Max Fuchs

Kulturfunktionen der Künste

Konzepte, Ansätze, Erkenntnisse

Abstract

Grundthese des Textes ist die doppelte Annahme, dass in der Gesellschaft „Kulturfunktionen“ (wie Selbstreflexion und -beobachtung, Selbstbeschreibung etc.) erfüllt sein müssen und dass auch die Künste immer wieder diese Funktionen erfüllen. Dies wird durch einen Streifzug durch verschiedene Kunst- und Kulturwissenschaften zumindest plausibel gemacht bzw. sogar exemplarisch am Beispiel der beiden Kulturfunktionen der Herstellung von Selbstbildern bzw. des Erinnerns, des „kollektiven Gedächtnisses“, belegt. Das Überraschende an diesen Erkundungen besteht darin, dass es in den Einzelwissenschaften eine Fülle an Belegen über die Wirksamkeit und die Notwendigkeit der Künste gibt, die die Kulturpolitik angesichts ihrer aktuellen Legitimationskrise benötigt, es jedoch nur selten zu einem produktiven Dialog zwischen diesen offenbar zu stark voneinander separierten Fachdiskursen kommt – zu Ungunsten der Kulturpolitik.

Ambitioniertes Ziel wäre eine Topografie von Diskursen in den Kulturwissenschaften, insofern sie relevant für die Kulturpolitik sein könnten. Realistischerweise kann dieses Ziel in dieser Arbeit nicht erreicht, sondern es können bestenfalls Schemen einer solchen Topografie skizziert werden.

Allerdings genügt selbst diese Skizze, um einige kulturpolitisch relevante Schlussfolgerungen zu ziehen.

Inhalt

1. Anliegen 3
2. Bildungs- und Kulturfunktionen von Kunst 7
3. Mensch und Kultur: Wie funktioniert die Vermittlung 18
4. Kulturdiskurse und der Beitrag der Fachwissenschaften 28
5. Kulturfunktion Erinnern: Das kollektive, kulturelle und soziale Gedächtnis 45
6. Die Kulturfunktion des Selbstbildes 53
7. Kulturfunktion Zeitdiagnose 65
8. Gewalt, Krieg und Kunst 78
9. Kunstwirkungen und die Kulturpolitik 90
10. Literaturverzeichnis 106
11. Anliegen

Im Kölner Wallraf-Richartz-Museum fand vom 1. Februar bis zum 21. April 2003 die Ausstellung „Richelieu – Kunst, Macht und Politik“ statt. Kardinal Richelieu (Jean Arnaud du Plessis; 1585-1642) war „Erster Minister“ von Louis XIII, schuf Frankreich als einflussreiche Kontinentalmacht, entwickelte Strukturen des absolutistischen Staates, die weit über die Französische Revolution hinaus wirksam waren.

Das alleine macht ihn jedoch nicht für die Zwecke dieses Textes interessant. Es ist vielmehr seine Nutzung der Künste für seine politischen Ziele. Der Prospekt der Ausstellung formuliert dies wie folgt:

„Richelieu verstand es geschickt, Kunstwerke für seine innen- und außenpolitischen Ziele zu instrumentalisieren. Seine „Galerie des Hommes illustres“, mit Porträts berühmter Persönlichkeiten aus der französischen Geschichte, propagierte die Verpflichtung auf Tugend und Treue gegenüber König und Vaterland. Religiöse Werke und Bauten, wie die Kapelle der Sorbonne, die spätere Grabstätte des Kardinals, demonstrierten die Einheit von Staat und katholischer Kirche. Mit Schenkungen von Gemälden und Gobelins festigte der erste Minister diplomatische Beziehungen in Europa. Seinem Interesse und seiner Initiative verdanken Frankreichs Sammlungen zahlreiche Meisterwerke der italienischen Kunst und auch als Auftraggeber machte Richelieu sich einen Namen. Seine Porträts, von Künstlern wie Bernini oder Philippe de Champaigne, waren überall präsent, wo er seinen Einfluss geltend machte. Sie haben bis heute nichts von ihrer eindringlichen Wirkung verloren.“

Er war zudem Förderer des Theaters, Schutzherr der Sorbonne, Initiator der Académie Française und der königlichen Druckerei. In seinem Wirkungskreis findet sich der Dramatiker Pierre Corneille (1606 – 1684), der zusammen mit seinen jüngeren Kollegen Molière und Racine das Französische als maßgebliche Kultursprache in Europa etablierte.

Künste wirken! Dies war die Überzeugung von Richelieu. Sie tragen dazu bei, eine nationale Identität zu schaffen. Sie versuchen, das Bewusstsein der Menschen zu formen, sie geben Orientierung und Halt. Richelieu schuf die französische Nation durch seine politischen Aktivitäten. Er wusste aber, dass die realen Entwicklungen, das Schaffen von Fakten ergänzt werden muss durch die Konstruktion entsprechender Bilder, die sich in das Bewusstsein, in die Mentalität der Menschen eingraben. Kunstpolitik ist Bewusstseins- oder Mentalitätspolitik – und als solche ebenso wichtig wie geschaffene Fakten. Darum soll es in diesem Text gehen: Die soziale und durchaus auch politische Wirksamkeit der Künste zu thematisieren. Das Anliegen ist dabei durchaus ein politisches und praxisbezogenes, auch wenn ein Streifzug durch unterschiedliche Theorien und Wissenschaftsdiskurse vorgenommen wird. Denn, so meine These, die Künste und der Kunstbetrieb werden als öffentliche Aufgabe im wesentlichen nur dann weiterhin zu begründen sein, wenn der Nachweis gelingt, dass die Künste „Kulturfunktionen“ wahrnehmen. Kulturfunktionen, dies vorab, beziehen sich auf Wirkungen in der Gesellschaft, ohne die diese nicht existieren kann. Es geht um Zusammenhalt, durchaus auch um „Ordnung“, und dazu – dies wird sich auch anthropologisch begründen lassen – ist es nötig, dass sich die Gesellschaft selbst reflektiert, dass sie Bilder von sich zur Verfügung hat, dass sie über die Möglichkeiten der Identifizierung und der Unterscheidung verfügt.

Das Subsystem „Kultur“ hat in einer systemtheoretischen Betrachtungsweise die Funktion des Diskurses und der Sinnvermittlung. „Kultur“ soll schwerpunktmäßig die oben angeführten Kulturfunktionen erfüllen. Kultur in diesem weiten soziologischen Sinn erfasst jedoch neben den Künsten auch das Bildungssystem, die Religionen, die Wissenschaften. In diesem Text sollen historische und systematische Ansätze, Konzepte und Erkenntnisse gesammelt werden, die die Realisierung von Kulturfunktionen von Künsten nachweisen. Ein Schwerpunkt wird dabei das Thema „kollektive (= nationale, kulturelle, ethnische etc.) Identität“ spielen.

Das Beispiel der Richelieu-Ausstellung illustriert sehr gut, dass hierbei die Künste eine wichtige Rolle spielen. Es zeigt, wie der Mechanismus der Konstruktion von Bildern für die Gesellschaft funktioniert. Und dies gilt nicht bloß für Richelieu selbst, es gilt natürlich auch für die Ausstellung. Denn was sonst ist eine Ausstellung als eine Produktion eines bestimmten Bildes: von Richelieu, von Frankreich und seiner Genese als Nationalstaat, von der Rolle der Kunst, von Politik und Macht. Die Ausstellung verrät so eine Menge darüber, wie die Produktion von Bildern (und Identitäten) bei uns funktioniert. Denn natürlich geht es nicht nur um eine historische Erkenntnis. Es geht vielmehr auch um die deutsche oder europäische Identität, um die heutige Rolle von Nationalstaaten, um die Möglichkeit einer kollektiven Identität. Es geht auch darum, wie heute eine Mentalitäts- oder Bewusstseinspolitik funktioniert. Dies über Richelieu zu thematisieren, ist dabei geschickt. Denn durch die geographische und zeitliche Distanz – ein ebenfalls anthropologisch zu begründender Mechanismus – gelingt das Studium der vorgestellten Abläufe und Zusammenhänge besonders gut. Geschichte als Konstruktion von Bildern der Vergangenheit – implizit oder sogar explizit bezogen auf die Suche nach den passenden Bildern für Gegenwart und Zukunft – ist ein fast unvermeidlicher Weg zur Gewinnung einer kollektiven Identität. Und oft genug – immer (?) – werden diese Bilder mit Hilfe der Künste erstellt. „Erinnerungsorte“ – lieux de mémoire – heißt ein aktuelles Konzept und Projekt, das diesen Gedanken sehr eindringlich entwickelt. Die Idee steht in der Tradition der Mentalitätsgeschichte, so wie sie von Marc Bloch und Lucien Fèbvre begründet worden ist. Maurice Halbwachs mit seiner Konzeption des sozialen Gedächtnisses gehört ebenfalls zu den geistigen Zulieferern. Es geht zum einen darum, dass nicht Einzelindividuen, sondern auch Kollektivindividuen (Familien, Vereine, gesellschaftliche Gruppen, Völker, Nationen etc.) ein Gedächtnis haben und dass es elaborierte Formen gibt, dieses zu pflegen. In Deutschland sind die Überlegungen zu einem kulturellen Gedächtnis mit dem Namen von Jan und Aleida Assmann verbunden.

Das dreibändige Werk „Deutsche Erinnerungsorte“ (François/Schulze 2001) zeigt, wie Geschichte aus Geschichten entsteht. Es geht um Personen und Bauwerke, um Feste und Mythen, um Markennamen und Industriefirmen, um Stimmungen und Ereignisse. Der Bogen spannt sich von der „Jugendweihe“ bis zum „Schrebergarten“, von „Weihnachten“ bis Karl May. Und natürlich sind es immer wieder künstlerische „Erinnerungsorte“: Musiker wie Bach oder Wagner, Dichter wie Heine und Goethe, es sind Romane und Filme, Ausstellungen und Musikstücke. Zum „kulturellen Gedächtnis“ – und dies stützt die oben angedeutete These von den Kulturfunktionen der Künste – gehören entschieden Werke der Hoch- und Alltagskultur. Auch die Politikwissenschaft entdeckt diese „Macht der Kunst“ und entwickelt inzwischen sogar eine „Kunstpolitologie“ (von Beyme 1998), die der politischen Wirksamkeit (vor allem von Bildender Kunst, Architektur und Stadtplanung) systematisch nachgeht.

Künste wirken also – hierfür mag dieser kursorische Durchgang durch einige Gesellschafts- und Diskursfelder bereits einiges an Plausibilität erbracht haben. Im folgenden will ich diese Plausibilitäten ein wenig erhärten, indem ich zwar immer noch bloß einen Durchgang präsentiere, jedoch an der einen oder anderen Stelle verweile, einige Konzepte und Ergebnisse genauer vorstelle und über den Diskussionsstand bei dieser Frage in sehr verschiedenen Fachdisziplinen informiere. Ich werde mich auf Ergebnisse aus ästhetischen und kunsttheoretischen Erörterungen beziehen (Fuchs 2002 – Kunst und Ästhetik sowie Ethik und Kulturarbeit), nämlich an den Stellen, an denen Philosophen oder Kunstwissenschaftler selbst auf die sozialen Wirkungen und Funktionen der Künste eingehen.

Ein Weg, solche Wirkungen nachzuweisen, ist der historische Weg. Inzwischen gibt es in allen Kunstsparten eine breite Skala von Möglichkeiten, fündig zu werden. Denn die immanente Kunstgeschichtsschreibung, die die „Geschichte“ der Sparte als bloße Aufeinanderfolge immer neuer Kunstwerke darstellt, die sich bestenfalls an ihren Vorgängern abarbeiten, wird inzwischen ergänzt – allerdings jeweils fachintern immer auch bekämpft – durch eine Rezeption der Zivilisations-, Sozial-, Kultur- oder Mentalitätsgeschichte der Literatur, der Musik, des Theaters und der Bildenden Kunst. Die Konzepte der „Mentalität“ und des „Habitus“ werden sich als wichtige Hilfsmittel dabei erweisen, die Wirksamkeit der Künste zu erläutern. Da ich auch dann Erziehungswissenschaftler mit einem Interesse an der „Funktionsweise“ des Menschen bleibe, wenn ich Kulturwissenschaften betreibe, gebe ich im folgenden einen Erläuterungsversuch wieder, wie man sich die Wirksamkeit der Künste für den Menschen vorstellen kann.

2. Bildungs- und Kulturfunktionen von Kunst

Damit der Mensch zum Menschen werden konnte, mussten sich in der Evolution bestimmte Mechanismen durchsetzen, die letztlich zum Ende der Wirksamkeit der Evolution für den Menschen führten. Man nennt diesen Übergangsbereich von der tierischen zur menschlichen Existenz „Tier-Mensch-Übergangsfeld“. Am Ende dieses Prozesses war der Mensch so weit, dass er in der Lage war und das Bedürfnis dazu verspürte, die Bedingungen seines Lebens selbst zu gestalten. Zu diesen menschlichen Lebensbedingungen gehört von Anfang an, diese Bedingungen selbst zum Gegenstand seines Nachdenkens zu machen: Selbstreflexivität, das Nachdenken über sich, über Wesen und Natur des Menschen insgesamt, aber auch über die eigene Person, Familie, Gruppe, Volk, Ethnie, Nation etc. ist ein Grundzug menschlicher Existenz. Helmut Plessner hat die These erläutert, dass es sich hierbei um den grundlegenden Zug menschlichen Lebens handelt: Aus der Mitte der für selbstverständlich gehaltenen (und daher hingenommenen) naturgesetzlich gesteuerten Existenz herauszutreten und sich im Bedingungsgefüge der unterschiedlichen Einflussfaktoren zum Gegenstand von Betrachtungen zu machen. Der Mensch tritt in Distanz zu sich selbst, indem er aus seiner Mitte heraustritt. „Exzentrische Positionalität“ nennt Plessner dies. Distanz zu sich als Bedingung der Möglichkeit zur Reflexivität: Dies ist der zentrale Mechanismus menschlicher Existenz. Darauf baut die Möglichkeit zur bewussten Gestaltung auf, darauf stützt sich die Fähigkeit zu zielorientiertem Handeln, dies ist die Basis dafür, eine eigene Ordnung in der Welt schaffen zu können. Mittels der „symbolischen Formen“ (Ernst Cassirer) gelingt eine integrierte Welt- und Selbstaneignung: mit Sprache, Mythos, Religion, Wissenschaft, Kunst, Technik, Politik und Wirtschaft. Der Mensch kann nunmehr sein Lebern bewusst führen – und er muss es tun. Er hat Bewusstsein darüber, dass er eine Vergangenheit und Zukunft hat, dass er ein endliches Wesen ist, dass er jedoch mit seinen Werken über diese Endlichkeit hinaus Spuren zurücklässt. Die kumulative Entwicklung menschlichen Wissens entsteht dadurch, dass er bedeutungsvolle Umgebungen schafft – und sich nachfolgende Generationen aktiv handelnd die Bedeutungen der gestalteten Dinge und Prozesse aneignen können. Die Welt um den Menschen herum wird zum Wissensspeicher, zum kulturellen Gedächtnis. Der Mensch lebt in gestalteter Zeit und gestaltetem Raum.

Bezogen auf den Einzelnen wird dieser Grundmechanismus im Konzept der Bildung ausgedrückt: Bildung als wechselseitige Erschließung von Mensch und Welt; Bildung als Herstellung eines bewussten Verhältnisses zu sich, zur Vergangenheit und Zukunft, zu Natur und Kultur. Umgekehrt bedeutet dies, dass all die gestalteten Artefakte und Prozesse und die Gestaltungsvorgänge selbst, die den symbolischen Formen zu Grunde liegen, eine Bildungsfunktion haben: Ihre Aneignung macht den Menschen zum Menschen. Aus der Summe der symbolischen Formen, die Cassirer „Kultur“ nennt, ergibt sich so ein Kanon für das Curriculum des Lebens: Der einzelne Mensch muss sich im Laufe seines Lebens über Bildungsprozesse die genannten symbolischen Formen aneignen. Er gewinnt „menschliche“ Souveränität in dem Maße, wie diese Aneignung gelingt. Umgekehrt kann man die Bildungsfunktion von Elementen eines Curriculums oder des Alltags daran festmachen, dass sie die Menschwerdung in diesem Sinne unterstützen. Und im Kern dieser Bildungsprozesse steht der oben skizzierte Prozess des Reflexivwerdens, der Fähigkeit zur Distanz, Selbstbeobachtung und Selbstgestaltung. Bildung, so kann man hieraus folgern, ist entschieden Selbstbildung im Sinne einer Selbstgestaltung.

