

Zeitschrift: Widerspruch : Beiträge zu sozialistischer Politik
Herausgeber: Widerspruch
Band: 4 (1984)
Heft: 7

Artikel: Kultur als Differenz : Bemerkungen zu der Unmöglichkeit von Kulturen
Autor: Reck, Hans Ulrich
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-651783>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 09.02.2026

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

Diskussion

Hans Ulrich Reck

Kultur als Differenz

Bemerkungen zu der Unmöglichkeit von Kulturen

Der Zweck ist, was hinter uns bleibt

El Lissitzky

„Der Künstler wird vom Nachbildner ein Aufbauer der neuen Welt der Gegenstände. Proun ist schöpferische Gestaltung, Beherrschung des Raumes vermittels der ökonomischen Konstruktion des umgewerteten Materials. Das Material bekommt Gestalt durch die Konstruktion“ (1). Unter Proun versteht El Lissitzky, von dem diese Zeilen stammen, die dreidimensionale Bearbeitung des über lange Jahrhunderte im zweidimensionalen Bild eingefrorenen Bildsinns, die Dimensionierung des Raumes, die Komplexität von Beziehungen zwischen Elementen als einer Struktur. Mit der Neuschöpfung des Wortes wendet sich El Lissitzky, der Architekt, Konzeptualist, Maler, Fotograf und Typograf, in mehreren Manifesten an der Schwelle der 20er Jahre gegen eine Auffassung von Kunst als Nachahmung. Er plädiert für eine Kultur, die ohne Ikonen der Glückseligkeit und überhaupt ohne die ikonische Dimension der Zeichen auskommt. Das Ikonische kann man im Unterschied zu symbolischen, ästhetischen und expressiven Darstellungen, verstehen als eine Art Fetsch. Die semiotische Definition des 'Ikons' läuft auf die evidente und nicht weiter interpretationsbedürftige Selbstabbildung einer ohne weiteres verständlichen Realität hinaus. Ikonen sind handlungsleitende Gebilde, die ihre Funktion als ästhetisch-appellierende, also als rhetorische Programme immer dann erfüllen, wenn sie als ästhetische Konstrukte gar nicht wahrgenommen werden, d.h. wenn sie als Wirklichkeiten einer offensichtlichen Herkunft handhabbar gemacht werden können. Die Geschichte der Kunst ist voller Beispiele solcher Ikonen. Die Bildung von Ikonen – z.B. in der Werbung oder im sozialistischen Realismus – ist auch eine bestimmte Form kultureller Interpretation der gesamten lebensweltlichen Vorgänge. Sie besagt, dass Darstellungen, Institutionalisierungen, Funktionen nicht einer symbolischen-diskursiven Bedeutung bedürfen, sondern bereits – woher auch immer – die Weihe einer höheren Autorität erhalten haben.

*

In dem Proun-Manifest, das El Lissitzky im Zusammenhang mit der kulturpolitischen Richtung der geometrischen Abstraktion innerhalb der De-Stijl-

Gruppe (Mondrian, Doesburg, Vantongerloo etc) schrieb, erwähnt er innerhalb der Versuche der Rettung der Kunst durch bloße Nachahmung eine Ikone der Glückseligkeit: die Ikone der objektiven Wirklichkeit als jener gesellschaftlich formierten, technologisch geformten Erschließung der Selbstbezüge der Arbeit. Diese Selbstbezüge folgen gerade der Durchsetzung einer ikonischen Kunst, weil deren Rhetorik mit moralisierendem Pathos verdeckt, worum es den Konzepten geschichtsbildender Arbeit zu tun ist: der Überwindung der notwendigen Arbeit in quantifizierbaren Bezügen einer distanzierten Naturbeherrschung. Die Gesellschaft als Spiegel einer solchen Arbeitskultur hat natürlich Schwierigkeiten in der Überwindung der primären Funktionen der Arbeit: sie muss pathetisch als ikonisch funktionierenden Konsens bewirken, was doch qualitativ einzig der symbolischen Interpretation zukäme, nämlich der genussreichen Erfüllung von Subjektivität, die gerade nicht arbeitet. Programm und Rhetorik fallen auseinander: die Rhetorik zielt auf eine emotionale Besetzung ikonisch stilisierter Arbeit und Arbeitsleistung, das Programm muss die Neutralisierung der Emotionen ermöglichen. Denn die distanzierten Naturbezüge machen erst die Emanzipation der Arbeit als quantitatives, technologisches Problem einsichtig. Die Helden der sozialistischen Arbeit sind eigentlich Negationsfiguren des souveränen Arbeitssubjekts. Die sozialistische Arbeit, die geschichtsphilosophisch aufgewertet worden ist gegen das gesellschaftliche Elend der Arbeiterklasse (des hegelschen Pöbels), ist technisch-ökonomisch betrachtet eine vergleichsweise nüchterne Angelegenheit. Die undramatische Lernsituation einer zunehmenden Affektkontrolle führt zu einer Neutralisierung des Engagements. Denn die affektive Bindung an die Quellen einer Herausforderung, der mit Engagement zu antworten ist, drückt auch das Gefahrenpotential, d.h. die Nichtbeherrschung dieser Gefahrenordnung aus. Die Neutralisierung des Engagements ist der Parameter für die Emanzipation, die zunehmende Selbstermächtigung und Selbstkontrolle der geschichtlichen Handlungen (2), in denen das menschliche Subjekt über Selbstkontrolle und Selbstbeherrschung zum geschichtlichen Subjekt wird, d. h. zum planenden, vermittelnden, organisierenden und verzehrenden Schöpfer der Binnenbeziehungen zwischen Arbeit und Natur.

