

Annette Geiger
Pop als Ästhetik?
Zum Angriff auf die Gattungsgrenzen in Kunst und Populärkultur

Reflexionen zu Pop, Popkultur und Populärkultur finden sich heute in den verschiedensten Medien und Disziplinen. Von der *Vogue*¹ über den *Playboy*² zum Feuilleton der großen Zeitungen, von der Kunstgeschichte über die Ethnologie zu den *Cultural Studies* usw. beschäftigen sich Journalisten, Essayisten und Kulturwissenschaftler gleichermaßen mit der Frage, was unter dem Kürzel Pop eigentlich zu verstehen sei. Auch wenn es den anhaltenden Debatten an Schärfe, Vielfalt und Fantasie nicht mangelt, fällt doch auf, dass eine die gesamte Bandbreite abdeckende Definition noch nicht gefunden ist. Die einzelnen Sparten ziehen es vor, den gattungsübergreifenden Weitblick zu vermeiden und mit einem allein für den eigenen Gebrauch zugeschnittenen Pop-Verständnis zu arbeiten. Walter Grasskamp erklärt diese Weigerung in seinem jüngst erschienenen Sammelband *Was ist Pop?* damit, dass die Autoren jeweils nicht aus einer intellektuell distanzierten Position heraus über das Phänomen schreiben, sondern Pop als eine Lebensphilosophie betrachten, der sie selbst angehören und damit auch ihren Broterwerb (als Künstler und Kreative) bestreiten. So Grasskamp: „Poptheoretiker sind häufig Zwitter, weil Pop nicht nur ein Thema, sondern zugleich auch eine Haltung bezeichnet.“³ Innerhalb dieser Haltungen zu Pop lassen sich im Wesentlichen – ganz gleich ob in der Wissenschaft, der Kulturkritik oder dem praktizierten Pop – zwei Positionen unterscheiden: Für die einen ist es eine zentrale Bedingung für das tiefere Verständnis von Pop, dass man an dem Phänomen aktiv teilnimmt und somit darauf verzichtet, eine aus der kühlen Distanz formulierte Theorie bzw. Erklärung zu entwickeln. Für andere hingegen scheint es allein konstitutiv zu sein, die Rezeption von Pop aus der Ablehnung der damit verbundenen Spaßkultur vorzunehmen, d. h. die jeweiligen Vertreter sehen sich von vorn herein zu einer Kritik gezwungen, die Pop als kulturellen Niedergang zu beschreiben hat. Dass Künstler die Philosophien, aus denen sie ihre Arbeiten schöpfen, nicht kritisch hinterfragen, mag nicht erstaunen. Befremdlich hingegen ist, dass auch die Wissenschaften gegenüber dem Phänomen Pop bislang keine neutrale Haltung einzunehmen vermochten. Auch sie schwanken zwischen euphorischer Befürwortung und kategorischer Ablehnung. Selbst historische Darstellung zu

¹ Die Ausgabe der *Vogue* vom August 2001 widmete sich dem Themenschwerpunkt Pop als einem Mode-, Lifestyle-, Kunst- und Literaturphänomen.

² Man bedenke, dass einer der Schlüsseltexte zu Pop bzw. zur Postmoderne, Leslie Fiedlers *Cross the Border - Close the Gap*, erstmals in diesem Magazin erschien. Siehe in Wolfgang Welsch (Hg.), *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, Weinheim 1988, S. 22 und für die dt. Übersetzung des Textes *Überquert die Grenzen, schließt den Graben!*, S. 57–74.

³ Walter Grasskamp, *Was ist Pop? Zehn Versuche*, Frankfurt a. M. 2004, hier S. 9.

Pop Art oder *Pop Design*, von deren Anfängen uns inzwischen fast ein halbes Jahrhundert trennt, sind nur selten frei davon. Pop, so meine erste These, reizt mit einem spezifischen Angriff auf die jeweiligen Wertsysteme die traditionellen Gattungsgrenzen so sehr, dass die neutrale Beobachtung des Phänomens kaum mehr möglich ist. Gerade anhand dieser Frage, wie und warum die einzelnen Disziplinen in diesem Zusammenhang immer wieder an ihren eigenen Grenzen, Vorurteilen und Klischees scheitern, möchte ich im Folgenden zeigen, was eine Definition von Pop eigentlich leisten sollte.

Stecken wir zunächst das Begriffsfeld ab: Was soll unter Pop verstanden werden und worauf soll es bezogen werden – auf Pop Art, auf Popkultur oder auf Populärkultur? Und wie könnte man diese drei Begriffe überhaupt differenzieren? Pop als Kurzformel von *Pop Art* suggeriert ein *High Art*-Phänomen, das seinen musealen und damit kulturellen Wert bereits bewiesen hat. Die Disziplin der Kunstgeschichte glaubt daher keine Schwierigkeiten zu haben, hier mit ihrem üblichen Methodenrepertoire zu arbeiten. Sie „weiß“ gewissermaßen, dass *Pop Art* tatsächlich „Kunst“ ist und kann Pop daher als einen spezifischen Stil bzw. eine Epoche behandeln. Aber damit wäre eine Trennung – von musealer Hochkunst gegenüber banalem Alltag – eingeführt, die sowohl von der *Pop Art* als auch von entsprechenden Bereichen der Popkultur aufgehoben werden sollte.

Unter dem zweiten Begriff der Popkultur könnte man jene ästhetischen Phänomene fassen, denen eine kulturelle Leistung durchaus zuerkannt wird, die aber eher in den Bereich der *Low Art* bzw. zu den angewandten Künsten gerechnet werden. Es handelt sich somit um ein weites Feld, das die Avantgarden des „Undergrounds“ ebenso umfasst, wie ganze Gattungen – man denke z. B. an den Status des Kinos, der Fotografie, des Design, des Jazz und natürlich auch der Popmusik. Diese Disziplinen können heute durchaus an Kunsthochschulen studiert werden, aber gerade in Musik und Film wird trotz allem noch streng zwischen *high* und *low*, zwischen *E* und *U* unterschieden. Den Mainstream gilt es stets von der „echten“ Avantgarde zu trennen: Die Werke des ersteren sind gefällig, anspruchslos, aber durchaus „gut gemacht“, man zollt ihnen Respekt für gutes Handwerk, sieht darin aber keine große Kunst. Aus dieser Popkultur kann zwar auch Kunst entstehen, aber erst wenn die Anschlussfähigkeit an gewisse Diskurse erzeugt wurde. Kunst wird das Kino z. B. erst dann, wenn es entsprechend „anstrengt“, nicht mehr „leicht“ konsumierbar ist und durch die „Tiefe“ seiner Themen überzeugt. Auch die Fotografie hat seit der Erfindung des Mediums eine solche Erfolgsgeschichte zu verzeichnen: Von einer geistlosen Technik differenzierte sie sich aus in einen weiten Ka-

non der Anwendungen von der populären Amateurfotografie bis hin zur Hochkunst. Für die jeweils beobachtenden Disziplinen kann das methodische Instrumentarium daher unangetastet bleiben, solange der Betrachter „weiß“ mit welchem Grad an Kunst er es zu tun hat.

