

Inhalt

CORINA CADUFF, TAN WÄLCHLI		
Vorwort	7	5
I. Oben und Unten		
CORINA CADUFF, SABINE GEBHARDT FINK, FLORIAN KELLER, STEFFEN SCHMIDT		
Hoch- und Alltagskultur in Kunst, Literatur, Musik und Kino	13	
ISABEL MUNDRY		
Verborgene Korrespondenzen	27	
NELE HERTLING		
Zwischen Schwanensee und HipHop. Zum Verhältnis von Hoch- und Alltagskultur im zeitgenössischen Tanz	39	
ALICE CREISCHER		
Unendliche Zirkulation oder Flucht von der Arbeit zum Tun. Die Transportwege zwischen <i>low</i> und <i>high</i>	47	
ELKE SCHMITTER		
Am Ende Beckett. Zu <i>high</i> und <i>low</i> in der Literatur	55	
II. Geld		
BILL DRUMMOND		
MONEY, MONEY, MONEY & MONEY	65	
PHILIP URSPRUNG		
»Der Ozean des Geldes bedeckt alles«. Das lange Ende von <i>high</i> und <i>low</i>	75	
SEBASTIAN KLOTZ		
<i>Love to love you Music</i> . Verschwendung, Begehren und kapitalistischer Realismus in Minimal Music und Disco	83	

III. Popularisierung, Massenmedien

TAN WÄLCHLI

Wer hat Angst vor dem Trivialen? Mit Brett Easton Ellis
gegen den Modernismus 101

BEATRIZ COLOMINA

Die Medien als moderne Architektur 109

SUSANNE VON LEDEBUR

Vanity Fair. Von der kanonischen Literatur zum Hochglanzmagazin 131

DAVID RATMOKO

Traum, Erwachen und Auferstehung in *The Matrix* 137

Anmerkungen 145

6 Abbildungen 151

Autorinnen und Autoren 155

Vorwort

CORINA CADUFF, TAN WÄLCHLI

Im Sommer 2006 berichtete die *Neue Zürcher Zeitung* von einer Umfrage in den USA, der zufolge lediglich 20% der Bevölkerung einen Helden aus der *Odyssee* des Homer nennen können. Der Verfall der kulturellen Werte, den diese Zahl gemäß dem Verständnis der NZZ zum Ausdruck brachte, trat noch akzentuierter vor dem Hintergrund eines zweiten Ergebnisses derselben Umfrage hervor, nach dem 60% der Amerikanerinnen und Amerikaner Homer Simpson kennen, den Vater aus der Zeichentrickfilm-Serie *The Simpsons*.¹

Was heißt es, wenn Homer Simpson viel bekannter ist als der antike Dichter, dem er seinen Namen verdankt? Die nahe liegende Folgerung wäre, dass die *low culture* für das heutige kulturelle Selbstverständnis der westlichen Gesellschaften wichtiger ist als die *high art*, der diese Aufgabe einst zukam. Diese Umwertung scheint sich in letzter Zeit auch im akademischen Bereich niedergeschlagen zu haben. Mit dem Triumphzug der Cultural Studies und der Etablierung des Multikulturalismus haben die Alltags- und Populärkulturen massiv an Bedeutung gewonnen. Wie die neuen Verhältnisse aussehen, wurde in den USA während der so genannten *canon wars* der 90er Jahren deutlich: Damals erschien ein Literaturwissenschaftler wie Harold Bloom, der auf der Verbindlichkeit der literarischen *high art* beharrte, plötzlich als Außenseiter und Provokateur.

Wenn man sich heute ernsthaft mit *high* und *low* beschäftigt, machen Abgrenzungen und Polemiken jedoch wenig Sinn. Kulturpessimismus und Verteidigung des *high* ist ebenso uninteressant wie eine Feier des *low* oder gar Gleichgültigkeit angesichts eines angeblichen *anything goes*. Vielmehr ist zu untersuchen, wie sich *high* und *low* in den letzten Jahrzehnten gegenseitig durchdrungen haben und welche wechselseitigen Übergänge und Mischformen dabei zustande gekommen sind. Solche Transformationsprozesse betreffen insbesondere auch die komplex gewordenen Verhältnisse von Kunst und Geld, von Elite und Masse, von Tradition und Popularisierung.

Diesen Komplexen nähert sich der vorliegende Band aus mehreren Perspektiven. Er bringt zum einen verschiedene Disziplinen – Kunst, Literatur, Musik, Theater, Tanz und Film – miteinander ins Gespräch; zum anderen stehen hier wissenschaftliche und künstlerische Reflexionen nebeneinander. So kommen eine Komponistin, eine Schriftstellerin, ein Performer und eine Videokünstlerin genau so zu Wort wie Musik-, Literatur- und Kunstwissenschaftler.