*

Zurück zu El Lissitzky und seiner anti-ikonischen Fassung der künstlerischen Arbeit, Kunst immer beanspruchend als Beispiel bewusster Kulturbildung (wir wissen: das Unbewusste hat nicht weniger Anteil). Wenn das stimmt, was El Lissitzky schreibt, dann wäre der sozialistische Held der Arbeit nichts mehr als eine Figur naturgeschichtlichen Mangels und seine sozialrealistische Inszenierung der Imagegegenwert einer antimodernen Ästhetik, die auf Ewigkeitswerte hin angelegt ist und als Ikone, als unmittelbare Handlungsorientierung in einem nichtreflexiven, enggeschlossenen Kreis von Ritualen wirkt (3). Und zwar wirkt als Konditionierungstafeln für Analphabeten. Die Übernahme von pädagogischen Funktionen durch das Bild, verweist auf ein kulturpolitisches Programm: der illiterate Weltbezug bedarf gewiss der legitimen Orientierung durch Bildrhetorik. Das war in der Gotik so, das war im propagandistischen

Kampf, der Flugblattrhetorik der Reformation so, und das wird solange so bleiben, wie der kulturelle Zusammenhang einer Gesellschaft sich auf die Unmöglichkeit ästhetisch-symbolischer Selbstreflexionsbezüge stützt (4).

Ich nehme an, dass Lissitzkys Künstler als Aufbauer der neuen Welt der Gegenstände nicht alleine eine Ordnung schafft, sondern eine Ordnung mittels *neuer* Gegenstände. Ich nehme ferner an, dass die ökonomische Konstruktion eines umgewerteten Materials bedarf und dass dessen Konstruktion nicht mit der Umwertung zusammenfällt, sondern dieser nachfolgt und es sich demnach um zwei eigenständige Vorgänge handelt. Und ich nehme ausserdem an, dass die Konstruktion am Material selber Gestalt wird, weil anders das Material keine Gestalt haben könnte. Das lässt sich mit einer zentralen These El Lissitzkys stützen. Nach dieser zielt die Beherrschung des Raumes über Maschine und Kunst gleichermassen hinaus und fordert die Gliederung der Elemente durch alle denkbaren Dimensionen und demnach als Konstruktionsbezug eine vielseitige, einheitliche Gestalt unserer Natur. Beim Aufbau des ‚neuen Körpers‘ endet El Lissitzkys poetische Demontage der ikonischen Kunst. Der neue Körper ist das, was entsteht, wenn wir den Zweck hinter uns gelassen haben. „Der Zweck ist, was hinter uns bleibt“ (5). Geschrieben in Moskau 1920.