Wie streng die Grenzen um die Popkultur hierzulande gezogen werden, zeigt das Beispiel der deutschen *Pop Literatur* aus den 1990er Jahren.⁴ Als literarisches Genre nährte sie sich aus Feuilleton, Avantgarde und Mainstream. All dies hätte einen gewissen Kultstatus innerhalb der Popkultur erreichen können, aber die Leitfiguren der Bewegung begingen einen offenbar unverzeihlichen Fehler – sie erklärten ihren neu geborenen Kult einfach selbst zur Kunst. Darin lag im Prinzip eine doppelte Verfehlung: Sie wollten zum einen als Hochkunst gelten, was die Kritik ihnen jedoch nicht zubilligte, und sie warteten auch nicht ab, dass das Publikum ihnen den Pop- bzw. Kultstatus von sich aus zuerkannte, sondern sie griffen der Rezeption voraus, um sich schneller und effektiver zu vermarkten. Beides ist in der Popkultur meines Erachtens tödlich: Die Krönung zum Kult kann hier nur die tatsächliche Rezeption vornehmen, d. h. die des breiten Publikums und nicht jener Institutionen der Hochkultur. Auch wenn den Systemen der Popkultur jener Status des Ästhetischen heute durchaus zugebilligt wird, reagieren die universitären Disziplinen trotz allem mit einer Art Verdrängungsstrategie, um letztlich unbehelligt die konventionellen Grenzen von *high* und *low* fortschreiben zu können.

Für all das, was von der breiten Masse tatsächlich gemocht wird, fühlen sich nur jene Disziplinen zuständig, die über den dritten Begriff, den der Populärkultur arbeiten. Im Hinblick auf die Frage nach dem Ästhetischen erweisen sich diese jedoch meist als unbedarft: Historiker, Anthropologen, Ethnologen und die neu gegründeten Richtungen der *Cultural*, *Visual* und *Gender Studies* haben sich im Zuge ihrer interdisziplinären Öffnung schon seit langem dem Populären als jenen Zivilisationsformen zugewandt, welche die Gesellschaften konstituieren, ordnen oder gar dominieren. Hierbei dürfen alle Formen der Moden und Trends, des Lifestyle und auch des Kitsch ineinander greifen. Ziel der Beschreibung bleibt dabei aber die Beobachtung von Gesellschaft als sozialem und nicht als künstlerisch-kreativem System. Phänomene von gutem und schlechtem Geschmack werden zwar als solche beobachtet, aber stets „gleich“ behandelt, so dass sich die Frage nach dem Ästhetischen schlichtweg nicht mehr stellt: Überträgt man diese Methodik auf die Kunstgeschichte, so würde sie bedeuten, dass jeder „Sonntagsmaler“, der Farbe auf Leinwände aufträgt, gleich zu behandeln wäre wie jene

⁴ Siehe z.B. Moritz Baßler, *Der deutsche Pop-Roman. Die neuen Archivisten*, München 2002.

Künstler, denen wir einen Platz im Museum einräumen. Die Frage nach der Populärkultur stellt sich in diesen Disziplinen also nicht als eine Frage nach den ästhetischen Qualitäten, sondern nach den kommunikativen Quantitäten: Ein Phänomen interessiert dann, wenn es sich in der Masse der Bevölkerung, oder auch nur in einzelnen Subgruppen, durchsetzen kann. Beschrieben werden also der Geschmack und das Verhalten von Mehrheiten und nicht von kreativ tätigen Individuen. Die Sozialwissenschaften bleiben daher letztlich „blind“ für das Ästhetische, so wie die Kunstwissenschaft in der Regel die Soziologie der Künstler und deren Publikum zu vernachlässigen sucht, um sich eher dem Werk selbst zu widmen.

Schon aus einem ersten Vergleich dieser Begriffsfelder von *Pop Art*, Popkultur und Populärkultur lässt sich somit festhalten, dass die Gattungsgrenzen hier nicht stärker gezogen sein könnten, so dass das Ausbleiben einer übergreifenden Definition von Pop eigentlich nicht mehr erstaunen muss. Trotz allem meine ich, dass Pop als Phänomen gerade dies verlangt, eine Theorie wäre nur übergreifend sinnvoll, d. h. wenn das Ästhetische an Pop mit dem Sozialen, dem Alltäglichen und dem Lebenphilosophischen (im Sinne von Grasskamps „Haltung“ s. o.) verbunden wird. Denn aus einer soziologischen Quantifizierung des Schönheitsempfindens kann der Begriff ebenso wenig definiert werden wie durch Berufung auf ein allzu abstraktes *Je ne sais quoi*, auf das sich manche ästhetische Position bis heute noch bezieht. Neben dem Problem der „blinden Flecken“ in den Disziplinen gibt es aber noch einen weiteren Hinderungsgrund, der es für die Kulturwissenschaften lange schwierig machte, zu Pop vorzudringen: Aus methodisch verständlichen Gründen orientiert sich der wissenschaftliche Blick mit Vorliebe an empirisch abgrenzbaren Objekten, Individuen oder Gruppen und nicht an Arten der Beobachtung oder an Ideologien, die ungleich schwerer zu fassen und nachzuweisen sind. Dennoch sollte man Pop als einen Diskurs auffassen, der sich im Sinne von Michel Foucaults Diskurs-Begriff oder auch von Roland Barthes' *Sémiologie* wie ein Parasit an die unterschiedlichsten Dinge heftet und daher nicht als ein bestimmter Objektbereich abgegrenzt werden kann.

Greifen wir hier kurz vor auf eine mögliche Definition, die ich im Folgenden auch historisch belegen möchte: Es (das nicht einmal einen Artikel hat – der Pop, das Pop, die Pop?) kann sich als eine spezifische Blickdimension über viele Arten von Dingen, Medien und Wahrnehmungen legen. Hat der Rezipient einmal Pop „erfahren“, so wird er den Pop-Blick überall und immer wieder entdecken können. Er erleidet diese Wahrnehmungsweise fast schon, wie infiziert drängen sich ihm bestimmte Dinge als Pop auf. Pop hat trotz allem keine klar defi-

nierte Ikonographie, die man aus der Literatur kennen oder erlernen könnte, sondern ist zu verstehen als eine spezifische „Brille“ durch die man in die Welt blickt. Diese Blickdimension impliziert eine ästhetisierte Wahrnehmung der Umwelt und referiert aber gleichzeitig auch ein kollektiv unterstellbares Wertesystem. So persönlich und individuell die Ausprägungen bzw. das Erleben auch sein mögen, Pop kann stets von den Anderen bzw. Gleichgesinnten verstanden werden.

Im Sinne von Niklas Luhmanns Kommunikationstheorie könnte man z. B. auch von Pop als einem symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium sprechen:⁵ So wie man mit Geld, Liebe oder religiösem Glauben seinen Blick auf die Welt strukturiert – so verfügt auch Pop über eine ästhetische Leitdifferenz bzw. Codierung, mit welcher Autoren, Gestalter und Rezipienten die Umwelt zu beobachten vermögen. Die jeweiligen Ein- und Ausschlüsse sind dabei in der Welt der Dinge frei verschiebbar. Es kommt aber noch eine weitere Qualität von Pop hinzu: Es scheint kein gesellschaftliches System zu geben (wie die Wirtschaft, die Gesellschaft, die Religion, die Kunst o. ä.), der man diese Blickweise spezifisch zuordnen könnte. Es handelt sich offenbar um eine Meta-Reflexion zu anderen Systemen, die vom einfachen Alltag bis in die Kunst reichen. Bei Pop liegt also eine „Beobachtung zweiter Ordnung“ (Luhmann) vor, das heißt, es werden Dinge beobachtet, die ursprünglich z. B. zu anderen Systemen und ihren jeweiligen Beobachtungen gehörten. Man beobachtet also deren Beobachtungen erster Ordnung anhand der neuen Leitdifferenz „Pop“, die damit als eine Beobachtung zweiter Ordnung fungiert.⁶ Aus diesem Grunde kann Pop in der Kunst, der Popkultur und der Populärkultur gleichermaßen vorkommen. Bleiben wir im Folgenden also nochmals bei diesen „Schubladen“, um zu zeigen, wie Pop die jeweiligen Gattungsgrenzen als Meta-Beobachtung durchbricht und sich damit Parallelen ergeben, die wiederum alle *high & low*-Spielarten der Künste verbinden.

