

Die postmoderne Reflexion modernistischer Antinomie der Reinheit

Die von Benjamin eingeklagte utopische Aufhebung von Autorschaft und Publikum im Autor als reiner Produzent ist selbst ein sakraler Mythos in der medial bestimmten Postmoderne geworden. Daher hielt Barthes zeitgenössische Kritik in seinen *Mythologies* gegenüber Lévi-Strauss Anthropologie von Mythologien in Stammeskulturen zur Abgrenzung seiner Theorie fest, dass die moderne Kritik des Mythos in den Industriegesellschaften selbst schon Mythos geworden ist.¹ Die postmoderne Kunstproduktion reagiert gerade auf das Zeitalter des zunehmenden Sinns für Ähnlichkeiten als Zeitalter neuer Mythologien, indem sie den Mythos nicht mehr zerstört, sondern indem sie das Verfahren des Mythos durch Inszenierung der Ähnlichkeit aufzeigt und damit parodiert. Keineswegs ist dann einfach Politik das Vorbild dieser Kritik, sondern dieses so angeblich einzige Vorbild für Kunst selbst ein Mythos durch Kritik.

Wenn Elaine Sturtevant das Gemälde einer amerikanischen Flagge von Jasper Johns exakt auch der Technik nach kopiert (und jede Aura einer genialen Eigentlichkeit in der Kunst damit verhöhnt), so wird damit gerade nicht der Tod der Autorin als Dementierung von Autorschaft gefeiert, sondern der Fetischismus der Ähnlichkeit im zu lesenden Werk parodiert. Sturtevant macht damit unmissverständlich klar, dass man den weit verbreiteten Mythos eines Glaubens an die Malerei als Kunst schlechthin nicht mehr offen kritisieren kann, sondern als Funktionieren des Mythos überdeutlich nur parodistisch zeigen kann, weil der gegen religiösen Kultwert gerichtete demokratische Ausstellungswert selbst ein Teil des durch ihn kritisierten Mythos geworden ist. Daher hat man historisch wissentlich zu unterscheiden zwischen der Relation unter Autor:innen und einem Diskurs der DJ-Revolution als Vorbild für Intertextualität, weil angeblich nur noch mit ähnlichen Zitaten und Konserven gehandelt wird. Zumindest trifft dies auf die bestbezahlten DJs auf Ibiza weitgehend zu, nicht aber auf die vielen im ›Underground‹ sich neu bildenden und wesentlich geringer oder gar nicht entlohnenden regionalen Autorschaft-

1 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Berlin 2012, S. 305: »Heute zögert die Bourgeoisie nicht mehr, einige lokale Infektionsherde anzuerkennen: die Avantgarde [...].«

ten, »die nicht von *Coca Cola* bezahlt werden wollen.«² Selbst innerhalb der DJ-Revolution mit ihrer *répétition référentielle* hat man diese Unterscheidung von Klasse in der Masse wahrzunehmen, in der nicht nur Geld und Größe der Anerkennung die soziale Relevanz ausmachen. Diese kritische Haltung ist kein Angriff auf Autorschaft und Vorbild für Literaturproduktion, sondern im Gegenteil das Einklagen von Autorschaft auch für technisch reproduzierte Formen der Kunst von geringer Legitimität, wo die Unterscheidung eines symbolischen Marktes der Produktion gegen den Massenmarkt zwar schwach ausfällt, aber gerade die Verwechslung von Parodie durch Ähnlichkeit umso stärker eine Rolle spielt. Zu Recht kritisiert Barthes daher, dass die Kritik am Mythos inzwischen schon Mythos geworden ist, weil institutionelle legitimierte postmoderne Kunst das Zeitalter der Fetischisierung des Ähnlichen nicht mehr durch Zerstörung, sondern durch Zeigen den Mythos der Ähnlichkeit offenlegt, wie es Wittgenstein mit dem Feiern der Sprache durch Ähnlichkeit benennt. Der Tod des Autors durch technische Rezeption gering legitimierter Produktion wird dann zum Vorbild für institutionell stärker legitimierte Felder, so wie der Pop-Autor Thomas Meinecke die ihm 2012 zuerkannte *Frankfurter Poetik-Vorlesung* damit beginnt, dass er eine Platte auflegt und zu *scratchen* beginnt, um eine Ähnlichkeit von DJ und Schreiben zu demonstrieren. Aber diese Ähnlichkeit bringt nicht nur die Verwechslung der Allodoxie hervor, in welcher eine kritische Häresie mit Orthodoxie verwechselt werden kann. Eben diese Verwechslung wird von der postmodernen Kunst thematisiert, weil es eben keine klare Anleitung zum so genannten richtigen Lesen geben kann, indem in einer Parodie Original und Wiederholung verwechselt werden können.

