

Verlassene »Strecke« und enttäuschendes »Erlebnis«:

Kulturelle Perspektiven im vereinten Deutschland

Albrecht Göschel

Es besteht in der Forschung, die sich mit den neuen Bundesländern befaßt, weitgehend Einigkeit darüber, daß sich jetzt, nach dem Ende der DDR, eine DDR- oder Ost-Identität in der Bevölkerung der neuen Bundesländer herausbildet, wie sie zu Zeiten der existierenden DDR nicht bestanden hat (vgl. z.B. die Beiträge in Weidenfeld 1993). Eine gleiche Selbstvergewisserung kann man auch für den Westen unterstellen. Aus diesem kulturellen Gegensatz zweier Identitäten, die sich in der Konfrontation der Vereinigung erst deutlich artikulieren, wird sich die kulturelle Perspektive der östlichen – und der westlichen – Bundesländer ergeben.

Auf mindestens fünf Ebenen bestehen kulturelle oder Einstellungsdifferenzen zwischen Ost und West mit nachhaltigen Konsequenzen für kulturelle und kulturpolitische Entwicklungen in beiden Landesteilen für die nächsten Jahre:

- In den Erwartungen an Arbeits-, Wirtschafts-, oder Konsumvorgänge;
- im Zeitbegriff;
- im Raumbegriff;
- in den Einschätzungen und Bewertungen der zentralen gesellschaftlichen Steuerungsmechanismen Macht und Geld;
- im Utopiebegriff;

Mit Sicherheit liegen innerhalb der Bevölkerungen von alten wie neuen Bundesländern erhebliche Differenzierungen von Einstellungen und Wertvorstellungen vor. So gilt es z.B. als relativ gesichert, daß jüngere Bevölkerungsgruppen und eine jüngere Künstlergeneration in der DDR von zentralen Orientierungen entscheidend abgerückt waren (Grunenberg 1993; Henning u. Friedrich 1991), dennoch hat es zweifellos prägende Erfahrungen im Osten wie im Westen gegeben, durch die sich deutlich unterschiedliche Mentalitäten in den beiden Landesteilen gebildet haben.

1. Erwartungen an Wirtschafts-, Arbeits- und Konsumvorgänge: Erlebnis- versus Funktionsgesellschaft

Vielleicht in überpointierter, aber sehr überzeugender Weise ist die Gesellschaft der alten BRD von Gerhard Schulze als »Erlebnisgesellschaft« beschrieben worden (Schulze 1992).

Bereits die Rezeption dieser Analyse von ostdeutschen Kulturwissenschaftlern zeigt jedoch, welche Distanz sie zu diesem Phänomen haben (vgl. z.B. Mühlberg 1993). Es geht in dieser Erlebnisgesellschaft des Westens nicht darum, daß Wirtschafts- und Konsumvorgänge nur »schöne Erlebnisse« vermitteln und ermöglichen, daß aus der Analyse der »Erlebnisgesellschaft« also eine herkömmliche Kritik der hedonistischen Konsumgesellschaft zu ziehen sei, sondern daß alles Wirtschaften und Verbrauchen in den westlichen Marktgesellschaften sich nicht in einer Nutzbarkeit, im Funktionieren von Produkten im Sinne ihres »Werkzeugcharakters« erschöpft. Es werden darüber hinausgehende Qualitäten erwartet bzw. solche Erwartungen angeboten oder gezielt geweckt. Als zentrale analytische Kategorie für die Beschreibung dieser Qualität nennt Schulze die Kategorie des »Seins«, das sich für den Konsumenten in der Verwendung jedes Produktes mitteile oder einstelle und über die unmittelbare Funktion des Produktes, über sein Gebrauchen als Werkzeug hinausgehe. So schwer sich dieses Sein beschreiben läßt, so sicher ist doch, daß es als »spannend« oder angeregt, als gesteigert und erhoben und damit als nicht langweilig oder gleichförmig erscheint. Das muß nicht notwendig heißen, das es »schöne Erlebnisse« sein sollen, die entstehen. Ziel westlichen Arbeitens, Wirtschaftens und Konsumierens ist die Produktion von individuellen, momentanen »Seinszuständen« angespannten, erhöhten, intensivierten, vielleicht erfüllten Lebens im »vollkommenen Augenblick«, der nur für das erlebende Individuum entsteht und nur von ihm als erfüllt definiert oder erlebt werden kann.

Ganz im Gegensatz dazu ist das Ziel planwirtschaftlichen Produzierens und Konsumierens am Modell des Funktionierens von Werkzeugen orientiert. Die Qualität von Dingen resultiert aus ihrer angemessenen Verwendbarkeit für bestimmbare Leistungen und Funktionen, die beim einzelnen Konsumenten mit seiner »Seinsweise«, mit seinem Sein und Erleben, nichts zu tun haben. Arbeits- und Konsumvorgänge sind auf definierbare Verrichtungen mechanischer Funktionserfüllung, auf beschreibbare Ziele einer Natur- oder Gegenstandsbeherrschung bezogen, so wie auch der Vorgang der Planwirtschaft insgesamt in seiner Idee auf

ein solches quasi mechanisches Ziel, die materielle Bedürfnisbefriedigung nach Gleichheitskriterien, ausgerichtet bleibt.

Bei Schulze stellen »Funktionsökonomie« und »Erlebnisökonomie« Stufen der ökonomischen Entwicklung dar, und natürlich gilt dann das westliche Modell als das modernere, während das östliche als das überholte und rückständige angesehen werden muß. Selbst wenn man den Eindruck gewinnt, die »Erlebnisgesellschaft« würde im Augenblick schon wieder historisch – ein Eindruck, dem sich offensichtlich auch Schulze selbst nicht entziehen kann – wird man konstatieren müssen, daß »Planwirtschaft« oder »Marktwirtschaft« die Vorstellungen über grundlegende Arbeits- und Konsumformen, über erwartbare Leistungen oder Wirkungen des Wirtschaftens in fundamental unterschiedlicher Weise prägen müssen.

Bereits aus dieser ersten Differenz resultieren erhebliche kulturelle und kulturpolitische Divergenzen zwischen Ost und West, die nicht ohne weiteres zu verbinden sind. So sehr vermutlich, zumindest bis zur Vereinigung, die westliche »Erlebnisökonomie« auch von der Bevölkerung des Ostens kulturell als dominant anerkannt wurde, so sehr scheint für östliche Intellektuelle, Künstler und Kulturpolitiker (um den belasteten Begriff des »Kulturschaffenden« zu vermeiden) ein »planwirtschaftliches« Funktionsmodell die Legitimationsbemühungen für Kultur und Kultureinrichtungen zu prägen. All das, wofür eine solche Funktion nicht nachweisbar zu sein scheint, was sich nur auf den Augenblick intensiven Erlebens bezieht, gilt nach diesem Modell als Luxus, als dekadenter Überfluß und damit als unnötig oder sogar schädlich. Als Funktion aller Kultur galt in der DDR wie in allen sozialistischen Ländern »Erziehung«, sei es in qualifikatorischer Dimension unter dem Aspekt der Produktivität, sei es unter moralischen Kategorien der Erziehung zum entwickelten sozialistischen Menschen (Lohmann 1989). Ohne eine solche gleichsam werkzeughafte, an traditioneller »Wirkungsästhetik« orientierte Funktionsbestimmung schienen Kunst und Kultur nicht legitimierbar zu sein.

Im Westen dagegen sind auch und besonders die Kultureinrichtungen, trotz aller anderslautenden Bemühungen von Kulturpolitikern oder Einrichtungsbetreibern, unabdingbar in individualisierte Erlebniswelten und Erlebnismärkte des intensivierten, angespannten, gehobenen Seins, sei es der Selbstverwirklichung oder der Spannung eingebunden. Während also Kunst und Kultur in der DDR, auch wenn sie sich nicht politisch gaben, auf kunstexterne Ziele oder Zustände bezogen waren und verwiesen, erfüllen sich im Westen Kunst und Kultur im Augenblick ihrer Veranstaltung als Ereignis, das für den Konsumenten nicht auf etwas

anderes als sich selbst verweist, sondern ein im Augenblick erreichter Seinszustand ist.

2. Zeitbegriff: Teleologische versus Augenblicksgesellschaft; mit Exkurs: Tragische versus ironische Gesellschaft

Die – ehemals – gegensätzlichen Ökonomien von Ost und West sind bzw. waren in unterschiedliche Zeitbegriffe eingebettet, die auf beiden Seiten längere Traditionen als die der letzten 40 Jahre haben. Die DDR-Gesellschaft verstand sich wie alle sozialistischen als zielbezogen, als »Zielkultur« (Glaeßner 1993) im Gegensatz zu westlichen, bürgerlichen oder Marktgesellschaften, die kein gemeinsames, für alle verbindliches Ziel einer Entwicklung definieren, solche Zieldefinitionen auf der Ebene des Individuums oder freier Zusammenschlüsse aber auch nicht verhindern oder verbieten. Prinzipiell wird kein Ziel ausgeschlossen, aber auch keines als einzig verbindliches vorgegeben, dem eine Gegenwart unterzuordnen sei. Dominant bleibt die Gegenwart, an der Zielformulierungen gemessen werden.