Was für den einzelnen Menschen gilt, gilt auch für soziale Gruppen. Auch Gruppen haben den Bedarf zur Selbstreflexion, zum Entwurf von Bildern von sich in der jeweiligen Umgebung. Menschen werden zu Menschen erst im sozialen Kontext. Dies weiß die Philosophie, aber auch die Mythologie, seit es sie gibt.

Ebenso, wie die symbolischen Formen (Sprache, Mythos, Religion, Kunst etc.) in Bezug auf das Gattungswesen Mensch Gültigkeit haben – also eher auf der philosophisch-anthropologischen Ebene angesiedelt sind –, und ebenso, wie sie Bildungsfunktionen in oben skizzierter Weise übernehmen, übernehmen sie auch „Kulturfunktionen“, sorgen also dafür, dass Zusammenleben der Menschen auf menschliche – und das heißt zumindest: selbstgesteuerte – Art und Weise erfolgt. Auch hier ist Kern des Prozesses die Möglichkeit zur Selbstbeobachtung, zur Selbstreflexion und dann zur Selbstgestaltung auf der Basis der Schaffung von Distanz zu sich. Alle Bildungs- und Kulturfunktionen sind letztlich auf diesen Mechanismus zurückzuführen. Kulturfunktionen sind also (Über-)Lebensfunktionen sozialer Gemeinschaften, indem sie auf irgendeine Weise diese Gemeinschaften konstituieren und lebensfähig halten.

Ich gebe im Folgenden (Abb. 1) einen – sicher noch zu erweiternden – Katalog von Kulturfunktionen an, den ich wie folgt gliedere:

1. (Soziale) Kulturfunktionen in ihrer Wirksamkeit auf den Einzelnen (als Teil einer Gruppe)
2. Kulturfunktionen, die sozial und politisch wirken
3. Kulturfunktionen der Entscheidungsfindung
4. Kultur- und Kunstfunktionen (die sich – selbstreferentiell – auf das System der Künste beziehen).

Abb. 1: Kulturfunktionen

I. Kulturfunktionen in Bezug auf den Einzelnen

1. Selbstbild
2. Selbstreflexion (Bewusstheit)
3. Identitätsentwicklung des Einzelnen
4. Sinnlichkeit entwickeln/kultivieren
5. ästhetische Erfahrungen
6. a)Steigern des individuellen Ausdrucks (Expressivität)  
   b)(Selbst-)Bildung
7. Katharsis
8. Allgemeine philosophische Dimension  
   – Erkennen  
   – Urteilen  
   – Wollen/Handeln  
   – Emotionalität
9. Genuss
10. Weltverhältnis
11. Kunst als Teil/Vision des guten Lebens
12. Angstbewältigung

II. Soziale/Politische Kulturfunktionen

1. Weltbild (Mimesis)
2. Sichtweisen von Welt (Mimesis)
3. Lebensweiseaneignung
4. Kulturelles Gedächtnis/Zeitbewusstsein
5. Legitimation/Delegitimation
6. Kontingenzerfahrung
7. Welten schaffen (Kosmos)
8. Welterschließung
9. Sinnproduktion (auch zu I)
10. Weltdeutung
11. Kulturkritik
12. Erschließung von Welterschließung/Reflexivität von Deutungen
13. Utopien
14. Bereitstellung neuer Kommunikationsmedien
15. Angstbewältigung
16. Integration

III. Entscheidungshilfen

1. Zeigen/Sichtbarmachen
2. Handeln
3. Reflexion aktueller Formen von Sittlichkeit/Moral

IV. Kultur als Kunstfunktion

1. Weiterentwicklung der Künste

Alle genannten symbolischen Formen haben Kulturfunktionen. Man mag selbst einmal überprüfen, inwieweit Religion (was man vielleicht ohnehin unterstellt), aber auch Politik oder Wirtschaft sie erfüllen. Allerdings ist an die systemtheoretische Erkenntnis zu erinnern, dass die vier gesellschaftlichen Subsysteme (Wirtschaft, Politik, Soziales, Kultur) zunächst einmal schwerpunktmäßig ihre je spezifische Aufgabe in der Gesellschaft wahrnehmen (also Güterversorgung, politische Steuerung, soziale Integration und Sinn-Diskurs), wobei jedes der Subsysteme immer auch in den Aufgabenbereich der anderen einzuwirken versucht. „Sinnproduktion“ ist die Spezialaufgabe des Kultursystems, wobei unter „Sinn“ die Herstellung und Einordnung in eine übergeordnete Ganzheit verstanden werden kann: Ich erlebe etwas – z. B. meine eigene Existenz – als sinnhaft, wenn mir Herkunft und Lebensziel klar ist, wenn ich weiß, wohin ich gehöre und was ich will oder nicht will. Es geht also um die Verortung in Zeit und Raum, und dies durchaus auch in spiritueller Hinsicht jenseits realer Räume und Zeiten.

Ein Blick in die Geschichte zeigt, dass Philosophie bzw. Religion ihre Hochzeiten der Sinnstiftung hatten. Das bedeutet, dass symbolische Formen Schwankungen erleiden, Konjunkturen haben und möglicherweise austauschbar sind. Der Funktionsverlust von Religion im 19. Jahrhundert etwa („Säkularisierung“) hat dazu geführt, dass Künste quasi ein „funktionales Äquivalent“ von Religion geworden sind. Heute geht es darum, die Relevanz der Künste in Hinblick auf Kulturfunktionen zu belegen. Denn die Geschichte zeigt, dass einzelne Kulturformen durchaus funktionslos werden können – und dann durch andere ersetzt werden. Bereits heute konkurrieren mit den Künsten im Bereich der Orientierungshilfe und Sinnstiftung Werbung und Konsum. Hier werden Lebensmodelle vorgeschlagen, Lebensstile propagiert, Waren als Lebenshilfen angepriesen. Und unter den Wissenschaften sind es längst nicht mehr die Geisteswissenschaften, sondern die so genannten Lebenswissenschaften wie Biologie, die als Leitdisziplinen auch für die Diagnose umfassender Existenzfragen gelten.

Möglicherweise stehen sich die Künste und ihre Vertreter selbst im Weg, sich offensiv zu den Kulturfunktionen zu bekennen. Gerade in Deutschland steht der in der Philosophie Kants nachvollziehbare, im 19. Jahrhundert jedoch zu einem ideologischen Topos gewordene Autonomiebegriff im Zusammenhang mit den Künsten jeder Rede von „Wirkung“ oder gar „Funktion“ im Wege. Sehr schnell ist von einer „Funktionalisierung“ oder gar von „Instrumentalisierung“ der Künste die Rede, die es natürlich immer in ihrer Entwicklung gegeben hat (siehe das Eingangsbeispiel der Richelieu-Ausstellung). Im Gegensatz dazu hat sich die Sozial-, Rezeptions- oder Wirkungsgeschichte der Künste stets sehr wenig um diese Ideologien gekümmert. Ebenso haben die Bereichswissenschaften (Literatur-, Kunst-, Musik-, Theaterwissenschaft) die soziale und politische Dimension ihrer Sparte im Blick, und dies in zweierlei Richtung:

· bei der Frage danach, inwieweit sich gesellschaftliche Prozesse in den Kunstentwicklungen wiederfinden;

· bei der Frage danach, inwieweit es umgekehrt eine Beeinflussung der Gesellschaft durch Kunstentwicklungen gegeben hat.

Eine Geschichtsschreibung in Kategorien der „Epoche“ versucht ohnehin, gemeinsame Stilmerkmale in allen Gesellschaftsfeldern zu finden –kann also gerade nicht einen Bereich als „autonom“ und aus gesellschaftlichen Wirkungsprozessen ausgegliedert betrachten.

Das System der Künste hat allerdings auch dann Relevanz für den Rest der Gesellschaft, wenn es als relativ unabhängig wirkendes System betrachtet wird. Denn man hat es gelegentlich als Mikrokosmos für den Makrokosmos Gesamtgesellschaft betrachtet, in dem – fast wie in einer Laborsituation – sich Großprozesse im Kleinen abspielen: Die Musik, Bildende Kunst, Literatur etc. als Mikrokosmos, als geordnete Ganzheit. Dies ging bisweilen soweit, dass man in diesem Mikrokosmos seismographische Qualitäten vermutete dergestalt, dass hier zukünftige gesellschaftliche Umbrüche – etwa Revolutionen – glaubte voraussehen zu können. Es handelt sich hierbei um eine interessante Kulturfunktion, nämlich die der Prognose oder Vorausschau. Allerdings gibt es den Verdacht, dass man im Rückblick, also im Wissen um die seinerzeitige Zukunft, mehr aus den Kunstwerken herausliest, als ursprünglich hineingelegt war (Haskell 1995).

Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Blick in die Luhmannsche Systemtheorie, da hier der Gedanke der Selbstbeobachtung und Selbstbeschreibung (als Element der Reflexivität) eine entscheidende Rolle spielt (und uns so eine elaborierte soziologische Begründung dieser „Kulturfunktionen“ liefert):

„Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts besetzt der Begriff der Kultur den Platz, an dem Selbstbeschreibungen reflektiert werden. Kultur im modernen Sinne ist immer die als Kultur reflektierte Kultur, also eine im System beobachtete Selbstbeschreibung. Das harmoniert um 1800 mit der Umstellung des Begriffs der Individualität von Unteilbarkeit auf Selbstbeobachtung der eigenen Besonderheit und mit der Forderung, dass Individuen sich Kultur in einer individuell passenden Weise „aneignen“ müssen (Bildung).“ (Luhmann 1997, Bd. 2, S. 882 f. sowie insgesamt das Kapitel 5: Selbstbeschreibungen).

Diese Aussage wird bestätigt durch einen Blick in die Geschichte der Kulturtheorien. Denn es ist die Zeit Herders, in der dieser die Pluralität und grundsätzliche Gleichwertigkeit von menschlichen Lebensformen („Kulturen“) entdeckt und der Kulturbegriff als Instrument der Unterscheidung im wissenschaftlich-philosophischen und künstlerischen Diskurs Einzug hält.

Vor diesem Hintergrund ist der Ansatz einer systemtheoretisch orientierten Literaturgeschichte interessant (Plumpe 1995). Plumpe gelangt anhand systemtheoretischer Entwicklungsmodelle zu einer – z. T. neuen – Epochenunterteilung in der Literaturgeschichte:

· 1770 – 1800: Selbstbeobachtung und Selbstreflexiviät. Ausdifferenzierung des Subsystems Literatur

· Zwei Weisen einer Literatur der Moderne im 19. Jahrhundert  
– Realismus: Referenz der Literatur nach draußen  
– Ästhetizismus: Referenz auf sich selbst.

· Jahrhundertwechsel: Avantgarde; sich selbst aufheben wollen

· Postismus: Neo-Realismus,

Avantgarde

Die Logik dieses Ansatzes ist einleuchtend:

Ein System hat im Hinblick auf Referenzen, also darauf, worauf es sich bezieht, nur eine begrenzte Anzahl von Möglichkeiten: auf die Umwelt oder auf sich bzw. es kann sich selbst auflösen wollen. Der „Postismus“ bringt dann zum Ausdruck, dass sich dieser Kreislauf der möglichen Referenzen nur noch wiederholen kann. Dieser Ansatz ist zwar nicht identisch, aber auch nicht völlig inkompatibel mit dem zivilisationsgeschichtlichen Ansatz von Reiner Wild im Anschluss an Norbert Elias. Wild sieht Literatur wie alle Kunst als Auseinandersetzung mit der Welt, als Erkenntnis (ebd., S. 43). Er entwickelt eine Skala von Funktionen von Literatur, auf die später noch zurück zu kommen sein wird: Er sieht einen dokumentarischen Charakter und spricht von der didaktischen, geselligen, entlastenden, erfahrungserweiternden, kritischen und utopischen Funktion.

Unschwer lässt sich darin eine (wertende) Selbstbeobachtung des Menschen im gesellschaftlichen Zusammenhang erkennen, wobei unterstellt wird, dass es kaum folgenlose Beobachtungen gibt, sondern diese in vielfacher Hinsicht wirksam im Menschen werden. Und diese Wirksamkeit lässt sich durchaus bewusst anvisieren.

Der Bedarf an Selbstbeobachtung steigt in Zeiten des Epochenwechsels bzw. in Zeiten einer verschärften Krisenwahrnehmung besonders an. So verwundert es insbesondere nicht, dass diese Kulturfunktion in dem Moment virulent wird, in dem das Individuum selbst zum Gegenstand von Verfalls- oder Zerrissenheitsprozessen wird. Insbesondere bringt es die Neuzeit mit sich, dass zum einen zwar Individualität und Subjektivität als Seinsweise des Menschen besonders relevant werden. Andererseits gibt es (dialektisch) heftige Gegenbewegungen, dieses autonome Subjekt zu domestizieren: Wenn ein solches gewünscht wird, dann nur auf eine Weise, dass dieses „autonom“ sich für das entscheidet, was gesellschaftlich gewünscht wird. Norbert Elias beschreibt dies als Prozess der Zivilisation, in dem etwa alle äußeren Verhaltenserwartungen und -kontrollen als Selbstverpflichtung internalisiert werden. Michel Foucault beschreibt dieselbe Periode ebenfalls als zunehmend subtiler werdenden Prozess der Disziplinierung (des Körpers) und der Machtausübung. Zerrissenheit als subjektive (Leidens-)Befindlichkeit des Individuums in der Moderne: Peter Bürger (1992) verfolgt die Selbstthematisierung des Einzelnen und seiner Subjektivität in der „Prosa der Moderne“ vor allem im Roman des 19. und 20. Jahrhunderts. Dieses Ringen der Schriftsteller und Dichter (und dann auch der Philosophen) um ein überlebensfähiges Subjekt, das den Versprechungen der Moderne genügt und nicht in die „Modernisierungsfalle“ tappt (Wahl 1989), geht verloren und endet im „Verschwinden des Subjekts“ (Bürger 1998).

Bei der Rede von „Funktionen“ der unterschiedlichen Subsysteme kann man gar nicht eindringlich genug darauf hinweisen, dass die Art und Weise, wie Funktionen erfüllt werden, entscheidend ist. Politik und Wirtschaft – bei Habermas ohnehin zu dem „System“ gehörig, das die Lebenswelt (hier: Soziales und Kultur) zu kolonialisieren droht – müssen Komplexität reduzieren, Diskurse abkürzen, um zu Entscheidungen zu kommen. Sie müssen – in der Sprache von Luhmann – Komplexität reduzieren. Eine entscheidende Kulturfunktion von Kunst ist dagegen, Komplexität zu erhalten:

„Während die Prozesse lebensweltlicher Sinnstiftung (im Feld der Zivilisation) und die Figurationen des kulturellen Gedächtnisses durch Vereindeutigung und stringente Funktionalisierung bestimmt sind, durch dasjenige also, was Niklas Luhmann „Reduzierung von Komplexität“ genannt hat, kommt der Literatur im Kontext der Semantisierung der Kultur eine genau entgegengesetzte Rolle zu: Sie wird zum Organon der Differenzierung, Übersetzung und Verschiebung, von Fortschreibung, Transgression von Grenzen und Bruch mit der symbolischen Ordnung und den codierten Bedeutungen. So wurde die Literatur auch, im Blick auf ihre Funktion für das kulturelle Geschehen, zu Recht als eine „Kasuistik von Kulturthemen“ bezeichnet (Harald Weinreich). Literatur – und wohl alle Formen und Medien der Kunst – erscheinen unter diesem Blickwinkel in einer für das Funktionieren von Kultur signifikanten und unerlässlichen Gegenposition zu den übrigen – vereindeutigenden – kulturellen Praktiken und Institutionen, den politischen, sozialen, wissenschaftlichen und theologischen.“ (so Neumann/Seidel in ihrer Einführung zu Neumann/Seidel 2000, S. 15).

Später sprechen die Autoren davon, dass Literatur zugleich funktional und dysfunktional sei (wobei letzeres, so meine ich, wiederum auch zu ihrer Funktionalität gehört). Literatur habe eine kulturkasuistische wie eine kulturdiagnostische Aufgabe. Sie hat zudem eine ästhetische Aufgabe: „sie rekonstruiert kulturelles Leben als ästhetisches Gebilde, sie verwandelt kulturellen „Text“ in das Sozialisationsspiel der Kunst, und sie inszeniert den kulturellen Prozess als ein Spiel von Simulakren“ (ebd., S. 16). Sie zeigt, bringt zur Anschauung, unterläuft subversiv Selbstverständlichkeiten bzw. verstärkt Haltungen. Sie ist zugleich in ihrer bereichsspezifischen Funktionsweise ein Mikrokosmos, ein „Feld“ i. S. von Pierre Bourdieu, das sich gesondert – vielleicht als Laboratorium der Gesamtgesellschaft – studieren lässt. (vgl. Fuchs: Wozu Kunst (2001), Ethik und Kulturarbeit (2002) und Kunst und Ästhetik (2003).

