

RUEDI WIDMER

PROLOG

FÜR INTERPRETATION

»Was sich weiterentwickelt hat, war nicht der Kritiker und
nicht der Stückeschreiber, sondern der Zuschauer.«

Bertolt Brecht

»In some ways we need to be better than the audience.«

*Kevin Spacey, Hauptdarsteller und Co-Produzent von
»House of Cards«, der ersten von einem Online-Medium
produzierten TV-Dramenserie*

Der Themenhorizont der Texte und Interviews im vorliegenden Band ist die Geschichte und Gegenwart des Verhältnisses von Künsten und Medien. Mit im Zentrum steht somit die Geschichte des bürgerlichen Kunst- und Medienpublikums: von seiner Herausbildung im 19. Jahrhundert über seine schrittweise Auflösung im Zeichen der Massenmedien und des Massenkonsums bis zur Massen-Individualisierung in der Wissens- und Mediengesellschaft. Die Beiträge verfolgen je eigene Erkenntnisinteressen, beziehen sich auf verschiedene Beispielkontexte, implizieren exklusivere und inklusivere Begriffe von Medien, Künsten und Kultur. Bei allen Unterschieden zeichnen sich aber auch Anhaltspunkte für ein Gesamtbild ab.

Zum einen erweist sich das Verhältnis zwischen Künsten und Medien als ein Spannungsfeld, von dem her größere soziale und ökonomische Entwicklungen wie Digitalisierung, Demokratisierung und Ökonomisierung in ihrer gegenwärtig großen Ambivalenz lesbar

werden. Was sich mehr als eine Denkrichtung auf die Fahne geschrieben hatte – die Freiheit des Individuums, nach eigenem Gutdünken Kunst zu rezipieren, zu genießen, für die je eigenen Zwecke einzusetzen, mehr noch: zu produzieren und zu definieren –, ist heute in einem großen Ausmaß Realität. Bei allen weiterhin bestehenden Asymmetrien der Zugänge und Einflussmöglichkeiten kann man vom Zeitalter der *Laienherrschaft in den Künsten* sprechen: einem Regime, das nicht zuletzt auf dem Kontrollverlust etablierter Autoritäten und einer *Mobilisierung* von Medien und Menschen beruht;¹ in welchem eine quantitativ gemessene, durch Medien stark mitgesteuerte Nachfrage strukturbildende Macht hat; in welchem aber auch qualitativ alles *möglich* ist (die schwierige Frage mit eingeschlossen, worauf Konsens in der Frage künstlerischer Qualität angesichts der radikalen Bedingtheit der Standpunkte und Sprachspiele überhaupt beruhen kann).

DER KULTURPUBLIZIST

Zum anderen kreisen die Texte und Thesen um eine Figur, die von dem oben skizzierten Regime in fast jedem Ausmaß betroffen ist, und die hier *Kulturpublizist* heißen soll. Ihrem Herkommen nach handelt es sich um eine Instanz der politisch und pädagogisch motivierten Aufklärung. Sie hat in den klassischen journalistischen Medien bürgerlicher Prägung als *Kritiker* einen quasi natürlichen Platz und Raum, übt aber ihr »Amt« auch in anderen, z.B. akademischen Kontexten aus.² Der als Journalist auftretende Kritiker mag seine Phasen des Aufstiegs und der Hochblüte längst hinter sich haben. Er mag sich außerdem, wo er noch existiert, in einem Zustand einer nicht enden wollenden *Rezensentendämmerung*³ befinden. Die jüngere Entwicklung lässt sich aber auch so beschreiben, dass der Kulturpublizist die Schreibstube des einflussreichen und unbestechlichen Kritikers mit singulärem Geschmack verlassen hat und in das Feld der Künste mit

seinen *Metakünstlern* – sprich: Kuratoren, Schleusenwärtern, Trend- und Diskurs-Machern – eingewandert ist. Seine Karriere gleicht in dieser Betrachtungsweise derjenigen des Künstlers, der in der Frühmoderne als Außenseiter startete, um in der Spätmoderne als mobil-disponibel-vernetzter Kreativer anzukommen.⁴