Auf der Ebene der intellektuellen Diskurse des angeblich reinen Lesers wäre Jacques Rancière für eine zeitgenössische Verkennen dieser Allodoxien zeitgenössischer Kunst zu nennen, indem er Indifferenz in der lesenden Wahrnehmung zum vorbildlichen Politikum des ästhetischen Regimes in der Moderne erhebt, nach dem die Gleichheit der Zeichen auch für die demokratische Gleichheit im Gebrauch durch unterschiedliche Rezipienten stehen soll,³ was im Grunde das Feiern der Sprache nach Wittgenstein als das Feiern des richtigen Lesens durch Ähnlichkeit meint. Die für alle ähnliche Lesehaltung von Rezipienten wird dann zur politischen Aussage einer Gleichheit. Das von Marcel Duchamp hingegen zur Ausstellung bestimmte Urinal, das sich indifferent gegenüber der Grenze zwischen banalem Alltag und Hochkultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigte, wurde von einem Gremium abgelehnt, das nach dem damals geltenden Code in den USA nicht von wissenden Fachleuten der Kunst besetzt war. Ausgerechnet also die Unvernommenen, denen nach Rancière das Phänomen der demokratischen Indifferenz des reinen Lesens gelten sollte, lehnten Duchamps Urinal entschieden als illegitime »Unkunst« ab. Sie hatten die allodoxe Anerkennung der Malerei als legitime Kunst, gleichsam als Kunst der Kunst, d. i. die massenhafte Anerkennung von legitimer Kunst schlechthin als Malerei im Kopf, was Duchamp als in Amerika anerkannter Maler mit seiner Aktion

2 So z.B. die Aussage in einer Felduntersuchung zu den im so genannten Underground arbeitenden DJs. Dazu: Thomas Becker, DJs und der Mythos vom autorlosen Sampling. Eine Feldstudie zur Soundproduktion von DJs in Berlin, in: Frédéric Döhl u. Albrecht Riethmüller (Hg.), *Musik aus zweiter Hand*, Laaber Verlag 2017, S. 150f.

3 Jacques Rancière, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, Wien, 2007, S. 15.

als Fetischismus offenzulegen versuchte, indem die Signierung des Urinals mit einem fremden Namen sich der Ähnlichkeit zur gefeierten Bildkunst bediente. Der am Urinal signierte Name war mit einem aus Comics massenhaft bekannteren Namen für die vom Wissen angeblich Unvernommenen amerikanischer Comicsleser fingiert, die jedoch das nicht legitimierte Urinal und Comics im Namen ihres angeblich demokratisch legitimeren Lesens ablehnten.

Als Roy Lichtenstein in Paris in den 1960er Jahren von einem entstehenden Comiczentrum aus gefragt wurde, ob er die von ihm zitierten Comics als Kunst bezeichnen würde, hat er dies unmissverständlich verneint.⁴ Diejenigen Comics, die eher zur Kunst tendierten, zitierte er gerade nicht. Dieselben Zeichen, die banal sind, werden dann als elitäre Kunst geliebt, wenn sie in einer legitimeren Form präsentiert werden, die daher einander besonders stark ähneln müssen, um die Parodie zum Ausdruck zu bringen.

Comicpanel aus Girl's Romance, Heft 81, Januar 1961 von Bernard Sachs u. Tony *Roy Lichtenstein, Spannung, Öl und Magenta, 1964*



Abb. aus: Thomas Becker, Wer hat Angst vor der Neunten Kunst? Kurze Archäologie eines Legitimierungsdiskurses, Abb. 1 u. 2, in: *Trièdere# 6. Art moyen & Yuma. Spezifische Potentiale des Comics*, Juni 2012, jede weitere Verlinkung des Bildes ist verboten, 12.05.04.

Abb. aus: Thomas Becker, Wer hat Angst vor der Neunten Kunst? Kurze Archäologie eines Legitimierungsdiskurses, Abb. 1 u. 2, in: *Trièdere# 6. Art moyen & Yuma. Spezifische Potentiale des Comics*, Juni 2012, jede weitere Verlinkung des Bildes ist verboten, 12.05.04.

