

Politik der Autorschaft gegen den neoliberalen Akzellerismus

Es gibt jene aufschlussreiche Szene im Dokumentarfilm *Straight no Chaser* der Regisseurin Charlotte Zwerin über den Jazzpianisten Thelonious Monk, in der er von seinem langjährigen Saxophonisten Charlie Rouse im Studio vor einer Aufnahme mit vorgehaltenem Notenblatt gefragt wird, welche Note da auf dem Notenblatt eigentlich zu lesen sei. Trockene Antwort des am Piano sitzenden Monk, ohne auch dabei nur einen Blick auf sein von ihm geschriebenes Notenblatt zu verschwenden: Spiel, was du für richtighältst! Jazzmusiker kannten das bei den schwarzen Bluesmusikern allein im Leib abgespeicherte Wissen einer Struktur, die keine Noten, also klar und diskrete Signifikanten brauchen, um eine Struktur des Blues immer wieder variantenreich zusammenzusetzen. Für eine innovative Interpretation waren aufgeschriebene Noten nicht notwendig, sehr wohl aber das im individuellen Leib gespeicherte kulturell anerkannte Wissen. Monk, der angeblich die improvisierende Jamsession im Jazz erfunden hatte, erinnert Rouse daran, dass er trotz des Zusammenspiels in einer Band und des von ihm als Leader geschriebenen Notenblatts immer noch ein erfinderischer Autor unter leiblichen Autoren ist. Notierte Schrift der klaren Signifikanten ist im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit kein alleiniges Kriterium mehr für Autorschaft.

Avantgardistische Autorschaft existierte vor allem nicht zu Beginn für die Entwicklung des gegenüber klassischer Musik geringer institutionell legitimierten Jazz, welcher zu Beginn seiner Entwicklung die kulturell gering, aber ökonomisch hoch bewertete Schallplatte bzw. technische Records an die Stelle der Noten für Aneignungen setzte. Wenn die musikwissenschaftliche Forschung von Buddy Bolden als Erfinder des Jazz spricht, was Michael Ondaatje mit seinem Buch *Body Boldens Blues* verarbeitet, hat sie keinen einzigen Beweis als Erzählungen zur Anführung der musikalischen Bestattungszügen von New Orleans durch Bolden, da er zur Zeit der durch Schallplatten dokumentierbaren Jazzentwicklung in der Irrenanstalt einsaß und notierte Niederlegungen seiner Musik nicht existierten. Der Körper war davor der einzige Überträger, so dass man auf die im Körper gespeicherten Erinnerung in Erzählungen zurückgreifen musste und in der Zeit nach Bolden auf technische Records als Ersatz von Noten, welche die technische Reproduktion bis zur heutigen Entwicklung des Jazz nie vollkommen er-

setzen konnten. Die reproduktive Technik ändert nicht nur die Distribution der Werke, sondern auch die Aneignungsprozesse und damit Produktion von Kunst durch leibliche Autorschaft, was übersehen werden kann, weil die synchronisierende Distributionsmacht durch Records im Jazz am Anfang gar nicht in der Reichweite von produzierenden Autor:innen lag. Weil Autorschaft dann nur umso mehr von der Rezeption her gesehen wurde, wurde die durch Technik mögliche gewordene unabhängige Bildung von Autorschaft als niedere Reinheit kolonialistisch abgewertet, weil schriftliche Noten zunächst fehlten. Von Brahms gibt es allerdings schon technisch aufgenommene Walzen am Ende des 19. Jahrhunderts. Dieses politische Problem eines Neokolonialismus im Vorrang des Lesens vor der Autorschaft hat sich mit fortgesetzter Technik keineswegs erledigt.

