

für all jene, die sich nicht nur mit den praktischen, sondern vor allem den theoretischen Besonderheiten und Veränderungen der Fotografie sowie ihrer Geschichte befassen.

STEPHAN SPOHR  
 Universität Koblenz-Landau  
 Campus Koblenz

**Bettina Funcke: Pop oder Populus. Kunst zwischen High und Low; Köln:** Verlag Walther König 2007; 224 Seiten; ISBN 978-3-86560-288-6, € 29,80

Folgt man dem Titel des Buches, ist es Ziel der Autorin, den Unterschied zwischen den gegensätzlichen Begriffspaaren *High* und *Low* im Bereich der Kunst zu klären. Der zentrale Begriff, um den Bettina Funckes Überlegungen dabei kreisen, ist der der „Masse“. Denn von einigen Seiten beleuchtet, ist es eben diese Konsumentenschaft, die immer wieder auftaucht und die aktuelle Entwicklung bestimmt. Zur Einstimmung in die Problematik wählt die Autorin ein Zitat von Friedrich Nietzsche, dessen Protagonist „Zarathustra“ als Redner auf dem Markt steht, und erkennen muss, dass vor der Masse alle Menschen gleich sind, keine Unterschiede existieren zwischen anspruchsvoll und anspruchslos.<sup>1</sup> Ähnlich, so Funcke, sei es später auch dem französischen Soziologen Pierre Bordieu ergangen, der im Fernsehen, dem Marktplatz der Gegenwart, einen Vortrag über den ständigen Konsumdrang der Gesellschaft hielt, und dabei bemerken musste, dass gerade das Fernsehen der falsche Platz dafür war. Gemeinsam sei beiden – Nietzsche und Bordieu – die Erfahrung, dass sie sich „an ein anonymes, heterogenes Publikum“ wenden mussten, das keine anspruchsvolle, sondern einfache Unterhaltung erwarte, wenn es während seines anstrengenden Alltags oder in seiner Freizeit erreicht werden wolle (S. 10). Die daraus resultierende Frage, ob es überhaupt noch einen Unterschied zwischen Hoch- und Massenkultur gebe, sei allerdings die falsche Herangehensweise, das Problem zu klären. Besser sei, man gehe von dem Verhältnis aus, „in dem sich Künstler zu dieser Gespaltenheit befinden, das die Spaltung gegenwärtiger Kunstproduktion ausmacht.“ (S. 10). Funcke vertritt die These, dass es einen Unterschied zwischen *High* und *Low* tatsächlich nicht gebe, sondern lediglich ein Spannungsfeld zwischen beiden Begriffen.

Um Klarheit in die Verwirrung der heutigen Kunstsituation zu bringen, wird im Folgenden zunächst der Begriff der Massenkultur zu mehreren Teilen definiert. Erstens sei Massenkultur Teil der politischen Rhetorik der Französischen Revolution, bei der Öffentlichkeit die Masse bilde. Zweitens sei die Massenkultur im Zuge der Industriellen Revolution zu betrachten, die eine Kultur der Massenproduktion und Reproduktion schuf. Die Kunst hatte sich gerade von Kirche und Hof gelöst und man strebte nach Autonomie. Dies war nur durch die Verbreitung von Bildern, Musik und Literatur für das Massenpublikum möglich. „Von Anfang an existierte die Autonomie