Wie häufig beschrieben, resultierte die besondere Zieldefinition der DDR einerseits aus ihrer Gründung als programmatisch antifaschistische Gesellschaft, zum anderen aus ihrem Zukunftsbild der entwickelten sozialistischen Persönlichkeit unter der Vorgabe der Gleichheit und Gemeinschaft – nicht der Gesellschaft – der einzelnen. Selbst die Korrekturen an dieser Lehre in den 70er Jahren, die den real existierenden Zustand bereits als Zielerfüllung begreifen lassen wollten, haben nicht verhindern können, daß sich die DDR-Gesellschaft immer als auf einem Weg befindlich, als vergangenheits- und zukunftsbezogen mit einer Vernachlässigung oder Unterbewertung der Gegenwart verstand. Verachtung der Gegenwart oder des Augenblicks, der häufig mit dumpfem Konsum, mit Betäubung und Affirmation assoziiert wurde, zieht sich durch künstlerische Selbstzeugnisse aus der DDR und bildet noch jetzt eine entscheidende Abgrenzung ostdeutscher Intellektueller von der Kultur des Westens. Dennoch sind auch einige sehr »autonome«, weise Persönlichkeiten der ostdeutschen Kunst wie z.B. Erwin Strittmatter (Aussagen als »Zeitzeuge«) gegen Ende ihres Schaffens offensichtlich zu der Überzeugung gekommen, in der Gegenwart, im glücklichen Augenblick läge künstlerische und menschliche Erfüllung, nicht in Ideologien, die auf Utopien verweisen.

Es ist allerdings durchaus denkbar, daß die Mehrheit der DDR-

Bevölkerung ihren »Kulturschaffenden« in dieser Ablehnung schon Jahre vor der Vereinigung nicht mehr gefolgt ist. Gegenwärtige Enttäuschungen bei dieser »Mehrheit« resultieren vermutlich nicht aus solchen grundsätzlichen Gegenwartsablehnungen, sondern aus Enttäuschungen darüber, daß sich diese Gegenwart nicht wie erwartet einstellen will. Der Westen dagegen entwertete jeden Zukunftsbezug zugunsten einer Dominanz der Gegenwart, wenn auch z.B. um den Preis einer jahrzehntelangen Verdrängung der faschistischen Vergangenheit, eines verbreiteten Gefühls der Perspektivlosigkeit, der Betriebsamkeit und Dynamik im Stillstand, der totalen Ereignis- und Geschichtslosigkeit als Zukunftsperspektive.

Folgt man älteren Analysen, so bedeutet dieses teleologische Selbstverständnis der DDR nicht nur die Verlängerung von Aufklärungsvorstellungen, die im Verlauf des 19. Jahrhunderts durch Orientierung an großindustriellen Produktionsformen mechanistisch reduziert wurden; es könnte darin vor allem die Fortsetzung eines typisch deutschen Schicksals von Gegenwartslosigkeit (Plessner 1982) liegen. Die alte BRD dagegen hat in ihrer Verwestlichung dieses »unglückliche Bewußtseins der Deutschen« beendet, ist in eine Gegenwartsorientierung eingetreten, die sie jedoch im Vergleich zu anderen westlichen Demokratien durch »Geschichtslosigkeit« übersteigert haben könnte: Mit der Verdrängung des Faschismus wurden auch andere, »republikanische« Traditionen »vergessen« (Habermas 1990).

Unter Bezug auf den Historiker Hayden White (1991) hat Heinz Bude (1991) aus dieser Konstellation ein bestimmendes tragisches Bewußtsein für die DDR behauptet, während die BRD von einem ironischen Selbstverständnis geprägt gewesen sei: Der Bezug auf einen Weg zu einem definierten und nicht zu bezweifelnden, da in seinen Ansprüchen hoch moralischen, humanen Ziel, das aber in seiner Konkretion außerordentlich schwer zu fassen ist, legt sowohl das Gefühl des immer drohenden Scheiterns als auch den Anspruch hoher Opferbereitschaft für dies Ziel nahe. Da es sich aber um ein allgemeines Ziel handeln muß, an dem der einzelne nur sehr vermittelt mitwirken kann, ist auch die Verantwortung für das Scheitern und für die Opfer, die gebracht werden müssen, an überindividuelle Institutionen, seien es die des Staates oder der Politik, seien es abstraktere wie die historischen Bedingungen oder historischen Gesetzmäßigkeiten, delegierbar. Der Einzelne ist damit zwar sowohl aufgehoben in einer Gemeinschaft und entlastet von Verantwortung, steht aber auch unter der Bedrohung, selbst Opfer auf dem Weg zu werden, und zwar Opfer durch Fremd- oder Außenzuweisung, also ohne eigentliches persönliches Verschulden. Beide Aspekte werden in der

Diskussion über die Befindlichkeit in den neuen Bundesländern, über unzureichende Privatinitiative und -verantwortungsbereitschaft auf der einen Seite, über das Gefühl, Opfer undurchdringlicher und unbeeinflußbarer Mächte zu sein, nachhaltig erörtert, und die demokratisch nicht abgestützte Form der Vereinigung kann diese tradierten Einstellungen in gefährlicher Weise perpetuieren (Offe 1993). Die historische Perspektive macht deutlich, daß diese Mentalität nicht nur Ergebnis spezifischer DDR-Bedingungen ist, sondern daß sie auf älteren deutschen Traditionen basiert.

Die BRD-Gesellschaft dagegen hat unter erheblichen Krisen und um den Preis zahlloser persönlicher Verletzungen die Verantwortung für sozialen Erfolg, für die Realisierung von Zielen welcher Art auch immer von der Gemeinschaft auf den einzelnen verlagert, und nur unter erheblichen Relativierungen nach individuellen Möglichkeiten, unter der Vorgabe ironischer Brechung und Distanzierung sind Verwirklichungen individueller Ziele und Entscheidungen möglich. Selbst unter diesen Bedingungen jedoch hat sich im Westen eine – pragmatisch verkürzte – Zuständigkeit für das eigene Wollen und Tun, eine Abkehr von der entlastenden Opferhaltung eingestellt, die allerdings auch eine tiefe Skepsis gegen Opferbereitschaft bedeutet: Opfer erscheinen als persönliche Zumutungen, können nicht angeordnet, sondern nur individuell entschieden und gewollt werden, da sie Teil eines Modelles individueller Entscheidungsautonomie sind. Das begründet die politische Brisanz der »Opfer«, die gegenwärtig vom Westen für die deutsche Vereinigung gefordert werden.

Die Differenzen zwischen einer instrumentell-teleologisch definierten und legitimierten Kultur im Osten und einer auf Gegenwart bezogenen Kultur im Westen haben in der Kunst und in der Kulturpolitik beider Seiten tiefe Spuren hinterlassen. Ist Kunst Verweis auf ein zu erreichendes Ziel, auf eine teleologische Utopie als verbindliche Überzeugung einer Gemeinschaft, bleibt sie unabdingbar öffentlicher Gegenstand, und zwar gerade in ihren inhaltlichen Dimensionen, die außerkünstlerische sind. Die Kunst muß einen narrativen Charakter behalten, durch den sie etwas mitteilt, was über sie selbst als ästhetischen Vorgang hinausgeht. Sie berichtet vom endlich zu erreichenden Ziel oder von dem Weg dorthin, und da beides Kernpunkte der Politik sind, erhält sie einen eminent politischen und öffentlichen Stellenwert, der ihr in sozialistischen Ländern zuwachsen muß, unabhängig von der für die DDR behaupteten Bedeutung als einzige verfügbare Ebene einer politischen Opposition angesichts des Fehlens entsprechender parlamentarischer oder medialer Institutionen.

Es ist diese spezifisch sozialistische Variante der Aufklärungstradition, die Kunst für die Politik, für Staats- und Parteiorgane so wichtig erscheinen läßt, daß einerseits Kunst und Künstler einen eminenten sozialen Status erhalten, daß andererseits eine quasi feudalistische Angst vor dem Wort, vor der künstlerischen Äußerung bestehen bleibt. Es ist die teleologische Funktionszuweisung an Kunst und Kultur, die Künstler in die höchst ambivalente Position bringt, sowohl wichtig genommen wie zensiert zu werden. Das eine ist ohne das andere offensichtlich nicht zu haben.

