

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 72 (1985)
Heft: 1/2: Positionen heute : Geschichte(n) für die Zukunft = Positions d'aujourd'hui : histoire(s) pour l'avenir = Positions today : tomorrow's (Hi)story

Artikel: Avantgarde heute : eine Theorie der Interpretation? : zwischen symbolischer Reflexion und Authentizität
Autor: Hubeli, Ernst
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-54719>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 23.12.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Avantgarde heute – eine Theorie der Interpretation?

Zwischen symbolischer Reflexion und Authentizität

Die Theorien der Avantgarde begleiten die Architektur der Avantgarden; mal hautnah, mal distanziert, als Schrittmacher in eine Zukunft oder als letzter Schrei der Branche.

Sie existieren seit über hundert Jahren. Wo der moderne Boden unter den Füßen zu schwanken droht, treten sie oft als Heilslehre auf – grandiose kulturelle und ästhetische Konzepte. Dies gilt auch für Theorien, die den Tod der Avantgarde verkünden. An den Theorien gemeinsam sind die verwendeten Begriffe – Moderne, Kunst und Avantgarde. Sonst unterscheiden sie sich schon in dem, was damit gemeint sein könnte, und vor allem in den Urteilen darüber. Was bringen sie uns, die neuen Theorien – eine Klärung, Verwirrung, eine kulturelle Perspektive – auch für die Architektur – oder bloss Papier?

Entre réflexion symbolique et authenticité

Les théories de l'avant-garde accompagnent l'architecture de l'avant-garde, parfois de très près, parfois à distance, conduites vers un avenir ou dernier cri de la spécialité.

Elles existent depuis plus de cent ans. Là où le terrain moderne risque de s'effondrer, elles servent souvent de planche de salut – concepts politico-culturels et esthétiques grandioses. Cela vaut aussi pour les théories proclamant la mort de l'avant-garde. Ces théories se ressemblent par les notions qu'elles emploient – moderne, art et avant-garde – mais se distinguent déjà par le sens que l'on pourrait donner à ces dernières et avant tout par les jugements portés sur elles. Que nous apportent ces nouvelles théories – une clarification, une confusion, une perspective culturelle – y compris pour l'architecture – ou seulement du papier?

Between Symbolical Reflexions and Authenticity

The theories of the avant-garde are accompanying the architecture of the avant-garde: once closely, once distantly, as pace-makers of a future or as the latest rage of the profession.

They have been in existence for more than a hundred years. Wherever the modern ground under our feet starts to get shaky, they appear in the guise of a messianic dogma, as magnificent cultural-political and aesthetical concepts. This also applies to theories proclaiming the death of the avant-garde. Common to all these theories are the terms they are making use of – modernism, art and avant-garde. Outside of this, they already differ in what might be meant by these terms, and in particular in regard to their judgements about this. What then do these new theories provide us with – a clearing up or a bewilderment, a cultural perspective – for our architecture, too – or a mere piece of paper?

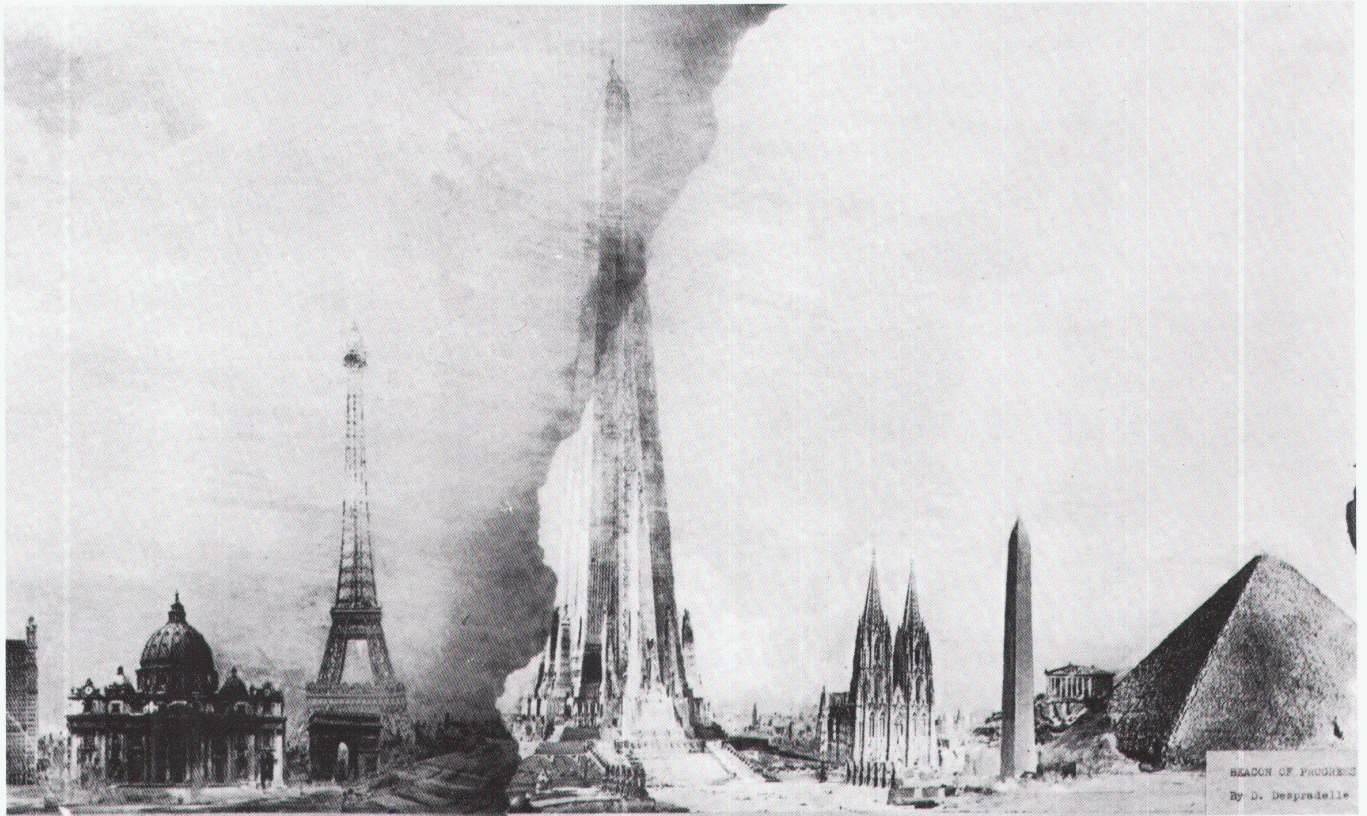
Seit über hundert Jahren wenden sie sich beharrlich gegen die Naturwüchsigkeit traditioneller Lebensformen: die kulturellen Aufbruchbewegungen, schlicht Die Moderne genannt, reklamieren die Emanzipation des Bewusstseins über die uralten Abhängigkeiten. Die Moderne der ersten Stunde hat der Macht der Religion ihr Programm für ein neues Leben entgegengestellt. Aufklärungskonzepte, die Wissenschaften und soziale Lernprozesse, sollten die kulturelle Entwicklung bestimmen und zugleich die Gesellschaft als Ganzes zusammenhalten: die Vernunft als Versöhnung. Doch der Bourgeois, Citoyen und Homme machten nicht mit; ihr Leben verselbständigte sich in unversöhnte Sphären, die immer weiter auseinandertraten. Die grandiosen Vernunftskonzepte koppelten sich vom Handeln ab. Der Kritiker der ersten Stunde, Nietzsche, bescheinigte die Folgenlosigkeit: «Das Wissen, das im Übermasse ohne Hunger, ja wider das Bedürfnis aufgenommen