Daher muss laut Lichtenstein vor allem die größtmögliche Spaltung, also der größtmögliche Abstand zwischen alltäglicher Banalität und legitimer Kunst auf der Ebene der umso ähnlicheren Gleichheit im Ausstellungswert genutzt werden, um im Spiel von

4 Roy Lichtenstein, Interview mit David Pascal, in: *Giff-Wiff, revue bimestrielle publiée par le Centre d'Etude des Littératures d'Expression Graphique*, Nr. 20, Paris 1966, S. 11ff.

high and low die Kritik der Kunst als Wiederauferstehung der Liebe zur Kunst parodieren zu können. Warhol selbst behauptete, dass er seine anfängliche Umsetzung von Comics nicht mehr weiterverfolge, als er Lichtensteins Bilder sah, weil seine Darstellung des amerikanischen Comicstars von *Dick Tracy* weniger direkt mit Ähnlichkeit versehen war, sondern noch in klassischer Attacke auf professionell geglättete Kunst etwa mit verlaufender Farbe und Unfertigkeit aufwartete, während die Zitate Lichtensteins gerade die eindeutige Differenz zwischen Malerei und Comic durch das Imitat exakter Druckpunkte in der Malerei unterdrückte, was Warhol daher als ›cooler‹ bezeichnete. Demgegenüber hat allerdings der an Sprache orientierte Literaturprofessor Barthes die Pop Art als nichtssagende Kunst der amerikanischen Gesellschaft verkannt,⁵ weil er in seinem von Derrida kritisierten Linguismus dem Feiern des Lesens verfallen ist, so dass er die mehr an eine Schrift auf Leinwand erinnernde Kunst Cy Twomblys als die wichtigere Kunst feierte; denn diese ähnelt sehr einem Schreiben auf Leinwand.

Bild einer Ausstellung zu Bildern Cy Twomblys in Paris.



Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Exposici%C3%B3n_de_Cy_Twombly_en_la_Bourse_de_Par%C3%ADs_en_abril_de_2023.jpg, Autor: Emilio Luque, jede weitere Verlinkung des Bildes ist verboten, 10.07.24.

Da versteht Barthes zwar, dass die Kritik am Mythos nicht als rein politische Botschaft decodiert werden kann, erkennt aber wieder, wie er dann die Autorschaft für eine

5 Roland Barthes, Die Kunst, diese alte Sache..., in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*, Frankfurt a.M. 1990, S. 210f.

Schrift gegen phonetische Schrift für die einzige politische Autorschaft hält und damit Kritik wieder monopolisiert und seine eigene Theorie der Parodie hintergeht.

Während in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, wo dieser Verfall an Rezeption der Ähnlichkeit im Massenmarkt die Klage von Benjamin zu hören war, dass Museen, Opern, Theater und sogar Parlamente durch massemmediale technisch reproduzierende Medien entvölkert würden, so zeigt sich dies auch durchaus im Aufstieg des heutigen Rechtsradikalismus.⁶ Aber entspricht diese Kritik nicht wiederum einem modernistischen Kulturpessimismus Theodor Adornos? Der Kulturpessimismus Adornos besteht jedoch keineswegs in seiner berechtigten Verteidigung der Autonomie, sondern darin, dass er diese Autonomie vollkommen undifferenziert nur von einem Monopol der institutionell legitimen Kunst her versteht und damit die Bindung einer Autonomisierung am institutionellen Leser zum vorbildlich normativen Geschmack erklärt. Damit wird eine westliche Moderne zum Vorbild für die gesamte Kunstbewegungen in der Welt, was heute überholt sein dürfte. Innerhalb der von Adorno als Kulturindustrie bezeichneten Felder der Popkultur gibt es längst den Unterschied zwischen Avantgarden und anerkanntem Kanon, der Klasse in der Masse, so dass diese Differenz eben keineswegs mehr und auch immer weniger das Monopol der institutionell legitimierten Kunst in demokratischen und auch westlich modernen Gesellschaften darstellt, so schwach auch diese Autonomisierungsbewegungen neuer Autorschaften im Vergleich zur institutionell legitimierten Kunst sein mögen, weil und wenn der Institutionenschutz fehlt. Hätte es sonst im Feld der institutionell gering legitimierten Comicproduktion z.B. so eine herausragende Produktion wie *Maus* von Art Spiegelman gegeben, der zudem an die Adresse Adornos polemisch ausrichtete, wenn nach Auschwitz keine hohe Kunst mehr möglich sei, dann vielleicht noch ein Comic, um auf der Problematik der Legitimationshierarchie zu verweisen, weil eine gegen den Massenmarkt produzierter Comic nicht nur gegen den eigenen Massenmarkt an Comics, sondern auch gegen die Legitimationshierarchie des gehobenen Geschmacks insgesamt opponiert, der ja keineswegs im Faschismus aufgehoben war?⁷

