

Es war ein Dichter, der im Dezember 1989 von einem Studio des rumänischen staatlichen Fernsehens aus der Welt und den aufständischen Kameraden im Land die Botschaft überbrachte, dass der verhasste Diktator Ceausescu mit einem Helikopter aus seinem Palast geflohen war. Wenig später verkündete derselbe Dichter vom Balkon des Präsidentenpalastes in Bukarest den Sturz der Diktatur. Sein Name war Mircea Dinescu.

Auf den ersten Blick erfüllte Dinescu den historischen Anspruch des Künstlers als Provokateur der Revolution. Die Nahaufnahme seines jungen aufgeregten Gesichtes, auf dem sich die Überraschung über den vielleicht bis eben noch unmöglich erscheinenden Sieg malte, ging um die Welt und verschmolz für einen Medienaugenblick mit der in der abendländischen Kulturgeschichte fest etablierten Ikone des unsterblichen Helden.

Die Rolle des Weltveränderers gehört seit Sokrates zum Kernrepertoire des abendlaendischen Intellektuellen. Aber ist es tatsächlich jeweils die Kunst, die den Künstler zum Exponenten der Aufrührung macht? Dinescu, 1950 geboren, wurde im sozialistischen Rumänien zunächst als grosses Talent und „rumänischer Majakowski“ gefeiert. Für seine Gedichtbände erhielt er viermal den Preis des nationalen Schriftstellerverbandes, darüber hinaus 1978 den Eminescu-Preis der Rumänischen Akademie. Dann fiel er in Ungnade und erhielt 1985 Publikationsverbot. Ein Interview, das er der französischen Tageszeitung Liberation im März 1989 gegeben hatte, handelte ihm Berufsverbot und Hausarrest ein. Dinescu wurde rasch zur internationalen Symbolfigur für den Widerstand gegen das kommunistische Regime. Seine Gedichte, bislang nur in eingeweihten Zirkeln westlicher Literaturkritik und Exilantenkreise wahrgenommen, lieferten unwillkürlich das Vokabular des Protests. Populär war Dinescu jedoch geworden, weil er den Mut zu einem politisch heiklen Medienauftritt gehabt hatte. Der Dichter als Sprecher verbotener Opposition. Der Dichter als Politiker, nicht als Künstler.

In den Jahren nach der Revolution leitete Dinescu den neugebildeten rumänischen Schriftstellerverband. Er teilte damit das Schicksal vieler Kollegen aus dem ehemaligen sozialistischen Weltsystem und übernahm die Rolle eines politischen Funktionärs im gesellschaftlichen Übergang. Irgendwann war der Übergang auch in Rumänien zu einem neuen Dauerzustand geworden. Dinescu gab seine Präsidentschaft auf und wurde Herausgeber von Karikatur-Magazinen. Als ich ihn vor etwa sechs Jahren zu einer Salon-TV-Sendung nach Basel einlud, legte er selbst Wert darauf, in erster Linie als Medien-Unternehmer und erst in zweiter als Dichter vorgestellt zu werden. Aus Majakowski war ein Geschäftsmann geworden.

Dinescus Karriere könnte von kritischen Intellektuellen als bittere Bestätigung empfunden worden sein. Leute wie Guenter Grass warnten gleich nach dem Zusammenbruch der DDR und der sozialistischen Welt vor einer hemmungslosen Ausbreitung des Kapitalismus. Die „eiserne Maske der Freiheit“ (Heiner Mueller), hinter der sich fuer die verzweifelt-zynischen Deuter der Nachwendzeit das notorische Prinzip Marktwirtschaft versteckte, galt unter den liberalen Kuenstlern Europas oft als trauriges Symbol fuer den alternativlosen Abstieg in eine Welt des totalen Konsumismus. Mit dem Ende des Kalten Krieges und der ideologischen Einteilung der Welt in Gut und Böse war die Lage – ironischerweise unter anderem durch den subversiven Einfluss oppositioneller Kuenstler Mittel- und Osteuropas – unuebersichtlich geworden. Die tradierten Feindbilder zweier sich antagonistisch gegeneuberstehender Systeme hatten ausgedient. Kritische Kunst sah sich um die gesellschaftspolitischen Früchte ihrer Kritik gebracht.