Pop als Kunst

In den Lexika der Kunstgeschichte wird der Kunststatus der *Pop Art* bekanntlich an keiner Stelle mehr in Frage gestellt, vielmehr heißt es dort in der Regel, es handle sich um eine Kunstrichtung, die sich aus den Motiven des Konsums und der Massenmedien nährt. Mit

⁵ Für die Grundlagen der Systemtheorie siehe Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1987.

⁶ Diese bei Luhmann ausformulierte Struktur hatte auch Roland Barthes in seinen *Mythologies* (1957) für die Mythen des Alltags auf ähnliche Weise entwickelt: Ein ursprüngliches Bedeutungssystem wird entleert, um auf einer zweiten Ebene mit einer anderen Symbolik aufgefüllt zu werden.

dieser häufig vorgenommenen Reduktion auf das Motivische erfährt die Sprengkraft von Pop letztlich eine recht unangemessene Verharmlosung. Trotz allem wird aber auch die Kunstwissenschaft die Frage nicht los, was die derart umkommentierte Darstellung banaler Konsum- und Gebrauchsgegenstände für eine Funktion innerhalb der Kunst haben soll.

Der Kunsthistoriker Beat Wyss schlägt daher vor, Pop nicht einfach nur im Kontext der Alltagsdarstellungen zu lesen, denn diese reichten letztlich über die Stillebentradition bis in die Antike zurück. Pop in der Kunst lasse sich vielmehr als einen Epochenbegriff verstehen, (nach Wyss vor allem die Zeit von 1958 bis 1973): Mit dieser Periode handele es sich um eine erste „nachkoloniale und nachchristliche Kulturspanne“⁷, die sich seither global ausgebreitet habe. Der Popkultur sei in diesem Prozess eine „wichtige zivilisierende Rolle“⁸ zugekommen.

Mit dieser Darstellung wird Pop also sehr viel mehr zugeschrieben als das reine Motiv. Selbst wenn die Pop Art nicht mehr im Sinne einer erzieherisch gedachten *Vanitas*-Symbolik agiert (wie noch in der Tradition der Stillebenmalerei), so wird ihr hiermit doch eine spezifische Haltung bzw. ein zivilisatorischer Diskurs zugeschrieben. Im Gegensatz zu *Dada* und jenen Avantgarden der klassischen Moderne, die sich bereits mit dem Alltagsgegenstand auseinandersetzten, um diesen, so Wyss, zu „verhöhnern“, stehe Pop nicht „außerhalb dieser Konsum- und Warenwelt, sondern versteht sich als deren Spiegel“.⁹ Diese Funktion von Pop beschreibt Wyss folglich auch als zu kritischer Distanz fähig:

„Sehr deutlich kommt in den europäischen Spielarten von Pop ein Verfahren zum Vorschein, das man bezeichnen könnte als Kulturkritik durch Affirmation. Die Techniken der Werbebotschaften werden kommentarlos aufgegriffen, aber durch eine scheinbar naive Verstärkung verfremdet und damit einer kritischen Reflexion unterzogen.“¹⁰

Mit dieser Definition stoßen wir meines Erachtens in das Herz jener Problematik, die aus den allzu harmlosen Erklärungsansätzen zu Pop auch eine Frage der Weltanschauung hervortreten lässt, die sich ihrerseits als eine Technik des Beobachtens versteht. Denn: Wie kann ein gänzlich affirmativer „Spiegel“ zur Kritik werden? Und welchen subversiv-kritischen Wert soll eine Warhol'sche Suppendose eigentlich haben?

⁷ Beat Wyss, Pop zwischen Regionalismus und Globalität, in Grasskamp (Anm. 3), S. 21–41, hier: S. 22.

⁸ Ebd., S. 22.

⁹ Ebd., S. 33.

¹⁰ Ebd., S. 35.

Um dies an einem Beispiel zu demonstrieren, möchte ich hier keinen Vertreter der allgemein bekannten *Pop Art*-Strömungen anführen, sondern auf den tatsächlichen historischen Ursprungskontext von Pop verweisen, der allzu oft keine Beachtung findet. Pop stellt dann nicht nur eine „umgekehrte“ Methode dar, nämlich durch Affirmation Kritik zu äußern, sondern beinhaltet eine intellektuelle Distanz, die eine neue Art des Reflektierens nach sich zieht. Vor diesem Hintergrund sollte Pop auch keineswegs als Reaktion auf eine aufstrebende Massenkultur, jene emporsteigende Konsumgesellschaft des „Wirtschaftswunders“, bewertet werden. Denn der historische Anfang von Pop liegt deutlich früher: Selbst wenn damit nicht behauptet werden soll, dass der Pop-Blick damit erstmals zu verzeichnen war (Vorläufer lassen sich quer durch die Epochen und sogar schon in der Antike finden), so zeigt sich doch, dass Pop als kulturelle Wertigkeit bzw. Leitdifferenz der Weltbeobachtung in der direkten Folge des 2. Weltkriegs einen regelrechten Schub bzw. Ausbruch erfuhr.



Kurt Schwitters, *Untitled (For Käthe)*, 1947

In der Kunst scheinen mir als „Ursprungsmomente“ von Pop zwei Arbeiten erwähnenswert, die sicherlich nicht als Hauptwerke der Künstler zu werten sind, aber in ihrer zeitlichen Parallelität von besonderem Interesse sind: Aus dem Jahr 1947 gibt es zum einen die Postkarte von Kurt Schwitters *Untitled (For Käthe)*¹¹, eine Collage, die er kurz vor seinem Tod anfertigte, so dass man darin auch einen Endpunkt der *Dada*-Bewegung sehen könnte, die hier in den Anfang von Pop übergeht. Und zum anderen finden wir in demselben Jahr eine Collage

¹¹ Collage, 10,3 x 13 cm, Privatsammlung, USA.

von Eduardo Paolozzi, jenem Mitbegründer der europäischen bzw. Londoner *Pop Art* der ersten Stunde. Neben dem Titel der Collage *I was a Rich Man's Plaything*¹² fällt hier natürlich auch die wohl erste explizite Erwähnung des Wortes „Pop“ ins Auge. Aus einer Pistole abgefeuert steht es hier für den englischen Begriff „to pop up“, das ein plötzliches, unvorhersehbares Aufplatzen, Knallen, Losgehen und Verpuffen markiert: Ein unverkennbares Merkmal der Text-Bild-Kombinationen aus der in diesem Sinne lautmalerischen Comicsprache.