So wie symbolisch-kulturelle Formen im Laufe der Zeit ihre Konjunkturen auch bei der Erfüllung von Kulturfunktionen haben (so gab es Zeiten, in denen jeweils Religion, Kunst und Wisenschaft maßgeblich waren; heute erhebt die Ökonomie zusammen mit der Werbung und der Kulturindustrie Anspruch auf diese Rolle), so sind zu unterschiedlichen Zeiten und in den verschiedenen Ländern die unterschiedlichen Kunstsparten relevant. Zudem ändern sich die Funktionen, die die selbe Kunstsparte im Laufe der Zeit haben kann. Am Beispiel der Literatur kann man etwa die wechselnde Relevanz der Gattungen beobachten, etwa wenn der Roman das Drama im 19. Jahrhundert geradezu als „Leitmedium“ ablöst. Dies hat zum einen mit einem sich ändernden Selbstverständnis der Akteure zu tun, die sich mehr oder weniger auf ihre „funktionale“ Rolle einlassen. Es hat sicherlich auch mit den Themen zu tun, die bearbeitet werden. Es hat aber auch mit der primären sozialen Nutzergruppe und der gesellschaftlichen Relevanz zu tun, die wiederum in Beziehung steht zu den großen gesellschaftlichen Veränderungen. So entwickelt sich im Vormärz die Literatur zu einer einflussreichen Größe „von unten“, d. h. , über einen Markt, einer anwachsenden Zahl von Lesern, die sich – als aufsteigende Klasse – Orientierung von der Lektüre versprechen (Bentin u. a., 2001, S. 248 f). Soziale Veränderung, Veränderung der Bezugsgruppe, gesellschaftlicher Wandel, Kunstform und -gattung, Sujet und Thema und immanente Ästhetik stehen also stets in einem komplexen Beziehungsverhältnis. Der folgende Textausschnitt zeigt dies am Beispiel des Romans am Anfang des 20. Jahrhundert:

„Die seitdem eintretenden Wandlungen hatten nicht nur eine fundamentale Weltanschauungskrise, sondern prinzipiell neue Erfahrungen im Gefolge. Aus dem zunehmenden Rückgang des Individuellen in der arbeitsteiligen Massen- und Konsumgesellschaft sowie aus dem offenkundigen Wertezerfall einer fortgesetzt sich differenzierenden technisierten Welt entsteht für den modernen Menschen ein entfremdetes Bewusstsein, das ihn in seiner Substanz angreifbar macht. Will er der komplizierten Realitätszusammenhänge Herr werden, kann er sich nicht mehr an bloß nachahmende, „mimetische“ Muster halten. Er braucht neue Arten des Wahrnehmens. Das gewandelte Erkenntnissystem bedingt den Abbau der Erzählkonvention. An die Stelle der Nachahmung („Mimesis“) tritt die Reflexion. Für das Erzählprogramm hat das tiefgreifende Folgen, wie die folgende Gegenüberstellung zeigt:

Abb. 2: Strukturelemente des herkömmlichen und es modernen Romans

|  |  |
| --- | --- |
| (Ab-)Bild der Wirklichkeit | Strukturen der Wirklichkeit |
| stringent entwickelte Handlung | Reduktion, teilweise Aufhebung der Handlung |
| klar umrissene Charaktere, biographische Abläufe | Zerfall des Personalen, Rollenproblematik |
| äußeres Geschehen und Verständigung durch Dialog | innerer Monolog, Verständigungsprobleme |
| Raum-Zeit-Einheit, Kontinuität | Wirklichkeitsmodelle, Bewusstseinsinhalte, Simultaneität |
| exemplarischer Ausschnitt der Realität wird als Ganzes verstanden: Totalität | Verdinglichung, Entfremdung: Selbstständigkeit der Ausschnitte, mehrperspektivisches Erzählen |
| psychologisches Erzählen | Montage und Verfremdung |
| auf Identifikation angelegt | auf Reflexion angelegt |
| Wirklichkeitsillusion | Wirklichkeitsanalyse |

Die rechte Spalte macht deutlich, wie andere Denk- und Erfahrungsformen andere Bewusstseinsformen und damit zugleich andere Kommunikationsformen (also auch Kunstformen) nach sich ziehen.“ (Bark u.a. 1989, S. 458).

Besonders deutlich wird dies dort, wo Künstler ausdrücklich politisch aktiv werden wollen und ihre Kunst zum Medium politischer Gestaltung machen. Der folgende Abschnitt demonstriert dies am Beispiel von Bertold Brecht (ebd., S. 442):

„Mit dem Wunsch, den Zuschauer zum politischen Handeln aufzufordern, verbindet sich als formale Entsprechung die kommunikative Struktur des Dramas. Das Zeitstück drängt auf massive Aktivierung des Publikums. In breitem Umfang setzt sich deshalb eine „offene“ Dramaturgie durch, die darauf aus ist, Autor, Bühne und Zuschauer durch das Drama in einen produktiven Zusammenhang zueinander zu bringen. Häufig wird darum der dargestellte dramatische Prozess durch kommentiernde Elemente ergänzt („Publikumsdramaturgie“).

Die entschiedenste theoretische Positionsbestimmung in dieser Hinsicht hat Bertold Brecht (1898 – 1956) geleistet. Es sei nicht mehr angängig, die Zuschauer den Illusionen szenischer Wirklichkeitsnachahmung zu überlassen. Statt dessen sollen sie in die Lage versetzt werden, kritische Distanz gegenüber dem Bühnengeschehen einzunehmen, um so zu tieferem Verständnis der gesellschaftlichen Kausalitäten vorzudringen und dementsprechend ihr Bewusstsein zu ändern. Die bestimmenden Merkmale der neuen Theaterkonzeption hat Brecht auf den Begriff des „epischen Theaters“ und der „Verfremdung“ gebracht. Gemeint ist damit zum einen der Abbau der dramatischen Illusion, der Einfühlung und der suggestiven Berauschung zu Gunsten wacher, kritischer Anteilnahme, zum andern der sog. „Verfremdungseffekt“ („V-Effekt“), der in seinem Kern darin besteht, dem Betrachter vertraute Dinge in einem neuen Licht erscheinen zu lassen und so die Widersprüche der Realität sichtbar zu machen. Brecht hat seine Theorie des „epischen Dramas“ („nichtaristotelische Dramatik“) 1930 in den „Anmerkungen zur Oper „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“ tabellarisch zusammengefasst:

Abb. 3: Dramatische und epische Form des Theater

|  |  |
| --- | --- |
| Dramatische Form des Theaters | Epische Form des Theaters |
| handelnd | erzählend |
| verwickelt den Zuschauer in eine Bühnenaktion | macht den Zuschauer zum Betrachter, aber |
| verbraucht seine Aktivität | weckt seine Aktivität |
| ermöglicht ihm Gefühle | erzwingt von ihm Entscheidungen |
| Erlebnis | Weltbild |
| Der Zuschauer wird in etwas hinein versetzt | er wird gegenübergesetzt |
| Suggestion | Argument |
| Die Empfindungen werden konserviert | werden bis zu Erkenntnissen getrieben |
| Der Zuschauer steht mittendrin, | Der Zuschauer steht gegenüber, |
| miterlebt | studiert |
| Der Mensch als bekannt vorausgesetzt | Der Mensch ist Gegenstand der Untersuchung |
| Der unveränderliche Mensch | Der veränderliche und verändernde Mensch |
| Spannung auf den Ausgang | Spannung auf den Gang |
| Eine Szene für die andere | Jede Szene für sich |
| Wachstum | Montage |
| Geschehen linear | in Kurven |
| evolutionäre Zwangsläufigkeit | Sprünge |
| Der Mensch als Fixum | Der Mensch als Prozess |
| Das Denken bestimmt das Sein | Das gesellschaftliche Sein bestimmt das Denken |
| Gefühl | Ratio“ |

Dass Kunst nicht per se der Humanisierung dient, sondern auch zur Durchsetzung menschenfeindlicher Ziele genutzt werden kann, zeigt der Umgang der Nationalsozialisten mit Kunst:

„In der „fetzenden“ Dynamik des „Schlageter“-Schlusses zeigt sich, über den nationalen Appell hinaus, eine aggressive Härte, die man als den eigentlich „faschistischen“ Stil des Nationalsozialismus bezeichnen kann: die sinnliche Zurschaustellung von Brutalität, emotionaler Kälte, Verachtung des gewöhnlichen Lebens, auch der individuellen Bedürfnisse des Menschen nach Harmonie und Geborgenheit. Dies führen vor allem die sorgfältig inszenierten paramilitärischen Aufmärsche vor Augen: Ihre gleichsam mechanistische Perfektion soll nicht nur die Massenbewegung selbst zur Anschauung bringen, nicht nur den unaufhaltsamen Sieg des nationalen Aufbruchs zeigen, sondern sie besitzt als solche eine neue ästhetische Qualität. Sie zeigt den Menschen starr, ohne eigene Regung, nur noch als Teil eines totalen Apparats, der aus sich heraus den Eindruck unbezwinglicher Energie vermittelt. Wenn Hitler die Jugend „gewalttätig, herrisch, unerschrocken, grausam“ wünscht, dann spricht daraus nicht mehr der traditionelle völkische Mythos, allenfalls die Vorstellung des „nordischen“ Typus des Menschen, wie er auf den NS-„Ordensburgen“ gezüchtet werden sollte. Vor allem aber zeigt sich darin der NS-Rassismus als die ideologische Verbrämung der nackten Gewalt. In ihr artikuliert sich nicht nur der Hass gegen die „Novemberrepublik“, sondern auch gegen jegliche auf überlieferten Normen beruhende staatliche Ordnung, die den Menschen durch Anpassung „domestiziert“.

1909 verkündet der Italiener Filippo Tommaso Marinetti in seinem Manifest des „Futurismus“ eine Haltung der bewussten Jugendlichkeit – gegen die „Museumskultur“ der Erwachsenen –, der „Liebe zur Gefahr“, „Energie und Tollkühnheit“, auch der ekstatischen Hinwendung zur modernen grenzerweiternden Technik und zu ihren „bebenden Aeroplanen“. In den zwanziger Jahren wird aus dieser Haltung heraus Marinetti zu einem der Wegbereiter des italienischen Faschismus. In Deutschland beeindruckt dieser absolut amoralische, ästhetische Zug des Nationalsozialismus auch Gottfried Benn für kurze Zeit. Seine in der Tradition Nietzsches stehende und lebensphilosophisch begründete Feindschaft gegen den „liberalen Intellektuellen“ als Dekadenzerscheinung des Menschen führt ihn dazu, in der brutalisierten Ästhetik der NS-Bewegung die Anzeichen eines neuen Schrittes menschlicher Evolution zu sehen: des Geschlechts eines „heroischen Nihilismus“, das in der Schaffung des „totalen Staates“ die Politik aus den Grenzen der Moral befreien und in die strengen Formen der reinen Machtausübung überführen werden.“ (ebd., S. 484).

Gerade dieses Beispiel macht deutlich, worin die Rolle der Kulturpolitik u.a. bestehen kann: An der „Steuerung“ der Relevanz, die Künste in ihrer kulturellen Funktionalität haben können. Künste (und KünstlerInnen) sind nicht festzulegen auf bestimmte gesellschaftliche Ziele. Die Künste waren (und sind) vielmehr willfähige Medien, die ganz unterschiedlich genutzt werden können. Trotz der garantierten Freiheit der Künste bleibt also eine erhebliche Verantwortung bei der Kulturpolitik, in welcher Weise Künste – und welche – gefördert werden. Kulturpolitik ist Teil der Gesellschaft und des politisch-gesellschaftlichen Systems und wird nur begrenzt Aufgaben übernehmen können, die über das jeweilige System hinausreichen.

3. Mensch und Kultur: Wie funktioniert die Vermittlung?

Künste wirken in der Gesellschaft: Dies ist das Thema dieses Textes. Im vorangegangenen Kapitel sind zwei Möglichkeiten des Wirkens unterschieden worden: die Wirkung auf den Einzelnen („Bildung“) und die Wirkung auf die Gesellschaft („Kultur“). Nun ist es so, dass „Gesellschaft“ in ihrer Existenz durchaus bestritten wird: Es gebe schließlich immer nur einzelne Menschen. In der Tat kann es leicht geschehen, Begriffe wie „Gesellschaft“ zu Dingen zu machen, sie zu ontologisieren und eine essentialistische Auffassung davon zu entwickeln. „Gesellschaft“ soll im Gegensatz dazu hier als System von sozialen Beziehungen zwischen Menschen aufgefasst werden, als ein System, das zudem in ständiger Bewegung ist. Gesellschaftswissenschaften entwerfen modellartige Vorstellungen, Theorien, von diesen Beziehungen und gehen dabei von jeweils unterschiedlichen Grundannahmen aus. Eine systemtheoretische Sichtweise, so wie sie auch hier in ihren zwei prominentesten Varianten gelegentlich genutzt wird (Münch bzw. Luhmann), ist eine mögliche theoretische Zugangsweise, ohne dass man gleich davon ausgehen muss, dass Gesellschaft nur das ist, was die Systemtheorien in ihr sehen. Zu diesem Ansatz gehört die Unterscheidung der vier Subsysteme Wirtschaft, Politik, Soziales und Kultur, wobei die Gesellschaft nicht in vier Menschengruppen zerfällt, die dann diese vier Subsysteme bilden: Jeder von uns nimmt vielmehr stets an allen Subsystemen teil.

Gesellschaft hat ihre Ordnungen und Abläufe, hat ihre Institutionen und „Kommunikationsmedien“ (letzteres wiederum in der Terminologie der Systemtheorie: Geld, Macht, Solidarität und Sprache/Sinn). Natürlich existiert Gesellschaft nur über das Handeln der vielen Einzelnen. Es war dabei immer schon umstritten, Begriffe, die für den Einzelnen entwickelt worden sind, auf Gesellschaften auszudehnen: „Identität“, „Gedächtnis“, „Bewusstsein“ etc. Genau dies wird jedoch in diesem Text getan, wobei dann die Begrifflichkeit jeweils erläutert wird. Auch eine gesellschaftliche Wirksamkeit der Künste, um die es hier geht, funktioniert nur über den Einzelnen. Daher soll im folgenden ein Angebot skizziert werden, wie dieser Einzelne in Wechselwirkung mit seinem Gegenüber, der „Kultur“, funktioniert. Der Mensch muss tätig sein Leben bewältigen. In der Menschwerdung entwickelt sich bei dieser Lebensbewältigung und zum Zwecke ihrer Gestaltung das psychische Instrumentarium. So weit wird man Psychologen wie Piaget, Leontiew oder Wygotzki folgen können, dass die Fähigkeiten zur psychischen Regulation etwas mit dem sich entwickelnden System der Tätigkeiten des Menschen zu tun haben, so dass „Hand“, „Kopf“ und „Herz“ – ohnehin eher analytische Trennungen von Zusammenhängendem – eng miteinander verbunden sind.

Schon früh haben sich philosophische Disziplinen und später Einzelwissenschaften entwickelt, die die großen Funktionsdimensionen des menschlichen In-der-Welt-Seins erfassen: Erkennen, Bewerten/Urteilen, Denken, Empfinden. Man erinnere sich nur an die Systematik von Kants Philosophie, die diese klassische Aufteilung reproduziert und festigt: Der Mensch muss erkennen (Kritik der reinen Vernunft), er muss richtig handeln (Metaphysik der Sitten), und er muss urteilen (Kritik der Urteilskraft).

Dass dabei keine fertigen Bilder der Außenwelt (passiv) über die Sinne in den Kopf des Menschen marschieren, sondern Wahrnehmen/Erkennen/Bewerten/Strukturieren ein komplexer Konstruktionsprozess ist, dies belegt heute die Neurowissenschaft erneut – und bestätigt so die konstruktivistischen Ansätze von Kant bis Piaget.

Man kann diesen Prozess schematisch darstellen (Abb. 4). Gedacht ist hierbei der Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozess als konstruktiver Rückkoppelungsprozess, bei dem je aktuelle Ergebnisse immer auch auf die vorhandenen Konstruktionswerkzeuge zurückwirken.