In der von Boris Groys vorgeschlagenen Lesart kommt der *pas de deux* zwischen Kritik und Kunst für den Kulturpublizisten zunächst einem Frontenwechsel gleich: Vom Kritiker oder Richter der Kunst im Namen der Gesellschaft wird er im Verlauf des 20. Jahrhunderts zunehmend zum Kritiker der Gesellschaft im Namen der Kunst.⁵ Seit dem Ende der alles überwölbenden Epochen- und Fortschrittsbehauptungen in Kunst und Gesellschaft ist dann aber sein Problem, dass *die Kunst* (*die Literatur, die Musik, das Theater, der Film usw.*) als normativ verstandene, pyramidal⁶ und kanonisch funktionierende, traditionell auch von Kulturpublizisten gehütete *Essenz der Kultur* den Boden unter den Füßen verloren hat. Vorstellungshilfen wie »Olymp« oder »Pantheon« gehören zwar weiterhin zum Repertoire, und das Kulturpublikum kann sich weiterhin als »Gemeinde« versammeln, wenn »die Größten ihres Fachs« an »Festivals« gefeiert werden. Der darin aufscheinende Zugang einer Kunstverehrung oder gar Kunstreligion ist heute aber nur noch eine Facette im Kunst-Wahrnehmen: eine Version unter vielen, wie das zunehmend als Laie funktionierende Individuum im Feld ästhetischer Erfahrung nach neuen und wechselnden Mustern des Führens und des Folgens glücklich werden kann.

DES/ILLUSIONIERUNG

Folgt man Beschreibungen des gegenwärtigen Publikums der Künste und der sich als künstlerisch verstehenden Unterhaltung, so hat dieses im Vergleich zu früheren Epochen, wenn nicht an Aufgeklärtheit oder klassisch verstandener Bildung, so doch an Abgeklärtheit und

mental-medialer Beweglichkeit zugelegt. Zwar ist es weiterhin dem Passivitätsverdacht ausgesetzt. Doch gleichzeitig tritt es mit neuen medialen Mitteln, seinen Durchblick und sein Wissen aufblitzen zu lassen, aus dem Dunkel. Unser Blick auf den Künstler-Märtyrer, den gott-artigen Star oder den Kritiker als Papst ist heute im Grunde ein vollkommen ehrfurchtsloser. Wenn diese Figuren weiterleben und uns zuweilen zu ihnen *hinaufschauen* lassen, dann nur weil, wie und wenn wir es wollen: als Gestalten *im Dienst* unserer Rezipienten-Souveränität, unserer Konsumenten-Rechte oder unseres Fan-Begehrens.⁷

Wenn solche Abgeklärtheit für die Gegenwart prägend ist, so ist sie dennoch alles andere als neu. Die Moderne zeigt sich von Anfang an als eine Gesamtveranstaltung der Des/Illusionierung, die in der Bühne, den Dimensionen des Dramas und des säkularisierten Glaubens eine ihrer wesentlichen Metaphern hat. Die Meisterdenker unter den Kulturpublizisten der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts – wie etwa Adorno oder Brecht – haben dafür bis in die Gegenwart hinein wirkende Denkspuren gelegt. Ihrerseits standen sie in der Nachfolge eines Philosophen wie Marx, der auch Journalist war, und von Künstlern, die frühe Formen der Kulturindustrie erzählerisch thematisierten. So wird in Balzacs 1843 erschienenem Roman »Les illusions perdues« die Vorstellung der Unabhängigkeit der Künstler und ihrer Kritiker durch die Schilderung realer Verhältnisse der Abhängigkeit und Instrumentalisierung in jedem nur denkbaren Ausmaß widerlegt. Gerade in dieser Operation besteht die gewissermaßen erste Funktion des Kritikers: den Vorhang vor den Ritualen und konstitutiven Selbstbespiegelungen der modernen Gesellschaft wegzuziehen.⁸ Oft ist er dabei ein Künstler-Kritiker, so etwa im Fall von Charles Baudelaire und seinem »peintre de la vie moderne«, der Generationen von Kritikern, Theoretikern und Künstlern bis heute prägt und inspiriert.⁹

