

Suhrkamp Verlag

# Leseprobe

Konersmann, Ralf  
**Kulturkritik**

© Suhrkamp Verlag  
978-3-518-58499-6

SV



Ralf Konersmann  
Kulturkritik

Suhrkamp

Die Abbildung auf S. 78 zeigt das Frontispiz des  
*Discours sur les sciences et les arts* von Jean-Jacques Rousseau, 1750  
© Bibliothèque nationale de France

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Erste Auflage 2008

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 2008

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das  
der Übersetzung, des öffentlichen Vortrags sowie der  
Übertragung durch Rundfunk und Fernsehen,  
auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form  
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)  
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert  
oder unter Verwendung elektronischer Systeme  
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Libro, Kriftel

Druck: Druckhaus Nomos, Sinzheim

Umschlag: Werner Zegarzewski

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-58499-6

# Inhalt

Vorbemerkung	7
1 Die Erfahrung des Westens	9
2 Ohne Leitkultur	18
3 Die kulturkritische Verschärfung	33
4 Kritik ohne Subjekt	39
5 Kritik als Wiederherstellung	53
6 Abschied von der Restitution	66
7 Postrestitutive Kulturkritik	86
8 Unbehagen und Ressentiment	107
9 Moral der Kulturkritik	124
Namenregister	135

Jeden Augenblick rührt die Kritik an die Metaphysik.

*Charles Baudelaire, »Der Salon«, 1846 (I)*

## Vorbemerkung

Kritik ist ein anerkannter Begriff und sogar ein Ideal. Die *Fähigkeit* zur Kritik – die Fähigkeit, sie zu üben und sie andererseits zu ertragen und mit ihr umzugehen – gilt als Tugend. Es ist die europäische Aufklärung gewesen, die der Kritik zu ihrem hohen Ansehen verholfen und sie der Vernunft und der Gedankenfreiheit an die Seite gestellt hat.

Bei diesem Arrangement ist es geblieben. Gleichwohl haben sich die Grundzüge des Konzepts seither verschoben, und vielleicht ist der Wandel noch nie so stark gewesen wie in den vier Jahrzehnten, die seit 1968 vergangen sind. Während diejenigen inzwischen verstummt sind, die in der Kritik lediglich eine Gefährdung sei es der Volksgemeinschaft, sei es der Klassensolidarität erkennen wollten, mehren sich die Versuche, die Kritik in Anspruch zu nehmen, sie zu moralisieren und ihr Verantwortung aufzubürden. Kommissionen und Expertenrunden haben den Typus des geladenen, des konzessionierten Kritikers hervorgebracht und damit die Sorge um die Unabhängigkeit der Kritik verstärkt. Die Zukunft der Kritik, so ist allenthalben zu hören, sei fraglich.

Die Wehklage über die Krise der Kritik ist ein Topos. Der vorliegende Essay argumentiert anders und regt an, den Blick für den Phänomenbestand der Kritik zu schärfen. Seine These ist, daß die Kritik weder gefährdet ist noch verschwindet, sondern sich längst umgestellt und erfolgreich nach neuen Positionen und Ausdrucksformen Ausschau gehalten hat. Die Kritik ist eben dabei, sich grundlegend zu verändern, und das heißt konkret: sich in Kulturkritik zu verwandeln.

Die Krise hat also nicht die Kritik überhaupt erfaßt, sondern lediglich eine Variante von ihr – eine Variante, die jetzt, im Augenblick ihres Entschwindens, noch einmal konturscharf hervortritt. In die Krise geraten ist eine Kritik, die sich als Inhaberin des überlegenen Standpunkts wähnte – eines Standpunkts, der sich klassischerweise auf Mastersubjekte wie die Wahrheit, die Vernunft und die Geschichte berief. Mit dieser Art Kritik und dem Gestus der starken Behauptung, der Einschüchterung und der Unterwerfung, ist es nun vorbei. Die Hierarchen kommen herabgestiegen und siedeln in der Ebene der Freien und Gleichen, ihre



Glaubenssätze sind Rhetorik geworden. Im aktuellen Vollzug dieser Metamorphose hat die Kritik die diskursive Form gewechselt und aufgehört, apodiktisch zu sein. Aus der Kritik, die eben noch auf ihre sei es angemäße, sei es zugestandene Autorität pochte, ist die moderne Kulturkritik geworden – eine neue und zeitgemäße Variante, die nun, nach ersten und gleichfalls in der Zeit der europäischen Aufklärung gemachten Anfängen, die Kritik der Kritik und ihrer Autorität mit umfaßt.

Kulturkritik ist anders: Sie verändert die Ansprüche, die Grundpositionen und ebenso das Erscheinungsbild. Statt exklusiv auf das gesprochene Wort zu setzen, erweitert sie das Ausdrucksrepertoire um gestische, ikonische und rituelle Formen. Die Philosophie und die Presse dienen ihr ebenso als Forum wie der Roman und das Kino, die Mode ebenso wie Punk, Grunge oder Rap. Diese neue, zeitgenössische Kulturkritik kann amüsan sein, aber auch abstoßend. Manchmal ist sie überraschend, souverän und geistreich, dann wieder großmäulig und banal. Längst haben die Medien das Repertoire der Kulturkritik entdeckt und für jedermann verfügbar gemacht.