Weltweit existiert bis heute kein klares universal geltendes Kriterium, unter welchen Bedingungen das Copyright durch die Wiederholung einer(s) anderen Autor:in in der Musik betroffen ist, da Musik im Massenmarkt ebenso dazu tendiert, mit Farbe klare Signifikanten zwar zu unterlaufen, aber vornehmlich im Rhythmus den Ursprung der Digitalität zu wahren. Im Falle George Harrisons *My Sweet Lord* im Vergleich zu *He's So Fine* der Chiffons lässt sich der Vorwurf des Plagiats durch diskret sichtbare Notenlinien erfassen, (auch wenn man es schon überraschend deutlich im notierbaren Melodieverlauf des Refrains hören kann). Aber im Falle des deutschen Rechtsstreits zwischen Pelham und *Kraftwerk*,¹ wo keine Notation einer Melodie vorlag, dauerte der Rechtsstreit mehrere Jahre mit wechselndem Ausgang und geht inzwischen an den europäischen Gerichtshof: Zwar wurden klar identifizierbare Signifikanten des rhythmisch klar begrenzten Schlags mit der Ähnlichkeit einer notierbaren und messbaren Zeitlichkeit wiederholt und damit reine und klar abgegrenzt lesbare digitale Signifikanten durch Records, aber in vollständig veränderten hörbaren farbigen Sound ebenso durch Records elektronisch produziert. In der Welt der technischen Reproduktion ist das Erkennen von Copyright in der Musik besonders schwierig durch das Vorrücken der Farbe und des Sounds durch reproduktive Technik geworden, weil es deutlich die Verbindung von verwischender Farbe mit rhythmischer Schrift in der Technik zeigt. Das Bundesverfassungsgericht hat jedenfalls im Gegensatz zum Urteil des Bundesverwaltungsgerichts die Autorschaft im *Djing* behauptet.

Flyer zu Events mit DJs erwähnen in der Tat nicht einfach die Art der Musik, sondern namentlich DJs, die sich vom *common sense* eines privat gemieteten DJs einer jeden Party durch Booker unterscheiden. Daher kann das Kriterium für ein Copyright in einer zunehmend durch Technik produzierten Welt niemals die Ähnlichkeit in der Rezeption, sondern muss auch die Ausbildung einer Differenz des Feldes zwischen rezipierendem Massenmarkt und produzierender Autorschaft wahrnehmen. *Kraftwerk* war jedenfalls das Vorbild einer technischen Revolution in der Pop-Musik, das mit Zerstörung der Schriftlichkeit einer Autorschaft mittels Technik vom daraus folgenden Erfolg im Feld selbst überrollt wurde.

1 Siehe dazu: Frédéric Döhl, ... weil nicht sein darf, was nicht sein kann. Zur Entwicklung des deutschen Musikrechts im Lichte intermedialer Kreativität (Sound Sampling), in: Thomas Becker (Hg.), *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und »illegitimer« Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*, Bielefeld 2011, S. 167–197, insbes. S. 178ff. zum besagten jetzt noch andauernden Rechtsstreit.

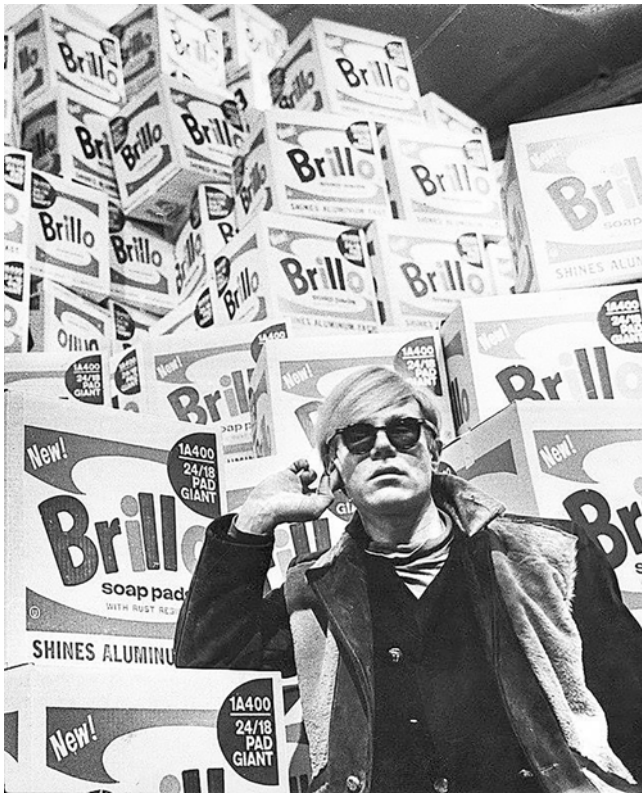
Andy Warhol vor seinen Brillo Boxes in Stockholm 1968

Abb. aus: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9b/Andy-Warhol-Stockholm-1968>, Autor: Lasse Olsson/Pressens, jede weitere Verlinkung des Bildes ist verboten, 12.05.04.