WERTVERGABE, SPRECHLIZENZ, LESELEISTUNG

Wie immer man den Kulturpublizisten sehen mag, wie immer er als Typ schon aufgetreten, emporstilisiert oder karikiert worden ist – sei es als Fackelträger der Aufklärung oder Inbegriff der Korruption; sei es als Volkserzieher, Kunst-Auswähler, Konsumentenratgeber, Künstler-Mentor, Philosoph oder Fan; sei es sogar als Künstler, der mit seinen Mitteln *schreibt*, der aber auch *spricht* und dabei propagandistisch aktiv wird –: *immer ist er Interpret*.¹⁰ Er kann behaupten, dass es die von ihm angebotene, mitvertretene oder durchgesetzte Lese-richtung ist, welche dem in Frage stehenden »Werk« oder »Schöpfer« seine Stellung verleiht; die Institution Kunst im jeweiligen Kontext vor dem Auge der Allgemeinheit legitimieren hilft; vergangene Gegenwart und gegenwärtige Vergangenheiten der Künste in eine produktive Ordnung bringt.¹¹ Und dass in dem Sinn, den er damit stiftet, eine für Kunst und Gesellschaft unverzichtbare Leistung liegt.

Die Frage, ob ein solcher Anspruch und das Mittel der Sprache angesichts einer sich dem Begrifflichen grundsätzlich entziehenden Kunst und einer möglicherweise immer visueller funktionierenden Kunstrezeption überhaupt zeitgemäß seien, wird heute zunächst durch Fakten und Märkte beantwortet. Wo immer man hinschaut, sind Texte von Kulturpublizisten, jenseits der Frage ihres Gehalts und ihrer konkreten Wirkung, offenbar unverzichtbar für die Etablierung künstlerischer Werte.¹² Dies gilt zumal, wenn die sprechende Person als »unabhängige Stimme« und als *brand*, d.h. als »Währung« für Wertvergabe und somit Nachfragegestaltung funktioniert.

Die grundsätzlichere Frage lautet, ob es ein legitimes Unterfangen sei, Interpretation und Sprache zwischen die Werke und die Wahrnehmung der Rezipienten zu schalten. Die zugehörige, von Arthur C. Danto in seinem Aufsatzband »Die philosophische Entmündigung der Kunst« mit Blick auf die Gegenwart herausgearbeitete Debatte-tradition beginnt mit Platon und der These von der grundsätzlichen Höherwertigkeit des sprachlich-begrifflich verfassten Wissens

gegenüber dem bildlichen oder illusionsgetriebenen künstlerischen Artefakt.¹³ In der philosophischen Moderne kann Kants »Kritik der Urteilskraft« als Versuch gelesen werden, dem Entmündigten (der Kunst) zu seinem Recht zu verhelfen; und Hegels Umgang mit dem Thema als Aufhebung des Widerspruchs mit dem interessanten Ergebnis, dass dann das Ende der Kunst konstatiert werden muss – wobei es in diesen bis heute nachwirkenden Positionen weiterhin die Philosophie (und Kritik, zumindest im Sinne Kants) ist, die das Wort führt, und in diesem Sinn die Entmündigung der Kunst bestätigt.

Nichtsdestotrotz haben im 19. und vor allem im 20. Jahrhundert die Kunst und ihre kulturpublizistischen Anwälte einiges an Diskurs-Territorium und medialem Echoraum (zurück-)erobert.¹⁴ Zu den Wegmarken der jüngeren Debattengeschichte in der Frage des Verhältnisses zwischen der Kunst und dem Kunstkommentar gehört Susan Sontags 1964 erschienener Aufsatz »Against Interpretation«, in dem sich die Autorin mit aller Schärfe gegen Leseleistungen verwahrt, welche die Kunst, statt sie wirken zu lassen, als Sprungbrett für freies Interpretieren und Assoziieren oder als Machtmittel missbrauchen.¹⁵ In der gleichen Zeit gab es aber auch Stimmen für die Unverzichtbarkeit der Kritik und Interpretation, gerade aus der Blickrichtung der Kunst und mit Bezugnahme auf ein schon in der Romantik vorgeprägtes Kritikverständnis. Wenn etwa Jean-Luc Godard über seine Kritikertätigkeit sagt: »écrire c'était faire des films«,¹⁶ dann entspricht das einer durchaus bewussten Bezugnahme zum frühromantischen Kritikverständnis eines Friedrich Schlegel. Von letzterem hat Walter Benjamin in seiner Dissertation gesagt, es handle sich weniger um die Beurteilung eines Werks als um die »Methode seiner Vollendung«, und der wahre Leser müsse »der erweiterte Autor« sein.¹⁷ In der gleichen Denkrichtung fragt Roland Barthes in seiner letzten Vorlesung, wie es möglich sei, dass jemand einen Roman lese, ohne zu fragen, wie man ihn anders oder besser schreiben könnte.¹⁸