Im Eröffnungsbeitrag thematisiert ein interdisziplinäres Autorenteam (Corina Caduff, Sabine Gebhardt Fink, Florian Keller, Steffen Schmidt) den aktuellen Stand von *high* und *low* in Kunst, Literatur, Musik und Kino; damit sind unmittelbare Vergleichsmöglichkeiten und Bezüge zwischen diesen Disziplinen gegeben. Anschließend schildert Isabel Mundry, deren Kompositionen regelmäßig von Daniel Barenboim zur Aufführung gebracht werden, ihre Auseinandersetzung mit der Pop-Musik von Björk und deren Einfluss auf ihr eigenes Komponieren. Die Intendantin Nele Hertling denkt über die neuesten Entwicklungen im zeitgenössischen Tanz nach; die Künstlerin Alice Creischer bespricht das Gefälle von *high* und *low* angesichts eines Projektes, das sie selbst in Argentinien realisiert hat, und die Schriftstellerin Elke Schmitter geht in ihrem Beitrag von einer Begegnung Virginia Woolfs mit einer damals berühmten Autorin aus, die heute als *low* und uninteressant gilt. Quer durch die Disziplinen hindurch manifestieren sich in diesen Beiträgen Interferenzen zwischen ›oben‹ und ›unten‹, wobei auch deutlich wird, dass die Definitionen dieser Bereiche und die entsprechenden Zuordnungen einzelner Werke dem historischen Wandel ausgesetzt sind.

»Money, Money, Money« ist eine Größe, die bei der Diskussion von *high* und *low* schnell auf den Tisch kommt. Hat sich die neue Wertschätzung des Populären letztlich als perfektes Korrelat zum wachsenden neoliberalen Markt erwiesen? Kulturanalytisch relevant ist dabei weniger die Überlegung, inwiefern sich im Zuge dieser Umwertung das Verhältnis der Künste zum Geld gewandelt hat, sondern eher die Frage: Gibt es eine Ästhetik des Geldes, die in den Künsten selber sichtbar wird? Der Performancekünstler Bill Drummond, der in den 1980er Jahren mit der Popgruppe The KLF Riesenerfolge feierte und 1994 weltweit Aufsehen erregte, als er mit seinem Kollegen eine Million Pfund verbrannte, reflektiert seinen Umgang mit Kunstwerken, die nichts als ihren Geldwert zur Schau stellen. Der Kunstwissenschaftler Philip Ursprung zeigt, welche Rolle das Geld in der Kunst zwischen dem ausgehenden 19. Jahrhundert und der Gegenwart spielt, und der Musikwissenschaftler Sebastian Klotz setzt an bei einem Vergleich von Covers von Donna Summer und Steve Reich, um den »kapitalistischen Realismus« in Minimal Music und Disco zu untersuchen.

Ein weiterer Modus des Austauschs zwischen *high* und *low* ist die Popularisierung. Insbesondere in der Postmoderne ist ein spielerischer und teilweise ironischer Umgang mit Versatzstücken der *high art* zum Kennzeichen populärer Werke geworden. Dies lässt sich bei einem Autor wie Brett Easton Ellis (Tan Wälchli) ebenso verfolgen wie in herausragenden Produkten des Hollywood-Kinos, zum Beispiel in *The Matrix* der Gebrüder Wachowski (David Ratmoko). Aber schon in der klassischen Moderne spielte, wie Beatriz Colomina anhand der Architekturgeschichte klarmacht, die Idee der Popularisierung eine zentrale Rolle. Die Tatsache, dass Star-Architekten wie Mies van der Rohe damals vor allem auf Fotografie und Magazine setzten, zeigt die Bedeutung der neuen Massenmedien für die Popularisierung der modernen Architektur – ein Zusammenhang, der gegenwärtig etwa vom bildenden Künstler Thomas Demand reflektiert wird. Die Magazin-Form wiederum findet heute ihren vielleicht pointiertesten Ausdruck im Celebrity-Journalismus. Auch in diesem Genre lassen sich, wie Susanne von Ledebur betont, Spuren von Darstellungsweisen verfolgen, die einst in der *high art* – nämlich in der literarischen Allegorie und im Gesellschaftsroman – entwickelt wurden.

Der Band geht auf ein Symposium zurück, das im November 2006 an der Zürcher Hochschule der Künste (Institute for Cultural Studies in the Arts, in Kooperation mit dem Departement Musik) stattfand.