Gegen die Wucht des wirtschaftlichen Anschlusses ehemaliger Planökonomien an den Westen schien damals kein linksliberales Argument gewachsen. Die intellektuelle Melancholie der Neunzigerjahre wirkte wie eine Karikatur zu Francis Fukuyamas 1989 formulierte These vom Ende

der Geschichte. Fukuyama hatte behauptet, mit dem Kalten Krieg sei das Ende "ideologischer Evolution" gekommen, eine Universalisierung der westlichen Demokratie als ultimativer Gesellschaftsform stehe bevor. Ronald Reagan und George Bush waren die Garanten für diese „Universalisierung“ im Zeichen des American Way of Life, der erste Irakkrieg ihre vermeintliche Bestätigung und der tatsächliche Anfang vom Ende.

Künstler und Intellektuelle in Europa und in den USA haben in der Folge angesichts einer global scheinbar widerstandslos voranschreitenden Amerikanisierung ein wachsendes Unbehagen zu erkennen gegeben. Der politische Dissens zwischen Europa und den USA über den Eintritt in einen zweiten Krieg gegen den Irak wurde von vielen Künstlern gerade in Deutschland oder der Schweiz zum Anlass genommen, um sich von einem hegemonialen Amerika zu distanzieren. George W. Bushs Schimpfwort vom „Old Europe“ wurde in den erhitzten Debatten jener Tage als hinreichender Beweis dafür genommen, dass die Amerikaner ihren Vertretungsanspruch eingebüßt hatten. Aber Europa selbst war auch nicht mehr das, was man sich 1968 ausgemalt hatte. Unter oftmals linken Regierungen besetzten populistische Parteien heikle Themen wie eine sich ausweitende soziale Unsicherheit (z.B. Hartz IV oder die sogenannte „Überfremdung“) und gewannen rasch vehementen Zulauf. Der neue Protest von unten hatte weder mit den Idealen linksliberaler Bewegungen, noch mit den Hoffnungen von 1989 zu tun. Für den aufgeklärten Intellektuellen war der Populismus das bedrückende Anzeichen einer aufkommenden Unterschichtengesellschaft, mit der man sich nicht nur nicht verbünden konnte, sondern an der auch alle landläufigen Mittel der Kritik abprallten.

Irgendwann schlichen sich Zweifel nicht nur an der künftigen Handlungsfähigkeit des europäischen Politikmodells, sondern auch an der Robustheit des abendländischen Wertesystems ein. Schlachtrufe gegen den entfesselten Raubtier- oder Heuschreckenkapitalismus, von gemäßigten Politikern verbreitet, die zugleich antibürgerliche Philosophie à la Nietzsche als ihre Standardlektüre angaben (z.B. Müntefering), wurden zwar in der intellektuellen Szene dankbar aufgenommen, änderten aber wenig daran, dass sich das System des Neoliberalismus offenbar ausbreitete.

Es dauerte nicht lange, und das System hatte auch die Kunst und ihren Betrieb erreicht und verleitete zu defätistischen Prognosen. Das Bild des Leviathan wurde beschworen: der neue, hegemoniale Konsumismus. Die seriöse linke Kritik war stumpf geworden, ihre Methode verjährt. Kreativität wurde Sache von Marketingbüros, nicht unbedingt von Künstlern. Jeff Koons und Damian Hirst verschmolzen zum Beispiel Kunst und Marketing zu einem neuen Medium, in dem Schweinefleisch wie Kaugummi aussieht und Kaugummi nach Schweinefleisch schmeckt. Der Kunstmarkt folgte von jetzt an den frivolen Mustern der Börsenspekulation und tut es noch heute. Die teuersten Künstler der Gegenwart sind fast ausnahmslos durch populistische Projekte spatialer Grandiosität im öffentlichen Raum bekannt (Kapoor, Eliasson) und finden unzählige Nacheiferer. Die Kunst der zweiten Postmoderne, zynisch und hypochondrisch zugleich, lebt nach eigener Aussage von der Rente ihrer historischen Autoritäten und ist fixiert auf das Zitieren und Interpretieren eines übermächtig scheinenden Imperfekts. Sie liebt das Geld und betreibt ihre Ökonomisierung: Auch weite Teile der klassischen Musik sind inzwischen kommerzialisiert wie Branchen der Popkultur, und Unterhändler der öffentlich förderungsbedürftigen Kulturinstitutionen versuchen ihre Legitimität in der Sprache der Unternehmensberatung zu verteidigen: Theater oder Oper als Standortfaktor mit Umwegrentabilität.