In der gegenwartsbezogenen Gesellschaft des Westens dagegen, in der kein allgemeiner und verbindlicher Bezug auf einen Zukunftsentwurf besteht, kann sich Kunstautonomie entwickeln, d.h. eine Kunst, die sich nur in ihrem Medium des Ästhetischen bewegt, die keine kunstexternen Inhalte narrativ vermittelt. Es entsteht die Privatisierung der Kunstbewertung und des Kunstgeschmacks, da sich die jeweils erzeugten Erlebnisse im Sinne der Seinssteigerung nur im Individuum abspielen und als solche nicht vermittelbar sein können. In der Konsequenz führt das zur Intimisierung der Kunst, zum Terror der Intimität auch in diesem Bereich (Sennett 1983), da der unterstellte Zusammenhang zwischen ästhetischem Ereignis und psycho-physischem Zustand auch umkehrbar ist: Wenn Versenkung in Kunstvorgänge der Intensivierung des Seins gilt, also psycho-physische Vorgänge stimuliert, so geben Präferenzen für bestimmte Kunstereignisse Auskunft über höchst private, intime Befindlichkeiten, Bedingungen und Wünsche und müssen daher vor der Öffentlichkeit verborgen werden. Im Alltag sind diese Unterschiede zwischen Ost und West nach wie vor zu erleben: während Kunstinteressierte aus dem Osten ihre Präferenzen relativ unbefangen und unter der latenten Annahme der Objektivierbarkeit äußern, erfährt man im Westen auch von guten Bekannten kaum jemals ein ernstgemeintes Kunsturteil, da die entlarvende Wirkung einer solchen Äußerung gefürchtet wird.

3. Raumbegriff: Identität durch Abgrenzung versus Identität durch Entgrenzung

In der DDR scheint sich entgegen aller Bekenntnisse zum sozialistischen Kosmopolitismus und trotz aller individuellen, auf wenige Intellektuelle beschränkten Anteilnahme an der Kultur der sozialistischen Länder ein Bezug auf die Nation in territorialen Grenzen ergeben und erhalten zu haben. Auf der einen Seite die politisch begründete Abgrenzung vom Westen, auf der anderen Seite die negativen Erfahrungen mit der Sowjet-

union in der Nachkriegszeit, durch die tradierte Ängste vor der »Barbarei des Ostens« bestätigt wurden, verstärkt durch politisch und materiell begründete Reisebeschränkungen, haben territoriale Isolation zur Folge gehabt. Diese aufgedrängte Identifikation mit dem Territorialstaat wurde jedoch konterkariert durch eine Sehnsucht nach dem Fremden und Unerreichbaren vor allem der westlichen Welt. Auch im Raumbegriff wurden damit deutsche Traditionen einer Zerissenheit zwischen erwünschter kultureller Westorientierung und erzwungener ökonomischer und politischer Ostorientierung fortgesetzt, wie sie Plessner bereits 1935 als Unglück der Deutschen konstatiert hat (Plessner 1982). Nation als Territorialstaat geriet in dieselbe Kategorie des Zieles, zum dem man auf dem Wege war, wie die sozialen Ziele einer freien und gleichen, von humanen Prinzipien geprägten, sozialistischen Gemeinschaft. Nation und Nationalkultur als Kultur einer Gemeinschaft in territorialen Grenzen waren nicht Gegenwart, sondern Aufgabe und Ziel, um die künstlerisch gerungen werden konnte in einer Kunst mit narrativem Kern.

Das ausgegrenzte Westliche blieb gleichzeitig gewünschter oder ersehnter Freiraum, aber auch Gegner, als Dekadenz des Westens, als Amerikanismus stigmatisierter und abgewerteter Bezugspunkt bei einer gleichzeitig erzwungenen, ungewollten und ungeliebten politischen, ökonomischen und kulturellen Orientierung auf den Osten, die als bedrohlich, als entmündigend und entwertend erlebt werden konnte. Die Distanzierungsbemühungen der DDR-Politik von der Hegemonie der Sowjetunion, die Rede von den je besonderen, nationalen Wegen zum Sozialismus, bekunden diese doppelte Abgrenzungsstrategie. Auch bei dieser These ist allerdings nicht sicher, in welchem Ausmaß sie für alle Bevölkerungsgruppen und Generationen gilt. Günter Gaus hat mehrfach auf die enge, von großer Sympathie getragene Anteilnahme vieler Intellektueller der DDR an der Kultur der osteuropäischen Länder hingewiesen, und unsere eigenen Untersuchungen zum Kulturleben bestätigen diese Einschätzung (Göschel/Mittag/Strittmatter, in Vorbereitung). Eine »Veröstlichung« der Alltagskultur als Gegenstück zur Verwestlichung in der BRD hat sich aber in der DDR mit Sicherheit nicht eingestellt; und in Diskussionen mit ostdeutschen »Kulturschaffenden« erlebt der westliche Beobachter einen – für ihn erschreckenden – militanten »Einmauerungswunsch« des Ostens, der an eine Rechtfertigung der alten Mauer erinnert.

Die Verwestlichung der BRD dagegen, ihre politische, ökonomische und kulturelle Integration in den Westen, beendete für diesen »Landesteil« die tradierte, unglückliche Zerissenheit zwischen Ost- und Westori-

entierung und ließ die Frage nach der Nation in territorialen Grenzen als sekundär, als unwichtig oder überholt erscheinen. So wurde die alte BRD für die überwältigende Mehrheit ihrer Bürger zu einer mehr oder weniger zufälligen »europäischen Region«, in der eher landschaftliche, kulturelle oder Sprachräume das Gegengewicht zur Internationalität – und zur Nationalität – darstellten; nicht der Territorialstaat, der tendenziell als formale Konstruktion oder mehr oder weniger lästiges Relikt des 19. Jahrhunderts und kulturell als Ballast galt, als ungeliebtes Erbe, verdorben durch Nationalismus wilhelminischer und faschistischer Prägung. Auslandsreisen, längere Auslandsaufenthalte, die Beherrschung einer oder mehrerer westlicher Fremdsprachen, zumindest des Englischen, gehören in der BRD zum Grundstandard nicht nur einer schmalen Elite.

Für Kunst und Kultur sind die Folgen dieser unterschiedlichen Bedingungen deutlich. Im Osten blieb die Nation, sei es als Gegenstand künstlerischer Äußerungen, sei es als Frage nach der Nationalkultur, bis zum Ende der DDR relevante Aufgabe und wurde sogar nach kurzer Unterbrechung Ende der 60er Jahre 1974 wieder in die Verfassung aufgenommen (Lohmann 1989), obwohl natürlich Verfassungsformalismus und Alltagsbewußtsein auch in der DDR ähnlich weit auseinandergeklafft haben können wie im Westen. Dennoch scheint sich ein »Nationalismus aus kultureller und politischer Zerissenheit«, wie ihn Plessner beschrieben hat, in der DDR fortgesetzt zu haben. Dies prägt auch den Bezug zu westlicher Kunst und Kultur: Man begegnet ihr mit einer in Deutschland tief verwurzelten Ambivalenz zwischen Bewunderung und moralischem Ressentiment.

In der BRD dagegen integrierten sich Kunstschaffen und Alltagskultur so selbstverständlich in westliche, internationale Kunst- und Lebensstile, daß eine Ausstellung »Westkunst« fast zum Mißerfolg geriet, weil der Titel Selbstverständliches signalisierte – was sollte Kunst denn anderes sein als Westkunst? –, während die Ausstellung »Deutsche Kunst von 1945 bis 1985« ein großes Publikum anzog, denn daß es für diese Zeit eine »deutsche Kunst« geben könnte, war alles andere als selbstverständlich. Und in der Tat konnte die Ausstellung die Frage, was denn deutsch sei an deutscher Kunst der Moderne, auch nicht beantworten. Die Dresdner Kunstaustellungen der DDR dagegen operierten mit gerade den entgegengesetzten Selbstverständlichkeiten. Für den Westen gilt die Dominanz westeuropäischen und nordamerikanischen Kunstschaffens als gleichermaßen selbstverständlich wie unproblematisch. Nationale Merkmale waren und sind künstlerisch irrelevant oder reduzierbar auf Modernität und daher räumlich verallgemeinerungsfähig. Sie können jederzeit zwischen den westlichen Ländern ausgetauscht und verfügbar

gemacht werden. Es besteht keine Abgrenzungsnotwendigkeit mehr gegen die nordamerikanische Malerei eines Pollock oder Warhol, gegen französische Filme oder Produktionen aus Hollywood. Es ist dem Rezipienten überlassen, welche Produkte und Ereignisse ihm »gesteigertes Sein« vermitteln, und dies tun ausländische Werke tendenziell eher als nationale, da sie von den ungeliebten Traditionen des eigenen Landes entlasten und in der Rezeption das Sein von Internationalismus und Freiheit vermitteln. Allerdings ist diese Entwicklung nicht bruch- oder schmerzlos verlaufen. Adaptionen westlicher Kulturformen verliefen nicht kongruent mit politischer Integration. Amerikanismus in der Kultur galt in den 50er und frühen 60er Jahren gerade den politischen »Atlantikern« als moralisch minderwertig, während die Generation der Studentenbewegung zwar amerikanische (und westeuropäische) Kultur, vor allem Populär- und Alltagskultur, mit Begeisterung aufnahm, sich aber gegen die Politik der USA mit Vehemenz zur Wehr setzte (Göschel 1991).