Dass das Kriterium einer produzierenden Autorschaft vor der massenhaften Feier der Ähnlichkeit in der Rezeption zu kommen hat, ist innerhalb der durch Zitieren gekennzeichneten Postmoderne schon länger in der allerdings institutionell legitimen sogenannten freien Kunst als Politik der Autorschaft formuliert worden. Elaine Sturtevant macht dies in einer Erzählung zu ihrem Zitat des Flaggenbilds von Jasper Johns deutlich. So erzählt sie von der Parodie des auf Sehen der rein rezeptiven Ähnlichkeit konzentrierten Verkennens von Autorschaft, als sie von einem besserwissenden Besucher in ihrem Atelier von Antibes darauf hingewiesen wurde, dass sie an einer Kopie von Jasper Johns arbeite, indem sie als Autorin unweigerlich darauf beharrte, sie sei doch eben Jasper Johns.² Das Aussehen der besten Kopie kann also nicht über Copyright einer Autorschaft entscheiden. Das amerikanische Gericht, das Warhol im Fall der *Brillo Boxes* vom Plagiat des Designs freispricht oder das deutsche Verfassungsgericht, das *Djing* zur künstle-

2 <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-elaine-sturtevant-13622#trascript>, gelesen am 17.9.2023 (ohne Seitenangaben). Hinweis verdanke ich der Masterarbeit von Nina Lüllau.

risch zu schützenden (damit relativ autonomen) Praxis einer Autorschaft erklärt, bestätigen den Vorrang einer Differenz der handelnden Autorschaft gegenüber einer für alle erkennbaren Ähnlichkeit an Zeichen auf dem Markt der rezeptiven Wahrnehmung.

Das Feld des *DJing* kennt nach meinen Interviews im Feld in der Tat den/die »DJ-DJ«³ als eine neue Position im Feld der U-Musik, weil auch das Feld der DJs inzwischen in Autorschaften und bloß dienstleistendem Massenmarkt unterschieden ist. Daher ist die oft bemerkte Form des Zitierens als Vorbild der Postmoderne ebenso einseitig wie das Vorbild des/der angeblich autorlosen DJs für den Tod der Autor:in. Gleichwohl ist diese Form der Kritik nur der Übergang zum Problem einer Kritik des Neoliberalismus durch postmoderne Politik der Autorschaft, welche auch Eco mit seiner Theorie einer Bestimmung der auf Zitat konzentrierten angeblichen barocken Postmoderne genauso gehörig verkennt wie seine von Benjamin übernommene Theorie der Allegorie als Grundlage postmoderner Barock-Ästhetik.

Klosterruine in Greifswald



Abb. aus: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4c/Klosterruine_Eldena.jpg, Autor:in: Sarkana, Berlin, jede weitere Verlinkung des Bildes ist verboten, 12.05.04.

3 So die Bezeichnung von DJs, die sich als Autoren gegenüber dem reinen Massenmarkt im Interview verstanden wissen wollen. 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. 158ff.