*

Einige ungeordnete Beobachtungen heute als Stichworte: die Ökonomie des Imaginären; Paradigmenwechsel und Bruch auf dem Weg zur Informationsgesellschaft; die kulturellen Debatten, die im urbanen Diskurs den modernen Zeitrhythmus sich mit den ästhetischen Ereignissen des Flüchtigen, Dekorativen verbinden, mit den Ereignissen als sich verlierender Spuren einer plötzlich gegenwärtigen (und im Modus der Plötzlichkeit gegenwärtigen), einer schockartigen Erinnerung als der Geste des Verschwindens; – das sind Stichworte einer nachfuturistischen Erfahrung, die eine reale Erfahrung ist, aber nicht mehr mit der Auffassung identisch, dass die ‚Rettung der äusseren Wirklichkeit‘ einer Komposition der Beziehung von Wahrnehmung und Objekt, von Bedeutung und Aussage entspringt, aber nicht umgekehrt (6). Diese Erfahrungen, zeugen vom Verlust des alten beispielhaften Produktionszusammenhangs. Dieser Verlust an äusserer Realität ist eine Bedingung für das Entstehen ganz neuer Kompositionszusammenhänge für eine deutlich inszenierte artifizielle Natur der Kommunikation und der Ereigniswahrnehmung. Dieser Verlust definiert sich jeweils als neue Kultur, ist aber keine neue ohne den Gestus, dass sie die alte Kultur zertrümmert habe. Der Verlust des Produktionszusammenhangs – und damit ist vorerst etwas gemeint, das nicht einfach nur Arbeit ist oder Organisation von Technologie, aber auch nicht einfach nur ein gesamtgesellschaftliches Muster oder Schema der Produktionsweise – macht, dass die nachfuturistische Geschichtslosigkeit (aus dem Blick der proletarischen Erfahrung) vergleichbar wird dem Helden der sozialistischen Arbeit. Die geordnete und leidenschaftslose Arbeit wird parallelisiert mit dem ikonisierten Helden, und das Ganze wird überhöht zu einer Rhetorik des sozialistischen Pathos. Die Auffassung dieser Rhetorik hat eine bestimmte

Auffassung von Wahrnehmung und Kunst im Hintergrund, die auch die Struktur der sozialistischen Öffentlichkeit und die Signifikanten der Macht bestimmt. Die realsozialistische Kultur definiert sich ja mit allen Attributen und Rhetoriken als eine kämpferische Übergangskultur. Umso erstaunlicher ist die Beobachtung, dass ihre Öffentlichkeit sich in einem protofaschistischen Klassizismus präsentiert. Bekanntlich wurde die ganze Linie der technisch progressiven, futuristischen Konstruktionskunst sabotiert, verboten und später zerstört; dabei steht diese Konstruktionskunst, für die Ästhetik eine Frage der demokratischen Organisationsqualität von Gebrauchswerten ist, ganz in der Linie eines modernen, Architektur gewordenen Geschichtsbewusstseins, wie es Walter Benjamin in seinem ‚Passagenwerk‘ für die Multikultur des 19. Jahrhunderts beschreibt – Ästhetik als Selbstbearbeitung des kollektiven Bewusstseins in Material, Form, Konstruktionsprinzip, Transparenz, Variabilität, Indetermination etc, alles Werten also, die der Kremlarchitektur vollständig entgegengesetzt sind (7). Der sozialistische Realismus wird in der Architektur bloss deutlich, geht aber insgesamt auf die akademische Ontologie der Herrschaftskunst zurück.

*

Wir haben gesagt, dass es dazu eine Parallele gibt in der Generation der nachfuturistischen Ereignisästhetik. Das Gemeinsame ist der Verlust des Produktionszusammenhangs. Und in der Tat lebt diese Ästhetik wie die des sozialistischen Realismus von einer Ausmerzung aller symbolischen und kommunikativen zugunsten der ikonischen, d.h. der durch Autorität und Ausstellungswert nobilitierten, nicht-individuellen Funktionen. Die ästhetische Verabsolutierung des im Schock erschlossenen Augenblicks meint einen ästhetischen Fluss (8), der die Verweigerung der alten Kultur als reinen Vitalismus der neuen feiert, d.h. als ikonische Selbstbehauptung (der gesellschaftliche Isolationismus, der der ikonischen Ästhetisierung der blossen Ereignisse entspricht, ist wohl das, was man mit der subkulturellen ‚Szene‘ meint). Nachfuturistische Eigendekoration und sozialrealistischer Kitsch verhalten sich auf dem Hintergrund eines modernen Defizits an Produktionszusammenhang symmetrisch, was immer sonst an Unterschieden lexikalischer Beschreibung möglich sein mag.

*

Der Verlust des Produktionszusammenhangs, der sich förderlich auf den Stilpluralismus (9) und kulturelle Differenzierungen auswirkt – als Sensibilisierungsgewinn im Verhalten, d.h. als lustvolle Praxis der Unordnung gegen den Dogmatismus –, wirkt sich gravierend auch aus in einer Richtung, in der das zumindest für die Frage nach Widerstandskultur nicht harmlos ausgeht: in der immer grösseren und immer abstrakteren Beliebigkeit der Verbindung mit Gestalten, Bildern, Figuren eines kulturellen Umwertungsprozesses, der selber an die Stelle lebendiger Kulturen zum letzten und einzigen Modus von Kulturbildung wird (10). Aus der subkulturellen Widerstandsrhetorik, die sich immer