1 FRIEDRICH NIETZSCHE: Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen (1883). Zit n. FUNCKE, S. 9.

der Kunst nur in einer dialektischen Spannung mit ihrem Warencharakter und so nur mit dem freien Markt.“ (S. 15). Drittens sei die Massenkultur eine Erfindung aus den USA der 50er und 60er Jahre. Dort spreche man von „Popkultur“ im Sinne von „pop“ (*knallen, puffen, aufplatzen*) oder einfach nur im Sinne von „populär“. *Popart* sei, so die Autorin, für Jugendliche und junge Erwachsene entworfen worden und eine Kultur schnell wechselnder Trends in Musik, Mode, Film, Fernsehen, Computer- und Videospielen, wobei letzteres wohl eher zu den neueren Phänomenen zu zählen ist. Das Ganze basiere „auf Prinzipien wie Faszination, Gut-Aussehen, große Gefühle, Nervenzitler, Sex und Gewalt- kurz: Produkte, die auf der Ausbeutung existenzieller Unsicherheiten und Sehnsüchte beruhen.“ (S. 12). Gegenwärtig, so Funcke, herrsche eine Kultur des kleinsten Nenners vor. Eine Kultur, deren Träger eine pluralistische Gesellschaft sei, ein anonymes Publikum, eine Kultur der Mehrheit. Um eine Zugangsmöglichkeit für die bestehende Massenkultur zu fassen, führt Funcke den Begriff des Archivs bzw. den des Archivkonfliktes an. Der Ausdruck sei eine Entfremdung zwischen Hochkultur und Publikum, was soviel heißen würde, dass das Publikum keinen Zugang mehr zu jeglicher Hochkunst finden könne. Ferner gliedert sie das Archiv in zwei Kategorien: Zum einen meine der Begriff alle physischen Orte wie Museen, Bibliotheken oder Universitäten. Zum anderen sei er als das kulturelle Erbe, an dem man zwangsläufig teilnehme und in das jeder Gedanke falle, zu werten. Dieses Archiv sei für die Kunst des 20. Jahrhunderts zum Dreh- und Angelpunkt geworden. Und Künstler entwickelten Strategien, um die Aufnahme in dieses kulturelle Archiv zu schaffen.

Bettina Funcke schlägt vor, den Ort künstlerischer Praxis als ein „Dazwischen“ zu betrachten. Kunst sei als ein Agieren und Nachdenken im Spannungsfeld zwischen Erbe und einflussreicher Massenkultur zu verstehen. Wer, außer der „Masse“, hat Zugang zu diesem Archiv? Selbstredend diejenigen, die das Archiv erst zu eben diesem werden lassen, die Künstler selbst nämlich. Der moderne Künstler ist jemand, der angeblich, jedoch unverdient, verdächtigt wird, sich außerhalb der gewöhnlichen Menschen zu befinden, die ihr Geld mit herkömmlichen Tätigkeiten verdienen und deren Steuergelder die Kunst teilweise finanzieren. Das Ganze sei ein komplexes Gebilde, da der Mensch nicht nur Misstrauen gegenüber der Kunst habe, sondern auch immer zugleich eine Sehnsucht nach etwas Höherem präsent sei. Hinter dem Begriff Kunst oder ihrer Maske wird eine Spiritualität vermutet, die „das Leben aus der ewigen Wiederkehr des Gleichen auf die Ebene eines höheren Wertes wie Ewigkeit oder Wahrheit heben kann.“ (S. 14). Was als „bedrohlich“ angesehen wird, kann also gleichzeitig auch „faszinierend“<sup>2</sup> sein. Die Haltung der Öffentlichkeit gegenüber zeitgenössischer Kunst ist dementsprechend ambivalent. Durch gegenseitige Bezüge entwerfen Hoch- und Massenkultur voneinander abhängige und ineinander übergehende Fiktionen. Die Erfindung des Künstlers durch die „Masse“ deute auf ein Sehnsuchts- und Begehrensgefühl hin, das außer Reichweite für einen selbst liege. Doch es entscheidet nicht immer nur das Publikum. Es gehe auch andersherum, wenn man be-

2 BORIS GROYS: Unter Verdacht. Eine Phänomenologie der Medien, Zit. n. FUNCKE, S. 14

rücksichtige, dass es vielen Künstlern gelang, sich einerseits ihr spezifisches Publikum zu erschaffen und andererseits ein breites Publikum von ihren Werken fern-zuhalten. Ebenso gab es aber auch die vergeblichen Versuche von Künstlern, die Aufmerksamkeit des breiten Publikums zu erlangen.