Historisch gesehen definiert nicht das *DJ-ing* Autorschaft, sondern die Politik der modernen Autorschaft holt die Musikproduktion und damit den/die DJ ein: Man weiß längst in der Kunstgeschichte, dass Caspar David Friedrich seine Bilder gesampelt hat, wenn er z.B. die in seinem Heimatort Greifswald bekannte Ruine des Klosters in eine von ihm erfundene Natur setzt oder wenn Bertolt Brecht mehrere Autoren gesampelt hat, wie es spätestens von Peter Weiss am Beginn seines zweiten Bandes zur *Ästhetik des Widerstands* anschaulich beschrieben wird. Zu einem Problem der Autorschaft wird der zunehmende Sinn für Gleichheit und Ähnlichkeit dann vor allem in weniger oder gar nicht durch institutionell geschützten Kunstfeldern wie dem *DJing*. Dort erscheint Autorschaft als eine primäre Ursprünglichkeit der Kreativität, die keine zeitraubende Arbeit nötig hat, was aus einem anerkennenden veralteten Missverständnis der Kunst der Genialität entspringt, indem der politische *common sense* der schnellen Rezeption im Zitat zur Norm für originelle Produktion erhoben wird. Nicht die Kreativität ist das Problem des Neoliberalismus, sondern sein allodoxes Missverständnis an Demokratie, die allein durch Mehrheit eine ebenso massenhaft wie schnelle Legitimität durch Rezeption erhält. Auch eine KI braucht in der Tat keine Zeit, sondern sucht die möglichst rasche Umsetzung des Spektakels durch Variation in schon anerkannten Ästhetiken und greift daher zwar die institutionell geschützte Legitimationshierarchie an, aber um den Preis der Verschleierung ihres Populismus als Demokratie der verschnellerten Rezeption. Die eigentlich politische Gefahr der KI besteht in der Bindung eines populistischen Demokratieverständnis an einen massenhaften Glauben schneller Rezeption, so dass weniger autonome, durch Technik definierte schnellere Produktionsweisen zum Troianischen Pferd der Gegenrevolution wie das Vorbild des DJ für Literaturproduktion werden können, mit welcher der Tod des elitären Autors im Namen der angeblichen reinen Demokratie durch Ähnlichkeit gefeiert wird.

Caspar David Friedrich, Klosterruine am Meer, Sepia-zeichnung ck. 1826, Hamburger Kunsthalle



Public domain, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e4/Caspar_David_Friedrich_-_Klosterruine_am_Meer_%281803%29.jpg, jede weitere Verlinkung des Bildes ist verboten, 12.05.04.

Spätestens seit den 1960er Jahren wird die Identifikation von ästhetischer Erfahrung des *common sense* mit heterodoxer Kunst im Zitieren nicht etwa erneuert, sondern als Fetischismus der Gleichheit parodiert, wenn z.B. *Brillo Boxes* einer Waschmittelfirma oder das Zitat von alltäglichen Comics denselben adorablen Status wie legitime Kunst aufgrund der von einem Massenpublikum lesbaren visuellen Ähnlichkeit des Ausstellungswertes an Zeichen haben können. Damit wird nicht etwa die Grenze von Comics und Kunst ästhetisch geleugnet, sondern die Leugnung der Grenze im rein ästhetischen Ausstellungswert selbst als Fetisch des rezeptiven *common sense* gezeigt, welche die andere Form der Demokratie eines sich ebenso differenzierenden wie zeitraubenden Wissens am Pol der Autorschaft als obsolet verkennt. Die Zerstörung von Zeit und Geschichte attackiert zwar die elitäre Autorität des Althergebrachten im Namen demokratischer Gleichheit, aber um den Preis eines Missverständnisses, weil moderne Verfassungen wissen, dass Demokratien nie allein von einfachen Mehrheiten definiert werden können, die nur einen, wenn auch wichtigen Teil der Demokratie darstellen. Die Heterodoxie von Kreativität im Neoliberalismus hat also nichts mit Kunst und der Produktion des Kunstfeldes zu tun, sondern mit der populistischen Absolutsetzung der Demokratie durch massenhaften Erfolg. Sie reinigt ästhetische Produktion von der Zeit als scheinbar demokratischere Form des Produzierens, indem schnelle Rezeption zur Norm der Produktion gemacht wird wie in der Intertextualität des Lesens, so dass produktive Autorschaft nur Effekt des wesentlich schnelleren rezeptiven Lesens sein soll.

