

ÜBEN IN KULTURKRITIK

Publiziert in: *Der Kunstwart* Nr.2, Edition Howeg Zürich, April 1999

“... nimmt immer mehr zu”. Wider die schnell wechselnden journalistischen Moden hat sich dieses schanzenförmige Satzende in der Schlagzeile eingerichtet und ist offenbar fest entschlossen, uns weiterhin, wenn nicht exponentielle, so doch «alarmierende» Wachstumsraten anzuzeigen. Durch die steten Wiederholungen aufmerksam geworden, gewinnen wir den Eindruck, die Weltereignisse selbst hätten sich auf einen apokalyptischen Stil geeinigt, um unserer wachsenden Skepsis gegenüber den Medien zu begegnen. Konstante Zahlen haben es vergleichsweise schwerer zur Nachricht zu werden, selbst wenn ihre Mitteilung noch stattfindet. So liess sich etwa die vor einigen Jahren im Anschluss an ein Gewaltverbrechen lancierte politische Diskussion zur *Inneren Sicherheit* auch durch eine Kriminalstatistik nicht beirren, die insgesamt einen leichten Rückgang der Straftaten auswies.

Allein die Feststellung, dass Informationsgefässe täglich denselben Umfang annehmen und damit das Schicksal auf ein durchschnittliches Mass verpflichten, bestärkt unser Misstrauen: entweder die Geschehnisse sind nicht so unwahrscheinlich, wie die Fettschrift verheisst, oder sie verfertigen sich vorsätzlich während des Schreibens. Letzteres wird von einer inflationären Wiederholung derselben Titelformel eher bestätigt, doch wider besseren Wissens fixiert sich dennoch unser Blick auf immer Schlimmeres. Selbst die beflissen tolerierte Medienkritik, die inszenierten Streitigkeiten um Beobachtungsstile und andere Pluralformen rühren kaum am Bild einer driftenden Welt. Ein schräges Faux-Terrain jedenfalls, attraktiv für Kulturpessimisten, die in ihrer moralischen Doppik dem wirklichen Ende zuvorzukommen suchen.

Am stärksten besorgt zeigt man sich um natürliche Grundlagen. Nicht wie die Kulturkritik der letzten Jahrhundertwende, um den genetischen Bestand der eigenen Rasse oder deren Blut, sondern, seit sich die Geschichte etwas von biologischen Modellen erholt hat, um die Natur vor dem Menschen. Ökologen stützen sich zunehmend auf ethische Werte und weiten ihre Argumentationsschleifen von der puren Selbsterhaltung zur *nachhaltigen Entwicklung*. Vor allem der westliche Mensch sieht sich als Mitglied einer wachsenden Weltbevölkerung ins Verhältnis gesetzt zu verfügbarem Kugelboden und begrenzter kosmischer Energiezufuhr. Die Ausbeutung betrifft nun zusätzlich über das andere Geschlecht und die Bewohner von Drittweltländern hinaus auch künftige Generationen. Gedrückt von dieser Schuldenlast, deren Nachweis sich erübrigt, über das Ende der Geschichte, der Kunst oder gar nur der Malerei nachzudenken, scheint so müssig wie deplaziert. Gesteigert wird solche Anmassung lediglich durch jene, die im Namen der Kultur eine Attacke gegen Kritiker aus den eigenen Reihen führen, als wären deren selbstständige Zeichen doch wieder Zeichen für etwas.

Kulturkritik ist heute, wie andere Kritiker meinen, ins Feuilleton abgewandert oder schlimmer noch, von ihr bleibe lediglich der *Jargon des Kritischen* in jenen Medien, die sich gern auf ein empörungsfreudiges Publikum ausrichten. Erstaunlich zumal, dass inzwischen der Masse die Kritik an den herrschenden Verhältnissen zur Unterhaltung dient, sie deren Appelle wie Werbebotschaften entgegennimmt und längst nicht mehr auf eigenes Handeln bezieht. Doch gibt es auch in der Schweiz elfenbeinerne Literaten, die vorübergehend ihre Innerlichkeit unterbrechen und – unsere Teilnahmslosigkeit kompensierend – Gesinnungen annehmen und ausrufen. Den Jux

solchen Querdenkertums braucht niemandem eigens dargelegt zu werden, ausser den Betroffenen selbst und man gerät in Versuchung, Gesellschaftskritik gegen ihre selbsternannten Vertreter zu verteidigen.