Eduardo Paolozzi, *I was a Rich Man's Plaything*, 1947
© Tate, London 2006

Erwähnt sei in diesem Zusammenhang auch noch eine weitere Collage Paolozzis, die den Wortfetzen „Bunk!“ in derselben Manier aufweist, neben Pin-ups, Tarzan-Verschnitten, Phallussymbolen, Konsumobjekten aller Art. Diese Arbeit *Bunk!, Evadne in Green Dimension*¹³ stammt sogar schon aus dem Jahr 1945. Diese neuartigen Arbeiten lassen sich aus ihrem zeitlichen Kontext, just noch dem Ende Krieges, kaum erklären. Sie verbinden künstlerische Praxis, Comic, Alltag, Werbung und die gesamte *Low-Culture* zu einer bisher noch ungekannten Mixtur. Eine theoretische Reflexion dieser neuen bildnerischen Praxis gab es damals noch nicht, sie setzte erst ab Mitte der 1950er Jahre ein, wobei sicherlich Lawrence Alloway und Reyner Banham als die ersten maßgeblichen Kritiker genannt werden können.

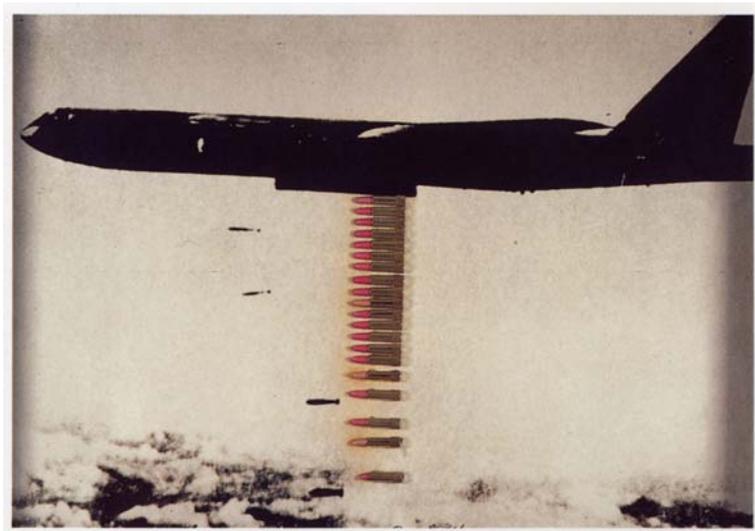
¹² Collage auf Karton, 35,9 x 23,8 cm, Tate Gallery, London.

¹³ Collage, 32,5 x 24,5 cm, Victoria & Albert Museum, London.

Betrachten wir die beiden erstgenannten Collagen näher: Beide Künstler gehören durch Dada und Pop zwei verschiedenen Generationen an, die sich eigentlich vor bzw. nach den zweiten Weltkrieg einordnen. Beiden Collagen, die unabhängig voneinander entstanden, ist aber eine hohe Übereinstimmung der Motive eigen: Blickfang ist jeweils die „schöne Frau“, lächelnd, verzückt, einmal eher erotisch-verruucht (bei Paolozzi), einmal eher unnahbare *femme fatale* (bei Schwitters). Sie findet sich konfrontiert mit männlichen Fäusten, Revolvern oder den entsprechend muskulösen Oberkörpern von Comic-Helden. Was hat dies in den ersten Jahren unmittelbar nach Kriegsende zu bedeuten? Wie kann man hierin eine für die Kunst angemessene Auseinandersetzung mit der allzu frischen Erinnerung an Krieg und Zerstörung oder gar mit den unbegreiflichen Schrecken des Holocaust erkennen? Mir scheint, dass man jene Darstellungsform trotz der oberflächlichen Kommentarlosigkeit keineswegs als Realitätsflucht oder Verdrängung des Erlebten lesen sollte. Die gezeigten Motive, so könnte man die Interpretation ansetzen, spielen auf allzu bekannte Archetypen an, jenes Spiel von Gut und Böse, von Moral und Sünde und dem entsprechendem Geschlechterkampf, der nach der bedauernswerten Vertreibung aus dem Paradies nicht mehr aufzuhören scheint – eine Vorstellungswelt also, aus der sich die Massenmedien vom Kino bis zum Comic mit Vorliebe bedienen. Die Collagen übernehmen diese, ohne sie zu bewerten, gänzlich affirmativ. Die zunächst „unkritische“ Aufnahme solcher „same old story“-Motive scheint mir jedoch nicht auf Verzagen zurückzugehen, sondern auf eine Erkenntnis bzw. Erfahrung, so lapidar es auch klingen mag, dass sich die Menschheit trotz aller Fortschrittsbemühungen seit Aufklärung und Moderne doch keinen einzigen Schritt nach vorne bewegt hat. Trotz Kant, Goethe, humanistischer Erziehung, Demokratie samt Frauenwahlrecht etc. hat das 20. Jahrhundert seinen ungeheuren technischen, politischen, wirtschaftlichen Fortschritt letztlich nur dafür eingesetzt, um ein bisher nicht gekanntes Maß an Zerstörung und einen ebenso singulären Völkermord hervorzubringen. Das Affirmative, so meine These, bezieht sich also in dieser Semiotik keineswegs auf tatsächliche Konsumprodukte und Massenmedien, sondern auf jenen Anteil des Menschen, der sich – symbolisch gesehen – seit der Steinzeit kein Stück weiter entwickelt zu haben scheint. Denn welcher „Krieg“ könnte dieses heillose Steckenbleiben jeglicher zivilisatorischer Fortschritte besser symbolisieren als der uralte Kampf zwischen den Geschlechtern?

Der Diskurs des Pop, so wie ich ihn im Folgenden für die *Pop Art* wie auch für die Populärkultur skizzieren möchte, begründete sich letztlich in der Symbolik von Krieg und Bombe bzw. rekuriert auf Motive, die ausdrücken, dass jeglicher Fortschritt den Menschen doch

immer wieder an die Anfänge des Seins zurückkatapultiert. Vom Urknall zur Atombombe wiederhole sich dieses Immergleiche als ein ewiges Nicht-Entrinnen-Können. Jene ur-konservative, zivilisationspessimistische Komponente wagt Pop affirmativ als ewige Wiederkehr der Dinge anzunehmen, um die Frage zu stellen, welche Lebenshaltung denn einzunehmen wäre, wenn es tatsächlich keinen Fortschritt gibt. Pop, so meine These, beinhaltet also stets eine Sinnsuche, die bei dem Ausbrechen aus dem Fortschrittswahn der Moderne und ihrer Utopien beginnt. In dieser Hinsicht scheint es mir daher doch sinnvoll, einen ikonologischen Diskurs des Pop anzunehmen: Die Bombe als Symbol des Absurden hielt in den 1960er Jahren Einzug in die Kunst¹⁴ wie auch in das Kino, gerade wenn man Filme wie Michelangelo Antonionis *Zabriskie Point* (USA, 1970) oder Stanley Kubricks *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (UK, 1964) betrachtet, die jeweils in affirmativ ästhetisierten Explosionen enden – ohne einen Kommentar zu geben oder eine Lösung anzubieten.¹⁵



Wolf Vostell, „Lippenstift-Bomber“ B52, 1968

Wie sehr das traditionelle Kunst- und Kulturverständnis mit dieser Haltung durchbrochen wird, vermag ein Blick auf die Verteidiger und Kritiker der *Pop Art* zu verdeutlichen: Als eine Grundlagentext zur *Pop Art* – er wird häufig als eine Art Gründungsmanifest gelesen – gilt der Artikel *The Art and the mass media* von Lawrence Alloway, der 1958 in der Zeit-

¹⁴ Siehe u.a. James Rosenquist, F-111, 1964–1965. Öl auf Leinwand mit Aluminium. 304,8 x 2621,3 cm, Museum of Modern Art, New York; Wolf Vostell, „Lippenstift-Bomber“ B52, 1968, Serigraphie und Collage mit Lippenstiften, 100 x 120 x 10 cm, Privatsammlung Sabine Buske, Berlin.

