

TONI ERDMANN

Versuch über Gegenwartsästhetik

Heinz Drügh



132

Stimmt schon, was der Frankfurter Philosoph Christoph Menke am Beginn seiner Überlegungen zur »Kraft der Kunst« bemerkt: »Noch nie in der Moderne gab es mehr Kunst« als heute. Nie mehr Museen, nie mehr Bücher, nie mehr Sounds, nie war der Zugang dazu derart niederschwellig. Grund dafür ist nicht nur die ständig wachsende Zahl von Texten, Kunstevents oder die staatliche Kunstförderung. Auch die mediale Distribution via Internet hält in Windeseile unendliche Mengen an künstlerischen Produkten feil. Was heißt schon »hält feil«? Sie werden dem, der danach sucht, so gut wie für lau hinterhergeworfen. Unmengen an rechtefreien Texten auf Gutenberg.de, die kompletten »Rougon-Macquart«-Romane von Zola für 99 Cent als E-Book. Vielleicht nicht allerfeinst ediert, kommentiert oder gar mit Liebe neuübersetzt, aber sei's drum. Binge Reading in den Tiefen des Kanons wäre jederzeit möglich. Seiten wie Arts & Letters Daily oder contemporaryartdaily.com mit täglich neuen Informationen darüber, was so im internationalen Feuilleton debattiert oder in Galerien an neuester Kunst ausgestellt wird, viel mehr, als man jemals rezipieren könnte. Und dann immer mehr gut ausgebildete Menschen, immer mehr Abiturienten, die sich potentiell schon in der Oberstufe an Kafka und Celan versucht haben, denen freilich als erwachsenen Leserinnen und Lesern meist ein Midcult-Realismus angeboten wird, auf dass sie sich, falls das überhaupt noch eine Rolle spielt, als irgendwie kunstaffine Bürger wännen können, ohne die Strapazen einer Avantgarde auf sich nehmen zu müssen. Aber wozu denn auch? Nicht wenige Avantgarden sind eher zu

Routineübungen für die Frühportler unter den Ästheten geworden, freilich ohne den Effekt, nachhaltig vor dem Älterwerden zu schützen. Es geht also darum, wie es das Ästhetische vermag, seine besondere Kraft zu behalten, nicht bloß zu einer Kommunikationsform unter vielen zu werden.

Bedrohlich für die Geltung des Ästhetischen scheint vielen auch dessen Ausweitung auf eine ganze Lebenswelt im fortgeschrittenen Kapitalismus. Sind die Grundbedürfnisse gestillt, dann kommt es zu einer ästhetischen Besetzung jener Alltagsbereiche, die man bis dahin eher als unspektakuläre Reproduktion verstanden hatte: »Kochen, Kinderbetreuung, Freizeitgestaltung,

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

Unterhaltung« (Böhme 2016: 15). Bei der immer offensiver betriebenen »Ausstattung des Lebens« gehe es wesentlich um »Sehen und Gesehen-Werden«, »Hören und Gehört-Werden« sowie um die »Steigerung der Mobilität, der physischen einerseits und der virtuellen andererseits«. In einem solch »ästhetischen Kapitalismus« gilt Kreativität nicht mehr als selbstverständlicher Kraftstoff der Gegenkultur. Vielmehr ist von einem regelrechten »Kreativitätsdispositiv« die Rede. Mit diesem von Andreas Reckwitz (2012) geprägten Begriff ist das Klima postfordistischer Arbeitswelten gemeint, in denen der resiliente Habitus eines von Konventionen unbeeindruckten, kompromisslos »der Suche

nach den höchsten Formen menschlicher Existenz gewidmete[n] Leben[s]« (Chiapello 2010: 39), kurz »Künstlerkritik« genannt, von kapitalistischen Verhältnissen aufgesogen zu sein scheint. Querdenkerei, autonome Bestimmung und Selbstorganisation sind nicht mehr die Armatur von Dissidenz, sondern gehören dann, wie Ulrich Bröckling schreibt, »zum Anforderungsprofil jedes mittleren Angestellten« (Bröckling 2013: 218).

THERAPIEFORMEN GEGENWÄRTIGER ÄSTHETIK

Welche Antworten oder möglicherweise sogar Therapieformen kennt der ästhetische Diskurs angesichts dieser Diagnose? Ich würde drei Hauptrichtungen unterscheiden (zu den Begriffen vgl. Reckwitz 2012 u. 2016): Erstens eine zurückgenommene oder profane Ästhetik, die dem Kreativgestus abschwört. Zweitens eine Exklusivästhetik, welche dem beschriebenen Takeover noch einmal mit künstlerischem Autonomiegestus zu wehren sucht. Und drittens eine Inklusivästhetik, die ihre Aufgabe darin sieht, die Ausweitung des Ästhetischen nicht bloß diffus als ihre Demokratisierung und Entdramatisierung zu begrüßen, sondern als ästhetische Herausforderung zu begreifen.

Beginnen wir mit der ersten Form, der »profanen Ästhetik«, die Reckwitz als Remedium gegen die Zumutungen des Kreativdispositivs empfiehlt. Das Ästhetische sei aus dem Hamsterrad der Innovationsgetriebenheit zu befreien. Stattdessen sei dem kalkuliert Unglamourösen oder Unambitionierten eines »do it yourself« oder der »konzentrierte[n] Wiederholung ästhetischer Praktiken« (Reckwitz 2012: 361, 366) ohne jeden Originalitätsdruck die Manege zu überlassen. Wenn man die Künste liebt, mögen einem solche Praktiken ein wenig karg und nicht fürchterlich spannend vorkommen – verströmen sie doch eher das Flair heimischen Klavierunterrichts als dasjenige selbst gebauter Synthesizer, mit denen nie gehörte Klangfarben produziert werden (dürfte man ja auch gar nicht mehr, müssten vielmehr ganz unspektakulär bleiben). In der ästhetischen Praxis wird eine solch profane Ästhetik freilich längst verhandelt.

Nehmen wir den Künstler Jens Risch und seine aus tausenden Seidenzwirnknoten bestehenden Werke. Zweifellos ist es nichts anderes als konzentrierte Wiederholung, die eine solche Arbeit entstehen lässt. Vier Stunden täglich, wie sich aus einem Interview des Künstlers mit dem Magazin der »Süddeutschen Zeitung« erfahren lässt: »Glauben Sie mir, viel mehr geht weder physisch noch psychisch«. Dennoch ist der Arbeitsprozess nicht selbstausbeuterisch, sondern der reinste Flow: »Ich bin entspannt, ich bin in meinem Element.« Der Redakteur des »SZ«-Magazins entgegnet: »Entspannung durch Entschleunigung – was Sie praktizieren, wird in Wellness-Hotels angeboten.« »Mit dem Unterschied, dass die Gäste solcher Hotels damit ihr anstrengendes Berufsleben kompensieren«, so Rischs schlagfertige Antwort. Konzentriert repetitive, profane Tätigkeiten haben also schon ihren Weg in die

Künste gefunden, ja, waren sie nicht stets auch etwas, was ästhetische Praktiken besonders im Bereich der musikalischen, aber auch der bildenden Künste ausgezeichnet hat? Heute zeigt sich eine solche Art der Kreativität auf einen Arbeitsalltag bezogen, der vielfach als Überforderung durch Multitasking, Beschleunigung und die bekannten Kreativitäts- und Flexibilitätsanforderungen empfunden wird und für den profane Kreativität in Form von Entschleunigung und Achtsamkeit mögliche Linderung verspricht. Auch solche Formen der Abkehr verbrüdernd sich also nur allzu gut mit dem Kritisierten. Rischs Arbeit stellt dies geradezu handgreiflich aus und ist damit klarerweise mehr und anderes als eine profane Bastelarbeit in den heimischen vier Wänden.