DER LAIE ALS EXPERTE

Geht man von der darin liegenden Maximalforderung aus, so ergibt sich ein weiteres Bild des Kulturpublizisten: Als Rezipient erster Ordnung ist er Künstler zweiter Ordnung. Unterstellt man außerdem, dass der gute Kritiker, wenn er liest (oder rezipiert), ein Laie in dem Sinne ist, dass er sein Vorwissen wie auch das Begehren nach Dominanz und Kontrolle ablegt¹⁹ und sich bei der Kunsterfahrung den Dimensionen der Illusion im Roman, der bildenden Kunst, des Theaters oder des Kinos *nicht* entzieht, erscheint die Laienherrschaft in einem veränderten Licht. Demokratisierung und der Abbau sprachlicher Hürden, wie sie in massenkulturell oder massenmedial vorformatierten Rezeptionsästhetiken sichtbar werden, können als Verlust *und* als Gewinn gelesen werden.²⁰ Roland Barthes ist das wohl beste Beispiel: Wenn der Kulturpublizist Subjektivität und Relevanz überzeugend miteinander verbindet, verleiht er den von ihm thematisierten Werken eine Leserichtung und Präsenz, ohne die anschließende Produktionen und Rezeptionen schwer denkbar sind. Dies ist grundsätzlich auch in der gegenwärtigen Mediendynamik vorstellbar, allerdings weniger im Sinne der Deutungshoheit eines Einzelnen, sondern als Verständigung unter »Lesern, die gelesen werden« bzw. »Stimmen, die gehört werden«. In eine ähnliche Richtung gehen gegenwärtige Konzeptionen der Kulturpublizistik, die deren Stellenwert in der reflektiven Qualität einer vom hohen Ross des Kunstrichters heruntergestiegenen, sich gleichermaßen an der Rezeptions- wie an der Produktionsseite der Kultur orientierenden und in Bewegung befindlichen Gegenwartsbeobachtung sehen.²¹

Zur Schärfung des Begriffs der Interpretation und einer positiv verstandenen Laienherrschaft, für die hier Partei genommen wird, lohnt sich die nochmalige Bezugnahme auf Arthur C. Danto. Namentlich drei der in seinem Hauptwerk »Verklärung des Gewöhnlichen«²² entwickelten Thesen sind hierbei relevant: Erstens, dass es schon eine Interpretationsleistung ist, wenn ich überhaupt Kunst

als solche wahrnehme. Zweitens, dass die eigentliche Kunstrezeption, des Kritikers wie des Nichtkritikers, ohne Interpretation nicht denkbar ist. Denn diese beruht drittens und in Abgrenzung zu Susan Sontags Verständnis der Interpretation auf *plausiblen Identifikationen*, d.h. darauf, dass wir ein Zeichen, ein Muster, eine Gestalt, eine Bewegung usw. als »Etwas« (beispielsweise als eine Figur, eine Handlung, eine Aussage, Pointe usw.) wahrnehmen oder eben identifizieren.²³ Wenn solche Interpretationen unabhängig von ihrer Elaboriertheit auch *Theorien* genannt werden können und zumal Werke der Gegenwartskunst tendenziell als Exemplifizierungen von Ideen gelesen werden können (beides tut Danto), und wenn sie, um plausibel zu sein, auch begründbare Annahmen zur Intention des Künstlers enthalten, dann sind Werke oder Aufführungen »mit den Interpretationen, die sie definieren, im Innersten verbunden«.²⁴ Mitgesagt ist darin: Interpretationen können Werke »definieren«, weil Werke bzw. Künstler ihrerseits den Raum definieren, innerhalb dessen die Identifikationen, auf denen sich die Interpretationen abstützen, plausibel erscheinen (dazu gehören auch die Grenzen dessen, was erklärt oder »entschlüsselt« werden kann²⁵). Arnold Gehlen sprach, mit Blick auf die Gegenwartskunst um 1960 und ausgehend von der Erkenntnis, dass ich etwas wissen muss, um etwas zu sehen, von »Kommentarliteratur, die geradezu als Bestandteil dieser Kunst angesehen werden muss, ihr zugeordnet ist wie die Singstimme der Musik«.²⁶

