

Richard Shusterman

Form and Funk

Die ästhetische Herausforderung durch die populäre Kultur

I

Populäre Kunst war unter Theoretikern der Ästhetik und der Kultur nie populär, zumindest nicht in ihren professionellen Arbeiten. Wo sie nicht gänzlich in volliger Verachtung ignoriert wird, gilt sie doch typischerweise als geistloser, als geschmackloser Kitsch. Diese Herabwürdigung populärer Kunst oder der Massenkultur (die Debatte über den zutreffenden Begriff ist signifikant und lehrreich!) scheint geradezu zwanghaft geworden zu sein, seit sich weitgehend alle Intellektuellen völlig unterschiedlicher soziopolitischer Ansichten und Standpunkte daran beteiligen; tatsächlich ist sie einer der seltenen Punkte, an dem sich rechtslastige Reaktionäre und marxistische Radikale die Hand reichen und gemeinsame Sache machen.

Man kann sich in der Verteidigung volkstümlicher Kunst nur sehr schwer einer solch machtvollen Koalition von Denkern widersetzen. Doch will ich genau dies im vorliegenden Text versuchen; und zwar einer Vielzahl von Gründen wegen. Mein Pragmatismus führt mich nicht bloß zu einer kritischen Einstellung gegenüber der befremdlichen Esoterik und den totalisierenden Ansprüchen der gehobenen Kunst, sondern macht mich auch äußerst mißtrauisch gegenüber jeder Art von essentieller und unüberbrückbarer Trennung zwischen ihren Werken und solchen der populären Kultur. Überdies zeigt die Geschichte recht deutlich, daß populäre Formen von Unterhaltung in einer bestimmten Kultur (etwa das griechische oder auch das elisabethanische Drama) zu den Klassikern eines nachfolgenden Zeitalters werden können².

Doch mein wichtigster und dringlichster Grund der Verteidigung populärer Kunst besteht darin, daß sie uns (gerade auch uns Intellektuellen) zuviel ästhetische Befriedigung verschafft, als daß wir ihre umfassende Bloßstellung als ästhetisch illegitime Kunst akzeptieren könnten. Sie als tauglich bloß für den barbarischen Geschmack und den stumpfsinnigen Verstand unaufgeklärter und manipulierter Massen zu verdammen bedeutet, uns nicht nur vom Rest unserer Gemeinschaft, sondern auch mit uns selbst zu entzweien. Wir erlauben uns, jene Dinge geringzuschätzen, die uns Vergnügen machen, und uns des Vergnügens zu schämen, das sie uns bereiten.

Drei Faktoren machen eine Verteidigung populärer Kunst gegen ihre intellektuellen Kritiken besonders schwierig. Zunächst einmal muß die Verteidigung mehr oder weniger auf gegnerischem Gebiet unternommen werden, da der bloße Versuch einer Antwort auf die intellektualistische Kritik sowohl ein Akzeptieren der Macht ihres Anspruchs auf Erhalt einer Antwort als auch ein Akzeptieren der Termini ihrer Anklage umfaßt. Zweitens neigen sogar die Verteidiger populärer Kunst zum Eingeständnis ihrer ästhetischen Armut und

verteidigen diese Kunst stattdessen mit ihrer Wirkung, die Verhältnisse sozialer Note und demokratischer Prinzipien erträglicher zu machen. Sie sei gut für jene, deren Erziehung und Muße ihnen nichts Besseres gestattet³. Solche sozialen Apologien populärer Kunst unterminieren ihre wahre Verteidigung, da sie ebenso wie die Kritiken, denen sie sich widersetzen, den gleichen Mythos ästhetischer Wertlosigkeit verewigen und auch die gleiche Art von gesellschaftlicher und persönlicher Fragmentierung begünstigen.

Und das vielleicht größte Problem für eine ästhetische Verteidigung populärer Kunst ist schließlich die Tendenz des intellektuellen Diskurses, den Terminus *ästhetisch* ausschließlich für einen der gehobenen Kunst und dem verfeinerten Stil angemessenen Begriff zu halten, als sei der bloße Terminus einer populären Ästhetik fast schon ein Widerspruch in sich. Diese Tendenz hat eine andere verhindert, die sich zu den populären Bedürfnissen nach Kultur sympathisch verhält, und die die „interesselose“, „nichtkommerzielle“ Ideologie der gehobenen Kultur durchschaut und die Existenz einer populären Ästhetik anerkennt, die nicht durch und durch negativ, beherrscht und völlig entkräftet ist. Das eindrucksvollste Beispiel dieses bedauerlichen Vorurteils ist Pierre Bourdieu, der rigoros die heimliche Ökonomie und die verschleierte Interessen einer sogenannten interesselosen Ästhetik der gehobenen Kultur aufgedeckt hat, gleichwohl aber allzusehr durch den von ihm entmystifizierten Mythos verzaubert bleibt, um noch die Existenz einer legitimen populären Ästhetik anzuerkennen. Er insistiert, sich auf diesen Begriff nur unter Verzicht auf Häufigkeitsverteilungen zu beziehen, und betont wiederholt, daß die sogenannte „populäre Ästhetik“ nichts mehr als „einen Hintergrund oder negativen Bezugspunkt“ abgebe, von dem jede legitime Ästhetik sich abheben müsse, um Legitimität zu erlangen⁴.