Die Diskussion um das im Titel des Buches gebrauchte Begriffspaar *Pop versus Populus* ist erst nach einigen Kapiteln zu finden. *Pop* steht hier analog zur Massenkultur. Es drückt „alles Verführerische, Vielseitige mit faszinierend breit gestreuter Präsenz“ (S. 17) aus, ist jedoch gleichzeitig etwas, das als vorübergehend verstanden werden muss, das unendlich gierig und „profitsüchtig“ ist. *Populus* wird parallel zur Hochkultur gesetzt. Dieser Ausdruck sei als polarer Begriff zu werten, den eine Zweideutigkeit und innere Spaltung umgebe, die „die exklusiven und inklusiven Ansprüche der Hochkultur widerspiegelt: Es geht um die Prägung und Repräsentation gesellschaftlicher Werte, die das Leben jedes Einzelnen prägen.“ (S. 17). Die Erklärung liefert die Übersetzung des lateinischen Wortes „*Populus*“, das Volk. Man muss von einem Ein- und Ausschlussverfahren ausgehen, da mit dem Volk auf der einen Seite die Gesamtheit der Staatsbürger als einheitlicher politischer Körper gemeint ist, auf der anderen Seite aber auch Bedürftige, Ausgeschlossene und Arme hinzuzählen. Das einzig positive an dieser begrifflichen Spaltung, so scheint es, ist, dass der Begriff eine absolute Widersetzlichkeit enthält. Schlussfolgernd daraus kann jedoch die ebenso zu berücksichtigende negative Erfahrung des Ausschlusses bestehen. Und eben dieser Sachverhalt liefert den Beweis für die Existenz des Volkes, also der ambivalenten Masse. Die zeitgenössische Kunst definiert sich also nicht ausschließlich über *Pop*, sondern auch über *Populus*. Doch was unterscheidet „*Populus*“ von „*Pop*“? Die offensichtliche Gemeinsamkeit beider Begriffe ist, dass sie darauf abzielen, *alle* anzusprechen. Jedoch handelt es sich bei *Populus* um ein politisches Konzept, während *Pop* als kommerziell gilt und vom freien Markt definiert wird. Um die Problematik der Begriffsunterscheidung zu entschärfen, setzt Bettina Funcke eine Definition des Begriffs *Populus* von Giorgio Agamben ein: „Es ist das, was nicht eingeschlossen werden kann in das Ganze, dessen Teil es ist, und was der Gesamtheit nicht angehören kann, in die es immer schon eingeschlossen ist.“<sup>3</sup> Fazit: Genauso wenig, wie das gesamte Volk nicht in die Hochkultur eingeschlossen werden kann, kann die Hochkultur nicht dem gesamten Volk angehören, obwohl sie dieses prägt und manipuliert. Trotz der großen Problematik, die aus der Kunst- und Nicht-Kunst-, beziehungsweise der Hoch- und Alltagskunstwelt resultiert, gibt es immer noch Menschen, die nie ganz fähig waren, die Subkultur der Kunstwelt hinter sich zu lassen, und die zu der früheren Hochkunst, der großen Kunst der Geschichte, zurück wollen. Wenige Künstler setzten daher ihr Vertrauen auf das Zeichnen als Aktivität radikaler Opposition. Einige Künstler wurden zu Schlüsselfiguren der Pop Art, indem sie in dem großen Meer der Massenkultur fischten und einige Fundstücke zur hohen Kunst erhoben. Somit kritisieren sie die Ästhetik der noch jungen Gesellschaft, die von Konsum, Massenmedien und Populärkultur angetrieben wurde. Diese Gesellschaft, das kulturelle

3 GIORGIO AGAMBEN: Was ist das Volk? Zit. n. FUNCKE, S. 18.

Publikum, kann jedoch durchaus dem Künstler zum Feind werden. Die Lage der Kunst in der Moderne sei ein Zustand der Erschöpfung ihrer geistigen Berufung, so Giorgio Agamben.

Gegenpole bilden hier das Kunstwerk und der Betrachter, das äußere Erscheinungsbild des Genies und die Perspektive des Geschmacks sowie Form und Inhalt. Rückblickend auf bereits erwähnte Äußerungen, mögen sie die Sicht klären oder trüben, jedoch sei festzuhalten: „Die historisch unvergleichbare Aufmerksamkeit, die der zeitgenössischen Kunst momentan entgegengebracht wird, eröffnet neue Produktions- und Kontemplationsmöglichkeiten für alle kulturellen Produzenten [...], sich in die neuen Widersprüchlichkeiten der Kunstwelt [...] hineinzuwagen, ohne sich dabei sicher sein zu können, was die Folgen sein werden.“ (S. 19).