In den Gesellschaften der Moderne präsentiert sich die Kritik als ein vielköpfiges Gewirr unablässig vernehmbarer Kommentatorenstimmen. Über die Entlastungen einer festgefügtten Leitkultur, zeitloser Ideale und ewiger Werte, deren Wiederherstellung der älteren, der vormodernen Kulturkritik einst aufgetragen war, verfügen diese Lebensformen nicht mehr. Sie sind, wie die moderne Kulturkritik, postrestitutiv und haben die Idee der Wiederherstellung hinter sich gelassen. Statt klare und starke Orientierungen vorzugeben, stellen sie die durchaus beträchtlichen Anforderungen einer spielerischen, einer informellen und zu tiefst demokratischen Urteils- und Kritikkultur.

# I Die Erfahrung des Westens

## I

Die nordamerikanische Romanautorin Joyce Carol Oates gehört zu der im angelsächsischen Raum verbreiteten Sorte von Schriftstellern, die, wie auf andere Weise auch der vorliegende Essay, die Schwelle zwischen U- und E-Kultur, zwischen [kʊltu:rə] und ['kʌltʃə] nicht übermäßig ernst nehmen. Einer ihrer neueren Romane – *I'll Take You There* (2002, dt. *Ausgesetzt*, 2005) – beginnt mit folgenden Worten: »Damals, Anfang der Sechziger, waren wir noch keine Frauen, sondern Mädchen. Das wurde, ganz ohne Ironie, als Vorzug angesehen.« Ich widerstehe der Versuchung, die beiden Sätze auf die philosophischen Zitate von Parmenides bis Wittgenstein zu beziehen, die der Roman geradezu verschwenderisch austreut, und gehe überhaupt auf die erzähltechnischen und inhaltlichen Aspekte des literarischen Einstiegs nicht weiter ein. Mich interessiert einzig und allein diese knappe, kommentierende und die Distanz der Erzählerin markierende Parenthese des zweiten Satzes, dieses »ganz ohne Ironie«.

Der Campusroman von Joyce Carol Oates ist eine biographische Studie, er macht uns zu Zeugen des ebenso lust- wie schmerzvollen Hineinlebens in die soziale Dynamik der siebziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts. Interessant ist nun, daß der beschriebene Anpassungsprozeß des einzelnen an die nie ganz klaren, nie zur vollen Evidenz zu bringenden Vorgaben der kulturellen und sozialen Wirklichkeit als Ironisierungsgeschehen geschildert wird. Daß die Dinge auf Distanz rücken und an Verbindlichkeit gewinnen, vermutlich müssen wir sogar sagen: auf neue Weise an Verbindlichkeit gewinnen, geschieht gleichzeitig und in ein und derselben Bewegung. Die damit freigesetzte Ironie verändert die Wirklichkeit. Sie bringt vertraute, nie bezweifelte Phänomene zum Verschwinden – die Sorte Mädchen beispielsweise, die in den sechziger Jahren noch allenthalben anzutreffen war –, und sie läßt neue, gänzlich unbemerkte Phänomene auftauchen. Der Kontrast der Erzählebenen im Roman zeigt am ausgesuchten Beispiel des Begriffsfeldes »Mädchen/Fräulein/junge Frau«, wie sich binnen weniger Jahre die Semantik und mit ihr ein ganzes Orientierungssystem der Kultur komplett verschoben haben. Diese Einzelbeobachtung läßt sich verallgemei-

nern und auf die Formel bringen: Der Übergang in das Erwachsenenalter erscheint als eine Folge von Einschnitten in der Einstellung zur Welt. Die Verhältnisse des einzelnen in und gegenüber seiner Wirklichkeit werden komplexer, die Menschen und die Dinge gewinnen sowohl an Vieldeutigkeit als auch an Verbindlichkeit, und die Situationen des Lebens wollen nun nicht mehr ein für allemal, sie wollen von Fall zu Fall verstanden sein. Die Welt hört auf – und hat, sobald wir es bemerken, immer schon aufgehört –, ein solides Gefüge zu sein.