Die Verleugnung der Grenze zwischen sich zeitraubender Wissensaneignung und entdifferenzierender Rezeption zugunsten letzterer zeigt sich auch in der fälschlichen Beurteilung des neuen Geistes des Kapitalismus als Dominanz von Künstlerkritik gegen Ökonomie.⁴ Denn eigentlich hat die Glorifizierung der Kreativität gar nichts mit der Logik und Wissen eines Feldes der zeitgenössischen Autorschaft an Künstler:innen zu tun, sondern mit der Verwechslung von Rezeption und Produktion durch schnellere Techniken. Daher macht sich zumindest die Benennung des neuen Geistes des Kapitalismus mit Künstlerkritik in der sonst so berechtigten Darstellung neoliberaler *Politik der unschuldigen ästhetischen Erfahrung* durch Luc Boltanski und Ève Chiapello eines unangemessenen Soziologismus verdächtig. Pierre Bourdieu nennt jedenfalls diese verkenne Anerkennung von Kunst etwas anders: eine *Allodoxie*, welche aus Unkenntnis der sich differenzierenden Kämpfe unter Autor:innen im Feld der Kunst Heterodoxie und Orthodoxie durch den normierenden Maßstab der schnellen Rezeption verwechselt. Die sogenannte scheinbar orthodoxe Künstlerkritik der originellen und schnelleren Kreativität ist eigentlich eine Allodoxie der Kunst durch die Wahrnehmung der sogenannten Aufmerksamkeitsökonomie der sich verschnellernden Informationsmedien für die Bildung eines *common sense* der Rezeption. Sie hatte ihren Anfang in einer Schriftpresse, die heute zunehmend sich im Rückzug durch eine ihr gegenüber verschnellerten Technik befindet. Die Allodoxie des Kunstfeldes geht nicht auf das Kunstfeld und auf den Kampf künstlerischer Autor:innen zurück, sondern auf die das Kunstfeld zunehmende beherrschende Dominanz und Zerstörung an Autorschaft durch die verschnellerte Rezeption

4 Luc Boltanski u. Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.

des *common sense* mit technisch verschnellerten Massenmedien. Als Alfredo Jaar den Völkermord in Ruanda zur künstlerischen Darstellung brachte, stellte er nicht einfach eine Kritik aus, sondern stellte im reflexiven Sinne die Ausstellung des Konfliktes durch westliche Medien selbst aus, indem er zeigen konnte, wie im Westen die Aufmerksamkeit auf einen Konflikt durch Informationsmacht gesteuert wurde, die erst in der Explosion zum Völkermord den Ernst der Dinge wahrgenommen hat.

Spätestens seit den 1960er Jahren wird das scheinbar orthodoxe Kunstverständnis des *common sense* durch avantgardistische Künstler mit ihrem Spiel zwischen *high and low art* als Allodoxie parodiert, indem der im *common sense* herrschende massenhaft schlechte zum guten Geschmack erklärt wurde, wie einst Susan Sontag in ihrem Essay zu Camp das Spiel zwischen *high and low* es als erste in den 1960er Jahren beschrieb, wobei ihr Hinweis einer Disposition zum Camp durch Homosexuelle und Juden längst einem gegenüber dem *common sense* differenzierteren Andersheit im LGBTQ gewichen ist. Die gleichsam libidinöse Anziehung des allgemein Anerkannten reizt Künstler:innen zur Parodie des Massenmarktes, um offenzulegen, wie ein Massenmarkt das Feld der Kunstproduktion als elitär und undemokratisch durch allodox vereinseitigtes Verständnis von Demokratie abzustempeln versucht, so dass es gerade nicht durch das romantische Verständnis eines Niederreisens der Grenze zwischen Kunstproduktion und Leben geht. Daher ist die Kritik am Mythos des durch Kult eingeschränkten Ausstellungswertes in der Rezeption keineswegs unabhängig vom Kultwert der Reinheit eines snobistischen Museumsblicks geworden.⁵

