichen Anatomie angepassten Möbelstück zu erfahren, vielleicht noch, um das Klischeespiel, das sich oft aus einem realen kulturgeschichtlichen Image nährt, voll zu machen, mit einem guten Glas Wein dazu?

Bei diesen Gedankenspielen wird schnell deutlich, dass es bei Literatur, so wie sie heute oft verstanden wird, immer auch um eine sinnliche Erfahrung geht, und nicht nur um eine geistige. Diese sinnliche Erfahrung ist mittlerweile auch ein fest definierbarer Teil des Systems der Auratischen Literatur geworden: Literatur bekommt durch diesen sinnlichen Erfahrungs- und Genusswert noch mehr auratischen Charakter, und teilweise wird sie als ein bewusst das Leben verlangsamendes Genuss- und Lifestyleprodukt vermarktet.

Doch zurück zum Phänomen des Bibliothekarischen: wie viel, so die Frage, ist in den meisten Privatbibliotheken nicht letztlich reine Präsenz oder resultiert aus der Unlust der Buchbesitzer, das einmal gelesene und nicht mehr wieder verwendete Material auszusortieren?⁷⁷⁴

⁷⁷⁴ Das Bücherregal im Wohnzimmer gehörte und gehört immer noch zur Grundausstattung des Wohnzimmers des humanistisch gebildeten Bildungsbürgertums, auch wenn es zunehmend durch das Plattenregal aka die

Als im Frühjahr 2005 die Mainzer Gutenberg-Bibliothek, die schon längst an die Grenzen ihrer Aufbewahrungs- und Aufnahmekapazität für Buchliteratur gekommen war, überlegte, ältere Bücher, die seit 15 Jahren keine Ausleihe mehr erfahren haben, auszusortieren, erhob sich – fast schon vorhersehbar – ein Sturm der Entrüstung. Die SZ widmete dem Thema, an dem sich die Probleme und Spannungsfelder der klassischen Buchkultur gut pointieren lassen, einen großen Bericht. SCHLOEMANN schrieb:

„Man konnte nie alles lesen. Aber die Proportionen zwischen den existierenden und den gelesenen Büchern hat sich immer weiter verschoben. In der nächsten Woche werden die Verlage auf der Leipziger Buchmesse wieder eine bereichernde und beängstigende Fülle von neuen Büchern vorstellen, die für ganze Leserleben reicht. Jahr für Jahr erscheinen in Deutschland rund 80 000 Bücher, davon 60 000 Erstauflagen. ... Schon das ‚Handbuch der Bibliothekswissenschaften‘ von 1961 beklagte, „Dass das ständige Wachstum zu einem ernststen Problem geworden ist“.⁷⁷⁵

Bezüglich der konkreten Situation in der Universitätsbibliothek Mainz heißt es dann weiter:

„Für uns waren nüchterne Überlegungen leitend“, erzählt Andreas Anderhub, der Direktor der Universitätsbibliothek. Die Einrichtung seines Dienstzimmers widerspricht dem nicht. Mitte der sechziger Jahre wurde das Gebäude der Zentralsbibliothek gebaut, damals konzipiert für rund 4000 Studenten. Heute hat die Universität Mainz 34 000 Studierende, wie man heute sagt. Es gibt kaum Platz und kaum Geld. Immerhin so zwischen 25 000 und 30 000 neuen Bänden kann die Bibliothek pro Jahr erwerben. Doch der Speicher ist voll. Man kann an das Ende des Freihandmagazins laufen, zu den frischesten Büchern – sie werden mit laufender Nummer nach dem Zeitpunkt des Eingangs aufgestellt – und sieht dort noch zwei bis drei leere Regale. Dahinter ist die Wand.

Ein Mitarbeiter, der das Magazin von Anfang an kennt, hat für Anderhub ausgerechnet: Ende 2005 oder 2006 sind wir voll, dann geht nichts mehr. Und es gibt keine bezahlbaren Ausweichmagazine, Hoffnung auf einen Neubau ohnehin längst nicht mehr angesichts der Finanzlage. Die elektronischen Medien, die in den heutigen ‚hybriden‘ Bibliotheken schon rund ein Drittel des Etats beanspruchen, haben auch keine Abhilfe für die Raumnot geschaffen; eher belasten sie, durch die sündhaft teureren Online-Zeitschriften, die Aufrechterhaltung des konventionellen Betriebs noch zusätzlich. Da lag es für eine Arbeitsgruppe der Bibliothek nahe, sich die älteren Bestände anzuschauen. In anderen Bundesländern gibt es inzwischen so genannte Aussonderungsrichtlinien, in Rheinland-Pfalz nicht; also musste man sich eigene Kriterien suchen. Die Lösung: In die engere Wahl der zu entfernenden Bücher kamen diejenigen, die seit 15 Jahren niemand, kein einziger Student,

Musiksammlung ersetzt wird. Als ironische Kontrapunkte gibt es bereits Buchregaltapeten. Besonders beachtenswert sind auch die Buchattrappen, die in den Schauraumregalen der großen Möbelhäuser stehen – diese sind wundervolle kulturwissenschaftliche Indizien. Sollten sie eines Tages aus den Möbelhäusern verschwunden sein, ist es mit der Buchkultur wahrscheinlich wirklich zu Ende gegangen.

⁷⁷⁵ SCHLOEMANN, Johan: „Kann ja nicht alles Schrott sein. Kein Platz mehr im Gutenberg-Container: Ein Mainzer Streit über die Vernichtung von Büchern.“, SZ 11-3-2005, S.15.

kein einziger Professor, ausgeliehen hat. Dabei geht es um Bücher aus der Zeit vor 1990 – die jüngeren will man noch nicht antasten. Was seit fünfzehn Jahren ungelesen im Regal schläft, davon ist Andraes Anderhub überzeugt, das wird auch in den nächsten fünfzehn Jahren niemand mehr brauchen.⁷⁷⁶

Ungefähr 23 000 Bände müssten aussortiert werden, berechnete man, und startete aus der Not heraus in einem Container schon einmal einen Probelauf – bis die Proteste losbrachen.

„Barbarei!“ hallte es zwischen den Zweckbauten der von der französischen Besatzungsmacht 1946 wiedergegründeten Universität. Der Präsident fürchtete um den Ruf, die Gremien beschlossen einen Kompromiss, wonach den einzelnen Instituten die Gelegenheit zur Begutachtung der Bücher und den Studenten ein Flohmarkt gewährt wird und dann nur der Rest makuliert wird. In den nächsten Tagen wird die Aktion beginnen. Doch der Dekan der Historischen Fakultät, der Althistoriker Leonhard Schumacher, ist immer noch erbost. Ein ‚Technokrat‘ sei der Bibliotheksdirektor, den ‚offenbar nichts mehr stört als die Nutzer‘, sein Begriff ‚Gebrauchsliteratur‘ sei für eine wissenschaftliche Bibliothek unangemessen. Es könne ja nicht sein, dass die Fachreferenten der UB damals ‚nur Schrott gekauft‘ haben. Computer- oder Rechtsliteratur aus den Siebzigern möge in sich veraltet sein. Doch was sei denn beispielsweise mit den künftigen Interessen der Wissenschaftsgeschichte?

Der arme Bibliothekar – irgendetwas muss er ja tun. Die Gegner täten so, sagt er, ‚als gehe es um bedrohte Spezies.‘ Dabei enthält seine Bibliothek keine Rara, keine Schätze; die ruhen in Mainz in der Stadtbibliothek und im Gutenberg-Museum. Ganz gewiss ist es aber die Aura der Inkunabeln, die gerade in Mainz auch auf alle anderen Bücher abfärbt. Das Wort von der Vernichtung löst so Bewahrungsreflexe aus, die jeder versteht, der die Gutenberg-Bibeln im Dämmerlicht bewundert. Die Bücherstapel, in die uns Anderhub hineingreifen lässt, haben damit indes nicht viel zu tun. ... Der ‚geistige Prozess der Gesamtkultur‘ ist wohl in der Tat nicht gefährdet, wenn man in Mainz diese Bücher nicht mehr lesen kann. Es gibt ja so viele andere. Aber wer zieht die Grenzen? Müssen wir zunehmend das Gelesenwerden gegen das Geschriebensein ausspielen? Haben Bücher ohne baldige Rezeption irgendwann keinen Ort mehr? Die Frage wird uns bei weiter zuwachsenden Bücherhäusern immer mehr beschäftigen. Die Illusion der neunziger Jahre, die Bücher würden alle durch elektronische Speicher ersetzt, ist längst passé. Aber der Traum von der Universalbibliothek eben auch.⁷⁷⁷

Wäre da eine digitale Text-Datenbibliothek in der Größe einer Taschenuhr nicht doch besser? Wenn dann auch noch genau die Stelle zu bekommen ist, die man aktuell lesen möchte? Dieses Gedankenspiel, ein uralter Menschheitstraum seitdem es Bücher gibt und an dem auch aktuell längst gearbeitet wird, klingt zunächst verlockend – aber wie sollte man die digitalen ‚Bücher‘ letztlich lesen?

⁷⁷⁶ Ebda.

⁷⁷⁷ Ebda.

Die ersten Prototypen des elektronischen Papiers enttäuschten auf ganzer Linie, bis 1998 auf der Frankfurter Buchmesse mit dem ‚Rocketbook‘ ein erstes Markttaugliches elektronisches Buch vorgestellt wurde.⁷⁷⁸ Der Prototyp war etwas größer als ein normales Taschenbuch, wog 566 Gramm, konnte die Inhalte von etwa 10 Büchern speichern und ab 1999 konnte man sich viele Buchtitel aus dem Internet herunterladen. Eine Akkuladung reichte für 24 Stunden, und der Einführungspreis Mitte 1999 lag bei damals 900 D-Mark. Die Nachfolgeversion des Rocketbook – ein Wortspiel mit ‚Pocket Book‘ –, das mit Hilfe der 3-D Grafiksoftware ‚Alias‘, mit der zuvor bereits die Saurier in Steven Spielbergs Blockbuster ‚Jurassic Park‘ animiert worden waren, konnte bereits insgesamt 18 000 Seiten oder rund 45 Bücher verarbeiten, und erschien zunächst recht ansehnlich. Der SPIEGEL schrieb im Jahr 2000:

„Die Möglichkeiten des Geräts erscheinen auf den ersten Blick verlockend: Fortan brauchen Leseratten nur ein einziges Buch einzupacken, um Stoff für Wochen zu haben. Neuerscheinungen können auch von unterwegs per Internet nachgeladen werden, Klassiker, deren Copyright abgelaufen sind, sogar kostenlos.“⁷⁷⁹

Die Buchstaben ließen sich für Sehbehinderte vergrößern, und der beleuchtete Monitor ersetzte die Nachttischlampe. Trotzdem klangen die ersten Testberichte alles andere als begeistert.

„Die Liste der Nachteile ist lang. Die Schrift zu grob-gepixelt und der Kontrast zu schwach, um in der Sonne am Strand gelesen werden zu können. Außerdem sieht man sich ständig selber beim Lesen zu, weil der Bildschirm spiegelt. ... Das Gerät ist so schwer, dass man es mit beiden Händen halten oder mit diesen aufstützen muss. Zum Herunterladen von Texten benötigt man zusätzlich einen Rechner mit Internet-Zugang. Ein weiteres Problem: Beim Lesen verliert der Benutzer leicht die Orientierung, an welcher Stelle im Buch er ist, denn die Seitenzahl wird nicht angezeigt. ‚Elektronische Bücher sind doch eigentlich nur verkappte Computer‘, urteilt der Essayist Michael Rutschky nach dem Testlesen, ‚deswegen finde ich es enttäuschend, dass ich mit dem Rocketbook nicht auch im Internet surfen kann.“⁷⁸⁰

Die Probleme sind von der heutigen Distanz aus offensichtlich, sie lassen sich aber auch als typische technische Kinderkrankheiten bezeichnen. Doch der Verkauf dieses Pioniers des elektronischen Buches verlief äußerst schleppend und wurde – nicht zuletzt auch durch den gesenkten, aber immer noch hohen Preis von damals 675 D-Mark – zu einem Flop.

⁷⁷⁸ Vgl. BILD-Zeitung vom 26-9-1998: „Das erste elektronische Buch –BILD hat es schon ausprobiert“.

⁷⁷⁹ „Lesespaß interruptus“, DER SPIEGEL 24 / 2000, S.242.

⁷⁸⁰ Ebda.

Ein nächster wichtiger und nennenswerter Schritt in der Entwicklung des elektronischen Papiers war der rollbare Bildschirm der ‚Philips’-Tochter ‚Polymer-Vision’, der im September 2005 auf der Internationalen Funkausstellung Berlin vorgestellt wurde. Der Prototyp eines rollbaren Monitors war kleiner als eine Zigarettenschachtel, ausgerollt war die Anzeigenfläche mehr als doppelt so groß. Das elektronische Papier passte in eine Röhre mit einem Durchmesser von nur eineinhalb Zentimeter. Die Anzeigentechnik des schwarz-weißen E-Papiers galt damals bereits als ausgereift:

„Bis zu 10 000 Mal lässt sich ihr papierartiger, Millimeter dünner Bildschirm einrollen. Selbst bei hellem Tageslicht lassen sich Texte auf der Anzeige mit zehn Zentimetern Durchmesser und einer Auflösung von 320 auf 240 Bildpunkte lesen. Jedes Pixel wird dabei durch einen eigenen Transistor angesteuert. Der Stromverbrauch ist niedrig. Brauchen starre und flache Monitore mit Flüssigkristallen noch eine energieschluckende Hintergrundbeleuchtung, merkt sich das E-Papier den jeweils letzten Text ohne permanente Stromzufuhr. Erst für einen Wechsel der Anzeige mit vier Graustufen müssen die Transistoren unter Spannung gesetzt werden, um die einzelnen Bildpunkte zu schalten und neu auszurichten. Mit einer Batterieladung ließen sich im Prinzip also 300 Bücher lesen. Die eigentliche schwarz-weiße Anzeigentechnik des E-Papiers gilt schon länger als ausgereift. Kern ist ein Mikrokugel-Prinzip, entwickelt und patentiert von der Firma E-Ink im amerikanischen Cambridge. Millionen winziger Kapseln, nur Tausendstel eines Millimeters groß, bewegen sich dabei zwischen zwei flexiblen Elektroden hin und her. Je nach Spannung werden entweder die negativ geladenen weißen Gegenstücke sichtbar zur vorderen Elektrode gezogen. Schon im vergangenen Jahr präsentierte Sony mit seinem ‚Librié’ das erste E-Paper-Produkt auf dem japanischen Markt. Doch war es noch starr und unflexibel wie ein Laptop. Der Schlüssel zum ‚Readius’ liegt in der rollbaren Elektronik. Statt auf Silizium griffen die Philips-Wissenschaftler um Gerwin Gelinck zu biegsamen, halbleitenden Kunststoffen. Aufgebracht auf eine Millionstel Meter dünne Schicht aus Polyimid konnten sie Tausende der elektronischen Schalteinheiten auf eine Trägerfläche bannen. Einzig die geringe Haltbarkeit mit einigen hundert Betriebsstunden stellt die Forscher nicht zufrieden. Doch sind sie optimistisch, diesen Makel in Kürze beseitigen zu können.“⁷⁸¹

Doch erst im Juni 2007 war die SZ bereit, in ihrem Feuilleton die Entwicklung des E-Papiers bzw. das von Ingenieuren der US-amerikanischen Firma ‚E-Ink’ entwickelte gleichnamige Produkt in einer Weise vorzustellen, die das neue Medium als kurz vor seinem Durchbruch zum elektronischen Buch bezeichnete. KAPPES begann seinen Bericht folgendermaßen:

„In den vergangenen Wochen war die Zukunft des Buches zu besichtigen, wieder einmal. Diesmal aber könnte die Vision Wirklichkeit werden, der Gegenwart ist sie zumindest schon näher gerückt. Auf einer Entwicklerkonferenz in Los Angeles wurde ein Lesegerät für digitale

⁷⁸¹ LÖFKEN, Jan Oliver: „Bildschirm zum Rollen. IFA Berlin: Philips zeigt Prototyp eines elektronischen Papiers“, SZ 2-9-2005, S.10.

Texte vorgestellt, dessen Anzeige einer herkömmlichen bedruckten Seite zum Verwechseln ähnlich sieht. Ein Konferenzteilnehmer amüsierte sich sogar, das Gerät funktioniere nicht, es sei doch offenbar nur ein Stück bedrucktes Papier aufs blinde Display geklebt worden – ein Fake mit Lederrücken? Mitnichten. E-Ink, elektronische Tinte, nennt sich das Verfahren etwas altertümlich und buhlt um das Vertrauen des Lesers.

Dass die neue Technik äußerlich den Stand der alten erreicht hat, könnte ihren Durchbruch bedeuten und die Ankunft des Buchs im digitalen Zeitalter markieren. Es wäre ein Schritt mit weitreichenden Folgen, für Herstellung und Distribution, vor allem aber in Fragen des Urheberrechts.⁷⁸²

Strom wird bei diesem neuen Prinzip des elektronischen Papiers nur für das ‚Umblättern‘, den Aufbau einer neuen Seite gebraucht, nicht aber für deren Anzeige. Eine Wiederaufladung der Akkus sei, so die E-Ink-Hersteller, erst wieder nach 7500-maligem Umblättern nötig. KAPPES weiter:

„Noch ist das Angebot an elektronischen Texten sehr übersichtlich. Aus dem Einzel- könnte aber bald ein Massengeschäft werden. Der Internetgroßhändler Amazon hat für dieses Jahr einen eigenen Musikdownload angekündigt, und von da sei es nur noch ein kleiner Schritt zum digitalen Textangebot, heißt es. Nach ersten Gehversuchen soll Amazon noch in diesem Herbst Hard- und Software für die neue Lesekultur ins Programm aufnehmen, ein umfangreiches E-Book-Angebot sowie ein eigenes Lesegerät.“⁷⁸³

Das größte Problem bei der Digitalisierung von Texten sieht KAPPES in der Verletzung des Urheberrechtes. Mittlerweile gibt es, wie im Musikbereich, jedoch bereits Tauschbörsen für elektronische Texte,

„Napster für E-Books sozusagen. Dort stehen Bestseller oder ganze Reihen wie Marcel-Reich-Ranickis Literaturkanon zum Download bereit.“⁷⁸⁴

Die großen Umsätze, so schließt KAPPES, blieben dennoch bis heute aus:

„Hoffnungsvoll richten sich nun die Augen der E-Book-Verleger auf die neuen Lesegeräte. Möglich, dass die Branche zusätzlichen Aufwind erhält, nicht nur durch die verbesserte Technik, sondern durch die Eigendynamik, die elektronische Spielzeuge wie der iPod, den jeder haben musste, auslösen können. Andererseits ist der traditionelle Leser wohl nur schwer von seinem vertrauten Buch, seinem Aussehen, seinem haptischen Eindruck, seinem Geruch, zu entwöhnen. Einer jüngsten Umfrage zufolge trennt sich eine überwältigende Mehrheit der Deutschen nur höchst ungern von einem Buch, das sie einmal gelesen haben, auch wenn sie es wahrscheinlich nie wieder lesen werden. Nun müssten sie sich nie wieder von einem Buch trennen, entgegenen die Verfechter der neuen Technik: Könnten doch E-Leser auf kleinsten

⁷⁸² KAPPES, Christoph: „Schwarz auf Byte. Eine neue Tinte könnte elektronischen Büchern endlich zum Durchbruch verhelfen“, SZ 16-6-2007, S.17.

⁷⁸³ Ebda.

⁷⁸⁴ Ebda.

Medien riesige Bibliotheken speichern und mit sich führen. Zumindest bis zum nächsten Systemabsturz.“⁷⁸⁵

Die Arbeit an der Digitalisierung der traditionellen Schrift erfolgt nicht nur aus ausschließlich ökonomischen Interessen. Mittlerweile ist klar und in vielen bibliothekarischen Kontexten überdeutlich geworden, dass die traditionelle Buchkultur nicht das Nonplusultra der Archivierung von Wissen und Ästhetik sein kann. Gleichwohl wächst die Masse an analogem Schrifttum täglich. Sie ist Ausdruck der immer differenzierter und komplexer werdenden Informationsbeschleunigung. Es ist gleichgültig, in welchem Genre wir uns bewegen, ob Wissenschaft, Literatur oder Informationsbelletristik: die Masse an Information wächst ständig, und es muss und wird Filtersysteme geben, um durch diese Informationsflut in angemessene Weise navigieren zu können. Es gibt beispielsweise jetzt schon Programme für Managerliteratur – hierunter sind Bücher aus den Themenbereichen Ökonomie, Systemstrategie, Unternehmensführung, globale Marktanalysen zu verstehen –, welche die Neuheiten in diesem Genre in kürzester Form rezensieren und zusammenfassen. Dieser Trend weitet sich auf zahlreiche Bereiche der Informationsvermittlung aus, auch auf die verschiedenen Bereiche der Wissenschaft. Man wird in Zukunft immer mehr aus zweiter Hand lesen – die Zeit ist einfach zu knapp und die Masse ist zu groß, zumal das gefordert Exemplar nicht immer in gedruckter Form vorliegen kann. Das Rezipieren von Abstracts ist in vielen Bereichen normal geworden. Das Lamento um den angeblichen Verlust an qualitätsreichen Analysen ist schon beinahe bei der Beschreibung derartiger Prozesse mitzuhören.

In dieser Arbeit wurde jedoch bereits klargelegt, dass angesichts der Masse an Literatur auch der bewusste partielle literaturwissenschaftliche Verzicht auf traditionelle groß angelegte monografische Einzelanalysen nicht automatisch ein Qualitätsverlust sein muss, wenn die Energie stattdessen in übergreifende Kontext- und Strukturanalysen fließt. Nach wie vor gibt es eine enorme Menge fachwissenschaftlicher Publikationen, deren Erwerb für viele Bibliotheken mittlerweile ein ökonomisches und ein archivarisches Problem darstellt.⁷⁸⁶

Die Anbauten vieler Universitätsbibliotheken in den 30er Jahren sollten für 100 Jahre reichen, oft reichten sie noch nicht einmal für 40. Der Platzanspruch und das materielle Gewicht von Büchern sind unglaublich. Ist in diesem Sinne nicht wahrhaftig eine digitale Bibliothek sinnvoller? Jedes noch so unbekanntes, aber

⁷⁸⁵ Ebda.

⁷⁸⁶ Zu alternativen Publikationsstrategien wissenschaftlicher Journale, z.B. hinsichtlich des erfolgreichen britischen Online-Verlags ‚BioMed Central‘ oder der ‚PlosBiology‘ vgl. ROSENBERGER, Walther: „www.erkennntisfürumsonst.de? Wissenschaftliche Journale werden immer teurer. An den Universitäten denkt man über alternative Publikationsorte nach“, FAZ 14-9-2003, S.72.

möglicherweise faszinierende literarische Kunstwerk des Barock kann hier beispielsweise komplett digital gespeichert werden, samt Erweiterungen, Kommentaren, Erläuterungen sowie sämtlicher Sekundärliteratur – ist dies nur ein Traum der Archivierung?

Doch die Macht der Gewohnheit ist stark, vor allem bei Menschen, die mit und in Büchern aufgewachsen sind, also einen großen Teil ihres Lebens mit Büchern verbracht haben. Der US-amerikanische Historiker und Literaturwissenschaftler Robert DARNTON schreibt 2001 in einem großen Essay, das letztlich ein Plädoyer für die Bewahrung der Buchliteratur ist, von seinem Schock, als er von den Plänen für eine komplett buchlose Universitätsbibliothek erfuhr:

„Die Geschichte der Bibliotheken zeigt, dass sie nicht allein aufgrund von Kriegen verwundbarer sind, als wir oft annehmen. Es gibt Leute, die sagen, dass Bibliotheken durch das Internet ersetzt werden können. Nun bin ich zwar ein engagierter Befürworter der Digitalisierung, aber ich war doch schockiert, als ich erfuhr, dass die ursprünglichen Pläne für den neuen Campus der University of California in Monterey überhaupt keine Bibliothek mehr vorsahen. Bisher bildeten Bibliotheken das Herz einer Universität, aber hier sollte ein neuer Campus ohne Bibliothek entstehen. Die Planer waren davon ausgegangen, dass Computer ausreichend wären.“⁷⁸⁷

Für Darnton ist diese Vorstellung absurd, denn für ihn ist ein Buch per se nicht etwas Körperloses, sondern aufgeladen mit Geschichte und verborgenen Subtexturen, die es zu entschlüsseln gilt. Um ihre Geschichte zu verstehen, so schreibt er, muss man die Bücher selbst untersuchen, und zwar in ihrer physischen Beschaffenheit, und nicht in jener digitalen Form, die sie ersetzen soll.

„Ich bin der Meinung, dass es unmöglich ist, die vollständige Bedeutung eines beliebigen Buches oder anderen gedruckten Objekts zu erfassen, indem man die Inhalte digitalisiert. Jedes gedruckte Objekt wird durch eine Vielzahl von paratextuellen Faktoren wie Layout, Bindung, Typographie und Papier mitbestimmt. ... Um ein Gefühl für ein Dokument zu entwickeln, muss man das Original nicht nur lesen, sondern auch sinnlich erfassen.“⁷⁸⁸

Für die aufschlussreichen Subtexte der Materialität gibt Darnton Beispiele wie die Briefe, die Diderot an seine geliebte Sophie Volland geschrieben und vor Abschicken geküsst hat, ebenso

⁷⁸⁷ DARNTON, Robert: „Warum Geschichtsschreibung ein geheimnisvolles Geschäft ist. Diderot küsst Sophies Brief: Rückblicke auf die Zukunft des Buches und der Bibliotheken“, SZ 10-10-2001, S.N 5.

⁷⁸⁸ Ebd.

„den Geruch von Parfüms, Buchstaben, die mit Blut geschrieben sind (eine Vorliebe des Marquis de Sade), echte Tränenspuren oder solche, die durch Wassertropfen auf dem Papier vorgetäuscht wurden.“⁷⁸⁹

Aus dem anfänglichen Respekt für Darntons Fachwissen erwächst bei fortlaufender Lektüre seines Textes der Eindruck, dass hier ein Wissenschaftler letztlich der Materialität und der Aura seiner Studienobjekte verfallen ist. Angesichts seiner Ausführungen wird deutlich, dass Darnton möglicherweise eher Kriminologe als Historiker und Literaturwissenschaftler werden wollte, oder möglicherweise auch ein museologisch geschulter Archivar, der – überspitzt gesagt – in einer Art literaturhistorischer Gralssuche auf der Suche nach dem wahren Original ist. Möglicherweise wirken diese Äußerungen über Darntons Ansichten etwas herablassend, aber diese Art der Beschreibung der Buchliteratur scheint nicht unbedingt geeignet, um sich den tatsächlichen Kontexten einer sich schnell verändernden Medienstruktur zu stellen. Bei aller Sympathie für den Autor und auch für bibliophile Objekte wirkt diese Betrachtung der Buchliteratur letztlich nostalgisch, auratisch und bizarr.

Während Wissenschaftler, Bibliothekare und Verleger über die Vor- und Nachteile der Digitalisierung der Buchliteratur diskutieren, geht der Prozess selbst indes weiter. Die Digitalisierung der Buchliteratur auf CD-ROM, die bereits in den 1990er Jahren begann, ist mittlerweile enorm vorangeschritten. Der deutsche ‚2001‘-Verlag begann bereits 1999, seine Kundschaft von der Billigkeit und der Effizienz der literarischen CD-ROM in großem Stil zu überzeugen und legte seinem traditionellen Kundenkatalog, dem ‚Merkheft‘, einen Sonderkatalog bei, der ausschließlich CD-ROM-Versionen bekannter bibliothekarischer Texte enthielt.⁷⁹⁰ Neben der bereits in Kapitel 7 („Populäre Formen der Literaturvermittlung“) dieser Arbeit erwähnten Thomas-Mann-CD-ROM wurde Tucholskys Gesamtwerk, der komplette ‚Psychyrembel‘, die ‚Encyclopaedia Britannica‘, das große ‚Bertelsmann‘-Lexikon, die digitale Bibliothek der Philosophie und viele Texte mehr feilgeboten. Das Sonderangebot bestritt hingegen die ‚Digitale Bibliothek der Literatur von Goethe bis Kafka‘. Hier die Zitate, mit denen die ‚100 000 Seiten auf CD-ROM‘ für ‚statt 49,90 Euro nur 19,90 Euro‘ in ‚2001‘-typischer Manier im Katalog angepriesen wurden:

„Wer eine halbwegs ordentliche Bibliothek der deutschen literarischen Klassiker zusammentragen wollte, der brauchte dazu bisher nicht nur viel Geld, sondern auch ein paar

⁷⁸⁹ Ebda.

⁷⁹⁰ Beilage zum ‚Merkheft‘ Nr. 178 des ‚2001‘-Kulturversandhauses, FfM 1999

Dutzend Regalmeter. Für den, der beides nicht hat, gibt es hier eine beachtenswerte Alternative.“ (Neue Zürcher Zeitung)

„Die Scheibe sollte zur Mindestausstattung eines Computers in jedem halbwegs alphabetisierten Haushalt gehören.“ (FAZ)

„Eine klug und reichhaltig sortierte Großbibliothek.“ (Der Spiegel)

„Bücher mit einem Gewicht von einem Zentner auf einer kleinen Silberscheibe von neunzehn Gramm.“ (Die Zeit)

„Auch wenn einem als Bücherfreund das Herz bluten mag: Die Scheibe ist klasse.“ (Frankfurter Rundschau) ⁷⁹¹

Eine derartige Präsentation literarischer Werke und Werte ist mittlerweile – neben aller weiter stattfindenden Auratik bezüglich der Klassiker der Buchliteratur – im Publikumsdiskurs normal und selbstverständlich geworden und trägt nicht zuletzt auch zu einer weiteren Verkommerzialisierung ehemals auratischer bildungsbürgerlicher Ästhetik bei. Und auch wenn die derart auf einem Silberling komprimierte Bibliothek garantiert die bildungsbürgerliche Bücherwand nur von der Speicherkapazität, nicht jedoch von der Aura her ersetzt, sich also zum gewohnten Renommee im heimischen Wohnzimmer nicht mehr wirklich eignet, hat eine solche Präsentation von Literatur, wie sie im ‚2001‘-Katalog vorgenommen wird – und dies sei hier explizit ohne jeglichen kulturkritischen Unterton vermerkt – auch immer etwas von Ausverkauf und Verramschung. Dass diese massenhaften und überaus billigen literarischen Digitalisierungen überhaupt geschehen konnten, ist vor allem eine Folge des Urheberrechts, das für viele Werke der klassischen Literatur nicht mehr gilt. ⁷⁹²

Dieser Tatbestand war und ist seit jeher eine der größten Triebkräfte für die Verbreitung klassischer Literatur. Das 1971 von Michael Hart gegründete ‚Project Gutenberg‘,

„eine im Internet beheimatete Bibliothek freier elektronischer Versionen physisch existierender Bücher, oftmals E-Texte genannt“ ⁷⁹³,

hat sich zum Ziel gesetzt, Public-Domain-Literatur, an der keine urheberrechtlichen Ansprüche mehr bestehen, über das Internet jedem Computerbenutzer auf der Welt gratis zur Verfügung zu stellen. Zunächst wurden die Texte von ehrenamtlichen Mitarbeitern tatsächlich mühsam mit der Hand eingetippt, später mit Scanner und Schrifterkennungssystem eingelesen und 2006 stehen über 20 000 Bände auf dem Server zur Verfügung, so

⁷⁹¹ Ebda.

⁷⁹² In der Regel ist eine literarische Arbeit 70 Jahre nach dem Tod des Verfassers ‚Public Domain‘.

⁷⁹³ http://de.wikipedia.org/wiki/Project_Gutenberg

beispielsweise die Texte von Kafka, für die erst 1994 die Urheberrechte ausliefen.⁷⁹⁴

Dieser Prozess der rein textbasierten Digitalisierung von Literatur ist ein wesentlicher Markstein auf dem Weg zu einer digitalen Bibliothek und gleichsam ein wichtiger Schritt, um die Loslösung des ästhetischen Korpus der Literatur von ihrem traditionell-materiellem Trägermedium, dem Buch, in digitale Datenräume zu bewerkstelligen und auch zu beschleunigen. Welche Auswirkungen die digitale Bibliothek indes auf die traditionellen Rezeptions- und Umgangsformen von Literatur haben kann, wird aktuell intensiv diskutiert und im Rahmen dieser Arbeit im nächsten Kapitel behandelt.

⁷⁹⁴ „Das Corpus besteht in der Mehrzahl aus englischsprachigen Werken, aber auch anderssprachige Werke werden beim PG aufgenommen. ... Neben Schriftwerken gibt es auch vorgelesene, akustisch aufgezeichnete Bücher. Alle Dateien des Project Gutenberg können grundsätzlich kostenlos heruntergeladen und weiterverteilt werden; hinsichtlich der Weiterverteilung besteht einzig die Einschränkung, dass der unveränderte (engl. unaltered) Text den Vorspann des Project Gutenberg aufweisen muss. Sollte der weiterverteilte Text geändert worden sein, darf er nicht als Gutenberg-Text bezeichnet werden. Die rechtliche Einschätzung der Legalität basiert jedoch auf der Grundlage US-amerikanischer Gesetze; das Project Gutenberg weist ausdrücklich darauf hin, dass das Urheberrecht des jeweiligen Landes, in dem der Benutzer lebt, ausschlaggebend sein kann. Bis Dezember 2006 hat das Projekt mehr als 20.000 Werke veröffentlicht; die Arbeit wurde nahezu vollständig von Freiwilligen geleistet – und die Arbeit geht weiter. In den letzten Jahren wurde ein Großteil der veröffentlichten Werke durch Distributed Proofreaders erstellt.“ Quelle: ebda.

14.C. Die digitale Bibliothek in der Diskussion

Die Warnungen sind zahlreich: häufig wird der digitalen Archivierung die hohe potenzielle Gefahr der Fälschung vorgeworfen. Mittlerweile jedoch lassen sich digitale Medien mittels ‚digitaler Wasserzeichen‘ auf Echtheit zertifizieren, und für den Zweifelfall existieren immer noch die analogen Bücher im Archiv zum Vergleich. Noch ist unsere Zeit im Umbruch, und die Paradigmen zwischen Buchliteratur und elektronisch-digitaler Literatur stehen miteinander in Konkurrenz. Allerdings ist es keine Science-Fiction-Vision mehr, sich aufgrund der enormen Masse und auch Kosten der Aufrechterhaltung des traditionellen Systems der Buchliteratur zukünftige Editionen vorzustellen und auch vorherzusagen, die ausschließlich auf elektronisch-digitalem Wege erfolgen. In der Literatur ist dies bereits seit einiger Zeit Praxis, bei nicht wenigen wissenschaftlichen Editionen ebenfalls.

Die Frage hierzu ist auch: wie verändert der Computer generell unser kreatives Denken und Handeln, gleich ob es um Ästhetik oder Wissensaneignung geht? Macht er uns zu lethargisch und genügsam, macht er uns un kreativ in der Recherche? Eine denkbare Kritik wäre, dass die Fähigkeit, sich unkonventionell und individuell Wissen zusammenzustellen, mittels Computerrecherche verkümmern würde, da dies schließlich der Computer mache und die Zahl der Quellen, die dieser vorgibt, möglicherweise begrenzt ist – nämlich abhängig von der Zahl und Qualität der am digitalen Quellort vorgenommenen Eingaben. Doch eben letztere Kritik kann nicht wirklich greifen: der Computer kann bzw. sollte letztlich nur als Werkzeug verstanden werden. Das Wissen, auf das der Computer zugreifen kann, ist jeweils nur so gut, wie qualitativ und reichhaltig es einmal an einem Quellort eingegeben worden ist und wie aktuell es gepflegt, upgedated und vernetzt wird. Spätestens hier, in der Kultur des digitalen Schrifttums, findet sich kein ‚ewiger Hausschatz‘ des Wissens mehr, der eine universell und zeitlos gültige Wissenskultur suggeriert – der temporäre Charakter von Wissen, und hiermit ebenso von Ästhetik, wird in diesem strukturellen Kontext überdeutlich. Es wird heutzutage nicht mehr angezweifelt, dass die Bibliothekskultur durch die Digitalisierung nur mehr gewonnen hat. Ob Archivierung, Recherche oder Vernetzung mit anderen Bibliotheken, fast jede öffentliche Bibliothek hat heute den Computer als Informationsmittel eingesetzt – erst diese Schritte schufen die Voraussetzungen für effiziente und zielsichere Recherchen.

Und doch: wer das Buch noch kennt, möchte in der Regel nicht darauf verzichten. Vielleicht mochten in der Vergangenheit auch Leute nicht von der Kutsche lassen, weil sie das Schnauben der Pferde und den Geruch von Hafer und Pferdeschweiß so sehr mochten, ebenso das gemächliche, die Reisenden in scheinbarer Sicherheit wiegende Gezuckel – gerade im Vergleich zu diesen stinkenden Benzinkisten, die einst begannen, mehr und mehr das Straßenbild zu bestimmen. Derartige sensualistische Impressionsklischees einmal beiseite gelassen: es ist doch vor allem die nicht unberechtigte Skepsis an einer überkomplexen Technik, die immer noch – zu Recht – an traditionellen analogen Technik- und Speichermethoden festhalten lässt. Das Notieren von Ideen auf kleinen Zetteln, das Einritzen auf einem Stück Stein oder gar auf einem Sandstrand, der im Begriff ist, bald von der Flut überrollt zu werden – das sind nette Reminiszenz an das klassische, das goldene Zeitalter der analogen Schriftkultur, die wahrscheinlich noch solange im Umlauf sein werden, wie es Menschen gibt. Jedoch sollten sie uns nicht dazu verleiten, analoge und in der Tat ineffektive und störrische Systeme, bloß weil sie sich in unserem täglichen Gebrauch eingeschliffen haben, generell in ihren Auswirkungen auf die menschliche Kultur und Ästhetik zu universalisieren und zu verabsolutieren. Der Germanist und Bibliothekar Paul Raabe jedoch behauptet kategorisch:

“Es gibt einfach nichts Besseres, als ein Buch aufzuschlagen und drin zu blättern und zu lesen. Das alles über den Bildschirm zu machen, ist nicht nur ästhetisch unbefriedigend, es ist auch unpraktisch. Ein Wissenschaftler und auch der Leser brauchen mehrere Bücher nebeneinander. Mit einem Computer geht das nicht so einfach.“⁷⁹⁵

Die Aussage Raabes propagiert einen persönlichen Umgang mit der Buchkultur als bestmöglichen universellen Umgang mit Wissen. Der Autor dieser Arbeit hingegen teilt Raabes Einstellung nicht. Sie ist für ihn Ausdruck eines sympathischen, letztlich jedoch nostalgischen Bildes von Wissensaneignung und –vermittlung. Natürlich soll Raabe die individuelle Form seiner Wissensaneignung nicht schlechtgeredet werden: die Macht der Gewohnheit ist bekanntlich stark, und sie verleitet zu Universalismen. Jedoch ist eben das, was Raabe als Vorteil des Buches beschreibt, eher unpraktisch: Bücher lassen sich ebenso als ästhetisch unbefriedigend erklären, beispielsweise als dicke Papierziegelsteine auf dem Schreibtisch, die nur physischen Platz wegnehmen und sich bei frei fließenden Gedankenströmen im wahrsten Sinne gegenseitig im

⁷⁹⁵ Vgl. „Eldorado der Gelehrten: In Büchern und Dateien der Geschichte auf der Spur.“ Interview mit Paul Raabe, in: DIE WELT, 23-5-1990, S. 25. Raabe leitete von 1958 bis 1968 die Bibliothek des Deutschen Literaturarchivs am Schiller-Nationalmuseum in Marbach und übernahm 1968 die Direktion der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel, einer der bedeutendsten Quellensammlungen zur europäischen Buchgeschichte vom Ausgang der Antike bis zur Gegenwart.

Weg liegen, anstatt sich zu befruchten. Jedes Buch stellt in diesem Sinne eine abgeschlossene, man könnte gar polemisch sagen, eine autistische Buchstabenwelt dar, als Ausdruck für Wissen, das zwischen zwei Buchdeckeln begraben ist. Auch diese hier bewusst überspitzt polemisch vorgeführten Bewertungen sind, derart explizit exponiert, letztlich Ausdruck einer individuellen Geschmacksästhetik, die bei einer indifferent basierten Wissenschaftsanalyse grundsätzlich nicht ins Gewicht fallen sollten, jedoch seien sie an dieser Stelle explizit markiert, um die widerstrebenden Positionen, die es gegeneinander abzuwägen gilt, zuzuspitzen und deutlich zu machen. Die eine Person empfindet Wissen zwischen zwei Buchdeckeln möglicherweise als sicher, für eine andere hingegen muss sich Wissen bewegen, vernetzen und austauschen – und dies geht im Internet zugegebenermaßen viel besser als auf starrem bedrucktem Papier, das zudem noch alle Fehler und Unstimmigkeiten der Vergangenheit konserviert.

Gleichsam ist die Diskussion über die Zeit- oder Unzeitgemäßheit von bedrucktem Papier noch immer virulent. Als im November 2003 Umberto Eco mit dem Vortrag „Vegetal and mineral memory: The future of books“⁷⁹⁶ die Bibliothek von Alexandria wiedereröffnete, sprach er sich klar für das gedruckte Wort aus. SPIEGEL fasst Ecos Intention folgendermaßen zusammen:

„Das Buch, so stellt Eco gelassen fest, ist als Technologie nicht verbesserbar. Es ist nach wie vor das einzige Medium, das es dem Rezipienten erlaubt, längere Texte praktisch ermüdungsfrei aufzunehmen. Keine der bis heute vorgeschlagenen Display-Technologien kann damit auch nur annähernd konkurrieren. Auch als Langzeitspeicher ist das Buch unerreichbar: Es vermag Worte über Hunderte von Jahren aufzubewahren, ohne dass man befürchten muss, das Speicherformat könnte in Vergessenheit geraten oder das Medium physisch unbrauchbar werden; alles Eigenschaften, denen die digitale Welt nichts Vergleichbares entgegenzusetzen hat. Die zusätzlichen, sekundären Vorteile des Buchs – etwa dass es keinen Strom benötigt, stoßfest ist, unempfindlich gegen extreme Temperaturen und so weiter – sind so offensichtlich, dass sie kaum einer Erwähnung bedürfen. Das Buch, so ist Eco sich sicher, wird darum auch weiterhin ein wichtiges, wenn nicht das wichtigste Medium des geschriebenen Wortes bleiben.“⁷⁹⁷

Derartige Plädoyers belegen es: das Buch ist zäh. Es ist nicht nur zäh aufgrund seiner Materialität – der süffisante wie nüchterne Hinweis auf die unzähligen Bibliothekenbrände der Vergangenheit darf hier allerdings nicht fehlen –, sondern auch von seinem Mythos her. Seine romantische Mär ist, dass das Buch

⁷⁹⁶ ECO, Umberto: „Vegetal and mineral memory: The future of books“ (2003), Online zu finden unter www.weekly.ahram.org.eg/2003/665/bo3.htm

⁷⁹⁷ SPIEGEL, André: „Jetzt erst recht! Das gute alte Buch: leichte Beute in der digitalen Welt? Das Gegenteil ist wahr. Über die absoluten, uneinholbaren Vorteile des Buches.“, DIE PRESSE, 29-7-2006, Spectrum S. I.

ein unverwüstliches Stück Wissen und ein potenzieller unverzichtbarer Teil unseres täglichen Lebens ist, der uns bisweilen geradezu ein Freund ist, der uns sogar in Ausnahmesituationen begleiten kann. Von der Schlacht im Schützengraben und dem Hölderlinband im Tornister bis zur Antarktisexpedition – die Gefahr, dass bei einem Buch die Seiten zufrieren sind relativ geringer, als dass ein Notebook zufriert – reichen da die modernen Mythen, die sich – nicht ganz zu Unrecht – auf die Unverwüstbarkeit und Zuverlässigkeit bestimmter analoger Systeme gründen.

Doch dies sind Ausnahmebeispiele, die nur durch den Extremfall austesten können, wie weit und in welcher Form Literatur und ihre Materialisierungen reichen können. Der normale und alltägliche Gebrauch von Literatur gestaltet sich in der Regel, jeder lesender Benutzer öffentlicher Verkehrsmittel weiß dies, profaner. Doch denken wir uns folgendes Beispiel: Ein Wanderer läuft, beispielsweise im Urlaub oder während einer Trekking-Tour, mit einem Buch 15 km durch Landschaft und Dünen und liest dann versunken auf der einsamen Halbinsel darin, so die romantische Variante. Aber wenn er doch stattdessen einen Mini-Pocket-Computer mit einer ganzen Bibliothek dabei haben könnte? Und darüber hinaus noch via Internet in Kontakt mit der ganzen Welt, ergo anderen Literaturen, Quellen, ja Lesern stehen könnte? Dieses Szenario ist technisch, das heißt was die Lesefreundlichkeit betrifft, noch nicht optimal umgesetzt, aber nicht mehr wirklich weit von uns entfernt – welcher Rucksackreisende, der mehr noch als andere auf schmales Gepäck achten muss, nimmt sich dann noch die literarischen ‚Ziegelsteine‘ bzw. diverse Ausgaben schwerer Reiseliteratur mit an Bord, wenn es doch endlich möglich wäre, die ganzen papierschweren Wissensdaten mittels eines Lese-Speichers per USB oder einer dann aktuellen digitalen Schnittstelle zu transportieren? Der Autor dieser Arbeit, nicht zuletzt gerne und oft mit leichtem Gepäck unterwegs, würde diese Umstellung begrüßen und im wahrsten Sinne des Wortes mittragen. Umberto Eco geht zunächst einmal von seinen und von den traditionellen Rezeptionsgewohnheiten der durch Bücher sozialisierten Wissenschaftsgenerationen aus, diese lassen sich jedoch – genau wie die meinen – schlecht universalisieren. Es kommt, auch in der wissenschaftlichen Analyse, halt letztlich immer auf die Blickrichtungen und die Intention an. Vor dem Hintergrund der traditionell agierenden und sozialisierten Literaturwissenschaft behauptet Eco hinsichtlich einer möglichen literarischen Hypertextualität,

„dass die Unveränderlichkeit des geschriebenen Wortes auch eine konstitutive Eigenschaft von Literatur ist.“⁷⁹⁸

Auch wenn das Szenario der literarischen Hypertextualität in der Anfangszeit des Internet bisweilen eine typische Überschätzung und Überhöhung der Möglichkeiten des Hybrids ‚Technik und Literatur‘ gewesen sein mag, muss Eco in diesem Falle erneut widersprochen werden. Es existiert keinerlei universalistische konstitutive Eigenschaft von Literatur, wenn diese einmal als transformatorischer Prozess begriffen worden ist. Wenn Eco behauptet:

„Es gibt Bücher, die wir nicht umschreiben können, weil ihre Funktion darin besteht, uns zu erklären, was Notwendigkeit ist, und nur wenn sie als solche respektiert werden, können sie uns diese Weisheit vermitteln. Ihre repressive Lektion ist unverzichtbar, um eine höhere Form geistiger und moralischer Freiheit zu erreichen“⁷⁹⁹,

dann stellt er das Primat des Buches letztlich einfach über das Primat des Lebens anstatt eine Interaktion beider Teile zuzulassen. Diese Arbeit hingegen vertritt die Auffassung, dass jede Form von Literatur und somit jedes Buch prinzipiell umgeschrieben werden kann und auch ständig umgeschrieben wird. Allein schon ein Zitat in einem falschen oder missverständlichen Kontext ist in gewisser Hinsicht eine Umschreibung. Die großen Begründungsbücher der Religion wurden und werden ständig von Interessengruppen gebraucht und für ihre Zwecke benutzt, und es gibt vielfältige Formen von literarischer Transformation wie die Umschreibungen, auf die in Kapitel 7 (‚Populäre Formen der Literaturvermittlung‘) dieser Arbeit bereits hingewiesen wurden. Diese zu verfolgen und aufzuzeigen kann mitunter wissenschaftlich sinnvoller sein, als ständig auf einen in Wirklichkeit eher ominösen, ja mythischen und vor allem überaus auratischen Urtext zu pochen.

Dass sich kulturelle wie ästhetische Rezeptionsgewohnheiten ändern und damit auch die ästhetischen Wertungen, darüber findet sich bei Eco wenig profundes, auch wenn er wenigstens zugibt, dass es Bereiche wie Lexika, Wörterbücher und Nachschlagwerke gibt, auf denen das Buch eindeutig im Rückzug sei. Diese Felder, deren Wissen unweigerlich schneller veraltet und ersetzt werden muss, sind hingegen in Wahrheit die früheste Avantgarde des derzeitigen Prozesses der Transformierten Literatur – sozusagen der ‚Brockhaus 2.0‘ und die unzähligen potenziellen Folgeversionen davon.

⁷⁹⁸ Ebda, S.II

⁷⁹⁹ Ebda.

Im Bereich der Musik ist die Materialtransformation schließlich längst vollzogen: das Vinyl ist wie die Audiokassette als kulturelles Speichermedium nur mehr den Nostalgikern, Ästheten und Künstlern vorbehalten, von der CD verabschieden wir uns aktuell, das gegenwärtig normative Format für Musik hingegen ist MP3, tragbar in federleichten Abspielgeräten.⁸⁰⁰ Der unveränderliche ‚Werkcharakter‘ der Musik wird dabei häufig in der Publikumsrezeption aufgelöst. Der ‚Werkcharakter‘ einer Beatles-Vinyl-LP beispielsweise ist höchstens noch drei Generationen nach ihrem Erscheinen präsent, danach erscheint diese Musik digital, als ‚Greatest Hits‘, mit Zusatzversionen, unveröffentlichten Bonustracks und Remixen – und es spricht nichts dagegen, dass sich das System der Literatur, das aktuell teilweise immer noch unter dem Einfluss eines traditionell original-auratisch-weihevollen Werkcharakters steht, in Zukunft anders erscheinen wird, und dies heißt auch: zunehmend immateriell.⁸⁰¹ Musik wird in nicht allzu ferner Zukunft definitiv

⁸⁰⁰ Der Vergleich der Musik-Datenträger mit den Literatur-Datenträgern kann überaus aufschlussreich sein. Studien im Jahr 2006, meldete dpa am 26-11-2006, gingen davon aus, dass sich die Umsätze mit Musikdownloads bis 2010 versechsfachen werden. Auslöser für dieses Wachstum sei vor allem der Musikverkauf über das Mobiltelefon. CD-Verkäufe hingegen gehen weiter rasant zurück. Im Bereich der Literatur wie der Wissenskultur ist das Buch definitiv ein nostalgisches, wenn nicht gefährdetes Speichermedium. Der Vergleich der Speichermedien ‚Vinyl‘ und ‚Buch‘ kann daher aufschlussreich sein. So wurde dem Vinyl mit dem Aufkommen der CD und erst recht der massenhaft aufkommenden CD-R gegen Ende der 1990er der völlige Untergang prophezeit. Doch gerade daraufhin zeigte sich, wie sehr das Vinyl als auratisches Medium galt und überaus Resistenz gegen die neue Technologie zeigte: es gab zum einen eine unglaubliche Vinyl-Renaissance, vor allem bedingt durch die Musikstile HipHop, Techno und House bzw. im Allgemeinen durch das massenhafte Aufkommen der DJ-Kultur, die aktuell, gegen Ende der 2010er, komplett zu Ende gegangen ist. Begleitet wurde die Renaissance des Vinyls durch zahlreiche tontechnische Einwände, die dem traditionellen Musikspeichermedium eine bessere Klangqualität bescheinigten. Diese Einwände sind beachtenswert, gehen jedoch zu sehr in spezifische Fachbereiche, beispielsweise bei den Genres Dub- und Reggae sowie weiteren popmusikalischen Spielarten, die noch bis vor kurzem unausweichlich mit der Vinylkultur verbunden wurden. Diese Situation stellt sich gegen Ende des Jahrzehnts des neuen Jahrtausends anders dar. Zwar gibt es immer noch Vinyl-Liebhaber-Editionen, das Medium Vinyl jedoch ist im allgemeinen gebrauchsmaterialien Sinne weitgehend marginalisiert und findet eigentlich nur noch in subkulturellen Nischen, auf Flohmärkten und in Museen / Kunstaustellungen statt. Dem Buch, das derzeit noch eine große Renaissance und Akzeptanz erlebt, könnte auf lange Sicht ein ähnliches Schicksal blühen.

⁸⁰¹ Die zunehmende Immaterialisierung von Schrift und Literatur entwickelt zudem Suchhilfen und –funktionen, die an Effizienz und Exaktheit im Vergleich die menschlichen Fähigkeiten hierzu zumindest partiell in eine ernsthafte Konkurrenzsituation treten lassen. 2003 berichtete die SZ über die von Amazon USA installierte Suchfunktion ‚Search inside the book‘, mithilfe der sich ein Buchvorrat von der Größe einer mittleren Stadtbibliothek – Amazon hatte für den Betrieb bis dato den kompletten Inhalt von 120.000 Büchern digitalisiert – nach einzelnen Passagen, Satzfragmenten und Erinnerungsfetzen durchsuchen kann. „Nicht nach Autor, Titel oder Schlüsselwörtern also, sondern nach einer Formulierung wie ‚the curse of the bambino‘, dem Fluch, den sich die Red Sox, die Baseball-Mannschaft von Boston zugezogen haben soll, nachdem ihr Manager im Jahr 1920 das junge Talent Babe Ruth an die Konkurrenz aus New York verkauft hatte. 363 Funde tauchen auf, von der Chronik für Sportsfreunde bis zur Naturphilosophie von Stephen Jay Gould, von James Baldwin bis Philip Roth. Besser noch: Jede Passage, in der die Formel ‚the curse of the bambino‘ verwendet wird, ist als Faksimile abrufbar, und nicht nur diese, sondern auch beliebig viele Seiten davor und danach. War der jämmerliche Auftritt und baldige Untergang des elektronischen Buchs nicht allseits belacht worden? Hier kommt es zurück, in veränderter Gestalt, verbunden mit einem kräftigen Kaufimpuls. Denn ‚Search inside the book‘ betreibt Mimikry mit dem guten und also fast ausgestorbenen Buchhändler.“ Vgl. TOST: „Der Fluch des Bambino“, SZ 31-10-

immateriell werden, und nichts spricht dagegen: es braucht keine Barockkapelle, Tanzband, Rockband und auch kein Tonband, keine Vinylschallplatte und keine CD mehr für das Rezepieren von Musik, es sei denn, es geht explizit darum, auratische Bühnenkultur – die wahrscheinlich nicht aussterben wird, solange es Menschen gibt – leibhaftig zu erleben oder Musik repräsentativ darzustellen. Musik wird zukünftig mit großer Wahrscheinlichkeit überwiegend im MP3-Format auf winzigen Speicherfestplatten existieren, zumindest im alltäglichen und mit großer Wahrscheinlichkeit auch im archivarischen Gebrauch.⁸⁰²

Aber wie ist dies mit Literatur? Lesen gestaltet sich, so der vorherrschende Begriff, anders: durch das sinnhafte Entziffern von Worten aus einem medialem Format, in dem diese Worte fixiert und vor allem entzifferbar sind. Inwiefern sich jedoch auch diese traditionelle Denk- und Rezeptionsweise von Literatur transformieren kann, soll mit den Gedankenspielen in diesem Kapitel reflektiert werden.

Gerade dann, wenn ein Kulturspeichermedium durch die letzte Rezipientengeneration gegangen ist, wirkt es – auch retrospektiv – noch einmal enorm stark. Beim Vinyl war es so, als es Mitte der 90er Jahre durch die immens ansteigende DJ-Kultur noch einmal eine ungeahnte Renaissance erfuhr, beim

2003, S.17. Zur Digitalisierung der Buchliteratur durch das Internet durch kommerzielle Dienstleister wie Amazon und Google sowie durch Bibliotheken, Akademische Forschungsprojekte und Forschungsgemeinschaften siehe SCHMUNDT, Hilmar: „Schwatzen, Schrillen, Schreien. Buchwelt und Internet wachsen zusammen: Der Online-Händler Amazon will in den nächsten Jahren Hunderttausende Werke digitalisieren, die Suchmaschine Google sogar 15 Millionen. Wie kann sich Europa gegen die Dominanz der amerikanischen Netzgiganten behaupten?“, DER SPIEGEL 34-2005, S.118-120, WIEGANDT, Kai Martin: „Googles Gegner. Frankreich will Bibliotheken digitalisieren – und dem US-Unternehmen Paroli bieten“, SZ 26-2-2005, S.15, REISCHKE: „Atempause. Über Googles Buchsuche werden die Gerichte entscheiden“ (Über das Problem des Urheberrechtes), SZ 30-6-2006, S.12, SCHLOEMANN, Johan: „Google scannt die Welt. Das Projekt der Buchdigitalisierung breitet sich in Europa aus – Oxford ist bald fertig“, SZ 30-6-2007, S.16.

⁸⁰² Hierzu ein bemerkenswertes Detail: CD-Editionen von mittlerweile bereits klassisch gewordener Pop-Musik kommen in Zeiten der massenhaften illegalen Musikkopien durch das Internet zunehmend in aufwändig produzierter Buchform heraus. Ein aktuelles Beispiel: Miles Davis, Cellar Sessions, rezensiert in Jazzthetik 2 / 2006 – eine ungemein aufwändig gestaltete und exquisite Edition. Mehrere CDs werden hierbei von einem Buchumschlag zusammengehalten, darin gibt es noch ausführliche Linernotes, Kommentare und Hintergrundinformationen. Es gibt mittlerweile sehr viele Adäquate dazu, Editionen klassischer Popmusik, die man sich, ganz im bildungsbürgerlichen Sinne, in den Kulturschrank des Wohnzimmers stellen kann. Was bedeutet dies? Das klassische äußere Erscheinungsbild der medialen Produktform ‚Buchliteratur‘ soll hier bezüglich der Popmusik etwas Edles und Außergewöhnliches konnotieren. Hierbei wird ergo Rückgriff auf eine mittlerweile fast schon nostalgische Präsentationsform genommen: dem klassischen Literaturhardcover. Das ist nichts Verwerfliches, sondern nur mehr eine, wenn auch kulturwissenschaftlich sehr interessante Form der Präsentation und Vermarktung einer spezifischen Kulturform. Aber: eine aktuelle, zeitgemäße und gegenwärtige Formatierung eines ästhetischen Systems wie dem der Popmusik sieht in der Regel anders aus: Hier wäre ein Medium, das schnell und vergänglich ist, passender. Dies wäre z.B. die CD-R bzw. das schnelle und unmaterialisierte Kursieren von Datenströmen auf minimaler Abspielhardware. Die klassische Buchform hingegen ist, dies zeigt unser Beispiel deutlich, offenbar auch aktuell immer noch das Adäquate für eine qualitativ-sinnliche wie edle Repräsentanz von Kultur – durchaus im traditionellen Sinne einer bürgerlichen E-Kultur.

Buch ist es derzeit ähnlich. Wer aber die nüchternen ökonomischen Strukturen und Fakten sichtet, den Rezeptionsstatus, den Bücher in der Gesamtbevölkerung haben, die Auflagenhöhen und die Neueditionen bestimmter Genres und Autoren, kann leicht erkennen, wie sehr der Mythos des Mediums ‚Buch‘ angeschlagen ist. Und auch die theoretischen Stimmen – als deutliches Beispiel wurden bereits die Thesen von Vilém Flusser erwähnt –, die fundiert behaupten, dass sich die traditionelle Buchkultur auch angesichts ihrer derzeitigen Stärke auf lange Sicht umtransformieren könnte, mehren sich.⁸⁰³

Das Modell einer transformierten Literatur bildet sich hier in den ersten Ansätzen aus.

Es ist das Modell einer Literatur, die sich zunächst einmal vom deterministischen und eindimensionalen Format der Buchliteratur gelöst hat. Die transformierte Literatur erscheint elektronisch, und dies nicht nur im Sinne einer digitalen Schriftsetzung, sondern auch hinsichtlich einer Verlinkung mit anderen ästhetischen Formaten und auch anderen Rezipienten.

Traditionelle Befürworter der Buchkultur mögen angesichts dessen einwenden, dass Konzentration auf ein Buch dann nicht mehr möglich sei, ein unausgerichteter, zielloser und chaotischer Info-und-Ästhetik-Overkill wäre der Effekt, oberflächliche Zerstreung statt gesammelte Konzentration und genussvolle Entspannung wären die unausweichlichen Folgen. Derartige Einwände sind ernst zu nehmen, aber sie laufen Gefahr, vorrangig nur kulturkritisch motiviert zu sein, wenn sie in der Regel einer verloren gegangenen oder gewandelten Rezeptions- und Kulturform von Literatur hinterher schauen und trauern. Sie sehen dann in der Regel eher die Verluste als die potenziellen Gewinne, die durch neuartige transformierte literarische Rezeptionsformen aufkommen können.

Lassen wir uns einmal auf die Fragestellung nach einem potenziellen Verlust ein – die Frage wäre letztendlich, ganz bewusst universell formuliert: Verlieren wir

⁸⁰³ Die SZ in einer Kritik über JANZIN / GÜNTNERS 2007 erschienenen ‚Buch vom Buch‘ (Hannover 2007): „Das Rad der Entwicklung ließ sich nicht mehr zurückdrehen“, heißt es fast schon seufzend am Ende eines Buches über das Medium Buch und seine Geschichte. Das vorläufige Ende, das unumkehrbare, ist die Einführung der so genannten Audiobooks oder digitaler Publikationsformen, durch die das Buch seinen Körper verlässt. ... Das letzte Kapitel ‚Wende zum 21. Jahrhundert‘, um das die nunmehr dritte Auflage erweitert wurde, durchweht in der konsequenten Verwendung des Präteritums (wobei es um so gegenwärtige Entwicklungen wie Google Print geht!) jene Melancholie, die die Fortschritte der Buchgeschichte seit Anbeginn begleitet. Ob es der Übergang von der Hand- zur Druckschrift im späten Mittelalter oder die schrittweise Einführung eines Urheberrechtes im 18. Jahrhundert war (erst mit der Aufklärung gewann der Begriff des geistigen Eigentums auch rechtlich gewährt) – jeder Schritt fand sein kulturpessimistisches, nicht selten elitär getöntes Echo.“ Aus: VOSS, Britta: „Zum Schmökern. Joachim Günter und Marion Janzin aktualisieren ihr ‚Buch vom Buch‘, in: SZ 2-3-2007, S.16.

etwas mit der Transformation der Buchkultur? Oder gewinnen wir nicht vielmehr etwas?

Hat die Buchkultur, die Schriftkultur allgemein, einen klar benennbaren Vorteil, oder hat sie im Gegensatz gar einen Nachteil?

Nach der Lehre des Taoismus heißt es, solange man die Dinge und die Zusammenhänge des Lebens noch fixieren – also benennen – muss, ist ‚es‘ nicht im Menschen drin.

Verlieren wir etwas mit einer 6000 Jahre alten Schriftkultur? Gibt es andere Archivierungs- und Aufschreibsysteme, die der menschlichen Kultur auf ihrer derzeitigen Entwicklungsstufe besser zu Gesicht stehen – oder steht die Kulturtechnik des Buches und des Schreibens für einen ganz bestimmten Typus des Denkens und auch Lebens?

Auch hier sollte bedacht werden, dass bei einer derart universellen Fragestellung klar sein sollte, dass vielen Menschen Lesen und Schrift gar nicht so wichtig ist, andere Menschen hingegen können nicht leben ohne sie.

Verlieren wir etwas?

Was ist denn letztlich genuin schriftliterarisch? Gibt es da etwas, irgendetwas, das letztlich nicht transformierbar wäre? Dies sind genau die Fragen, die sich eine ästhetische Analyse der literarischen Transformation stellen muss.

Suchen wir nach Gegen-Hypothesen: ein mögliches Beispiel für eine nicht-simulierbare Schriftkultur könnte beispielsweise die Briefkultur sein. Was zeichnet sie aus? Die Verbundenheit mit der Zeit, die Reflektion, die bewusste Langsamkeit? Doch ist die angeblich so schnelle, angeblich spontan dahingeschriebene E-mail wirklich so derart anders? Die Briefkultur, die selbst noch gar nicht so alt ist und in ihrer Entwicklungsgeschichte auch die unterschiedlichsten Transformationen durchlaufen hat⁸⁰⁴, und die uns heute oft als selbstverständliches Non-Plus-Ultra des kommunikativen Gefühls- und Gedankenausdrucks vorkommt, ist jedoch letztlich alles andere als einzigartig: wie viele E-mail-Schreiber gehen bei der Verfassung ihrer Nachrichten nicht ebenso sorgsam bei der Wortwahl und Anrede vor als die analogen Briefeschreiber, wie viele E-mails sind heute nicht schon länger als handgeschriebene Briefe? Die E-mail-Kultur hat jedoch ein Image: sie gilt als ‚sloppy‘⁸⁰⁵, schnell und vergänglich, handgeschriebene Briefe hingegen gelten

⁸⁰⁴ Der deutsche Dichter Christian Fürchtegott Gellert beschrieb 1751 den Brief in seiner ‚Praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen‘ als ein typisch weibliches Genre. Vgl. hierzu EBRECHT, Angelika, NÖRTEMANN, Herta Schwarz (Hrsg.): ‚Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays‘, Stuttgart 1990.

⁸⁰⁵ engl. in etwa: schlampig, mit Tendenz zur Vernachlässigung der Form

als fundiertes, überlegtes und ungleich wertvolleres Mittel der Kommunikation: ein klarer Fall von Aura durch Gewöhnung, ein klarer Fall von Mythos durch das Vergessen und Verdrängen des Historischen – wir können hier dieselben Mechanismen erkennen, die zur Auratisierung, Mythologisierung und Quasi-Erhöhung der Buchliteratur führten, sie lassen sich auch anhand der Briefkultur beobachten. Kulturtheoretisch ließe sich auch verallgemeinernd behaupten: wenn ein kulturelles oder ästhetisches Genre durch ein Anderes bedrängt wird, versucht es, sich demgegenüber als das Wertvollere und Erhabenere zu behaupten und zu inszenieren. Es ist dies derselbe kulturelle Mechanismus, der sich wahrscheinlich einmal bei der biologischen Spezies Mensch selbst beobachten lassen könnte, wenn diese durch eine robustere und intelligenterere ‚künstliche‘, in Wahrheit jedoch nur mehr transformierte Lebensform in Bedrängnis geraten könnte.

Doch schweifen wir nicht allzu sehr ab, bleiben wir auf dem Boden der Tatsachen: allein schon ein ganz kleiner, profaner, aber sehr profunder Umweltgedanke lässt bezüglich der Massen an gedruckter Schrift und Literatur die Sinnfrage für die Buchkultur stellen.

Überzeugte elektronische Publizisten machen sich nicht selten über analoge Medien oder analoge Kommunikation lustig: der Kontrapunkt zur E-mail ist bei ihnen die Snail-mail, die Schneckenpost, wie die traditionelle Brief- und Postkultur oft von Ihnen bezeichnet wird. Dies ist ein erneutes Indiz für die oft neureich erscheinende Arroganz, an der die überzeugten Vertreter der E-Kultur, der Elektronischen-Kultur, erkennbar sind. Ein anderer Begriff aus ihrem Jargon ist ‚Schrift auf totem Holz‘, wenn sie von Druck- und Buchkultur reden. Diese kulturkritischen Auseinandersetzungen sollten jedoch nicht eines vergessen machen: natürlich werden Unmengen an Wäldern für Papier abgeholzt, natürlich werden immer noch Unmengen an Druckwerken gedruckt, gleich ob Werbung oder so genannte ‚hohe‘ Literatur, wenn das Produkt jedoch irgendwann einmal historisch geworden ist – bei Werbung dauert die Halbwertszeit in etwa einen Tag, bei so genannter ‚hoher‘ Literatur kann es schon einmal ein paar Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte dauern⁸⁰⁶ –, wird das Papier ohne Unterschiede umgehend entsorgt. Papier ist letztlich ein wertvoller Rohstoff: wir sollten dies nicht vergessen und uns angesichts der kulturell wertvollen Klassiker-Ausgaben in den Regalen darüber lustig machen, denn es ist so – jedes Kulturspeichermedium besteht aus einem materiellen Rohstoff, um

⁸⁰⁶ Wir reden hier vom alltäglichen Gebrauch, nicht von wissenschaftlicher Verwertung. Der Verfasser dieser Arbeit kann persönlich bezeugen, viele Klassiker der Weltliteratur in Sperrmüllsammelungen oder Altpapiercontainern entdeckt zu haben. Wenn einem dies in diversen Großstädten öfter passiert ist, gewöhnt man sich selbst als Kultur- und Literaturwissenschaftler daran, dass nicht wenige Zeitgenossen Bücher bzw. Literatur tatsächlich als nichts anderes als Papierrohstoff oder auch als Abfall betrachten.

dessen schnelle und kostengünstige Verfügbarkeit es letztlich geht. Das System von Papiercontainer und Recycling konnte zudem nicht verhindern, dass die Marktpreise für Papier in den letzten Jahren deutlich gestiegen sind⁸⁰⁷.

Angesichts dessen lässt sich tatsächlich gut die Radikalthese aufstellen, dass Papier innerhalb der nächsten Generationen verschwinden wird, vor allem als ein Informationsmedium, aber wahrscheinlich auch als ein ästhetisches Transportmedium. Gerade hinsichtlich der letzteren Transformation sind jedoch auch ästhetische Gebrauchs- und Wertungswandel nötig.

Gleichsam lässt sich heute die These aufstellen, dass die elektronische Leinwand und das elektronische Papier kommen und selbstverständlicher Teil des Alltags werden könnten. Wenn die letzten Zeitungsabonnenten ausgestorben sind und die Erben der letzten Buchliteraturleser deren Bibliotheken an Museen oder Antiquitäten-Antiquariate – es wird sich noch ein passendes Wort für derartige Läden finden lassen – abgegeben haben, werden die Kinder, die jetzt mit Internet und elektronischen Bildmedien aufwachsen, Zeugen einer weiteren kulturellen Transformation der Menschheitsgeschichte sein. Dies lässt sich leicht schreiben, denn es ist nicht belegbar und es ist gegenwärtig klar Science-Fiction, aber eine Art von SF, die so vorhersehbar und in vielen Details der aktuellen Gegenwart des Jahres 2008 jetzt schon erahnbar und zusammensetzbar ist. Aber da an dieser Stelle nicht ansatzweise Arthur C. Clarke-ähnliche Szenarien⁸⁰⁸ verbreitet werden sollen, allein, da die latente Peinlichkeit all jener mehr oder weniger rigide vorhergesagten Zukunfts-Prognosen, die nicht ansatzweise eingetroffen sind, bewusst sein sollte, begeben wir uns gegenwärtig wieder ganz nüchtern und aufmerksam in das phänomenale Dickicht von Historie und Hier und Jetzt.

⁸⁰⁷ So meldete dpa am 16-3-2000, dass die deutsche Papierindustrie für das laufende Jahr deutliche Preiserhöhungen angekündigt habe. Georg Holzhey, Präsident des Verbandes Deutscher Papierfabriken, sagte bei der Vorstellung der Bilanz für 1999, allein die Preise für Spezialpapiere würden um zehn Prozent ansteigen. Verantwortlich für die Verteuerung seien die deutlich gestiegenen Rohstoffpreise für Zellstoff und Altpapier.

⁸⁰⁸ Vgl. CLARKE, Arthur C.: „So werden wir leben! Ein Tag im 21. Jahrhundert“, FfM / Berlin 1990 (Orig. „July 20. 2019. Life in the 21st Century“, NY 1986 oder auch Ders.: „Im höchsten Grade phantastisch. Ausblicke in die Zukunft der Technik“, FfM / Hamburg 1969 (Orig. „Profiles of the Future. An Enquiry into the Limits of the Possible“, NY 1962, dt. Erstausgabe Düsseldorf / Wien 1963). Trotz der Tatsache, dass einige von Clarks kulturtechnologischen Prognosen nicht fristgemäß bzw. teilweise noch gar nicht Tatsachen geworden sind, sind seine grundsätzlichen Gedanken und Zukunftsvisionen durch ihren Weitblick, ihre Offenheit, ihre bewusst pointierte Übertreibung sowie die daraus resultierende Relativierung und Infragestellung traditioneller kultureller Strukturen als Universalismen nach wie vor sehr beachtenswert. So liest sich ästhetisches Bewusstsein von einem Scienc-Fiction-Autor und –Denker wie Clarke beispielsweise folgendermaßen: „Es kann sehr wohl sein, dass die alten Kunstformen heute ans Ende ihrer Entwicklung gelangt sind, und dass erst die jetzt noch unvorhersehbaren Erlebnisse, die uns jenseits der Atmosphäre erwarten, neue Formen des künstlerischen Ausdrucks entstehen lassen werden ... Alle unsere ästhetischen Vorstellungen und Maßstäbe sind aus der natürlichen Welt abgeleitet, die uns umgibt, und es mag sich herausstellen, dass viele von ihnen nur auf der Erde Geltung haben. Kein anderer Planet hat einen blauen Himmel und blaue Meere, grünes Gras, von der Verwitterung sanft gerundete Berge, Flüsse und Wasserfälle und einen einzigen hell leuchtenden Mond.“ Ders., „Im höchsten Grade phantastisch“, S.100 – 101.

14.D. Literatur und ihre Transformationen im medialen und diskursiven System

Im ‚Phaidon‘ fabuliert Platons Pharaos über das Medium Buch nach dem Tenor: die Jugend ist arrogant, besserwischerisch und dünkelfhaft – und jetzt bekommt sie auch noch das Buch in Form von Papyruschriften, da bekommt sie alles vorgesetzt und braucht gar nicht mehr selber zu denken. Das Buch war schon früh als Anfang vom Ende von Sitte und Ordnung und als technisch-ästhetisches Dämonenwerk verschrien, nicht zuletzt, da es natürlich auch die Menschen zum Selberdenken anregte, was diese infolge durchaus zum Teil nutzten, um gewisse Autoritäten anzuzweifeln. Doch immer, wenn ein neues kulturelles Medium sich entwickelte und anschickte, die Inhalte des Alten zu transformieren, wurden vehemente Stimmen dagegen laut.

Im Mittelalter hielt das Theater die Leute nach Sicht der Kirchenoberen davon ab, die Bibel zu lesen, im 19. Jahrhundert wiederum verpestete die Romanflut angeblich die Jugend und brachte zudem die Frauen zu mehr Intelligenz und dummen Gedanken, im 20. Jahrhundert kamen die ‚geistes- und gesinnungsschädlichen‘ Lesedramen, schließlich dann Zeitung, Radio, das furchtbare Schwarze-Intelligenz-Loch TV, und aktuell, so ein allgemeiner kulturkritischer Tenor, wird die abendländische Kultur durch Computer und Internet vernichtet, wir können es live und in Echtzeit beobachten.

Die kulturkritischen Einwände gegenüber neuen Transformationen von Ästhetik und Geist haben weltweit eine lange und ermüdende Tradition, daher sei der ironische Ton hier verziehen. Fortschrittlich denkende Geister hingegen versuchten sich immer wieder in einer Affirmation der medialen Erweiterung von Literatur. Sartre forderte im Grunde nichts weiter als die Medialisierung der Literatur⁸⁰⁹, ähnliche Modelle hinsichtlich der Wirkung von Literatur und Massenmedien dachten bereits Brecht mit seiner rudimentäre gebliebenen und eher visionär vorgehenden ‚Radiotheorie‘⁸¹⁰ an und später auch Enzensberger⁸¹¹, der in der ästhetisch-politischen Reflektion des Aufbruchs der Spät-1960er Jahre formulierte, wie sich Literatur heutzutage mit den Massenmedien vernetzen müsse, um deren autoritären Charakter zu umgehen und zu vermeiden.

⁸⁰⁹ Vgl. SARTRE, „Was ist Literatur“, a.a.O., S.157 / 158

⁸¹⁰ Vgl. BRECHT, Bertolt: „Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe“, Band 3, 18, 21, 24, FfM 1985: „Radio – Eine vorsintflutliche Erfindung?“, „Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks.“ „Der Rundfunk als Kommunikationsapparat.“, „Erläuterungen zum ‚Ozeanflug‘“..

⁸¹¹ ENZENSBERGER, Hans Magnus: „Baukasten zu einer Theorie der Medien.“ In: Kursbuch 20, S. 159-186, FfM 1970.

In staatspolitischer Hinsicht war die Verbindung von Literatur und Massenmedien leider bereits allzu klar geschehen: autoritäre propagandistische Staatskunst im Stalinismus und im Nationalsozialismus zeugten historisch deutlich davon, was staats- und realpolitisch aus einer angestrebten strukturellen Vernetzung von Literatur und Massenmedium wurde. Im autoritären Staatssystem steht jede Ästhetik, ergo auch die Literatur, klar im Dienst einer Sache, nämlich der des Staates. Sartres angestrebte Freiheit erscheint da als der attraktivere Andockungspunkt, bleibt aber leider merkwürdig abstrakt und amorph. Die von Sartre beschriebene Autonomie des Literaten ist – gerade angesichts des Literaturmarktes und der kapitalistischen Massenmedien, die hier vergleichsweise einen ungleich subtileren, aber nicht weniger autoritären Staat strukturell verkörpern können – letztendlich nicht mehr als ein Mythos, tragikomisch, bisweilen lächerlich, meistens vor allem: idealistisches Pathos, bisweilen jedoch sehr ehrenvoll, bisweilen aber auch sehr unrealistisch. Die behauptete Autonomie der Literatur von den Massenmedien ist letztlich immer unreal: auch wenn sie es noch so verzweifelt will, dem Sozialen entkommt die Kunst nie, und auch dem Politischen ist auf lange Sicht nicht zu entkommen, irgendwann holt das System die Ästhetik ein – die Geschichte belegt dies. Die saturierte Lage der letzten Jahrzehnte in Deutschland beispielsweise erlaubte es, sehr weit weg vom Modell einer ‚Littérature engagée‘ zu gehen – und auch diese ökonomischen Rahmenbedingungen waren die Grundlage für das, was als Popliteratur im Deutschland der Spätneunziger Jahre bezeichnet werden kann. Ästhetik – hier sei auf Kapitel 5 („Zur gegenwärtigen Transformation traditioneller textverbundener Kultursysteme“) dieser Arbeit verwiesen – ist immer auch eine Ästhetik der jeweiligen Zielgruppe und des Publikums, und wenn sich dieses verändert, ändern sich auch die ästhetischen Systeme und deren Wertzuschreibungen.

Ästhetik ist tatsächlich auch immer eine Frage der gesellschaftlichen Demographie und deren gesellschaftlicher Werte: der 68er und auch der ersten kulturell prägnanten Post-68er-Generation, also der Punk-Generation der 1977er, bedeutete Kultur und Politik noch etwas, und zwar grundlegend. Das Politik- und ergo auch das Kulturverständnis der nachfolgenden Generation hingegen definierte sich bereits anders: beide gesellschaftlichen Felder wurden explizit ent-idealisiert, pragmatischer, alltäglicher und vor allem bewusst und mehr oder weniger offensiv ökonomisch bzw. kommerziell definiert. Kultur wird gegenwärtig zunehmend als selbstverständlicher Ausdruck eines sozialen Stils (engl. ‚Lifestyle‘) definiert⁸¹². In wenigen Jahrzehnten werden diese

⁸¹² Vgl. hierzu, wie bereits erwähnt: ILLIES, Florian: „Generation Golf. Eine Inspektion“, Berlin 2000.

Generationen, die mit dem Phänomen des flächendeckenden Stilbewusstseins (,Massendandyismus'), dem etablierten Paradigma der massenmedialen Kultur inklusive den Exzessen des Privatfernsehens und der unsubventionierten Konsum-Kultur aufwuchs, die ästhetischen Wertungen und Werte der Gesellschaft maßgeblich prägen.

Eines auf jeden Fall steht als Grundlage einer zeitgemäßen wissenschaftlichen ästhetischen Analyse fest, erst recht, wenn es sich explizit um eine Kontextanalyse handelt: Literatur ist ohne ihre Einbindung in die gesellschaftliche Demographie und das System der Massenmedien nicht mehr zu denken. Die Massenmedien, soviel sollte auch bereits in Kapitel 7 (,Populäre Formen der Literaturvermittlung“) dieser Arbeit deutlich geworden sein, sind nicht selten Vermittler oder Transformatoren der Literatur. Eine strategische Einbindung der Literatur in die Massenmedien, wie sie Brecht, Sartre oder Enzensberger als Teil einer spezifischen emanzipatorischen politischen Ästhetik und Intention vorschwebte, ist heute für viele AutorInnen kein Thema mehr.⁸¹³ Das Verhältnis der Literatur zu den Massenmedien stellt sich vielmehr zunehmend als eine mehr oder weniger strategische Vermarktung und Sichtbarmachung von Literatur als einem kulturellem ,Brand', also einer ästhetischen Marke, dar. Die großen Literaturmessen in Deutschland zeugen schon lange von diesem Verhältnis, aber vor allem die zunehmenden Popularisierungstendenzen bei der Präsentation von Literatur, die mitunter einen mittlerweile zum kulturellen Mainstream gewordenen Event-Charakter annehmen, werden immer häufiger.

Literaturfestivals – wie bereits in Kapitel 13 dieser Arbeit beschrieben (,Die auratische Literatur', Abschnitt B) – haben vor allem die Intention, die Literatur als ästhetisches System zusammenzufassen und regelrecht zu ,promoten', also zu bewerben, wobei der Gestus des Literarischen und das Auratische mehr oder weniger stark zum Tragen kommt. Die seit 2001 jeweils im Frühjahr in Köln stattfindende ,lit.Cologne' indes präsentiert sich explizit als ein populäres Literatur-Event-Festival. Eine derartige Ausrichtung zieht von einem traditionell ausgerichteten Literaturverständnis her naturgemäß Kritik an.

BREIDECKER schreibt in der SZ zu der Ausrichtung der Literaturmesse im Jahre 2006:

⁸¹³ Vgl. auch BAUDRILLARD, der diese Theorien bereits in den 70ern eine spezifische Kritik unterzog – zum einen als Medienphilosoph, zum anderen als enttäuschter Linker: BAUDRILLARD, Jean: „Requiem für die Medien“, in: Jean Baudrillard: „Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen“, Berlin 1978.

„Die ‚lit.Cologne‘ strebte den Status eines internationalen Festivals an, das sich an Vorbildern aus einer ganz anderen Medienbranche orientiert: den Filmfestivals von Cannes und Berlin. Mit einem Termin unmittelbar vor der Leipziger Buchmesse war eine Kampfansage an dieses Lesefest verbunden, dem man ein Festival neuen Typus entgegensetzen wollte. Gleichzeitig ließ sich von Leipzig aber profitieren, indem man mit reduziertem Kostenaufwand der Literaturkarawane einige Glanzlichter abzweigte. Inzwischen beansprucht die ‚lit.Cologne‘ für sich den Rang des ‚größten europäischen Literaturfestivals‘, mit Köln als ‚Literaturmetropole‘.“⁸¹⁴

Die generell populäre, wenn nicht gar populistische Ausrichtung der ‚lit.Cologne‘ missfällt Breidecker. Zwar bemerkt er, dass auf den 131 Veranstaltungen nicht nur Unterhaltungsware – es sei hier in aller gebotenen Ruhe die erneute mehr oder minder latente Diskreditierung von Unterhaltung seitens der ‚seriösen‘ Literaturkritik vermerkt – und Reality-TV-Talk geboten wurde, im Gegenteil: es gab, so Breidecker „eine ganze Reihe gediegener, einfallsreicher und intelligenter Präsentationen, bei denen auch minder populäre Literatur zum Zuge kam.“⁸¹⁵

Breideckers Kritik richtet sich jedoch vor allem gegen die zunehmende Medialisierung der Literatur, die ‚der Literatur‘ insgesamt abträglich sei und zunehmend ins Außerliterarische abdrifte. Hier gilt es, diese Kritik genauer zu untersuchen. Breidecker schreibt:

„Der Literatur abträglich ist hingegen etwas anderes: Unter dem in Köln gepflegten Star-System und Unterhaltungsprimat stehen die Kunstansprüche und die Erkenntnisanstrengungen der Literatur spätestens dann auf dem Spiel, wenn sie nur noch in ‚verkleideter‘ oder ‚moderierter‘ Form zugelassen werden. Wenn ‚schwierige‘ Literatur nur noch an solch ungewöhnlichen Orten wie Waschsalons stattfindet, und wenn zu ihrer Präsentation bekannte Fernsehstars, Moderatoren und Talk-Moderatoren aufgeboten werden, dann haben sich die Gewichte längst ins Außerliterarische verschoben. Darüber hinaus gehen mit der megalomanen Festivalisierung der Literatur zunehmend unerträglicher werdende Kungeleien zwischen Autoren und Moderatoren – zumeist Journalisten und Kritikern – einher, die auch die letzte Distanz zwischen Literatur und Kritik beseitigen. Solche Phänomene sind zwar auch anderswo virulent, in Köln aber haben sie eine neue Qualität angenommen, indem sie in einen neuartigen medial-industriellen Komplex eingebunden werden. Die Medienstadt und deutsche TV-Hauptstadt Köln verankert ihre ökonomische Zukunft in einer mit der Medienwirtschaft eng verflochtenen Eventwirtschaft. Was auf der diesjährigen ‚lit.Cologne‘ in nuce zu beobachten war, ist die Formierung dieses medial-industriellen Komplexes, der entweder gerade entsteht oder dabei ist, sich den Literaturbetrieb einzuverleiben.“⁸¹⁶

⁸¹⁴ BREIDECKER, Volker: „Literatur im Schleudergang. Auf der lit.Cologne zeichnet sich der Umriss eines medial-industriellen Komplexes ab“, SZ 18-3-2006, S.13.

⁸¹⁵ ebda.

⁸¹⁶ Ebda.

In diesem kritischen Zeitungsbericht geraten einige Faktenhorizonte, persönliche Wertungen und allgemeine ästhetische Kategorien durcheinander. Beginnen wie mit einer eher marginalen Sache, an der sich Breidecker stößt. So ist ein Waschsalon mittlerweile im System der Literatur durchaus kein ungewöhnlicher Präsentationsort mehr, zumindest im System der subkulturellen Literatur, der Beat-Literatur und der Pop-Literatur, die einen nicht unwesentlichen Teil des Gesamtsystems der Literatur ausmacht, wie auch im 2006er-Programm der ‚lit.Cologne‘ zu sehen war. Zwar findet gegenwärtig eine literarische Lesung in der Regel immer noch an dafür ausgewählten Orten wie Kulturzentren, Bibliotheken oder öffentlichen Repräsentationshäusern statt, jedoch vornehmlich auch in Orten des Verkaufs von Literatur, also in Buchhandlungen. Ein Waschsalon, oder auch ein Musikclub oder auch ein Musikgeschäft hingegen sind Orte mit explizit symbolischer Bedeutung, in denen sich eine bestimmte Form von Literatur bereits in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts zur Lesung einfand. Sie sollen das Ambiente des Alltäglichen (Waschsalon – in dem zudem in der Zeit des Wartens auf die Wäsche im Alltag tatsächlich viel gelesen wird) oder des explizit Außerliterarischen, darüber Hinausgehenden (Musikclub oder –geschäft) bedeuten. Des Weiteren moniert Breidecker die zunehmende Verlagerung ins Außerliterarische. Dieser Kritikpunkt wurde bereits in Kapitel 6 dieser Arbeit („Der Publikumsdiskurs“) erwähnt: das so genannte Außerliterarische ist für professionelle Literaturkritik vor allem deswegen kritikwürdig, weil sie entweder a. nicht daran teilhat, b. es verachtet oder c. (der schlimmste Fall) es nicht versteht. Im System der Literatur, das sich jedoch zunehmend im System der Medien- und Massenkultur einfindet, vernetzt und verortet – und dies nicht erst seit der ‚lit.Cologne‘ 2006, dies ist vielmehr ein weiteres, wenn auch in der Tat wichtiges Symbol für die Institutionalisierung dieses Prozesses –, gibt es zunehmend weniger so genanntes ‚Außenliterarisches‘, da

die Kontextualisierung und die Vermittlung von Literatur generell in ihr strukturelles System und darüber hinaus auch zunehmend bzw. grundlegend zu ihrer ästhetischen Definition gehört.

