

Maria Männig

Grenzen, Differenzen und Interferenzen zwischen aktueller und historischer Popularität? Eine zweite Einführung

Widmen sie sich der Frage, was populär gewesen ist, betreten die historisch orientierten Kulturwissenschaften unsicheres Terrain. Sind Formate, Themen und Genres der neueren Populärkultur auf Basis eines ausgefeilten Theorie- und Methodenarsenals adressierbar, wie dies beispielsweise seit 2021 im Siegener Sonderforschungsbereich Transformationen des Populären geschieht,¹ hängen auf Zeiträume vor 1800 gerichtete Vorhaben stark von Überlieferungslagen ab. Ein epistemisches Problem ergibt sich zudem aus der Schwierigkeit, das Konzept des Populären, das hauptsächlich für die lange Moderne entwickelt wurde, auf die Vormoderne zu übertragen.

Während die im vorliegenden Band versammelten, chronologisch von der Antike über das Mittelalter bis ans Ende der Frühen Neuzeit angeordneten Fallstudien anhand einzelner Objekte und Objektgruppen exemplifizieren, wie Popularisierungsprozesse im Einzelnen konkret fassbar werden können, widmet sich der vorangestellte Theorie-Teil der Frage nach der Zulässigkeit dieses Vorhabens: Aus drei unterschiedlichen Perspektiven wird Popularität und ihre begrifflich-konzeptuelle Formation als solche problematisiert, um Optionen und Potenziale, aber auch Grenzen dieser Kategorie zu sondieren. So artikuliert der einleitende Beitrag von Ekaterini Kepetzis die Berührungängste der Kunstgeschichte mit dem Populären und präsentiert zugleich Belege für die Manifestation populären Bildgebrauchs in der Frühen Neuzeit, während Stephan Packard Eigenschaften populärer Phänomene mit dem Ziel präpariert, die vermeintlich schicksalhafte Verquickung von Modernität und Popularität zu hinterfragen, um Möglichkeiten eines diachronen Vergleichs zu eruieren. Einen anderen Weg schlage ich ein, indem ich versuche, Schnittstellen zwischen historischer und aktueller Popularität aufzuspüren.

Für populäre Artefakte der Vormoderne gilt: je größer der Abstand zu Eliten, desto fragiler die Überlieferung, dies betrifft sowohl die ehemals in Gebrauch befindlichen Objekte selbst als auch ihre jeweiligen Funktions- und Rezeptionskontexte. Vormoderne europäische Gesellschaften werden zudem als segmentiert oder fragmentiert gedacht.² In ihnen erscheint sprachförmige Kommunikation aufgrund der latenten Differenz vom Latein zur Volkssprachlichkeit, der Friktionen innerhalb letzterer sowie zwischen

1 Döring, Jörg u. a.: „Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 2, 2021, S. 1–24.

2 Braun, Manuel: „Wir sehens, das Luther by aller Welt berympt ist“ – Popularisierung und Popularität im Kontext von Buchdruck und Religionsstreit“. In: Gereon Blaseio u. a. (Hg.): *Popularisierung und Popularität* (= Forschungsreihe Mediologie). Köln 2005, S. 21–41, hier: S. 23.

den Sprachkonventionen einzelner Gesellschaftsschichten als erschwert, wenn nicht unmöglich. Kommunikationstheoretisch betrachtet, ist das Gelingen von Verständigung – mit Luhmann gesprochen – hier am unwahrscheinlichsten.³ Ein forciertes Blick auf den Gebrauch von Bildern hätte diese Annahme allerdings zumindest in Frage zu stellen, denn Visualität affiziert unmittelbar und widerspricht somit der von Luhmann vertretenen Unwahrscheinlichkeits-These.⁴ Der im Band mehrfach verfolgte multimodale Materialzugriff verspricht im Komplex mit einem Publikumsbegriff, der so plural wie möglich gedacht wird, einen hohen Erkenntnisgewinn.⁵ Überdies, so argumentiert die vorliegende Skizze, erweisen sich Kulturtheorien als hilfreich, um für kontinuierende Mechanismen zu sensibilisieren. Als ‚modern‘ markierte populäre Phänomene lokalisiert der vorliegende Text in der Vormoderne daher ebenso, wie er Reflexe frühneuzeitlicher kultureller Praktiken in der Pop Art und Pop-Kultur aufzufinden sucht.⁶

Der Ausgangspunkt: Populäre Kultur und die lange Moderne

Diskursgeschichtlich ist Populärkultur – einer weiten Definition folgend – in der europäischen Moderne verortet.⁷ Auf phänomenologischer Ebene erscheint Popularität überdies unmittelbar an die Genese und Existenz technischer Speichermedien gekoppelt, jene „Aufschreibesysteme“⁸, die Friedrich Kittler kategoriell nach Text, Bild und Ton unterteilt und als technisch reproduzierbar vorstellt.

Insbesondere für den deutschsprachigen Raum ist allerdings zu konstatieren, dass ein mit der Vorstellung vom Populären einhergehendes Konzept medial vermittelter Massenkultur in Konsequenz der einflussreichen Schriften der Frankfurter Schule eher schlecht beleumundet war und zum Teil noch ist. Diese Skepsis gerinnt in dem von Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in der *Dialektik der Aufklärung* vor der Hin-

3 Luhmann, Niklas: „Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation“. In: Ders. (Hg.): *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Wiesbaden 1981, S. 25–34.

4 Luhmann 1981 (wie Anm. 3).

5 In diesem Band setzt sich Packard mit dem multimodalen Ansatz im Kontext der Popularitätsforschung auseinander und Jachmann adaptiert ihn konkret auf die Augsburger Druckgrafik des 18. Jahrhunderts.

6 Den Studierenden meines im Wintersemester 2023/24 in Landau veranstalteten Seminars „POP. Facetten eines kulturellen Phänomens“ sei an dieser Stelle für die anregenden Diskussionen zu den Grundlagentexten gedankt.