¹⁵ Weiter siehe z. B.: *Vital Forms. American Art and Design in the Atomic Age, 1940–1960*, hg. von Brooke Kamin Rapaport, Kevin Stayto, New York, 2001. Eine sehr gute Übersicht zu Kunst, Architektur, Design und Populärkultur des Pop-Zeitalters bietet auch der Ausstellungs-Katalog *Les années Pop. 1956–1968*, hg. von Mark Francis, Paris 2001.

schrift *Architectural Design* erschien.¹⁶ Alloway attackiert darin u. a. Clement Greenberg, der mit seinem berühmten Text *Avantgarde and Kitsch* von 1939 die alten Fronten des Kulturverständnisses wirkungsmächtig zementiert hatte.¹⁷ Greenberg, der wohl einflussreichste amerikanische Kunst-Kritiker der Nachkriegszeit und bekennende Pop-Gegner, konzipiert Kunst als ein autonomes System, das mit hegelianischer Unvermeidbarkeit, d. h. mit dem Lauf der unaufhaltsam voranschreitenden Geschichte, in die Abstraktion münden müsse. Das Absolute verwirkliche sich durch eine Schließung des Systems, das keine weltlichen bzw. außerkünstlerischen Einflüsse mehr zulassen dürfe.¹⁸ Kunst lebe von der Einführung von Notwendigkeiten in Formen. Den Künstlern als einer Art Übermensch der Evolution und des Zeitgeistes obliege es daher, die Geschichte voranzutreiben.¹⁹ Das Gegenstück dazu bildet nach Greenberg der Kitsch, als jene „populäre, kommerzielle Kunst und Literatur mit ihren vierfarbdrucken, Zeitschriftentitelbildern, Illustrationen, Werbeanzeigen, Groschenromanen, Comics, Schlagermusik, Steptanz, Hollywood-Filmen etc.“²⁰ Das gemeine Volk laufe diesen Gefälligkeiten kritiklos in die Arme und bleibe daher auf der Stufe eines rein trieb- und reflexgesteuerten Denkens. Kitsch liefere nicht mehr als eine gänzlich sinnentleerte Ersatzkultur, die in ihrer Wirkung stets berechenbar sei.²¹ Für Greenberg stellt Kitsch also eine konservative Bremse in der Geschichte dar, die Vorhut der Avantgarden habe demgegenüber die Pflicht, wahren Fortschritt hervorzubringen. Alloway hingegen antwortete darauf, dass es sich genau anders herum verhalte: Die Kunst als Hochkunst sei akademisch, d. h. weltfremd, starr, mechanisch und museal, während die Populärkultur sich nun als Ort einer wahren, weil tatsächlich erlebbaren Erfahrungen anbiete.

Und diese Erfahrung, so möchte ich hinzufügen, ist auch inhaltlich eine grundlegend andere: Indem sich die Kunst mit der *Pop Art* die Motive des Kitsch aneignet, regen diese zu einer Beobachtung zweiter Ordnung an, denn im Pop wird Kitsch nicht naiv rezipiert, sondern aus einer reflexiven Distanz heraus. Der Blick auf die archaischen bzw. archetypischen Reize und Schemata der Populärkultur wird zum einen als solcher erfahren, denn die Muster sind durch-

¹⁶ *Architectural Design*, Vol. 28, No. 2, Februar 1958, S. 84–85.

¹⁷ Siehe Clement Greenberg, *Avantgarde und Kitsch*, in: ders., *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden 1997, S. 29–55.

¹⁸ Siehe dazu die Einleitung von K. Lüdeking (Anm. 18), S. 13.

¹⁹ So vermerkt Greenberg ohne jede Ironie: „Letzten Endes versucht der avantgardistische Dichter oder Künstler, Gott nachzuahmen, indem er etwas erschafft, das aus sich selbst heraus gültig ist, so wie die Natur aus sich heraus gültig ist.“ (Anm. 18), S. 33.

²⁰ Greenberg (Anm. 18), S. 38.

²¹ So Greenberg: „Kitsch, der sich der entwerteten und akademisierten Simulakren der echten Kultur als sein Rohmaterial aneignet, begrüßt und kultiviert diese Unempfänglichkeit: Sie ist die Quelle seines Profits. Kitsch ist mechanisch und funktioniert nach festen Formeln. Kitsch ist Erfahrung aus zweiter Hand, vorgetäuschte Empfindung.“ (Anm. 18), S. 40.

aus dazu da, um als solche zu wirken. Aber sie werden im Pop gleichzeitig auch „erkannt“ und als durch keine wie auch immer formuliertes Fortschrittsmodell überwindbar erfahren. Der gestufte Aufbau von Beobachtungen erster und zweiter Ordnung beinhaltet in dieser affirmativen Spielart, dass die Faszination, welche die Dinge ausüben, tatsächlich durchlebt und keineswegs überwunden werden soll. Vor diesem Hintergrund wird nun auch deutlich, warum die Pop Art tatsächlich darauf angewiesen war, den Unterschied von *high & low* aufzuheben: Die Kunst vor dem Akademischen bzw. der musealen Hochkunst im Sinne von Greenbergs Fortschrittsmodell zu retten, musste bedeuten, sie nicht nur symbolisch, sondern auch buchstäblich in das Design der Populärkultur zu überführen. Eine Definition von *Pop Art*, die dies deutlich einfordert, formulierte z. B. der britische Künstler Richard Hamilton 1957:

„Pop Art is:

Popular (designed for a mass audience)

Transient (Short Term solution)

Expendable (easily forgotten)

Low cost

Mass produced

Young (aimed at Youth)

Witty

Sexy

Gimmicky

Glamorous

Big Business

This is just a beginning....“²²

Der Diskurs von Pop ist demnach inhaltlich wie medial durch eine Botschaft geprägt, die das traditionelle Konzept von Hochkunst unmöglich macht, das Medium der *High Art* würde Pop bereits als solches widersprechen. Die Aufhebung der Gattungstrennung erweist sich damit als unumgänglich. Betrachten wir nun, wie diese Strategien auch in der Populärkultur zur Wirkung kommen.

²² Hier zitiert nach dem Brief von Hamilton an Alison und Peter Smithson (16. 1. 1957), abgedruckt in: *Les années Pop* (Anm. 16), Abb. 57.1.

Pop als Pop- und Populärkultur

Ein wichtiges Kriterium für Pop, so haben wir die Medialität und „Message“ dieser Blickweise definiert, liegt darin, dass Pop die Dinge stets bejaht: Den Alltag, das Banale und alles was „Leben“ mit sich bringt. Dies drückt sich am besten aus – so die Definition von Hamilton – wenn die Dinge auch der Masse zu gefallen vermögen. Alle sollen es mögen können, niemand bleibt davon ausgeschlossen, es ist überall erhältlich, es wirkt von selbst usw. – Pop bedient sich folglich des Mainstreams bzw. der Pop- und Populärkultur. So einfach dies klingt, so schwer ist es dennoch für die Theorie zu fassen: Denn zum einen bleibt dann zu fragen, ob tatsächlich alle Produkte des Mainstream automatisch Pop sind bzw. zu Pop werden können und zum anderen wäre zu erklären, was dann noch das Ästhetische daran sei.