Die von Breidecker kritisierte aktuelle Annäherung von Autoren und Moderatoren bzw. so genannten Kritikern, die letztlich das zunehmende Fehlen von wirklicher Kritik an Literatur bedeutet, ist indes eine korrekt und tatsächlich immer häufiger zu beobachtende Tatsache, die jedoch keineswegs neu ist, sondern bereits im klassischen Feuilleton und darüber hinaus beobachtet werden

konnte.⁸¹⁷ Letztlich ist auch die von Breidecker beobachtete Formierung eines medial-industriellen Komplexes, der dabei ist, sich den Literaturbetrieb einzuverleiben, ein Trugbild, das keineswegs greift, um die derzeitigen Transformationen und strukturellen wie ästhetischen Verschiebungen angemessen zu beschreiben. Ist der Literaturbetrieb etwa ein ‚unschuldiges‘, ökonomisch intentionsloses System mit hehren Absichten? Diese derart bewusst überspitzte Frage soll zeigen, dass die Unterstellung, der Literaturbetrieb wäre nicht selbst an seiner Vermarktung, ja an einem explizit ästhetischem Marketing interessiert, nur mehr absurd ist. Breidecker unterstellt dem Literaturbetrieb, ja der Literatur insgesamt, deren Darstellung als quasihomogenes Wertesystem zunehmend fragwürdiger erscheint, grundlegend andere Voraussetzungen und Interessen als denen der Medienindustrie. Es ist nicht Ziel dieser Arbeit, diese mögliche Kluft oder Analogie noch expliziter zu beschreiben und herauszuarbeiten – obwohl dies ein interessantes Thema ist, das zur Unterstützung einer These der ästhetischen Indifferenz brauchbar erscheint –, hier jedoch sei nur soviel dazu gesagt: allein der Begriff ‚Literaturbetrieb‘ verbietet es, in diesem Zusammenhang von einem neutralem kulturellem Strukturgebilde zu reden. Der Literaturbetrieb bzw. der Literaturmarkt bestimmt, genauso wie der Diskurs aus Spezialisten und Publikum, mit, was überhaupt als Literatur gilt und verhandelt wird.

Die zunehmende Medialisierung von Literatur meint nicht nur deren Einbindung in einen massenmedialen Repräsentationsrahmen, sondern auch in einen massenmedialen Definitionsrahmen. Dies hat zur Folge, dass die ästhetischen Parameter, unter denen diskutiert werden, was Literatur ist und was nicht,

⁸¹⁷ Zum Fall der professionellen ästhetischen Kritik nur eine kleine Anmerkung: Im klassischen Literaturfeuilleton gab es immer schon Kritiker-Autorenbünde, die jegliche wirkliche Kritik – im ursprünglichen Sinne des Wortes – zugunsten des Hochlobens einer literarischen Arbeit bewusst verhinderten. Letztlich geht es bei derartigen ‚Kritiken‘ logischerweise vor allem um den individuellen Geschmack des Kritikers. Das so genannte ‚Zerreißen‘ einer literarischen Arbeit ist im Übrigen auch keine wirkliche Kritik, sondern geradezu ein Pendant zum Hochloben: exponiert wird logischerweise letztlich auch nur der persönliche ästhetische Geschmack des Kritikers, der sich durch diesen Akt vor allem einen Distinktionsgewinn und eine Erweiterung seiner hegemonialen Definitionsmacht erhofft. Dieser Akt ist logischerweise kein explizites Merkmal der professionellen Literaturkritik, er findet sich auch in der Behandlung anderer ästhetischer Felder. Bemerkenswert hierbei in der Tat die Mechanismen innerhalb der Popmusik Kritik, die sich logischerweise über die Jahre auch stark verändert hat: hier lässt sich gegenwärtig oft, gerade im Bereich der Subkulturindustrie, beobachten, wie bewusst und explizit jeglicher kritische Gestus hinsichtlich des ästhetischen Materials bzw. Objektes aufgegeben wird. Eine solche ästhetische Würdigung ist daher mit dem Wort ‚Kritik‘ in keinem Fall zu bezeichnen, sie lässt sich vielmehr als eine mehr oder minder geschickt kaschierte Fan-Huldigung bezeichnen. Der nüchternere angebrachte Terminus hierfür wäre ‚Review‘ (engl. ‚Rückschau‘, was maximal eine kritische Würdigung bedeuten kann). Der Terminus der ästhetischen ‚Kritik‘ hingegen zieht sich traditionell durch Feuilleton und Kulturschreiberei, wobei er tatsächlich in diesem ursprünglichen, also kritisch ausgerichteten Sinne, oft gar nicht stattfindet. In diesem Punkt ist Breidecker natürlich zuzustimmen.

zunehmend durch die multimediale Massenkultur und deren technologische Entwicklungen geprägt werden.

Literatur ist heute nicht mehr nur die klassische Buch-Literatur. Sie definiert sich nicht nur durch das gedruckte Wort, sondern durch ein Geflecht von kulturellen Zusammenhängen sowie durch ein Netzwerk von Diskursen, das die ästhetischen Parameter des Systems stetig transformiert und neu definiert. Was jedoch die mediale Formatierung der Literatur betrifft, ist kein Schritt der jüngeren Vergangenheit so bedeutsam wie ihre mögliche Verlagerung und Transformation in elektronisch-digitale Datennetze.

Ein sorgfältiger Radarblick auf den strukturellen Wandel, der innerhalb der Rezipientenschaft virulent ist, liefert genug Beweise für die Transformation ästhetischer Systeme, mögen die Indizien zunächst noch so marginal und aus vermeintlich ganz anderen Bereichen erscheinen.

Sehr erhellend ist hierfür beispielsweise die Tätigkeit von Kathrin Schirmer. Als die ehemalige Journalistin nach ihrem Redaktionsvolontariat im Sommer 2004 eine Zäsur in ihrem Leben erfuhr, der ihren ganzen Lebensplan in Frage stellte, besann sie sich auf einen lang gehegten Traum: dem Schreiben von Biografien und begann mittels Finanzplan und Aquse ihre Geschäftsidee konkret umzusetzen. Die SZ berichtete:

„Ganz neu ist die Geschäftsidee von Kathrin Schirmer nicht. In fast allen größeren Städten gibt es mittlerweile Autoren, die solche Dienste anbieten. Die Berliner Sprach- und Literaturwissenschaftlerin Kathrin Rohnstock gilt als Pionierin auf dem Markt und hat die Idee schon 1998 professionell aufgezogen. Sie entwickelte ein ausgefeiltes Konzept, stellte eine Mitarbeiterin ein und sorgte durch intensive Medienarbeit dafür, dass ihr Projekt bekannt wurde. Heute ist Kathrin Rohnstock Marktführerin. Sie beschäftigt acht feste Mitarbeiter und kooperiert mit fast zwei Dutzend freier Autoren. Sie hat sich Markenrechte schützen lassen und scheut sich nicht, diese auch zu verteidigen. Die Konkurrenz wächst von Tag zu Tag und immer wieder finden Rohnstocks Mitarbeiter mehr oder weniger offensichtliche Plagiate ihrer Homepage in den Weiten des Internets. Seit der Gründung hat Rohnstocks Büro mehr als 100 Biografien verfasst – zum Stückpreis von rund 20 000 Euro. Derzeit seien 30 Biografien in Arbeit, sagt die Chefin. Und ihr Unternehmen soll weiter wachsen. Dafür hat Kathrin Rohnstock ein Franchise-System aufgebaut. Pro Jahr melden sich viele hundert Bewerber, die an ihrem Erfolgsmodell teilhaben möchten. Darunter war auch Kathrin Schirmer.“⁸¹⁸

Die Fakten dieses Artikels sind zunächst unter dem Oberbegriff ‚Geschäftsmodell‘ zu verordnen, doch wurden sie bewusst im Zusammenhang mit einer kulturellen Transformation zitiert. Denn das eigentliche

⁸¹⁸ BUTTERS, Ingo: „Das Geschäft mit der Erinnerung. Der Markt für bezahlte Biografien von Privatpersonen ist mittlerweile hart umkämpft“, SZ 17-12-2005, S.V1 / 13.

Marktpotenzial dieser Idee ist auch nach Ansicht ihrer Begründerin Kathrin Rohnstock begrenzt:

„Unsere Zielgruppe ist die Kriegsgeneration. Die Jüngeren haben einfach nicht mehr so viel erlebt. Da ist das Bedürfnis, die Erlebnisse weiterzugeben, nicht mehr so groß.“⁸¹⁹

Rohnstock gibt dem Markt noch 20 Jahre. Und hier wird die Frage interessant, wie denn wohl danach derartige Biografien aussehen mögen, mit welchen medialen Mitteln die Biografien von Menschen gespeichert werden. Es spricht einiges dafür, dass es wohl kaum mehr die Buchform sein wird. Die Geschichte von Kathrin Rohnstocks Geschäftsmodell und der fleißig akquirierenden Franchise-Schreiberin Kathrin Schirmer ist nicht zuletzt auch ein Indiz für die Generationsgebundenheit der Buchliteratur und die beginnende Ablösung davon. In 20, spätestens in 30 Jahren wollen die Mitglieder der Zielgruppe ihre Biografie möglicherweise viel eher in Form einer Trickfilm-Computer-Animation, vielleicht auch in einem Film mit ‚richtigen‘ Schauspielern oder auch in einer interaktiven Virtual-Reality-Show, bei der sie selber noch einmal virtuell an ihrem Leben teilnehmen können, umgesetzt wissen. Die Form der Buchliteratur, und hier ist sich der Verfasser bei aller Spekulation und Ungewissheit dieser spezifischen Prognose sicher, wird es definitiv nicht mehr sein.

⁸¹⁹ Ebda.

14.E. Powerbook: Elektronische und Digitale Literatur

Die Tätigkeit, ein Buch aufzuschlagen, ist uns gewohnheitsmässig derart vertraut und selbstverständlich geworden, dass wir es uns derzeit kaum anders vorstellen können. Und doch wird sich gerade dieser Umgang mit Literatur, mit Information und Wissen überhaupt, grundlegend verändern – so wie es vor 100 Jahren undenkbar war, das TV oder das Internet einzuschalten.

Zu oft wird Literatur aktuell immer noch ausschließlich unter der Form des Buches gesehen, subsumiert und geradezu essentialistisch definiert. Das Buch ist im Bezug auf Literatur scheinbar immer noch der gebräuchlichste ästhetische ‚common sense‘ und die gegenwärtig übliche Gebrauchsdefinition. Doch ist das Buch wirklich die einzige und auch die maßgebliche Gebrauchsdefinition für Literatur? Denn gleichzeitig existiert noch ein anderer, mindestens ebenso verbreiteter ästhetischer ‚common sense‘ über Literatur, der aus den in dieser Arbeit bereits beschriebenen Wandlungen ästhetischer Wertungen resultiert. In diesem Sinne weitet sich Literatur in andere Genres wie Hörspiel, Hörbuch, Film, TV oder auch Popmusik aus. In letzterem Feld sind klassische Songschreiber wie beispielsweise Bob Dylan oder auch die Rap-Kultur die deutlichsten und auch die hoffentlich für traditionell denkende Literaturwissenschaftler überzeugendsten Beispiele für Variationen, Neudefinitionen und Transformationen für Literatur.

Doch Literatur ist darüber hinaus auch noch in weitere ästhetische Medien transformierbar, vor allem in Computermedien, wobei nicht primär ausschließlich nur die Medien gemeint sind, die aktuell als ‚Computerspiele‘ bezeichnet werden, sondern auch die daraus zu entwickelnden Formen.

Grundsätzlich bedeutet dies, wenn in dieser Arbeit von Transformationen von Literatur die Rede ist, nicht nur eine Transformation von literarischen Motiven – wie sie beispielsweise bei Literaturverfilmungen zu beobachten ist –, sondern ganz spezifische ästhetische und formal-technische Interaktionen, die über den traditionellen Rahmen der Buchliteratur hinausreichen, und die darüberhinaus ein ganz explizites Verständnis dieser neuartigen Ausdrucksmedien als eine neue Form von Literatur, also als Ersatz und Erweiterung der Buchliteratur, und zwar sowohl von Produzenten- als auch von Rezipientenseite her, bedeuten können.

Diese Entwicklung steckt aktuell noch in den Anfängen, aber sie geht eindeutig in diese Richtung. Einige bisher kaum vorstellbare Transformationen der Literatur sind jedoch denk- und machbar, wenn die Literatur einmal die Buchdeckel verlassen hat.

Bevor diese möglichen Transformationen jedoch in ihren ersten Ansätzen genauer beschrieben werden können, soll auf die bereits vollzogenen Transformationen der elektronischen oder digitalen Literatur eingegangen werden, die gegenwärtig zu beobachten sind.

Die Frage nach der Verbreitung einer Kultur hängt nicht zuletzt auch mit der Verfügbarkeit und der Kapazität ihrer Speichermedien zusammen. Eine Compact Disc hat derzeit immer noch ca. 700 Megabyte Datenkapazität – das gilt heute als geradezu lächerlich. Trotzdem: die Anhäufung von CDs, die derzeit vor allem immer noch den Audiomarkt bestimmen, aber auch bei den Hörbüchern das vorherrschende Format sind – und hierbei mittlerweile unhandlich wirken wie antiquarische Folianten – wird in ein paar Jahren definitiv Makulatur sein, wenn das Speicherformat MP3 sich auch für die Hörliteratur als gebräuchlicher Standard durchgesetzt haben wird. Wie verhält es sich jedoch mit den klassischen Lesetexten? Texte brauchen im digitalen Raum traditionell den geringsten Speicherplatz. Ob auf Diskette – ein mittlerweile bereits aufgegebenes Format –, CD-R, USB-Stick oder gleich als MP3-Hörbuch, für viele traditionelle Buchliteraturrezipienten sind die neuen Speicherformate gewöhnungsbedürftig. Die technische Entwicklung des elektronischen Papiers und der elektronischen Tinte, die weiter oben in diesem Kapitel beschrieben worden sind, gerät sowohl optisch als auch haptisch immerhin in die Nähe des traditionellen Medium des Buches, jedoch ist eine bloße Übertragung von gedrucktem Papier auf elektronisches Papier definitiv noch nicht das, was sich als Ausdruck einer Transformierten Literatur verstehen lässt. Hierzu gehört vielmehr eine eigene Ästhetik und eine Konvergenz mit anderen ästhetischen Ausdrucksformen.

Gleich, wie sehr das traditionelle Medium Buch noch im derzeitigen Gebrauch des Lesepublikums verankert ist, transformieren sich doch immer mehr Literaturformen in den digitalen Raum, und hierbei vor allem in den nahezu unendlich groß erscheinenden Raum des Internet. Die derzeit aktuellen elektronisch-digitalen Transformationen der Literatur lassen sich infolgedessen als Elektronische-, Netz-Literatur sowie darüber hinausgehend als spezifische Formen von Hypertexten bezeichnen. Grundsätzlich lassen sich darunter mediale Erweiterungen der Buchliteratur verstehen, was beispielsweise bedeuten kann, dass auf Papier gedruckte Schrifttexte 1:1 ins Internet gestellt werden, beispielsweise auf einer Autorenwebsite oder auf Literaturportalen, die eine Art Sammelbecken verschiedenster Autoren darstellen, ebenso auf Portalen, die klassische Literatur veröffentlichen.

Diese Medialisierung von Literatur ist nicht das, was sich letztlich unter einer Transformation der Literatur verstehen lässt, vor allem dann nicht, wenn die derart ins Netz gestellte Literatur dort ihren Ort nicht unbedingt aus ästhetischen, sondern vielmehr aus rein ökonomischen Gründen hat.⁸²⁰ Dies bedeutet, dass das Internet Autoren eine kostengünstige, wenn nicht kostenlose Möglichkeit zur Textveröffentlichung bietet. Wenn das Ziel nicht eine explizite Webliteratur mit einer eigenen Ästhetik ist und den Möglichkeiten des Internet oder seiner spezifischen Ästhetik generell keine Beachtung entgegengebracht wird, dürfte offenkundig sein, dass diese Art von Webliteratur in der Regel nur mehr ein Komplementär zur Buchliteratur sein soll. Das letzte Ziel ist in diesem Sinne das ‚richtige‘ Buch, also die Veröffentlichung von Literatur als Buchliteratur in einem Verlag. Eine entsprechende Struktur, die sich jedoch vom ökonomischen Veröffentlichungsmodus des Buchmarktes gelöst hat, ist das Phänomen ‚Book on Demand‘.⁸²¹ Diese neuartige Publikations- und Vertriebsform ist vor allem für unbekannte Autoren interessant, da sie das vornehmliche Ziel hat, die aufwändige analoge Risikoproduktion, die auf dem traditionellen Buchmarkt unumgänglich war, zu vermeiden. Das Prinzip ‚Book On Demand‘ vermeidet zumindest, dass der traditionelle Buchhandel kaum verkäufliche Remittenden anhäufen und lagern muss. Parallel zu diesem Publikations- und Geschäftsmodell existieren mittlerweile ähnliche exklusiv im Internet beheimatete Verlagsplattformen, die das jeweilige Buch nur auf Kundenwunsch in ein gedrucktes Exemplar Buchliteratur transformieren. Gleichsam ist auch diese neuartige Literaturverbreitungsform kein Ausdruck dessen, was diese Arbeit als Transformierte Literatur bezeichnet, weil sich bei diesem Modell in der Regel keine spezifische oder neue Ästhetik ausdrückt oder verfolgen lässt, die sich grundlegend von der traditionellen Buchliteratur abheben würde.

Eine andere Form von elektronischer Literatur hingegen ist das ‚eBook‘ – nicht zu verwechseln mit dem bereits zuvor vorgestellten E-Book und seinem Prototyp ‚Rocketbook‘ – : das ‚eBook‘ steht für Literatur, die ausschließlich und exklusiv im Internet und nur dort publiziert wird, teils aus Kostengründen, teils als ergänzende Promotion für einen auf dem Buchmarkt bereits etablierten

⁸²⁰ Hierzu zählen übrigens auch ökologische Gründe, die nicht von der Hand zu weisen sind: der stetige Verbrauch von Papier stellt auf lange Sicht ein ökologisches und energiepolitisches Problem dar, nicht nur wegen des Holzabbaus, sondern natürlich auch wegen Transport, Lagerung und Verarbeitung.

⁸²¹ Vgl. als größten kommerziellen Anbieter www.book-on-demand.de. Der US-Verlag ‚Xlibris‘ druckte bereits 1998 für den Kundenpreis von 450 Dollar mittels neuer computergesteuerter Druckmaschinen schnell und billig deren Bücher als digitale Druckvorlage, die solange im Datenspeicher wartet, bis eine Bestellung eingeht. Lagerhaltung und Vertrieb erübrigen sich. Die Autoren haben kein Lektorat oder die eigene Schüchternheit zu befürchten, denn ‚Xlibris‘ druckt alles. „Selbst entlegene, obskure Werke können so auf ewig verfügbar bleiben“, verspricht der Verlag. Quelle: DER SPIEGEL 33 / 1998, S.134. Aktueller Stand auf www.xlibris.com

Autor. eBook-Autoren stellen ihre Arbeit per Download zur Verfügung. Einer der ersten, der diese neue Vertriebsform kommerziell ausprobierte, war der US-amerikanische Bestsellerautor Stephen King, dessen Novelle ‚Riding the Bullet‘ sich in wenigen Tagen fast eine halbe Million als Download verkaufte. Als jedoch nach kurzer Zeit bereits Raubkopien davon im Netz auftauchten, gingen die kostenpflichtigen Downloads rapide zurück.⁸²² Stieg zu Beginn des Aufkommens der eBooks noch bei vielen Autoren das Interesse an dieser publizistischen Verbreitungsform, wird hinsichtlich derartiger Nur-Download-Formate mittlerweile vor allem die Gefahr der Raubkopie gesehen.

Das eBook hat sich mittlerweile als veritables und akzeptiertes Format im ästhetischen Diskurs etabliert. Dies war spätestens auch im Publikumsdiskurs deutlich ersichtlich, als die österreichische Literaturnobelpreisträgerin Elfriede Jelinek im Jahr 2008 ihren Roman ‚Neid‘ im Internet vollendete und ausstellte. Die 936 Seiten umfassende Arbeit war der erste Roman Jelineks, der im Internet und exklusiv für das Internet geschrieben wurde. Jelinek intendierte explizit, dass ‚Neid‘ nicht in Form der traditionellen Buchliteratur erscheinen sollte, der Roman konnte nicht gedruckt und gebunden erworben, sondern höchstensfalls auf Privatinitiative des Lesers ausgedruckt werden. SPIEGEL schrieb auf FAZ.NET:

„Offenbar hat Elfriede Jelinek im Internet die Arbeitsbedingungen gefunden, die ihr am ehesten gemäß sind: Frei von jeglichen Verwertungszwängen herrschen hier autonome Innerlichkeit und Privatheit in ihrer denkbar öffentlichsten Form. So ist ein Werk entstanden, das die Mittel des Blogs benutzt, um nahezu sämtliche Fesseln des Romans abzustreifen.“⁸²³

Diese bewusst gewählte Publikationsform Jelineks verband sich darüber hinaus mit einer literarischen Ästhetik der Transformation und dem Bewusstsein von Literatur als einem dynamischen Prozess, was der Ästhetik eines klassischen und statischen Werkbegriffes im Sinne der Buchliteratur widersprach. SPIEGEL verdichtete diese Intention folgendermaßen:

„Die Seite elfriedejelinek.com, erstellt am 4. Mai 1996, zuletzt aktualisiert am 12. Mai 2008, verzeichnet seit dem 1. Februar 1998 fast sechshunderttausend Besuche. Etwa dreitausend Druckseiten sowie um die 750 Bilder umfasst diese Homepage, die zugleich eine virtuelle Werkausgabe in immerwährendem *Status Nascendi* ist. Denn Änderungen sind jederzeit möglich. Damit tritt ein, was Autoren Traum und Albtraum zugleich ist: Kein Text ist jemals fertig. Alles bleibt vorläufig, fließend, in potentiell jederzeit zu beschleunigender Bewegung.

⁸²² RP 27-7-2002

⁸²³ SPIEGEL, Hubert: ‚Jelineks Internetroman ‚Neid‘. Frauen, Männer, Klischees‘, FAZ.NET 13-5-2008, <http://www.faz.net/s/Rub475F682E3FC24868A8A5276D4FB916D7/Doc~EC5311E98D1DF4C469FE9BD237169D431~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

Dass ein Text keine Bearbeitung erfährt, muss keineswegs bedeuten, dass er als abgeschlossen oder gar vollendet betrachtet wird. Der nicht mehr bearbeitete Text kann genauso gut ein vernachlässigter oder verstoßener Stief-Text sein.

So wird die Aushöhlung des klassischen Werkbegriffs, die in Elfriede Jelineks Schaffen immer schon angelegt war, im Netz auf die Spitze getrieben. Immer schon glichen ihre Theaterstücke Materiallagern, aus denen sich die Regisseure bedienen konnten, und immer mehr überließen sich ihre Prosatexte dem freien, betont arbiträren Spiel der Assoziationen. Die Aufgabe der Sinnproduktion im Text wurde von der ordnenden Autorinnenhand gern an eine sich scheinbar selbst organisierende Sprache und an die ordnend-assoziierende Lektüre der Leser delegiert.

Wo die Sinnstiftung an sich schon als Machtausübung verstanden wird, wo jede Organisation des Textes unter dem Verdacht der hierarchischen Handlung steht, wird Flüchtigkeit als Freiheitsgewinn verbucht: „Mir gefällt der Gedanke, dass jeder, der will, sich etwas von mir herunterladen kann, es irgendwo zerstreut, ein paar Seiten, auch auf dem Handy konsumiert, und dann verschwindet es wieder im Netz. Es ist da, für jeden“, sagt Elfriede Jelinek über ihr Projekt, „und gleichzeitig weg, das gefällt mir.“ Dass der Roman sich nicht zwischen zwei Buchdeckeln materialisieren darf, könnte man fast als Sühne dafür nehmen, dass auch dieser Text seine Existenz einem Schöpfungsakt verdankt.⁸²⁴

„ein Roman, der kein Roman ist, sondern ein „Privatroman“. „

Jelinek, die ihren Roman auch nicht für ‚die Ewigkeit‘ konzipierte, sondern die Möglichkeit in Betracht zog, den Roman eines Tages aus dem Netz zu nehmen, bezeichnete ‚Neid‘ letztlich auch weniger als Roman denn als Privatroman.⁸²⁵

Ein literarisches Medium, das zwischen eBook und Tagebuch liegt, kann natürlich auch ein Web-Log sein. Die seit Anfang 2000 immer stärker wachsende Web-Log-Kultur, die bereits in Kapitel 5 dieser Arbeit (‚Zur gegenwärtigen Transformation traditioneller textverbundener Kultursysteme‘, Abschnitt B) beschrieben wurde, ist in ästhetisch-literarischer Hinsicht für viele Autoren interessant geworden. Hierbei geht es jedoch weniger, wie bei journalistisch orientierten oder politischen Blogs, um alternative oder ergänzende Information, sondern oft schlicht und einfach um ästhetische Subjektivität, der sich oft durchaus auch als ästhetischer Exhibitionismus bezeichnen lässt und der in dieser Form den literarischen Tagebüchern mancher traditioneller Buchautoren sehr nahe kommt, wenn nicht identisch ist.

Ein erwähnenswertes frühes eBook-Netzliteraturportal in Deutschland war das Netzprojekt ‚Abfall für Alle‘ des Autors Rainald Goetz. Sein Online-Tagebuch aus den Jahren 1998/99 erschien 1999 in Buchform⁸²⁶ und hatte einen enormen werbewirksamen Effekt auf den Autor. Seit dem 1. Februar 2007 schreibt Goetz

⁸²⁴ ebda

⁸²⁵ ebda

⁸²⁶ GOETZ, Rainald: „Abfall für Alle“, FfM 1999.

unter dem Titel ‚Klage‘ einen Weblog für die deutsche Ausgabe der Illustrierten ‚Vanity Fair‘. Ein weiteres Portal war das von Autor Thomas Hettche 1999 gestartete Projekt ‚null‘⁸²⁷, für das bekannte jüngere Autoren, die mehr oder weniger alle schon im Buchliteraturbetrieb etabliert waren, Texte zu einem vordergründig nichtkommerziellen Zweck lieferten.⁸²⁸ Das Projekt endete zur Millenniumswende 2000 und erwies sich zum einen als werbewirksames ästhetisches Marketinginstrument für die Autoren wie zum anderen nicht zuletzt für den DUMONT-Verlag, der die Plattform für ‚null‘ lieferte. Der junge, gleichsam erfolgreiche DUMONT-Verlag hatte erst 1997 mit der Verlegung von literarischen Texten begonnen und sich dafür namhafte Mitglieder engagiert⁸²⁹. Der relative Erfolg von ‚null‘ – 2000 registrierte Nutzer im August 1999 und ein respektables Medienecho – bescherten dem Verlag einen Renommierenerfolg und eine günstige Schubkraft für den Verkauf der Buchliteratur auf dem Markt. Die ‚null‘-Beiträge erschienen nach Beendigung des Projektes in Buchform. Die Plattform ‚null‘ ist ein gutes Beispiel dafür, wie die Netzliteratur die Buchliteratur marketingtechnisch unterstützte, ohne dabei spezifische eigenständige ästhetische Akzente zu setzen.

Ähnlich ging das 1999 gegründete Projekt ‚Am Pool‘ der Autoren Sven Lager und Elke Naters vor.⁸³⁰ Auf diesem Netzliteraturportal fanden sich Texte von vielen Autoren der jüngeren deutschsprachigen Pöpliteratur ein. Auch diese Textsammlung erschien später in Buchform.⁸³¹

Bei allen der hier drei erwähnten Portale gab es keine nennenswerten ästhetischen Innovationen, die sich in technischer Hinsicht mit dem Medium Internet verbinden und ausdrücken würde, so gab es keine Grafiken, Bilder, Szenarien oder Panoramen, ebenso gab es keine Links oder interaktive Texturen. Die einzige ästhetische Besonderheit, die hinsichtlich dieser Form von Netzliteratur erwähnenswert ist, ist der bei diesen Formaten häufig zu beobachtende Hang zur Weitschweifigkeit, vor allem betreffs privater Befindlichkeiten und Stilkritik, was sich mit der literarischen Schreibweise vieler Autoren der Anthologie jedoch auch verbindet. Die FAZ kommentierte in einer Rezension der Anthologie von ‚Am Pool‘:

⁸²⁷ www.dumontverlag.de/null

⁸²⁸ Beispielsweise John von Düffel, Marcel Beyer, Steffen Kopetzky, Helmut Krausser, Ulrich Holbein, Zoe Jenny und Burkhard Spinnen. Weitere Zusagen gab es von Judith Hermann, Ingo Schulze, Thomas Kling, Ruth Schweikert und Felicitas Hoppe.

⁸²⁹ So den ehemaligen Insel-Chef Gottfried Honnefelder, Suhrkamp-Lektor Christian Döring, den Lyriker Thomas Kling und den Erzähler Thomas Hettche.

⁸³⁰ www.ampool.de

⁸³¹ LAGER, Sven / NATER, Elke(Hg.): „the buch. Leben am Pool“, Köln 2001

„Das technische Medium mit all seinen Kabeln, Sonderzeichen und surrenden Kühlaggregaten scheint vor allem einen Verfremdungseffekt zu versprechen und es so den Cyber-Autoren zu erleichtern, besonders ungehemmt über sich selbst zu schwadronieren. Hinter dem Schutzwall der Technik schwindet jede Scham. Im Bildschirm spiegelt sich das Gesicht des Schriftstellers, im Text dreht sich alles um das Ego des Autors. So erlauben sich etwa hier die Herausgeber Elke Naters und Sven Lager das zwiespältige Vergnügen, ihre eigene Beziehung online zu zelebrieren.

Viele der Pool-Autoren beschäftigen sich hauptberuflich mit Stilkritik. In allen möglichen Medien erläutern sie, welche Krawattennadel zu welchem Sockenlabel passt. Seltsam, dass noch keiner von ihnen gemerkt hat, dass die Vermeidung unbehauener Privatanschauungen zu den ersten Voraussetzungen von literarischer Erheblichkeit gehört. Gerne heben die Autoren auch einfach nur den Blick und chatten flugs darüber, was draußen vor dem Fenster so los ist.“⁸³²

Die Innovation durch derartige Textportale beschränkte sich vor allem auf das Marketingpotenzial von Buchliteratur. So wurde Rainald Goetz' Onlinetagebuch nach Fertigstellung schnell vom Netz genommen, damit es in Buchform vertrieben werden konnte. Derartige Formen von Netzliteratur sind noch sehr stark mit dem System der Auratischen Literatur und ihrem klassischen Vertriebssystem verbunden. Sie bilden keinerlei Innovationsschub für eine ästhetische Transformation der Literatur und sind von daher auch nicht als solche zu bezeichnen, allerhöchstens partiell als Vorformen oder Prototypen einer Transformierten Literatur, da sie das Publikum darauf aufmerksam machen, dass Literatur mittlerweile auch im Internet und nicht nur im Buch stattfindet.

Anders ist dies bei den so genannten Hypertexten.⁸³³ Ein Hypertext entspricht potenziell bereits dem grundsätzlichen Format, der Struktur und der Ästhetik des Internets: der Text ist in diesem Sinne nicht statisch und abgeschlossen, er kann und soll auch meistens explizit mit anderen Texten, Informationen oder anderen

⁸³² MAUS, Stephan: „Vorsicht, Nichtschwimmer!“, FAZ 27-10-2001, S.40, siehe auch http://www.buecher.de/w1100485faz3462029932#product_slot_4

⁸³³ Eine grundlegende Definition dieses Begriffes wird im Folgenden im Sinne der Intention dieser Arbeit gegeben. Grundsätzlich sollte jedoch ebenfalls festgehalten werden, dass es diverse und auch sehr differente Definitionen von Hypertext gibt. GERDES beispielsweise behauptet, es können keine kurze Antwort auf die Frage geben, was Hypertext sei: „zu verschieden sind die Perspektiven, unter denen man Hypertext betrachten kann, zu verschieden die spezifischen Anwendungsbereiche. Dementsprechend findet man in der Literatur fast so viele Definitionen von Hypertext wie es Autorinnen gibt.“ Dem ist zu entgegnen, dass es – bei allem Wohlwollen der Spezifikation gegenüber – sehr wohl eine kurze und kompakte Definition von Hypertext geben kann, und zwar in diesem Falle logischerweise eben die, die im Folgenden in dieser Arbeit gegeben wird. Wenn sich der Begriff des Hypertextes nicht als eine klare grundlegende definitorische Kategorie für die ästhetische Analyse fassen liesse, wäre eine Weiterarbeit im Sinn dieser Arbeit nicht mehr möglich. Der Begriff ‚Hypertext‘ ist in diesem Sinne eine Art Universalismus wie der Begriff ‚Kunst‘ oder eben auch der Begriff ‚Text‘ – und Hypertext als Subtext von ‚Text‘, der – auch in seiner Funktion als ästhetischer Mythos – zwecks Fortschreitung der Analyse grundsätzlich, kurz und kompakt definiert werden muss und auch kann. Vgl. GERDES, Heike: „Lernen mit Text und Hypertext“, Lengerich 2002 (2. Aufl.), S.9. (1997)

ästhetischen Formaten wie Audio, Bildern oder Filmen via Weblinks verlinkt und ergänzt werden. Dieser potenzielle interaktive multimediale Austausch relativiert die traditionelle und konventionelle Ästhetik der Buchliteratur ungemein und bietet ein offenes Feld an Möglichkeiten für eine elektronische und digitale Transformation von Literatur.

Das grundsätzliche Konzept des Hypertextes ist insofern nichts Neues, da sich bereits in der traditionellen Buchliteratur Beispiele finden lassen, in denen ein Text explizit aus sich heraus verweist. Die Theorie des Hypertextes im Internet, so wie es sich ab den 1990ern als publikumswirksames Medium verbreitete, geht jedoch auf eine direkte interaktive technische Vernetzung von Quellen und Textteilen zurück, bei der letztlich, so die Theorie, nicht länger zwischen Autor und Leser unterschieden werden kann. Dass dieses Konzept eine medienästhetische Utopie ist, die bereits früher auf andere Medien wie Radio oder auch TV projiziert wurde, ist mittlerweile herausgearbeitet worden, ebenso, wie sehr das Konzept vom Hypertext mittlerweile selbst auch eine Mythologie und große Erzählung der Postmoderne geworden ist.⁸³⁴ Kritik an den Projektionen und technoästhetischen Utopien, die bereits die Implantation des Internets während der 1990er Jahre begleitet haben⁸³⁵, ist nach wie vor notwendig. Spätestens ab Ende der 1990er Jahre implantierte sich in vielen Diskursen eine Art ‚digitaler Jargon‘, der die neuen internetbezogenen Entwicklungen und Theorien mehr zu Zeitgeistphänomenen aus Popkultur und Schnelligkeitseuphorie ummodelte und dementsprechend in der Öffentlichkeit vermittelte, als dass sich dieser Diskurs auf die Fakten einer langsam vorgehenden technikevolutionären Entwicklung und real existierende Strukturen konzentrierte. Ein Beispiel für diesen Jargon ist beispielsweise der Begriff der ‚Softmoderne‘⁸³⁶, ein künstlicher Hybris aus den Begriffen ‚Software‘ und ‚Postmoderne‘.

⁸³⁴ Siehe hierzu z.B. POROMBKA, Stephan: „Hypertext – Zur Kritik eines digitalen Mythos“, München 2001. Porombka überprüft hierin die Theorien um lineare und nicht-lineare Schriftlichkeit anhand von frühen Schriften der Hypertext-Pioniere Vannevar Bush, Douglas C. Engelbart oder Ted Nelson und findet auch in Science-Fiction-Erzählungen der 1950er Jahre Beschreibungen des Computers als einer ‚Weltarchitektur‘. Ebenso gibt es Verweise auf die Computerspiel-Ära der 1970er, die Hypertext-Avantgarde der 80er Jahre sowie interaktive "Echtzeit-Literatur" im World Wide Web der 90er. Vgl. auch ISKEN, Julia: „Archäologie des Hypertext. Zur Kritik eines digitalen Mythos von Stephan Porombka“, http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=6166&ausgabe=200309

⁸³⁵ Vgl. hierzu exemplarisch LOVINK, Geert / SCHULTZ, Pit (Hrsg.): „Netzkritik. Materialien zur Internet Debatte“, Berlin 2002

⁸³⁶ Unter diesem Titel fand 1999 im Berliner ‚Podewil‘ eine Veranstaltung statt (www.softmoderne.de), die von der Berliner Stadtzeitschrift ‚Scheinschlag‘ unter dem Titel ‚Hip, Hype, Hyper undsoweiter‘ kritisiert und ironisiert wurde. Vgl. SCHEINSLAG 3 / 1999, S.13.

Doch auch auf wissenschaftlicher Ebene tat und tut man sich – oft allerdings mit gebotener und auch berechtigter Skepsis – noch schwer mit dem Modell der Hypertextur. Als im Juni 2002 das ‚Collegium Helveticum‘ der ETH Zürich zusammen mit dem Literaturhaus an der Limmat ein dreitägiges Symposium über die Frage veranstaltete, wie tiefgreifend der Wandel sei, den das Netz der Literatur brachte und wie er sich auf Autoren, Texte und Verlage auswirkte, kamen die beiden Internetforscher Beat Suter und René Bauer gleich zu Beginn der Tagung zu einem ernüchterndem Ergebnis.

„Alle Etablierungsversuche der Hyperfiction-Autoren hätten bis jetzt nichts gebracht“, konstatierten die Wissenschaftler, „sowohl in Bezug auf das Internet wie auch in Bezug auf die literarische Welt. Netzliteraten blieben Grenzgänger; die meisten Autoren, die mit dem neuen Medium spielten – Stephen King oder Rainald Goetz etwa -, würden sich nicht wirklich darauf einlassen, sondern benützten es lediglich als Marketinginstrument, oder, wie im Fall von Thomas Hettche, als Parodie. Gerade an den literarischen Formen von Internetliteratur und Hyperfiction zeige sich die Entwicklungstendenz einer ‚kulturellen Segmentierung‘: Die neue Kunst- und Literaturpraxis werde sich nicht unbedingt ins bestehende Kulturmilieu integrieren, sondern bilde ein eigenes kulturelles Segment.“⁸³⁷

Und noch 2004 resümierte THIEL in der SZ anlässlich der Edition eines Sammelbandes experimentelle Netzliteratur⁸³⁸ ernüchert über den generellen ästhetischen wie diskursiven Zustand der Netzliteratur:

„Dem euphorischen Aufruf der Gründerjahre, alle, aber auch wirklich alle sollten sich an der Literatur im Netz beteiligen, die Texte beliebig fortschreiben und auf diese Weise in wunderbarer Gemeinschaftsarbeit eine neue Kunstform schaffen, die fröhlich die strenge Linearität des papiernen Kunstwerks sprengt, sind nur wenige gefolgt. Die kollaborative Form der Textarbeit zeigte sich dem ästhetisch-formalen Interesse wenig aufgeschlossen. Poesie, so merkte man bald, ist doch etwas mehr als das Experimentelle, Spielerische und das jeweilige Anderssein. ...

Es ist offensichtlich: Über die rituelle Beschwörung ihres wilden Willens zur gründlichen Textrenovierung kommen die Netzliteraten nicht hinaus. Noch immer hat die Internetdichtung ihr Pubertätsstadium nicht überwunden, noch immer steckt sie voller Pioniere, die von ihrer überbordenden Kreativität und Unkonventionalität derart begeistert sind, dass sie unablässig davon künden müssen, anstatt, was ja immerhin denkbar wäre, von der Sache zu erzählen. Kann man inzwischen nicht längst auch im Internet anständig kommunizieren, ohne dabei den ständigen Verweis auf die medialen Umstände dieser Verständigung beifügen zu müssen? Muss Netzliteratur, wenn sie sich der traditionellen Buchform anbequemt, immer noch präventiv ihre Andersartigkeit vor sich hertragen? Müssen immer noch Klammern, Slashes

⁸³⁷ REINACHER, Pia: „Doppelt getippt hält besser. Mit dem Systemabsturz droht für alle Autoren der Rückfall ins Mittelalter: Eine Zürcher Tagung zur Netzliteratur“, FAZ 11-6-2002.

⁸³⁸ AUER, Johannes (Hg.): „Swurm=(Apfel>0=? 1:0 – experimentelle literatur und internet“, Zürich und Stuttgart 2004.

und Quellcodeangaben als Distinktionselemente erhalten? ‚Zeigen heißt weglassen‘, sagte der Maler Max Liebermann. Aber so weit ist man noch nicht.“⁸³⁹

In Thiels mit bewundernswertem Klartext verfasster Replik auf die tatsächlich oft sehr präventios wirkenden Distinktionsgesten dieser spezifischen Form von experimenteller Netzliteratur, die sich dann – der besseren Sichtbarkeit nahezu zwangsläufig – wieder auf Papier materialisierte, klingt mit Liebermanns Zitat der Ausspruch eines ur-auratischen Malers natürlich besonders schön und nur scheinbar widersprüchlich. Doch gab es in Folge jedoch immer mehr Projekte einer Netzliteratur, die es auf eine Abbildung in der buchliterarischen Welt gar nicht abgesehen hatte, sondern die konsequent ihr Dasein im digitalen Datenraum suchte und für sich beanspruchte.

In Deutschland wurde von wissenschaftlicher Seite das Phänomen einer explizit verfassten Netzliteratur bzw. einer ‚Literatur im digitalen Raum‘ sowie die Frage nach einer möglichen spezifisch-digitalen Poetologie und Ästhetik am kompaktesten von SIMANOWSKI und HEIBACH herausgearbeitet.

Die kulturelle Segmentierung der Netzliteratur wurde auch dort bestätigt, beispielsweise von SIMANOWSKI, der in seiner Studie „Interfictions“⁸⁴⁰ ebenfalls herausarbeitete, dass die Netzliteratur derzeit kein Ersatz für die Buchliteratur sei, jedoch durchaus ein wachsendes Konkurrenzmedium wie beispielsweise das Kino oder das TV. Im Bezug auf das Konzept des Hypertextes gelang Simanowski eine kategoriale Erweiterung, welche Netzliteratur letztlich vor allem als ein prinzipiell transgressives und transformatorisches Medium definiert.

Diese Aussage lässt sich als eine weitere Fundierung für eine These einer Transformierten Literatur verstehen. KÜCKLICH würdigt in seiner ausführlichen Replik Simanowskis Neuanatz ausführlich:

„Dies ist Simanowski hoch anzurechnen, denn die Hypertext-Theorie stand lange Zeit im Schatten ihrer Väter J. David Bolter und George Landow, die mit ihren zu Beginn der 90er Jahre formulierten Thesen lange die Debatte dominierten. Als problematisch erwies sich dabei insbesondere die Behauptung, dass Hypertext die "Verwirklichung" der Textbegriffe der Dekonstruktion und des Poststrukturalismus seien, wobei oft der Vollständigkeit halber auch noch die Vertreter der Rezeptionsästhetik mit in den selben Topf geworfen wurden. Von diesen Anfängen distanziert sich Simanowski entschieden, jedoch nicht ohne auch auf ihre Verdienste aufmerksam zu machen. Doch sowohl in der Analyse als auch in der Theorie verwendet Simanowski einen wesentlich pragmatischeren Hypertext-Begriff, als den von Bolter und Landow entwickelten.

⁸³⁹ THIEL, Thomas: „Ewige Verlobung. Die experimentelle Literatur und das Internet“, SZ 17-12-2004, S.16.

⁸⁴⁰ SIMANOWSKI, Roberto: „Interfictions. Vom Schreiben im Netz“, FfM 2002.

Um genau zu sein, spricht Simanowski – außer im technischen Sinne – überhaupt nicht von Hypertext, sondern von "Interfictions". Dieser Begriff soll darauf hinweisen, dass die von ihm bezeichneten Phänomene von den Möglichkeiten der Vernetzung Gebrauch machen und gleichzeitig in vielerlei Hinsicht über traditionelle Vorstellungen von Text hinausgehen. Denn die Netzliteratur bezieht heute in noch viel höherem Maße als vor zehn Jahren multimediale Elemente ein, die eine Öffnung in Richtung Film und bildender Kunst bedeuten. Im Zusammenhang mit Interfictions sind für Simanowski daher die Begriffe Interaktivität, Intermedialität und Inszenierung zentral. Denn diese Merkmale kennzeichnen diese Form der Literatur, ohne sie allzu scharf von anderen, verwandten Phänomenen abzutrennen. Denn wie Simanowski im analytischen Teil seines Buches deutlich macht, ist in dieser Tendenz zur Transgression gerade das Reizvolle der digitalen Literatur zu sehen, auch wenn dies Rezensenten, Wettbewerbsjurys und Leser oft ratlos macht. An diesen kritischen Stellen macht sich jedoch Simanowskis Erfahrung als Rezensent bei dichtung-digital bezahlt: statt sich mit theoretischen Spiegelfechtereien aufzuhalten fällt er von Fall zu Fall pragmatische Entscheidungen, die fast immer nachvollziehbar sind und enorm zur Lesbarkeit des Bandes beitragen.⁸⁴¹

Festzuhalten für die These der transformierten Literatur ist hier vor allem die von Simanowski klar konstatierte zunehmende Öffnung der Netzliteratur hin zu multimedialen Elementen sowie zu Film und bildender Kunst. Diese Konvergenzen gehen mittlerweile stark in Richtung einer neuartigen Ästhetik. Diese wiederum überschreitet die klassische literarische Ästhetik in gleichzeitiger Verbundenheit (bzw. Rückbindung) mit ihr und lässt diesbezüglich – bei allen Schwierigkeiten und Widersprüchlichkeiten, die bei einem Hybrid aus Text und Bild und multimedialer Interaktivität zusammenkommen – letztlich auf eine ästhetische Progression und Innovation schließen.⁸⁴²

⁸⁴¹ KÜCKLICH, Julian: „Roberto Simanowski. Interfictions. Eine Rezension“, auf

<http://www.medienobservationen.uni-muenchen.de/artikel/kritik/interfictions.html>

⁸⁴² Literaturtheoretisch versucht SIMANOWSKI mittels seines Konzeptes der ‚Hermeneutik der Tiefeninformation‘ der Schwierigkeit einer multidirektionalen Text-Bild-Konvergenz auf objektiver Weise bei zukommen. KÜCKLICH beschreibt dies folgendermaßen: „Bei der Behandlung multimedialer Werke wird das angesprochene Dilemma der digitalen Literaturtheorie vielleicht am deutlichsten. Viele Werke der "digitalen Literatur" bestehen nur zu einem Bruchteil aus Text, der Rest sind Icons, Images und Animationen. Und selbst wenn der Text Text bleibt, bietet das elektronische Medium so viele Möglichkeiten zu seiner Manipulation, dass er oft kaum mehr als schriftlich verfasst erkennbar ist. Hier setzt Simanowskis Konzept der "Hermeneutik der Tiefeninformation" an, die auf eine Analyse des Quellcodes digitaler Literatur abzielt. Denn so werden auch digitale Bilder und Animationen "lesbar", und zwar in einem weiteren Sinn als dies bei herkömmlichen Bildern der Fall ist.“ Zur einer möglichen ‚Poetologie digitaler Kunst‘ gelingt es Simanowski darüber hinaus, Kriterien für eine Bewertung und kategoriale Einteilung zu beschreiben und zu differenzieren, in dem er, so KÜCKLICH, sich explizit mit der Oberflächlichkeit digitaler Texte auseinandersetzt. „Seine Betrachtung der spezifische Interaktivität und Reflexivität dieser Literaturform erinnert an die von Bolter und Grusin vorgenommene Unterscheidung zwischen immediacy und hypermediacy, geht aber insofern darüber hinaus, als Simanowski die hypermediale Reflexivität der digitalen Literatur differenziert betrachtet. Denn die Selbstreflexion ist im elektronischen Medium einerseits dekonstruktiv, insofern sie auf die Materialität des Virtuellen hinweist. Andererseits ist sie jedoch selbst-affirmativ und verliert sich allzu leicht in einem medialen Narzissmus, vor dem schon McLuhan warnte.“ Quelle: KÜCKLICH, a.a.O.

HEIBACH untersucht in ihrer Monographie „Literatur im elektronischen Raum“⁸⁴³ die medialen Bedingungen und die kulturellen Bedeutungen des Internets. Anhand von verschiedenen ausgewählten Projekten der Netzliteratur beschreibt sie die derzeitigen ästhetischen Möglichkeiten und Grenzen des Formats. Auch HEIBACH geht davon aus, dass zu jeder Zeit die konkrete Materialität der Medien letztlich die jeweilige ästhetische Umsetzung bestimmt hat, dass sowohl Netzkunst wie auch –literatur jedoch unter Bedingungen und Voraussetzungen operieren, die sich aktuell gerade erst entwickeln und für die dementsprechend neue Analyseinstrumente entwickelt und neue ästhetische Blickwinkel gefunden werden müssen.

In einem Gespräch mit BREITSAMETER bringt HEIBACH ihre Perspektiven in kompakter Klarheit auf den Punkt:

„Sabine Breitsameter: Christiane Heibach, der Netzkunst, namentlich der Netzliteratur, wird oft mangelnde Konsistenz und fehlende Dramaturgie vorgeworfen. Was ist dran an dieser Kritik? Können Sie die nachvollziehen?

Christiane Heibach: Bei der Netzliteratur, und das ist das große Problem, sind die Erwartungen einfach dermaßen geprägt vom Buch und von dem, was wir aus der Buchliteratur kennen, dass man zwangsläufig enttäuscht ist, wenn man nicht bereit ist, sich von seinen Erwartungshaltungen zu lösen, und sich darauf einzulassen, was dieses Medium möglich macht. Und das ist ja gerade das Spannende, weil einem durch dieses neue Medium Internet plötzlich bewusst werden kann, wie sehr dieser Literaturbegriff an ein bestimmtes Medium gebunden ist, nämlich an den gedruckten Text oder an das Buch.

Sabine Breitsameter: Was passiert denn mit Literatur, wenn sie plötzlich in ein anderes Medium hinein gerät, wenn ein anderes Medium, ein vernetztes Medium, mit ihr arbeitet?

Christiane Heibach: Diese schöne Trias von Autor, Text, Leser gibt es in den neuen Medien nicht mehr, wenn man’s mal ganz plakativ ausdrückt (siehe auch: [Interview mit Heiko Idensen](#)). Und diese Veränderungen, denke ich, die sagen erstens etwas darüber aus, was das Medium eigentlich für den Literaturbegriff bedeutet, und zum zweitens sagen sie meines Erachtens gleichzeitig etwas darüber aus, inwiefern neue Medien letztendlich unser alltägliches Handeln verändern können: unsere Art, Wissen zu schöpfen, Wissen zu erzeugen - da spielen die jeweiligen Medien immer eine enorme Rolle.

Sabine Breitsameter: Das Neue am Computer und an den digitalen Netzwerken ist ja, dass sie - vor allem bezogen auf literarische Inhalte - Formen ermöglichen, in denen die Abfolge des Inhalts flexibel ist.

Christiane Heibach: Das Hypertext-Literatur ist modulares Erzählen, es ist kein lineares mehr, keine kausale Narration. Es ist eine völlig andere Form ...

Sabine Breitsameter: Oft wird solchen modularen Projekten der Vorwurf der Beliebigkeit gemacht. Inwiefern hat der Ihrer Ansicht nach Berechtigung?

Christiane Heibach: Das ist ein Vorwurf, der aus der Buchdruck-Kultur kommt. Beliebigkeit, könnte man sagen, ist ein Vorwurf, z. B. an ein Buch, wenn es sich nicht an

⁸⁴³ HEIBACH, Christiane: „Literatur im elektronischen Raum“, FfM 2003. Zu Heibach siehe <http://www.christiane-heibach.de> und <http://www.netzaesthetik.de> sowie <http://www.uni-erfurt.de/kommunikationswissenschaft/>

bestimmte kausale und chronologische Reihenfolgen hält, wenn es unlogisch wird, wenn irgendwelche Dinge kausal nicht zusammenpassen. Und insofern denke ich, wenn man das modulare Erzählen z. B. als eine Erzählform akzeptiert oder die Modularisierung als ästhetisches Mittel akzeptiert, dann muss man sich gut überlegen, wann man den Vorwurf der Beliebigkeit machen kann. Man müsste, glaub ich, andere Kriterien als z. B. die der Kausalität und der Chronologie ansetzen. Und da wüsste ich im Moment nicht, welche das sein könnten.

Sabine Breitsameter: Wo so viel Reflexion und Kompetenz von Seiten des Rezipienten gefordert wird, bleibt da nicht eine wichtige Form von Literatur auf der Strecke: die Geschichte, der man sich hingeben kann?

Christiane Heibach: Es ist nicht mehr dieses Versinken in eine Welt, die der Autor mit seiner Sprache schafft, wo man sich hinsetzt und am Morgen ein Buch anfängt und nicht mehr aufhören kann und am Abend es ausgelesen hat, voller Trauer ist, weil man's beiseite legen muss, sich von den Protagonisten verabschieden muss und von der Welt, in der man sich befunden hat. Das gibt es in der Form tatsächlich nicht.

Aber ich könnte mir vorstellen, dass es das in anderer Form irgendwann mal geben könnte. Man könnte sich vorstellen, dass man über eine Kopplung verschiedener Zeichensysteme, über das Visuelle, über die Sprache, vielleicht auch die gesprochene Sprache - dass man damit eine Form von Literatur oder Sprachkunst kultiviert, bei der man in bestimmten Räumen auf andere trifft und sich mit ihnen unterhält, oder auch beobachten kann, wie sich Leute in Räumen bewegen und vielleicht eine bestimmte Aufgabe lösen müssen.

Sabine Breitsameter: Inwieweit ist das dann mit dem überkommenen Literaturbegriff in Einklang zu bringen?

Christiane Heibach: Also ich würde mich mittlerweile von diesem Literaturbegriff gerne weg bewegen hin zum Sprachkunstbegriff, weil er nicht so an dieses Medium Buch gebunden ist, und auch nicht an gedruckten oder geschriebenen Text gebunden ist. Sprachkunst ist in erster Linie transmedial, kann gesprochene Sprache sein, kann geschriebene Sprache sein, kann gedruckte Sprache sein. Dass man mit gesprochener Sprache z. B. auch arbeiten kann, das ist vielen überhaupt noch nicht klar, viele nutzen das noch überhaupt nicht.⁸⁴⁴

HEIBACH löst sich hinsichtlich der von ihr untersuchten Phänomenen der Netzliteratur in konsequenter Weise vom Begriff eines, wie BREITSAMER es ausdrückt, ‚überkommen Literaturbegriffs‘ - prinzipiell dessen, was im vorhergehenden Kapitel dieser Arbeit als Auratische Literatur bezeichnet wurde. Dieser traditionelle Literaturbegriff, der oft immer noch auf das monografische Einzelwerk zentriert ist, ist für viele jüngere und aktuelle Phänomene der Netzliteratur wie auch auf den Begriff von Literatur, den diese Arbeit übergreifend als Transformierte Literatur bezeichnet, nicht mehr angemessen und stimmig. Nicht nur der unwiderrufliche Zusammenhang von Rezeptionsästhetik und Kontextästhetik mit diesen neuartigen Formaten von Literatur ist hierbei hervorzuheben, sondern auch die transgressive und

⁸⁴⁴ BREITSAMETER, Sabine: Interview mit Christiane Heibach, SWR Juli 2003, http://www.swr.de/swr2/audiohyperspace/ger_version/interview/heibach.html Auf der Website ‚Audiohyperspace. Akustische Kunst in Netzwerken und Datenräumen‘ ist das vollständige SWR-Interview in Schriftform sowie in MP3 und Real Audio abrufbar.

multimediale Überschreitung des herkömmlichen Formats der Buchliteratur.
Dies alles sind theoretische Vorbereitungen für erste Formen der
Transformierten Literatur.

14.F. Erste Formen der Transformierten Literatur: SMS-Literatur und Cellphone-Novels

Aktuell finden sich noch wenige konkrete Formate einer Transformierten Literatur, die vor allem durch den Publikumsdiskurs als solche begriffen und bestätigt werden. Grundsätzlich ist derzeit im Gesamtsystem der Literatur die Buchliteratur, trotz aller bereits erfolgten Transformationen, immer noch das herrschende technisch-formale, mediale und ästhetische Paradigma für ein Verständnis von Literatur. Dies ist im Jahre 2008 trotz aller in dieser Arbeit beschriebenen Innovationen und Transformationen der ‚common sense‘, also der so genannte ‚gesunde Menschenverstand‘, über Literatur, und jede andere Behauptung wäre eine unangemessene ästhetisch-technische Projektion, die theoretisch passabel sein mag, sich jedoch faktisch zu weit vom Boden der Tatsachen abhebt. Und doch existieren logischerweise genau die in dieser Arbeit bereits beschriebenen Tendenzen, die in eine stetige und starke Richtung zu einer Transformierte Literatur weisen, in realer Form.

Dabei wird deutlich, dass es bei der Transformierten Literatur um einen Literaturbegriff geht, der sich nicht nur von dem der traditionellen Buchliteratur löst, sondern vor allem auf einen stark interaktiven und inter- und multimedialen Begriff von Literatur verweist. Wenn bei dieser Art von Ästhetik der Leser nicht zwangsläufig selbst interaktiv teilnehmen muss, benötigt diese Art von Literatur doch zumindest ein Navigationssystem und ein Bewusstsein für Navigation. Der Leser muss hierbei nicht immer ein hochaktiver Navigator sein, wie es bei Computerspielen der Fall ist, aber er sollte, um durch diese neue Art von ästhetischer Vermittlung zu gelangen, eine Art bewusster Informations-Kombinator oder auch eine Art ‚DJ des Wissens und der Information‘ sein, um eine Analogie aus der Popkultur in die Ästhetik der Transformierten Literatur zu überführen.

Die pure digitale Archivierung von Schriftliteratur reicht für diesen erweiterten Ästhetikbegriff nicht mehr aus.

Ein Leser muss hierbei kein potenzieller Autor sein, aber er sollte zumindest ein Bewusstsein für Informations-Navigation, wie sie der Umgang mit dem Internet schult, sowie eine gewisse ‚archive-wiseness‘ besitzen, also das logische wie intuitive Wissen, wie mit Informationen und einer Archivstruktur umzugehen ist. Schließlich steht der scheinbar endlosen Speichermöglichkeiten durch digitale Speichermedien und deren scheinbar allzeit bereite Verfügbarkeit durch das Internet ein nicht zu unterschätzendes Hindernis bevor: die unglaublich

anwachsende Masse an Information selbst, die mitunter keine mehr ist, sondern sich vielmehr geradezu als Des- oder gar Anti-Information bezeichnen lässt. Das Internet, um es noch deutlicher zu sagen, ist ein unendlich großer Raum, in dem auch jede Menge Informationsmüll existiert. Müll jedoch ist für den Anthropologen, den Archäologen wie auch den aufgeschlossenen Kulturwissenschaftler logischerweise hochwertvolles Material, für den Normalrezipienten hingegen kann er zum Problem werden. RAULFF schreibt in der SZ:

„Aber erst das globale Datenproletariat unserer Tage verfügt über die Mikrotechnologie und die Gigabyte-Speicherplätze, um keine gelebte Sekunde seines Alltags mehr der Aufzeichnung entgehen zu lassen. Susan Sontag hat in ihrem Essay über die Folterfotos von Abu Ghraib (SZ vom 24.Mai 2004) darauf hingewiesen, dass die Menschen sich immer mehr daran gewöhnen, alles aufzuzeichnen, was sie tun, im Guten wie im Bösen. Und vor allem im Langweiligen: das Archiv, dein digitaler Schatten.

Am Ende des Tages der Aufzeichnung aber steht die Nacht der Verwaltung und der Überlieferung. Wer soll die Massen des Gespeicherten noch überblicken, erschließen und künftigen Nutzern zur Verfügung stellen? Wie kann die katastrophale Kurzlebigkeit der Speichertechniken aufgefangen werden? Schon jetzt stapeln sich in den Nationalarchiven der westlichen Welt die Tonbänder aus den sechziger und siebziger Jahren, für die es keine Abspielgeräte mehr gibt und die abzuhören und auszuwerten die Lebenszeit von Menschen nicht mehr ausreicht. Von den hilflosen Versuchen, in einem gigantischen „Internet Archive“ die flüchtigen Inhalte des World Wide Web festzuhalten, ganz zu schweigen – es ist, als wollte man mit einem Küchensieb den Ozean ausfischen.

Die Hälfte des 1998 im Internet verfügbaren Materials war, wie eine Studie der Library of Congress ergab, ein Jahr später schon wieder verschwunden. Dieselbe Technik, die heute die gewaltigsten Gedächtnismaschinen der Geschichte auf Kiel legt, lässt sie morgen als Wracks am Strand des Vergessens zurück. An diesem Strand des Scheiterns treffen sich die Hüter nationaler, politischer und literarischer Gedächtnisse von hohem kulturellem Wert und die namenlosen Massen, die einen Alltag aufzeichnen, dem häufig erst die Aufzeichnung den Anschein der Bedeutsamkeit verleiht. Wer immer nur seine Speicherkapazitäten ausbaut, ohne an die Erhaltung und Erschließbarkeit seines Materials zu denken, schafft die Datenruinen von morgen.“⁸⁴⁵

Festzuhalten ist, dass die Datenmengen der Schriftkultur derzeit in einer Menge anwachsen, die mittlerweile kaum mehr mess- und auch sinnvoll speicherbar ist. Angesichts des immensen Anwachsens von literarischem Speichermaterial, wozu eben nicht nur das Material der literarischen Sprachkunst der E-Kultur zählt, sondern auch digitale Tage- und Stundenbücher, Notizen, Blogs und Aufzeichnungen aus Chatrooms, wird einmal mehr die Diskrepanz zwischen digitalem Schein und analogem Sein deutlich. Die Möglichkeiten der

⁸⁴⁵ „Dein digitaler Schatten. In den Datenruinen von morgen: Zum Tag der Archive“, RAULFF, Ulrich, in SZ 25-9-2004, S.13.

technischen Verfügbarkeit stellen noch nicht ansatzweise einen weisen, vernünftigen oder auch einem der menschlichen Aufnahmekapazität gerecht zu nennenden Umgang damit in Aussicht, und dies auch, wenn es um digitale Speichertechnik geht. Bezüglich digitaler Speichermedien und der potenziell nahezu unendlich erscheinenden Möglichkeit, Daten aufzunehmen, sollte deutlich werden, dass ohne die konkrete – und das bedeutet in diesem Sinne eine klare und pragmatische – Organisation des Materials und die simple wie effiziente Navigation durch die komplexen Datenmengen ein sinnvoller und alltagsgebräuchlicher Umgang mit diesen Datenmengen überhaupt nicht möglich ist.

Der gerade auch für die jüngere Generation alltägliche Umgang mit diesen Datenmengen und der daraus entstehenden notwendigen Informations-Konzentration führt jedoch letztlich zu neuen ästhetischen Formen und demgemäß zu Transformationen der klassischen ästhetischen Formate wie eben der Buchliteratur.

Bestimmte Innovationen in den Gebrauchsmedien der Informations- und Wissenskultur führen irgendwann dazu, dass diese von den Rezipienten zunehmend als mögliches ästhetisches Medium empfunden und dementsprechend benutzt werden. Am meisten verbreitet ist diesbezüglich aktuell das Mobiltelefon⁸⁴⁶. Langjährige persönliche Beobachtungen bezüglich dieses Mediums führten zu folgender These: viele Leute lesen im Alltag oft nicht ein Buch, sondern sie ‚lesen‘ regelrecht ein Mobiltelefon. Dies führte mich zu der Fragestellung, ob das Mobiltelefon als Medium für eine mögliche neue Form von Alltagsliteratur gelten kann. Im Alltag finden wir stets die neuesten realen Indizien für ein verändertes Kultur- und Medienverhalten. Die mittlerweile weit verbreitete SMS-Kultur⁸⁴⁷ bot schon oft Anlass für bildungsbürgerliche Kulturkritik⁸⁴⁸, jedoch sind diese Abneigungen, die sich

⁸⁴⁶ Deutsch: Handy, englisch: Mobile bzw. Cellphone.

⁸⁴⁷ Die erste SMS (Short Message Service) soll bereits im Dezember 1992 im britischen Vodafone-Netz verschickt worden sein. In Deutschland stellte das D1-Netz von DeTeMobil, der Mobilfunktochter der Deutschen Telekom, auf der Computermesse Cebit 94 den neuen Dienst, damals noch „Alphaservice“, da man zu der Zeit noch über ein Call-Center gehen musste, vor. Ab 1995 wurde die SMS standardmäßig auf den Mobilfunktelefonen in Deutschland integriert, 1996 wurden bereits 100 Millionen Kurznachrichten versandt, und im Jahr 2003 waren es 25,5 Milliarden. Das ist im Schnitt mehr als eine SMS täglich von jedem der 65 Millionen Mobilkunden in Deutschland. 1997 bis 2000 boomte die neue Kommunikationsform und die Zahl der Textnachrichten vervierfachte sich jedes Jahr. Derzeit besteht die Tendenz, dass überproportional ansteigende Versendung von MMS (Multimediaservice) die SMS überrundet, trotzdem wird für Deutschland ein SMS-Wachstum bis auf knapp 32 Milliarden jährlich für 2005 prognostiziert, dann werde die Zahl bis 2008 wieder auf 26,5 Milliarden zurückgehen. Vgl. STROH, Kassian, „Erfolgsstory der kurzen Nachricht – Zehn Jahre SMS“, in SZ 15-6-2004, S.2.

⁸⁴⁸ In seiner kulturkritischen Notiz „Der Fluss des Geschehens“ bemerkte Claus Koch in der SZ zur steigenden SMS-Kultur: „Zehn Milliarden SMS werden allmonatlich in Europa über die Mobiltelefone verschickt. Es ist vor allem die Jugend zwischen 15 und 25 Jahren, die nicht genug kriegen kann von dieser eigenartigen Form der Kommunikation mit ihren Abkürzungen, ihrem hybriden, halb phonetischen, halb piktographischen Alphabet,

hinsichtlich vieler, ja fast aller neuartigen technisch-kulturellen Ausdrucksformen finden lassen, oft nur ein weiteres Indiz für die oft panikartig stattfindenden Reflexe eines ängstlichen, oft auch konservativen Kulturpessimismus, der als moralischer Impetus mitunter noch einen letzten Recht Berechtigung haben mag, nicht jedoch als eine realistische Einschätzung einer neuen Form von Kommunikations- und Schrifttechnologie. Entgegen den kulturkritischen Einwendungen, durch die SMS-Kultur verkümmern zunehmend die Kulturtechniken des Lesens, Schreibens und der sprachlichen Artikulation generell, gibt es mittlerweile wissenschaftliche Betrachtungen, die derartige Sorgen nüchtern relativieren.⁸⁴⁹ Zudem gibt es nicht wenige Stimmen, die prognostizieren, dass durch eine intensive SMS-Kultur die Lese- und Schreibfähigkeit nicht nur erhalten, sondern in bestimmten Kontexten sogar intensiviert werden kann. Auf jeden Fall bildet das SMS-Schreiben eine eigenständige kulturelle Technik, die sich nach einem indifferenten Ablegen möglicher kulturkritischer Vorurteile durchaus als Errungenschaft betrachten lässt, zumindest aber, in einem strikt indifferenten Sinne, als eine zeitgenössische globale Form des ästhetischen Ausdrucks.

Im Jahr 2006 beispielsweise stellte in Singapur ein Schüler einen neuen Weltrekord im ‚SMS-Schnellschreiben‘ auf. Der 16-Jährige tippte einen Satz

ihren Onomatopöien und verrästelten Symbolen. Diese Sucht, die rasch voranschreitet, kann nicht viele Erwachsene verführen. Die Mitteilung steckt weniger im Inhalt als in der witzigen Form und der gemeldeten Präsenz als solcher...Gewiss kann man Pädagogen zustimmen, die um die Fähigkeit zur richtigen Orthographie besorgt sind und vom manischen Digitalismus Schlimmes befürchten. Doch das Vergnügen am SMS kann auch die Ausdrucksfähigkeit befördern. Freilich nur bei denen, die schon vorher begabt für Ausdruck waren. Und das ist nur eine Minderheit. In den öffentlichen Verkehrsmitteln, etwa in den Berliner U-Bahnen, kann man das Verhalten der SMS-Tätigen gut beobachten. Dort wird ja viel gelesen, alles von BILD bis Schopenhauer, und es wird auch mobil telefoniert. Die jugendlichen SMS-Tätigen fallen durch ihren einsamen Eifer nicht besonders auf, man vermutet bei ihnen Spracharmut und unausgebildete Mimik, einen Mangel an geistiger Regsamkeit. Man sollte damit nicht gleich in die große kulturkritische Aufregung geraten, doch eines kann bei solchen Gelegenheiten erschreckend ins Auge fallen: die überwältigende Langeweile, in der so viele ihre Jugendjahre, idiotischerweise die schönsten genannt, verbringen müssen. Die Langeweile ist eine schlimme Hinterlassenschaft der Industriegesellschaft. Im 19. Jahrhundert war sie ein literarisch interessantes Privileg der jungen Bürger, die damit fertig werden konnten. Heute ist sie ein aufgezwungener Fluch, der auf den Menschen gerade in der Zeit ihrer größten Lebensneugier und Lernfähigkeit lastet. Einst eine Luxuserscheinung, verbindet sich die Langeweile heute mit Exklusion. Die SMS mag ein Palliativ sein. Man sieht es mit Unbehagen.“

(Quelle: SZ, 23-8-02, S.15)

⁸⁴⁹ Der Erfurter Kommunikationswissenschaftler Joachim Höflich, der in mehreren Studien das Kommunikationsverhalten vor allem Jugendlicher mit Handy und SMS untersuchte, kommt zu einer nüchterneren Einschätzung der SMS: „Vor einiger Zeit hat ein englischer Schüler einen ganzen Aufsatz in SMS-Kürzeln verfasst. Da sind die Pädagogen gleich erschrocken und haben den Untergang des Abendlandes eintreten sehen. Aber Sprache verändert sich chronisch, und die Jugend hat immer schon eine eigene Sprache entwickelt, auch zur Abgrenzung gegenüber den Älteren. Und so ist auch die SMS eine Etappe, in der Jugend eine eigene Schriftsprache benutzt. SMS ist sicherlich kein Katalysator, dass man besser schreibt, aber die Ursachen dafür, dass Sprache verkümmern kann, liegen nicht in diesem Medium. Es gibt sogar Experimente, in denen man Schreibschwachen mittels SMS auf die Sprünge geholfen hat.“ Vgl. „Die Sprache der Jugend – SMS-Kürzel bedeuten nicht den Untergang des Abendlandes“, in SZ 15-6-04, S.2.

mit 160 Buchstaben in 41,52 Sekunden in sein Mobiltelefon. Den Rekord verdankt der Schüler seiner Übung, da er nach eigener Angabe mehr als 1000 SMS pro Monat schreiben soll.⁸⁵⁰

Bereits im Jahr 2003 hingegen fand ein Aufsatztext einer 13-jährigen Schülerin aus Schottland aus dem Jahr 2002 großen Eingang in die Medienberichterstattung. Ihr Text war in SMS-Sprache abgefasst war und ließ den typischen Urlaubsaufsatz für ihren Lehrer folgendermaßen aussehen:

“My smmr hols wr CWOT. B4, we usd 2 go NY 2C my bro, his GF & thr 3 :- {AT} kds FTF. ILNY, its gr8. Bt my Ps wr so {:-/ BC o 9/11 tht they dcdd 2 stay in SCO & spnd 2wks upN.

:- {AT} kds FTF”⁸⁵¹

DÜKER kommentierte in der ‚Netzeitung‘ hinsichtlich der stark kulturkritisch geführten Diskussion, die nach diesem Vorfall publik wurden, und generell über derartige neue Schreibformen:

„Dass der betroffene Lehrer dies als Beispiel eines dramatischen Sprachverfalls an die große Glocke hängte, hing nun nicht damit zusammen, dass der Text fehlerhaft gewesen wäre – der Lehrer sah sich mit einem klassischen Lateinschülerproblem konfrontiert: er konnte die vorliegenden «Hieroglyphen» nach eigenem Bekunden «schlicht nicht übersetzen.» Ein Problem, das er mit den meisten der 13-jährigen Schüler vermutlich nicht teilte.

Denn die Schülerin, die offensichtlich nicht nur ihre zurückliegenden Sommerferien, sondern auch das Ausschreiben längerer Worte als CWOT (complete waste of time) begreift, benutzte keine Privat- sondern eine weitgehend standardisierte SMS-Sprache, bestehend aus einfachen Wortabkürzungen und piktorialen Verdichtungen (:- {AT} kds FTF = screaming kids face to face). Eine Schrift, die sich wie eine orale Erzähltradition durch den Gebrauch des noch jungen Mediums SMS ganz ohne feststehende Grammatik herausgebildet hat, und einen schlichten Sinn erfüllt. Denn der 171-Zeichen-lange Text würde sich ausgeschrieben schon auf über 353 geschwätzige Zeichen Standard-English aufblähen.⁸⁵²

⁸⁵⁰ DPA, 13-11-2006.

⁸⁵¹ Zitiert nach DÜKER, Roland, NETZEITUNG 23-4-2003, <http://www.netzeitung.de/servlets/page?section=585&item=236277> Hier die Übersetzung: "My summer holidays were a complete waste of time. Before, we used to go to New York to see my brother, his girlfriend and their three screaming kids face to face. I love New York, it's a great place. But my parents were so worried because of the terrorism attack on September 11 that they decided we would stay in Scotland and spend two weeks up north. Up north, what you see is what you get - nothing. I was extremely bored in the middle of nowhere. Nothing but sheep and mountains. At any rate, my parents were happy. They said that it could be worse, and that they were happy with the peace and quiet. I don't think so! I wanted to go home as soon as possible, to see my mates again. Today I came back to school. I feel very saintly because I have done all my homework. Now it's business as usual ..."

⁸⁵² ebda

Mittlerweile haben spezifische SMS-Kürzel im allgemeinen Sprachgebrauch Eingang gefunden und zu allgemeinen Verbindlichkeiten geführt: die SMS-Sprache ist in der Mitte des gesellschaftskulturellen Mainstreams angekommen. Zugleich wurden immer mehr Literaturwettbewerbe für SMS ausgeschrieben⁸⁵³, ein Wettbewerb bezog sich sogar direkt auf Goethes ‚Werther‘⁸⁵⁴. Zu Ästhetik und Entwicklung dieser neuen Sprach- und Schreibkultur schrieb BERNARD in der SZ:

„In einem Internet-Forum, das sich mit dem großen SMS-Literaturwettbewerb des Düsseldorfer Uzzi Verlags auseinandersetzt (www.160-zeichen.de), meldete sich kürzlich ein gewisser Zeno Cosini zu Wort. „Aber ist denn die Literatur wirklich schon so auf den Hund gekommen“, gab er zu bedenken, „dass sie sich den Grenzen eines technischen Formats wie selbstverständlich fügen soll! Das hat ja dann nichts mehr mit Literatur tun.“ Diese Befürchtung wird von den überraschend zahlreichen Beiträgern nicht geteilt; bis zum Einsendeschluss am 1. April sind über 7000 Kurzgedichte eingegangen, die Anfang Juni als dreibändige Anthologie veröffentlicht werden. Offenbar hat das Format des Short Message Service doch etwas mit Literatur zu tun, denn nicht nur der Uzzi Verlag ist auf das poetische Potenzial der 160-Zeichen-Texte aufmerksam geworden. Kaum eine Jugendzeitschrift etwa kommt im Moment ohne wöchentliche Prämierung der ergreifendsten Liebesbotschaften per Handy aus, und auch etablierte Schriftsteller nutzen die Gelegenheit – wie im vergangenen Sommer im Rahmen eines Münchner Projekts (www.smservices.de) –, um sich in diesem neuen Format zu versuchen. Die Beschränkung der 160 Zeichen reizt die Autoren, getreu Nietzsches Erkenntnis, dass „unser Schreibzeug (. . .) mit an unserem Gedanken“ arbeitet. Man könnte sogar von einer allgemeinen Wiederbelebung des lyrischen Genres durch den Short Message Service sprechen.“⁸⁵⁵

⁸⁵³ Hier nur drei Beispiele: So z.B. der Wettbewerb des Düsseldorfer Uzzi-Verlages unter dem Motto ‚SMS – Literatur auf kleinstem Raum‘ im Januar 2001, siehe <http://www.zdnet.de/news/tkomm/0.39023151.2054800.00.htm>, dessen beste Beiträge anschließend in Buchform veröffentlicht wurden. Ebenso der Wettbewerb des Planerladen e.V. in Dortmund, der vom 16.10. bis 10.12.2003 lief und unter dem Titel "Nordstadt auf 160" explizit als Literaturwettbewerb mit lokaler Verankerung konzipiert war. Als letztes Beispiel schließlich der DRS-2-SMS-Literaturwettbewerb des Schweizer Radios DRS im März 2007, siehe <http://blog.drs.ch/blog/zum-glueck/wie-mitmachen/2007/03/02/Das-war-er-der-DRS-2-SMS-Literaturwettbewerb>. Diverse SMS-Wettbewerbsbeiträge sind in Buchform unter dem Titel „Liebe 160. Die besten messages über Liebe und Freundschaft“ München / Wien 2003 erschienen.

⁸⁵⁴ Im November 2005 riefen zwei damals 27jährige Doktoranden auf www.die-leiden-des-jungen-werther.de zu einem SMS-Wettbewerb auf, in dem Goethes Briefroman von den Teilnehmern in Kurznachrichten mit maximal 160 Zeichen übersetzt werden sollten. Thilo von Pape, Kommunikationswissenschaftler an der Universität Zürich, der zuvor bereits Rainer Maria Rilke auf www.rilke.de WAP-fähig gemacht hatte, und Gerhard Rolletschek, der als Selbstständiger im Bereich e-commerce arbeitet, veranstalteten den Wettbewerb mit dem Reclam-Verlag und BenQ Mobile Schweiz aus. „Wir wollten ein interaktives Literaturprojekt starten, bei dem das Geschehen von damals an das heutige Leben angepasst wird“, so Rolletschek, „dem Zeitgeist entsprechend, in moderner Sprache und reduziert auf ein Minimum.“ Es beteiligten sich über 200 SMS-Schreiber, so dass es jeden der 91 Briefe nun auch in komprimierter Form gibt. Der vollständige SMS-Roman ist auf der Website einzusehen bzw. kann man sich als virtueller Wilhelm die SMS-Briefe von Werther zuschicken lassen. Rolletschek-Zitate aus CHECKER, Jamba-Magazin 4 / 2006.

⁸⁵⁵ BERNARD, Andreas: „Das lyrische Gefühl in den Fingerspritzen Gibt es eine Poetologie der 160 Zeichen? Über den Zusammenhang von Literatur und Medientechnologie“, SZ 18-4-2001, auch zu finden unter

Laut Bernard, der sich auch auf eine neuere linguistische Untersuchung beruft, beruht der Sprachstil der SMS weniger auf Umgangssprache als auf einem Telegrammstil. Bernard weist darauf hin, wie stark die Geschichte der Telegraphie, gerade gegen Ende des 19. Jahrhunderts, durch den neuartigen Telegrammstil die folgende Literatur beeinflusste. Diese historische Parallele zur heutigen SMS-Kultur ist ein Musterbeispiel dafür, wie technische Innovation und sozialästhetische Kontextualisierung eine literarische Ästhetik beeinflussen. In diesem Punkt kann Bernard, der dieses Beispiel als Beleg für die untrennbare Verknüpfung von Medientechnologie und Literatur bewertet, nur zugestimmt werden.

Zur Pointierung dieser Transformation lohnt sich ein längeres Zitat:

„Um die Herausprägung eines literarischen „SMS-Stils“ zu untersuchen, ist es vielleicht wirklich angebracht, einen genaueren Blick auf die Geschichte der Telegraphie zu werfen. Der so genannte Telegrammstil entstand nicht unmittelbar nach der öffentlichen Einführung des neuen Mediums Mitte des 19. Jahrhunderts, denn zunächst luden die tariflichen Bedingungen eher zu einem ausschweifenden Sprachgestus ein. Unabhängig von der tatsächlichen Länge des Schreibens zahlte man eine Pauschale für die ersten zwanzig Wörter, wodurch den Telegraphisten, wie es ein Zeitgenosse formulierte, „die Gewohnheit eigentlich aufoktroiert wurde, sich bei Telegrammen unnützer Titulaturen, weitschweifiger Höflichkeitsphrasen und überhaupt einer zwecklosen Breite zu befleißigen“. Erst 1876 ging das Deutsche Reich zum Einworttarif über, und der Schreibstil änderte sich über Nacht: Nun zählte jedes Wort; alles schmückende Beiwerk der Sprache, das nicht zum semantischen Kern der Mitteilung gehörte, musste eliminiert werden. Die Telegraphisten wurden mit Übungsbüchern versorgt, um die Kunst der Spracheindampfung zu erlernen: kein unnötiges Pronomen, kein überflüssiger Artikel sollte das Konzentrat der Worte verwässern.

Wie fundamental diese medientechnische Entwicklung auch die Schreibweisen der Literatur betraf, hat niemand überzeugender gezeigt als Bernhard Siegert in seinem Buch „Relais“. Am Beispiel der Gedichte August Stramms untersucht er den prominentesten literarischen Effekt des Telegrammstils: expressionistische Lyrik. Deren von den Futuristen formulierte Poetologie – „Das Ich in der Literatur zerstören“; „Die Adjektive vertreiben“ – beherzigte jeder Telegraphist schon zwanzig Jahre zuvor. „Der charakteristische Stil Strammischer Lyrik - Zusammenziehungen von Nomen, Verben und/oder Adjektiven“ ist deshalb, wie Siegert sagt, nicht unbedingt Zeichen jener entgrenzten Weltwahrnehmung, die in Gedichtinterpretationen immer wieder herausgearbeitet wird, sondern erst einmal „nichts als ein Effekt der Worttaxe“. Schließlich machten die Schlupfwinkel des Einworttarifs auch aus jedem gewöhnlichen Telegrammschreiber einen potenziellen expressionistischen Lyriker, wurden sprachliche Konstruktionen wie „starkmusterig“, „ersttätig“ oder „braunblond“ von den Postämtern doch als ein Wort anerkannt. „Der unüberbotene Lakonismus der Gedichte August Stramms“, so Siegert, „befolgt einfach nur die ökonomischen Gesetze, die das Medium Telegraphie dem Diskurs aufgelegt hat“. In der Folge der Gesetzesänderung von 1876 sank daher nicht nur „die Durchschnittslänge eines Telegramms von 18,32 Worten auf

<http://www.nettime.org/Lists-Archives/rohrpost-0104/msg00131.html>

11,9 Worten im Jahre 1881 herab“, sondern es entstanden auch bis zum Äußersten reduzierte lyrische Gebilde Stramms, „die manchmal, wie im Fall von ‚Feuer‘, nur 8 Worte zählen (und daher nur 40 Pfennig Telegrammgebühr plus 20 Pfennig Grundgebühr gekostet hätten)“.⁸⁵⁶

Bernard schlussfolgert:

„Wenn man sich die Beiträge der SMS-Literaturwettbewerbe ansieht, zeichnet sich fast so etwas wie eine Renaissance expressionistischer Lyrik ab ... Literarischer Stil: nicht autonome Entscheidung des schreibenden Subjekts, sondern immer auch Sache der medialen Vorgaben. „Aber ist denn die Literatur wirklich schon so auf den Hund gekommen, dass sie sich den Grenzen eines technischen Formats wie selbstverständlich fügen soll!“ Dieser Vorwurf aus der Debatte im Internet verkennt die dynamische Ordnung der Literaturgeschichte, denn womöglich ist eine Gattung wie die Lyrik genau aus dem Grund noch am Leben, weil sie sich immer wieder den Grenzen eines technischen Formats wie selbstverständlich gefügt hat.“⁸⁵⁷

Angesichts dieser Entwicklung ist es offensichtlich, dass die SMS-Kultur, wenn sie auch von manchen Zeitgenossen nicht unbedingt als eine Errungenschaft angesehen werden mag, doch zumindest unbedingt als eine klar erkennbare mögliche literarische Transformation zu bezeichnen ist.

Hinzu kommt noch eine klar zu benennende grundlegende Tatsache: für die klassischen ‚Literati‘, also die ‚Papier-Menschen‘, ist im Gegensatz zu den Digitalerati, den Bildschirm – und Displaymenschen also, das Mobiltelefon möglicherweise weniger bedeutsam und nur mehr ein ab- und an verwendetes Kommunikationswerkzeug. Für viele, wenn nicht die meisten Menschen ist es jedoch mittlerweile ein strikter und unersetzlicher Teil des Alltags geworden. Für viele Menschen ist es ein unentbehrlicher Begleiter und technischer ‚Freund‘ geworden, tatsächlich fürchten viele Menschen sogar ein Leben ohne Mobiltelefon. Eine Studie, die im Auftrag der britischen Telekommunikationsfirma Virgin Mobile erstellt wurde, befragte hierzu 2000 Menschen. Die überwiegende Mehrheit der Befragten sah sich schon bei kurzer Trennung vom Mobiltelefon unter Stress gesetzt. 90 Prozent der Teilnehmer gaben an, mindestens einmal pro Stunde ihr Handy zu benutzen. Vier von fünf Befragten fühlten sich unwohl, wenn ihr Telefon für längere Zeit nicht in Reichweite war, und 84 Prozent gaben zu, ihr Handy nie aus den Augen zu lassen.⁸⁵⁸

Diese Studie mag, zudem sie auch noch im Auftrag einer Telefonfirma initiiert wurde, zunächst befremden, aber sie überrascht niemanden, der mit offenen Augen durch den Alltag der Städte wie auch der Landgegenden geht. Das

⁸⁵⁶ ebda

⁸⁵⁷ ebda

⁸⁵⁸ Vgl. SZ 27-1-2006, S.12, „Menschen fürchten ein Leben ohne Handy“

Mobiltelefon ist mittlerweile ein zentrales globales Kulturwerkzeug geworden, und mit zunehmender Internetanbindung auch eine Art potenzieller Miniatur-Personalcomputer zum Herumtragen. Man lebt mit dem Mobiltelefon, und es nimmt Teil am Alltag und am Prozess der Informationsgewinnung und –speicherung.

In Japan ist das Mobiltelefon schon längere Zeit nicht nur ein technologischer Alltagsgegenstand, sondern bereits ein wichtiger Gegenstand und ästhetischer Transformator geworden, mit dem Kultur rezipiert wird.

„In der U-Bahn, wo die Passagiere angehalten werden, nicht zu telefonieren, mutiert das Handy zum Buch oder Videorecorder. Der letzte Schrei sind Mangas, japanische Comics. In zehn bis fünfzehn Sekunden laden die Mobiltelefone der Dritten Generation (3G/UMTS) eine Geschichte herunter. Mit UMTS wird das Handy in Japan zum Multifunktionsgerät – und Telefonieren zur Nebensache. Während die Technologie in Europa noch ein Schattendasein fristet, besitzt in Japan inzwischen mehr als ein Drittel der 90 Millionen Handy-Nutzerinnen und –Nutzer ein 3G-Gerät. Mehr als die Hälfte der weltweiten UMTS-Nutzer lebt damit in Japan. Die Geräte können Daten zehnmals so schnell übertragen wie die Vorgängermodelle der zweiten Generation.“ ⁸⁵⁹

Verbunden mit dem Webportal ‚Mixi‘, welches ein mittlerweile weit verbreitetes soziokulturelles Netzwerk initiiert hat, ist das Mobiltelefon in Japan aktuell nicht nur dabei, traditionelle Medien wie Zeitung oder Buch abzulösen, sondern sogar den Computer. Der STANDARD beschrieb im Januar 2008 das Szenario folgendermaßen:

„Man könnte es den Mixi-Effekt nennen. In Japan hat sich ein erfolgreicher MySpace-Klon namens Mixi dem Handy geöffnet und damit mobiles Massendating ins Leben gerufen. Seit August greift schon mehr als die Hälfte der inzwischen zwölf Millionen Mitglieder auf Japans führende Social-Networking-Site per Handy zu, bloggt, tauscht sich aus und verabredet sich online. Und die Zahl der mobilen Nutzer steigt rasant weiter ...