Die zweite, dominierende Position gegenwärtiger Ästhetik lässt sich als ›Exklusivästhetik‹ darstellen. Hervor geht sie aus dem Kontext der Autonomieerklärung von Kunst im späten achtzehnten Jahrhundert. In ihrer zeitgenössischen Ausprägung sucht sich die Autonomie vor allem als kritische Distanz zur kapitalistischen Lebenswelt zu bewahren: zu den angesprochenen postfordistischen Arbeitsverhältnissen ebenso wie zur Sphäre des Massenkonsums. »Critique«, betont etwa Jacques Rancière, »means: separation«. Das wird nicht bloß als ein Kennzeichen, sondern als die Bedingung für das ästhetische Regime verstanden: die »suspension of every determinate relation« (Rancière 2010: 138). Das Politische daran bestehe gerade in dem Bruch mit »the sensory self-evidence of the ›natural‹«, wozu der ideologisch stabilisierte Kapitalismus mit seinen Produktionsbedingungen und vor allem mit seinen hyperästhetisierten Konsumoberflächen gehört. Kunst oder, wie Rancière sogar schreibt, »das Schöne ist dasjenige, das zugleich der begrifflichen Bestimmung wie der Verlockung der konsumierbaren Güter widersteht« (Rancière 2008: 15). Nur die Freiheit von Zwecken und Begierden, hier gelesen als Freiheit vom Konsum, scheint mithin Darstellungen zu ermöglichen, die »viel zu denken« (Kant) veranlassen. Tabellenhaft lässt sich der exklusivästhetische Diskurs somit auf folgende neun Parameter bringen:

- Erstens die angesprochene Vorstellung der Autonomie. Deren strukturelles Kennzeichen ist es, dass das Kunstwerk nicht in einem Zweck außerhalb seiner selbst aufgeht, sondern für sich selbst steht.
- Dies impliziert zweitens: Komplexität und formalen Reichtum. Wenn die Zwecke der Kunst nicht außerhalb ihrer liegen, sondern in ihr selbst, dann entspricht der Menge an Nutzen bzw. an Zwecken, die eine heteronome Kunstbestimmung parat hat, nun die Menge der Beziehungen, welche die Kunst zu sich selbst unterhält, spricht: ihr formaler Reichtum – so nachzulesen in Karl Philipp Moritz' Abhandlung über »Die bildende Nachahmung des Schönen«. Nur bei einem so gedachten Kunstgegenstand lohnt das Verweilen.
- Diese formale Selbstbezüglichkeit wäre drittens als die spezifische Form künstlerischer Reflexivität zu begreifen.
- Sie ist also viertens als kognitiver Gehalt zu denken,

- der fünftens einhergeht mit der Subtilität der Wahrnehmung und sensorischen Empfindung.
- Bewähren können sich die beiden letztgenannten Komponenten erst so richtig, wenn das Kunstwerk sechstens einen gewissen Widerstand leistet. Man sollte deshalb, so Franz Kafkas bekannte Forderung, »nur noch solche Bücher lesen, die einen beißen und stechen«. Nur in einem solchen Kampf kann das Subjekt seinen ästhetischen wie hermeneutischen Ritterschlag erwerben.
- Diese Form intensiver Erfahrung bleibt siebtens nicht ohne existentielle Konsequenzen. »Ein Buch« wäre demnach, so noch einmal mit Franz Kafka, »die Axt [...] für das gefrorene Meer in uns«.
- Eine solch existentielle Berührung durch Kunst weist wiederum achtens auf einen Interventionismus, das Bestreben, ausgehend von der intensiven Kunsterfahrung nicht nur das eigene Leben, sondern die Wirklichkeit überhaupt zu verändern.
- Kunst wird auf dieser Basis sogar neuntens, und zwar nicht einmal selten von Schiller bis Heidegger, als Enklave unentfremdeten Zu-sich-Kommens wie sogar als privilegierter Schauplatz eines »Geschehens der Wahrheit« (Heidegger) verstanden.

So gängig diese Formeln in unterschiedlicher Mixtur für das Gros ästhetischer Theorien der Gegenwart immer noch sind, und so sehr nicht nur Disziplinen wie Literatur- und Kunstwissenschaft, sondern auch der Kunst- und Literaturbetrieb in ihrem Selbstverständnis von solchen Zuweisungen ans Ästhetische zehren, ist es dennoch fraglich, ob die routinierte Identifikation einer von Widerständigkeit (Han 2015) geprägten, einzig am »Gegenort« (Reckwitz 2016: 149) möglichen Kunst noch überzeugt, angesichts einer wachsenden Zahl bastardisierter Objekte, die von der Konsumsphäre alles andere als sauber zu trennen sind (nennen wir sie Pop). Sind diese Gegenstände ästhetisch etwa nicht von Interesse? Sollte ästhetische Theorie sie aus normativen Gründen einfach vom Diskurs über die Künste ausschließen? Oder, um einen anderen Aspekt als den der Ignoranz anzuführen, ist die reklamierte Widerständigkeit nicht ihrerseits mitunter eine marktgängige Wunschfigur, eine im Literatur- und Kunstbetrieb nur zu gerne in Anschlag gebrachte Branding-Strategie? Ebenso wie die Kreativität vom Arbeitsleben gekapert worden ist, so ließe sich sagen, ist die modernistische Geste, die auf Existenzialität, Exklusivität und Resilienz der Kunst gründet, längst erfolgreich ins System eingemeindet worden, bzw. auf dem Markt sogar besonders erfolgreich.