wird, wirkt jetzt nicht mehr als umgestaltendes, nach aussen treibendes Motiv und bleibt in einer gewissen chaotischen Innenwelt verborgen (...), und so ist die ganze moderne Bildung innerlich: (...) Handbuch innerlicher Bildung für äusserliche Barbaren.»

Die (zweiten) «Unzeitgemässen Betrachtungen» waren die erste Kritik, die ein Programm der Moderne beim Wort nimmt: Nietzsche besteht auf realpolitischer Erfüllung, so wie das sonst nur erklärte Feinde der Moderne tun.

Fortan bewegt sich der Geist der Emanzipation auf zwei Bahnen: Was ist Rationalität? Und wie wird sie vermittelt, «abgebildet»? Letztere Frage ist auch nicht neu, sie hat aber seit der Jahrhundertwende an Gewicht gewonnen, vor allem für die Theorien der Avantgarde. Von Nietzsche bis Adorno reichen die ästhetischen Konzepte; sie sollen Geschichte und Moderne versöhnen, die Bedingungen vermitteln, in denen wir leben – als ästhetische Herausforderung.

Sie unterscheiden sich zunächst in den Prämissen. Die eine will die Autonomie der Kunst behaupten als ein Medium der Erkenntnis und Erfahrung jenseits von Wahr und Falsch, von Gut und Böse, jenseits von Vernunft und Ideologie. Kunst wird auf die Ebene der Wissenschaften gestellt, etwa als Inthronisierung des Geschmacks – «das Ja und Nein des Gaumens» (Nietzsche) – oder des Bildes –, «das Geheimnis der Welt ist das Sichtbare, nicht das Unsichtbare» (Oscar Wilde). Die andere Prämisse, die etwa in Adornos kulturkritischen Aufsätzen dargelegt ist, misst ästhetische Werte an ihrer Kraft zum Widerstand, an «wahrer Aufklärung», die blinde Herrschaft und ihre amputierte Rationalität (der Produktion) denunziert. Solche Kritik am l'art pour l'art, welche diese Position voraussetzt, meint nicht die politisch-moralische; sie meint vielmehr die «Unmöglichkeit» künstlerischer Autonomie, die sich aller werkexternen und sozialen Funktionsbestimmungen entheben will. So be-



① stimme sich im *Kampf* um Autonomie (nicht in ihrem Postulat) die Bedeutung einer Ästhetik und Kunst.

*

Was liegt nun Neues vor (oder ist es Altes)? Für die einstige Avantgarde mit «ihrem zwar erschütterlichen, aber hartnäckigen, im Wortsinn treuherzigen Glauben an die Veränderbarkeit der Welt»¹ hat Arnold Gehlen schon in den 50er Jahren einen Fluchtpunkt dargeboten: die Posthistorie.

In Anlehnung an Oswald Spenglers Kulturpessimismus beschwornte Gehlen das epochale Gefühl der Zeitlosigkeit und Stabilität, die Stille des ewigen Eises. Spenglers «Untergang des Abendlandes» beschreibt noch das Bild eines Fellachenvolkes: «Mitten im Land liegen die alten Weltstädte, leere Gehäuse einer erloschenen Seele, in die sich geschichtslose Menschheit einnistet.» Gehlens Posthistorie ist die unendlich ausgedehnte Zeitlupe des katastrophalen Augenblickes, etwa als Atomkrieg oder Reaktorunfall.

Der Avantgarde mit kulturevolutionären Zielen wird das befürchtete Ereignis in einem neuen Salon der Kunst vorgeführt, das der Stillstand der Posthistorie unendlich lang aufhalten soll.