Mit der Explikation dieser doppelten Entwicklung, der Ablösung der basalen Orientierungen und der Ausbildung der reflexiven Einstellung, gewinnt der Roman die Züge einer Parabel. Die Flüchtigkeit der Geltungen, so besagt diese Gleichnisrede, mit der wir heutzutage zurechtkommen müssen, betrifft uns selbst als Person, und sie prägt, auf zweiter Stufe, zugleich die Kultur, die uns umgibt und die sich gleichfalls fortlaufend verändert. Die alte Vorstellung der Analogie zwischen Individualentwicklung und Stammesgeschichte, zwischen Ontogenese und Phylogenese, verdankt sich solchen Einsichten und Erfahrungen. Bemerken wir beiläufig, daß die Metapher des Erwachsenwerdens den Vorgang als Reifungsprozeß darstellt und auf diese Weise normativ besetzt. »Alle Gewißheiten gingen in diesem Albtraum des Erwachsenwerdens unter« – so lautet der entsprechende Schlüsselsatz in Richard Powers' erfolgreichem Amerikaroman *Der Klang der Zeit*, der ebenfalls vor einigen Jahren erschienen ist.

Solche Auskünfte, wie sie seit Goethes *Wilhelm Meister* so oder ähnlich in jedem Entwicklungsroman zu finden sind, verdeutlichen die metaphorische Valenz des Erwachsenwerdens. Das Sprachbild resümiert die unnennbaren Einzelheiten, die das als Gewißheits-, Geborgenheits- und Sorglosigkeitsverlust fühlbar werdende Bewußtsein der Zugehörigkeit zu dieser Kultur wachrufen. Die damit geschaffene, aus der Sicht des einzelnen unausweichliche Paradoxie der Situation ist genau das, was der Existentialismus als »Absurdität« beschrieben hat: das spezifisch moderne, spezifisch westliche Phänomen einer kulturellen Zugehörigkeit, die auf seiten der Betroffenen zugleich als Empfinden des »Verstoßen-seins« (Albert Camus), und das heißt: als Empfinden der Unzugehörigkeit spürbar wird. Der Andrang solcher Erfahrungen und ihrer Schmerzlichkeit provoziert klassischerweise zwei Verhaltensmuster: das Durchhal-

ten – die heroische Lösung, der Camus' Sisyphos zuneigt; und das Ausweichen – die romantische Variante, für die in den angeführten Romanen das Authentizitätsreservat der Kindheit steht. Seit Jean-Jacques Rousseau und Hans Christian Andersen, seit Charles Fourier und Walter Benjamin, seit Novalis und Marcel Proust ist »Kindheit« gegenwelttauglich und gewinnt Kontur als Versprechen des ganz Anderen, mit einem Wort: als kulturkritische Projektion.

Wichtiger jedoch als die modernitätskritischen Repliken und Sehnsuchtsmotive ist die sachliche Konsequenz, daß die Hintergrundgewißheit der klaren Alternativen, des »wahr oder falsch«, des »wirklich oder eingebildet«, des »berechtigt oder mißbräuchlich« verlorengelht. Längst ist es die Mode, deren sprichwörtliche Kurzlebigkeit das Auf und Ab der Geltungen einübt und bis in den letzten Weltwinkel hineinträgt. Was heute, exemplarisch vorgeführt in der international erfolgreichen und inzwischen spielfilmreifen Fernsehserie *Sex and the City*, als Vintagetrend inszeniert wird, verkürzt die Maßgeblichkeit eines Look, der ehemals eine ganze Saison beherrschte, auf einen Tag oder ein paar wenige Stunden. Solche Beschleunigungseffekte machen die Mode zum idealen Experimentierfeld der kulturellen Zeichen. Die Kurzlebigkeit der Sensationen wird sich selbst zum Zweck, und jede neue Kreation verwirft die vorige, um sie dem Zitatenschatz zu überantworten, aus dem sie demnächst, autorisiert durch nichts anderes als einen großartigen Auftritt, unvermittelt wiederauftauchen wird.

Indessen folgen auch diese Regeln einer Moral, denn die Stylisten und Couturiers sind zur Hälfte Kritiker. Ihre Entwürfe denunzieren Kontinuität als Monotonie, Gleichheit als Unfreiheit, Identität als Langeweile. Das Ergebnis dieser habitualisierten Kritik, die fortwährende Organisation »produktiver Zerstörung«, wie der Volkswirtschaftler Joseph A. Schumpeter diesen Grundzug der kapitalistischen Kulturwirklichkeit beschrieben hat, macht die Mode zum Inbegriff gelebter Modernität. Die Klarheit jener Antithesen, mit der die überkommenen Orientierungssysteme für sich werben, unterläuft die Mode durch den Input ungleich kurzlebigerer Orientierungen. Die ganze Ausdruckswelt ändert sich, und ebenso die Werthaltung, die Beziehungen, die Erwartungen – all das also, was wir Kultur nennen. Dazu gehört schließlich auch, daß die eben noch klassische Unterscheidung von [kʊl'tu:r] und ['kʌltʃ] jede Relevanz verliert.