dann zum Widerstand erklärt, wenn ihrer Sprengkraft gewaltsam die Öffentlichkeit genommen worden ist, wird ein Mechanismus deutlich, der den geschichtlich ungewollten Verlust des Produktionszusammenhangs schon immer begleitet hat. Es ist der Mechanismus der Selbstverleugnung einer partiellen Kultur durch die Assimilation an Bilder, die exakt den Bruch zwischen Produktion und Kultur, zwischen Objekten und Bedeutungen verwischen. An die Stelle einer semiotisch klärbaren Selbstwahrnehmung tritt die kulturelle Ersatzbildung, das Surrogat eines kulturellen Lebens, das Leben als Dichte in der Öde und Dürre der industriellen Ordnung verspricht. Die modernen Städte des 19. Jahrhunderts sind der Produktionsort einer synthetischen, ‚phantasmagorischen‘ (Marx, Benjamin) Multikultur, am Rande des Elends dieser einen Surpluskultur, der ausgelagerten maschinellen und maschinisierten Arbeit. Die symmetrische Beraubung der Sitten (11) und die panoramatische Überhöhung einer völlig irrealen Trivialkultur (12) ist, soviel ist heute sicher, in keinem Fall das Lehrstück oder die visuelle Identifikationsarbeit an einer vitaleren, einer besseren, da anderen Kultur und erst recht nicht, was eine populistische Variante von Widerstandskultur möchte, der Beleg für eine plebejische Gegenöffentlichkeit oder einen entzifferbaren universalen Beraubungsvorgang, den die bürgerliche Kultur immer an den marginalisierten Minderheiten betreibt.

*

Der Import von Negern, Elefanten, Exoten, Wilden, Tätowierten im 19. Jh. etabliert nicht so sehr ein kulturelles Panorama als vielmehr die gesellschaftliche Institutionalisierung eines Schemas der Aneignung und Unterwerfung von Kulturen. Es ist, wenn ich das recht verstanden habe, wie mit der Schädlingsbekämpfung der modernen Getreidemonokultur. Die technologisch gelenkte Produktionskultur produziert notwendig Vernichter, die immun werden. Um die immer weniger Getreidesorten resistent zu machen, bedarf es einer Kombination mit natürlichen, abweichenden, regenerationsfähigen Arten, die wild und unordentlich an wilden und unordentlichen Orten – Mandschurei, Afrika – wachsen. Da aber die gesamte Produktionskultur der agrarischen Veredler nach wie vor auf dem Mechanismus der Assimilation beruht, müssen wiederum artneue Sorten eruiert werden, weil ja wieder neue immune Vernichter entstanden sind – eine endlose Kette medikamentöser Veredelung, die man als kulturellen Aufschub interpretieren kann. Ein solcher kultureller Aufschub begleitet die Widerstandskultur der letzten 15 Jahre in hartnäckiger Weise und in einer bestimmten Form. Es handelt sich um eine Umformung der Widerstandskultur in die Erneuerungsrituale einer beraubten populären Kultur, noch bevor sich die Widerstandskultur als solche hätte etablieren oder thematisieren können. Der Mechanismus schlägt zu auf der Schwelle zwischen Kontestations- und Popularkultur, aber stetig so, dass man mit der Zeit nicht mehr weiss, ob etwas einen anderen Ursprung hat als den, auf der Schwelle umgeformt zu werden im Sinne eines die Exotik auf Inszenierung und Präsentation verschiebenden kulturellen Aufschubs. Man sieht sich mit der etwas eigenartigen Beobachtung konfrontiert, dass der Aufschub an