Am 11. September 2001 platzte die Fukuyama-Blase. Der Westen musste erkennen, dass die Globalisierung, wie sie mit dem Ende des Kommunismus ihren Lauf nahm, politische und soziale Implikationen hatte, auf die er nicht vorbereitet war. Die Erkenntnis von 2001: Die vertrauten Feindbilder waren zwar 1989 erloschen, der Feind war und ist aber weiter unter uns. Der Feind hatte jetzt viele Gesichter, und Osama Bin Laden war nur eine mögliche Konkretisierung. Der schlimmste Terrorakt in der modernen Geschichte prädestinierte Bin Laden natürlich für die Rolle des Feindes schlechthin. Seine Gestalt wurde jedoch auch deshalb so enthusiastisch aufgegriffen, weil die Angst ein Gesicht braucht, an dem sie sich sublimieren kann. Während in der Geschichte der politischen Angst vor allem des zwanzigsten Jahrhunderts die Gesichter von Bösewichtern für jeweils greifbare politisch feindselige Systeme standen (Hitler, Stalin, Mao, Pol Pot, Pinochet etc), materialisiert sich das Böse der Gegenwart (und damit der Zukunft) in Naturkatastrophen, Pandemien, politischen Unruhen oder Terrorismus, wandelbaren Ausdrucksformen, die sich mit wachsender Geschwindigkeit über den Globus verbreiten. Das Tempo der Berichterstattung und die raffiniert inszenierte „Authentizität“ ihrer Bilder machen mit Erfolg glauben, dass das Böse gleich nebenan geschieht, dass es mitten unter uns ist.

Angst, einmal zum Massenergebnis geworden, verlangt nach ihrer marktgerechten Ausbeutung. Angst verlangt nach neuer Angst. Mit der Angst beginnt der Rückzug. Eine sich bedroht fühlende Gesellschaft ist in der Defensive, selbst wenn sie angreift. Spätestens seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts fühlen sich immer mehr Menschen im Westen bedroht und überfremdet. Das gilt auch für die Mitte Europas. Das Referendum zum Minarettverbot in der (an sich fremdenfreundlichen) Schweiz ist nur ein Indiz in einer langen Kette dafür, dass der Westen auf einem Isolationskurs ist.

Auch der Kunstbetrieb ist auf dem Rückzug. Allem staatlich organisierten Austausch zum Trotz. Zum Beispiel entzündete sich an der Ankündigung des Louvre im Februar 2007, in Abu Dhabi eine Filiale zu errichten, in Frankreich und Europa eine heftige Debatte über den angeblichen Ausverkauf „unserer“ Kultur. Im Verlaufe der Debatte zeigte sich, dass dank des Deals der französische Staat und seine nationalen Kunstinstitute für die kommende Dekade in den Genuss einer milliarden schweren Finanzspritze aus dem an Öl und Gas superreichen Wustenemirat kommen würde. Dass diese sogenannten Petrodollars den Erhalt der französischen Hochkultur würden maßgeblich sichern helfen, machte nicht nur das kulturpolitische Dilemma deutlich, sondern auch, dass diese Hochkultur nicht so sehr durch ein kommerzielles Geschäft am Persischen Golf, sondern durch die marode finanzielle Basis zu Hause gefährdet war. Die erlesensten Früchte abendländischer Kunst in Zukunft in Abhängigkeit von den Alimenten muslimischer Beduine zu wissen, dürfte für die Grand Nation und ihre Kultur-Eliten eine bittere Erkenntnis bedeutet haben.

Im September 2008 platzte die Blase des Wall-Street-Kapitalismus, und die Unsicherheit in unseren Ländern darüber, worauf wir politisch und wirtschaftlich zusteuern, hat seitdem einen neuen Höhepunkt erreicht. Auch diesmal ist die Kunst drastisch in Mitleidenschaft gezogen. Vorzeiginstitute US-amerikanischer Spitzenkultur wie MOMA oder MET stecken in existenzbedrohlichen Krisen, seit ihnen viele ihrer unverzichtbaren Sponsoren und Mäzene die Unterstützung versagen. Angesichts der hohen Neuverschuldung öffentlicher Haushalte muss auch in Europa mit harten Konsequenzen für die subventionierte und die privatwirtschaftliche Kultur gerechnet werden.