Wolfgang Ullrich hat dies als einen Mechanismus von »Siegerkunst« (2016) identifiziert, d.i. jene teuer bis noch teurer gehandelte Kunst, bei der es nicht mehr darum zu gehen scheint, über den Weg von Ausstellungen und Museum ins öffentliche Bewusstsein zu dringen, sondern durch Mondpreise auf dem Kunstmarkt Erhabenheitseffekte zu erzielen und die entsprechende ästhetische

Gratifikation zu erlangen. Je verrückter der Preis, desto höher der Erlebnisgewinn für den Käufer, der mit der Kunst seinen Reichtum greller in Szene zu setzen vermag als mit jeder anderen Ware. Dabei kann er sich auch insofern als kritischer Geist wähen, als er das bedrohlich Maßlose des Kapitalismus aushält und nicht in die schönen Illusionen idealistisch-romantischer Kunstideologie flüchtet. Es wäre ein Missverständnis, diese Analyse als Affirmation des Beschriebenen zu werten. Ullrich ist lediglich skeptisch, ob es ausreicht, ein Exklusivitätsparadigma zu reinszenieren, und zwar sowohl in Bezug auf die Kunstwerke, die man vertritt, als auch auf die Analyse- und Diskursmethode bzw. den Diskurs, mit dem man von Kunst handelt. Statt auf die bekannten Szenarien ästhetischer Rettung zu setzen, könnte man vielleicht nüchterner fordern, den Einfluss von Kategorien wie dem Besitzen von Kunst erst einmal als »wichtiges Thema künftiger ästhetischer Theorie« (ebd.: 29) anzuerkennen, von der Ästhetik also nicht die Generierung von Utopie zu erwarten, sondern die gehaltvolle Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen oder auch ökonomischen Position von Kunst.

Damit ist der Blick auf die Inklusivvariante von Ästhetik vorgezeichnet, von der nun hier drittens die Rede sein soll. Diese gilt vielen bis heute als eine Art dümmlich gienende Verwandtschaft der Exklusivästhetik: oberflächlich, unernst, schnell zufrieden. Eine Zeitschrift, die sich »Pop« nennt, gehört zu dieser Sippschaft hinzu, machen wir uns da nichts vor, mag da neben »Kultur« noch so sehr »Kritik« draufstehen. Es ist ja auch nicht von der Hand zu weisen, dass in Masse ausgelebte Konsumwünsche, das kollektive, von Adorno so abgrundtief verachtete Schmatzen, Ablehnungsaffekte hervorruft und als politisches Sedativum verdächtigt wird. Dennoch verdient die Konsumsphäre als gewaltige kulturelle Triebkraft einen differenzierenden Blick. Wenn konsumieren, ja im Grunde: existieren, heute kaum noch unambitioniert, unengagiert oder unkreativ möglich ist, dann sind die Konsequenzen zu bedenken, die daraus für das Konzept von Ästhetik entstehen (Ullrich 2013; Drügh 2015).

Was mithin ansteht, ist eine Diskussion über die Frage, ob die Kunst durch die Kontamination mit dem Konsumierbaren, mit dem Kreativitätsdispositiv, mit Pop notwendig an Spannkraft verliert. Zweifel daran sähen eine Reihe von Theorien. Stets geht es dabei um die Frage, ob bzw. wie Momente des exklusiv-ästhetischen auf den Inklusivbereich übertragbar sind. So hat schon Viktor Šklovskij den Bereich nicht kanonisierter Künste – er meinte damit in den 1910er Jahren vor allem den als populäres Vergnügen verstandenen Film – als entscheidende und verjüngende Energiequelle für die Ästhetik identifiziert. Boris Groys nimmt dieses Argument für seine Sicht auf die Pop-Art als Archivismus auf. Auch Leslie Fiedler sieht Pop nicht als Degradierung des Ästhetischen, sondern als dessen Frischblutzufuhr. Entscheidend ist bei dieser Gedankenfigur, dass Popgegenstände nicht einfach musealisiert und zu Hochkunst überhöht werden. Es ist angesichts der Mengen von Schrott, Schund und

Mainstream zwar richtig, zunächst einmal ein »Re-Entry der großen Klassendifferenz und der Unterscheidung populär/elitär in einem größer gewordenen Feld des Populären« vorzunehmen, wie Diedrich Diederichsen dies in Bezug auf »Pop-Musik« (2014: xiii) empfiehlt. Das kann aber für eine »zukünftige Pop-Musik« doch nicht ernsthaft heißen, dass sie die vorrangige Ambition haben müsse, »Kunst« zu werden (wie Sunn O))), Terre Thaemlitz oder Fatima Al Quadiri, Gassenhauer sind das wahrlich nicht). Wie hatte Diederichsen doch selbst in »Musikzimmer« geschrieben: »An der Ware ist nicht das Problem, dass sie bodenlos, flatterhaft, leichtlebig und metaphysisch

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

vermuckt ist, sondern dass sie das alles viel zu wenig ist. Dass ihre Träume auf halbem Wege bei der Hässlichkeit des Preisschildes stehen bleiben« (Diederichsen 2005: 19). Es geht folglich darum, eine Optik auf populäre Gegenstände zu entwickeln, die diese »voraussetzungsreich, komplex, und, ja, geradezu verbissen ernst« (ebd.: 12) wahrzunehmen lehrt. Dass dies nicht die Durchstreichung, sondern im Gegenteil die Ermöglichung ästhetischen Vergnügens und Gelingens bedeutet, ist die Überzeugung der Kulturpoetik. Parameter des klassischen ästhetischen Diskurses wie Subtilität oder Komplexität gehen hier nicht zugunsten des Interesses an der gesellschaftlichen Rolle von Kunst zuschanden.

Im Gegenteil: Der Nachweis des Gewebes von Verhandlungen zwischen Kunst und Kultur trägt vielmehr zum ästhetischen Gewinn bei, geradezu in der Tradition des »feinkörnigen Formalismus«, wie Stephen Greenblatt (1990: 9) schreibt. Ästhetische Komplexität wird hier nicht mehr als notwendiger Effekt von Selbstbezüglichkeit bzw. Autonomie gedacht, sondern als die Manifestation einer Einbettung von Kunst in ein komplexes Geflecht von Diskursen und deren Reflexion in ästhetischen Formen und Verfahren.

Man braucht die Parameter des klassischen exklusivitätsästhetischen Paradigmas also weiterhin, um sie – möglicherweise gegen den Strich – zu reinszenieren, was freilich ein Unterschied ums Ganze ist. Es steht die These im Raum, dass der Anspruch der einst exklusiven, autonomen Kunst auf einen komplexen, ebenso kognitiv wie sinnlich differenzierten und auf dieser Basis ebenso überzeugenden wie Vergnügen bewirkenden Zugang zur Welt, gegenwärtig insbesondere durch eine Ästhetik erreicht wird, die sich den Niederungen der Wirklichkeit nicht verweigert bzw. nicht aus einem gewissen Sicherheitsabstand mit eingefahrenen Gesten auf diese zeigt: durch eine Ästhetik, die nicht befürchtet, sich auf diesem Terrain die Finger schmutzig zu machen, sondern die sich dort entscheidenden Erkenntnisgewinn, die Schärfung ihres Anspruchs und ihrer Geltung verspricht.