Muss also Kulturkritik immer auch intellektuellen Anforderungen genügen und darf sich nicht am Stammtisch oder im Studiolo niederlassen? Hat sie sich erst im Repertoire der Geschichte nach Standardmotiven umzusehen, um deren Wiederholung zu vermeiden? Wenn beispielsweise die Halbstarken im Zürich der späten fünfziger Jahre bereits als Opfer einer *Reizüberflutung* betrachtet wurden, zu Zeiten also, da in kaum einer Arbeiterwohnung ein Fernseher stand, macht das den Ausdruck für heutige Verwendung hinfällig?

Kulturkritik ist vornehmlich dort am plausibelsten, wo unliebsame Veränderungen die alltägliche Umgebung neu in Erscheinung treten lassen. Im Ereignis reduziert sich die unfassbare Welt, sie fordert Erklärungen und bringt uns zurück in die Geschichte. Die gemeinsamen Auftritte von Geschichte und Kritik lassen erwarten, dass letztere sich immer neu auf die jeweilige Gegenwart einstellen würde, um den Unterschied zur Natur, zur anderen Kultur, oder einer anderen Zeit aufzuspannen. Zeigen sich kritische Argumentationen gegen eine Entwicklung immun, unterlaufen sie eigene Ansprüche und gerinnen zu Manierismen.

Um im politischen Kontext zu funktionieren – und er allein bietet Kulturkritikern das erhoffte Forum – ist die Fügung ins Ornamentale jedoch unverzichtbar. Problematisch wird dieser Transfer in modernen Zeiten vor allem durch die Unterstellung kausaler Zusammenhänge. Zwar wird zwischen Gesellschaft und Kultur unterschieden, doch nur um letztere verantwortlich zu machen für den *Verlust der Mitte*, den *Wertezerfall*, die *Unregierbarkeit des Gemeinwesens* und endlich für die Suspension der *grossen Erzählungen*. Solche Verteilung von Ursache und Wirkung, die mitunter Bilder- und Künstlerstürme nach sich zog, tut der Avantgarde einige Ehre an, auf die sie in der Postmoderne verzichten muss. Ihr *unproduktives Kreisen* erscheint selbst den Neokonservativen als harmlos und auch da, wo ein neuer Hedonismus sich auf subkulturelle oder antibürgerliche Lebensstile beruft, trägt er lediglich zum Erhalt der Kulturgüterindustrie bei.

Die Ansteckungskraft der Kunst hat sich somit erschöpft, oder lädt, bei anderer ideologischer Perspektive, bloss zur billigen Affirmation. Mehr Widerstand bietet ein konkretes Beispiel: Im Film “The great Rock’n Roll Swindle” erläutert Malcom McLaren von der Badewanne aus die Rezepte, die zum Erfolg seiner Band “Sex Pistols” geführt haben. Mit kokettem Zynismus stellt er die Beschwörung der Anarchie ebenso als marktstrategisches Instrument dar, wie die Wut der Sozialbenachteiligten, das Hakenkreuz auf dem T-Shirt und den legendenwirksamen Drogenabsturz. Und um die Deutung zusätzlich zu erschweren, wendet sich die traditionsbewusste Lifestyle-Branche soeben jenen achtziger Jahren zu, in denen die Wellen des Punk sich am Festland erbrachen. Während die einen also weiterhin Authentisches verteidigen, verdienen andere bereits mit dem Revival des kommerzialisierten Widerstandes Geld. Denn nur die radikalsten Vorführungen ästhetischer und parapolitischer Dissidenz lassen sich mit Hilfe von Empörung und dem Echo der Kulturkritik so nachhaltig monetarisieren.

Zu den interessanten Entdeckungen der Geschichte der Kulturkritik gehört, neben der überraschenden Konsistenz von Traditionen, dass bisweilen ideologisch polarisierte Kritiker ihre Motive und Begründungen austauschen. Die unterirdische Komplizenschaft rechter und linker Argumentarien reizt zur Denunziation. Doch

losgelöst von der Frage, ob diese Bezüge eine Position definitiv diskreditieren, erwachsen einer heutigen Kulturkritik aus der Vergangenheit Gebote, die sie zumindest zur Kenntnis zu nehmen hat – unter Androhung von Applaus aus dem falschen Lager. Anhaltend wirken auch Wahlverwandtschaften von einzelnen Künstlern oder Kunstrichtungen mit Regimen. So kann die anfängliche Nähe von Expressionisten und Nazis heute noch *aufgedeckt* werden, um die Avantgarde generell der Verantwortungslosigkeit zu bezichtigen. Selten versuchen solche, sich auf Andeutungen stützende Gedankenverläufe, ihre Schlüsse am bildnerischen Bestand auszuweisen; wo es geschieht, formieren sich die Indizien unter der Hand zum Gegenbeweis. Moderne Kunst zeigt sich schwer zugänglich für Zurechnungen aus der Gesellschaft, selbst wenn sie ihre Provokationen zielsicher auf den Spiessbürger ausrichtet und werbewirksame Verfemungen gerne weiterverwendet. Der Begriff des autopoietischen oder selbstreferentiellen Systems gewinnt jedoch nicht allein an diesen Beobachtungen Plausibilität. Die Tatsache, dass das Sammlungsgut die Absetzung utopischer Programme unbeschadet überstanden hat, verweist nachdrücklich auf die Unabhängigkeit künstlerischer Werte.