4. Kunst und die Steuerungsmedien »Macht« oder »Markt«

Unausweichlich beziehen sich Kunst und Kultur auf die zentralen Steuerungsmedien einer Gesellschaft. Diese unterschieden sich in Ost und West diametral. Auch wenn beide Gesellschaften in gewissem Sinne Mischformen darstellten, dominierte im Osten Macht als Steuerungsmedium, im Westen der Markt bzw. Geld, auch wenn im Westen »Macht« einen höheren Stellenwert gehabt haben mag als »Markt« im Osten.

Die soziale Position von Künstlern bzw. von Kunst und Kultur und die Entwicklung einer spezifischen Ästhetik resultierten in beiden Systemen aus ihren Beziehungen zu diesen zentralen Steuerungsmedien. In der DDR war die Künstlerexistenz nicht von Marktvorgängen abhängig. Das existenznotwendige Einkommen war durch den Verfassungsgrundsatz des Rechtes auf Arbeit und durch ein öffentliches Beschäftigungsprogramm aus Anstellungen oder Aufträgen für jeden Berufskünstler gesichert.

Nicht diese Existenzgarantie jedoch, die im Prinzip für jeden galt, bedingte die privilegierte Situation der Künstler bzw. der Kunst als Medium, sondern ihre programmatische Funktion in der moralischen Erziehung der »Massen«, ihrer Ausrichtung auf die Utopie des Sozialismus durch Partei und Staat. Die Prinzipien sind im Modell der leninistischen Staatstheorie formuliert: Die Partei als politischer Kader definiert

die sozialistischen bzw. kommunistischen Ziele und die Einzelschritte, die zum Erreichen dieser Ziele erforderlich sind. Der Staat dient dieser Kaderpartei als Instrument zur Erziehung der Massen zu diesem Ziel, das durch die »Kulturschaffenden« verdeutlicht und vermittelt wird. Die Kulturhoheit liegt damit notwendig beim Staat, dem die Inhalte für die Kultur von der Partei vorgegeben werden, und entweder in Partei oder Staat oder in beide ist die Kultur materiell und ideologisch eingebunden als sinnfälliger Ausdruck der sozialistischen Utopie und als Erziehung zu ihr. So vereinfacht dieses Konzept hier dargestellt ist, so scheint es für die Kulturpolitik der DDR bis zum Ende verbindlich gewesen zu sein – die Bedeutung der Partei gerade unter diesem Aspekt der Führung der Massen auch durch Kultur wurde in der Verfassung von 1974 sogar noch betont und nicht relativiert (Lohmann 1989) – und für viele Intellektuelle und Künstler sogar noch jetzt fortzuwirken.

Die westliche, bundesrepublikanische Konstruktion ist dem genau entgegengesetzt, und zwar nicht, weil Kunst und Kultur im Kulturstaatsparadigma keine zentralen, moralischen Inhalte und Dimensionen zugebilligt werden, sondern gerade weil dies anfangs auch nach westlichem, nach westdeutschem Verständnis der Fall war. Die Formulierung moralischer Kategorien kann jedoch nach westlichem (Staats-)Verständnis nur aus vorstaatlichen, bürgerschaftlichen Zusammenschlüssen erfolgen, nicht von einem Kader, der zur Durchsetzung seiner Ziele oder seiner Idee von der sozialistischen oder kommunistischen Gesellschaft Staat instrumentell einsetzt. Der Staat kann äußerstenfalls die rechtlichen und materiellen Rahmenbedingungen liefern und sichern, die notwendig sind, damit sich der demokratische, außerstaatliche Willensbildungsprozeß, wenn es sich denn um einen solchen handelt, auch im Bereich der Kultur als Dimension der moralischen Selbstvergewisserung vollziehen kann. Daher liegt Kulturhoheit im Westen bei der vorstaatlichen Körperschaft der Kommune, zu deren politischer Autonomie entscheidend die Kulturpolitikautonomie gehört. Die Kulturhoheit des Staates, d.h. der Bundesländer und nicht des Bundes, ist aus der Idee einer »Schutzfunktion«, nicht einer »Steuerungsleistung« für Kunst und Kultur abgeleitet. Ob dieser Schutz allein durch Rechtskonstruktionen gewährt werden kann oder durch Finanzierungen ergänzt werden muß, ist Gegenstand einer jahrelangen Debatte in der Kulturpolitik der BRD gewesen (Grimm 1987). Tritt Staat direkt als Träger auf, kann er nur künstlerisch-kulturell autonome Einrichtungen verwalten, denen gegenüber er keine Mitsprache bei der Programmgestaltung erhält, sondern die durch die staatliche Trägerschaft nur eine Existenzgarantie deswegen erhalten, weil ihre Bedeutung im Einzelfall über den Rahmen der einzelnen Kommune

hinausgehen können. Aber dies bleibt streng genommen immer eine problematische Konstruktion.

Nicht die staatsrechtlichen Unterschiede und Gegensätze zwischen Ost und West sind hier jedoch entscheidend, sondern deren Auswirkungen auf künstlerische Produktion und das Selbstverständnis der in der Kultur Tätigen. Das Zentrum der kulturellen, moralischen Willensbildung und Träger der Macht in der sozialistischen Konstruktion ist die Partei. Auf diese bezieht sich damit eine kulturell-künstlerische Tätigkeit, solange sie sich in der kulturellen Aufgabe der Entfaltung moralischer Dimensionen bewegt, und das wurde von jeder kulturellen Leistung erwartet, denn alles andere wäre Luxus, gesellschaftlich nicht notwendige Arbeit und damit Verschwendung von Arbeitskraft und Volksvermögen gewesen, also von Ressourcen, die zum Aufbau des Sozialismus dringend benötigt wurden. Das verbindliche kulturelle Muster der instrumentellen Machbarkeit, das unter dem Aspekt der »Funktionsökonomie« skizziert wurde, und die teleologische Mentalität, die Orientierung auf einen Weg und ein Ziel, aufgenommen in der Idee von der sozialistischen Utopie und auch bezogen auf Moral der Gemeinschaft und Nation in einem Territorium, haben zusammen bewirkt, daß sich Kunst in der DDR auf Macht, auf politische Institutionen beziehen mußte, in welcher Form auch immer. Vor allem für die Literatur ist behauptet worden, daß sie diesem Bezugspunkt, der nicht zu umgehen war, ihre spezifische Ästhetik, ihre Gefährdung, aber auch ihre Spannung und die öffentliche Aufmerksamkeit verdankt. Die ästhetische Dimension liegt in einer »doppelten Sprache«, die notwendig wurde, weil einerseits die Vorgaben der Politik nicht negiert werden konnten, sie andererseits auch nicht unkritisch zu reproduzieren waren, wollte sich ein Autor vor einem informierten Publikum nicht der Lächerlichkeit aussetzen. In der Malerei scheint es ähnliche Konstellationen gegeben zu haben, wobei der Stellenwert einer entweder abstrakten oder nicht offensichtlich politischen Kunst ein völlig anderer war als im Westen. Ein Verzicht auf narrative Inhalte, eine Konzentration auf Form war selbst bereits eine politische Äußerung, durchbrach sie doch den instrumentellen und narrativen Charakter, der der Kunst programmatisch vorgegeben war. Auch eine solche Kunst konnte eine Kritik der Macht darstellen, wenn sie sich in der Betonung einer ästhetischen Autonomie dem Verdacht des Formalismus aussetzte. Daß dies gegen Ende der DDR zunehmend geschah, zeigt keinen Wandel des Politikkonzeptes der Macht, sondern nur die Schwäche, ihr Konzept durchzusetzen; eine institutionelle Schwäche in der Ausübung von Kontrolle und Repression, die endlich zum Zusammenbruch der DDR geführt haben könnte (Offe 1993). In den offiziellen Äußerungen ist die

Politik, sei es der Partei, sei es des Staates der DDR, niemals vom Kadermodell und vom instrumentellen Verständnis von Staat und der in ihn integrierten Kunst abgewichen.