Ein Stück weiter führt die Berücksichtigung des ganzen Menschen mit seiner komplexen Ausstattung an Sinnen. Der Mensch ist vielfach mit der Außenwelt verbunden. Dabei ist die Erkenntnis der Anthropologie zu berücksichtigen, dass auch die Sinne – und nicht nur der Intellekt – reflexiv arbeiten: Der Mensch sieht, hört, etc., aber zugleich nimmt er sich selbst als Sehenden, Hörenden etc. wahr. Je nach Wahrnehmungsgegenstand wird er dabei konfrontiert mit einem von anderen Menschen Gemachten, so dass er auch insofern Reflexivität entfaltet, als er in dem Wahrnehmungsgegenstand ein Produkt von Seinesgleichen (bezogen auf die Gattung Mensch) erkennt und in der Lage ist, nach Absichten, Zielen, Bedeutungen zu fragen. Der Mensch wirkt zudem ganzkörperlich selbst wiederum in die Umgebung hinein.

Die verschiedenen Künste nutzen die sinnlichen Möglichkeiten des Menschen (produktiv und rezeptiv) unterschiedlich. Schematisch ist diese Mensch-Welt-Beziehung in Bezug auf den Menschen in Abb. 5 dargestellt.

Abb. 4: Wirklichkeitskonstruktion durch den Menschen

Ergebnis:

aktueller

Wahrneh-

mungs-

inhalt

vorhandene Inhalte 2:

ganzheitliche Wirklichkeitskonstruktionen

· Weltbilder/Selbstbilder/Weltanschauungen  
(aus Philosophie,Religion,Medien)

· Ideologien

· Wirklichkeitskonstruktionen

· Vorbilder

cognitive maps

Vorurteile

Wissen

Gefühlsstrukturen

Wünsche

Ziele

Habitus

Einstellungen

Werte/Normen

· Denken

· Beurteilen

· Strukturieren

· Deuten

· Empfinden

Prozesselemente

vorhandene Inhalte 1:

handelnde Gestaltung des individuellen Lebens

Auseinandersetzung

mit Naturgesetzen,

Sozialem

Entwicklung/

Biografie/

Lebenslauf

LEIB/KÖRPER; Naturseite

des Menschen; Einflüsse durch

Hormone etc.

· Fantasie  
(Einbildungskraft)

· Denkformen  
(Wahrnehmen)

· Formen von  
Emotionalität

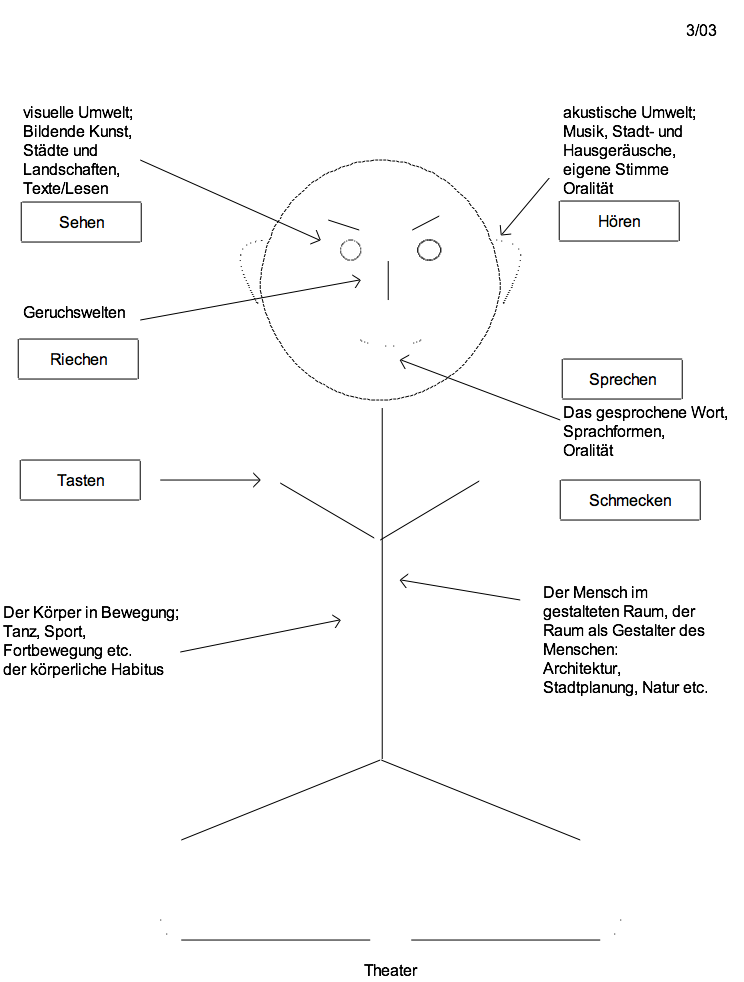
· Urteilsformen

· Deutungsmuster

Die formale

Dimension/tools:

Abb. 5: Der Mensch, seine Sinne und die Künste



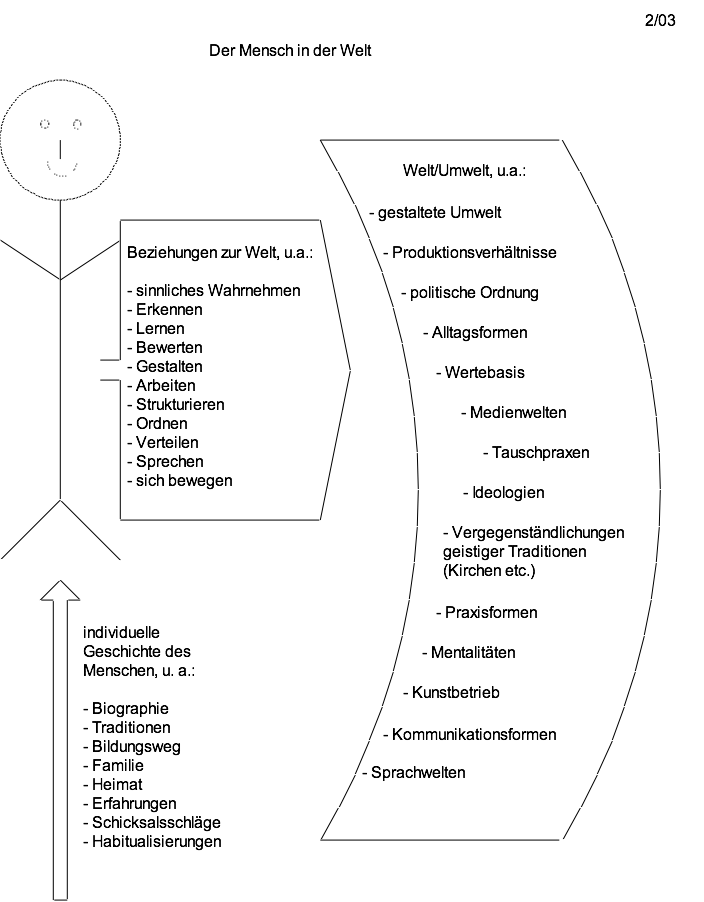
Der Mensch kann seine Beziehungen zur Welt vielfältig gestalten. Er hat unterschiedliche Zugangsweisen zur Verfügung, und es gehört zu seinem Entwicklungs- und Bildungsprozess, diese zu entwickeln und zu kultivieren. Diese Weltzugangsweisen, die immer auch Selbstgestaltungsweisen sind, lassen sich unterschiedlich sortieren. Eine Art und Weise des Sortierens haben wir von Ernst Cassirer übernommen, der die symbolischen Formen (Sprache, Mythos, Religion, Kunst, Wissenschaft etc.) unterscheidet.

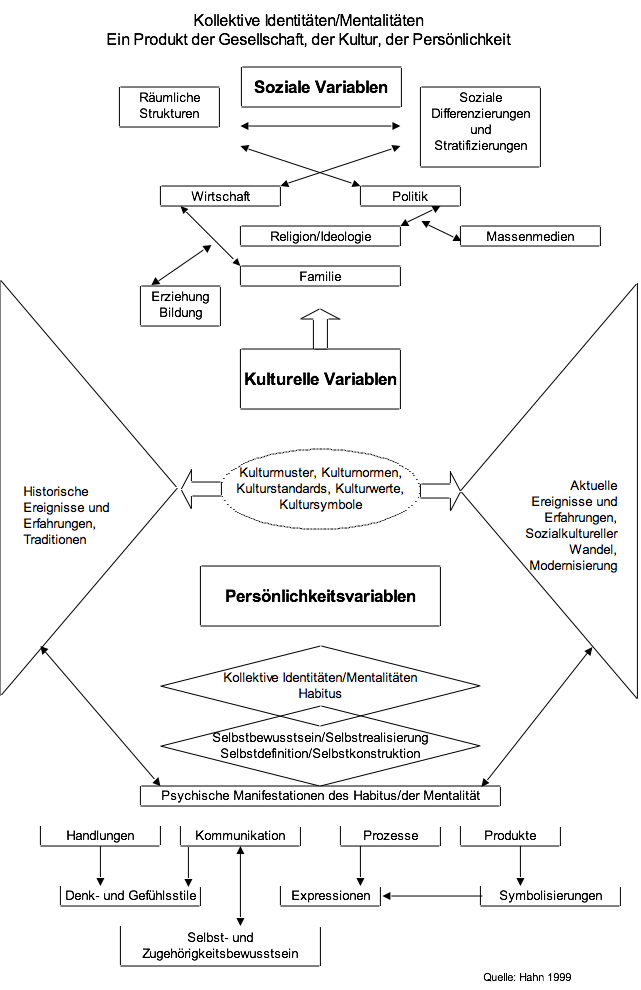
Eine weitere Möglichkeit, die menschlichen Beziehungen zur Welt darzustellen und zugleich die „Welt“ ein wenig auszudifferenzieren, bietet Abb. 6. Es wird dabei deutlich, dass „Welt“ hier als Geistiges und Gegenständliches gesehen wird, wobei Mensch und Welt in der Zeit existieren, also Vergangenheit und Zukunft haben. Dieses „Haben“ von Vergangenheit und Zukunft – dies sei bereits an dieser Stelle vermerkt – mag dabei sicherlich so sein. Wirksam werden jedoch beide zeitliche Dimensionen auch dadurch, dass sie Gegenstand bewusster Konstruktionsprozesse werden: Geschichte und Biografie sind beides, Vergangenheitskonstruktionen jeweils von Einzelnen und Gesellschaft.

Unter Verwendung von später noch zu beschreibenden Begriffen kommt Hahn (1999) zu einer etwas anderen schematischen Darstellung, die jedoch durchaus ähnliche oder sogar dieselben Prozess- und Konstruktionselemente enthält (Abb.7).

Betrachten wir nunmehr das Gegenüber des Menschen. Grob könnte man Natur und Kultur unterscheiden, wenn man das Kriterium des Gemachtseins zugrundelegt. Wie brüchig diese „Definition“ ist, erkennt man daran, dass es schwer sein wird, heute noch Bereiche zu finden, die nicht von menschlicher Tätigkeit – zumindest indirekt – beeinflusst werden, da wir in einem zusammenhängenden Öko-System leben. Gerade aus ökologischer Sicht ist es oft genug eine Kultur(!)-Leistung, etwas in Ruhe zu lassen, es also gerade nicht der bewussten menschlichen Gestaltung (was oft genug heißt: ökonomische Verwertung) zu unterwerfen. Diese klassische Entgegensetzung von Kultur und Natur, die letztlich auf Ciceros tusculanische Schriften (cultura animi und cultura agri) zurückgeht, ist ohnehin nur eine von einigen hundert Möglichkeiten, diesen schwierigen Begriff der Kultur zu erklären. Es bestand seit vielen Jahrzehnten ohnehin schon kein Mangel an Kulturbegriffen (Kroeber/Kluckhohn 1952; Fisch 1993). Der schon existierende Reichtum an Kulturbegriffen wurde zudem noch erheblich dadurch erweitert, dass jede wissenschaftliche Fachdisziplin inzwischen ihren cultural turn hatte und sich kulturbezogene Spezialdisziplinen wie Kulturphilosophie, Kultursoziologie, Kulturgeographie oder Kulturpsychologie in diesem Zuge ebenfalls eines erhöhten Interesses erfreuen.

Abb. 6: Der Mensch in der Welt



 Abb. 7:

Zudem haben sich die traditionellen Geisteswissenschaften, etwa die Musik-, Literatur- oder Kunstwissenschaft ebenso wie die einzelnen Philologien zu Kulturwissenschaften umgewandelt, so wie sich die frühere Volks- und Völkerkunde in Ethnologie bzw. Sozial- oder Kulturanthropologie – z. T. in Übernahme international gebräuchlicher Bezeichnungen – umgetauft haben.

Es ist also durchaus kein Mangel an Kulturbegriffen, allerdings auch kein Mangel an guten Einführungen und Überblickswerken (z. B. Hansen 2000 oder Eagleton 2001; vgl. auch meine eigenen Arbeiten, etwa „Kultur Macht Politik“ oder „Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe“). Nur wenige Hinweise mögen daher genügen.

In praktischem Gebrauch sind zumindest sechs Kulturbegriffe notwendig, jeder mit jeweils spezifischen Problemen:

Der anthropologische Kulturbegriff bezieht sich auf die Gattung Mensch (Fuchs 1999). Ich habe ihn dort genutzt (Kap.2), wo ich unter Bezug auf Plessner und Cassirer grundlegende Aussagen über die Funktionsweise des Menschen schlechthin gewonnen habe. Problem ist, dass natürlich Einzelwissenschaften wie Frühgeschichte oder auch Neurowissenschaften stets zu neuen Erkenntnissen gelangen können, die zu einer Veränderung der Auffassung vom Menschen führen.

Die Soziologie (und somit ein soziologischer Kulturbegriff) wurde an der Stelle genutzt, wo von einem unterscheidbaren Subsystem Kultur mit einem spezifischen Medium (Sprache) und einer spezifischen Aufgabe (Sinn-Diskurs) die Rede war. Verbreitet ist es auch in der Soziologie, unter „Kultur“ das Werte- und Normengefüge der Gesellschaft abzuhandeln.

Kultur als Lebensweise zu verstehen ist der ethnologische Beitrag zur Kulturtheorie, der bis auf Herder zurückgeht. Der Vorteil dieser Sicht besteht darin, Kultur als Pluralitätsbegriff zu begreifen, eben weil es viele verschiedene Weisen des Lebens gibt. Über viele Jahre war jedoch auch in der Ethnologie die Auffassung von „Kultur“ in diesem Sinne statisch. In den letzten Jahren hat man dies dynamisiert zu dem Konzept „Kultur als Interkultur“, welches das Mischen von Kulturen, die Hybridisierung und Kreolisierung hervorhebt. Dies spielt etwa in den Cultural und Postcolonial Studies eine wichtige Rolle (vgl. Ashcroft u.a. 1998).

Kultur als Symbol- und Bedeutungswelt geht philosophisch u. a. auf Ernst Cassirer, in der Soziologie etwa auf Mead und in der Ethnologie auf Clifford Geertz zurück. Eine spezielle Variante ist dabei die Engführung von Kultur auf Kunst, so wie es lange Zeit in Deutschland – z. T. bis heute – etwa in der kulturpolitischen Diskussion vorherrscht.

Kultur als Text (Bachmann-Medick 1996) führt den symboltheoretischen Ansatz z. T. fort, z. T. ad absurdum, letzteres dort, wo man gerade in der jüngeren ethnologischen Diskussion in Zweifel zieht, Kulturen (objektiv) abbilden/repräsentieren zu können. Man entdeckt – sehr zum Nachteil von Objektivitätsannahmen – den stark narrativen Anteil an den „Erzählungen“ (!) der großen Ethnologen. Dieser Ansatz ist auch in den Literatur- und Sprachwissenschaften hoch relevant, etwa dort, wo das Problem des Übersetzens behandelt wird (Bachmann-Medick 1997). Sinnvoll ist es zudem, den Machtaspekt von Kultur (Pierre Bourdieu) nicht aus den Augen zu verlieren.

„Kultur“ gibt es in vergegenständlichter Form als gestaltete Umgebung; es gibt sie als „geistige Welt“, wobei auch das Geistige sich sowohl in Bauwerken oder Stadtgestaltungen vergegenständlicht (etwa die Idee Gottes in den unterschiedlichen Formen von Kirchen), sich aber natürlich auch mündlich und vor allem schriftlich eine gewisse „Materialität“ verschafft. „Kultur“ als Normen- und Wertegerüst, als gelebte Gewohnheit und Üblichkeit existiert auch in den Praxen der Menschen. Auch die geistige und vergegenständlichte Kultur „lebt“ und wirkt nur insofern, als Menschen sie ausüben, nutzen oder in ihrem Handeln („performativ“) schaffen. In Abb. 8 versuche ich, den Komplex Kultur ein wenig aufzuspalten und insbesondere einen systematischen Platz für die Kunstformen zu finden. „Kultur“ wird als System von Praxen dargestellt, die bewusst oder unbewusst stattfinden bzw. gesteuert werden, die sich auch immer wieder ihre „Materialitäten“ (z.B. Orte und Anlässe) schaffen, die ihre Geschichte haben und verkörpern. Eingebaut sind in dieses Schema bereits solche Konzepte (wie Mentalitäten, Habitus, Deutungsmuster), von denen ich annehme, dass sie bei der Erhellung der Wirksamkeit der Künste benötigt werden. Eingestreut sind zudem Namen von Autoren, die mit den entsprechenden Begrifflichkeiten in besonderer Weise verbunden sind.

