

Harry Lehmann

Kunst und kulturelle Identität

Im folgenden Beitrag möchte ich zeigen, dass und wie Kunst in kulturelle Identitätsbildungsprozesse eingreifen kann, wobei das Argument anhand der Arbeiten von drei St. Petersburger Fotografen entfaltet und veranschaulicht werden soll. Die ausgewählten Fotos stammen allesamt aus jener Zeit, als das Imperium der Sowjetunion in sich zusammenfiel und Transformationsprozesse einsetzten, welche die Gesellschaft als Ganze erfassten. Es handelt sich um Kunst aus der Epoche der bis heute andauernden Perestroika, einer wörtlich übersetzten Periode des „Umbaus“, die den Umbau der gesamten Gesellschaftsstruktur in Russland betrifft. Zunächst werde ich über die rein technische Seite dieser Fotografien sprechen; im Vordergrund wird hier die Frage stehen, wie diese Aufnahmen gemacht wurden (I.). Im anschließenden Theorieteil soll ein Denkmodell entwickelt werden, in dem sich das begrifflich wenig transparente Verhältnis von Kunst und kultureller Identität klären lässt (II.). Zum Schluss möchte ich mich dann eingehender mit dem ästhetischen Gehalt dieser Fotografien beschäftigen (III.).

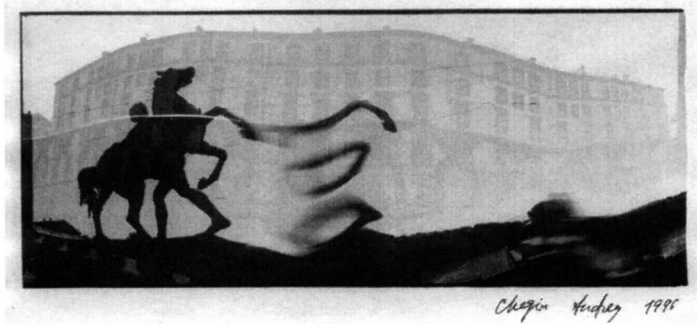


Abb. 1
(© Andrej
Chezhin)

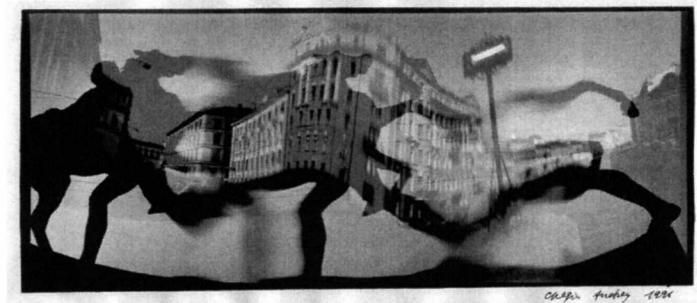


Abb. 2
(© Andrej
Chezhin)

I.

Zu sehen ist als Erstes eine Bildserie von Andrej Chezhin. Die Fotografien (Abb. 1–4) wurden mit einer Panoramakamera aufgenommen, die sich während der Aufnahme um die eigene Achse dreht und einen Blickwinkel von 120 Grad abfährt; von daher auch das langgestreckte Format der Bilder. Im Unterschied zu sehr starken Weitwinkelobjektiven erhält man mit dieser Aufnahmetechnik Fotos ohne optische Verzerrungen.

Wiederzuerkennen sind auf allen Bildern überlebensgroße Bronzeplastiken, die sich an allen vier Eckpunkten der Anitschkin-Brücke in St. Petersburg befinden und ein Wahrzeichen der Stadt bilden. Eine griechische Jünglingsgestalt versucht jeweils, ein sich aufbäumendes Pferd zu bändigen. Doch auf den Fotos hält diese Pferde nichts mehr an ihrem angestammten Platz, sie scheinen zusammen mit ihren Bändigern auf und davon zu galoppieren. Wie erreicht Chezhin diesen beeindruckenden Effekt? Er bannt in einem ersten Arbeitsgang die Skulpturen auf den Film und verwackelt – während die Panoramakamera sich für einige Sekunden bewegt – vorsätzlich das Bild; die Bewegung der Hand bringt die Pferde zum fliegen. In einem zweiten Arbeitsgang wird dieser Film noch einmal mit Stadtansichten belichtet, was zum Beispiel dazu führt, dass im nächsten Bild Pferd und Mann durch eine klassizistische Säulenreihe hindurchspringen.