Jener Roman der amerikanischen Autorin, soviel mögen diese wenigen Andeutungen gezeigt haben, inszeniert ein Muster, und dieses Muster ist – ungeachtet seiner ästhetischen Qualitäten, die den Roman als Kunstwerk unvergleichlich machen – zugleich die Botschaft. Diese Botschaft läßt sich verallgemeinern und so formulieren, daß sie für viele Romane ähnlicher Qualität und Provenienz, für zahlreiche Bühnenstücke und Filme gilt, die wir in den letzten Jahren gesehen haben. Wir können den Roman von Joyce Carol Oates an dieser Stelle auf sich beruhen lassen und die allgemeine Einsicht festhalten: Die Zeichensysteme und Kommunikationsverhältnisse der westlich geprägten Kulturen, für deren Wirklichkeit im Roman die nordamerikanische Universitätsstadt exemplarisch einsteht, sind dynamisch, sie sind situationsbezogen und komplex. Die dominante Erfahrung dieser Kultur ist nicht die Eindeutigkeit und Kontinuität eines bestimmten Erscheinungsbildes, sondern die Diversifikation in der Zeit – das Abreißen von Traditionen, die Ablösung von Geltungen, die Emphase des Neuen.

## 2

Die Kritik steht alldem zwiespältig gegenüber. Sie registriert die Dynamiken, sie beschreibt, beklagt und verhöhnt sie, aber – und das ist entscheidend – sie verstärkt und beschleunigt sie auch.

Die Kritik, und speziell die Kulturkritik, ist in einer zweideutigen Situation. Sie stemmt sich der Wirklichkeit entgegen und weiß doch zugleich, daß sie mit ihr verbunden ist und unablässig zugehört. Ihre tiefe, charakteristisch moderne und prinzipiell unaufhebbare Paradoxie besteht darin, fortgesetzt selbst mit voranzutreiben, was sie anprangert und verwirft, um auf diese Weise die Krisen und Umbrüche, die sie doch zugleich beklagt, zu normalisieren. Solche Effekte verändern die Funktion der Kritik, ihren Anspruch und ihr Gesicht. Diese Kritik hat aufgehört, dogmatisch, überlegen oder – im prägnanten Begriffsverständnis Roland Barthes' – arrogant zu sein: »arrogant« im Sinne jener Sprechakte, »die den Diskurs der Einschüchterung, Unterwerfung, Beherrschung, der hochmütigen Behauptung ausmachen«.<sup>1</sup> Anders als die starke Kritik derer, die immer schon Bescheid wis-

1 Roland Barthes, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977-1978*, hg. v. Eric Marty, Frankfurt/M. 2005, S. 202. Mit einer gewissen Konsequenz

sen und die ihren unverrückbaren Standpunkt haben, kennt die moderne Kulturkritik weder hohe Ideale noch ewige Werte, die sie durchzusetzen hätte. Der ihr gemäße Gestus ist die Gegenrede: das Wissen – ein Wissen, das zuweilen auch ein deutliches Empfinden ist, eine überwältigende Evidenz, ein sicheres Gespür –, daß etwas im argen liegt, daß etwas nicht stimmt und die Dinge nicht sind, wie sie sein sollten.

Nur selten sucht diese Kulturkritik die direkte Konfrontation, denn weitaus gemäßer ist ihr die Streuung und der Gastauftritt im fremden Medium. Wie die Beispiele aus der Erscheinungswelt der Kulturkritik zeigen – der Roman, die Mode, der Film –, tritt sie niemals rein als solche auf und meidet die Institutionalisierung. Kulturkritik ist nicht die Sache von Experten oder Profis, und anders als die politische oder die Sozialkritik kennt sie nicht das Vorrecht des konzessionierten Kritikers. Indem sie sich als anonymes und ungesteuertes Geschehen über die Kulturwelt verteilt, wählt sie die geläufigsten Ausdruckswelten als Forum: Romane, Fernsehserien, populäre Musik, Bühnenstücke, Leitartikel, philosophische Abhandlungen. Die Logiken der Delegation, die Logiken der Zuständigkeit, der Privilegien und Expertisen sind ihr suspekt und liegen ihr so fern wie ausformulierte Programme und politische Visionen. Die Kulturkritik ist immer schon Teil der Kultur, nicht ein neutrales, Überlegenheit beanspruchendes Gegenüber. Zwar bedienen sich Reform- und Protestbewegungen aller Farben und Temperamente aus ihrem herrenlosen Arsenal, spezifisch kulturkritisch aber ist diese Praxis der Beschwörung von Alternativen und Gegenwelten keineswegs. Die Kulturkritik verbessert nicht die Welt, sondern sucht den Dissens im Inneren der Kultur selbst und verleiht ihm leidenschaftlich Ausdruck.

Da sie nicht länger irgend jemandes Vorrecht oder Amt ist und ohne Lizenz und Auftrag handelt, ist die Kulturkritik eine Sache von jedermann. Die Bereitwilligkeit und Spontaneität, mit der sie jederzeit und überall flüchtige Blicke in den Raum der Metaphysik gewährt, sprengt die Nischenwelt eindeutiger Zuständigkeiten – und zwar auf der Ebene des Sozialen (der Experten, der Repräsentanten, der Berufenen) ebenso wie auf der Ebene des

erwägt Barthes, dem Vorschlag François Lyotards zu folgen und den Begriff der Kritik überhaupt aufzugeben (vgl. ebd., S. 253). Wie der vorliegende Essay widersteht er der Versuchung am Ende aber doch.