Die sich immer stärker ausbildende Superstruktur aus Wissenschaft, Wirtschaft und Technik, sagt Gehlen, ist so vielfältig und kompliziert, dass sie für den einzelnen völlig undurchschaubar ist. Es gibt keinen Generalschlüssel mehr, keine Art von Einsicht mehr. Das Ende von Schlüsselattitüde und damit auch das Ende von jeder Art Avantgardismus bahne sich an. Denn die Avantgarde hätte die Handschrift, den Stil der neuen Zeit geschrieben, gleichsam eines epochalen, einheitlich gestylten Gesamtkunstwerkes, bis die Kunsthistoriker den «Stilpluralismus», die Heterogenität jeder Zeit entdeckten. «Eine friedliche Koexistenz aller möglichen Stile scheint bevorzustehen, Posthistorie auch hier.»

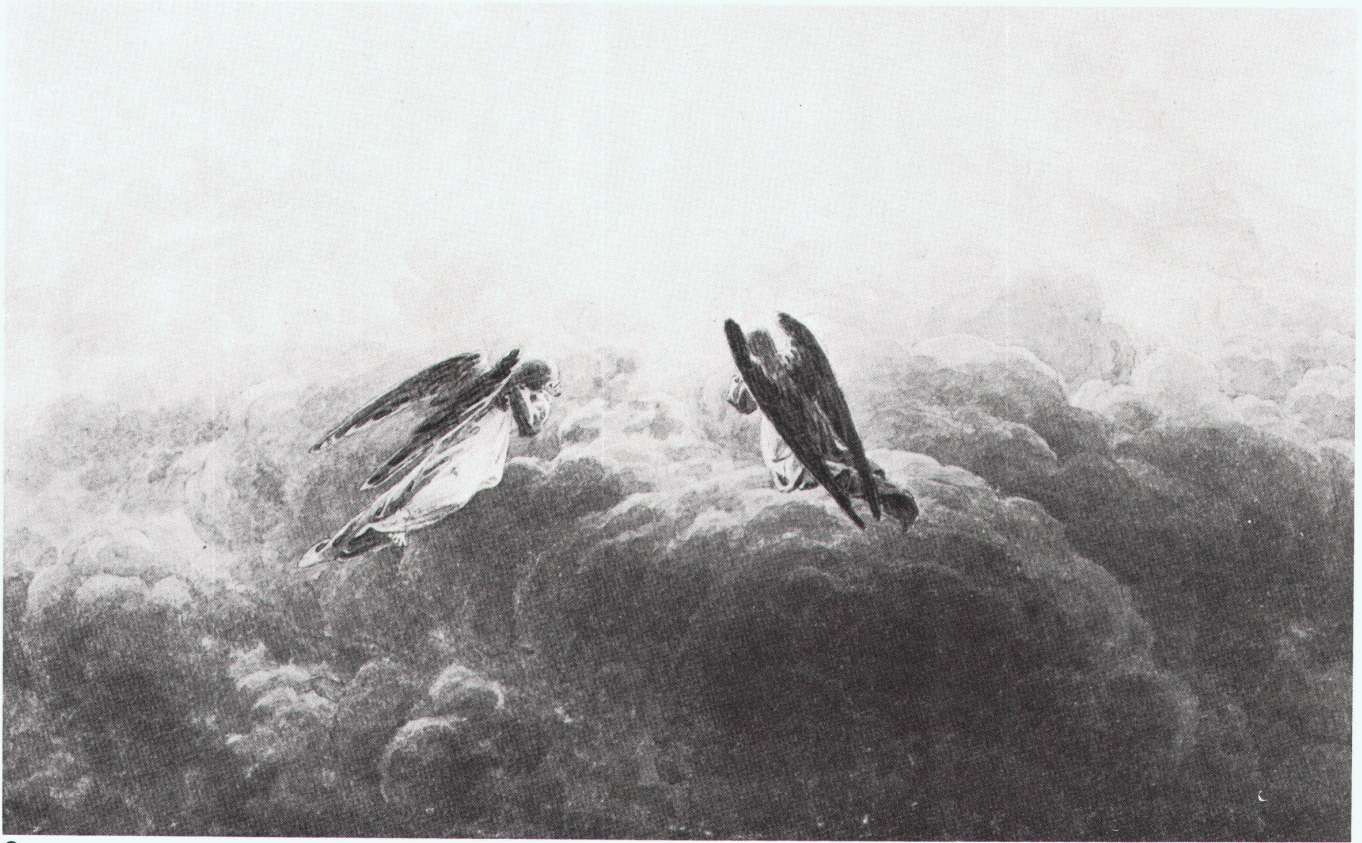
Gehlens Diagnose von Kunst und Wissenschaft prophezeit ihr Abstrakt-

werden, «(...) was zu einer Art Geheimbesitz kleinster und oft einflussreicher Minderheiten» – und zu einer «Entfremdung beider Instanzen von der Religion und gerade damit zu deren Restauration auf dem eigentlich weltanschaulichen Gebiet führt».

Solche oder ähnliche (auch neuere) Thesen einer aufdämmernden Postära verkünden nicht das Ende der Moderne, sondern ihre Altersschwäche: Die einstigen Errungenschaften, das meint die Posthistorie im Kern, sind museal geworden, Sammelstücke, die nun als oberste Schicht im Traditionsschatz glitzern.