Wir müssen zugeben, daß der Terminus *ästhetisch* seinen Ursprung tatsächlich im intellektuellen Diskurs hatte und zumeist auf die gehobene Kunst und das äußerst verfeinerte Naturverstehen Anwendung fand. Doch gewiß ist er heute in seiner Anwendung nicht mehr derart beschränkt; und herkömmliche ästhetische Prädikate wie „Anmut“, „Eleganz“, „Einheitlichkeit“ und „Stil“ werden regelmäßig ohne weitere Schwierigkeiten auf Erzeugnisse der populären Kunst angewandt. Obwohl niemand so wie Bourdieu die bedeutenden soziopolitischen Anteile derart hochgeschätzter Klassifikationsbegriffe wie „Kunst“ und „ästhetisch“ richtig einschätzt, überrascht und verwirrt es doch, daß er sie ausschließlich der gehobenen Kultur vorbehält. Es ist darum um so notwendiger, daß wir sie aus solch monopolistischer Vorherrschaft befreien, indem wir die ästhetische Legitimität populärer Kunst verteidigen. Zu dieser Verteidigung werde ich die gegen die volkstümliche Kunst vorgebrachten Hauptanklagepunkte anzweifeln; und da nicht genug Raum ist, sie alle zu behandeln, werde ich mich nur auf solche konzentrieren, die von Bourdieu ausdrücklich vorgebracht wurden. (Ich werde deshalb nicht die Vorwürfe behandeln, daß populäre Kunst nur Scheinbefriedigungen verschaffe und oberflächlich, einfallslos und standardisiert sei⁵.) Und da ich dementsprechend auch nicht vorgehen kann, alle populären Künste zu behandeln, werde ich mich entsprechend dem Titel dieses Aufsatzes auf Rockmusik, insbesondere auf die von der afroamerikanischen Kultur beeinflusste Art der *Funky-Musik* konzentrieren.

II

1. Eine der geläufigsten und unhinterfragten Klagen gegen volkstümliche Kunst lautet, daß sie keine ästhetische Herausforderung beinhalte, sondern vielmehr passives Antwortverhalten verlange und einführe. Im Unterschied zur gehobenen Kunst, deren Verständnis „ästhetische Arbeit“ erfordere und daher mit ästhetischer Aktivität einhergehe und entsprechende ästhetische Befriedigung mit sich bringe, verlange und führe populäre Kunst dann auch zu lebloser und wenig einträglicher Passivität. Ihre einfachen und auf Wiederholung beruhenden Strukturen laden Bourdieu zufolge lediglich zu einer passiven, zerstreuten Teilnahme ein⁶. Diese mühelose Passivität hält man nicht nur für den Grund ihres umfassenden Reizes, sondern für das Ausbleiben wahrer Befriedigung. Ihre „Müelosigkeit“ erfaßt leicht jene von uns, die zu erschöpft und erschlagen sind, um nach dem Herausfordernden zu suchen. Da aber (wie Aristoteles erkannte) Genuß ein Nebenprodukt ist, das die Tätigkeit begleitet und wesentlich an sie gebunden ist, führt unser Mangel an aktiver Anstrengung schließlich in freudlose Stumpfsinnigkeit. Eher als daß wir tatkräftig und feinsinnig auf das Werk reagieren (wie wir das in der gehobenen Kunst können), erfassen wir es träge und matt in passiver und gleichgültiger Erstarrung. Es vertrüge auch kein lebhafteres Erforschen oder eine kräftigere Antwort. Adorno und Horkheimer beschreiben diese „unheilbare Krankheit“ folgendermaßen: „Das Vergnügen erstarrt zur Langeweile, weil es, um Vergnügen zu bleiben, nicht wieder Anstrengung kosten soll und daher streng in den ausgefahrenen Assoziationsgleisen sich bewegt. Der Zuschauer soll keiner eigenen Gedanken bedürfen: das Produkt zeichnet jede Reaktion vor: nicht durch seinen sachlichen Zusammenhang – dieser zerfällt, soweit er Denken beansprucht –, sondern durch Signale. Jede logische Verbindung, die geistigen Atem voraussetzt, wird peinlich vermieden.“⁷

Viele der Produkte und der Art und Weisen des Konsums von populärer Kunst passen tatsächlich in dieses Bild; aus den Ausführungen Adornos und Horkheimers geht aber auch ihre irrige und vereinfachende Identifizierung jeder legitimen Tätigkeit mit ernsthaftem Denken, „jeder Anstrengung“ mit „geistigem Atem“ des Intellekts hervor. Die Kritiker der populären Kultur wollen nicht anerkennen, daß es in ihr menschlich wertvolle und ästhetisch lohnenswerte Aktivitäten gibt, die eben keine intellektuelle Anstrengung darstellen. Auch wenn jede Kunst und alles ästhetische Vergnügen wirklich eine bestimmte aktive Anstrengung oder die Überwindung von Widerständen erfordert, so folgt doch daraus keineswegs, daß sie dem Betrachter keine „eigenen Gedanken“ abnötigen. Es gibt in ihnen andere eher somatische Formen der Anstrengung, des Widerstandes und der Befriedigung.

2. Lieder der Rockmusik verschaffen typischerweise durch Bewegung, durch Tanz und durch das Mitsingen der Musik Vergnügen. Und solche Anstrengungen beinhalten, wie Dewey erkannte, die Überwindung von Widerständen wie „Verlegenheit, Angst, Unbeholfenheit, Hemmung, mangelnde Vitalität“⁸. Oftmals führt unser Tanz zu einer derart bemerkenswerten Anstrengung, daß wir in Schweiß ausbrechen und uns gelegentlich völlig verausgaben. Auf körperlicher Ebene gibt es in der Wahrnehmung des Rock gewiß mehr mühevollen Anstrengung als in der angeblich bildungsvoraussetzenden Musik, deren Konzerte uns zwingen, in regungsloser Stille zu verharren, die

meistens nicht zu bloß stumpfer Passivität führt, sondern zu schnarchendem Schlaf. Der zur Kennzeichnung und zur Auszeichnung vieler Rocksongs benutzte Terminus *funky* stammt von einem afrikanischen Wort ab, das „angenehmen Schweiß“ meint, und drückt eine afrikanische Ästhetik eines wirksam aktiven und eines gemeinschaftlich leidenschaftlichen Engagements und weniger eine leidenschaftslose und auf Urteilen beruhende Distanz aus⁹. Die vom Rock ausgedrückte weit kraftvollere und kinästhetische Reaktion enthüllt demnach die unserer herkömmlichen Einschätzung gehobener Kunst zugrunde liegende tiefe Passivität, eine Passivität, die sich in der traditionellen ästhetischen Einstellung interesseloser, distanzierter Betrachtung ausdrückt, die ihre Wurzeln eher in den Fragestellungen philosophischer und theologischer Erkenntnis als im Vergnügen hat, eher in der individuellen Aufklärung als in der gemeinschaftlichen Interaktion oder im gesellschaftlichen Verkehr.