Um nun von der inhaltlichen Ebene weg zu kommen, soll im Folgenden ein kontextueller Bezug hergestellt werden. Fakt ist, dass das Werk an eine heutzutage essentielle Diskussion anknüpft. Zwar ist der Diskussionsraum, der hier eröffnet wird, nicht neu erfunden, verdeutlicht aber den Kern der heutigen Kunstauffassung: Kann man gegenwärtig überhaupt noch von Hoch- und Alltagskunst, also von *High* und *Low*, sprechen? Ist zeitgenössische bzw. moderne Kunst ein Phänomen zwischen diesen Sphären? Ist Kunst noch Kunst? Hauptsächlich sind es diese Fragen, die sich in Bettina Funckes Arbeit wiederfinden. Um den Sachverhalt zu verdeutlichen, führt sie Thesen bekannter Wissenschaftler und Theoretiker an. Dass man bei Platon nicht von unserer heutigen Kunstfrage ausgehen kann, ist selbstredend, doch sind seiner Ideenlehre Aspekte zum Gedanken des „Höheren“ zu entnehmen: Die höheren Werte als Teil des Unendlichen, Göttlichen, seien in Verbindung mit dem, was unsichtbar und immateriell ist, zu betrachten (S. 11).

Eine Aussage, die uneingeschränkt wohl nicht mehr für die heutige Zeit übertragbar ist, anders als beispielsweise die Ideen von Karl Marx, der „Basis“ und „Überbau“ oder „Arbeit“ und „Kultur“ für das vorschlägt, was später *Low* und *High* genannt wird<sup>4</sup>, oder Peter Sloterdijk, der den Ursprung der Massenkultur in den Unterhaltungsexzessen der römischen Gladiatorenkämpfe sieht und diesen die Grundgedanken des frühen Christentums als Hochkultur gegenüberstellt<sup>5</sup>. Clement Greenberg beschäftigt sich mit dem Gegensatzpaar „Avantgarde“ und „Kitsch“, das der Autorin ein eigenes Kapitel wert ist.<sup>6</sup> Ferner werden in Funckes Arbeit aber auch Diskussionen zum Phänomen der „Masse“ vorgenommen. So hegt beispielsweise John Carey den erneuten Verdacht, der Begriff der „Masse“ sei reine Fiktion. Ein abstraktes Ding, dessen Funktion es sei, der Mehrheit den menschlichen Status abzusprechen, den so genannten Massen die Merkmale vorzuenthalten, die die „Überlegenen“ benutzen, um sich abzugrenzen.<sup>7</sup> Ebenso gingen Raymond Williams und Sören Kier-

4 KARL MARX: Das Kommunistische Manifest (1848), zit. n. FUNCKE S. 11.

5 PETER SLOTERDIJK: Sphären II: Globen, S. 334f., zit. n. FUNCKE S. 12.

6 CLEMENT GREENBERG: Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken, S. 34–49, zit. n. FUNCKE S. 55 ff.

7 JOHN CAREY: The Intellectuals and the Masses. Pride and Prejudice among the Literary Intelligentsia, zit. n. FUNCKE S. 13.

kegaard von einem fiktiven Gebilde aus: Es gebe keine „Massen“, sondern nur „verschiedene Sichtweisen, die (anderen) Menschen als Massen zu betrachten“, so Williams. „Publikum [...] ist ein ungeheuerliches Nichts“<sup>8</sup>, beschreibt Kierkegaard seine Beobachtung. Von den Philosophen und Soziologen Theodor W. Adorno und Max Horkheimer sei der Begriff des „Kultur-Zombie“ kreiert worden. Für sie sei Massenkultur ein bloßer Massenbetrug und müsse als Selektionsprinzip verstanden werden.<sup>9</sup> Um noch eine letzte, sich abgrenzende und neue Idee mit einzubeziehen, sei Boris Groys zu nennen, der eine Kreuzung der Figur des Archivs mit der der Ökonomie beschreibe. Die Innovation (die Überschreitung der Differenz von Kunst und Leben) hat sich als Möglichkeit gezeigt, in das Archiv aufgenommen werden zu können.<sup>10</sup>

Die soeben angeführten Stellungnahmen zum bekannten Hochkunst-Alltagskunst-Problem, das wiederum mit der Problematik der fiktiven Masse einhergeht, beleuchten Bettina Funckes Werk und setzen es in einen Zusammenhang. Doch auch Funcke selbst stellt eine Definition des Massenbegriffs an, wobei sie allerdings schon nicht mehr von Kunst ausgeht, sondern von Kultur: „Das Konzept der Kulturindustrie schließt Individualität aus, da es auf der Idee beruht, dass alle zu Einem werden. Die Masse ist formbares, weiches Material offen für Manipulation: ein Begriff der zurückgeht auf das lateinische *massa* – Klumpen, Haufen, ungeformter Stoff [...]“ (S. 14). Zeitgenössische Kunst, so Funcke, erfahre eine historisch unvergleichbare Aufmerksamkeit, die ihr entgegengebracht werde. Problem sei dabei, dass die Künstler, sofern sie noch als solche gelten, im Ringkampf stehen. Sie seien kulturelle Produzenten, die sich trauen, mit ihrer Arbeit an den Widersprüchlichkeiten der Kunstwelt teilzunehmen, ohne die Folgen zu kennen. Damit eröffnet Funcke zwar keinen neuen Diskussionsraum, verdeutlicht aber die Auffassung der heutigen Kunst- bzw. Nicht-Kunst-Welt, das alles von Konsum und Masse geprägt sei, und man nicht mehr wisse, was morgen zu erwarten sei.