Der Diagnose des kulturellen Stillstandes entsprechen die Macher, «die mit den Beständen rechnen» (Benn). Für sie hat die Stunde der grossen Ausstellungen, der musealen Spurensicherung, einer «Archäologie des Wissens» (Foucault) geschlagen. Um die Last der

① Leuchtturm des Fortschrittes, Vergleich von grossen Monumenten der Welt, C.D. Despradelle, 1900



2

Avantgarde erleichtert, wird die Moral der Erfindung von der Freude am *Déjà-vu* eingeholt. Der «Eklektiker ohne schlechtes Gewissen» sammelt. In seinen Nippes häufen sich Sammelbände, keine Enzyklopädien. Jeder ist sein Historiker, ein Spezialist, ohne Interesse an grösseren geschichtlichen Regenbögen. Aus der Trennung von Kunst und Wissenschaft hat er die Konsequenz gezogen: er wird Dilettant, «ein Bastler mit wildem Denken» (Lévi-Strauss). Er sucht nach Bruchstücken, nach Gebrauchtem – es entsteht die *Bricolage*, nicht die traditionell eklektische, sondern die individualistische, die fragmentarische. «Sie hat ihren festen Sitz in der Wohnstube als Collage für jeden einzelnen: die Television.»²

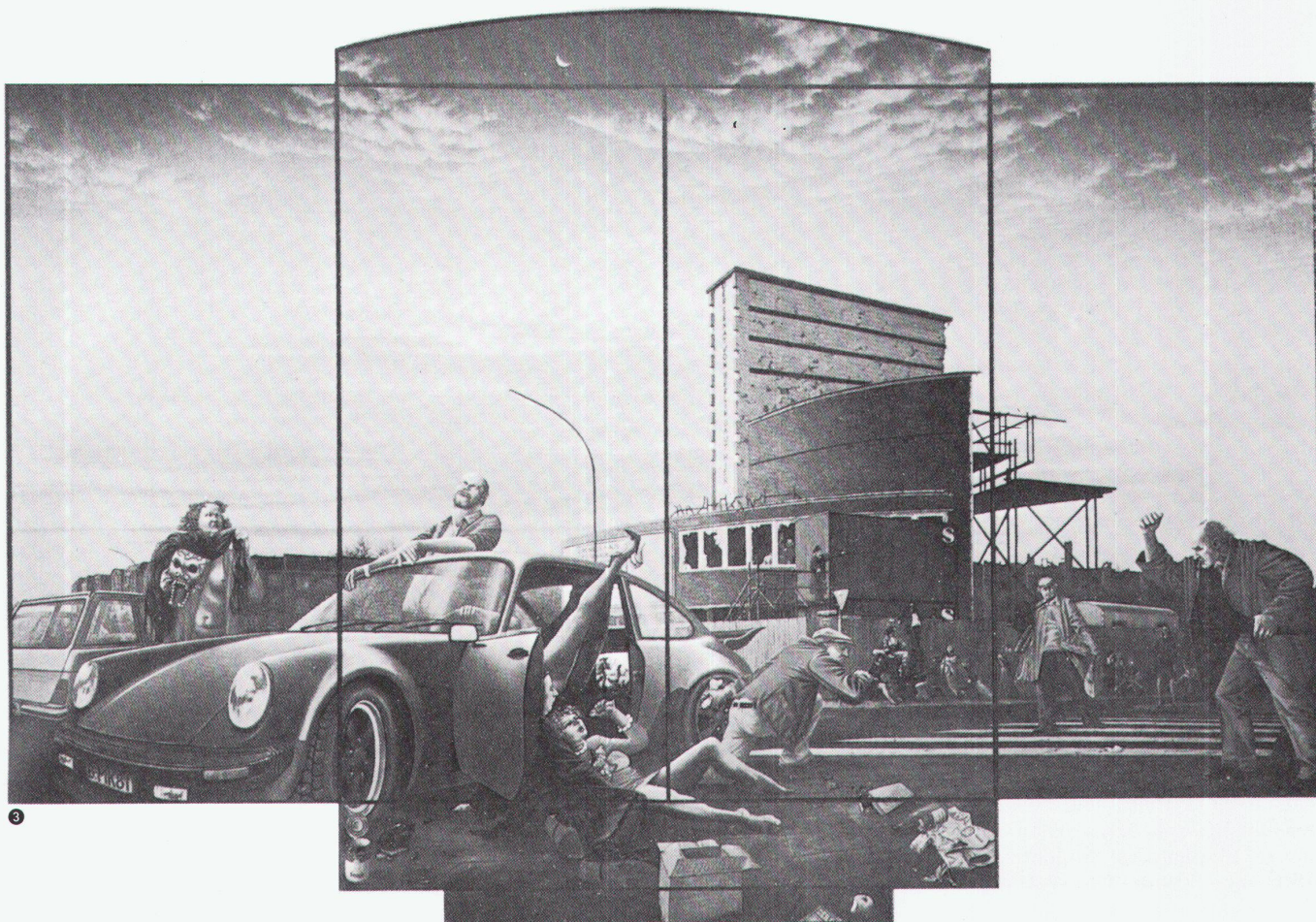
*

Ist der neue Eklektiker modern? Oder kollaboriert er mit dem «Aufstand reaktiver Kräfte»? Oder öffnet die Be-

freierung der Künste und Wissenschaften von ihrem Innovationszwang und Fortschrittsglauben noch unentdeckte Wege? Habermas hält am «Projekt der Moderne» fest und beschreibt die Folgen seiner Preisgabe: «Mit der definitiven Eingrenzung von Wissenschaft, Moral und Kunst in den autonomen, von der Lebenswelt abgespaltenen, spezialistisch verwalteten Sphären bleibt von der kulturellen Moderne nur noch zurück, was von ihr unter Verzicht auf das Projekt der Moderne zu haben ist.» Während Habermas die posthistorischen «Haltungen» in die neokonservative Ecke schiebt, ist für Daniel Bell dasselbe ein übles Programm, das die bürgerliche Gesellschaft bedrohe. Was Gehlen an der «Suspension» der Künste so bezaubert, «weil sie jenseits aller moralischen Problematik und aller dumpfen sozialen Luft etwas vor Augen führen (...), untergräbt laut Bell die bürgerliche Moral und Disziplin. Jenes Projekt

der Moderne, «die erklärten Gegner der herrschenden Klasse (...) und der bürgerlichen Ordnung», sei gar nicht gescheitert, sondern im Begriff, die «kulturelle Hegemonie» zu erobern. Die Verbindung von Kunst und Leben finde nicht mehr nur programmatisch, sondern nun tatsächlich statt. «Nicht mehr die Arbeit, sondern der «Lebensstil» wird zur Quelle der Befriedigung» und zur Legitimation für das gesellschaftliche Verhalten, eine Legitimation, «die nicht länger von der Religion, sondern von der modernistischen Kultur her stammt.» Wer den «Lebensstil» vorführe, sei der Künstler, der mit äusserster Sensibilisierung, Subjektivierung und Dämonisierung den Sittenzerfall einleite.