Ähnliches scheint aber auch für die meisten Künstler und in der Kultur Tätigen gegolten zu haben, zumindest für die mittleren Generationen in der DDR, die in diesem Staat aufgewachsen waren, seine Aufbauphase miterlebt haben und ihre Bildungskarrieren diesem Staat verdanken. Aus der Verbindung von instrumentellem Arbeits- und Rezeptionsmodell auch in der Kultur, teleologischem Geschichts- und Utopieverständnis, Opferhaltung, humanistisch geprägtem Gemeinschaftsdenken und Statussicherheit der Kunst entsteht eine tiefe Bindung an die kulturpolitische Konstruktion der DDR, die noch heute z.B. am Literaturstreit um Christa Wolf (Anz 1991) und an den Werken gerade dieser Autorin, z.B. an ihrer Erzählung »Was bleibt«, abzulesen ist. Wie tief die Kluft zwischen Ost und West in diesen Dimensionen geht, läßt sich daran erkennen, daß es praktisch keinem westlichen Kritiker und Kommentator dieses Streites gelingt, die Tragik dieses Konfliktes, der quasi religiöse Dimensionen annimmt, zu erkennen und zu verstehen. Eine Abkehr vom Staat der DDR, von der Partei und vom erzieherischen Kunstmodell hätte einen Verrat an allen Grundüberzeugungen bedeutet. Daher ist es verständlich, daß bis zum Ende Künstler und Intellektuelle nach einem dritten Weg, nach einem »Sozialismus mit humanem Antlitz« gesucht haben, ja daß bis zur großen Demonstration auf dem Berliner Alexanderplatz im Herbst 1989 die Intellektuellen eher für eine nur personelle Reform in Partei und Staat votierten als für eine andere staatliche Konstruktion. Und selbst in Kommentaren von Literaten werden noch jetzt, vier Jahre nach der Wende, nicht die Opfer, die durch die Emigration vieler Künstler gebracht wurden, als kultureller Skandal empfunden; es erscheint noch heute nicht als moralisch problematisch, daß die DDR das einzige mitteleuropäische Land war, das über Jahre eine Exilkunst produziert hat. Bedauert wird, daß die Opfer umsonst gebracht wurden (Drescher 1993, Hanke 1993). Daß gerade viele Intellektuelle trotz dieses Skandals der Exilkunst ihren Staat als Kulturstaat mit besonderer kultureller Leistungsfähigkeit ansahen, die jetzt zerstört würde, läßt sich nur nachvollziehen, wenn man die fundamentale mentale Prägung der Künstler und Intellektuellen durch die Elemente des Instrumentellen, des Teleologischen, der Gemeinschaft, des humanistisch-aufklärerischen Anspruchs, der Suche nach kultureller nationaler Identität und des Status von Kunst und Kultur in Rechnung stellt, und wenn man begreift, daß alle diese Elemente nicht ursprüngliche Schöpfungen des Sozialismus sind, sondern tief in einer deutschen und protestantisch-preußischen Tradition

wurzeln. Der Sozialismus lieferte nur eine spezifische Interpretation dieser Traditionen und ließ gleichzeitig die bis dahin nie eingelösten kulturellen Versprechen dieser Tradition zum ersten Mal als realisierbar erscheinen. Daraus folgt die enge, glaubenshafte Bindung gerade der Intellektuellen an diesen Staat und seine kulturelle und kulturpolitische Konstruktion, nicht aus individuellen Privilegien, die der eine oder andere für sich erreicht haben mag.

Der Sozialismus garantierte eine unbezweifelbare Existenzberechtigung von Kunst und Kultur. Daraus folgten ihr Status und ihr Ansehen und die Interpretation der DDR als Kulturstaat. Daß mit dieser Legitimation Elitenpositionen der »Kulturschaffenden« verbunden waren, die jetzt massiv bedroht oder bereits verloren gegangen sind, daß Opposition und Information geleistet wurden, die sich jetzt als Inhalt von Kunst und Kultur erübrigen, da sie von anderen Institutionen wahrgenommen werden, ist für die »DDR-Nostalgie« vieler Intellektueller und Künstler wahrscheinlich weniger entscheidend als der Verlust dieser Existenzbegründung von Kunst. Nicht ganz zu Unrecht vermuten sie wahrscheinlich, daß eine vergleichbar Begründung im Westen nicht besteht, ja daß jede Begründung für Kunst in den westlichen Demokratien unsicher und fragwürdig bleibt.

Diese unbezweifelbare Existenzbegründung von Kunst, die der Sozialismus garantiert hat, wenn auch um den Preis von Zensur und Repression, eine Legitimation, die aus der Aufklärung stammt und in sehr deutscher Tradition im 19. Jahrhundert »kunstreligiös« überhöht wurde, bewirkt die genannte bekenntnis- und glaubenshafte Bindung an eine Kunst im Sozialismus, die sich in den unlösbaren Gewissenskonflikten der DDR-Künstler niederschlägt, wie sie sich durch viele ihrer Biographien ziehen und beispielhaft in der Person Christa Wolfs deutlich werden, wenn man den Dokumenten und Selbstzeugnissen trauen darf. Es scheint diese Dimension zu sein, die westdeutschen Kritikern verborgen bleibt. Wahrscheinlich eher unbewußt verweist auch ein Autor wie Heiner Müller (1992) auf diese religiösen Wurzeln sozialistischer Kultur, wenn er künstlerische Unbotmäßigkeiten und Widerstände gegen Politik und Macht, gegen einen kulturellen Konsens, wenn auch mit ironischem Unterton, als »Sünde« oder Versündigung bezeichnet; eine Formulierung, die auch als Scherz oder Ironie keinem westlichen Autor oder Kritiker – mehr – einfiel. Die Beispiele aus der DDR ließen sich fortsetzen, während man sie im Westen mühsam suchen müßte. Ob der Fall Herbert Achternbusch z.B., dem bereits zugesagte Mittel der Bundesfilmförderung wegen einer filmischen »Froschkreuzigung« in existenzge-

fährdender Weise vorenthalten wurden, eine westdeutsche Parallele darstellt, möge hier dahingestellt bleiben.

Im Westen bezieht sich Kunstproduktion in den letzten Jahrzehnten immer weniger auf den Steuerungsmechanismus »Macht«, sondern auf »Markt«, d.h. auf die Präferenzen, Borniertheiten oder Aufgeschlossenheiten eines Publikums. Der Affront, der Skandal, soweit es ihn überhaupt noch gibt, entsteht nicht aus einer Provokation der Macht durch Kritik und Aussprechen von Wahrheiten über richtige oder falsche Politik, die Gefährdung nicht durch »Versündigung wider den Geist des Sozialismus« (oder Kapitalismus), sondern durch Provokation des Publikums, das sich jedoch in einer Auswahlgesellschaft dieser Provokation beliebig entziehen kann, im Gegensatz zur Macht, die sich jeder Provokation zu stellen hat, wenn sie davon ausgehen muß, daß die Äußerung wahrgenommen wird. In brillanter Weise hat z.B. Peter Handke diese Mechanismen verstanden und in seinem Frühwerk, z.B. in der »Publikumsbeschimpfung«, genutzt und explizit zum Thema gemacht. So wie die DDR-Kunst und vor allem ihre Literatur ihren Reiz, ihre Spannung und Gefährdung aus dem »Spiel« mit der Macht, ihrer Sprache, ihren Zielen und Handlungen, ihren personellen Eigenarten, Verschrobenheiten, Unmenschlichkeiten und Grausamkeiten zog, gewinnt westliche Kunst diese Ästhetik aus dem Spiel mit dem Markt und dem Publikum. Man braucht hier durchaus nicht nur an Andy Warhol und die Pop Art zu denken. Sei es Umberto Ecos »Der Name der Rose«, sei es Patrick Süskinds »Parfüm«, das schon im Titel eine Ikone der Erlebnisgesellschaft und ihrer »Seinsökonomie« zitiert, sei es die Videokunst eines Nam June Paik, seien es die Objekte eines Joseph Beuys oder eines Jeff Koons, bei allen relevanten modernen Produzenten sind die Spuren einer Verarbeitung von Marktgesetzen und Warenästhetik, die Brechungen der Marktgesellschaft treibendes ästhetisches Element.

Anforderungen und Gefährdungen des Westkünstlers unterscheiden sich damit völlig von denen im Osten. Nicht Wahrheit oder Irrtum können ihn erfolgreich machen oder gefährden, sondern nur die Erregung von Aufmerksamkeit beim Publikum, der einzigen kaum vermehrbaren Ressource auch in reichen Gesellschaften. Politik kann ihn weder durchsetzen noch prinzipiell zerstören, denn auch der an Einrichtungen gebundene Produzent, der nicht für einen freien, individualisierten Markt wie den Buchmarkt arbeitet, kann sich im Prinzip durch Erregung von Aufmerksamkeit von politischen Entscheidungen und Förderungsabhängigkeiten frei machen. Es ist der vorstaatliche Steuerungsmechanismus »Markt«, sei er über Geld geregelt oder über Mehrheiten in politischen Auseinandersetzungen, der über Relevanz und Existenz von

Produkten und Personen entscheidet. Damit soll nicht geleugnet werden, daß auch der Kulturmarkt Schaltstellen der Aufmerksamkeitsregulierung kennt, also z.B. die Kunstkritik oder einflußreiche Feuilletons. Es sind aber gerade keine politischen Machtzentralen, bei denen diese Entscheidungen und Steuerungen liegen. Die letzten Versuche der Politik in diese Richtung, also z.B. die »Pinscherkritik« Ludwig Erhards, sind so gründlich nach hinten losgegangen, daß Vergleichbares nie wieder versucht worden ist, von Einzelfällen wie z.B. der genannten Lahmlegung Herbert Achternbuschs oder der populistischen Kritik des Berliner Bürgermeisters am »Skulpturenboulevard Kurfürstendamm-Täuentzien« abgesehen. Die Mehrzahl der Politiker hat sehr wohl verstanden, daß es für sie selbst schädlich sein kann, überhaupt irgendein Kunsturteil abzugeben, sei es zustimmend oder ablehnend, so daß sie sich bei notwendigen Entscheidungen, z.B. bei Preisvergaben, auf Experten stützen und berufen werden. Die Distinktionswirkung von Kunsturteilen, die von versierten Politikern mehr gespürt als gewußt wird, hält sie in wohl verstandenem Eigeninteresse davon ab zu urteilen. Sie spüren, daß sie sich durch jedes Urteil von schwer definierbaren Wählergruppen distanzieren, daß sie in den Verdacht geraten müssen, private Geschmacksurteile zur Richtlinie politischer Entscheidungen erheben zu wollen. Diesem Verdacht eines autoritären Dezisionismus, der sich im Kunsturteil notwendig entlarven würde, möchte sich kein Politiker aussetzen. Das Kunsturteil läßt sich, wenn es politisch wird, kaum durch Sachzwangargumente als notwendiges darstellen und ist daher auch für eine Politik, die sonst vor dezisionistischen Entscheidungen vielleicht nicht zurückschreckt, eher unangenehm. Es wird tendenziell vermieden.