Eine Erweiterung des Gesichtfeldes in die Geschichte bietet umgekehrt Beobachtungsmöglichkeiten auf heutige Kulturkritik. Nach den ausgestandenen Beliebigkeiten und *Pluralitätserfahrungen* drängt diese wieder auf verbindlichere Massstäbe. Für die Art und Weise wie letztere gefordert und legitimiert werden, steht in vielen Fällen schon ein Arsenal von Einwänden bereit, die gegen frühere Mythen ausformuliert wurden. Insbesondere die Zumutungen eines faustischen Kulturpessimismus, der als düstere, sich selbst erfüllende Prophezeiung das Jahrhundert prägte, haben Reflexionsanstrengungen ausgelöst, die, im politischen Gebrauch längst zu Imperativen verdichtet, nun ihrerseits auf Widerstand stossen. Die Aussicht auf diese unheimliche Dialektik erleichtert es zumindest, mit den anderen, den *Entscheidungszumutungen* zu leben und plädiert aus sich selbst für eine Verlängerung des Moratoriums.

Eine wiederbelebte Kulturkritik hätte es heute mit zwei Gegnern zu tun: Der Naturalismus bestreitet materiale und formale Differenzen zwischen Natur und Kultur. Damit erweitert er den Kompetenzbereich naturwissenschaftlicher Methoden und macht eine eigene Kulturphilosophie überflüssig. Folgt man der Einladung zum Missverständnis, fühlt man sich vor die Anfangszeiten der Kulturkritik zurückversetzt, in der die Kunst noch nicht als Kultur einer Beobachtung zweiter Ordnung unterworfen wurde. Sobald dies geschieht, ist jedoch damit zu rechnen, dass Kunstwerke schon im Vergleich auf andere hergestellt werden und man sie folglich gar nicht zutreffend verstehen kann, wenn man sie gleichsam naiv auf sich wirken lässt. Eine Annäherung der Kunst an die Naturgeschichte würde allenfalls dem Beispiel jener moderner Künstler folgen, die in heroischer Widersprüchlichkeit zum urtümlichen Ausdruck zurückfanden, indem sie *Primitive, Irre* und Kinder in eigenen Gesten imitierten.

Im Kulturrelativismus, dem zweiten Gegner, wird der moderne Pluralismus des Kulturellen absolut gesetzt und mit der These verbunden, dass wir alle in der Grenze unserer eigenen Kultur eingeschlossen sind. Für den Kulturrelativisten gibt es weder eine Erkenntnis noch eine Beurteilung anderer kultureller Lebensformen unter universellen Gesichtspunkten. Die anfänglich als Kritik am eurozentrischen Kulturimperialismus vorgetragene, scheinbar humane und liberale Position bietet kein Instrument, um Angehörige anderer Kulturen zu ähnlicher westlicher Toleranz zu bewegen. Angesichts der Massaker und ethnischer Säuberungen in Osteuropa fällt es allerdings schwer, dieses grundsätzliche Unverständnis aufrechtzuerhalten. Überdies sieht sich der Relativismus

dem Verdacht ausgesetzt, der weltweiten Nivellierung kultureller Besonderheiten eine beschwichtigende Komplementärdeologie anzubieten.

Der Kulturkritiker gibt zu erkennen, dass er weiss, woran es fehlt. Niklas Luhmann empfiehlt, den «Essenzenkosmos» der Kritiker zu verlassen und Beobachtungen von der Was- auf die Wie-Perspektive umzustellen. Er kommt damit Adorno entgegen, der transzendente Kritik am «Freiluftgefängnis der Welt» nur in der *Sprache des Naturburschen* zu vernehmen meint. Geht also der Auftrag zurück an die Kunst, gerade weil sie jene Begründungserleichterungen genießt, die sich andere Disziplinen verbieten? Während der sentimentalischen Ausschau nach Neuem, fände sich immerhin genügend Zeit dazu.