Populäre Künste wie etwa die Rock-Musik deuten also eher eine von Grund auf erneuerte Ästhetik mit einer fröhlichen und ungestümen Wiederkehr der leiblichen Dimension an, die von der Philosophie lange unterdrückt wurde, um deren eigene völlige Abhängigkeit von der des Intellekts in allen menschlichen Bereichen zu wahren. Deshalb überrascht es nicht, wenn die ästhetische Legitimität solcher Kunst vehement verneint wird und ihre körperlichen und verkörpernden Anstrengungen als irrationale Unterdrückung der wahren (d. h. intellektuellen) Absicht der Kunst ignoriert oder verworfen werden. Da solche Kunst und ihre Wertschätzung ihre Wurzeln zudem in nicht-westlichen Zivilisationen haben, werden sie dadurch sogar rückwirkend noch unannehmbarer.

Für Adorno ist Pop-Musik „regressiv“ und ästhetisch unvermögend, weil sie einen somatischen Impuls darstellt¹⁰; für Alan Bloom besteht das Problem des Rock in seinem tiefen Appell an „Sinnlichkeit“ und „Sexualbegehren“, die ihn zum *alagon* machen. Er sei nicht nur nicht vernunftfähig, sondern vernunftfeindlich¹¹. Mark Miller begeht denselben Fehler einer Schlußfolgerung ästhetischer Illegitimität und intellektueller Korruption aus der bloßen Tatsache des unmittelbaren sensuellen Anspruchs des Rock. „Rock n' Roll-Musik geht mitten durch mich hindurch“, so beklagt er sich, indem er John Lennon zitiert, „ohne daß sie deshalb durch mein Hirn gehen muß“; und diese sinnliche Unmittelbarkeit wird negativ als etwas mißdeutet, was anstrengungslose Nichtigkeit und passive „Unbeweglichkeit“ nach sich ziehe. Kurz, weil der Rock ohne intellektuelle „Interpretation“ genossen werden kann, ist er deshalb nicht hinreichend „zerebral“, um ästhetisch legitimiert zu werden¹².

Zusammen mit ihrer anti-leiblichen Feindseligkeit teilen Adorno, Bloom und Miller zwei nachhaltige logische Fehler. Zunächst hat der sinnliche Reiz des Rock keinen Antiintellektualismus (sei es des Schaffenden oder der Zuhörerschaft) zur Folge. Dieser würde sich doch nur dann einstellen, wenn das Sinnliche seinem Wesen nach mit dem Intellekt unvereinbar wäre; und warum sollten wir, die wir über sinnlichen Verstand verfügen, dies unterstellen? Es handelt sich dabei nur um den Dünkel intellektualistischer Exklusivität – ein äußerst wirksames philosophisches Vorurteil mit platonischem Stammbaum, das diese Denker dazu führt, sie als wechselseitig ausschließend zu betrachten. Ein zweiter Irrtum besteht in der Folgerung, daß das Vergnügen an der Rock-Musik, da sie bar jeden strengen Denkens und ohne Interpretation genossen zu werden vermag, einer solchen reflexiven Analyse nicht unterzogen werden

oder standhalten kann. Wenn sie auf einer intellektuell oberflächlichen Ebene genossen werden kann, folgt daraus noch keinswegs, daß sie auch genau auf diese Weise genossen werden muß und nichts anderes zu bieten hat.

3. Die Mühelosigkeit und die Oberflächlichkeit populärer Kunst werden oft mit ihrem Mangel an formaler Komplexität in Zusammenhang gebracht. Unzulänglichkeit der Form lautet eine der geläufigsten und aburteilenden Vorwürfe gegen die populäre Kunst; zudem ein Vorwurf, den Bourdieu für ein entscheidendes Argument hält. Indem er die ästhetische Einstellung als eine Fähigkeit definiert, Dinge eher hinsichtlich ihrer „Form als ihrer Funktion“ zu betrachten, hält Bourdieu diese losgelöste, das Leben distanzierende Einstellung für den Schlüssel zum Erreichen „formaler Komplexität“ durch die gehobene Kunst. Einzig vermittels dieser Einstellung können wir zum „intentional und seinem Wesen nach polysemischen ‚offenen Kunstwerk‘“ (als ‚letztes Stadium eines Prozesses der Eroberung künstlerischer Autonomie‘) vordringen¹³. Für Bourdieu impliziert die stärkere Bindung populärer Kunst an den Lebensinhalt die „Unterordnung der Form unter die Funktion“ sowie das entsprechende Mißlingen eines Zustandebringens solcher formalen Komplexität. In der populären Kunst finden wir uns viel direkter zum Inhalt oder zur Substanz des Kunstwerks hingezogen und in sie involviert; und genau dies sei, wie Bourdieu ausführt, mit der ästhetischen Wertschätzung unvereinbar, der eine „Opposition ... zwischen der Substanz und der Form“¹⁴ zugrundeliegt. Ästhetische Legitimität wird nur erreicht, wenn das Interesse vom „Dargestellten“ auf die Form, auf die im eigentlichen Sinne künstlerischen Wirkungen umgeleitet werde, die nur auf der Beziehungsebene bewertet werden, also durch einen Vergleich mit anderen Werken, der mit der Versenkung in die Einzigartigkeit des unmittelbar gegebenen Kunstwerks unvereinbar bleibt¹⁵.