In einer Kultur nun, die im Sinne der Erlebnisgesellschaft eine »Seinsökonomie« betreibt, die sich nicht als teleologisch auf einem Weg befindlich begreift, sondern Erfüllungen in der Gegenwart sucht, die sich nicht beschreibend, narrativ auf einen Zielzustand beziehen kann, die sich von der Bedeutung territorialer Zugehörigkeit im Sinne eines Nationalstaates weitgehend gelöst hat und auch keine Gemeinschaft, sondern die Konkurrenz um Aufmerksamkeit kennt, liegt es nahe, daß Kunst zu einem zentralen Medium der Produktion individueller psychophysischer Erlebniszustände wird. Damit wird die Tendenz zur Kunstautonomie, für die die Künstler seit den klassischen Avantgarden der Moderne eintreten, im Sinne einer Konzentration auf die sinnliche Erfahrung, auf »Aisthesis« als das reine Wahrnehmen (Welsch 1990) gesteigert und präferiert; auf eine Wahrnehmung oder Sinneserfahrung, die sich im Moment des ästhetischen Erlebens vollzieht und zumindest dann eine Seinsqualität erreicht, wenn relevante Erfahrungsqualitäten

oder Erfahrungsdimensionen erschlossen werden. Man unterstelle nicht, eine solche Kunst und Kultur würde nur das immer Schriellere, Grellere, Lautere produzieren. Vielmehr werden Extreme gesteigert, wie es Simmel (1983) für den modernen Städter oder die moderne Stadtkultur beschrieben hat: Neben dem bis an die Schmerzgrenze immer Lauteren und Größeren das bis an die Wahrnehmungsgrenze immer Leisere, Intimere, Kleinere; neben der Sinnesüberwältigung die äußerste Sensibilisierung, neben dem genüßlichen Bad im Vertrauten das lustvolle Erschrecken vor dem ganz Unbekannten, Anderen; neben dem Ordinären und Groben das ganz Feine und Zarte.

Zentral ist dieser Kultur eine augenblicksbezogene, sinnliche Erlebnisqualität des freudigen, ironischen oder lustvoll erschreckenden Genusses und damit eine kulturelle Tradition, die dem protestantischen Osten, einem strengen preußischen, aber auch schwäbisch-pietistischem Geist immer fremd und suspekt war, die aber für die katholischen Rheinlande oder für Bayern, zumindest für das Oberbayrische, eine zentrale kulturelle Tradition bilden. Im kulturellen Ost-West-Gegensatz kommen damit auch tradierte konfessionelle Gegensätze zum Ausdruck, die Deutschland bereits lange vor DDR und BRD geprägt haben, auch wenn die Teilungslinie zwischen Ost und West nicht exakt diesen alten Kulturgrenzen folgte. Die jeweiligen »Kernlande« aber gehören sehr eindeutig in die unterschiedlichen Traditionen: Das kulturelle »Rückgrat« des Westens bildete die bürgerlich-katholische Rheinschiene, die des Ostens das protestantisch-residentiale Brandenburg; und zwischen beiden bestehen tiefsitzende, tradierte Fremdheiten und Antipathien, die gegenwärtig an den westlichen Vorbehalten gegen die Vereinigung und der rigiden Ablehnung einer »Hauptstadt Berlin« wieder aufbrechen.

Der Gegensatz zwischen fernem Ziel auf der einen Seite und Gegenwartsbetonung auf der anderen als Bezugspunkte des Denkens und Wollens, der hier beschrieben wird, liegt aber nicht nur in konfessionellen und politischen Traditionen, die in der Teilung überformt und fixiert worden sind, sondern läßt sich auch in konkurrierenden, gegensätzlichen Geschichtsbildern nachweisen.

Folgt man Reinhart Koselleck (1993), so bestimmt der Gegensatz von »Weg« und »Augenblick« die Geschichte der Utopievorstellungen und findet sich nachdrücklich auch in der deutschen Klassik und Aufklärung. Er läßt sich danach sogar personifizieren, wenn man nicht vor diesen Höhen der deutschen Geistesgeschichte zurückschreckt: Koselleck verbindet das Geschichtsbild des Gegenwartsbezuges, die Utopie des »vollkommenen Augenblicks« mit der Person Goethes und stellt diesem – bezogen auf den Hauptstrang »unzeitgemäßen« – Geschichtsbild des

Zyklischen das zeitgemäße, damals und für weitere 200 Jahre verbindliche Bild des Weges und der Utopie als Ziel eines solchen Weges gegenüber, wie er es beispielhaft bei Schiller zum Ausdruck gebracht sieht. Ohne die Überlegungen auf dieser Ebene weiter zu verfolgen, mag deutlich werden, daß der Konflikt zwischen einem instrumentell-teleologischen Kunst- und Utopiebegriff auf der einen Seite und einem gegenwarts- oder augenblicksbezogen-kontemplativen auf der anderen Seite keine Schöpfung des Ost-West-Gegensatzes ist. Beide beziehen sich in ihren Modellen auf Traditionen, beide könnten aber vermutlich auch der Kritik ausgesetzt werden, ihre jeweiligen Grundlagen bis zur Unkenntlichkeit entstellt und pervertiert zu haben. Diese Kritik soll in den letzten Absätzen versucht werden.

5. Künstleranforderungen und Selbstbilder, Künstlermythen und Gefährdungen

Die Kunstproduktion der DDR ist häufig als »machtgeschützte Innerlichkeit« in der Tradition der Kunst des 19. Jahrhunderts beschrieben worden. Diese Formulierung verkennt jedoch den Zwang zu objektivierter, überindividueller, erzieherischer Wahrheit, zu öffentlicher Wirkung, dem die Künstler der DDR unterlagen. Es ging immer ums Ganze und um die Wahrheit, sei es der Gemeinschaft, des richtigen Weges zum Sozialismus, der richtigen Utopie, der richtigen nationalen Kultur, der richtigen Nähe oder Distanz zur Macht, der richtigen Ästhetik in Akzeptanz oder Verzicht auf Narrativität. Künstlerisches Scheitern entsteht entweder aus dem Verzicht auf Form zugunsten einer Aussage oder aus dem Verfehlen der »Wahrheit«, persönliches, existentielles Scheitern immer aus dem Wahrheitsproblem. Daraus resultiert eine bittere Künstlerrealität, die sich durch die autobiographischen Dokumente zieht.

Der DDR-Künstler sah sich gezwungen in einen tragischen, d.h. unauflösbaren Konflikt zwischen heldenhafter Opferhaltung (»Wahrheit wagt ich kühn zu sagen, doch die Ketten sind mein Lohn«) oder Staatskünstler, der selbst zur Macht wird. Daß dieser Konflikt sich nachträglich überhöht zum »Mythos« vom »Kulturstaat DDR« auf der einen Seite, zur »Kunst als Widerstand« auf der anderen, tut der Tatsache einer existentiellen Bedrohung durch diesen Konflikt zu Zeiten der DDR keinen Abbruch.

Auch in den Reden westlicher Künstler oder Kulturvermittler schimmert manchmal noch etwas von diesen Mythen durch, eher aber als Wunsch denn als Realität, lassen doch diese Bilder etwas erahnen von

einer sozialen Bedeutung und Ernsthaftigkeit der Kunst, ihrer Notwendigkeit, die die Ausübenden ersehnen.

Der Anspruch, subjektive Erfahrungsinnovation als Seinsqualitäten zu entfalten, führt zu marktgestützter Extroversion individueller, intimer Subjektivität als Lebensmodell, dem nachgelebt werden kann, das aber im Moment der Entstehung über die Erfahrungsreichweite des Publikums hinausgehen muß, wenn es innovativ sein will, und dessen Notwendigkeit schwer zu begründen ist. Daraus entstehen die westlichen Mythen des Künstlers und seines Erfolges oder Scheiterns: Entweder das unverstandene Individuum, dessen Sensibilität die Dumpfheit der Masse uneinholbar übersteigt, oder der Erfolg durch Hingabe an die Wonnen der Gewöhnlichkeit, die das Publikum goutiert. Auch diese Ambivalenz legt einen Leidensmythos nahe, den Masochismus des Kranken, den sein Leiden sensibilisiert für die verborgensten Strömungen psychischer und physischer Existenz, der aber von den barbarisch Gesunden nur als verschoben, als Wahnsinniger wahrgenommen und ausgeschlossen werden kann (Neumann 1986).