Abb. 8: Die Umwelt des Menschen: Alltag, Kultur, Kunst

Jesus

Ghandi etc.

Geschichtliche Entwicklung:

von MEDIEN (Verschiebung)

Mensch- zu Print- und

medien elektronischen Medien

„Bewusstseinsindustrie“

* ideol. Mächte
* Bewusstseins-formen
* autonomer ges. Bereich

Kunst im tägl. Gebrauch (Performanz)

+

Betriebssysteme der Künste (Menschen/Profil + Strukturen

+ Materialität der Künste, z. B. in

Institutionen)

Alltag: Heller, Lefèbvre, Alheit

werden

von

Kultur

geprägt

(Enkul-

turation;

Soziali-sation)

tragen

Kultur

und

schaffen

sie

täglich

Menschen

große

Ideen

Massenkultur

Leben in gestalteter Umwelt:

3 Ebenen

(d.h. Handeln (Performanz)

+

Mentalität

+

Materialität)

Tiefenhermeneutik

(Freud, Lorenzer)

ges. Bewusstsein

pol. Psychologie,

Mentalitäten

Religion

Philosophie und Wissenschaft

(E)

Musik

Tanz

Bi.Ku./

Architektur

von Kirchen/

Festhäusern

Lit./

Dichtung

schriftlich

mündlich

KUNSTFORMEN

Theater

Sprache

Bilder und gestaltete Umwelt

Bewegungen

(U + E) Musik + Geräusche

Verhaltensweisen,

Standards, Lebensformen

tacit knowledge

kollektiv

Bewusstes/Unbewusstes

kollektive Identitäten

„KULTUR“ i. S. von

Standard, Normalitäten

(das Kollektive; Hansen)

Deutungsmuster

(phänomenologische

Soziologie;

Leithäuser)

4. Kulturdiskurse und der Beitrag der Fachwissenschaften – ein Streifzug –

Kulturdiskurse und ihre Quellen

Bei der obigen Vorstellung von Kulturbegriffen wurde bereits deutlich: Kulturdiskurse haben in der Regel ihre spezifische fachliche Heimat, sie entstehen in bestimmten disziplinären Kontexten. Man kann dabei davon ausgehen, dass die fachliche Zugehörigkeit der jeweiligen Kulturdiskussion auf die Art der Begriffsbildung Einfluss hat. Philosophen – von Herder bis Cassirer – spielen eine gewisse Rolle. Brackert/Wefelmeyer (1984, 1990) stellen philosophischen Kulturkonzepte vor, wobei es durchaus aufschlussreich ist, dass die Autoren, die über Rousseau und Herder, Hegel oder Marx, Jünger oder Gehlen verhandeln, nicht nur Philosophen, sondern sehr stark Literaturwissenschaftler (wie die beiden Herausgeber) oder auch Politologen sind (siehe auch Konersmann 1996).

Im Zuge der Diskussion und Durchsetzung der Postmoderne (siehe exemplarisch Kuhlmann 1994) sind zwar auch (gelernte) Philosophen (wie Lyotard oder Welsch), aber es sind auch Kunsttheoretiker, Kulturgeographen, Soziologen und immer wieder Literaturwissenschaftler wichtige Akteure.

Man kann die These aufstellen, dass der Kulturdiskurs zunächst von Philosophen, dann von Ethnologen und schließlich sehr stark von Literaturwissenschaftlern geprägt wurde. In der Tat kann man gewisse Konkurrenzen um das Deutungsrecht in Sachen Kultur feststellen. Wir befinden uns hier in dem klassischen Konflikt nicht nur zwischen den „zwei Kulturen“ (im Sinne von Snow) der Literatur- und Naturwissenschaft, sondern der drei Kulturen im Sinne von Lepenies (1985), der den Konkurrenzkampf der beiden genannten seit dem 19. Jahrhundert um die Soziologie erweitert: Es geht um das Deutungsrecht, es geht um hegemoniale Kämpfe nicht bloß von abstrakten Disziplinen, sondern zwischen ganz realen Menschengruppen. Es geht darum, wer „den Menschen der Industriegesellschaft die angemessene Lebenslehre“ anbietet. Wir sind hier also wieder mitten in einer Kulturfunktion, der Funktion der Gesellschafts- und Zeitdiagnose und – damit verbunden – der Funktion der Sinngebung und Orientierung. Und die Wahrnehmung dieser Funktionen, so zeigt es auch die Geschichte, ist durchaus lukrativ für die jeweiligen Berufsvertreter und Institutionen. Es gibt also nicht nur einen Kampf der Kulturen im Sinne von Bourdieu, es geht auch um Rangkämpfe bei der Hegemonie über Deutungsrecht und Begriffe (so wiederum Bourdieu in seinen Arbeiten zu den Intellektuellen und den großen akademischen Institutionen: die noblesse de robe).

Literaten und Literaturwissenschaftler – zwei sehr deutlich zu unterscheidende Personengruppen, die im Subsystem Literatur nicht unbedingt freundlich miteinander umgehen – haben immer gewichtige Ansprüche auf das Deutungsrecht erhoben. Man denke an die großen französischen Romanciers Flaubert, Balzac und Zola im 19. Jahrhundert. Der von Wordsworth geprägte Begriff der „Gefühlskultur“, die gerade von Schriftstellern geformt werde, wird auch von dem überaus einflussreichen britischen Literaturwissenschaftler und Kulturtheoretiker Raimond Williams hochgehalten.

Literarische Herangehensweisen haben inzwischen in allen Disziplinen eine große Konjunktur, wobei es immer wieder die Form des Erzählens ist, auf die man zurückkommt. Daran macht man inzwischen sogar schon im Rahmen umfassender Zeitdiagnosen die Spezifik einer neuen Epoche fest. Die Postmoderne kritisiert etwa die „großen Erzählungen“. In der Geschichtswissenschaft gibt es einen Paradigmenstreit darüber, wie Historiographie zu betreiben ist und welche Rolle der (erzählende) Geschichtswissenschaftler dabei spielt. Nicht erst seit dem Epoche machenden Werk von Haydon White (1991, zuerst in Englisch 1973, 1990) werden Theorien des Narrativen für die Entschlüsselung der Techniken der Geschichtsschreibung genutzt. Es geht dabei um nichts weniger als den Zugang zu und Umgang mit der Wahrheit. Eine ähnliche Diskussion gibt es seit Jahren in der Ethnologie, seitdem Tagebücher bedeutender Ethnologen erhebliche Zweifel an der Unabhängigkeit und Objektivität ihrer „Beobachtungen“ haben aufkommen lassen. Mit der Infragestellung bisheriger Forschungsstandards in Einzeldisziplinen geraten dann auch naturgemäß die in diesen Einzeldisziplinen bislang vertretenen Kulturkonzepte in die Kritik. Eurozentrismus, Essentialismus und Ontologisierung, die Unterstellung von Homogenität und einer klaren räumlichen und zeitlichen Abgrenzbarkeit von Kultur: all diese Merkmale, die „Container-Begriffe“ (U. Beck) kennzeichnen, werden an bisherigen Kulturkonzepten diagnostiziert. Diese kritische Linie wird in konstruktivistischen Ansätzen noch verstärkt (Schmidt 1994), die unter „Kultur“ nicht mehr die als stabil angenommenen und daher im historischen Prozess bloß weiterzugebenden „pattern“ der klassischen soziologischen Systemtheorie (Parsons) verstehen können, sondern – unter Nutzung der Luhmannschen Systemtheorie und der Neurowissenschaften – Kultur als Programm der Sinnkonstruktion, als „generativen Mechanismus“ zur Erzeugung von kulturellem Wissen in der Kommunikation begreifen(siehe Schmidt, a.a.O., Kapitel V, v.a. S. 253f.).

Gerade in der bundesdeutschen Diskussion waren immer wieder große Forschungsprojekte einflussreich im Kulturdiskurs. Und diese Projekte waren immer an Fachdisziplinen gebunden. Einige Beispiele, die – in subjektiver Auswahl – auch in meiner Arbeit eine Rolle spielen.

So ist etwa das Großprojekt „Archäologie der literarischen Kommunikation“ (rund um Aleida und Jan Assmann, sie Anglistin, er Ägyptologe) zu nennen, das ausgehend von dem Eröffnungsbuch „Schrift und Gedächtnis“ (Assmann/Hardmeier 1983) inzwischen bei Band VI angekommen ist und sich tiefgehend und interdisziplinär mit Einsamkeit, Weisheit, Kanon, Text, Geheimnis und immer wieder mit dem „kulturellen Gedächtnis“ befasst hat und weiterhin befasst.

Daraus hervorgegangen ist der Forschungsschwerpunkt „Kulturelles Gedächtnis“ (Assmann 1999) mit der Thematisierung von Schriftlichkeit und Mündlichkeit, Erinnerung, Kultur und Konflikt.

Der Sonderforschungsbereich „Internationalität nationaler Literatur“ an der Universität Göttingen befasst sich historisch und systematisch mit der Konstruktion von Nationalitäten durch die Literatur (hierauf komme ich noch zurück, da es sich hierbei offensichtlich um eine entscheidende Kulturfunktion handelt). In diesem Kontext werden gezielt die aus der englischen Literaturwissenschaft kommenden Postcolonial Studies (Said, Bhabha etc.; vgl. Ashcroft 1998, Young 2001 oder Mongia 1996) sowie aktuelle theoretische Ansätze zur „Erfindung der Nation“ (Anderson 1996; Gellner 1997) rezipiert. Ebenso sind hierbei Fragen der Interkulturalität und der Entwicklung kollektiver Identitäten mittels Literatur ein wichtiges Thema (vgl. Turk u.a. 1998, Essen u.a. 2000). Innerdisziplinär ist es wiederum die Literaturwissenschaft, die neue kulturtheoretische Paradigmen – insbesondere die Beziehung zur Ethnographie/Ethnologie – (durchaus kontrovers) diskutiert und etwa eine „anthropologische Wende in der Literaturwissenschaft“ (Backmann-Medick 1996; gemeint ist hier ein amerikanisches Verständnis von anthropology – im Deutschen ist das Ethnologie), propagiert. Hierbei geht es um durchaus produktive Annäherungen zwischen der Entdeckung der Narrativität als quasi übergreifendem Paradigma, vor allem in der Ethnologie, und der (Wieder-)Entdeckung der kulturellen Kontextbezüge der Literatur. Hiermit ist in der englischen Literaturwissenschaft und -geschichte nicht nur der bereits erwähnte – ebenfalls aus der Literaturwissenschaft stammende – Postcolonialismus-Diskurs, sondern auch der von dem amerikanischen Shakespeare-Forscher Stephen Greenblatt entwickelte „New Historicism“ (Baßler 2001, Greenblatt 2000) einbezogen.

Allerdings blieben solche Ansätze nicht unwidersprochen. Ich zeige dies am Beispiel des renommierten Literaturwissenschaftlers Walter Haug. Walter Haug (in Neumann/Weigel 2000, S. 201ff.) fragt programmatisch „warum darf Literaturwissenschaft nicht Literaturwissenschaft sein?“. Haug kritisiert das problematische Selbstverständnis seiner Fachkollegen, die sich ständig darum bemühten, ihr Fach umzuetikettieren: Literaturwissenschaft als Psychoanalyse, als Ideologiegeschichte, als Mentalitätsgeschichte und nunmehr als Kulturwissenschaft. Und so kritisiert er einige dieser Versuche und zeigt Willkür, Beliebigkeit und bisweilen sogar eine gewisse Unseriösität auf. Er beginnt mit einer Kritik an der berühmten zivilisationskritischen Deutung der Odyssee in der „Dialektik der Aufklärung“ von Horkheimer/Adorno, an der er – modellartig – zeigt, dass letztlich jede Literatur im Rahmen eines vorgegebenen Sinnhorizontes (Psychoanalyse, Aufklärungskritik etc.) gedeutet und passfähig gemacht werden kann, allerdings ohne großen Erkenntnisgewinn, da dies genau das als Ergebnis zeitigt, was man als Grundannahme hineingesteckt hat („hermeneutischer Zirkel“). Fast genüsslich weist er in diesem Zusammenhang auf historische Fehler auf Grund einer zu stark zielorientierten Beweisführung bei Elias‘ Zivilisationsgeschichte hin, verweist auf die gravierende Kritik von Fachhistorikern wie Richard von Dülmen (und kritisiert den auch in diesem Text zugezogenen Reiner Wild). Ähnlich verweist er auf die kritische Diskussion der Mentalitätsgeschichte (bei Historikern), kritisiert die – eher unreflektierte – Übertragung literaturwissenschaftlicher Methoden auf die Ethnologie („Kultur als Text“; Clifford Geertz) und stellt dann fest, dass die Rückübertragung einer solchen literaturwissenschaftlich arbeitenden Ethnologie auf die Literaturwissenschaft wenig überraschende Ergebnisse hat (gezeigt am New Historicism von Stephen Greenblatt). Sein Vorwurf: Vernachlässigung der Literarizität der Literatur, Vernachlässingung ihrer Komplexität, zu starke Harmonisierung der Deutungen.

Man kann diese kritische Anfrage von Haug mit einiger Berechtigung auch an andere, durchaus einflussreiche Forschungsprojekte stellen. So setzt sich der deutsch-amerikanische Literatur- und Kulturhistoriker Peter Gay mit dem Bürgertum des 19. Jahrhunderts („Victorianische Zeit“) auseinander und beschreibt in einem monumentalen Werk, dass die dieser Zeit oft zugeschriebene Prüderie ein Vorurteil darstellt, das sich angesichts praktizierter Sinnlichkeit und Leidenschaft kaum aufrechterhalten lässt (Gay 1987). In dem dritten Band seines Werke „The Bourgeois Experiment“ beschreibt er den „Kult der Gewalt (Gay 1996), die alltägliche Aggressivität des Bürgers und ihre meist erfolgreiche zivilisatorische Eindämmung. Diese Schriften sind hoch interessant gerade in Hinblick auf unsere mentalitätsgeschichtliche Frage nach der Genese der psychischen Innenausstattung des Menschen. Das Problem ist das zu Grunde liegende Theorieprogramm: Es ist ein psychoanalytisches Modell des Menschen, der in diesem Modell von Aggressions- bzw. Todestrieb und Libido getrieben wird. Da dieses Modell vorab unterstellt wird, überrascht es kaum, dass die historischen Belege genau dieses wiederum zum Ergebnis haben: Der Mensch im Widerstreit seiner Triebe, wobei oft genug die dünne Schicht der Zivilisation abblättert – mit dramatischen Folgen.

Als letzten der hier etwas willkürlich herausgegriffenen Forschungsschwerpunkte mit einem Einfluss auf die allgemeine Kulturdiskussion will ich die Arbeit der geschichtswissenschaftlich orientierten Forschungsgruppe „Historische Sinnbildung“ am Zentrum für interdisziplinäre Forschung (ZiF) erwähnen (Leitung: Jörn Rüsen; vgl. Rüsen 1998, Assmann/Friese 1998).

Man sieht, wie große Forschungsförderer wie die DFG bzw. disziplinäre Schwerpunktsetzungen von Meinungsführern wirksam werden für die Diskursverläufe. Nur beiläufig sei erwähnt, dass im Rahmen der Kunstwissenschaften die Rolle des Bildes an Relevanz gewonnen hat (Boehm 1994, siehe auch Fuchs 2001 „Wozu Kunst?“ zur Anthropologie der Bildverwendung). In den Theaterwissenschaften ist insbesondere Erika Fischer-Lichte hervorzuheben, die nicht bloß die Rezeption von Semiotik und Zivilisationsgeschichte (i.S. von Norbert Elias) in ihrer Disziplin vorangebracht hat, sondern die nunmehr mit übergreifenden Ambitionen in Berlin große Forschungsprojekte zur Theatralität und dem Performativen als universellen „kulturellen Grundmechanismen“ untersucht.

Angesichts der hier nur angedeuteten Fülle von Anschauungen und Bestrebungen im Bereich der Kulturtheorien stellt sich die Frage nach einer Übersicht. So plant das Kulturwissenschaftliche Institut in Essen (2003) eine Übersicht über alle kulturwissenschaftlichen Forschungsprojekte in Deutschland. Die veröffentlichte Projektbeschreibung und der Entwurf der Gliederung (als download abrufbar) lassen die zur Zeit umfassendste Auflistung aller relevanten Themen, Methoden und Entwicklungen erwarten, die sich in dem weiten Feld von Kultur finden lassen. Eine mehrbändige Publikation war zum Herbst 2002 geplant, ist jedoch bislang noch nicht erfolgt.