Solch ein vergleichender und differentieller Bezug auf andere Kunstwerke und Stile der vorhandenen künstlerischen Tradition bildet unleugbar eine reiche Quelle formaler Komplexität der gehobenen Kunst. Er ist aber auch in zahlreichen Werken populärer Kunst machtvoll gegenwärtig, die selbstbewußt aufeinander anspielen und sich wechselseitig zitieren, so daß eine Vielfalt ästhetischer Wirkungen erzeugt wird, die ein komplexes formales Geflecht inhärenter kunsthistorischer Beziehungen umfassen. Auch gehen diese Anspielungen im Publikum populärer Kunst keineswegs verloren, das gemeinhin in seinen künstlerischen Traditionen gebildeter ist als das Publikum der gehobenen Kunst in seinen Traditionen¹⁶.

4. Weit beunruhigender an Bourdieus Argument jedoch ist seine offensichtliche Annahme, daß sich Form und Inhalt irgendwie zwangsläufig gegenüberstünden, so daß wir eigentlich ein Kunstwerk der Form nach nicht erfahren (oder schaffen) können, wenn wir uns selbst nicht von jederlei Konzentration auf oder von jeder Begeisterung für den Inhalt distanzieren. Dies erfordert nicht nur eine sehr zweifelhafte Form/Inhalt-Unterscheidung, sondern vermischt zwei unterschiedliche Bedeutungen von *formal*: jene, die Formalität oder Formalisierung darstellt, und jene, die Form, Struktur oder Gestalt aufweist. Ausschließlich der Gestalter zwingt zu einer Haltung von Distanz, zereemonieller Zurückhaltung und Verleugnung von Erfordernissen des Lebens. Eher als etwas dem Leben seinem Wesen nach entgegenstehendes ist die Form, wie Dewey betonte, ein stets gegenwärtiger Teil der Gestalt und des Rhythmus des Lebens; und die ästhetische Form hat (wie Bourdieu selbst an-

erkennt) ihre tiefen und verleugneten Wurzeln in diesem organisch-körperlichen Rhythmus und in den sozialen Umständen, die sie strukturieren helfen¹⁷. Form kann in unmittelbareren und enthusiastischen Körperbesetzungen ebenso ausgemacht werden wie durch intellektuelle Distanz; Form kann ebenso *funky* sein wie streng *formal*.

5. Form, Funktion und der Aspekt des *funky* führen sämtlich zum letzten Vorwurf, mit dem ich mich befassen will: dem Mangel der populären Kunst an ästhetischer Autonomie und ästhetischem Widerstand. Typischerweise halten Ästhetiker die Autonomie der Kunst für unverzichtbar: „Wohl bleibt ihre Autonomie irrevokabel“¹⁸; eine Autonomie, die für ihre Geltung ausschlaggebend ist. Sogar Adorno und Bourdieu, die anerkennen, daß diese Autonomie ein Ergebnis sozio-historischer Faktoren ist und der gesellschaftlichen Klassenteilung dient, bestehen dennoch darauf, daß Autonomie für die künstlerische Legitimität und für den bloßen Begriff ästhetischer Wertung wesentlich sei. Wenn Kunst *qua* Kunst und nicht durch irgendetwas anderes geschaffen und bewertet werden soll, erfordere dies Bourdieu zufolge ein autonomes künstlerisches Produktionsfeld, das in der Lage sei, seine Normen sowohl hinsichtlich der Produktion wie auch des Konsums seiner Produkte durchzusetzen und externe Funktionen sowie jede andere Notwendigkeit, die sich nicht aus seiner spezifischen Tradition ergebe, zurückzuweisen. Der Kern solcher autonomen Normen besteht darin, „dem den Vorrang ein(zu)räumen, worin der Künstler Meister ist: der Form, dem Stil, der Manier, und eben nicht dem ‚Inhalt‘, diesem äußerlichen Referenten, der zwangsläufig die Unterwerfung unter Funktionen mit sich bringt – sei es auch die elementarste: darstellen, bedeuten, aussagen“¹⁹. Ähnlich schließen auch für Adorno Kunstnormen jede andere Funktion als den Dienst an der Kunst selbst aus. Kunst sei kein bloß hilfreiches Mittel²⁰ und sollte sogar noch den kindischen Anspruch vermeiden, Quelle von Lust sein zu wollen²¹, so daß das autonome Kunstwerk nur in seinem Selbstbezug funktionales sei²². Im Unterschied dazu verwirkt populäre Kunst ästhetische Legitimität allein dadurch, daß sie über mehr als bloß ästhetische Funktionen verfügt, daß sie ebenso anderen Lebensbedürfnissen dient. Warum aber hat Funktionalität künstlerische und ästhetische Illegitimität zur Folge?