Abb. 3
(© Andrej
Chezhin)



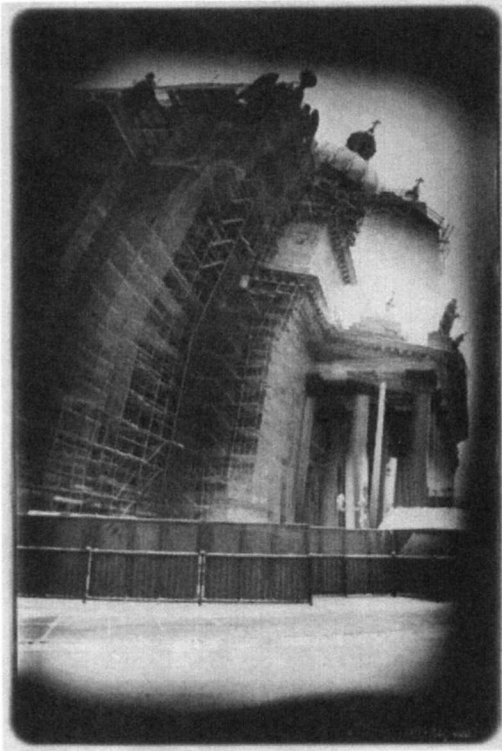
Abb. 4
(© Andrej
Chezhin)



chezhin Andrej 1992

und Hintergrund, die Architektur schimmert durch das lebendig gewordene Wahrzeichen der Stadt hindurch. Aber noch ein dritter, unsichtbarer Arbeitsgang geht in dieses fotografische Konzept ein, nämlich die Auswahl der mehrfachbelichteten Bilder, von denen nur wenige gelingen. Chezins Fotografien sind Zufallsbilder, und die Frage, welche über die rein innerästhetische Betrachtung hinausweist, wäre, warum sie derart mit dem Zufall spielen.

Mit einer vollkommen anderen Technik arbeitet der Fotograf Alexander Nikiporets. Zu sehen ist auf dem ersten Bild die Isaak-Kathedrale, man meint, kurz vor ihrem Fall (Abb. 5). Die Baugerüste, von denen sie vollständig umgeben ist, scheinen einzig und allein dazu bestimmt, sie vor dem drohenden Umsturz zu bewahren. Auch Nikiporets arbeitet mit Mehrfachbelichtungen, allerdings bezogen auf ein und dasselbe Objekt. Hinzu kommt, dass es sich hierbei um keine zufälligen Überlagerungen handelt, sondern um einen kontrollierten Bildaufbau, eine Bildkomposition an einer einzelnen Fotografie. Mit Hilfe von Blenden – und dabei kann es sich einfach um die Finger der eigenen Hand oder um ein Stück Papier handeln – wird das Objektiv weiträumig abgedeckt, so dass immer nur ein kleiner Bildausschnitt den Film belichten kann. Anschließend werden schrittweise die fehlenden Bildsektoren ergänzt. Am Ende entstehen Bilder einer



in sich gebrochenen Architektur, wie sie an der Isaak- und der Smolny-Kathedrale zu sehen sind. Die Aufnahmetechnik bringt Verdrehungen der Gebäude und Verwerfungen ganzer Gebäudekomplexe hervor, die an unnatürlichen Bruchlinien erkennbar werden (Abb. 6). Oder Fassadenteile überlagern sich derart, dass die ganze Architektur in Bewegung zu kommen scheint (Abb. 7). Und wiederum kann man sich fragen, worauf diese architektonischen Brechungen anspielen wollen, was sie einem sagen, wenn man sich von ihnen angezogen oder abgestoßen fühlt.

Abb. 5

(© Alexander Nikiporets)



Abb. 6 (© Alexander Nikiporets)



Abb. 7 (© Alexander Nikiporets)

Alexander Kitaev ist vor allem durch seine Aufnahmen mit dem so genannten Fischauge bekannt geworden, einem Weitwinkelobjektiv, das eben wie bei dem Auge eines Fisches das Sehfeld auf 180 Grad weitet. Die Arbeit mit diesem Objektiv führt deshalb auch zu einer extremen Weitung des Horizonts, was man bereits am Beispiel von der Eisdrift auf dem Moika-Kanal sehen kann (Abb. 8). Die Häuserfront krümmt sich zum Globus, der Kanal kommt aus einem fernen Fluchtpunkt, von woher die geborstenen Eisschollen angeschwemmt werden. Diese Horizonterweiterung ist nicht nur eine Frage des erweiterten Bildausschnitts, sondern sie entsteht auch durch die starken Verzerrungen, welche der Blick durch dieses Kameraauge mit sich bringt. Die Kunst von Kitaevs Fotografie



Abb. 8 (© Alexander Kitaev)



Abb. 9 (© Alexander Kitaev)

besteht darin, die Motive so zu wählen, dass die konvexe Wölbung der horizontalen Bildachsen nicht nur eine zufällige Deformation der Realität bewirkt, sondern darüber hinaus als Ausdrucksmittel zu arbeiten beginnt. Genau das gelingt Kitaev besonders eindrucksvoll auf dem nächsten Foto (Abb. 9). Er findet hier jenen Blickwinkel, in dem die beiden Ufer der Newa ein Flusssauge bilden, durch dessen Pupille am „Tag der Stadt“ ein Geschwader von Schiffen schwimmt. Aber auch bei den Nahaufnahmen der Stadt (Abb. 10–11) weiten Kitaevs Fotos für den Betrachter den Blick.