Während demnach der Westen um seine Standards und um seine Rolle in der Welt bangt, vollzieht sich unaufhörlich und immer deutlicher sichtbar der Aufstieg vor allem asiatischer Schwellenländer,

insbesondere der von China, aber auch kleinerer Länder wie einiger Golfstaaten. In der kurzen Phase zwischen der Ankündigung grosser Kulturprojekte im Mittleren und Fernen Osten in der zweiten Hälfte des letzten Jahrzehnts und den politischen Unruhen in Teilen der arabischen Welt und möglicherweise Chinas in diesem Frühjahr haben westliche Künstler und Intellektuelle in der Regel zwei Haltungen eingenommen: Sie haben diese Kultur-Entwicklungen außerhalb des Abendlandes entweder als einen neuen Kulturimperialismus im Interesse der Manifestierung autokratischer Macht verteufelt oder die Projekte zwischen Doha und Schanghai als einen frischen Absatzmarkt ihrer Produkte umarmt. Die erste Position beschreibt die Strategie der Angst, die zweite die der Perversion.

Insbesondere der arabische Frühling wird nun als eine Welle der Demokratisierung betrachtet, und in den Feuilletons zwischen Hamburg und Paris, London und New York macht sich Erleichterung breit, aller Wahrscheinlichkeit nach Absolution von der oben beschriebenen Angst. Ob die Umwälzungen zwischen Tunis und Kairo allerdings eine Annäherung dieser Gesellschaften an den Westen bringen werden, sei dahingestellt. Ägyptische Revolutionäre haben zum Beispiel erklärt, dass die Beseitigung Saddams für sie ein Akt der Erniedrigung bleibt, nicht, weil sie Saddam unterstützt hätten, sondern weil sich eine dekadente amerikanische Gesellschaft dessen Beseitigung auf die Fahnen geschrieben habe.

Die Rolle der Kunst und ihrer Protagonisten an dem, was zum Sturz von Ben Ali und Husni Mubarak geführt hat, ist auch nicht so leicht einzuschätzen. Gewiss haben sich Filmemacher und Schriftsteller unter den Protestierern und den Opfern von Repressalien befunden, aber Studenten, Arbeiter, Anwälte und Ärztinnen haben die Bewegung ebenso getragen und oftmals dominiert. Auf Facebook hat sich inzwischen ein Forum etabliert, wo ägyptische Popstars und Künstler wegen ihrer opportunistischen Haltung Mubaraks gegenüber beschimpft werden und zu Entschuldigungen gezwungen werden.

Verwirrend bleibt auch, dass in den Ländern eines neuen muslimischen Selbstbewusstseins am Persischen Golf der arabische Frühling nur wenig Resonanz hat. Und selbst dort, wo es zu einer Auseinandersetzung kam, wie im Falle der Ansetzung des palästinensischen Direktors der bedeutenden Kunstbiennale in Sharjah, irritiert der durch den Emir persönlich abgesetzte Direktor westliche Medien durch harsche Selbstkritik und ausreichend Verständnis für die Entscheidung seines früheren Arbeitsgebers.

Das politische China wird dem Westen in Zukunft weitere Rätsel aufgeben. Wer vor den Augen der Weltöffentlichkeit das grösste Museum der Welt eröffnet und darin Zeugnisse europäischer Aufklärung zeigt, dazu Hauptfiguren europäischer Politik und Diplomatie einlädt und gleichzeitig unter fadenscheinigen Gründen einen seiner prominentesten Künstler, Ai Wei Wei, schlichtweg verschwinden lässt, muss sich nicht über die Eskalation des Protests zu Hause und in der Welt wundern. Ai Wei Wei selbst gehört jener Generation an, die das Wirtschaftswunder China auf den Weg gebracht und damit das Reich der Mitte auf die Position Nummer 1 unter den Mächten des 21. Jahrhunderts vorbereitet hat. Wie er sind viele der gegenwärtigen Architekten und Ingenieure der chinesischen Volkswirtschaft als junge Menschen nach dem Ende des Maoismus in die USA oder nach Kanada ausgewandert und haben dort nicht nur ihre Ausbildung genossen, sondern auch das westliche Wirtschafts- und Lebensmodell kennengelernt. Manche haben es verinnerlicht, andere haben sich später in den Dienst von Rotchina gestellt. Wie viele unter ihnen welchen Weg eingeschlagen haben, ist schwer zu sagen. Es könnte aber entscheidend sein dafür, wohin sich die