Die Entwicklung zeigt, dass Handys in Fernost zum Knotenpunkt im allseits vernetzten Leben werden. Die kleinen Alleskönner, die inzwischen in Japan in aller Regel auch schon als Digitalfernseher dienen, gehören längst zum ständigen Wegbegleiter fast aller Japaner. Auf eine Bevölkerung von 127 Millionen Menschen kommen derzeit rund 85,6 Mio.

internetfähige Handys. Anders als in Europa nutzen fast alle dieser Handys die neuen UMTS-Netze, die weit schneller Daten übertragen können als GSM.

Damit ist das Handy im Alltag vieler Menschen schon heute zur Schaltzentrale in der Handfläche geworden. Nachts im Bett checken viele Menschen kurz vor dem Einschlafen noch mal ihre Mails. Morgens lassen sie sich vom Handy wecken. Auf dem Weg zur Arbeit

⁸⁵⁹ KAUFFMANN, Marco: „Telefonieren wird zur Nebensache. Die Asiaten zeigen, wie sich die Handy-Gewohnheiten auch hierzulande verändern können“, SZ 2-9-2005, S.23.

verdrängt das mobile Telefon Buch und Zeitung, denn die Menschen lesen Handy-Comics, Handy-Novellen oder sehen Videoclips, die über Nacht auf das Handy übertragen wurden ... Vor allem für die Jugend hat das Handy eine besonders hohe Bedeutung. Zwar spielt in den Altersgruppen über 30 der PC noch die größere Rolle, zum Beispiel bei E-Mail, referiert Ota Verhaltensstudien. ‚Auf der anderen Seite fühlen sich Oberschüler und Studenten Handys derzeit näher und sehen sie als ihr spezialisiertes Gerät, das sie besitzen müssen.‘ Verglichen mit dem Handy mutet Japans Jugend die Bedienung von Computern sogar schon lästig an. PC-Hersteller haben dies in den vergangenen Jahren zu spüren bekommen: Ihre Verkaufszahlen sinken.“⁸⁶⁰

Einmal mehr wird deutlich, dass die ästhetischen Parameter von Kulturprodukten und deren Rezeption sehr stark von der Entwicklung der Technologie und deren flächendeckender Verbreitung bestimmt werden⁸⁶¹ – und darüber hinaus von der Akzeptanz und den Definitionen in den Diskursen von Publikum und Experten.

Die zentrale Bedeutung und Rolle, welche das weiterentwickelte Mobiltelefon für zeitgenössische Kommunikationsprozesse sowie für Information und Unterhaltung hat, spricht erst recht dafür, dass es in Zukunft als eine Art integratives und interaktives Kulturwerkzeug die Rolle, die Bücher heute noch haben, zumindest zunächst partiell übernehmen und erweitern kann. Von der Rolle als Info-, Wissens- und Unterhaltungsmedium ist es nicht mehr allzu weit zu einem ästhetischen Medium.⁸⁶² Nichts spricht dagegen, dass die kulturell erweiterte Mobiltelefone in naher Zukunft als eine Art ‚Culture-Palm‘⁸⁶³ auch die ästhetische Funktion von Buchliteratur übernehmen können, wenn hierfür

⁸⁶⁰ KÖLLING, Martin: „Mobiles Netzwerken ist in Japan bereits Volkssport“, Der Standard 31-1-2008, S.25. Kölling zitiert aus einem Interview mit Ritsuya Ota, einem der führenden Vordenker von Dentsu, Japans größter Werbeagentur. Dentsu bezieht das Handy mittlerweile prioritär in ihre Marketingstrategie für eine vernetzte Kultur und Öffentlichkeit ein.

⁸⁶¹ Das Beispiel des Manga- oder Literatur-Clip-Mobiltelefons ist ebenfalls ein Beispiel für ästhetisches eindimensionales Multitasking als eine kulturelle Rezeptionstechnik, wie in Kapitel 11 dieser Arbeit / ‚Der ästhetische Wahrnehmungs- und Wertewandel‘ bereits beschrieben.

⁸⁶² Auf der Internationalen Funkausstellung Berlin wurde 2006 die erste deutsche Mobiltelefon-Serie vorgestellt, produziert von der Ufa-Tochter ‚Phoenix‘. Die Serie ‚Kill your Darling‘ erzählt in insgesamt 30 Folgen zu je drei Minuten eine kleine Horrorgeschichte, die, so der SPIEGEL, wie ein Mix aus ‚Der König von Kreuzberg‘ und ‚The Blair Witch Project‘ wirkt. Die eigenwillige Bildsprache, so DER SPIEGEL, könnte stilbildend sein: „Der wichtigste Kunstgriff des Kameramanns Frank Grunert (‚Junimond‘): Er dreht fast ohne Totalen, sondern fast immer aus nächster Nähe direkt in die Gesichter der sechs Schauspieler, die lediglich von ein paar Leuchtdioden punktförmig erhellt werden – fast so, als wäre der Film tatsächlich mit einer Handy-Kamera gemacht.“ Diese erste Mobiltelefon-Film-Ästhetik ist ein erneuter Beleg für die Herausbildung einer spezifischen Ästhetik durch technische Innovationen. Erweiterungen und Hybride mit anderen zeitgenössischen Formen von Ästhetik, beispielsweise einer hypertextuellen literarischen Ästhetik, sind denkbar. Quelle: DER SPIEGEL 35 / 2006, S.130.

⁸⁶³ Von engl. ‚Palm‘ = Handfläche. Damit sind computerbasierte Speichergeräte gemeint, die – teilweise auch als ‚Handhelds‘ bezeichnet – aufgrund ihres Kleinformats in die Handfläche passen. Bedienerfreundlichkeit und geringes Format sind die Grundvoraussetzungen für diese Kundenendgeräte.

bestimmte Voraussetzungen - wie beispielsweise eine noch bessere und augenfreundliche Lesefreundlichkeit - geschaffen werden können. Ob auf dem Display dieser Culture-Palms dann nur mehr ein klassischer Schrifttext auf weißem Grund oder vielmehr eine interaktive Version dessen, was diese Arbeit als Transformierte Literatur bezeichnet, rezipiert werden kann, ist derweil noch ungeklärt und spekulativ, liegt aber eindeutig im Bereich der angestrebten Weiterentwicklung der technischen Möglichkeiten.

Die Entwicklung in Japan ist ein Indiz für die Interaktivität und Transformatorische Konvergenz diverser ästhetischer Formen. Eine derart öffentlich rege Nutzung des Mobiltelefons bringt naturgemäß genuine ästhetische Formate mit sich. Das Format, welches eine Vorform der transformierten Literatur darstellt, sind die ‚cellphone novels‘ (Mobiltelefon-Erzählungen) die – Ironie der Geschichte – aufgrund ihres enormen Publikumserfolges mitunter in Buchform gedruckt werden, dadurch in die offiziellen Literatur-Bestseller-Listen eingehen und dadurch wiederum Debatten um die Qualität dieser Art von Literatur auslösen. Die NEW YORK TIMES berichtete im Januar 2008, dass dieses Genre in Japan mittlerweile nicht nur den literarischen Mainstream erreicht habe, sondern gar dominieren würde. Von den zehn Bestsellern des Jahres 2007 waren nicht nur allein fünf ursprünglich reine ‚cellphone novels‘, sondern dieses neue Genre belegte auch die ersten drei Verkaufsplätze:

„Until recently, cellphone novels – composed on phone keyboards by young women wielding dexterous thumbs and read by fans on their tiny screens – had been dismissed in Japan as a subgenre unworthy of the country that gave the world its first novel, ‘The Tale of Genji’, a millennium ago.

Then in December, the year-end bestseller tally showed that cellphone novels, republished in book form, have not only infiltrated the mainstream but have come to dominate it.

Of last year’s 10 best-selling novels, five were originally cellphone novels, mostly love stories written in the short sentences characteristic of text messaging but containing little of the plotting or character development found in traditional novels. What is more, the top three spots were occupied by first-time cellphone novelists, touching off a debate.

‘Will cellphone novels kill ‘the author’?’, a famous literary journal, Bungaku-kai, asked on the covers of its January-issue. Fans praised the novel as a new literary genre created and consumed by a generation whose reading habits had consisted mostly of manga, or comic books. Critics said the dominance of cellphone novels, with their poor literary quality, would hasten the decline of Japanese literature.

Cellphone novelists are making the kind of sales that most traditional novelists can only dream of ...

One star, a 21-year-old woman named Rin, wrote ‚If You‘ over a six-month stretch during her senior year in high school. While commuting to her part-time job or in free moments, she

tapped out passages on her cellphone and uploaded them on a Web site for would-be authors. After cellphone readers voted her novel No.1 in one ranking, her story of the tragic love between two childhood friends was turned into a 142-page hardcover book last year. It sold 400.000 copies and became the No. 5 best-selling novel of 2007, according to a closely watched list by Tohan, a major book distributor ... 'My mother didn't even know that I was writing a novel', said Rin, who, like many cellphone novelists, goes by only one name."⁸⁶⁴

Die letztgenannte Tatsache, dass viele cellphone novel-Autoren nur einen Namen gebrauchen, indiziert zum einen eine gewisse Nähe zu popkulturellen Genres wie Comic, Manga und auch der HipHop / Graffiti-Kultur, zum anderen belegt dies jedoch auch, dass sich die cellphone novel-Kultur - zumindest derzeit noch - als eine unauratische Literatur interpretieren lässt, die auf die literarische Tradition der Hochkultur sowie den damit oft verbundenen Autornamen als eine Art künstlerischen Markennamen auf unprosaische Weise verzichtet. Die cellphone-novel-Literatur hat eine explizite Verortung im Alltag: sie entstammt strukturell der Literaturezeption auf den Alltagswegen zur Arbeit, zum Einkauf oder sozialen Aktivitäten. Dass die cellphone-novels auf Komplexität verzichten, basiert auf ihrer technologischen Struktur und der limitierten Speicherkapazität. Doch auch diese Tatsache macht sie zu einer explizit unauratischen Literaturform. Sobald die genuine Hardware, also das Mobiltelefon als spezifisches Medium zur Herstellung dieser Art von Literatur, von den Autoren zugunsten einer herkömmlichen Tastatur verlassen wird, wandeln sich mitunter auch Syntax und Schreibweise. Über die cellphone-novel-Autorin Chaco heißt es, sie habe 2007 ihr Mobiltelefon zum Schreiben aufgegeben, obwohl sie mit ihrem Daumen sehr viel schneller tippen und ‚komponieren‘ könne als sie sonst schreiben würde. Dies hatte folgenden Grund:

„'Because of writing on the cellphone, her nail had cut into the flesh and became bloodied', said Shigeru Matsushima, an editor. 'Since she's switched to a computer, her vocabulary's gotten richer and her sentences have also grown longer.'"⁸⁶⁵

Sind die hier beschriebenen literarischen Transformationen, die sich an die medialen und ästhetischen Gewohnheiten der jüngeren Rezipientengeneration anpassen – an dieser Stelle sei an Kapitel 7 (,Populäre Formen der Literaturvermittlung') dieser Arbeit erinnert und an das dort angeführte Beispiel des ‚Deutschland sucht den Superdichter'-Wettbewerbs -, explizit populistisch ausgerichtete Popularisierungsmaßnahmen in Sachen Literatur, die vornehmlich als technologisch-ästhetischer Trend zu werten sind, der ebenso schnell kommen

⁸⁶⁴ ONISHI, Norimitsu: „In Japan, Purists Fret at Rise of the Cellphone Novel“, NEW YORK TIMES / DER STANDARD-Selection 28-1-2008, S.1.

⁸⁶⁵ ebda

wie auch vergehen kann, oder sind die hier vorgestellte SMS-Literatur und die Cellphone-Novels als mittlerweile akzeptable und normale literarische Transformationen zu betrachten?

Im Kontext dieser Arbeit sollte die argumentative Richtlinie mittlerweile deutlich geworden sein: die letztgenannten Genres sind demnach ein veritabler und mittlerweile auch im Publikumsdiskurs akzeptierter literarischer Ausdruck und gehören darüber hinaus zu den ersten Beispielen für Übergangsformen von der Auratischen Literatur zu einer Transformierten Literatur.

Wenn der technische Alltagsgebrauch und die Gewöhnung an bestimmte neue ästhetische Perzeptionsmöglichkeiten mit dem allgemeinen Bewusstsein von Ästhetik in Publikumsdiskurs und –rezeption zusammenkommt, können die Grenzen zwischen Klassischer, Auratischer und Transformierter Literatur fallen - zumindest für einen längeren Moment im Hier und Jetzt der Geschichte, bevor sich dann erneut neue Formen ausdifferenzieren.

Entscheidend für diese neuen ästhetischen Formen hinsichtlich Akzeptanz und Gebrauch ist letztlich auch die Frage, ob sie vom Publikum als Literatur oder als Literaturäquivalenz empfunden werden.

Im Bereich des TV, einem Medium, das im ästhetischen Diskurs in den letzten Jahrzehnten extrem marginalisiert und abgewertet worden ist, existieren bereits seit längerer Zeit Formate, die von einem Literaturreifen Publikum als ästhetisches Äquivalent zur traditionellen Literatur angesehen werden. Ein treffendes Beispiel dafür sind weniger Literaturverfilmungen als bestimmte TV-Serienformate wie beispielsweise bestimmte Produktionen des US-amerikanischen Pay-TV-Senders HBO (Home Box Office), die viele TV-Rezipienten von Thematik und Handlungsaufbau bereits als Literatur-ähnlich rezipieren und empfinden.

Das Popkulturmagazin SPEX schreibt über diese neuen TV-Formate:

„Handelt es sich doch bei den HBO-Serien um in bisher ungekannter Weise komplexe und profunde Werke, die zum ersten Mal in der Filmgeschichte so etwas wie ein Äquivalent zu großen epischen Romanen der Weltliteratur darstellen, also etwa Dostojewskis ‚Schuld und Sühne‘ oder Thomas Manns ‚Die Buddenbrooks‘“.⁸⁶⁶

Angesichts dieser Aussage ist die Frage angebracht, ob bestimmte TV-Formate nun die neue Hochkultur darstellen sollen, oder ob in den hier angeführten Beispiele aus der klassischen ‚Weltliteratur‘ etwa bereits TV-serienmässige Aspekte in ihren Handlungen zu finden sind. Definitiv ist bei näherer

⁸⁶⁶ DREHER, Christoph: „Das Privileg eines natürlichen Todes. Der amerikanische Pay-TV-Sender HBO revolutioniert Film und Fernsehen“, SPEX, Magazin für Popkultur, # 309, Juli/August 2007, S.122.

Beschäftigung mit derartigen neuen TV-Formaten gleichsam ersichtlich, wie Charaktere, Strukturen und Handlungsmuster des klassischen epischen Romans übernehmen, sie aber gleichsam ausweiten und transformieren.

Nocheinmal die SPEX dazu:

„Vor etwa zehn Jahren begann man bei HBO (die Abkürzung steht für ‚Home Box Office‘) zusammen mit Autoren und Produzenten mit der Realisierung von Visionen und Ideen für eine Reihe von Serien, die in der Folge alles in den Schatten stellten, was an aufregenderen Dingen in dieser Zeit im Kino passieren sollte – und auch das, was weltweit die öffentlich-rechtlichen Sender, von den ‚Privaten‘ ganz zu schweigen, sonst produziert haben. Es handelt sich um Serien wie ‚The Sopranos‘, die Gefängnisserie ‚Oz‘, den Polit-Thriller ‚The Wire‘ und das Western-Drama ‚Deadwood‘ ... Alle Stories der Serien setzen sich aus einer Vielzahl von Handlungssträngen unterschiedlicher Länge zusammen, sind ausgestattet mit einer Fülle von Charakteren, die sich über 60 bis 100 Filmstunden entfalten und profilieren können. Wie beim epischen Roman bestimmt man bei der DVD selbst, wie viele Stunden hintereinander man sieht und hört, man kann eintauschen in diesen anderen Kosmos – von den gebotenen ‚Extras‘ ganz zu schweigen.“⁸⁶⁷

Vor allem die von 1999 bis 2007 ausgestrahlte HBO-Serie ‚The Sopranos‘, in der es um die fiktive Geschichte der Familie eines Mafia-Bosses von New Jersey geht, wurde nicht nur eine der weltweit bislang publikumswirksamsten wie wirtschaftlich erfolgreichsten und meistprämierten TV-Serien überhaupt⁸⁶⁸, sie erfuhr nach ihrer Ausstrahlung auch häufiger Vergleiche mit klassischer literarischer Epik.

So schrieb LAHME in der FAZ:

„Das eigentliche Thema ist aber nicht das Verbrechen, sondern die Familie - die Sopranos sind amerikanische Verwandte der Buddenbrooks, eine funkelnde Satire auf die moderne westliche Welt.“⁸⁶⁹

Im STERN bekannte sich der deutsche Schriftsteller Frank Schulz als ‚Sopranos‘-Fan und schrieb in seinem Artikel:

⁸⁶⁷ ebda

⁸⁶⁸ Zu Spitzenzeiten sahen 18 Millionen Zuschauer in den USA die Serie. Sie wurde dort bislang u.a. mit 21 Emmy-Awards, fünf Golden Globes und etlichen anderen Preisen ausgezeichnet. Allein die Vergabe der Rechte an Wiederholungsausstrahlungen soll HBO 215 Millionen Dollar eingebracht haben. In Deutschland hingegen wurde die Serie nur auf DVD ein Erfolg, hier aber ein nachhaltiger. Im TV selbst wurde sie ziemlich schnell in das Nachtprogramm verschoben und schließlich aus dem Programm genommen. Vgl.

http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Sopranos bzw. <http://en.wikipedia.org/wiki/Sopranos>

Die 86 Folgen dauernde Serie hat eine Dauer von ca. 70 Stunden.

⁸⁶⁹ LAHME, Tilman: „Die Sopranos. Die Mafia trägt Morgenmantel“, FAZ 11-4-2007 bzw.

<http://www.faz.net/s/Rub117C535CDF414415BB243B181B8B60AE/Doc~EF8C6AA3106E34E3A95A24668078C5651~ATpl~Ecommon~Scontent.html>

„Vanity Fair etwa wertete jene bahnbrechende Produktion des Pay-TV-Senders HBO als "größte Show der Fernsehgeschichte". Und der jüngst verstorbene Norman Mailer als etwas, das "dem großen amerikanischen Roman in der heutigen Kultur am nächsten kommt." Andere Kritiker beschworen gar epischen Atem und dramatische Kraft von Balzac, Dickens, Shakespeare. Die Liste der eingeheimsten Grammys, Golden Globes etc. ist ellenlang.“⁸⁷⁰

Ab März 2006 wird die erste Staffel der Serie dauerhaft und nonstop im New Yorker Museum of Modern Art (MOMA) gezeigt. Diese Tatsachen bezeugen die kulturelle Aufwertung von ästhetischen Formen des TV innerhalb der klassischen Rezeptionsrahmen der Hochkultur, wie es mit Formaten der Popkultur und hier vor allem der Popmusik im bürgerlichen Feuilleton mittlerweile ebenso geschehen ist. Dies ist zum einen ein weiterer Beleg für den Wandel ästhetischer Wertungen, zum anderen bezeugen die neuen komplexen und anspruchsvoll konzipierten und umgesetzten TV-Formate – wie beispielsweise auch die narrativ komplexen Serien wie ‚Twin Peaks‘⁸⁷¹, ‚Buffy‘, ‚The Wire‘, ‚Oz‘, ‚Deadwood‘, ‚Six Feet Under‘ und ‚24‘ -, dass sie zunehmend sowohl von der Produktion wie auch der Rezeption als hochwertiges Literatur-Äquivalenz gelten können. Gerade unabhängig vom ursprünglichen Trägermedium TV rezipiert, nämlich als individuell rezipierbare DVD-Editionen, werden sie diesem Anspruch gerecht.⁸⁷²

Dieser Sachverhalt einer zunehmenden ästhetischen Aufwertung und Rezeption von bestimmten TV-Formaten sowie der zunehmende Gebrauch von multimedialen Digitalgeräten für literarische Transformationen, wie sie sich aktuell bei der SMS-Literatur sowie den Cellphone-Novels beschreiben lassen, lassen tendenzielle Interaktionen dieser Formate im Rahmen einer Transformatorischen Konvergenz erwarten. Die Grundlagen für eine flächendeckende Rezeption sind für diese neuen Formate jedenfalls geschaffen.

⁸⁷⁰ SCHULZ, Frank: „Die Sopranos. Die Komik der Tragik“, STERN 19-12-2007 bzw.

<http://www.stern.de/unterhaltung/film/Die-Sopranos-Die-Komik-Tragik/605513.html?nv=rss>

⁸⁷¹ Die bereits 1990 bis 1991 ausgestrahlte Serie unter der Regie von David Lynch und dem Buch von Mark Frost ist in dieser Hinsicht ein Vorläufer des anspruchsvollen epischen TV-Formats und mittlerweile in dieser Hinsicht ein Klassiker des Genres geworden.

⁸⁷² Vgl. hierzu auch der bereits zu Beginn vom Kapitel 13.A. dieser Arbeit zitierte Essay von RICH über die Frage nach dem Grund, warum Menschen überhaupt Bücher lesen. Gegenwärtig, so RICH abschließend, würde die Tatsache deutlich, dass das, was Menschen zu Büchern drängt, im kulturellen Sinne mittlerweile woanders gefunden werden kann, nämlich in in Form von Reflektionen als Internet-Blogs oder auch in TV-Serien, welche die Ansprüche und den Hunger nach Erzählungen mit komplexen Texturen und Charakteren ebenso befriedigen könnten wie ehemals Romane dies taten. RICH im Originalton hierzu: „But what makes that one book a trigger for continuous reading? ... The question of whether reading or reading books in particular, is essential in complicated by the fact that part of what draws people to books can now be found elsewhere. Readers who want to know they are not alone are finding reflections of themselves in the confessional blogs sprouting across the internet. And television shows can satisfy the hunger for narrative and richly textured characters.“ RICH, Motoko: „A good Mystery: Why we Read Books“, THE NY TIMES / ARTS & STYLES, 10-12-2007, S.7 veröffentlicht mit DER STANDARD, Wien, 10-12-2007.

Eine potenzielle narrative Komplexität von TV-Formaten sowie die Mobilität der Mobiltelefone – bzw. der multimedialen Speichermedien, die mangels neuer Begriffe noch als ‚Telefone‘ bezeichnet werden – sowie die zukünftige Speicherfähigkeit⁸⁷³, die navigatorische Simulationsoberfläche, Tiefe, Rasanz und Informations-Komplexität dessen, was ebenfalls mangels neuer Begriffe noch als ‚Computerspiele‘ bezeichnet wird, lassen auf eine weiterreichende zukünftige Transformation literarischer Formen und Inhalte schließen. Computerspiele als erste existierende und beschreibbare Formate dieser neuen digitalen Umgebungen sind folgerichtig die Themen der abschließenden beiden Kapitel dieser Arbeit.

⁸⁷³ Zur gegenwärtigen und zukünftigen Speicherfähigkeit von Mobiltelefonen vgl. STIRN, Alexander: „Supercomputer im Handy. Die nächste Generation von Prozessoren wird so sparsam und schnell sein, dass mobile Geräte damit zu Hochleistungsrechnern werden“, SZ 16-11-2007, S.18. Eine weitere Entwicklung, die hinsichtlich der zukünftigen Speicherfähigkeit von komplexen ästhetischen Formaten von Wichtigkeit ist, ist die zunehmende Ablösung des mittlerweile bereits klassisch zu bezeichnenden Festplattenspeichers durch die ungleich kleinere, handlichere und mobilere USB-Flash-Speichertechnik. Zu diesem technischen Paradigmenwechsel vgl. hierzu den ausführlichen Bericht von SPEHR, Michael: „Der Siegeszug des Flash-Speichers ist das Ende der Festplatte“, FAZ 23-10-2007, S.T1. Das abschließende Zitat daraus: „In zehn Jahren rechnen wir mit Flash-Medien im Tera- oder Petabyte-Bereich, ausreichend beispielsweise für alle Musikstücke dieser Welt oder Tausende von Filmen. Speicherplatz ist jedenfalls in Zukunft nicht mehr knapp.“

Kompaktthesen:

Literatur ist – wie jede ästhetisches Genre – nicht generell abhängig von ihrem historisch gewordenen materiellen Speicher- und Ausdrucksmedium, das heißt: ihrer traditionellen, derzeitigen oder aktuellen Materialisierung und Formatierung. Gleichsam sich bestimmte literarische Ästhetiken sich explizit als von der Buchform bestimmt definieren und ableiten lassen, sind jede Menge literarische Formen denkbar und auch tatsächlich in Erscheinung getreten, die sich von der klassisch-stringenten Buchform abheben und in alternative Strukturen verweisen. Hierzu gehören literarische Darstellungsformen, die explizit über den reinen Schrifttext auf andere mediale Formen bzw. technisch-ästhetische Systeme verweisen, wie es beispielsweise Zeitungen, Magazine, Film und TV oder eben das Internet sind. Literatur wird in diesem Sinne zunehmend zu einem ästhetischen Referenzsystem, das sich durch andere mediale und ästhetische Formate bewegt.

Das System der Transformierten Literatur entwickelt sich in seinen Ausformungen und Möglichkeiten zum einen aus dem System der Auratischen Literatur heraus, zum anderen bezieht es seine Definitionen und Grundlagen aus anderen technisch-ästhetischen Systemen wie beispielsweise den Bildmedien.

Die Arbeit an der Digitalisierung der traditionellen Schrift erfolgt nicht nur aus ausschließlich ökonomischen Interessen. Mittlerweile ist klar und in vielen bibliothekarischen Kontexten überdeutlich geworden, dass die traditionelle Buchkultur nicht das Nonplusultra der Archivierung von Wissen und Ästhetik sein kann. Gleichwohl wächst die Masse an analogem Schrifttum täglich. Sie ist Ausdruck der immer differenzierter und komplexer werdenden Informationsbeschleunigung. Der Prozess der rein textbasierten Digitalisierung von Literatur ist ein wesentlicher Markstein auf dem Weg zu einer digitalen Bibliothek und gleichsam ein wichtiger Schritt, um die Loslösung des ästhetischen Korpus der Literatur von ihrem traditionell-materiellem Trägermedium, dem Buch, in digitale Datenräume zu bewerkstelligen und auch zu beschleunigen.

Sofern Literatur einmal als transformatorischer Prozess begriffen worden ist, existiert keinerlei universalistische konstitutive Eigenschaft mehr von ihr.

Das Modell einer transformierten Literatur bildet sich gegenwärtig in den ersten Ansätzen aus. Es ist das Modell einer Literatur, die sich zunächst einmal vom deterministischen und eindimensionalen Format der Buchliteratur gelöst hat.

Die transformierte Literatur erscheint elektronisch, und dies nicht nur im Sinne einer digitalen Schriftsetzung, sondern auch hinsichtlich einer Verlinkung mit anderen ästhetischen Formaten und auch anderen Rezipienten. Die pure digitale Archivierung von Schriftliteratur reicht für diesen erweiterten Ästhetikbegriff nicht mehr aus.

Literatur ist ohne ihre Einbindung in die gesellschaftliche Demographie und das System der Massenmedien nicht mehr zu denken.

Die Kontextualisierung und die Vermittlung von Literatur gehört generell in ihr strukturelles System und darüber hinaus auch zunehmend bzw. grundlegend zu ihrer ästhetischen Definition.

Der Literaturbetrieb bzw. der Literaturmarkt bestimmt, genauso wie der Diskurs aus Spezialisten und Publikum, mit, was überhaupt als Literatur gilt und verhandelt wird. Die zunehmende Medialisierung von Literatur meint nicht nur deren Einbindung in einen massenmedialen Repräsentationsrahmen, sondern auch in einen massenmedialen Definitionsrahmen. Das bedeutet, dass die ästhetischen Parameter, unter denen diskutiert werden, was Literatur ist und was nicht, zunehmend durch die multimediale Massenkultur und deren technologische Entwicklungen geprägt werden.

Literatur ist heute nicht mehr nur die klassische Buch-Literatur. Sie definiert sich nicht nur durch das gedruckte Wort, sondern durch ein Geflecht von kulturellen Zusammenhängen sowie durch ein Netzwerk von Diskursen, das die ästhetischen Parameter des Systems stetig transformiert und neu definiert. Was jedoch die mediale Formatierung der Literatur betrifft, ist kein Schritt der jüngeren Vergangenheit so bedeutsam wie ihre mögliche Verlagerung und Transformation in elektronisch-digitale Datennetze.

Grundsätzlich bedeutet dies nicht nur eine Transformation von literarischen Motiven – wie sie beispielsweise bei Literaturverfilmungen zu beobachten ist –, sondern ganz spezifische ästhetische und formal-technische Interaktionen, die über den traditionellen Rahmen der Buchliteratur hinausreichen, und die darüberhinaus ein ganz explizites Verständnis dieser neuartigen Ausdrucksmedien als eine neue Form von Literatur, also als Ersatz und Erweiterung der Buchliteratur, und zwar sowohl von Produzenten- als auch von Rezipientenseite her, bedeuten können.

Der traditionelle Literaturbegriff, der oft immer noch auf das monografische Einzelwerk zentriert ist, ist für viele jüngere und aktuelle Phänomene der Netzliteratur wie auch auf den Begriff von Literatur, den diese Arbeit übergreifend als Transformierte Literatur bezeichnet, nicht mehr angemessen

und stimmig. Nicht nur der unwiderrufliche Zusammenhang von Rezeptionsästhetik und Kontextästhetik mit diesen neuartigen Formaten von Literatur ist hierbei hervorzuheben, sondern auch die transgressive und multimediale Überschreitung des herkömmlichen Formats der Buchliteratur. Dies alles sind theoretische Vorbereitungen für erste Formen der Transformierten Literatur.

Bei der Transformierten Literatur geht es um einen Literaturbegriff, der sich nicht nur von dem der traditionellen Buchliteratur löst, sondern der vor allem auf einen stark interaktiven und inter- und multimedialen Begriff von Literatur verweist. Wenn bei dieser Art von Ästhetik der Leser nicht zwangsläufig selbst interaktiv teilnehmen muss, benötigt diese Art von Literatur doch zumindest ein Navigationssystem und ein Bewusstsein für Navigation.

Bestimmte gegenwärtige literarische Genres – wie SMS-Literatur oder Cellphone-Novels – sind demnach ein veritabler und mittlerweile auch im Publikumsdiskurs akzeptierter literarischer Ausdruck und gehören darüber hinaus zu den ersten Beispielen für Übergangsformen von der Auratischen Literatur zu einer Transformierten Literatur.

Wenn der technische Alltagsgebrauch und die Gewöhnung an bestimmte neue ästhetische Perzeptionsmöglichkeiten mit dem allgemeinen Bewusstsein von Ästhetik in Publikumsdiskurs und –rezeption zusammenkommt, können die Grenzen zwischen Klassischer, Auratischer und Transformierter Literatur fallen - zumindest für einen längeren Moment im Hier und Jetzt der Geschichte, bevor sich dann erneut neue Formen ausdifferenzieren.

Entscheidend für diese neuen ästhetischen Formen hinsichtlich Akzeptanz und Gebrauch ist letztlich auch die Frage, ob sie vom Publikum als Literatur oder als Literaturäquivalenz empfunden werden.

Eine potenzielle narrative Komplexität von TV-Formaten sowie die Mobilität der Mobiltelefone – bzw. der multimedialen Speichermedien, die mangels neuer Begriffe noch als ‚Telefone‘ bezeichnet werden – sowie die navigatorische Simulationsoberfläche, Tiefe, Rasanz und Informations-Komplexität dessen, was ebenfalls mangels neuer Begriffe noch als ‚Computerspiele‘ bezeichnet wird, lassen auf eine weiterreichende zukünftige Transformation literarischer Formen und Inhalte schließen.

Die vorliegende Arbeit hat bislang in diversen Kapiteln und Beispielen aufgezeigt, wie sich die Begriffe und Definitionen von Kunst sowie die dazugehörigen Kontexte und ästhetischen Wertungen transformieren. Die

aufgezeigten ästhetischen Paradigmenkonflikte der Gegenwart – Schrift- versus Bildkultur sowie E- versus U-Kultur – gehen einher mit einer Gewöhnung der Kulturrezipienten an eine zunehmend durch Technologie und Massen- sowie Medienkultur geprägte Ästhetik und zudem mit einem grundlegenden Wandel ästhetischer Wertungen, der zur Folge hat, dass von den Kulturrezipienten immer mehr ästhetische Genres und Formen zu einer Art ‚alltäglichen Kunst‘ erklärt und im Alltag angenommen werden, die früher durch einen eher auf Aura, Tiefe und Komplexität abzielenden Kunstbegriff streng von diesem getrennt waren. Die Auratische Kunst im Sinne von Exklusivität und Komplexität wird dabei zunehmend nivelliert, ästhetisch indifferent bewertet, sofern sie nicht explizit entwertet wird.

Die traditionellen ästhetischen Begriffe, Kategorien und Definitionen sind immer weniger geeignet, diese Transformationen zu beschreiben und einer weiterführenden und gegenwärtig gültigen Analyse zugänglich zu machen. Die traditionellen Distinktionsstrategien der ästhetisch-qualitativen Zu- und Abwertung, so die daraus folgende These, sind ergo ebenso sinnlos und hinfällig für eine gegenwärtige wissenschaftliche ästhetische Analyse geworden.

Die in dieser Arbeit vorgeschlagenen Kategorien der Auratischen und der Transformierten Literatur sind aus diesem Bewusstsein abgeleitet. Die Transformation von Literatur in digitale Räume ist gegenwärtig im Sinne von Netzliteratur und im Sinne eines ‚Sprachkunstwerkes‘ von HEIBACH⁸⁷⁴ grundlegend beschrieben worden. Diese Analyse indes, so fachlich hervorragend sie ist, bezieht sich letztlich noch vor allem auf die auratische Definition von Literatur und ihre explizite ‚Kunsthafte‘, wohingegen die vorliegende Arbeit Literatur als auratisches Kunstgebilde im Sinne der Transformatorischen Konvergenz und Indifferenz zunehmend definitorisch und kategorial auflösen möchte und mit Systemen wie Alltags-, Massen- und Popkultur kurzschließen möchte und den Transformationen von Literatur weniger in den mehr oder weniger exklusiven digitalen Räumen der Netzliteratur nachgeht als im expliziten Bezug auf Computer-Single-Games und MMORPGs.

⁸⁷⁴ Vgl. HEIBACH, Christiane: „Literatur im elektronischen Raum“, FfM 2003 bzw. BREITSAMETER, Sabine: Interview mit Christiane Heibach, SWR Juli 2003, http://www.swr.de/swr2/audiospace/ger_version/interview/heibach.html sowie Kapitel 14.E. („Powerbook: Elektronische und Digitale Literatur“) in dieser Arbeit.

15. Computerspiele als ästhetisches Medium und ihre Rolle in der Erweiterung und Neudefinition des traditionellen Literaturbegriffes

„Die Zahl der Internetnutzer weltweit hat im vergangenen Jahr die Milliarden-Marke überschritten, berichten die Marktforscher von eTForecast. Sie rechnen mit einem Anstieg der Nutzerzahlen auf zwei Milliarden für das Jahr 2011.“⁸⁷⁵

Nachricht des Forschungsinstituts für Telekommunikation, Dortmund, Januar 2006

„Das seit 2003 online verfügbare System hat inzwischen mehr als elf Millionen registrierte Benutzerkonten, über die rund um die Uhr bis zu 60.000 Nutzer gleichzeitig in das System eingeloggt sind.“

“At the end of March 2008, approximately 13 million accounts were registered, although a large percentage of these are inactive, some Residents have multiple accounts, and there are no reliable figures for actual long term consistent usage. In January 2008, residents spent 28,274,505 hours there, so on average about 38,000 residents were logged on at any particular moment.”⁸⁷⁶

Wikipedia über ‚Second Life‘, April 2008

⁸⁷⁵ „Zum Vergleich: Im Jahr 1995 lagen die Nutzerzahlen noch bei 45 Mio. und 2000 bei 420 Mio. weltweit. Die meisten neuen Nutzer sollen, nach Angaben der Experten, aus bevölkerungsreichen Staaten wie China, Indien, Brasilien, Russland oder Indonesien stammen. Die Nutzung des PC-Internets werde innerhalb der nächsten zehn Jahre zudem durch mobile Internetzugänge mit Smartphones oder Mobiltelefonen ersetzt. So soll in den Entwicklungsländern ein Hauptteil der neuen Internet-User ihren Zugang nur durch mobile Technologien bekommen. Den ersten Platz in punkto Internet-Nutzerschaft halten die Vereinigten Staaten mit fast 200 Mio. Nutzern und einem weltweiten Anteil von 18,3 Prozent der Nutzer. Platz zwei und drei gehen an China und Japan mit 120 und 86 Mio. Nutzern und einem Anteil von 11,1 und acht Prozent an der Internet-Community. Platz vier belegt Indien mit 50 Mio. Nutzern und einem Anteil von 4,7 Prozent. Überraschend oder nicht: Deutschland landet in dem eTForecast-Ranking auf dem fünften Platz mit 46 Mio. Nutzern und einem Anteil von 4,3 Prozent an der weltweiten Nutzer-Gemeinschaft. Auf den Plätzen sechs bis zehn finden sich Großbritannien (3,3 Prozent), Südkorea (3,1 Prozent), Italien (2,7 Prozent), Frankreich (2,7 Prozent) und Brasilien (2,4 Prozent).“ FTK – Forschungsinstitut für Telekommunikation, Dortmund, 9-1-2006, <http://www.ecin.de/news/2006/01/09/09064/>

⁸⁷⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Second_Life sowie http://en.wikipedia.org/wiki/Second_Life (April 2008)

15. A. Zur Transformation literarischer Formen

„Ästhetische Urteile gelten niemals als absolut“⁸⁷⁷, sagte Umberto Eco im Januar 2008 in einem Interview zu seinem Buch „Die Geschichte der Hässlichkeit“⁸⁷⁸. Dies spricht derselbe Semiologe und Kulturwissenschaftler Eco, der in Kapitel 14.C. dieser Arbeit („Die digitale Bibliothek in der Diskussion“) zum Medium Buch bereits zitiert wurde, da er sich in seinem Vortrag „Vegetal and mineral memory: The future of books“⁸⁷⁹ zur Eröffnung der Bibliothek von Alexandria im November 2003 explizit und nahezu kategorisch für das Medium Buch ausgesprochen hat: dessen Technologie sei kaum verbesserbar, so sein Fazit, und das Buch werde wahrscheinlich noch für lange Zeit ein wichtiges, wenn nicht das wichtigste Medium des geschriebenen Wortes bleiben.

In dieser Hinsicht lässt sich Eco sogar angesichts der im vorherigen Kapitel vorgebrachten Faktenszenarien zur zunehmenden Digitalisierung des Wortes mit gutem Gewissen recht geben: für das explizit nur geschriebene Wort ist das Buch aktuell das traditionelle und verlässliche Medium. Es ist wie das Ruderboot, dem der Treibstoff aus dem angehängten Außenbordmotor ausgeht: um mit der Geschichte weiterzukommen, können wir notfalls immer noch das Ruder hervorholen, um sicher und gemächlich weiterzupaddeln und vorwärts zu kommen. Was aber, wenn es tatsächlich einmal etwas schneller gehen sollte?

Was passiert, wenn zunehmend literarische Formate auftauchen oder entwickelt werden, die im wahrsten Sinne des Wortes nicht mehr zwischen zwei Buchdeckel passen? Wenn sich das Wort und die daraus entstehenden literarischen Formen vom Medium Buch emanzipieren, wenn sie technologisch darüber hinausgehende Erweiterungen und Interaktionen anstreben und eingehen – müssen wir dann nicht auch unsere bisherige traditionelle Definition von Literatur modifizieren, ja letztlich umändern?

„Ästhetische Urteile gelten niemals als absolut“, so Eco, der in seinen kulturgeschichtlichen Darstellungen der Schönheit und der Hässlichkeit aufzeigt, wie wechselhaft und wandelbar der Begriff von ästhetischen Zuschreibungen ist und wie wenig universalistisch gültig Begriffe wie Schönheit

⁸⁷⁷ „Hässlichkeit ist amüsant“, Interview Umberto Eco mit REICHARDT, Lars, in SZ-Magazin 4-1-2008, S.9.

⁸⁷⁸ ECO, Umberto: „Die Geschichte der Hässlichkeit“, Hrsg. von U.E., übersetzt von Friederike Hausmann, Petra Kaiser und Sigrid Vagt, München 2007 (Storia della Bruttezza, a cura di U.E., 2007). Drei Jahre zuvor hatte Eco bereits eine Geschichte der Schönheit veröffentlicht: „Die Geschichte der Schönheit“, Hrsg. v. U.E., übersetzt von Friederike Hausmann u. Martin Pfeiffer, München 2004 (Storia della Bellezza, a cura di U.E., 2004)

⁸⁷⁹ Online zu finden unter www.weekly.ahram.org/2003/665/bo3.htm

und Hässlichkeit letztlich sind. Diese These findet in dieser Arbeit nur Bestätigung, sie soll allerdings noch um einen entscheidenden Aspekt erweitert werden:

Da ästhetische Urteile niemals als absolut gelten können, da sich nämlich nicht nur ästhetische Wertungen, sondern vor allem Formen und Inhalte ästhetischer Genres über die Zeit ändern können, gelten auch ästhetische Genres und deren Formen und Inhalte niemals als absolut.

Es ist daher notwendig, die Formen, Konturen und Grenzen ästhetischer Genres jeweils nur als temporär zu betrachten.

Anhand des Systems der gegenwärtigen bildenden Kunst lässt sich dies sehr gut beobachten: hier gelten mittlerweile Arbeiten, Artefakte, Materialisierungen und auch komplett unmaterialisierte Konzepte oder soziale Szenarien als Kunst, die vor wenigen Jahrzehnten, ja Jahren noch nicht einmal annähernd als Kunst betrachtet worden sind⁸⁸⁰. Das ästhetische Genre der bildenden Kunst sowie der dazugehörige Kunstbegriff hat sich ungemein erweitert, differenziert und neu definiert, wobei hier generell erneut die mögliche Diskrepanz zwischen Kritiker- und Spezialdiskursen und Publikumsdiskursen zu beachten ist. Dies bedeutet in diesem Fall, dass nicht etwa der ästhetische Horizont der Kritiker- und so genannten Fachdiskurse weiter, tiefer und ergo größer und besser sei als der des – als Gesamtbegriff oft etwas amorph erscheinenden – Publikums, sondern dass ‚das Publikum‘ schon vor Jahrzehnten Sach- und Fachgebiete als ästhetische Formen betrachtete, die heute allgemein auch von den Kritiker- und Fachdiskursen als Kultur oder – in einem traditionellen Sinne – als Kunst gewürdigt werden. Hierzu zählen beispielsweise ästhetische Genres wie Comics,

⁸⁸⁰ Als Beispiele können hierfür Arbeiten von Marcel Duchamp, Joseph Beuys, der Fluxuskunst, der Konzeptkunst – beispielsweise des Kollektivs ‚Art & Language‘ - oder auch aus der so genannten New British Art wie von Tracey Emin oder Damien Hirst gelten. Diverse Szenarien sozial oder politisch ausgerichteter Konzeptkunst, beispielsweise zum Zusammenhang von Gesellschaft, Technologie und Ästhetik, die oftmals auf einen materialisierten ästhetischen Werkbegriff verzichten und stattdessen mit Installationen, analogen und digitalen Informationsdarstellungen oder Filmen arbeiten, können indes als Beispiele für einen Kunstbegriff gelten, der mittlerweile auch im Publikumsdiskurs häufig als ästhetisch äquivalent zum vormalig herrschenden Paradigma der materiellen und auratischen Werkkunst begriffen und angenommen wird. Aber auch die ‚Lebenscollagen‘ von Timm Ulrich sind geeignet, um einen Wandel ästhetischer Wertungen und eine Öffnung der ästhetischen Definitionen inmitten des Systems der bildenden Kunst deutlich zu indizieren. Zwar hat sich das ästhetische System der bildenden Kunst in der Definition, was in ihm implizit sei und was nicht, seit Beginn des 20. Jahrhunderts explizit stets offener und grenzensprengender definieren können als vergleichsweise das ästhetische System der Literatur, das auch heute immer noch von definitorischen Sektoren und Subsektoren wie ‚Banalität‘ und ‚Trivialität‘ durchzogen ist, aber die ‚Lebenscollagen‘ des 1940 in Berlin geborenen Ulrichs, der sich, so DI BLASI, „als erster Künstler selbst als ‚lebendes Kunstwerk‘ ausgestellt“ hat, ist doch auch noch immer geeignet, die radikale Erweiterung des zeitgenössischen Kunstbegriffes und der gegenwärtigen ästhetischen Wertungen – und dies länger nach dem Tod von Josef Beuys - zu illustrieren. DI BLASI, Johanna: „Auf Trampelpfaden durchs Totalchaos. In Hannover haust Timm Ulrichs inmitten einer ‚Lebenscollage‘“, KUNSTZEITUNG 141 / 5-2008, S.16.

die heute oftmals nicht nur als Kunst, sondern auch als Literatur – u.a. im Sinne von ‚Graphic Novels‘ - bezeichnet werden, sowie ästhetische Bereiche wie Fotografie, Design oder Popmusik.

Die bildende Kunst hat sich als ästhetisches System erheblich um- und neu definiert und ist durch viele theoretische und alltags- bzw. publikumsdiskursive Reflexionen gegangen.

Wie sieht es diesbezüglich mit dem System und der ästhetischen Form der Literatur aus?

Hier stehen immer noch vorrangig die Konzepte der Auratischen Literatur im Raum, welche, kompakt verdichtet, besagen:

Wenn Literatur als Literatur gelten soll, muss sie häufig, vor allem in Bereichen der akademischen Rezeption sowie in Bereichen des Kritikerdiskurses, bestimmte ästhetische Kriterien der Traditionsverbundenheit, Hochwertigkeit und Komplexität erfüllen, die im System der Literatur bis jetzt noch nicht derart stark hinterfragt und auch dekonstruiert wurden wie dies bezüglich der ästhetische Systeme der bildenden Kunst oder auch der Popmusik bereits geschehen ist.

Diese oft zu beobachtende Verbundenheit mit oftmals traditionellen ästhetischen Wertungskriterien ist der Grund, weswegen das ästhetische Genre solcher Definitions-Zuschreibungen in dieser Arbeit auch bewusst im Sinne einer temporären Hypothese als ‚Literatur-Literatur‘ bezeichnet wurde.

Diese Kriterien besagen beispielsweise, dass Literatur als ästhetische Form grundsätzlich komplex bis hochkomplex sein müsse, was im konkreten ästhetischen Wertungsurteil bis ins Elitäre gehen kann. Im Gegensatz dazu stehen von einem Auratischen Kunstverständnis her literarische ‚Alltagsformen‘ wie die in Kapitel 9 („Das Zerrbild des Banalen und Trivialen“) dieser Arbeit dargestellten Genres (Science Fiction-, Fantasy- oder Kriminalliteratur), aber auch ästhetische ‚Alltagsformen‘ wie etwa Popmusik, Design oder auch bestimmte Formen der zeitgenössischen bildenden Kunst, die von Seiten der akademischen Rezeption häufig noch als eine Art ‚Gebrauchskunst‘ deklariert werden. Eine ästhetische Minderwertigkeit wird diesen Genres nicht mehr derart explizit unterstellt wie noch vor ein paar Jahrzehnten oder Jahren, als Kunst jedoch sollten sie im Sinne einer Auratischen Ästhetik eher nicht bezeichnet werden.

Ein anderes Kriterium des Auratischen Konzeptes von Literatur ist weiterhin, dass Literatur, wenn sie Literatur sein soll, mit ihrer eigenen Literaturgeschichte

verbunden sein sollte, sie muss sich also auf einen traditionellen ästhetischen Kanon und eine ästhetische Geschichte beziehen.

Als Beispiel: ein Erfahrungs- und Tatsachenbericht eines ‚unprofessionellen Literaten‘, der sich – absichts- oder unabsichtsvoll – nicht um eine explizite literarische Form oder Tradition schert, der aber trotzdem letztlich so genannte literarische ‚Qualitätskriterien‘ erfüllt und aufweist, würde nach diesen strengen Regeln ebenfalls nicht unter das traditionelle Qualitätssiegel ‚Literatur‘ fallen. Dieser Widerspruch steht als Beispiel für die Absurdität von scheinbar objektiv festlegbaren und quasi überhistorischen ästhetischen Wertungskriterien. Ein Auratisches Ästhetikkonzept indes tendiert zu diesen überhistorischen und objektiv festlegbaren ästhetischen Wertungskriterien.

Als letztes Kriterium für eine Auratische Literatur könnte gelten, dass Literatur in diesem Sinne, so sie denn welche sein will, universal und absolut gültig mit dem Medium ‚Buch‘ verbunden sein muss. Literatur wäre in diesem Sinne nichts anderes als das rein sprachliche Kunstwerk, gedruckt und geschrieben auf Papier, und sie kann auch potenziell nichts anderes sein.

Das dieser Arbeit zugrunde liegende ästhetische Bewusstsein ist jedoch ein Anderes. Die These lautet: Literatur muss, um als solche bezeichnet zu werden, keineswegs hochkomplex oder hochartifiziert gearbeitet sein, ja sie muss noch nicht einmal eine explizite Poesie haben, da die Definition, was poetisch und nicht poetisch ist, keineswegs eindeutig zu treffen ist. Darüber hinaus muss sich Literatur auch nicht – mehr oder minder explizit – in traditioneller Weise auf ihre eigene ästhetische Geschichte und Form beziehen. Literatur muss also heutzutage gerade nicht explizit ‚literarisch‘ im traditionellen Sinne daherkommen und auftreten und kann gerade durch diese mögliche Befreiung von Tradition und Form geeignet sein, ihre bisherige ästhetische Form, die durch die traditionellen ästhetischen Wertungen der Schrift- und E-Kultur einbetont wurden und werden, ihres eigenen Genres zu transformieren.

Die ästhetischen Vorgaben und Fragen, was letztlich literarisch sei und was nicht, haben schon traditionell Generationen von Literaturwissenschaftlern beschäftigt. Diese Grundlagenfragen sind in dieser Hinsicht nichts neues, jedoch indizieren sie die seitdem immer noch virulente Frage nach der Angemessenheit und Gültigkeit traditioneller ästhetischer Wertungskriterien. Im Kontext dieser Arbeit dienen sie vor allem zur Markierung eines ästhetischen Bewusstseins, das seinen Blick auf die zeitgenössischen Transformationen der traditionellen literarischen Form fokussiert.

Der nächste wichtige Schritt in dieser Arbeit ist es nun, den Begriff von Literatur im Sinne des tatsächlichen Umgangs und Bewusstseins mit Literatur zu erweitern und zu transformieren.

Zwischenthese:

Literatur ist nicht allein auf das Medium Buch und im erweiterten Sinne noch nicht einmal auf das Ausdrucksmittel Schrift beschränkt. Sowohl ihr narratives, intellektuell-philosophisches wie auch emotionales Grundpotenzial ist die essentielle Basis für ihre eigene strukturelle Transformation und Erweiterung. Diese essentiellen ästhetischen Grundparameter bilden für das System der Literatur das Fundament für ihre Überführung in ästhetische Formate, welche Erweiterungen, Variationen und Transformationen der traditionellen literarischen Form sind.

Literatur hat das Potenzial, sich von ihren eigenen traditionellen Formen und Vorgaben zu emanzipieren und zu neuen ästhetischen Genres zu transformieren, die von ihren Rezipienten als neues ästhetisches Format, durchaus in einem literarischen Sinne, empfunden und angenommen werden können.

Einige erste Ansätze für diesen Prozess sollen im Folgenden beschrieben werden.

Bereits im vorangegangenen Kapitel über die Transformierte Literatur wurde dargelegt, wie sich die Literatur als ästhetisches Genre sowie das ästhetische Bewusstsein über sie transformieren kann. Schon die verschiedenen Formen der Popliteratur zeichnen eine ästhetische Verbundenheit mit der Alltags- und Populärkultur aus, darüber hinaus sind sie durch zunehmende Interaktionen mit anderen Medien und Genres charakterisiert, die ihrer Definition nach genuin ‚unliterarisch‘ sind, zur ästhetischen Ausbildung und Definition des neuen Genres jedoch unweigerlich dazugehören und es kategorisch prägen. Gleichsam sind die Genres der Popliteratur durch ihre Verbundenheit zur Buchliteratur und zum generellen Kanon der Literatur letztlich unter der Kategorie der Auratischen Literatur zu subsumieren, wenngleich sie sich hier auch als eine Art Vorstufe zum Konzept und den ästhetischen Kategorien der Transformierten Literatur begreifen lassen.

Die tatsächliche Transformation der Literatur als ein ästhetisches Genre bzw. die Ausdifferenzierung in ästhetische Genres indes steht, so die These, erst noch

aus. Diese Transformation könnte zunehmend im Verbund und im Austausch der literarischen Tradition und ihres ästhetischen Fundus, ihrem literarischen Potenzial und Grundstoff also, mit den ehemals und auch heute partiell noch als ‚banal‘ diskreditierten ästhetischen Genres sowie mit den elektronischen und medientechnologischen Erweiterungen der traditionellen sprachlichen Erzähl- und Ausdruckstechnik stattfinden. Diese Interaktion könnte letztlich, so die These, zu einer Transformation und einer grundlegenden Neudefinition des Begriffes von Literatur führen.

Eines der angeblich banalsten ästhetischen Genres der Gegenwart stellen die so genannten Computerspiele dar. Ihre Geschichte ist noch extrem jung, und sie haben – ähnlich wie die Comics oder der Film in seinen Anfängen – einen sagenhaft schlechten Ruf, und zwar vor allem bei den Befürwortern und Verteidigern der Auratischen Kunst, der E-Kultur und des ästhetischen Traditionalismus.

Im Folgenden werden einige grundlegenden Stränge und Formen der Computerspielkultur als der ersten genuinen virtuellen Kultur aufgezeigt, um anschließend zu diskutieren, ob und wie es möglich sein kann, dass Computerspiele irgendwann einmal – und dies nicht in der allerfernsten Zukunft – als eine Art Transformation des Literarischen gelten können, wenn sie doch bereits heute von nicht wenigen Rezipienten – ‚Usern‘ genannt – bereits als eine Art Pendant zu den Genres Literatur oder auch Film empfunden und rezipiert werden.

Zum Komplex der digitalen Medien und der digitalen Kultur lässt sich mittlerweile eine regelrechte Endlos-Empirie zusammentragen. Im Laufe der Recherchen zu dieser Arbeit, die Anfang der 90er, damals noch zum Themenkomplex ‚Literatur und Virtuelle Realität / Cyberspace / Künstliche Intelligenz‘ begann, zeigte sich, wie schnell nicht nur Teile der Empirie und der Phänomene, sondern auch die dazugehörigen Theorien veraltet werden können. Heute ist die Empirie der Kultur-Technologie, also die Sichtung der Phänomene der technologischen Erweiterung und Modifizierung von Kultur, immer noch wichtig, um zu stimmigen gegenwärtigen Aussagen über aktuelle kulturelle Transformationen gelangen zu können, jedoch interessieren diese Faktenszenarien nur mehr als kontextueller Mörtel für das Fundament einer generellen Theorie der ästhetischen Formen und Transformation. Es lassen sich mittlerweile unzählige Szenarien anführen, auf welchen Wegen und in welchen Formen sich die Literatur digital transformieren könnte. Im Kontext dieser Arbeit interessiert jedoch generell vor allem die Transformation ästhetischer

Formen und Wertungen, die einmal mehr durch diese Prozesse in Gang gesetzt und intensiviert wird.

Eine grundlegende ästhetische These dieser Arbeit ist, dass sich eine ästhetische Ausdrucksform verändern wird, soweit die technischen Möglichkeiten dazu vorhanden sind. Die ästhetische Form wird durch die neuen Möglichkeiten nicht nur anders, nämlich zunächst einmal effizienter im Sinne einer pragmatischeren Speicher- und Abrufbarkeit, sondern sie wird sich darüber hinaus letztlich auch vom ästhetischen Gehalt ihrer Struktur her verändern.

Ein Beispiel aus der jüngeren Vergangenheit möge dies verdeutlichen. Die Themen Krieg und Gewalt wurden früher per Geschichtsschreibung und Erzählung, also historisch und literarisch, beschrieben und aufgearbeitet, weil es anders noch gar nicht möglich war. Es gab keine Fotografier- und Filmmöglichkeiten, es gab höchstens – oft idealisierte und unrealistische – Zeichnungen und Schlachtengemälde. In einer Kultur der Massen- und Multimedialität haben sich diese ästhetischen Paradigmen grundlegend verändert. Wichtige gesellschaftliche Themen verlangen gegenwärtig nach neuen Darstellungs- und Ausdrucksformen, da die traditionelle Ästhetik den neuen Gegebenheiten oft nicht mehr ansatzweise nahe kommen und entsprechen kann.⁸⁸¹

Ein Massaker wie das von Blacksburg / Virginia, USA, wo ein schwer bewaffneter Schütze im April 2007 auf dem Campus der Universität als Amokschütze mehr als 30 Menschen tötete, bewegte die Menschen und die Medien weltweit. Ein solches Massaker kann natürlich klassisch-traditionell dargestellt und ästhetisiert werden – eine so genannte ‚Literarisierung‘ dieses Zusammenhanges in Form eines Romans wäre denkbar. Aber es ist fragwürdig, ob diese ästhetische Form heute überhaupt die adäquate wäre, besonders weil zweifelhaft ist, ob sie in Form einer Literarisierung überhaupt noch ein Publikum finden würde und ob demgemäß eine Literarisierung überhaupt dafür als ästhetisches Ausdrucksmittel gewählt werden würde – außer in der expliziten Form eines Tatsachenromans, einer ‚documentary-fiction‘. Eine Literarisierung eines solchen Vorfalles wäre etwa zu vergleichen mit Truman Capotes Doku-Roman ‚Kaltblütig‘ erinnert, der zu seiner Zeit 1966 ein ganzes literarisches Genre, nämlich die True-Crime-Fiction, offiziell etablierte⁸⁸². Aber ist diese Form heute überhaupt ästhetisch adäquat? Könnte eine derartige Literarisierung

⁸⁸¹ Ein bewusster Einsatz einer vergangenen und traditionellen Ästhetik ist in diesem Sinne ästhetisch als Retrogardismus zu bezeichnen. Beispiele hierfür wären Vinyl-Knistern oder Super-8-Ästhetik.

⁸⁸² CAPOTE, Truman: „Kaltblütig“, Wiesbaden 1966 (Orig. „In Cold Blood“ NY 1966)

überhaupt den heutigen Rezeptionsgewohnheiten und Informationsbedürfnissen des Publikums entsprechen und Rechnung tragen?

Geänderte Rezeptionsverhältnisse schaffen früher oder später definitiv geänderte ästhetische Formen. In einer massenmedial geprägten Gesellschaft nimmt das Publikum Kultur mit anderen Wahrnehmungsformen auf. Die ästhetische Perzeption ändert sich anhand neuer ästhetischer Formen und Medien, was sich wiederum auf die Ästhetik des jeweiligen Genres selbst auswirkt – das Verhältnis gestaltet sich interaktiv. Das Rezeptionsverhalten des Publikums und der Publikumsdiskurs gestalten diesen ästhetischen Interaktionsprozess grundsätzlich mit.

Aufgrund der Masse von kulturellen Angeboten und der gebotenen Zeit ist gegenwärtig oft eine schnelle Entscheidung, welchen Kulturprodukten sich die Rezipienten widmen, nötig. Zusätzlich differenziert sich Kultur in ihren ästhetischen Formen immer mehr, so dass die Rezipienten eines bestimmten Genres die Kultur eines anderen Genres häufig in den Formen wahrnehmen, die sie für die gewohnheitsmäßigen und adäquaten sind. Dies bedeutet beispielsweise, dass Rezipienten, die in der Regel hauptsächlich Filme als kulturelles Hauptgenre rezipieren, den Stoff eines Buches oft gar nicht mehr anders rezipieren als eben über das Filmgenre. Viele Kulturrezipienten kennen das Buch zum Film heute nicht mehr, sondern sie kennen nur noch den Film.⁸⁸³ Ein Film, so sind wir gewohnt zu rezipieren und zu analysieren, kann ein Buch niemals ersetzen, aber letztlich ist ein Film – sofern er sich nicht zu sehr von der Vorlage entfernt – auch eine Art Essenz und komprimierte Vermittlung des Buches, ohne dessen genuine ästhetische Darstellungsform jemals ersetzen zu können. Was aber ist, wenn viele Rezipienten, wie soeben behauptet, das Buch nicht mehr als – womöglich ungleich komplexeres – Original betrachten, sondern nur mehr als Vorlage zum Film, der zunehmend als das ästhetische ‚Haupt-, und ‚Originalgenre‘ betrachtet wird? Das Für und Wieder solcher Vermittlungen und Rezeptionsformen wurde bereits in Kapitel 7 dieser Arbeit („Populäre Formen der Literaturvermittlung“) diskutiert, und zwar als ein Feld voller ästhetischer Vorwertungen und Vorurteile, die aber letztlich definitiv die gegenwärtigen ästhetischen Wertungsdiskurse der Zeit prägen. Letztlich geht es für eine offene Kulturwissenschaft jedoch vor allem darum, sich der Sichtung von ästhetischen Feldern zu öffnen, die aktuell ein großes Rezeptionspotenzial innehaben und darüber hinaus auch noch mit handlungsbezogenen Strukturen verbunden sind. Ein solches Genre, das diese Kriterien klar erfüllt, sind Computerspiele.

⁸⁸³ Gleichsam andere Filmrezipienten nur noch den ‚Film zum Film‘, nämlich den Trailer kennen.

15.B. Die Diskussion um Computerspiele als kulturelles und didaktisches Medium

Eine große Masse von Kulturrezipienten beschränkt sich auf den Kulturkonsum von Filmen. Nicht anders verhält es sich mit Computerspielen. Diese haben in den vergangenen 10 Jahren eine beispiellose kulturelle Entwicklung durchlaufen.⁸⁸⁴ Mittlerweile gelten Computerspiele als eine Art alternatives kulturelles Leitmedium, und die Computerspielbranche erzielt höhere Verbreitungs- und Absatzmargen als die Audio- und Filmbranche. Dass diese höher sind als beim System der klassischen Buchliteratur, dürfte offensichtlich sein. KEITEL definierte 2003 in der Untersuchung „Computerspiele – Eine Provokation für die Kulturwissenschaften?“⁸⁸⁵ das Genre explizit als kommerzielles Multimediagenre:

„Kommerzielle Computerspiele sind digital vermittelte Erlebniswelten. Sie bestehen aus bewegten Bildern, Videosequenzen, Sound, Musik, sprachlichen Elementen und mehrdimensionalen Landschaften. Unterschiedliche Medien werden miteinander verbunden, ältere Formen von Populärkultur (Film, Musikvideo, Popmusik) integriert, vieles von dem übernommen, was es vorher schon gab, und die einzelnen Fragmente zu einem schillernden Ganzen zusammengefügt. Computerspiele definieren sich über die ihnen inhärente Multimedialität: Computer, Internet und Computerspiele sind ein vorläufiges Endprodukt historisch langer Medienentwicklungen.

Computerspiele fordern die Nutzer heraus, sich aktiv mit den Welten, mit denen sie konfrontiert werden, auseinanderzusetzen. Beim Spielen muss in digitalen Räumen navigiert, und es muss mit ihnen interagiert werden. Die Appellstruktur der Computerspiele wird von formalen Elementen gesteuert, von der Art, wie ein Spiel konstruiert ist.“⁸⁸⁶

Bemerkenswert bei dieser Definition ist, dass Computerspiele hier gleich zu Beginn mit dem Attribut der Kommerzialität versehen werden, eine explizite Definition womöglich unkommerzieller Computerspiele des Weiteren aber nicht mehr erfolgt. Die definitorische Verbindung von Computerspielen mit Kommerzialität ist insofern fragwürdig, da sie zu früh eine kontextuelle Trennung qua Definitionszweck impliziert, die in späteren kontextuellen Analysen jedoch so nicht mehr tragfähig ist und auch nicht mehr eingelöst wird. Es existieren nämlich viele Computerspiele, die nicht explizit aus einem kommerziellen Kontext hervorgegangen sind, die aber trotzdem durchaus von

⁸⁸⁴ Zur Dokumentation des Forschungsstandes von 1997 siehe FRITZ, Jürgen / FEHR, Wolfgang: „Handbuch Medien: Computerspiele. Theorie, Forschung, Praxis“, Bonn 1997. Das empirische sowie theoretische Material bietet auch für heutige Analysen sehr gute Anknüpfungspunkte.

⁸⁸⁵ KEITEL, Evelyne / SÜß, Gunter / GUNZENHÄUSER, Randi / HAHAN, Angelika (Hrsg.): „Computerspiele – Eine Provokation für die Kulturwissenschaften?“, Lengerich 2003

⁸⁸⁶ ebda S. 12

diversen von KEITEL beschriebenen Parametern definiert sind. Oft waren und sind dies auch Beta- und Testversionen, die zuvor im Internet kursierten und später zu kommerziell erfolgreicherer Varianten ausgebaut wurden. Der generellen hier zitierten Definition von KEITEL ist insofern prinzipiell zuzustimmen, aber die hier durchaus pejorativ wirkende Verbindung mit Kommerzialität ist generell irreführend und nicht hilfreich, um das ästhetische Medium Computerspiele zu definieren.

Prinzipiell gilt, dass nahezu jedes Kulturprodukt ein Produkt ist, das auf den Weg zu einem mehr oder weniger großen Markt gebracht wird, und in diesem Sinne auch kommerziell ist. Die auf Horkheimer / Adorno zurückgehende Markierung und Definition einer Kulturindustrie⁸⁸⁷ ist für die ästhetische Analyse in diesem Kontext sehr hilfreich, mittlerweile hat sich als wichtiges Subsystem und nahezu als mikrokosmologischer Pendant zur Kulturindustrie die Subkulturindustrie herausgebildet, die der Kulturindustrie in vermeintlicher und behaupteter Konkurrenz tatsächlich zuarbeitet und in der zu Distinktionszwecken zur Kulturindustrie mit ästhetischen und moralischen Wertungen gewirtschaftet wird.

Auf die Interaktion dieser Systeme, die auch in der Computerspielbranche virulent sind, wird es im nächsten Kapitel einen Rückgriff geben. An dieser Stelle sei als Markierung und Zwischenthese zunächst festgehalten, dass eine Trennung zwischen ‚kommerziellen‘ und ‚unkommerziellen‘ Computerspielen letztlich genauso verfehlt und sinnlos ist wie eine Trennung zwischen ‚kommerzieller‘ und ‚unkommerzieller‘ Literatur. Darüber hinaus sind die Kategorien einer Auratischen und einer Transformierten Kunst möglicherweise besser geeignet, um die ästhetischen Wertungen und Projektionen im Bereich von spezifischen ästhetischen Genres zu markieren. An dieser Stelle ist es sinnvoller, zunächst die Implantation von Computerspielen als ein wichtiges ästhetisches Genre und Medium zu markieren und zu beschreiben.

DEGGERICH beschrieb im Jahr 2005 für den SPIEGEL die ansteigende Verbreitung von Computerspielen folgendermaßen:

„Games für Computer, Konsolen, im Internet und für Handys, sind die wichtigsten Wachstumstreiber der Unterhaltungsindustrie. Bis zu 30 Milliarden Dollar Umsatz wird die Branche in diesem Jahr erwirtschaften – und der nächste Quantensprung steht bevor: Die neue Generation der Konsolen, über die Videospiele gesteuert werden, ist in der Pipeline ... Die Konsolen sind zu Multimedia-Hochleistungsrechnern herangewachsen, auf denen Spiele immer schneller werden und deren Optik mit der von Kinofilmen mithalten kann. „Der Markt

⁸⁸⁷ Vgl. HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W.: „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“, Kapitel „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“, FfM 1998, S. 128-176.

wird sich in den nächsten fünf Jahren verdoppeln', sagt Jörg Trouvain, Geschäftsführer der Deutschland-Filiale von Electronic Arts (EA), dem Weltmarktführer für Videospiele. Der Boom ist längst da. Ob auf dem Handy an der Bushaltestelle, allein zu Hause vor dem Computer oder mit Tausenden gleichzeitig im Internet: Im Land der Dichter und Denker leben Millionen Daddler. In künstlichen Welten aus Bits und Bytes fahren sie Autos zu Schrott, köpfen Zombies oder kaufen Bayern München. Für viele wird der viereckige Bildschirm zum Tor zur Welt.

Über eine Milliarde Euro wurden vergangenen Jahres mit den elektronischen Welten in Deutschland umgesetzt. 2005 sind zehn Prozent Wachstum trotz Konsumflaute sicher. Die Fachzeitschrift ‚Computer Bild Spiele‘ erreicht die satte Auflage von 670 000 Exemplaren. Und allein 300 000 Deutsche haben sich in dem Online-Rollenspiel ‚World of Warcraft‘ angemeldet, in dem sich weltweit drei Millionen Gamer im Netz treffen, Allianzen planen und Kriege führen. Vergangenen Jahres strömten über 100 000 Besucher zur glitzernden Computerspiel-Messe ‚Games Convention‘ nach Leipzig: In diesem Jahr vervierfachte sich der Vorverkauf. Hinter Los Angeles und Tokio ist die Messe das dritt wichtigste Spielespektakel der Welt. ‚Die Spiele haben längst den Mainstream erreicht‘, sagt Jürgen Fritz, Leiter des Forschungsschwerpunktes Wirkung virtueller Welten an der Fachhochschule in Köln. ‚Alle machen es, aber es ist kein öffentliches Thema.‘⁸⁸⁸



Abbildung 10: Jugendliche auf der Leipziger Messe 2004 (Foto Peter Endig / DPA)

Das in Deutschland stilprägende Zeitgeist-Magazin TEMPO schrieb in seiner 20-jährigen Sonderedition 2006 über die zunehmend große Publikumsrezeption von Computerspielen und wagte angesichts der ‚Games Convention Leipzig‘ 2006 den direkten Vergleich mit dem System der Literatur:

„Das Business mit Computerspielen brummt, dass es fast schon obszön ist. 183.000 Besucher stopften sich durch die Hallen – zur Buchmesse auf dem gleichen Gelände kamen in diesem Jahr gerade mal 126.000. Klarer Sieg der Pizzagesichter gegen die Hornbrillen.“⁸⁸⁹

Pizzagesichter gegen Hornbrillen – klischeeisierter lassen sich die angeblich unterschiedlichen Zielgruppen kaum noch auf den Punkt bringen⁸⁹⁰. Verweist aber diese Trennung der Rezipientengruppen nicht auch auf die Frage, ob das

⁸⁸⁸ DEGGERICH, Markus: „Kulturkampf im Kinderzimmer“, DER SPIEGEL 33 / 2005, S.41

⁸⁸⁹ ROTEN, Michele: „Zum Schiessen. Virtual Born Killers“, in TEMPO, Jubiläumsausgabe 2006, S.219.

⁸⁹⁰ Klischeeisiert auch in dem Sinne, dass das neue Klischee vielmehr besagen könnte, dass heutige Literaturkonsumenten zunehmend die Pizzalieferservices in Anspruch nehmen und Computerspieler ob ihres Bildschirmdaseins zunehmend zum Brillentragen tendieren würden.

Publikum von Literatur und Computerspielen letztlich nicht doch viel zu unterschiedlich ist? Sind Computerspieler, die umgangssprachlich aktuell ‚Daddler‘ und ‚Zocker‘ genannt werden, überhaupt das Publikum für ‚Literatur‘? Oder ist diese typisch okzidental-dualistische Trennung – hier Computerspieler, dort klassisches Lesepublikum – nicht schon von Anbeginn ein falscher Ansatzpunkt für die Fragestellung nach einer möglichen Transformation von Literatur?

Hier stehen wir zudem wieder vor derselben Frage: was ist eigentlich Literatur? Goethe, Harry Potter, J.G. Ballard oder doch eher Raymond Carver? Letzterer bietet auf den ersten Blick ein scheinbar eher schlechtes Sujet für Computerspiele an, doch verweist gerade das Beispiel ‚Carver‘ darauf, dass wir uns von dem klischeehisierten Begriff des ‚Computerspiels‘ zunehmend lösen sollten, um mögliche literaturästhetische Transformationen zu diskutieren. Zunächst aber ist die Frage zu stellen, wie sich der Status des Genres Computerspiele generell beschreiben lässt.

KISSLER beschreibt die Historie und die Besonderheit des Genres sehr treffend und kompakt:

„Ihren Durchbruch hatten die Computerspiele in den siebziger Jahre. 1971 / 72 entstanden die Actionspiele ‚Odyssey‘ und ‚Pong‘, 1977 wurde das erste kommerzielle Adventurespiel ‚Zork‘ vorgestellt. Damit war eine Gattung etabliert, die die Endlichkeit zu überlisten vorgibt. Adventurespiele ... haben das Ziel, das Ende aufzuschieben und die Zahl der verbleibenden Möglichkeiten maximal zu halten; der Spieler benutzt die Objekte, auf die er stößt, wie zum ersten mal, gibt ihnen allein durch den Gebrauch eine Geschichte, die frei ist von Vergangenheit; drittens wird die transzendente Obdachlosigkeit überwunden, denn ‚logischerweise kann nichts nirgendwo sein.‘⁸⁹¹

In seinem Bezug auf das Essay über die Geschichte des Computerspiels von PIUS kommt er weiterhin zu folgender Erkenntnis:

„Der Homo sapiens sucht die Freiheit, ohne es in dieser auszuhalten, er konstruiert fremde Welten, deren Fremdheit ihn erschreckt, und er meidet die Geschichte, weil er ein so vages Bild von der Zukunft hat, dass ihm nur die Gegenwart bleibt. Das Computerspiel ist folglich die einzige Beschäftigung, bei der sich der Mensch keinen Illusionen über seine Menschlichkeit hingibt.“⁸⁹²

⁸⁹¹ KISSLER, Alexander: „Zählen und Erzählen. Claus Pias erklärt die Welt der Computerspiele“, SZ 21-2-2003, S.14. Vgl. PIAS, Claus: „Computer Spiel Welten“, München 2002.

⁸⁹² Ebda.

Festzuhalten ist hier vor allem die beschriebene Maximalität der Möglichkeiten, die trotz der strengen Grundkonzeption der Spiel- und Handlungsparameter scheinbar endlose Möglichkeiten des Spielverlaufs simuliert. Ließe sich der Programmierquellcode eines Spiels nun noch zusätzlich modifizieren bzw. ließen sich daran weitere Spiel- und Handlungsparameter andocken, erschiene die Potenzierung der Möglichkeiten tatsächlich als nahezu unendlich.

Bei aller berechtigten Faszination für grundlegende und derartige ästhetische Besonderheiten und Eigenschaften von Computerspielen bleibt jedoch eine klare Feststellung zu treffen: gegenwärtig haben Computerspiele häufig noch einen legendär schlechten Ruf, vor allem jedoch bei den Menschen, die sie nicht selbst spielen oder sich mit dem Thema beschäftigen. Die Handlungen, so das Klischee, scheinen vornehmlich auf Action, Gewalt, Ego-Shooting oder ‚Jump-and-Run‘-Charaktäre abonniert zu sein, thematisch wie ästhetisch scheinen viele Spiele vor allem männerdominierte Themen wie Krieg, Gewalt oder Sport zu entsprechen. Sind dann jugendliche Schul-Amokläufer auch noch Ego-Shooter-Computerspieler⁸⁹³, ist der Ruf des Genres erst völlig ruiniert.

Auch DEGGERICH kommt in seinem Branchenresümee von 2005 zu der Feststellung:

„Tatsächlich wird die Goldgräberstimmung der Branche von einem Problem getrübt: ihr Image. ‚Wer sagt, dass er für einen Spielehersteller arbeitet, oder zugibt, dass ihn Games faszinieren, wird in Deutschland angeguckt wie ein Dealer‘, klagt ‚Electronic Arts‘-Geschäftsführer Jörg Trouvain. Tatsächlich hat sich die Szene nie vom Erfurter Schulmassaker erholt. Rober Steinhäuser, der bei seinem Amoklauf in einem Gymnasium erst 16 Menschen und dann sich selbst erschoss, war ein fanatischer Counterstrike-Spieler. ‚Ein unverkrampfter Umgang mit dem Gaming findet nicht mehr statt‘, sagt Spieleexperte Jürgen Fritz. Die Szene fühlt sich stigmatisiert. Zementiert wird das Misstrauen durch einen digitalen Graben in der Gesellschaft: ‚Wir sind zum ersten Mal in einer Situation, in der die jüngere Generation eine Kulturtechnik besser beherrscht als die ältere‘, sagt die Psychologin Simone Trautsch, die spielsüchtige Kinder therapiert.“⁸⁹⁴

⁸⁹³ Der in Deutschland spektakulärste Fall war der Amoklauf des Erfurter Gymnasiasten Robert Steinhäuser am 26. April 2002, bei dem dieser sechzehn Menschen und anschließend sich selbst erschoss. Steinhäuser war Spieler des Ego-Shooter-Spiels ‚Counterstrike‘, bei dem es das Ziel des Handlungstragenden Spielers ist, so viele Terroristen oder Söldner wie möglich zu töten. Hervorzuheben ist in diesem Kontext, dass in der medialen Berichterstattung über das angeblich aggressionserzeugende Potenzial von Computerspielen häufig ein Bild aus ‚Counterstrike‘ abgedruckt wurde, obwohl gerade dieses Spiel von der graphischen Gewaltdarstellung und dem Spielverlauf her ungleich weniger gewaltexplizit und brutal ist als viele andere Spiele. Dies lässt auf schwache Recherchen sowie daraus resultierende oberflächliche Mythenbildung bei der diskursiven Behandlung und Bewertung dieses wichtigen Komplexes zum Thema ‚Computerspiele‘ schließen.

⁸⁹⁴ DEGGERICH, Markus: „Kulturkampf im Kinderzimmer“, DER SPIEGEL 33 / 2005, S.41

Und doch ergibt sich bei einem differenziertem Blick ein komplett anderes Bild von Computerspielen: Identitäts-Spiele wie das familienkompatible Erlebnisspiel ‚Die Sims‘, das mit derzeit weltweit 55 Millionen verkauften Einheiten das derzeit erfolgreichste Computerspiel aller Zeiten wurde, schaffen eine globale Kultur und Ästhetik, gleichsam bereiten sie die weltweite Rezipientenschaft auf neue interaktive Erzähl- und Erlebnisästhetiken vor.

Die Essener Kulturwissenschaftlerin Katja Fausser plädiert für einen offenen Umgang mit dem Genre, dem man sich aufgrund seiner massiven Verbreitung nicht mehr verschließen könne. Sie schreibt:

„Ein anderes Medium, das angesichts der rapide wachsenden Zahl der Benutzer auch von geisteswissenschaftlicher Seite nicht länger unbeachtet bleiben kann, ist das Computerspiel. Oft bilden historische Szenarien den Hintergrund für Spielhandlungen. Es ist kaum bekannt, ob und wie sie auf die zumeist jugendlichen Spieler wirken. Immerhin bieten Hypertextstrukturen die Chance, ein anderes Denken zu vermitteln: Anstelle einer linearen, eher chronologischen und damit auch eindimensionalen Struktur, der Filme unterworfen sind, ermöglichen es Computersimulationen, verschiedene Szenarien auszuprobieren.“⁸⁹⁵

In der Tat bildet die mehrschichtige und unlinear vorgehende Hypertextstruktur der meisten Computerspiele einen grundlegenden Ansatz für eine ästhetische Erweiterung: die Basis der meisten Spiele ist eine Art Erzählung, die jedoch durch eine eigene Rolle vordefiniert wird. Diese Rolle verläuft zwar nach den Regeln des Spiels, das meist noch durch mehr oder weniger starre Parameter definiert ist, jedoch ist diese Rolle auch geradezu prädestiniert für zukünftige potenzielle ‚Ausbrüche‘, also experimentelle Regelbrüche und Variationen – ganz wie wir es aus einer literarischen Aufbereitung und Genese eines Erzählstoffes kennen. Dieser folgt bekanntlich der starren Dramaturgie des literarischen Autors, aber sie löst beim Leser je unterschiedliche individuelle Gedanken und Emotionen aus, die letztlich eine ganz eigene ästhetische Rezeptionsmatrix bilden können, zu der der literarische Text letztlich nur Impulsgeber ist.

Noch eine Besonderheit bei Computerspielen ist interessant: wie in der Literatur werden verschiedene Rollen- und Identitätsmodelle bereitgestellt, die der Leser mehr oder weniger distanziert annehmen und verfolgen kann. In der Literatur ist dies gängige Praxis, beim Computer- oder Rollenspiel hingegen wird gerade die Identitätsklammer in der Regel besonders betont. Es sei diesbezüglich nur einmal mehr an die unglücklichen Zeitgenossen Goethes erinnert, die sich als Rezipienten mit der ‚Realität‘ von dessen ‚Werther‘-Roman überidentifizierten

⁸⁹⁵ FAUSSER, Katja: „Die Macht der Medien“, in: DAS MAGAZIN, Hrsg. von Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen, Kulturwissenschaftliches Institut, Nr. 1 / 2000, „Grundlagenforschung“, S.36.

und tatsächlich Suizid begingen. Ähnliche Überidentifikationen bezüglich der Literatur lassen sich in der Geschichte zuhauf finden, die Identitätsklammer, wie sich dieser psychologische Mechanismus bezeichnen lässt, ist eine der ältesten literarisch-ästhetischen Techniken überhaupt. Schließlich bot sich Literatur ihren Lesern keineswegs per se als aufklärend-erbauliches Moralwerk an oder baute sich etwa die im 20. Jahrhundert von Bertolt Brechts Ästhetik explizit intendierten epischen Effekte zur Aufweckung des Lesers ein – auch wenn dies veritable literarisch-ästhetische Strategien und Techniken waren und sind, so stellte sich Literatur dem Leser doch ebenso oft auch als eine Art realitätsverschlingender Malstrom entgegen, der seine Rezipienten im Sinne einer Frühform der ‚Virtual Reality‘ in einen oftmals künstlich arrangierten und perfekt dramaturgisierten Erzählfluss hineinzog. Dies sind die grundlegenden Kulturtechniken, die traditionelle literarische Formen definitiv mit denen der elektronischen virtuellen Realitäten verbinden.

Computerspiele stellen hier, ihrer noch der Frühform verhafteten technologischen und ästhetischen Entwicklung geschuldet, demgegenüber erste rudimentäre Entwicklungsschritte gegenüber. Doch die Ausgangsparameter der Erzähltechnik sind auch bei den Computerspielen virulent, so beispielsweise die ästhetische Technik der Identitätsklammer.

Wie viele Männer haben in Gestalt von Lara Croft zum ersten Mal völlig risikolos und mittels eines regelrechten Comic-Charakters ihr Geschlecht gewechselt? Auf der ‚Game Messe Frankfurt‘ 2007 erkannte die Branche eine zukünftige Hauptaufgabe, Computerspiele auch zunehmend für Frauen attraktiver zu gestalten. Dies solle jedoch keineswegs gender-klischeuisiert, also womöglich mit rosafarbener Hardware, sondern mit Spielsträngen erzielt werden, die aggressive Klischees von männlicher Dominanz und Gewaltanwendung umgehen sollen. Allein schon, um ihr Geschäft kundenoptimierter zu gestalten, arbeitet die Branche also schon an einem ersten Paradigmenwechsel, um die bei Computerspielen aktuell noch oft vorzufindende Eindimensionalität und aggressive Stringenz des Mediums zu modifizieren, variieren oder eventuell auch ganz zu umgehen.

Mittlerweile gibt es im Bereich der Computerspiele einige Formate, in denen die männliche Geschlechterdominanz nicht mehr so auffällig ist und die derzeit sehr viel Publikumsrezeption haben, beispielsweise bei den vielzähligen Fantasy-Rollenspielen bzw. MUD (Multi User Domain bzw. Dungeon)-Formaten, von denen ‚World Of Warcraft‘ das bekannteste und verbreitetste ist, als auch bei der Internet-Rollenspiel-Plattform ‚Second Life‘, die ab spätestens 2005 eine

große internationale Resonanz durch Medien und Publikumsdiskurs fand und die seitdem als neues ästhetisches Paradigma bei den elektronischen Spielplattformen angesehen werden kann.

Als zudem im Dezember 2006 die neuen Spielekonsolen von Sony, Microsoft und Nintendo vorgestellt wurden, war nicht nur allzu schnell deutlich, dass die neuen technischen Geräte längst zu einem gierig erwarteten kulturell-ästhetischen Lifestyle-Zubehör geworden waren, sondern dass auch zunehmend Frauen zu den Rezipienten gehörten. Die tragbare DS-Konsole von Nintendo mit dem anfangs noch belächelten Spielekonzept mit zwei Bildschirmen verkaufte alleine in Europa seit März 2005 sieben Millionen Exemplare. Fast die Hälfte der Spieler, eruierte die SZ, ist weiblich, was völlig untypisch für die Industrie sei. Bernd Fakesch, Deutschlandchef von Nintendo, sah eindeutig einen Quantensprung und bekräftigte:

„Frauen spielen genauso gerne wie Männer. Es haben nur die attraktiven Angebote gefehlt.“⁸⁹⁶

Das Jahr 2006 kann als eine Markierung für ein Umdenken der Computerspielindustrie gelten. Ab da sollten zunehmend explizit auch weibliche Käuferschichten angesprochen werden. Der SPIEGEL berichtete aufgrund einer Untersuchung, die die deutsche IT-Firma ‚Sunflowers‘ für ihr Zivilisations-Aufbauspiel ‚Anno 1701‘ in Auftrag gegeben hatte:

„Im Grunde, so das Ergebnis, mögen Männer und Frauen Ähnliches: Geschicklichkeitsspiele, Abenteuerspiele, Aufbausimulationen. Aber: Frauen wollen ein ordentliches Handbuch, anders als Männer nutzen sie tatsächlich die Hilfsfunktionen im Spiel und sind verärgert, wenn die Hilfe nichts taugt. Und während Männer gerne mal Gewalt anwenden und ballern, lehnen Frauen – vor allem wenn sie über 30 sind – Waffeneinsatz ab. Die ‚Anno‘-Programmierer haben jetzt eine Unisex-Variante entworfen: Wer will, kann seine Nachbarvölker niedermetzeln – es bringt ihn aber nicht weiter als der Einsatz friedlicher Mittel.“⁸⁹⁷

Was uns heute vielleicht noch lächerlich erscheinen mag – eine Alternierung und Modifizierung eines aggressiven und kriegerischen Gestus in einem Spiel lässt sich als eine ganz natürliche Form der Evolution eines technisch-ästhetischen Mediums interpretieren. Computerspiele sind keine ausgereiften kulturellen Medien, weder technologisch, noch inhaltlich, noch ethisch-moralisch. Die zunehmende ethische Komponente der Spiele blieb lange Zeit

⁸⁹⁶ Vgl. „Kampf der Philosophien. Beim Werben um neue Kunden setzen Sony, Microsoft und Nintendo auf unterschiedliche Strategien“, SZ 9-12-2006, S.14.