Trotz ihrer doch sehr unterschiedlichen Aufnahmetechniken ist den Arbeiten der drei russischen Fotografen doch eines gemeinsam: sie deformieren die Architektur. Die Frage, welche sich stellt, lautet: *Wozu?* Und die Idee für alle weiterführenden Überlegungen ist, dass die Kunst über solche wahrnehmungsinduzierten Sinnfragen mit unseren sprachlichen Weltbildern interferiert.

II.

Popkultur, Lesekultur, Nationalkultur, Körperkultur, parlamentarische Kultur, Regionalkultur, Esskultur, Massenkultur, Gesangskultur, Subkultur, Jugendkultur, Hochkultur, Freikörperkultur, Unternehmenskultur, Streitkultur, Freizeitkultur, politische Kultur – es ist schwer zu sagen, wo man nicht auf Kultur stößt im Universum der Umgangssprache. Wovon reden wir, wenn wir von „Kultur“ sprechen in all diesen Facetten? Was ist die begriffliche Schnittmenge dieser Alltagsworte, oder zeugen die Beispiele nur von einer hochinflationären Idee? Die Was-Frage, die Frage: *Was ist Kultur?* entzieht sich jeder Antwort, wenn man sich solche zerstreuten Bindestrichkulturen näher betrachtet. Aussichtsreicher ist es, sich zu vergegenwärtigen, was kulturelle Identitäten sind, wie sie sich bilden und welche Funktionen sie erfüllen könnten.

Kultur kann man ganz allgemein als eine *normative Praxis* bezeichnen, einen Komplex von Verhaltensweisen, der soziale Anerkennung verspricht, wenn man sich an ihn hält. Kulturelle Identitäten lassen sich dann als Produkte der *Selbstidentifikation einer sozialen Gruppe mit einer solchen Praxis* bestimmen. Plausibel wird dieser Ansatz, wenn man an Jugendkulturen denkt, wo die Heranwachsenden sich auf der Suche nach dem eigenen Ich mit einer ganz bestimmten Popmusik, einem distinguierten Modestil oder einem Slang identifizieren. Der Vorgang dürfte strukturell derselbe sein, wenn die Angestellten eines Unternehmens auf bestimmte Umgangsformen achten, der Chef also mit Jeans, T-Shirt und Fahrrad zur Arbeit kommt, und nicht im Anzug mit Krawatte in einer Limousine vorfährt. Im einen wie im anderen Fall kann eine soziale Gruppe eine eigene Identität ausbilden, indem sie einerseits einer bestimmten Praxis folgt und dies – das ist entscheidend – als einen positiven Wert kommuniziert. Entsprechend werden Abweichungen von dieser Praxis innerhalb solcher Gruppen sanktioniert – wer also den Kleidercode nicht beachtet, schließt sich, ob er nun zu einer Jugendbande oder zu einem Unternehmen gehört, aus der sozialen



Abb. 10 (© Alexander Kitaev)



Abb. 11 (© Alexander Kitaev)

Gruppe aus. Dass jemand aufgrund seines abweichenden Verhaltens nicht ausgeschlossen wird, sondern *sich* ausschließt, ist hierbei eine äußerst aufschlussreiche Sprachregelung, die nicht ohne Grund in solchen Gruppen gepflegt wird. Sie bringt selbst noch einmal den zirkulären Charakter solcher Identitätsbildungen zum Ausdruck: Die Gruppe bildet sich eben erst durch eine Selbstidentifikation ihrer Mitglieder mit einer bestimmten Praxis, so dass derjenige, welcher diesen Regeln nicht folgt, abseits der Gruppe agiert.