Erfrischend und humorvoll klingen manche Gedanken moderner Künstler, die in Funckes Arbeit zur Sprache kommen, verdeutlichen zugleich aber auch, wie beliebig mit dem Wort „Kunst“ jongliert wird. Andy Warhol gelang es, die rasante Beschleunigung des komplizierten Begriffspaars *Pop / Populus* mit seinen Werken und künstlerischen Strategien vorzuführen, indem er die Sprache der Massenkultur in die „hohe“ Kunst einfügte. Jackson Pollock sollte nicht die Masse zum Erfolg verhelfen, sondern das Eigenleben des künstlerischen Prozesses. „When I am in my painting, I'm not aware of what I am doing [...]“<sup>11</sup> Dabei ist allerdings auch für Pollock die Masse ein wichtiges Kriterium, wenn er von einer Abhängigkeit ausgeht, der ein Künstler zwischen Massenkultur und Politik, bzw. Staat und Markt, ausgesetzt ist.

8 SOREN KIRKEGAARD: Entweder- Oder. Fragment eines Lebens, Zit. n. FUNCKE S. 15.

9 T. W. ADORNO: Gesammelte Schriften, S. 299–355, zit. n. FUNCKE, S. 13.

10 GROYS (wie Anm. 2), S. 108 ff.

11 Zit. n. FUNCKE, S. 86.

Dieses Phänomen des Künstlers, gefangen in seiner der Masse gefallenden Rolle, kann sich ungewollt einstellen, muss aber nicht. Joseph Beuys schreibt: „Ich möchte das ganz bewusst aufrechterhalten, so lang es geht: immer wieder diese Rolle zu spielen und das alles zu sein, was über mich gesagt wird.“<sup>12</sup> Beuys verstand es, die Masse zu verwirren. Seine Werke verweisen auf eine Strategie der Pose, auf das wohl überlegte seiner Erscheinung. Beuys' Hut, seine Weste, sein Stock sowie der wiederholte Gebrauch von Materialien summieren sich zu einer Verkleidung, einer Art „Maskierung“.

Kann Kunst demnach als eine Maskerade angesehen werden? Geht es nur noch um die Wirkung auf eine Masse, der man durch eine bestimmte Rolle etwas Bestimmtes vorspielt? Doch würde eben dieses „Bestimmte“ wiederum nur die zu Anfang genannte Beliebigkeit der Kunst-Situation ausdrücken. Marcel Duchamp sprach es aus: „Can one make works which are not works of art?“<sup>13</sup>, lautete seine provozierende Frage, mit der er alles zuvor Genannte auf die Spitze trieb. Er hat nicht nur das existierende Archiv in Frage gestellt, er hat es zugleich auch erweitert, indem er sich selbst durch mediale Interventionen und dem Readymade-Verfahren in dieses Archiv einschrieb.

Ist deshalb aber nun alles und sofort Kunst? Ist heutige Kunst in Hoch- und Alltagskunst getrennt, ist sie wie ein Rad, welches sich immer weiter dreht, während weder Anfang noch Ende erkennbar sind, verläuft die Entwicklung in Wellenlinien, mal auf mal ab, oder ist sie nur noch ein Gemisch, das einen fließenden Übergang von Hoch- in Massenkunst und umgekehrt erlaubt und ermöglicht? Oder ist es vielleicht gar nicht mehr entscheidend, über Kunstauffassung zu streiten, sondern nur noch wichtig, sie so hinzunehmen, wie sie ist.