Wissens und der Begriffe. Diese Kritik hat aufgehört, sich als die natürliche Bundesgenossin der Wahrheit, der Vernunft oder der Geschichte zu präsentieren, um sich in deren Dienst zu stellen und deren Gesetz zu verwirklichen. Die Emphase der Wiederherstellung – der Wiederherstellung des Ursprungs oder des Sinns – ist ihr so fremd wie die Verpflichtung auf konkrete Handlungsanweisungen oder auf ein Programm. Statt dessen spricht sie die Sprache eines prekären, exzentrischen und wilden Denkens, das seine Formen und Foren ständig wechselt – den Essay, das Flugblatt, die Rede, den Song, das Wort, das Bild, die Karikatur, den Witz, die Parodie, die Analyse, die Klage und Anklage. Das Schweigen.

Charakteristische Merkmale wie die Allgegenwart und die Ziellosigkeit kulturkritischer Interventionspraxis drängen die Kultur mit wachsender Eindeutigkeit in ein neues Stadium, in den treffend, wenngleich unschön so bezeichneten Aggregatzustand der Kritikalität.<sup>2</sup> Sobald das Stadium der Kritikalität erreicht ist, sind Vertrautheiten, sind Verbindlichkeiten und Verlässlichkeiten aufgehoben und zur Disposition gestellt; statt dessen dominieren Vorläufigkeiten, Kurzlebigkeiten, Notbehelfe, Ironien, Übertreibungen, Dramatisierungen, Brechungen – der bald verwirrende, bald amüsante, bald ermüdende Tumult der Kultur und ihres Betriebes. Der damit angezeigte Übertritt aus dem dogmatischen Schlummer der klaren und unbefragten Orientierungen in das moderne, zu Streuung und Vielfalt neigende Stadium der Kritikalität markiert einen Bruch in der kulturellen Entwicklung, der irreversibel ist. Ein restitutives Zurück zu den Ursprüngen, dies ist die epochale und zweifellos schmerzliche Einsicht des Aufklärungsphilosophen Jean-Jacques Rousseau gewesen, ist diesseits des Bruchs, und das heißt: von jetzt an und für immer verwehrt. Deshalb die Formel: Kulturkritik ist Reflexion in der veränderten Welt.

### 3

Die Formel ist keineswegs banal. Die westliche Kultur, das wäre meine *erste These*, ist nicht immer schon so beschaffen und ge-

<sup>2</sup> Der Begriff *criticality* ist, soweit ich sehe, vor einigen Jahren von der Londoner Kunsthistorikerin Irit Rogoff geprägt worden.

gliedert gewesen, wie sie sich heute darstellt, und nicht einmal das Attribut des Westens ist als solches konstant. Der Westen, das ist für Europäer sowie, auf andere Weise, für Nordamerikaner die normativ besetzte, gleichsam diesseitige und mit überaus komplexen, teilweise auch widersprüchlichen Identifikationsanreizen lockende Hälfte einer stereotypisierten Gegenbegrifflichkeit.<sup>3</sup> Dieser Projektionsraum des Westens, in dem die Replik auf die anderen, semantisch ähnlich stark besetzten Himmelsrichtungen immer schon mitgedacht ist, mußte in einer langen kulturellen Entwicklungs-, Abgrenzungs- und Bedeutungsgeschichte erst werden, was er heute ist.

Aus der Feststellung dieses Präparierungsvorgangs folgt meine *zweite These*: Die heute erreichte und weiterhin wachsende Komplexität ihrer Zeichenwelten ist die Eigenart, ist das Alleinstellungsmerkmal der westlichen Kultur, und zwar im Vergleich sowohl mit ihrer eigenen Geschichte als auch im Vergleich mit anderen, fremden Kulturen. Offensichtlich ist es dieses Merkmal der Komplexität und der Vieldeutigkeit der Zeichen, das die Lebensformen des Westens auf rein deskriptiver Ebene von anderen Kulturen unterscheidet und das die in den multilateralen Verhältnissen der Kulturen auftretenden Asymmetrien nicht nur motiviert, sondern fortlaufend noch verstärkt.