»TONI ERDMANN«: VERSUCH ÜBER GEGENWARTSÄSTHETIK

141

Nach den Jubelarien, die man aus Cannes zu hören bekommen hatte, war ich mit dem festen Vorsatz zur Skepsis ins Kino gegangen. Doch schon die Eröffnungssequenz hatte diesen Willen gebrochen: Eine Haustür von außen in seitlicher Ansicht. Mehr als eine halbe Minute lang. Davor zwei Mülltonnen, der Deckel der einen blau, wie das Zierteil des Türrahmens, der Deckel der anderen weiß, wie die Farbe der Hauswand. Links davon ein umgestürztes Drahtgestell, rot, wie eine rechts noch im Ansatz zu erkennende Fensterbank, rot auch die Streifen des hinter Milchglas zu erkennenden Türvorhangs. Aus dem Rauschen des Verkehrslärms tritt schließlich ein Paketbote in den Bildkader, der dort noch einmal mehr als zwanzig Sekunden vor der Tür warten muss. Dann öffnet Winfried Conradi, ein in die Jahre gekommener Musiklehrer, die Tür und erprobt, ausgestattet mit einer aberwitzigen Sonnenbrille, einem auseinanderklaffenden Bademantel über entblößter Altherrenbrust, überdimensionierten Gebisszähnen und einer Banane in der Hand, vor Publikum sein Alter Ego Toni Erdmann. Es beginnt ein Dialog, in dem es um den Versand von Erotika, um Briefbomben und ihre Entschärfung und um den Fehlalarm durch ein Blutdruckmessgerät geht, stets gespiegelt in der überforderten Miene des Paketboten. Surrealismus, Peinlichkeit und ein präziser, sich viel Zeit nehmender Blick auf eine durchkomponierte Hässlichkeit des Alltags gehen hier eine als Gegenwartsästhetik auszuweisende Liaison ein.

Der französische Filmtheoretiker André Bazin hat den spezifischen Realismus des filmischen Bildes bekanntlich als einen »unteilbaren Block« (2004: 306) beschrieben. Alles, was im Filmkader eingefangen ist, prägt die Atmosphäre des Films. In vergleichbarer Weise schreibt Siegfried Kracauer in seiner »Theorie des Films«, dass die Zuschauer sich im Kino »das scheinbar Unwesentliche einverleiben«, dass dieses die Zuschauer zunächst einmal nicht psychologisch oder intellektuell, sondern »physiologisch« beansprucht. Seine Schlussfolgerung ist, dass »wir die Realität nicht nur mit den Fingerspitzen berühren, sondern sie ergreifen und ihr die Hand schütteln sollen« (Kracauer 1964: 14, 216, 386), und man meint, dass Maren Ade diese Sätze gut verinnerlicht hat. Ihr Film zeigt die rumänische Hauptstadt Bukarest als eine regelrechte »Sensescape« des Kapitalismus. Dort hält sich Winfrieds Tochter, die Unternehmensberaterin Ines Conradi, auf, um eine Ölfirma zu sanieren (was nichts anderes heißt, als sie durch massenweise Entlassung von Mitarbeitern gesundzuschumpfen). Ihr Vater, der unter dem kühlen Verhältnis zur Tochter leidet, folgt ihr dorthin und bringt sie als Toni Erdmann in eine Reihe von Situationen, die so komisch aber auch so peinlich sind, dass man die Clownerien mitunter fast sadistisch nennen möchte.

Was aber sehen wir von Bukarest? Jedenfalls keine historisch bedeutsamen oder pittoresken Stadtviertel, auch nicht den monströsen Ceaucescu-Palast, den der Vater eigentlich besuchen möchte. Vielmehr sehen wir die größte Mall Europas, »und keiner hat Geld, sich was zu kaufen«, bemerkt Ines trocken das für Rumänien Typische daran. Immerhin kauft aber ihr Vater dort bei Lidl fürs Abendessen ein. Allein die Lidl-Tüte in Bukarest ist ein wichtiges atmosphärisches Detail. Ebenso Ines' Wohnung, die, typisch für eine von Gutverdienern auf Zeit benötigte Behausung, luxuriös ist, aber ohne viele persönliche Gegenstände und ohne größere innere Anteilnahme bewohnt wird. Emblematisch dafür steht die effektheischend platzierte, jedoch mit weit herabhängendem Kopf achtlos verwelkende Blume, von der Winfried ein Foto schießt. Dass sich Momente nicht festhalten lassen, beklagt der melancholische Schlussmonolog des Vaters. Seine »touristische« Aufgabe in Bukarest ist es gleichwohl, durch seine pure Anwesenheit sowie durch seine offensive Deplatziertheit in der Businesswelt für sprechende Ansichten zu sorgen. So führt uns Winfried Conrads Besuch bei seiner Tochter in Luxushotels, in denen sich die westeuropäischen High Achiever bei Cocktails und Massagen zu entspannen suchen, oder, wie Ines sagt, nach jemand verlangen, der sie so richtig verbläut (»someone, who beats me up«). An Bars wird geplaudert, man nimmt Mahlzeiten ein und begegnet einander in seiner Einsamkeit, bekokst in einer Disco verdrückt man ob der Tristesse der Feiergewohnheiten schon einmal eine Träne. Wir sehen schäbige Konferenzräume, die in ihrer Lieblosigkeit kein gutes Licht auf das werfen, was man Zweckarchitektur nennt. Nun ist Ines als Unternehmensberaterin nicht unbedingt eine Nachtigall des Kreativen. Dennoch ist es schon

erstaunlich, wie niederdrückend das vorherrschende Formklima im kapitalistischen Bukarest ist.

Zu erwähnen wäre in diesem Zusammenhang auch die Designer-Käsereibe, die der Vater der Tochter zum Geburtstag schenkt, die also nicht einfach nur als realistische Ausstattung sichtbar ist, sondern auch diegetisch hervorgehoben wird. Mit ihr lässt sich die objekttheoretische Sensibilität des Films unterstreichen. Denn die Reibe steht einerseits für das Überflüssige und möglicherweise Seelenlose der »affluent society«. Wozu der ganze Aufwand? Um schließlich Designerkäsereiben zu besitzen? Andererseits ließe sich mit dem gleichen Recht behaupten, dass sich in diesem Objekt der Wunsch manifestiert, Familien möchten per gemeinsamer Mahlzeiten ihre Bindung stabilisieren, umgeben und unterstützt von geliebten Objekten – wie der Vater in einer seiner zwischen becketthafter Wirrheit und allegorischer Ambition schillernden Reden betont, womit das Ganze auch wieder ins Komische verzeichnet wird.

Ich würde eine solche Sensibilität für Objekte als ebenso sinnlichen wie intellektuellen Ausdruck von Komplexität begreifen. Indem »Toni Erdmann« die Räume und Accessoires des Postfordismus zeigt, lässt der Film zumindest die Frage aufkommen, was von einer allseits geforderten Kreativität zu halten ist, wenn ihre materielle Kultur so aussieht wie vorgeführt. Wie aggressiv hier die Tücke des Objekts ist, sehen wir, wenn Ines vor einem Meeting Blut und Eiter aus einem Zehennagel auspresst, den sie sich zuvor in der Ausziehcouch der Wohnung eingeklemmt hat. »Du bistn Tier, Ines«, wird ihr Vorgesetzter nach dem Meeting anerkennend zu ihr sagen. Den weit unterlegenen Geliebten – Spross eines Autohauses – lässt Ines auf ein Petit Four ejakulieren, das sie sich statt gewöhnlichen Geschlechtsverkehrs einverleibt, um »den Biss nicht zu verlieren«.