7 Hecken, Thomas: „Der deutsche Begriff ‚populäre Kultur‘“. In: *Archiv für Begriffsgeschichte* 49, 2007, S. 195–204; Kleiner, Marcus S.: „Populär und Pop“. In: Hecken, Thomas / ders. (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017, S. 246–251.

8 Kittler, Friedrich A.: *Grammophon. Film. Typewriter*. Berlin 1986.

tergrundfolie des expandierenden Hollywood-Kinos der 1940er Jahre entwickelten Begriffs der „Kulturindustrie“⁹. Die kulturelle Warenform, in Adornos *Ästhetischer Theorie* als Antagonismus zum Kunstwerk firmierend,¹⁰ begreifen die beiden Autoren als betrügerische Instanz per se. Dies mit weitreichenden Folgen: Günther Anders etwa setzt in seiner eng mit der Kritischen Theorie verflochtenen Technikkritik in der *Antiquiertheit des Menschen* daran an und schiebt die These anhand des Fernsehens, als einem die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts prägenden Unterhaltungsmedium, fort.¹¹ Diese Form der Medienkritik sollte sich, wie Angela Krewani herausgearbeitet hat,¹² nicht zuletzt im künstlerischen Feld artikulieren, etwa in Gestalt der Exorzismen, die unter anderem Wolf Vostell in den 1960er Jahren an Fernsehgeräten vollzog. Dagegen präsentiert sich die angloamerikanische Medientheorie, es sei hier nur auf Marshall McLuhan verwiesen, wesentlich affirmativer,¹³ wie auch die transatlantische Medienkunst neuartige technische Möglichkeiten eher integrierte, denn sie bannen zu wollen. Analog verweisen die Umgangsformen mit dem Populären in der Theoriebildung¹⁴ ebenso wie in der künstlerischen Praxis in der Anglosphäre auf ein entspannteres Verhältnis, was nicht zuletzt zur Formation und schließlich zum Erfolg der Pop Art beitragen sollte.

Begreift man Medien- oder Technikkritik als Reflex kulturkritischen Denkens, so lässt sich als Charakteristikum der spezifisch deutschsprachigen Tradition¹⁵ konstatieren, dass der Begriff ‚Masse‘ seit dem späten 19. Jahrhundert diskursiv sukzessive abgewertet und in absolute Opposition zu einer Vorstellung von Kultur gebracht wurde, als deren hervorbringende Instanz ein primär männlich vorgestelltes Genie imaginiert worden ist. Dieses Erbe des deutschen Idealismus sollte schließlich in den Avantgarden kulminieren.

Wiewohl kulturkritisch formatierte Ideologeme in ihr nachhallen, ist die von Adorno und Horkheimer entwickelte Denkfigur der Kulturindustrie ungleich komplexer angelegt. Von diesem Schriftgut unterscheidet sich die Kritische Theorie überdies

9 Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 2013²¹ (1988), S. 128–176.

10 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno. Frankfurt am Main 2012¹⁹ (1973).

11 Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (= Beck'sche Reihe, 319). München 2002² (1956).

12 Krewani, Angela: *Medienkunst. Theorie – Praxis – Ästhetik* (= Focal point, 16). Trier 2016, S. 45–102.

13 McLuhan, Marshall: *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*. Paderborn 1995. Damit einhergehend kann man auf Nam June Paiks Affirmation des Fernsehens verweisen, etwa in der Arbeit *Video Commune; Beatles from beginning to the end – An experiment for television* (1965–1971) und *Global Groove* (1973–1975), mit der er die Ästhetik des Musikvideos antizipierte; vgl. Krewani 2016 (wie Anm. 12), S. 64–67.

14 Hier sei auf das *Centre for Contemporary Cultural Studies* (CCCS) verwiesen. Dazu Kepetzis und Packard im vorliegenden Band.

15 Ich beziehe mich hier insbesondere auf: Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*. München 2007; Männig, Maria: *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*. Köln, Weimar, Wien 2017a, bes. S. 24–34.

durch ihr striktes Bekenntnis zur Klassischen und Nachkriegs-Moderne. In Nachfolge Kants¹⁶ sollte Adorno das Projekt ultimativer künstlerischer Autonomie unterstreichen.¹⁷ Im Kunstwerk sah er demnach die Sphäre des Reinen, Nicht-Korruptibaren und Nicht-Kommerziellen repräsentiert. Das in den 1960er Jahren theoretisch konturierte Dispositiv des White Cube, als steriler, entrückter Präsentationsraum, bildete den institutionellen Rahmen für diese Existenzform autonomer Kunst, die gleichzeitig – einer Innovationslogik des Neuen folgend – ihrerseits Ziel zahlreicher künstlerischer Attacken werden sollte.¹⁸ Entsprechende Angriffe auf die Konzeption einer höchst distanziert inszenierten Werkästhetik verübten neben Vertreter:innen der Fluxus-Bewegung insbesondere jene der Pop Art.¹⁹ Andy Warhol thematisierte mit seinen *Brillo Boxes* die unsichtbare Grenze zwischen Kunstsystem und Alltagskultur und fokussierte in dieser Arbeit explizit die als durchlässige Membran fungierende Nahtstelle zwischen beiden Sphären.²⁰ Mit seiner Installation vollzog er zudem eine Simulation auf mehreren Ebenen: Erstens imitierten die Objekte ein real existierendes Produkt; zweitens wurden diese so fingierten Readymades in den Galerieraum transferiert und als Kunstobjekte ausstellbar; durch das Übereinanderstapeln referenzierten sie, drittens, den Supermarkt und verwiesen somit zugleich auf die Warenwelt wie auf die kapitalistischen Prinzipien des Kunstbetriebs, indem sie die Kommodifizierung des Werks auf die Spitze trieben und diesen Prozess zugleich offenlegten. Affirmation und Subversion durchdringen also einander.²¹

Popularisierung aufs Exempel

Wie sich an den *Brillo Boxes* zeigen lässt, überschreitet die künstlerische Produktion der Moderne und Gegenwart Systemgrenzen vielfach und verschiebt diese letztlich permanent; zugleich rücken sie dadurch umso klarer in den Fokus.²² Auch am Vorabend der langen Moderne lassen sich relevante Fälle aufspüren,²³ so bei Francisco

16 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilkraft*. Frankfurt am Main 1982²³ (1974).