Unterstellen wir nun vor dem Hintergrund dieser grob skizzierten Ausgangsbeobachtungen, daß die Differenzierung der Zeichenwelten, in denen sich die westliche Kultur ausspricht, aus intrakulturellen Dynamiken wie Ironie und Kritik – aus Konfliktlagen auf der Ebene der Aussage und des Diskurses, auf der Ebene der sprachlichen Funktion und der Bedeutung – hervorgegangen ist, dann bewegen wir uns bereits auf die *dritte*, auf die Hauptthese der vorliegenden Skizze zu. Diese *Hauptthese* besagt, daß die Kulturkritik ein Phänomen der westlich geprägten Kulturen ist, und zwar in dem Sinne, daß Phänomene der Kulturkritik deren Normalität zugehören. Was den Raum der kulturellen Zeichen, der Signale und Symboliken angeht, können wir sagen: Die moderne Kulturkritik normalisiert Kontingenz, und

3 Vgl. Gerhard Strohmeier, »Das Raumbild des amerikanischen Westens«, in: *Historische Anthropologie* 1 (1993), S. 63-92; John A. Murray, *Mythmakers of the West. Shaping America's Imagination*, Flagstaff 2001; Helmut Hühn, »Die Entgegensetzung von ›Osten‹ und ›Westen‹, ›Orient‹ und ›Okzident‹ als begriffsgeschichtliche Herausforderung«, in: *Begriffsgeschichte im Umbruch?*, hg. v. Ernst Müller, Hamburg 2004, S. 59-68.



sie stimuliert Komplexität. Sie ist die endogene Qualitätskontrolle einer Kulturwirklichkeit, die den Anspruch der Vollkommenheit hinter sich gelassen hat.<sup>4</sup>

Der modernen Kulturkritik – der Kulturkritik, wie sie heute in den Kulturen des Westens und den diversen Hybridkulturen allenthalben anzutreffen ist – fehlt also keineswegs die Sinnfälligkeit eines konkreten Anlasses, im Gegenteil: Sie hat eine Unmenge solcher Anlässe. Was sie jedoch von älteren Formen der Kulturkritik, sagen wir: der Kulturkritik der Vormoderne, unterscheidet, ist ihre Unfähigkeit, über geeignete Vorkehrungen Objektivität aufzubauen und absolute Ziele zu benennen. Die moderne, die westliche Kulturkritik<sup>5</sup> verfügt über keine privilegierten Einsichten und muß sich statt dessen als Teil der Welt erkennen, mit der sie es zu tun hat. Die Unauflöslichkeit dieser Verstrickung, die für die Kulturkritik der Gegenwart charakteristisch ist und vor 250 Jahren in Rousseau ihren ersten, virtuos agierenden Exponenten gefunden hat, begründet eine höchst spannungsvolle Symbiose von Kultur und Kritik. Die Kritik geht von nun an nur noch rhetorisch aufs Ganze. Der Aufruf Charles Fouriers aus dem Jahr 1808, den von den Philosophen »methodisch« disziplinierten Zweifel radikal zu verschärfen, zu entgrenzen und unmittelbar »auf die Zivilisation anzuwen-

4 Die im 18. Jahrhundert verstärkte Forderung nach gattungsgeschichtlicher *perfectibilité* ist von Beginn an mit dem Zweifel verbunden, ob dergleichen überhaupt erreichbar und auch nur zu wünschen sei; denn für das unvollkommene Wesen, das der Mensch ist, muß die vollkommene Welt die Unvollkommenheit, die immer noch etwas zu tun (und zu kritisieren) übrig läßt, mit umfassen (vgl. die Hinweise auf François de Fénelon u. a. bei Władisław Tarkiewicz, »Über die Vollkommenheit«, in: *Zeitschrift für Kulturphilosophie* 1 [2007], Abschnitte II. 3 u. V. 3). Es spricht für den subtilen, skeptisch gebrochenen Modernismus Fontanes, daß er ins Schlußstück seines Roman *Frau Jenny Treibel* (1888) die Bemerkung einflechten kann: »[M]ich bedrücken Vollkommenheiten.«

5 Ich verzichte darauf, zwischen Moderne und Postmoderne kategorisch zu unterscheiden. Die Heterogenität der Selbstbilder, in denen sich die Moderne seit Mitte des 18. Jahrhunderts gespiegelt hat und zu denen auch die Postmoderne gehört, lassen eine solche Unterscheidung, gar Entgegensetzung nicht zu. Allenfalls würde ich sagen: Die Postmoderne ist das sentimentalische Supplement der naiven, ihrer selbst unbewußten Moderne. Damit würden Moderne und Postmoderne mit Rousseau gleichursprünglich einsetzen, und diese These hat, wie wir sehen werden, im Horizont einer Genealogie der Kritik und speziell der Kulturkritik einiges für sich.

den«, <sup>6</sup> ist schon kulturkritisch im modernen Verständnis des Konzepts und überdies ein frühes begriffsgeschichtliches Dokument. Fouriers Protest erfolgt schon nicht mehr im Namen eines besseren Arguments oder einer überlegenen Einsicht, nicht mehr mit Verweis auf einen manifesten Fortschritt oder eine konkrete Utopie, sondern als Negation, als, wie Fourier sagt, »absolute Abweichung« (*écart absolu*), die sich auf tausend Einzelmaßnahmen verteilt (wissenschaftliche und technische Neuerungen, soziale und kulturelle Experimente). Statt der verachteten Zivilisation der Kleinbürger entgegenzutreten und sie, wie die Anhänger der Revolution soeben noch gefordert hatten, mit einem Schlag hinwegzufegen, wählt der neue Typ der Kritik die Strategie der Zermürbung. Die damit eingeführte Differenz der Kritikformen ist klar, und sie ist absolut: Die moderne Kulturkritik verzichtet darauf, das hegemoniale System direkt anzugreifen; sie zerstreut sich, verfährt punktuell und verliert den Zugriff auf langfristige Zwecke und Ziele. Das hat Rückwirkungen auf ihre Praxis, auf ihre Begrifflichkeit und Erscheinungsweise. Die moderne Kulturkritik hat keine Utopien – aber, und das zeichnet sie aus, sie braucht auch keine. Im Schatten ihrer Normalisierung ergeben sich neue Chancen des Ausdrucks, der Artikulation und des Experiments.