die chinesische Gesellschaft in nächster Zeit bewegen wird. Die Chinesinnen und Chinesen der mittleren Generation, die die Hebel in Peking, Guangzhou oder Schanghai bewegen, verfügen heute oftmals über ein einzigartiges Netzwerk von Beziehungen sowohl in Ost wie West. Dass die Gegenwartskünstler dieser Generation oft zunächst aus dem Exil heraus agierten, mag ihnen globale Aufmerksamkeit gesichert und ihren Werken zu Markterfolgen verholfen haben.

Die Frage bleibt, ob die chinesische Kunst ihres politischen Provokationspotentials wegen so erfolgreich gewesen ist oder dank ästhetischer Anerkennung. Ai Wei Wei beispielsweise hat sich bis Mitte der Neunziger eineinhalb Jahrzehnte lang in New York als Gelegenheitsarbeiter durchgeschlagen und in einem winzigen Apartment in der Marx (!) Street von Manhattan bereits einige seiner wichtigsten Kunstwerke geschaffen, nahezu ohne irgendeine öffentliche Aufmerksamkeit zu erreichen. Weder sein späterer Erfolg als Architekt und Künstler, noch seine Mitwirkung am Design des von Herzog & de Meuron entworfenen Olympiastadions von Peking hätten wohl ausgereicht, ihn gemäß Time Magazine zu einem der einflussreichsten Persönlichkeiten unserer Zeit zu machen. Aber Ai beschränkte sich nicht auf seine Kunst der Provokation. Er wollte und will nicht allein von einer kleinen intellektuellen Elite in und außerhalb Chinas gehört werden. Das Internet lieferte ihm die Plattform, die aus dem Künstler Ai Wei Wei den aggressiven Regimekritiker machte. Sein Blog wurde auch von Millionen Chinesen gelesen, die sich für Kunst nicht interessierten. Ai Wei Wei wurde in dem Moment zur politischen Symbolfigur des Protests, als er den abgezirkelten Raum der Kunst hinter sich ließ. Wie der rumänische Dichter Dinescu vor zwanzig Jahren bediente sich der chinesische Künstler einer Waffe, die mächtiger und effizienter ist als die Kunst: der Medien.

Hoelderlin hat den abendländischen Glauben an die Kunst in dem Diktum zusammengefasst, dass die Dichter (also die Künstler) stiften, „was bleibt“. Die aktuelle Frage könnte lauten, was von der Kunst der Gegenwart bleibt, wenn man ihren medialen und ökonomischen Wert abzieht. Vielleicht äußert sich ihr weltverändernder Charakter gerade darin, dass sich diese Frage nie aus der Gegenwart heraus beantworten lässt. Denn „was bleibt“, entscheidet die Zukunft. Die Zukunft lässt sich auch im einundzwanzigsten Jahrhundert weder beirren, noch vorwegnehmen. Sie bleibt für uns so dunkel, wie sie für Vergil dunkel blieb, als er Augustus bat, die Äneis nach seinem Tode zu vernichten, und die Äneis wurde zum Schlüssel epischer Literatur aller Zeiten. Dunkel blieb sie für Goethe, der am Ende seines Lebens das naturwissenschaftliche Schaffen weitaus höher einschätzte als das literarische. Dunkel für Caravaggio, dessen Werk für dreihundert Jahre vergessen blieb. Diese Dunkelheit spendet gleich zweierlei Trost: denen, die in ihrer Gegenwart keinen Erfolg haben, weil er in der Zukunft noch kommen mag, und jenen, die bereits Erfolg genießen, denn er könnte sie selbst überleben.

Michael Schindhelm