Zu guter Letzt beruht diese Folgerung auf der Bestimmung der Kunst und der Ästhetik als der Wirklichkeit oder dem Leben wesentlich entgegengesetzte. Für Adorno wird Kunst durch ihren Unterschied zur unheilvollen Realität unserer Welt und in der Trennung von ihren praktischen Funktionserfordernissen sowohl bestimmt wie gerechtfertigt²³. Ähnlich hält auch Bourdieu daran fest, daß schon der Begriff der ästhetischen Einstellung, des reinen Blicks „einen Bruch mit dem alltäglichen Verhalten zur Welt“²⁴, einen Bruch mit den Angelegenheiten des gewöhnlichen Lebens darstelle. Da die populäre Kunst einen bruchlosen Zusammenhang von Kunst und Leben begründet, der eine Unterordnung der Form unter die Funktion beinhaltet²⁵, folgert Bourdieu, daß sie nicht als legitime Kunst gelten könne. Sie könne ästhetisch nicht durch eine sogenannte populäre Ästhetik legitimiert werden, da eine solche Ästhetik, wie Bourdieu ausführt, dieses Namens nicht würdig sei. Zunächst, weil diese Ästhetik nie positiv („für-sich“)²⁶ ausformuliert wurde, sondern der legitimen und im Gegensatz zum Leben stehenden Ästhetik lediglich als negativer Bezugspunkt dient, damit diese sich selbst durch Abstände definiert²⁷. Zweitens jedoch wird die populäre Ästhetik auf Grund ihres Akzeptierens der Sorgen

und Vergnügen tatsächlichen Lebens (und damit ihrer Herausforderung der reinen Autonomie der Kunst) als ihrem Wesen nach der Kunst entgegengesetzt und stattdessen als „systematische Reduktion der Dinge der Kunst auf die Dinge des Lebens“²⁸ disqualifiziert.

All diese anti-funktionalistischen Argumente hängen von der Prämisse ab, daß Kunst und Lebenswirklichkeit ihrem Wesen nach entgegengesetzt und streng getrennt sind und sein sollten. Doch warum sollten wir, auch wenn dies ein steinaltes Dogma der philosophischen Ästhetik ist, eine solche Sichtweise akzeptieren? Ihre Herkunft und ihre Motivation sollten uns gewiß mißtrauisch machen. Sie hat ihren Ursprung in Platons Angriff auf die Kunst wegen ihrer zweifachen Entfernung von der Wirklichkeit und wurde von einer philosophischen Tradition aufrechterhalten, die gerade in ihrer Verteidigung der Kunst begierig war, ebenso deren Distanz zum Wirklichen gutzuheißen wie auch die Souveränität der Philosophie in ihrer Bestimmung der Wirklichkeit einschließlich der wirklichen Natur der Kunst sicherzustellen.

Wenn wir die Sache aber frei vom philosophischen Vorurteil und von historischer Engstirnigkeit besehen, kann Kunst als Teil des Lebens betrachtet werden, genau so wie das Leben die Substanz der Kunst gestaltet und sich sogar selbst auf künstlerische Weise in der „Lebenskunst“ konstituiert²⁹. Als Objekte und als Erfahrungen bevölkern Kunstwerke die Welt und übernehmen Funktionen in unserem Leben. Und gewiß waren die Künste in der antiken Kultur Athens, aus der heraus sich unser Kunstbegriff zunächst entwickelte, eng in das Alltagsleben und sein Ethos verwoben.

Natürlich weiß dies auch Bourdieu sehr genau, und seine eigene Arbeit unterstreicht die geschichtliche Entwicklung des 19. Jahrhunderts, in der Kunst in *autonome* Kunst und die Ästhetik in *reine* Ästhetik verwandelt wurden. Doch diese verengte Definition der Ästhetik suggeriert, daß geschichtliche Veränderungen unwiderruflich Bestand haben und daß, sobald Kunst und Ästhetik in reine Autonomie überführt sind, sie nicht länger in einer weniger reinen, einer weniger lebensverneinenden Form legitimiert werden können. Geschichte jedoch hält in ihren Transformationen nicht inne; und neuere Entwicklungen der postmodernen Kultur deuten eine Zersetzung des puristischen Ideals und die Implosion der Ästhetik in alle Lebensbereiche an. (Obgleich überdies Bourdieu eindringlich die tieferen materiellen Bedingungen und die unbewußten sozialen Interessen der ästhetischen Reinheit bloßlegt – die sie ja gerade recht wenig rein machen, so daß sie im allgemeinen fälschlicherweise als rein wahrgenommen wird –, scheint er sich doch nicht auf die Vorstellung einlassen zu wollen, daß wir mit dieser kollektiven Fehlwahrnehmung einer reinen Autonomie brechen und gleichwohl an einer lebensfähigen Ästhetik festhalten können. Er streitet die Möglichkeit einer alternativen Ästhetik ab, in der das Leben zum Zentrum wird und populäre Kunst wieder eingebracht werden kann. Doch eine solche Ästhetik ist nicht nur möglich; sie wird in John Deweys pragmatischer Kunsttheorie sogar ausdrücklich formuliert, die die Energien, Bedürfnisse und Vergnügen des „lebendigen Geschöpfs“³⁰ zu Zentren der ästhetischen Erfahrung macht.

Bourdieu bringt das zusätzliche Argument vor, daß populäre Kunst ästhetisch nicht legitimiert werden könne, da sie ihrem Wesen nach ihre eigene ästhetische Geltung durch ihr implizites Akzeptieren der Vorherrschaft der Ästhetik der gehobenen Kunst verneine, von der sie hochmütig schlecht ge-

macht wird³¹. Für Bourdieu ist unsere Kultur jene, in der die Ästhetik der reinen Einstellung, die zur gehobenen Kunst gehöre, universell anerkannt werde³². Deshalb müsse die populäre Ästhetik (die Bourdieu mit der Arbeiterklasse verbindet) schon durch ihre Existenz innerhalb dieser Kultur „sich ... zwangsläufig immer in bezug auf die *dominanten* Ästhetiken definieren“³³. Da populäre Kunst durch diese dominanten Standards nicht mehr als Kunst Auszeichnung findet und da es ihr mißlingt, ihre eigene unabhängige Legitimation durchzusetzen oder hervorzubringen, schließt Bourdieu, daß es in gewissem Sinne populäre Kunst nicht gebe³⁴ und daß populäre Kultur ein paradoxer Begriff sei, der wohl oder übel die herrschende Kulturdefinition und darum seine eigene Entkräftung oder Selbstzerstörung impliziere.