Äußerst hilfreich sind zudem – neben den oben erwähnten historischen Darstellungen – Sammel- und Überblickswerke über aktuelle Entwicklungen in der Kulturtheorie (vgl. etwa Schröder/Breuninger 2001) sowie Einführungen und Gesamtdarstellungen in spartenbezogene Kulturdiskurse: Das schon ältere, aber noch immer nützliche Buch von Greverus (1987) zur (damaligen) Volkskunde, von Kohl (1993) zur Ethnologie, von Baecker (2001) als Annäherung an Kultur aus der Sicht des Lehrgebietes „Unternehmenskultur“, von Jung (1999, unter einem allerdings etwas irreführenden Titel), der jedoch letztlich nur ältere philosophische und soziologische Kulturtheorien behandelt; zur Kulturgeschichte siehe Daniel (2002). Hilfreich sind natürlich auch einschlägige Wörterbücher. Hier sei wenigstens auf zwei Wörterbücher aus dem Metzler-Verlag hingewiesen (Nünning 2001 und Schnell 2000, vor allem die Artikel „Kultur“ und „Kulturtheorie“ mit zahlreichen Literaturhinweisen).

Auch Kulturwissenschaften sind Teil des Systems, das sie untersuchen. Sie stehen – in Anwendung der oben vorgetragenen Grundidee – daher auch unter dem Zwang der Selbstbeobachtung und Selbstreflexion. So stellen Helduser/Schwietring (2002) eine ganze Reihe von Beiträgen vor, die selbstkritisch und selbstreflexiv den „cultural turn“ in ihren jeweiligen Fachdisziplinen (von der Kultursoziologie zu den Cultural Studies, von der Unternehmenskultur zu den Naturwissenschaften) darstellen.

Bezogen auf die früheren Geistes- und heutigen Kulturwissenschaften liefert Steenblock (1999) den Entwurf einer philosophischen Grundlegung mit dem Ziel, die klassischen Geisteswissenschaften, so wie sie etwa von Wilhelm Dilthey systematisch begründet worden sind – mit der ihnen eigenen wissenschaftlichen, nämlich der hermeneutischen Methode –, nunmehr als Kulturwissenschaften neu zu begründen. Das Anliegen von Steenblock ist in seiner legitimatorischen Zielstellung durchaus ähnlich dem Anliegen dieses Textes, wenn es darum geht, gute Gründe für die Relevanz der (früheren) Geisteswissenschaften als Orientierungs- und Sinnstiftungsprojekte für den Einzelnen (Bildung) und die Gesellschaft (Kultur) zu finden. Dies nennt Steenblock „kulturelle Bildung“. Er findet acht systematische Aspekte von „Bildung“ als Grundbegriff seiner Philosophie der Geisteswissenschaften (ebd., S. 217 ff.):

1. Das Subjekt entwickelt seine Identität in der Auseinandersetzung mit den Geisteswissenschaften. Das meint die Rede von Bildung als subjektiver Seite von Kultur in selbstgesteuerten Prozessen, die immer auch die Beziehungen des Ichs zu der Welt zum Gegenstand machen.
2. Bildung ist immer auch sozialer Bezug in Verantwortung. „Bildung“ meint also nicht bloß *Wissen* um das Richtige, sondern zeigt sich im *Handeln*.
3. Bildung ist historische Bildung, was insbesondere bedeutet, Geschichte als kontingentes Produkt menschlichen Handelns zu verstehen.
4. Bildung ist Bildung für alle und bezieht sich auf die „Kultivierung des Alltags“ (Liebau). Dies bedeutet auch, die Bildungsorte und die sozialen Prozesse, die im Umgang mit Bildung geschehen, im Auge zu behalten.
5. Bildung hat eine „materiale“ Seite, die die Kultur in den Blick nimmt.
6. Bildung ist Reflexionsbereitschaft und -kompetenz gegenüber der Welt.
7. Bildung zielt auf Kohärenz.
8. „Bildung“ enthält – allen realgeschichtlichen Katastrophen zum Trotz – die Hoffnung auf eine Bildung nicht bloß des Einzelnen, sondern auch der Gattung zum Besseren. Dies meint, daß – in säkularer Form – die Erlösungshoffnung (als theologische Imprägnierung) aufrecht erhalten wird.

Allerdings eine Hoffnung bestätigt diese Auffassung von Bildung nicht:

„Menschen müssen sich ihre Humanität selbst erarbeiten in ihrer Welt, die von vielen schwerlich kalkulierbaren natürlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Faktoren und Gesetzmäßigkeiten nicht eben nur günstig geprägt ist“ (ebd., S. 256).

Offensichtlich gibt es viele Übereinstimmungen zwischen dieser Konzeption kultureller Bildung und meinen eigenen Analysen und Thesen. Es gibt allerdings auch einige aus meiner Sicht unterbelichtete Punkte, die mit der Konzentration Steenblocks auf das Geistige zu tun haben. Dies betrifft etwa die Vernachlässigung politischer und ökonomischer Prozesse, obwohl Heydorn und Marx ausführlich in ihrer Kritik an der „idealistischen Beschränkung“ des Humboldtschen Bildungsbegriffs gewürdigt werden (ebd., S. 185 ff.). Die dargestellte Konzeption eines umfassenden und durchaus auch für eine Orientierung des *praktischen* Handelns tauglichen Bildungsbegriffs wird zudem durch diese bewusste Begrenzung und Konzentration auf einen Umgang mit Geistes- und Kultur*wissenschaften* – was also stets heißt: auf eine besondere Form der bloß *geistigen* Auseinandersetzung mit Ergebnissen dieser Disziplinen – überhaupt nicht in ihren Möglichkeiten ausgelotet. Selbst der Umgang mit den Künsten wird bei Steenblock bloß eine Auseinandersetzung mit schon vorhandener Kunst (mittelalterliche Kathedralen, Jackson Pollock, Walter Felsenstein; S. 238 f.), so dass auch hierbei die Chancen nicht genutzt werden, in gegenständlichem künstlerischem Handeln neue oder bislang unentdeckte Potenzen der Person auszuloten, um so auch auf praktische Weise an einer konkreten Utopie möglicher Entwicklungsperspektiven zu arbeiten bzw. Kritik an der je vorhandenen Gesellschaft auch sinnlich erleben zu können.

Der Beitrag von Einzelwissenschaften

Auf einzelne große Forschungszusammenhänge jeweils aus den einzelnen Literaturwissenschaften, der Geschichtswissenschaft und der Soziologie wurde oben bereits hingewiesen. Ich will hier einige weitere Aspekte vorstellen, die für das Ziel dieses Textes relevant sind. Im nächsten Teil werden dann einzelne Begriffe und Konzepte erläutert. Dabei muss eigentlich nicht mehr in jedem Einzelfall explizit gesagt werden, dass z. T. erbitterte Kämpfe um das richtige Forschungsparadigma geführt werden. Grob kann man dabei als Polaritäten dieser Auseinandersetzung eine weite sozial- und kulturwissenschaftliche Sicht des betreffenden Gegenstandes und eine eng fachimmanente Sichtweise unterscheiden. Dies gilt insbesondere für die Wissenschaften der verschiedenen Künste.

Geschichtswissenschaft

In der Geschichtswissenschaft gibt es seit langem die Disziplin der Kulturgeschichte. Wie in anderen Disziplinen lässt sich dies eng als Bereichsgeschichte verstehen. Es lässt sich allerdings auch – so wie es Daniel (2002; S. 11ff.) fordert – Kulturgeschichte als globale Sichtweise für jede Form von Geschichtsschreibung auffassen. Nach prominenten Vertretern im 19. Jahrhundert (z. B. J. Burckhardt) ist es vor allem die Mentalitätsgeschichte von Marc Block und Lucien Fèbvre (Raulff 1987, Fèbvre 1996), die sich einflussreich zu Wort meldet. Als „historische Psychologie“ basiert dieser Ansatz auf der Grundannahme, dass das Denken und Fühlen der Menschen im historischen Prozess – und nicht die Haupt- und Staatsaktionen – das Entscheidende waren. Immer wieder heftig angegriffen von Vertretern der „traditionellen“ Stukturgeschichte erfährt dieser Ansatz inzwischen eine gleichberechtigte Behandlung in entsprechenden Handbüchern (z.B. Dülmen 1990, S. 65 ff.). In einzelnen Feldern (z. B. Geschichte des privaten Lebens, Geschichte der Kindheit, des Todes oder der Angst) haben entsprechende Texte inzwischen trotz der Anfeindungen ebenso den Klassikerstatus erreicht wie es einzelnen Autoren (neben den Genannten etwa F. Braudel oder Ph. Ariès) gelungen ist.

Interessant in unserem Kontext sind solche Untersuchungen, in denen sich mentalitätsgeschichtliche Ansätze auf Künste beziehen. Dies gilt etwa dort, wo sich die Geschichtschreibung der Künste explizit auf Konzeptionen der Mentalitätsgeschichte beziehen.

Als Beispiel wähle ich die „Kurze Geschichte des deutschen Theaters“ von Erika Fischer-Lichte (1993). In der Einleitung setzt sich die Autorin explizit (positiv) zu diesem Ansatz in Beziehung. Ihre Konsequenz aus der Überprüfung unterschiedlicher historiographischer Methoden ist, für die verschiedenen historischen Etappen – je nach vermuteter Relevanz für die darzustellenden Entwicklungen – unterschiedliche Zugangsweisen zu wählen: Einen mentalitätsgeschichtlichen Ansatz für das Mittelalter, einen sozialgeschichtlichen Ansatz für das 18. Jahrhundert, eine Kombination beider Ansätze für das 19. Jahrhundert und einen kulturhistorischen Ansatz für das 20. Jahrhundert.

Klar herausgearbeitet werden gesellschaftliche Funktionen des Theaters:

· Repräsentation der politischen, moralisch-religiösen oder göttlichen Ordnung im Mittelalter (S. 59),

· der Bildungszweck in der Weimarer Klassik (S. 159),

· der Streit zwischen der Kunstautonomie und der politischen Funktion im 19. Jahrhundert (252ff)

· und – als eine von vielen Tendenzen – das Theater als „Paradigma ästhetischer Erfahrung als sinnlicher, als leiblicher Erfahrung“ (S. 433) in den letzten Jahren.

„Die heute stattfindende „Fusion von Theater und Wirklichkeit“ hat eine ganz andere Stoßrichtung (als die ursprüngliche avantgardistische Forderung, die Kluft zwischen Kunst und Leben zu schließen; M.F.). Sie zielt darauf, die fundamentalen Bedingungen menschlicher Existenz, die der Prozess der Zivilisation mehr und mehr verschüttet und fast zum Verschwinden gebracht hat, durch theatralische Markierung und Reflexion in der alltäglichen Wirklichkeit wieder frei zu legen und in ihre angeborenen Rechte wieder – oder endlich? – einzusetzen.“ (ebd., S. 436).

Einen weiteren wichtigen Einfluss auf die Diskussion hatte die Zivilisationstheorie von Norbert Elias. Von vielen Fachhistorikern wurde und wird sie erbittert bekämpft, oft verbunden mit dem Vorwurf, dass Elias viele Fehler bei der Auswahl und vor allem Deutung der Daten begangen hat. Nach Jahrzehnten erscheint 1969 seine fast verschüttete Habilitationschrift aus dem Jahre 1933, im gleichen Jahr erscheint die Zivilisationsschrift aus dem Jahre 1939. Es geht dabei um den Erklärungsversuch, wie sich der „Habitus“ als Muster des Denkens, Fühlens und Handelns ähnlich wie bei Bourdieu (gezeigt anhand der zeitgenössischen Literatur zum richtigen Benehmen) nach und nach von außen in die Binnensteuerung der Menschen verlagert. Elias befasst sich mit dem Problem des Zusammenhangs äußerer sozialer Strukturen („Figurationen“) und individueller Persönlichkeitsstrukturen (Daniel 2002, S. 254 ff.).

Die Zivilisationstheorie ist in der Geschichtsschreibung der verschiedenen Künste rezipiert worden. Auf das Theater wurde bereits verwiesen. Ebenso gibt es Beispiele aus der Musikgeschichte (Kaden 1993), der Literaturgeschichte (Wild 1982) und der Tanzgeschichte (Klein 1992). Hier einige Bemerkungen zum Tanz. Tanz als gestaltete Bewegung des Körpers ist stets beides: Spiegelbild gesellschaftlicher Verhältnisse, aber auch Motor einer gesellschaftlichen Dynamik: „Als Ausdrucksmittel von Körperlust ist Tanz zugleich immer auch bedrohlich und zwar für die Hüter der öffentlichen Ordnung, die in ihm eine Gefahr für den Bestand derselben wittern.“ (ebd., S. 11f.). Tanz liegt also im Bereich wechselseitiger Beeinflussung von Individuum und Gesellschaft: „In seiner Funktion als körperlich-affektives Ausdrucksmedium der Menschen wie auch als Ankündigung und Spiegelbild gesellschaftlicher Umwälzungen lässt sich Tanz gleichzeitig als Produzent, Instrument und Resultat gesellschaftlicher Veränderungen charakterisieren.“(S. 280).

Und aktuell: „In der Suche nach einer neuen Ästhetik der Sinne, nach einer Erkundung des Körpers jenseits festgefügter Begriffsraster, begrenzender Wahrnehmungswelten und einer geschlechtsspezifischen Gestensprache besteht derzeit das gesellschaftspolitische Potenzial einer auf der Mikroebene des Körpers arbeitenden Tanzkunst.“ (291).

Zur Kunstwissenschaft will ich hier nur daran erinnern, dass Pierre Bourdieu sein Konzept des Habitus aus den kunstgeschichtlichen Studien von Panosky entwickelt und die französisch sprachige Ausgabe von dessen Scholastik-Studien mit einem umfassenden Vorwort versehen hat, in dem er die übergreifende Relevanz dieses Konzeptes erläutert..

Soziologie

Die Soziologie liefert gleich eine ganze Reihe wichtiger Ansätze, mit denen der Einfluss der Künste auf die Gesellschaft untersucht werden kann. Dabei sind es zunächst die klassischen Kulturdisziplinen der Soziologie, die Kultursoziologie und die Soziologien der Künste (der Musik, Literatur etc.), die als erstes ins Auge fallen. Kunst- und Kultursoziologie befassen sich mit den sozialen Konstitutionsbedingungen der Künste, mit der sozialen Zusammensetzung der Künstlergruppen und des Publikums und auch mit den Wirkungen der Künste in der Gesellschaft. Geradezu klassisch sind die Untersuchungen von L. L. Schmücking zur „Soziologie der literarischen Geschmacksbildung“. Die Parallelisierung von sozialen Gruppen mit einem bestimmten Kunstkonsum bei Pierre Bourdieu rückt den Umgang mit Kunst sofort in den Bereich der Wirksamkeit eines spezifischen Habitus (der eben auch durch den Umgang mit speziellen kulturellen Produkten und Prozessen entwickelt wird).

Bourdieus Habituskonzept als Überbrückung der üblichen Dichonomie Individuum/Gesellschaft steht daher auch im Zentrum eines aktuellen Überblicksartikels zur Kultursoziologie (Jung/Müller-Dohm in Kerber/Schmieder 1994). Ein weiteres fruchtbares Konzept in unserem Zusammenhang ist das Konzept des „Deutungsmusters“. Es geht dabei darum, die Entstehung des (gesellschaftlichen) Wissens vor allem von gesellschaftlichen Sachverhalten zu untersuchen. Es handelt sich also um eine Frage der Wissenssoziologie, die sich um soziale Sinn- und Bedeutungsstrukturen kümmert. Eine gewisse Konjunktur hatte die Wissenssoziologie im Zuge der Rezeption des einflussreichen Buches von Berger/Luckmann (1980), also in der phänomenologisch orientierten Soziologie. Damit verbunden war in den späten siebziger Jahren eine Konjunktur des Alltags, des Alltagsbewusstseins, des Alltagswissens in unterschiedlichen Disziplinen: der Geschichtsschreibung, der Soziologie, der (Sozial-)Psychologie (z. B. die Arbeitsgruppe um Thomas Leithäuser). Dort gab es Überschneidungen bzw. eine Zusammenarbeit mit der Sozialpsychologie, in deren Diskussionen das „Deutungsmuster“ ebenfalls eine Rolle spielte.