17 Adorno 2012 (wie Anm. 10).

18 O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the white cube* (= Internationaler Merve-Diskurs, 190). Berlin 1996.

19 Thomas Hecken fasst die elementare Neuerung der Pop Art an Richard Hamilton und der Independent Group: Hecken, Thomas: *Pop: Geschichte eines Konzepts, 1955–2009* (= Kultur- und Medientheorie). Bielefeld 2009, S. 70–74.

20 Danto, Arthur C.: *Andy Warhol*. New Haven, London 2009, S. 47–71.

21 Kleiner 2017 (wie Anm. 7), S. 247.

22 Die Entgrenzung als zentraler Begriff bei: Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg 2013. Vgl. dazu den systemtheoretischen Ansatz bei: Wyss, Beat: *Vom Bild- zum Kunstsystem*. 2 Bde. Köln 2006, hier: Bd. 1, S. 117–124.

23 Als solcher prominent platziert bei: Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg 1948², S. 111–115. Werner Hofmann

de Goya, der als einer der wichtigen Protagonisten dieses signifikanten epochalen Umbruchs gilt. Die Vorlage seiner 1778 nach Velázquez' *Triumph des Bacchus* entstandenen Radierung war Teil der royalen Sammlung und somit ausschließlich für einen exklusiven Zirkel, den Hofstaat, zugänglich (Abb. 1). Hervorzuheben ist zunächst die Bildunterschrift des Blattes: „Pintura de Don Diego Velazquez con figuras del tamaño natural en el Real Palacio de Madrid, que representa un BACO fingido coronando algunos borrachos; dibujada y grabada por D. Francisco Goya, Pintor Año de 1778“. Diese informiert darüber, dass es sich bei dem Ausgangspunkt der Grafik um ein im Palast befindliches Gemälde mit lebensgroßen Figuren handle, das von Velázquez stamme. Mit Hilfe des Hinweises auf die Dimension unterstreicht der Künstler seine Transferleistung von der großformatigen Malerei in das verkleinerte Format der Druckgrafik, bietet zugleich aber auch Informationen für all diejenigen an, die das Bild nicht im Original betrachten können. Im Weiteren liefert Goya eine spezifische Interpretation, der zufolge ein falscher Bacchus („un BACO fingido“) Trinker kröne. Schließlich führt der Künstler sich selbst auf.

Für die Frage nach Popularisierungsprozessen ist in diesem Beispiel offensichtlich zunächst die Distribution vermittelt Druckgrafik wichtig, damit erfolgt eben jener Medientransfer, der für die Frühe Neuzeit so relevant wie ubiquitär ist, mit Konsequenzen für die visuelle Kultur und darüber hinaus für den Status des Bildes als solchem.²⁴ Wie Beat Wyss konstatiert, verliert dieses seine Stellvertreterfunktion als Verkörperung von Heiligkeit, um zu Information zu werden.²⁵ Bei Goya fällt zumal ins Gewicht, dass er die Sphäre des Exklusiven – die Zugehörigkeit zur Ausstattung des Palastes – expliziert und somit die Demarkationslinie zwischen Hof und Öffentlichkeit(en) offenbart wie er sie zugleich überschreitet. Mit Referenzen auf den Alltag ist das Motiv der Trinker eher an die Erlebniswelt einer vorstellbaren Kundschaft Goyas anschlussfähig, die potenziell eine größere Schnittmenge mit in der Schänke verkehrenden Personen aufweist, als dies bei Mitgliedern des Hofstaats der Fall sein mochte. Dabei ist auffällig, dass Goya im Rahmen seiner Kurz-Exegese eine folgenreiche – wenn nicht subversiv gemeinte – Umwertung vornimmt: Gemäß der frühneuzeitlichen Kunsttheorie rechtfertigt nicht zuletzt der mythologische Gehalt die höchste Gattung und damit das Format des Gemäldes. Zum „BACO fingido“, also in einen falschen Bacchus verwandelt, repräsentiert die zentrale Figur in der Grafik einen lediglich als Gott kostümierten weiteren Trinker, womit der Künstler die

verfolgte diese These u. a. im Rahmen seines Ausstellungszyklus' zur „Kunst um 1800“ (1974–1981) in der Hamburger Kunsthalle weiter; vgl. Hofmann, Werner: *Goya: vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München 2023 (2003). Siehe auch: Männig 2017 (wie Anm. 15), bes. S. 121–124.

²⁴ Annonciert wurde die Grafik zusammen mit weiteren Reproduktionen nach Velázquez in der *Gaceta de Madrid* 66, 22.12.1778, S. 640. <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1778/066/A00640-00640.pdf> (19.02.2024). Siehe dazu: <https://fundaciongoyaenaragon.es/eng/obra/los-borrachos-1/688#conservacion> (19.02.2024).

²⁵ Wyss, Beat: *Die Welt als T-Shirt: zur Ästhetik und Geschichte der Medien*. Köln 1997, bes. S. 24–35. Eine ähnliche Argumentation, wiewohl auf den Kult- vs. Kunstwert bezogen bei: Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1991².



Abb. 1: Francisco de Goya: *Die Trinker (Los Borrachos)*, 1778; Radierung; 32 × 43,4 cm (Plattenmaße); London, The British Museum.