Karl Heinz Bohrer, weit davon entfernt, «moral majority» oder moderne Heilslehren zu predigen, verzichtet auch auf Spekulationen über die Bedeutung neuerer kultureller Phänomene. Er be-



gnügt sich nicht mit Absichten und Anliegen, er besteht auf Erfüllung (was insofern an Nietzsches Kritik der Moderne erinnert). Ob etwa Beuys' Einkochglas in der Kunstgalerie das Medium Kunst provoziere und das «Leben» einhole oder ob das gefüllte Einkochglas im Küchenschrank sich nur durch den Preis unterscheide, interessiert ihn weniger als die Birne darin. Er verfolgt die Neo-Avantgarde und ihre Produkte auf Schritt und Tritt und entdeckt etwa, wie sich Pop-, Concept- und Schock-Art ins Archaische retten, Kunst- und Filmindustrie dem Mythos verfallen – kurz: die «Neue Kultur» mit der alten Utopie der auslösenden oder begleitenden Revolutionierung des Lebens erstickt in der Symbolsprache – die Birne verfault, und zwar in der Sammlung Ströher. Ausser- oder unterhalb der etablierten und privatisierten Kulturinstitutionen aber, so Bohrer, «rächt» sich das «Alltagsleben», authen-

tische Actions gegen symbolische Reflexion.³

*

Ist dies die Bestätigung der kulturellen Heterogenität, die Zersplitterung in eine elitäre (symbolische) und populäre (authentische) Bewegung? So einfach ist es nicht. Doch Bohrer hat den Diskurs zugespitzt. Die Avantgarden (-theorien) können sich nicht mehr mit dem Bekenntnis begnügen, für oder gegen Aufklärung Partei zu ergreifen. Es stellt sich vielmehr die Frage, wie Aufklärung noch zu retten wäre. Das haben Habermas bis Sloterdijk versucht. Der eine mit der rationalen Theorie des kommunikativen Handelns, der andere mit einem Buchstaben: statt Zynismus Kynismus, will heissen: wenn man die Menschen liebt, gibt es nur eines zu tun – sie über Wahrheiten zum Lachen zu bringen. Doch das findet sowieso statt, ob z- oder k-yinisch stellt lediglich die Frage: «Ist der Zyniker

ein Pappkamerad und der Kyniker ein Phantom?»⁴.

Weiter bringt uns aber anderes. Über die Wirklichkeit etwas lernen, schrieb schon Philippe Sollers, bedeute nicht (mehr) einen Sinn, eine Botschaft vermitteln. Kunst, Ästhetik können nicht repräsentieren. Vielmehr gehe es darum, «ausserhalb des Spiegels» die Wirklichkeit in ihren Grenzbereichen aufzuspüren, Formen ohne Bedeutung zu finden, eine ästhetische Sprache zu entwickeln, die verwirrt, um die Wirklichkeit neu zu sehen. Dies meint auch Umberto Eco, mit anderen Worten: «Bevor es einen Spiegel der Welt gibt, muss es ein Bild der Welt geben»... und das gibt es in der Tat nicht. Und Marcuse hat darauf hingewiesen, dass kulturelle ästhetische

² Engel, in Wolken schwebend, 1834 (?), C.D. Friedrich

³ Die sieben Todsünden, 1981, M. Koeppel

Phänomene, waren sie einmal Zeichen des Protestes, einer Wirklichkeit aufgelöst werden. Alle «Stile» werden eingeholt, verbraucht und schliesslich verdinglicht, durch ihre Kommerzialisierung ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt. So wurde auch, im heissen Sommer 1976 in London, «(...) ein neuer Stil geboren (...), das ganze bunte Durcheinander (...) wurde zu einem gefeierten und überaus fotogenen, als Punk bekannten Phänomen, das im gesamten darauffolgenden Jahr die Boulevardzeitungen mit einem Fundus kalkulierbar sensationeller Auflagen und die bessere Presse mit einem willkommenen Katalog wundervoll gebrochener Kodes versorgte»⁵.

Die Kurzlebigkeit von Zeichen und Bedeutungen, die Schwierigkeit, Wahrheiten und Wirklichkeit abzubilden oder zu vermitteln, haben schon Mallarmé und die Surrealisten veranlasst, die Logik des Denkens programmatisch durch die Willkür des Zufalls zu ersetzen. Foucault hat (später) in seiner «Archäologie des Wissens» aufgezeigt, dass wir der Wirklichkeit ein Denken und eine Vernunft aufstülpen – sie beherrschen nicht nur unsere Erkenntnisse, sondern auch die Wirklichkeit selbst. Die «Diskurse» (das jeweils gültige Denken und die jeweils gültige Vernunft), in die wir hineingeboren wurden, laufen nach eigenen Regeln ab; sie begründen den Raum der Freiheiten, der Verbote, schaffen die «Mikrostruktur der Macht», die als Zwänge und Ideologien funktionieren. Zusammen mit Lacans Suche nach Ausdrucksformen, die nicht von Kodes und Doktrinen vereinnahmbar sind, verlängerten sich die Thesen Foucaults in kulturpolitische Kritik und Theorien der Ästhetik.