Das Ergebnis dieser ersten Überlegungen lautet, dass soziale Gruppen ihre Identität über einen je spezifischen Bezug zu einer Kultur gewinnen, und dass Kulturen sich dort ausbilden, wo soziale Gruppen sich mit einer bestimmten sozialen Praxis identifizieren. Eine solche spezifische Kultur reguliert mithin, wer zu einer bestimmten sozialen Gruppe gehört und wer nicht, und insofern haben nicht nur alle Deutschen und Amerikaner, sondern auch alle Briefmarkensammler und Angler ihre je eigene Kultur, sofern sie sich in irgendeiner Form organisieren. Die etwas künstlich anmutende Rede von der kulturellen Identität bringt diesen allgemeinen Zusammenhang zwischen sozialer Identität einerseits und kultureller Praxis andererseits auf den Begriff.

Man kann also davon ausgehen, dass kulturelle Identitäten die normativen Selbstbilder sozialer Gruppen bezeichnen, welche die Außengrenzen dieser Gruppe markieren. Mit diesem Vorverständnis ist es leicht, die Frage nach der Funktion kultureller Identitäten zu beantworten, da sie sich jetzt auf die Frage nach der Funktion von Gruppenidentitäten zurückführen lässt.

Soziale Gruppen nehmen eine Mittelstellung zwischen Individuum und Gesellschaft ein, sie bestehen aus Individuen, und sie spielen eine Rolle in der Gesellschaft. Insofern werden kulturelle Identitäten eine nach innen auf das Individuum und eine nach außen auf die Gesellschaft gerichtete Funktion besitzen. Zunächst möchte ich mich der Frage nach der psychologischen Funktion zuwenden, von der aus sich später eine Idee zur sozialen Funktion kultureller Identitäten gewinnen lässt.

In Bezug auf den einzelnen Menschen lässt sich der Sinn einer derartigen Gruppenzugehörigkeit schnell bestimmen: Sie dient ihm in erster Linie als Sinnressource, als mehr oder weniger von ihm Besitz ergreifende Lebensform, die seinen persönlichen Selbstwert definiert. Letztendlich entlasten kulturelle Identitäten den Einzelnen von der schwierigen Frage, wie er in einer freien Gesellschaft aus eigener Verantwortung heraus sein Leben führen soll.

Für eine pluralistische, postmoderne Gesellschaft ist das Zersplittern der Kultur charakteristisch, was auch ihren Kulturbegriff immer stärker fragmentiert. Dies ist die unmittelbare Folge einer fortschreitenden Individualisierung in modernen Gesellschaften, in denen sich immer weniger selbstverständlich, eindeutig und auf quasi natürliche Weise Gruppenidentitäten reproduzieren: sei es nun die der Familie, die einer Berufsgruppe oder einer sozialen Schicht. Gruppenidentitäten sind für den Einzelnen zunehmend kontingent, und diese freie Verfügbarkeit sozialer Identitätsmuster führt zwangsläufig dazu, dass zum Beispiel Nationalkul-

turen ihren einstigen verbindlichen Charakter für die Bürger eines Staates verlieren.

Dieser Entwicklung folgend hat sich auch der Kulturbegriff verändert, man spricht nicht mehr von *der* Kultur im Singular, sondern nur noch im Plural von *Kulturen*. Dass man nicht mehr an einem singulären Kulturbegriff festhält, ist aber nur ein erster Schritt im sich wandelnden Kulturverständnis dieser Gesellschaft. Der Anerkennung anderer Kulturen *als fremde Kulturen* folgt zwangsläufig eine immer kleinteiligere Ausdifferenzierung des Kulturraumes in partikuläre kulturelle Identitäten. Genau dieser Verlust an Verbindlichkeit und Relevanz von Kultur wurde und wird als Kulturverfall wahrgenommen, wobei dasselbe Schicksal der Relativierung jede Kultur erleidet – auch die mittlerweile anerkannten fremden Kulturen.

Je nachdem, ob man auf diesen durch die Globalisierung erst richtig angeheizten Auflösungsprozess mit Widerstand oder Anpassung reagiert, werden zwei unterschiedliche Reaktionsformen wahrscheinlich: Erstens ist der Geltungsverlust der eigenen Kultur in traditionellen Gesellschaften immer mit einem hochgradigen Identitätsverlust sozialer Gruppen verbunden, was zu einer fundamentalistischen bis terroristischen Gegenbewegung führen kann. Zweitens ist auch die affirmative Beschreibung der modernen westlichen Industriegesellschaft als einer multikulturellen Gesellschaft nur die halbe Wahrheit über die innere Verfassung ihrer Kultur. Genau genommen haben wir es in dieser Kultursphäre längst mit einer Menge von frei flottierenden kulturellen Identitäten zu tun, mit denen man sich identifizieren kann oder auch nicht und aus denen sich ein jeder seine eigene personale Identität zusammensuchen muss. Solche Bastelbiografien machen die Grenzen zwischen den vielen Kulturen der modernen Gesellschaft porös, die Identitätsmuster diffundieren, lösen die *Kultur* als eine distinkte Identität auf und zersetzen damit auch die überkommenen Konzepte, die es von ihr gibt – ganz gleich, ob sie nun im Singular oder Plural formuliert sind. Vorausgesetzt, dies ist die Situation oder der „kulturelle“ Kontext, mit der sich die zeitgenössische Kunst konfrontiert sieht. In welchem Sinne könnte man dann überhaupt noch sagen, dass sich die *Kunst* auf kulturelle Identitäten bezieht?