Die Kunst als autonomes System entscheidet über ihre Institutionen (Museum, Kritik, Philosophie usw.), was zu ihr gehört und was nicht, sie regelt über ihre ästhetischen Anforderung die Autonomie des Systems. Schönheit, Gefallen und Geschmack, oder gar das Wahre, Schöne Gute, haben sich dabei in der Kunst der Moderne als unfunktionale Kriterien erwiesen. Die Kunst hat sich auch für das Hässliche geöffnet, um gerade daran zu demonstrieren, dass ihre Kriterien anderswo liegen als im „guten Geschmack“. Ein Werk soll seinen kunstimmanenten Wert nicht als Dekorationsobjekt oder Symbol sozialer Distinktion gewinnen, selbst wenn damit nicht ausgeschlossen ist, dass der soziale Umgang mit Kunst auch diese Aspekte praktiziert.

Will man nun Pop ebenfalls als ein autonomes Kommunikationssystem betrachten, wäre zu fragen, welche Leitdifferenzen verwendet werden, um sich von anderen Systemen und Diskursen zu unterscheiden. Mit der These von der Autonomie des Pop ergibt sich bereits eine Antwort auf die beiden obigen Fragen: Erstens ist nicht jedes Objekt des Mainstream automatisch „pop-fähig“ und zweitens reicht es für Pop auch nicht aus, einem allgemeinen Geschmack zu folgen, denn wenn es sich tatsächlich um eine Ästhetik handeln soll, so müsste diese „mehr“ beinhalten als ein Trend, dem man einfach hinterher laufen kann. Dies muss allerdings nicht der Feststellung widersprechen, dass Pop die traditionellen Gattungsgrenzen sprengt. Als autonomes Kommunikationssystem praktiziert Pop zwar Ausschlüsse, um zu definieren was nicht Pop ist, aber als Meta-System des Beobachtens vermag es die Grenzen anderer Systeme, z. B. der Kunst und der Populärkultur, zu überschreiten. Im Unterschied zur Kunst, so können wir zunächst feststellen, verfügt Pop jedoch nicht über entsprechende Institutionen, die bei der Grenzziehung helfen könnten. Pop bildet sich demnach als eine Eigenleistung des Betrachters, die gewisse Kompetenzen erfordert. Damit liegt die Frage nahe, ob

eine nähere Bestimmung dieses Rezeptionsvorgangs über den Begriff des Geschmacks sinnvoll vorgenommen werden kann. Ein Vorteil läge z. B. darin, dass Geschmack etwas mit Gefallen zu tun hat, er unternimmt positive Setzung und ist dann auf der emphatischen Seite jeweils affirmativ gefasst.

Boris Groys hat z. B. einen solchen Ansatz entwickelt.²³ Er plädiert aber dafür, Pop als ein avantgardistisches Geschmacksphänomen anzusehen, denn der Pop-Geschmack sei mit dem Massengeschmack keineswegs identisch. Es handle sich vielmehr um eine ästhetisierende Haltung der Eliten, die damit kokettiere, alles zu mögen, was auch von der Masse hohen Zuspruch erhält – wie z. B. der Erfolgs-Film *Titanic* (USA 1997, R: James Cameron). Der elitäre Pop-Rezipient grenze sich aber durch seine reflektierte Distanz ab, während die Masse unmittelbar berührt am Ende von *Titanic* schluchzend das Taschentuch zückt, sei der abgeklärte Pop-Liebhaber nur daran interessiert, dass der Plott so gut funktioniert. Dieses Gefallen am „guten Handwerk“ hält Groys allerdings für gänzlich verlogen:

„Dabei tendiert der Pop-Fan eigentlich dazu, den Film *Titanic*, wenn schon nach seiner ganz persönlichen Meinung gefragt wird, ebenfalls für Schrott zu halten. Doch wenn die [Zuschauer- A.G.]Zahlen stimmen, ist für ihn der Schrott kein Schrott mehr, sondern ein Meisterwerk. Das ist die zentrale Voraussetzung für die Konstituierung des Pop-Geschmacks: Der Pop-Geschmack reagiert nicht auf das Kunstwert selbst, sondern auf das Kunstwerk zusammen mit den Zahlen, die den Grad seiner medialen Verbreitung dokumentieren. Und diese Art der Reaktion ist, das muss man sagen, durch und durch avantgardistisch.“²⁴

Groys sieht zwar, dass Pop die Beobachtung einer Beobachtung enthält, aber er erkennt darin keine autonome Leistung des Rezipienten, dieser gehorche nur der traditionell avantgardistischen Haltung, die gänzlich „akademisch“ ihre Regeln befolgt. In Greenbergs Terminologie hat Groys die Avantgarde damit auf die Seite des Kitsch gestellt, so wie er sich generell skeptisch zeigt, ob es eine „wahre“ Kunst überhaupt noch geben kann. Letztlich scheint er, wie auch Greenberg, in Pop also nur die Verflachung der Kultur zu sehen und den wahren historischen bzw. künstlerischen Fortschritt an der Sache zu vermissen. Daran wird erneut deutlich, dass Pop sich vor dem Hintergrund solch hegelianischer Geschichtsvorstellungen tatsächlich nicht verstehen lässt. Trotz allem liefern Groys' Ausführungen den wichtigen Hinweis auf das Problem, dass Pop nicht einfach als eine zynische Meta-Haltung definiert werden sollte, die keinen eigenen Inhalt hat, außer den der radikalen Affirmation, die wiederum nichts weiter

²³ Boris Groys, Der Pop-Geschmack, in: Grasskamp (Anm. 3), S. 99–113.

²⁴ Groys (Anm. 24), S 100f.

will, als den elitären Gestus durch eine Wende ins Perverse zu erhöhen. Um dieses Missverständnis zu vermeiden, scheint es mir notwendig, dem System des Pop eigene bzw. spezifische Ausschlusskriterien zuzugestehen: Anders als Groys, der allein das quantitative Argument der Masse anführt, sei hier entgegnet, dass Pop sehr wohl über einen qualitativen und daher ästhetischen bzw. inhaltlichen Diskurs verfügt.