Das sind freilich erst Denkfiguren. Zu übertragen versuchten sie alle, Bohrer, Habermas und Susan Sontag. «Authentizität» heisst das Schlagwort, gemeint ist damit (selbstverständlich) Verschiedenes. In Kürze: Bohrer meint die Aufhebung der «Institution Kunst», die Auflösung der Symbolsprache, das Eintauchen des ästhetischen Anarchismus in die Alltagswelt. Habermas: «(...) das Glück einer kommunikativen Erfahrung, die den Imperativen der Zweckrationalität enthoben ist und der Phantasie

ebenso Spielraum lässt wie der Spontaneität des Verhaltens.»⁶ Und Susan Sontag die «Schocktherapie, durch die unsere Sinne verwirrt und zugleich geöffnet (werden), (...) die Auflösung traditioneller Grenzen zwischen Form und Inhalt, «hoher» und «niederer» Kultur». Verschiedenes ist auch gemeint, wenn es um die Frage geht, in welchen Diensten denn «Authentizität» steht. Habermas wünscht sie im Interesse des Projektes der Moderne, und zwar innerhalb der kulturellen Institutionen, gibt aber gleichzeitig zu bedenken, dass die Trennung von Kunst und Wissenschaft ein Vorwand für neokonservatives «Verhalten» sein könne, Bohrer bescheinigt Authentizität als etwas Neues, das nur ausserhalb der Institutionen stattfinden kann, und Sontag erblickt darin die Möglichkeit, der Interpretation zu entgehen, die «Manipulation ästhetischer Wahrnehmung» zu vermeiden.

«Authentizität» liefert den Stoff der neuen Avantgardetheorien, die sich im alten Topos finden: Was bedeutet es, die Kunst mit dem Leben zu verbinden? Die ideologische Klassifikation tut sich schwer, das tat sie sich rückblickend aber schon je – Alfred Döblin oder Georg Lukás mit Marinettis Programm etwa. Auch heute bilden sich aus den Interpretationen über das, was avantgardistisch sei, unheilige Allianzen. Der amerikanische Wortführer des Neokonservatismus, Daniel Bell, etwa mit Michail Lifschitz, der aus entgegengesetzter Richtung, aus dem Osten, einen ideologischen Generalangriff auf die neuere westliche Avantgarde (-theorien) lancierte. Gemeinsam erblicken sie in der Flucht vor der Vernunft in die finstere Welt der Triebe eine Verherrlichung des Selbst. Für Bell bedeutet sie aber die Untergrabung der bürgerlichen Moral und Disziplin, für Lifschitz die «Ambivalenz des bürgerlichen Bewusstseins, das über ultralinke, anarchidekadente Formen der Spaltung mit der Umwelt zu sich selbst, zu seiner Banalität zurückgekehrt ist».

Dieselben (westlichen) kulturellen Phänomene wären demnach «progressiv» und «reaktionär». Die Konvergenz in der Interpretation muss selbstverständlich nicht Konvergenz der Politik und der

Realitäten bedeuten. Darauf kommen wir später zurück.

*

Vorerst aber stehen wir staunend vor den zeitgenössischen Erzeugnissen der Kulturproduktion, wo das Neuste vom Tage ohne Übergang schon bei der Nachhut landet. Da jagten sich Pop-, Concept-, Minimal-, Land-Art, Graffiti- und Molli-Kultur. Irgendwann mal versammelten sich die Vielheiten in einem grossen Nest – zur schlagenden Stunde des Selbsta Ausdruckes: die Bewusstseinswunden von Bauchsprüngen überholt. Die Aufklärung hat die Welt zerstört, den Menschen nicht gebessert – Descartes' «Homme machine» hat versagt, siehe Capras «Wendezeit». Aber – das hat sich Manfred Frank in seinen Vorträgen «Der kommende Gott» gefragt – muss Rationalitätsmüdigkeit und Sinnkrise «ins Archaische des Mythos regredieren»? Selbsterfahrung scheint das Andere der Überforderung zu sein, nachdem Vernunft und Aufklärung an ihre Grenzen stiessen. Ähnliches hat Richard Sennett diagnostiziert in seinem Buch «Verfall und Ende des öffentlichen Lebens – Die Tyrannei der Intimität»: «Sich selbst kennenzulernen (...) ist nicht länger ein Mittel, die Welt kennenzulernen. (...) Das übermässige Interesse an Personen auf Kosten der gesellschaftlichen Beziehungen wirkt wie ein Filter, der unser rationales Gesellschaftsverständnis verfärbt (...), wie sich herausgestellt hat, war das Interesse eine Falle; in die Freiheit führt es nicht.» Eine Falle, wenn auch anders konstruiert, ist auch Gehlens posthistorischer Fluchtpunkt: «Übersicht gewinnt nur, wer vieles übersieht.»

Solche «Authentizität» als kulturelles Medium der Meditation ist vielleicht Halbheit, so wie wenn Probleme zwar empfunden, aber nicht begriffen werden. Selbsterfahrung jedenfalls reguliert sich nicht selbst, sowenig wie das Ich autonom ist. Zwischen Kulturprozess (-produkt) und dem Publikum steht der Diskurs, würde Foucault sagen, und Adorno die Interpretation. Wenn Ästhetik und Kunst nicht mehr als Medium der Erklärung wirken, sind sie ein Phänomen, das sich von anderen vor allem dadurch un-

terscheidet, dass man von ihm nicht weiss, «was das Ganze bedeuten» soll und «(...) dass es dunkler bleibt als der übrige, nur allzu erklärliche Rest der Welt»⁷.