KULTURKONFLIKT FREIHEIT

Der Anspruch der vorliegenden Publikation besteht vor allem darin, die Handlungsspielräume der Kulturpublizistik innerhalb konkreter Entwicklungen herauszustellen. Wohlgemerkt ist Kulturpublizistik, verstanden als »Interpretation von Relevanz«, kein neues Konzept. Eine ganze Ahnenreihe prägender Autoren hat ihm Pate gestanden.²⁷ Das verbindende Merkmal der daraus resultierenden Diskurse ist, dass

sie in den Kontexten des Journalismus *und* der Kulturwissenschaften stattfinden, dabei durchaus »Mehrwert« im Sinne dieser Institutionen und ihrer Abnehmer produzieren, aber mit deren dominierenden Wirklichkeitskonzepten²⁸ eigentlich nicht kompatibel sind. Die Figur des Laien hat also nicht nur in der Kulturrezeption, in der Kulturpublizistik und in der Kunst ihre je besondere Bedeutung, sondern auch in der Kulturwissenschaft, sofern und soweit diese in der Auseinandersetzung mit Künsten eine dem Rezipienten verwandte Blickrichtung einnimmt.²⁹

Wenn es all diese »Laien-Positionen« heute grundsätzlich schwer haben, als »Stimmen« auch gehört zu werden; wenn es neben »Mainstream-« und »Leuchtturmdebatten« immer mehr »Undercover-Debatten« gibt; wenn selbst die institutionalisierte Kulturpublizistik heute den Überblick über relevante Diskurse und Entwicklungen verloren hat; und wenn sich, von den besonders leuchtkräftigen »Fixsternen« einmal abgesehen, die Aufmerksamkeit für Kultur immer mehr in geografisch oder thematisch definierte Subkulturen aufsplittert – dann liegt das vor allem an zwei miteinander verbundenen Entwicklungen: den explodierenden Zugangsmöglichkeiten des Individuums und der implodierenden Taktung der Gesellschaft.³⁰ Radio und Fernsehen verlieren durch das neue Gebot des jederzeit Zugreifenkönnens die klassischerweise in ihnen angelegten Funktionen sozialer Synchronisierung. Theater und Kino werden, ähnlich wie die Schule oder der Gottesdienst, vermehrt als Verkehrshindernisse empfunden, weil sie verbindliche Präsenzzeiten kennen.³¹

Hierzu bildet die Agenda- und Event-Orientierung in der zeitgenössischen Kultur eine Gegenmaßnahme, doch sind die zugehörigen Auswahlkriterien – wie etwa runde Geburts- und Todestage – in ihrer Plausibilität begrenzt. Was ein relevanter, innerhalb von Öffentlichkeiten geteilter Bezugspunkt in den Künsten und den sie »begleitenden« Diskursen ist, und was eine dem Anschluss dienliche Sprache, steht zunehmend in Frage. Bei so vielen Möglichkeiten im Angebot; bei so vielen Anstrengungen des Besetzens symbolischer

Räume und damit korrespondierenden Strategien der *Nichtwahrnehmung*; bei so viel »Kunstrezeption« in der Form des schlichten, schnellen *Mitbekommens* und des *Hören-Sagens*;³² bei so vielen Anzeichen für Indifferenz oder Überforderung; bei so vielen gleichzeitig sprudelnden *und* sich verknappenden Ressourcen; bei so viel wahrgenommenem und ausagiertem Kulturunterschied; bei so viel Anspruch des Kuratierens fast jedweder Form der Kultur und des symbolischen Umarmens aller möglichen Gruppen (die als Ausgeschlossene »herangeführt« und integriert werden könnten oder müssten) kann vielleicht, im Sinne einer »Ermutigung zur Unterbrechung«, ³³ angeregt werden, einer Kultur des Interpretierens *als solcher* mehr Aufmerksamkeit und Pflege zu schenken. Der Vorteil wäre, dass eine solche Kultur jederzeit, in jedem Kopf und Körper, in jeder medialen Rolle, in jedem Lebensalter, in jeder Sprache und in jeder Form des Dialogs, des Produzierens, Rezipierens oder Publizierens, in jeder Freiheit einsetzen kann. Und dass sie, in jedem Moment eines ernsthaften Fragens oder eines tatsächlichen Berührtseins, tatsächlich einsetzt.