Das Medium des Tragischen bildet hier ein gutes Beispiel, da es im Pop meines Erachtens ausgeschlossen werden muss: Der Film *Titanic* kann, so meine These, schlichtweg nicht popfähig sein. Denn der Mythos der Titanic erzählt von einem sehr fortschrittlichen Schiff, einer technischen Höchstleistung, einem Wunder der Ingenieurskunst etc., das den Naturkräften dennoch nicht gewachsen war, schließlich unterging und Tausende in den Tod zog. Enthält der Film damit eine Fortschrittskritik im Sinn von Pop? Wohl kaum: Die tapfer sterbenden Helden des Films signalisieren doch geradezu, dass es sich lohnt, für den Fortschritt zu sterben. Man war Teil einer gesellschaftlichen Avantgarde und bezahlte es mit dem Heldentod, aber die Nachfahren werden größere, schönere und bessere Schiffe bauen, die nicht mehr zerbrechen. Im Endeffekt wird im Titanic-Mythos also für einen guten Zweck gestorben – man mag darin fast schon erzieherische Durchhalteparolen lesen. Hier liegt kein Versagen der ganzen Menschheit vor, sondern das tragische Schicksal hat einige Einzelfälle ereilt. Zwar steckt auch in dieser Narration eine Vanitas-Symbolik, aber diese wäre im Sinne von Wyss noch zu „christlich“ und zu „kolonialistisch“ gedacht (z. B. im Sinn des biblischen Auftrags, sich die Erde „Untertan“ zu machen). Die Tragik des Films könnte man durch die postmoderne Brille der Dekonstruktion zwar auch als eitel und absurd lesen, aber damit nähme man eine kritische Haltung ein, die dem prinzipiell affirmativen Charakter von Pop wiederum widersprechen würde. Aus *Titanic* wäre vielmehr die Lehre zu ziehen, sich jederzeit die Grenzen des Fortschritts und der menschlichen Hybris zu vergegenwärtigen, ein erhobener Zeigefinger also, der Pop ebenfalls fremd sein muss. Die Einbrüche des Pop, als einer Beobachtung zweiter Ordnung, können per Definition nicht vor dem Hintergrund einer Darstellung von Angst, Tod und Vernichtung stattfinden. Denn hier wäre die Überwindung der Ebene erster Ordnung, die des Mitgefühls, der Trauer, des Schocks usw., jeweils herzlos oder gar zynisch. Daher muss Pop, um seine Wirkung zu erzielen, stets im „Guten“ und eigentlich Harmlosen ansetzen – oder gar im Schlaraffenland, im Reichtum und der Sorglosigkeit. Pop gehört daher allerhöchstens zum Melodram, aber nie zu Drama und Tragödie.

Um dieses Geschichtsbild zu verdeutlichen, sei ein pop-fähiges Gegenbeispiel erwähnt, das seinem Kultstatus nach bis heute allerorts als „hohe Kunst“ der Populärkultur gefeiert wird.

Wie bereits bei Schwitters und Paolozzi gezeigt, stellt Pop den Utopien des modernen Fortschrittsdenkens die Erkenntnis entgegen, dass der Mensch emotional doch stets auf dem Niveau seiner prähistorischen Vorfahren bleibe. Was liegt also näher, als diesen Diskurs auch in die Wiege unserer Kultur, in das Heiligtum der humanistischen Bildung, die Antike, zu projizieren.



René Goscinny, Alberto Uderzo, Erster Comic von *Astérix le Gaulois*, 1959

So mag es nicht erstaunen, dass schon in den Frühzeiten des Pop eine ganz andere Würdigung des antiken Erbes vorgenommen wurde: Am 29. Oktober 1959 erschien im Pariser *Pilote* der erste Comic von *Astérix le Gaulois*, gezeichnet von René Goscinny und Albert Uderzo. Der Plot, mit dem die europäische (und inzwischen auch weltweite) Jugend, klassen- wie schichtenübergreifend, herangewachsen ist, geht auf den folgenden, eigentlich recht einfach gestrickten Diskurs zurück: Die Römer, jene fortschrittliche Staatsmacht, die das moderne Heer, das Recht, den Staat usw. begründeten, haben mit ihrer spezifisch westlichen Rationalität zwar ganz Europa erobert, aber da gibt es ein kleines gallisches Dorf, das sich auf wundersame Weise als uneinnehmbar entpuppt. Die primitiven Bewohner tragen noch Hinkelsteine auf ihren Rücken, ernähren sich von Wildschweinen, Kräutern und Zaubertrank und haben in ihrem Dorf das wohl rückschrittlichste Gemeinwesen, das man sich vorstellen

kann. Diese unbezähmbaren Gallier symbolisieren also sprichwörtlich jenen hartnäckigen „Neandertaler-Anteil“ des Menschen. Mehr noch: Sie haben weder Anlass noch Wille diesen zu unterdrücken oder zu bändigen. Denn – und das begreift jedes Kind – die „wilden“ Gallier sind aufgrund ihres Einklangs mit der Ur-Natur des Menschen einfach erfolgreicher als die zivilisierte Hochkultur der Römer, die in der freien Wildbahn jeweils jämmerlich versagt.

Der Mythos des Asterix enthält bereits viele Merkmale des Hippietums, der 68-Ideologie und eben das besagte Geschichtsbild des Pop. Letzteres erlaubt aber auch eine Differenz zur Ideologie der Studentenbewegung von 1968 zu ziehen: Während die marxistisch fundierten Ideen stets noch eine klare Fortschritts-Vorstellung vom Umbau der Gesellschaft formulierten, sind bei Asterix bzw. im Pop letztlich beide, die Römer wie die Gallier (bzw. 1968: die Marxisten wie die Kapitalisten), gleich „dekadent“. Sie treten alle auf der Stelle, nur scheinen die einen, die Gallier, die ihre Absage an den Fortschritt offen kultivieren, mehr Freude am Leben zu haben. Als bekennende Heiden und phantasievolle Anarchisten haben sie auch niemanden zu kolonialisieren, religiöse Mission und jede andere Form des Sendungsbewusstseins sind ihnen gänzlich fremd. Und genau mit diesem Modell der „Lebenskunst“ beschäftigt sich Pop.

Einen Theorie-Ansatz, der sich mit diesem affirmativen Genießen als einer spezifischen Variante des Geschmacks auch bereits in den 1960er Jahren auseinander gesetzt hat, finden wir in dem viel zitierten *Camp*-Aufsatz von Susan Sontag.²⁵ Den Begriff des Camp sollte man zwar nicht direkt gleichsetzen mit Pop, aber Sontags Definition enthält viele prägnante Merkmale, die auch für Pop zutreffen. Unter Camp versteht Sontag eine spezifische Blick- bzw. Erlebnisweise, die sich an die verschiedensten Dinge und Phänomene heften kann. Sie unterscheidet Camp dabei als etwas Drittes gegenüber der üblichen Dichotomie des traditionellen Kunstbegriffs, der stets nur ein apollinisch-erhebendes (stellvertretend nennt sie hierfür: Dante, Beethoven, Sokrates, Jesus, Franz von Assisi, Napoleon, Savonerola u. a.) und ein dionysisch-avantgardistisches Denken (sie nennt: Bosch, Sade, Rimbaud, Jarry, Kafka, Artaud u. a.) unterscheidet:

„Die erste Erlebnisweise, die der hohen Kultur, ist im Grunde moralistisch. Die zweite Erlebnisweise, die der extremen Gefühlslagen, die von weiten Kreisen der zeitgenössischen ‚Avantgarde‘ vertreten wird,

²⁵ Susan Sontag, Anmerkungen zu ‚Camp‘ (1964), in: dies., Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen, Frankfurt a. M. 1982, S. 269–284.

zieht ihre Kraft aus der Spannung zwischen moralischer und ästhetischer Leidenschaft. Die dritte, Camp, ist durch und durch ästhetisch.“²⁶