Kultur zum Produktionsmodus von Kultur wird, einer anderen zwar, aber einer, die nicht mehr als andere einfach erkennbar wäre. Der kulturelle Aufschub vollzieht sich zwar nicht in der Produktion, aber umso mehr in der Darstellung der Subkulturen. Die Stützung des Widerstands gegen die Monokulturen hat man in der Phase der drastischen und zugleich vitalen Auseinandersetzungen Mitte der 70er Jahre mit einer Umwendung des kulturellen Aufschubs durchgeführt. Die terroristische Monokultur schien es leicht zu machen, sich die medikamentierbaren Wildheiten zu holen, wo immer sie dem schwarz-magischen Drang nach ekstatischer Entgrenzung entgegenkamen: bei Zigeunern, Magiern, Hexen, Neger*innen, Nutten, Junkies, Desparados, den Bema*lungen, dem Feuer, der Nacht, den Mythen der Entgrenzung und Unordnung (13), die ganz nebenbei etwas später auch als Mythen der Entindividualisierung und einer dem Totenkult verschworenen spätromantischen Melancholie lesbar geworden sind. Eine Figur wie die Pasolinis zeugt vom kollektiven Imaginationsfeld oppositioneller Schematisierungen, wobei der Schematismus, und das hat Pasolini deutlicher erkannt als sonst jemand, immer noch der einer rassistischen Beraubung ist. Pasolinis Existentialisierung der Gewalt – und ihre unkritische Verdoppelung bei der ‚neuen Linken‘ (14) –, im Verband mit der Verkörperung der Aussenseiterattribute Homosexualität, Anarchie, Dissidenz ging geradezu kultisch mit einem Vitalismus einher, sich die Substitution von Authentischem und Differentem durch revoltische Gesten der Erinnerung an die barbarische Intensität des reinen (und das heisst auch: des sprachlosen) Lebens zusichern (deshalb auch die wortlosen Passagen in den Filmen ‚Theorema‘, ‚Medea‘, ‚Porcile‘). Das Sprachlose wird für Pasolini auch zu einem theoretischen Programm: er verwirft den Menschen im Namen einer Natur noch dort, wo sie Vernichtung bedeutet. Das Sprachlose ist für Pasolini kulturelles Material geworden – aus dem Fortgang der ständigen und blossen Umcodierung kultureller Versatzstücke zielt er allein noch auf das Nichtcodierbare, weil Unsagbare. Aber der kulturelle Aufschub bleibt auch hier, ebenso wie die Zerstörung des Symbolischen, die prinzipielle Aussage des Mediums Sprachlosigkeit. Kultur als Codierungsüberfluss. Das markiert auch eine semiotische Sensibilität für künstlerische Formierungsvorgänge im Gegensatz zur ganz semantisch orientierten politischen Kultur der Widerstandsbewegungen des Proletariats.

Das Elend der marxistischen Ästhetik ist die Tabuisierung der entscheidenden Differenz zwischen Genesis und Geltung, zwischen Bedeutung und Objekt, Bezeichnung und Erkenntnis. Marx verzichtet aus theoretischen Gründen der historischen Angemessenheit auf Ästhetik (15). Das Problem ist nicht, dass er das macht, sondern dass die gesamten Widerstandsdiskurse über Surrogate einer nicht vorhandenen Theorie gesteuert werden (16). Statt – als Beispiel – aus der Geschichte der Produktion von Bildern und ihrer Verwendung den Sprung in die Informationsgesellschaft (als Kontinuität von Lern- und Bedeutungsmedien) zu erklären, wird dafür der Vergesellschaftungsvorgang einer ökonomischen Formverfügung bemüht, d.h. es wird aus dem Objektbereich die Bedeutung, aus der Genesis die Geltung abgeleitet. Aber auch die universalistische und manchmal logifizierte Hochkultur der geschichtlichen Wider-

standskultur des proletarischen Subjekts existiert nicht mehr. Diese Hochkultur ist wie alle anderen zum Müll geworden und hat nur als Zitatenfundus, als Requisitensammlung für die Verwendung durch andere bedeutungsstiftende Zitierweisen überlebt. Der Zerfall jeder Hochkultur, ist der entscheidende Vorgang der Moderne und eine wenig und meist falsch rezipierte Herausforderung für die Versuche um die Gewinnung oder Rückgewinnung einer Widerstandskultur.