In diesem ästhetischen Kapitalismus spielt natürlich auch die Verbindung zum Kreativitätsdispositiv eine Rolle, namentlich der Habitus jener »personal coaches«, die für das »improvement« der »performances« verantwortlich sind. So skypet Ines mit ihrem persönlichen Guru, der in legerer Trachtenmode vor einer alpin anmutenden Behausung sitzt. Coaches, will uns das sagen, müssen sich zur Stärkung ihrer Position im System habituell vom Mainstream der Geschäftsleute abheben – sei es durch betonte Sport- oder Körperlichkeit und Naturaffinität, sei es durch eine gewisse Weirness, mit der die Anmutung erzeugt wird, man habe es hier im Grunde mit einem Künstler zu tun. So geht Toni Erdmann zwar nicht wirklich als jener »German ambassador« durch, der er zwischendurch zu sein behauptet, aber locker als Consultant und Coach des Konzernchefs Henneberg oder von Ion Țiriac.

Berüchtigt in diesem Zusammenhang ist auch jene Nacktparty, zu der Ines einen Geburtstags-Sektempfang umfunktioniert. Eingeladen hat sie dazu auf Betreiben ihres Chefs Gerald, der befunden hatte, man müsse doch »auch mal wieder was fürs Team tun«. Das Catering und die angelieferten Topfpflanzen

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

der Bukarester Firma erstrahlen im Glanz des Grauens eines überambitionierten Hotelfrühstücks. Ines sucht sich kurz vor der Party in einen zu engen Fummel zu zwängen. Ab einem bestimmten Punkt wird es ihr zu bunt, und so begrüßt sie den ersten – zu ihrem Glück weiblichen – Gast nackt. Nun improvisiert sie sich in die Idee einer als Nacktparty geplanten Zusammenkunft hinein. Nicht alle machen dabei mit, immerhin aber die beflissene Assistentin, die sich versichern lässt, dass es sich dabei um nichts Sexuelles handelt und sich das Ganze folglich in bestem Businessschool-Vokabular als »challenge« zu-rechtreimt. Auch der Chef stellt sich der Situation, naturgemäß ein bisschen verklemmt, aber mit präntendiertem Verständnis für die »teambuilding«-Qualität. Da muss man dann durch.

Das Ganze ist freilich nicht bloß als von Ines inszenierte Parodie auf die Bemühungen um Kreativität und Ausgefallenheit im Weichbild neoliberalen

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemбераusgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

145

Wirtschaftens zu lesen. Ines' Rolle changiert vielmehr. Auf der einen Seite steht der Spontanentschluss zur Nacktparty auch dafür, dass Ines in sich das anarchistische Gen ihres Vaters trägt und komische Peinlichkeit auf die Spitze zu treiben weiß. Auf der anderen Seite führt sie dadurch, Nachfahrin von Schnitzlers Fräulein Else, ihre Ausgesetztheit und ihren Schmerz vor. Was wir hier sehen, ist also alles andere als ein harmloser Spaß, allein schon deshalb nicht, weil die Szene geradezu quälend in mehr als zehn Minuten ausgebreitet wird.

Nicht zu vergessen, dass bei dem Ganzen auch Winfried mit dabei ist, freilich nicht im Adams- sondern in einem Kukeri-Kostüm aus dem bulgarischen Karneval, das mit seinem phalloiden Kopf geradezu den Filmkader sprengt. Man ist fast versucht, hier mit Slavoj Žižek von einem Realen zu schreiben, das die Margen des Symbolischen durchstößt. Ich möchte das ebenso unheimliche wie schreiend komische und schließlich in der Szene im Park als Vaterimago

auch auf kingkonghafte Weise anrührende Fellwesen aber eher im Rahmen einer Reflexion des Films auf das komische Genre ein wenig näher betrachten.

Es gehört zur Qualität von Maren Ades Film, dass er seine Perspektive nicht auf simple Entlarvung eingestellt hat. Entlarvung bedeutet immer, die scharfe Trennung zwischen der eigenen Sphäre und dem, was kritisiert wird. Vielmehr reflektiert der Film das, was er als Film selbst tut. Ich würde behaupten, dass »Toni Erdmann« einen ziemlich interessanten Blick auf sich selbst insbesondere durch die Thematisierung seiner Genrezugehörigkeit wirft. Seit der Pressekonferenz in Cannes wissen wir, dass der amerikanische Comedian und Performance-Künstler Andy Kaufman als Anregung für die Modellierung von Toni Erdmann gedient hat. Deutliche Überschreitungen der Peinlichkeitsgrenze (z.B. Kaufmans Wrestling mit Frauen) sowie die Aufspaltung seiner Persona u.a. in den brachialen und in Sachen Komik stets entgleisenden Barsänger Tony Clifton, dessen Perücke, Bart, Sideburns und Brille mit ihrer drastischen Künstlichkeit der Toni-Erdmann-Maske in nichts nachstehen, machen diese Verbindung sinnfällig.

Nun ist der 1984 verstorbene Andy Kaufman nicht irgendein Comedian, sondern die vielleicht am stärksten kunststiftende Figur der amerikanischen Komikerszene, man schaue sich nur auf YouTube den legendär somnambulen Auftritt mit laufender Nase in der »David Letterman«-Show an. Im deutschsprachigen Raum fiel einem als Vergleichsgröße Helge Schneider ein. »Toni Erdmann« macht es sich in seinem Dialog mit der filmischen Komik aber nicht so leicht, dass er sich ausschließlich auf das durch Kaufman bezeichnete, zwar grelle, aber ästhetisch gut abgesicherte Terrain begäbe. In seinen Dialog nimmt der Film vielmehr auch zwei wesentlich unspektakulärere Gegenstände auf. Zunächst ist es frappierend, wie sehr die Toni Erdmann-Maske mit den Dominanzpunkten der Perücke und der falschen Zähne jener Maskierung ähnelt, mit der Loriot seinerzeit den Horrorfilmdarsteller Vic Dorn (»welche Maske?«) mimte. Was lässt sich aus dieser Reminiszenz schließen? Ist die Anspielung auf einen seinerzeit zwar viel gesehenen, aus heutiger Sicht aber ein wenig verstaubten, durch und durch bundesdeutschen TV-Komiker (ausgerechnet von einem Film, der auch international ambitioniert ist) vielleicht als verqueres Formzitat zu verstehen, als Produkt eines coolen »crate digging«, wie es im Hip-Hop heißt, d.h. als Aneignung einer möglichst abseitigen Form? Diegetisch passt die Loriot-Expertise freilich zur Lebenswelt und zum Alter von Winfried Conradi. Systematisch ließe sie sich ferner als Thematisierung des populären Mainstreams verstehen, der beim Komischen stets mit im Spiel ist, auch wenn seine Ästhetik mitunter radikaler sein mag. Populär ist nämlich auch die zweite, zugegeben losere Assoziation, die sich bei Winfried Conradi Camouflage im Fellkostüm einstellt. Die Rede ist von Doris Dörries Komödie »Männer...« aus dem Jahr 1985. Erinnern wir uns an jene Szene, in der die weibliche Hauptfigur Paula Armbrust den Illustrator Stefan Lachner besucht,