Historie zum Genre umdeutet. Brisant ist dieses Detail zudem, da es sich bei Velázquez' Weingott um eine Übernahme von Caravaggio handelt. Als Repräsentation zweiter Ordnung erscheint die nach einem Gemälde oder einer Reproduktion gefertigte Figur inmitten der nach der Natur gemalten Porträts. Der heute bekannte Beiname des Werks, *Los borrachos (Die Trinker)*, der diese exegetische Tradition weiter bestätigt, ist dagegen erst seit dem 19. Jahrhundert belegt und wurde von den Besucher:innen der inzwischen für die Bevölkerung geöffneten Sammlung geprägt, was seinerseits einen folgenreichen Popularisierungsmechanismus dokumentiert und ein Schlaglicht auf die Rezeption des Werkes in der frühen Moderne wirft.²⁶ Angestoßen hatte die Profanierung des Motivs allerdings Goya mit der in Zirkulation versetzten Grafik, wobei das Medium wiederum als Vervielfältigungsinstanz des Originals, ja als „Simulakrum von Individualität“²⁷ in Form der Künstlergrafik fungiert.

²⁶ Lleó Cañal, Vicente: *Triunfo de Baco o los borrachos, El [Velázquez]*. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/triunfo-de-baco-o-los-borrachos-el-velazquez/f27b6a27-1688-468b-aa59-ad49bc1acf2a> (07.02.2024).

²⁷ Wyss 1997 (wie Anm. 25), S. 28.

Die Konstellation bestehend aus Goya, Velázquez und Caravaggio – die allein aufgrund der offensichtlichen motivischen Wechselbezüge einen Zeitraum von rund dreihundert Jahren verschränkt – verdeutlicht, in welchem Maße die Kunst von ebensolcher „infiziert“²⁸ ist, also explizit selbstreferenziell wirkt. Zugleich offenbart die Grafik Goyas, wie sich heterogene Publika im Sinne der Multimodalität adressieren ließen, etwa ein literates, gebildetes, mit mythologischen Themen vertrautes oder gar kunsthistorisch interessiertes sowie – vermittelt des Motivs der Trunkenheit – ein ungebildetes, da dieser Bildinhalt auch ohne vertiefte Kenntnis der Rezeptionsebenen erkennbar ist.

Dividuation: Eine Perspektive für die historische Popularitätsforschung?

Goyas Appropriation verdeutlicht eine Konjunktur des caravaggesken Bacchus-Motivs, die sich einerseits interkulturell – in Form des Transfers von Italien nach Spanien – und andererseits diachron manifestiert: So verklammert die Grafik zwei Epochenschwellen miteinander, den Übergang von Renaissance zu Barock und im Weiteren von der Frühen Neuzeit zur Moderne. Wiewohl der eng mit der Fachgeschichte verwobene bildwissenschaftliche Impetus, der seit jeher auch Produkte jenseits der Hochkultur in den Blick nahm, als Konstante anzusehen ist,²⁹ richtet sich der kunsthistorische Blick nach wie vor, der Groys'schen Innovationslogik folgend,³⁰ tendenziell auf die Neuartigkeit, obschon Reproduktionsfragen zunehmend erforscht werden.³¹ Zwar operiert insbesondere die Postmoderne intertextuell, etwa in Gestalt der *Pictures Generation*, deren Vertreter:innen das Konzept von Autorschaft konstant befragen,³² jedoch lässt sich in diesem Zusammenhang die postmoderne Exegese des bereits im Griechischen fundierten Dividuums pro-

28 Mitchell, W. J. T.: *Bildtheorie* (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2261). Frankfurt am Main 2018, S. 173. Zur Selbstreferentialität als Grundbedingung des Kunstsystems: Wyss 2006 (wie Anm. 22).

29 Bredekamp, Horst: „Bildwissenschaft“. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Berlin 2011², S. 72–74. Dazu vgl: Pfisterer, Ulrich: *Kunstgeschichte zur Einführung*. Hamburg 2022, S. 76–85.

30 Groys, Boris: *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie*. München 1992.

31 *kritische berichte* 48, 2020, 3. Sonderheft *Figuren der Replikation*. Hg. von Buket Altınoba und Maria Männig. Für die Vormoderne siehe: Hammami, Mariam / Pawlak, Anna / Rüh, Sophie (Hg.): (Re-)Inventio. Die Neuauflage als kreative Praxis in der nordalpinen Druckgraphik der Frühen Neuzeit (= *Andere Ästhetik. Studien*, 2). Berlin, Boston 2022.

32 Eklund, Douglas: „The Pictures Generation“. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm (07.02.2024).

duktiv machen, die sich – im Anschluss an Deleuze³³ – vor allem in kritischer Absicht auf kontemporäre Phänomene wie „maschinischen Kapitalismus“³⁴, aber auch auf die von Michaela Ott argumentierten Optionen biotechnologischer Koexistenz³⁵ beziehen kann. Der Beitrag von Ott im vorliegenden Band dient in diesem Zusammenhang als Ausblick auf Dimensionen des Dividuellen jenseits der europäischen Moderne.

Kulturtransfers, die bereits Aby Warburg zum Konzept der Pathosformel sowie,³⁶ später, zum *Mnemosyne*-Atlas angeregt hatten, lassen sich in diesem Zusammenhang gleichfalls unter dem Begriff der Dividuation betrachten: Dividuum als Alternative zum Individuum impliziert einen Perspektivwechsel auf Teilhabemöglichkeiten, die den:die Einzelne:n in Gemeinschaften verorten und die Aushandlung kultureller Prozesse beschreibbar werden lassen. Das Dividuelle ist zwischen den Polen Individuum und Gemeinschaft lokalisiert und fasst die diesem Verhältnis implizierte Spannung. Individuation und Gemeinschaftsbildung können als reziprok aufeinander bezogene Prozesse aufgefasst werden, die analog zu Kanonisierung und Popularisierung sowie den gegenläufigen Tendenzen der Entkanonisierung und -popularisierung verlaufen. Über die unmittelbare Gegenwart hinaus bietet das Dividuelle einen erweiterten Referenzrahmen möglicher Produktions- und Rezeptionsprozesse,³⁷ die derzeit soziotechnologisch – um einen weiteren Begriff von Ott zu benutzen – in den sozialen Medien sichtbar werden. Ebendort gerinnen diese Praktiken in der Figur des „Prosumers“³⁸, die ein Nutzungsverhalten fasst, das sowohl aus dem Konsum von Inhalten als auch deren produktiver Weiterbearbeitung besteht. Entsprechende Dividuationen könnten in vormodernen Gesellschaften aufgespürt werden.