NACH-SATZ

Die Publikation als ganze ist *auch* der Selbst-Reflexion der Beitragenden verpflichtet – so die Porträt-Anteile in den Interviews; so der implizite Dialog in den Fragebögen, die einer Anregung von Manfred Gerig zu verdanken sind; so Yves Netzhammers »Ausstellung« in 16 Blättern, welche die Texte als An- und Abstoßpunkte nutzen; oder die Erzählstimme im Epilog von Michel Mettler. Der Laienzugang in den Künsten und die Bedingtheit des je eigenen Standpunkts wird in diesem Band in seinen starken *und* schwachen, symptomatischen *und* zukunftssträchtigen Formen thematisiert. Darüber hinaus wird er, in je spezifischer Weise und durchaus nicht ohne Expertise, *praktiziert*. Denn es müsste, wenn man den obigen Überlegungen folgen kann, in einer »digitalisierten« und radikal »demokratisierten«

Kulturpublizistik (bzw. Reflexion der Künste) weiterhin relevante Gegenstände, Zugänge, Erkenntnisziele und vor allem Texte geben, in denen nicht Sprech- oder Verfahrensregeln einer Gilde oder Akademie maßgeblich sind, sondern eben diese Kultur des Interpretierens, verstanden als Sensibilität und Sorgfalt im je eigenen Sehen, Hören, Lesen, Fühlen, Imaginieren, Denken, Schreiben.

ANMERKUNGEN

- 1 Zur Mobilisierung als popkulturelle Ermächtigung durch Kurzschliessen der Bühne und der Welt: vgl. den Text von Diedrich Diederichsen. Zur Mobilisierung als „Generalmobilmachung“ der Individuen und Zeichen im Schnittbereich von Medien- und Tourismusgeschichte: vgl. das Gespräch mit Hans Ulrich Gumbrecht.
- 2 An der Bezeichnung der Kritik als »Amt« scheint Marcel Reich-Ranicki und einigen von ihm aufgerufenen Kronzeugen besonders gelegen zu sein, wenn er das Verhältnis zwischen der (deutschen) Gesellschaft und »ihrer« (traditionell eher unerwünschten) Kritik für den Bereich Literatur aufarbeitet. Vgl. Marcel Reich-Ranicki: *Über Literaturkritik*, München 1988. Was den deutschen Begriff Kritik vom englischen *criticism* und der französischen *critique* unterscheidet, wird im Beitrag von Vinzenz Hediger herausgearbeitet.
- 3 Vgl. Hans Magnus Enzensberger: »Rezensenten-Dämmerung«, in: Ders.: *Mittelmaß und Wahn. Gesammelte Zerstreuungen*, Frankfurt/M. 1988, S. 53–60.
- 4 Die Beiträge von Hans Ulrich Reck und Jörg Scheller in diesem Band liefern je ein Doppelporträt des Künstlers: Beide setzen zeitgenössische Bilder des mit Medien befassten Künstlers – den »Medienkünstler« und den »Embedded Artist« – in Bezug zu ihren Vorläufern im Mittelalter und in der Renaissance.
- 5 Vgl. Boris Groys: »Kunstkritik als Kunst«, in: Hans Thomas (u.a.): *Die Lage der Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts*, Dettelbach 1999, S. 11–24.
- 6 Zur Dynamik des Geschmackswandels und der diesbezüglichen Macht- abnahme der Eliten vgl. Lucius Burckhardt: »Der gute Geschmack«, in

Bazon Brock und Hans-Ulrich Reck (Hg.): *Stilwandel*, Köln 1986, S. 59–79, sowie den Beitrag von Diedrich Diederichsen in diesem Band. Zur Bedeutung der in der grammatischen Einzahl auftretenden Kunst und Kultur vgl. z.B. Christian Demand: »Aufgeblasene Phrasen«, in: *NZZ Folio* Nr. 5, 2008, sowie den Beitrag von Barbara Basting. Zur Auflösung des Glaubens an eine im normativen Sinne fortschreitende Kultur vgl. den Beitrag von Barbara Basting und das Interview mit Hans Ulrich Gumbrecht.