Für die Verwechslung von Wiederholung und ihre Kritik durch Reinheit kann man Steve Reichs *It's gonna rain* als Beispiel einer postmodernen Parodie anführen. Wenn Steve Reichs die permanente Wiederholung des im Central Park mit einem tragbaren Kassettenrekorder aufgenommenen Satz eines religiösen Eiferers auf einer Endlosschleife laufen lässt, bringt er mit der Aussage »It's gonna rain« (der reinigenden Sintflut) nicht nur die Assoziation an rituelle Mantras und Gebetsmühlen zu Bewusstsein. Eingebettet wird damit die naheliegende Assoziation, dass die rituelle Orthodoxierung einer Aussage durch permanent unveränderte Wiederholung der kanonischen Signifikantenkette

6 »Bei der poetischen Botschaft kann die Strukturierung der Zeichen sich darauf richten, nicht nur eine Ordnung von Signifikanten, sondern auch eine Ordnung von Gefühlen oder von reinen Wahrnehmungen zu koordinieren, wie es in den dekorativen Künsten oder – gerade – bei der Musik der Fall ist.« Umberto Eco, *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*, Frankfurt a.M. 1986, S. 109 (längere Anmerkung Nr. 21).

7 Art Spiegelman, If there can be no art about the Holocaust, there may be at least be comic strips. Interview, in: *The Progressive*, Nr. 53 (1989) 11, S. 35.

betrieben wird, um sie gegen Sinnveränderung durch sozialen Gebrauch des stets gleichen bleibendes Lesens als ein für alle Mal geltendes gleich klingendes Ritual immun und rein zu halten. Da Reich indes auf dem damals modernen Tonband zwei Bänder derselben Aussage in einer anfänglich nicht hörbaren, leicht echoartigen Verschiebung starten lässt, die sich dann im Lauf der endlos zeitlichen Wiederholungen zu einem so starken asynchronen Verlauf verstärken, dass durch die Überlagerung ein ›dadaistisches‹ Stimmengewirr zum Vorschein kommt, in dem kein einziges Wort mehr identifiziert und verstanden werden kann, dann ist in dieser Phase nur noch die abstrakte, musikalisch reine Klangmaterialität vorhanden (wie in Schwitters Ursonate), bei der es sogar fraglich wird, ob es überhaupt Stimmen sind, die das Material dieser Soundproduktion ausmachen. Es ist dann noch reiner als ein sich wiederholendes Mantra durch ihre moderne, aber scheinbar gegensätzliche Art einer maschinellen Reproduktion, die mit ihrer Forcierung der Reinheit an Wiederholung das Gegenteil eines alle Kontexte des Verstehens sinnlos strömenden und damit reinen Klangs folgen lässt. Das ist das Ziel der klassischen Moderne, die jeden Mythos und Kontext durch Ausstellungswert der materialen Reinheit antihermeneutisch infrage stellt, aber sich in seiner angeblich reinen Opposition verkennt: Der Magie des reinen Ritus im Verstehen steht das reine Strömen der Diskurse in einer Antinomie der neuen Reinheit an Nicht-Verstehen gegenüber. Im Laufe der weiteren Wiederholungen stellt sich nämlich dann jedoch wieder nach und nach für einen Moment lang die Synchronizität der beiden Bänder erneut ein und damit auch wieder die Möglichkeit eines unmittelbaren Verständnisses der sprachlich sinnhaften Reinheit. Da capo sine fine. Die neue Reinheit von Sinn in der Klangmaterialität lässt die alte Reinheit des einzigen Sinns der sinnlosen Signifikanten und die alte mit der neuen Reinheit auferstehen. In ihrer gegenseitigen Negierung ergänzen sie sich zur Reinheit. Fixierung auf Sinn und Strömen der Signifikanten ohne Sinn bilden eine gegenseitige Antinomie der Reinheit wie die doppelte Differenz der Sprache an Zeichen und Signifikanten der Linguistik oder der irriduziblen *différance* gegenüber sinnhaften *différence* bei Derrida. Reich attackiert mit einem Kassettenrekorder nicht einfach den gehobenen Geschmack, sondern legt die Gleichheit in der scheinbaren Differenz von Kult- und Ausstellungswert als ästhetische Lust an der Gleichheit auch für das Hören durch modernes mechanisches Gerät offen, das noch weniger als die Ursonate von Merz nichts mit Mythos und Fetischismus gemein zu haben scheint, so dass der Mythos der Kritik selbst als Mythos in der technischen Moderne im Feiern der Ähnlichkeit parodiert werden muss.