Nicht nur in den Selbstbildern und Mythen, denen bekanntlich immer etwas Wahres zugrundeliegt, auch in den Werken findet sich diese Spannung, diese Ambivalenz zwischen Verfeinerung und Banalität als ästhetisch antreibendes, innovatives Moment. In der literarischen klassischen Moderne sind es z.B. Baudelaire, Poe, Joyce oder Proust, die mit der »Auratisierung des Banalen und der Banalisierung des Auratischen« innovativ im Sinne von Boris Groys (1992) nicht nur die moderne Künstlerexistenz zwischen Isolation in höchster subjektiver Sensibilität und Aufgehen in der Masse des Gewöhnlichen reflektieren, sondern diesen Widerspruch zum ästhetischen Mittel erheben; und auch in dieser Dimension besteht der Gegensatz zumindest zur frühen DDR-Kunst: Die Figur des – tragischen – Helden war in der DDR sowohl persönliches Künstlerschicksal und Künstlermythos als auch künstlerischer Gegenstand (Thomas 1978).

6. Versuch einer Vereinigung

Die ohne Zweifel überpointierte Darstellung der Differenzen zwischen Ost und West soll natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, daß es in den Jahren getrennter Existenz der beiden deutschen Staaten auch vielfältige Beziehungen und wechselseitige Beeinflussungen bzw. weiterwirkende gemeinsame Quellen gegeben hat, trotz der gleichfalls vor der Zeit der Trennung in DDR und BRD wirksamen unterschiedlichen kulturellen und konfessionellen Traditionen. So wurde die Kulturpolitik der BRD in

den 70er Jahren kurzfristig von Ideen und Konzepten einer Wirkungs-ästhetik bestimmt, die denen der DDR sehr ähnlich waren, aber sie wurden schnell und gründlich abgelöst von den skizzierten Tendenzen einer gegenwartsbezogenen Erlebnisgesellschaft der Seinsökonomie. Auf der anderen Seite hat es auch in der DDR nachhaltige Versuche zur Kunstautonomie und zur Entfaltung subjektiver Erlebnis- und Erfahrungsqualitäten als Gegenstand künstlerischer Produktion gegeben, explizit wahrscheinlich in der sog. Prenzlauer Szene in den letzten Jahren der DDR. Es wäre lohnend, zu untersuchen, welche Kunstvorstellungen heute in dieser Gruppe bedeutungsvoll sind, und ob sich die Innerlichkeit, die sich dort als Nische gegen den Staat gebildet hatte, die diesen als Existenzbedingung zwar akzeptierte, ihn aber künstlerisch nicht zur Kenntnis nahm, erhält: jetzt, wo solche Nischen als Refugien vor der Macht abgelöst worden sind von »Szenen« als Marktsegmenten, in denen der Zugang vielleicht nicht durch Geld geregelt wird, das Geld aber nur durch eine andere, gleichfalls knappe »Währung« z.B. in der Form eines definierten Habitus ersetzt ist.

Trotz punktueller Annäherungen und Parallelitäten drängt sich gegenwärtig aber eher der Eindruck von Gegensätzlichkeiten auf, wie sie beschrieben wurden. Daß sich diese Gegensätze zu einer Kultur und Kulturpolitik verbinden oder vermischen könnten, die sowohl durchzusetzen als auch für beide Seiten zufriedenstellend wäre, läßt sich kaum vorstellen. Dennoch wäre es falsch anzunehmen, daß die Kultur der DDR in jedem Punkt nur ein überholtes historisches Modell ist, das verspätet in das westliche übergeht, zu einem Zeitpunkt wo dieses selbst schon wieder historisch zu werden droht. Der Vereinigungsansatz ergibt sich jedoch nicht aus der Politik, sondern nur aus der Kultur bzw. aus der Kunst selber. Eine noch sehr vage Idee dazu soll abschließend skizziert werden.

7. Die Utopie des vollkommenen Augenblicks

Eine Verbindung kann aus einer Kritik beider Modelle erwachsen, die an den Deformationen ansetzt. Die Idee einer Kritik am Bestehenden, eines Verweises auf ein anderes als das schlechte Existierende, wie es einem aufklärerischen, kritischen Kunstverständnis zugrunde liegt – und darauf bezog sich der teleologisch erzieherische Kunstauftrag – wurde in der DDR pervertiert durch eine kunstexterne Vorgabe als Ziel, der diese Kunst zuzuarbeiten habe, seit den 70er Jahre sogar noch zugespitzt und aller gedanklichen Quellen beraubt durch eine repressive Einbindung in ein Zielmodell der Steigerung von Arbeitsproduktivität und Konsum-

standard. An die Stelle der Idee von einer religionsfreien, vernünftigen Transzendierung jeder jeweiligen Realität durch Kunst wurde eine glaubens- und dogmenhafte Festlegung auf moralische Erziehung innerhalb einer materiell verkürzten Zielkultur gesetzt, deren Ziele, und damit auch die Anforderungen an die Kultur, von einer sich selbst als Kader definierenden, verschwörerischen Machtclique festgelegt wurden, die konzeptionell niemals von diesem Modell abrückte, sondern nur gezwungen war, Kompromisse in der Durchsetzung aufgrund schwindender Repressionsmacht einzugehen. Das teleologische Modell der Kunst war damit mechanistisch und autoritär verkürzt und pervertiert im Sinne einer Zielkultur, die ihr kulturelles Verständnis aus der Hierarchie und Arbeitsdisziplin der frühen Großindustrie des 19. Jahrhunderts bezog. Weder dieses kulturelle Modell noch die daraus resultierenden künstlerischen Produktionen und kulturpolitischen Konstruktionen wie eine staatliche Hoheit für Kultur und Kunst haben die geringste Chance, im vereinten Deutschland zu überleben; das wäre weder realisierbar noch wünschenswert. Relevant bleibt nur die Idee, daß in der Kunst ein transzendierendes Moment enthalten sein könnte, das sich als Kritik des jeweils Bestehenden begreift.

Auf der anderen Seite, im Westen, tendiert die Dominanz einer »Gegenwartskultur« und »Erlebnis- oder Seinsökonomie« dazu, jede Zukunftsorientierung zu eliminieren. Kunsterlebnisse werden zu Instrumenten eines gegenwartsbezogenen Seins, einer »Selbstverwirklichung«. Ähnlich wie Produkte des übrigen Warenmarktes wecken sie unerfüllbare Erwartungen an dies Selbst und an die Instrumente, die seiner Seinssteigerung dienen sollen. Wie andere Produkte des Warenmarktes tendieren Kunsterfahrungen unter dem Verdikt der psycho-physischen Seinssteigerung dazu, solche Erwartungen zu frustrieren, so daß immer neue Produkte gesucht werden müssen, um die erhoffte Seinsqualität zu erreichen. Ob der Gegenwartsbezug einer »Erlebnisökonomie« die Kunsterfahrung notwendig in den Bereich des Eskapistischen oder Kompensatorischen verweist, mag an dieser Stelle dahingestellt sein. Solche Kritiken behaupten eine realitätsverändernde Wirkung von Kunst, nicht unbedingt eine Transzendierung, und werden daher als Einwände aus dem wirkungsästhetisch-teleologischen Argumentationsstrang gegen die Augenblicksbezogenheit von Kunsterfahrung vorgebracht. Deren Kritik müßte aber aus der Frage entstehen, ob denn das intensive Kunsterlebnis tatsächlich das Glücksversprechen einlöst, das vom Bereich der Kunst auf den Warenmarkt übergegangen ist, von diesem aber regelmäßig enttäuscht wird. Die Frage nach der Erfüllung dieses Versprechens, nicht nach seiner Berechtigung, steht zur Diskussion, und hier, so scheint es,

enttäuscht das Kunstwerk oder die Kunsterfahrung dann genauso wie andere Produkte des Warenmarktes, wenn es sich als Instrument der Selbsterfahrung oder Selbstverwirklichung anbietet bzw. als solches gesucht wird. Dies scheinen aber die Kategorien zu sein, die u.a. zum Kunst-Boom der 80er Jahre geführt haben und die auch die »Neue Kulturpolitik« der 70er und 80er Jahre getragen haben. Die glückhafte Begegnung mit dem »Anderen« des Kunstwerkes geht im Selbstbezug des intimen, psycho-physischen Erlebnisses so verloren, daß immer nur das reduzierte, weder zu sich kommende noch sich transzendierende Selbst erlebt werden kann.