6 »Il faut donc appliquer le doute à la civilisation, douter de sa nécessité, de son excellence, et de sa permanence.« (Charles Fourier, *Theorie des quatre mouvements et ses destinées générales*, Paris 1967/1998, S. 121.)

## 2 Ohne Leitkultur

### I

Wie nichts sonst prägt die Praxis der Kulturkritik die Zeichen und Ausdruckswelten, die materiale Gestalt und das Erscheinungsbild der westlichen Kultur. Die Phänomene dieser Praxis sind geläufig und allgemein bekannt. Kulturkritik, das ist der Sammelbegriff für die zahllosen Kommentare, mit denen die Intellektuellen von jeher das Geschehen ihrer Zeit begleitet haben – für jene Traditionen des Einspruchs und der scharfsinnigen Analyse, die über spezielle Zustände hinausgreifen und rhetorisch aufs Ganze gehen: auf die stillschweigenden Übereinkünfte, auf die Grundsätze und Regeln, die dem menschlichen Zusammenleben Form und Gestalt geben. Schließlich haben die Medien, haben Buchdruck, Zeitungen, Film und Fernsehen die Kulturkritik popularisiert und prinzipiell für jedermann verfügbar gemacht.

Die Spottgebärde eines Diogenes, des Faßbewohners, gehört ebenso hierher wie das *ceterum censeo* Catos, die Bergpredigt oder die *Caprichos* Francisco Goyas; Lichtenbergs *Sudelbücher* sind kulturkritisch wie Baudelaires Studium der erwachenden Modernität oder Kierkegaards Anatomie der Verzweiflung – ganz zu schweigen von den Proklamationen der Kunst-Avantgarden oder der melancholisch gebrochenen Anthropologie des französischen Ethnologen Claude Lévi-Strauss. Die Kulturkritik begründet eine quecksilbrige, gestaltenreiche und überaus anpassungsfähige Form des Diskurses. Geschmeidig, wie sie ist, fand sie ihr Forum bald in der Philosophie, bald in den Verlautbarungen der Wissenschaften oder in den kontrafaktischen Sinnstiftungen der Religion. Die Kulturkritik ist ein fächer- und medienübergreifendes, ein sprach- und nationenübergreifendes, allerdings nicht in der gleichen Weise auch ein kulturübergreifendes Phänomen. Immerhin können wir sagen: Intrakulturell ist die Kulturkritik ubiquitär.

Spätestens seit der Generation von Coleridge, Heine und Sainte-Beuve und damit seit jener Zeit, als selbst der greise Goethe Journale und Zeitschriften für unentbehrlich zu halten begann, hat die Kulturkritik ihren Platz im Feuilleton und speziell in der Karikatur. Sie ist eine Grenzgängerin und Zwittergestalt,

und sie liebt das kurze, gern auch spektakuläre Gastspiel: in der Philosophie und im Journalismus, in der Religion und in der Literatur. Tatsächlich wollte, obgleich sie stets umstritten war, bis heute niemand von ihr lassen – am allerwenigsten die Kritiker der Kulturkritik selbst. Es ist keine Übertreibung, an dieser Stelle festzuhalten: Die Kritik der Kulturkritik, die ihrerseits bis weit ins Feuilleton hineinreicht, ist nichts anderes als eine der vielen Masken und Maskeraden, wie die Kulturkritik sie sucht und liebt. Die Kulturkritik ist eine Meisterin der Vereinnahmung, sie ist, was Roland Barthes eine »Ideosphäre« genannt hat: Wie das Christentum, wie der Marxismus oder die Psychoanalyse, mit denen sie im übrigen vielfach liiert gewesen ist, tritt auch die Kulturkritik mit Vorliebe als zählbares Ideen- und Mentalitätengeflecht in Erscheinung, das den Widerstand, dem es begegnet, zur Bestätigung seines Ansinnens umzudeuten weiß.