Das Ästhetische wird hier als etwas definiert, das sich als gänzlich interesselos und daher indifferent erweist. Es wird strikt selbstreferentiell gefasst, da es sich für keine wie auch immer formulierte Ethik oder Ideologie außerhalb des Ästhetischen missbrauchen lässt. Dies, so möchte ich über Sontag hinaus anfügen, muss aber keinesfalls heißen, dass das Ästhetische damit selbst unmoralisch wäre: Denn auch die Kunst, jene Zurückhaltung des Interesselosen und Indifferenten zu üben, kann bereits – medial wie inhaltlich – als eine ethische Haltung interpretiert werden. Diese Haltung gegenüber Verzweiflung oder echtem Unglück (wie z. B. in *Titanic*) anzunehmen, wäre auch für Sontag unangebracht: „Aber nie, niemals findet sich Tragisches im Camp.“²⁷

Trotz allem nimmt der Camp-Begriff bei Sontag aber eine Wendung, die ich Pop keinesfalls zuschreiben würde: Camp, so Sontag, zielt darauf, Ernstes in Frivoles verwandeln. Camp sei daher stets unpolitisch, unmoralisch, übertrieben, maniert, extravagant. Die ursprüngliche Aussage sei jeweils entthront, jeder Anspruch auf Ernsthaftigkeit werde einer Dekonstruktion bzw. einer ironischen Distanz unterzogen. *Low Art*-Produkte von Kitsch bis Comic böten dies an, aber nach Sontag z. B. auch die Rede eines Charles de Gaulle, d. h. die medial vermittelten Ordnungsmodelle der Gesellschaft. Man glaube all dem einfach nicht mehr, erhebe sich darüber und sei darauf spezialisiert, die freiwillige oder unfreiwillige Parodie in den Dingen zu sehen. Damit wird dem Rezipienten zwar eine sehr hohe Kompetenz zugesprochen, diese aber wiederum als Leistung bzw. Können verstanden.

Mit dieser Ausrichtung der Camp-Definition am traditionellen Geschmacksbegriff, der nämlich impliziert, dass nicht jeder diesen Geschmack haben kann, sondern nur eine initiierte Elite es verstehen kann, jene esoterische Codierung des Camp anzuwenden, wäre wieder eine erzieherische Fortschritts- bzw. Avantgarde-Konstruktion im Sinne von Groys bzw. Greenberg vorhanden. Bei Pop, so meine These, gilt es aber genau dies zu vermeiden. Die Rezeptions-Kompetenz muss prinzipiell jedem, d. h. auch der Masse, offen stehen. Inte-

²⁶ Ebd., S. 280.

²⁷ Ebd., S. 280. Andy Warhol scheint jedoch dieses Gebot auch durchbrochen zu haben: Auf seinen Bildern sieht man den elektrischen Stuhl, Autounfälle, Flugzeugkatastrophen und Selbstmorde. Dies aber jeweils gefiltert durch den Blick der Massenmedien und eine abstrakte Ausschnitthaftigkeit, so dass wiederum eine hohe Distanz erzeugt wird, die das affirmative Integrieren dieser Schicksalsschläge in den damit als stoisch skizzierten Lauf des Lebens ermöglicht.

ressanterweise sieht dies auch Susan Sontag, die an anderer Stelle den elitären Charakter von Camp wieder zurück nimmt. Sie zieht die Figur des Dandys heran, um am Beispiel Oscar Wildes zu zeigen, dass Camp auch eine populäre Seite hat:

„Es war Wilde, der ein wichtiges Element der Erlebnisweise des Camp – die Gleichwertigkeit aller Objekte – vorwegnahm, wenn er seinen Absicht bekundete, er wolle seinem ‚Blauweiß-Porzellan gemäß leben‘, oder wenn er erklärte, ein Türgriff könne ebenso bewundernswert sein wie ein Gemälde. Wenn er die Bedeutung der Krawatte, der Knopflochblume oder des Stuhls proklamierte, zeigte Wilde den demokratischen Geist des Camp.“²⁸

Aus dieser Formulierung (d. h. unter der Auslassung der elitären Seite) lässt sich der Dandy durchaus als ein „Urvater“ des Pop verstehen, denn die Gattungstrennung von *high & low* wird hier tatsächlich aufgehoben, ebenso wie die generelle Vorstellung einer Bewertbarkeit von kultureller Praxis. So schreibt auch Sontag: „Der Camp-Geschmack wendet sich von dem Gut-schlecht-Schema der üblichen ästhetischen Wertung ab. Camp wertet die Dinge nicht um. Es behauptet nicht, das gute sei schlecht und das Schlechte gut. Stattdessen bietet es neue – ergänzende – Normen der Bewertung von Kunst (und Leben).“²⁹ Und auch sie kommt schließlich zu einer Formulierung, die zu Andy Warhols Definition „Pop ist liking things“ bestens passt: „In erster Linie ist Camp eine Form des Genusses, der Aufgeschlossenheit – nicht aber des Wertens. Camp ist großzügig. Es will genießen. Es wirkt nur wie Bosheit und Zynismus. [...] Camp ist eine Art Liebe, Liebe zur menschlichen Natur.“³⁰

Die wohl wichtigste Bedingung für Pop liegt also darin, dass ein Potential vorhanden sein muss, tatsächlich „gemocht“ zu werden. Ganz gleich ob es sich um Kitsch oder Kunst handelt. Pop ist somit auch nur dann eine Form von „Geschmack“, wenn jeder ihn haben kann und wenn sich dieses „Mögen“ als Beobachtung erster Ordnung auf der Seite des Rezipienten auch als ein tatsächlich authentisches Gefühl äußert. Pop als Hort des Künstlichen, so das Paradox dieser Ästhetik, braucht tatsächlich „Echtheit“ als Ausgangspunkt. Die bedingungslose Empathie kann dann in der Beobachtung zweiter Ordnung eine Relativierung erfahren, in dem Sinne dass die Fortschrittslosigkeit z. B. als ewiger Kreislauf des Lebens oder gar als unendliche Sisyphosarbeit erkannt, meditiert – und immer noch gemocht! – wird. Die Intresselosigkeit des Ästhetischen wird in der Pop-Beobachtung praktiziert als ein Loslassen von Werten, Differenzen, Urteilen und Grenzen – quer durch die Kulturen und Gattungen.

²⁸ Ebd., S. 282.

²⁹ Ebd., S. 279.

³⁰ Ebd., S. 284.

Michelangelos Antonionis Film *Zabriskie Point* endet z. B. damit, dass die Protagonistin, die zuvor alle Ideologien ihrer Zeit (vom Spießbürtum zum Hippietum, vom Marxismus zum Kapitalismus) als ebenso vergängliche wie blindwütige Mühen erkannt hat, in ihrer Phantasie beginnt, alles in die Luft zu sprengen. Und diese Explosion, die gleich einem Symbol, das vom Urknall zur Atombombe, von der Geburt zum Tod reicht, geht ihrerseits über in wunderschöne, ästhetische Zeitlupen-Bilder: Frei und schwerelos beginnen die Dinge zu fliegen und zu tanzen – Dinge, die man einfach mögen muss.

Zitierempfehlung:

Annette Geiger, Pop als Ästhetik? Zum Angriff auf die Gattungsgrenzen in Kunst und Populärkultur, in: Zeitgeschichte-online. Thema: Pop in Ost und West. Populäre Kultur zwischen Ästhetik und Politik, hrsg. von Árpád von Klímo und Jürgen Danyel, April 2006, URL: <http://www.zeitgeschichte-online.de/zol/portals/_rainbow/documents/pdf/pop_geiger.pdf>