⁸⁹⁷ „Computerspiele: Was Frauen wollen“, DER SPIEGEL 40 / 2006, S.61.

unbeachtet. Computerspiele entwickelten sich aus der Euphorie der neuen technologisch-kulturellen Möglichkeiten der erst in den 90er Jahren zur Blüte aufgehenden Computerwirtschaft. Aktuell lassen sie sich – bei allen Erscheinungsformen, die mittels technologisch ausgereifter Form die primitivsten biologischen Triebe bedienen – immer noch vor allem als kulturelle Versuchsfelder interpretieren, an denen und mit denen soziales wie ethisch-ästhetisches Verhalten geübt werden kann, für junge Rezipienten selbstverständlich am besten unter Anleitung.

Den Wandel von einem reinen Unterhaltungsmedium zu einer immer ausgereifter werdenden technologisch-ästhetischen Umgebung, die auch definitiv didaktisches Potenzial innehat, vermerkte auch DEGGERICH, der 2005 im SPIEGEL schrieb:

„Bisher sind die meisten Spieler männlich und unter 35. Nun gilt es, Frauen und Ältere zu erobern. Gleichzeitig werden die Spieler immer anspruchsvoller. Die Games müssen ständig schneller, schwieriger, überraschender werden. Die Kosten für Neuentwicklungen erreichen mit bis zu zehn Millionen Euro Budgets wie in der Filmindustrie. „Die Spieler lernen mit, parallel zu der künstlichen Intelligenz ...

Eine Form der Intelligenz, die in den USA zurzeit heiß diskutiert wird. Der Journalist Steven Johnson versucht in seinem Buch mit dem angriffslustigen Titel ‚Everything Bad is Good for You‘ eine Verteidigung neuer Medien: Sie machen nicht dick und dumm, sondern zwingen den Spieler, Entscheidungen zu fällen und sich mit der künstlichen Intelligenz des Computers zu messen. Sie trainieren analytische und strategische Talente. Der Inhalt des Spiels sei für das Gehirn-Jogging dabei so egal wie beim Schach. ‚Kollateral-Lernen‘ nennt der Autor das.“⁸⁹⁸

Der optimistische didaktische Ansatz, dass Computerspiele wichtige Lern- und Wissensinhalte vermitteln können, wird immer wieder durch die Tatsache verdeckt, dass die Spiele bei manchen Rezipienten geradezu zu Sucht und Realitätsverlust führen können – wie dies indes bei Medien wie Filmen und auch dem Buch auch bislang möglich war und ist. Der Umgang mit dem Computer

⁸⁹⁸ DEGGERICH, Markus: „Kulturkampf im Kinderzimmer“, DER SPIEGEL 33 / 2005, S.42. Laut den Angaben des Branchenverbandes der Unterhaltungsindustrie im Jahre 2005 hingegen seien 56 Prozent der regelmäßigen Computerspieler bereits zwischen 25 und 44 Jahre alt. „Und diese zahlungskräftige Klientel sorgt für einen sagenhaften Gewinnzuwachs. Mit Computer- und Videospiele wird heute weltweit mehr Geld umgesetzt als an den Kinokassen: etwa 23 Milliarden Euro jährlich. Der deutsche Anteil daran beträgt 2,4 Milliarden Euro, davon 700 Millionen allein für Konsolen und Zubehör. Zum Vergleich: Die deutschen Kinobetreiber verzeichneten 2004 Einnahmen von 853 Millionen Euro.“ BEECK, Torsten: „Komm, spiel mit mir!“, MOBIL 7 / 2005, S.61. Gunter Thielen, Vorstandschef des größten deutschen Medienkonzerns Bertelsmann, bezeichnete 2005 die Game-Industrie neben den Bereichen Erziehung und Mobilfunk als das wichtigste Zukunftsfeld: „Der Spiele-Markt sei mit einem Volumen von elf bis zwölf Milliarden Dollar ‚riesig‘ und wachse in den nächsten Jahren auf 30 Milliarden bis 40 Milliarden Dollar. In Spielen über Internet und Fernsehen sieht Thielen große Chancen.“ Vgl. „Spiel mir das Lied vom Sieg. Bertelsmann: Neue Strategie“, SZ 18-3-2005, S.19.

verlangt, gerade bei jungen und labilen Rezipienten⁸⁹⁹, nach einem gesunden und maßvollen Verhältnis. DEGGERICH schrieb hierzu:

„Das Krankheitsbild Computerspielsucht ist noch unerforscht und von den Krankenkassen nicht anerkannt. Die Kinder in Boltenhagen sind hyperaktiv, nervös und haben Essstörungen. ‚Bis zu 80 Prozent der über Zwölfjährigen in Deutschland haben einen PC im Kinderzimmer‘, sagt Trautsch. Sie rechnet mit rund 600 000 jugendlichen Extremspielern. ‚Die Evolution der Technik ist schneller als die Evolution des Gehirns‘, befürchtet sie. Gerade Kinder brauchen deshalb die Rückkoppelung zur realen Welt, zu ihren realen Möglichkeiten.“⁹⁰⁰

Diese definitiv zu beachtenden Faktenhintergründe sollten jedoch nicht dazu verleiten, ein neues ästhetisches Medium ab ovo zu verteufeln oder zu diskreditieren, da die Defizite im Umgang weniger auf den ästhetischen Parametern und technologischen Möglichkeiten des Mediums beruhen als auf generellen gegenwärtigen gesellschaftlichen Defiziten, als da beispielsweise wären: das häufige Gefühl von Authentizitätsverlust, Langeweile und Informationsübersättigung in einer Überfluss- und Wohlstandsgesellschaft, gleichsam reale Perspektivlosigkeit bei vielen Computerspielrezipienten sowie Defizite im sozialen Umgang, der Erziehung und der juristischen Kontrolle des noch neuen Mediums.⁹⁰¹

⁸⁹⁹ Eine dreiteilige Studie der Ludwig-Maximilians-Universität München und dem Allianz-Zentrum für Technik belegte im Jahr 2006, dass der intensive Konsum von Video-Rennspielen Einfluss auf das Erleben von Risiko und auch auf das Risikoverhalten von jungen erwachsenen Autofahrern im Straßenverkehr hat. Vgl. ZELLNER, Marion: „Das Spiel mit dem Risiko. Eine aktuelle Studie belegt, dass junge Fahrer, die häufig aggressive Computer-Autorennen fahren, auch im Straßenverkehr verstärkt den Kick suchen“, SZ 8-6-2006, S.V2/3.

⁹⁰⁰ Ebda. Die von DEGGERICH zitierte Simone Trautsch ist Psychologin im Wichernhaus im Ostseebad Boltenhagen, dem einzigen Therapiezentrum für Mediensucht in Deutschland.

Eine der ersten fundierten Studien zum Thema Computerspiele und Suchtverhalten lieferte in Deutschland eine interdisziplinäre Suchtforschungsgruppe der Berliner Charité im Jahr 2005. Wichtige Ergebnisse waren, dass Computerspiele bei passionierten Spielern dieselben Strukturen im Hirn aktivierten wie bei Alkohol oder Cannabis-Abhängigen und tatsächlich süchtig machen können, dass jedoch ebenso nur jeder 10. Computerspieler unter diese Kriterien fallen würde. Insgesamt 7000 Computerspieler wurden bei der Studie zu ihrem Spielverhalten befragt und Daten zu Aggression und Gewalteinstellungen erhoben. Fazit: Insgesamt 11,9 Prozent der Computerspieler zeigten ein süchtiges Spielverhalten. Dr. Sabine Grüsser von der Forschungsgruppe betonte zudem: "Wir fanden aber keinen Hinweis, dass exzessives Computerspielen besonders aggressiv macht." Vgl. http://www.charite.de/presse/de/2005/November/20051110-02_0.html

Das bislang jüngste und eindruckvollste dokumentarische Zeugnis über Spiel-Sucht und drohende Realitätsverlust stellt der Dokumentarfilm ‚online life – play hard go pro‘ von Paul Meschuh (Österreich 2004 / 2005) dar, in dem betroffene Spieler, die teilweise professionell in der Computerspielkultur aktiv sind, über ihr Leben berichten. In Österreich existieren laut Gesundheitsministerium keine aktuellen Studien zum Thema ‚Online-Spielsucht‘, von internationalen Untersuchungen jedoch könne man ableiten, dass rund drei Prozent der Bevölkerung, also ca. 250.000 Menschen, betroffen sind, Tendenz steigend. Vgl. TESCH, Michaela: „Wenn sich der Spaß aufhört“, DER STANDARD, Virtuelle Welten, Januar 2008, S.K3.

⁹⁰¹ Vgl. zum letzten Punkt BRÜSER, Elke: „Das alltägliche Töten. Computerspiele mit gewalttätigen Inhalten werden für die Altersfreigabe zu nachlässig geprüft“, SZ 29-6-2007, S.18. Brüser nimmt Bezug auf die 2007 erschienenen Studien des Hans-Bredow-Institutes für Medienforschung Hamburg im Auftrag des Bundesfamilienministeriums sowie die Studie des Kriminologischen Forschungsinstitutes Niedersachsen (KFN), die beide eine zu laxen Praxis mit Indizierungen und Altersfreigaben bei Computerspielen in Deutschland

Aus sozialen Missständen heraus ein kulturelles Medium generell und präventiv zu verurteilen, führt nicht weit. Die jüngere Kulturgeschichte ist reich an Beispielen für ästhetische Genres, die allesamt als banal, trivial, gefährlich oder zersetzend beurteilt wurden – Beispiele hierfür sind Comics, Film oder auch Popmusik. Und sind nicht auch in der Vergangenheit, ganz in der Folge der platonischen Kritik, Bücher häufig als zersetzende und jugendgefährdende Medien eingestuft worden?

Der Trend- und Zukunftsforscher Matthias Horx, der generell die These vertritt, dass in vielen westlichen Gesellschaften – speziell auch der gegenwärtigen deutschen Gesellschaft – tendenziell fortschritthemmende Zukunftsängste zu beobachten sind, ist demgegenüber ein Verteidiger und Befürworter des Kulturmediums der Computerspiele, da diese durch ihre spezifische Beschaffenheit und Bedienungsform ihre Rezipienten auf wichtige zukünftige soziale Kern- und Schlüsselkompetenzen einer zukünftigen Gesellschaft vorbereiten. In einer zukünftigen Gesellschaft, so Horx, ist das geschriebene Wort nicht mehr die alleinige zentrale kulturelle und intellektuelle Schlüsselkompetenz, sondern vielmehr die Fähigkeit zur interaktiven Vernetzung und der präzisen Symbolwahrnehmung.

In dem Essay „Machen Computerspiele DUMM? Ach was!“⁹⁰² konkretisiert Horx diese Ansicht. Es versteht sich als ein kritischer Kommentar gegenüber traditioneller Kulturkritik und Intellektualität, die sich, so Horx, oft aus Unwissenheit, Vorurteil und dem Willen zum Machterhalt gegen das neue Kulturmedium stellen würden:

„Immer wenn ein neues Medium entsteht, zieht die Kulturkritik in den Krieg: Im 19. Jahrhundert wurden Romane gebrandmarkt, weil ‚solch törichte Phantasien die Sitten verderben und der Jugend böse Wünsche einpflanzen‘. Das Telefon galt Jahrzehnte als ‚Faulmacher, der die Menschen von der wahren und höflichen Konversation abhält und zum dummen Geschwätz verführt‘ (was man angesichts mancher heutiger Handy-Konversation in der Tat behaupten kann). Das Medium Film stand von seinem Anbeginn unter dem Generalverdacht ‚Unschuld und Jungfräulichkeit zu attackieren, junge Menschen zu einem Leben in Sünde und Verwirrung anzuleiten‘ (Die New Yorker Gesellschaft zur Vermeidung von Gewalt gegen Kinder, 1909).

Nüchtern betrachtet tun neue Medien immer genau das: Sie verändern die kulturellen ‚settings‘, sie ermöglichen ungewohnte Sicht- und damit Handlungsweisen. Da jedes neue Medium zunächst immer die menschlichen Abgründe der Gewalt und der Sexualität

diagnostizierten.

⁹⁰² HORX, Matthias: „Machen Computerspiele DUMM? Ach was!“, zu finden auf Horx Website unter <http://www.horx.com/Cyberspace.aspx>

behandelt, entsteht ein obszönes und bedrohliches Bild, das dann im Diskurs der etablierten Medien nach Kräften gesteigert wird. Umgekehrt werden mit der Verdammung des neuen Mediums die eigenen Rezeptionsweisen und Kulturtechniken ad absolutum gesetzt. Es geht letztlich um ‚Zeichenherrschaft‘ – um die Frage, wer mit welcher Kulturtechnik Deutungsmacht besitzt. Deshalb sind ‚Medienkriege‘ immer auch Generationskriege; die Jüngeren opponieren via Medien mit gegen alte Sichtweisen.“⁹⁰³

Im Folgenden befasst sich Horx mit der Frage nach der Erzeugung von Aggression und Gewalt bei jugendlichen Spielern:

„Woran liegt es, dass Computerspiele von allen Medien vielleicht den schlechtesten Leumund haben? Was die Gewaltfrage betrifft, lässt sich zwar nachweisen, dass Romane und Filme mindestens die gleiche ‚Nachmacherquote‘ haben (einige der grässlichsten Morde in den USA gingen auf Romanvorlagen zurück). Andererseits gilt das ‚Gesetz der Clusterbildung‘. Eine Untersuchung der Universität Oklahoma zeigte, dass zwei Drittel aller körperlichen Auseinandersetzungen in den Schulen von regelmäßigen Videospielern initiiert wurden (nur 4 Prozent von Nichtspielern) – was aber auch damit erklärbar ist, dass nur 15 Prozent der Schüler gar nicht spielten, die Kinder mit problematischem Familienhintergrund hingegen besonders viel. Andere Studien wiesen nach, dass Spiele mit Gewaltanteilen keine Probleme in stabilen Familien erzeugen. Spiele ‚produzieren‘ also keine Gewalt, können aber unter bestimmten Umständen Verwahrlosungs- und Entfremdungstendenzen verstärken.

Ein weiterer Vorwurf: Computerspiele ‚verschwenden‘ enorm viel Zeit. Diese Anklage hängt eng mit dem in unserer Kultur tief verankerten Arbeitsethik zusammen, die ‚Freizeit‘ prinzipiell negativ bewertet, engt die Debatte jedoch ebenfalls ideologisch ein (Briefmarken sammeln, Modellbau basteln oder aufwendiges Kochen wird zum Beispiel eher nicht als Zeitverschwendung gebrandmarkt, auch Fernsehen gilt vielerorts immer noch als ‚Kulturtechnik‘). Gerade hier läuft die Kulturkritik ins Leere: Computerspiele sind eben gerade deshalb so beliebt, weil sie eben, anders als Fernsehen, **nicht** passiv sind. Sie stimulieren das Hirn auf denselben Enthusiasmus-Ebenen, auf denen auch stark motivierte, kreative Wissensarbeit uns in ‚Flow‘ versetzt. Und sie machen keineswegs körperlich passiv, wie viele Eltern meinen: 70 Prozent der Dauerspieler in den USA treiben intensiv Sport!“⁹⁰⁴

Horx betreibt hinsichtlich des Computerspiels eine generelle Umwertung der Werte: er beschreibt das oft als banal, gewalterzeugend und zeitverschwendend diskreditierte Genre klar als potenziell wertvolles kulturelles Medium sowie als essentiell wichtige interaktive Kulturtechnik. Gerade diesbezüglich ist es sinnvoll, an das ehemals verfemte Medium ‚Buch‘ zu erinnern, das von seinen frühen historischen Kritikern ebenso als beispielsweise banal, gewalterzeugend und zeitverschwendend diskreditiert wurde – heute erscheint uns diese Kritik an Büchern als kulturelles Medium nicht nur komplett historisch und überholt, sondern als geradezu lächerlich.

⁹⁰³ ebda

⁹⁰⁴ ebda

Des Weiteren konkretisiert Horx die den Computerspielen entgegengebrachte Wertschätzung und gibt Beispiele für ihre spezifischen kulturellen Eigenschaften und die Fähigkeiten, die sie didaktisch aktivieren können:

“Steven Johnson, der Autor des Buches ‘Everything Bad is good for You’ (Warum das Schlechte in Wirklichkeit gut für uns ist), schildert Videospiele als typische Beispiele für den ‚Mephisto-Effekt‘. Sie sind eigentlich nicht gemacht, um pädagogisch zu wirken – aber sie wirken erstaunlich Intelligenz steigernd. Viele Spiele sind inzwischen enorm komplex, vielschichtig, herausfordernd – ‚Brainware‘ vom Feinsten. Entgegen den gängigen Vorurteilen greifen sie auch auf klassische Kulturtechniken zurück. Allein die Handbücher für World of Warcraft sind gewaltige Schinken mit unendlichen Tabellen, Details, Statistiken – und die Spieler **lesen** und studieren diese Konvolute, sie surfen im Netz auf der Suche nach Informationen, sie lernen das Zehnfingertippen, wenn sie es nicht schon beherrschen – ohne diese Fähigkeiten lässt sich das Spiel gar nicht vernünftig spielen. Sie trainieren das Denken in Zusammenhängen, das strategische Simulationsvermögen, üben das ‚Multitasking‘ ein, das wir in der modernen, von Wissenswert Wandel geprägten Arbeitswelt brauchen – mehrere Systeme gleichzeitig beobachten, viele Dinge koordinieren, und dabei die Übersicht behalten.

John Seely Brown, der Ex-Direktor des legendären XEROX PARC, bringt die enormen kognitiven Potenzen der Computerspiele für die Lern- und Arbeitswelt der Zukunft so auf den Punkt:

„Anders als Bildung, die durch die lineare Vermittlung von Büchern und frontalem Unterricht zustande kommt, findet in einem komplexen Online-Rollenspiel ein Prozess statt, den wir ‚Lebenslernen‘ (accidental learning) nennen. Man lernt nicht ‚über etwas‘, sondern man ‚lernt zu sein‘ – sich in einer ständig wechselnden Umwelt zu behaupten und zu entwickeln. Man lernt durch Fehler, durch Trial and Error, durch Stolz und Freude, und das ist genau das, was die Kultur der Wissensgesellschaft ausmacht.“

Patricia Marks Greenfield, Psychologieprofessorin an der Universität of California beschreibt in ihrem neuen Buch ‚Weaving the Generations together‘ ebenfalls diesen Effekt. Ihre These: Spiel-Kids entwickeln zwar nicht mehr Intelligenz im alten Kontext, sind aber deutlich besser in Symbol-Verarbeitung, Orientierungssinn und Verknüpfung von Sinn-Inhalten. Dies fand auch eine Untersuchung des britischen Erziehungsministeriums im Jahre 2002: Die Spiele verbesserten deutlich die ‚tertiären Skills‘, die Fähigkeiten, die in der modernen Pädagogik besondere Wichtigkeit erlangen: Problemlösungsvermögen, Konzentrationsvermögen, Kooperationskompetenz.

Je mehr man sich mit den Vorwürfen und Vorurteilen gegen Computerspiele beschäftigt, desto deutlicher wird, dass es sich um Angst-Projektionen handelt.⁹⁰⁵

Horx, der selbst im Computer-Rollenspiel ‚World of Warcraft‘ monatelang beteiligt war und seine Erfahrungen darüber in einem langen Essay protokollierte⁹⁰⁶, profilierte sich als prinzipiell offen und optimistisch gestimmter Chronist der gegenwärtigen Entwicklungen in Richtung einer Cyberspacekultur

⁹⁰⁵ Ebda. Der Essay schließt mit den Worten: „Gamer sind Mutanten der Zukunft. Genau das machen wir, die Gestrigen, ihnen zum Vorwurf ...“

und -ästhetik im Gegensatz zu vielen Kritikern der Computerspielkultur vor allem durch seine aktiven und praktischen Kenntnisse der Materie. Auch wenn Horx als dezidierter Trend- und Zukunftsforscher mitunter ein durchaus kommerzielles Interesse an seinen Thesen verfolgen mag, ist seine generelle Sichtweise nicht nur wohlthuend offen, sondern auch fundiert und findet in öffentlichen Diskursen, gerade auch im Publikumsdiskurs, überaus zunehmend Gehör.

Als ein ebenso gewichtiger gegenwärtiger Befürworter des neuen Mediums gilt der Linguistik-Professor James Paul GEE.⁹⁰⁷ Im Vorfeld eines Vortrags, den Gee im März 2008 auf der Tagung ‚Clash of Realities‘ – dem Gipfeltreffen internationaler Spieleforscher – in der FH Köln hielt, verteidigte er in einem Interview mit der SZ die Computerspielkultur gegenüber dem Vorwurf, dass gewalttätige Spiele bei Schulkindern zu schlechten Zensuren führen würden und häufiges Spielen dumm machen würde, folgendermaßen:

„Computerspiele oder andere Technologien wie Fernsehen oder Bücher sind nie einfach nur die Ursache für irgendetwas. Es kommt immer darauf an, wie wir sie nutzen. Wenn junge Menschen in den Spielen Strategien entwickeln, diese reflektieren oder gemeinsam mit Freunden Probleme lösen und wenn sie sich deshalb für digitale Technologien interessieren, dann sind Computerspiele gut.

Und: Nicht alle Computerspiele sind gewalttätig. Es gibt Tausende von Spielen und die meisten sind nicht gewalttätig - wie das meistverkaufte Spiel aller Zeiten, die ‚Sims‘. In unserer globalisierten Welt brauchen Kinder die Fähigkeiten des 21. Jahrhunderts. Sie müssen mit modernen Technologien umgehen können. Nur so können sie später die komplexen Probleme unserer Gesellschaft lösen. Kinder müssen heutzutage lernen, wie man neue Ideen entwickelt. In der Schule lernen sie häufig nur, wie man richtig auswendig lernt. Das verdummt die Schüler ... Computer sind eine neue Form der Lese- und Schreibfähigkeit, sie sind entscheidend in einer globalisierten Welt. Kinder müssen sich sowohl mit dem gedruckten Wort als auch mit der digitalen Welt vertraut machen können. Und das so früh wie möglich. Dann können sie sich gegenseitig unterstützen.“⁹⁰⁸

⁹⁰⁶ Ebda, zuerst erschienen in PM-Magazin 8 / 2006. Horx betont vor allem den kommunikativen und kollektiven Charakter des Spieles und bewertet den Gewaltaspekt bei ‚World of Warcraft‘ als zwar mitunter vorhanden, aber eher sekundär. In Heft 9 / 2006 des PM-Magazins erschien daraufhin eine Replik des Neurobiologen Manfred Spitzer, der die Gewaltbereitschaftsaktivierung bei jungen Menschen durch Computerspiele belegen wollte, der jedoch von vielen professionellen Computerspielern als zu präventiv negativistisch, praxisfern und voreingenommen beurteilt wurde. Vgl. hierzu beispielsweise den Blogeintrag vom 27-8-2006 im ‚World of Warcraft‘-Forum sowie die folgenden Einträge <http://wowforum.gamona.de/showthread.php?t=86469>

⁹⁰⁷ Gee, derzeit an der Arizona State University tätig, gehört zu den zentralen Verfechtern der lerntheoretischen Bedeutung zeitgenössischer Medien. Vgl. "What Video Games Have to Teach Us About Learning and Literacy", NY 2003.

⁹⁰⁸ HAUCK, Mirjam: „Computerspiele sind angewandte Wissenschaft“, Interview mit James Paul Gee, sueddeutsche.de 3-3-2008, <http://www.sueddeutsche.de/ra12m1/computer/artikel/820/161377/>

Einen kategorischen Unterschied zwischen guten und bösen Computerspielen wie Lernspielen auf der einen und Ego-Shootern auf der anderen Seite möchte Gee jedoch nicht ziehen:

„Es hängt immer davon ab, wie und in welchem Kontext sie gespielt werden. Die Bibel ist voller Gewalt und es gibt genügend Menschen, für die sie das ultimativ Gute ist ... Die Zahl der Menschen, die getötet wurden, weil jemand ein Fan eines Computerspiels war, sind sehr gering im Vergleich zu der Zahl an Menschen, die getötet wurden, weil jemand ein Buch gelesen hat - wie die Bibel oder den Koran. Gewalt kommt nicht daher, weil man spielt oder liest. Gewalt ist ein Produkt der Umgebung, sie stammt aus der Kultur, an der die Menschen teilhaben. Wenn sie gewalttätig ist, dann entsteht auch daraus wieder Gewalt ... Ich finde es lustig, dass ich nie gefragt werde, ob es eine zeitliche Grenze fürs Bücherlesen geben sollte. Bücher sind eine ältere Technologie, deshalb haben wir keine Angst mehr vor ihnen, obwohl wir das sollten - wenn man bedenkt, wie manche die Bibel oder den Koran interpretieren. Computerspiele bieten einen Raum, in dem man aktiv und interaktiv Probleme lösen kann. In diesem Sinne können sie viel Potential entfalten - genau wie Bücher.“⁹⁰⁹

Hinsichtlich ihrer didaktischen Möglichkeiten und ihres kreativen Potenzials gelangt Gee zu folgender Einschätzung:

„Computerspieler sind also nicht nur Konsumenten, sie sind auch Produzenten. Spiele verringern die Konsequenzen des Scheiterns. Macht man einen Fehler, kann man vom gespeicherten Level erneut starten. Das ermutigt Risiken einzugehen und neue Dinge auszuprobieren. Jeder kann sein eigenes Tempo und seine eigene Art zu spielen selbst bestimmen. Bei vielen Spielen gibt es oft mehrere Schwierigkeitsgrade und sie erlauben mehrere Lösungswege. Aber bei guten Spielen geht das Lernen noch tiefer. Hier sind die Probleme gut geordnet, deshalb gibt es verschiedene Spielstufen. Das heißt, frühe Probleme führen zu Hypothesen, die wiederum bei späteren, schwierigeren Problemen aufgestellt werden. Gute Spiele bieten Herausforderungen, die der Spieler bewältigen muss, bis er darin eine Meisterschaft erreicht hat. Dann kommt eine ganz neue Art von Problemen auf den Spieler zu, das heißt er muss seine bisherigen Strategien wieder überdenken, um ein neues Level zu erreichen. Dieser Kreis von Wissensvertiefung und Herausforderung ist die Basis jedes Wissenserwerbs - in jedem Bereich. Spiele ermutigen den Spieler systematisch zu denken, nicht isoliert in Ereignissen, Tatsachen und Fähigkeiten. Spieler dürfen nicht linear denken, sie müssen ihre Wege und Ziele von Zeit zu Zeit überdenken.“⁹¹⁰

Die klaren Aussagen von Gee verdeutlichen – wie bereits zuvor bei den Aussagen von Horx – nicht zuletzt, dass die Diskussion um Computerspiele oft noch unter kulturkritischen Vorbehalten bzw. Vorwertungen als banale und ästhetisch wie didaktisch wertlose Medien geführt werden. Generell lässt sich

⁹⁰⁹ ebda

⁹¹⁰ ebda

auch im Jahr 2008 behaupten, dass, gerade in Deutschland, sowohl die Diskussion um die didaktischen Einflüsse und Möglichkeiten von Computerspielen wie auch die Debatte über ihren ästhetischen Einfluss derzeit immer noch latent unterentwickelt ist, während die Spiele in der Realität des Publikums bereits längst den Status eines kulturellen Mediums haben. Computerspiele sind mittlerweile ein viel zu wichtiges und einflussreiches ästhetisches Genre geworden, als dass sich eine Beschäftigung damit ausschließen könnte.⁹¹¹

„Peter Vorderer, Professor an der Annenberg School for Communication in Los Angeles, glaubt, dass Deutschland diese Diskussion verschläft. Die Spielerrealität sei schon viel weiter als die moralische Debatte darüber. ‚Videospiele haben die Gesellschaft längst infiltriert. Ihre Bedeutung kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden als Leitmedium in der Unterhaltung‘, sagt er. Die Spiele werden Trends prägen: in der Sprache, Mode, Musik.“⁹¹²

Doch nicht nur für das traditionell abgezielte und in ästhetischen Diskussionen immer noch diskreditierte Feld der Unterhaltung werden, so eine weitere These dieser Arbeit, Computerspiele zum wichtigsten und prägendsten ästhetischen Medium werden, sondern auch auf den Gebieten von Literatur und Kunst. Diese ästhetischen Systeme werden bereits aktuell häufig genug durch das Paradigma der Unterhaltung geprägt, da sich die traditionellen Definitionen und Begriffe von Kunst, die noch im 20. Jahrhundert prägend und vornehmlich durch den Begriff der ästhetischen Aura bestimmt waren, gegenwärtig zunehmend erweitern und transformieren. Infolgedessen, so die These, werden zukünftig immer häufiger Genres, die zuvor als ästhetisch banal oder trivial abgewertet oder die in den Bereich der kommerziellen elektronischen Unterhaltungselektronik abgeschoben wurden, der keine weitere ästhetische Beachtung erfuhr, eine ästhetische Aufwertung erfahren.

Zwischenthese

Die vorliegende Arbeit hat bislang in diversen Kapiteln und Beispielen aufgezeigt, wie sich die Begriffe und Definitionen von Kunst sowie die dazugehörigen Kontexte und ästhetischen Wertungen transformieren. Die aufgezeigten ästhetischen Paradigmenkonflikte der Gegenwart – Schrift- versus Bildkultur sowie E- versus U-Kultur – gehen einher mit einer Gewöhnung der Kulturrezipienten an eine zunehmend durch Technologie geprägte Ästhetik und

⁹¹¹ Die Freizeitbeschäftigung mit Computerspielen wurde 2007 nach einer Studie des IT-Branchenverbandes ‚Bitkom‘ bei den Deutschen ab 14 Jahren anteilig mit 35 Prozent angegeben, demnach also jeder dritte Deutsche. Vgl. „Land der Zwerge, Gnomen und Trolle“ (Keine Autorangabe), SZ 25-8-2007, S.23.

⁹¹² ebda

zudem mit einem grundlegenden Wandel ästhetischer Wertungen, der zur Folge hat, dass von den Kulturrezipienten immer mehr ästhetische Genres und Formen zu einer Art ‚alltäglichen Kunst‘ erklärt und im Alltag angenommen werden, die früher durch einen eher auf Aura, Tiefe und Komplexität abzielenden Kunstbegriff streng von diesem getrennt waren.

Die traditionellen ästhetischen Begriffe und Definitionen sind immer weniger geeignet, diese Transformationen zu beschreiben und einer weiterführenden und gegenwärtig gültigen Analyse zugänglich zu machen.

Die traditionellen Distinktionsstrategien der ästhetisch-qualitativen Zu- und Abwertung, so die daraus folgende These, sind ergo sinnlos und hinfällig für eine gegenwärtige wissenschaftliche ästhetische Analyse geworden.

Der Wandel ästhetischer Wertungen und der Wandel ästhetischer Formen geht mittlerweile schneller vonstatten, als mancher traditionell vorgehenden ästhetischen Analyse recht ist, und so sorgen die auch immer wieder zu beobachtenden Zuschreibungen, was denn letztlich Kunst oder Kultur ist, oftmals nur mehr noch für ärgerliche Verwirrung, die einer adäquaten aktuellen ästhetischen Analyse nicht mehr zuträglich ist, vor allem, wenn sie wissenschaftlich fundiert agieren will.

Als im Februar 2003 in einem SZ-Kommentar Computerspielen der Status eines Kulturgutes verweigert wurde, verwies ein daraufhin folgender Leserbrief unter der Überschrift ‚Auch Computerspiele sind Kultur‘ auf die Bigotterie dieser Kulturzuschreibung:

„Als Student der Wirtschaftsinformatik und als Sammler von Videospiele überrascht es mich, dass in Joachim Käppners Kommentar ein Tarzan-Heftchen von 1954 als schützenswertes Kulturgut dargestellt und andererseits – wohl, um mit der deutschen Rechtsprechung gleichzuziehen – Computerspielen der Status eines Kulturgutes aberkannt wird.

Was damals in den Augen der Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Schriften geeignet war, unsere Jugend zu ‚verderben‘, schert heute niemanden mehr, nicht einmal die Leute, die es damals indizieren ließen. Warum?

Weil Werte sich ändern, weil neue Erkenntnisse gewonnen werden und weil Menschen erwachsener werden. Seltsam finde ich auch, dass Käppner es sich anmaßt, zu bestimmen, was Kultur ist und was nicht.“⁹¹³

Besser lässt sich die bigotte Begriffsverwirrung eines aktuell immer noch mit veralteten Distinktionen und Zuschreibungen agierenden Kulturverständnisses

⁹¹³ Leserbrief von HEDEMANN; Christian, SZ 22-2-2003, auf ‚Virtueller Horror‘, Kommentar von KÄPPNER, Joachim, SZ 18-1-2003.

kaum mehr auf den Punkt bringen: Tarzan-Comics, die in den 1950er und 60er Jahren von offizieller Seite her noch als eine definitiv banale und triviale ästhetische Form galten, werden mittlerweile als schützenswertes Kulturgut propagiert, denn es gibt ja ein neues Medium der Banalität und Trivialität, auf das es sich von kulturkritischer Sicht vortrefflich einschließen lässt: die Computerspiele.

Dabei ließe sich die oft berechtigte Kritik an den Inhalten vieler Computerspiele auch auf die Kritiker selbst anwenden: gerade weil die traditionelle Kulturkritik und Kulturwissenschaft auch 2008 immer noch in vielen Fällen eine vorurteilsbehaftete und präventiv ablehnende Haltung gegenüber dem Genre einnimmt und das angeblich banale Medium nicht als wichtigen ästhetischen Kulturträger an- und ernst nehmen kann, gibt es letztlich auch seitens der Spieleentwicklung selten genug Anlass für eine Transformation des Genres in eine alternative Richtung, die einen offeneren Begriff von Kultur vermittelt als dies die meisten Computerspiele aktuell immer noch tun. Die Games-Entwicklung wird in diesem Fall einfach dem freien Markt überlassen, die Kunst hingegen ihren traditionellen Formen und Protektionsorten, und ‚die Literatur‘, zumal sie sich als abgezirkeltes traditionelles Schrift- und Bildungsmedium versteht, zieht sich demgemäß wieder zwischen die Buchdeckel zurück.

Kunst und Kultur haben sich jedoch zu keiner Zeit auf ewig gültige Formate festlegen lassen, sondern sich immer über die Zeit entwickelt und transformiert. Was also spricht dagegen, dass sich Künstler, Designer und Literatur- und Kulturwissenschaftler dieses Mediums annehmen und versuchen, mit ihm auch literarische Formen und Inhalte zu transformieren?

Eine erste Antwort wurde in dieser Arbeit bereits in Kapitel 7 („Populäre Formen der Literaturvermittlung“) gegeben: im Kontext einer oft kulturkonservativen Wissensvermittlung wird der Versuch einer Vermittlung von ästhetischen Formen mittels populärer Formate und Medien bzw. eine Popularisierung von ästhetischen Formen – gerade von denen der so genannten klassischen Kultur – nicht als eine mögliche und zumindest partiell gültige Transformation, sondern nahezu generell und präventiv als Verfälschung und als ästhetisches Sakrileg angesehen: ohne Originale geht es nicht, so der Tenor dieser Auffassung – gleich, wie der real veränderte Wissens- und Rezeptionshintergrund des Publikums, und hier insbesondere des jungen Publikums, mittlerweile beschaffen ist. Letzteres bedeutet vor allem, dass sich ein jüngeres Publikum nicht generell dem Wissen und der Ästhetik der Vergangenheit verwehrt und ihm auch nicht etwa die emotional-intellektuellen Kapazitäten für die Beschäftigung damit fehlen würde, sondern dass sich der

geistige Fokus und die ästhetischen Interessensgebiete des jungen Publikums heute anders gestalten als noch vor wenigen Jahrzehnte, und dies bedeutet insbesondere nach dem gesellschaftlich virulenten Einbruch des Multimediarparadigmas.

15.C. Computerspiele als ästhetisches Medium und als Transformationsmöglichkeit literarischer Grundlagen

Die hohe Rezeptionsdichte von Computerspielen bei der jungen Generation ist enorm, und dies weltweit. Die zunehmende Akzeptanz von Computerspielen ist außerhalb der Rezipientenkreise gegenwärtig weniger den ästhetischen als den ökonomischen Grundlagen des Mediums geschuldet.

Mittlerweile hat sich aufgrund der Tatsache der enormen Publikumsakzeptanz von Computerspielen bereits eine kommerzielle Zweitnutzung der Spiele etabliert, und hier vor allem in den USA, wo Computerspiele die Medien Film und auch TV bereits längst in der Nutzerstatistik überrundet haben: sie gelten dort zunehmend auch als Werbeträger.

„Videospiele werden zunehmend zum attraktiven Platz für Annoncen. Die Werbewirtschaft hofft auf eine bessere Wiedererkennung ihrer Marke, da Spieler oftmals über Stunden vor dem Monitor sitzen. Einen so langen Kontakt mit der Zielgruppe erreicht sonst kein anderes Medium. ‚Wir wissen, dass die Zielgruppe der 17- bis 34-jährigen schwer mit traditionellen Medien wie Fernsehen zu erreichen ist, so müssen wir uns andere Wege überlegen‘, sagt Gerry Rich vom Hollywood-Studio ‚Paramount‘.“⁹¹⁴

Das Besondere an Richs Aussage ist, dass er das TV bereits als ‚traditionelles Medium‘ bezeichnet. Wird das Fernsehen in einigen kulturwissenschaftlichen Debatten nach wie vor als ein kulturelles Leitmedium und tatsächlich teilweise immer noch als mögliche ‚Gefahr‘ für traditionelle Medien wie das Buch apostrophiert, ist der gesellschaftlich reale Nutzungs- und Stellenwert des Fernsehens – vor allen bei den jüngeren Kulturrezipienten – längst gesunken und wie auch das Medium Film durch das Computerspiel oft substituiert worden.⁹¹⁵ Die Untersuchungen und Aussagen von Kulturunternehmen, denen aufgrund der Übersicht über die reale kulturelle Nutzung ihrer Zielgruppe an einer stimmigen und exakten Marktforschungsstatistik gelegen ist, sind in dieser Hinsicht durchaus vertrauensvoll zu bewerten, da ihnen an einer Beschönigung der realen kulturellen Nutzung nicht gelegen ist. Fest steht auf jeden Fall, dass auch für die Zielgruppe der Werbewirtschaft Computerspiele das derzeit wichtigste kulturelle Medium sind – Filme sind es nicht, Fernsehen ist es nicht, und Bücher sind es schon einmal gar nicht.

⁹¹⁴ GROTE, Andreas: „Litfasssäulen in virtuellen Städten. In der künstlichen Welt der Videospiele wird mit neuer Technik für echte Produkte geworben – noch ist unklar, ob die Botschaften überhaupt ankommen“, SZ 29-12-2006, S.16.

⁹¹⁵ In den USA wurde im Jahr 2004 die Kulturaktivität ‚Kinobesuch‘ mit einem Umsatz von 9,5 Milliarden \$ zum ersten Mal durch Computerspiele mit einem Umsatz von 10,2 Milliarden \$ überrundet. Vgl. FAZ „Hollywood entdeckt das Geschäft mit Videospiele“, 22-5-2004, S.17.

Dass sich die Filmindustrie, global betrachtet vor allem die immer noch als Kulturparadigma geltende Filmindustrie Hollywoods, zunehmend an die erfolgsversprechende Ästhetik und Verbreitungsform von Computerspielen andockt, ist mittlerweile Fakt geworden. Der transformatorische Zusammenhang der Medien Film und Computerspiel ist, vor allem bedingt durch den Generationswechsel der Kulturrezipienten, mittlerweile offensichtlich. Die ökonomischen und ästhetischen Parameter zielen seit einigen Jahren intensiv in diese Richtung. Der Computerspiel Weltmarktführer ‚Electronic Arts‘ (EA), der seinen Standort wie ein Zeichen gegenüber dem klassischen System der Filmkultur von Hollywood im Zentrum von Los Angeles gewählt hat, arbeitet an technologisch-ästhetischen Transformation der Kulturindustrie.⁹¹⁶



Abbildung 11: Animation der Studios von Electronic Arts (Der Standard, Rondo 11/05/2007)

„Der Computer ist das stärkste kraftvollste visuelle Werkzeug“⁹¹⁷

, so Robert Taylor, verantwortlicher Direktor der realen Drehs, der ‚Live-Action‘ der Spiele. Neil Young, der General Manager von EA-LA-Studios, bekräftigt:

⁹¹⁶ MOORSTEDT, Tobias: „Wir sind jetzt die Traumfabrik. Schon die Standortwahl wirkt wie eine freche Ansage an die Filmindustrie. Willkommen in Los Angeles bei Electronic Arts, dem Videospiele-Weltmarktführer. Hier entsteht die Zukunft des Entertainments“, in RONDO / DER STANDARD, 11-5-2007, S.14.

⁹¹⁷ ebda

„Früher waren Videospiele nur eine weitere Form der Vermarktung von einem Film. Wir wollen, dass sie zur Wurzel des Unterhaltungsgeschäftes werden.“⁹¹⁸

Ein zentraler Parameter für die Transformation des Mediums auf ein weiteres ästhetisches Plateau ist die Erzeugung von Gefühlen beim Rezipienten. Bereits 1984 erschien in diversen Fachmagazinen der Computerbranche eine doppelseitige Anzeige von EA, die fragte:

„Can a Videogame Make You Cry?“⁹¹⁹

Die Frage war bereits damals:

„Kann es den Spieler berühren, verändern, kann es also mehr sein als ein bunter Reaktionstest, vielleicht, sogar, ein Kunstwerk? Neil Young beantwortet diese Frage auch im Jahr 2007 mit einem gequälten ‚noch nicht‘.“⁹²⁰

Doch der Branchenführer EA arbeitet intensiv an dieser Transformation, wie Young in einem Interview mit der SZ betont:

„Unser Ziel ist es, den Spieler nicht bloß durch Action zu fesseln, sondern ihn auch emotional in das Spiel einzubinden. Wir arbeiten also daran, ein überzeugendes Narrativ zu entwickeln, um dem Spieler Erfahrungen zu ermöglichen, die ihn berühren ... Unser Medium verlangt nach einer ganz eigenen Sprache. Natürlich übernimmt es Tricks und Techniken von anderen längst etablierten Medien. Das ist auch normal. Das Spiel macht Anleihen beim Film, der Film beim Theater. Das Theater bei der Literatur.“⁹²¹

Youngs Hinweis auf die Rückführungsmöglichkeit und der ästhetischen Interdependenz der Genres stellt das Computerspiel in eine logische Kette ästhetischer Formate, die aufeinander aufbauen und sich aufeinander beziehen können. Dass diese Wege historisch nicht eindimensional und stringent verlaufen, ist hierbei ebenso hervorzuheben wie die Tatsache unterschiedlicher Ästhetiken, die in jedem der angeführten Genres zu finden sind und die oft erst bezüglich des interaktiven Austauschs im Sinne der Transformatorischen Konvergenz eine neue ästhetisch-technologische Form finden müssen. Doch grundsätzlich spricht nichts dagegen, dass sich eine spezifische Ästhetik, und

⁹¹⁸ ebda

⁹¹⁹ ebda

⁹²⁰ ebda

⁹²¹ GRAFF, Bernd: „Das Abenteuer, Mensch zu sein. Steven Spielberg tut sich mit dem Computerspiel-Hersteller Electronic Arts zusammen: EA-Chefentwickler Neil Young erklärt, worum es dabei geht“, SZ 21-10-2005, S.15.

dies gilt prinzipiell für jede literarische Ästhetik, nicht auch in andere Ästhetikformate transformieren ließe.

In der gegenwärtigen Phase der Findung eines überzeugenden technisch-ästhetischen Formates, die sich hinsichtlich der Bemühen von Electronic Arts beobachten lässt, geht es, dem generell publikumsorientierten und kommerziell ausgerichteten Impetus der Produzenten angemessen, weniger um experimentelle Ästhetiken, die sich etwa durch hohe Grade an sprachlicher oder bildlicher Komplexität und Abstraktion auszeichnen, sondern um die interaktive Umsetzung von Narrativen, die mittels der Besonderheit des Mediums Computerspiel umgesetzt werden sollen. Young hierzu:

„Wir müssen uns fragen: Wie muss man eine Story aufziehen, wenn sie erst in der Interaktion durch den Spieler entsteht? Es geht also um das Problem der Verbindung zwischen dem technischen Vollzug von Spielerhandlung und dem Fortgang der Geschichte. In der Lösung dieses Problems steckt so etwas wie der ‚Citizen Kane‘-Augenblick unserer Branche: Wir warten auf *den* Meilenstein in der Entwicklung unseres Mediums. Hier wird unsere Arbeit mit Steven ansetzen. Unser Ziel wird es also nicht sein, Spiele den Filmen noch ähnlicher zu machen. Das lohnte die Mühe nicht.“⁹²²

Auf den Einwand, dass trotz schon oft beeindruckender Grafik vor allem der ‚human touch‘ bei der Steuerung der mutmaßlichen Identifikationsfiguren fehle, entgegnet Young:

„Sie verwechseln ‚Story‘ mit ‚Narrativ‘. Story ist so etwas wie ein Bild, das übermittelt wird und im Spielverlauf allmählich scharf wird. Narrativ dagegen ist allmähliche Progression, das Voranschreiten in plausiblen Schritten ohne ein solches Phantasma. Wenn Spiele sich zu stark auf die Story-Linie begeben, dann haben wir es mit Plot getriebenen Handlungsanweisungen zu tun, die uns überwältigen. Es entsteht dann keine Atmosphäre, die sich menschlich anfühlt. Natürlich muss man sich fragen, wie man eine perfekte Story erzählt. Aber ‚Realismus‘ und ‚Authentizität‘ entstehen anders. Sie verdanken sich der Darstellung und Performanz der Charaktere. Damit sind durchaus nicht nur die Charaktere gemeint, denen ein Spieler im Spiel begegnet. Nein, das meint vor allem den Charakter, den der Spieler selber darstellt. Also die eigene Rolle im Spiel. Mein Instinkt sagt mir, dass das Narrativ unseres Mediums viel mehr mit der Auffassung und dem Verständnis zu tun hat, die ein Schauspieler von der Konstitution seiner Rolle hat, als damit, wie diese Rolle vom Publikum aufgefasst und begriffen wird.“⁹²³

Young legt in seinen Ausführungen nicht nur die grundlegenden charakteristischen Parameter der Handlungsentwicklung bei Computerspielen dar, sondern betont vor allem den starken Charakter des Rezipienten als interaktiven Handlungsträger. Weniger die Ausführung der klassischen Storyline, die auch als Grundmuster des literarischen Erzählens bekannt ist, steht hierbei

⁹²² ebda

⁹²³ ebda

im Vordergrund, sondern deren Transformation zu einer Narration mittels eines explizit interaktiven Erlebens des ästhetischen Formats durch den Rezipienten, wobei die Identifikation mit einer Rolle zunächst im Vordergrund steht.

Young bekräftigt, dass der Computerspieler hierbei dem Schauspieler näher ist als der Zuschauer. Die Entwicklung von Narrativen, so Young, besteht bei Computerspielen vor allem in der Konstituierung von authentischen Charakteren. Das Format, in dem diese Transformation der Story zu einem Erleben explizit ausprobiert wird und zunächst stattfinden soll, ist das Genre des Abenteuer-Spiels. Dieses Genre, das auch in der Literatur prädestiniert ist, als banal und trivial diskreditiert zu werden – hierbei sei jedoch als Gegenbeispiel nur an die klassische ‚Odyssee‘ Homers erinnert – ist für Young auch nicht mit den unzähligen Action-Games gleichzusetzen, die aktuell bereits in der Branche existieren.

„Ich spreche auch nicht von überwältigenden Effekten und atemloser Spannung. Ich meine das menschliche Abenteuer. Das Abenteuer, Mensch zu sein.“⁹²⁴

Die interaktive Identifikation des Spielers mit dem Spiel, inklusive aller dazugehörigen Distanzierung zum eigenen Selbst sowie dem Spielverlauf – kurz gesagt: Reflektionsfähigkeit –, ist der nächste Schritt, den Computerspiele auf ein weiteres Niveau zu einem kulturellen und ästhetischen Medium bringen sollen. Wenn sich die Spieler fernab davon fühlen, starre Parameter einer Programmierung ohne viele Variationsmöglichkeiten befolgen zu müssen, sondern innerhalb des formalen Rahmens eigenevozierte Entscheidungen mit mitunter großer Tragweite zu treffen, die mit ihrer Geschichte, ihrem Bewusstsein und ihrem Reflektionsvermögen, sprich, ihrer Individualität korrespondieren, wird sich das Genre der Computerspiele definitiv in eine Richtung transformieren, die dem – historischen gewordenem – Akt des Lesens und Erlebens von Literatur zunehmend nahe kommt.

Dass Computerspiele ihre Rezipienten emotional berühren, ist hierfür ein notwendiger, aber letztlich essentieller Quantensprung, um diese Entwicklung einzuleiten. Jade Raymond, eine der gegenwärtig erfolgreichsten Spiele-Programmiererinnen, äußerte sich – als Programmiererin von Action-Spielen – in einem Interview folgendermaßen zu diesem Thema:

„‚Spiele müssen relevante Geschichten erzählen‘, sagt Raymond. Wie Literatur und Kino müssten auch Spiele ‚allgemeine Erfahrungen‘ aufgreifen: Liebe, die Unsicherheit über das

⁹²⁴ ebda

eigene Dasein, Schmerz. Werden Menschen irgendwann vor ihrer Xbox sitzen und gerührt sein zu Tränen? ‚Ich denke schon‘, sagt Jade Raymond. Diesmal lacht sie nicht dabei.“⁹²⁵

Doch inwiefern könnten Computerspiele, so die zentrale Frage, als eine Vorform für neue Literaturformen gelten? Und wenn, wie könnten dann diesbezügliche neue, andere und erweiterte Formen aussehen?

Nach den weiter oben zitierten optimistischen Ausblicken der Entwickler auf das zukünftige ästhetische Transformationspotenzial von Computerspielen ist erneut ein Blick in die gegenwärtige Diskussion über den Status der Spiele sowie deren gesellschaftliche Bewertung hilfreich.

Als in Deutschland die große Koalition aus CDU und SPD im Herbst 2005 ihren Beschluss vorlegte, ‚Killerspiele‘ zu verbieten, publizierte GRAFF in der SZ ein großes Plädoyer für intelligentere und menschlichere Spiele.⁹²⁶ Ausgehend von der Grundsituation, dass einst die aufkommenden Jugend-Medien Kino und Comics demselben scharfen Misstrauen ausgesetzt waren wie aktuell die Computerspiele, dringt GRAFF in die Materie der Gewalt- und Aggressionsorientierten Spiele ein und schreibt:

„Als Wirkung der Bilder gilt gemeinhin nur das, was an Aggression gewissermaßen von den Spiele-Bildern an den Spieler weiter gereicht wird und ihn – nach blamabel simpler Abbildungstheorie – selber aggressiv macht.

Als ob die Aggression der Bilder nicht auch darin bestünde, den Spieler mit simultan gebotenen Anweisungen, Tönen und Eindrücken zu überwältigen und seine Sinne zu überladen.“⁹²⁷

Angesichts dieser Beschreibung drängt sich die Frage auf, wie spezifisch diese Art beschriebene ‚Sinnesüberladung‘ nur auf das Medium Computerspiele zutrifft. Und um die Spiele explizit mit der klassischen Buchliteratur zu vergleichen: funktioniert diese wirklich so viel anders? Überwältigt diese den Rezipienten nicht auch, bzw. hat sie nicht auch das Potenzial, den einen Rezipienten durch eine schiere Überfülle an Gedanken, Emotionen und Handlungssträngen geradezu zu überladen, wo sie für den Anderen nur mehr – wie die Computerspiele auch – eine willkommene Einladung ist, sich gegen diese Überfülle an Informationen selbstbewusst zu behaupten und darin intelligent und anregend zu navigieren, und dies sowohl intellektuell wie auch emotional? Und die Rezipienten, die von der klassischen Buchliteratur nicht verstört oder überwältigt werden, sind in der Regel ja vor allem die ‚reifen‘ bzw.

⁹²⁵ Berliner Zeitung, 16-2-2008 bzw. http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/print/seite_3/725935.html

⁹²⁶ Graff, Bernd: „Wenn das Glöckchen klingelt. Die Koalition will ‚Killerspiele‘ verbieten. Doch was fehlt, sind nicht schärfere Gesetze, sondern intelligentere und menschlichere Spiele“, SZ 23-12-2005, S.13.

⁹²⁷ ebda

leseerfahrenen Rezipienten. Ein unvorbereiteter und unreifer Leser kann Robert Musils ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘⁹²⁸, so er sich ob der Komplexität und Länge dieses ästhetischen Formats überhaupt darauf einlassen sollte, durchaus als ein irritierendes und mitunter verstörendes Labyrinth empfinden, und es lassen sich noch einige Beispiele aus der klassischen Buchliteratur finden, die einen ähnlichen Effekt bei einem unbedarften Rezipienten haben können.

Doch GRAFF zitiert in seinem Plädoyer gegen die ästhetisch angeblich minderwertigen Computerspiele und ihre negative Reizüberflutung den Kunsthistoriker Horst Bredekamp, der in einem SZ-Interview sagte:

„Wenn Bilder die Netzhaut scheinbar körperlich bombardieren, dann sind Bilder nicht mehr losgelöste Dinge; vielmehr haben besonders markante Bilder dieselbe Kraft wie Schwerthiebe oder Faustschläge.“⁹²⁹

„Ein Spiel“, so ergänzt GRAFF, „das seinen Spieler traurig macht, ist ebenso aggressiv wie ein leichtfertig so genanntes Killerspiel, heißt das.“⁹³⁰

Eine derartige ästhetische Vorwertung bedeutet letztlich nichts anderes, jedem ästhetischen Medium, das seine Rezipienten emotional ergreift, letztlich die Fähigkeit zuzuschreiben, Aggressivität beim Rezipienten zu erzeugen. Zudem ist es angebracht, an dieser Stelle vergleichsweise nach der Manipulationskraft von Worten zu fragen, denen – angesichts der aktuellen Bilderflut – häufig geradezu mythische Heilsbringerqualitäten zugesprochen werden, als ob allein der Gebrauch von Worten, Sätzen oder sprachlichen Bildern eine ästhetische oder gar moralische Qualität darstelle, die vor den angeblichen moralisch-ästhetischen Gefahren der ‚Killerspiele‘ schützen könne. Doch können nicht auch und erst recht Worte für ihre Rezipienten in dem Sinne ‚gefährlich‘ sein, in dem gerade Worte potenzielle ästhetische Werkzeuge sind, die sowohl für die individuelle menschliche Intuition als auch für den kritischen Verstand einlullende Universalismen in all ihrer oszillierenden Falschheit sein können? Können nicht auch Worte wie ‚Staat‘, ‚Gesetz‘, ‚Liebe‘ oder ‚Gott‘

⁹²⁸ Vgl. MUSIL, Robert: ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘, Berlin 1931/32. Gerade diese Arbeit ist sowohl ein Beispiel für die Komplexität moderner Romanliteratur, die bei Rezipienten mitunter präventiv als Unzugänglichkeit empfunden wird, als auch für die Unlinearität und den potenziellen Hypertext-Charakter des Romans. ‚Der Autor hinterließ ein Konvolut von 12.000 Blättern mit 100.000 Anmerkungen und Querverweisen, aus denen spätere Herausgeber nach eigenem Gutdünken die Fortsetzung des Romans konstruierten. Eine für 2007 geplante CD-Version des Gesamtwerks ermöglicht neue nicht-lineare Lese-Wege durch das unendlich verwobene Material zum ‚Mann ohne Eigenschaften‘ und macht das Werk nachträglich zur Hypertext-Literatur.“ Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Der_Mann_ohne_Eigenschaften (Juni 2008)

⁹²⁹ ebda

⁹³⁰ ebda

einschüchtern, können nicht auch sie wie Schwerthiebe und Faustschläge wirken?

Angesichts dieser Fragen sollte vor allem auch betont werden, dass ästhetische Formate und Medien ihre Rezipienten letztlich immer manipulieren, gerade auch dann, wenn sie vorgeben, es nicht zu tun. Ästhetische Formate fordern in diesem Sinne für ihren Umgang nahezu immer den aufgeklärten und mündigen Rezipienten, doch dieser ist ebenso ein unrealistisches Idealbild wie das ihm entsprechende ästhetische Format.

GRAFF beendet seine Reflexion zu den ‚Killerspielen‘ folgendermaßen:

„Dieser Artikel erscheint am Ende eines Jahres, das für die Computerspiel-Industrie wohl das erfolgreichste in ihrer Geschichte sein dürfte. Wieder einmal das erfolgreichste. Zuwächse im zweistelligen Prozent-Bereich. Inzwischen nähert man sich in großen Schritten den Umsätzen der Filmindustrie – mit Produkten, die Intellekt und Geist Hohn sprechen und einen Angriff auf das ästhetische Empfinden und den guten Geschmack darstellen.

Da wir aber den Rückgriff auf die Medien-Geschichte schon hatten, sei hier eine Analogie gestattet. Als die junge Comic-Industrie vor etwa 60 Jahren vor dem Problem ähnlicher Anfeindungen und fast derselben Monotonie ihrer Inhalte stand, versuchte man dieses Problem durch herbe Restriktion zu lösen. Es half nicht. Die Comics kamen erst dann aus der Schmutzdecke, als man etwas einführte, das auch den Computerspielen von heute immer noch fast völlig abgeht: Empathie und menschliche Helden.“⁹³¹

Auch wenn in GRAFFs Ausführungen zu Computerspielen ein deutlich kulturkritischer Unterton überwiegt, bekräftigt er am Ende letztlich doch, dass eine ästhetische Weiterentwicklung und letztlich Transformation des Genres vor allem dann zu erwarten ist, wenn die Charaktere für die Rezipienten menschlicher und empathischer werden. In diesem Punkt verbindet er sich eindeutig mit den zuvor zitierten Aussagen der Spieleentwickler Neil Young und Jade Raymond.

Die häufig kulturkritisch intendierte Sicht auf Computerspiele, die in deren Aufkommen und Entwicklung eher einen ästhetisch-moralischen Rückschritt oder gar Verfall der ästhetischen Form im Sinne der Aufklärung sehen will, geht in der Regel häufig davon aus, dass Computerspiele ihre Rezipienten in der Regel sowieso nicht genug „berühren“⁹³². Gerade dieser Punkt jedoch ist eine

⁹³¹ ebda

⁹³² Vgl. Kritiker, die nicht aus einem kulturkritischen, sondern eher einem ästhetisch-technologisch Hintergrund heraus argumentieren wie beispielsweise MOORSTEDT, Tobias: „Du bist Spider-Man. Ego-Shooter ohne Joystick: Warum sich Film und Videospiele trotz zunehmender Annäherung fremd bleiben“, SZ 12-11-2995, S.15. Moorstedt zweifelt bei Computerspielen an der Wirksamkeit ganz persönlicher, zusammenhängender Abenteuer: „Dafür scheinen uns die Spiele nicht stark genug zu berühren“ (ebda), ohne jedoch zu thematisieren, dass dies dem gegenwärtigen Entwicklungsstand des Mediums geschuldet ist.

Frage der ästhetisch-technologischen Entwicklung, die generell und potenziell angeh- und lösbar ist. Andererseits stellt sie einen klaren ästhetischen Evolutionsschritt dar, der gegenwärtig nur erahnt und spekulativ vorbereitet werden kann.

Die brennende Frage jedoch, die sich angesichts der großen und stetig zunehmenden Rezeptionsdichte der Spiele aktuell stellt, lautet: Wie wäre es zu beurteilen, wenn Computerspieler ihre Formate generell als eine Form von Literaturersatz empfinden würden, und zwar gerade Kulturrezipienten, die das klassische Format der Buchliteratur marginal oder auch bereits gar nicht mehr rezipieren? Dies wäre anhand einer Untersuchung und Beurteilung derjenigen Motivations-Parameter zu klären, welche die klassische Buchliteratur für deren Rezipienten vor allem attraktiv machen. Welche Parameter könnten dies für die Rezipienten sein? Hierbei lassen sich generell zunächst folgenden Idealtypen formulieren:

- Der intrinsische Effekt: Die Motivation, Erfahrungen zu machen, die sich mit der eigenen Person bzw. dem eigene Bewusstsein verbinden oder decken.
- Der extrinsische Effekt: die Motivation, Erfahrungen zu machen, die außerhalb von Person und Bewusstsein liegen.
- Der pragmatisch-didaktische Effekt: die vorrangige Motivation zu Bildung und Weiterbildung.
- Der Herausforderungs-Effekt: Die Motivation, Schwierigkeitsgrade und Komplexitäten bewältigen zu können.
- Der Unterhaltungs-Effekt: Die Motivation, Unterhaltung und Zerstreuung zu bekommen.

Diese Idealtypen beschreiben generelle Motivationen, um ein Buch zu lesen. In realiter überschneiden sich einige dieser Typen bzw. sind konvergent: so kann sich der Effekt der Herausforderung beispielsweise ebenso mit dem der Unterhaltung verbinden wie der didaktische Effekt mit dem extrinsischen Effekt oder der intrinsische Effekt mit dem der Unterhaltung.

Wichtig für das hier angesprochene Thema ist, dass sich diese Motivations-Parameter bei Kulturrezipienten sowohl bei Literatur als auch bei Computerspielen finden können. Dies ist noch kein hinreichender Beleg für eine ästhetische Transformation dieses Genres, wohl aber für die psychologische Motivation von Kulturrezipienten, sich überhaupt einem ästhetischen Genre zu nähern und sich mit ihm zu befassen.

Und bereits hier lassen sich weitere Verbindungen vom Genre der Literatur bis zum Genre des Computerspiels finden.

Sehr interessant ist hierbei die Frage, ob sich nicht auch in klassischen Literaturformen Züge von Spielen finden lassen, gleich ob diese erzählerischer, emotiver oder intellektueller Art sind. Homers ‚Odysee‘ wurde bereits erwähnt, auch Franz Kafkas ‚Schloss‘⁹³³ wäre ein denkbare Sujet für eine zeitgemäße Transformation, aber wären auch beispielsweise literarische Formate wie der bereits erwähnte ‚Mann ohne Eigenschaften‘ von Musil, der K.P. Moritz‘ ‚Anton Reiser‘⁹³⁴, Ingeborg Bachmanns ‚Malina‘⁹³⁵ oder auch Marcel Prousts ‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‘⁹³⁶, alles angesehene Objekte der klassischen Literaturgeschichte, denk- und dankbare Objekte einer Transformation? Anhand dieser Fragestellungen lässt sich vorab der aktuelle individuelle sowie gesellschaftliche Reflektionsstandard prüfen, nach welchem ein Vorurteil über die prinzipielle Transformation dieser literarischen Formen denkbar und letztlich möglich ist.

Die Kritik an diesem transformatorischen Modell wird, soviel lässt sich sicher erahnen, in jedem Fall aufkommen, hierbei sei nur an neueren Diskussionen um Popularisierungen und Transformationen von Literatur erinnert, die bereits in Kapitel 7 (‚Populäre Formen der Literaturvermittlung‘) dieser Arbeit beschrieben wurden.

Bereits die Verfilmungen von Literatur ist, so die häufige Kritik, trotz der Vermittlung der grundsätzlichen inhaltlichen sowie mitunter auch ästhetischen Stränge und Grundlagen des Stoffes für die Rezipienten, oft nur mehr ein komprimierter Ausschnitt des Originaltextes, eine notwendige Reduktion, eine Vereinfachung, und im popkulturellen Sinne gesprochen: nicht mehr und nicht weniger als eine Sloganisierung.

Computerspiele jedoch sind, soviel dürfte mittlerweile aus den Ausführungen in diesem Kapitel deutlich geworden sein, potenziell ungleich komplexer und vielschichtiger als Filme. Nicht nur, dass in ihnen der Originaltext in mehreren Sprachen zum steten Vergleich gespeichert werden kann, auch ist die Möglichkeit der Darstellung narrativer Variation und Komplexität wie Vereinfachung unendlich größer als bei dem eindimensional zu rezipierenden Medium Film. An dieser Stelle sei an die neuen Formen ästhetischer Perzeption und Rezeption erinnert, die in Kapitel 11 beschrieben wurden: die Techniken

⁹³³ Vgl. KAFKA, Franz: ‚Das Schloss‘, München 1926

⁹³⁴ Vgl. MORITZ, K.P.: ‚Anton Reiser‘, Berlin 1785-86 und 1790

⁹³⁵ Vgl. BACHMANN, Ingeborg: ‚Malina‘, FfM 1971

⁹³⁶ Vgl. PROUST, Marcel: ‚À la recherche du temps perdu‘, Paris 1913 – 1927 (Dt. ‚Auf der Suche nach der verlorenen Zeit‘, FfM 1953ff)

des Zappens, des Samplings und der Referenz-Vernetzung, des Skippens, des Suchlaufs und weitere, mit denen die neuen Paradigmen des ein- und mehrdimensionalen Multitaskings bezüglich multimedialer ästhetischer Perzeption beschrieben wurden.

Neue ästhetische Formen bedingen neue ästhetische Perzeptions- und Rezeptionsweisen. Inwiefern die Kulturtechnik des Bücherlesens mit der des Computerspielens kompatibel ist und inwiefern sich hier Perzeptions- und Rezeptionsstränge transformieren können, ist gegenwärtig noch nicht gesichert zu sagen.

Gegenwärtig bewegen sich die ästhetischen Transformationen im Kontext deutlich erkennbarer Trends und ersten vorsichtig zu betreibenden Spekulationen über Änderungen der ästhetischen Wertungen, welche die Grundlagen für die Transformationen traditioneller Genres bieten.

Im Sinne der ästhetisch-technologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheitsgeschichte gilt hier generell die universalistisch-utopistische Aussage: Was denkbar ist, ist möglich.

Im wissenschaftlich-konkreten Sinne geht es letztlich vor allem um die Akzeptanz dieser neuen ästhetischen Formen durch das Publikum, hier lässt sich letztlich ein ästhetischer Wertewandel sowie ein Wandel im Umgang mit ästhetischen Formen konkret nachweisen.

Dafür spielt der in Kapitel 11 dieser Arbeit („Der ästhetische Wahrnehmungs- und Wertewandel“) beschriebene Wandel ästhetischer Wertungen, Perzeptions- und Rezeptionsgewohnheiten sowie die zunehmenden Annäherungen und Interpenetrationen zwischen den ehemals getrennten Paradigmen E- und U-Kultur eine große Rolle. Oftmals sind diese ehemaligen Trennungen sowohl im Publikums- wie auch Kritikerdiskurs bereits längst überwunden und mitunter im kulturellen Mainstream einer Gesellschaft angekommen, wohingegen in anderen kultursozialen Kontexten mit der Distinktion der Felder noch weiterhin traditionell gewirtschaftet wird.

In literarischen Genres, die ästhetischen und technologischen Neuerungen gegenüber explizit affirmativ eingestellt sind bzw. die sich explizit darüber definieren – hierfür können als Beispiele bestimmte Formen der Pop-Literatur und der Science-Fiction-Literatur gelten – finden sich dementsprechende Ansätze einer Transformation der Buchliteratur in elektronische Medien.

Als Beispiel hierfür kann die Arbeit des Science-Fiction-Fantasy Autors Tad Williams gelten. Nachdem von Williams zehn erfolgreiche Romane in Buchform veröffentlicht wurden, begann er im Jahr 2001 unter

www.shadowmarch.com explizit für das Internet zu schreiben. Alle zwei Wochen gab es eine neue Folge als eine Art Fortsetzungsroman, die offen für Anregungen und Einflüsse der Leser war. Vor der ersten Folge äusserte sich Williams folgendermaßen:

„Es wird ein bisschen wie eine TV-Serie. Allerdings können und sollen die Leser per Internet Einfluss auf die Handlung nehmen. Das ist ja der große Vorteil dieses Mediums. Ich weiß selbst nicht, wohin die Geschichte führen wird – ich glaube nicht einmal, dass es einen linearen Handlungsablauf wie in einem Buch geben muss. Nur einige Grundzüge und ein paar Personen habe ich schon im Kopf.“⁹³⁷

Nicht nur Texte, sondern auch Bilder, Karten und Hintergrundmaterial wurden in die Website eingespeist. Die Finanzierung des Projektes übernahmen zunächst Williams und dessen Frau Deborah, dann wurde eine Abonnement-Gebühr von 15 \$ eingeführt. Als Williams das Projekt startete, gab er zu, sich über dessen Rentabilität nicht im Klaren gewesen zu sein:

„Wie gut das im Internet klappt, ob es nicht eine Flut von Raubkopien geben wird – das weiß ich selbst noch nicht. Bis jetzt hat niemand so etwas probiert.“⁹³⁸

In Williams Büchern, vor allem den vier Titeln der erfolgreichen ‚Otherland‘-Reihe, spielt das Internet eine selbstverständliche Rolle, von daher war dieser Schritt eines bereits bekannten Autors, testweise im Internet zu publizieren, nur folgerichtig. BORCHERT schrieb 2001 im STERN darüber:

„Das ‚Otherland‘-Netzwerk wäre die perfekte Methode, um Geschichten online nicht nur zu erzählen, sondern auch virtuell zu erleben. Doch soweit sind wir noch nicht – für ‚Shadowmarch‘ wird sich Williams ganz ohne ‚Neurokanüle‘ auf Maus, Tastatur und Bildschirm verlassen müssen, um seine Leser zu begeistern.“⁹³⁹

Die Literatur von Tad Williams hat sich sowohl von ihrer Ästhetik wie auch ihrer Präsentation selbstbewusst und explizit vom Gestus und von der Kategorie einer Auratischen Literatur entfernt und ist eine definitive Vorstufe für eine Computerspiel-Netzliteratur als einer Form der Transformierten Literatur. Es ist wahrscheinlich, dass eine Literatur wie die von Tad Williams zukünftig als Game erscheinen wird, nicht ausschließlich, aber mindestens optional. Diese Transformation ist bereits bei der literarischen Produktion nahezu angelegt. Eine

⁹³⁷ BORCHERT, Thomas: „Netzdichter. Sein epischer Science-Fiction-Roman ‚Otherland‘ brachte dem US-Autor Tad Williams eine riesige Fan-Gemeinde. Mit ihr zusammen möchte er eine Internet-Geschichte schreiben“, STERN 24 / 2001, S.172-175, S.172.

⁹³⁸ ebda

⁹³⁹ ebda

Literatur wie beispielsweise die von Peter Handke kann demgegenüber möglicherweise auch in Form einer multimedialen Netz-Navigations-Literatur transformiert werden, jedoch würden hier zwei Faktoren zu beachten sein: wie die spezifische Poetik und die Schreibweise Handkes in diesem Falle transformiert werden könnten, und, falls dies zu einer Version und Interpretation führen würde, ob die klassischen Buchliteratur-Rezipienten diese überhaupt annehmen würden. Grundsätzlich spielt bei der Verbreitung und Akzeptanz der Transformationen von Literatur und den dazugehörigen Definitionen, was letztlich überhaupt noch Literatur ist und was nicht, auch der Publikumsdiskurs eine gewichtige Rolle.

Interessant in diesem Kontext ist als Beispiel auch der Schweizer Autor Claude Cueni. SCHMIDT stellt ihn in einem Buchprospekt folgendermaßen vor:

„Claude Cueni gehört zu den erfolgreichsten Schriftstellern der Schweiz – nur allzu bekannt ist das nicht. Das liegt nicht zuletzt daran, dass er mit vielen seiner Arbeiten nicht auf den Bestsellerlisten erscheint: mit Drehbüchern und Computerspielen. Über 50 Drehbücher hat der Basler verfasst, die verfilmt und in 46 Ländern (und 32 Sprachen) ausgestrahlt worden sind, darunter ‚Tatort‘, ‚Cobra 11‘ und ‚Der Clown‘, wobei Cueni nicht so gern einzelne Folgen verfasst, sondern lieber die Serien entwickelt und den Pilotfilm schreibt. Während er streng jeden Tag von fünf Uhr in der Früh bis mittags an Theaterstücken, Hörspielen, Krimis, Romanen und Drehbüchern arbeitet, gehören die Nachmittage Computerspielen, die er schreibt und vertreibt. Und auch hier ist er sehr erfolgreich – nicht zuletzt mit dem längst legendären Moorhuhn.“⁹⁴⁰

Cueni ist ein Beispiel für einen Autoren, der nach wie vor klassisch allein als Schriftsteller an traditioneller Buch- sowie Bühnenliteratur schreibt, der jedoch zugleich Drehbücher, die als eine einfache Vorform der Transformierten Literatur gelten können, sowie Computerspiele erarbeitet. Dass sein Spiel ‚Moorhuhn‘ weniger einen literarischen als eine explizit unterhaltsamen Anspruch hat, ist in diesem Kontext nicht das entscheidende, dafür die Tatsache, dass ein klassischer Buchautor ebenso an Computerspielen arbeitet und sich gerade in diesem Verbund zukünftige Möglichkeiten abzeichnen können. Gegenwärtig ist die Trennung der Genres Buchliteratur und Computerspiel noch relativ fest, doch zunehmend lassen sich Indizien finden, die auf eine steigende Transformation von klassischen literarischen Stoffen in Computerspielwelten schließen lassen.

So begann der Autor James Patterson 2008 Computerspiele zu seinen Büchern entwickeln zu lassen. Die Spiele, die sich laut Patterson an Game-Neulinge wie

⁹⁴⁰ SCHMIDT, Sabine: <http://media.buch.de/md7/special/weihnacht06/claudecueni.pdf> (Bücher entdecken, Weihnachtsprospekt 2006)

junge Frauen und ältere Menschen richten und im Buchhandel verkauft wurden, wurden von der Firma ‚Oberon‘ für PC, Handy und Nintendo konzipiert. Der US-Amerikaner Patterson, dessen in 40 Sprachen übersetzte Bücher bisher über 100 Millionen mal verkauft wurden, zählt gegenwärtig mit dem US-Amerikaner Tom Clancy zu den international erfolgreichsten Bestsellerautoren im Mainstream-Thriller-Segment. Beide arbeiten als Autoren mit Unterstützung von namentlich nicht genannten Assistenten bzw. erscheinen Ghostwriter-geschriebene Bücher unter ihrem Namen. MARTENS schreibt dazu anlässlich eines Portraits des Thrillerautors John Sandford in der JUNGLEWORLD:

„Die Schriftsteller, die die Devise, dass der Markt permanent zu penetrieren sei, am stärksten verinnerlicht haben, dürften James Patterson und Tom Clancy sein. Zwar ist auf vielen ihrer Bücher jeweils ein Co-Autor vermerkt, doch beide arbeiten in der Regel mit mehreren Assistenten; hinter den populären Schriftstellernamen verbirgt sich fließbandartiges Teamwork. Deshalb konnten 2004 unter dem Label ‚James Patterson‘ gleich fünf neue Bücher erscheinen (Paperbacks nicht mitgerechnet), und auch in diesem Jahr sind es bereits wieder fünf.

‚25 bis 40 Millionen Dollar jährlich‘ verdiene Patterson, schätzt Sandford. Die Diversifizierung des Produkts ‚Tom Clancy‘ ist noch weiter fortgeschritten, zumal mit seinem Namen auch Computerspiele verkauft werden. Aber nicht überall, wo Clancy draufsteht, ist auch wirklich Clancy drin. Das gilt etwa für die Bücher aus der Reihe ‚Tom Clancy’s Op-Center‘, die auf einer US-amerikanischen Fernsehserie basieren. Wird das industrialisierte Romanschreiben noch mehr Verbreitung finden? ‚Ich hoffe nicht‘, sagt Sandford. Dabei praktiziert er selbst eine Light-Variante, hat er doch Tochter und Sohn eingespannt, um für zwei Bücher der ‚Kidd‘-Reihe zu recherchieren.

Der Einfall, Romane in einem größeren Team zu produzieren, ist überraschend alt, und bei der Erinnerung daran muss sogar der distinguierte Mister Sandford schmunzeln. Ende der sechziger Jahre überredete Mike McGrady, Redakteur der Zeitung Newsday, zwei Dutzend seiner Kollegen, ein Kapitel eines Romans zu schreiben. Die Grundidee war, eine Parodie auf diese Pornoliteratur zu fabrizieren. ‚Naked came a stranger‘, in der Endabmischung auf 14 Kapitel eingedampft, erschien unter dem Pseudonym ‚Penelope Ashe‘, und auf dem Umschlag war ‚die sehr gut aussehende Schwägerin eines Journalisten abgebildet‘, wie Sandford sich erinnert. Das Wissen, dass gar kein Autor im klassischen Sinne am Werk war, störte das Publikum nicht, im Gegenteil: Nachdem die Presse die Entstehungsgeschichte enthüllt hatte, stiegen die Verkaufszahlen rasant an und das Buch wurde zum Bestseller.“⁹⁴¹

Drei Sachverhalte sind hier für den Kontext der Transformierten Literatur von Bedeutung:

Erstens sind es mit Patterson und Clancy zwei der gegenwärtig international erfolgreichsten Bestsellerautoren, die ihre Literatur zu Computerspielen transformieren lassen. Die kommerziell erfolgreichen Autoren können in diesem

⁹⁴¹ MARTENS, René: „John Sandford produziert Krimis am laufenden Band“, Jungleword 39 / 28-9-2005, <http://jungle-world.com/seiten/2005/39/6352.php>

Zusammenhang durchaus im Sinne einer Avantgarde für die Transformierte Literatur gelten. Zweitens arbeiten diese Autoren mithilfe von Assistenten und Teams, die aufwändige Recherche- und auch Schreibearbeit für sie betreiben – diese Arbeitsweise steht dem Bild vom Autor als autonomen Alleinproduzenten seiner Arbeit, für welches das Konzept der Auratischen Literatur oft noch steht, entgegen. Und drittens ist gerade diese letztgenannte Arbeitsweise wiederum bezeichnend für die Arbeitsweise bei der Entwicklung von Computerspielen, deren Entwicklung im Kollektiv sich oft über mehrere Jahre hinzieht. Der Digital-Artist Maximilian Frömter, der an der Münchener Mediadesign Hochschule ausgebildet wurde und heute als professioneller Game-Designer arbeitet, beschreibt das kreative Teamwork so:

„Noch vor zehn Jahren haben eine Hand voll Leute ein Spiel konzipiert, heute haben die Teams oft mehr als 50 Personen. Der Produktionsaufwand wird immer größer, denn die Gamer werden immer anspruchsvoller.“⁹⁴²

Zumindest hinsichtlich der Transformation einiger literarischer Formen ist es möglicherweise in Zukunft angemessen, ein Team von mehreren Leuten – es müssen nicht unbedingt gleich 50 sein – als eine Art Äquivalent für das zu betrachten, was traditionell ein einzelner Buchautor leistet. Die Arbeit eines Einzelautors wird wahrscheinlich auch in Zukunft stattfinden und wichtig sein, nur wird sie möglicherweise nur mehr eine Möglichkeit der literarischen Arbeit unter anderen sein. Schon heute ist die Arbeit des Drehbuchautors proportional mindestens so verbreitet wie die des Schriftstellers, jedoch ist sie in der Regel weder mit der Aura noch mit dem medialen Image des Letzteren ausgestattet.

Festzuhalten ist, dass immer mehr Computerspiele wie eine Art kollektiver Roman konstruiert sind, jedoch im Sinne einer interaktiven, unlinearen und mitunter gebrochenen Narration. Anstelle eines individuellen Einzelautors als Produzenten indes tritt hier bei der Produktion ein mehr oder weniger anonymes Kollektiv in den Hintergrund, was für kommerzielle Vermarktungszwecke jedoch oft explizit aufgegeben wird, indem in diesem Kontext Computerspiele durch ein personalisiertes Entwickler- oder Einzelindividuum oder einen personalisierten Markennamen vermarktet werden.

⁹⁴² DEMMER, Christine: „Herr über Level und Tod. Der Game-Designer denkt sich Spiele aus und visualisiert sie am Computer“, SZ 18-2-2006, S.V2/13. Die Münchener Mediadesign Hochschule bildet als Privatakademie seit Herbst 2003 Game-Designer aus. In Frankreich, Japan und Korea, so Fachbereichsleiter Jürgen Dudowits, hingegen werde die Ausbildung bereits vom Staat unterstützt: „Dort wird das nicht mehr als Spielerei abgetan.“ Vgl. SCHLEICHER, Michael: „Eine Akademie bildet zukünftige Videospieldesigner aus“, SZ 8-10-2004, S.34.

Ebenso bedeutsam wie diese hier aufgezeigten aktuellen Phänomene und Entwicklungsstränge sind jedoch auch etwaige rückwirkende Einflüsse der gegenwärtigen Pop- und Computerspielkultur sowie der postmodernen Indifferenz-Ästhetik im Sinne einer Indifferenz ästhetischer Wertungen auf buchliterarische Phänomene. Als ein Phänomen hierfür sei der Roman „House of Leaves“⁹⁴³, das Debut des us-amerikanischen Autors Mark Z. Danielewski, angeführt. Der über 800 Seiten lange Roman gilt als eine Art postmoderner Horror-Roman. Er arbeitet mit verschiedenen Handlungs- und Stilebenen, enthält über 450 Fußnoten und diverse Schrifttypen und –größen und wirkt in seiner partiellen Unlinearität, seiner Sub-Handlungen und seiner handlungsspezifischen Diversität teilweise wie ein Computerspiel. Der deutsche Schriftsteller Georg Klein beschreibt anlässlich der deutschen Erstveröffentlichung die stilistische Darstellungsform dieses Romans folgendermaßen:

„Im Anhang finden sich des Weiteren ... Manuskriptfragmente, Zeichnungen, Fotos und Briefe. Eine zusätzliche Dimension der Darstellung öffnet sich im Druckbild des Romans. Es werden verschiedene Schrifttypen und –größen verwendet. Manchmal erscheint der Text in Spalten oder Kästen. Man muss rückwärts lesen oder zwischen den Zeilen hin und her hüpfen – von weiteren den Lesefluss stauenden Einfällen ganz zu schweigen.“⁹⁴⁴

Die stilistische Beschreibung des Schreibstils erinnert an die mögliche Navigation in einem Computerspiel: unlinear und gebrochen, punktuell vorwärts kommend, dann wieder retardierend und schließlich wieder woanders ansetzend. Und doch erscheint das Buch letztlich nicht unstringent. DIEDERICHSEN schrieb in seiner Kritik in DIE ZEIT:

„’Das Haus’ ist ein maximal üppiges Buch, das an keiner Stelle formlos oder wirr wirkt. ... Der Autor, der die ganze Zeit alle Konventionen der so konventionell gewordenen Gegenwartsliteratur mit ihren antiexperimentellen Erzähldogmen aushebelt, hat doch zugleich alles unter Kontrolle. Mit der Expansion des Stoffes expandieren eben auch die Mittel. Was für Sterne damals die neuen Mittel der Vervielfältigung, des Druckens und mit ihnen ein neuer Begriff der Autorschaft waren, sind für Danielewski die Möglichkeiten der Computergrafik und elektronischen Medien insgesamt als Erweiterung des Erzählerischen – und eine neue Idee des Schriftstellers als Büchermacher, ja als Erbauer bewohnbarer Bücher.“⁹⁴⁵

⁹⁴³ DANIELEWSKI, Mark Z.: „House of Leaves“, NY 2000 (Dt. ‘Das Haus’, Stuttgart 2007)

⁹⁴⁴ KLEIN, Georg: „Großes Gegrusel mit Gott. Die Freuden der Komplexität: Mark Z. Danielewskis voluminöser Horrorroman ‚Das Haus‘, SZ 14-9-2007, S.16.

⁹⁴⁵ DIEDERICHSEN, Diedrich: „Einstürzende Satzbauten. Der amerikanische Autor Mark Z. Danielewski hat nach allen Regeln der Postmoderne das begehbare Buch konstruiert“, DIE ZEIT 3-1-2008 bzw. <http://www.zeit.de/2008/02/L-Danielewski>

Danielewskis Roman führt seine Rezipienten – wie bei einem Computerspiel - zielsicher in komplexe virtuelle Welten. Er täuscht dabei wirkliches und vorgetäushtes Wissen vor und führt den Leser bewusst in mehrere virtuelle Sub-Welten, legt mit den Anmerkungen als einer Art analoger Hyperlinks Fahrten und verwischt diese beim Rückgehen des Lesers.

Und doch erscheint diese Art von Literatur letztlich als eine konventionelle Form von Buchliteratur, zum einen, da sie logischerweise linear und schwarz auf weiß auf totem Holz erscheint, und sie zudem auch zahlreiche direkte Bezugnahmen auf tatsächlichen Werke der buchliterarischen Weltliteratur, oft sogar in der Originalsprache, nimmt, was nicht nur KLEIN „ungut pompös“⁹⁴⁶ erscheint:

„Wessen Bildung wird hier, für oder gegen wen, in Stellung gebracht? Der Anhang bringt unter der Überschrift ‚Diverse Zitate‘ noch einmal zwanzig gewichtige Namen von Homer bis Derrida, und es entsteht der Verdacht, dass der Autor mit einem finalen Schlag entweder alle weniger Belesenen vollends einschüchtern oder uns auf dem Wege der intellektuellen Anbiederung in den Kreis der Eingeweihten, in die Gemeinde der Fans einbinden will.“⁹⁴⁷

Danielewskis Roman wurde in den USA trotz seiner schier uferlosen Komplexität zu einem Bestseller, was dadurch unterstützt wurde, dass das Buch

„bereits eine Fangemeinde besaß, seit es im Vorfeld als Internet-Text erschienen war.“⁹⁴⁸

GRIMM zeigte sich in ihrer Rezension verwundert über diesen Erfolg,

„weil das Buch eine überkonstruierte und recht fordernde Lektüre darstellt, eine Mischung aus ‚Finnegan’s Wake‘ und Stephen King. Doch zumindest auf dem amerikanischen Markt scheinen sich Mainstream-Erfolg und Experimentierfreude nicht auszuschließen. Ob das im Land der Dichter und Denker klappt muss man abwarten.“⁹⁴⁹

Dass die von Grimm so trefflich beschriebene Mischung aus ‚Finnegan’s Wake und Stephen King‘ letztlich jedoch den Nerv der gegenwärtigen Rezeptionsgewohnheiten und den Wandel der ästhetischen Wertungen eines sich gewandelten Literaturpublikums trifft, erscheint indes dem Autor dieser Arbeit keineswegs abwegig, zudem sich, wie GRIMM letztlich zugibt, Danielewskis Stil

⁹⁴⁶ KLEIN, Georg: „Großes Gegrusel mit Gott“, a.a.O.

⁹⁴⁷ ebda

⁹⁴⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Mark_Z._Danielewski (Juni 2008)

⁹⁴⁹ GRIMM; Stephanie: „Darf’s ein bisschen mehr sein? Mark Danielewskis Roman ‚das Haus‘ ist in den USA horrormäßig erfolgreich“, ZITTY 21-2007, S.59.

„eben doch mehr an Hitchcock, als an ‚Zettel’s Traum‘ oder dem amerikanischen Cut-Up-Zeug der 70er Jahre“⁹⁵⁰

orientiert sei.