Kunst gehört selbst zum festen Bestand von Kultur, aber es handelt sich mit Blick auf jenen erweiterten Kulturbegriff, in dem auch Unternehmens-, Körper- und Esskulturen ihren Platz finden, um eine Kultur zweiter Ordnung, um eine Kultur, die sich selbst wieder auf Kultur bezieht. Das hieße, dass Kunst in der einen oder anderen Weise auf das Selbstverständnis, die Selbstbilder oder auch die Selbstbeschreibung sozialer Gruppen zielt. Wenn man also der Kunst für gewöhnlich die Funktion zuschreibt, dass sie irritiert, provoziert oder im Gegenteil stabilisierend und bestätigend wirkt, dann heißt das, dass Kunst in dieser Weise *kulturelle Identitäten* kritisiert oder affirmiert. Die alte Unterscheidung zwischen kritischer und affirmativer Kunst, die mittlerweile ihre Trennschärfe verloren hat, ließe sich also wiedergewinnen, wenn man von der Beobachtung ausgeht, dass Kunstwerke die kulturelle Identität ihrer Rezipienten entweder

unterminieren oder konsolidieren können. Ich würde vorschlagen, es als ein Restkriterium für europäische Hochkultur anzusehen, wenn sich eine gesellschaftliche Gruppe mit der unwahrscheinlichen kulturellen Praxis identifiziert, sich von Kunst, aber auch von Philosophie oder von Religion, derart das eigene Selbst- und Weltbild infrage stellen zu lassen.

Man kann aber an der Kunst nicht nur die *Haltung* unterscheiden, mit der sich diese – kritisch oder affirmativ – auf eine spezifische kulturelle Identität bezieht, sondern ein weiteres informatives Kriterium ist die *soziale Relevanz* der gruppenspezifischen Selbstbeschreibung, die von Kunst bestätigt oder irritiert wird. Es gibt vor allem in der Popmusik und in der bildenden Kunst Stilrichtungen, die eine ganz bestimmte soziale Adresse besitzen und im Extremfall nur noch von diesen Gruppen für diese Gruppen gemacht werden. Der Aspekt der psychologischen Stabilisierung und der privaten Sinnsuche steht bei dieser Szenekunst im Vordergrund.

An dieser Stelle lässt sich nun, wie angekündigt, ein Bogen zur sozialen Funktion kultureller Identitäten schlagen. Große Kunst sprach immer im Namen der ganzen Menschheit, erhob also einen universellen Geltungsanspruch, der sich auf die *eine* in der traditionellen Gesellschaft vorherrschende Hochkultur beziehen konnte. Dass die Frage nach der großen Kunst heutzutage kaum noch gestellt, geschweige denn beantwortet wird, ist nicht verwunderlich, da der Kunst mit der Zersplitterung der *einen*, integrierenden Kultur in eine Vielheit von Bindestrich-Kulturen der Bezugspol verloren geht. Insofern war der Gedanke naheliegend, die normativ aufgeladenen Unterscheidungen zwischen Hochkultur und Populärkultur, Ernster Kunst und Unterhaltungskunst gänzlich zu verabschieden.

Diese Strategie der kulturellen Entdramatisierung legitimiert sich stillschweigend über das Vorurteil, dass eine elitäre Hochkultur in einer demokratisch verfassten Gesellschaft funktionslos würde. Genaugenommen kann sich dieser Eindruck aber nur in dem Maße verfestigen, in dem es an überzeugenden Gegenkonzepten fehlt, Sinn und Zweck der traditionellen Hochkultur in den Kontext einer modernen Gesellschaft zu übersetzen. Auf jeden Fall gilt es, einen allgemeinen Bezugspol für die nichtpopuläre Kunst zu konstruieren. Zuletzt gelang dies eindrucksvoll jener Generation von Avantgarde-Künstlern, welche sich in der einen oder anderen Weise noch einmal auf die Utopie einer befreiten Menschheit beriefen. Doch mit dem weltanschaulichen Ende der Utopien und der Geschichtsphilosophie hat auch diese Option ihre Überzeugungskraft verloren.