Wie zwingend auch immer dieses Argument für die von Bourdieu untersuchte Kultur Frankreichs sein mag, so greift es doch nicht als umfassendes Argument gegen populäre Kunst. Zumindest in Amerika behauptet solche Kunst erfolgreich ihren ästhetischen Status und verschafft sich ihre eigenen Formen ästhetischer Legitimation. Nicht nur sehen viele populäre Künstler ihre Rolle in mehr als bloßer Unterhaltung; vielmehr wird der künstlerische Stellenwert ihrer Kunst häufig in ihren Werken zum Thema. Überdies verschaffen Auszeichnungen wie Oskars, Emmies und Grammys, die weder durch Theaterkassenumsätze bestimmt werden noch auf sie reduzierbar sind, in den Augen der meisten Amerikaner nicht nur ästhetische Legitimation, sondern auch einen hohen Grad künstlerischen Ansehens. Es gibt zudem ein großes und wachsendes Aufgebot an ästhetischer Kritik der populären Künste einschließlich einiger ästhetisch ausgerichteter historischer Studien ihrer Entwicklung. Solche nicht nur in Zeitschriften und Büchern, sondern auch in den Massenmedien verbreitete Kritik ist zweifelsohne eine Form legitimierenden Diskurses und verwendet dieselben ästhetischen Prädikate, die man auf die gehobene Kunst anwendet. Ihre Teilhabe an solchen Prädikaten hat nicht ihre Dominanz über die gehobene Kunst zur Folge, es sei denn, daß wir von Anfang an annehmen, daß die gehobene Ästhetik die ausschließliche Kontrolle über den zulässigen Gebrauch ästhetischer Termini ausübt; und dies bereits geht um den Kern der Frage ausschließlicher ästhetischer Legitimität herum, die genau das ist, was populäre Kunst bestreitet.

Ganz ähnlich ist es auch falsch anzunehmen, daß das Fehlen einer ausdrücklichen philosophischen Ästhetik auf seiten der populären Kunst in irgendeiner Weise ihre ästhetische Legitimität verhindert. Legitimation nimmt andere und machtvollere Formen an als die philosophischer Theorie. So wie es falsch ist, Legitimation mit philosophischer Legitimation zu verwechseln, so ist es auch falsch, gesellschaftlich akzeptierte ästhetische Legitimität darauf zu beschränken, was für die gesellschaftlich randständige Gemeinde der Intellektuellen selbstverständlich ist. Gewiß nehmen wir Amerikaner weder die Philosophie noch die kulturelle Hegemonie der Intellektuellen so ernst wie die Franzosen und andere Europäer. Diese in der amerikanischen populären Kultur verkörperte unbekümmert rebellische Haltung ist meines Erachtens ein wesentlicher Bestandteil ihrer fesselnden Anziehungskraft und ihrer genuinen Bedeutung für Europäer, besonders für die jungen und kulturell beherrschten. Für sie stellt sie ein unschätzbares Werkzeug ihrer zunehmenden Befreiung von einer tief verwurzelten und erstickenden kulturellen Beherrschung durch

eine oppressive Tradition entkörperlichter intellektualistischer Philosophie und gehobener Hofkunst dar.

Indem ich Bourdieus umfassenden Anspruch durch einen Hinweis auf die kulturelle Differenz Amerikas kritisiere, möchte ich gleichwohl seine allgemeine Sichtweise unterstützen, daß Kunst und Ästhetik nicht universelle und zeitlose Wesenheiten, sondern wandelbare Produkte geschichtlicher und gesellschaftlicher Bedingungen sind – wechselnde Funktionen sich wandelnder soziokultureller Felder. Gerade bestimmte soziohistorische Faktoren könnten gut erklären, warum sich populäre Künste gerade in Amerika gut entwickelten und den Würgegriff der gehobenen Kunst um ästhetische und kulturelle Legitimität durchaus erfolgreich lockern konnten. Eine genauere Ableitung und Darstellung dieser Faktoren würde eingehende soziohistorische Forschungen erfordern, die den Rahmen dieser Arbeit (und wohl auch meine philosophische Kompetenz) sprengen würden. Doch folgende Erklärungsfaktoren scheinen die vielversprechendsten zu sein.

Zunächst ist, auch wenn Amerika weit von einer klassenlosen Gesellschaft entfernt ist, seine Sozialstruktur nachweisbar flexibler und dezentrierter als in den traditionellen europäischen Gesellschaften. Zweitens neigt Amerika als Nation der Neuen Welt, die um ihre Unabhängigkeit von der Beherrschung durch die Alte Welt kämpfen mußte, eher zum Widerstand gegen und zur Unabhängigkeit von europäischer kultureller Vorherrschaft. Drittens hatte Amerika als Nation von Immigranten aus unterschiedlichsten Kulturen keine einheitliche nationale Tradition gehobener Kunst, die problemlos aus der Alten Welt importiert und für bindend gehalten werden konnte; zudem gab es in Amerika kein zentralisiertes Erziehungssystem, um kulturelle Einheitlichkeit zu erzwingen³⁵. Die befreiende Auswirkung kultureller Pluralität auf die populäre Kunst läßt sich deutlich im Entstehen des Jazz und des Rock beobachten, die von Afro-Amerikanern, die derart brutal von der herrschenden Kultur ausgeschlossen blieben, daß sie sich dem Zugriff ihrer herrschenden Ästhetik weitgehend entziehen konnten, aus kulturellen Ursprüngen des afrikanischen Kontinents heraus entwickelt wurden³⁶.