- 7 Zum Verhältnis zwischen dem Hinauf- und Hinunterblicken, der Gott- und der Bodennähe, der Vertikalen und Horizontalen in Ritualen der Exegese, der Aneignung und der Analyse: vgl. die Texte von Vinzenz Hediger, Diedrich Diederichsen, Stefan Zweifel.
- 8 Was der Romancier Balzac damals für den Kulturbetrieb vorführte, wurde vor und nach ihm von einer Vielzahl von Schriftstellern, Reportern, Sozialforschern und Dokumentaristen mit je eigenen Methoden, Claims und Stilmerkmalen praktiziert. Eine Wegmarke in dieser Geschichte des sozialkritischen Storytelling, welches die Geschichte des Romans und der Reportage mit den Geschichten der journalistischen und der audiovisuellen Medien sowie der empirischen Sozialforschung verbindet, ist Charles Dickens mit seinen Fortsetzungsromanen, die zuerst in der Zeitung erschienen. Auf Dickens wiederum nehmen US-amerikanische TV-Dramenserien teils explizit Bezug, vgl. den Beitrag von Elisabeth Bronfen.
- 9 Vgl. beispielsweise Jeff Wall (in: *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit Essays und Interviews*, hg. von Gregor Stemmerich, Dresden 1997, S. 197). Vgl. auch das Gespräch mit Boris Groys in diesem Band.
- 10 Zum Künstler, der mit seinen Mitteln forscht, experimentiert und schreibt vgl. das Interview mit James Elkins und den Beitrag von Jörg Scheller. Zum Künstler, der mit dem Journalisten spricht, vgl. den Beitrag von Jean-Martin Büttner.
- 11 Vgl. den Blick auf die Geschichte des Werkes und der Ordnung, in die es sich z.B. markttechnisch oder kunstgeschichtlich einfügt, im Beitrag von Vinzenz Hediger.
- 12 Von Boris Groys stammt die These, dass viele dieser Texte die Kunst nicht etwa klären, sondern vor allem *kleiden* sollen (vgl. ders.: »Kunstkritik als

- Kunst«, a.a.O.); von Christian Demand diejenige, dass die Sprache der »Kunstschriftsteller« besonders gut als Mittel der Verklärung funktioniert (vgl. den Beitrag von Christian Demand); von James Elkins schließlich diejenige, dass Texte der Kunstinterpretation ebenso massiv produziert wie ignoriert werden (vgl. das Interview mit James Elkins).
- 13 Arthur C. Danto: *Die philosophische Entmündigung der Kunst*, München 1994.
- 14 Zu ihnen zählen, wo nicht der Künstler oder die Künstlergruppe in eigener Sache ihr Bild und ihre Kernanliegen medial verstärkten (vgl. den Beitrag von Hans Ulrich Reck), nicht zuletzt die PR-Abteilungen produzierender und vertreibender Organisationen. Vgl. dazu auch Andreas Reckwitz: »Der Selbstkommentar wird Teil des Kunstwerks und unabdingbar für die Selbstkontextualisierung. Der Künstler verlässt sich nicht auf die Kommentare der Kunsthistoriker und Kritiker, sondern betreibt eine Selbstexplikation als »Künstler-Intellektueller«.« Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*, Frankfurt/M. 2012, S. 116.
- 15 Kaum zu unterschätzen in ihrer Rolle als Schleusenöffnerin für solches Interpretieren ist die Psychoanalyse. Vgl. dazu auch den Text von Stefan Zweifel mit der anhand von Texten und Aussagen Peter von Matts entwickelten Sicht auf das Interpretieren als verschlüsselndes Entschlüsseln, analysierendes Erzählen, als Deutung und als Überdeutung.
- 16 »Schreiben hieß, Filme zu machen.« Vgl. Alain Bergala (Hg.): *Godard par Godard*, Paris 1989, S. 14.
- 17 Walter Benjamin: »Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik«, in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band I.1, Frankfurt/M. 1991, S. 62f.; vgl. auch den Beitrag von Vinzenz Hediger.
- 18 Roland Barthes: *Die Vorbereitung des Romans*, Frankfurt/M. 2008. Vgl. den Beitrag von Stefan Zweifel
- 19 Vgl. den Beitrag von Stefan Zweifel und das darin zitierte Gespräch mit Peter von Matt.
- 20 Schon bei Walter Benjamin: »Der Untergang des Schrifttums in dieser Presse erweist sich als die Formel seiner Wiederherstellung in einer veränderten. Indem nämlich das Schrifttum an Breite gewinnt, was es an Tiefe verliert, beginnt die Unterscheidung zwischen Autor und Publikum [...] zu