Als eine kulturwissenschaftliche Anwendung will ich auf das Buch „Bildung und Kultur“ von Georg Bollenbeck (1994) hinweisen, das den Untertitel „Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters“ trägt. Bollenbeck, von Hause aus Germanist, bringt seine Studie in Beziehung zu der Fachrichtung der „historischen Semantik“ und zeigt am Beispiel der genannten Begriffe, wie sich zum einen Veränderungen in der Semantik in Relation zu sozialen, kulturellen und politischen Veränderungen ergeben und wie andererseits diese Realitäten – geprägt durch die jeweiligen Verständnisweisen beider Begriffe – wahrgenommen und gedeutet (!) werden: „Das Deutungsmuster bietet Wahrnehmungen, interpretiert Erfahrenes und motiviert Verhalten. Diese individuelle Sinngebung vollzieht sich persönlich, ist aber keineswegs unvergleichbar, denn Deutungsmuster meint von außen angeeignete, vorgefertigte Relevanzstrukturen, die man übernimmt.“ (S.19).

Deutungsmuster bestätigen und befestigen die Organisation gesellschaftlicher Beziehungen, die soziale Identität der Trägerschicht wie die Anordnung und Verteilung gesellschaftlicher Bewusstseins- und Wissensbestände. (ebd.).

Man kann nunmehr eine gewisse Zwischenbilanz zur Frage der sozialen Wirksamkeit der Künste und ihrer wissenschaftlichen Untersuchung ziehen. Es geht zum einen um die Gestaltung der Umwelt dort, wo etwa Architektur, Stadtplanung oder die Plastiken und Skulpturen der Bildenden Kunst dauerhaft Werke produzieren. Der Mensch bewegt sich in diesen gestalteten Räumen und eignet sich so – meist unbewusst – die dort vergegenständlichten Ideen und Sichtweisen an. Die Sinnlichkeit des Menschen wird in allen Kunstsparten gefordert und geformt. Dies geschieht – über den Einzelnen hinaus – auch insgesamt für Gruppen und Kollektive. Diese wechselseitige Beziehung von Einzelnem und Gesellschaft wird in unterschiedlichen Disziplinen thematisiert: In der Soziologie und Sozialpsychologie, aber auch dort, wo sich die Kunstwissenschaften um die Wirksamkeit ihrer Künste bemühen.

Konzepte, die diese Wirksamkeit erläutern können, liefern die Zivilisations- und Mentalitätsgeschichte. Wir finden sie aber auch in Begriffen wie Habitus und Deutungsmuster. Auch wenn man eher sozialgeschichtliche oder materialistische Ansätze der Geschichtsschreibung oder Gesellschaftsanalyse favorisiert, wird man zugestehen, dass ausformulierte Gesamtkonzeptionen von Weltbildern ihre Wirkung entfalten. „Ideen bewegten die Welt“ (Zierer 1978) sicherlich nicht alleine, hatten aber auch immer wieder Einfluss auf die Herzen und Köpfe der Menschen, was eine zu simple materialistische Sichtweise leicht übersieht. Zierer (1978) tut sicherlich gut daran, wenn er Ideen (idolon=Idee und Bild) vorstellt, so wie sie in der Geschichte wirksam geworden sind: von Abraham mit der Gottesidee, über Kleisthenes und seiner Idee der Demokratie, Luther mit der Idee der Willensfreiheit bis zu Marx mit der Idee des Sozialismus. All diese Ideen bewegten die Menschen, weil sie Bedürfnisse nach Ordnung, Mitbestimmung, Spiritualität, Freiheit, Gerechtigkeit, Mitleid und Wissen artikulierten.

Im nächsten Abschnitt will ich zwei der genannten Konzepte, die uns Aufschluss über die Art der Wirksamkeit der Künste geben können, etwas ausführlicher beschreiben.

Mentalitäten

„Mentalität lässt sich definieren als ein heterogenes Ensemble aus kognitiven und intellektuellen Dispositionen, Deutungsmustern und Empfindungsweisen, aus denen sich die teilweise unbewussten Kollektivvorstellungen einer Gesellschaft zusammensetzen.“ (A. Simonis, Artikel „Mentalität“ in Nünning 2001, S. 423).

Mentalität ist der Grundbegriff der bereits oben erwähnten Mentalitätsgeschichte. Es geht um „die entscheidende und epochenkonstitutive Bedeutung von kollektiven Vorstellungen, zeittypischen Anschauungen, latenten Dispositionen und aus diesem hervorgehenden Verhaltensmustern...“ (ebd.). Mentalität ist also ein Kollektivbegriff, der davon ausgeht, dass sich Gemeinsamkeiten in der Wahrnehmung und Verarbeitung von Welt identifizieren lassen. In unserem Zusammenhang geht es dabei darum, Einflüsse der Künste auf die bewussten oder unbewussten Wahrnehmungs- und Verarbeitungsformen von Welt zu verdeutlichen. Im Einzelnen könnte man also den komplexen Begriff der Mentalität, der sich kaum sinnvoll von dem komplexen Persönlichkeitsbegriff absetzen lässt, in einzelne Dimensionen aufspalten und exakter z.B. danach fragen:

· Wie haben bestimmte Kunstwerke auf die Wahrnehmung der Menschen gewirkt?

· Wo gab es Einflüsse auf das Wirklichkeitsbild?

· Wie wurden Lebensweisen verändert?

· Wie lassen sich Veränderungen auf Bewertungen von Dingen, Personen und Prozessen durch die Künste feststellen?

Um nur einige Beispiele für derartige Einflüsse zu benennen:

· Es ist geradezu das Grundanliegen der Postcolonialismus-Studien, die Verstellung des Blicks der Europäer auf außereuropäische Gebiete – auch und gerade in der Literatur – nachzuweisen. Die berühmte Orientalismus-Studie von Edward Said ist hier ebenso anzuführen wie sein umfassendes Buch „Kultur und Imperialismus“ (Said 1993 und 1978). In letzterem legt er ausführliche Analysen darüber vor, wie etwa Joseph Conrad selbst in seinem anti-imperialistischen Buch „Herz der Finsternis“, aber auch Verdi mit Aida oder Jane Austen einen spezifisch imperialistischen Blick entworfen haben, der von anderen als verbindliche Deutung der entsprechenden Orte und ihrer Bewohner übernommen wurde.

· In der Bildenden Kunst gibt es das berühmte Beispiel der Erfindung der Zentralperspektive, die geradezu die Menschheit ein anderes Sehen gelehrt hat – so wie Sehen lehren ein zentrales Motiv der Malerei immer schon war.

Ich selbst habe einige Studien zum Wandel kognitiver Instrumente vorgelegt. Gerade mathematische Zeichensprachen entwickeln sich in enger Verbindung mit der Philosophie der Sprache, die wiederum mit literarischen Entwicklungen eng verbunden ist. Die Geschichte des Tanzes zeigt, wie sich in einem veränderten Umgang mit dem Körper eine Stellungnahme zur Zeit ausdrückt – und wie dies plötzlich massenhaft von anderen übernommen wird. Hier lassen sich die Studien der „Historischen Verhaltensforschung“ von August Nitschke anschließen, der den „Körper in Bewegung“ in unterschiedlichen Epochen studiert. Kunst als Ausdruck gesellschaftlicher Mentalitäten wird auch bei Gegenüberstellungen von Epochen deutlich. Weltanschauungen, bestimmende Leitideen der jeweiligen Epochen, Ideale der Lebensführung ändern sich, und all dies wird unterstützt von Bildender Kunst, Musik, Literatur, Tanz und Theater. Man kann dies etwa am Umgang mit Raum und Zeit zeigen. Insbesondere werden immer wieder „Modernitätsnachweise“ am Beispiel der Künste geführt bzw. es geht um die Relevanz der zeitgenössischen Künste im Vergleich zu den Kulturleistungen der Altvorderen. So etwa in dem berühmten Streit um die anciens und die modernes rund um die Académie Française im 17. Jahrhundert. Insbesondere hat die Geschichtswissenschaft und die einzelnen Kunstwissenschaften immer schon das Problem der Epoche und des Epochenwechsels interessiert (Herzog/Kosellek 1987, Gumbrecht/Link-Heer 1985). Was zeichnet eine Epoche aus? Wie kommt es zu den Divergenzen der Epochenbezeichnungen in den verschiedenen Kunstsparten? Berühmt ist das Abgrenzungsproblem, wann etwa die Moderne beginnt. Vorschläge pendeln zwischen 1500 und 1800 und sind jeweils durchaus schlüssig begründet. Neben der Epoche ist – für unsere Zwecke interessanter – die Frage nach dem Epochenbewusstsein. Denn genau hierbei leisten die Künste mit ihrem Potenzial zur Selbstbeobachtung und Selbstreflexion Entscheidendes.

Künste geben oft unbewussten Empfindungen – auch gegenüber Ereignissen der Geschichte – Ausdruck, stellen eine Sprache/Artikulation zur Verfügung. Die Mentalitätsgeschichte liefert insbesondere Erkenntnisse über die Geschichte der Gefühle. Zu erinnern ist etwa an die Geschichte der Angst von Jean Delumeau (1985). Delumeau gibt zahlreiche Beispiele, vor allem aus der Literatur, wie Angst dargestellt und entsprechende Verhaltensweisen in Dichtung und Prosa propagiert wurden (zu diesen Gefühlen siehe die einschlägigen Artikel im Handbuch Historische Anthropologie, Wulf 1997).

Habitus

Bourdieu (1994, S. 125 f.; zuerst 1967) greift in einem Nachwort zur französischen Ausgabe von Erwin Panofskys „Gothic Architecture and Scholasticism“ den Begriff des „Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis“ auf. Panofskys Anliegen war, eine Strukturähnlichkeit zwischen der scholastischen Philosophie und der Gotik aufzuzeigen. Der „Habitus“ war dabei dasjenige, „das den Künstler mit der Kollektivität und seinem Zeitalter verbindet“ (S. 132). Es geht also um eine „strukturelle Homologie“ zwischen zwei Teilbereichen einer Kultur: der psychischen Struktur einer bestimmten Menschengruppe und der Sprache der Architektur. Zu Stande kommt eine solche Homologie nicht zufällig, sondern es sind nach Panofsky die Praktiken der Schule, in denen das „kollektive Erbe in ein sowohl individuell als auch kollektiv Unbewusstes“ (S. 139) verwandelt wird. Hier findet sich dann eine erste Definition (Bourdieu verändert immer wieder die Definitionen seiner Zentralbegriffe je nach Material und Problem, das er bearbeitet):

„In der Terminologie von Noam Chomsky ließe sich der Habitus als ein System verinnerlichter Muster definieren, die es erlauben, alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen – und nur diese.“ (143).

Der Habitus ist eine „generative Grammatik“ – Schmidt (1994) würde ihn Teil des „Programms“ nennen –, das Kultur heißt (s. o.).

An anderer Stelle (ebd. S. 122 ff.) beschreiben Panofsky/Bourdieu erneut, dass und wie die Schule den Habitus als Kern des „kulturell Unbewussten“ vermittelt, als eine „Form der Verhaltensnormierung“ (ebd.), die den Kern einer Epoche bildet! Die Schule prägt – so zitiert Bourdieu zustimmend Schmücking mit seiner Soziologie des Geschmacks – nachhaltig das ästhetische Bewertungssystem der Menschen (122).

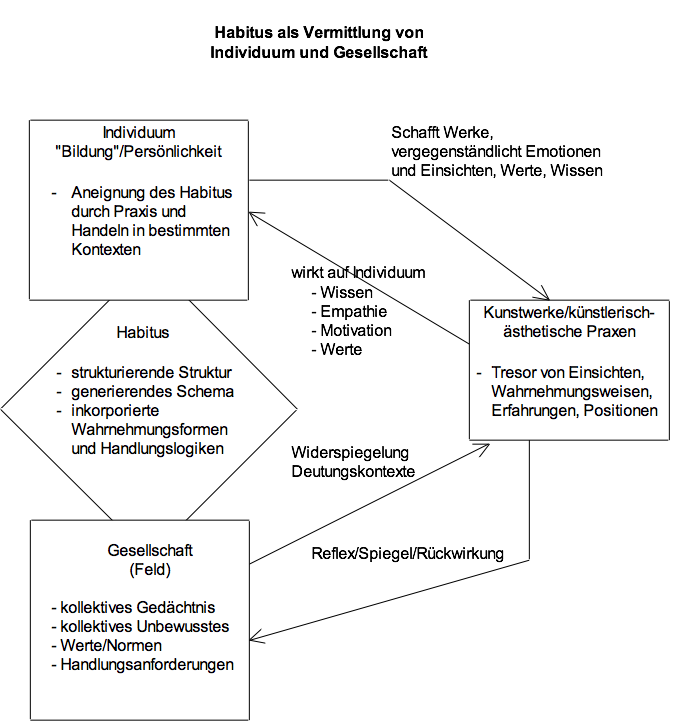
Bourdieu liefert in anderen Worten Paraphrasierungen dieses Gedankens (vgl. insgesamt Krais/Gebauer 2002; Bohn 1991 sowie Bourdieu/Wacquant 1996), indem er den Habitus als System dauerhafter und übertragbarer Dispositionen beschreibt, die als Erzeugungs- und Ordnungsgrundlage für Praktiken und Vorstellungen fungieren (so Bourdieu 1987 in seinem Buch „Sozialer Sinn“). Der Habitus ist also generierendes Prinzip, er wird angeeignet, wobei die Schule wichtig ist. Er wird „inkorporiert“, d. h. er ist nicht bloß intellektuelles Muster, sondern auch der Körper dient als „Speicher“ sozialer Erfahrungen. Der Habitus vermittelt den Menschen mit dem gesellschaftlichen Feld (so ein weiterer Zentralbegriff von Bourdieu). Der Habitus sorgt dafür, dass der Mensch so handelt, dass er den „Üblichkeiten“ seines spezifischen Alltags entspricht – und nur denen.

Unterschiedliche Positionen in der Gesellschaft entsprechen unterschiedlichen Habitus – dies machen letztlich die „Feinen Unterschiede“ aus, mit denen etwa der Parvenue in den „besseren Kreisen“ auffällt.

Der Habitus gehört philosophiegeschichtlich bereits bei Aristoteles zu der spezifischen Art des Wissens (empeira), das durch körperliche Aktivitäten entsteht und in diesen verborgen ist. Es ist eine spezifische Art von Erfahrungswissen, das körperlich gespeichert wird und das das spontane und ethisch-moralische(!) Handeln steuert. Der Habitus lässt sich sinnvoll in Verbindung bringen mit Geschlecht, Klasse oder sozialem Feld. An sozialen Feldern hat Bourdieu verschiedene untersucht: Wissenschaft und Kunst, (v.a. Literatur) sowie die Religion. Der Habitus wird angeeignet und bleibt (i.d.R.) über die Jahre stabil. Er ist Kern dessen, was man als „Identität“ bezeichnen kann, die Tatsache nämlich, dass man auch als älterer Mensch von sich als Ich sprechen kann, wenn man sich als 20-Jährigen meint.

Der Habitus ist inkorporierte Erfahrung des Subjekts mit der sozialen Welt, schlägt sich im Körper nieder, manifestiert sich in Gesten, in der Körperhaltung und im Körpergebrauch (Krais/Gebauer 2002, S. 75). Der Habitus will das Problem der Vermittlung zwischen Individuum und Gesellschaft lösen. Er zeigt, wie sich Kohärenz und Stabilität von Identitäten herstellen. Er erklärt, wie der Mensch in seiner Mischung von Bewusstem und Unbewusstem jeweils passfähig mit seiner Umgebung handeln kann. Er rehabilitiert den Körper als Leib in seiner Kulturfunktion des Gedächtnisses. Er zeigt, wie die Freiheit praktischer Tätigkeiten mit der Gleichartigkeit in ihrer logischen Struktur in Einklang gebracht werden kann, da der Herstellungsmechanismus „Habitus“ nicht die Handlungs-Ergebnisse determiniert. Der gemeinsame Habitus kann die Gemeinsamkeit einer Epoche, den Stil erläutern – und zeigen, wie diese Gemeinsamkeit bei aller Unterschiedlichkeit der Ergebnisse zustande kommt. In unserem Zusammenhang hat dieses Konzept auch deshalb Relevanz, weil auch und gerade die ästhetische Praxis des Tanzens, Malens, Musizierens etc. zur Vermittlung des in diesen Praxisformen inhärenten Habitus führt (Abb. 9).