mit dem sie ein Liebesverhältnis eingegangen ist, weil ihr Mann, der Werber Julius Armbrust, sie vernachlässigt und seinerseits betrogen hat. Armbrust, der von dem Verhältnis erfahren hat, mittlerweile undercover in Lachners WG eingezogen ist und seinen Mitbewohner vom Slacker und Mochtegernkünstler nach und nach zu einem Art Director umzudrehen versucht, stört die Begegnung zwischen Paula und Stefan, gehüllt in einen Bademantel und getarnt mit einer Affenmaske. Die Banane, die hier zum Einsatz kommt, bildet als unverkennbar phallisches Objekt das Titelemblem des Films (und sie hat, wie gesehen, in der Auftaktszene von »Toni Erdmann« ein Stelldichein in der Hand des ebenfalls in einen Bademantel gehüllten Titelhelden). Paula, ganz auf der Kreativwelle protokünstlerischen Improvisationstheaters, ist von den Faxen ihres Felltier-Manns (den sie als solchen natürlich nicht erkennt) belustigt, schmiegt sich sogar in seine Arme (wie Ines Conradi in die des Kukeri-Vaters, Titelemblem von Maren Ades Film). Nur der sonst so anarchische Stefan reagiert genervt. Es ist klar, dass hier die Komik als Umdrehung der Verhältnisse vorgezeichnet ist – der Manager Julius kommt auf den Geschmack am nonkonformistischen Leben, kehrt so geläutert zu seiner Frau zurück, der »Künstler« Stefan wird zum erfolgreichen Manager und Kreativen, am Ende des Films stehen beide als Kollegen (nackt bis auf Unterhosen und Strümpfe!) im Paternoster derselben Agentur.

Man könnte den Bezug auf Dörries seinerzeit so erfolgreichen Film als reflexive Vergewisserung des eigenen Komödienstatus verstehen. Klar geht es beim Komischen mitunter auch ein bisschen derber und einfacher zu. Wann hätte man zuletzt im Kino über Furzkissen, künstliche Gebisse und Affenmasken gelacht? Fehlt bloß noch ein Lachsack. Es ist aber, das weiß »Toni Erdmann«, zu einfach, weil zu wohlfeil, ein Komödieschema zu bedienen, in dem die Verbohrten zu Einsichtigen, die Verklemmten zu Lockeren werden und sich der Grundkonflikt am Ende auflöst. Solchen Wendungen verweigert sich Maren Ades Film, auch wenn die großartige Sandra Hüller am Schluss mit künstlichem Gebiss ihren Vater mit drei, vier kleinen Bewegungen fast bis zur Perfektion imitiert und sich immerhin das Gebiss in die Jackentasche steckt – bevor sie auf Geheiß von McKinsey, bei denen sie sich unterdessen verdingt hat, nach Singapur verschwindet. Den Abspann auf schwarzem Untergrund untermalt dann The Cures düsterer »Plainsong«: »And it's so cold, it's like the cold if you were dead / And you smiled for a second«.

Ein anderer, systematischer Aspekt ist mir aber in diesem Zusammenhang wichtiger. Ich folge dabei einer Überlegung der amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Sianne Ngai, die angeregt hat, über »Our Aesthetic Categories« (2012) mit Blick auf die Gegenwartskultur noch einmal grundsätzlich nachzudenken. Dabei sei die »extra-aesthetic power« des Schönen und des Erhabenen, wie sie in moralischen, religiösen, epistemologischen und politischen Kontexten modelliert worden ist, übergangsweise einzuklammern, um sich stattdessen solchen Formen zuzuwenden, die ihre »weakness« und ihre »limitations«

selbst einräumen. Für Ngai sind dies die mit den ökonomischen Sphären des Konsums, der Produktion und der Distribution zusammenhängenden ästhetischen Kategorien: »the cute, the zany, and the interesting« (ebd.: 22).

Durchweg handelt es sich hier um eine Ästhetik, die auf gemischten Empfindungen beruht. Diese sind in Bezug auf die Kultur kapitalistischer Überflusgesellschaften so etwas wie der emotionale Grundzustand. Reich wie nie, scheint man zugleich traurig wie nie, kreativ und frei wie nie, fühlt man sich zugleich erschöpft und von Alltagsroutinen aufgezehrt wie nie. Gemischte Gefühle sind aber kein bloß emotional irgendwie plausibler Zustand, sie sind im Bereich der Ästhetik seit jeher so etwas wie das Denklabor jener nicht mehr bloß schönen Künste. Das Erhabene und das Elegische mit ihrer charakteristischen Mixtur aus Angst bzw. Trauer und Lust liefern die ästhetische Matrix für zwiespältige Erfahrungen, die sich bereits bei Friedrich Schlegel unter Kategorien wie dem »Frappanten«, »Piquanten« und »Interessanten« als Effekte der Moderne und ihres »rastlose[n] unersättliche[n] Streben[s] nach dem Neuen« ausdifferenzieren. Im 20. Jahrhundert und insbesondere in der Gegenwartskultur treffen wir auf eine ganze Fülle solcher Konzepte. Die über ästhetizistische Verfeinerung unter Markt- und Medienbedingungen nachdenkende Camp-Ästhetik der 1960er Jahre steht hierfür gewissermaßen Modell, doch auch die von Camp noch als flach und wenig differenziert beargwöhnte Pop-Ästhetik ist von Ambivalenzen gekennzeichnet – erkennbar schon in der viel zitierten Begriffsreihe, mit der sie Richard Hamilton 1957 highlightet: »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« (Hamilton 1982: 28). Von hier aus ließe sich über Trash und Twee, über Drastik und Geil und manches mehr nachdenken.