Um der Lösung dieser Frage näher zu kommen, jongliert Bettina Funcke mit verschiedenen Begriffen, wie beispielsweise Hoch- und Massenkunst, Hoch- und Massenkultur, kreative Tätigkeit, Sphären oder der oben angeführten Begriffspaare *High* und *Low*. Doch so uneinig diese Sprunghaftigkeit auch klingt, so sehr drückt sie die unentwirrbare, „fadenscheinige[n] Mischung“ (S. 182) heutiger Kunstanschauungen aus. Fast scheint es, dass es keinen allgemein gültigen Ausdruck mehr gibt, der klare Grenzen setzt, bis zu dem Moment, in dem die Autorin den dunklen Abgrund der Uneinigkeit plötzlich mit dem Begriff der „Kulturellen Produktion“ (S. 184) ausleuchtet. In einem Nebensatz taucht dieser Terminus auf, scheinbar unbedeutend, aber mit großer Gewichtung für die Klärung der gegenwärtigen Problematik. Frei nach Duchamps Theorie, alles Geschaffene sei Kunst, passt der Ausdruck der *kulturellen Produktion* perfekt in ein Bild, das mit etlichen Ansätzen und Diskussionen zu entschlüsseln versucht wurde. *Kulturelle Produktion* als Konnotation eines zwar immer noch imaginären, jedoch alles einschließenden Universalbegriffs, würde die gesamte Kunstwelt unter sich fassen können, bis hin zum Aspekt der Beliebigkeit, dem Credo der Postmoderne: „anything goes“. Jacques Rancière, der sich Jahrzehnte mit

12 Zit. n. FUNCKE, S. 113.

13 Zit. n. Funcke, S. 47.

politischer Philosophie und der Produktion von geteiltem Wissen beschäftigte, vertritt die Auffassung, dass gesellschaftliche Gleichheit, wie sie in den Demokratien der westlichen Welt vertreten werde, diese Beliebigkeit der Kunst hervorgerufen habe (S. 182).

Ein anderer Aspekt des Buches ist der Bedeutung des Kapitals gewidmet. Der Künstler, der kreative Erschaffer, besitzt keine Individualität mehr, keine Autonomie. Alles dreht sich um die Abhängigkeit der kulturellen Produzenten und ihrem möglichst Unterhalt sichernden Verdienst an ihrer Tätigkeit. Das Arbeiten als Künstler für den Markt, das Richten an ein anonymes Publikum also, dessen Geschmack erforscht wird, das bedient werden muss, das ausgebeutet wird, um zu kommerziellem Erfolg zu gelangen, führt dazu, den Geschmack des Publikums zum Kriterium des künstlerischen Schaffens zu machen. Die Rolle des Künstlers wird vom fiktiven Publikum erfunden. Ein Publikum gibt es nämlich erst dann, wenn an einem existierenden Gespräch teilgenommen wird. Durch den freien Zugang der Massenmedien ist aber eben dieses nicht mehr greifbar. Aus der Abhängigkeit also, aus einem fiktiven Volk Kapital zu schlagen, scheint demnach ebenfalls nur fiktives Opium zu resultieren, doch rollt diese Tatsache die fast schon geklärte Diskussion erneut auf.

Bettina Funcke ist sich sicher, dass die angebliche Aufhebung der Grenze zwischen Hoch- und Massenkultur nie stattgefunden hat. „Auch Pop Art hat die Grenze zwischen *High* und *Low* keineswegs überwunden, sondern bloß neu definiert und verschoben.“ (S. 182). Die „Gleichsetzung von Allem mit Allem“ (S. 182), habe Einzug in die Auffassung der künstlerischen Produktion genommen. Und eben diese Gleichheit schaffe nun die Freiheit für die Kunst, Werte und Grenzen neu und für sich zu setzen. Doch die Gleichheit als Initiator entscheidet exekutiv über das, was geschehen wird immer unter folgender Berücksichtigung: „Dass die Spaltung von Hoch- und Massenkultur konstitutiv ist und nicht aufgehoben werden kann, schließt nicht aus, dass ein ständiger Austausch zwischen *High* und *Low* stattfindet. Es existiert ein Terrain, wo sich beide Bereiche treffen, wo ein Konkurrenzkampf um Aufmerksamkeit, Einfluss und Manipulation stattfindet.“ (S. 183). Hierbei muss jedoch berücksichtigt werden, dass beide Pole mit unterschiedlichen Stärken versehen sind. Der Vorteil der Massenkultur ist, dass sie in die Hochkultur übergreifen kann. Die Präsenz der Hochkunst hingegen wird durch ihre historische Dominanz gestärkt. Wichtig ist also, keine starre Gegenüberstellung von *High* versus *Low* zu sehen, sondern immer an die Begeglichkeit beider Pole zu denken.