Doch der vielleicht wichtigste Grund für ihre größere kulturelle Freiheit besteht darin, daß es der amerikanischen Gesellschaft an den beiden traditionellen Einrichtungen fehlt, die weitgehend die gehobene Kultur strukturierten und ihre Herrschaft und Macht stützten: ein aristokratischer Hof und eine Staatskirche. Der Begriff der gehobenen Kunst war, wie oft ausgeführt wurde, weitgehend eine Erfindung von Aristokraten, um ihre bestehenden sozialen Privilegien gegenüber dem verstärkt aufkommenden Bürgertum zu sichern, eine Strategie des Unterscheidens, die später vom sozial aufstrebenden Bürger nachgeahmt wurde³⁷. Die kirchliche Tradition lieferte andererseits sowohl ein machtvolleres und institutionell verankertes Ideal hochgradig spiritualisierter Erfahrung als auch eine Art sehr frommer religiöser Aufmerksamkeit für Kunstwerke. Sie schuf ferner eine intellektuelle Klasse von Geistlichen, die die Schicklichkeit solch transzendenter Erfahrung und ihres Diskurses steuerte und regulierte. Als zwar der theologische Glaube erloschen, religiöse Gefühle und düstere spiritualisierende Gewohnheiten aber noch außerordentlich mächtig waren, wurden diese in die Religion der gehobenen Kunst projiziert, in das neue Reich weltloser Erfahrung und unterwürfiger Ernsthaftigkeit mit einer neuen Priesterklasse intellektueller Künstler und Kritiker. Amerikas religiöse

Tradition war erheblich schwächer und sein vorherrschender starrer Puritanismus eignete sich auffallend wenig für eine ästhetische Inanspruchnahme. Als säkulare Republik ohne traditionelle Aristokratie und zudem zahlreiche religiöse Sekten integrierend konnte Amerika besser dem widerstehen, was Bourdieu als ausschlaggebenden „Bildungsadel“ beschreibt (obgleich in manchen Kreisen dieser Widerstand einigermaßen überwunden wurde). Amerika kann somit ästhetisch populäre Künste bejahen, die weder aristokratische Distinktion noch quasi-religiösen Rang beanspruchen.

Die ästhetische Lehre, die Amerika erteilt, lautet also: *get down* und *get funky*. Wird diese Nachricht in der sich verändernden, doch immer noch aristokratischen Kultur Europas gehört? Wird sie von den intellektuellen Aristokraten Europas vernommen?

Aus dem Amerikanischen von Bernhard Dieckmann

Anmerkungen

- 1 Der Begriff „populär“ ist mit eher positiveren Konnotationen verbunden, während der Begriff der „Masse“ gemeinhin eine undifferenzierte (und möglicherweise unmenschliche) Haufung suggeriert. Näheres zu dieser terminologischen Debatte ist bei H. J. Gans, *Popular and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. New York 1974, S. 10, nachzulesen.
- 2 Vgl. Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M., 4. Aufl. 1980, S. 11, S. 442 ff.
- 3 Vgl. Gans, a. a. O., der auf S. 125-129 diese Position darstellt.
- 4 Vgl. P. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt/M. 1987, S. 23, 53, 81. Roger Taylor begeht denselben Fehler, wenn er schließt, daß, da unser Kunstkonzept von einer aristokratischen Elite hervorgebracht wurde und ihr zur Unterdrückung diene, es deshalb auf immer solchen elitären Mächten zuzuschreiben sei und deshalb notwendigerweise ein Feind des Volkes bleiben müsse. Taylor führt auch eine interessante Umkehrung der üblichen Kritik vor, daß populäre Kultur die gehobene Kunst zersetze, um stattdessen einzuwenden, daß die bloße Idee von Kunst wegen ihres grundlegenden und unveränderbaren Oberklassen-Charakters einen „zersetzenden Einfluß auf die populäre Kultur“ habe. Vgl. besonders: P. Bourdieu. In: G. Gebauer & Ch. Wulf (Hg.), *Praxis und Ästhetik*, Frankfurt/M. 1992. Vgl. R. Taylor, Art. *An Enemy of the People*. New York 1978, bes. S. 2, 16, 26, 40 ff., 56 ff., 74, 87, 91 und 153 ff.
- 5 Ich behandle diese Vorwürfe in einem anderen Aufsatz: *Don't believe the pe: Animadversions on the critique of popular art* (erscheint demnächst in *Poetics Today*), in dem ich auch meine Zweifel an Bourdieus Kritik ausführlicher vorgestellt habe.
- 6 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, a. a. O., S. 403 ff.
- 7 Th. W. Adorno/M. Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/M., 10. Aufl. 1984, S. 123.
- 8 J. Dewey, *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt/M. 1980, S. 183.
- 9 Das afrikanische Wort aus der Ki-Kongo Sprache heißt *lu-fuki*. Vgl. R. Ventura, *Shadow Dancing in the USA*. Los Angeles 1986, S. 106; sowie R. F. Thompson, *Flash of the Spirit*. New York 1984, S. 104 f.
- 10 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 169 f.
- 11 Vgl. A. Bloom, *The Closing of the American Mind*. New York 1987, S. 71 und S. 73.
- 12 M. C. Miller, *Baxed In: The Culture of TV*. Evanston 1989, S. 175, S. 181.
- 13 Vgl. Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, a. a. O., S. 21.
- 14 Ebd., S. 316.
- 15 Vgl. ebd., S. 58 ff.