*

Man kann die Geschichte der Moderne auch als einen Zerfall der kulturellen Pyramide (des Geschmacks, der Formensprache, der gesellschaftlichen Elite, der Institutionalisierung etc) interpretieren. Analog dazu ist das Modell der proletarischen Kultur – zumindest in den geschichtsphilosophischen Aspekten – wie die proletarische Politik vertikal und hierarchisch ausgerichtet. Die universalistisch beanspruchte Widerstandskultur, die die proletarische Kultur als ganze und ihrem Begriff nach darzustellen hat, hat sich aufgespalten in verschiedene Bereiche revoltistischer Kulturen und Subkulturen. Semantisch ist der Gedanke der Widerstandskultur vom Modell der *einen* Kultur besetzt. Was aber sind Widerstandskulturen, die gesellschaftliche Erfahrungen ausdrücken, ohne ein Modell gesamtgesellschaftlicher Orientierung kulturell zu sein? Es gibt zweifellos keine Hochkultur mehr, ganz unabhängig davon, wie wir sie inhaltlich bestimmen möchten. Am sicher exemplarischen Bereich des Design hat Lucius Burckhardt die gegenseitige Umwandlung von Versatzstücken, Bedeutungsträgern, Objekten der Angleichung und der bereits formierten Bedeutung als Zerfall dieser kulturellen Pyramide untersucht (17). Er unterscheidet drei Phasen, die er zwar idealtypisch in ihrer Chronologie unterscheidet, die aber alle gleichzeitig in mehreren Richtungen nebeneinander ablaufen. Es gibt gute Dinge, gutgeformte Gegenstände, die zu Beginn für eine Elite geschmackvoll sind, Dinge, die in einer zweiten Phase Objekte des Massengeschmacks werden, also trivial, und schliesslich wiederum Gegenstände einer neuen Minderheit sind, jener des schlechten, überalterten und überlebten Geschmacks. Diese Dinge nun treten in ein permanentes Netz von wechselseitigen Kopierungen, Codierungen und Interpretierungen, in einen immer undefinierten Polylog mit anderen Bereichen und Objekten ästhetischer Produktion und Erfahrung. Übertragen auf unsere Fragestellung wird klar: was kunstvolle, künstlerische, revolutionäre und gesellschaftspolitische Bedeutung haben soll/kann, das ist immer auch Träger fetischistischer und trivialer Stilisierungen, d.h. Objekt von Bezeichnungsprozessen, die sich bereits auf frühere Objekte und Stilisierungen beziehen. Der Zerfall der kulturellen Pyramide, der eigentlich das moderne Alltagsleben ausmacht (das von linker Seite einmal emphatisch als ‚Dialektik des Konkreten‘ beansprucht worden ist), seine Öffnung, seine Partizipationskraft, seine Pluralität und seine Bedeutungslosigkeit, öffnet den Bezeichnungsvorgang in sämtlichen denkbaren Richtungen. Das Objekt der Bedeutung ändert, es mag als Objekt existieren, aber sein Objektcharakter gehört nicht mehr zum Wesentlichen seiner gegenständlichen Funktion – es wird nämlich primär zum Signifikat (oder zum Referentiellen) eines

anderen Codierungsvorgangs.

Der Zerfall der kulturellen Pyramide hat drei konstitutive Elemente:

- es gibt keine semantisch privilegierbare Kultur (es gibt nur Aneignungsverhalten, Sprachspiele, gesellschaftliche Kommunikationsformen),
- die Subkulturen, zu denen sämtliche Elemente der zerfallenen Pyramide hinzutreten, haben keinen eindeutigen lexikalischen Ausdruck; man kann keine Zuordnungen von gesellschaftlichem Charakter und der Formierung, der Erscheinungsweise von Gegenständen, von Bedürfnissen und gegenständlichen Befriedigungsmitteln erstellen. Es gibt also eine Ausdrucks- und Bedeutungsdifferenz innerhalb derselben Teilkultur,
- die verschiedenen Kulturen codieren sich wechselseitig ständig um.

Der Vorgang dieses Zerfalls bringt auch das ontologische und ikonische System jeder realistischen Ästhetik zum Einsturz. Mit dem Modell der Hochkultur zerfällt ein System, das dem ganzen kulturellen Prozess einen Interpretationshorizont gab.

*

Das Design ist – als Beispiel für den Zerfall der kulturellen Pyramide – auch ein Lehrstück für das Elend der Avantgarde, den Herrschaftscharakter des guten Geschmacks, die Irrtümer der ‚guten Form‘, die Trivialität der Massenkonsumkultur und die Beraubung der Widerstandskulturen – d.h. grundsätzlich des Vorgangs einer kulturellen Beraubung von Widerstandspotentialen durch Muster einer immer abstrakteren und lebloseren Kultur. Nun ist im linken Diskurs die universalistische Interpretation der Kultur ebenso zerfallen wie die revolutionäre Rolle der Avantgarde. Das geschieht durchaus symmetrisch zum Zerfall der pyramidal kulturbildenden Gestaltungselite des Spätkapitalismus. Was heute geschieht, ist nicht der Übergang der Produktion in den Informationsfluss medialer Codes, sondern die Öffnung beliebiger, irrelevanter und undichter, d.h. bezeichnungsneutraler, aber auf bildliche Bedeutungsfüllung angewiesener Objekte für das Freizeitverhalten irgendwelcher Subjekte von ästhetisierenden Spielformen. Ob Gesamtkultur, Widerstandskultur, Aufhebung der Kunst im Leben oder Aufhebung der Kunst als Leben – ein kohärentes Bedeutungssystem ist innerhalb der Beziehungen der verschiedenen Codes nicht auszumachen. Was bleibt also. Das Elend der Kulturkritik, das Elend des Alltagslebens?