Das Beispiel Goyas wird vor diesem Hintergrund als dividuelle Praxis beschreibbar, mittels derer der noch junge Künstler an dem anerkannten Werk von Velázquez partizipiert, der seinerseits an einem italienischen Vorbild, Caravaggio, teilhatte. Indem Goya seine Radierung sodann mittels Beischrift zirkuliert, löst er Teilhabemechanismen aus, die weitere Formen künstlerischer Aneignung initiieren können, wie sie sich – ungleich häufiger – in rezeptiven Vorgängen manifestieren werden. Die These einer akti-

33 Deleuze, Gilles: „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“. In: Ders.: *Unterhandlungen: 1972–1990* (= Edition Suhrkamp, 1778 = N. F., 778). Frankfurt am Main 2020⁷ (1993), S. 254–262; Ders.: *Das Bewegungs-Bild* (= Kino / Gilles Deleuze, 1). Frankfurt am Main 2017⁸ (1996).

34 Raunig, Gerald: *DIVIDUUM*. Band 1: *Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution*. Wien, Linz, Berlin, Zürich 2015.

35 Ott, Michaela: *Dividuationen: Theorien der Teilhabe*. Berlin 2015.

36 Warburg, Aby: „Dürer und die italienische Antike“. In: *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*. Leipzig 1906, S. 55–60. Zum *Mnemosyne*-Atlas zuletzt: Ausst.-Kat. *Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne – das Original*. Bonn, Bundeskunsthalle, 2021. Hg. von Axel Heil und Roberto Orth. Köln 2021.

37 Männig, Maria: „Dividuum statt Individuum“. In: *POP-ZEITSCHRIFT*, 2017b. <https://pop-zeitschrift.de/2017/04/24/social-media-aprilvon-maria-maennig24-4-2017/> (07.02.2024).

38 Ritzer, George / Jurgenson, Nathan J.: „Production, Consumption, Prosumption. The Nature of Capitalism in the Age of the Digital ‚Prosumer‘“. In: *Journal of Consumer Culture* 10, 2010, 1, S. 13–36.

ven Rezeption ist insbesondere hinsichtlich Letzterer interessant. Sie wurde entwickelt von Vertreter:innen der *Cultural Studies* wie Stuart Hall,³⁹ der Botschaften unter kommunikationstheoretischen Vorzeichen als polysemisch versteht, und John Fiske, dessen *active audience concept* unterstellt, dass Konsument:innen ihr Medienverhalten operativ organisieren.⁴⁰ Dies wiederum ermöglicht den Konnex zu Phänomenen etwa der „geselligen Rezeption“⁴¹, die für den Mediengebrauch der Frühen Neuzeit angenommen wird, also das gemeinsame Betrachten, Vorlesen und Diskutieren von Druckerzeugnissen, welches Thema in den Fallstudien von Pia Bornus, Ekaterini Kepetzi sowie meiner eigenen ist. Ebenso ist die Frage nach gemeinschaftlichen Produktions- und Rezeptionspraktiken in diesem Zusammenhang für die historische Popularitätsforschung fruchtbar zu machen, wie dies im vorliegenden Band geschieht. Im Mittelpunkt stehen dabei primär Objekte, die aus privilegierter Position heraus entstanden sind, von wo aus sie in Umlauf gebracht wurden, wie Susanne Wittekind am Beispiel der mittelalterlichen Geldausgabe exemplifiziert. Die beobachtbaren vielfältigen Verschränkungen verdeutlichen sowohl Wittekind's Ausführungen zu den Motivübertragungen von Brakteaten auf unikale Kunstwerke als auch die Untersuchung von Dietrich Boschung zu den Verbreitungsmechanismen antiker Herrscherbildnisse. Letztere zeigt, wie diese zur Etablierung eines offiziellen Kanons genutzt wurden, der – wiewohl verbindlich – sich doch auch durch zusätzliche Bildreservoirs alltäglicher Themen ergänzen ließ.

Popkultur und Postmoderne: Impulse aus der Gegenwart

Inwiefern Rezeptionsereignisse folgenreich Produktivität freisetzen können, zeigt folgendes Beispiel: Einen der Besucher der erwähnten Warhol-Schau von 1964 in der New Yorker Stable Gallery, Arthur C. Danto, sollte das Erlebte zeitlebens intellektuell verfolgen und dazu motivieren, sich auf Basis der formalen Logik mit der System-

³⁹ Hall, Stuart: „Encoding and Decoding in the Television Discourse“. In: CCCS Stencilled Occasional Papers, 1973. <https://core.ac.uk/download/pdf/81670115.pdf> (07.02.2024).

⁴⁰ Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. Boston 1989, bes. S. 103–127. Streamingdienste haben die Tendenz eines nicht-linear kuratierten Programms verstärkt, das Fiske für die Fernsehkultur am Beispiel der Fernbedienung bereits etabliert hatte.