Ging es noch in der Pop Art und bei Susan Sontag 1964 darum zu zeigen, dass die Mehrheit der Rezeption dazu diene, die Seite der Demokratie in der Gewaltenteilung durch Mehrheit zu verdrängen, so geht es in der Postmoderne in einer Politik der Autorschaft um die doppelte Seite der Demokratie, dass keine der beiden Seiten – Mehrheit und Gewaltenteilung – sich als einziger Grund zur Reinheit der Demokratie stilisieren kann. Das Problem einer in sich gedoppelten und gegenseitig sich bestreitenden Politik der Demokratie kann sich daher in institutionell legitimierten Feldern der Kunstproduktion deutlicher zeigen als in jenen Feldern, wo dieser Institutionenschutz nicht existiert und daher zum Troianischen Pferd eines Glaubens an den Tod des Autors durch Schnellschuss der Mehrheitsbildung gegen Institutionen führt. Das erste verpackte Museum Chicagos durch Christo wurde mithilfe der institutionellen Akteure des Museums gegen die institutionelle Stadtverwaltung durchgebracht. Nicht die Institution, sondern die Norm der Rezeption für Produktion ist die neoliberale Allodoxie in einer zeitgenössischen Mythologie der Rezeptionsästhetik. Insofern ist der von Benjamin Buchloh am Modernismus der *Frankfurter Schule* bei all seiner berechtigten Kritik mit dem Begriff der Institutionenkritik schlecht gewählt: Es geht um die Kritik an der Bewahrung einer Legitimationshierarchie durch Rezeption; denn an dieser Kritik der massenhaften Rezeption helfen Institutionen durchaus auch mit, weil sie selbst keineswegs immer mit Mehrheit identisch sind.

5 Fiona McGovern, Referenz und Appropriation in der künstlerischen Ausstellungspraxis, in: Frédéric Döhl u. Renate Wöhrer (Hg.), *Zitieren Appropriieren Sampeln. Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld 2014, S. 113 – 136.

Die von der historischen Avantgarde behauptete Zerstörung von Geschichte ist selbst nur eine Negation der Geschichte in der historischen Positionierung im Wissen um die Geschichte des Feldes.⁶ Daher darf man hingegen Autonomisierungsbewegungen nicht einfach mit institutioneller Legitimation gleichsetzen. Vielmehr muss man umgekehrt sagen: Je innovativer Kunst wird, desto mehr bedarf es des Wissens über vergangene Formen jenes Wissens der eigenen Geschichte der Brüche mit dem *common sense*. Daher können allerdings in freilich weniger institutionell legitimierten Feldern wie der schnellen und massenhaften Produktion des *Djing* unlösbare Rechtsstreitigkeiten wie im Falle Kraftwerk vs. Pelham entstehen, weil die zeitliche Differenz zwischen Autorschaft und Massenmarkt auf diesen Feldern wesentlich geringer ausfällt, so dass daher auf diesen institutionell gering legitimierten Feldern sehr leicht in der wahrnehmbaren Ähnlichkeit das Paradigma für den Verstoß gegen Copyright gesehen werden kann statt der Ausbildung an sozialer Differenz zwischen Autorschaft und *common sense*.

Es ist daher ebenso seltsam wie verständlich, dass auch Bourdieu entgegen seines eigenen kritischen Ansatzes für legitime Kunstfelder das Nennen der Namen wenig bekannter Autor:innen in geringer legitimen Jazzsendungen als überspreizten bildungsbürgerlichen Intellektualismus glaubt verspotten zu müssen, die nicht mit Noten versehen sind.

»Das hat schon Züge einer Parodie: nichts Bildungsbürgerlicheres als Jazz-Sendungen von France-Musique, wo man Ihnen den Namen noch des letzten Trompeters nicht vor-enthalten will, noch das Datum der Aufnahme, kurzum: den ganzen alten Schmarren der Ansager klassischer Musik.«⁷