Doch nicht nur der Filmregisseur Alfred Hitchcock als Originator und Regisseur von verschachtelten, komplexen wie auch unablässig gradlinigen und zwingenden Plots lässt sich hier als ästhetische Referenz für die Struktur und ästhetische Wirkungsweise dieser Art von Buchliteratur heranziehen, sondern auch – und dies sollte als abschließender Hinweis auf eine gegenwärtige potenzielle Wechselwirkung an dieser Stelle genügen – Computer- und Rollenspiele, zumindest das explizite Wissen um deren Struktur, Ästhetik und Wirkungsweise. Die Literatur von Danielewski ist ein aktuelles Beispiel für eine postmoderne literarische Ästhetik, die sich durch Eigenschaften wie beispielsweise eine unlineare Handlungsführung, ein vielzähliges Figuren- oder Referenzpersonal oder auch eine stilistische Diversität und Unhomogenität auszeichnet. Komplexe Romane der Buchliteratur wie eben Joyce’s „Finnegan’s Wake“⁹⁵¹, aber auch die Romane von Thomas Pynchon als Vorläufer einer postmodernen Ästhetik haben diese Eigenschaften bereits ästhetisch angenommen und auf ihre je eigene Weise durchexerziert. Vor allem Pynchons Romane „Gravity’s Rainbow“⁹⁵² sowie „Against the Day“⁹⁵³ sind Beispiel für diese Art von ästhetischer Variation und Re-Definition traditioneller literarischer Stränge und Motive, die gegenwärtig immer noch virulent ist, da sie die Tiefe, Komplexität und Wissensfülle der Auratischen Literatur mit Motiven aus Alltags-, Pop- und Massenkultur verbindet. Die potenzielle Analogie zur Handlungsstruktur von Computer- und Rollenspielen ist in diesen Buchliteraturvariationen nicht explizit intendiert und exemplifiziert, jedoch ist sie virulent genug, um darauf prinzipiell hinzuweisen, nämlich als mögliche buchliterarische Vorstufen einer Transformierten Literatur.

⁹⁵⁰ ebda

⁹⁵¹ JOYCE, James: „Finnegan’s Wake“, London 1939 (Dt. „Finnegans Wehg - Kainnäh ÜbelSätzZung des Wehrkeß fun Schämes Scheuß“ / Nachdichtung von STÜNDEL, Dieter H., Darmstadt 1993)

⁹⁵² PYNCHON, Thomas: „Gravity’s Rainbow“, NY 1973 (Dt. „Die Enden der Parabel“, Reinbek 1981)

⁹⁵³ PYNCHON, Thomas: „Against the Day“, NY 2006 (Dt. „Gegen den Tag“, Reinbek 2008)

15.D. Neue Formen von Rollenspielen als Vorbereitung auf die Transformierte Literatur: Chatrooms, MUDs, Avatarspiele und der Traum von Virtuellen Realitäten

Computer-Spiele und deren stetige Entwicklung zu einem komplexen ästhetischen Medium stellen für die klassische Buchliteratur gegenwärtig eine ästhetische Herausforderung dar, da sie in hohem potenziellem Maß geeignet sind, die nachwachsende potenzielle Rezipientengeneration der Buchliteratur zunehmend an ihr Format zu ziehen und zu binden.

Derzeit bilden sich konkret vor allen aus den zahllosen Chatrooms im Internet, in denen die Teilnehmer anonym unter verschiedenen Masken und Charakteren agieren können, sowie den zahlreichen Computer-Rollenspielen, von denen die Spiele ‚Sims‘ und ‚World-of-Warcraft‘ nur die bekanntesten und erfolgreichsten sind, kommunikativ-interaktive Umgangsvarianten sowie ästhetische Formen heraus, die sich als Vorbereitung auf eine Transformierte Literatur bzw. auch als deren direkte primitive Vorform interpretieren lassen.

Der Chatroom, der digitale Raum für Austausch und Diskussion zwischen den Internet-Usern, lässt sich in dieser Hinsicht auch als ästhetische Transformation in Form eines möglichen Synonyms für das klassische Theater in eine Art neuartiges digital-reales interaktives Theater begreifen. Im Chatroom existiert kein vorgegebenes Textscript, aber das Textprotokoll des Austauschs zwischen den im virtuellen Raum Agierenden ist auf dem Bildschirm bzw. dem Server fixiert jederzeit ausdruck- und somit materialisierbar. Der klassische auktoriale Einzelautor wird in dieser Form aufgelöst, das Kollektiv spricht dagegen direkt und in Echtzeit. Der Chatroom ist in diesem Sinne die Transformation des traditionellen Kunst-Theaters. Er ist so bereits eine Art – durch die Themenwahl oft explizit profanisierendes – Theater, in dem die Teilnehmer sich zwar real austauschen, aber darin auch bestimmte Rollen annehmen können. Der Chatroom ist dadurch eine Form von Theater, jedoch noch ohne elektronisch generierte ‚körperliche‘ und somit sichtbare Schauspielerfiguren, stattdessen existiert ‚nur‘ das aus dem Moment entstehende Textprotokoll mit den jeweiligen Usernamen, die gleichzeitig Autoren wie auch Agierende sind. Das Prinzip des Chatrooms jedoch ist prinzipiell denk- und erweiterbar als das Konzept eines potenziell offenen Improvisationstheaters, in dem die Grenzen zwischen Kunst und Leben sowie zwischen Tiefe und Banalität verschwimmen. Insofern lassen sich neuartige medial-kommunikative Formen wie Chatrooms und deren technische Entwicklungen als Vorformen einer neuartigen literarischen Ästhetik begreifen.

Führt somit der Weg des Theaters weg von der Bühne, hinein in die virtuellen Räume des Internet? Und was ist mit der so genannten ‚Banalität‘ der Themen vieler Internet-Chats? Die Frage nach ‚Banalität‘ und ‚Trivialität‘ dürfte uns mittlerweile bekannt vorkommen – waren diese ästhetischen Wertungen und Zuschreibungen nicht immer die ersten, wenn es darum ging, neue ästhetische Formen zu brandmarken und zu marginalisieren? Und ist es nicht ein Zeichen einer indifferenten postmodernen Ästhetik, dass die traditionellen ästhetischen Zu- und Abwertungen nicht mehr greifen und wirksam sind und sich somit auch die Grenzen der Definition, was gegenwärtig als Kunst, bzw. besser gesagt, als Ästhetik empfunden wird, erneut verschieben?

Die Transformation des Theaters zum Chatroom und darüber hinaus zu einer neuen, technisch-ästhetisch noch undefinierten Form, ist sehr gewagt und schwierig, aber sie muss gedacht und gemacht werden, da sie ein schlüssiges Beispiel für den gegenwärtigen Wandel ästhetischer Formen und Wertungen ist.

Die Internet-Chatrooms, die sich in den Neunziger Jahren entwickelten, brachten eine neue Kategorie für eine virtuelle Rolle und Identität hervor: den Avatar.⁹⁵⁴ In den Diskussionsforen und Chatrooms des Internets wurde die Benutzerpersona zunehmend Avatar genannt, so dass sich der Avatar mittlerweile als wichtiger Begriff des digitalen Multimediaparadigmas durchgesetzt hat und generell als Synonym für die agierende Person in einer künstlichen Welt verstanden wird. Der Avatar als künstliche Persona und grafischer Stellvertreter einer echten Person in einer virtuellen Umgebung wurde zu einem Chiffre für die digital und medial basierten Veränderungen in Kultur und Ästhetik des neuen Jahrhunderts. Die digitale Multimediakultur schuf mit dem Avatar somit auch die wichtigste Kategorie der Personifikation für gegenwärtige wie zukünftige ästhetische Prozesse, also auch für literarische Transformationen. Das belgische Subkulturmagazin ‚fringecore‘ definierte im Jahr 1998 den Begriff Avatar anlässlich des Festivals ‚Avatar: Of Post-Modern Times and Multiple Identities‘⁹⁵⁵ folgendermaßen:

„An Avatar can probably best be described as a consciously chosen alter ego, or sub-personality. In a culture which becomes more and more defined as schizoid, identitarian

⁹⁵⁴ „Ein Avatar ist eine künstliche Person oder ein grafischer Stellvertreter einer echten Person in der virtuellen Welt, beispielsweise in einem Computerspiel. Das Wort leitet sich aus dem Sanskrit ab. Dort bedeutet Avatāra „Abstieg“, was sich auf das Herabsteigen einer Gottheit in irdische Sphären bezieht. Der Begriff wird im Hinduismus hauptsächlich für Inkarnationen Vishnus verwendet. Avatare werden beispielsweise in Form eines Bildes, Icons oder als 3D-Figur eines Menschen oder sonst irgendeines Wesens dargestellt. Die Verwendung des Begriffes Avatar in diesem Zusammenhang wurde 1992 von Neal Stephenson in seinem Science-Fiction-Roman Snow Crash populär gemacht.“ [http://de.wikipedia.org/wiki/Avatar_\(Internet\)](http://de.wikipedia.org/wiki/Avatar_(Internet)) (April 2008)

⁹⁵⁵ Amsterdam, 29.5. bis 14.6. 1998.

fragmentation becomes more and more a prominent matter. This is not necessarily a bad thing: debris can be at times quite constructive, especially when the debris consists of the smithereens of rigid socio-cultural conventions. Avatars allow a play with traditional boundaries; they allow an experimentation with entities which otherwise might seem confining (class, gender, race, geography).⁹⁵⁶

Das potenzielle Experiment mit ansonsten unverrückbar statischen und irreversiblen sozialen Entitäten macht den Avatar auch grundsätzlich für eine explizit ästhetisch interessierte Rezipientenschaft interessant. Die Bereitschaft zur Auseinandersetzung mit Persönlichkeiten in traditionellen ästhetischen Formen wie Romanen oder Filmen – sei es durch Identifizierung oder durch Distanzierung – lässt sich durch Avatare in ganz neuen Dimensionen und Möglichkeiten ausleben. Genau das macht Avatare als potenzielle Narrations- oder Erlebnissträger für zukünftige Formen der Transformierten Literatur so bedeutsam und interessant: dass mit ihnen durch verschiedene multimediale Möglichkeiten die herkömmliche lineare Narrations- und Erlebnisstruktur von



Abbildung 12:
Lara Croft

Literatur aufgenommen, aufgefächert, variiert und potenziert werden kann. Hierbei ist nicht zwangsläufig der Begriff der Immersion, also das grenzenlose und identifikationszentrierte Hineintauchen in eine virtuelle Welt ausschlaggebend, denn in den zukünftigen Transformationen von Literatur und literarischen Stoffen, ja auch den diversen Gestirnen von Literatur, sind alternative Rezeptionsformen denkbar, die sich beispielsweise auch über die ästhetischen Rezeptionsparameter Reflektion oder Distanzierung gestalten können.

Die Avatare der Transformierten Literatur sind in diesem Sinne als potenziell multifunktionale Identitätsträger denkbar, die sich je nach Ausrichtung multidirektional oder auch gezielt in einer ästhetischen Umgebung bewegen können.

Als Beispiel und Vergleich ist die Installation „X-Characters“⁹⁵⁷ von Constanze Ruhm hilfreich: dort sitzen sieben Frauencharaktere der Literatur- und Filmgeschichte in der Boarding-Area eines Flughafens fest und tauschen sich untereinander im wahrsten Sinne des Wortes aus. Das ästhetische Material besteht aus einem Film von 70 Minuten, dazu ausführlichen Charakter-Profil-Texten und einem Filmplakat. „X-Characters“ bewerkstelligt die Produktion von hybriden fiktiv-literarischen Medien-Identitäten zwischen

⁹⁵⁶ MULLER, Nat: „Avatar“, in: fringecore. beyond transgression, Nr. 8-9 / 1998, S.42.

⁹⁵⁷ Installiert z.B. in der Stadtgalerie Graz 2006

Literatur, Theater, Film und Chatroom, wobei die ästhetischen Hintergründe und Formate interaktiv in- und aufeinander einwirken.

Die Voraussetzung für eine erste Ästhetik, die den Rezipienten in diese Richtung führt, ist – genauso wie es in den Anfängen der Buchliteratur, gleich ob bei den literarischen ‚Avataren‘ Gilgamesch oder Odysseus, auch war – die Identifikation mit einer fiktiven Persona. Diese Bindung ist genau das, was die Produzenten von Computerspielen derzeit intendieren.⁹⁵⁸

Die Identifikation mit digitalen Spielfiguren und die intensive emotionale Bindung an sie wurden für die Computerspielrezipienten bereits ab 1996 durch das digitale Haustier Tamagotchi und durch den digitalen Hauszoo Pokémon initiiert und vorbereitet. Diese bei Kindern äußerst populären virtuellen Spielgefährten bereiteten die künftigen Kulturrezipienten für die natürliche Akzeptanz von künstlichen Figuren und Avataren vor, da die Rezipienten – in der Regel anders als bei den zu dieser Zeit bereits sehr erfolgreichen Computerspielen der zweiten Generation – eine emotionale Bindung zu ihnen aufbauen konnten.⁹⁵⁹

Nach dem durchschlagenden Erfolg des Adventure-Games ‚Tomb Raider featuring Lara Croft‘ ab 1996 und dem Aufkommen von Avataren als personalisierten Multi-Media-Stars oder weiblichen Top-Models⁹⁶⁰ ab dem Jahr

⁹⁵⁸ Hierbei sei an die Aussage von ‚Electronic Arts‘-Chefentwickler Neil Young erinnert, der intendiert, die Rezipienten nicht allein durch Action, sondern durch Emotionalität einzubinden: „Unser Ziel ist es, den Spieler nicht bloß durch Action zu fesseln, sondern ihn auch emotional in das Spiel einzubinden. Wir arbeiten also daran, ein überzeugendes Narrativ zu entwickeln, um dem Spieler Erfahrungen zu ermöglichen, die ihn berühren.“ GRAFF, Bernd: „Das Abenteuer, Mensch zu sein. Steven Spielberg tut sich mit dem Computerspiel-Hersteller Electronic Arts zusammen: EA-Chefentwickler Neil Young erklärt, worum es dabei geht“, SZ 21-10-2005, S.15.

⁹⁵⁹ Vor allem in Europa wurde das Tamagotchi in einem kulturkritischen Sinne häufig als künstliche und als entfremdende Identifikationsfigur interpretiert. Dieser Sicht trat JACOB 1998 explizit entgegen, in dem er das Tamagotchi mit dem Teddybär verglich: „Im Lichte der Kritik am Tamagotchi-Ei erscheint er als guter Freund aus den Tagen vor der Entfremdung. Ihn konnte man noch an sich drücken und richtig lieb haben. Ebenso die Spielzeugpuppe, die immerhin noch menschliche Züge hatte, während aus dem Computer-Ei alle Menschlichkeit vertrieben wurde. Nun sollte man denken, dass auch bekennende Adorniten und Werttheoretikern die ‚entfremdete‘ Abstraktionsleistung nicht entgehen kann, die ein Kind mobilisiert, wenn es ein als Bär modelliertes Stoffknäuel wie ein lebendes Tier liebkost oder so tut, als sei die Plastikform eines Babys sein bester Freund. Aber so, wie aus dieser Sicht die Welt noch halbwegs in Ordnung zu sein schien, als Rock noch ‚von Hand gemacht‘ wurde, so wird der Zeitpunkt des ‚Niedergangs‘ und der endgültigen Zerstörung einer ‚ursprünglich‘ intakten Individualität generell mit Beispielen aus der eigenen Erfahrungswelt bebildert.“ Dieses kleine Beispiel zeigt in nuce, dass kulturkritisches Bewusstsein bei der Beurteilung neuer ästhetischer Phänomene sowohl von einem links- wie auch einem rechtskonservativen Standpunkt betrieben werden kann und dass die Analyse dennoch nicht wissenschaftlich stimmig sein kann, wenn dabei von individuellen ästhetischen Wertungs- und Beurteilungskriterien ausgegangen wird. JACOB, Günther: „Das Ei der Adorniten. Was die Anhänger der Kritischen Theorie am Tamagotchi stört und warum sie mit Purikura keine Freude haben werden“, JUNGLEWORLD 20-5-1998, S.25.

⁹⁶⁰ Vor allem für die Modeindustrie wurden hierbei – beispielsweise von der Kölner Agentur ‚NoDNA‘ oder der US-Firma ‚Elite‘ - weibliche Avatare als virtuelle Models produziert, die ein großes Medienecho fanden und

1999 wurden PC-Spiele und Avatare zunehmend als kultureller Trend sowie auch als Marketinginstrumente erkannt, letzteres auch für eine kindliche und jugendliche Zielgruppe⁹⁶¹. Das wirkliche kommerzielle Potenzial von Computerspielen wurde jedoch erst dann virulent, als ab Beginn des neuen Millenniums auch eine kulturelle und ästhetische Akzeptanz des Mediums im gesellschaftlichen Mainstream sichtbar wurde.⁹⁶² Das Medium Computerspiel wurde zunehmend als kulturelles Medium akzeptiert, verlor seinen ‚Schmuddelcharakter‘ und wurde – ähnlich wie zuvor die Comics – zunehmend als kulturelle Errungenschaft begriffen. Die Diskussion um die so genannten Computer-‚Ballerspiele‘ lässt sich demgemäß mit der moralischen Diskussion um Horror- und Action-Comics in den 50er und 60er Jahren des letzten Jahrhunderts vergleichen, der Diskurs – sowohl akademischer Art wie auch der Publikumsdiskurs – über Computerspiele indes hat sich seitdem auf eine wohlthuend seriöse Weise etabliert, und die Spiele müssen auch nicht mehr zwangsläufig mit dem vorgeblich ‚guten‘ Buch verglichen werden, wenn ihre kulturelle Relevanz und ihr Potenzial betont wird. Noch im Jahr 2005 musste in einer Titelgeschichte des SZ-Magazins über das zu dieser Zeit immer erfolgreich werdende Computer-Rollenspiel ‚World of Warcraft‘ Sebastian Glubrecht bei der Vorstellung des Spiels vor einem Zeitungspublikum zur Verteidigung des Spieles den Vergleich mit dem Buch bemühen. Er schrieb in einem betont provokativen Tonfall:

„Wieso diese Toleranz, wo doch derartige Spiele bekanntlich kulturell verarmen lassen, Gewalt in ihnen ausgelebt wird, Spieler der Sucht anheim fallen und nun auch noch der realen Mammon in die geschützte Welt des Spiels einbricht? Das meiste davon entpuppt sich als Vorurteil, wenn man zum Beispiel einmal das Buch als allseits hoch geachteten Hort der

auch in dem Boulevardmedium BILD publiziert wurden. Vgl. BLATT, Stefan: „Tschüs, Claudia & Co. Die neuen Models kommen aus dem Computer“, BILD-Zeitung 3-5-2000, S.18 sowie RÖTZER, Florian: „Agentur für virtuelle Topmodels“, Telepolis 15-7-1999, <http://www.heise.de/tp/r4/artikel/5/5085/1.html> oder auch RESTORFF, Jörg: „Vorzeige-Frauen. Virtuelle Models erobern den Laufsteg“, KUNSTZEITUNG 10-1999, S.21. Die erste Buchkompilation von virtuellen Models erschien von WIDEMANN, Julius: „Digital Beauties. 2D & 3D computer generated digital models, virtual idols and characters“, Köln 2001. Die virtuellen Topmodels, die gegen Ende der Neunziger zum ersten Mal einer breiten Öffentlichkeit vorgeführt wurden, waren eine der ersten breitenwirksamen virtuellen Transformationen des Biologischen in die Logik und Ästhetik des Hyperkapitalismus und somit ein Durchbruch der Avatarkultur im Publikumsdiskurs.

⁹⁶¹ Beispielsweise durch die Spiele ‚Free Spirit‘, einen Wirtschaftskrimi, der für jugendliche Rezipienten Ratschläge zu Bewerbung und Berufswahl enthielt, oder das Mystery-Game ‚The Other Dimension‘, in dem man Außerirdische jagen und Bankgeschäfte lernen konnte. Beide Spiele waren Werbespiele der deutschen Volks- und Raiffeisenbanken, mit denen Jugendlichen spielerisch Sachthemen vermittelt werden sollten. Entwickelt wurden sie im Auftrag des neu geschaffenen elektronischen Kundenbeziehungsmanagements (eCRM) der Banken. Vgl. hierzu WEIHOFEN, Christina: „Potenziale des Internet für das elektronische Kundenbeziehungsmanagement am Beispiel der Raiffeisen-Warengenossenschaften“, Diss. Univ. Bonn 2004.

⁹⁶² Mittlerweile haben Avatar-Online-Spiele für die Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen wie ‚Club Penguin‘, ‚Habbo Hotel‘, ‚Neopets‘ und ‚Barbie Online‘ bereits mehr User als ‚Second Life‘, das jedoch ungleich mehr mediale Aufmerksamkeit erfuhr. Quelle: DER STANDARD, Virtuelle Welten, Januar 2008, S.K8.

Kultur zum Vergleich heranzieht: Es gibt wunderbare Literatur, aber gemessen an so manchem, was zwischen Buchdeckel gepresst wird, erscheint schon das abwechselnde Drücken von Tasten auf einem Gameboy als intellektuelle Meisterleistung, von einem strategisch zu planenden Spiel ganz zu schweigen. Nicht das Medium Papier als solches ist intelligenter als der Bildschirm, es kommt auf die Inhalte an. Ob ein Buch mehr Gehalt hat als ein Computerspiel, ist eine Frage des Einzelfalls und für den Durchschnitt müsste es erst noch erwiesen werden. Natürlich kann man sich auch über die eigenartigen Figuren in ‚World of Warcraft‘ mokieren, sollte dann aber bedenken, dass J.R.R. Tolkiens ‚Herr der Ringe‘ im vergangenen Jahr noch vor der Bibel die Wahl zum beliebtesten Buch der Deutschen gewann.⁹⁶³

Avatar-Online-Rollenspiele wurden ab dem Ende der Neunziger Jahre zu einem neuen kulturellen Paradigma der Computerspiele, mit dem sich ein wachsendes Publikum beschäftigte und identifizierte. Durch die zunehmende Akzeptanz dieser Spiele wurde eine immer größer werdende Rezipientenschaft mit der Ästhetik und den Möglichkeiten virtueller Kulturmedien vertraut. Eine sehr wichtige Vorstufe und Vorbereitung für die Transformierte Literatur stellen diesbezüglich die bereits erwähnten MUDs (‚Multi User Domain‘ bzw. ‚Dungeon‘) dar, die als erste digitale Rollenspiele gelten können.



Abbildung 13: Szene aus World of Warcraft, Blizzard Entertainment

⁹⁶³ GLUBRECHT, Sebastian: „Der Ork in uns“, Über World of Warcraft, in SZ-Magazin 15-7-2005, S.10

„MUDs sind fast immer vollständig textbasiert; dies betrifft sowohl die Ausgaben des Spiels als auch die Steuerung mittels per Tastatur eingegebener Kommandos. Der Vorteil sind die geringen Anforderungen: zum Spielen benötigt man nur ein Telnet-Programm und eine Internet-Verbindung, an deren Bandbreite keine besonderen Anforderungen gestellt werden. Viele Spieler schätzen auch, dass ihre Phantasie durch das schlichte Textinterface kaum eingeschränkt wird. Darüber hinaus sind aus diesem Grund auch Erweiterungen am Spiel recht einfach durchführbar.

Als „Figur“ bzw. „Person“ in einem MUD stehen dem Spieler verschiedene Möglichkeiten zur Interaktion mit anderen Spielern und mit den Objekten im MUD zur Verfügung. So gibt es eine Vielzahl von Kommunikationsmöglichkeiten zwischen den Spielern. In den meisten MUDs gibt es Räume, zwischen denen sich der Spieler bewegen kann. Diese Räume werden textlich beschrieben und können somit die Gestalt von Landschaften, Häusern oder z. B. auch Fahrzeugen annehmen. In den Räumen befinden sich Objekte (z. B. Taschen oder Beutel, Waffen, Rüstungen, Lebensmittel, ...) und „Lebewesen“ (andere Spieler und computergenerierte Nicht-Spieler-Charakter / NPC), mit denen der Spieler interagieren kann.“⁹⁶⁴

MUDs, die von vielen Spielern gerne auch als Chat-Medien benutzt werden, sind meist auf nichtkommerzieller Basis betrieben. Der einfache Zugang sowie die textbasierte Steuerung sind Voraussetzungen für eine neue ästhetische Form, die sich ohne Bezug auf eine traditionelle auratische Kulturästhetik ausformulieren und entwickeln und gleichzeitig immer verbreiteter und populärer werden kann.

Gegen Ende des letzten Jahrhunderts wurden MUDs und im neuen Jahrtausend vor allem die ungleich komplexeren MMORPGs und MMOGs⁹⁶⁵, also grafische Online-Rollenspiele für eine extrem hohe Anzahl von Teilnehmern, extrem populär. Die Besonderheit und Attraktivität dieser Spiele liegt für die Rezipienten auch vor allem darin begründet, dass sie nicht mehr alleine gespielt werden, sondern in Verbund, Konfrontation oder Austausch mit anderen.

„Singleplayer-Spiele werden für erfahrene Zocker schnell langweilig, weil der Computer immer gleich reagiert. Die Reaktionen echter Menschen im Internet kann dagegen keiner voraussehen“⁹⁶⁶

, so Markus Schwerdtel, Redakteur des Computerspielmagazins ‚Gamestar‘.

⁹⁶⁴ http://de.wikipedia.org/wiki/Multi_User_Dungeon (April 2008)

⁹⁶⁵ „Bei hauptsächlich graphischen Online-Spielen spricht man im Allgemeinen eher von ‚Massive Multiplayer Online Roleplaying Game‘ (MMORPG). Eng damit verwandt sind auch ‚Massive Multiplayer Online Games‘ (MMOG). Als Unterscheidungsmerkmal zum MUD ist vor allem hervorzuheben, dass bei diesen Genres das Spiel nie allein durch Texteingaben, sondern (bis auf etwaige Chatfunktionalität) praktisch ausschließlich per Maus oder Pfeiltasten gesteuert wird. Weiterhin sind diese Spiele entweder durch spezielle, proprietäre Software auf der Clientseite (welche z. B. die grafische Darstellung der Spielumgebung übernimmt) oder aber als Browsergame realisiert. Eine genaue Abgrenzung ist allerdings nicht immer möglich.“

http://de.wikipedia.org/wiki/Multi_User_Dungeon (April 2008)

⁹⁶⁶ Nach GLUBRECHT, Sebastian: „Der Ork in uns“, Über World of Warcraft, in SZ-Magazin 15-7-2005, S.8.

Das bereits erwähnte Rollenspiel „World of Warcraft“⁹⁶⁷ und seine eindeutig an die ‚Herr der Ringe‘-Trilogie von J.R.R. Tolkien⁹⁶⁸ und deren Verfilmungen von Peter Jackson⁹⁶⁹ angelehnte Ästhetik setzte diesbezüglich sowohl ästhetisch, technologisch als auch vom rechtlich-praktikablen und ökonomischen Aspekt her neue Standards.⁹⁷⁰

Das Computerspiel ‚Die Sims‘ der Firma Maxis wurde als ‚single game‘ im Februar 2000 publiziert und bot den Spielern Avatare in einem alltagsnahen Rahmen, der um die Grundparameter Freunde, Familie und Freizeit konstruiert war. ‚Die Sims‘ waren nicht nur das erste Computerspiel, in dem dieser Rahmen

⁹⁶⁷ Vgl. Die Website <http://www.wow-europe.com/de/index.xml>

“World of Warcraft” (dt. Welt der Kriegskunst; meist WoW abgekürzt) ist ein Massen-Multiplayer-Online-Rollenspiel (Massively Multiplayer Online Role-Playing Game - MMORPG), das Spieler gleichzeitig zusammen über das Internet spielen. Es wurde 2004 von dem Unternehmen ‚Blizzard Entertainment‘ veröffentlicht und ist, wie drei weitere Spiele, im ‚Warcraft‘-Universum angesiedelt. ‚World of Warcraft‘ knüpft an die Geschichte des 2003 erschienenen Titels ‚Warcraft III: The Frozen Throne‘ an. ‚World of Warcraft‘ ist mit über zehn Millionen Accounts ein sehr erfolgreicher Vertreter dieses Spiel-Genres. Die geringen Hardwareanforderungen und die Einsteigerfreundlichkeit gelten als Hauptgrund für den Erfolg. Wie bei vielen MMORPGs üblich, muss für ‚World of Warcraft‘ ein monatliches Entgelt entrichtet werden.“ http://de.wikipedia.org/wiki/World_of_Warcraft (April 2008).

⁹⁶⁸ Die meisten MUDs und Rollenspiele leiteten sich zunächst aus dem Fantasy-Bereich ab. Als erstes Rollenspiel überhaupt gilt das 1974 von Gary Gygax und Dave Arneson geschaffene Brett- bzw. Pen-and-Paper-Spiel ‚Dungeons and Dragons‘ (Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Dungeons_&_Dragons). Mittlerweile hat sich das Genre thematisch sehr aufgefächert, so gibt es Cyberpunk und Western-Abenteuer bis zu Alltags-Rollenspielen im ‚friends-and-family‘-Bereich wie die ‚SIMS‘.

⁹⁶⁹ JACKSON, Peter: „The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring“ (USA / Neuseeland 2001), „The Lord of the Rings: The Two Towers“ (USA / Neuseeland / Deutschland 2002), „The Lord of the Rings: The Return of the King“ (USA / Neuseeland / Deutschland 2003)

⁹⁷⁰ Besonders interessant in diesem Zusammenhang ist der ökonomische Aspekt der Spiele: 2005 kostete WoW neben dem einmaligen Grundpreis von 44,95 € eine monatliche Grundgebühr von mindestens 10,99 €, wobei es professionellen Spielern möglich ist, ihre durch zahlreiche Spiele gut ausgebildeten Figuren sowie Teile ihrer virtuellen Ausrüstung beim Internetauktionshaus Ebay gegen echtes Geld zu verkaufen, obwohl dies von der Betreiberfirma ‚Blizzard‘ offiziell verboten ist. Im Februar 2005 wurde die bislang teuerste Online-Existenz für 10.000 \$ bzw. 7692 € verkauft, als ein Bieter bei Ebay für WoW einen Paladin im höchstmöglichen Level mit diverser Ausstattung ersteigerte. Die SZ schrieb: „Das Geschäft mit virtuellen Gegenständen und Figuren hat sich mittlerweile zu einem gewaltigen Wirtschaftszweig entwickelt. Brook Pierce, der Gründer der asiatischen Firma Internet Gaming Entertainment (IGE) schätzt den Umsatz der Branche auf knapp eine Milliarde Euro. Die 400 Mitarbeiter von IGE tun hauptberuflich nichts anderes, als rund um die Uhr Gegenstände und Figuren in den verschiedensten Genres anzubieten: Ein lebensfrohes Pärchen bei ‚The Sims Online‘ – 1000 €. Ein Fußballer bei ‚Manager Zone‘ – 99 \$. Ein paar Goldstücke bei ‚World of Warcraft‘ – 399 \$.“ Bei Online-Spielen, so die SZ, werden die Mitstreiter belohnt, die sich möglichst 24 Stunden um ihre Figur kümmern. Dies ist bei den auf Jahren angelegten Spielen in der Regel nicht möglich, daher sich einige Firmen wie beispielsweise ‚TopGameSeller‘ (www.topgameseller.com) aus Hongkong angeboten haben, den Avatar nicht nur bei Zeitmangel zu betreuen, sondern unter Umständen auch auf- und großzuziehen, in dem er auf ein anderes, höheres Level gespielt wird. Dieses ‚Power-Leveling‘ genannte Modell wird umso teurer, je höher das Level wird. „Theoretisch ist es möglich, für 751 Dollar einen Mitspieler das gesamte Spiel durchspielen zu lassen und nur zuzusehen. Man muss also nicht einmal mehr spielen, um zu spielen.“ Diese Möglichkeit zeigt, wie sehr bei der gegenwärtigen Ausformulierung dieser neuen ästhetischen Form der kulturelle Impuls mit ökonomischen Denken und Strategie interagiert, aber auch, wie sich daraus wiederum neue Interaktivitäten ergeben. Die Onlinespieler-Gemeinschaft von ‚World of Warcraft‘ reagierte auf diese Entwicklungen, indem sie interne Spielergemeinschaften, sog. ‚Gilden‘ bildeten, in denen neue Mitspieler zunächst auf die Probe gestellt werden. Die Angst vor den so genannten ‚Gold- oder Chinafarmer‘ hat die einst offene Gesellschaft der Online-

als Hintergrund für ein Spiel aufbereitet wurde, sondern in dem man seine individuell und aus einer großen Anzahl von Möglichkeiten erstellbaren Avatare vom Säuglingsalter bis zum Sterbebett spielen konnte. Die nach Möglichkeit im Spiel gezeugten Nachkommen indes erhielten vom Spieler dessen individuelle erarbeitete Gütesiegel-DNA. Ebenso ist jedoch in den ‚Sims‘ Homosexualität möglich, ebenso können homosexuelle Paare auch Kinder adoptieren, was die liberale Grundhaltung des Spiels bezeugt.



Abbildung 14: Szene aus "Die Sims" – gestrandet.

Neben der Figur am Strand - ein Buch.

„Die Sims‘ sind das bislang meistverkaufteste Computerspiel überhaupt und zudem eines der ersten, welches überdurchschnittlich viele Frauen als Rezipienten anzog.⁹⁷¹ Nach einem Bericht im KULTURSPIEGEL von 2004 sind

Rollenspiele bereits diverse Auswahl- und Prüfungsverfahren entwickeln lassen. Vgl. SCHMIEDER, Jürgen: „Ein Babysitter für den Ork. Computerspiele im Internet: Mit virtuellen Existenzen lassen sich Millionen verdienen“, SZ 5-3-2005, S.18, sowie KASEM, Maha / OSMANCEVIC, Ilda: „Es ist etwas faul im Lande Azeroth“, DER STANDARD, Virtuelle Welten, Januar 2008, S.K6.

⁹⁷¹ Etwa 20 % Anteil gegenüber 5 % im Durchschnitt. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Die_Sims Nach einem Bericht im KulturSPIEGEL von 2004 sind 60 % der bisherigen Sim-Käufer weiblich, fast ein Viertel ist sogar älter als 35 Jahre. Niemand hat diesen Erfolg der ‚Sims‘ bei Mädchen und Frauen geplant oder vorhergesehen, so der Entwickler Will Wright, der behauptet, dass Frauen höhere Ansprüche an Unterhaltung stellen. Im Spiel gibt es übrigens auch die Situation, dass ein – meist männlicher – Partner stundenlang mit der Konsole vor dem Bildschirm spielt, anstatt sich um seinen Partner zu kümmern. Dieses reflektierte Spiel im Spiel sowie sein

60 % der bisherigen Sim-Käufer weiblich, fast ein Viertel ist sogar älter als 35 Jahre.⁹⁷² Niemand hat diesen Erfolg der ‚Sims‘ bei Mädchen und Frauen geplant oder vorhergesehen, so der Entwickler Will Wright, der behauptet, dass Frauen höhere Ansprüche an Unterhaltung stellen. An seiner eigenen Tochter hatte er beobachtet, dass ihre Spielleidenschaft nur dann aufloderte, wenn sie selbst kreativ werden kann.⁹⁷³

Sowohl die Grafik als auch die wählbaren Parameter sind bei den ‚Sims‘ noch relativ beschränkt, haben sich jedoch bis zur bislang zweiten Edition in allen Spielvarianten kontinuierlich entwickelt und gesteigert⁹⁷⁴. Eine dritte Edition, bei der Handlung und Grafik auf ein erneutes Plateau gehoben werden sollen, ist für Ende 2008 oder Anfang 2009 geplant.⁹⁷⁵

Als Single-Computerspiel waren ‚Die Sims‘ sehr bedeutsam für die Verbreitung und massenhafte Akzeptanz des Genres, und zwar in dem Sinne, dass der Umgang mit Avataren und die Immersion in deren Welt von den Rezipienten als etwas nahezu normales und ‚lustiges‘ empfunden worden konnte, so dass selbst zunächst genrefremde und -skeptische Rezipienten nach und nach einen Zugang zu der Welt der Computerspiele finden konnten. Als Online-Rollenspiel bzw. als MMORPG indes waren ‚Die Sims‘ kein Erfolg: das Spiel gilt als wirtschaftliches Fiasko und wurde im Februar 2007 vom Server genommen. Der große Erfolg der ‚Sims‘ als ‚single-game‘ jedoch bereitete die Rezipienten auf das derzeit am meisten verbreitete MMORPG der Gegenwart vor: auf ‚Second Life‘.

„Second Life (deutsch zweites Leben, von Teilnehmern kurz ‚SL‘ genannt) ist eine Online-3D-Infrastruktur für von Benutzern gestaltete virtuelle Welten, in der Menschen durch Avatare interagieren, spielen, Handel betreiben und anderweitig kommunizieren können. Das seit 2003 online verfügbare System hat inzwischen mehr als elf Millionen registrierte Benutzerkonten, über die rund um die Uhr bis zu 60.000 Nutzer gleichzeitig in das System eingeloggt sind. ‚Second Life‘ wurde ab 1999 von ‚Linden Lab‘ in San Francisco entwickelt. Das erklärte Ziel von ‚Linden Lab‘ ist es, eine Welt wie das ‚Metaversum‘ zu schaffen, das in dem Roman ‚Snow Crash‘ beschrieben wird: Eine vom Benutzer bestimmte Parallelwelt von allgemeinem Nutzen, in der Menschen interagieren, spielen, Handel betreiben und

ironischer Umgang damit ist auch eine bemerkenswerte Entwicklung, die durch dieses Computerspiel stattgefunden hat.

⁹⁷² EVERS, Marco: „Leben und sterben lassen.“, KulturSPIEGEL 9 / 2004, S.16-19

⁹⁷³ Ebda, S.19

⁹⁷⁴ Beispielsweise durch eine extrem bedienerfreundliche Navigation via Touchscreen beim Konsolenspiel ‚Sims 2 – Gestrandet‘ von 2007.

⁹⁷⁵ ‚Sims‘-Entwickler Wright ist laut EVERS kein naiver Puppenspieler, sein wahres Interesse gilt Robotern und künstlicher Intelligenz. In etwa 15 bis 20 Jahren, so wird er zitiert, sei die Technik reif für ‚Sim 5‘ – „dann fängt für ihn erst der wirkliche Spaß an ... Dann endlich sei das Sim-Spiel vollends gespenstisch, sagt Wright. Und perfekt: ‚Irgendwann spielen Sie nicht mehr das Spiel. Das Spiel spielt Sie.‘“ EVERS, Marco: „Leben und sterben lassen“, a.a.O., S.19.

anderweitig kommunizieren können. Die erste Präsentation von ‚Second Life‘ fand im Sommer 2002 statt, im Herbst des Jahres begann eine Betatestphase und seit dem 24. Juni 2003 ist ‚Second Life‘ online.

Die ‚Second-Life‘-Welt existiert in einer großen Serverfarm, die von ‚Linden Labs‘ betrieben und allgemein als das Grid (Gitter) bezeichnet wird. Die Welt wird von der Client-Software als kontinuierliche 3D-Animation dargestellt, die ein Raumgefühl verleiht und in die zusätzliche Audio- und Videostreams eingebunden werden können.

Die Client-Software stellt ihren Nutzern, die als Bewohner bezeichnet werden, Werkzeuge zur Verfügung, um ihren Avatar zu gestalten, Objekte zu erschaffen, durch die ‚Second-Life‘-Welt zu navigieren, die Welt durch eine erweiterte Kamerasteuerung in komfortabler Weise zu betrachten und mit anderen zu kommunizieren. Die Navigation wird durch eine interne Suchmaschine und die Möglichkeit erleichtert, Landmarken zu setzen, über die man sich durch die Welt teleportieren kann.

Verschiedene Personen und/oder Unternehmen können auf neue Weise miteinander in Kontakt treten und/oder sich gegenseitig virtuelle Waren oder Dienstleistungen anbieten. Die Kommunikation erfolgt per öffentlichem oder privatem Chat, wobei es zahlreiche Darstellungsoptionen für den Chatverlauf gibt. Neuerdings kann auch mündlich über das optionale interne Second Talk kommuniziert werden.⁹⁷⁶

‚Second Life‘ fand vor allem ab Anfang 2007 weltweit große mediale Beachtung. In Deutschland brachte DER SPIEGEL im Februar 2007 eine Titelgeschichte⁹⁷⁷, und sowohl die Boulevardmedien als auch das Feuilleton berichteten regelmäßig bis in den Herbst des Jahres 2007 hinein über das Phänomen, dann wurde die Berichterstattung spärlicher und der größte mediale Hype um das Spiel war zunächst vorbei. Er reichte jedoch, um ‚Second Life‘ nachdrücklich als eines der ersten wichtigen kulturellen Phänomene des neuen Jahrhunderts zu etablieren. DER SPIEGEL schrieb:

„‚Second Life‘ bedeutet den Beginn einer völlig neuen Anthropologie, eines neuen Menschenbildes. Nach dem freibestimmten Individuum der Renaissance und dem Massenmenschen des Industriezeitalters betritt nun der virtuelle Prototyp die Arena: ewig jung, ewig agil, metropolitan einsam und gleichzeitig unendlich vernetzt.“⁹⁷⁸

‚Second Life‘ gestaltete sich in dieser Zeit vor allem als eine virtuelle Welt, in der sich – nicht unähnlich der gegenwärtigen Realen – vor allem Konsum, Kommerzialisierung, Freizeit und Events als die wichtigsten Interessensfelder herausbildeten. Die Szene-, Party und Konsumwelten waren zunächst die zentralen Orte, um andere Avatare kennenzulernen und sich mit ihnen auszutauschen. Darüber hinaus wurde die Netz-Plattform, in der mittels der Währung ‚Linden Dollars‘ eine eigene Ökonomie herrscht, von Anfang an als

⁹⁷⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Second_Life (April 2008)

⁹⁷⁷ Casati / Matussek / Oehmke / von Uslar: „Alles im Wunderland“, DER SPIEGEL 8-2007, S.150 - 163

⁹⁷⁸ Ebda S.152

Netz-Auftritt für zahlreiche reale Firmen benutzt, die hier virtuelle Filialen und Dependancen ihres Unternehmens eröffneten.⁹⁷⁹

Die bildenden Künste fanden ebenfalls zunehmend mittels virtueller Galerie-Dependancen und virtueller Darstellungen realer Museen in ‚Second Life‘ Eingang und agierten hier mit Vernissagen und einem eigenen Feuilleton als ziemlich genaues Abbild der realen Welt⁹⁸⁰. Neben einem ‚Second Louvre Museum‘ eröffnete im Oktober 2007 das ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie) Karlsruhe anlässlich des 10. Geburtstages seines Museums eine Niederlassung in ‚Second Life‘. ZKM-Leiter Peter Weibel kommentierte:

„Ein normaler Museumsbau wäre zu langweilig, daher schicken wir einen mit Medienkunst beladenen Satelliten durch diese Welt.“⁹⁸¹

Der Medientheoretiker BAUMGÄRTEL schrieb:

„Im Grunde ist ‚Second Life‘ selbst ein Gesamtkunstwerk, und jeder Avatar ist ein Künstler – und zugleich ein Kunstwerk.“⁹⁸²

Zunehmend profilierte sich ‚Second Life‘ als eine Plattform, die über den kommerziellen Spiel-, Konsum- und Freizeitaspekt hinaus auch soziale Gemeinschaften und kulturelle Repräsentationen und Aktivitäten bilden konnte.⁹⁸³ Zunächst als reiner Online-Rahmen gestartet, bekräftigte ‚Second Life‘ erneut und diesmal eindringlicher als je zuvor, wie sehr eine virtuelle Welt als sozialkulturelles Gebilde ernst genommen und deren grundsätzlich

⁹⁷⁹ U.a. finden sich in ‚Second Life‘ Filialen, Showrooms und Dependancen der US-Hotelkette Starwood, Vodafone, Edelman PR, Bantam Dell Books, der Nachrichtenagentur Reuters, Adidas, American Apparel, der Deutschen Telekom, Toyota oder Nissan. Besonders die Geschichte der ehemaligen Lehrerin Ailin Gräf aka Anshe Chung, die mit über 50 Mitarbeitern mit Spekulationen virtueller Grundstücke und Immobilien in ‚Second Life‘ enorme reale Gewinne verdiente, fand in nahezu allen längeren Berichten über ‚Second Life‘ Eingang.

⁹⁸⁰ Vgl. BAUMGÄRTEL, Tilman: „Jeder Avatar ist ein Künstler. Das Online-Universum Second Life macht Fluxus-Träume wahr“, KUNSTZEITUNG 127 / 3-2007, S.1. Vernissagen werden im Newsletter der offiziellen ‚Second-Life‘-Website angekündigt, das Feuilleton erschien unter www.slatenight.com Baumgärtel verweist in seinem Artikel, der vor allem die Aktivitäten und Plattformen der bildenden Kunst in ‚Second Life‘ beschreibt, explizit auf die Netz-Performance-Künstlerin Gazira Babeli, die in der Susi Spicoli Gallery ihr virtuelles Standbein hat und von dort aus mit anarchistisch-dadaistischen Fluxus-Performances die Welt von ‚Second Life‘ stört und als eine Art „Internet-Rowdy im Geist der Netzkunst der neunziger Jahre“ agiert. „Für mich“, erklärt die Künstlerin, „war die Netzkunst das Mittelalter des Internet. Second Life erscheint mir dagegen eine Renaissance-Perspektive zu bieten.“ (ebda). Derartige Positionen zeigen an, wie viel kreatives Potenzial in einer Online-Plattform wie ‚Second Life‘ steckt.

⁹⁸¹ KNÖFEL, Ulrike: „Das neue Leben vor dem Tod. Der Medientheoretiker Peter Weibel über Internet-Spiele als eingelöste Heilserwartungen“, DER SPIEGEL 8-2007, S. 156

⁹⁸² BAUMGÄRTEL, Tilman: „Jeder Avatar ist ein Künstler. Das Online-Universum Second Life macht Fluxus-Träume wahr“, a.a.O.

⁹⁸³ Beispielsweise spielte 2006 die irische Band U2 einen virtuellen Auftritt in ‚Second Life‘, auch richtete die EU eine offizielle Vertretung in der virtuellen Welt ein.

interaktiver Handlungsaspekt von den Rezipienten als sozialästhetische Simulation angenommen wurde. Trotz der noch rudimentären Formen der grafischen Darstellung, der Kommunikation und der Perzeptionsmöglichkeiten, die ‚Second Life‘ bietet, ist es doch eine neue – auch explizit ästhetische - Lebensform, die sich hier in ersten Ansätzen zeigt. DER SPIEGEL:

„Das Leben in ‚Second Life‘ mag aus zweiter Hand sein, aber es ist Leben.“⁹⁸⁴

Peter Weibel interpretierte das neuartige kulturelle Paradigma von ‚Second Life‘ im SPIEGEL-Gespräch folgendermaßen:

„Bisher war es doch so: Menschen drückten auf Knöpfe, und dann bewegte sich etwas auf dem Bildschirm. Das aber war eine bloß formale Interaktivität. Oder es wurde rein verbal im Chatroom kommuniziert. Nun aber lassen sich sogar soziale Handlungen imitieren, durch Stellvertreter ausführen. Es entstehen neue Gemeinschaften jenseits der kriegerischen Ego-Shooter-Formate. Die Handlungsfelder sind demokratisch, offen. Das hat es vorher so nicht gegeben. Kunst und Leben werden eins.

SPIEGEL: Unternehmer, nicht Künstler haben dieses Spiel initiiert. Verstehen Sie es trotzdem als eine Art Kunstprojekt?

WEIBEL: Ja, ganz bestimmt. Denn es handelt sich – und das ist das Entscheidende – um eine komplett von Menschen erfundene Welt. Wer teilnimmt, entwirft an dieser Welt mit.

SPIEGEL: Schweden will sich dort Ende April mit einer virtuellen Botschaft niederlassen. Sind wir, die realen Menschen, endgültig in der von Jean Baudrillard kritisierten Zeit angekommen, in der nichts mehr echt, alles bloß simuliert ist?

WEIBEL: Wir sind weiter. Baudrillard bezog seine Simulationsphantasien immer auf Bilder und Gegenstände, nun sind wir aber bei den Handlungen angelangt. Und das ist das, was die Medien, gerade auch die Medienkünstler, immer schon wollten, aber nie ganz erreicht haben: die Simulation von biologischem und sozialem Leben. ‚Second Life‘ ist eine neue Plattform. Die erste Plattform der Menschengeschichte war die biblische Arche Noah. ‚Second Life‘ ist etwas Ähnliches.“⁹⁸⁵

Dass sich die Kunst zunehmend in reale virtuelle Räume begibt, interpretiert Weibel als nichts Neues und nur mehr als eine konsequente Fortführung der kulturellen Tradition:

„Das Theater, die Literatur sind auf ihre Art auch virtuelle Welten. Das wird jetzt einfach fortgesetzt und ausgebaut, mit digitalen Mitteln.“⁹⁸⁶

⁹⁸⁴ DER SPIEGEL, „Alles im Wunderland“, a.a.O., S.152

⁹⁸⁵ KNÖFEL, Ulrike: „Das neue Leben vor dem Tod. Der Medientheoretiker Peter Weibel über Internet-Spiele als eingelöste Heilserwartungen“, DER SPIEGEL 8-2007, S. 156

⁹⁸⁶ ebda

Eine derartige Interpretation sowie die Fähigkeit, ästhetische Formen in historischer Transformation betrachten zu können, ist die Grundvoraussetzung, eine virtuelle Parallelwelt wie ‚Second Life‘ als potenzielle Transformation von ästhetischen Formen wie Theater, Literatur und Film betrachten zu können. Der grundsätzliche Bezug des Grundkonzepts ‚Second Life‘ auf den Roman ‚Snow Crash‘ von Neal Stephenson⁹⁸⁷, in dem die Bewohner einer brutalen anarchokapitalistischen Welt in eine virtuelle Parallelwelt, das Metaversum, eintauchen, in der sie sich als Avatare neu erfinden, ist diesbezüglich ebenfalls aufschlussreicher. Nicht nur, dass bei ‚Second Life‘ eine ursprünglich nur in buchliterarischer Form existierende künstlerische Idee als Anregung für ein neuartiges interaktiv-digital-multimediales Genre real transformiert worden ist, sondern auch die Tatsache, dass vor dieser Möglichkeit der technologischen Transformation die traditionellen ästhetischen Genres Theater, Literatur oder Film mitunter denselben Zweck hatten wie den, der in Stephensons Roman beschrieben wird – nämlich nicht nur als Bildung, Unterhaltung und Ablenkung sondern auch als Ausflucht und Sedativum – macht die Analogie so schlüssig wie brisant.

‚Second Life‘ ist als Plattform bzw. als Online-Rahmen für eine noch weiterzuführende und zu definierende multimediale Digitalästhetik kein Computerspiel und auch kein MMORPG im herkömmlichen Sinne mehr. Gleich einem interaktiven Theaterspiel oder einem Narrativ mit vielen gleichzeitigen Erzählern hat es keine bestimmte Richtung, kein bestimmtes Ziel und kein Ende und stellt somit eine völlig neuartige ästhetische Form dar, die in der primitiven Form, die aktuell existiert und sichtbar ist, nur mehr ein Potenzial für zukünftige Entwicklungen darstellt. Nicht zuletzt die Tatsache, dass die Gegebenheiten und Parameter der realen Welt den Kodex dieser virtuellen Plattform mitbestimmen und prägen, trägt zunehmend zu deren ständigen Neudefinition bei.

Als im Mai 2007 ruchbar wurde, dass auch die Pädophilie in ‚Second Life‘ Einzug gehalten habe⁹⁸⁸, wurden die Gerichte aktiv, und zum ersten Mal musste im Zuge dessen definiert werden, als was für eine Kulturform ‚Second Life‘ überhaupt grundsätzlich von Rechts wegen definiert werden kann. Da in den USA, dem Heimatland des ‚Second-Life‘-Betreibers ‚Linden Lab‘ virtuelle Kinderpornographie nach einem Urteil des obersten Gerichtshofes ‚Supreme Court‘ nicht strafbar ist, wurde in Deutschland die Zentralstelle gegen Kinderpornographie bei der Staatsanwaltschaft Halle aktiv und stand vor der Aufgabe zu erklären, was das System ‚Second Life‘ eigentlich ist.

⁹⁸⁷ NY 1992, siehe auch http://en.wikipedia.org/wiki/Snow_Crash

⁹⁸⁸ TOMIK, Stefan: „Bordellbetreiber. Der Kampf gegen Kinderpornographie bei ‚Second Life‘“, FAZ 12-5-2007, S.39.

Die SZ beschrieb die Ausgangslage folgendermaßen:

„Die Online-Welt bietet ihren Kunden eine Benutzeroberfläche an, mit deren Hilfe man auf eine gigantische interaktive Datenbank zugreifen kann. Diese Datenbank wird von den Spielern ständig erweitert. Ist ‚Second Life‘ also ein Inhalteanbieter, ein Online-Spiel? Oder handelt es sich bei diesem Portal um einen sogenannten ‚Hostprovider‘, also einfach formuliert: um einen Anbieter von Speicherplatz?“⁹⁸⁹

Oberstaatsanwalt Peter Vogt hielt ‚Second Life‘ nach beinahe 14-tägiger Bedenkzeit eher für einen ‚Hostprovider‘⁹⁹⁰. Die Wikipedia-Definition von ‚Second Life‘ lautet aktuell „Eine Online-3D-Infrastruktur für von Benutzern gestaltete virtuelle Welten“⁹⁹¹. Beide Definitionen weisen in die Richtung, dass ‚Linden Lab‘ letztlich nur einen Rahmen, in dem mehr oder weniger kreativ agiert werden kann, anbietet. Die eigentlichen – auch hier mehr oder weniger kreativen – Gestalter sind, trotz der von ‚Linden Lab‘ vorgegebenen und festgeschriebenen Umgebungs- und Aktionsparameter, die Benutzer. Diese Definitionen können als erste Grundlagen dienen, ‚Second Life‘ als ein potenziell kreatives und damit auch ästhetisch relevantes Medium zu beschreiben.

Die reale derzeitige Ausgestaltung von ‚Second Life‘ als kommerzielle Plattform und als virtuelles Freizeit- und Eventangebot steht dieser grundsätzlichen Definition nicht entgegen. Kritische Stimmen über den aktuellen Zustand von ‚Second Life‘ sind bereits zeitgleich mit der medialen Berichterstattung aufgetreten. So lud der STANDARD auf dem Höhepunkt der medialen Berichterstattung im Februar 2007 den Kulturwissenschaftler und Autor Ernst STROUHAL zu einem dreiseitigen Dossier zum Thema ein, in dem dieser Ernüchterung und Kritik gegenüber dem aktuellen Zustand äußerte. Die vorgebliche Freiheit der Plattform relativiere sich bald, so STROUHAL, denn:

„Das karnevaleske Leitmotiv ‚Sei, was du sein willst!‘ gilt nur bedingt. Die Freiheit, die das Rollenspiel im Schutze der Anonymität verspricht, betrachtet Mathias Fuchs, Professor für Game Design an der Universität von Salford (Manchester), kritisch: ‚Die Möglichkeiten der Skripts‘, so Fuchs, der selbst seit drei Wochen Bewohner von ‚Second Life‘ ist, ‚sind sehr beschränkt, die Restriktionen sind relativ stark.‘ Die scheinbar grenzenlose, kombinatorische Vielfalt bei der Gestaltung der eigenen Identität erweist sich nach Fuchs bei genauerem Hinsehen eher als ein ‚Malen-nach-Zahlen‘.

⁹⁸⁹ FELDMER, Simon: „Keine Handhabe? Kinderpornographie in Second Life: Juristisch unklar“, SZ 18-5-2007, S.19

⁹⁹⁰ Vgl. ebda

⁹⁹¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Second_Life (April 2008)

Tatsächlich sehen die meisten Figuren, die mir im synthetischen Amsterdam oder San Francisco über den Weg laufen, noch erbärmlicher aus als ich: Hauptsächlich schlurften zusammengeschluderte Faschingskostüme, Elfen von der Stange, Retorten-Monroes und Schablonen-Punks an mir vorbei.⁹⁹²

Angesichts dieser ernüchternden Reise in die Realität von ‚Second Life‘ fällt es nicht einfach, an ein grundsätzliches kreatives Potenzial zu glauben. STROUHAL gibt zwar zu, dass die technologische Innovation bedeutsam sei, sie in ästhetischer Hinsicht aber noch sehr zu wünschen übrig lasse:

„Technisch gesehen ist die Pixelwelt von ‚Linden Lab‘ eine Meisterleistung der cleveren Algorithmen, der hochkomplexen Datenverwaltung und –reduktion. Ästhetisch ist sie, wie Margarete Jahrmann, Medienkünstlerin und Professorin an der Hochschule für Gestaltung und Kunst Zürich, zu Recht urteilt, wenig innovativ, ja ‚grauenhaft‘.“⁹⁹³

Allein überrascht diese Kritik von JAHRMANN nicht, und sie überzeugt auch nicht wirklich. Gleichsam eine kritische Grundhaltung, mit der technisch-ästhetische Innovationen grundsätzlich begleitet werden sollten, eine notwendige Basis ist, um nicht auf eine propagierte technoästhetische Utopie oder Teleologie hereinzufallen und die Projektionen auf diese Neuerungen mit dem notwendigen nüchternen Blick zu betrachten, so sehr ist doch ebenso ein grundsätzlich offener wie auch indifferenter Blick vonnöten, um diesen Entwicklungen aufgrund ihrer meist noch rudimentären, ja primitiven Entwicklungsstufe nicht grundsätzlich das Potenzial zur Evolution abzusprechen. Eine derartige Kritik wirkt in etwa so, als ob angesichts der kratzigen Aufnahme einer rotierenden Wachsplatte auf einem blechern klingenden Gramophon die grundsätzliche Fähigkeit dieses Tonwiedergabesystems zur Entwicklung zu einem multidirektionalen digitalen Raumklangsystem verneint würde. Gleichsam könnte man auch einem Baby die Entwicklung zu einem Erwachsenen absprechen. Selbstredend sind Grafik und Navigation in ‚Second Life‘ noch primitiv, aufgrund der bewusst einfach gestalteten Benutzeroberfläche, die es Rezipienten erlaubt, sich ohne spezifisches Vorwissen in diese Welt einzuloggen, ist dies auch geradezu eine Intention. Der Fokus von ‚Second Life‘ auf Kommerzialität und auf die massenkulturellen Normen der Freizeit- und Eventkultur indes weist darauf hin, dass die technisch-ästhetischen Innovationen in einer multimedialen Massenkultur schon lange nicht mehr aus einem idealistischen oder bildungsbürgerlichen Anspruch heraus gemacht werden, sondern in der Regel

⁹⁹² STROUHAL, Ernst: „Endloser Fasching.“ Dossier ‚Second Life‘, in: DER STANDARD, 17-2-2007, S. A1-3, S. A2.

⁹⁹³ Ebda S. A3

aus ökonomischen Interessen heraus. Die Grundlagen der Computerspiele wie auch das Konzept der Virtual Reality überhaupt sind letztlich vor allem auch vor dem Hintergrund der strategischen Kriegs- und Militärtechnik entwickelt worden. Es ist also im Grunde unangemessen und vor allem komplett unwissenschaftlich, auch von professioneller Seite her, von der JAHRMANN zweifelsohne kommt, die Grafik von ‚Second Life‘ als ‚grauenhaft‘ zu bezeichnen. Eine derartige ästhetische Wertung ist ein persönliches ästhetisches Geschmacksurteil, das zwar privat angemessen sein kann⁹⁹⁴, in wissenschaftlicher Hinsicht jedoch ein wichtiges kulturelles Phänomen auf fatale Weise abqualifiziert, wie es durch das ästhetische Wertungspaar ‚banal und trivial‘ im letzten Jahrhundert viel zu oft geschehen ist.

Festzuhalten ist, dass die Entwicklung von ‚Second Life‘ der derzeit wichtigste Schritt in der Evolution der identitätsbezogenen Rollenspiele ist. Durch den massenhaften Zugang für die Rezipienten sowie die Verbindung mit der realen Welt, der Ästhetik und den Werten des Hyperkapitalismus sowie die interaktive Struktur wird der Umgang mit virtuellen Welten und deren Ästhetik zum ersten Mal für ein größeres Publikum interessant und führt auch thematisch aus den fiktiv-historischen Rollenspielen der Vergangenheit weg. Auch ein Skeptiker wie STROUHAL muss zugeben, dass die Entwicklung von MUDs wie ‚Meridian 59‘, ‚Ultima Online‘, ‚Everquest‘ und eben ‚World of Warcraft‘, welche die Simulation mittelalterlicher Gesellschaften bis zur Gegenwart nachvollziehen, durch ‚Second Life‘ auf ein neues Plateau gekommen ist, welches eine bedeutende Grundlage für die Kulturpolitik und die Ästhetik der Zukunft ist:

„Mit ‚Second Life‘ sind sie im Manchesterkapitalismus und in der Erlebnisgesellschaft angekommen. Aber eben auch in der Wissenswelt ‚Tlön‘ von Jorge Luis Borges und in Kafkas utopisch-demokratischem Naturtheater von Clayton, die jeden und jede als Darsteller willkommen heißt.

Wie jedes Spiel ist ‚Second Life‘ vor allem Echo und Lautsprecher, Zerr- und Wunschspiegel jener Gesellschaft, die es hervorbringt, eine wirre, polyfone Parallelwelt zwischen Sonnenstaat und Amüsiermeile, zwischen Gelehrtenrepublik und Massenmasturbation.

⁹⁹⁴ Der Autor dieser Arbeit empfindet die Grafikdarstellung von ‚Second Life‘ vom individuellen Geschmack her ebenfalls unansprechend und extrem primitiv, aber im Grunde ist genau das ihre Stärke, um sich bei den Rezipienten vertraut zu machen. Eine zu perfekte Lösung könnte hingegen beim Rezipienten zunächst Unsicherheit und Distanz auslösen. Bezüglich der grafischen Darstellung klassischer Computerspiele lässt sich indes fragen: war ‚Pac Man‘ etwa eine grafische Meisterleistung? Es war die primitive Willenskraft eines Virus, die diese erste Computerfigur für die Rezipienten so dermaßen faszinierte und begeisterte. Die ersten ‚menschlichen Avatarfiguren‘, so die frühen Figuren von Lara Croft, wirkten zudem ebenfalls so primitiv und geradezu ‚hölzern‘ wie die ersten Avatare von ‚Second Life‘.

Die Videospielebranche erzielte im Vorjahr einen Umsatz von rund dreißig Milliarden Dollar (etwas mehr als die US-Filmindustrie), auf Online-Spiele entfielen dabei etwa vier Milliarden Dollar, Tendenz stark steigend. Auch wenn die Kulturkritik den digitalen Spielwelten nach wie vor eher mit spitzen Fingern begegnet, sind diese zu einem mächtigen Bestandteil der Kulturindustrie der Gegenwart geworden. Ob man sie nun als ‚Reich der Freiheit‘ (Marcuse) oder als ‚Nachbild entfremdeter Arbeit‘ (Adorno) betrachtet, ihre Gestaltung ist eine bedeutende kulturpolitische wie ästhetische Kampfzone der Zukunft. Welche Inhalte werden hier von wem in welche Formen gegossen, was treibt Millionen Intensivspieler weltweit dazu, täglich viele Stunden in der künstlichen Welt der Polygone zu verbringen?⁹⁹⁵

‚Second Life‘ ist durch seine prinzipiell offene und zielunabhängige Struktur charakterisiert und demzufolge dazu geeignet, als Anregung und Auslöser für darüber hinausgehende ästhetische Formen und Intentionen zu gelten. Die klassische spieltheoretische Annahme, dass Zweckfreiheit die Vorbedingung allen Spielens sei⁹⁹⁶ gilt hier nur partiell: ‚Second Life‘ ist Ausdruck persönlicher Strategie und Identitätssuche sowie, ganz im traditionellen Sinne vieler literarischer Kunst, ein Erfahrungs- und Erlebnissurrogat. Diese künstliche Welt, diese ästhetische Form, ist ein Angebot, sie zu erfahren, sie zu verlassen, sie zu variieren oder sie komplett zu verändern und neu zu erfinden.

In diesem Sinne ist es auch gleichgültig, ob das Ur-‚Second Life‘ von ‚Linden Lab‘ nur mehr eine temporäre Form oder eine Vorform von zukünftigen ästhetischen – auch literarischen – Transformationen ist. Sollte sich die Plattform eines Tages für ihre kommerziellen Betreiber nicht mehr rentieren, wird möglicherweise diese komplette virtuelle Welt vom Server genommen bzw. abgeschaltet. Sie kann sich jedoch mittlerweile längst in anderen Varianten reproduziert und neu erfunden haben. Die Möglichkeiten sind grenzenlos und derzeit nur mehr von der Technik limitiert.⁹⁹⁷

⁹⁹⁵ STROUHAL, Ernst: „Endloser Fasching.“, a.a.O., S.A3

⁹⁹⁶ Vgl. etwa die ludologischen Theorien von HUIZINGA, Johan: „Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel“, Reinbek 2004 (Orig. Amsterdam 1939) oder CAILLOIS, Roger: „Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch“, München 1966 (Orig. „Les Jeux et Les Hommes“, Paris 1958). Eine Ausstellung zum Thema fand unter dem Titel ‚Spielen. Die Ausstellung‘ 2005 im Deutschen Hygiene Museum Dresden statt, in dem die Polarität ‚Rausch und Regel‘, die Caillois als für das Spiel charakteristisch herausgearbeitet hatte, als Untertitel galt. Vgl. den Katalog ‚Spielen. Zwischen Rausch und Regel‘, Ostfildern 2005.

⁹⁹⁷ Und zwar in dem Sinne, dass die Immersion für den Rezipienten, das Gefühl des Hineintauchens in die virtuelle Umgebung, noch nicht perfektioniert ist. Neueste Entwicklungen weisen indes in die Richtung, dass sich Computerspiele zukünftig möglicherweise mit Hirnsignalen steuern lassen. Auf der renommierten Messe ‚Game Developers Conference‘ in San Francisco präsentierte die US-Firma ‚Emotiv‘ einen Datenhelm, einem leichten Fahrradhelm nicht unähnlich, der sowohl Aktivitäten wie auch emotive Regungen über die Gehirnpulse seiner Nutzer in die virtuelle Welt umwandeln kann. Die SZ berichtete in einem großen Artikel auf ihrer Wissensseite: „Zwölf verschiedene Handlungen, unter anderem Heben, Schieben, Rotieren und Ziehen, soll der EEG-Helm erkennen. Auch Stimmungen wie Ärger, Freude oder Stress soll das Gerät erfassen. Selbst die Gesichtsmimik vom Lachen über Blinzeln, Stirnerunzeln bis hin zu Augenbewegungen ließen sich auf einen Avatarkopf übertragen – perfekt für Online-Spiele wie ‚Second Life‘. Obendrein, wie als Zugabe, klappt all das nicht nur kabellos, sondern mit Sensoren, die kein Gel als Schmierstoff mehr benötigen.“ Selbst die ansonsten angebrachte Skepsis gegenüber angeblich ‚revolutionärer neuer Hardware‘ ist hier laut SZ nicht nötig: „Das ist

„Second Life“ ist somit die erste wirkliche massenmediale Initiation für die virtuelle Realität.

Dem bereits seit 1995 existierenden MMORPG „Project Entropia“⁹⁹⁸ der Firma „MindArk“, dem ab 2003 die Version „Entropia Universe“ folgte, die im April 2007 in ihrer Online-Community 575.000 registrierte User hatte, war ein derartiger massenmedialer Erfolg wie der von „Second Life“ verwehrt geblieben, obschon in und mit dem Spiel realökonomisch gehandelt wird.⁹⁹⁹

Der Indie-Filmmacher Jon Jacobs, unter dem Avatar-Namen „Neverdie“ Pionier in „Project Entropia“ und der erste Spieler, der 100.000 Dollar für ein virtuelles Grundstück im Internet ausgab – einen Asteroiden, auf dem er im Dezember 2005 den virtuellen Club „Neverdie“ eröffnete –, wurde zum ersten Online-Millionär, den die künstliche Umgebung hervorbrachte.¹⁰⁰⁰ Über die realen Zukunftsaussichten der virtuellen Welten sagte er 2004:

„In twenty years' time, you might say to a twenty-year-old that MMORPGs are just games and the twenty-year-old may not be able to comprehend how something so integral to his survival, social development and future could be called a game. To him, the MMORPG environment is entirely real.“¹⁰⁰¹

Gerade diese Aussage weist darauf hin, dass die Bezeichnung „Spiel“ für zukünftige virtuelle ästhetische Umgebungen in wenigen Jahrzehnten komplett

kein fauler Budenzauber, die Prototypen funktionieren auf der Messe.“ BREUER, Hubertus: „Die Kraft der Gedanken. Computerspiele lassen sich in Zukunft womöglich mit Hirnsignalen steuern“, SZ 28-4-2007, S.22.

⁹⁹⁸ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Project_Entropia

⁹⁹⁹ Das besondere am Spiel ist, dass es nicht nur erlaubt, sondern notwendig ist, mit echtem Geld zu handeln. Die Teilnahme am Spiel indes ist zunächst kostenlos: „Das Spiel finanziert sich, indem die Betreiber einen nicht näher spezifizierten Teil des im Spiel umgesetzten Geldes einbehalten. Das Geschäftsmodell von „Mind Ark“ zielt dabei nach eigenen Angaben darauf ab, dass sich die durchschnittlichen Kosten auf einen US Dollar pro Stunde Spielzeit belaufen sollen. Zusätzlich verkauft „Mind Ark“ von Zeit zu Zeit virtuelle Grundstücke an die Spieler. Zwar ist ein Mitspielen auch ohne eigenen Geldeinsatz grundsätzlich möglich, jedoch sind weitergehende Spielerfolge so praktisch nicht erreichbar (Zeit ist Geld - kann also erreicht werden, aber mit nicht kalkulierbarem Zeitaufwand). Eingezahltes Geld kann auch wieder auf ein reales Bankkonto transferiert werden.“ ebda

¹⁰⁰⁰ Vgl. TERDIMAN, Daniel: „Never say Neverdie in a virtual economy“, ZDNET.CO.UK 30-11-2005, <http://news.zdnet.co.uk/internet/0,1000000097,39239133,00.htm?r=1> Mit dem Club erwirtschaftete Jacobs in den ersten acht Monaten nach eigenen Angaben die für den Kauf des virtuellen Grundstücks aufgebrauchten 100.000 Dollar wieder ein. Jacobs, der die Verhältnisse in den MMORPGs mit Amerikas wildem Westen verglich, trug mit dieser ökonomischen Pionierleistung des Online-Wildwuchskapitalismus wesentlich zur Popularisierung der Online-Rollenspiele bei. Wie in „Second Life“ trug die Integration von Konsum-Plateaus und international renommierten Marken der realen Welt zur Popularisierung der virtuellen Welt sowie zu einer Intensivierung des Publikumsverkehrs bei. „Club NEVERDIE is the #1 destination for live entertainment in 'Entropia Universe', and if the numbers are anything to go by, it is probably the most successful player-owned and -operated turnkey business in any Virtual world!“ http://en.wikipedia.org/wiki/Entropia_Universe (April 2008)

¹⁰⁰¹ FINKE, Johannes: „Project Entropia. Arbeit für alle.“, INTRO 119 / 8 – 2004, S.90.

inadäquat sein könnte. Romane wurden in der Menschheitsgeschichte oft genug als spielerischer Zeitvertreib abgetan, sie galten durchaus als ästhetische Spiele, doch gegenwärtig gelten sie, ästhetisch aufgewertet durch das, was in dieser Arbeit das System der Auratischen Literatur genannt wird, als wertvolle und essentielle kulturelle Entitäten. Computerspiele hingegen werden ästhetisch oft abgewertet und banalisiert, mitunter auch, weil in ihnen das Attribut des ‚Spiels‘ zu dominieren scheint. Die Strukturen der gegenwärtig existierenden ‚Spiele‘ indes könnten zukünftig potenziell überaus erweiter- und variiert sein, und zwar in einem Sinne, der an die sprachliche, intellektuelle und emotionale Komplexität von Literatur als Sprachkunstwerken erinnern könnte – falls diese dann überhaupt noch eine Referenz für diese neuartigen ästhetischen Formen, für die in dieser Arbeit der vorläufige Begriff ‚Interaktive Digitalnarrative‘ vorgeschlagen wird, sein sollte.

Lange Zeit wurde der grundlegende Unterschied zwischen einem literarischen Text, einem Film und einem Computerspiel darin gesehen, dass bei den erstgenannten ästhetischen Genres angeblich die Rezeption, beim letzteren indes angeblich die Aktion bestimmend sei. Diese Separierung indes kann mittlerweile als eine veraltete Definition von Computerspielen bezeichnet werden: Computerspiele definieren sich, ebenso wie Literatur und Film, durch eine intellektuelle und emotionale Interaktivität, die sich als Variation, Erweiterung oder Transformation einer ästhetischen Rezeption begreifen lässt.

Kompaktthesen:

Da ästhetische Urteile niemals als absolut gelten können, da sich nämlich nicht nur ästhetische Wertungen, sondern vor allem Formen und Inhalte ästhetischer Genres über die Zeit ändern können, gelten auch ästhetische Genres und deren Formen und Inhalte niemals als absolut.

Es ist daher notwendig, die Formen, Konturen und Grenzen ästhetischer Genres jeweils nur als temporär zu betrachten.

Literatur muss, um als solche in einem ästhetischen Definitionssinne bezeichnet zu werden, keineswegs hochkomplex oder hochartifiziert gearbeitet sein, ja sie muss noch nicht einmal eine explizite Poesie haben, da die Definition, was poetisch und nicht poetisch ist, keineswegs eindeutig zu treffen ist. Darüber hinaus muss sich Literatur auch nicht – mehr oder minder explizit – in traditioneller Weise auf ihre eigene ästhetische Geschichte und Form beziehen. Literatur muss also heutzutage gerade nicht explizit ‚literarisch‘ im traditionellen Sinne daherkommen und auftreten und kann gerade durch diese

mögliche Befreiung von Tradition und Form geeignet sein, ihre bisherige ästhetische Form, die durch die traditionellen ästhetischen Wertungen der Schrift- und E-Kultur einbetont wurden und werden, ihres eigenen Genres zu transformieren.

Literatur ist nicht allein auf das Medium Buch und im erweiterten Sinne noch nicht einmal auf das Ausdrucksmittel Schrift beschränkt. Sowohl ihr narratives, intellektuell-philosophisches wie auch emotionales Grundpotenzial ist die essentielle Basis für ihre eigene strukturelle Transformation und Erweiterung. Diese essentiellen ästhetischen Grundparameter bilden für das System der Literatur das Fundament für ihre Überführung in ästhetische Formate, welche Erweiterungen, Variationen und Transformationen der traditionellen literarischen Form sind.

Literatur hat das Potenzial, sich von ihren eigenen traditionellen Formen und Vorgaben zu emanzipieren und zu neuen ästhetischen Genres zu transformieren, die von ihren Rezipienten als neues ästhetisches Format, durchaus in einem literarischen Sinne, empfunden und angenommen werden können.

Die tatsächliche Transformation der Literatur als ein ästhetisches Genre bzw. die Ausdifferenzierung in ästhetische Genres indes steht erst noch aus. Diese Transformation könnte zunehmend im Verbund und im Austausch der literarischen Tradition und ihres ästhetischen Fundus, ihrem literarischen Potenzial und Grundstoff also, mit den ehemals und auch heute partiell noch als ‚banal‘ diskreditierten ästhetischen Genres sowie mit den elektronischen und medientechnologischen Erweiterungen der traditionellen sprachlichen Erzähl- und Ausdruckstechnik stattfinden. Diese Interaktion könnte letztlich zu einer Transformation und einer grundlegenden Neudefinition des Begriffes von Literatur führen.

Eines der angeblich banalsten, jedoch auch wichtigsten ästhetischen Genres der Gegenwart stellen die so genannten Computerspiele dar. Ihre Geschichte ist noch extrem jung, und sie haben – ähnlich wie die Comics oder der Film in seinen Anfängen – einen explizit schlechten Ruf, und zwar vor allem bei den Befürwortern und Verteidigern der Auratischen Kunst, der E-Kultur und des ästhetischen Traditionalismus.

Geänderte Rezeptionsverhältnisse indes schaffen früher oder später definitiv geänderte ästhetische Formen. In einer massenmedial geprägten Gesellschaft nimmt das Publikum Kultur mit anderen Wahrnehmungsformen auf. Die

ästhetische Perzeption ändert sich anhand neuer ästhetischer Formen und Medien, was sich wiederum auf die Ästhetik des jeweiligen Genres selbst auswirkt – das Verhältnis gestaltet sich interaktiv. Das Rezeptionsverhalten des Publikums und der Publikumsdiskurs gestalten diesen ästhetischen Interaktionsprozess grundsätzlich mit.

Die mehrschichtige und unlinear vorgehende Hypertextstruktur der meisten Computerspiele bildet einen grundlegenden Ansatz für eine ästhetische Erweiterung bestimmter traditioneller literarischer Grundparameter: die Basis der meisten Spiele ist eine Art Erzählung, die jedoch durch eine eigene Rolle vordefiniert wird. Diese Rolle verläuft zwar nach den Regeln des Spiels, das meist noch durch mehr oder weniger starre Parameter definiert ist, jedoch ist diese Rolle auch geradezu prädestiniert für zukünftige potenzielle ‚Ausbrüche‘, also experimentelle Regelbrüche und Variationen – ganz wie wir es aus einer literarischen Aufbereitung und Genese eines Erzählstoffes kennen. Diese folgt bekanntlich der starren Dramaturgie des literarischen Autors, aber sie löst beim Leser je unterschiedliche individuelle Gedanken und Emotionen aus, die letztlich eine ganz eigene ästhetische Rezeptionsmatrix bilden können, zu der der literarische Text letztlich nur Impulsgeber ist.

Derzeit erscheint das Buchtextformat noch als die adäquateste Form für die Umsetzung literarischer Parameter. Die Umsetzung in Computerspiele bzw. Digitalmedien ist derzeit noch extrem unausgereift. Computerspiele stellen gegenüber der Buchform erste rudimentäre Entwicklungsschritte in der Transformation von Literatur dar, was ihrer noch den Frühformen der Genreentwicklung verhafteten technologischen und ästhetischen Entwicklungen geschuldet ist. Doch die Ausgangsparameter der Erzähltechnik sind auch bei den Computerspielen grundsätzlich virulent, so beispielsweise die ästhetische Technik der Identitätsklammer.

In literarischen Genres, die ästhetischen und technologischen Neuerungen gegenüber explizit affirmativ eingestellt sind bzw. die sich explizit darüber definieren – hierfür können als Beispiele bestimmte Formen der Pop-Literatur und der Science-Fiction-Literatur gelten – finden sich dementsprechend die ersten Ansätze einer Transformation der Buchliteratur in elektronische Medien.

Die Strukturen der gegenwärtig existierenden Computerspiele könnten zukünftig potenziell überaus erweiter- und variierbar sein, und zwar in einem Sinne, der an die sprachliche, intellektuelle und emotionale Komplexität von Literatur als Sprachkunstwerken erinnern könnte – falls diese dann überhaupt noch eine

Referenz für diese neuartigen ästhetischen Formen, für die in dieser Arbeit der vorläufige Begriff ‚Interaktive Digitalnarrative‘ vorgeschlagen wird, sein sollte.

Lange Zeit wurde der grundlegende Unterschied zwischen einem literarischen Text, einem Film und einem Computerspiel darin gesehen, dass bei den erstgenannten ästhetischen Genres angeblich die Rezeption, beim letzteren indes angeblich die Aktion bestimmend sei. Diese Separierung indes kann mittlerweile als eine veraltete Definition von Computerspielen bezeichnet werden: Computerspiele definieren sich, ebenso wie Literatur und Film, durch eine intellektuelle und emotionale Interaktivität, die sich als Variation, Erweiterung oder Transformation einer ästhetischen Rezeption begreifen lässt.

16. Literatur und die neuen Realitäten

„Das ganze Wissen, das die Menschheit angehäuft hat, wird von uns für die Produktion von Computerspielen verwendet.“¹⁰⁰²

Peter Molyneux, Spieleentwickler, Februar 2004

„Netzeitung.de: Herr Stephenson, wie gefällt Ihnen die Online-Welt Second Life?

Neal Stephenson: Ich bin noch nie dort gewesen, darum weiß ich nicht viel darüber.

Netzeitung.de: Das ist schwer zu glauben. In Ihrem Roman «Snow Crash» haben Sie 1992 diese virtuelle Welt praktisch erfunden.

Stephenson: Ein Freund von mir drückt es gerne so aus: Wir haben nur 30.000 Tage zu leben. Ich habe bereits mehr als 17.000 davon verbraucht. Ein räumliches Internet ist eine interessante Idee, aber es gibt andere spannende Möglichkeiten meine verbleibenden 13.000 Tage zu nutzen. In dieser Zeit könnte ich großartige Menschen treffen, Zeit mit meinen Lieben verbringen, gute Bücher lesen oder schöne Teile der Erde besuchen. Wenn ich auf meinem Totenbett liege, werde ich kaum sagen: Ich wünschte, ich hätte mehr Zeit damit verbracht, auf meinem Arsch zu sitzen und auf Pixel zu starren.“¹⁰⁰³

Neal Stephenson, April 2007

¹⁰⁰² KNOKE, Felix: „Der Geek der Geeks. Ein Gespräch mit Spiele-Entwickler Peter Molyneux.“, DE:BUG 79 / 2-2004, S.26.

¹⁰⁰³ Interview mit MROZEK, Bodo in NETZEITUNG 27-4-2007, <http://www.netzeitung.de/internet/624812.html>

16.A. Innovationen und Transformationen in der gegenwärtigen Computerspielkultur

Neal Stephenson, der geistige Erfinder des ‚Metaversums‘, das als Anregung für ‚Second Life‘ gilt, präsentiert sich in obigem Zitat bei all seiner futuristischen Thematik – ähnlich wie William Gibson, Autor und Pionier der ‚Cyberspace‘-Literatur¹⁰⁰⁴ dies in artistischer wie auch persönlicher Hinsicht auch tat – als ein durchaus traditioneller Schriftsteller und bodenständiger Erdenbürger mit ganz normalen Vorlieben und Intentionen. Dies ist nicht unbedingt ein Widerspruch: selbst ein Pionier der Science-Fiction wie Jules Verne, der die positivistische Technik- und Fortschrittsgläubigkeit des 19. Jahrhunderts für ein männliches Bildungsbürgerpublikum in literarische Formen überführte und darüber hinaus aufgrund naturwissenschaftlicher Recherchen seine für lange Zeit gültigen technischen Visionen entwickelte, war privat ein überaus bodenständiger, in seinen späteren Jahren sogar konservativer Mensch. Die geistigen Innovatoren, zumal sie als traditionelle Buchautoren aktiv sind, müssen nicht unbedingt die technizistischen Hardliner oder konsequenten Techno-Utopisten sein. Die über ihre Anregungen hinausgehenden Transformationen und Realisierungen werden in der Regel sowieso erst von den jüngeren Kreativen der nächsten Generationen aufgenommen und durchgeführt werden.

Bezogen auf die Thematik dieser Arbeit ist bei virtuellen Massenplattformen wie ‚Second Life‘ interessant zu hinterfragen, wie sich vor allem Angesichts der Tatsache der enormen weltweiten Nutzung von Internet und Computer und Online-Rollenspielen aus dieser Form so etwas wie die Fort- bzw. Überführung der traditionellen Literatur in neue ästhetische Formen bilden kann. Die traditionelle Buchliteratur kann sich in ‚Second Life‘ natürlich virtuell – beispielsweise durch virtuelle ‚Buchläden‘ – präsentieren, sie bliebe jedoch dabei letztlich vorrangig eine klassische Auratische Literatur mit dem konkreten Ziel, in der realen Welt gedruckte Buchliteratur zu verkaufen. Dies jedoch wäre genau das Prinzip einer nur vorgeblichen Internet-Literatur, die das Internet lediglich als Hilfsmittel für und als Hinweis auf die Buchliteratur benutzt, anstatt sich konsequent auf die neuen technischen Möglichkeiten und deren Ästhetik einzulassen. Das Internet wäre in diesem Fall nur mehr Verstärker und nicht mehr Transformator der Auratischen Literatur.

¹⁰⁰⁴ GIBSON, William: „Neuromancer“, NY 1984, „Count Zero“, London 1986 und „Mona Lisa Overdrive“, London 1988.

Ein ästhetisches System jedoch entwickelt und definiert sich aus sich selbst im interaktiven Austausch mit anderen – auch ästhetischen, aber auch explizit ökonomischen und technologischen – Systemen heraus. Um diesen Prozess beschreibbar zu machen, wurde zu Beginn dieser Arbeit in Kapitel 1 die Kategorie der ‚Transformatorischen Konvergenz‘ geprägt. Diese Kategorie basiert auf der Voraussetzung, dass es in der Kunst und der Ästhetik – als dem aus ihr transformierten System – eine ‚reine‘ Trennung der ästhetischen Genres oder ästhetischen Subsysteme ob ihrer historischen Prozesshaftigkeit sowie ihrer nur mehr kontextuellen Ausprägung und Realität in der Gegenwart nicht geben kann. Eine derartige ‚reine‘ Trennung wäre demnach höchstens als eine konstruierte Trennung zwecks der vorläufigen Entwicklung wissenschaftlicher ästhetischer Kategorien zu dulden, die aber in jedem Fall zu der realen prozesshaften Historie und den gegenwärtigen Kontexten dieser Genres zurückgeführt werden müssten. Daher kann es, gerade in Zeiten des immer schneller werdenden permanenten technologisch-ästhetischen Umbruchs, wie wir sie spätestens nach dem Erliegen der Utopien der teleologisch ausgerichteten klassischen Moderne des letzten Jahrhunderts erleben können, auch keine feste Trennung mehr zwischen den Bereichen ‚Literatur‘ und ‚Virtueller Realität‘ als ästhetischen Systemen geben. Die Definition von Literatur als ein ausschließlich textbasiertes und buchliterarisch produziertes ästhetisches Genre und von Computerspielen als ausschließlich bilddominierten Produkten einer kommerziellen Action- und Entertainmentindustrie greifen zu kurz, um zukünftige Interaktionen und Transformationen rechtzeitig zu erkennen und beschreiben zu können.

Es gibt keine reine ästhetische Trennung zwischen diesen Genres, deren Grenzen sich zunehmend annähern und deren ästhetische Herstellungs- und Ausdrucksformen zunehmend im Fluss sind, stattdessen gibt es das ästhetische Prinzip der Transformatorischen Konvergenz und darüber hinausgehende reversible Bewegungen, in denen neue Transformationen wieder mit klassischen oder traditionellen Formen zurückgeführt und verbunden werden können. Die gleichzeitige wie stimmige Beschreibung eines ästhetischen Genres als ein relativ klar markierbarer Rahmen mit systeminternen Parametern, ja Regeln, wie auch als ein nach Öffnung und Transformation drängendes interaktives ästhetisches System ist eine der größten Aufgaben der Kulturwissenschaft der Gegenwart.¹⁰⁰⁵

¹⁰⁰⁵ Hier erneut die Definition der Transformatorischen Konvergenz aus dem 1. Kapitel dieser Arbeit: „Ein kulturelles Paradigma ist zwar festschreibbar, aber es definiert sich ständig neu. Dieser nur scheinbar widersprüchliche Prozess macht seine eigentliche Potenz aus. Von diesem Potenzial und dem darin potenziell enthaltenem Willen zur Transformation und der daraus resultierenden realen Manifestation und Materialisierung hängt letztlich auch der Tatbestand seiner Relevanz und Weiterexistenz als kulturelles Paradigma ab. Ein kulturelles Paradigma ist von daher auch grundsätzlich immer ein temporäres Paradigma. Im Falle des

Auch bei den neuesten Entwicklungen im Bereich von Online- und Computerspielen gibt es Beispiele, die auf die ersten Ansätze einer Erneuerung des ästhetischen Genres der Computerspiele sowie der Transformatorischen Konvergenz der Genres ‚Literatur‘ und ‚Online- und Computerspiele‘ schließen lassen. Hierfür seien im Folgenden drei grundlegende Entwicklungen hervorgehoben.