Die hier vertretene These ist, dass das bedeutende Kunstwerk – angesichts seiner ästhetischen Überzeugungskraft – eine nur von ihm zu leistende gesellschaftliche Funktion erfüllt, nämlich, dass es punktuell in der Gesellschaft eine neue problemscharfe Selbstbeschreibung provoziert.¹

Man kann davon ausgehen, dass die moderne Gesellschaft eine funktional differenzierte Gesellschaft ist, eine Gesellschaft, die aus einer Vielzahl von autonomen

men Teilsystemen wie dem Wirtschafts-, Wissenschafts-, Rechts-, Politik- und Kunstsystem besteht, die allesamt eigengesetzlich evolutionieren und somit die Gesellschaft von innen her unter Evolutionsdruck setzen. Diese Evolutionsschübe, die sich zurzeit gerade in Funktionsausfällen des Sozialstaates bemerkbar machen, müssen in der Gesellschaft abgefangen werden, wozu es letztendlich nur eine einzige Instanz gibt, welche dies legitimerweise vermag: das politische System. Über die Verteilung von Geld und das Erlassen neuer Gesetze vermag die Politik, die Reproduktionsbedingungen der Gesellschaft an die veränderten Umweltbedingungen anzupassen. Dabei ist dieses Subsystem selbst mit jener Blindheit geschlagen, welche alle binär codierten Funktionssysteme aufweisen: es sieht nur das, was unter den eigenen Code fällt, also dem Machtgewinn oder Machterhalt dient. Insofern werden nicht bzw. nicht rechtzeitig diejenigen gesellschaftlichen Probleme im Politiksystem bearbeitet, die gesellschaftlich relevant wären, sondern nur das erscheint auf der Tagesordnung, was politisch machbar ist.

Wenn man der Logik dieses Gedankens folgt und sich nunmehr fragt, wovon es letztendlich in einer Demokratie abhängt, ob eine gesellschaftlich notwendige Entscheidung zur politisch machbaren Entscheidung wird, dann lautet die simple Antwort zunächst: vom Willen der Wähler. Es muss sich generell zuerst ein gesellschaftliches Problembewusstsein in der Bevölkerung ausgebildet haben, damit dieses Problem überhaupt auf dem Bildschirm des politischen Systems erscheint, von diesem Teilsystem nach eigenen Maßstäben in eine politische Entscheidungsalternative transformiert wird, die anschließend wieder dem Wähler zur Wahl vorgelegt werden kann. Deswegen hängt die Reformfähigkeit einer demokratischen Gesellschaft – und in letzter Konsequenz deren Existenz – vom gesellschaftlichen Bewusstsein ab, an dem sich Wahlen entscheiden. Es handelt sich hierbei um eine Selbstbeschreibung der Gesellschaft, die primär und in ihrer ganzen Unzulänglichkeit von den Massenmedien hergestellt wird, um ein Bild der Gesellschaft, mit dem sich ein Großteil der Bevölkerung identifiziert. Letztendlich sind hier Werte und Vorstellungen vom guten Leben, von Gerechtigkeit, Freiheit und Ordnung abgespeichert, wie man sie verfassungskonform von einer demokratischen Gesellschaft erwartet und die man deshalb auch allen Bürgern zumuten darf. Wer seine eigene kulturelle Identität überhaupt nicht mehr mit dieser kulturell verbindlichen Selbstbeschreibung der Gesellschaft zur Deckung bringen kann, wird potentiell zum Nichtwähler. Eine geringe Wahlbeteiligung wäre insofern ein Indiz für eine Selbstbeschreibungsschwäche der Gesellschaft, die sich darin niederschlägt, dass diese nicht mehr in der Lage ist, eine starke gesellschaftlich verbindliche kulturelle Identität auszubilden.

1 Diese These ist ausgearbeitet im Kapitel „Die gesellschaftliche Funktion der Kunst“ in: Harry Lehmann, *Die flüchtige Wahrheit der Kunst. Ästhetik nach Luhmann*, München 2006, S. 81–85.

Dieses *politisch relevante Selbstverständnis der Gesellschaft*, mit dem sich a priori, sprich vor der Wahl, eine Bevölkerung identifizieren muss, verstehe ich als die maßgebliche kulturelle Identität, auf die sich die zeitgenössische Kunst beziehen kann. Bedeutende Kunst vermag es, mit ihren Werken auf Wahrnehmungsschwächen, Erinnerungslücken und Sichtstörungen des gesellschaftlichen Bewusstseins aufmerksam zu machen. Ihre soziale Funktion wäre es, permanent neue problemschärfere Selbstbeschreibungen in der Gesellschaft zu provozieren. Die autonome Kunst, die in der demokratischen Gesellschaft zählt, ist keine politische Kunst, aber sie bereitet den Boden des politisch Machbaren in der Demokratie.