Er übergeht in diesem Zitat seine eigene Theorie des Zusammenspiels von körperlich persönlich handelndem Habitus und Feldstruktur, dass der Instrumentalist im Jazz ein Autor bzw. Autorin unter Autoren bzw. Autorinnen in einem spezifischen Feld des leiblich gespeicherten *Wissens* ist und keine die notierte Schriftkomposition leiblos kopierender Schmarren notierender Meister. Nicht die Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit zur Schrift kann zum Kriterium der Autorschaft auch in weniger gegenüber der Schriftlichkeit legitimierten Positionen werden, sondern die Struktur einer sozialen Differenz in der Praxis der produktiven Aneignungen, wie es Bourdieu selbst als Problem des Kunstfeldes gezeigt hat. Diese Trennung zeigt sich in weniger legitimierten Bereichen nicht so deutlich, weil sich die Differenz der Märkte sich nicht durch vergrößernde Zeitdifferenz so deutlich ausdrückt wie in institutionell geschützten Produktionen. Geringe Legitimation in Verbindung mit technisch verschnellter Produktion forciert inmitten moderner Produktionsweisen das obsoletere Verständnis des schnellen und ohne Vorbildung produzierenden »Genies«. Daher deckt sich umgekehrt die höchste Spitze der Legitimationshierarchie am deutlichsten mit Autonomisierung, so dass es so erscheinen mag, dass die Kritik gegen die Hierarchie der Legitimation auch eine Attacke gegen die Autonomie zu

6 Pierre Bourdieu, Aber wer hat den Schöpfer geschaffen?, in: *Soziologische Fragen*, Frankfurt a.M. 1993, S. 208: »Die Distinktion, die die Vergangenheit auf die Vergangenheit verweist, setzt sie voraus und perpetuiert sie gerade im Abstand zu ihr.«

7 Pierre Bourdieu, *Satz und Gegensatz. Über die Verantwortung des Intellektuellen*, Berlin 1989, S. 83f.

sein hat, so wie Benjamin und heutige Graffiti-Künstler Autonomie glauben attackieren zu müssen. Beide führen die Komödie auf, das zu attackieren, was ihrer Selbstorganisation nützt: Der Kampf für die Autonomie ist der Kampf dafür, dass Autor:innen die Mittel in die Hand bekommen, ihre Produktion selbst zu bestimmen.

Hirnforscher bestätigen, dass überall die gleiche Möglichkeit zur ästhetischen Erfahrung weltweit existiert. Alles ist als ästhetische Erfahrung möglich, wie nicht erst Kants interesseloses Wohlgefallen feststellt. Aber dennoch existiert im sozialen Raum eben keineswegs die Gleichheit aller Geschmacksformen und Ästhetiken wie Bourdieu empirisch gezeigt hat. Ist dann jede Legitimation der Kunst ein Verstoß gegen den *sensus communis* für Gleichheit und Outsiderkunst eines der letzten verbliebenen Reste avantgardistischen Protests gegen das gesamte von Hierarchie durchzogene Kunstfeld, wie es Jean Dubuffet fasste und neuerdings für Kunst veranschlagt wird, indem Kuratoren selbst auf ihr Wissen im Feiern künstlerischer Experimente glauben verzichten zu können wie auf der *documenta 15*? Die Haltung der sogenannten Outsiderkunst entspricht zwar einer definitiv demokratischen Erfahrung gegen den Biographismus des von sozialem Wissen der Differenzen geprägten *name dropping*, kann sich jedoch in dieser Kritik an der undemokratischen Fetischisierung der Legitimitätshierarchie durch Namen ebenso in ihr Gegenteil verkehren, wenn damit jedes historische Wissen der Kämpfe zwischen Autor:innen im Feld als elitär verworfen wird, wie es Jean Dubuffet und seine später sogenannte Outsiderkunst zu begründen versuchten. Was in der Rezeption den Mythos des Namens ausmacht, ist intern das Wissen um die Revolutionen der Entstehung einer Autonomie durch Produzenten. Genau daher ist die Wissen-Macht-Spirale eine Vereinfachung der gedoppelten Legitimations-Wissen-Spiralen innerhalb der legitimen Positionen eines Feldes und außerhalb der Position des Feldes unter der Legitimität zwischen Feldern. Outsiderkunst beweist also einerseits durchaus, dass ästhetische Erfahrung zwar kein elitärer Besitz des richtigen Geschmacks sein kann. Aber kulturelles Wissen führt nach Eco und Bourdieu nicht aufgrund von Wissen zum Elitismus, sondern weil die Erlernbarkeit und Möglichkeit der Aneignung verleugnet wird.⁸ Die Analyse von sozialen Kämpfen um Autorschaft darf daher nicht mit auratischem Biographismus einzelner genialer Individuen verwechselt werden,⁹ weil individuelle Innovationen angeblich ohne Kommentar oder soziale Kämpfe der Absatzbewegungen zu anderen Autor:innen zustande gekommen sind.