Zum ersten hat sich die Rezeption der noch vor mindestens einem Jahrzehnt durchgängig von der traditionellen Kulturkritik verfehten und abgelehnten Computerspiele mittlerweile geändert. Die Spiele werden im Feuilleton besprochen, und auch die ‚De:Bug‘, das ‚Magazin für elektronische Lebensaspekte‘, das sich immer wieder mit den ästhetischen Neuerungen der digitalen Populärkultur befasste, stellte in seinem ‚Game-Special‘ aus dem Jahr 2004¹⁰⁰⁶ fest, dass die Spiele auch in den Fachzeitschriften, die zu der Zeit zunehmend neu gegründet wurden, nicht als Industrie-Portfolios dargestellt wurden, sondern immer mehr als seriöse Rezensionen, die historische, kulturelle und lebensweltliche Aspekte der Spiele thematisieren:

„Spiele werden immer mehr rezensiert statt bloß getestet“¹⁰⁰⁷, so MERTENS.

Zum zweiten sind es auch die bereits im vorherigen Kapitel beschriebenen Intentionen der Spiele- und Kreativindustrie, die gegenwärtig eine ästhetisch-technologische Transformation des Genres anstreben. Peter MOLYNEUX, einer der profiliertesten Spieledesigner weltweit, formuliert die neuen Verhältnisse folgendermaßen:

„Drehbuchautoren und Kameraleute vom Film kommen in diese Industrie und bringen unglaubliche Erfahrung mit. Sie verändern tatsächlich das, was wir spielen. ... Die

Austauschs und der Verbindung mit anderen kulturellen Paradigmen muss es nicht zwangsläufig zu einem Wechsel von Paradigmen im Sinne eines Austauschs oder einer Verdrängung kommen, sondern vielmehr zu einer interaktiven Durchdringung verschiedener kultureller Paradigmen, zu einer dialektischen Amalgamisierung oder einer dynamischen Konvergenz.

Wenn sich ein kulturelles Paradigma auf diese spezifische Weise im Gesamtsystem von Kultur transformiert, spreche ich von einer

Transformatorischen Konvergenz

‚die als strukturelle Kraft im System der Ästhetik wirkt. In diesem Falle übernimmt ein kulturelles Paradigma bestimmte Definitionen, Strategien und / oder Tatbestände eines differenten kulturellen Paradigmas und überlässt dem anderem Paradigma gegebenenfalls spezifische eigene. Die Transformatorische Konvergenz ist der Begriff, mit dem sich die Interaktivität und das Aufeinanderwirken ästhetischer Paradigmen – wie auch Strukturen insgesamt – am besten beschreiben lässt.“

¹⁰⁰⁶ DE:BUG 79 / 2-2004, S.25-36.

¹⁰⁰⁷ MERTENS, Mathias: „Deconstructing Games. Mit den Spielen spielen“, ebda S.25.

Spielindustrie findet gerade zu sich und realisiert, dass sie für Millionen von Menschen produziert und nicht bloß für ein paar Hunderttausend. Sie beginnt, sich mit echten Gefühlen auseinander zu setzen, in Geschichten, die sinnvoll sind. Es gibt viel weniger Science Fiction und Fantasy als früher, dafür mehr Geschichten über Sachen, die vor deinem Fenster passieren. Spiele setzen sich jetzt mit all dem auseinander, was man auch in Filmen findet.“¹⁰⁰⁸

Darüber hinaus geht es laut Molyneux bei der Entwicklung von Spielen zunehmend darum, den Spieler selbst viel mehr als zuvor nicht nur als Akteur, sondern geradezu als Autor in den Mittelpunkt des Spiels zu stellen. In der Folge derartiger Transformationen, so Molyneux, ist die Beachtung des akademischen Diskurses durchaus nicht irrelevant, jedoch ist dies nur unter der Voraussetzung denkbar, dass wir unsere noch jungen, jedoch bereits traditionellen Vorstellungen, was ein Computerspiel ist und sein kann, verändern müssen. Die folgende Gesprächspassage pointiert das derzeitige Bewusstsein, das bei der Entwicklung der nächsten Spielgeneration virulent ist, sehr exakt. Die Frage ist nur, ob hinsichtlich dieser Entwicklungen die traditionellen Konnotationen von Begriffen wie ‚Autor‘, ‚Geschichte‘ oder eben auch ‚Computerspiel‘ überhaupt noch stimmig sind und ob diese Begriffe für die von Molyneux beschriebenen Bewegungen, die sich als Beleg für das Wirken des Prinzips der Transformatorischen Konvergenz dechiffrieren lassen, überhaupt noch greifen:

„Ich habe irgendwann realisiert, dass ich eigentlich nur der Co-Autor der Geschichte bin. Der Spieler ist genauso Autor. Alles, was ich an bestimmten Stellen der Geschichte mache, ist, dem Spieler Möglichkeiten zu geben; Möglichkeiten, um Dinge zu tun, von denen er glaubt, dass sie richtig oder falsch sind. Und wenn ich nur Möglichkeiten gebe, gibt es dann irgendeine Moral? Ist es moralisch einwandfrei für mich, einfach nur Möglichkeiten zu geben, bezogen auf den Unterhaltungswert, bezogen auf die Botschaft, die ich aussende? Oder sollte ich da Zensur üben und sagen: Du kannst die Straße von Gut und Böse heruntergehen, aber du musst einer Geschichte folgen, die moralisch ertüchtigend ist. Ich weiß es nicht. Irgendwann werden Computerspiele so viel Freiheit ermöglichen, dass Leute sagen: Hey! Moment mal! Ist es richtig, dass du da reingehen kannst und alle tötest? Oder: Ist es richtig, dass du all diese Menschen retten kannst? Was ist die richtige Botschaft? Ich glaube, die traditionelle Weise, wie wir Geschichten betrachten – sie wird von Einzelnen erzeugt und dann von der Masse rezipiert – muss neu gedacht werden, mehr in eine Richtung, die uns erlaubt zu schauen, wer die Grundrisse der Geschichte konstruiert hat und wer sie in ihrem Verlauf rekonstruiert. In den Spielen, die wir jetzt machen, versuchen wir Rücksicht darauf zu nehmen, dass die Spieler sich nur gelegentlich in einer Geschichte befinden wollen, meistens wollen sie ihrer eigenen Agenda folgen.“

DE:BUG: Haben Spiele dann überhaupt eine Aussage? Können Sie Kommentare zu unserer Welt machen?

¹⁰⁰⁸ KNOKE, Felix: „Der Geek der Geeks. Ein Gespräch mit Spiele-Entwickler Peter Molyneux.“, DE:BUG 79 / 2-2004, S.26.

MOLYNEUX: Ich kenne einige Menschen, bei denen das Denken über die Welt auf Computerspielen basiert, die sie gespielt haben. Nun, ich gebe zu, dass diese Leute fanatisch sind, aber es zeigt, dass die weitere Entwicklung Computerspiele hervorbringen wird, die starke Aussagen machen werden. Spiele, die Menschen dazu bringen werden, anders über die Welt zu denken. Das ist eine große Verantwortung für die Spieleindustrie.

Das Einzigartige an Computerspielen ist diese Idee, dass das Spiel sich um den Spieler herum formt und ihm alles, was er will, ermöglicht. Und jede seiner Handlungen verändert das Spiel. Es gab diesen alten Begriff der ‚Balance‘ in der Spieleindustrie. Eigentlich ein unmöglicher Begriff, denn jeder ist verschieden. Jetzt arbeiten wir an Spielen, die sich beinahe selbst ausbalancieren und interpretieren. Das stellt Interpretationen vor sehr ungewöhnliche Probleme. Denn ich könnte ein Spiel betrachten, spielen und sagen: Dies ist eine wunderbare und ermutigende Geschichte über das Gute. Und sie könnten dasselbe Spiel spielen und sagen: Dies ist eine abscheuliche und hinterhältige Geschichte über das Böse. Wenn das so ist, dann müssen wir uns genau überlegen, wie wir diese Aussagen interpretieren, denn teilweise sind sie vom Autor erzeugt, teilweise vom Spieler.

DE:BUG: Ist es überhaupt möglich, Spiele zu interpretieren? So wie man Bücher und Filme interpretiert?

Molyneux: Ich würde sagen, dass wir längst die Möglichkeit haben, das zu tun.

Seltsamerweise hat das aber etwas mit der Gestaltung zu tun. Es gibt so viel mehr Interpretationen von Filmen als von Fernsehsendungen, weil sie viel besser aussehen. Und weil auch Computerspiele nicht so gut aussehen wie Filme, denken wir, dass wir sie nicht interpretieren können. Aber einige Menschen tun es bereits. Und die Spiele, die in zwei oder drei Jahren herauskommen, werden beeindruckende Kunstwerke sein. Da werden wir eine Menge Interpretationen haben.

DE:BUG: Hat so etwas dann Einfluss auf die Produktion? Nehmen Spielehersteller akademische Spiele-Theorien überhaupt zur Kenntnis?

Molyneux: Ja, das tun wir. Aber all diese soziologischen und philosophischen Überlegungen zum Einfluss von Computerspielen oder die Interpretationen einzelner Spiele müssen sich genauso verändern, wie sich die Computerspiele verändern. Denn was ein Spiel ist, was ein Spieler ist, was eine Figur im Spiel ist, das ist heute völlig anders als es noch vor zwei Jahren war. Einige der Spiele, die jetzt gerade gemacht werden, verschieben das Koordinatensystem so stark, dass wir unsere Vorstellung davon, was ein Computerspiel ist, verändern müssen.“

1009

Zum dritten schließlich sind es die Spiele selbst, welche die besten Beispiele und Vorformen für die zukünftigen möglichen Entwicklungen darstellen.

Hierbei ist generell zwischen Formen zu unterscheiden, die den Rahmen der Online-Rollenspiele / MMORPGs für literarische und narrative

Transformationen nutzen, zwischen Formen, die explizit über den Rahmen der nur über den Computer gespielten Spiele hinausgehen wollen und sich mit der physischen Welt interaktiv verbinden wollen und schließlich zwischen den Formaten klassischer Single-Computerspiele, welche die traditionellen Parameter von Computerspielen – wie beispielsweise die Linearität –

¹⁰⁰⁹ ebda

experimentell und innovativ aufbrechen und erweitern wollen, welche die Narration ungleich komplexer und widersprüchlicher gestalten wollen, sowie denen, die darüber hinaus auch thematisch und inhaltlich in andere Bereiche und Dimensionen vorstoßen wollen.

Der Beitrag des Grazer Drehbuchautors Thomas Klein, dessen Drehbuch ‚White Spot‘ den Drehbuchwettbewerb des Online-Verlags ‚Weltbild‘ unter dem Titel ‚Weltbild sucht den Avastar‘ gewann, gehört zur ersten Kategorie. Die Castings für die Hauptrollen fanden Ende November 2007 statt, teilnehmen konnten alle ‚Second Life‘-Bewohner, die Handlung entwickelte sich dann auf der Plattform.¹⁰¹⁰

Die Computerspiel-Designerin und Dramaturgin Jane McGonigal hingegen arbeitet seit 2004 mit ihrer Firma ‚42 Entertainment‘ an ‚Alternate Reality Games‘ (ARG), einer Kombination aus Rätsel, Computerspiel, Theaterstück und Echtzeit-Spielen im Alltag. Ihre diesbezüglichen Interessen liegen in der Tatsache begründet, dass derartige ARGs neue Formen von Gemeinschaft und eine kollektive Intelligenz generieren können, die unter anderem auch soziale Probleme angehen können, an denen ein Einzelner scheitern würde.¹⁰¹¹

Dass diese Intention, die mittlerweile als „Pervasive Gaming“¹⁰¹² eine eigene Richtung in der Spieleentwicklung bildet, grundsätzlich auch für zukünftige

¹⁰¹⁰ Vgl. FRANZ, Klemens: „Ein Star im nächsten Leben“, DIE PRESSE 7-12-2007 bzw. <http://diepresse.com/home/spectrum/spielundmehr/347980/index.do?parentid=0&act=0&is anonym=0> sowie ein Interview mit Klein in DER STANDARD: Virtuelle Welten, Januar 2008, S.K1

¹⁰¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Jane_McGonigal (April 2008)

¹⁰¹² Die neue Richtung dieser Spielintention als einer Verbindung von Spiel- und realerlebensebene wird offiziell ‚Pervasive Gaming‘ genannt und als Konvergenz von virtueller und real-physischer Ebene definiert. Dieser Zweig, der 2004 auch von einer EU-Kommission mit sechs Millionen Euro plus 4 Millionen Euro von Industriepartnern gefördert wurde – an dem Projekt nahmen Techniker, Psychologen, Soziologen und Künstler teil –, wird seither kontinuierlich entwickelt. Vgl. Heise Online 24-9-2004: „EU-Kommission fördert ‚Pervasive Gaming‘“, <http://www.heise.de/newsticker/EU-Kommission-foerdert-Pervasive-Gaming--/meldung/51475>. Das Fraunhofer-Institut, das 2008 den ersten internationalen IPerG Cross Media Spiel-Event "Epidemic Menace" ausrichtete, sah laut Bulletin vom 31-8-2005 in der neuen Richtung die „Zukunft des Spielens“. In den neuen Spielformen werden „Informations- und Kommunikationstechnik genutzt wird, um Grenzen herkömmlicher Spiele aufzubrechen und erweiterte (virtuelle) Spielwelten für Spieler und Zuschauer zu schaffen. Zum Einsatz kommen dabei verschiedene elektronische Medien, etwa elektronische Musik, Video, das Internet, Computer, Smartphones etc., um reale Spielumgebung und virtuelle Elemente möglichst nahtlos miteinander zu verschmelzen ... "Epidemic Menace war die erste prototypische Umsetzung eines pervasiven Cross Media Spiels und ein wichtiger Milestone im integrierten EU-Projekt IPerG", erklärt Institutsdirektor Prof. Wolfgang Prinz vom Fraunhofer-Institut für Angewandte Informationstechnik FIT. "Wir konnten zeigen, wie verschiedene Medien und Geräte in einem Spiel integriert werden können. Die Testspieler waren jedenfalls begeistert". "Nach Abschluss des Projekts in drei Jahren soll die Technik ausgereift und einsatzfähig sein. Pervasive Spiele werden dann bald so normal sein wie ein Kinobesuch", beschreibt Sabiha Ghellal, Product Manager Research & Innovation, bei Sony NetServices, die zukünftige Perspektive.“ <http://www.uni-protokolle.de/nachrichten/id/104938/> Ein Vorläufer der ‚Pervasive Game‘-Richtung bildete das Spiel ‚Majestic‘ von ‚Electronic Arts‘ aus dem Jahr 2001, das zwar ein Kritiker-Liebling wurde, ansonsten beim Spielepublikum erfolglos blieb und dessen letzte Episode im April 2002 endete. Vgl. [http://en.wikipedia.org/wiki/Majestic_\(video_game\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Majestic_(video_game)) (April 2008).

ästhetisch-technologische Prozesse gelten kann, ist nahe liegend und verweist abermals auf die enorme kreative Kraft, die potenziell in den neuen Formen kollektiver Rollenspiele liegt. Dies sind nur zwei aktuelle Beispiele, wie sich gegenwärtig neue ästhetische Formen generieren, die traditionelle Formen und Inhalte der traditionellen Buchliteratur transformieren und mit digital-multimedialen und interaktiven Formen in einer Transformatorischen Konvergenz verbinden.

Darüber hinaus gibt es jedoch auch Beispiele für Neuerungen bei den Single-Computergames, die mehr oder weniger komplexe narrative Handlungen adaptieren und transformieren. Die klassisch-buchliterarische Tradition wurde von der Computerspielefirma ‚AWE Games‘ und ‚The Adventure Company‘ übernommen, die ab Anfang 2005 begann, fünf Computerspiele auf der Basis von Agatha-Christie-Romanen zu entwickeln. Bislang sind die Spiele ‚Das Böse unter der Sonne‘, ‚Mord im Orientexpress‘ sowie das ambitionierteste Spiel der Reihe ‚Und dann gab’s keines mehr‘ erschienen. Auch wenn diese Spiele grafisch nicht zum innovativeren Bereich des Genres gehören sondern vielmehr klassische ‚Point-and-Click-Adventures‘¹⁰¹³ sind, ist es doch sehr bemerkenswert – insbesondere auch hinsichtlich der zu vermutenden Käuferschicht, die sich sicherlich nicht mit der von ‚klassischen‘ Action-Games deckt – dass hier explizit das Potenzial der klassischen britischen Kriminalliteratur für das Computerspielgenre aufbereitet wurde.

Ein wichtiges Beispiel für Weiterentwicklungen bei den ‚Computer-Single-Games‘ ist die 2001 gestartete und bislang dreiteilige Blockbuster-Reihe ‚Halo‘¹⁰¹⁴ von ‚Bungie / Microsoft‘, einem Ego-Shooter, der vor allem durch den dritten Teil von 2007 hinsichtlich Grafik, Spielaufbau und Narration neue Standards setzte. Die Reihe ist mit derzeit 14,5 Millionen verkauften Exemplaren eines der erfolgreichsten und renommiertesten Spiele, das aufgrund seiner überzeugenden Darstellung nicht nur im Wirtschaftsteil der Printmedien, sondern auch im Feuilleton rezipiert wurde.¹⁰¹⁵ Dort wurde vor allem der Aspekt von ‚Halo‘ als dem derzeit erfolgreichsten Blockbuster der Computerspielbranche beleuchtet, der mittels eines eigenen Superstars – der Hauptfigur ‚Master Chief‘ – bereits 24 Stunden nach Spielveröffentlichung alle bisherigen Verkaufsrekorde der Spielebranche durchbrach und mit dessen Hilfe

¹⁰¹³ „Point-and-Click (Englisch für Zeigen und Klicken) ist eine Bedienaktion in einem Computerprogramm, bei dem der Benutzer einen Zeiger mit einem Zeigergerät, meist einer Maus, zu einem bestimmten Punkt auf der grafischen Bedienoberfläche bewegt (Zeigen) und dann durch Drücken einer Taste eine gewünschte Aktion auslöst (Klicken).“, <http://de.wikipedia.org/wiki/Point-and-Click>

¹⁰¹⁴ Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Halo:_Kampf_um_die_Zukunft

¹⁰¹⁵ Vgl. KOCH, Christoph: „Hal(l)o Hollywood“, SZ 28-9-2007 bzw. <http://www.sueddeutsche.de/computer/artikel/452/135192/>

sich das neue Hardware-Medium Microsofts, die X-Box, wohl niemals so schnell und durchschlagend verkauft hätte. Doch nicht nur für die Transformation des klassischen Hollywood-Blockbusters, sondern auch für die Transformation einer detaillierten Narration setzte ‚Halo‘ neue Maßstäbe für das Publikum. Obwohl das Grundkonzept von ‚Halo‘ der klassische Ego-Shooter ist, verfügt die Serie

„über eine detaillierte Hintergrundgeschichte, die auch außerhalb des eigentlichen Spielgeschehens unter anderem in einer eigenen Buchreihe vertieft wird.“¹⁰¹⁶

Das nächste Computerspielformat, das eine überaus große Aufmerksamkeit über die normativen Rezeptionsgrenzen erlangte, war das im April 2008 von der Firma ‚Take Two‘ editierte Spiel „Grand Theft Auto IV“ (GTA IV), das alle Verkaufs- und Marketingrekorde der Branche brach. Die SZ schrieb:

„Am ersten Verkaufstag schlüpfen weltweit 3,6 Millionen Spieler in die Rolle des Anti-Helden Niko Bellic, um sich in einer New York nachgebildeten Stadt durchzuschlagen. Nie zuvor startete ein Unterhaltungsprodukt so erfolgreich. Der Erfolg reichte für einen Eintrag in das Guinness Buch der Rekorde – und verdrängte so Harry Potter vom ersten Platz.“¹⁰¹⁷

Doch auch explizit außerhalb der Genre Grenzen und der Wirtschaftsseiten wurde das Spiel als Symbol für ein wichtiges kulturelles Medium und als Metapher für einen allgemeinen ästhetischen Wertungswandel anerkannt. Die SZ schrieb im Feuilleton anlässlich des überwältigenden Erfolges von GTA IV:

„Zwar ist die Debatte um das Aggressionspotenzial von Spielen nicht beendet. Aber das Spielen am Computer ist eine Kultur geworden, die nach Reflexion – und nach Bestätigung – strebt, und die Spiele ein Medium, das nicht länger hinter Film, Musik oder Literatur zurückstehen soll. Die Wirkungsdebatte reicht nicht aus, ein solches Phänomen zu erfassen.“¹⁰¹⁸

Mit dem Spiel GTA IV selbst indes beschäftigt sich die Feuilleton-Reflexion gar nicht konkret, sein ungewöhnlicher und breiter Erfolg ist letztlich nur Anlass, um allgemein über Spiel-Theorien, narrative und non-lineare Spiel-Strukturen, Game-Studies und die Ästhetik von Computerspielen zu reflektieren. Bemerkenswert ist hierbei vor allem, dass der ästhetische Diskurs über

¹⁰¹⁶ http://de.wikipedia.org/wiki/Halo:_Kampf_um_die_Zukunft

¹⁰¹⁷ RIEDL, Thorsten: „Erfolgreicher als Harry Potter. Das Computerspiel GTA IV verkauft sich so gut, dass im Übernahmekampf der Spieleverleger höhere Preise wahrscheinlich werden“, SZ 7-6-2008. Aufgrund des Erfolgs von GTA IV stieg der Umsatz von ‚Take Two‘ um 160 Prozent auf insgesamt 540 Millionen Dollar.

¹⁰¹⁸ BERG, Jean-Michel: „Das Computerspiel: Der überwältigende Erfolg einer neuen Kulturtechnik und seine Gründe. Spielend betritt der Mensch den magischen Zirkel“, SZ 17-5-2008, S.14.

Computerspiele – und nicht nur der Wirkungsdiskurs am Beispiel der Gewalt- und Aggressionsdebatte – mittlerweile, im Jahre 2008, anlässlich eines Action-Adventure-Spiels im Herzen des bürgerlichen Feuilletons angekommen ist.

In der Tat ist auch GTA IV von seiner Spiel-Struktur auch nicht unbedingt das beste Beispiel, um Computerspiele mit literarischen Narrationen oder Strukturen zu vergleichen. Zu bemerken wäre hinsichtlich des Spiels, dass es, außer dass die gesamte Reihe durch die Inszenierung gewalttätiger und rassistischer Klischees in die kritische Diskussion gekommen ist¹⁰¹⁹, von der Spieloberfläche her eine überaus realistische Umgebung schafft, in der sich der Avatar auch komplett intentionslos, sozusagen auf Erkundung, bewegen lässt. Der Avatar lässt sich über längere Zeit durch eine Stadt, die New York in realistischer Manier nachempfunden ist, ohne jeden expliziten Handlungsstrang navigieren. Allein diese Erkundung einer virtuellen Welt, die von den meisten Spielern als unglaublich real empfunden wurde, war ein großer innovativer Schritt in der Entwicklung, Vermarktung und Rezeption der Computerspiele. Eine nacherzählbare Handlung indes lässt sich logischerweise auch in GTA IV nicht wirklich finden, das Spiel lebt durch die Interaktion. Die Ästhetik indes ist in ihrer Virtualität real, auch wenn sich die meisten Türen im Spiel immer noch nicht öffnen lassen, die Umgebung also letztlich doch zu oft noch als Kulisse erkannt werden kann. Spezifische Bewusstseinsräume öffnen sich den Rezipienten darüber hinaus auch nicht.

Funktionieren Spiele wie ‚Halo‘ bei aller Innovation in der Spielführung und GTA IV bei aller Innovation in der virtuellen Umgebung grundsätzlich nach einem klassischen Identifikationsschema, das in einem vordefiniertem

¹⁰¹⁹ „Die GTA-Reihe ist nicht unumstritten. Bei Wissenschaftlern und amerikanischen Politikern ruft jeder neue Teil der Serie, insbesondere da seit GTA III eine 3D-Engine verwendet wird, teils scharfe Kritik hervor. In allen Teilen der Serie sind gewalttätige Handlungen gegen Personen (einschließlich Polizisten) möglich. Das Töten von Personen wird mit Fahndungssternen zwar bestraft, hat aber keine ernstesten Folgen für den Spieler oder den Spielverlauf. Die schwerwiegendste Konsequenz ist lediglich eine symbolische Verhaftung, die den Verlust der mitgeführten Waffen und eine Geldstrafe mit sich bringt.

Um eine USK-18-Einstufung bzw. Indizierung zu verhindern, wurden in den deutschen Versionen einiger GTA-Spiele Inhalte entfernt. Dies betrifft einige Missionen (GTA Vice City) sowie das Nachtreten und Bestehlen der am Boden liegenden Opfer. Die Amokläufe sind in den deutschen Versionen entweder gar nicht möglich oder es fehlen bestimmte Varianten, wie die Amokläufe gegen Passanten.

Neben der Gewaltverherrlichung wird den Spielen auch Rassismus vorgeworfen, da einige Ethnien als geschlossen kriminell dargestellt werden und mit allerlei negativ besetzten Klischees behaftet sind, so zum Beispiel die Italiener, die Chinesen und die Jamaikaner in GTA III oder die Kubaner und die Haitianer in GTA: Vice City. Zusätzlichen Auftrieb bekommen die Kritiker dadurch, dass vor allem in den USA vermehrt Jugendliche und junge Erwachsene beim Begehen von teilweise schweren Straftaten wie Autodiebstahl, Raubüberfällen oder auch Vandalismus aufgefallen sind, die nach ihrer Festnahme angaben, sie seien zu ihren Taten durch das Spielen von GTA inspiriert worden.“ http://de.wikipedia.org/wiki/Grand_Theft_Auto (Juni 2008)

Agitationsrahmen entwickelt wurde, versuchten hingegen beispielsweise die Spiele ‚Deus Ex‘ (2000 bzw. 2004) der Firma ‚Ion Storm‘ oder ‚Killer 7‘ (2005) den Spielern nur mehr artifiziell-realistische Räume bzw. einen Rahmen für neue Realitäten zu liefern, in denen sie sich selbst definieren und zurechtfinden mussten. Derartige Spiele sind hinsichtlich der Frage nach der möglichen Entwicklung von Bewusstsein bei Computerspielen möglicherweise ergiebiger Analyseobjekte als die großen Blockbuster-Spiele. Der ‚Deus Ex‘-Produktionsleiter Harvey Smith äußerte sich zum Unterschied dieses Spiels zu bisherigen Spielen folgendermaßen:

„In ‚Deus Ex‘ ist nicht der Designer Herr des Geschehens, sondern der Spieler. Als Programmierer geben wir zwar auch die Räume und ein Set von Problemen vor. Aber es gibt für sie keine eindeutigen Lösungen. ... (Der Spieler) kann also kreativ sein und eigene Lösungen finden. Gerade auch solche, an die wir gar nicht gedacht haben. Unsere Räume nennen wir daher ‚Possibility Spaces‘: Räume, in denen unterschiedliche Möglichkeiten erprobt werden können. Hinzu kommt, dass die so gefundenen Lösungen wiederum ihre eigenen Konsequenzen und Dynamik haben... „¹⁰²⁰

Die brüchige Realität, die nicht vorgegebene Richtung und Intention des Spiels wie generell seine moralische Indifferenz und die daraus resultierende Herausforderung für die Spieler war die spezifische Neuerung, die von einem Spiel wie ‚Deus Ex‘ ausging. Smith dazu:

„Unser Held ist permanent solchen Manipulationsversuchen ausgesetzt. Er wird herausgefordert von schlüssigen, aber miteinander konkurrierenden Zielen und Zwecken. Was aber ist denn nun die richtige Antwort? – Es gibt sie nicht. Nie. Der Spieler allein weiß, warum er etwas tut und etwas anders lässt. Er kann sogar zwischen den verfeindeten Fraktionen und zwischen Fronten hin und her wechseln – und wir geben ihm Anhaltspunkte, ethisch vertretbare Gründe für seine jeweilige Entscheidung zu finden. Aber es wird nichts abschließend geklärt, belobigt oder honoriert. Es gibt am Ende keine gute oder böse, keine richtige oder falsche Lösung. Es ist nur, wie es ist. ...

Die fragile, brüchige Realität ist als Thema nicht neu für die Literatur und den Film. Aber sie ist völlig neu für Videospiele. Und ja: Es gibt Einflüsse durch die Geschichten von Philip K. Dick, William Gibson und Thomas Pynchon.“¹⁰²¹

Ein Spiel wie ‚Deus Ex‘ ist geeignet, den sich langsam wandelnden mittlerweile bereits herkömmlichen Begriff von Computerspielen mit einer einfachen, linearen und mehr oder minder rigide festgelegten Handlungsstruktur aufzulösen. Darüber hinaus war es eines der ersten Action-Spiele, das - ohne

¹⁰²⁰ GRAFF, Bernd / SCHULTE VON DRACH, Markus: „Spür den Gott in dir! Alles Lüge – oder wahr? Interview mit Harvey Smith, Produktionsleiter des Computerspiels ‚Deus Ex‘“, SZ 27-2-2004, S.14.

¹⁰²¹ ebda

eine explizite Handlungsoption vorzuschreiben - eine moralische Handlungsalternative bot und klassische Spielparameter wie beispielsweise die Regel der unbedingten Gewaltanwendung, um weiterzukommen, mit einer potenziellen Alternative darstellte.¹⁰²²

Das Spiel ‚Killer 7‘ hingegen basiert vom Handlungsrahmen, ähnlich wie das ‚Adventure-Game ‚Deus Ex‘, ebenfalls auf dem klassischen Action-Genre. Als Hard-boiled-Action-Adventure wirkt es indes, wie PACHER im österreichischen Popkulturmagazin ‚the gap‘¹⁰²³ schrieb, als konsequente Umsetzung der Überlegung, dass die gegenwärtigen Produkte der Computerspielindustrie immer formelhafter werden und es Zeit wird für eine Art Autoren-Computerspiel, in dem ein unkonventionellerer und experimentellerer Umgang mit dem Genre ausprobiert und umgesetzt werden kann. Pacher vergleicht die Situation mit der der großen Filmstudios der 30er und 40er Jahre, in deren industriell funktionierenden Strukturen Produkte entstanden, die – auch dank starker Arbeitsteilung – immer formelhafter wurden.

„Als Gegenmodell dazu wurde der ‚auteur‘ proklamiert, ein selbstbestimmter Regisseur oder Director, der seinen Werken so etwas wie eine persönliche Handschrift aufdrücken sollte und dem die Studios daher sehr viel Freiraum einräumten. Es liegt ziemlich nahe, sich in der Videospelbranche auf die Auteur-Theorie zu berufen.“¹⁰²⁴

‚Killer 7‘ wartet mit einer unkonventionellen Grafik wie Handlungsführung auf. Die artifizielle Umgebung der Handelnden erscheint oft rudimentär, angedeutet und extrem stilisiert, es sind Kulissen, die auch nichts anderes sein wollen als solche. An diese eher ungewöhnlichen Aspekte, so Pacher, könne man sich natürlich nach einigen Stunden gewöhnen, doch gerade wenn man glaubt, das Spiel dechiffriert zu haben, werde die Erwartungshaltung immer wieder aufs Neue gebrochen.

„So sind etwa die Zwischensequenzen der einzelnen Levels in vollkommen unterschiedlichen Comic-Stilen gehalten. Es wird klar, dass die Bewertung des Spielerlebnisses hier kein scheinbar objektiver Qualitätstest sein kann, sondern zu einer Entscheidung des persönlichen Geschmacks wird. ‚Killer 7‘ versucht auch nicht, einen einheitlichen Kosmos zu erschaffen, indem es die Eskapismus-Engines auf Hochtouren auffahren lässt. Jeder Stilbruch drückt klar

¹⁰²² „Das Spiel wurde von vielen Kritikern und Benutzern als wichtiger Schritt in Richtung einer "Realitäts-Simulation" gesehen, nicht zuletzt, da es eines der ersten Spiele war, bei dem moralische Entscheidungen eine wichtige Rolle spielten, und eines der wenigen Spiele, die zwar Gewalt enthielten, aber für fast jede Situation mindestens eine gewaltfreie Alternative anboten; Töten ist in Deus Ex (bis auf eine Ausnahme) nicht notwendig. Handlung und Spielwert wurden daher durchgängig mit Höchstnoten bewertet.“

http://de.wikipedia.org/wiki/Deus_Ex

¹⁰²³ PACHER, Jörg: „Autorenspiele“, THE GAP # 62 / 9-10 2005, S.48.

¹⁰²⁴ ebda

und deutlich aus: ‚Hey, ich bin gar keine andere Welt! Ich bin ein Produkt von Leuten, die irgendwo auf der Welt vor Computern sitzen und ihre Präferenzen einbringen.‘¹⁰²⁵

Zu dieser offenkundigen Entwicklung auf dem Computerspielesektor lassen sich zwei wichtige Bemerkungen machen. Zum einen ist hervorzuheben, dass es auch bei Computerspielen offenbar eine Entwicklung in Richtung experimenteller, unkonventioneller und bisweilen auch ‚unabhängig‘ bzw. ‚independent / indie‘ genannter Formaten gibt. Diese Entwicklung ist mit der Entwicklung in Teilen der Popkultur zu einer Indie-Popkultur zu vergleichen, die sich wahlweise einen moralischeren, einen intelligent-kreativeren Vorteil oder meistens beides zugleich gegenüber den formelhaften und so genannten Mainstream-Formaten zuspricht. Zum anderen ist es bemerkenswert, dass sich im Genre der Single-Computerspiele dieses ‚Indie-Bewusstsein‘ auch in den Produktionsformaten niederschlägt. Arbeiten in den Firmen, die teure und aufwändig produzierte Spiele für den Weltmarkt produzieren, wie bereits im vorherigen Kapitel dieser Arbeit angemerkt, mittlerweile Teams mit 50 – im Blockbuster-Format mit bis zu 300¹⁰²⁶ – Mitarbeitern, wird bei den ‚Indie‘-Formaten auf den klassischen Autor bzw. auf ungleich kleinere Entwickler-Teams sowie auf die kreativ-künstlerische Nische gesetzt. Die letztgenannte Tatsache scheint infolgedessen wieder auf eine Aura bei der Produktion von ästhetischen Formaten und Inhalten hinzuweisen, und zwar im Sinne einer mit Aura behafteten Produktion, die mit ästhetischen Wertungen wie Unabhängigkeit, Qualität und Passion verbunden wird.

Pacher ist nüchtern genug, um die Entwicklung eines Spiels wie ‚Killer 7‘ nicht gleich als revolutionäres Paradigma im Gamebereich darzustellen, jedoch schreibt er dem Spiel aufgrund seiner Innovation hinsichtlich der Ausrichtung als Autorenspiel trotz der ‚Hardboiled-Standards‘ eine ‚beinahe pädagogische Note‘¹⁰²⁷ zu, die reiche, um zumindest am innovationsfeindlichen Videospielmarkt extravagant genug zu sein, ‚um eine kleine Sensation darzustellen.‘¹⁰²⁸

¹⁰²⁵ ebda

¹⁰²⁶ An dem unter der Leitung von Jade Raymond entwickelten Spiel ‚Assassin’s Creed‘ haben mehr als 300 festangestellte Mitarbeiter vier Jahre lang gearbeitet. Laut New York Times gehörte es 2007 zu den am meisten erwarteten Neuheiten auf dem Markt. Seit seiner Veröffentlichung Mitte November 2007 hat es sich weltweit rund sechs Millionen Mal verkauft. Berliner Zeitung, 16-2-2008 bzw. http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/print/seite_3/725935.html

¹⁰²⁷ ebda

¹⁰²⁸ ebda

Auch das deutsche Popkulturmagazin ‚Intro‘ erhoffte sich aus ähnlichen Impulsen der ‚Indie‘-Gaming-Szene eine kreative Evolution bzw. sogar Revolution im Computerspielbereich. In seinem Portrait des frühen innovativen Spieleprogrammierers Ron GILBERT, der mit den Worten

„Was dieser Branche fehlt, ist Vielfalt, Freiheit und Innovation“¹⁰²⁹

zitiert wird, kommentiert KNOKE:

„Tatsächlich belagern in seliger Eintönigkeit Weltkrieg-Shooter und Sportspiel-Einerlei die Verkaufsregale. Doch wer ist schuld? Die ganze Branche! Denn anstatt, wie in der Musik, nach und nach die Nischen zu besetzen, werden am Fließband einfach endlos Rammstein und Scooter entwickelt oder gecovered. Was der Gaming-Szene fehlt, ist eine unabhängige Entwicklerszene. Unabhängige Entwickler, die das Medium Games ernst nehmen, die geil auf spielerische Selbstverwirklichung sind. Unabhängige Entwickler, welche die Kunstgattung ‚Computerspiel‘ vorantreiben, sich als Künstler der Interaktivität sehen.“¹⁰³⁰

Diese Szene jedoch, so Knoke desillusioniert, bleibe derzeit trotz erster Ansätze noch ein Wunschtraum. „Die Story, die Seele eines Spiels“¹⁰³¹, schreibt er, bleibe in den meisten Fällen des Genres auf der Strecke. Die meisten Geschichten in Spielen, so zitiert er GILBERT erneut, seien „einfach nur schwache Entschuldigungen für die Ballerei nach dem Intro.“¹⁰³² KNOKE weiter:

„Statt toller Wendungen und hintergründigem Humor halten dicke Muskeln, pralle Titten und stupide Einzeiler die Spieler am Ball. Der ideale Zeitpunkt für eine Revolution der Indie-Szene! Dabei könnten nämlich alle nur gewinnen. Denn ohne Druck aus der Marketingabteilung können Hobbyentwickler in Windeseile eine Vielzahl von Entwicklungszyklen durchexerzieren und so die Spiele-Evolution beschleunigen.“¹⁰³³

Das Abschlusswort erteilt er erneut GILBERT:

„Wie bei jedem kreativen Medium ist es wichtig, dass man Fehler macht! Man muss viel und schnell produzieren. Weil man neun Mal etwas falsch machen muss, um dann diese eine geniale Idee zu haben.“¹⁰³⁴

¹⁰²⁹ Nach KNOKE, Felix: „Indie-Gaming. Die gescheiterte Revolution“, INTRO 120 / 9-2004, S.100. Ron Gilbert begann bereits Anfang der 1980er Jahre Computerspiele zu programmieren und hatte 1987 im Auftrag von LucasFilms mit dem Spiel ‚Maniac Mansion‘ einen ersten großen Erfolg. Vgl. http://de.wikipedia.org/wiki/Ron_Gilbert

¹⁰³⁰ KNOKE, Felix: „Indie-Gaming. Die gescheiterte Revolution“, a.a.O.

¹⁰³¹ ebda

¹⁰³² ebda

¹⁰³³ ebda

¹⁰³⁴ Ebda. Hinsichtlich der Entwicklung und Darstellung virtueller Welten kann eine Innovation, die auf die Rezipienten mit einer Art logisch-intuitiven Effizienz wirkt, durchaus im Mittel der radikalen Reduktion liegen.

An dieser Stelle ist es notwendig, einen Rekurs auf die Begriffe und Zuschreibungen ‚Independent-Kultur‘ und ‚Mainstreamkultur‘ zu halten, um die Kontexte der Transformation zu verdeutlichen.

Die hier von KNOKE abgebildete und auch vertretene Philosophie bzw. Ideologie von Indie erweist sich im Kontext der Evolution des Genre der Computerspiele einmal mehr als Zuträger zum System der Kulturindustrie, von dem sie sich ja verbal und ideologisch abgrenzt. Die Kulturindustrie ist demnach Produzent formelhafter Massenprodukte, die durch die Individualität, Originalität und Kreativität der ‚unabhängig‘ konzipierten und produzierten Produkte konterkariert wird.

Eine Subsummierung der Indie-Ideologie als Teil einer nach Horkheimer / Adorno aus dem Komplex der Kulturindustrie zu transformierenden Theorie der Subkulturindustrie unter den Gesamtkomplex der Kulturindustrie ist in diesem Zusammenhang hilfreich, um die jeweiligen Zuschreibungen, Projektionen und Wertungen besser zuordnen zu können. Demnach ist die Subkulturindustrie kein autonomer Bereich, sondern ein Subsystem der Kulturindustrie. In diesem kann sie nach den ihr explizit zugestandenem Formaten der Unkonventionalität und normativen Regelbrechung auf experimentelle Weise neue Formate und Inhalte testen, die nach genügendem Anklang und Erfolg bei der anvisierten Peer-Zielgruppe ästhetisch-anspruchsvoller Kultur-Experten über die Zeit in den Hauptkreislauf und das übergeordnete System der Kulturindustrie respektive den kulturellen Mainstream zurückfließen können. Aus der extensiven kreativen Freiheit und der zugestandenem Unkommerzialisiertheit, die dem System der Independentkultur hier explizit zugestanden wird, können sich tatsächlich Betaversionen neuer ästhetischer Formate und Inhalte entwickeln. Ausgestattet mit den Grundwerten einer Auratischen Kultur können sich diese vom kommerziellen Massenmainstream ästhetisch wie inhaltlich distinktionieren und zunehmend eine eigene Identität konstruieren. Steckt in dieser genug Potenzial für eine Massenidentität, kann diese problemlos in den kulturellen Mainstream transformiert werden.

Dies ist eine Variante der Erklärung von ästhetisch-technologischen Innovationen, die vor allem angesichts vieler ästhetischer Subkulturen der 1960er bis zu den 1990er Jahren noch ein hinreichendes Erklärungsmodell waren und sind. Eine andere, ebenso plausible Erklärung für die Transformation neuer ästhetischer Formate in den kulturellen Mainstream indes ist, dass die großen technisch-ästhetischen Paradigmenwechsel bei den kulturellen Formaten

KNOKE hält diesbezüglich Rekurs auf den japanischen Robotiker Masahiro Mori, der 1978 etwas Eigenartiges bemerkte: Je realistischer er seine Roboter designte, desto unmenschlicher und abstoßender erschienen sie, weil das menschliche Hirn umso stärker den Vergleich zu einem echten Menschen anstellte. Bei Computerspielen wirke diese Folge nach, weswegen Comic-artige Spielfiguren menschlicher wirken können als hochauflösende und komplexe Polygonavatare.

mittlerweile nicht mehr aus der Subkultur kommen können, da diese ihre Zubringerfunktion für die Kulturindustrie mittlerweile übererfüllt hat, da sie mittlerweile als ihr normativer und konstituierender Teil identifizierbar ist und demgemäß die Nischenbedürfnisse des kulturellen Mainstreams abdeckt. Die ästhetische Avantgarde- und Zubringerfunktion, welche die Subkultur früher für viele ästhetische Systeme hatte, wird heute von der Mainstreamkultur selbst bestimmt und abgedeckt. Die großen Innovationen und Transformationen sind demnach keine Hervorbringungen einer ästhetischen Avantgarde mehr, sondern des ästhetischen Mainstreams. Thematisiert und durchgesetzt werden sie nicht durch eine minoritäre ästhetische oder auch intellektuelle Avantgarde, sondern durch die großen Blockbuster-Innovationen.

Wie bei jeder gültigen ästhetischen Systemanalyse der Gegenwart kann es auch in diesen beiden Varianten kein Entweder-Oder, sondern nur ein konsequentes und indifferent-radikales ‚sowohl-als-auch‘ geben. Das Prinzip der Transformatorischen Konvergenz greift auch hier, indem sich das System der Subkultur zum Mainstream macht und das System des Mainstreams als Subkultur und ästhetische Avantgarde geben und verkaufen kann.

Ein Argument, das gegen die Verbreitung von neuen Ästhetiken und Inhalten im Zeitalter der digitalen Multimedialität durch kleinere oder gar einzelne Produzenten sprechen könnte, wäre demnach das Argument der Profi-Komplexität bei innovativen und neuen Produktionen. Es besagt u.a., dass nur große Studios oder Teams mit genug Budget und Logistik eine ästhetisch-technologische Innovation starten und weiterführen könnten.

Dieses Argument ist jedoch nur stichhaltig, wenn man die logistische Distribution von neuen ästhetischen Inhalten als einen – unzweifelhaft – wichtigen Punkt und Maßstab für die Verbreitung und Implantation eines neuen ästhetisch-technologischen Paradigmas setzt. Bezüglich der Produktion ist es durch die stetig im Preis sinkende Computerhard- und Softwaretechnik mittlerweile auch dem Einzelproduzenten möglich, technisch-ästhetische Produkte in höchster Komplexität und professioneller Qualität zu erstellen.

Früher reichten angeblich – selbstredend neben der Intention und der Fähigkeit, es überhaupt zu machen – Papier und Stift aus, um ein Schriftsteller zu werden. Dann kam die Schreibmaschine als literarisches Werkzeug, schließlich der Computer, und dann das Internet und damit die Möglichkeit, seine Texte immerhin selbst bestimmt dort veröffentlichen zu können. Mittlerweile sind durch die technischen Entwicklungen im Multimediabereich Dinge möglich geworden, die früher für die Normalkonsumenten schlichtweg weder leist- noch denkbar waren. Aus dieser stetigen Innovation lässt sich die sichere These

ableiten, dass die Herstellung und Bearbeitung komplexer Datenmengen auf einem Computer in wenigen Jahren etwas völlig Normales sein wird, und zwar exakt in dem Sinne, wie früher eine komplexe Geschichte mit dem Bleistift auf Papier strukturiert und ausgeführt werden konnte.

Die Ton- und Aufnahmetechnik im Audibereich ist mittlerweile zu Hause in professioneller Qualität möglich, die digitale Foto- bzw. Bildbearbeitung ebenfalls, und sogar die Filmbearbeitung bzw. das ‚Color Grading‘, die noch vor kurzer Zeit hunderttausende Dollar kostete, ist mittlerweile auf dem Heimcomputer möglich.¹⁰³⁵ Für die Audio, Film- und Fernsehtechnologie war eine derartige ‚Heimarbeit‘ seitens des Endverbrauchers bzw. -rezipienten früher absolut undenkbar, mittlerweile ist die private Herstellung komplexer Computerspiele oder

multimedialer interaktiver Digitalnarrative,

wie sich die Transformierte Literatur diesbezüglich auch nennen lässt, keine Sciene-Fiction-Utopie mehr.

¹⁰³⁵ So Apple Vizepräsident Rob Schoeben im April 2007, als er mit der Software ‚Final Cut Studio‘ den aufwändigsten Upgrade, den Apple je bei einer professionellen Applikation gemacht hat, öffentlich vorstellte. Das Paket kostet ‚nur‘ 1299 \$. DER STANDARD: „Apple färbt Filme schön. Profi-Videoschnitt Final Cut erhält Tool für Farbbearbeitung“, 17-4-2007, S.20.

**16.B. Zur Beschreibung der Transformatorischen Konvergenz:
Mögliche Verbindungen von Literatur und Computerspielen anstatt
Abgrenzungen aufgrund der stetigen Erweiterung und
Neudefinition ästhetischer Formen**

Einer adäquaten gegenwärtigen ästhetischen Analyse sollte es bei aller Notwendigkeit zur Definition und Kategorisierung nicht vorrangig darum gehen, dass sie ästhetische Genres und Formen mit der Intention eines negativen Abgleichs und einer permanenten endgültigen Abgrenzung vornimmt – vor allem, wenn diese Genres und Formen noch durch tradierte und daher oft nicht mehr adäquate Grenzen definiert sind –, sondern dass sie stattdessen erreicht, dass diese Genres und Formen aktiv und auf der Grundlage gegenwärtiger Tatsachen, nämlich angesichts der interaktiv wirkenden Entwicklungen in Sachen Publikumsrezeption und technischer Innovation, hinsichtlich dieser Interaktion und Transformation aufeinander bezogen und beschrieben werden können. Dabei ist es unangemessen und hinderlich, wenn die traditionelle Definition eines ästhetischen Genres als starres und fixes, universalistisches und quasi ewiggültiges, Regelwerk betrachtet wird und so der Tatsache im Weg steht, dass ästhetische Genres sich stetig ausdifferenzieren, transformieren und neu definieren können.

Bei der These von der Transformativen Konvergenz ästhetischer Formen geht es um die Beschreibung eines dynamischen Wandels, der sich noch im Zustand seiner Beschreibung ausformuliert und temporär definiert.

Wenn KEITEL schreibt:

„Auf der Ebene der – von einem Cutter professionell zusammengeschnittenen – Abfolge von Bildern ist der Film nicht zu übertreffen, egal zu welcher technologischen Perfektion es die visuelle Dimension der Computerspiele noch bringen wird. Gleichzeitig aber verlangt der

Film nach einer passiveren Rezeptionshaltung als das Computerspiel, sonst kann die Bilderflut des Films nicht adäquat rezipiert werden.¹⁰³⁶ so ist dies gleich in zweifacher Hinsicht zweifelhaft. Zum einen wird hier davon ausgegangen, dass der Film in Punkto Schnitt und Bilderabfolge als ästhetisches Medium prinzipiell nicht zu übertreffen ist, gleich wie sehr sich Computerspiele zukünftig entwickeln werden. Diese Aussage ist für eine ästhetische Analyse unangemessen, denn sie geht einzig und allein von der behaupteten ästhetischen Qualität und Errungenschaft eines Mediums in der Gegenwart aus, die sie absolut setzt. Dass ein Computerspiel sich nicht nur in genau ebendiese Richtung wie der Film und darüber hinaus auch noch im Verbund mit den sich stetig ändernden ästhetischen Rezeptionsgewohnheiten und Wertungen als ein ganz anderes kulturelles Medium transformieren kann, als es aktuell darstellt, bezweifelt diese Analyse kategorisch, ohne die zukünftigen Möglichkeiten zu bedenken. Insofern ist der behauptete ästhetisch-technische Vorsprung eines Mediums vor einem Anderen letztlich pure Illusion. Hingegen ließe sich die These aufstellen, dass, angesichts der realen technisch-ästhetischen Entwicklungen im digitalen Multimediabereich in den letzten zwei Jahrzehnten, in Zukunft durchaus Medien entwickelt werden könnten, welche die ästhetischen Parameter des Films nicht nur erreichen, sondern um ein vielfaches übertreffen, zudem dann der klassische Film, wie wir ihn heute noch kennen, angesichts dieser Entwicklungen wie eine möglicherweise antiquierte Kunstform wirken könnte, nämlich als ein nettes und überaus respektables Kunsthandwerk mit echten menschlichen Darstellern und echter Ausleuchtung, jedoch für den ästhetischen Alltagsgebrauch der Gegenwart möglicherweise viel

¹⁰³⁶ KEITEL, Evelyne / SÜß, Gunter / GUNZENHÄUSER, Randi / HAHAN, Angelika (Hrsg.): „Computerspiele – Eine Provokation für die Kulturwissenschaften?“, Lengerich 2003, S.25. Keitels generell interessante und auch durchaus ergiebige Analyse leidet leider ab und an an unangemessenen Generalisierungen, so wenn sie beklagt, dass die Sekundärliteratur und die Interpretation von Computerspielen daran leide, dass sie das Problem der Darstellung des Spiels auf einem Printmedium nicht in den Griff bekomme. Diese an sich diskutierwürdige These führt Keitel indes zu der folgenden generalisierenden Aussage: „Analysen von Computerspielen scheinen sich einer verbalen Vermittlung zu entziehen. Gerade das, was an ihnen faszinierend ist, lässt sich in einem Printmedium offensichtlich nicht darstellen.“ (ebda S.27). Die Tatsache indes, dass die verbale Interpretation und Vermittlung von Spielen sowie der Spielekultur bisweilen ein Problem darstellt, berechtigt nicht zu der Aussage, dass diese Schwierigkeiten generell immer vorhanden und derart beschaffen sein müssen. Vielmehr ließe sich dagegen behaupten, dass seitens der Spieleanalysten oft einfach noch nicht die richtige Sprache und gedankliche Herangehensweise für das Medium gefunden worden ist. Wenn man beispielsweise ständig versucht, Computerspiele wie Romane zu interpretieren, und die Romane dabei eventuell als maßgebliche und eventuell höher stehende kulturelle Leistung begreift und darstellt, ohne die kontextuelle Eingebundenheit und beispielsweise den Kritiker- und Publikumsdiskurs der jeweiligen Genres zu beachten, kommt man nicht unbedingt weit. Eine derartige analytische Herangehensweise ist so sinnvoll, wie Popmusik-Texte (engl. Lyrics) wie klassische sprachliche Gedichte zu behandeln und zu interpretieren. Anstelle dessen ist es sinnvoller, die Genres zwar jeweils in ihrer spezifischen kontextuellen Situierung zu betrachten, aber auch in ihrem interaktiven Zusammenwirken im Gesamtkontext einer zunehmenden Transformatorischen Konvergenz zu analysieren.

zu auratisch, eindimensional und letztlich auch viel zu aufwändig und teuer in der Produktion. Dass es sich mit der traditionellen Buchliteratur ebenso verhalten könnte, sollte mittlerweile durch die Ausführungen in dieser Arbeit deutlich geworden sein. Auch ihr explizit langer, aufwändiger und teurer Herstellungs- und Vertriebsprozess könnte, wie dies in der gegenwärtigen Musikproduktion in weiten Teilen ebenfalls ist, zukünftig als hinderlich für die kulturelle Produktion sein, vor allem, wenn es um die Produktion von Kultur als einer tatsächlichen Alltagskultur geht.

Literatur wird in einem traditionellen Expertendiskurs oft als eine Art Krone der Sprachkunst betrachtet, aber diese Krone entspricht schon längst nicht mehr ihrem alltäglichen ästhetischen Gebrauch. Dass ein ästhetisches Genre sich auf dem höchstmöglichen Stand befindet, lässt sich nur sagen, wenn dieser Stand universalistisch-absolut gesetzt wird und eine mögliche Transformation, also eine dynamische und interaktive Verbindung mit anderen ästhetischen Genres, von vorneherein ausgeschlossen wird.

Es wird zunehmend deutlich, dass die kultur- und geisteswissenschaftliche Analyse von Computerspielen bzw. deren Einordnung in einen analytischen Gesamtkontext – denn die klassischen ‚Einzelanalysen‘ der klassischen Literaturwissenschaft können nicht das Vorbild für eine adäquate gegenwärtige Analyse neuer ästhetischer Formen sein – sich auch der technologisch-ästhetischen Entwicklung der Computerspielen anpassen muss. Wurde bereits noch vor wenigen Jahren ihr Status als ein bedeutendes ästhetisches und kulturell prägendes Medium vernachlässigt oder schlimmstenfalls in traditioneller Abwertung nach dem Muster der Marginalisierung des angeblich Banalen verkannt und ignoriert, sollten sich die Kulturwissenschaften von ihrem traditionellen Bewusstsein und Begriffs-Instrumentarium lösen und die Transformatorische Konvergenz in der Entwicklung neuer ästhetischer Formen anerkennen.

2003 noch schrieb KEITEL, dass die kulturwissenschaftlichen Diskussionen der Computerspiele insbesondere vor dem Referenzrahmen der Narratologie¹⁰³⁷ geführt werden:

„Sie untersucht die komplexen Strukturen, auf denen das Erzählen einer Geschichte basiert. Ziel narratologischer Analysen ist es, differenzierte, systematische und abstrakte Beschreibungsmodelle von Erzählvorgängen in literarischen Prosatexten zu liefern.“¹⁰³⁸

¹⁰³⁷ Vgl. CHATMAN, Seymour: „Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film“, Ithaca 1978.

¹⁰³⁸ KEITEL et al, a.a.O., S.22.

Für Computerspiele jedoch, so KEITEL damals, mache eine narratologische Analyse wenig Sinn, wozu sie JUUL zitiert:

„Games resist being assigned the themes we love from stories; life, death, ambition, language, because all of these resist being reduced to formula.“¹⁰³⁹

Diese Behauptung lässt sich leicht entkräften, da die Aussage des dänischen Ludologen und Computerspieltheoretikers augenscheinlich angesichts der frühen Single-Computerspiele getroffen wurde, die bekanntlich mit einem begrenzten inhaltlichen Repertoire aufwarteten. Zwar hat sich dieses Repertoire, das hauptsächlich Abenteuer- und Actionspiele für ein vorwiegend männliches Publikum enthielt, auch noch bis in die Gegenwart gehalten, jedoch existieren, wie in Kapitel 15 dieser Arbeit aufgezeigt wurde, mittlerweile genug Beispiele und Formen, die alternativer und vor allem ungleich komplexer intendiert sind und die auf eine neuerliche Erweiterung und Transformation des Genres hinauslaufen. Zudem ist es exakt die mittlerweile oft formulierte und im vorherigen Kapitel dieser Arbeit auch zitierte Intention der Computerspielentwickler, eben jene angeblich nur für das ästhetische Medium Literatur oder Film typischen Themen wie beispielsweise Liebe, Tod, Ambition oder Sprache als zentrale Themen von Computerspielen zu betrachten und zu entwickeln. Darüber hinaus ist eine derartige Zuschreibung nicht stichhaltig, da gerade in den so genannten ‚stories‘, auf die JUUL hier in universalistisch unangemessener Weise rekurriert, seit jeher und bis heute die von ihm genannten Themen ‚Liebe, Tod, Ambition oder Sprache‘ formelhaft aufgegriffen und ausgeführt wurden.

KEITEL indes versucht noch eine andere These aufzustellen, die belegen soll, dass Literatur und Computerspiele grundverschieden sind, wenn sie schreibt:

„Darüber hinaus verlaufen literarische Erzählungen – trotz der allen Geschichten inhärenten Digressionen, Komplikationen und Verwicklungen – linear. Computerspiele hingegen sind räumlich strukturierte Hypertexte, und sie verlangen aufgrund der Wahlmöglichkeiten, die sie nach ‚links‘ und ‚knots‘ (über die sich die Hypertexte definieren) eröffnen, nach aktivem Eingreifen, nach kreativer Mitgestaltung durch die user. Nicht nur die Unterscheidung zwischen linear und nicht-linear – ein Merkmal des Textes – ist hier von Relevanz, sondern vor allem auch die zwischen temporal und spatial art, also die Frage nach den Rezeptionsweisen, die von den unterschiedlichen Textformen evoziert werden.“¹⁰⁴⁰

¹⁰³⁹ JUUL, Jesper: „What computer games can do and can’t do“, 8-8-2001, <http://www.jesperjuul.dk/text/>

¹⁰⁴⁰ KEITEL et al, a.a.O., S.23.

Die Unterscheidung zwischen linearen Texten und non-linearen Hypertexten scheint insofern legitim und berechtigt, wenn man buchliterarische Texte generell als lineare Texte bezeichnet. Doch auch diese Eigenschaft eines ästhetischen Genres ist nur eine scheinbar festdefinierte.

Indes gibt es nämlich auch hier genug Beispiele aus der klassischen Buchliteratur, die sich nicht nach strikt linearen Kriterien gestalten, sondern bewusste Brüche in Erzählform, -tempo oder -perspektive bieten. Die Nennung bestimmter Namen, Orte oder Parameter erscheint in diesem Sinne wie ein buchliterarisch fixierter Hypertext, ein elektronischer Hypertext indes als Transformation dessen, was bereits in der Buchliteratur angelegt war.

Die frühen Computerspiele hingegen – und dies ist genau die Eigenschaft, die ihnen am meisten von einigen Kritikern vorgeworfen wurde – gestalten sich in der Regel explizit linear, was sie genau deswegen zur Zielscheibe ob ihrer mangelnden Komplexität und Eindimensionalität machte. Wenn der Avatar eines frühen Single-Computerspiels dieselbe Strecke, die er temporal zurückgelegt hat, wieder zurückläuft, ist er genau wieder dort, wo er zuvor losgelaufen ist – als ob ein paar Seiten im Spiel zurückgeblättert werden.

Auch die Frage nach den unterschiedlichen Rezeptionsweisen beider Genres, die KEITEL anspricht, klingt nur auf den ersten Blick plausibel. KEITEL definiert ein Computerspiel generell als ein Raumkunstwerk, dessen Spielräume endlich sind.¹⁰⁴¹ Auch diese Definition beruht auf der Konstruktion der frühen Computerspiele, neuere komplexe Computerspiele und explizit die MMORPGs, die weder in KEITELS wie auch nicht in JUULs Analyse vorkommen, sind durch die Endlichkeit ihrer Räume und Handlungsoptionen begrenzt. Die Szenarien der Buchliteratur sind zwar keine grafisch exakt konstruierte Raumkunst, wie sie sich durch Computerspiele bietet, aber doch in jedem Fall eine imaginäre Raumkunst im besten Sinne, wenn sie nicht sogar durch ihre sprachlich exakte Beschreibung ein exaktes imaginäres Bild wiedergibt. In diesem Sinne ist auch die klassische Buchliteratur eine ‚spatial art‘ und eben deshalb ist sie ja auch potenziell zur Transformation berechtigt und befähigt.

¹⁰⁴¹ KEITEL et al, a.a.O., S.13.

16.C. Die Utopie der Interfektion: Narration, Computerspiele und Multimediale Interaktive Digitalnarrative – zur These von Jesper Juul

Befassen wir uns jedoch noch explizit mit der These von JUUL, da sie sehr geeignet ist, um die möglichen Einwände gegen die Verbindung von Literatur und Computerspielen und die These der Transformatorischen Konvergenz zu artikulieren und zu diskutieren. JUUL verglich schon recht früh die beiden Ebenen der Story und des Spiels bzw. des Narrativs und des Computerspiels miteinander, um zu dem generellen Ergebnis zu kommen, dass sie radikal verschieden und letztlich inkommensurabel sind. Das Konzept einer interaktiven Fiktion, so JUUL in seiner These von 2001, ist eine Utopie und wird letztlich auch eine bleiben. JUUL argumentiert zunächst folgendermaßen:

„And it does sound like an obvious enterprise: To combine the two giant human activities of stories and games. Add to this that the computer games of today are largely catalogues of popular culture: fast cars, aliens, herds of monsters from hell. But this is possibly because the computer game for all practicality *can not* tell stories - the computer game is simply not a narrative medium. In actuality we are facing a conflict between game and narrative: They are two separate phenomena that in many cases rule each other out.

The main claim of this thesis is that the computer game and the narrative share some traits - both are temporal, for example - but apart from that are radically different: It may be reasonable to claim that the weight of the narrative comes from a sequence of *past* events, that *have to* follow, and that the end of every story gets its power from, if not destiny, then at least some causal logic and inevitability. Interactivity and games, on the other hand, are defined by that the reader/player can *influence* the events *now*. Additionally, the lack of a narrator in the computer game makes it impossible to use the novel's interesting devices in the tension between narrator and the narrated. Computer games are interesting for different reasons.“¹⁰⁴²

Auch hier wird schnell deutlich, dass JUUL hinsichtlich der von ihm genannten Computerspiel-Thematiken – ‚fast cars, aliens, herds of monsters from hell‘ – von den ästhetischen und thematischen Gegebenheiten ihrer Frühzeit ausgeht. Dagegen sind die Eigenschaften, die JUUL dem Narrativen zuordnet, universalistisch, ja quasi-ontologisch begründet, das Gewicht der Vergangenheit indes, das er hier als für den Fortbestand und die Weiterentwicklung des Narrativen als konstituierend beschreibt, lässt sich mittlerweile ebenso in Computerspielen finden und beschreiben. Ein Buchliteraturleser hingegen kann auf das soeben Gelesene auch im Hier und Jetzt aktiv reagieren, seine individuellen Empfindungen und Gedanken sind wichtig und konstituierend

¹⁰⁴² JUUL, Jesper: “A Clash between Game and Narrative. A thesis on computer games and interactive fiction.”, Version 0.99, 17-4-2001, <http://www.jesperjuul.net/thesis/>

dafür, wie der temporäre und möglicherweise auch gesamte Fortlauf des Narrativs sich für ihn entwickelt. Er kann zwar tatsächlich nicht aktiv in die Handlung eingreifen und im wahrsten Sinne den Lauf der Geschichte ändern, aber er kann ihn beurteilen und darüber reflektieren, er kann aktiv seine ureigenen Erinnerungen, Assoziationen, Gefühle und Geistesblitze damit verbinden. Was anderes ist dies als eine direkte Reaktion darauf und letztlich eine Beeinflussung? Der Leser liest den Text, und der Text liest den Leser. Und dies ist exakt der Punkt, wo die Definition der Narration als bloße äußere Handlung nicht mehr stimmig und konstitutiv für eine weiterführende Definition von Literatur wird.

Der Leser, der Autor und das Gelesene interagieren bereits in der Buchliteratur ständig miteinander, was nichts anderes bedeutet, als dass der Akt des Lesens an sich eine stetige Interaktion ist.

JUUL hingegen betont, dass das Konzept der interaktiven Fiktion eine Utopie ist:

„The term "interactive fiction" was first used in the magazine *Byte* in 1981. (Aarseth 1997, p.48). It is a loosely defined term, usually understood in the sense that "you play the title role", or that "you are inside the story", which again implies that there is some kind of story at all. The term is notorious of its unclearness, but the same lack of clearness makes it worth studying as a utopian idea: A combination of the world of narratives with the world of games, where readers/players deeply concentrated participate in a story, continually unfolding and changing in ever more fascinating patterns. This thesis attempts to capture the rhetoric of interactive fiction by examining the paratexts of the computer game: The advertisements, the manual, the packaging. An old ad for the software company Infocom displays the main points of interactive fiction:

[...] as hard as we work at perfecting our stories, we always leave out one essential element - the main character. And that's where you enter in. Once you've got Infocom's interactive fiction in your computer, you experience something akin to waking up inside a novel. [...] Find out what it's like to get inside a story. (Infocom 1984b)

Interactive fiction is described as the addition of literary virtues to the computer game, but paradoxically this will at the very least break with the principles of a classical normative text, the *Poetics* of Aristotle:

As therefore, in the other imitative arts, the imitation is one when the object imitated is one, so the plot, being an imitation of an action, must imitate one action and that a whole, the structural union of the parts being such that, if any one of them is displaced or removed, the whole will be disjointed and disturbed. (Aristotle Poetics, 1 VIII)

A combination of games and narratives risk ruining both.”¹⁰⁴³

Es ist auffallend, wie sehr JUUL die noch sehr rudimentäre Entwicklung der frühen Computerspiele als Beleg für die Überlegenheit der Literatur nutzt. Zur Definition der ‚interaktiven Fiktion‘ rekurriert er auf die Gebrauchsdefinition von ‚in der Story sein‘ – sofern ein Computerspiel laut seiner Definition überhaupt eine Story zugeschrieben werden kann. Dem ist generell zu entgegen, dass ein Computerspiel in der Regel immer eine Story hat. Nehmen wir ‚Pacman‘: es ist die Geschichte eines rastlosen Nimmersattes. Oder ist es die Geschichte eines Wissenshungrigen, der, je mehr Wissen er zu sich nahm, sich doch immer weiter bewegen musste und der immer auf der Flucht war? Dieser bewusst provokativ-ironische Rekurs auf das erst und wohl nach wie vor von der ‚Story‘ her simpelste aller Computerspiele soll zeigen, dass selbst ‚Pacman‘ Platz für eine extreme Ausweitung und Interpretation der Story bietet – vielleicht nicht gerade von den narrativen Grundparametern her, aber definitiv im Zusammenhang mit der möglichen existenzialistisch-philosophischen Tragweite dieses Spiels. Viele Stoffe und Stories der klassischen Buchliteratur indes lassen sich in der Regel auch auf ein simples narratives Gerüst zurückschrauben. Die Basisstruktur, ja die Geschichte von Joyce’s ‚Ulysses‘, der immer gerne – und zu Recht – als Beleg für die höchstmögliche Komplexität von Literatur angeführt wird, lässt sich letztlich in ein paar Sätzen nacherzählen, ohne dass der unglaublichen Komplexität und der Tiefenebenen des Buches damit ansatzweise gerecht getan wäre. Bereits an einem derartigen Beispiel lässt sich ersehen, dass der Begriff des Narrativs nicht automatisch Beleg für eine komplexe literarische Handlung sein muss.

Der ‚Original-Ulysses‘ indes, der Text der ‚Odyssee‘ von Homer also, den Joyce in seinem Roman als ironische Rahmenhandlung paraphrasiert hat, ist hingegen, wie bereits erwähnt, ein nahezu klassischer Stoff für ein Computerspiel. Um die Analogie zu dem Infocom-Werbetext, den JUUL hier als scheinbaren Beleg für die banale Interaktionsfähigkeit von Computerspielen gebraucht, zu verwenden, sei einmal ausprobiert, wie es klingt, wenn wir den Werbetext auf Homer’s ‚Odyssee‘ hin umformulieren:

[...] as hard as we work at perfecting our stories, we always leave out one essential element - the main character. And that's where you enter in. Once you've got homer's interactive fiction in your brain, you experience something akin to waking up inside a novel. [...] Find out what it's like to get inside a story.

¹⁰⁴³ ebda

Letztlich ist das, was Homer's Epos mit dem Leser macht, nichts anderes, als das, was ein Computerspiel mit seinem Rezipienten macht: der Rezipient begibt sich qua Identifikation mit dem Helden in die Story und geht mit ihm auf große Fahrt. Was für ein ungeheueres Erlebnis müssen die Geschichten des tapferen Helden aus Ithaca für frühere Lesergenerationen gewesen sein – eine ungeheuere Interaktion, die sich heute kaum bzw. gar nicht mehr nachempfinden lässt.

JUUL geht präventiv davon aus, dass dem Computerspiel die ‚literary virtues‘ erst hinzugefügt werden müssen, damit es im Sinne einer Narration funktioniert. Dies eben führt vom tatsächlichen Problem weg: Computerspiele haben bereits eigene spezifische narrative Grundlagen und Fähigkeiten – die mehreren ‚Leben‘ und ‚Ebenen‘ gehören hier beispielsweise dazu – und ein eigenes ästhetisches Potenzial, in das sich jedoch diverse literarische Ideen, Konzepte und Muster transformieren lassen. Der Rekurs auf Aristoteles Poetik, den JUUL macht, ist in diesem Zusammenhang etwas gewagt. Nach Aristoteles Aussage ist die Imitation bzw. die Fähigkeit der Fiktion (bzw. der Narration) perfekt, wenn in der Interaktion das Objekt und seine Imitation im Gleichgewicht sind. Würde ein Teil fortfallen oder durch einen anderen Teil ersetzt, wäre die Harmonie (bzw. im übertragenen Sinne: die perfekte Illusion) gestört. JUULs folgender Zirkelschluss führt ihn zu der Aussage, dass eine Kombination von Spiel und Narrativität beide Formate letztlich ruinieren würde, ein aus der Aristotelischen Aussage so nicht ableitbarer Satz, der nicht nur unlogisch wirkt, sondern auch ist. Doch geben wir JUUL erneut das Wort:

„The desire to understand and play the game is different from that of the narrative: The average player plays more games of *Tetris* than the average reader reads *Ulysses* or watches *Gone with the Wind*. This seems to be connected to interactivity, which means that there is no fixed story that the reader/player must wait for the ending of. From this follows, that the more story you attempt to add to a game, the fewer times will the player play it ...

... Interactive fiction is an Utopian idea for many reasons. There are two phenomena, each well proven: Narratives, linear and fixed sequences, a chain of events that are claimed to necessarily follow each other; variable speed, skips, and a distance between the time narrated and the time of the reading. The computer game, interactive and non-linear, with smaller elements that can be combined again and again, an interactivity that presupposes a *now* where the user has influence, and where the time narrated and the time of the reading are identical.

These two are too different to be simply combined. The interactive narrative is not impossible, that is, works can be created that are alternating narrative and interactive. But it does not create something new, something just equal to the sum of its parts. Which means that the critics are partially right: The computer game cannot create the experiences that a good

book or movie can create. And they do seem to lack something based more on traditional story themes and less on motor skills and reaction time.

This conclusion is an elaboration of an alternative utopia of interactive fiction, and an elaboration the main points of the thesis.¹⁰⁴⁴

Es wird zunehmend deutlich, dass JUUL, der sehr bemerkenswerte Argumente für eine prinzipielle kategorische Unterscheidung der beiden ästhetischen Genres hervorzubringen versteht, sich letztlich durch ebendiese kategorische Unterscheidung den Blick auf die Transformation der Genres, die schon längst im Gange ist – und dies nicht nur durch ihre formalästhetische, sondern auch durch ihre kontextuelle Annäherung via Publikums- und Kritiker- bzw. Expertendiskurs –, letztlich präventiv verbaut, ja verbauen will. Die Logik, die er zuvor noch für die Unvereinbarkeit der Stränge aufbringen wollte, löst sich in obiger Passage nahezu in Demagogie auf. Zwar gesteht er zu, dass interaktive Narrationen nicht unmöglich sind, aber nur in dem Sinne einer Alternierung, keiner Kombination oder gar einer Transformation. Die wahre Demagogie liegt jedoch in folgender Aussage begründet, weshalb sie hier wiederholt sein soll:

“Which means that the critics are partially right: The computer game cannot create the experiences that a good book or movie can create. And they do seem to lack something based more on traditional story themes and less on motor skills and reaction time.”¹⁰⁴⁵

JUULs Behauptung, der Computer könne einfach nicht die Erfahrungen erzeugen, die ein gutes Buch oder ein guter Film erzeuge, entlarvt ihn nicht nur als Vertreter einer bildungsbürgerlichen Logik und deren ästhetischen Wertungskategorien, die in einer wissenschaftlichen Analyse außer als Objekt nichts verloren haben, er spricht darüber hinaus den Computerspielen auch letztlich präventiv ein geistig-ästhetisches Entwicklungspotenzial ab. Zu JUULs Verteidigung sei gesagt, dass auch der gegenwärtige Blick auf den Zustand der Computerspielkultur an einer derartigen Entwicklung tatsächlich häufig noch zweifeln lässt, doch gibt es gleichsam mittlerweile genug Beispiele, die auf eine gegensätzliche Entwicklung schließen lassen bzw. diese auch belegen. Doch sind es eben nicht die bildungsbürgerlichen ästhetischen Wertungen bzw. Abwertungen, die den kulturwissenschaftlichen Blick auf das Medium ‚Computerspiele‘ trüben sollen: Computerspiele sind schon aus sich heraus, qua ihres in relativ kurzer Zeit eigeninszenierten und entwickelten kulturellen Potenzials ein ästhetisches Medium, dessen Parameter mit denen der literarischen Buchkultur nicht qualitativ verglichen werden können und sollten.

¹⁰⁴⁴ ebda

¹⁰⁴⁵ ebda

Die These von JUUL ist sehr hilfreich, um die Transformatorische Konvergenz der Genres und Medien zu verfolgen und zu diskutieren. Es wird jedoch letztlich immer wieder deutlich, dass sie, obschon sie das Genre nicht explizit abwerten will, auf dem rudimentär entwickelten Status Quo des Computerspiels verharrt und für die Möglichkeit der Transformation dieses Genres, begründet und begleitet durch diverse Faktoren, die in dieser Arbeit herausgearbeitet und pointiert wurden – wie dem ästhetischen Wahrnehmungs- und Wertungswandel, der Intensivierung und zunehmenden Zentrierung des Publikumsdiskurses, der zunehmenden Marginalisierung der Print- und insbesondere der Buchliteratur sowie dem Wandel in der Intellektuellenkultur – keinen adäquaten Blick mehr findet. JUULs Problematisierung, dass ein Computerspiel keine ‚gute‘ Story erzählen könne, mündet letztlich in einer generellen hypothetischen Ablehnung, die jedoch prinzipiell falsch ist. Zum Abschluss seiner These schreibt JUUL:

„Computer games are often criticised for not telling good stories, and I have pointed to several reasons why this might be so. I am not saying this to devalue computer games, but to point out that the qualities of computer games are based on entirely different factors: In computer games the player is given a liberty to explore and understand the structure of the unreal game world, and to get better at handling it. Adding more story to this inevitably leads to less freedom and less game, and to the player playing the game fewer times: Having completed *Myst*, there is little reason for playing again, whereas a simple game like *Tetris* is great for playing again.“¹⁰⁴⁶

Der von JUUL gezogene Schluss, dass je mehr Story ein Computerspiel habe, es desto weniger Freiheit bekomme, ist letztlich komplett kontradiktionär und widersinnig für die Entwicklung eines ästhetischen Genres. JUUL behauptet, je simpler ein Spiel sei, desto öfter werde es gespielt, und je komplexer es angelegt wird, desto uninteressanter werde es für den Spieler. Damit schließt er eine komplexe und ästhetische Entwicklung von Computerspielen präventiv aus, da sie nicht zu dem limitierten Definitionsbild passt, das er von dem Genre hat. Zum Ende seiner These schreibt er:

“The computer game shows us that some parts of the world are not captured in the grand category of "the narrative": *Games*. Computer games can be explored and challenged in different ways that literature. It is due to the *absence* of the narrative, that the average player of *Quake* spends more time with the "text" than the average reader of *Moby Dick*. This means that there is no point in insisting on computer games with a good story, since they *work* the way they are. Computer games are not narratives, but phenomena whose qualities are in exploration and repeatability. In a construction that allows the same small elements to be combined and recombined in new and interesting configurations.

¹⁰⁴⁶ ebda

I am not saying that you *cannot* or *should not* combine the computer game with the narrative. I am saying that the combination of the two leads to a number of conflicts. I will not make the claim that these conflicts *necessarily* are devoid of aesthetic value. But if not, this value has been repressed rather than used.

It is then the *strength* of the computer game that it doesn't tell stories.”

JUUL beharrt auf einer kategorischen Trennung der Genres. Eine Kombination der Genres, so schreibt er nahezu versöhnlich am Ende seiner These, sei zwar nicht generell völlig unmöglich, aber sie führe unweigerlich zum Konflikt und ein Genre, so JUUL ganz im Sinne seiner spezifischen Aristoteles-Interpretation, verliere dabei immer. JUUL beharrt zudem auf der Annahme, dass Computerspiele generell anders rezipiert werden als Literatur, da auch der Spielcharakter nicht zu seinem Begriff von Literatur passt. Diese Argumente sind nicht zu verachten, aber letztlich unstimmig. Sie sind nur stimmig, wenn man ästhetische Formen als abgeschlossene und nahezu starre Formen sieht, die sich nicht im Moment des Analysezeitpunkts entwickeln, und wenn man hinsichtlich ihrer zunehmenden Konvergenz mit anderen ästhetischen Formen und auch Kontexten der Wahrnehmung und Publikumsrezeption vornehmlich das Trennende, nicht aber vor allem das Verbindende dieser Formen in einem Progress der Konvergenz sehen will.

Gegen JUULs radikale Hypothese lässt sich radikal-hypothetisch entgegnen, dass es definitiv möglich ist, dass Literatur zum einen explizit wie ein Spiel rezipiert wird – und dies heißt beispielsweise auch mit Formen der Interaktion und zudem explizit fernab von auratischen bildungsbürgerlichen Rezeptionsformen –, und dass es darüber hinaus nicht ausgeschlossen ist, dass in einer noch unbestimmten Zukunft Computerspiele – die sich spätestens dann nicht mehr als solche bezeichnen und kategorisieren lassen – rezipiert werden wie einst die Buchliteratur, und zwar unter anderem als Narration.

JUULs These der Inkommensurabilität von Narrativen und Computerspielen beruht nicht zuletzt auch darauf, dass er Computerspiele vorrangig und ausschließlich als Spiele betrachtet:

“My examination of computer games and narratives has focused on describing the computer game as such. This has been done strategically, with the purpose of examining interactive fiction. This sketches several areas suitable for further investigation: The fact, for example, that computer games are *games*.”¹⁰⁴⁷

Dieses explizite Hinzufügen des ludologischen Aspekts verhindert jedoch gleichzeitig, dass ein derartiger Analyseblickwinkel auf längere Sicht nicht mehr

¹⁰⁴⁷ ebda

aus dieser einmal gefassten Logik wieder herauskommt. Der Begriff des ‚Spiels‘ ist scheinbar auch in dieser aktuellen ästhetischen Analyse vor- und möglicherweise abwertend, in einem ähnlichen Sinne, wie es in ästhetischen Analysen der Vergangenheit der Begriff des ‚Banalen‘ und ‚Trivialen‘ war und noch ist. Darüber hinaus greift eine Definition des klassischen Spiels – also basierend auf einem interaktiven regelbasierten Handlungsapparat – hinsichtlich der neusten Entwicklungen auf dem Sektor der komplexen multimedialen digitalen Umgebungen zunehmend zu kurz.

Wie bereits zuvor bemerkt wurde, müssen also für diese neuen ‚Umgebungen‘ neue Kategorien geschaffen werden.

Zwischenthese

Die simple Bezeichnung des Computerspiels reicht für die neuen multimedialen interaktiven digitalen Umgebungen nicht mehr aus. Bereits jetzt wird die Bezeichnung des Computerspiels definatorisch immer enger und ungenauer, vorwertend und verzerrend ist sie in vielen Fällen sowieso. Hinsichtlich einer Transformation von buchliterarischen Strängen, Traditionen und Grundlagen – und sei es auch nur partiell – in diese Umgebungen im Sinne einer Transformatorischen Konvergenz sei zunächst die Kategorie des

Multimedialen Interaktiven Digitalnarrativs

vorgeschlagen. Diese Form von Narrativ muss nicht zwangsläufig mit den Kriterien einer Auratischen Literatur rezipiert werden, sondern kann durchaus als Spiel begriffen und rezipiert werden. Der Wandel ästhetischer Wahrnehmungen und Wertungen ist hierfür der wichtigste Hintergrund, um diesen Prozess zu beschreiben.

Die daraus folgende These ist, dass die in dieser Arbeit aufgezeigten Formen der elektronisch-digitalen Literatur und die Computer- und Rollenspielspielkultur sich im ästhetischen Sinne als Vorstufe der Entwicklung zu Formen einer Virtuellen Realität begreifen lassen. Die derzeit in ersten Ansätzen produzierten komplexen Computerspiele bzw. -umgebungen lassen sich bereits partiell als Multimediale Interaktive Digitalnarrative verstehen und in diesem Sinne als erste Ausformulierungen einer Transformierten Literatur.

16.D. Literatur und Virtuelle Realität

„Als virtuelle Realität oder Virtual Reality (engl.), kurz VR, wird die Darstellung und gleichzeitige Wahrnehmung der Wirklichkeit und ihrer physikalischen Eigenschaften in einer in Echtzeit computergenerierten, interaktiven virtuellen Umgebung bezeichnet.“¹⁰⁴⁸

„Virtuelle Realität‘ als reales technisch-kulturelles Medium ist trotz diverser Realisierungen und Prototypen gegenwärtig vor allem immer noch hauptsächlich ein theoretisches Konstrukt bzw. eine These der Informationstechnologie, an deren grundlegender Realisierung gegenwärtig noch gearbeitet wird und deren Technik in wesentlichen Parametern wie beispielsweise der Immersion, des Hineintauchens des Rezipienten in die künstliche Welt, oder auch der dazu benötigten technischen Hardware noch nicht zufrieden stellend realisiert worden ist.

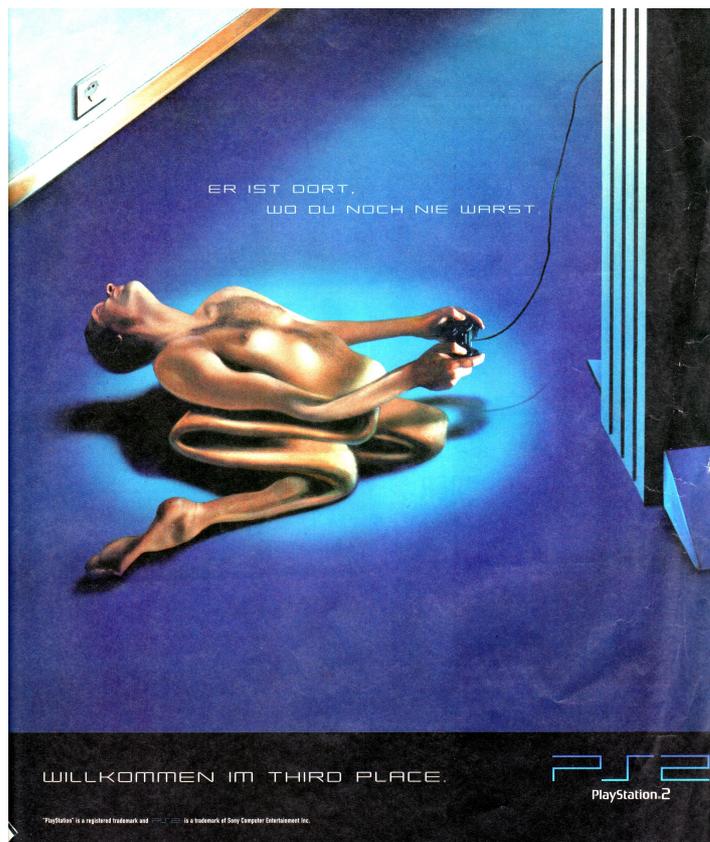


Abbildung 15: Werbung für Sony Playstation 2, 2001

¹⁰⁴⁸ http://de.wikipedia.org/wiki/Virtuelle_Realit%C3%A4t (Mai 2008)

Solange die ‚Virtuelle Realität‘ technisch nicht realisiert ist und sich keine genauen Beobachtungen über ihre ästhetisch-sozialen Auswirkungen auf andere ästhetische Systeme machen lassen, ist sie im thematischen Kontext dieser Arbeit nur als eine weitere mögliche Form der Transformation von Literatur und ihrer Vermittlung zu betrachten. Sie könnte jedoch, je nachdem wie ausgereift bzw. perfekt ihre Transformation in unsere alltägliche kulturelle Nutzung und den ästhetischen Alltag geschieht, unsere ästhetischen Parameter wie unsere Wahrnehmung und unser Bewusstsein von Kultur und vom Menschen überhaupt, im Laufe der Zeit grundlegend verändern.

Dieser Prozess jedoch ist gegenwärtig im wissenschaftlichen Sinne nur insofern begleitbar, in dem die derzeitigen Kontexte dafür beschrieben werden, um erste konkrete Konturen und Kategorien daraus ableiten zu können. Bestimmte Grundlagen hierfür lassen sich bei allen Unwägbarkeiten gegenwärtig mit einiger Sicherheit behaupten: ebenso wie virtuelle Umgebungen und Events das reale Erlebnis auf längere Zeit hin nicht ersetzen werden, wird das Internet nicht die traditionellen ästhetischen Genres wie die Buchliteratur oder das Kino ersetzen. Die traditionellen Grenzen der ästhetischen Genres und ihre klassischen Formen jedoch werden sich definitiv erweitern und durchlässiger werden, was einerseits an der Entwicklung neuer technologisch-ästhetischer Parameter und Szenarien liegt, andererseits auch durch den Wandel ästhetischer Wertungen begründet ist, der zunehmend das Bewusstsein über die traditionellen und klassischen ästhetischen Formen verändert und umwertet. Es ist von der gegenwärtigen technologisch-ästhetischen Entwicklung her absehbar, dass der Austausch und die Konvergenz der tradierten ästhetischen Genres mit anderen neueren ästhetischen Formen zukünftig noch intensiver werden könnten, und dass infolgedessen die Grenzen zwischen einer realen oder einer virtuellen ästhetischen Rezeption zunehmend nicht mehr unterscheidbar sein könnten.

Gegenwärtig wird die Buchliteratur im Vergleich zur Virtuellen Realität oft noch als das menschlichere und authentischere Kulturerlebnis angesehen, begründet natürlich auf ihre Geschichte als Begleiterin der jüngeren humangesellschaftlichen Entwicklung, womit in Europa häufig unweigerlich auch der stark logozentrierte Prozess der Aufklärung verbunden wird. Das erst wenige Jahrzehnte alte konkret konstruierte Modell der Virtuellen Realität dagegen hat, so ein häufiges Vorurteil, durch die oftmals explizit intendierte Immersion des Rezipienten ein großes Potenzial zur Anti-Aufklärung, zum Eskapismus, zur Sedierung und zum Einlullen in künstlichen Welten. Diese Kritik, so macht es auch GUNZENHÄUSER in ihren kulturwissenschaftlichen

Notizen zur Computerspielanalyse plausibel, ist nicht zuletzt ein Ausdruck einer mehr oder minder latent vorwertenden traditionellen kulturkritischen wissenschaftlichen Analyse.¹⁰⁴⁹ Die traditionellen ästhetischen Vor-Wertungen spielen auch hier oft genug in eine wissenschaftliche Analyse hinein.