⁴¹ Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger). 2 Bde. Bd. 1. Berlin, New York 1999, S. 132–142, hier: S. 135. Vgl. meinen eigenen Beitrag sowie die beiden Texte von Kepetzi im vorliegenden Band.

grenze zu befassen,⁴² die zwischen ähnlichen oder sogar völlig gleichartigen Artefakten verlaufen kann und diese einerseits zu Kunst, andererseits zu Nichtkunst deklariert.⁴³ Folgt man dagegen Groys' Ansatz einer Kulturökonomie,⁴⁴ so haben Operationen, wie Duchamps Readymade oder Warhols Readymade-Mimikry singulär zu stehen, das heißt, sie können nicht wiederholt, sondern müssen übertrumpft werden. Allein qua ihrer Existenz bedingen sie so die nächste Innovation, ein Mechanismus, der aller genuin postmodernen Zitierfreude zum Trotz noch immer kunstsystemkonstituierend zu wirken scheint und die einzige Differenz zur Popkultur markiert, die erfolgreiche Muster wiederholt und lediglich geringfügig modifiziert.

Die Pop Art der 1960er Jahre fungierte als Gründungsmoment des Pop. Sie bewirkte die Auflösung der Kategorien Realität, Fiktion und Reproduktion, insbesondere aber der Grenzen zwischen *high* und *low*; dies korrelierte mit einem entsprechenden Interesse an der Alltagsästhetik innerhalb der Theoriebildung, wie er etwa in Susan Sontags *Notes on „Camp“* deutlich wird.⁴⁵ Poptheorie ist mittlerweile akademisch etabliert, so definiert einer der prominentesten Vertreter dieser Zunft, Diedrich Diederichsen, Pop erstens als transgressiv, demnach überschreitet die Popkultur Grenzen zwischen gesellschaftlichen Schichten und/oder Gruppen, zweitens ist Pop affirmativ, lebensbejahend, integriert Alltagsphänomene und drittens produziert Pop eine Art Code, der jedoch nur vermeintlich inklusiv ist. Pop präsentiert sich zwar als nicht-elitär, Zugang und Akzeptanz erfahren dennoch nur jene, die den Code beherrschen. Pop changiert also zwischen In- und Exklusion.

Bei *Los Borrachos* spielt die Referenz auf Velázquez als Vorbild eines die Grenzen des Möglichen auslotenden Künstlers gleichermaßen eine Rolle, wie die in der Unterschrift artikulierte Akzentuierung der Neuinterpretation durch Goya, die aufgrund ihres transgressiven Charakters auf Pop-Strategien vorausgreift. Insbesondere auch aufgrund ihrer spezifischen para- und intertextuellen Qualitäten dokumentiert Goyas Blatt einen paradigmatischen Popularisierungsvorgang, in dem das vormals Vornehm-Singuläre in die Sphäre des Alltags überführt wird, ohne jedoch dabei das Verweissystem auf hochrangige Vorbilder zu verlassen.

Eine formale Anleihe, die Velázquez bei Caravaggio getätigt hatte, stellt die bereits erwähnte, prominent im Gemälde platzierte Bacchus-Figur dar.⁴⁶ Zitate und Übernahmen, *Aemulatio* und *Superatio*, charakterisieren die europäische Kunst und

42 Danto, Arthur Coleman: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Übers. von Max Looser. Frankfurt am Main 2018⁹ (1991).

43 Lüthy, Michael: „Das Ende wovon?“. In: Menke, Christoph / Rebentisch, Juliane: *Kunst. Fortschritt. Geschichte*. Berlin 2006, S. 57–66, hier: S. 61. Dazu siehe: Danto 2018 (wie Anm. 42), S. 314–315 sowie Danto 2009 (wie Anm. 20), S. 47–71.

44 Groys 1992 (wie Anm. 30).

45 Sontag, Susan: „Notes on ‚Camp‘“. In: *Partisan Review* 31, 1964, 4, S. 515–530.

46 Es handelt sich um eine Kombination und Ergänzung des *Kranken Bacchus* (1593, Galleria Borghese Rom) und des halbfigurigen jugendlichen *Bacchus* (1596, Uffizien).

ihre Genese. Sie finden nicht nur in der Frühen Neuzeit sowie auf motivischer und formaler, sondern auch auf konzeptueller und überdies auf elementar-physischer Ebene statt, wie anhand Warhols *Brillo Boxes* bereits illustriert. Mit dieser Arbeit zitierte der bekannteste Vertreter der amerikanischen Pop Art Marcel Duchamps Readymades vordergründig, im Modus der Simulation und übertrumpft ihn zugleich. Nach Diederichsen folgt Warhols ‚Anleihe‘ in Gestalt der Readymade-Ästhetik dem Grundprinzip des Crossover⁴⁷ und damit einem popkulturellen Mechanismus, vermittels dessen die Grenzüberschreitung als solche thematisiert und realisiert wird. Dieser kristallisiert sich in der Person Warhols, dessen Werkpraxis sich sowohl durch die künstlerische Innovation selbst als auch durch ihre kommerzielle Verwertung auszeichnet. Bedingt durch die Pop Art leitet sich durch die Integration von Erzeugnissen der Massenkultur und die Affirmation entsprechender Verwertungsstrategien ein seither für die Popkultur allgemein gültiger Anspruch ab, referenziell sowie intellektuell-konzeptualisierend zu wirken, um mit dem Kunstsystem zu konkurrieren wie auch zu interferieren.