In diesem Sinne lässt sich ein Kulturbegriff reformulieren, der sich universell auf die Gesellschaft als ganze bezieht – obwohl in der postmodernen Gesellschaft alle substantiellen Kulturen, inklusive der anerkannten fremden, in frei wählbare kulturelle Identitäten zerfallen. Ein funktionales Äquivalent für das, was man früher einmal als Hochkultur bezeichnete, wäre jene kulturelle Praxis, die sich *kulturkritisch* zur kulturellen Identität der Gesamtgesellschaft verhält und sich, im Unterschied zur Massenkultur, derart kritisch verhalten kann. „Kritik“ ist hierbei nicht umgangssprachlich in einer moralisch abwertenden Bedeutung gemeint, sondern in ihrer ursprünglichen Bedeutung von „unterscheidend“: wenn eine Kultur in sich selbst Unterscheidungen generiert mit einer „anderen Seite ihrer selbst“, so dass man in der Kultur Distanz zu dieser Kultur gewinnen kann.

III.

Nach diesem theoretischen Exkurs dürften sich eine Reihe von Folgefragen einstellen, insbesondere mit Rückblick auf die besprochenen fotografischen Arbeiten aus dem ersten Teil. Was also sollen die von Chezhin aufgenommenen, durch die Stadt galoppierenden Pferde mit der Identität einer Stadt zu tun haben? In welche kulturellen Identitätsmuster gehören die von Nikiporets fotografisch zerbrochenen Kirchen? Welche kulturellen Identitäten bekommt man, wie bei Kitaev, mit einem Fischauge in den Blick? Im nun abschließenden Teil soll gezeigt werden, dass sich die Kunst tatsächlich im Sinne einer „Provokation neuer Selbstbeschreibungen“ auf die kulturelle Identität einer Gesellschaft beziehen kann. In Übereinstimmung mit der Theorie hieße das auch, dass diesen Fotos damit ein bestimmter *Rang* zugesprochen wird, sprich dass ihnen sowohl ein universeller als auch ein kritischer Geltungsanspruch eingeschrieben ist.

Im Prinzip würde es sich bei den hier abgebildeten Stadtfotografien um Kunst von mittlerer Reichweite handeln. Die Bilder beziehen sich primär auf die lokale Identität der Stadt und können normalerweise kaum mit gesellschaftlichen Selbstbildern interferieren. Sie zeigen die für St. Petersburg charakteristische barocke und klassizistische Architektur mit ihren Kirchen und Straßenzügen, und sie zeigen die Newa, den großen durch die Stadt fließenden und ins offene Meer mündenden Fluss mit seinen Seitenarmen und Kanälen. Doch jene Fotos genie-

ßen darüber hinaus noch die Gunst der historischen Stunde. Sie sind, wie eingangs gesagt, nicht nur Abbilder einer Stadt, sondern entstanden in einer Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs. Handelte es sich bei diesen Bildern um reine Dokumentarfotografien, dann hätte man es aller Wahrscheinlichkeit nach nur mit Dokumenten dieser Zeit zu tun. Insofern es sich aber bei diesen Aufnahmen dezidiert um künstlerische Fotografien handelt, greifen diese selbst in den Umbau, d.h. in die Perestroika der überlieferten kulturellen Identitätsmuster ein.

Was sich Ende der achtziger Jahre ändert, ist nicht nur ein Wechsel der Staatsform, sondern es beginnt sich mit dem Auseinanderbrechen der Sowjetunion die Gesellschaftsstruktur zu verändern, von einer vertikalen zu einer horizontalen Form der Differenzierung. Von ihrer Primärdifferenzierung her war die sozialistische Gesellschaft keine moderne, sondern eine vormoderne Gesellschaft, vergleichbar mit dem Mittelalter, wo die Gesamtgesellschaft von einem verbindlichen religiösen Abschlussgedanken integriert wurde, der von der katholischen Kirche vermittelt wurde. Die kommunistische Utopie reproduzierte in analoger Weise, mit einem Generalsekretär anstelle des Papstes an der Spitze, diese gesellschaftliche Hierarchie.