*

Was heute gewiss vorherrscht, ist die Divergenz von Kulturkritik und Vitalität. Nicht zuletzt dieser Sachverhalt sorgt für eine zunehmend eindeutige Entkopplung von Widerstandskultur, Populärkultur und proletarisch-revolutionären Kulturambitionen. Die Vitalismen der Subkultur zerfallen zu Objektmaterialien für andere Diskurse im Moment ihrer Darstellbarkeit. Der Zerfall der überalterten Hochkultur ist geschichtlich keine Leistung des proletarischen oder plebejischen Widerstands (der institutionalisierte Proletariatismus hält ja im Ge-

genteil an einer solchen Kultur fest), sondern eine Leistung der unzensierten bürgerlichen Öffentlichkeit und ihrer kritischen weltbürgerlichen Publizistik (dafür steht auch Marx ein). Der Vitalismus der Subkulturen verdoppelt oder vervielfacht den kulturellen Bedeutungszerfall, weil er den Urbanismus und sein Tempo beschleunigt und die Inszenierung von Ereignissen und Erlebnissen an die Stelle einer Arbeit an der kommunikativen Symbolik setzt. Diese Subkulturen bringen nicht zufällig nochmals den urbanen Zusammenhang zum Aufbruch und zugleich zu seiner Öffentlichkeit, als Einklagung des Urbanen gegen die Realität unserer Städte (18). Was man postmoderne Ästhetik nennen kann, das ist die Bevorzugung des ironischen, spielerischen Ereignisses ohne Identität in einem sich konstruierenden Subjekt. Die Intensivierung der nicht restlos codierten Abläufe ermöglicht eine radikale Intensität, die aber gerade nicht dem Gefühlswert blosser Ereignisse entspricht (19).

*

Die strategisch eingespielte Rede von Widerstandskultur, Arbeiterkultur, populärer Kultur, Subkultur transportiert noch einen Kulturbegriff, der an der Stelle der unabschliessbaren Wechselcodierung normativ, gesellschaftlich, ästhetisch und erkenntnistheoretisch die Produktion von Bedeutungen nach dem Modell der Bedeutungsregelung *interpretationsbedürftiger* Erfahrungen, durch den Verzehr von Dingen also, fortsetzt. Die Arbeiterkultur hat sich im engeren Sinne immer auch definiert als defensive Eroberung der bürgerlichen Privilegien. Aus diesem machtpolitisch stichhaltigen Grund ist die Arbeiterkultur ihres Widerstandspotentials beraubt worden. Die gesellschaftliche Etablierung der Arbeiterkultur schliesst die Widerstandskultur aus. Mit guten Gründen zeugt die Zerschlagung der letzteren vom Gelingen der Machtansprüche der ersteren. Die Etablierung der Arbeiterkultur ‚zeugt‘ von der Zerschlagung der Widerstandskultur meint: sie ist nicht die Ursache davon. Und doch: die militanten und innovativen Phasen und Formen der später popularisierten Subkulturen sind sämtliche auch gegen die gartenstädtische und vorgartenidyllische Verspiesserung des abgesättigten und zugleich arbeitssüchtigen Proletariats entstanden. Die permanente Umcodierung unter den Kulturen und die Unmöglichkeit der Kultur eröffnen zwei besondere Chancen. Die erste besteht in der Einsicht, dass die Befreiung der ästhetischen Codes von den Dingen darauf beruht, dass man sich im Sinne irgendeiner Symbolik und Kommunikation ganz einfach den Überfluss produzierter Dinge vornimmt und sie reinigt, umformt, umbaut, ganz wie es passt. Erstmals ist Bedeutung eine Möglichkeit, die sich vom Schöpfermythos abtrennen und sich selber an Objekten bearbeiten kann, die alle längst Bedeutung geworden sind und die als Dinge ganz nach Eigenbedarf umgestaltet werden können. Die zweite ist, dass die Symbolik nicht mehr im Einklang mit irgendeinem Realismus geschaffen werden muss, sondern dass sie als Differenz, auf der Seite der Nichtidentität und als Inkongruenz entstehen kann. Das gelingt aber nur, wenn die Differenz als Modus der bedeutsamen Codierbarkeit eingerichtet werden kann und nicht in Dissidenz als Gestus umgemünzt wird. Unter ‚Semiotik‘ liesse sich dann ein anderer Zugriff auf den Modus der Produktion verstehen, der vom Ende der Güterproduktion

und dem schlechten, Abfall gewordenen Berg pervertierter Güter ausgeht und die Produktion als Symbolik einer spielerischen, ironischen und die Objekte der Geschichte bearbeitenden Kommunikation praktiziert – als Radikalität gegenüber Dingen, die erst wieder zu Objekten werden, wenn sie Bedeutung haben.