In zunehmendem Maße scheint auch die aktuelle Popkultur von Referenzialität zu profitieren; dies nicht nur in Bezug auf popkulturelle Verweise, sondern explizit auch durch Übernahmen aus der *High Culture*, die einmal mehr den grundsätzlich elitären Status populärer oder vielmehr popkultureller Produktion unterstreichen. Kooperationen, etwa zwischen dem Appropriationskünstler Richard Prince und Sonic Youth bei dem Albumcover für *Sonic Nurse* (2004) oder von Tony Oursler mit David Bowie für das Musikvideo *Where are we now?* (2013) belegen das Verfließen der Grenzen zwischen Kunst und Pop, wie sie ebenso den ‚hochkulturellen‘ Anspruch der Popkultur verbürgen. Entsprechend markiert auch die *Master's Collection*, eine 2017 annoncierte Taschenkollektion, die der amerikanische Künstler Jeff Koons für das französische Luxuslabel Louis Vuitton ‚entworfen‘ hatte, den Prozess der Entgrenzung der bis in die Nachkriegszeit strikt voneinander getrennten Bereiche der Mode wie auch des Designs einer- und der Kunst andererseits, die zunehmend miteinander amalgamieren. Grundlage für die *Collectibles* bildeten reproduzierte ‚Meisterwerke‘, die Koons immerhin ausgewählt hatte – nicht zuletzt, um die eigene Position innerhalb dieses Kanons zu festigen. In der Gegenwartskultur ist diesbezüglich eine neue Ungezwungenheit zu beobachten, und der Trend zur Fusion von *high* und *low* schreitet in dem Maße weiter voran, wie sich auch das intellektuell-akademische Interesse an populärer Kultur artikuliert.⁴⁸ Der zugrundeliegende Paradigmenwechsel stellt dabei keinen Bruch mit historischen Linien, sondern eher einen Bruch mit dem Kunstverständnis der Nachkriegsära

47 Diederichsen, Diedrich: „Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch [Auszug]“. In: Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 185–195, hier: S. 188.

48 Zu der Metaphorik des *high* und *low*, siehe: Hecken, Thomas: „Bestimmungsgrößen von *high* und *low*“. In: Wegmann, Thomas / Wolf, Norbert Christian (Hg.): „*High*“ und „*low*“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 130). Berlin, Boston 2011, S. 11–26.

dar, die den Bereich des Angewandten stark von der bildenden, freien, autonomen Kunst zu trennen wusste. Wolfgang Ullrich spricht in diesem Zusammenhang daher von der „post-autonomen Kunst“, die stärker durch solche Grenzgänge gekennzeichnet sei.⁴⁹

Die ab den 1960er Jahren im Dialog mit der Produktion vor allem mit der Pop Art virulente Theoriebildung konturiert Pop einerseits als Signum der Postmoderne, wie er andererseits den terminologisch weiter gefassten Begriff der Populärkultur an die Moderne koppelt. Auch wenn die Popkultur als Nachkriegsphänomen firmiert und das Zeitalter des Populären mit der Moderne korreliert, ist es doch unbenommen, dass Popularisierungsphänomene bereits vor der Etablierung der Beschreibungskategorie ‚populär‘ existiert haben, als solche erkannt, charakterisiert sowie analysiert werden können – und sollten.⁵⁰ Denkmodelle wie die skizzierten ermöglichen es an dieser Stelle, die Lücken zwischen frühneuzeitlichen Artefakten und Überlieferungen zumindest provisorisch zu füllen, um Materialien und Quellen neu zu perspektivieren. Ebenso regen neuartige ästhetische Regime, Diskurse, Ökonomien, in denen rezeptive und produktive Elemente zunehmend verschmelzen – wie in den weiter oben geschilderten Phänomenen der Gegenwartsästhetik der Fall –, dazu an, neue Fragen an die Vergangenheit heranzutragen. Das bislang in der historischen Kunstforschung vernachlässigte Paradigma der Popularität bietet produktive Schnittstellen für ein vertieftes, epochenübergreifendes Verständnis entsprechender Phänomene. Es steht zu vermuten, dass sich daraus vertiefte, epochenübergreifende Einblicke ergeben werden.⁵¹

Bibliografie

- Adam, Wolfgang: „Theorien des Flugblatts und der Flugschrift“. In: Leonhard, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen* (= Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 15.1, mitbegr. von Gerold Ungeheuer, hg. von Hugo Steger). 2 Bde. Bd. 1. Berlin, New York 1999, S. 132–142.
- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max: „Kulturindustrie, Aufklärung als Massenbetrug“. In: Dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main 2013²¹ (1988), S. 128–176.

⁴⁹ Ullrich, Wolfgang: *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie* (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 90). Berlin 2022.

⁵⁰ Kleiner 2017 (wie Anm. 7), S. 248.

⁵¹ Nach Fertigstellung des Manuskripts erschien: Hecken, Thomas: *Das Populäre als Kunst? Fragen der Form, Werturteile, Begriffe und Begründungen*. Berlin 2024. Der Autor lotet die historische Formation ästhetischer Werturteile hinsichtlich des Populären aus, indem er – in gleichsam entgegengesetzter Perspektive zu diesem aus kunsthistorischer Perspektive verfassten Beitrag – von den popkulturellen Artefakten selbst ausgeht und anhand dessen die Möglichkeiten ihrer Beurteilung als Kunst(werk) eruiert. Für die kritische Lektüre und die Diskussionen danke ich Ekaterini Kepetzis.

- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Hg. von Gretel Adorno. Frankfurt am Main 1973.
- Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution* (= Beck'sche Reihe, 319). München 2002² (1956).
- Ausst.-Kat. *Aby Warburg. Bilderatlas Mnemosyne – das Original*. Bonn, Bundeskunsthalle, 2021. Hg. von Axel Heil und Roberto Orth. Köln 2021.
- Belting, Hans: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München 1991².
- Bollenbeck, Georg: *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*. München 2007.
- Braun, Manuel: „Wir sehens, das Luther by aller Welt berympt ist“ – Popularisierung und Popularität im Kontext von Buchdruck und Religionsstreit“. In: Gereon Blaseio u. a. (Hg.): *Popularisierung und Popularität* (= Forschungsreihe Mediologie). Köln 2005, S. 21–41.
- Bredenkamp, Horst: „Bildwissenschaft“. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Berlin 2011², S. 72–74.
- Danto, Arthur Coleman: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Übers. von Max Looser. Frankfurt am Main 2018⁹ (1991).
- Danto, Arthur Coleman: *Andy Warhol*. New Haven, London 2009.
- Deleuze, Gilles: „Postskriptum über die Kontrollgesellschaften“. In: Ders.: *Unterhandlungen: 1972–1990* (= Edition Suhrkamp, 1778 = N. F., 778). Frankfurt am Main 2020⁷ (1993), S. 254–262.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild* (= Kino / Gilles Deleuze, 1). Frankfurt am Main 2017⁸ (1996).
- Diederichsen, Diedrich: „Pop – deskriptiv, normativ, emphatisch [Auszug]“. In: Goer, Charis / Greif, Stefan / Jacke, Christoph (Hg.): *Texte zur Theorie des Pop*. Stuttgart 2013, S. 185–195.
- Döring, Jörg u. a.: „Was bei vielen Beachtung findet: Zu den Transformationen des Populären“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* 2, 2021, S. 1–24.
- Eklund, Douglas: „The Pictures Generation“. In: *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York 2000. http://www.metmuseum.org/toah/hd/pcgn/hd_pcgn.htm (07.02.2024).
- Fiske, John: *Understanding Popular Culture*. Boston 1989.
- Groys, Boris: *Über das Neue: Versuch einer Kulturökonomie*. München 1992.
- Hall, Stuart: „Encoding and Decoding in the Television Discourse“. In: CCCS Stencilled Occasional Papers, 1973. <https://core.ac.uk/download/pdf/81670115.pdf> (07.02.2024).
- Hammami, Mariam / Pawlak, Anna / Rüth, Sophie (Hg.): (Re-)Inventio. Die Neuaufgabe als kreative Praxis in der nordalpinen Druckgraphik der Frühen Neuzeit (= Andere Ästhetik. Studien, 2). Berlin, Boston 2022.
- Hecken, Thomas: „Der deutsche Begriff ‚populäre Kultur‘“. In: *Archiv für Begriffsgeschichte*. 49, 2007, S. 195–204.
- Hecken, Thomas: *Pop: Geschichte eines Konzepts, 1955–2009* (= Kultur- und Medientheorie). Bielefeld 2009, S. 70–74.
- Hecken, Thomas: „Bestimmungsgrößen von high und low“. In: Wegmann, Thomas / Wolf, Norbert Christian (Hg.): „High“ und „low“. *Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur* (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 130). Berlin, Boston 2011, S. 11–26.
- Hecken, Thomas: *Das Populäre als Kunst? Fragen der Form, Werturteile, Begriffe und Begründungen*. Berlin 2024.
- Hofmann, Werner: *Goya: vom Himmel durch die Welt zur Hölle*. München 2023 (2003).
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main 2018²³ (1974).
- Kittler, Friedrich A.: *Grammophon. Film. Typewriter*. Berlin 1986.
- Kleiner, Marcus S.: „Populär und Pop“. In: Hecken, Thomas / ders. (Hg.): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart 2017, S. 246–251.
- Krewani, Angela: *Medienkunst. Theorie – Praxis – Ästhetik* (= Focal point, 16). Trier 2016.
- kritische berichte* 48, 2020, 3. *Figuren der Replikation*. Hg. von Buket Altinoba und Maria Männig.

- Lleó Cañal, Vicente: *Triunfo de Baco o los borrachos, El [Velázquez]*. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/triunfo-de-baco-o-los-borrachos-el-velazquez/f27b6a27-1688-468b-aa59-ad49bc1acf2a> (07.02.2024).
- Luhmann, Niklas: „Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation“. In: Ders. (Hg.): *Soziologische Aufklärung 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Wiesbaden 1981, S. 25–34.
- Lüthy, Michael: „Das Ende wovon?“. In: Menke, Christoph / Rebentisch, Juliane: *Kunst. Fortschritt. Geschichte*. Berlin 2006, S. 57–66.
- Männig, Maria: *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*. Köln, Weimar, Wien 2017a.
- Männig, Maria: „Dividuum statt Individuum“. In: *POP-ZEITSCHRIFT*, 2017b. <https://pop-zeitschrift.de/2017/04/24/social-media-aprilvon-maria-maennig24-4-2017/> (07.02.2024).
- McLuhan, Marshall: *The Global Village. Der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*. Paderborn 1995.
- Mitchell, W. J. T.: *Bildtheorie* (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2261). Frankfurt am Main 2018.
- O'Doherty, Brian: *In der weißen Zelle. Inside the white cube* (= Internationaler Merve Diskurs, 190). Berlin 1996.
- Ott, Michaela: *Dividuationen: Theorien der Teilhabe*. Berlin 2015.
- Pfisterer, Ulrich: *Kunstgeschichte zur Einführung*. Hamburg 2022.
- Raunig, Gerald: *DIVIDUUM. Band 1: Maschinischer Kapitalismus und molekulare Revolution*. Wien, Linz, Berlin, Zürich 2015.
- Rebentisch, Juliane: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg 2013.
- Ritzer, George / Jurgenson, Nathan J.: „Production, Consumption, Prosumption. The Nature of Capitalism in the Age of the Digital ‚Prosumer‘“. In: *Journal of Consumer Culture* 10, 2010, 1, S. 13–36.
- Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Salzburg 1948².
- Sontag, Susan: „Notes on ‚Camp‘“. In: *Partisan Review* 31, 1964, 4, S. 515–530.
- Ullrich, Wolfgang: *Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie* (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 90). Berlin 2022.
- Warburg, Aby: „Dürer und die italienische Antike“. In: *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*. Leipzig 1906, S. 55–60.
- Wyss, Beat: *Vom Bild- zum Kunstsystem*. 2 Bde. Bd. 1. Köln 2006.
- Wyss, Beat: *Die Welt als T-Shirt: zur Ästhetik und Geschichte der Medien*. Köln 1997.

Abbildungsnachweis

Abb. 1 © The Trustees of the British Museum: CC BY-NC-SA 4.0.