Oben und Unten

Hoch- und Alltagskultur in Kunst, Literatur, Musik und Kino

CORINA CADUFF, SABINE GEBHARDT FINK,
FLORIAN KELLER, STEFFEN SCHMIDT

Die Problematik von *high art* und *low culture* ist in den verschiedenen Künsten zu verschiedenen Zeiten virulent geworden. Was die Musik betrifft, so hat die Musikindustrie um 1900 offiziell eine bis heute gültige Scheidung zwischen dem U- und E-Bereich vollzogen, eine Scheidung allerdings, die den fließenden Übergängen zwischen *high* und *low* in der musikalischen Praxis selten gerecht wird. In den visuellen Künsten hat man den Einfluss der *low culture* bereits um 1850 als Gefahr debattiert, bevor ihr Einbezug im 20. Jahrhundert für ein neues Kunstverständnis (Beuys, Warhol u. a.) geradezu konstitutiv wurde. In der Literatur hat sich die Trennung von Unterhaltungs- und Hochliteratur im 18. Jahrhundert etabliert, wobei sie im Anschluss an die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre gegenwärtig neu zu diskutieren wäre.

Nachträglich und rückblickend lassen sich in der Geschichte der Künste mannigfache Verhältnisse zwischen *high* und *low* neu rekonstruieren. Dabei sind insbesondere die wechselseitigen Übergänge zu beleuchten: Durch welche Umwertungsverfahren wird eine ›niedere‹ Kunst in *high art* transformiert, so wie etwa der Jazz, der zunächst als nahezu anrühige Unterhaltungsmusik galt, im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem allgemein angesehenen Musikgenre avanciert ist und seit 1970 auch Eingang in die akademische Lehre findet? Und wie wird umgekehrt etwas, das heute der Hochkultur zugewiesen wird, morgen schon zum Kultobjekt der Alltags- und Massenkultur? Die folgenden Ausführungen bieten einen Überblick über die Ausgestaltung von *high* und *low* in den visuellen Künsten, in der Literatur und der Musik, und sie schließen mit der Frage, inwiefern sich das Kino in Bezug auf dieses Gegensatzpaar als Sonderfall darstellt.

Kunst

Das Verhältnis von *high* und *low* ist ein zentrales Thema der modernen Kunst. Erstmals visuell auf den Punkt gebracht wurde es im Jahre 1990 mit der Ausstellung *High & Low. Popular Culture and Modern Art* im New Yorker Museum of Modern Art. (vgl. Abb. 1) Im Ausstellungskatalog präsentiert der Kurator Adam Gopnik die berühmte Szene, die als Gründungsmythos der Moderne in die Kunstgeschichte eingegangen ist: Als Picasso eines Tages in Paris vom Museum nach Hause geht, soll er in den Schmierereien auf den Hauswänden und auf den Werbeplakaten das Alphabet einer neuen Sprache der Kunst erblickt haben: Im alltäglichen Bildmaterial der Werbung, in der Verpackungsgestaltung und in der Typografie »entdeckt« er den Kubismus – und ganz sinnfällig findet diese Entdeckung nach einem Museumsbesuch statt.¹

14

Der Begriff *low* bezeichnet Formen und Stile, die mit dem Aufkommen der urbanen Kultur während der Industrialisierung verknüpft sind, z. B. kommerzielle Gestaltungen wie Comic, Karikatur, Werbung, aber auch Graffiti. Dabei zählt etwa die Werbung – entworfen von wenigen Leuten, adressiert an ein breites Publikum – zur Überbaukultur, während das Graffiti eine sozialkritische Dimension hat und der Unterschichtenkultur zugerechnet wird. Gestalterische Äußerungen wie Werbung oder Graffiti werden traditionellerweise nicht als Kunst betrachtet. Sobald jedoch Elemente der so genannt niederen Populärkultur *im Bild* auftauchen, sobald sie in dieses integriert sind, dienen diese Elemente dazu, die moderne Kunst als Hochkunst zu etablieren. Die Schlüsselrolle für diese Vermischung von *high* und *low* wird Picasso und Braques zugeschrieben, da sie in ihren »Papiers collés« erstmals Material der modernen Populärkultur direkt in ihre Bilder einfügten.² (vgl. Abb. 2) Die entsprechende Vermischung der Werte geriet zu einer Frage des Stils und zum flexiblen Kriterium für kunsttheoretische Integration und Abweisung – was gehört zur Kunst dazu, was nicht? Heute dies, morgen das. Auf dieser Stilschiene bewegt sich die *high* und *low*-Debatte in den Künsten bis heute.

Das Verfahren der Vermischung kennzeichnet auch den Pop als eine Art »Anti-Kanon.«³ Wie Dieter Mersch ausführt, bezieht sich Pop eigentlich auf

das ganze Inventar der Abbildungsweisen, Logos, Markennamen, Artikelbezeichnungen und Etikettierungen, die jenes Fiktionalisierungssystem entfachen, das die Zirkulation des Überflusses am Leben hält. Es sind die Effekte, die dem Wertlosen die Aura des Attraktiven zu verleihen trachten, um es in begehrten Objekte [...] zu verwandeln.⁴