Dabei erscheint gerade hinsichtlich dieser präventiven und häufig gehörten Kritik am Modell der Virtuellen Realität die klassische Buchliteratur als klassisches ästhetisches Sedierungs-System, und zwar im Sinne einer Konstruktion von ästhetischen Flucht-Welten, die, auch wenn sie über die Zusammenhänge in der realen Welt aufklären wollen, letztlich doch immer schon eskapistische Gegenwelten zur Realität aufgebaut haben.

Die Frage hier ist: was ist denn an einem literarischem Buch natürlicher, menschlicher und letztlich auch besser als an einer literarischen Virtuellen Realität? Man soll sich, so der Gestus der traditionellen Kulturkritiker, ständig Bücher besorgen und lesen. Doch lenken nicht auch sie mittels erfundener Geschichten bewusst vom tatsächlichen Leben ab? Angeblich verfeinern Bücher oft die Sinne und den Intellekt, gleichsam jedoch reißen sie uns mit, steigern unseren Adrenalinspiegel und regen unsere Phantasie an. Ist dies nicht dasselbe, was man heute noch den Computerspielen oder der Konstruktion der Virtuellen Realität vorwirft?

Die literarische Buchkultur stellt letztlich oft nichts anderes dar als eine mögliche Welt zum Abtauchen, die dem Kulturrezipienten jedoch oft als eine wertvollere und bessere vorgestellt wird als vergleichsweise die Welt der Computerspiele. Die Buchliteratur ist von daher, auch bei aller vorgeblichen Intention nach Erkenntnis, Kontemplation oder ästhetischer Freude an der Komplexität, letztlich nichts anderes als eine ästhetische Umgebung, die zur Immersion einlädt oder auffordert.

Da nicht zuletzt die Historie der Schrift- bzw. Buchliteratur ihr jedoch eine Aura von Progress und Aufklärung verschafft, auch im Sinne eines als wertvoll empfundenen klassischen Kulturgutes, das eine als historisch lang empfundene Begleitung der Menschheitsgeschichte darstellt – auch wenn die Geschichte der Literatur bislang als eine Fußnote in der Entwicklung der menschlichen Zivilisation bezeichnet werden kann –, verschafft sie sich auch beim Rezipienten eine Aura des Wertvollen und Menschlichen.

¹⁰⁴⁹ „An der Forderung des wertenden Abstands gemessen“, so GUNZENHÄUSER, „schneidet das Computerspiel mit seinem Ziel der Immersion nicht gut ab.“ Zusätzlich zitiert sie SIEGERT, der betont, dass ein Medium von wissenschaftlicher Seite oft auch heute noch danach beurteilt wird, ob es die kontemplative, subjektzentrierende, sammelnde Aufmerksamkeit einfordert oder nicht. GUNZENHÄUSER, Randi: „Spielkultur: Stichworte zur kulturwissenschaftlichen Computeranalyse“, in: KEITEL et al, a.a.O., S.63, sowie SIEGERT, Bernhard: „Es gibt keine Massenmedien. Medien und Öffentlichkeit. Positionierungen – Symptome – Simulationsbrüche“, Hg. von MARESCHE, Rudolf, München 1996, S.114.

Die Buchliteratur indes ist als technisches Kulturkonstrukt letztlich nichts anderes als ein historisch gewordenes ästhetisches Hardware-System, das dem Computer – der mittlerweile unzweifelhaft ebenfalls eine Aura erlangt hat, nämlich vornehmlich als eine Wunschmaschine¹⁰⁵⁰ – als Archivsystem vorausgeht. Wenn wir Computer zunehmend als ‚menschlich‘ bzw. als tägliche Partner im Prozess von Aufklärung und Progression betrachten, und dies ist ebenfalls unzweifelhaft zunehmend der Fall, wird sich auch das Image der Buchliteratur zunehmend wandeln. Bücher werden dann, um ein anschauliches Bild zu verwenden, den Status und Nimbus haben wie gegenwärtig Oldtimer, gleich, ob es Autos, Schiffe oder Flugzeuge sind: man schätzt sie enorm, weil sie ein mehr oder minder großes haptisches Erlebnis bieten, man schätzt sie erst recht als Marksteine in der Entwicklung der Menschheitsgeschichte, man führt sie vor und man archiviert sie aufwändig, aber man verwendet sie nicht, um schnell und sicher von A nach B zu kommen.

Das Wort ist kein Abbild der Welt, es ist logischerweise ein mehr oder minder täuschend ähnlich fabriziertes Konstrukt, auf das man sich temporär im Regelwerk der Sprache geeinigt hat. Genauso verhält es sich mit bildlichen Repräsentationen. Es gibt immer noch kein treffenderes Beispiel aus der neueren Kulturgeschichte, das dieses Verhältnis von Repräsentation und Realität auf den Punkt gebracht hat als Magrittes Bild ‚La trahison des images (Ceci n’est pas une pipe)‘¹⁰⁵¹. Magritte äußerte sich zu seinem Bild einer Pfeife folgendermaßen:

„Ein Bild ist nicht zu verwechseln mit einer Sache, die man berühren kann. Können Sie meine Pfeife stopfen? Natürlich nicht! Sie ist nur eine Darstellung. Hätte ich auf mein Bild geschrieben, dies ist eine Pfeife, so hätte ich gelogen. Das Abbild einer Marmeladenschnitte ist ganz gewiss nichts Essbares.“¹⁰⁵²

¹⁰⁵⁰ Vgl. hierzu vor allem TURKLE, Sherry: „The Second Self: Computers and the Human Spirit“, NY 1984 (dt. „Die Wunschmaschine“, Reinbek 1984)

¹⁰⁵¹ Dt. ‚Der Verrat der Bilder (Dies ist keine Pfeife)‘, 1928.

¹⁰⁵² http://de.wikipedia.org/wiki/Ren%C3%A9_Magritte



Abbildung 16: Rene Magritte: *La trahison des images*

Selbstredend ist das Bild von Magritte keine Pfeife, sondern nur mehr eine künstliche Repräsentation. Ebenso verhält es sich logischerweise mit einer literarischen Arbeit: sie ist kein Abbild der Welt, sie ist nur eine ganz spezifische Repräsentation von ihr, auf die jeweils vom Rezipienten unterschiedlich, auch in kontextueller Hinsicht, reagiert wird. Dies ist der Kernpunkt der Interaktivität im System der Literatur. Literatur ist in diesem Sinne schon eine Vorstufe zur Virtuellen Realität. Der Roman galt bereits spätestens mit seiner immer größeren Herstellung und Publizierung ab dem 18. Jahrhundert als Weltflucht für Müßiggänger, bis er durch das Bürgertum als Veredler der Seele wieder aufgewertet wurde. Die Sprache jedoch ist die Quelle aller Missverständnisse, so Saint-Exuperys Fuchs in ‚Der kleine Prinz‘¹⁰⁵³ – aber wir haben nur sie. Manche Leser hingegen wollen den Buchstaben trauen wie ein Kind dem Stofftier, doch Sprache verbirgt Untiefen, Überraschungen, mitunter böse. Jeder Mensch hat seine eigene Sprache, auch das ist wahr. Zwar gibt es einen universellen Sprachcode, mittels dessen es sich global kommunizieren lässt, doch jedes Individuum benutzt und versteht Wörter und Sprache auf seine ganz eigene Weise, die durch seine individuelle Erfahrung mit den Wörtern und deren Repräsentationen zustande gekommen ist. Dieser individuelle Gebrauch wie auch die individuelle

¹⁰⁵³ Vgl. DE SAINT EXUPÉRY, Antoine: „Le Petite Prince“, NY 1943 bzw. <http://www.odaha.com/littleprince.php?f=DerKleinePrinz> Kapitel 21

Rezeption von Sprache liegt eben nicht an der angeblichen Starre des universellen Quellcodes und dem Korpus der Sprache begründet, sondern an der Dehnbarkeit und der potenziellen Freiheit der Sprache innerhalb ihrer eigenen Regelwerkes sowie der individuellen Wahrnehmungsfähigkeit von ihr und dem Bewusstsein, Sprache gleichzeitig differenzieren und universalieren zu können.

Wie werden Texte rezipiert? Sie werden gleichzeitig passiv und aktiv rezipiert, die Literatur steht also in ihrer Wirkung auf den Rezipienten immer zwischen Sedierung und Aktivierung. Lesen ist immer intertextuell, denn der Buchrezipient kann das Gelesene stetig mit anderen Texten vergleichen, aber auch mit Lebewesen, Dingen, Phänomenen, Tatsachen, Erinnerungen, Lebenshorizonten, Alltags- oder Kunstverstand (sofern sich dieser nicht deckt). Lesen geht in diesem Sinne weit über das Rezipieren des Textes als einem abgeschlossenen Korpus hinaus, Lesen ist auch direkte Interaktion mit etwas Lebendigen, das zwar kein Abbild der Welt ist, aber eine bestenfalls funktionierende Simulation. Sicher haben wir gerade bei altphilologischen und mittelalterlichen Texten oft sprichwörtliche ‚Textleichen‘ vor uns liegen. Nicht wenige Mediävisten schätzen die literaturwissenschaftliche Sektion im Sinne einer nahezu klinisch-pathologischen Praxis, aber letztlich verraten sie damit auch einen spezifischen – wenn auch in der Grundlagenanalyse notwendigen – Hang zum klinischen Szientismus, denn was ist mit der Wirkungsgeschichte eines Textes, die über den Originaltext bis in die Gegenwart reichen kann? Was ist, wenn ein mittelalterlicher Text wie beispielsweise der ‚Tristan‘ des Gottfried von Straßburg in die Neuzeit hineinreicht und die Themen und Mythen dort aufgenommen, variiert und weitergesponnen werden? Möglicherweise sind bestimmte Themen und Mythen für derartige Transformationen – z.B. Gebrauch für staatliche Repräsentation oder populäre Rezeption im Publikumsdiskurs – bereits im Urtext angelegt, dann sollten auch diese Kontexte beachtet und analysiert werden. Es gab für den ‚Tristan‘ einen ganz klaren und bestimmbar Sitz im mittelalterlichen Geistesleben, der herausgearbeitet werden kann und sollte, aber es gibt auch eine ästhetische und inhaltliche Transformation seines Stoffes.

Das Buch selbst ist als technisch-ästhetisches Medium nur eine Illusionsmaschine mehr in der Menschheitsgeschichte. Auch Deleuze versichert glaubhaft im Sinne seiner spezifischen Intention, es ist keine Nachahmung und kein veritables Bild der Welt, es ist in seinem Sinn weder durch seine

universelle Konstitution noch durch seine individuelle Repräsentation letztlich ein Bild der Welt.¹⁰⁵⁴

Wenn aufgrund dieses spezifischen Verhältnisses indes gesagt wird, Wörter sind starr und tot, sind es vielleicht nicht unbedingt die Wörter, die starr und tot sind, sondern vielmehr ihre Benutzer, also auch die Leser?

Die Literatur wird nicht ‚sterben‘, eine solche Aussage ist im strengen Sinne Unsinn und vornehmlich als Slogan für mediale Inszenierungen brauchbar. Die Literatur transformiert sich nur. Welches ästhetische Genre wie die Literatur sonst hat so sehr die Fähigkeit, Gedanken, Gefühle, Abstraktes, Sinnliches, Träume, Wünsche, Hoffnungen, Sarkasmus, Spott, Geist und Psychologie durch einen Verbund mit Sprache und sprachlichen Bildern auszudrücken, und dies nicht in jeweils isolierter Form, sondern womöglich gar im interaktiven Verbund oder der bewegten Variation dieser humanen Grundkonstitutionen?

Zwischenthese

Es scheint ein diskursives und analytisches Problem zu existieren, wenn für diese potenzielle ästhetische Möglichkeit das System ‚Literatur‘ automatisch mit dem System ‚Buchliteratur‘ gleichgesetzt wird. Dieser Arbeit liegt das Bewusstsein zugrunde, dass Literatur ein potenziell offenes ästhetisches System mit bestimmten Möglichkeiten und Parametern ist, die sich durch verschiedene Formen in Transformatorischer Konvergenz artikulieren können.

¹⁰⁵⁴ Auch wenn Deleuze mit seinen biologischen und pflanzlichen Sinnbildern bisweilen etwas (bewusst?) schief liegt bzw. sie so zurechtbiegt, dass sie in seinen offenen Ring des Rhizomatischen passen, lässt sich ihm trotz seiner auch in seinem Schreiben oft auftretenden ‚idealistischen Universalismen‘ hier durchaus zustimmen, wenn er das Buch kategorisch als kein Bild der Welt bezeichnet, sondern letztlich vor allem als Bild seiner selbst, als seine eigene Kopie. „Es gibt eine aparallel Evolution von Buch und Welt, wobei das Buch die Deterritorialisierung der Welt sichert, die Welt aber eine Reterritorialisierung des Buches bewirkt, das sich seinerzeit selbst in der Welt deterritorialisiert (wenn es dazu in der Lage ist). Der Begriff der „mimetischen“ Nachahmung, der zu einer binären Logik gehört, ist untauglich, weil er Phänomene bezeichnet, die völlig andersartig sind.“ Vgl. DELEUZE, Gilles: „Rhizom“, In: „Short Cuts 4“, FfM 2001, S.60.

Der Prozess der Deterritorialisierung lässt sich hier als Schreiben, ein Rhizom bilden und dadurch ‚sein Gebiet vergrößern‘ verstehen. Deleuze ist trotz seiner bisweilen amorph wirkenden Diktion als ein analytischer Protagonist zu verstehen, der bei der Dekonstruktion von archetypischen Universalismen und Essentialismen, die natürlich auch auf die Buchkultur übertragen werden können, hilfreich sein kann. Letztlich ist das Buch, das für Deleuze auch Sinnbild für den Staat, für das Feste, Sesshafte, Wurzelhafte ist, unangemessen, die Welt, also alles, was außerhalb seiner Welt liegt, angemessen zu verstehen und demgemäß auch zu repräsentieren. „Kulturell gesehen ist das Buch zwangsläufig eine Kopie: die Kopie seiner selbst, die Kopie eines vorherigen Buches desselben Autors, die Kopie anderer Bücher, wie unterschiedlich sie auch sein mögen, ein unendlicher Abklatsch feststehender Konzepte und Wörter, ein Abklatsch der gegenwärtigen, vergangenen oder künftigen Welt ... das Buch hat das Außen niemals begriffen.“ Ebd. S.72/73..

Dieser spezifische Ansatz verbindet sich mit einem offenen Textbegriff, wie er beispielsweise auch in den ‚Cultural Studies‘ zu finden ist. GUNZENHÄUSER beschreibt diesen Zusammenhang folgendermaßen:

„Die ‚Cultural Studies‘ gehen in der Regel von einem offenen Textbegriff aus. Ein Text ist in verschiedenen Richtungen offen: zum einen in Richtung auf das Medium, dem er zugerechnet wird, so dass Druck-, Film- und digitale Texte verglichen werden können, zum anderen in Bezug auf seine Struktur, die kontextabhängig definiert wird, und schließlich auf seine Interpretationsgemeinschaften hin, die ihn je unterschiedlich rezipieren.

Die Offenheit der zu untersuchenden Texte ist von entscheidender Bedeutung für die Kulturwissenschaften. So geraten nicht nur Sprach-, Schrift- und Drucktexte in den Blick, sondern Filme, Videos und Musik sind gleichermaßen von Interesse, was für die Analyse multimedialer Textsorten wie Computerspiele wichtig ist.

Der Textbegriff der ‚Cultural Studies‘ ist auch insofern offen, als sie mit der Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur vornehmlich historisch bzw. in Bezug auf unterschiedliche Rezeptionsgemeinschaften operieren – dementsprechend können Computerspiele, die in anderen Wissenschaftstraditionen abschätzig den ‚Populär‘kulturen zugerechnet werden, in den Kulturwissenschaften Beachtung und Anerkennung finden.“¹⁰⁵⁵

Die Ansätze der ‚Cultural Studies‘ sind für eine weitergehende Analyse von Computerspielen als ästhetischen Medien sowie der darüber hinausgehenden Konstruktion einer Virtuellen Realität eine ideale Grundlage, da sie interdisziplinär ausgerichtet sind und nicht mit einem traditionell angelegten analytischen Analyse-Instrumentarium arbeiten oder sich erst davon emanzipieren müssen.

Für ästhetische Formen wie die der Multimedialen Interaktiven Digitalnarrative, die sich gegenwärtig noch in der Entwicklung befinden, sind sie daher gegenwärtig ein unbedingt brauchbarer, wenn nicht gar der bestmögliche Ansatzpunkt.¹⁰⁵⁶

Die Transformation von buchliterarischen Strängen, Intentionen und Grundlagen in Multimediale Interaktive Digitalnarrative ist demnach ein zentrales Thema

¹⁰⁵⁵ GUNZENHÄUSER, Randi: „Spielkultur: Stichworte zur kulturwissenschaftlichen Computeranalyse“, in: KEITEL et al, a.a.O., S.52.

¹⁰⁵⁶ Vgl. auch GUNZENHÄUSER, ebda, S.65: „Die ‚Cultural Studies‘ begünstigen die Zusammenarbeit zwischen einzelnen, bisher voneinander isolierten Fächern und können dazu anregen, die Ergebnisse einer Fachrichtung für andere verfügbar zu machen. Kulturwissenschaftliche Herangehensweisen eignen sich also in besonderer Weise für einen Untersuchungsgegenstand, der wie die Computerspiele verschiedene Medien, Genres, Darstellungs- und Ordnungsstrategien zusammenführt, ohne deren Effekte einfach zu addieren.

Kulturwissenschaftlich gesehen sind Subjekt- und Körperformationen ähnlich wie Texte prozessual angelegt und verändern sich ständig. Computerspiele helfen dabei, Körper und Körperwahrnehmung zu disziplinieren, und so ist der Cyberspace ein Raum, in dem um die Bedeutung von Körperbildern gestritten wird. Der Begriff der ‚neuen Medien‘ verbietet sich in dieser Hinsicht ganz entschieden, denn jedes Medium ist immer alt und neu zugleich.“

einer sich als offen verstehenden kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft.

Und doch ist Buchliteratur bei allen auch in dieser Arbeit aufgezeigten Bezugspunkten nicht ein direkter Vorläufer der Virtuellen Realität. Da sich die Virtuelle Realität noch nicht ausreichend entwickelt hat, können wir gegenwärtig keine zuverlässigen Aussagen über ihre ästhetischen Parameter und Strukturen machen, und auch nicht, wie sich wesentliche Momente der klassischen literarischen Ästhetik letztlich dort wieder finden werden. Literatur ist somit auf dem Stand unserer jetzigen Erkenntnisse nur mehr eine vorgebliche Vorstufe der Virtuellen Realität, in dem ein Eintauchen oder Verschwinden des Lesers nur in einem oberflächlichen Sinne geschieht.

Was bedeutet dies?

Der Leser taucht, gleich wie stark er sich in ein Buch hineinliest, nicht vollends in die dort vorgeführte Welt ab. Gleich, wie der Sogeffekt der Literatur sein kann, gibt es in der Regel noch immer eine Verbindung zur realen Welt, der aktuellen Umgebung, auch wenn sich die Literatur oft Mühe macht, diese zu überwinden. Auch Buchliteratur verführt den Leser, sie lockt mit Rhetorik und charmiert mit Bildern und Vorstellungen, aber in ihrem Szenario hält sie bei allem mimetischen Kniffen und Zauber- oder auch nur Taschenspielertricks doch immer noch eine Differenzebene offen, in der sich die individuelle Existenz des Lesers bewegen kann. Auch wenn die Literatur in diesem Sinne eine Art reflektierter Traum ist, hält sie in Wahrheit doch einen eigentümlichen Charakter der freien Willensentfaltung bereit. Dies vollzieht sich stets innerhalb der Parameter einer kollektiven Matrix, äußert sich jedoch immer innerhalb der Existenz eines individuellen Lesers. Durch die Spannung seiner individuellen Empfindungen mit der kollektiven Matrix jedoch, dem Urgrund, auf dem sich die Literatur vollzieht, entsteht potenzielle Freiheit.

Dies ist nicht mehr und nicht weniger als die Utopie der Literatur. Und ob sich diese in der Virtuellen Realität wiederholt oder variiert, muss sich erst noch zeigen.

Zu diesem Thema ist es aufschlussreich, einen ernüchterten Idealisten der alten europäischen Intellektuellenschule des letzten Jahrhunderts zu Worte kommen zu lassen. Sartre schreibt hierzu:

„Gewiss wird das ästhetische Objekt mit Hilfe von Empfindungen noch einmal geschaffen; wenn es rührend ist, kommt es nur durch unsere Tränen hindurch zum Vorschein; wenn es komisch ist, wird man es am Gelächter erkennen. Nur sind dies besondere Empfindungen: ihr Ursprung ist die Freiheit; sie sind nur geliehen. Einer Erzählung, die nicht frei gebilligt wird,

glaube ich nicht restlos; sie ist eine Passion – im christlichen Sinne des Worts, d.h. eine Freiheit, die sich entschlossen in den Zustand der Passivität versetzt, um dank diesem Verzicht eine gewisse transzendente Wirkung zu erlangen. Der Leser wird leichtgläubig, er lässt sich zur Leichtgläubigkeit hinab, und obwohl diese sich schließlich wie ein Traum über ihn schließt, wird sie jederzeit von dem Bewusstsein begleitet, frei zu sein. Man hat die Autoren manchmal auf dieses Dilemma festlegen wollen: ‚Entweder glaubt man eure Geschichte, dann ist sie erträglich; oder man glaubt sie nicht, dann ist sie lächerlich.‘ Ein absurdes Argument; denn das Eigentümliche des ästhetischen Bewusstseins ist, Glaube zu sein durch Bindung, durch Eid, beständiger Glaube durch Treue sich selbst und dem Autor gegenüber, immer wieder neuer Vorsatz zum Glauben. Ich kann jeden Augenblick wieder aufwachen, und ich weiß das; aber ich will nicht: Lesen ist ein freier Traum. So sind alle Empfindungen, die sich auf dem Grunde dieses imaginären Glaubens abspielen, besondere Spielarten meiner Freiheit; fern davon, diese Freiheit zu dämpfen oder zu maskieren, sind sie genau die Spielarten, die diese Freiheit sich selber offenbaren will. ... So werden die Regungen des Lesers nie vom Objekt beherrscht, und da keinerlei äußere Realität sie bedingen kann, haben sie ihren permanenten Ursprung in der Freiheit, d.h. sie sind alle großherzig – denn großherzig nenne ich eine Regung, deren Ursprung und Zweck die Freiheit ist.¹⁰⁵⁷

Lesen ist ein freier Traum. Die Virtuelle Realität intendiert möglicherweise auch Freiheit zu versprechen. Aber was müsste geschehen, wenn sich diese Freiheit in all ihrem Potenzial entfalten könnte? Und welche Freiheit – und in welchen Grenzen wäre sie hier erfahrbar? Ist es die Freiheit der Entwickler der Virtuellen Realität, die Freiheit der Programmierung? Ist es die Freiheit, sich selber damit und darin ein eigenes Szenario auszuspinnen, die Grenzen niederzureißen, über die Mauer des digitalen Raums zu springen oder eine neue, womöglich die maßgebliche Tür zu öffnen?

Sartre beschreibt die Literatur als ein ideales potenzielles Wunsch-Szenario der existenziellen Freiheit, mit dem sich ein idealer Wunsch-Leser, der sich voll und ganz auf dieses ästhetisch-philosophische Szenario der Literatur einlassen kann und will, individuell verbinden kann:

„So ist Lesen eine Übung in Großherzigkeit; und der Schriftsteller verlangt vom Leser nicht die Betätigung einer abstrakten Freiheit, sondern die Hingabe seiner ganzen Person mit ihren Leidenschaften, ihren Anklagen und Sympathien, mit ihrem sexuellem Temperament und ihrer Werteskala. Nur diese Person wird unbedingter Hingabe fähig sein, die Freiheit durchdringt sie völlig und verwandelt schließlich die dunkelsten Winkel ihrer Sensibilität. Und da die Aktivität sich passiv gestellt hat, um das Objekt besser zu erschaffen, wird umgekehrt die Passivität aktiv, der lesende Mensch hat sich zur höchsten Höhe aufgeschwungen.“¹⁰⁵⁸

¹⁰⁵⁷ SARTRE, Was ist Literatur, a.a.O., S.32

¹⁰⁵⁸ Ebd. S.32f

Inwiefern aber entspricht dieses ansprechend formulierte, aber zutiefst überidealisierte Bild der Wirklichkeit der Literaturrezeption? Einer Literaturrezeption, die keineswegs mit all der gewünschten exaltierten Wucht auf ein aktives emotionales und intellektuelles Engagement innerhalb des literarischen Kunstwerks angelegt ist, auf eine tiefe gegenseitige Durchdringung, sondern vielmehr auf Zerstreuung? Nicht also auf eine existenzielle Vereinigung, sondern vielmehr auf eine Affäre, die dem Leser zur Zerstreuung oder gar zur Sedierung taugt? Wobei diese existenzielle Verbindung, ja Vereinigung, in realiter ja oft vor allem eine bewusst oberflächliche, der Zerstreuung dienende Vernetzung ist?

Was Sartre hier beschreibt, ist die Utopie der Literatur, eine Utopie der Freiheit. Es ist letztlich eine optimistische und positive Funktion, die er hier der Literatur attestiert. Wie, so könnte eine Frage angesichts einer literarischen Virtuellen Realität lauten, ließe sich dieser Moment in die reale Welt herüberretten und binden?

Sartre kannte die Virtuelle Realität eben nicht. Er kannte die elektronischen Vernetzungen nicht, die Mimikry der Virtualität und die künstlichen Datenräume. Wo manifestiert sich in ihnen dieser von Sartre herbei geschworene Moment der Freiheit, der Kunst, der Literatur als einem freien Traum? Die menschliche Sehnsucht nach diesen Traum-Räumen erkennt Sartre wie jeder kluge Autor, der sich mit Ästhetik beschäftigt hat, letztlich – durchaus im Sinne eines Gedichts von Edgar Allen Poe – als Traum in einem Traum¹⁰⁵⁹ an:

„Die natürliche Realität ist nichts weiter als ein Vorwand zu Träumereien.“¹⁰⁶⁰

Sartres in dieser Arbeit öfters zitiertes Essay über Wesen und Funktion der Literatur, jenseits von jeder Form von bürgerlichem Utilitarismus – heute ließe sich sagen: kommerziellem Utilitarismus, da die Struktur der Ökonomie und des Kommerzes heute für viele Intellektuelle das eingenommen hat, was früher die verachtete Bürgerlichkeit war – ist nach wie vor trotz all seiner Zeitgebundenheit ein gültiges Manifest für den Versuch einer selbstbestimmten Literatur, die sich ihrer Kontextualität und auch ihrer Marginalisierung immer bewusst ist.

Vergessen wir bei aller notwendigen Kontextualisierung und der gebotenen Indifferenz angesichts des ästhetischen Materials nicht die Beweggründe, aus denen Literatur letztlich überhaupt gemacht worden ist und wird.

¹⁰⁵⁹ Vgl. Edgar Allen Poe's Gedicht „A Dream within a Dream“, Boston 1849

¹⁰⁶⁰ Ebd. S.34

Kompaktthesen:

Ein ästhetisches System entwickelt und definiert sich aus sich selbst im interaktiven Austausch mit anderen – auch ästhetischen, aber auch explizit ökonomischen und technologischen – Systemen heraus. Um diesen Prozess beschreibbar zu machen, wurde zu Beginn dieser Arbeit in Kapitel 1 die Kategorie der ‚Transformatorischen Konvergenz‘ geprägt. Diese Kategorie basiert auf der Voraussetzung, dass es in der Kunst und der Ästhetik – als dem aus ihr transformierten System – eine ‚reine‘ Trennung der ästhetischen Genres oder ästhetischen Subsysteme ob ihrer historischen Prozesshaftigkeit sowie ihrer nur mehr kontextuellen Ausprägung und Realität in der Gegenwart nicht geben kann. Eine derartige ‚reine‘ Trennung wäre demnach höchstens als eine konstruierte Trennung zwecks der vorläufigen Entwicklung wissenschaftlicher ästhetischer Kategorien zu dulden, die aber in jedem Fall zu der realen prozesshaften Historie und den gegenwärtigen Kontexten dieser Genres zurückgeführt werden müssten. Daher kann es, gerade in Zeiten des immer schneller werdenden permanenten technologisch-ästhetischen Umbruchs, wie wir sie spätestens nach dem Erliegen der Utopien der teleologisch ausgerichteten klassischen Moderne des letzten Jahrhunderts erleben können, auch keine feste Trennung mehr zwischen den Bereichen ‚Literatur‘ und ‚Virtueller Realität‘ als ästhetischen Systemen geben. Die Definition von Literatur als ein ausschließlich textbasiertes und buchliterarisch produziertes ästhetisches Genre und von Computerspielen als ausschließlich bilddominierten Produkten einer kommerziellen Action- und Entertainmentindustrie greifen zu kurz, um zukünftige Interaktionen und Transformationen rechtzeitig erkennen und beschreiben zu können.

Es gibt keine reine ästhetische Trennung zwischen diesen Genres, deren Grenzen sich zunehmend annähern und deren ästhetische Herstellungs- und Ausdrucksformen zunehmend im Fluss sind, stattdessen gibt es das ästhetische Prinzip der Transformatorischen Konvergenz und darüber hinausgehende reversible Bewegungen, in denen neue Transformationen wieder mit klassischen oder traditionellen Formen zurückgeführt und verbunden werden können. Die gleichzeitige wie stimmige Beschreibung eines ästhetischen Genres als ein relativ klar markierbarer Rahmen mit systeminternen Parametern, ja Regeln, wie auch als ein nach Öffnung und Transformation drängendes interaktives ästhetisches System ist eine der größten Aufgaben der Kulturwissenschaft der Gegenwart

Auch bei den neuesten Entwicklungen im Bereich von Online- und Computerspielen gibt es Beispiele, die auf die ersten Ansätze einer Erneuerung des ästhetischen Genres der Computerspiele sowie der Transformatorischen Konvergenz der Genres ‚Literatur‘ und ‚Online- und Computerspiele‘ schließen lassen.

Literatur wird in einem traditionellen Expertendiskurs oft als eine Art Krone der Sprachkunst betrachtet, aber diese Krone entspricht schon längst nicht mehr ihrem alltäglichen ästhetischen Gebrauch. Dass ein ästhetisches Genre sich auf dem höchstmöglichen Stand befindet, lässt sich nur sagen, wenn dieser Stand universalistisch-absolut gesetzt wird und eine mögliche Transformation, also eine dynamische und interaktive Verbindung mit anderen ästhetischen Genres, von vorneherein ausgeschlossen wird.

Es wird zunehmend deutlich, dass die kultur- und geisteswissenschaftliche Analyse von Computerspielen bzw. deren Einordnung in einen analytischen Gesamtkontext – denn die klassischen ‚Einzelanalysen‘ der klassischen Literaturwissenschaft können nicht das Vorbild für eine adäquate gegenwärtige Analyse neuer ästhetischer Formen sein – sich auch der technologisch-ästhetischen Entwicklung der Computerspielen anpassen muss. Wurde bereits noch vor wenigen Jahren ihr Status als ein bedeutendes ästhetisches und kulturell prägendes Medium vernachlässigt oder schlimmstenfalls in traditioneller Abwertung nach dem Muster der Marginalisierung des angeblich Banalen verkannt und ignoriert, sollten sich die Kulturwissenschaften von ihrem traditionellen Bewusstsein und Begriffs-Instrumentarium lösen und die Transformatorische Konvergenz in der Entwicklung neuer ästhetischer Formen anerkennen.

Die simple Bezeichnung des Computerspiels reicht für die neuen multimedialen interaktiven digitalen Umgebungen nicht mehr aus. Gegenwärtig wird die Bezeichnung des Computerspiels definitorisch immer enger und ungenauer, vorwertend und verzerrend ist sie in vielen Fällen sowieso. Hinsichtlich einer Transformation von buchliterarischen Strängen, Traditionen und Grundlagen – und sei es auch nur partiell – in diese Umgebungen im Sinne einer Transformatorischen Konvergenz schlägt diese Arbeit zunächst die Kategorie des

Multimedialen Interaktiven Digitalnarrativs

vor. Diese Form von Narrativ muss nicht zwangsläufig mit den Kriterien einer Auratischen Literatur rezipiert werden, sondern kann durchaus als Spiel begriffen und rezipiert werden. Der Wandel ästhetischer Wahrnehmungen und

Wertungen ist hierfür der wichtigste Hintergrund, um diesen Prozess zu beschreiben.

Die in dieser Arbeit aufgezeigten Formen der elektronisch-digitalen Literatur und die Computer- und Rollenspielspielkultur lassen sich im ästhetischen Sinne als Vorstufe der Entwicklung zu Formen einer Virtuellen Realität begreifen. Die derzeit in ersten Ansätzen produzierten komplexen Computerspiele bzw. -umgebungen lassen sich bereits partiell als Multimediale Interaktive Digitalnarrative verstehen und in diesem Sinne als erste Ausformulierungen einer Transformierten Literatur.

17. TRANSFORMATION UND VERMITTLUNG

„Derzeit ist der Mensch sicherlich noch Herr der Maschinen. Eingespielte Gewohnheiten werden in einer Gesellschaft nur dann nachhaltig verändert, wenn Anwendungen didaktisch in den Volksschulunterricht einbezogen werden. Sieht man sich die heute Zehnjährigen an, kann man in ihren geänderten Lebensgewohnheiten die sich anbahnenden Veränderungen erahnen. Sie wachsen bereits natürlich in die Computeranwendung hinein. Wenn diese Kinder schließlich beginnen, den Alltag der Gesellschaft zu prägen, werden sich die Fragen nach einer Mensch-Maschinen-Beherrschung anders stellen als heute. In den nächsten 20 Jahren wird sich aber noch eher wenig ändern. Wir erleben momentan eine Wende vom Industrie- ins Dienstleistungszeitalter, die ungefähr zwei Generationen dauern wird. Die neuen Technologien spielen bei diesem Übergang eine große Rolle. Am Ende wird der Mensch aber selbstsicher über die Maschinen herrschen. Wir werden lernen, zu unserem Vorteil damit umzugehen.

Der Mensch hat sich immer schon seine Scheinwelten aufgebaut. Nur ist die virtuelle Welt heute greifbarer. Was es immer schon gegeben hat, verstärkt sich, weil die reale in die virtuelle Welt räumlich übergeht. Es wird Menschen geben, die an diesem Übergang scheitern, doch insgesamt wird man lernen, was an virtuellen Welten sinnvoll ist: die vorübergehende Flucht, im Sinne einer vorläufigen Alternative. Dabei besteht freilich auch die Gefahr, dass soziale Kontakte verloren gehen, und zwar dann, wenn man sich nur mehr in der virtuellen Welt bewegt. Die Flucht in eine Scheinwelt ist solange hilfreich, solange es nicht chronisch wird. Wenn wir das beherrschen lernen, werden wir die Vorteile genießen und die Nachteile weitgehend ausschalten können. ...

Wenn man Romane liest, versetzt man sich auch in Rollen, etwa der des Titelhelden, hinein. Der Vorteil von ‚Second Life‘ ist, dass ich dort meinen Avatar konkret visualisieren kann. Es kann natürlich sein, dass bei einer Dauernutzung dessen Charakterzüge auf den User abfärben.“¹⁰⁶¹

Peter Zellmann, Freizeit- und Zukunftsforscher

¹⁰⁶¹ Peter Zellmann ist Leiter des Wiener Instituts für Freizeit- und Tourismusforschung, Schwerpunkt Zukunftsforschung. DER STANDARD, Virtuelle Welten, Januar 2008, S.K6. Zellmanns Aussage weist noch einmal ausdrücklich darauf hin, dass die jüngste Lesergeneration das Lesen mittlerweile hauptsächlich über den Computerbildschirm und nicht über das Buch lernt. Die Schlußaussage von Zellmann, die sich explizit auf die Rezeption von virtuellen Realitäten bezieht, ist indes letztlich auch ein erneuter Ausdruck der psychologischen ‚Angst‘ vor dem neuen Medium, die sich immer noch als eine Art ‚Warnung‘ davor in den Diskurs einschleichen muss, wenn von Computerspielen und Virtuellen Realitäten die Rede ist. Tatsächlich jedoch bietet bereits die traditionelle Buchliteratur genug intensivstes Identifikationspotenzial für ihre Rezipienten, und auch für deren Produzenten. Der Autor Sasa Stanisic sagte im Mai 2008 bezüglich der gegenwärtigen Produktion seines zweiten Romans: „Ich habe einen Protagonisten erschaffen, der mir sehr fremd ist, den ich aber inzwischen so interessant finde, dass seine Verhaltensweisen auf mich zurückschlagen. Was er macht, mache ich nun selber in meinem Leben.“ MOTTER, Maria / SCHAFFER, TIZ: „Lorenz schlägt zurück“, in FALTER 19-2008, S.5.

„Welche drei Berufe haben Zukunft?“

„Erstens die Computer- und Cyberwelt – dort, wo sie mit Theater, Film und Entertainment verschmilzt“¹⁰⁶²

Der deutsche Wirtschaftsforscher und Buchautor Birger Priddat über die Zukunft der Arbeit.

¹⁰⁶² Zitiert nach einem Interview mit PRIDDAT in KLEINE ZEITUNG, 1-5-2007, S.2. Dieses Zitat zeigt in nuce, in welche Richtung die literarische Vermittlungsarbeit zukünftig gehen sollte.

17.A. Titanias Erwachen in Bärensocken: Von der Problematik ‚ursprünglicher‘ ästhetischer Formen und qualitativer Wertungen in ästhetischen Analysen

Als die beiden deutschen Theaterregisseure Armin Petras und René Pollesch im Januar 2005 ein Streit über die Freiheit und den Auftrag des Regietheaters führten, kamen am Ende spontan zwei unterschiedliche ästhetische Haltungen für eine Transformierte Literatur dabei heraus.

Petras: „Aber auch die ewigen Wahrheiten der Klassiker müssen immer wieder neu übersetzt werden, damit sie verstehbar bleiben. Ansonsten wäre Theater ein animiertes Museum.“
Pollesch: „Ich glaube nicht an ewige Wahrheiten. Das sind reaktionäre Konzepte, die verschleiern sollen, dass Wahrheiten permanent produziert werden.“¹⁰⁶³

Die ästhetische Position von Petras lässt sich grundsätzlich als die universalistische, die von Pollesch als die differenzialistische Haltung beschreiben. Gleich, welcher Position eine ästhetische Analyse näher steht, letztlich sind die Kategorien ‚Universal- vs. Differenzästhetik‘ vor allem dialektischer Zunder für eine weiterführende ästhetische Diskussion und Analyse. Literatur ist im wissenschaftlichen Sinne – wie jede ästhetische Form – zunächst tatsächlich vor allem kontextuell versteh- und analysierbar, und dies bezieht sich sowohl auf den historischen Kontext ihrer Entstehung wie auch auf den Kontext ihrer aktuellen Transformation und Wirkung. Sind die analytischen Ergebnisse aus verschiedenen, ja aus den verschiedensten Kontexten letztlich vergleichbar oder gar ähnlich, lässt sich daraus möglicherweise eine universalistische These ableiten, die jedoch wiederum nur solange hält, bis sie in einem neuen und anderen Kontext widerlegt wird und damit ungültig ist. Eine Gemeinsamkeit jedoch lässt sich auch aus den unterschiedlichen Positionen der beiden Theaterregisseure ableiten: Literatur und Texte müssen, so sie eine lebendige und zeitgemäße Wirkung haben sollen, ihrer Ansicht nach immer wieder neu und zeitgemäß transformiert werden.

Warum jedoch dieser oft zu beobachtende Hang, ja geradezu diese mehr oder minder latente Sucht der okzidentalen Ästhetik, Kunst statisch zu definieren und eine ästhetische Form fixieren und festhalten zu müssen? Warum letztlich diese Angst vor der Flüchtigkeit, der Bewegung und der Transformation?

¹⁰⁶³ So die beiden Autoren und Regisseure Armin Petras und René Pollesch im Streitgespräch. „Erlaubt ist, was zerfällt. Wo endet die Freiheit des Regietheaters?“, SZ 8-1-2005, S.12

Beim Besuch der Johann Heinrich Füssli-Ausstellung in der Zürcher Kunsthalle im Dezember 2005¹⁰⁶⁴ stellten sich dem Autor dieser Arbeit genau diese Fragen. Füsslis Malerei ist in vielerlei Hinsicht letztlich auch eine Frühform von Virtueller Realität, eine ästhetische Illusion, wie das Theater auch eine ist. Ergo, so wäre die Frage, ist jede Kunstform, welche die Realität transzendiert und transformiert, letztlich eine Virtuelle Realität, und die zukünftige Virtuelle Realität dann die perfektste Kunstform von allen? Eine derartige Frage zu stellen bedeutet auch, die Transformationsmöglichkeiten von Kunst generell zu überdenken. Diese Arbeit hingegen richtet in vielerlei Hinsicht einen spezifischen Blick auf die Transformationsmöglichkeiten im Bezug auf Literatur.

Doch was ist das Besondere an Literatur? Etwa das gedruckte Wort, das ‚Schwarz auf Weiß‘? Die Fixierung eines Textes qua der Drucktechnik kann es letztlich nicht sein, was eine bestimmte literarische Ästhetik und Eigenart bestimmt.

Schwarz auf Weiß gilt in der abendländischen Kultur als Sicherheit, sowohl bei Verträgen als auch in der Kunst. Dabei können weder Verträge durch ihr Schwarz auf Weiß, noch die Kunst ihre Realität und Einhaltung garantieren – sie sind eine temporäre Verabredung, letztlich eine geregelte Illusion, und sie funktionieren nur, solange daran geglaubt und vertraut wird.

Das gedruckte Wort ist eben nicht handfest, es ist nur vordergründig sicher und statisch, es ist in vielerlei Hinsicht flüchtig. Es kann Lügen, Images, Virtualitäten und Fälschungen enthalten. Eine Website ist nicht per se virtueller als ein Buch – wie letzteres benötigt auch sie genauso eine gesellschaftliche Vereinbarung, eine soziale Vereinbarung, einen Diskurs, eine bestimmte Form von Integrität, letztlich einen Glauben.

Füsslis Gemälde ‚Titantias Erwachen‘ (1785-1790) transformiert eine Szene aus Shakespeares ‚Ein Sommernachtstraum‘¹⁰⁶⁵. Was Füssli mit dem Text Shakespeares machte ist erstaunlich: er gibt uns eine materialisierte und fixierte Version des flüchtigen Textstoffes, doch er erweitert dadurch den Stoff der reinen Textliteratur, indem er mit dieser spezifischen Szene das Stück bildlich repräsentiert und dadurch Unsichtbares sichtbar macht. All die Elfen, Zwerge und Waldwesen aus Titantias Traum sind Gestalt geworden, und es ist im wahrsten Sinne des Wortes fantastisch das zu sehen. Ist es dann nicht oft der Neid und die Distinktionssucht der Schreibenden und Textfixierten, wenn sie diese bildlichen Gestaltungen als Verkürzung des ‚Urtextes‘, als Kitsch und Trivialität brandmarken? Sind dies nicht uralte traditionelle ästhetische Distinktionskämpfe zwischen traditionell separierten ästhetischen Genres und

¹⁰⁶⁴ „Füssli. The Wild Swiss.“ Kunsthalle Zürich 14-10-2005 bis 8-1-2006.

¹⁰⁶⁵ Szene IV,1

Bewusstseinshaltungen? Ein Gemälde kann die Literatur sichtbar machen, ein Theaterstück dann kann die Illusion des Lebens erweitern, dann ein Film, und schließlich ein virtuelles Computermedium, in das wir uns nahezu hineinbegeben und es aktiv mitgestalten können.



Abbildung 17: Johann Heinrich Füssli: *Titania's Erwachen* (1785–1790) 222 × 280 cm, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Winterthur

Jedoch gibt es gerade hinsichtlich literarischer Transformationen gerade im ästhetischen Expertendiskurs immer wieder den Rekurs auf das so genannte Original, den so genannten ‚Urtext‘, nicht etwa nur als notwendige wissenschaftliche und historische Referenz, sondern oft auch im Sinne einer ästhetischen Wertung als das vorgeblich ‚bessere‘ oder ‚adäquatere‘ Modell. Folgende und erste recht aktuelle ästhetische Transformationen hingegen werden oft als banal gebrandmarkt, als ästhetisch minderwertig und unzureichend oder als Kitsch. Gerade der Kitschvorwurf hat sich in traditionell argumentierenden Expertendiskursen im letzten Jahrhundert zum unsäglichen

Totschlagargument entwickelt, das jeglicher indifferenten wissenschaftlichen Analyse gegenübersteht.

Und doch sind diese Grabenkämpfe und Distinktionshaltungen um ästhetische Transformationen nach wie vor virulent. Wenige Monate bevor der honorige wie streitfreudige Moralphilosoph und Metaphysiker Robert Spaemann im Jahr 2007 das achtzigste Lebensjahr erreichte, wurde ihm, so berichtete die SZ im Februar 2007, bei Freunden die ‚Herr der Ringe‘-Verfilmung des Regisseurs Peter Jackson ¹⁰⁶⁶ auf DVD gezeigt. Nur fünf Minuten hätten ihm gereicht, dann wollte er das Kunstprodukt nicht mehr sehen, so grässlich empfand er das Gesehene. Denn was das Kunstwerk, auch bei Tolkien, ausmache, nämlich seine Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit in der Imagination, das würde laut Spaemann gerade beim Auftritt der Fabelwesen in dem Film zunichte gemacht: Die Elben und Trolle verwandelten sich laut Spaemann in „reinen Kitsch“.¹⁰⁶⁷

Diese Transformation ging offenkundig daneben, aber nicht universell, sondern kontextuell bzw. noch genauer: individuell, nämlich beim individuellen Rezipienten. Anstatt der Freude über eine Visualisierung von Elfen und Trollen empfand dieser nur mehr tiefste idiosynkratische Abneigung gegenüber der Versinnbildlichung. Die heftige Kritik von Spaemann – dessen Frau Cordelia übrigens eine versierte Tolkien-Expertin war – ist in mehrfachem Sinne bemerkenswert: zum einen wendet er sich ja gar nicht direkt gegen das Genre ‚Fantasy‘, sondern nur gegen eine konkrete Verbildlichung, die ob ihrer Eindeutigkeit und ihrer materialisierten Version eines geistigen Stoffes Kitsch produziere.

Dieses kleine Beispiel und das daraus hervorgebrachte Argument sind in vielerlei Hinsicht bezeichnend für den gegenwärtigen Stand der ästhetischen Diskussion. Auch hier lassen sich zwei grundlegende Positionen herauskristallisieren: während auf der einen Seite ästhetische Transformationen so qualitativ wertungsfrei wie möglich als gegebene kulturelle Artefakte zum Gegenstand einer kulturwissenschaftlichen Diskussion und Analyse gemacht werden, ist die Position auf der anderen Seite oft noch durch qualitative ästhetische Wertungsurteile vorgeprägt – gleich, ob diese auf- oder abwertend intendiert sind.

¹⁰⁶⁶ JACKSON, Peter: “The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring” (USA / Neuseeland 2001), “The Lord of the Rings: The Two Towers” (USA / Neuseeland / Deutschland 2002), “The Lord of the Rings: The Return of the King” (USA / Neuseeland / Deutschland 2003)

¹⁰⁶⁷ SCHLOEMANN, Johan: „Abräumen, Knie beugen! Dieter Henrich und Robert Spaemann suchen das Schöne“, SZ 24-2-2007, S.15.

Gerade die letztere Position ist häufig traditionell durch geschmacksästhetische Vorurteile vorbelastet, präventive Aufwertungen von ästhetischen Arbeiten sind indes ebenso zu beobachten, beispielsweise in Popkultur-Diskursen, in denen popkulturelle Arbeiten oftmals deshalb präventiv aufgewertet werden, weil sie eben aus diesem Feld stammen. Ein indifferenter kulturwissenschaftlicher Blick auf ästhetische Erscheinungen und Formen ist unter diesen Voraussetzungen schlecht möglich, er ist aber, dies ist die Grundvoraussetzung dieser Arbeit, Voraussetzung für eine jegliche wissenschaftliche ästhetische Analyse. Das angeführte Beispiel scheint typisch für den derzeitigen Paradigmenwechsel bei der ästhetischen Beurteilung zu sein, der bereits in Kapitel 8 (,Der Wandel intellektueller Rollenbilder’) dieser Arbeit beschrieben wurde. Spaemann will ästhetische Eindimensionalität nicht nur ablehnen, sondern er ist aufgrund seiner ästhetischen Idiosynkrasie offensichtlich auch nicht in der Lage, die im Film vorgeschlagene Eindimensionalität als ästhetische veritables Stilmittel der Transformation im Sinne der Buchvorlage oder als eine ästhetische Variation und Neuinterpretation anzunehmen, da er sie präventiv und kategorisch als ästhetisch minderwertig ablehnt. Er, der das Komplexe und Komplizierte meisterhaft verstehen und beschreiben kann, ist offenbar nicht in der Lage, ästhetische Formate der Massen- und Populärkultur zu verstehen außer als minderwertigen Kitsch und Banalität. Gerade die Fähigkeit jedoch, auch letzteren Formen mit einer gelassenen Indifferenz entgegenzutreten und sie ästhetisch adäquat zu begreifen, ist unabdingbare Voraussetzung für eine jede gegenwärtige ästhetische Analyse.

Spaemanns philosophische und intellektuelle Leistungen sollen hier nicht geschmälert werden, aber spätestens hier wird klar, dass er einfach ein Kind einer anderen Zeit ist, agierend mit anderen Denk- und Beurteilungskategorien, die aus einem grundsätzlich anderen ästhetischen Bewusstsein und einer anderen ästhetischen Sozialisation heraus resultieren. Um die gegensätzlichen Positionen hierzu zu pointieren: bei den Einen könnte er als einer der besten zeitgenössischen Philosophen und Geisteswissenschaftler gelten, der seine ästhetischen Kriterien konsequent nicht verrät und keinem ästhetischen Relativismus frönt, für die Anderen als ein hoffnungslos antiquierter Kulturkonservativer mit einem nahezu archaischen ästhetischen Bewusstsein, das wesentliche ästhetische Transformationen, Paradigmenwechsel und Wertungswandel der Gegenwart nicht mehr verstehen und beurteilen kann und zu einer gelassenen indifferenter Toleranz neueren ästhetischen Entwicklungen gegenüber nicht fähig oder willens ist. Ist zwischen diesen beiden bewusst übertrieben dargestellten Extrempositionen noch ein Zwischenweg, ist hier noch Vermittlung möglich?

Ein weiteres Beispiel für eine kategorische und idiosynkratische Ablehnung von ästhetischen Transformationen bietet ein Interview der SZ mit dem deutschen Autor und Übersetzer Harry Rowohlt, der die von A.A. Milne verfasste Originalgeschichte von ‚Winnie the Pooh‘ einst ins Deutsche übertrug. Anlass für das Interview war der Fall, dass 2007 in der kalifornischen Kleinstadt ‚Thousand Oaks‘ ein 14 Jahre junges Mädchen vom Unterricht suspendiert wurde, weil es – entgegen der Kleiderordnung – Winnie-the-Pooh-Socken trug.¹⁰⁶⁸

Rowohlt begrüßte das Verbot der Schule ausdrücklich mit einer spezifischen Begründung. Hier ein Auszug des Interviews im Originalton:

„**Rowohlt:** Was für Winnie-the-Pooh-Socken trug das Mädchen denn?

SZ: Socken mit Winnies Freund Tigger drauf. So Disney-Motive halt.

Rowohlt: Dann ist das Verbot der Schule ausdrücklich zu begrüßen.

SZ: Bitte? Herr Rowohlt, die Schulleitung schickte das Mädchen wegen ihrer Socken sogar zeitweilig in ein Programm für schwer erziehbare Schüler. Es hieß, sie habe gegen die schulische Kleiderordnung verstoßen.

Rowohlt: Verständlich. Was Disney aus diesem großartigen Kinderbuch von A.A. Milne gemacht hat, das ist ja wirklich erschreckend. Und jetzt entschuldigen Sie mich bitte. Ich muss noch etwas übersetzen.

SZ: Auch die Eltern des Mädchens hatten nichts dagegen, dass ihre Tochter Socken mit Disney-Motiven trug.

Rowohlt: Das kann schon sein. Ich würde auch gar nichts sagen, wenn das Mädchen Socken mit den Original-Zeichnungen aus dem wunderbaren Original-Kinderbuch getragen hätte. Zeichnungen von Ernest Shepard.

SZ: Ernest Shepard?

Rowohlt: Aha, den kennen sie also nicht. Ernest Shepard illustrierte in den zwanziger Jahren die Originalgeschichten mit Winnie-the-Pooh. Als Vorlage verwendete er dabei den schon ziemlich abgelebten Teddybären seines Sohnes. Aber mit Shepards Original-Zeichnungen existieren meines Wissens keine Socken. Das ist schade.

SZ: Und was haben Sie gegen den Disney-Bären?

Rowohlt: Statt kindgerechter Kunst ist das doch nur künstlich kindischer Kommerzkitsch. Während das Original so warmherzig wie absurd ist, ist der Cartoon einfach nur platt. Nein, die Schule hat richtig reagiert. Zumindest, wenn sich die Suspendierung vor allem darauf begründete, dass das Mädchen Socken mit Disney-Motiven trug.¹⁰⁶⁹



Abbildung 18: Socken mit Winnie the Pooh in Disney-Version

¹⁰⁶⁸ Ein Bundesgericht erklärte aber, die Suspendierung der Schülerin verstoße gegen das recht auf freie Meinungsäußerung und Entfaltung. Vgl. ZIPS, Martin: „Ein Anruf bei Harry Rowohlt, der Winnie-the-Pooh-Socken hasst“, SZ 13-7-2007, S.9.

¹⁰⁶⁹ Ebda.

Mehrere Dinge sind hier in einer kulturwissenschaftlichen Kurzanalyse bemerkenswert und hervorzuheben. Zum einen wird deutlich, dass der Autor Rowohlts vor allem sein mediales Image als kauziger Individualist, der keinerlei populistisch Anbiederungen zu machen pflegt, zu dem er durch eine konsequente Stilisierung bzw. Anti-Stilisierung selbst beigetragen hat, überaus gerecht wird. Auftreten und Präsentation von Rowohlts, der in seiner kulturkritischen Kolumne ‚Poohs Corner‘ in der Wochenzeitung ‚Die Zeit‘ viele Jahre den Bär zu seinem Alter Ego machte, sind definitiv Teil und Material des Publikumsdiskurses.

Zum anderen wird deutlich, dass darüber hinaus Rowohlts als typischer Vertreter und Befürworter einer authentischen Original-Kunst agiert, die jede Kommerzialisierung, die letztlich immer auch eine ästhetische Transformation ist, ablehnt. Rowohlts erscheint hier also als ein konsequenter Anwalt der Auratischen Literatur bzw. des Auratischen.

Dieser scheinbar absurde, wahrhaftig aber komplett normale Fall einer Disziplinierung durch das Verbot einer bestimmten Ästhetik zeigt mehrere Transformationen von Literatur und deren Widersprüchlichkeit auf: zum einen gibt es da das jugendliche Mädchen, das die Socken mit einer bereits transformierten Literaturfigur trägt. Ob das Mädchen das Originalbuch gelesen hat wissen wir nicht, wahrscheinlich jedoch kennt sie den Disney-Film. Jedoch könnte sie, auch wenn sie lieber Socken mit Motiven der Originalzeichnungen tragen würde, diese nicht tragen, da offenkundig keine solchen existieren. Die Disney-Version wiederum missfällt Rowohlts, der seine Abneigung ihr gegenüber mit den prototypischen bildungsbürgerlichen Distinktionsworten ‚künstlich kindischer Kommerzkitsch‘ ausdrückt. Offenbar vergisst Rowohlts oder negiert es absichtlich, dass es sich bei dem Disney-Film ja explizit um einen Kinderfilm handelt, die Kritik ‚kindisch‘ ergo daher nicht wirklich greift. Das Originalbuch von A.A. Milne hingegen beruht jedoch auch auf einer gewissen nicht zu leugnenden Künstlichkeit – es gibt keine sprechenden Bären bzw. Tiere –, also ist auch dieser Kritikpunkt letztlich ungerechtfertigt. Es scheint sich also bei Rowohlts Kritik, wieder einmal, wenn es um ästhetische Diskussionen geht, um die Platzierung individueller Geschmacksvorlieben und Abneigungen in einen öffentlichen ästhetischen Diskurs zu handeln. Für einen Autor, der Kinderbücher übersetzt, agiert Rowohlts seltsam distanziert zu kindlichen Verhaltens- und Ausdrucksformen. Er gibt vor zu wissen, was ‚kindgerechte Kunst‘ zu sein hat, indes erscheint dieser Begriff letztlich als Ausdruck eines amorph bleibenden ästhetischen Konstruktes. Dazu kommt, dass ‚Winnie-the-Pooh‘, wie einige Klassiker der Kinderliteratur, mittlerweile eher zu der literarischen Kategorie ‚Kinderbücher für Erwachsene‘ gehört und die

Rezeptionskriterien dieser Art von Literatur sowie die ästhetischen Wertungen darüber sich mitunter eher auf den Typus der Auralischen und Gestischen Literatur beziehen.



Abbildung 19: Winnie the Pooh in der Version von Ernest H. Shepard (1926)



Abbildung 20:
Winnie the Pooh
in der Version
von Walt Disney
(1966)

Als ein weiterer nicht unwesentlicher diskursiver Punkt lässt sich hier hinzufügen, dass Rowohlt sich selbst mittels einer Medialisierung – nämlich seiner Kolumne ‚Pooh’s Corner‘ in der Wochenzeitung DIE ZEIT¹⁰⁷⁰ – als sowohl eine Art Ur-Inkarnation wie auch als eine Transformation der Figur ‚Winne-the-Pooh‘ begreift und stilisiert, die populäre mediale Transformation durch Disney hingegen strikt ablehnt und infolgedessen auch diejenigen, die Insignien dieser Transformation annehmen und tragen, wie das verurteilte Mädchen.

Lassen wir Rowohlt, den bärtigen Brummbär, der dieses für ihn unfreiwillige Presseinterview – er wurde unvorbereitet von der SZ angerufen – nicht zuletzt auch nutzte, um auf die ‚wahren Wurzeln‘ der Pooh-Literatur aufmerksam zu machen, nun wieder in Ruhe und weiter übersetzen, für die Fragestellung nach den möglichen Transformationen von Literatur sowie deren ästhetischer Wertungen hat dieses kleine Beispiel genug Material gebracht. Es zeigt komprimiert die Widersprüche des Beharrens auf einer original-authentischen ‚Literatur-Urform‘ auf, die darüber hinausgehende Transformationen nur mehr als Verwässerung und Verschlechterung betrachten kann.

¹⁰⁷⁰ Gesammelt in ROWOHLT, Harry: „Pooh's corner – Meinungen und Deinungen eines Bären von geringem Verstand“, München 1996, sowie „Pooh's Corner II – Neue Meinungen und Deinungen eines Bären von geringem Verstand“, Zürich 1997.

Eine kulturwissenschaftlich fundierte ästhetische Analyse sollte sich prinzipiell verbieten, ihrem Material in ästhetischen Zu- oder Abwertungen gegenüberzutreten, stattdessen sollte sie die jeweiligen ästhetischen Formen kontextuell sichten und dann zugunsten einer auf ästhetischer Wertungs-Indifferenz basierender Wirkungs- und Strukturanalyse zueinander in Bezug setzen.

17.B. Grundlagen der neuen ästhetischen Verhältnisse sowie ihrer Analyse

Da die Haltung der universalistisch-ästhetischen Zu- oder Abwertung in der wissenschaftlichen ästhetischen Analyse dem Prinzip der ästhetischen Transformation, durch das sich, wie diese Arbeit voraussetzt, jedes ästhetische System grundsätzlich auszeichnet, entgegensteht, sollen an dieser Stelle folgende Grundlagen für die ästhetische Analyse bestimmt werden:

1. Die Transformation ist ein grundlegendes ästhetisches Prinzip. Sowohl ästhetische Genres und Systeme wie auch deren singuläre Formen transformieren sich über die Zeit.
2. Ein Kunstwerk ist keineswegs generell durch Ambiguität bestimmt, oft intendiert es dies auch gar nicht, ambig kann es jedoch auch durch Interpretation und Rezeption gemacht werden. Ambiguität ist eine überaus mögliche, aber keine explizit dem Material grundsätzlich inhärente ästhetische Eigenschaft. Sie muss, wenn sie behauptet wird, jeweils von der spezifischen ästhetischen Form, auf die sie angewandt und behauptet wird, bestimmt und belegt werden.
3. Wird indes beispielsweise ein literarischer Text, der durch Ambiguität charakterisiert ist – beispielsweise durch Interpretation oder Rezeption -, in bildliche Darstellungen, Filme oder Multimediale Digitalnarrative transformiert, können diese ästhetischen Formen genauso ambig und imaginativ sein wie der transformierte literarische Text.
4. Bei einigen der so genannten literarischen Ausgangstexte oder ‚Urtexte‘ – adäquater wäre hier die Bezeichnung ‚Schrifterstversionen‘ – lässt sich eine Transformation, beispielsweise eine Verfilmung, so wie beispielsweise bei Tolkien, aufgrund des spezifischen Inhalts und Stoffaufbaus mitunter als implizit im Text angelegt interpretieren. Eine derartige Transformation kann hierbei unter Umständen völlig andere Motive markieren und ganz andere Gewichtungen vornehmen, sie kann Dinge sichtbar machen und pointieren, die in der Schrifterstversion angelegt sind, in der Masse der Information jedoch unter Umständen untergehen. Eine Transformation ist im literarischen Text, so die pointierte These, oft implizit und potenziell angelegt, und es ist eine Vielzahl von daraus ableitbaren ästhetischen Formen dazu denk- und machbar.

An dieser Stelle sei nur ein pointiertes Beispiele für die Transformation von so genannten ästhetischen ‚Ur- oder Originalformen‘ genannt: das Hörspiel erfuhr im Laufe der 90er Jahre einen regelrechten Struktur-, Rezeptions- und Imagewandel, als es sich von den literarischen Autorenhörspielen der 50er und 60er Jahre emanzipierte und sich im Genre mittels Transformatorischer Konvergenz eine neue Ästhetik entwickelte. Die Hörtexte wurden beispielsweise mit Popmusik oder experimenteller Musik verbunden, zudem wurden sie mit Lichtinstallationen öffentlich aufgeführt und sollten teilweise explizit tanzbar werden.¹⁰⁷¹ Das Hörspiel wurde dadurch aus der beschaulichen und bildungsbürgerlichen Konzentrationsrezeption in eine popkulturelle, bisweilen eventhafte und auch teilweise explizit trashhafte Ästhetik umtransformiert.¹⁰⁷²

Die in Kapitel 7.B. („Populäre Formen der Literaturvermittlung über das Medium ‚Buch‘ hinaus: vom Literaturtelefon zum Hörbuch“) dieser Arbeit vorgestellten Hörbücher indes haben mittlerweile eine ganz neue literarische Rezeptionskultur geschaffen und sind in dieser Form ganz eindeutig eine literarische mediale Transformation, welche die traditionelle Buchkultur ergänzt bzw. teilweise bei Rezipienten gar ersetzt. Literatur erfährt hier eine ganz normale Überführung in den Alltag. Der literarische Mythos, die ‚raunende Stimme im Imperativ‘, das ‚Es war einmal‘ ist mittlerweile flächendeckend per MP3 erlebbar: jeder aufgeschlossene Rezipient kann sich seine Hör-Höhle und sein digitales Hör-Lagerfeuer einrichten, und darüber hinaus sind Hörbücher auch – entgegen der Rezeptionshaltung der De-Konzentration – eine mögliche Erziehung zur ästhetischen Re-Konzentration. Hörbücher sind sicherlich die erste literarische Transformation, die im Sinne der traditionellen Buch-Literatur Sinn macht, weil das Hören der Literatur mitunter auch zum Nachlesen anregt. Ob eine derartige Wechselwirkung der Formen sich bei den noch zu entwickelnden Multimedialen Digitalnarrativen ergibt, lässt sich derzeit noch sagen. Im Sinne der Transformatorischen Konvergenz ist es möglich, dass sich verschiedene ästhetische Formen interaktiv ergänzen und auch aufeinander verweisen, ebenso ist es möglich, dass bestimmte Formen – wie beispielsweise die Buchliteratur – zunehmend weniger rezipiert werden und dementsprechend in einem sozialkulturellen System und Diskurs zunehmend marginalisiert werden.

¹⁰⁷¹ Beispiele hierfür sind die Kooperationen zwischen dem Autor Thomas Meinecke und dem Musiker David Mouffang / Move D, materialisiert durch die Projekte „Tomboy / Freuds Baby“ (München 2000) sowie „Flugbegleiter / Übersetzungen“ (München 2008). Gerade das letztgenannte Projekt wird als ein explizit tanzbares Hörspiel rezipiert.

¹⁰⁷² Vgl. hierzu KRUG, Hans-Jürgen: „Ätherdramen. Eine kleine Hörspielgeschichte“, Doppel-CD, WDR 3, Köln 2004, Kapitel 8: „Ein neuer Hörspiel-Boom: Popkulturelle Formate, Events und Audiobooks“.

Wir stoßen hier erneut zu einer zentralen Fragestellung dieser Arbeit: was macht Literatur nicht nur inhaltlich, sondern vor allem von ihrer medialen Form und ihrer jeweiligen kontextuellen ästhetischen Wertung und Rezeption über sie her aus? Bei dieser Frage geht es nicht mehr um eine traditionelle Präsentation und Interpretation von Buchliteratur, sondern um ihre

Transformation und Vermittlung.

Die Arbeitskategorie der Vermittlung ist eine der brauchbarsten, um den Wirkungsimpuls, den eine ästhetische Form haben kann, zu unterstützen, zu variieren oder zu verstärken. Gleich, ob es sich dabei um eine eher ästhetische Interpretation oder um eine eher didaktische Aufbereitung handelt, die Arbeit der Vermittlung hat die grundsätzliche Intention und das Potenzial, eine ästhetische Form auf adäquate Weise einem Rezipientenpublikum näher zu bringen. Eine ästhetische Arbeit vermittelt sich, gerade wenn sie in formalen und inhaltlichen Kriterien stark mit einer spezifischen Historie und Tradition verbunden ist, nicht von selbst, sie braucht Vermittlung, oft im Sinne einer Art Übersetzung in zeitgenössische Formate und Sprachen. Ebenso kann jedoch auch eine zeitgenössische ästhetische Form Vermittlung benötigen. Dies hat prinzipiell nichts mit ihrer Struktur oder mit ihrem Inhalt zu tun. Sie kann beispielsweise sehr komplex und schwierig strukturiert sein, sie kann anderenfalls vergleichsweise einfach strukturiert sein, in beiden Fällen jedoch eine zusätzliche Kontextvermittlung ihrer Entstehung und Ausrichtung benötigen.

Darüber hinaus kann eine ästhetische Form auch selbst Vermittlung von außerästhetischen Sachverhalten und Zusammenhängen sein, und dies ist nach wie vor eine der grundsätzlichen Intentionen von ästhetischen Formen. Literatur beispielsweise, so GÖSSMANN, hat in der Geschichte der Menschheit stets die großen Ideen, Themen und Sachverhalte – gleich ob Religion, Aufklärung oder Politik – vermittelt.¹⁰⁷³ Heute, so eine zentrale These dieser Arbeit, tut sie das nicht mehr: sie muss mittlerweile selbst transformiert werden.

Die in dieser Arbeit beschriebenen gegenwärtigen Voraussetzungen und Möglichkeiten ästhetischer Transformationen von vor allem literarischen Formen, zu denen der ästhetische Wertungswandel, die geänderten ästhetischen Rezeptionsmöglichkeiten und -gewohnheiten sowie die ästhetisch-technologische Transformation traditioneller buchliterarischer Formate in

¹⁰⁷³ Vgl. GÖSSMANN, Wilhelm: „Zur Eigenart der religiösen Sprache“, Vortrag Düsseldorf / Maxhaus, Reihe ‚Düsseldorfer mittwochgespräche‘ vom 17-10-2007.

Multimediale Digitalnarrative gehören, bilden ein Szenario ab, das die Grundlage für diese Transformation des Literarischen ist.

Diese Transformation ist, wenn sie die Grundlagen des literarischen Schreibens übersetzen und adäquat gestalten kann, ein wichtiger Teil dieser neuen Vermittlung.

Wie lassen sich diese Grundlagen prinzipiell auf den Punkt beschreiben?

GÖSSMANN pointiert den Sachverhalt folgendermaßen:

„Der Anspruch des literarischen Schreibens liegt in der Authentizität des Textes. Authentisch wird ein Text letztlich durch die Form. ... Sie macht den Text transparent, zeigt, was er ist und was er nicht sein kann.“¹⁰⁷⁴

Die Kategorie der Authentizität kann als ein wichtiger möglicher Indikator für zukünftige literarische Transformationen gelten. Durch die Form zukünftiger literarischer Transformationen ist erkennbar, ob und wie das jeweilige literarische Ausgangsmaterial, der literarische Rohstoff oder auch die jeweilige Version, zu einer veritablen literarischen Transformation umgearbeitet wurde.

Die Formen dieser Transformationen sind derzeit nur in den ersten Ansätzen erkennbar und wurden in den vorhergehenden drei Kapiteln dieser Arbeit beschrieben und mit ersten Kategorien versehen.

Die transformierte Literatur schafft sich, sofern sie nicht explizit Formen und Inhalte der traditionellen Buchliteratur in gegenwärtige Formate übersetzen will, wahrscheinlich mit der Zeit eigene ästhetische Voraussetzungen mit eigenen Inhalten und Formen, die von wissenschaftlicher Seite her auf die möglichen Verbindungen mit den Narrativen und ästhetischen – nicht nur den literarischen – Formen der buchliterarischen Vergangenheit untersucht werden sollten.

Handelt es sich indes um Transformationen von traditioneller Buchliteratur in neue ästhetische Formen, die unter dem Prinzip der interaktiven Konvergenz erarbeitet und gestaltet werden, erlangt die von GÖSSMANN pointierte Kategorie der Text-Authentizität eine immense Wichtigkeit. Mit ihr sollte sich grundsätzlich prüfen lassen, inwiefern die aktuelle Transformation mit dem transformiertem Text verbunden ist, ob der buchliterarische Text noch transparent in ihr erkennbar ist, um letztlich zu erkennen, was dessen Transformation sein kann – und was sie eben nicht sein kann.

¹⁰⁷⁴ GÖSSMANN, Wilhelm: „Das literarische Schreiben als Zentrum von Schreiberfähigkeiten“, in: GÖSSMANN, Wilhelm / HOLLENDER, Christoph (Hrsg.): „Schreiben und Übersetzen. Theorie allenfalls als Versuch einer Rechenschaft“, Tübingen 1994, S.21-22.

Die in dieser Arbeit herausgearbeiteten Kategorien der Auratischen und der Transformierten Literatur sind Vorschläge zur Beschreibung des gegenwärtigen Systems der Literatur.

Um sie nochmals konturiert voneinander abzugrenzen, sei an dieser Stelle erneut ihr Profil durch eine vorläufige kategorische Trennung sowie eine bewusste Zuspitzung und Übertreibung ins Modellhafte geschärft, und zwar mittels Eigenschaften, die bewusst die ästhetischen Klischees und Images der jeweiligen Systeme mitreflektieren:

- Die Auratische Literatur ist demnach das explizite Modell einer expliziten Kunstliteratur im bildungsbürgerlichen Sinne. Sie ist das Modell einer Literatur der Ernsthaftigkeit, Sakralität, der Weihe, der Tiefe, des Nebels und des Mythos. Auch wenn sie diese Verbundenheit durch ironische oder sogar durch popkulturelle Bezüge brechen will, ist sie diesen Grundlagen prinzipiell verhaftet. Die Auratische Literatur ist zudem eine Literatur der Inklusion und der Elaboriertheit – sie ist die Literatur der Kunst, da sie Literatur als etwas Besonderes betrachtet. Von ihrer technischen Entwicklung her ist die Auratische Literatur explizit kein crossmediales Medium, sie tendiert dazu, in der Form der Buchliteratur zu bleiben.
- Die Transformierte Literatur ist das Modell einer expliziten Alltags- und Gebrauchsliteratur im popkulturellen Sinne einer Alltags- anstatt einer Kunstästhetik. Sie ist das Modell einer Literatur der ästhetischen Erweiterung, des bewussten Austauschs mit anderen Systemen des ästhetischen und technischen Alltags, in die sie sich einbauen und auch – bewusst – verlieren und auflösen kann. Die Transformierte Literatur ist zudem eine Literatur der bewussten ästhetischen Grenzüberschreitung, und zwar in Richtung Alltag – sie ist eine Literatur des Alltags, da sie Literatur als etwas Alltägliches und Normales betrachtet, und zwar in dem Sinne, dass Literatur keinen explizit literarisch-ästhetischen Kontext mehr benötigt, sondern explizit alltagstauglich ist. Von ihrer technischen Form her ist die Transformierte Literatur explizit ein crossmediales Medium, sie tendiert dazu, die Form der Buchliteratur zu überwinden.

Angesichts dieser erneuten experimentellen kategorialen Trennung und Zuspitzung wird deutlich, dass die Kategorien der Auratischen und Transformierten Literatur notwendigerweise Idealtypen sind, deren Kategorisierung den komplexen Zustand der Transformation bzw. der Transformatorischen Konvergenz zunächst deutlich markieren und überhaupt beschreibbar machen sollen. Eine diffizilere Analyse sollte diese markierten Idealtypen überschreiten, indem sie anhand der Sichtung und Ordnung der

realen ästhetischen Strukturen und Phänomen unter dem Aspekt der Transformatorischen Konvergenz untersucht, inwiefern sich die Definitionen und Kategorien der Idealtypen auf die neuen ästhetischen Formen übertragen lassen und inwiefern sie zutreffend sind oder inwiefern sie erweitert und redefiniert werden müssten.

In einer Zeit, in der sich die ästhetischen Wertungen, Rezeptionen und Formen so schnell ändern wie in der Gegenwartigen, muss die ästhetische Wissenschaft dementsprechend reagieren und ebenso beweglich und flexibel sein. Die konkreten ästhetischen Ausformulierungen der Gegenwart sind beschreibbar, und genug ihrer Phänomene und Indizien verweisen in bestimmte zukünftige Richtungen, die aber im wissenschaftlichen Sinne nur ansatzweise benennbar sind. Eines jedoch ist hinsichtlich der ästhetischen Transformationen der Gegenwart deutlich und ohne unangemessenen Übertreibung zu sagen: Die Zeit der hierarchisch klar konturierten ästhetischen Paradigmen ist wirklich und definitiv vorbei, und die ästhetischen Formen der Gegenwart sind mehr als in jeder Epoche zuvor durch Multidirektionalität, Dynamik und Transformatorische Konvergenz geprägt.

Ein Thesenkomplex, der sich aus den Ergebnissen dieser Arbeit bezüglich der Buchliteratur spekulativ ableiten lässt, ist folgender:
In einer bestimmten Zeit – es ist wenig sinnvoll, hier konkret mit Jahreszahlen zu spekulieren, da dies an die partiell unangemessenen und unrealistischen technofuturistischen Prognosen der 1960er Jahre erinnern würde – wird die klassische Buchliteratur ohne Cross-Medialität, welche beispielsweise Bilder, Grafiken, Sequenzen, Filme oder komplexe Multimediale Digitalnarrative beinhalten kann, kaum bzw. gar nicht mehr zu vermitteln sein. Die Buchliteratur wird sich als ästhetisches Medium aus dem Alltagsleben der meisten Jugendlichen zumindest der westlichen Welt, letztlich aber aus den meisten Gesellschaften, in denen eine multimediale und digitalbasierte Massenkultur existiert, zum großen Teil entfernt haben. Die Buchliteratur wird ein willkommenes historisches Referenzwerk für Studienzwecke sein, aber wird die Jugend die Konzentration und Muße dafür aufbringen, sie als mögliches ästhetisches Medium in ihrem Alltag zu rezipieren? Die Buchliteratur wird sich den meisten Jugendlichen wahrscheinlich eher als eine antiquierte und nostalgische ästhetische Form darbieten. Die Buchliteratur wird als historische Errungenschaft weiterexistieren, aber sie wird mittels der neuen technologisch-ästhetischen Voraussetzungen der neuen Generation transformiert und als ästhetisches Medium zunehmend abgelöst werden.

Jede Generation setzt – mindestens – eine technologisch-ästhetische Errungenschaft endgültig als eine Art Paradigma durch, und mit jeder abtretenden Generation tritt mindestens ein Paradigma wieder ab. Die Buchliteratur hat gute Chancen, in den nächsten Jahrzehnten endgültig zu einem historischem Medium der Ästhetik und auch Wissenschaft zu werden, das alleinige Referenzmedium dafür ist sie schon lange nicht mehr.

Es klingt pathetisch, doch die Buchliteratur könnte als ästhetisches Trägermedium wahrscheinlich tatsächlich irgendeinmal in dem Sinne ‚sterben, indem sie nicht mehr das maßgebliche Trägermedium für den übergeordneten ästhetischen Stoff ‚Literatur‘ sein und als Format zunehmend marginalisierter werden wird.

Die gegenwärtigen Bestsellerlisten und Verkaufszahlen der Buchliteratur sollten über diese Tendenz nicht hinwegtäuschen: etwas Großes bäumt sich vor seinem Tod noch einmal auf, wie ein stolzes aber todgeweihtes Ross, das noch einmal aufgezümt und vorgeführt wird. Das klingt ebenfalls zu heroisch und pathetisch? Aber sicherlich, und mit Absicht: dieses Bild verbindet sich mit dem Auratischen Image, das von der Literatur im Okzident, gerade hinsichtlich der ästhetischen Wertungen des Bildungsbürgertums, lange Zeit gepflegt wurde.

Wir sollten das Buch hingegen viel nüchterner als ein mögliches Kulturspeichermedium unter anderen betrachten. Es gibt Medien aus dem letzten Jahrhundert, beispielsweise alte Filmformate wie Super 8, das Audio- oder Videoband oder auch das Vinyl, die definitiv dem Tod geweiht sind, aber aus nostalgischen Gründen noch einmal als essentielle Kulturträger verklärt werden und in einer retrospektiv bestimmten nostalgischen Modewelle noch einmal eine mediale Reprise erfahren – die körnige Super 8-Ästhetik beispielsweise in der Werbung, das Vinyl in der DJ-Kultur –, damit jedoch sind sie letztlich definitiv historisch geworden, nur noch referenziell und als ästhetisches Zitat einsetzbar und in dem Sinne museumsreif.

Die Musikindustrie lebt aktuell den ökonomischen und ästhetischen Trend der Immaterialisierung ihrer Inhalte vor. Die Vinyl-Sammlungen sind bereits das ästhetische Material für Nostalgiker, und auch die CD-Sammlungen sind es mittlerweile, die jüngste Generation hingegen erfährt Musik gegenwärtig fast ausschließlich über das MP3-Format aus dem Internet.

Es gibt keinen Grund für die Annahme, dies könne mit der gedruckten Literatur nicht passieren. Nahezu jede je geschriebene Literatur wird irgendwann online zur Verfügung stehen. Noch stehen die juristischen Voraussetzungen dafür aus, doch irgendwann wird es Fakt sein. Die Digitalisierung bzw. die Immaterialisierung von ästhetischen Formen schreitet definitiv voran.

Wenn sich die klassische Buchliteratur zunehmend in das derzeit weltweit größte Trägermedium, das Internet, eingespeist hat, was sollte dann dagegen

stehen, dass sich in diese Vor-Transformierte Literatur keine Bilder, Filme oder Links einweben werden? Gleichsam wird die Transformierte Literatur möglicherweise netzkompatibel gepresster und konzentrierter rezipiert werden, und gleichsam de-konzentriert innerhalb eines kulturellen Mediennetzwerkes, denn das Internet wird wahrscheinlich die wichtigste ästhetische Gesamtstruktur der Zukunft sein. Zur traditionellen Schrift kommt bei Aufruf der ästhetischen Form gleich die Musik, der Film, das Spiel ... das virtuelle Leben?

Das Aufzeigen dieses Szenarios ist für die Kulturwissenschaft eine Gratwanderung zwischen Spekulation und Perspektive, jedoch ist es unabdingbar und auch eine Chance, sich konkret auf diese neuen Verhältnisse einzulassen, um nicht von ihnen überrascht zu werden und sich dann nicht in ihnen zurechtzufinden. Die Buchliteratur, wie wir sie kennen, und alles, was mit dem traditionellen System der Literatur zusammenhängt – vom Bild des Autors bis zum Buchverlag – wird sich in den nächsten Jahrzehnten, vielleicht auch schon früher, grundlegend ändern.

Und doch geht es nicht darum, dass ‚die Literatur‘ in diesen Zusammenhängen letztlich ‚stirbt‘, ganz im Gegenteil! Sie wird nur dann stetig marginalisierter und unwichtiger werden, wenn sie ewig zwischen den Buchdeckeln verborgen bleibt und wenn wir nicht beginnen, sie mit aller Kraft unserer Intelligenz, Intuition und unserem Wissen adäquat und authentisch zu transformieren. Wenn wir jedoch nicht lernen, die Literatur Buch-unabhängig zu betrachten, haben wir sie für die Zukunft verloren.

17.C. Grundlagen der neuen ästhetischen Verhältnisse sowie ihre didaktischen Vermittlung

Bei dem Prozess, den diese Arbeit beschreibt, handelt es sich bekanntermaßen nicht um eine Revolution – dieser Begriff ist für die Beschreibung derartiger Prozesse komplett untauglich – und auch nicht unbedingt um einen festlegbaren Paradigmenwechsel, sondern vielmehr um eine mehr oder minder langsame Transformation verschiedener Kontexte im interaktiven und konvergenten Zusammenwirken, die gegenwärtig in ihren Konturen immer klarer erkenn- und damit auch zumindest temporär beschreibbar wird.

Die in dieser Arbeit beschriebenen neuen Verhältnisse verlangen ebenso nicht nur nach neuen wissenschaftlichen Kategorien und AnalysekrITERIEN, sondern auch nach einer neuen Didaktik als Ausdruck einer angemessenen Vermittlung. Es gilt daher im Abgleich mit den neuesten ästhetischen Forschungen eine Didaktik zu entwickeln, die diesen neuen Verhältnissen angemessen ist, indem sie aktiv darauf Bezug nimmt, sie interpretiert und unter einem Lern- und Anwendungsaspekt kategorisch vermittelt. Diese Didaktik sollte den gegenwärtigen ästhetischen Wertungs- und Rezeptionsgewohnheiten Rechnung tragen. Wie ließe sich dabei grundsätzlich vorgehen?

Bezüglich einer adäquaten Didaktik ist es gegenwärtig unabdingbar, die tatsächlichen ästhetischen Wertungen und Rezeptionsformen der Gesellschaft in den Mittelpunkt einer didaktischen Vermittlungsarbeit zu stellen.

Konkret heißt dies zunächst, Ästhetiken und Formen der literarischen Pop- und Massenkultur gleichberechtigt neben denen der so genannten Hochkultur didaktisch zu behandeln. Neben der nach wie vor notwendigen Vermittlung von historischen Literaturformen ist es ebenso wichtig, kulturwissenschaftliche Ansätze und Formen der angloamerikanischen Cultural Studies zu diskutieren, um die Diskussionsgrundlage für ästhetische Formen grundsätzlich zu öffnen. Singuläre literarische Einzelanalysen sollten nach wie vor stattfinden, jedoch nur in ausgewählter Form und vor allem als Forschungsplateau für weitere ästhetische, kontextuelle und wirkungsgeschichtliche Analysen.

Gleichsam wäre es notwendig, dass durch eine den Verhältnissen adäquate Didaktik das Bewusstsein für die Vorgänge einer ästhetischen Transformation geschärft und die Strukturen dementsprechend analysiert werden sollten, und dies zunächst ausgehend von der Tatsache, dass ästhetische Formen nicht allein

durch ihre materialisierte Form, sondern auch durch ihr Potenzial zur Transformation definiert werden können. Das didaktische Ziel, das hiermit erreicht werden könnte, wäre eine Infragestellung und Diskussion einer prädefinierten Materialästhetik mit dem Ziel ihrer diskursiven Überschreitung, was letztlich zu einer erweiterten Didaktik der ästhetischen Verhältnisse führen könnte sowie einer Bewusstmachung für die kreativen Grundlagen von Ästhetik. An medialen Transformationen, beispielsweise vom Buch zum Film, einer der häufigsten didaktischen Analysen des Schulunterrichts der letzten Zeit, könnte die Frage nach möglichen weiterführenden ästhetischen Transformationen gestellt werden.

An verschiedenen Medien könnten sich verschiedene Formen und Möglichkeiten von ästhetischer Transformation aufzeigen lassen. So wäre diesbezüglich definitiv ein didaktisches Ziel erreicht, wenn in der Schule diskutiert werden würde, ob und wie sich klassische Formate der Buchliteratur zu ‚Computerspielen‘ bzw. Multimedialen Digitalnarrativen transformieren ließen, und welche Inhalte, Stränge und Strukturen sich auf welche medienspezifischen Weisen darstellen lassen könnten. Die grundlegende Frage dieser Untersuchung wäre auch, was die spezifische Ästhetik der Buchliteratur ausmacht, wie sie sich beschreiben lässt und ob und wie sich diese Ästhetik in Multimediale Digitalnarrative transformieren lassen könnte.

Besonders interessant und aufschlussreich für die Schüler wäre diesbezüglich die Untersuchung, wie sich eine literarische Transformation nicht nur bei Narrativen oder Formen der sprachlichen Bühnenkultur, sondern insbesondere auch bei Formaten der Lyrik gestalten könnte. Eine diesbezügliche Diskussion könnte das Bewusstsein für Eigenarten der lyrischen Schriftkultur schärfen, und zwar hinsichtlich der konkreten Frage, wie sich diese adäquat und authentisch mittels eines digitalen Mediums umsetzen und transformieren ließen.

Eine weitere Frage wäre: was sind die Möglichkeiten und Chancen der literarischen Sprache angesichts einer visuellen Kultur, vor allem einer derart visuell geprägten Kultur, wie sie in den gegenwärtigen Computerspielen zu finden ist? Verliert die literarische Sprache hier nicht ihre spezifische Autonomie und potenzielle Freiheit?

Welches Verhältnis hat die literarische Poesie zur ‚Wirklichkeit‘ der Medien, gibt es womöglich eine Poesie spezifischer Medien, und durch was zeichnet sie sich aus?

Ein weiterer Ansatzpunkt wäre ein Vergleich von Online-Rollenspielen und klassischer narrativer Buchliteratur: was sind hier die wichtigen definitorischen

Eigenschaften der jeweiligen Genres, und inwiefern lassen sich diese vergleichen? Der für Online-Rollenspiele charakteristische Eventcharakter, das Ziel der Schaffung hoher Frequenzen und eine ausgesprochene User- und Community-Bindung sind letztlich alles Eigenschaften, die auch für bestimmte Formen der klassischen Erzählliteratur gelten können.

Eine weitere gewagte und schwierige Frage im didaktischen Kontext wäre, inwiefern für mögliche zukünftige literarische Transformationen neuartige Kulturtechniken wie die des Zappens, Scrollens oder Skippens, wie sie in Kapitel 11.B. dieser Arbeit („Neuartige Techniken der gegenwärtigen Kulturrezeption“) beschrieben und kategorialisiert wurden, virulent sein könnten und wie sich dies in einer zukünftigen neuen Ästhetik produktiv niederschlagen könnte.

Diese Techniken sind in dieser Arbeit explizit als Zeichen für geänderte kulturelle Rezeptionsformen und den damit verbundenen ästhetischen Wertungen bezeichnet und interpretiert worden. Wenn sich ein Kulturpublikum an diese Techniken gewöhnt hat und sie zum selbstverständlichen Kanon der ästhetischen Rezeption gehören, ist es absehbar, so die These, dass diese in diversen Ausprägungen in die Ästhetik der literarischen Transformationen der Zukunft Eingang finden werden, die Frage nach ihrer ästhetischen Verwendbarkeit wäre damit zu stellen.