Um die Vermittlung von genußvollem Augenblick und transzendierender Perspektive, der beiden Formen einer Utopie vom Glück, ringen Philosophie und ästhetische Theorie seit der Aufklärung. Folgt man den zentralen Diskussionslinien, deutet sich eine sehr begrenzte und labile »Versöhnung« dieser beiden Gegenpole dadurch an, daß das Kunsterlebnis als vollkommener Augenblick seine utopische Qualität daraus erhält, daß sich in der Nicht-Instrumentalität von Kunst, also darin, daß sie nichts ihr selbst Äußerliches anstrebt oder bewirkt, eine Kritik jedes instrumentellen Verhaltens artikuliert, wie es alle anderen Lebensbereiche notwendig kennzeichnet. Der »vollkommene Augenblick« der Kunsterfahrung wird zum »utopischen Augenblick« einer Präsenz des Anderen, das sich den Gesetzen der Notwendigkeit, des Machens, des instrumentellen Handelns und seiner Grenzen entzieht, weil nur innerhalb des Systems »Kunst«, nicht aber mit diesem in Bezug auf etwas anderes gehandelt wird. Eine selbstreferentielle Kunst stellt weder im Sinne einer Wirkungsästhetik Instrumente der Beherrschung, sei es von Natur, sei es von Menschen, dar, auch nicht als Belehrung oder Erziehung, noch entwirft sie im Sinne klassischer »Harmonie-Ästhetik« ein Bild idealen Seins in Schönheit oder »Harmonie«, das einen Zustand richtigen oder intensiven, erhöhten Lebens erscheinen läßt, wie es die Verkürzung des Kunsterlebnisses in der »Erlebnis-Ökonomie« verspricht. Sie beschreibt nicht, bildet nicht ab und ist mit nichts identisch, sondern ist das Andere, das von Realität Abgelöste, Entzweite (Seel 1985), das von allen Bedingungen, Notwendigkeiten, Verfehlungen dieser Realität durch Verzicht auf Instrumentalität Befreite. Sie ist das »Erhabene« als das immer Andere, nur eigenen Regeln der Form Folgende. Pluralität, Erhabenheit in diesem Sinne als nur für sich Seiendes, Kritik von Instrumentalität bilden den »Code« dieses Kunstbegriffes (Welsch 1990). Vollkommenheit des Augenblicks im Kunsterlebnis stellt sich damit nicht ein durch Selbstverwirklichung oder durch Steigerung psycho-physischer Seinsqualitäten, wie sie die Warenerlebnisse versprechen, sondern durch

Erkenntnis der Möglichkeit eines Anderen als des Bestehenden, das aber nicht zu einem Bestehenden wird.

Folgt man dieser in höchstem Maße verkürzenden Skizze, so könnte man sich wünschen, der Westen würde sich vom Osten wieder an die transzendierende Bedeutung von Kunst erinnern lassen, die er in seiner Fixierung auf das Sein, auf die Steigerung des Seins in der Selbstverwirklichung vergessen hat; und vom Osten würde man sich wünschen, daß er sich vom Westen an das Glücksversprechen im Augenblick erinnern ließe, das der (real existiert habende) Sozialismus in seiner Fixierung auf einen instrumentell-mechanistisch verkürzten Utopiebegriff als moralische Verwerflichkeit des Luxus, der bürgerlichen Dekadenz und kapitalistischen Verschwendung verdammt hatte.

Eine Kulturpolitik, die sich auf diesen Kunstbegriff bezieht, ist gegenwärtig schwer vorstellbar. Die westdeutsche Kulturpolitik steht in einem Übergang von »Harmonie-Ästhetik«, in der Kunst durch das Postulat des Schönen und Harmonischen als Bild des idealen, harmonischen Zusammenlebens einer Gesellschaft gilt und damit als öffentliche Aufgabe definiert wird, und »Erlebnis-Ästhetik«, die Kunst als privates Seinerlebnis, als privates Geschmacksurteil und Selbstverwirklichung versteht und damit tendenziell dem privaten Warenmarkt überlassen kann. Ob die Konfrontation mit dem östlichen Modell der »Wirkungsästhetik« dann, wenn dies von den mechanistischen, repressiven Elementen befreit wäre, zumindest eine Diskussion über »Kunst als die Möglichkeit des Erhabenen« im Sinne einer Kritik des Bestehenden in Gang bringt, scheint eher zweifelhaft. Gegenwärtig beschränkt sich die Kulturpolitik auf den Streit zwischen »Verstaatlichung« und »Privatisierung«. Für ersteres, wenn auch gemildert zur freiwilligen Pflichtaufgabe der Kommune, sprach die Orientierung an der »Harmonie-Ästhetik«, während ungebrochene Staatlichkeit aus der »Wirkungs-Ästhetik« zu folgern war. Privatisierung wird denkbar und akzeptabel in der Perspektive der »Erlebnis-Ästhetik«. Vielleicht führt der Streit um die Alternativen der Kosten- und Nutzenverteilung von Kunst und Kultur zumindest dazu, sich über die Begrenztheit aller drei Konzepte klar zu werden. Hier müßte eine Diskussion um Kulturpolitik ansetzen, wenn sie sich dem gegenwärtigen Stand der Kunst gewachsen zeigen will, nicht an Rechtfertigungsversuchen für die eine oder andere Kulturpolitik, wie sie in den letzten Jahren immer wieder unternommen wurden.

Literatur

- Anz, Thomas (Hrsg.) 1991, »Es geht nicht um Christa Wolf«. Der Literaturstreit im vereinten Deutschland, München
- Bude, Heinz 1992, Das Ende einer tragischen Gesellschaft, in: Leviathan Heft 2, 1992, S. 305-316, wieder abgedruckt in: Hans Joas u. Martin Kohli (Hrsg.), Der Zusammenbruch der DDR. Soziologische Analysen, Frankfurt/M. 1993, S. 267-281
- Drescher, Horst 1993, Aus dem Zettelkasten, in: Thomas Rietzschel (Hrsg.), Über Deutschland. Schriftsteller geben Auskunft, Leipzig
- Glaeßner, Gert-Joachim 1993, Am Ende des Staatssozialismus. Zu den Ursachen des Umbruches in der DDR, In: Hans Joas u. Martin Kohli (Hrsg.), Der Zusammenbruch der DDR. Soziologische Analysen, Frankfurt/M., S. 70-92
- Göschel, Albrecht 1991, Die Ungleichzeitigkeit in der Kultur. Wandel des Kulturbegriffes in vier Generationen, Stuttgart, Berlin
- Göschel, Albrecht, Klaus Mittag, Thomas Strittmatter in Vorbereitung, Stadtteilkultur in Ost und West, Berlin
- Grimm, Dieter 1987, Recht und Staat der bürgerlichen Gesellschaft, Frankfurt
- Groys, Boris 1992, Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie, München
- Grunenberg, Antonia 1989, Bewußtseinslagen und Leitbilder in der DDR, in: Werner Weidenfeld u. Hartmut Zimmermann (Hrsg.), Deutschland-Handbuch. Eine doppelte Bilanz 1949-1989, Bonn, München, S. 221-240
- Habermas, Jürgen 1990, Die Stunde der nationalen Empfindung. Republikanische Gesinnung oder Nationalbewußtsein? in: Die nachholende Revolution. Kleine Politische Schriften VII, Frankfurt
- Hanke, Irma 1993, Wendezeit: Deutsche Schriftsteller in der Übergangsgesellschaft, in: Werner Weidenfeld (Hrsg.): Deutschland. Eine Nation – doppelte Geschichte, Köln, S. 309-320
- Henning, Werner u. Walter Friedrich (Hrsg.) 1991, Jugend in der DDR. Daten und Ergebnisse der Jugendforschung vor der Wende, Weinheim, München
- Lohmann, Ulrich 1989, Legitimation und Verfassung in der DDR, in: Werner Weidenfeld u. Hartmut Zimmermann (Hrsg.), Deutschland-Handbuch. Eine doppelte Bilanz 1949-1989, Bonn, München, S. 468-487
- Mühlberg, Dietrich 1993, Die DDR als Gegenstand kulturhistorischer Forschung, in: Mitteilungen aus der kulturwissenschaftlichen Forschung, Heft 33, August 1993, »Ostdeutsche Kulturgeschichte«, S. 7-85
- Müller, Heiner 1992, Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen, Köln
- Offe, Claus 1993, Wohlstand, Nation, Republik. Aspekte des deutschen Sonderweges vom Sozialismus zum Kapitalismus, in: Hans Joas u. Martin Kohli (Hrsg.), Der Zusammenbruch der DDR. Soziologische Analysen, Frankfurt/M., S. 282-301
- Neumann, Eckhard 1986, Künstlermythen. Eine psychohistorische Studie über Kreativität, Frankfurt, New York
- Plessner, Helmuth 1982, Die verspätete Nation. Über die Verführbarkeit bürgerlichen Geistes, Gesammelte Schriften Band VI, Frankfurt, zuerst 1935

- Schulze, Gerhard 1992, Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt/M.
- Seel, Martin 1985, Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität, Frankfurt/M.
- Sennett, Richard 1983, Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität, Frankfurt/M.
- Simmel, Georg 1983, Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, 6. Aufl., Berlin
- Thomas, Karin 1987, Zweimal deutsche Kunst nach 1945, Köln
- Weidenfeld, Werner (Hrsg.) 1993, Deutschland. Eine Nation – doppelte Geschichte, Köln
- Welsch, Wolfgang 1990, Ästhetisches Denken, Stuttgart
- White, Hayden 1991, Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses, Stuttgart