- 16 Das Publikum populärer Kunst ist ebenso deutlich zu dem für die Bewertung im wesentlichen ambiguer „offener Kunstwerke“ erforderlichen freien Engagement fähig. Die verwirrenden Anforderungen postmodernen Lebens, in dem gerade Überzeugungen oftmals von einem bedenklichen Ausmaß an Zweifeln und Unverbindlichkeiten umgeben sind, machen solche eine Einstellungskomplexität nicht zu einem ästhetischen Luxus für Privilegierte, sondern zu einem Erfordernis alltäglichen Besorgens.
- 17 Im Unterschied zu vielen anderen hat Bourdieu die zutiefst körperliche Dimension der Ästhetik erkannt: Denn die Kunst sei nie völlig nur eine *cosa mentale*, zu der der intellektualistische Standpunkt sie mache. Kunst sei ebenso eine körperliche Angelegenheit und mit grundlegenden organischen Rythmen verbunden – Crescendo und Decrescendo. Anspannung und Entspannung. Die Spiritualisierung der Form durch die gehobene Ästhetik, um so rein sensuelle Reize auszuschließen und ästhetische Wertschätzung auf eine rein intellektualisierte Form zu beschränken, ist nur die Fortsetzung einer langen philosophisch-theologischen Verdrängung der körperlichen Ästhetik, um so den ästhetischen Bereich und seine Macht der Herrschaft des Intellekts zu unterwerfen. In dieser Tradition eines intellektualistischen Formalismus, die noch hinter Kant zurück bis zu Platon verfolgt werden kann, hat das Empfindungsvermögen ästhetisch nur als Mittel zum Zwecke einer intellektuellen Form Anspruch auf Legitimität; so führt Adorno aus: „... als wäre nicht in der Kunst das Sinnliche Träger eines Geistigen, das im Ganzen erst sich darstellt anstatt in isolierten Stoffmomenten“ (Th. W. Adorno, Über den Fetischcharakter der Musik und die Regression des Hörens. In: ders., *Dissonanzen*. Gesammelte Werke Band 14. Frankfurt/M. 1973, S. 18. Zur weiteren Diskussion über die somatische Ästhetik und ihre intellektualistische Verleugnung vgl. R. Shusterman, Postmodernism and the aesthetic turn, *Theory, Culture & Society* 5 (1988), S. 337-355.
- 18 Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 9.
- 19 Bourdieu, *Die feinen Unterschiede*, a. a. O., S. 21 f.
- 20 Vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, a. a. O., S. 87.
- 21 Vgl. ebda., S. 135 ff.
- 22 Vgl. ebda., S. 284 ff.
- 23 Vgl. ebda., S. 336.
- 24 Bourdieu, a. a. O., S. 23.
- 25 Vgl. ebda.
- 26 Vgl. ebda.
- 27 Vgl. ebda., S. 22.
- 28 Ebda., S. 24.
- 29 Bourdieu erkennt dies in seinen Begriffen der Lebensstilisierung und der „arts de vivre“ an; vgl. Bourdieu, a. a. O., S. 24 f. Andere Denker wie M. Foucault und G. E. Moore haben von einer Ästhetik der Existenz gesprochen, und viele haben in der antiken griechischen Kultur die verbreitete Praxis eines solchen ästhetischen Lebens ausgemacht. Ich diskutiere das machtvolle Wiederauftauchen dieses ethischen Ideals in der postmodernen Philosophie in R. Shusterman, Postmodern aestheticism: A new moral philosophy, *Theory, Culture & Society* 5 (1988), S. 337-355.
- 30 Dewey, *Kunst als Erfahrung*, a. a. O., S. 9 (der Titel des ersten Kapitels). Über Deweys Ästhetik und seine gegenwärtige Bedeutung vgl. R. Shusterman, Dewey now, in: *Journal for Aesthetic Education* 23 (1989), S. 60-67.
- 31 Das Argument unterscheidet sich zwar von ihr, ist aber vielleicht mit der geläufigeren Klage in Verbindung zu bringen, daß die populäre Kultur sich ihr Material von der gehobenen Kultur borge, es aber nur verwässere. Darauf kann erwidert werden, daß die gehobene Kultur sich ein Großteil ihres Materials stets bei der populäreren Kultur entliehen hat. Es sei nur daran erinnert, wie die impressionistische und postimpressionistische Malerei in die Schilderung populärer Kultur vernarrt war; Kabarets, Karneval, Tanz usw. Selbst noch ein so strenger Vertreter der Moderne wie Mondrian legt Wert auf seine niedrigere Kultur, die bei Werken wie *Broodway Boogie Woogie* Anleihen macht. Es kann in der Tat behauptet werden, daß die Avantgarde der Moderne besonders auf die populäre Kultur baute, um sich selbst vom Akademismus zu distanzieren. Vgl. Th. Crow, Modernism and mass culture in the visual arts. In: B. Buchloh, S. Guilbaut & S. Solkin (eds.): *Modernism and Modernity*. Nova Scotia (Press of the Nova Scotia College of Art and Design) 1983, S. 215-264.

- 32 Vgl. Bourdieu, a. a. O., S. 57f.
- 33 Vgl. ebda., S. 81 (Anm. 35).
- 34 Vgl. ebda., S. 64 ff.
- 35 Historische Verdeutlichungen einiger dieser Punkte vor allem in Hinsicht auf den Protest der amerikanischen Öffentlichkeit gegen die Aristokratie, den Intellektualismus und das Aufkommen fremder Eliten der gehobenen Kultur in Amerika finden sich in einer ausgezeichneten Studie des Sozialhistorikers W. Levine, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge/Mass. 1988.
- 36 Ich will damit nicht andeuten, daß diese afro-amerikanisch inspirierten Musikkünste völlig vom Einfluß gehobener Kunst und ihrer ästhetischen Konventionen frei sind; besonders wenn diese populären Künste ausdrücklich den Anspruch auf einen künstlerischen Status erheben.
- 37 Vgl. R. Taylor, a. a. O., S. 43; und Bourdieu spricht vom „Bildungsadel“, ein Ausdruck, mit dem er das erste Kapitel des ersten Teils von *Die feinen Unterschiede* betitelt.