Die Kunst objektiviert sich durch ihre Interpretation, meint Adorno mit dem schrägen Blick auf den Philosophen, der sie leisten soll. An diesem Satz hat Karl Markus Michel etwas gerüttelt: Die Interpretation ist heute die Kunst. Die Produktion von Kunst durch Urteil und Interpretation «ist eine Setzung». Das wäre auch Michels Schlüssel zur sogenannten Authentizität: «Authentisch ist, was ich als authentisch interpretiere. Authentisch ist der Diskurs, der den Werken, die gemeinhin irgend etwas sind, aber nichts sagen (trotz aller ihrer modischen Geschwätzigkeit), übergestülpt wird als ein Appell...» Überträgt man solches auf den Kulturbetrieb, so ist damit nicht die philosophische, nicht die historisch-wissenschaftliche Interpretation gemeint, sondern diejenige der Massenmedien. «(...) die Medien können alles geben, weil sie den Ehrgeiz der Philosophie, das Gegebene auch zu verstehen, restlos haben fallenlassen.» Sachliche Gleichwertigkeit und subjektive Gleichgültigkeit, fährt Sloterdijk in seiner Analyse des «Wissenzynismus» fort, geben sich die Hand: «Eine Sache ist eine Sache, und mehr lässt das Medium nicht zu. Zusammenhänge zwischen «Sachen» herzustellen, das hiesse ja Ideologie zu betreiben.» Und die Interpretationen, die uns in die Wohnstube flimmern, sind eine Boom-Branche: in den letzten zehn Jahren sind die Ausgaben der Privathaushalte im «audiovisuellen Bereich» um 40 Prozent gestiegen.

Der Meinungsmarkt ist an die Kulturindustrie gebunden, die einer Mechanisierung der ästhetischen Leistung unterworfen ist, so wie das Proust schon in seinen «Recherches» vorgezeichnet hat. Zehn Jahre Produktionszeit für ein Werk, wie das einstmalig Joyce seinem «Ulysses» schenkte, sind ein fernes, «produktionsfremdes» Mass geworden. «Dem Tag, der die künstlerische Produktion diktiert» (Martin Meyer), ist auch die Interpretation von kulturellen, ästhetischen Tagesereignissen unterworfen.



4

Die Fragen und Appelle stellen sich dem Augenblick oder beugen sich ihm.

«Der Banause von einst, der zeternd den Regenschirm vor ihm unverständlichen Bildern schwang, hat dem Informierten Platz gemacht, den die Information förmlich betäubt. Nicht die Wahl von Kunstwerken bestimmt sein Interesse, sondern die Wahl von Informationen darüber, was Kunst sein soll» (Hans Platschek). Susan Sontag hat in ihrem «Against Interpretation» zum grossen Schlag gegen die Interpretation ausgeholt: «Sie (die Interpretation) ist die Rache des Intellekts an der Welt. Interpretieren heisst die Welt arm und leer machen – um eine Schattenwelt der «Bedeutungen» zu errichten. (...) Die Interpretation macht die Kunst manipulierbar, bequem (...)» Wäre, so müsste man daraus schliessen, die wahre Kunst und Ästhetik einer Interpretation nicht zugänglich? Doch Sontag selbst kann nicht Interpretationen und Ideologien entbehren, auch wenn sie den «Stil» als Prinzip

des Urteils und die Rückkehr zur sinnlichen Erfahrung proklamiert. Der Verzicht auf Interpretation bleibt ein Versprechen, eine Versagung: «Happenings – sie sind eigentlich erst durch Susan schick geworden und satt von Bedeutung.»⁸ Und Authentizität, will heissen eine von Interpretation und Ideologie befreite Ästhetik, ist Kult.

Der Interpretation entgeht man nicht; sie wird im Gegenteil zur «Institution», ob in Form einer Rezeptionsästhetik, als strukturalistische oder dialektische Hermeneutik oder «bloss» als Meinung – sie objektivieren «Werke, Stile (...), sie leben nur von diesem Urteil»⁹.

*

Wo trifft sich nun jene Authentizität, etwa im Habermasschen Sinn, mit Interpretation? Oder, anders gefragt: Ist Aufklärung durch Interpretation zu retten? Was wäre ihr Gegenstand?

4

Gli Archeologi, Bronze, G. de Chirico

Die Sondersphäre grosser Kultur und Kunst lässt ihre Grenzen zwischen Kunst und Alltag fließend werden. Triviale Gebrauchsgegenstände erobern auch vereinzelt die heiligen Hallen des Schönen, vor allem aber treffen wir sie an – die Reklame, die Mode, das Design wirken in unserer Umwelt (auch) ästhetisch. Ob als Kunstgegenstände, als Warenästhetik oder bloss als Gegenstände deklariert, den Dingen des Alltags wird zu Leibe gerückt; sie sind keineswegs «authentisch», sie *sind* bloss. Aber: kann ihre Interpretation authentisch sein?

Sich mit den Dingen des Alltags zu beschäftigen ist nicht neu. Heute jedoch, wo die «moderne» Moral der Erneuerung kaum Echo findet, wo aus Utopia nur dünne Gase strömen, ist die Gegenwart sozusagen aktuell. «Wenn es bleibt, wie es ist», hört man, «dann ist es uns gutgegangen»: wenn die Gewässer nicht noch mehr vergiftet werden, wenn nicht alle Wälder absterben, wenn die Bomben ruhen, dann haben wir Glück gehabt, wenn der Alltag so bleibt, wie er ist, dann dürfen wir zufrieden sein. Im gegebenen Zustand ein Wunschbild zu erblicken, das war einst Teil eines Herrschaftsbewusstseins. Das muss heute nicht unbedingt gelten. Der Widerstand gegen einen Fortschritt, der mehr Nachteile als Vorteile bringt, ist ein Abwehrkampf gegen Herrschaft. Aber findet er überhaupt statt? Taucht er, zumindest auf kulturpolitischer Ebene, nicht eher als Rückzug von der Wirklichkeit auf? Ist die Kunst des Alltags individuelle Überlebenskunst? Oder gilt das, was Giuseppe Tomasi di Lampedusa einst festhielt: «Wenn wir wollen, dass alles bleibt, wie es ist, muss sich alles ändern»?