Eine derart vertikal durchorganisierte Gesellschaft kennt wiederum keine autonome Kunst, insofern es zur Konstitution dieses Gesellschaftssystems gehört, dass man von einem zentralen Punkt aus in alle Lebensbereiche hineinregieren kann. Deshalb war es geradezu ein Gebot der Selbsterhaltung, dass sozialistische Staaten immer wieder gegen die immanenten Autonomisierungstendenzen in den Künsten zu Felde zogen und allen sporadisch hervorbrechenden avantgardistischen Strömungen den Zugang zur Öffentlichkeit verstellten – bis zur physischen Vernichtung ihrer Protagonisten. Diese Vorgehensweise hatte nur oberflächlich etwas mit dem schlechten Geschmack der Parteifunktionäre oder mit ihrer Kulturfeindlichkeit zu tun, sondern dieser staatspolitische Anti-Avantgardismus war hochgradig systemrational. Ab einem bestimmten Punkt lassen sich die künstlerischen Formenexperimente einfach nicht mehr beherrschen, sprich sie entgleiten der politischen Kontrolle, sie fangen an, ihre Eigendynamik zu entfalten und beginnen automatisch, entsprechend ihrer Funktion in modernen Gesellschaften, die Selbstbilder und Selbstbeschreibungen der Gesellschaft zu unterminieren.

Aufgrund dieser sieben Jahrzehnte andauernden Repression kam es in den einzelnen Künsten, insbesondere auch in der russischen Fotoszene, zu einer nachgeholtten Avantgarde – oder genau genommen, die vom ideologisch beherrschbaren Realismus abweichenden Formensprachen konnten nunmehr erstmals frei an die Öffentlichkeit treten. Auch in dieser ästhetischen Hinsicht sind die hier gezeigten Schwarz-Weiß-Fotografien ein historischer Glücksfall, weil ihnen immer noch die Aura des Aufbruchs und der Neuentdeckung anhaftet, obwohl viele der angewandten Aufnahmetechniken im Kunstsystem des Westens schon längst durchgesetzt waren und Fotografiegeschichte geworden sind.

Das Zusammentreffen von friedlicher gesellschaftlicher Revolution und nachgeholter künstlerischer Avantgarde macht die hier gezeigten Fotografien zu mehr als zu bloß schönen Stadtansichten, hebt sie über das, was normalerweise die Kunst der Fotografie zu leisten vermag, hinaus. Diese hat in der detailgetreuen Abbildung der Wirklichkeit ihr ästhetisches Prinzip, weshalb man sich auch lange darüber stritt, ob sie eine Kunstform sei oder nicht. Gerade wegen des ihr eigenen gattungsspezifischen Realismus tendiert sie mehr als andere Gattungen zur Bestätigung der jeweils vorherrschenden und sozial verbindlichen Kultur – zumindest wenn es sich um solche Sujets wie Architektur handelt. Im „realistisch ablichtenden“ Blick auf die Stadt scheint die Weltsicht der Nomenklatura durch; ihre Weltwahrnehmungsweise reproduziert sich heute viel mehr in der imperialen Architektur als der Reformgeist von Peter dem Ersten.

Diesen historischen Kontext muss man sich vergegenwärtigen, um den hier vorgestellten Arbeiten von Chezhin, Nikiporets und Kitaev gerecht zu werden, die ohne einen solchen Bezug auf die im Bildgedächtnis abgespeicherte kulturelle Identität sowjetischer Prägung ein zwar gekonntes, gleichwohl aber bloß *artistisches* Spiel blieben. Die in den Wendezeiten Osteuropas entstandenen Arbeiten kränkeln noch nicht an der unendlichen Leichtigkeit postmoderner Kunst, an den Autonomieproblemen eines voll ausdifferenzierten westeuropäischen Kunstsystems, dem, aus einem gesamtgesellschaftlich verschuldeten Mangel an Realitätskontakt heraus, allzuoft nichts anderes übrig bleibt, als sich selbstreferenziell mit sich selbst zu beschäftigen. Alle drei Künstler arbeiten, wie zu sehen war, mit jeweils eigenen Verfremdungstechniken: die durch die Stadtlandschaft von St. Petersburg fliegenden Pferdeschatten bringen eine ungemeine Bewegung ins Bild; die architektonischen Brüche brechen die in ihrer Geschichte erstarrten Gebäude wieder aus ihren alten Sinnbildern heraus, und die sphärisch gekrümmten Stadträume zeigen, dass der Horizont über St. Petersburg weiter geworden ist: Sinnbild einer Gesellschaft, die einen Strukturbruch durchlebt hat und danach den Einzelnen mit ganz anderen Freiräumen konfrontiert. In ihrem geschichtlichen Wirkungsraum entwerfen diese verfremdeten Stadtansichten nicht nur eine private Sicht auf die Stadt und beziehen sich nicht nur auf eine marginale kulturelle Identität: sie evozieren vielmehr für den dort wohnenden Betrachter ein Erfahrungsbild der Gesellschaft, wie sie geworden ist.