Rancière verurteilt mit seiner Theorie des ästhetischen Regimes paradigmatisch den Unterschied von Differenz durch Wissen und entdifferenzierender Rezeption, wenn er im ästhetischen Regime die Wahrnehmung von Gleichheit der theoretisch unbeleckten Unvernommenen als Demokratie der Kunst glaubt rechtfertigen zu müssen. Eben dies kritisierte Duchamp ausgerechnet mit dem in seiner Zeit als Kunst unvernommenen

8 Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M. 1982, S. 47ff.

9 Bazon Brock in seiner Kritik der *documenta 15* tendiert zum Biographismus: »Erst der Westen entdeckt von 600 Jahren, dass es auch eine überzeugende Autorität von Individuen gibt, hinter denen gar nichts steht, jedenfalls keine Macht.« Bazon Brock, *Kürzeste Besucherschule D15. Denker im Dienst der Polemosophie*, Köln 2022, S. 4. Allerdings hebt das reine Gegenteil zum Biographismus mit der Anonymität einer Struktur ebenso die Fähigkeit der erfinderischen Autorschaft auf, so Pierre Bourdieu, *Homo academicus*, Frankfurt a.M. 1988, S. 33.

Urinal, weil er damit die allodoxe Verkehrung von Heterodoxie und Orthodoxie zeigen konnte. Wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Amerika die wissende Beurteilung von Kunst durch kuratorische Fachleute im Namen der Unvernommenen ausgeschlossen, so erkannte der als Maler in Amerika schon anerkannte Duchamp darin die falsch verstandene Reinheit an Demokratie: Die im *common sense* verstandene Politik als rein elektorale Anerkennung der Demokratie durch Rezipienten unter Verzicht von Fachkenntnis verdrängte das andere dazu im Konflikt stehende Demokratieverständnis einer Gewaltenteilung aufgrund spezifischen Kunstwissens, was Duchamp daher zu diesem Zeitpunkt in Nordamerika als beste Möglichkeit zur Parodie von demokratischer Allodoxie im Feld der Kunst erkannte. Die Vorbildlichkeit Duchamps für postmoderne Kunst geht also nicht auf Anerkennung einer amerikanischen Postmoderne oder einer amerikanischen Identität zurück, sondern vielmehr auf eine Parodie an dieser amerikanischen Vorstellung von Autorschaft durch politisch reine Legitimität der Rezeption im *common sense*. Denn Malerei galt im amerikanischen *common sense* als anerkannte legitime Kunst, der das wie ein Gemälde signierte Urinal kaum als Kunst anerkennen konnte und wollte, weil man das demokratische Vorbild für politische Legitimität hochhielt, jeder könne einsenden, was er für Kunst halte. Kunst ist also keineswegs wie später noch Arthur Danto in seiner Philosophie verkürzt behauptet: einfach das, was für Kunst gehalten wird, weil er damit wieder ästhetische Erfahrung und Kunstwissen verwechselt. Gerade dies wird bei Duchamps Urinal als allodoxe Haltung eines Demokratieverständnisses parodiert, weil es das sich differenzierende Wissen als Teil von Demokratisierung durch Wissen in der Identifikation von ästhetischer Erfahrung mit reiner Demokratie verleugnet.

Das einseitige mythische Verständnis von Demokratie, das glaubt, auf Wissen verzichten zu können, macht eine Ästhetik zur Weltmesse des pluralen Ausstellungswertes, womit zwar wie in der *documenta 15* der Snobismus eines *white cube* des westlichen Modernismus zu Recht kritisiert wird, aber dann mit einer unbegrenzten beliebigen Vielheit als ästhetische Unschuld ausgewiesen wird, die auch damit glaubte, das Wissen um Antisemitismus mit reiner Ästhetik rechtfertigen zu können. So sicher also elitäre Autorität als inkorporierte Macht politisch durch den Sinn für Gleichheit zu kritisieren ist, so wenig aber ist diese populistische Forderung einer Mehrheit schon die einzige Form der Demokratie zu nennen.