148

»Zanyness« nun, wie sie in »Toni Erdmann« zur Darstellung kommt und wie man sie im Deutschen mit »auf irre Weise komisch« oder »hanswursthaft« übersetzen könnte, ist laut Ngai nichts anderes als »an aesthetic about performing as not just artful play but affective labor« (Ngai 2012: 1), und zwar namentlich in postfordistischen (ebd.: 10) Zusammenhängen. Dann wäre jene Zanyness, die »Toni Erdmann« nicht nur ausstellt, sondern die er auch wie helle Flusen im Schwarzlicht seines Umfelds sichtbar macht, nicht nur ein interessantes Sujet, sondern auch als ästhetische Strategie zu bedenken, als eine genuine Ausdrucksform des Komischen in Bezug auf eine zeitgenössische Konstellation von Emotionalität und Arbeit. Grundsätzlich, argumentiert Ngai, hat die »interpenetration of economy and culture« zwei Konsequenzen: »First, a weakening of art's capacity to serve as an image of nonalienated labor, as it had done ever since the inception of aesthetic discourse in the eighteenth century; second, a destabilization of art's more specifically modernist, twentieth-century mission of producing perceptual shocks« (ebd.: 21). Es geht folglich

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemerausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

darum, nicht mehr von der ästhetischen Tradition in Anflügen eines lieb gewonnenen Utopismus den Ausweg aus der Unbill der Gegenwart zu verlangen, sondern stattdessen genauer auf ästhetische Kategorien zu achten, die »weaker« (ebd.) oder »vernacular« (ebd.: 16) sind. Diese wären dann nicht als merkwürdige kulturindustrielle Ausgebirten zu verachten, sondern als Formen zu betrachten, die in einem spezifischen Verhältnis zu Ökonomie und Gesellschaft stehen und so ihre Zeit in Anschauungen fassen. Das Kreativitätsdispositiv in Zeichen und Bilder umzusetzen, dabei nicht zu leugnen, dass man keineswegs jenseits eines solchen Dispositivs agiert und dass Aufklärung hier vielleicht eher im Durchdringen der Formen besteht als im ästhetizistischen Eskapismus – das wäre die Gegenwartsästhetik von »Toni Erdmann«.

Wie aber steht es dabei um die existentielle Komponente, die man dem ästhetischen Erlebnis spätestens seit dem achtzehnten Jahrhundert nachsagt, um jenes Gefühl, das sich im intensiven sinnlich-intellektuellen Kunsterlebnis ausprägt und das Rilke in jenen leicht abgedroschenen Vers bannt: »Du musst Dein Leben ändern«? Nun, die Forderung an sich würde mittlerweile wohl jeder zweitklassige Manager unterschreiben und als den Auftrag zur Selbstoptimierung deuten. Es findet sich in »Toni Erdmann« dennoch ein bewegender Aufschrei der Protagonistin, und zwar, als sie bei einem Besuch einer rumänischen Familie, begleitet von ihrem Vater am E-Piano, Whitney Houstons Welthit »The Greatest Love Of All« singt – mit einer solchen Intensität, dass ihr das Premierenpublikum in Cannes spontane Ovationen gespendet hat.

Vergegenwärtigen wir uns die Rahmenbedingungen dieses Auftritts. Winfried Conradi hat sich bei einem Empfang in seiner Toni Erdmann-Maske als deutscher Botschafter ausgegeben und mit Gesprächspartnerinnen – die seine Camouflage freilich durchschauen – über Techniken beim Bemalen von Ostereiern unterhalten. Eine Einladung in das Heim einer dieser Damen nimmt er an, und geht dorthin, nachdem er seine Tochter auf ein Ölfeld begleitet und die dortigen Hire-and-Fire-Praktiken kennengelernt hat. Eine Härte, die ihm derart auf den Magen schlägt, dass er froh über die Toilette eines Ortsansässigen ist – den er ob des Tigermotivs auf dem Klodeckel als Seelenverwandten identifiziert. Hilflos gibt er ihm zum Abschied die Floskel »Don't lose your humour« mit auf den Weg, was die Tochter nicht ohne Grund sarkastisch kommentiert. »Always look on the bright side of life«. Nun, bei der rumänischen Feier, steht der väterliche Konter an. Er nötigt Ines zunächst, ein Osterei nach dem empfohlenen Verfahren zu bemalen. Die einige Minuten

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemberausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

dauernde Szene wirkt ohne Zweifel so, als würde hier eine Burnout-Patientin zur entschleunigenden Reha gezwungen, praktisch profane Ästhetik. Zwang bildet auch die Spielvoraussetzung der folgenden Aufführung des Whitney-Houston-Songs, in deren Vorfeld Toni Erdmann seine Tochter unter dem lächerlichen Namen Whitney Schnuck als seine Sekretärin ausgibt.

Man könnte in Bezug auf die diegetische Logik überlegen, weshalb Ines Conradi den Songtext eigentlich perfekt auswendig kennt. Hat sie als junges Mädchen gemeinsam mit dem Vater Popsongs gesungen? Als Lehrer ist er sicher firm darin, Schüler auch via Popmusik >abzuholen<. Die herrliche Miniszene am Anfang des Films, in der Conradi zur Pensionierung eines Kollegen mit dem Schulchor (in Totenmasken!) Hannes Waders »Heute hier, morgen dort« aufführt, zeigt ihn in seinem Element. Der Text des Songs aus dem Jahr 1972, der 2016 wohl nur noch von älteren Semestern des Lehrkörpers im Repertoire geführt wird, steht freilich in Beziehung zum Grundkonflikt

Die Zeitschrift »Pop. Kultur und Kritik« analysiert und kommentiert die wichtigsten Tendenzen der aktuellen Popkultur in den Bereichen von Musik und Mode, Politik und Ökonomie, Internet und Fernsehen, Literatur und Kunst. Die Zeitschrift richtet sich sowohl an Wissenschaftler und Studenten als auch an Journalisten und alle Leser mit Interesse an der Pop- und Gegenwartskultur.

»Pop. Kultur und Kritik« erscheint in zwei Ausgaben pro Jahr (Frühling und Herbst) im transcript Verlag. Die Zeitschrift umfasst jeweils 180 Seiten, ca. 20 Artikel und ist reich illustriert.

»Pop. Kultur und Kritik« kann man über den Buchhandel oder auch direkt über den Verlag beziehen. Das Einzelheft kostet 16,80 Euro. Das Jahresabonnement (2 Hefte: März- und Septemerausgabe) kostet in Deutschland 30 Euro, international 40 Euro.

des Films und zeigt, wie fein Maren Ade Referenzen zu setzen weiß. »Heute hier, morgen dort, bin kaum da, muss ich fort, hab' mich niemals deswegen beklagt«, bezeichnet nun nicht mehr die Person des fahrenden Sängers, sondern aus der Perspektive des Vaters das Arbeitsleben der erfolgreichen Tochter. Die Wunschstruktur des väterlichen Verhältnisses zur Tochter wird gleich mitgeliefert: »Manchmal träume ich schwer und dann denk ich, es wär' Zeit zu bleiben und nun was ganz andres zu tun«.