Ein weiterer Ansatzpunkt wäre die Frage nach den Möglichkeiten der autonomen Produktion von Multimedialen Digitalnarrativen. Die zunehmende Verbreitung von Open-Source-Softwaresystemen wie ‚Ubuntu‘, der besonders userfreundlichen Variante des Freeware-Programms ‚Linux‘, geben gegenwärtig auch zunehmend interessierten Laien die Möglichkeit zur Selbstprogrammierung und Gestaltung einer digitalen Oberfläche und Umgebung. In diesem Sinne ist es denkbar, dass zukünftig das ‚Self-Programming‘, also das autodidaktisch gelernte und selbst vorgenommene Programmieren und Gestalten von digitalen Oberflächen und Umgebungen, eine normale ästhetisch Technik sein könnte wie heute noch das klassische literarische Schreiben. Dieser Paradigmenwechsel würde dann virulent werden, wenn die technischen Voraussetzungen für eine einfache User-Kompatibilität, also eine unkomplizierte Bedienbarkeit der neuen Medien, geschaffen und flächendeckend verbreitet worden sind. Erst wenn dieser Schritt innerhalb einer technischen Evolutionsstufe vollzogen ist, sind die Voraussetzungen für eine verbreitete ästhetische Inanspruchnahme gegeben.

Letztlich geht es in der didaktischen Vermittlung dieser Zusammenhänge vornehmlich darum, die spezifischen Eigenarten und Zusammenhänge der traditionellen Buchliteratur nicht nur von ihrem historischen Kontext her verständlich zu machen, sondern – und dies ist ein besonders wichtiger Punkt – auch von ihrer ästhetischen, poetologischen und kreativen Seite her zu vermitteln. Eine Didaktik der Transformation ist in diesem Zusammenhang auch immer eine Erziehung und Hinführung zur Ästhetik.

Die literarische Tradition sollte als potenzielles Material für die Gegenwart und Zukunft begriffen werden, aber sie sollte dabei nicht ihre poetologische Eigenart verlieren, denn diese poetologische Authentizität von Literatur ist letztlich einer ihrer wesentlichen Bestandteile, wenn nicht ihr Herzstück.

Gleichsam geht es darum, hinsichtlich einer didaktischen Vermittlung auch den möglichen Anwendungsaspekt von Literatur zu betonen. Hierfür lässt sich zunächst der Terminus des

Literaturdesigns

vorschlagen. Der Designbegriff ist zunehmend auch als Pendant und Ausdruck der ästhetischen Vermittlung zu betrachten. Auch wenn dies, bedingt durch diverse Designapologeten, oft in einer durchaus hypertrophierenden Art geschieht, markiert der Designbegriff doch letztlich vor allem auch die Produkthaftigkeit von Ästhetik und wirkt in dieser Angleichung an die gesellschaftlichen Verhältnisse des Produktkapitalismus zumindest für eine aufgeklärte ästhetische Analyse in produktiver Weise erfrischend ernüchternd und ent-auratisierend.¹⁰⁷⁵ Die Aufgabe von Literaturdesign, so lässt sich in einem

¹⁰⁷⁵ Die Spannung oder auch die Dialektik von Kunst und Design soll an dieser Stelle nicht weiter thematisiert werden, stattdessen soll das – überaus diskussionswürdige – Verhältnis mit einem Zitat des deutschen Kommunikationsdesigners und Trendforschers Peter Wippermann exponiert werden: „Kunst legt den Finger auf die Wunde, für die Design das Heftpflaster ist. Sie stellt immer Fragen, gibt keine Antworten und ist ein Störfaktor für die Alltagskultur – oder sollte es jedenfalls sein. Daher gibt es natürlich eine große Spannung zwischen Kunst und Design, das ja eher eine Beruhigungsfunktion hat. Es ist die Rolle der Kunst, die Gefahren, die die Innovation natürlich auch mit sich bringt, zu benennen. Design kann das nicht leisten. Es gibt lediglich der Gegenwart und Zukunft greifbare Gestalt.“ Wippermanns pointierte Benennung und kategorische Trennung von Kunst und Design ist zumindest auch in dem Kontext diskutabel, dass er Kunst in einem ehrenwerten idealistischen Sinne als potenziellen Störfaktor der Alltagskultur bezeichnet, was hinsichtlich dieser ästhetischen Definition letztlich auch auf einen durchaus auratischen Kunstbegriff verweist, der natürlich besonders schön klingt, wenn er aus dem berufenen Mund eines avancierten Trendforschers und Designers kommt. Angesichts eines gegenwärtig vor allem auf ökonomische Wertsteigerung fixierten Kunstmarktes kann indes von einer Aufgabe der Kunst als Störung der Alltagskultur real nicht mehr die Rede sein, es sei denn in dem Sinne, dass die auratische bildende Kunst durch ihre hohen ökonomischen Gewinnmargen ökonomische, ästhetische und soziale Energie aus der Alltagskultur abziehe und störe dadurch empfindlich ihr System stören würde – dies wäre eine bewusst sarkastische Interpretation, die hier nicht weiter vertieft werden soll. Vgl.

ersten Rohentwurf sagen, wäre demnach die informelle, grafische und technische Gestaltung und Ausarbeitung von literarischen Transformationen und im weiteren Sinne auch deren Gestaltung zwecks Vermittlung. Auch wenn der Designbegriff für viele Aspekte des ästhetischen Alltags teils überstrapaziert wirkt und auch ist, so könnte er für die Entwicklung der Transformierten Literatur sehr zutreffend und hilfreich sein. Auch hier gilt, dass eine Transformierte Literatur letztlich keine Literatur ist, solange sie nicht bestimmte literarische Kriterien erfüllt, die sich letztlich weniger durch eine spezifische Qualität als durch eine grundsätzliche ästhetische und poetologische Authentizität fassen lassen.¹⁰⁷⁶

Eine besondere Verantwortung hat im Kontext der Vermittlung der wissenschaftliche Diskurs. Grundlegendes wurde dazu in dieser Arbeit bereits in Kapitel 10 („Auf dem Weg zu einer offenen Geistes- und Kulturwissenschaft“) gesagt, gleichsam sollen hier wesentliche Stränge noch einmal aufgenommen und kompakt verdichtet werden.

Viele der gegenwärtigen ästhetischen Sachverhalte und Kontexte verlangen aktuell nach wie vor nach Ein-, Zu- und Aneinanderordnung sowie nach Aufbereitung der Faktenzusammenhänge, und dies ist etwas komplett anderes als die unselige latente Bewertung nach so genannten ästhetischen Qualitäts- und Auslese Kriterien, die jahrzehnte-, ja jahrhundertlang die Geisteswissenschaften durchzog.

In den Kulturwissenschaften, und hier insbesondere bei der ästhetischen Analyse, geht es aktuell vor allem darum, Diskurse und Strukturen, die durch Mythologien, Projektionen und mediale Funktionsweisen bestimmt werden, zu sichten, zu analysieren und gegebenenfalls neu- bzw. umzuwerten. Das System

GARDNER, Belinda Grace: „Heftpflaster in einer hochkomplexen Welt. Der Hamburger Trendforscher Peter Wippermann im Gespräch, KUNSTZEITUNG 122 / 10-2006, S.31.

Anlässlich der Eröffnung der Ausstellung „Wouldn't it be nice ... 10 Utopien in Kunst und Design“ im Zürcher Museum für Gestaltung (8-2 bis 25-5-2008) äußerte sich hingegen Museumsdirektor Christian Brändle, dass zwischen Kunst und Design mittlerweile kein Unterschied mehr auszumachen sei: „Sie sind spätestens seit Andy Warhol zusammengewachsen“. Vgl. HÜ: „Design ist Kunst, Kunst Design. Das Zürcher Museum für Gestaltung zeigt eine Ausstellung über Utopien“, NEWS (Tagesanzeiger), 7-2-2008, S.14. Vgl. auch die Publikation zur Ausstellung von Centre d'Art Contemporain Genève (Hg.): „Wouldn't it be nice ... wishful thinking in art and design“, Genf 2008

¹⁰⁷⁶ Der allzu ernüchterte Begriff des E-Contents erschiene indes für den spezifischen Impetus von Literatur, gleich wie sie sich letztlich ausdifferenziert und transformiert, als ein etwas zu sehr gewollter und letztlich unpassender Neologismus. Literatur ist, bei aller gebotenen Indifferenz und Vermeidung von Mythos und Auratik, zwar auch Content im Sinne des Multimediaparadigmas, jedoch ein – ohne hiermit eine qualitative Wertzusprechung zu erteilen - sehr spezifischer, der auch dementsprechend markiert und bezeichnet werden sollte.

der Auratischen Literatur, jedoch auch das der Popkultur, sind derartige Strukturen der Mythen, Projektionen und medienbestimmten Funktionen, und ihre Diskurse sind es oft demgemäß auch.

Was die Behandlung dieser Systeme in einem kulturwissenschaftlichen Rahmen betrifft, braucht es demzufolge vor allen Dingen eine klare indifferente Sprache und Terminologie. Die Sprache der Projektion und des Mythos ist seit jeher ungeeignet, sowohl Geschichte als auch Kultur wissenschaftlich zu beschreiben. Spätestens seit Roland Barthes Untersuchungen wissen wir, wie schnell historische und ästhetische Prozesse dem Mythos anheim fallen können. Wissenschaft ist dazu da, diese Prozesse zu entmystifizieren, und nicht, sie noch mehr zu umnebeln und die Mythisierung zu intensivieren.

Hinsichtlich der Analyse der Popkultur beispielsweise ist diesbezüglich aktuell vor allem eine prä-affirmative Pop-Wissenschaft zu vermeiden. Hier stellt sich vor allem auch die Frage, wie Wissenschaftler, die durch die Popkultur sozialisiert und kulturalisiert wurden, innerhalb der wissenschaftlichen Behandlung von Popkultur agieren.

Sind sie ihrer kulturellen und ästhetischen Sozialisation nach allzu affirmativ gegenüber der Popkultur eingestellt, d.h. können und / oder wollen sie sich im wissenschaftlichen Sinne nicht von der Popkultur als einer Art eigenen Identifikationskultur distanzieren – was bedeutet, Kulturprodukte eben als Produkte, als ästhetisches Material in spezifischen Kontexten wahrzunehmen, abseits aller persönlichen Affekte –, läuft die ästhetische und kulturwissenschaftliche Analyse Gefahr, in eine präventiv vorwertende, prä-affirmative Haltung zu verfallen. Dies ist ein Gestus, den die traditionelle bürgerliche Wissenschaft oft gegenüber den Produkten und Exponaten der so genannten Hochkultur pflegte und immer noch pflegt, was sowohl ihre akademischen Kriterien als auch sie selbst als neutrale Wissenschaft in Misskredit gebracht hat.

Die Popkultur ist demgegenüber in ganz besonderem Maße durch das Fan-Wesen gekennzeichnet, sie ist explizit eine Fan-Kultur, und genau das geht auch völlig in Ordnung – jedoch nur für die Fans. Wenn sich jedoch das Fan-Tum in die Wissenschaft transformiert, sieht es für die Wissenschaft schlecht aus – gut allerdings für die Fan-Wissenschaft.

Im Bezug auf die ästhetische Wissenschaft ist die Popkultur nur ein ästhetisches System unter Vielen. Es ist ein Fehler, wenn Pop-sozialisierte Wissenschaftler bei der ästhetischen Analyse denselben Fehler begehen wie die Protagonisten und Protektoren der bürgerlichen E-Kultur.

Dieselben Kriterien sollten auch für die wissenschaftlichen Rezeption und Analyse der Buchliteratur gelten. Bei aller Affirmation zur Literatur sollte es sich von selbst verbieten, prä-affirmative Exegesen einer geschmacksindividuell bevorzugten Kultur zu betreiben. In Bezug auf kulturwissenschaftlich weiterführende Analysen gilt es nicht, die Formen und Produkte eines ästhetischen Systems schön zu schreiben und zu mythisieren, sondern Strukturphänomene radikal, aber dem Objekt angemessen, zu entmystifizieren und aufzuzeigen. Die Affirmation für das zu behandelnde Objekt ist dabei oftmals eine mehr oder weniger selbstverständliche Grundlage – sie muss es aber keineswegs sein.

Bezüglich der Literatur brauchen wir, gerade gegenwärtig, wo sie sich als ein globales Kulturparadigma zunehmend marginalisiert und in Konkurrenz zur Kultur des Internets geraten ist, neue treffende wissenschaftliche Terminologien, Schreibweisen, und vor allem: ästhetische Umwertungen. Eine prä-affirmative Literaturwissenschaft ist hierbei genauso zu vermeiden wie eine prä-negativierende Sicht auf die Literatur. Stattdessen plädiert diese Arbeit angesichts der Masse an ästhetischen Phänomenen der Jetztzeit und ebenso vielen Wertungen und Deutungsversuchen für die Indifferenz als wissenschaftliche Kategorie. Um der Indifferenz einer postmodernen Kultur zu begegnen, müssen wir im Umgang mit ihr genauso indifferent werden, und dies heißt nicht etwa, uns in einer Art gleichgültigen Interesselosigkeit leb- und tatenlos durch die Phänomene und Strukturen treiben zu lassen, sondern uns mit gespannter Konzentration und gelassener De-Konzentration gelassen wie aktiv und lebendig durch sie zu bewegen, Vernetzungen vorzunehmen und Zusammenhänge transparent zu machen.

In den ästhetischen Wissenschaften haben wir es oft, meistens sogar, mit totem Material, mit Text-, Bild- und Ton-Leichen zu tun, wie hart dies auch klingen mag. Wer sich für hochmittelalterliche Lyrik – dies übrigens waren Songtexte (engl. Lyrics) im wahrsten Sinne des Wortes – begeistert, kann dies als Fan gerne tun, als Wissenschaftler jedoch muss er die unbedingte ästhetische und ökonomische Einbindung in einen höfischen Kontext beachten und mitreflektieren: sie ist die Grundvoraussetzung, um dieser ästhetischen Form überhaupt gerecht zu werden.

Selbst die ästhetischen Formen der aktuellen Pop- und Massenkultur, die uns gegenwärtig noch so lebendig erscheinen mögen, sind oftmals nur mehr Leichen, für die wir als Wissenschaftler – ohne den stolzen Gestus eines klinischen Szientismus - ganz nüchtern das Sezierbesteck richten sollten. Mehr noch: oft sind sie sogar noch lebhaft erscheinende Zombies, mit denen wir

kompromisslos umgehen sollten, bevor sie uns anknabbern und mit ihrem falschen Mythos der Lebendigkeit infizieren. Die Strukturen der Kultur sind in ständiger Transformation. Das meiste jedoch ist bereits Geschichte und sollte dementsprechend behandelt werden, auch wenn die Ästhetik noch in der Gegenwart aktiv ist.

Bezüglich der Literaturwissenschaften ist eine letztliche Überwindung der separierenden Nationalphilologien, hin zu einer allgemeinen ästhetischen Wissenschaft, ein überdenkenswertes Ziel. Eine derartige ästhetische Wissenschaft, in der die jeweiligen Nationalphilologien nach wie vor ihre Berechtigung und ihr Aufgabenfeld hätten, wäre kein amorpher universalistischer Sumpf, sondern würde gerade auf der interaktiven Verbindung der differenten Ansätze im Bezug auf das Prinzip der Transformatorischen Konvergenz in Bezugnahme auf folgende wichtige Grundlagen fußen: Kontextualität, Produktions- und Rezeptionsästheik sowie einer angestrebten ästhetischen Indifferenz als wissenschaftlicher Grundhaltung, um ästhetische Vorwertungen in der Analyse so gut als möglich zu vermeiden.

Auch für diese wissenschaftliche Intention ist die Vermittlung eine der zentralen Kategorien. Was wäre dafür vonnöten?

Zunächst muss auch in der geisteswissenschaftlichen Vermittlung stilistisch mehr gewagt werden dürfen, ohne dass wissenschaftliche Arbeiten dadurch zu ästhetischen Formaten werden. Eine thematische wie auch stilistische Öffnung ist auch für eine angemessene Vermittlung der Wissenschaften zunehmend notwendiger geworden. Die Vernachlässigung des wissenschaftlichen Stils ebnete – speziell auch in Deutschland – häufig den Boden für einen oft zu kargen, nahezu geradezu jargonhaften akademischen Duktus. In Großbritannien und den USA hingegen tritt die stilistische Ausbildung von Studierenden neben die wissenschaftliche. Essayistik wird gefördert und gepflegt und beispielsweise in England von den Professoren begleitet. In Deutschland hingegen sind so genannte ‚Qualitätsarbeiten‘ noch die Regel. Der Effekt dieser Arbeiten ist eben der genannte: sie brauchen nach ihrer Publikation häufig eine eigene gesellschaftliche Vermittlung und Transformation.

Weiterhin ist in den Geisteswissenschaften eine gewisse Kenntnis der verschiedensten ästhetischen Kontexte vonnöten, anstatt nur der eigenen Disziplin. Im Kontext der jeweiligen Spezialdisziplin hingegen wäre eine unorthodoxe und experimentelle wissenschaftliche Fakten- und Kontextzusammenführung oft hilfreicher, effektiver und letztlich auch origineller, als das der streng orthodoxe Bezug auf den Kanon bieten könnte.

Die Analogie aus der DJ-Kultur, die durchaus einige hilfreiche und weiterführende Anregungen für ein neuartiges geisteswissenschaftliches Arbeiten zu bieten hätte, wäre diesbezüglich das Prinzip der ‚Archiv-Wiseness‘, also des Wissens, welche oft grundverschieden erscheinenden Quellen miteinander zu verbinden und zu vernetzen sind, um ein sinnvolles, stimmiges und auch neuartiges und weiterführendes Szenario abzubilden und beschreibbar zu machen. Der Geisteswissenschaftler als Wissens-DJ, das mag nur auf den ersten Moment als eine populistische Analogie klingen, in Wahrheit ist es nur die Übertragung eines dynamischen und erweiternden Prinzips des effektiven und offenen Umgangs mit kulturellem Quellenmaterial. Gerade für die ästhetischen Analysen in den Geistes- und Kulturwissenschaften im Bezug auf dynamische und transformative Prozesse ist es sinnvoll, bezüglich der Quellen- und Materialsuche neuartige Vernetzungen einzugehen und Vergleiche aus den verschiedensten Bereichen anzustellen und zuzulassen, die sonst keiner macht – nur so entsteht etwas neues.

Zu fordern ist für die wissenschaftliche Analyse logischerweise weiterhin eine unbedingte Beachtung und seriöse wie fachgerechte Analyse der kulturellen und wissenschaftlichen Tradition, ansonsten sind weder die Kultur der Gegenwart, noch die transformierten Formen verstehbar. Dass es dabei keine wie auch immer geartete qualitative Präferenz irgendeiner dieser Kulturphänomene als ‚höherwertig‘ gegenüber anderen geben darf, sollte klar und selbstverständlich sein. Die Kultur und Ästhetik der Vergangenheit sollte vornehmlich bzw. ausschließlich – bei aller Liebe – als wissenschaftliches Material betrachtet werden.

Die angemessene Analyse des Verhältnisses von Tradition und Gegenwart ist einer der zentralen Punkte, die eine adäquate Kulturwissenschaft der Zukunft auszeichnen sollte. Grundsätzlich lässt sich sagen: das Verhältnis der Kulturwissenschaften zur Tradition sollte von skeptischem Respekt geprägt sein, das zur Gegenwart hingegen von respektvoller Skepsis, mit der jeweiligen Betonung auf den Nomen.

Hinsichtlich der Analyse der ästhetischen Gegenwart ist bei aller Aufmerksamkeit und Offenheit Skepsis besonders vonnöten.

Die neuesten Trends sind generell nicht das, was die Kulturwissenschaft braucht, es sei denn, sie bilden ihr eigenes Objekt. Ihre Einführung kann mit gutem Gewissen den Zeitgeist- und Trendforschern überlassen werden, deren Ergebnisse dann selbstverständlich zu sichten und in einen analytischen Kontext zu bringen sind. Den Kulturwissenschaften sollte es demgegenüber darum gehen, das zu beschreiben, was bereits in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist, aber möglicherweise noch nicht in den akademischen

Diskursen. So kann die Kulturwissenschaft im besten Sinne Vermittlung für sich selbst darstellen.

Eine offene Kulturwissenschaft darf sich bei allen offenen Bezügen nie dem Primat der Populär- oder Alltagskultur als angeblich neuem Paradigma unterordnen, sondern einzig und allein dem Primat der Indifferenz. Vieles, Allzuvieles in den so genannten Geisteswissenschaften erschöpft sich in purem Material- und Objektfetischismus, die Möglichkeit indes, Transformation zu denken, geschweige denn ein Wille zur Transformation, auch bezüglich der eigenen Disziplin, ist oft überhaupt nicht vorhanden. Nur Anordnung und Preisung der vorhandenen ästhetischen ‚Objekte‘, des literarischen Materials also, ist jedoch für eine zeitadäquate wissenschaftliche Analyse zu wenig, die Objekte müssen hingegen transformiert und vermittelt werden.

Wenn sich die Ästhetik transformiert, wie sollten sich die ästhetischen Wissenschaften dann nicht transformieren?

Wenn sie es nicht tun, geraten sie in Gefahr, Auratische Wissenschaften zu werden, beispielsweise dann, wenn sie, wie Teile der konservativ-traditionellen Literaturkritik, anfangen, von ‚großen Zeiten‘ zu raunen. Dafür stand in der Germanistik lange Zeit das Prinzip ‚Goethe‘: die generelle Zentrierung und Hervorhebung von Goethe ist Ausdruck dieses Fetischismus, eines Objekt-Fetischismus, der den Blick auf eine notwendige Marginalisierung und Kontextualisierung des Wissensfeldes potenziell versperrt und der stattdessen sine ira et studio nüchtern hinterfragt werden sollte, und zwar in jedem Bezug. Das Wissensfeld ist hier eindeutig die Literatur als solche, d.h., als ästhetisches System in verschiedenartigen Ausformungen.

Literaturwissenschaftler müssen sich zunehmend als Kulturwissenschaftler begreifen, die sich mit anderen ästhetischen Systemen, Wertungen, Rezeptionsarten und Formen auskennen müssen. Und ihre latenten ästhetischen Vorbewertungen des ästhetischen Materials, welche sich oft schon durch die Auswahlkriterien, was zu behandelndes Material ist und was nicht, manifestiert, müssen definitiv Vergangenheit werden. Offene und kulturwissenschaftlich agierende Literaturwissenschaftler indes müssen in ihrer angestrebten Indifferenz nicht wie Naturwissenschaftler und nicht wie Chemiker oder Ärzte agieren. Sie müssen möglicherweise eher wie Detektive agieren: sie dürfen keine Vorurteile, keine Sympathien für oder Abneigungen gegen die Tatverdächtigen haben. Stattdessen sollten sie stetige und unkonventionelle Spurenlese betreiben: sie müssen Indizien sammeln, ungewöhnliche Recherche an möglicherweise ungewöhnlichen Orten anstellen, sie müssen Täterprofile

erstellen und gegebenenfalls mit ungewöhnlichen Denkmustern der Täter wie auch der Opfer arbeiten. Und sie müssen notfalls die Leiche obduzieren lassen.

Was dann letztlich der Öffentlichkeit präsentiert wird, belegt die Qualität ihrer Arbeit im Umgang mit Literatur: Transformation und Vermittlung.

Kompaktthesen:

Literatur und Texte müssen, so sie eine lebendige und zeitgemäße Wirkung haben sollen, immer wieder neu und zeitgemäß transformiert werden.

Bei der Frage, was Literatur nicht nur inhaltlich, sondern vor allem von ihrer medialen Form und ihrer jeweiligen kontextuellen ästhetischen Wertung und Rezeption über sie ausmacht, geht es nicht mehr um eine traditionelle Präsentation und Interpretation von Buchliteratur, sondern um ihre

Transformation und Vermittlung.

Die Arbeitskategorie der Vermittlung ist eine der brauchbarsten, um den Wirkungsimpuls, den eine ästhetische Form haben kann, zu unterstützen, zu variieren oder zu verstärken. Gleich, ob es sich dabei um eine eher ästhetische Interpretation oder um eine eher didaktische Aufbereitung handelt, die Arbeit der Vermittlung hat die grundsätzliche Intention und das Potenzial, eine ästhetische Form auf adäquate Weise einem Rezipientenpublikum näher zu bringen. Eine ästhetische Arbeit vermittelt sich, gerade wenn sie in formalen und inhaltlichen Kriterien stark mit einer spezifischen Historie und Tradition verbunden ist, nicht von selbst, sie braucht Vermittlung, oft im Sinne einer Art Übersetzung in zeitgenössische Formate und Sprachen. Ebenso kann jedoch auch eine zeitgenössische ästhetische Form Vermittlung benötigen. Dies hat prinzipiell nichts mit ihrer Struktur oder mit ihrem Inhalt zu tun. Sie kann beispielsweise sehr komplex und schwierig strukturiert sein, sie kann anderenfalls vergleichsweise einfach strukturiert sein, in beiden Fällen jedoch eine zusätzliche Kontextvermittlung ihrer Entstehung und Ausrichtung benötigen.

Darüber hinaus kann eine ästhetische Form auch selbst Vermittlung von außerästhetischen Sachverhalten und Zusammenhängen sein, und dies ist nach wie vor eine der grundsätzlichen Intentionen von ästhetischen Formen.

Die in dieser Arbeit beschriebenen gegenwärtigen Voraussetzungen und Möglichkeiten ästhetischer Transformationen von vor allem literarischen Formen, zu denen der ästhetische Wertungswandel, die geänderten ästhetischen Rezeptionsmöglichkeiten und -gewohnheiten sowie die ästhetisch-technologische Transformation traditioneller buchliterarischer Formate in Multimediale Digitalnarrative gehören, bilden ein Szenario ab, das die Grundlage für diese Transformation des Literarischen ist.

Diese Transformation ist, wenn sie die Grundlagen des literarischen Schreibens übersetzen und adäquat gestalten kann, ein wichtiger Teil dieser neuen Vermittlung.

Die Kategorie der Authentizität kann als ein wichtiger möglicher Indikator für zukünftige literarische Transformationen gelten. Durch die Form zukünftiger literarischer Transformationen ist erkennbar, ob und wie das jeweilige literarische Ausgangsmaterial, der literarische Rohstoff oder auch die jeweilige Version, zu einer veritablen literarischen Transformation umgearbeitet wurde.

Das Aufzeigen dieses Szenarios ist für die Kulturwissenschaft eine Gratwanderung zwischen Spekulation und Perspektive, jedoch ist es unabdingbar und auch eine Chance, sich konkret auf diese neuen Verhältnisse einzulassen, um nicht von ihnen überrascht zu werden und sich dann nicht in ihnen zurechtzufinden. Die Buchliteratur, wie wir sie kennen, und alles, was mit dem traditionellen System der Literatur zusammenhängt – vom Bild des Autors bis zum Buchverlag – wird sich in den nächsten Jahrzehnten, vielleicht auch schon früher, grundlegend ändern.

Und doch geht es nicht darum, dass ‚die Literatur‘ in diesen Zusammenhängen letztlich ‚stirbt‘, ganz im Gegenteil! Sie wird nur dann stetig marginalisierter und unwichtiger werden, wenn sie ewig zwischen den Buchdeckeln verborgen bleibt und wenn wir nicht beginnen, sie mit aller Kraft unserer Intelligenz, Intuition und unserem Wissen adäquat und authentisch zu transformieren.

Wenn wir jedoch nicht lernen, die Literatur Buch-unabhängig zu betrachten, haben wir sie für die Zukunft verloren.

Fazit

Erste Eigenschaften und Definitionen der Transformierten Literatur.

Gibt es etwa schon wieder einen neuen Nullpunkt der Literatur?¹⁰⁷⁷

Wie oft ‚die Literatur‘ schon totgesagt worden ist, wurde bereits in Kapitel 4 (‚Die Marginalisierung der Literatur‘) dieser Arbeit festgehalten, dabei lässt sich ein derartiger Slogan vom ‚Ende der Literatur‘ allerhöchstens auf die Buchliteratur beziehen. Allein: es gibt kein letztlisches Ende, es gibt nur Transformationen. Es gibt zudem im System der Literatur bestimmte wiederkehrende Strukturen von Neu- und Re-Interpretation, laut der These von PÜTZ ist die Wiederholung schließlich ein grundlegendes Prinzip der Literatur überhaupt.¹⁰⁷⁸

Pütz bezog sich als klassischer Germanist auf den traditionellen Kanon der Buchliteratur, der sich als grundsätzlich Auratisch bezeichnen lässt, und vor allem bezieht er sich auf die stetige Wiederholung und Wiederaufnahme von Mythen und Stoffen in der Literatur. Schon dies ist eine wichtige Grundannahme für eine erweiterte Literaturanalyse, doch auch im kontextuellen Sinne der literarischen Systeme macht der Gedanke der Wiederholung Sinn. Schon bei den Reflexionen über die Popliteratur in dieser Arbeit¹⁰⁷⁹ wurde festgehalten, wie sehr sich in dieser vordergründig so andersartigen Ästhetik letztlich auch wieder der Gestus des Literarischen und des Auratischen finden lässt, allerdings zeitgemäss transformiert und angepasst.

Das Auratische und das Gestische der Literatur indes sind nicht etwas, was durch die Transformierte Literatur automatisch endet. Wie in jedem ästhetischen System schreiben sich traditionelle Stränge fort, und so kann sich auch Auratisches in die Transformierte Literatur einschreiben – ähnlich wie die Struktur eines Virus, der versteckt und latent wirkt, aber doch aktiv ist.

Der Mythos kennt laut Barthes zwar formale Grenzen, aber keine inhaltlichen¹⁰⁸⁰, daher könnte das System der Transformierten Literatur in einem

¹⁰⁷⁷ Vgl. BARTHES, Roland: Am Nullpunkt der Literatur, FfM 2006 (Orig. Le degré zéro de l'écriture, Paris 1953)

¹⁰⁷⁸ Vgl. PÜTZ, Peter, „Wiederholung als ästhetisches Prinzip“, Bielefeld 2004. Im posthum erschienenen Essay des Bonner Germanisten demonstriert Pütz anhand zweier Kapitel über Aischylos ‚Orestie‘ und Thomas Manns Joseph-Tetralogie, dass Wiederholung von der antiken bis zur gegenwärtigen Literatur das Prinzip der Dichtung schlechthin ist.

¹⁰⁷⁹ Vgl. Kapitel 13.F. dieser Arbeit.

¹⁰⁸⁰ Vgl. BARTHES, Mythen des Alltags, a.a.O., S.85: „Da der Mythos eine Aussage ist, kann alles, wovon ein Diskurs Rechenschaft ablegen kann, Mythos werden. Der Mythos wird nicht durch das Objekt seiner Botschaft definiert, sondern durch die Art und Weise, wie er diese ausspricht. Es gibt formale Grenzen des Mythos, aber keine inhaltlichen. Alles kann also Mythos werden? Ich glaube, ja, denn das Universum ist unendlich suggestiv.“

Anfall von Überidealisierung selbstredend gerne als mythos- oder auch als herrschaftsfrei deklariert werden, den Mythos wird dies aber wenig scheren.

Der Mythos der Literatur sowie ihre Aura können sich also, so die These, durchaus in eine Transformation der Literatur einschleichen – sie könnten sich quasi in die Transformierte Literatur transformieren. Dies für eine gewollte quasi-logische Reinheit der Kategorie der Transformatorischen Literatur kategorisch auszuschließen wäre widersinnig, letztlich unrealistisch und dem Versuch und der Intention einer offenen Analyse nicht angemessen.

Gleichsam sollen an dieser Stelle zum Abschluss der vorliegenden Arbeit die vorläufigen kategorialen Grundvoraussetzungen bzw. die definatorischen Eigenschaften für ein System der Transformierten Literatur zusammengestellt werden.

Die diesbezüglich grundlegende These hierfür ist, dass die Transformierte Literatur vor allem eine Erweiterung des traditionellen Begriffs der Literatur ist, und zwar nicht nur von der ästhetischen Definition her – also dessen, was wir Sprachform und -gehalt der Literatur nennen können –, sondern vor allem auch von ihrer strukturellen und kontextuellen Form her in Punkto Gestus, Präsentation, Verbreitung, Rezeption und Diskurs.

Als Transformierte Literatur lässt sich vorläufig jede Form von Literatur bezeichnen,

- deren strukturelle Form und Präsentation explizit nicht auf die Buchliteratur ausgerichtet ist, sondern darüber hinaus geht und multimedial ausgerichtet ist (beispielsweise in Richtung eines Multimedialen Interaktiven Digitalnarrativs).
- deren ästhetische Form über den reinen literarisch abgeschlossenen Sprachtext hinausgeht, sei es durch Verweise bzw. Hyperlinks auf andere Texte, auf Bilder, Grafiken, Sequenzen, auf Filme oder andere ästhetische Formen oder Informationsquellen.
- deren technisch-ästhetische Form durch explizite Interaktivität geprägt ist.
- deren ästhetische Form explizit den Gestus der Auratischen Literatur im Sinne der traditionell-bildungsbürgerlich definierten Qualitäts- und E- bzw. Hochkulturliteratur zu überschreiten intendiert und die sich demgemäß explizit als ästhetisches Massenprodukt definiert und die in den Strukturen und Formen der Massenkultur agiert.

Diese ersten festlegbaren Eigenschaften müssen bei einer neuen ästhetischen Ausformulierung der Transformierten Literatur nicht zwangsläufig alle gemeinsam auftreten und virulent sein. Da der Prozess der Definition und der Ausdifferenzierung des Systems der Transformierten Literatur gegenwärtig noch stattfindet, werden sich mit großer Wahrscheinlichkeit zunächst noch diverse ästhetische Mischformen zwischen Auratischer und Transformierter Literatur im Sinne der Transformatorischen Konvergenz beobachten lassen, es wird aber gleichsam mit Sicherheit ästhetische Formen geben, die sich explizit vom Gestus und von der Form der Auratischen Literatur absetzen wollen. Ebenso sind Formen der Transformierten Literatur denkbar, die explizit klassische und traditionelle Inhalte und Ästhetiken der Buchliteratur aufnehmen und transformieren wollen. Bedeutsam jedoch ist, dass sich letztlich in den neuen ästhetischen Formaten ein deutlich beschreibbarer Impuls und eine beschreibbare Intention zur Transformation der traditionellen Buchliteratur finden lassen.

Die in dieser Arbeit vorgeschlagenen Kategorien der Auratischen und der Transformierten Literatur bedeuten nicht, dass hierbei ein ästhetisches Paradigma ein anderes ablöst. Diese Kategorien haben keinen Absolutheitsanspruch und vertreten auch keine Ausschließlichkeit, vielmehr sind sie kategoriale Angebote, die ästhetischen und kontextuellen Transformationen, in denen sich die Literatur als ein ästhetisches System derzeit befindet und verändert, zu benennen und zu beschreiben.

Dass diese Kategorien vorläufige Benennungen sind, versteht sich bereits hinsichtlich der Kategorie der Transformierten Literatur, denn genau gesagt handelt es sich bei dieser Form um eine sich im Moment transformierende Literatur. Dieser Ausdruck würde demnach zusätzlich noch das prozessuale, dynamische und aktive Element dieser ästhetischen Form bedeuten und betonen, jedoch wäre eine derartige Benennung unsinnig, da diese Arbeit grundlegend davon ausgeht, dass sich ästhetische Formen immer transformieren. Die Kategorie einer Transformierten Literatur impliziert in diesem Sinne ein ideales Modell, das als solches bezeichnen- und beschreibbar ist, wenn bestimmte Eigenschaften darauf hinweisen und bestimmte Voraussetzungen dafür erfüllt sind.

Die Transformierte Literatur ist nur eine mögliche Literatur-Variante, aber eine sehr wichtige. Noch besteht gegenwärtig das System der Buchliteratur, und es besteht auch kein Grund zur Annahme, dass sich dies in näherer Zukunft ändert. Zwei bedeutsame Faktoren für einen diesbezüglichen Wandel indes wären:

- Änderungen der ökonomischen Verhältnisse im Bezug auf den Buchmarkt, d.h. die Buchliteratur würde in der Produktion und im Vertrieb im Verhältnis zu einem möglicherweise sinkenden Konsum zu teuer.
- Weitreichende Änderungen im Rezeptionsverhalten der lesenden Bevölkerung, d.h. eine zunehmende Rezeption von E-Literatur bzw. Formen der Transformierten Literatur.

Gegenwärtig befindet sich eine Ausformulierung der ersten Varianten und Prototypen einer Transformierten Literatur noch sehr am Anfang.

Die elektronische und digitale Literatur in ihrer aktuellen Form ist oftmals eine direkte Erweiterung und ein Ausdruck des Systems der Auratischen und Gestischen Literatur. Am ersichtlichsten ist dies dann, wenn Texte ohne jede weitere ästhetische Transformation oder Bearbeitung einfach 1:1 als bloße Sprachtexte ins Internet gestellt werden. Gleich, ob sie bereits vorher als Buchliteratur erschienen sind, exklusiv im Netz veröffentlicht oder für Promotionzwecke verwendet werden – diese Texte lassen sich nicht zur Transformierten Literatur zählen. Konstituierend für eine Transformation wäre hier der explizite technologisch-kreative Akt, was bedeutet, dass mit den Texten etwas anderes ‚gemacht‘ wird als sie nur als reine Sprachtexte in einem anderen Lesemedium abzubilden.

Dass die hier vorgeschlagene Definition der Transformierten Literatur Ausdruck eines vorläufigen kategorialen Idealtypus ist, sollte an dieser Stelle ebenfalls klar deutlich geworden sein. Dieser Idealtypus gilt der Verdeutlichung und kategorialen Erfassung der derzeitigen technisch-ästhetischen Transformationen im Gesamtsystem der Literatur.

Die Transformierte Literatur ist trotzdem per se kein ästhetisches System, das immer und explizit gegen die Auratische oder Gestische Literatur ausgerichtet sein muss. Zwar definiert sie sich zunächst durch eine explizite Überschreitung der Grundlagenstrukturen der Auratischen Literatur, jedoch versucht sie sich, wie ihr Name schon sagt, vor allem auch an einer technischen wie ästhetischen Transformation der traditionellen literarischen Voraussetzungen und Grundlagen, ebenso wie sie sich an einer möglichen Transgression der normativen literarischen Regeln und Grenzen versucht.

Eine grundlegende Voraussetzung dafür ist, dass gerade im ästhetischen System der Auratischen Literatur ein ungemein großes transformatorisches Potenzial vorhanden ist.

Die Auratische Literatur ist in diesem Sinne der Grundstock für ihre eigene Transformation.

Literatur ist kein sphärisches Etwas, sie ist ästhetisches Material. Sie ist in diesem Sinne eine Art ästhetischer ‚Rohstoff‘. Dieser besteht vor allem aus ihrer jeweiligen Idee, ihrem Grundkonzept, ihrer Haltung, ihrer Schreibweise – gleich, welche Ästhetik in ihr verfolgt und ausgearbeitet wird –, und nicht nur, aber auch, aus ihrer vergleichsweise leicht zu transformierenden Story und ihrer Charaktere, die vor allem die Struktur der Erzählliteratur prägen. Ebenso jedoch sind grundsätzlich ihr emotiver wie intellektueller Gehalt sowie ihre Versuche an Abstraktion und experimenteller Grenzüberschreitung transformierbar.

Gegenwärtig existieren ungleich mehr und differenzierte ästhetische Formen, Stile und Diskurse als jemals zuvor. Dies ist vor allem durch die neuen ästhetischen Formen bedingt, welche die Massenkultur und die Popkultur des 20. Jahrhunderts hervorgebracht haben, intensiviert wird dieses Szenario jedoch vor allem durch die leicht verfügbaren und schnell arbeitenden bzw. reproduzierenden Speichermedien und Datenträger sowie dem Internet als ihrem gegenwärtig relevantesten Vertriebs- und Kommunikationssystem. Es existiert somit eine zunehmende und intensive Diversifizierung ästhetischer Formate und Wertungen, die jedoch nicht nur als trennend, sondern zunehmend auch als rückführend und integrativ, also als verbindend begriffen werden kann. Themen, Motive, inhaltliche Stränge und auch die Formatierungen verschiedener ästhetischer Systeme, die durch die traditionelle bildungsbürgerliche Diversifizierung in E- und U-Kultur voneinander getrennt waren, beziehen sich zunehmend aufeinander und reagieren aufeinander.

Was diese Prozesse letztlich inhaltlich und strukturell bedeuten werden, ist gegenwärtig oftmals noch nicht klar beschreibbar und folgerichtig spekulativ, da sie sich aktuell immer noch in der Phase ihrer Ausdifferenzierung und Ausformulierung befinden. Sie sollten aber keineswegs präventiv abwertend interpretiert werden, vor allem nicht hinsichtlich ihres Verhältnisses zu traditionellen ästhetischen Systemen.

Hinsichtlich der Warnungen vor einem Verlust der Buchliteratur, und dem damit drohenden unwiederbringlichen Verlust menschlicher Fähigkeiten der kulturellen Weltaneignung, ist es angeraten, grundsätzlich zu mehr Nüchternheit und Besonnenheit aufrufen. Dass die Buchliteratur beispielsweise die ästhetische wie sprachliche Perzeption auf einzigartige Weise schult, mag sein und ist auch durchaus beachtenswert – das Vorlesen einer Geschichte an ein Kind ist beispielsweise mit Sicherheit eine Kulturtechnik, die eine gewisse Reife

in der Entwicklung der Menschheitsgeschichte vorgebracht hat.¹⁰⁸¹ Aber auch diese spezifische Technik ist nichts Ewiges: sie ist nur die Transformation des Geschichtenerzählens, und nach ihr wird möglicherweise eine andere zeitgemäßere und transformierte Form der literarischen Weltaneignung stattfinden.

Zudem ist erneut explizit festzuhalten, dass die Marginalisierung der Buchliteratur nicht erst mit dem Internet gekommen ist. Viele Menschen haben bereits in früheren Jahrhunderten wenig oder keine Buchliteratur gelesen, und sogar im letzten Jahrhundert, im Zeitalter eines funktionierenden industrialisierten Buchmarktes, war dies ebenfalls so. Demgemäß ließe sich angesichts der gegenwärtigen Entwicklungen die These aufstellen, dass die Buchliteratur, gerade inmitten der Multimediakultur, generell ein komplett marginales und veraltetes kulturelles Medium sei. Die Buchliteratur ist, und dies glauben nicht wenige, wieder in Spezialisten- und Liebhaberkreisen angekommen. Einen kommunikativ-verbindenden Effekt hat die Buchliteratur in einer Mediengesellschaft hingegen oft nur noch über Skandale ihrer Autoren und medialer Events, die häufig nichts anderes als Verkaufsstrategien sind. Über den Inhalt von klassischer Buchliteratur gibt es hingegen wenige Publikumsdiskurse, und wenn finden diese in speziellen Internet-Blogs statt, die von einer traditionell arbeitenden Literaturwissenschaft häufig nicht als Studienobjekt ernst genommen werden.

Dieser etwas trübe wirkende Blick auf die Literatur als klassisches System der Auralik und Gestik könnte tatsächlich auf die These hinzielen, dass die Buchliteratur also möglicherweise auch nur ein ästhetisches Medium inmitten vieler ist, das möglicherweise irgendwann tatsächlich in dieser spezifischen Form sterben könnte. Aber die Mär vom Tod oder den Slogan vom Ende der

¹⁰⁸¹ Vgl. hierzu BRINCKs Plädoyer für das Vorlesen an Kinder, in dem Vorlesen als grundlegender Initiator für die kognitive und kommunikative Basiskompetenz des Menschen pointiert dargelegt wird. Allerdings lässt sich aus ihrer schlüssigen Darlegung ebenso klar ablesen, dass es hierbei letztlich vor allem weniger um eine zu erlangende Lese- als vielmehr um eine Hörkompetenz als Initiation für diese grundlegenden humanen Prozesse geht, so beispielsweise, wenn BRINCK die englische Sprachforscherin Marian Whitehead mit folgenden Worten zitiert: „Die Entwicklung der sprachlichen Grundausbildung muss abhängig sein von der Entwicklung einer Basis gemeinsamer Bedeutungsinhalte und Kommunikation mit Anderen, und zwar noch bevor Wörter und Schreiben eine Rolle spielen.“ Diese Aussage betont vor allem den kommunikativen und auch diskursiven Akt, den Sprache haben sollte, um die von BRINCK erwähnten pädagogisch wichtigen Impulse liefern zu können. Diese Impulse, so lässt sich im Sinne dieser Arbeit schlussfolgern, sind demnach vor allem durch intensives Hören, Erleben und durch die Kommunikation über Sprache erlangbar und virulent, was die intensive Beschäftigung mit Interaktiven Digitalnarrativen durchaus möglich wäre – und nicht unbedingt, so liesse sich hier überspitzt und bewusst polemisch einwenden, nicht durch den isolierten Buchliteraturlesegenuß. BRINCK, Christine: „Weise in die Wiege. Zuhören macht Kinder schlau: Ein Plädoyer fürs Vorlesen“, SZ 27-12-2002, S.13.

Literatur haben wir nun wirklich zu oft gehört, als dass diese noch glaubhaft klingen würden.

Vielleicht wird ‚die Literatur‘ – und hier ist ganz spezifisch ihr auratisches und gestisches System gemeint – auch deshalb so oft totgesagt, um sie dann wieder umso tönender auferstehen und hochleben zu lassen. Neben diesen leicht durchschaubaren Verkaufstricks hat das stete Gerede um Tod und Ende der Literatur auch eine explizit bittersüße Seite: vielleicht möchten die vielleicht immer rarer, aber umso passionierter werdenden Liebhaber dieses Mediums diese ihre Kunstform – dies nur als eine essayistische Spekulation – auch so lange belasten und geradezu mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln, welche die derzeitigen Hi-Tech-Medienstrukturen der globalen Massenkulturen zu bieten haben, sozusagen ‚quälen‘, um ihre Resistenz und mögliche Stärke zu testen, sie dadurch neu zu beleben, ja, sie vielleicht letztlich gar immun zu machen? Dies wäre ein nahezu kulturdarwinistisches Verfahren, das hier einmal spekulativ und übertrieben pointiert wurde, doch sicherlich kein uninteressantes und erst recht kein komplett abwegiges.

Hilfreicher, da pragmatischer, erst recht im wissenschaftlichen Sinne, ist jedoch letztlich der sachliche und nüchterne Blick und mit diesem die technologisch-ästhetische Infragestellung eines traditionellen ästhetischen Systems. Sinnvoll wäre es, angesichts des Zustands der Literatur und ihres Verhältnisses mit den neuen Realitäten, die veränderten Kontexte, in denen sie heute stattfindet, ganz einfach anzuerkennen und die Vermischungen und interaktiven Hybridformen als Tatsachen und neue Grundlagen anzunehmen.

Einiges aus dem Bereich der Auratischen Literatur, vor allem der klassischen Literatur – dazu gehört selbstredend mittlerweile auch die klassische Moderne – bedeutet für die Rezipienten Arbeit. Arbeit in dem Sinne, dass bestimmte Formen von Literatur erst ästhetisch erschlossen werden müssen. Dies ist eine passable und bisweilen anspruchsvolle Variante von Literatur, aber keineswegs die einzig mögliche. Literatur kann und soll neben der Anregung ebenfalls Entspannung, ja durchaus Ablenkung – im kulturkritischen Sinne wird dies oft fälschlicherweise präventiv mit ‚Berieselung‘ gleichgesetzt – bedeuten.

Vom Verständnis der vorhergehenden Thesen dieser Arbeit her bedeutet dies, dass auch Literatur de-konzentriert rezipiert werden kann: nicht mehr ausschließlich als konzentrierter, komplexer oder exklusiver Kunstgenuss im bildungsbürgerlichen Sinne, sondern inmitten aller Reize des Alltags, den eine massenkulturell geprägte Gesellschaft heutzutage bietet. Ob hochkomplexe literarische Texte als Arbeit oder als Unterhaltung verstanden werden, ist letztlich immer von der jeweiligen individuellen Publikumsrezeption abhängig und insofern schlecht quantifizierbar. Aber der Einfluss der Ästhetik und der

Rezeptionsästhetik der Massenmedien, und insbesondere des Internets als dem Massenmedium mit dem größten kulturellen Transformationspotenzial, auf heutige Kulturrezipienten sind nicht mehr wegzudiskutieren und zu negieren. TV und bestimmte Formen der Popkultur sind die ästhetischen Genres, die der Neigung des großen Publikums zur De-Konzentration gegenwärtig am meisten entgegenkommen. Nicht umsonst sind sie auch dementsprechend die erfolgreichsten und in diesem Sinne wirkungsmächtigsten ästhetischen Genres, jedoch neben bzw. mittlerweile teils schon unter den Computerspielen als einem Genre, das gegenüber der Rezeptionsästhetik der De-Konzentration eine extreme Konzentration verlangt. Auch dies ist eine Entwicklung, die Kritiker, welche der Computerspielkultur immer noch ablehnend gegenüberstehen, bedenken und realistisch einschätzen sollten, nicht zuletzt auf ein mögliches latentes Potenzial dieser Spiele und Umgebungen als ästhetische Medien.

Abschließende Kompaktthesen:

Literatur ist nicht allein auf das Medium Buch, ja noch nicht einmal auf das Ausdrucksmittel Schrift beschränkt. Sowohl ihr narratives, intellektuell-philosophisches wie auch emotionales Potenzial ist der essentielle Grundstoff und die Basis für ihre eigene strukturelle Erweiterung. Diese essentiellen ästhetischen Grundparameter bilden für das System der Literatur die Basis für ihre Überführung in ästhetische Formate, welche Erweiterungen, Variationen und Transformationen der traditionellen literarischen Form sind.

Literatur hat das Potenzial, sich von ihren eigenen traditionellen Formen und Vorgaben zu emanzipieren und zu neuen ästhetischen Genres zu transformieren, die von ihren Rezipienten als neues ästhetisches Format, durchaus in einem literarischen Sinne, empfunden und angenommen werden können.

Die tatsächliche Transformation der Literatur als ästhetisches Genre indes steht erst noch aus. Das Buch ist in diesem Sinne erst eine mediale Entwicklungsstufe der Literatur. Eine weiterführende Transformation könnte zunehmend im Verbund und im Austausch der literarischen Tradition und deren ästhetischem Fundus, dem literarischen Potenzial also, mit den ehemals und auch heute partiell noch als ‚banal‘ diskreditierten Genres sowie mit den elektronischen und medientechnologischen Erweiterungen der sprachlichen Erzähl- und Ausdruckstechnik stattfinden. Diese Interaktion könnte letztlich, so die These, zu einer Transformation und einer Neudefinition des Begriffes von Literatur führen.

Eine grundlegende These der dieser Arbeit zugrunde liegenden Ästhetik lautet: Soweit die technischen Möglichkeiten zu ihrer Transformation vorhanden sind, wird sich eine ästhetische Form verändern. Sie wird durch die neuen Möglichkeiten nicht nur anders, nämlich zunächst einmal effizienter im Sinne einer pragmatischeren Speicher- und Abrufbarkeit, sondern sie wird sich darüber hinaus letztlich auch vom ästhetischen Gehalt ihrer Struktur her verändern, und doch wird sie sich gleichsam stets im Prozess einer ästhetischen Transformation Befinden, die sich mehr oder weniger latent auf ihre eigene Geschichte bezieht.

Die traditionellen statischen ästhetischen Begriffe und Definitionen sind immer weniger geeignet, diese dynamischen und prozessualen Transformationen wissenschaftlich zu beschreiben und einer weiterführenden und gegenwärtig gültigen Analyse zugänglich zu machen. Die traditionellen Distinktionsstrategien der ästhetischen Zu- und Abwertung sind im wissenschaftlichen Kontext sinnlos und hinfällig für eine gegenwärtige ästhetische Analyse geworden.

Viele der in dieser Arbeit vorgestellten und diskutierten Formate der Transformierten Literatur haben sich zu einer Ergänzung der traditionellen Buchliteratur, aber auch partiell zu einer Konkurrenz zu ihr entwickelt. Gerade aufgrund des letzteren Tatbestandes könnten diese zukünftig tatsächlich zu einem Medium heranwachsen, das immer mehr als Ersatz für die klassische traditionelle Buchliteratur verwendet wird. Häufig zu hörende Stimmen, derartige Transformationen sollen nicht zuletzt dazu dienen, literaturfremde Schichten und neue Generationen von Literaturrezipienten an die ‚Belletristik‘ heranzuführen, verkennen, dass die neuen und anderen Rezeptionsgewohnheiten in einer digitalelektronischen Mediengesellschaft letztlich immer stärker von der traditionellen Buchliteratur wegführen. Dies bedeutet keineswegs, dass die Rezeption von Buchliteratur in näherer Zukunft ‚enden‘ wird, aber sie wird zukünftig wahrscheinlich im Verbund mit anderen medialen Ausdrucksformen konvergieren und sich zu einem crossmedialen Hybrid entwickeln, für den durch diese Arbeit die Bezeichnung der Transformierten Literatur vorgeschlagen wird.

Es scheint jedoch ein diskursives und analytisches Problem zu existieren, wenn für diese potenzielle ästhetische Möglichkeit das System ‚Literatur‘ automatisch mit dem System ‚Buchliteratur‘ gleichgesetzt wird. Dieser Arbeit liegt das Bewusstsein zugrunde, dass Literatur ein potenziell offenes ästhetisches System mit bestimmten Möglichkeiten und Parametern ist, die sich durch verschiedene Formen in Transformatorischer Konvergenz artikulieren und neu definieren

können. Dieser spezifische Ansatz verbindet sich mit einem offenen Textbegriff, wie er beispielsweise auch in den ‚Cultural Studies‘ zu finden ist.

Die Ansätze der ‚Cultural Studies‘ sind für eine weitergehende Analyse eines Medium wie das der Computerspiele sowie der darüber hinausgehenden Konstruktion einer Virtuellen Realität eine ideale Grundlage, da sie interdisziplinär ausgerichtet sind und nicht mit einem traditionell angelegten analytischen Analyse-Instrumentarium arbeiten oder sich erst davon emanzipieren müssen. Für ästhetische Formen wie den in dieser Arbeit beschriebenen Multimedialen Interaktiven Digitalnarrativen, die sich gegenwärtig noch in der ästhetischen Entwicklung befinden, sind sie daher gegenwärtig der bestmögliche Ansatzpunkt.

Die Transformation von buchliterarischen Strängen, Intentionen und Grundlagen in Multimediale Interaktive Digitalnarrative ist demnach ein zentrales Thema einer sich als offen verstehenden kulturwissenschaftlichen Literaturwissenschaft, die sich mit der Ausrichtung der Cultural Studies grundsätzlich verbunden weiß.

Literaturliste

ADORNO, T.W., „Resüme über Kulturindustrie“, in: „Ohne Leitbild. Parva Aesthetica“, FfM 1970

ADORNO, T.W., Gesammelte Schriften, FfM 1980

AL-SANEA, Rajaa: „Banat al Riyadh“, Beirut 2005 (dt. Die Girls von Riad, München und Zürich 2007)

AMANO, Masanao / WIEDEMANN, Julius: „Manga“, Köln 2004

AMÉRY, Jean: „Jargon der Dialektik“, MERKUR Heft 11/1967

AUER, Johannes (Hrsg.): „Swurm=(Sapfel>0=? 1:0 – experimentelle literatur und internet“, Zürich und Stuttgart 2004

AVIGNON, Jim: „TV made me do it“, Berlin 2000

BACHMANN, Ingeborg: „Malina“, FfM 1971

BALNAVES, Mark / DONALD, James / DONALD, Stephanie Hemelryk (Hrsg.): „Der Fischer Atlas Medien“, FfM 2001

BARTHES, Roland: „Die Sprache der Mode“, FfM 1985 (Orig. „Système de la mode“, Paris 1967)

BARTHES, Roland: „Kritik und Wahrheit“, FfM 1967 (Orig. „Critique et vérité“, Paris 1966)

BARTHES, Roland: „Literatur oder Geschichte“, FfM 1969 (Orig. „Histoire et Littérature: à propos de Racine“, Paris 1960 bzw. „Littérature ou Histoire“, in: „Sur Racine“, Paris 1963)

BARTHES, Roland: „Mythen des Alltags“, FfM 1964 (Orig. „Mythologies“, Paris 1957)

BAßLER, Moritz: „Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten“, München 2002

BAUDRILLARD, Jean: „Der symbolische Tausch und der Tod“, München 1982,

S. 113f (Orig. „L' échange symbolique et la mort“, Paris 1976)

BAUDRILLARD, Jean: „Kool Killer oder der Aufstand der Zeichen“, Berlin 1978

BENJAMIN, Walter, DAS KUNSTWERK im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: „Illuminationen“, Hrsg. von Siegfried Unseld, Sonderausgabe in der Reihe „Die Bücher der Neunzehn“ Band 78, FfM 1961, S.148-184 (Orig. gekürzt und in frz. Übersetzung 1936 in „Zeitschrift für Sozialforschung“)

BERING, Dietz: „Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes“, Stuttgart 1978

BERNHARD, Thomas: „Gesammelte Werke“, FfM ab 2003

BIRG, Herwig: „Die demographische Zeitenwende“, München 2001

BLAMBERGER / GLASER / GLASER: „Berufsbezogen studieren. Neue Studiengänge in den Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften“, München 1993

BOLZ, Norbert, „Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse“, München 1993

BOURDIEU, Pierre, „Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft“, FfM 1987

BOURDIEU, Pierre, „Zur Soziologie der symbolischen Formen“, FfM 1983.

BRADBURY, RAY: „Fahrenheit 451“, NY 1953

BRECHT, Bertolt: „Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe“, Band 3, 18, 21, 24, FfM 1985

„Der Rundfunk als Kommunikationsapparat.“

„Erläuterungen zum ‚Ozeanflug‘“

„Radio – Eine vorsintflutliche Erfindung?“

„Vorschläge für den Intendanten des Rundfunks.“

BRINKMANN, Rolf-Dieter: „Der Film in Worten“, Reinbek bei Hamburg 1982

- BROMLEY, Roger/GÖTTLICH, Udo/WINTER, Carsten (Hrsg.): „Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung“, Lüneburg 1999
- BROOKS, David: „Die Bobos. Der Lebensstil der neuen Elite“, München 2002(Orig. NY 2000)
- CHALFANT, Henry / PRIGOFF, James: „Spraycan Art“, NY 1987
- CHALFANT, Henry, COOPER, Martha: „Subway Art“, Berlin 2002
- CLARKE, Arthur C.: „So werden wir leben! Ein Tag im 21. Jahrhundert“, FfM / Berlin 1990 (Orig. „July 20. 2019. Life in the 21st Century“, NY 1986)
- CLARKE, Arthur C.: „Im höchsten Grade phantastisch. Ausblicke in die Zukunft der Technik“, FfM / Hamburg 1969 (Orig. „Profiles of the Future. An Enquiry into the Limits of the Possible“, NY 1962, dt. Erstausgabe Düsseldorf / Wien 1963).
- CLAUS, Jürgen: „Medien-Parks-Labors“, in: KUNSTFORUM 1997
- CORINO, Karl: „Genie und Geld. Vom Auskommen deutscher Schriftsteller“, Nördlingen 1987
- DANIELEWSKI, Mark Z.: „House of Leaves“, NY 2000 (Dt. ‚Das Haus‘, Stuttgart 2007)
- DELEUZE, Gilles: „Rhizom“, In: „Short Cuts 4“, FfM 2001
- DE MAN, Paul: „Allegorien des Lesens“, FfM 1989.
- DENNING, Michael: „The End of Mass Culture“, in: Naremore/Brantlinger: „Modernity and Mass Culture“, Indianapolis 1991
- DERRIDA, Jacques: „Grammatologie“, aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, FfM 1983
- DÖRMANN, Felix: „Jazz“, Wien 1925
- EBRECHT, Angelika / NÖRTEMANN, Herta Schwarz (Hrsg.): „Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays“, Stuttgart 1990
- ECO, Umberto: „Lector in fabula - Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten“, München (3. Auflage) 1998

- ELIAS, Norbert: „Über den Prozess der Zivilisation“, FfM 1976 (1936)
- ENZENSBERGER, Hans Magnus: „Baukasten zu einer Theorie der Medien“, in: Kursbuch 20, S. 159-186, FfM 1970
- ERNST, Thomas: „Popliteratur“, Hamburg 2001 (2. Aufl. 2005)
- DE EXUPÉRY, Antoine: „Le Petite Prince“, New York 1943
- FIEDLER, Leslie A.: „Cross the Border, Close the Gap.“ In: Ders., „Cross the Border, Close the Gap“, New York 1972
- FISH, Stanley: „Is there a text in this class? The authority of interpretive communities“, Cambridge, Mass. 1980
- FRANK, Dirk: „Pop-Literatur“ (Lernmaterialien), Ditzingen 2003
- FRITH, Simon: „Das Gute, das Schlechte und das Mittelmäßige. Zur Verteidigung der Populärkultur gegen den Populismus“, in: Bromley/Göttlich/Winter: „Cultural Studies. Grundlagentexte zur Einführung“, Lüneburg 1999
- FRITZ, Jürgen / FEHR, Wolfgang: „Handbuch Medien: Computerspiele. Theorie, Forschung, Praxis“, Bonn 1997
- GEIER, Manfred: „Das Glück der Gleichgültigen. Von der stoischen Seelenruhe zur postmodernen Indifferenz“, Reinbek 1997
- GERDES, Heike: „Lernen mit Text und Hypertext“, Lengerich 2002 (2. Aufl.) (1997)
- GLASER, Hermann: „Deutsche Kultur. Ein historischer Überblick von 1945 bis zur Gegenwart“, Bonn 1997
- GLEBA, Kerstin / SCHUMACHER, ECKHARD (Hrsg.): „Pop seit 1964“, Köln 2007
- GLOTZ, Peter, und MEYER-LUCHT, Robin: „Online gegen Print. Zeitung und Zeitschrift im Wandel“, Konstanz 2004
- GOETZ, Rainald: „Kontrolliert“, FfM 1988
- GORSEN, Peter / KNÖDLER-BUNTE, Eberhard: „Proletkult. Dokumente“, Stuttgart / Bad Canstatt 1974/75, 2 Bände

- GRAMSCI, Antonio: „Gedanken zur Kultur“, Leipzig 1987
- GREEN, Adam: „Magazine“, FfM 2005
- HALIMI, Serge: „Les Nouveaux Chiens de garde“, Paris, 1997
- HANDKE, Peter: „Kaspar“ (Stücke 1), FfM 1975
- HEIBACH, Christiane: „Literatur im elektronischen Raum“, FfM 2003
- HEIDBRINK, Ludger / WELZER, Harald: „Das Ende der Bescheidenheit. Zur Verbesserung der Geistes- und Kulturwissenschaften“, München 2007
- HEIDEGGER, Martin: „Der Satz der Identität“, In: Identität und Differenz, Pfullingen 1957
- HEINE, Heinrich: „Buch der Lieder“, Hamburg 1827
- HERMAND, Jost: „Pop International. Eine kritische Analyse.“, Reihe „Schriften zur Literatur“ Hrsg. von GRIMM, Reinhold, Band 16, FfM 1971
- HERMANN, Judith: „Nichts als Gespenster“, FfM 2003
- HESSE, Hermann: Der Steppenwolf, FfM 1972 (Orig. 1927)
- HOGGART, Richard: „The Uses of Literature“, London 1957
- HORKHEIMER, Max / ADORNO, Theodor W.: „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“, FfM 1998 (Orig. Amsterdam 1947, Re-Edition FfM 1969)
- HORNBY, Nick Hornby: „Fever Pitch“, Köln 1992
- HÜBINGER, GANGOLF: „Gelehrte, Politik und Öffentlichkeit. Eine Intellektuellengeschichte“, Göttingen 2006
- HUI, Wie: „Shanghai Baby“, München 2001 (Orig. „Shanghai-Baobei“, Peking 1998)
- ILLIES, Florian: „Generation Golf. Eine Inspektion“, Berlin 2000
- INGARDEN, Roman: „Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks“, Tübingen 1968

ISER, Wolfgang: „Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie“, FfM 1991

ISER, Wolfgang: „Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung“, München 1976

ISER, Wolfgang: „Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett“, München 1972

ISER, Wolfgang: „Die Appelstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa“, Antrittsvorlesung Univ. Konstanz, Konstanz 1970, auch in: Warning, R. (Hrsg.): Rezeptionsästhetik, München (4. Auflage) 1994, S. 228-252

JAUB, H.R.: „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, in: R. Warning (Hrsg.): Rezeptionsästhetik, München 1994, S.126-162.

JOCHUM, Manfred von, / SCHMID-REITER, Isolde (Hrsg.) „Teure Kunstform Oper? Musiktheater im neuen Jahrtausend. Strategien und Konzepte“, Innsbruck 2006

JOYCE, James: „Finnegan’s Wake“, London 1939 (Dt. "Finnegans Wehg - Kainnäb ÜbelSätzZung des Wehrkeß fun Schämes Scheuß" / Nachdichtung von STÜNDEL, Dieter H., Darmstadt 1993)

JUUL, Jesper: “A Clash between Game and Narrative. A thesis on computer games and interactive fiction.”, Version 0.99, 17-4-2001, <http://www.jesperjuul.net/thesis/>

KABATEK, Adolf (Hrsg.): „Das große Asterix-Lexikon“, Filderstadt, 1986,

KAFKA, Franz: „Das Schloss“, München 1926

KAGELMANN, H. J.: „Comics“, Bad Heilbronn 1976

KANT, Immanuel: „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“. In: Kants gesammelte Schriften. Akademie Werkausgabe, Berlin 1968 (1907/17), Band VII, S.156

KANT, Immanuel: „Kritik der Urteilskraft“, FfM 1977 (Werkausgabe Band X)

KAUSCH, Michael: „Kulturindustrie und Populärkultur“, FfM 1988

KEITEL, Evelyne / Süß, Gunter / GUNZENHÄUSER, Randi / HAHN, Angelika:
„Computerspiele – Eine Provokation für die Kulturwissenschaften?“, Lengerich
2003

KITTLER, Friedrich: „Optische Medien“, Berlin 2002

KLOTZ, Volker: "Operette – Portrait und Handbuch einer unerhörten Kunst",
Kassel et al 2004

KNIGGE, Andreas C.: „50 Klassiker Comics“, Hildesheim 2004

KNIGGE, Andreas C.: „Alles über Comics“, Hamburg 2004 (Neubearbeitete
Ausgabe)

KÖRTNER, Ulrich H.J.: „Der inspirierte Leser“, Göttingen 1994

KRACAUER, Siegfried: „Das Ornament der Masse. Essays“, FfM 1977 (Orig.
1927)

KRACAUER, Siegfried: „Der Detektiv-Roman - Ein philosophischer Traktat“,
FfM 1979 (Orig. 1925)

KRACAUER, Siegfried: „Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland“
Neuausgabe FfM 2004 (Orig. 1930)

KRUSE, Joseph A. (Hrsg.): „Popliteraturgeschichte(n)“, Düsseldorf 2007

KUHN, Thomas S.: „Die Struktur der wissenschaftlichen Revolution“, FfM 1973
bzw. 1976 zweite, revidierte Auflage (Orig. Chicago 1962)

KUPFER, Mathias: „Kulturwissenschaftliche Studiengänge in Deutschland im
Überblick“, in: Winter, Carsten, (Hrsg.), Kulturwissenschaft, S.295-303, Bonn
1996

LAGER, Sven / NATER, Elke (Hrsg.): „the buch. Leben am Pool“, Köln 2001

LIMONOW, Eduard: „Fuck off, America“, dt. München 1984

LIMONOW, Eduard: „Selbstbildnis des Banditen als junger Mann“, Ravensburg
1988

LIMONOW, Eduard: „Der kleine Dreckskerl“, Ravensburg 1989

LOVINK, Geert / SCHULTZ, Pit (Hrsg.): „Netzkritik. Materialien zur Internet Debatte“, Berlin 2002

LUHMANN, Niklas: „Die Realität der Massenmedien“, 2., erw. Aufl., Opladen 1996

MAIDA, Marcus: „Alles muss raus!“, in: „Elend. Zur Frage der Relevanz von Pop in Kunst, Leben und öffentlichen Badeanstalten“, Hrsg. von Boggasch / Sittig, Nürnberg 2006, S.21 – 55

MANGA. Die Welt der japanischen Comics, Ausstellung Gasteig München 2.3. bis 18.4.2000, begleitet von Filmen und Vorträgen, Katalog Köln 2000

MARCUSE, Herbert: „Repressive Toleranz“, In: WOLFF, Robert Paul et al: „Kritik der reinen Toleranz“, FfM 1965, S.93 ff.

MASLOWSKA, Dorota: „Die Reiherkönigin. Ein Rap“, Köln 2004 (Orig. „Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną“, Warschau 2002)

MASLOWSKA, Dorota: „Schneeweiß und Russenrot“, Köln 2007 (Orig. „Paw królowej“, Warschau 2005)

MAUSS, Marcel: „Die Gabe“, FfM 1990 (Orig. „Essai sur le don“, Paris 1924)

MAYER, Dr. Arthur, „Lexikon Amerikanisch - Deutsch“, Stuttgart / Zürich/Berlin, 1965

MC LUHAN / FIORE „Das Medium ist Massage“, FfM / Berlin 1969 (Orig. „The Medium ist the Message“, NY 1967)

MC LUHAN, Marshal: „Die magischen Kanäle“, Düsseldorf-Wien 1968 (Orig. „Understanding Media“, NY 1964)

MIÁN, Mián: „LaLaLa“ (dt. Köln 1997), Candy (dt. Köln 2000), Deine Nacht, mein Tag (dt. Köln 2004)

MIEGEL, Meinhard: „Die deformierte Gesellschaft“, Berlin 2002

MORITZ, K.P.: „Anton Reiser“, Berlin 1785-86 und 1790

MOSLEY, Walter: „Socrates in Watts“, Zürich 2000 (Orig. “Always Outnumbered, Always Outgunned”, WW.Norton, 1997)

- MUSIL, Robert: „Der Mann ohne Eigenschaften“, Berlin 1931/32
- NAREMORE, James und BRANTLINGER (Hrsg.): “Modernity and Mass Culture”, Bloomington and Indianapolis, 1991
- NÜNNING, Ansgar/SOMMER, Roy (Hrsg.): „Kulturwissenschaftliche Literaturwissenschaft“, Tübingen 2004
- OSTERMAIER, Albert: „Der Torwart ist immer dort, wo es weh tut“, FfM 2006
- PIWITT, Hermann Peter: „Der Granatapfel“, Hamburg 1986
- POE, Edgar Allen: „A Dream Within a Dream“, Boston 1849
- POLASCHEGG, Nina: „Populäre Klassik – Klassik populär. Hörerstrukturen und Verbreitungsmedien im Wandel“, Köln 2005
- POROMBKA, Stephan: „Hypertext – Zur Kritik eines digitalen Mythos“, München 2001
- POSTMAN, NEIL: „Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business“, New York 1985
- PROUST, Marcel: „À la recherche du temps perdu“, Paris 1913 – 1927 (Dt. “Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“, FfM 1953ff)
- PYNCHON, Thomas: „Gravity’s Rainbow“, NY 1973 (Dt. „Die Enden der Parabel“, Reinbek 1981)
- PYNCHON, Thomas: „Against the Day“, NY 2006 (Dt. „Gegen den Tag“, Reinbek 2008)
- RESCH, Christine: „Die Widerständigkeit der Kunst“, Münster 2003
- RUBIN, Jay: „Murakami und die Melodie des Lebens“, Köln 2004 (Orig. „Murakami and the Music of Words“, London 2002)
- SAID, Edward W.: „Götter, die keine sind. Der Ort des Intellektuellen“, Berlin 1997
- SANDBFORD, John: “Encyclopedia of Temporary German Culture”, London und New York 1999
- SARTRE, Jean-Paul: „Was ist Literatur?“, Reinbek bei Hamburg, 1960 (dritte Auflage)

- SCHAUB, Mischa: „Code_X. Multimediales Design“, Köln 1992
- SCHIRRMACHER, Frank: „Das Methusalem-Komplott, München 2004
- SCHMIDT, Harald: „Mulatten in gelben Sesseln“ (Die Tagebücher 1945-52), Köln 2005
- SCHMIEDT, Helmut: „Dr. Mabuse, Winnetou & Co. Dreizehn Klassiker der deutschen Unterhaltungsliteratur“, Bielefeld 2007
- SCHREIBER, Armin: „Kunst:Comics. Corben, Druillet, Moebius. Ortung eines künstlerischen Mediums“, Hamburg 1989
- SEEßLEN, Georg, Romantik und Gewalt. Ein Lexikon der Unterhaltungsindustrie, 3 Bände, München 1973
- SEGAR, Elzie: „Popeye“, Übersetzt von Ebi Naumann, Hamburg 2006
- SHELL AG (Hrsg): „Jugend 2002“, 14. Shell Jugendstudie, FfM 2002
- SIMANOWSKI, Roberto: „Interfictions. Vom Schreiben im Netz“, FfM 2002.
- SOLSCHENIZYN, Alexander Solschenizyn: „Der Archipel Gulag“, Paris, 1974
- SONTAG, Susan: „Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen“, München und Wien 1980
- SONTAG, Susan: „Worauf es ankommt. Essays“, München und Wien 2005
- SOUPAULTS, Philippe: „Der Neger“, FfM 1993 (Orig. „Le Nègre“, Paris 1927)
- SPIEGELMAN, Art: „The Complete Maus: A Survivor's Tale“, New York 1994
- STEINERT, Heinz: „Kulturindustrie“, Münster 2003
- STEINKOPF, Sabine: „Buchwerbung in Prospekten“, Diss. Bochum 1994.
- THER, Philipp: „In der Mitte der Gesellschaft. Operntheater in Zentraleuropa 1815-1914“, Wien, München 2006
- de TOLEDO, Camille de: „Goodbye Tristesse“, Berlin 2005 (Orig. „Archimondain“, Paris 2002)
- TOUSSAINT, Jean-Philippe: „Zidanes Melancholie“, FfM 2007

- TSCHECHOW, Anton: „Drei Schwestern“, in: „Dramen“, Reinbek bei Hamburg 1960
- TURK, Horst: „Wirkungsästhetik. Theorie und Interpretation der literarischen Wirkung“, München 1976
- TURKLE, Sherry: „The Second Self: Computers and the Human Spirit“, NY 1984 (dt. „Die Wunschmaschine“, Reinbek 1984)
- ULLMAIER, Johannes: „Von Acid nach Adlon. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur“, Mainz 2001
- ULLRICH, Wolfgang: „Haben wollen. Wie funktioniert die Konsumkultur?“, FfM 2006
- VAN TREECK, Bernhard: „Das grosse Graffiti-Lexikon“, Berlin 2001
- VERLAN, Sascha: „Arbeitstexte für den Unterricht. Rap Texte“, Ditzingen 2003 (Erw. Ausgabe)
- VLUSSER, Vilém: „Die Schrift. Hat Schreiben Zukunft?“, Göttingen 1987 (in modifizierter Form auch auf Diskette erschienen, ebenfalls Göttingen 1987)
- VLUSSER, Vilém: „Ins Universum der technischen Bilder“, Göttingen 1985
- VOGL, Joseph: „Poetologien des Wissens um 1800“, München 1997
- Von MAAR, Christa und BURDA, Hubert (Hrsg.), „Iconic Turn“ Köln 2004,
- WARNKE, Martin: „Kunstgeschichte oder Bildwissenschaft“, in: FRÜCHTL, Josef / MOOG-GRÜNEWALD, Maria (Hrsg.): „Ästhetik in metaphysisch-kritischen Zeiten“ / 100 Jahre „Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft“, Sonderheft 8 der Z.f.Ästh. und Allg. Kunstwiss., Hamburg 2007
- WEIDERMANN, Erich, „Lichtjahre. Eine kurze Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis heute“, Köln 2006
- WEINRICH, Harald: „Für eine Literaturgeschichte des Lesers“, in ders.: „Literatur für Leser“, Stuttgart 1970, S. 23-34
- WELT, Wolfgang: „Buddy Holly auf der Wilhelmshöhe“, FfM 2006

WILLIAMS, Raymond: "Culture and Society", London 1958

WILPERT, Gero von: „Sachwörterbuch der Literatur“, Stuttgart 1964

ZEYRINGER, Klaus: „Ehrenrunden im Salon. Kultur – Literatur – Betrieb“, Innsbruck-Wien-Bozen 2008

ZIMMER, Dieter E.: „Die Bibliothek der Zukunft. Text und Schrift in den Zeiten des Internet“, Hamburg 2000

ZUCKERMANN, Moshe: „Kunst und Publikum. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner gesellschaftlichen Hintergebarkeit“, Göttingen 2002

Medienliste

Audible, Hörbücher und Audiomagazine zum Download.

<http://www.audible.de>

De:Bug, Magazin für Elektronische Lebensaspekte. Schwedter Strasse 9a,
10119 Berlin,

<http://www.de-bug.de/>

DPA / Deutsche Presse Agentur. Mittelweg 38, 20148 Hamburg,

<http://www.dpa.com/>

Falter, Der. Marc-Aurel-Straße 9, A-1011 Wien,

<http://www.falter.at/>

FAZ / Frankfurter Allgemeine Zeitung. Verlag und Redaktion: Postadresse:
60267 Frankfurt am Main, Hausanschrift: Hellerhofstraße 2 - 4, 60327

Frankfurt am Main, <http://www.faz.net/s/homepage.html>

FR / Frankfurter Rundschau. Walther-von-Cronberg-Platz 2-18, 60594
Frankfurt am Main,

[http://www.fr-online.de/verlagsservice/impresum_fr/?
sid=1c0f50030415114d630545f2d0822b5d](http://www.fr-online.de/verlagsservice/impresum_fr/?sid=1c0f50030415114d630545f2d0822b5d)

Fringecore Magazine.

www.fringecore.com

Groove, Magazin für elektronische Musik und Clubkultur. Köpenicker Str.
178/179, 10997 Berlin,

<http://www.groove.de/kontakt.php>

Heise Online.

<http://www.heise.de/>

Hörverlag, Der. Lindwurmstr. 88, 80337 München,

<http://www.hoerverlag.de/>

Intro, Musik und so. Pop, Kultur und gute Noten. Herwarthstraße 12, 50672
Köln,

<http://www.intro.de/>

Jazzthetik, Magazin für Jazz und Anderes. Frie-Vendt-Str. 16 (Hinterhaus),
48153 Münster,
www.jazzthetik.de

Jungleworld. Bergmannstraße 68, 10961 Berlin,
<http://jungle-world.com>

Kulturnews. Friedensallee 7-9, 22765 Hamburg,
<http://www.kulturnews.de/knde/index.html>

Kunstzeitung. Margaretenstraße 8, 93047 Regensburg,
www.lindinger-schmid.de

Merkur, Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken. Rotebühlstraße 77,
70178 Stuttgart,
<http://www.online-merkur.de/>

Mobil, Kundenzeitschrift der Deutschen Bahn. Friesenweg 2a-c, 22763
Hamburg,
<http://www.db.de/site/bahn/de/unternehmen/bahnwelt/kundenmagazin/kundenmagazin.html>

Netzeitung.
<http://www.netzeitung.de/>

Neue Westfälische Zeitung. Niedernstraße 21-27, 33602 Bielefeld,
<http://www.nw-news.de/>

NRZ / Neue Ruhr Zeitung. WAZ NewMedia GmbH & Co. KG, Friedrichstraße
34 – 38, 45128 Essen,
<http://www.derwesten.de/nachrichten/nrz.html>

NZZ / Neue Zürcher Zeitung. Falkenstrasse 11, Postfach, CH-8021 Zürich,
<http://www.nzz.ch/>

Presse, Die. Hainburger Straße 33 A - 1030 Wien,
<http://diepresse.com/>

Prinz. Poßmoorweg 2, 22301 Hamburg,
<http://www.prinz.de/>

Profil. Taborstraße 1-3, A-1020 Wien,
<http://www.news.at/profil/>

Rheinische Post. Zülpicher Straße 10, 40196 Düsseldorf,
<http://www.rp-online.de/>

Spex, Magazin für Popkultur. Köpenicker Str. 178, 10997 Berlin,
<http://www.spex.de/>

Spiegel, Der. Brandstwierte 19, 20457 Hamburg, <http://www.spiegel.de/>

Standard, Der. Wallnerstraße 8, A-1010 Wien,
<http://derstandard.at/>

Stern. Am Baumwall 11, 20459 Hamburg,
<http://www.stern.de/>

SZ / Süddeutsche Zeitung. Sendlinger Str. 8, 80331 München,
<http://www.sueddeutsche.de/>

Tagesspiegel, Der. Potsdamer Straße 87, 10785 Berlin,
<http://www.tagesspiegel.de/>

TAZ / Die Tageszeitung. Rudi-Dutschke-Straße 23, 10969 Berlin,
<http://www.taz.de/>

Telepolis.
<http://www.heise.de/tp/>

Testcard, c/o VENTIL VERLAG, Augustinerstraße 18, D-55116 Mainz,
<http://www.testcard.de/>

Unclesally*s. Waldemarstr. 37, 10999 Berlin,
<http://sallys.net>

Volltext, Zeitschrift für Literatur. Lothringerstrasse 3, A-1010 Wien,
www.volltext.net

Vorleser.Net.
<http://www.vorleser.net/>

WAMS / Welt am Sonntag, Axel-Springer-Straße 65, D - 10888 Berlin,
<http://www.welt.de/>

WELT / Die Welt. Axel-Springer-Straße 65, D - 10888 Berlin,
<http://www.welt.de/>

Westzeit. Bahnhofstr. 6, 41334 Nettetal,
www.westzeit.de

Wom-Magazin. Theodor-Althoff-Str. 2, D-45133 Essen,
<http://www.wom.de/>

WOZ / Die Wochenzeitung (mit Le Monde diplomatique). Hardturmstrasse 66,
8031 Zürich,
<http://www.woz.ch/>

WR, Westfälische Rundschau. Brüderweg 9, 44047 Dortmund,
http://www.waz-mediengruppe.de/Westfaelische_Rundschau.61.0.html

ZEIT, Die. Bucerusstraße, Eingang Speersort 1, 20095 Hamburg,
<http://www.zeit.de/>

Abbildungsverzeichnis

ABBILDUNG 1: ROMAN SIGNER: BÜCHER, 1984 (FOTO: PETER LIECHTI).....	90
ABBILDUNG 2: BÜCHER-DEPOT EINES WOHLTÄTIGKEITSVERKAUFS DES ROTEN KREUZ IN LONDON 1944 (FOTO: HARRY SHEPARD / GETTY IMAGES)..	107
ABBILDUNG 3: STAATSOPER UNTER DEN LINDEN, BERLIN (FOTO: MARION SCHÖNE).....	142
ABBILDUNG 4: JEFF KOONS: „DIE BANALITÄT WIRD EINGEFÜHRT“ (USHERING IN BANALITY), BEMALTES HOLZ, 96.5 X 157.5 X 76.2 CM, 1988.....	288
ABBILDUNG 5: FLYER DES "KABINETT FÜR WORT UND BILD", AUSSTELLUNGSRAUM FÜR WITZZEICHNUNGEN UND COMICS, QUARTIER 21/MQ WIEN.....	296
ABBILDUNG 6: „SARAH VAUGHAN: THE DIVINE“ RE-EDITION 2007, ORIGINAL BLUE NOTE 1960. BEI DER REPRÄSENTATION EINER HISTORISCH GEWORDENEN ÄSTHETISCHEN FORM IN DER GEGENWART WIRKT DIE AURA MIT.	471
ABBILDUNG 7: DIE BIBLIOTHEK BRENNT - SZENE AUS DEM FILM "DER NAME DER ROSE" (FOTO: CINETEXT).....	547
ABBILDUNG 8: THE LONG ROOM, TRINITY COLLEGE LIBRARY, DUBLIN (FOTO: PIETERSE-DAVISON INTERNATIONAL).....	549
ABBILDUNG 9: BIBLIOTHEK JEAN BAUDRILLARD, PARIL 1998 (FOTO: CHRISTA STEINLE).....	550
ABBILDUNG 10: JUGENDLICHE AUF DER LEIPZIGER MESSE 2004 (FOTO PETER ENDIG / DPA).....	629
ABBILDUNG 11: ANIMATION DER STUDIOS VON ELECTRONIC ARTS (DER STANDARD, RONDO 11/05/2007).....	647
ABBILDUNG 12: LARA CROFT.....	666
ABBILDUNG 13: SZENE AUS WORLD OF WARCRAFT, BLIZZARD ENTERTAINMENT.....	669
ABBILDUNG 14: SZENE AUS "DIE SIMS" – GESTRANDET.	672
ABBILDUNG 15: WERBUNG FÜR SONY PLAYSTATION 2, 2001.....	717
ABBILDUNG 16: RENE MAGRITTE: LA TRAHISON DES IMAGES.....	721
ABBILDUNG 17: JOHANN HEINRICH FÜSSLI: TITANIAS ERWACHEN (1785–1790) 222 × 280 CM, ÖL AUF LEINWAND, KUNSTMUSEUM WINTERTHUR.....	736

ABBILDUNG 18: SOCKEN MIT WINNIE THE POOH IN DISNEY-VERSION.....739

ABBILDUNG 19: WINNIE THE POOH IN DER VERSION VON ERNEST H. SHEPARD
(1926)741

ABBILDUNG 20: WINNIE THE POOH IN DER VERSION VON WALT DISNEY (1966)
.....741

Biografische Angaben

Marcus Maida

Geboren 1964.

Schrift. Bild. Audio. Theorie. Kulturanalyse und Vermittlung.

Frühe Beschäftigung mit den Bereichen „Ästhetik, Medien- und Popkultur“. 1986-1991 Studium Germanistik und Soziologie Heinrich-Heine Universität Düsseldorf bei Prof. Dr. Wilhelm Gössmann und Prof. Dr. Richard Münch. Gesamtnote Magister „Mit Auszeichnung“ / Bester Abschluss der geisteswissenschaftlichen Fakultät 1991.

1991 Anmeldung Dissertation bei Prof. Dr. Gössmann, Universität Düsseldorf: „Imitation of Life. Literatur, Ästhetik und das Konzept von Virtueller Realität und Künstlicher Intelligenz.“

Seit 1994 bis heute Kulturarbeit und Journalismus.

PR und Textarbeit. Verlagsarbeit. Tagesjournalismus. Reportagen.

Diverse Bands, Audioprojekte und –produktionen. Regelmäßige DJ-Tätigkeit.

Seit 1996 Redakteur des Düsseldorfer Musikmagazins SEVEN.

Seit 1997 Mitbegründer des Düsseldorfer Labels TAPE RECORDS.

Seit 1997 Verantwortliche Organisation mehrerer Symposien über Pop- und Medienkultur.

Seit 1997 Forschungsschwerpunkt Kulturwissenschaften mit Fokus auf Ästhetik und Theorie der Populär- und Alltagskultur sowie Medien- und Massenkultur.

Erforschung und Systematisierung zeitgenössischer Ästhetik als Ergänzung zur klassischen Kunst- und Kulturgeschichte.

2003 Umwandlung des Dissertationskonzepts:

„Transformation und Vermittlung. Über den gegenwärtigen Wandel ästhetischer Wertungen, Rezeptionen und Formen als Grundlage für eine Theorie der Transformierten Literatur.“

November 2008 Abschluss des Dissertationsverfahrens an der Universität Düsseldorf, Gesamtprädikat „magna cum laude“.

2008 / 09 Gastdozent und Kurator für Popkulturtheorie, FH JOANNEUM Graz.

Erarbeitung einer Didaktik der Popkultur.

Erarbeitung einer Theorie der ästhetischen Indifferenz.

Autor.