2

Die Kultur der Moderne ist dadurch ausgezeichnet, ja definiert, daß sie eine Leitkultur weder ist noch hat; was sie im Gegenteil auszeichnet, ist die Praxis der Kulturkritik. Eine Kultur, deren Normalität durch Kulturkritik geprägt ist, kann auf eine Leitkultur im Sinne einer stabilen »zivilisatorisch-politischen Identität«<sup>7</sup> verzichten, sie hat dafür keinen Ort und keine Verwen-

7 Vgl. Bassam Tibi, *Europa ohne Identität? Leitkultur oder Wertebeliebigkeit*, 3. Aufl. München 2002, S. XIV. Die Leitkultur-Debatte hat eine politische und eine politikwissenschaftliche Dimension, und diese Doppelung ist nicht ohne Tragik. Der vormalig in Göttingen lehrende, aus Damaskus stammende Politikwissenschaftler Bassam Tibi, der sich als Urheber des Begriffs sieht, hat mit seinem Formulierungsangebot aus der Sicht eines Migranten Ende der neunziger Jahre eine Debatte über europäische Identität und deren »Werte« anregen wollen. Das Bekenntnis zu diesen Werten sollte die Wahrnehmung von Unterschieden zwischen europäischen und außereuropäischen Kulturen erleichtern und auf dieser Basis zur gemeinsamen Entwicklung einer »kulturübergreifenden Moralität« führen. Darüber und besonders über den ominösen Begriff des Wertes – der, wie mir scheint, selbst ein Teil des Problems ist, das Tibi benennen möchte – hätte sich trefflich streiten lassen. Dazu aber sollte es nicht mehr kommen, nachdem deutsche Parteipolitiker den Begriff zur »deutschen Leitkultur« umgebogen und begonnen hatten, ihn ihren weltanschaulichen Schablonen einzupassen. Tibi, ein Schüler Max Horkheimers, hat die Etappen dieser Annexion beschrieben (vgl. ebd., S. XII-XVIII) und ganz nebenbei ein – kulturkritisches – Lehrstück darüber verfaßt, was aus theoretischen Begriffen wird,

ding. Während die Ungebrochenheit der Geltungen, die mit der Ausrufung der Leitkultur, des Weltethos oder überhaupt der Werte bestätigt werden soll, sich, wie das Bedürfnis nach solchen Einrichtungen hinlänglich und auf paradoxe Weise bezeugt, faktisch längst verloren hat, ist die Kulturkritik schon den entscheidenden Schritt weiter: Ihre Normalität ist das Arrangement mit der kritikinduzierten Erfahrung von Anomalität.

Dementsprechend läßt sich historisch wie systematisch zwischen Kulturen unterscheiden, die einen Bestand von Verhältnissen, von Institutionen und Regeln erhalten und sichern wollen, die also Stabilität anstreben – und somit die Option *Sein* gewählt haben –, und solchen Kulturen auf der anderen Seite, die das Entgegengesetzte tun und die Dynamik vorziehen, die also ihre Identifikationsmuster fortlaufend wechseln und beweglich halten, indem sie prinzipiell das Neue hochschätzen – und infolgedessen die Option *Werden*. Eine solche Gegenüberstellung von Kulturen mit und Kulturen ohne das Selbstideal einer konstanten Leitkultur entspricht ziemlich genau dem Vorschlag, den Claude Lévi-Strauss gemacht hat, als er zwischen kalten und heißen Gesellschaften unterschied. Wenn wir unseren Titelbegriff an diese Unterscheidung herantragen wollen, werden wir sagen müssen: Es gibt Kulturen mit Leitkultur, mit organischen Werthaltungen und mit Regeln des Verhaltens und des Handelns, die grundsätzlich als verbindlich anerkannt sind, und es gibt, andererseits, Kulturen mit Kulturkritik.<sup>8</sup> Die westlichen Kulturen haben das Beispiel dafür gegeben, daß der Übergang von der kalten Gesellschaft zur heißen Gesellschaft, von den starken Verbindlichkeiten einer Leitkultur zu der freigesetzten und freisetzenden Kritik

wenn sie von Parteipolitik und Massenmedien zugerichtet werden. Inzwischen hat Tibi aufgegeben und ist aus dem Land und seiner gedankenlos weiterplappernden Medienöffentlichkeit verschwunden.

8 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, Frankfurt/M. 1968, S. 270. Die von Lévi-Strauss vorgeschlagene Unterscheidung zwischen heißen und kalten Gesellschaften ist absolut und wirkt deshalb auf den ersten Blick stark vergrößernd. Sie ist aber fruchtbar genug, um Varianten anzuregen. Mit Nicole Loraux wäre zu erwägen, ob die Präsenz der kalten, der integralen Kultur nicht wiederum einen vorgängigen, einen heißen Konflikt voraussetzt, ja seiner bedarf, um überhaupt in der pathetischen Geschlossenheit, in der *harmonia* einer Gemeinschaft auftreten zu können (»Das Band der Teilung«, in: *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, hg. v. Joseph Vogl, Frankfurt/M. 1994, S. 31-64). In der Perspektive Loraux' erscheint die Konflikträchtigkeit moderner Kulturen als Ausdruck eines Bruchs mit der Vorgeschichte – nicht jedoch im Sinne einer Statuierung des Neuen, sondern als Wiederkehr des Verdrängten.