Sieht man sich nun die »Greatest Love Of All«-Szene mit der im Businesskostüm vor einem Ostereierstrauch aufgestellten Sandra Hüller an, dann ist es hilfreich, sie im Kontext zweier weiterer, ähnlich berührender Aufführungen von Popsongs in der Diegese neuerer Filme zu begreifen. Nehmen wir etwa Sophia Coppolas melancholischen Film »Lost in Translation« über die Amour fou eines Schauspielers, der in Tokio für einen Werbeclip für Whisky angeheuert hat, mit einer jungen Managergattin, die beschäftigungslos allein durch Tokio streift oder sich im Hotel langweilt. Für ein nächtliches Karaoke hat die stilsichere Sophia Coppola für den von Bill Murray dargestellten Mimen »More Than This« von Roxy Music ausgewählt, also den Song einer Band, die im Popkontext über jeden Zweifel erhaben ist, sogar für einen ästhetisch verfeinerten Pop auf zweiter Stufe steht, der sich von jeder simplen Authentizität verabschiedet hat. Bill Murrays ebenso brüchige wie ausdrucksstarke Version bringt folglich all die Traurigkeit und die zwischen Imagination und Realität schwebende Poesie der verhandelten Liebesgeschichte zum Ausdruck (»I could feel at the time / There was no way of knowing«).

152

Anders das Genre, das die Brüder Jean-Pierre und Luc Dardenne für einen der wenigen positiven Gefühlsausbrüche ihrer von Depressionen heimgesuchten und von der Desolidarisierung in der Arbeitswelt betroffenen Protagonistin in »Deux jours, une nuit« (2014) auswählen. Bei ihrem verzweifelten Versuch, ihren Arbeitsplatz zu erhalten – die Kollegen ihrer alten Firma können entscheiden, ob sie zustimmen, dass die Hauptfigur Sandra nach einer der Depression geschuldeten Auszeit wieder in den Betrieb eintritt, oder die Zustimmung verweigern und dafür selbst eine Bonuszahlung einstreichen – sitzt die von Marion Cotillard gespielte Protagonistin neben ihrem Mann im Auto, auf der Rückbank eine Freundin, die sie nach anfänglichen Widerständen nun doch bei ihrem Kampf unterstützt. Gemeinsam singen sie »Gloria«, den von Van Morrison für die Band Them geschriebenen Gassenhauer aus dem Jahr 1964. »Tu aimes le Rock«? fragt Sandra in den Fonds des Autos, und gemeinsam schmettern sie das ewige Glücksversprechen des Pop: »Gloria. Just so good, alright, yeah!«

So einfach ist das bei »Toni Erdmann« nicht. Denn erstens hat der Vater die Tochter zur Performance des Songs gezwungen, zweitens ist Whitney Houston nicht Van Morrison – wenn Mainstream ein Gesicht hat, dann ist es Whitney Houston – und drittens ist die emotionale Keule, die »The Greatest

Love Of All« schwingt, nicht ohne pädagogischen Auftrag: »I believe the children are our future / Teach them well / And let them lead the way / Show them all the beauty / They possess inside / Give them a sense of pride / To make it easier.« Soweit Papis Message. Im Narrativ des offiziellen Videos von »The Greatest Love Of All« spielt denn auch Whitneys Beziehung zu ihrer Mutter Cissy Houston eine zentrale Rolle. Diese, selbst Sängerin und Background-Sängerin von Elvis Presley, hat die junge Whitney offenbar schon früh zu Talentwettbewerben geschickt. Am Ende des Clips schließen sich Star und die (reale) Mutter in die Arme. Dennoch kämpft sich Ines mit höchster Intensität durch den Song und durchlebt dabei das ganze emotionale Register: vom Angewidertsein ob der Übergriffigkeit des Vaters, über Selbsthass, der sie den Vers »Learning to love yourself« in »No need to love yourself« ändern lässt, bis zur Ergriffenheit: »I decided long ago / Never to walk in anyone's shadow / If I fail, if I succeed / At least I lived as I believe / No matter what they take from me / They can't take away my dignity.«

Maren Ade wählt für die Songperformance in »Toni Erdmann« also weder einen coolen Popsong, dessen Aura sich perfekt zur emotionalen Modulation verwenden lässt, noch geht es hier um einen Gassenhauer mit mitgeliefertem Befreiungsversprechen, sondern in Form der zuckrigen Pophymne gewissermaßen um Kulturindustrie in Reinform, die freilich in ihrer ganzen Bandbreite von emotionaler Gängelung bis zu imaginierter Ermächtigung durchdekliniert wird. Entworfen wird also auch hier eine Ästhetik, die sich nicht als Agentur eines ganz anderen begreift, sondern aus der Verstrickung in den dichten Text der Gegenwart operiert und in den daraus entstehenden Verhandlungen ihre Differenzierung, ihre Reflexivität, ihren intellektuellen ebenso wie ihren existentiellen Anspruch gewinnt. ◆

L I T E R A T U R

- BAZIN, ANDRÉ** (2004): Plädoyer für Rossellini, in: ders.: Was ist Film?, Berlin, S. 391–402. • **BÖHME, GERNOT** (2016): Ästhetischer Kapitalismus. Berlin. • **BRÖCKLING, ULRICH** (2013): Der Kopf der Leidenschaft. Soziologie und Kritik, in: Leviathan 41/2, S. 309–323. • **CHIAPELLO, ÈVE** (2010): Evolution und Kooption. Die ›Kunstlerkritik‹ und der normative Wandel, in: Christoph Menke, Juliane Rebentisch (Hg.): Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus, Berlin, S. 38–51. • **DIEDERICHSEN, DIEDRICH** (2005): Musikzimmer. Avantgarde und Alltag, Köln. • **DIEDERICHSEN, DIEDRICH** (2014): Über Pop-Musik, Köln. • **DRÜGH, HEINZ** (2015): Ästhetik des Supermarkts, Konstanz. • **GREENBLATT, STEPHEN** (1990): Verhandlungen mit Shakespeare. Innenansichten der englischen Renaissance, Berlin. • **HAN, BYUNG-CHUL** (2015): Die Errettung des Schönen, Frankfurt am Main. • **HAMILTON, RICHARD** (1982): Collected Words 1953–1982, London. • **KRACAUER, SIEGFRIED** (1964): Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit, Frankfurt am Main. • **MENKE, CHRISTOPH** (2013): Die Kraft der Kunst, Berlin. • **NGAI, SIANNE** (2012): Our Aesthetic Categories. Zany, Cute, Interesting, Cambridge (Mass.) und London. • **RANCIÈRE, JACQUES** (2010): Dissensus. On Politics and Aesthetics, ed. and transl. by Steven Corcoran, London und New York. • **RANCIÈRE, JACQUES** (2008): Ist Kunst widerständig?, Berlin. • **RECKWITZ, ANDREAS** (2016): Ästhetik und Gesellschaft. Ein analytischer Bezugsrahmen, in: ders.: Kreativität als soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie, Bielefeld, S. 215–247. • **RECKWITZ, ANDREAS** (2012): Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin. • **ULLRICH, WOLFGANG** (2013): Alles nur Konsum. Kritik der warenästhetischen Erziehung, Berlin. • **ULLRICH, WOLFGANG** (2016): Siegerkunst. Neuer Adel, teure Lust, Berlin.