Die Geschichte des Alltags hat einmal ganz gescheit angefangen, mit Roland Barthes; sie schuf Distanz zu den Dingen, die um uns lagern, und nahm ihnen ihr «starres Sosein». Diese Art von Interpretation kultureller Phänomene, ihre Entmystifizierung, ohne Mythen zu klischieren, schien Zukunft zu haben – als eine Möglichkeit, dem Alltag nicht ohnmächtig ausgeliefert zu sein, etwas neu zu entdecken: die Wirklichkeit. Doch die Geschichte des Alltags ist

grösstenteils zu Geschichten des Alltags geworden, so wie sich etwa Prousts Geschichtsschreibung von Handkes Geschichtchen von «meinem ganzen Wesen» unterscheidet. Benjamin noch blieb einer beinahe asketischen Analyse treu; sie ermöglichte, «besetzte» Bilder, Dinge, Personen und Klassen einer Wirklichkeit anzunähern und das Geflecht von Ideologien zu entwirren. Aber: «Was dieser selber – meist – vermied, kam mit der späten Rezeption seiner Schriften zu grosser Blüte: die Bedeutungshuberei. (...) Die Adepten waren vor allem von



der Patina angetan, von der Gelbstichigkeit der Texte.»⁹ Die rührende Liebe zum Kleinen, das mit aufgeputzter Gefühllichkeit interpretiert wird, ersetzt die alten grossen Ziele und Inhalte. «Fortschritt, Endziel gibt es nicht», heisst es bei Rolf Hochhuth, «Leben ist Fahren im Kreis» bei Thomas Brasch, «Wäre tödlich gewesen, eine Bewegung» bei Jürgen Becker, und Wolfgang Hildesheimer will «gar keine Zeile mehr schreiben» – ist solches ungebändigte Trauer oder Schwanengesang der Angepassten? Mit einem solchen Abschied der Aufklärung jedenfalls ist nichts gewonnen, ebenso wenig wie mit der ersatzlosen Preisgabe von Erkenntnis. Der Alltag, seine Dinge,

die uns fremd sind, könnten das Rohmaterial sein – nicht für «die Kunst», sondern für «die Kunst von morgen – die Interpretation»¹⁰.

Sie könnte der Schrittmacher einer Theorie sein. Ob sie sich moderner, posthistorischer oder neopopulärer Gegenstände bedient – sie wird sich von der Illusion befreien, auf Zusammenhänge, Ideologien und Wertungen verzichten zu können. Dies als eine Prämisse, deren Notwendigkeit uns alltägliche Kulturergebnisse bestätigen. Jüngstes Beispiel: Der Stadtpräsident von Zürich und selbsterkorener Kulturprogrammatiker zensurierte ein Alltagsbild der Stadt Zürich, ein Plakat der «Kunstszene Zürich» – das gewöhnliche Stadtbild, dekoriert mit Farbkleckschen, «provoziere etwas in seiner Art». Lokale Kulturorganisationen reagierten in einem Protestbrief: «Klecksche kennt man in der Kunst seit gut 30 Jahren. Glauben Sie wirklich, dass Zürich seine Unschuld erst durch dieses Plakat verloren hat? ... Sie greifen zur Zensur, ein Machtmittel der Schwäche.» In der Tat: die präsidentiale Interpretation machte das Plakat «schuldige» und «stark».

E. H.

Hinweise:

- 1 Dolf Oehler in: Antworten auf Peter Bürgers Bestimmungen von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft, Frankfurt 1976.
- 2 Hans Böhlinger: Die Ruine in der Posthistoire, in «Merkur» 4/1982.
- 3 Vgl. dazu: Karl Markus Michels: Abschied von der Moderne?, in «Kursbuch» 73/1983.
- 4 Frank Helmut Lucht: Lockerungsübungen der Philosophie, in «Merkur» 7/1983.
- 5 Dick Hebdige, zit. nach K.M. Michels.
- 6 Siehe Hinw. 3. Michels verweist auf einen Benjamin-Aufsatz (1972) von Habermas.
- 7 Peter Sloterdijk: Kritik der zynischen Vernunft, Band 2, sv, Frankfurt 1983.
- 8 Siehe Hinw. 3.
- 9 Thomas Schmid: Kein Kommentar, in «Merkur» 5/1984.
- 10 Siehe Hinw. 3.

Weitere zitierte Literatur:

- Daniel Bell: Kapitalismus und Kultur. Vom Ende des Modernismus, in «Der Monat», 288/1983, und: Die Zukunft der westlichen Welt, 1979.
 Karl Heinz Bohrer: Die drei Kulturen, Frankfurt 1979.
 Arnold Gehlen: Die Seele im technischen Zeitalter, Hamburg 1957.
 Jürgen Habermas: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt, in: Kleine Politische Schriften, Frankfurt 1981, und: Der Eintritt in die Postmoderne, in «Merkur» 7/1983.
 Michail Lifschitz: Krise des Hässlichen. Vom Kubismus zur Pop-Art, Dresden 1972.
 Hans Platschek: Faust, der ein Idiot ist. Über den Dilettantismus, in: «TransAtlantik», November 1982.
 Susan Sontag: Kunst und Antikunst, München 1980.

5

«Kunstszene Zürich», 1984, zensuriertes Plakat von Peter König