ANMERKUNGEN

- 1) El Lissitzky: Proun. („de Stijl“, Juni 1922). Zitiert nach: El Lissitzky, Dresden 1976, S. 348f. Siehe auch El Lissitzky: Proun und Wolkenbügel. Schriften, Briefe, Dokumente, Dresden o.J.
- 2) cf. Norbert Elias, Engagement und Distanzierung, Frankfurt 1983.
- 3) cf. als Beispiel: F. Ingold, Sozialistischer Realismus heute, in: Kunstbulletin 10/1983.
- 4) cf. Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Katalog der Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums, Frankfurt 1983; Konrad Hoffmann, Typologie, Exemplarik und reformatorische Bildsatire, in: Spätmittelalter und Frühe Neuzeit, Bd. 2 Kontinuität und Umbruch, Stuttgart 1978, S. 191ff; Martin Warnke, Cranachs Luther, Frankfurt 1984.
- 5) El Lissitzky, a.a.O. S. 349.
- 6) In genau diesem Sinn liest sich Rudolf Arnheims „Film als Kunst“ von 1932 als Kritik an der 1960 erschienenen „Theorie des Films“ von Siegfried Kracauer.
- 7) cf. Konrad Farner, Der Aufstand der Abstrakt-Konkreten, Berlin 1970.
- 8) cf. O-the-Punk, Konflikt und Camouflage, in: Widerspruch 6/1983.
- 9) was P.M. in seinem Heimatbeitrag im Widerspruch 6/1983 in fast schon hartnäckiger Oede zu einem Stilpluralismus als Anzeichen für anderes addiert.
- 10) cf. Pierre Bourdieu, Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt 1971; Pierre Francastel, La Figure et le Lieu, Paris 1960; P. Francastel, L'Ordre du Visuel, Paris 1983; Umberto Eco, Das offene Kunstwerk, Frankfurt 1971; Jürgen Habermas, Moralbewusstsein und kommunikatives Handeln, Frankfurt 1983. Diese Titel zeigen eindrücklich den Modus der Orientierung als Symbolik und Kommunikation als Arbeit sowie Identität als Reflexionsvorgang.
- 11) cf. Foehrbeck/Wiesand, Wir Eingeborenen, Frankfurt 1982.
- 12) cf. S. Oettermann, Zeichen auf der Haut, Frankfurt 1981; Oettermann, Die Schaulust am Elefanten, Frankfurt 1982.
- 13) zum radikalromantischen Nihilismus und einer existenzialistischen Metaphorik der subkulturellen wie populären Oppositionskultur cf. H.U. Reck, Nacht im Feuer – Zur Alchimie des Todes in der Rockmusik, Zürich 1981.
- 14) cf. H.U. Reck, Mythische Verweigerung und totale Person, in: Merkur 424, März 1984.
- 15) orthodox, informativ und immer noch am besten zum Thema: O.K. Werckmeister, Ideologie und Kunst bei Marx, Frankfurt 1974, bes. S. 18 ff.
- 16) Jürgen Habermas hat in „Zur Rekonstruktion des Historischen Materialismus“ deutlich den Unterschied bei Marx herausgearbeitet zwischen Evolutionslogik und den kollektiven Stufen in der Entwicklung der Schemata kultureller Identitätsbildung.
- 17) Lucius Burckhardt, Hart Leben-leicht Rauchen. Ein Spiel auf zwei Klavieren, in: form Nr. 102/1983.
- 18) Makropoulos/Lüscher, Revolten um die Stadt, in: Ästhetik und Kommunikation 49/1981.
- 19) Zur Postmoderne als einer metahistorischen Kategorie und einem manieristischen Verfahren des ironischen Zitates: Umberto Eco, Nachschrift zum „Namen der Rose“, München 1984, S. 76 ff; zur Postmoderne als dem Zerfall der Romantik mit der Moderne als ihres eigenen Subjekts cf. Jürgen Habermas, Der Eintritt in die Postmoderne, in: Merkur 421, Oktober 1983; Karl Heinz Bohrer, Intensität ist kein Gefühl, in: Merkur 424, März 1984; von Karl Heinz Bohrer stammt auch der bis heute informativste und beste Beitrag zu „Die drei Kulturen“, erschienen in: Habermas (Hrsg), Stichworte zur „Geistigen Situation der Zeit“, Frankfurt 1979, Bd. 2 S. 636 ff.