verschwinden.« Vgl. Walter Benjamin: *Medienästhetische Schriften*, Frankfurt/M. 2002, S. 230.

- 21 Ein solches Bild zeichnen Stephan Porombka und Erhard Schütz im Vorwort ihres Bandes »55 Klassiker des Kulturjournalismus«, der prägende Traditionslinien des »Kulturjournalismus« herausarbeitet. Vgl. Stephan Porombka, Erhard Schütz (Hg.): *55 Klassiker des Kulturjournalismus*, Berlin 2008.
- 22 Arthur C. Danto: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Frankfurt/M. 1984.
- 23 Danto spricht auch davon, dass Kunst und Sprache in ihrer »aboutness« ein gemeinsames Merkmal haben. vgl. ebd., S. 184.
- 24 Ebd., S. 17.
- 25 Sie definieren diesen Raum auch und gerade dadurch, dass sie sich nur bedingt entschlüsseln lassen, und die Kritik, wie sie z.B. von Maurice Blanchot verstanden wird, wird das irreduzibel Verschlüsselte *als solches* thematisieren. Vgl. Maurice Blanchot zit. im Beitrag von Vinzenz Hediger.
- 26 Arnold Gehlen: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt/M. 1986, S. 16.
- 27 In jüngerer Zeit u.a. Peter Szondi, Maurice Blanchot oder Jean Starobinski, vgl. den Beitrag von Vinzenz Hediger.
- 28 Zu diesen Wirklichkeitskonzepten gehört, für den Journalismus: das Gebot der Orientierung an Fakten und an News; für die Wissenschaft: das Gebot der als wiederholbar vorgestellten empirischen Abstützung von Erkenntnissen. Vgl. Manfred Frank, zit. im Beitrag von Vinzenz Hediger.
- 29 Vgl. die Interviews mit Boris Groys und James Elkins.
- 30 Beide Faktoren sind gespiegelt in den *Programmen* der Maschinen, welche den als Digitalisierung bekannten *Strukturwandel der Öffentlichkeit* zur Folge haben, vgl. den Beitrag von Mercedes Bunz und das Interview mit Frank Schirrmacher.
- 31 Vgl. Joseph Vogl in Alexander Kluge und Joseph Vogl: *Soll und Haben. Fernsehgespräche*, Zürich-Berlin 2009, S. 52: »So kann man das Theater [...] als eine Sozialtechnik begreifen, was bis zum Rundfunk reichen mag. Man könnte sagen, diese Technik und das durch sie gestellte Problem besteht darin, ein Höchstmaß an Vereinzelung mit einem Höchstmaß an Vergemeinschaft-

tung zu verbinden, die Leute als Einzelne, als Vereinzelte, als immer weiter Vereinzelbare zusammenzuschließen; und das ist ein Grundproblem dessen, was man einmal bürgerliche Gesellschaft genannt hat.« Und vgl. den Beitrag von Diedrich Diederichsen, in dem implizit wie explizit über die Ambivalenz des Konzeptes *Schule* in der Frage ästhetischer Sozialisierung gesprochen wird.

- 32 Zu den Aspekten der Nichtwahrnehmung und der Rezeption als Form gleichschwebender Unaufmerksamkeit vgl. den Beitrag von Corina Caduff.
- 33 Vgl. den Text von Diedrich Diederichsen.