Das Resultat dieser neu entstandenen, vielfältig betrachteten Epoche, welches Bettina Funcke abschließend präsentiert, sei ein erweitertes „Publikum, welches allerdings die gegenwärtige kulturelle Debatte vor allem als angenehme Konsummöglichkeit [...] und als Zeitvertreib mit glamourösem Potential begreift, ein Umstand, der auf einen [...] kommerziellen Druck auf die hochkulturellen Institutionen hinausläuft und deren Fundamente ins Wanken bringt. Die Reaktion auf diese Erschütterung wird die Weichen für die (hoch-) kulturelle Zukunft stellen.“ (S. 184). Wenn also die Hochkultur von der neu gewonnenen Masse zum Wanken gebracht wird, muss eine neue Institution darauf reagieren und eine (hoch-) kulturelle Zukunft zu ermöglichen

wissen. Tatsächlich jedoch kann von einer zukunftsweisenden Debatte hier nicht ausgegangen werden. Solange „alles möglich ist“, wird auch die Zukunft keine Lösungsansätze bereithalten können.

CHRISTINA RUNKEL  
Universität Koblenz-Landau  
Campus Koblenz

**Peter Springer: Voyeurismus in der Kunst;** Berlin: Dietrich Reimer Verlag 2008; 480 Seiten mit 10 Farb- und 395 SW-Abb.; ISBN 978-3-496-01390-7; € 49,00

Mit seiner Untersuchung des *Voyeurismus in der Kunst* widmet sich Peter Springer einem zentralen Thema der Kunstgeschichte. Schon am Umfang des Buches – 480 Seiten, davon 400 Seiten Text mit ebenso vielen Abbildungen und einem Anhang mit über 1200 Anmerkungen sowie einer reichhaltigen Literaturliste – lässt sich der Anspruch auf eine grundlegende, umfassende und – wenn auch nicht von der Ausbreitung des Materials her, so doch im Hinblick auf die diversen Aspekte des Themas – möglichst vollständige Darlegung der Thematik erkennen.

Dass sich dennoch keine Textwüste auf den knapp unter A4-Format großen Seiten ergibt, ist dem zweiseitigen Layout mit seinem großzügigen Rand zu verdanken. Den ersten Eindruck trübt beim Durchblättern allenfalls die mindere Qualität einiger Schwarzweiß-Abbildungen, die geeignet ist, den Nachvollzug der im Buch thematisierten Schaulust im Hinblick auf die ästhetischen Qualitäten der abgebildeten Werke zu beeinträchtigen.

Ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis und die über den Text verteilten Abbildungen bestätigt den ersten Eindruck und macht den aus systematischen und historischen methodischen Zugriff Springers deutlich, der in einer Verschränkung von systematischen und historischen Betrachtungen besteht. Springer beginnt seine Untersuchung mit grundlegenden Begriffsklärungen zum Thema Sehsinn und Voyeurismus und spannt im Folgenden einen weiten historischen Bogen. In den einzelnen Kapiteln „Genese des voyeuristischen Blicks“, „Ikono-graphische Anlässe“ – in dem vor allem die für dieses Thema einschlägigen klassischen Themen verhandelt werden, darunter Susanna im Bade, Bathseba, Diana und Aktaion oder Kandaules und Gyges – und den „Fallstudien“, die einzelnen Künstlern aus der Zeit von 1800 bis zur unmittelbaren Gegenwart gewidmet sind, entfaltet Springer das historische Panorama des voyeuristischen Blicks in der Kunst anhand exemplarischer Analysen seiner charakteristischen Motive und Darstellungsmuster. In den darauf folgenden Kapiteln weitet er den Horizont seiner Untersuchung über das Feld kunsthistorischer Werkbetrachtung hinaus – damit über den im Titel benannten Bereich – auf den gesamten Bereich realer und dargestellter visueller Reize und Erregungen. Von psychologischen, philosophischen und medizinischen Betrachtungen – insbesondere bei Freud, Sartre und Lacan – ausgehend, diskutiert Springer die dem voyeuristischen Sehen zugeschriebenen Eigenschaften und die damit verbundenen – zumeist negativen –