Abb. 9: Der Habitus als Vermittlung von Individuum und Gesellschaft



Es ist nun kein Zufall, dass dieses Habitus-Konezpt durchaus mit der Zivilisationstheorie von Elias kompatibel ist. Nicht nur, dass Elias einen (freilich „naiven“) Habitusbegriff genau an der systematischen Stelle verwendet, wo es um die Vermittlung von Individuum und Gesellschaft geht (z. B. Elias 1982, Bd. 2, S. 312 ff., hier: S. 333). Auch die Literaturtheorie (um ein Beispiel zu nennen) verwendet oft Mentalität/Habitus/Zivilisation im gleichen Ansatz (so Dörner/Vogt in Bogdal 1990, Kap. V). Als Beispiel:

„Die Textwelten mittelalterlicher Epen z. B. lassen sich mit Hilfe der Analysekategorien Bourdieus so beschreiben, dass der dargestellte soziale Raum über wahrnehmbare Zeichen wie Körperhaltung, Stellung der Personen im Raum, Kleidung, Herrschaftsinsignien und Prunkgegenständen semiotisch, als Zeichenraum zum Ausdruck kommt.“ (ebd., S. 144). Bourdieu zeigt sie selbst am Beispiel von Flaubert (Bourdieu 1999).

5. Kulturfunktion Erinnern: Das kollektive, kulturelle und soziale Gedächtnis

Der einzelne Mensch verschafft sich Gewissheit über sich – als Teil seiner anthropologisch begründeten Aufgabe der bewussten Lebensführung – über die (Re-)Konstruktion seines bisherigen Lebens. Man unterscheidet den realen Lebensverlauf von der Biografie, wobei letzere die rückblickende Konstruktion des eigenen Lebensverlaufs ist. (Auto-)Biographien sagen oft mehr über den Zustand ihres Verfassers zum Zeitpunkt des Schreibens als über die Realität des vergangenen Lebens. Sie dienen der Vergewisserung zur Jetztzeit, der Orientierung der Zukunft, obwohl sie als Information über Vergangenheit daher kommen. In der Geschichte der Menschheit ist die Vergewisserung in der Zeit bezogen auf den Einzelnen eng verbunden mit der „Erfindung der Individualität“ in der Renaissance (Dülmen 1997, Fuchs 2001). Gesellschaftliche Gruppen haben dies jedoch immer schon praktiziert: das Erzählen von Geschichten früherer Ereignisse durch die Stammesältesten ebenso wie das Erzählen aus früheren Zeiten bei Familienfeiern. Die gesellschaftliche Funktion der Vergewisserung der (jetzigen) Gemeinsamkeit wird erreicht durch die Erinnerung an eine gemeinsame Tradition, bei der es oft genug um ethisch-moralische Entscheidungen, um Verhaltensweisen, um Mut, Tapferkeit, Dummheit, Zerstreutheit, Geschicklichkeit geht. Es ist eine Vergewisserung der gemeinsamen Wertebasis, der gemeinsam geteilten Sicht auf die Welt. Man schmiedet – oft auf unterhaltsame Weise – ein unsichtbares Band.

Zu den ersten Überlieferungen gehören mythologische Darstellungen der Menschwerdung. Die Überlieferung als Kulturfunktion steht hier in enger Verbindung mit der Funktion der symbolischen Formen des Mythos und der Religion, Ordnung ins Dasein zu bringen, Sinnzusammenhänge aufzuzeigen, in denen sich der Einzelne oder die Gruppe befindet. Erzählte Geschichten über Geschichte sind Herrschaftsinstrumente, da soziale, ökonomische und politische Strukturen legitimiert werden. Das Verfügen über Geschichte(n) – so zeigt es bereits die Hauptperson in dem Roman 1984 von George Orwell, die im „Ministerium der Wahrheit“ ständig die Geschichte anhand je aktueller Koalitionen und Entwicklungen umschreibt – ist eine Machtfrage ersten Ranges. Es sind also mit der Erinnerung und der Verfügung über diese Erinnerung gleich eine ganze Reihe von Bildungs- und Kulturfunktionen angesprochen. Es sind zugleich alle künstlerischen Praxisformen angesprochen: das Erzählen, die Bilder, später das Aufgeschriebene. Geschichte bindet sich an Bauwerke, Skulpturen und Stadtanlagen, sie wird gespielt, getanzt, rezitiert, gesungen und musiziert. Gerade die Künste leisten hierbei Unverzichtbares, denn es ist die kultivierte und geformte Sprache, die stilisierte Bewegung, das klug ausgedachte Gebäude, kurz: es ist die ästhetische Qualität, die durch ihre spezifische Ausnutzung durch den Menschen diese Funktionen erfüllen lässt.

Man erfährt durch übriggebliebene Artefakte heute noch eine Menge über die Mentalitäten früherer Völker, da diese sich in den Artefakten vergegenständlicht haben. Eine besondere Kunst der Sinnerschließung ist allerdings notwendig geworden, damit man die Bedeutung auch entziffern kann: die Hermeneutik. Man kann die Geschichte der Geschichte, die Geschichte des Erinnerns, die Geschichte eines Umgangs mit dem Erinnern studieren, und man kann dies tun anhand der Medien, die zur Verfügung standen. Denn das Erinnern, um das es hier gehen soll, ist eine soziale Tätigkeit.

Faulstich (1997 ff) hat in seiner mehrbändig angelegten „Geschichte der Medien“ (auch als Kulturgeschichte bzw. Geschichte der Kulturfunktion des Erinnerns zu lesen) sieben Perioden der Mediengeschichte unterschieden (Faulstich 2002, S. 9ff.):

· die archaische Periode (bis ca. 2500 v.d.Z.): Dominanz der Menschmedien; die Frau als originäres Medium

· griechische und römische Antike bis 800

· christliches Mittelalter bis 1400

· frühe Neuzeit bis 1700

· bürgerliche Mediengesellschaft bis 1830

· Medienwandel um 1900

· jüngste mediale Weltveränderung

Und er zeigt – hier am Beispiel des zuletzt publizierten Bandes 4 (1700 – 1830) – wie das Bürgertum allmählich politisch, ökonomisch und dann auch kulturell die Hegemonie erobert, dies auch bei den Medien tut (dies waren u.a. die Künste) und natürlich damit auch das Hoheitsrecht über die Erinnerung erhält. Man erinnere sich, dass in dieser Zeit die adeligen Hauptakteure der früheren Dramen und Tragödien durch Bürgerliche verdrängt werden und damit auch andere Themen als etwa die Haupt- und Staatsaktionen der Shakespearschen Königsdramen in den Mittelpunkt rücken: die bürgerlichen Akteure erleben nunmehr in ihrem bürgerlichen Alltag die großen Gefühle des Neides, des Ehrgeizes, der Missgunst, der Freude, der Liebe und des Hasses. Auch ohne explizite Benennung ergibt sich so quasi beiläufig eine Verschiebung im Geschichts- und Gesellschaftsbild über die neuen Subjekte der Geschichte. Dieses wird zusätzlich durch historische Dramen über bürgerliche Freiheitskämpfer (Wilhelm Tell) noch explizit unterstützt.

Die Theorien und die Empirie des kulturellen Gedächtnisses, so wie sie von J. u. A. Assmann und ihren Forschungskollegen in den letzten Jahren erarbeitet worden sind, thematisieren all dies. Dieser Forschungsschwerpunkt führt drei Themen zusammen (Assmann 1999, S. 16): „Erinnerung“ (Vergangenheitsbezug), „Identität“ (politische Imagination) und „kulturelle Kontinuierung“ (Traditionsbildung):

„Jede Kultur bildet etwas aus, das man ihre konnektive Struktur nennen könnte. Sie wirkt verknüpfend und verbindend, und zwar in zwei Dimensionen: der Sozialdimension und der Zeitdimension. Sie bindet den Menschen an den Mitmenschen dadurch, dass sie als „Symbolische Sinnwelt“ (Berger/Luckmann 1980) einen gemeinsamen Erfahrungs-, Erwartungs- und Handlungsraum bildet, der durch seine bindende und verbindliche Kraft Vertrauen und Orientierung stiftet. Dieser Aspekt der Kultur wird in den frühen Texten unter dem Stichwort „Gerechtigkeit“ verhandelt. Sie bindet aber auch das Gestern an das Heute, indem sie die prägenden Erfahrungen und Erinnerungen formt und gegenwärtig hält, indem sie in einem fortschreitenden Gegenwartshorizont Bilder und Geschichten einer anderen Zeit einschließt und dadurch Hoffnung und Erinnerung stiftet. Dieser Aspekt der Kultur liegt den mythischen und historischen Erzählungen zu Grunde. Beide Aspekte: der normative und der narrative, der Aspekt der Weisung und der Aspekt der Erzählung, fundieren Zugehörigkeit oder Identität. Was einzelne Individuen zu einem solchen Wir zusammen bindet, ist die konnektive Struktur eines gemeinsamen Wissens und Selbstbildes, das sich zum einen auf die Bindung an gemeinsame Regeln und Werte, zum anderen auf die Erinnerung an eine gemeinsam bewohnte Vergangenheit stützt.“ (ebd., S. 16 f.).

Assmann sieht das Gedächtnis des Menschen – in produktiver Weiterarbeit an dem Konzept des kollektiven Gedächtnisses von Maurice Halbwachs – in einer Innen- und in einer Außendimension. Zwar ist das Gedächtnis nach wie vor ein Thema der Gehirnphysiologie, der Neurologie und Psychologie – soweit die Innenperspektive. Doch hängt es bei den Inhalten und der Aufnahmedauer entschieden von der Außendimension, von gesellschaftlichen und kulturellen Rahmenbedingungen ab. Das kulturelle Gedächtnis i. S. von Assmann gehört zu diesen Außendimensionen wodurch auch die Zuständigkeit der historischen Kulturwissenschaften erreicht wird.

Es gibt derer vier:

· das mimetische Gedächtnis, das sich auf das Handeln bezieht (Nachmachen, Brauch, Sitten),

· das Gedächtnis der Dinge (Geräte und Gegenstände des Alltags),

· das kommunikative Gedächtnis der Sprache,

· das kulturelle Gedächtnis, in das die drei vorgenannten übergehen: Handlungen werden zu Riten, Dinge verweisen auf einen Sinn, werden zu Symbolen, Gedenksteinen, Grabreden, Tempeln, aber eben auch schriftliche Überlieferungen.

Das „soziale Gedächtnis“, ursprünglich vom Kulturwissenschaftler Aby Warburg vorgeschlagen und ebenfalls in den letzten Jahren weiterentwickelt (Welzer 2001), setzt sich hierbei von dem kulturellen, dem kommunikativen Gedächtnis und auch von der Wissenschaft ab. Das kommunikative Gedächtnis kann als „Kurzzeitgedächtnis betrachtet werden, es ist an die Existenz der lebendigen Träger der Erfahrung gebunden und umfasst etwa 80 Jahre (drei bis vier Generationen). Die Wissenschaft ist eine hochspezialisierte und hochdifferenzierte Form von Geschichtsbildung. Das kulturelle Gedächtnis stützt sich auf Fixpunkte außerhalb der Gegenwart und muss daher durch Riten und Praxen lebendig gehalten werden (Langzeitgedächtnis). Es ist organisiert, geformt, verbindlich: nämlich „der jeder Gesellschaft und jeder Epoche eigentümliche Bestand an Wiedergebrauchs-Texten, -Bildern, -Risiken ..., in deren „Pflege“ sie ihr Selbstbild stabilisiert und vermittelt, ein kollektiv geteiltes Wissen vorzugweise (aber nicht ausschließlich) über die Vergangenheit, auf das eine Gruppe ihr Bewusstsein von Einheit und Eigenart stützt.“ so J. Assmann (zitiert nach Welzer 2001, S. 19). Das soziale Gedächtnis ist dagegen die Gesamtheit der sozialen Erfahrungen der Mitglieder einer Wir-Gruppe, wobei die soziale Praxis des Erinnerns sich auf vier Medien stützt (alles gemäß Welzer 2001, S. 15f): Interaktionen, Aufzeichnungen, Bilder und Räume, die allerdings nicht gezielt zum Zweck der Traditionsbildung verfertigt wurden.

Wie nützlich diese Unterscheidungen sind, mag an einem aktuellen Beispiel demonstriert werden. Allmählich sterben die Zeitzeugen des 2. Weltkrieges und des Holocaust aus. Solange es noch Zeitzeugen gibt, lässt sich das Soziale Gedächtnis als Instrument der Erinnerung nutzen. Natürlich hat es parallel dazu immer auch schon Formen einer institutionalisierten und intentionalen Erinnerungskultur, also ein „Kulturelles Gedächtnis“, gegeben. Und oft genug gerät dieses Kulturelle Gedächtnis in Konfrontation zu dem Sozialen Gedächtnis, weil die ehemaligen Akteure individuell in ihrer Lebenskonstruktion ihre spezifische Verwicklung gemäß eigener Interessen (Beschönigung, Entschuldigung, Dramatisierung etc.) formten. Es ist also kein Zufall, dass ausgerechnet die Wehrmachtsausstellung des Hamburger Instituts für Sozialforschung so viel Aufmerksamkeit erregte: denn mit Hilfe von Medien des Sozialen Gedächtnis (v.a. private Fotos) sollte der Übergang zu einem kulturellen Gedächtnis (als intentionale Geschichtsbildung) vorgenommen werden – und dies gegen verbreitete Deutungen im Sozialen Gedächtnis. An diesem Widerspruch entzündete sich naturgemäß die Diskussion. Es ist allerdings kein Zufall, dass dies – ebenso wie die Historikerdebatte – gerade jetzt ansteht. Denn die Zeit, dass man sich an den Holocaust im Rahmen des Sozialen Gedächtnisses erinnert, geht vorüber, so dass bewusst – auch als kulturpolitische Aufgabe – über den Umgang mit dieser Erinnerung entschieden werden muss. In diesem Kontext steht auch die Debatte um das Holocaust-Denkmal in Berlin. Es geht also um sehr verschiedene Probleme: Um die Bewertung des Sozialen Gedächtnisses, um die Übergangsprobleme vom Sozialen zum Kulturellen Gedächtnis, um das Deutungsrecht über die Geschichte; es geht zudem darum, welche Aussagekraft die ästhetischen Formsprachen haben, was also die geeigneten Symbole sind, um die historischen Intentionen auszudrücken. Das Ziel der Eindeutigkeit in der Aussage kollidiert dabei mit der grundsätzlichen Deutungsoffenheit von Kunstwerken, wobei zusätzlich erschwerend dazu kommt, dass Kunstdeutungen kontext- und zeitabhängig sind. Es geht also auch darum, ob die Gegenwart der Zukunft ihre spezifische Kunstdeutung (i. S. einer Geschichtsinterpretation) vorschreiben kann. In jedem Fall ist der Konflikt über den Umgang mit dem Holocaust zur Zeit unvermeidlich.

Kehren wir zur Theorie des Kulturellen Gedächtnisses zurück und übernehmen eine Gegenüberstellung von Assmann (1999, S. 56):

Abb. 10: Das kommunikative und das kulturelle Gedächtnis

|  |  |  |
| --- | --- | --- |
|  | kommunikatives Gedächtnis | kulturelles Gedächtnis |
| Inhalt | Geschichtserfahrungen im Rahmen indiv. Biographien | mythische Urgeschichte, Ereignisse in einer absoluten Vergangenheit |
| Formen | informell, wenig geformt, naturwüchsig, entstehend durch Interaktion, Alltag | gestiftet, hoher Grad an Geformtheit, zeremonielle Kommunikation, Fest |
| Medien | lebendige Erinnerung in organischen Gedächtnissen, Erfahrungen und Hörensagen | feste Objektivationen, traditionelle symbolische Kodierung/Inszenierung in Wort, Bild, Tanz usw. |
| Zeitstruktur | 80 – 100 Jahre, mit der Gegenwart mitwandernder Zeithorizont von 3 – 4 Generationen | absolute Vergangenheit einer mythischen Urzeit |
| Träger | unspezifisch, Zeitzeugen einer Erinnerungsgemeinschaft | spezialisierte Traditionsträger |

Es ist klar, dass die Medien der Erinnerung eine zentrale Rolle spielen. Ob Oralität oder Schriftlichkeit, ob Dinge, Bauwerke, Gräber und Gegenstände als kulturelle Wissensspeicher untersucht werden: all dies hat Einfluss auf die Kapazität des Gedächtnisses, auf die Verbreitung der Zugangsmöglichkeiten in der betreffenden Wir-Gruppe. Es ist die Frage damit verbunden, wie Schriften und Artefakte gedeutet werden und wer überhaupt ein Deutungsrecht hat. Bekanntlich ist dies auch einer der Streitpunkte rund um den Islam: Darf der Koran überhaupt in andere Sprachen übersetzt werden? Ist er ein literarisches Dokument und damit offen für literaturwissenschaftliche Deutungs- und Interpretationstechniken, oder schließt seine religiöse Bedeutung diesen „säkularen“ Umgang aus?

Am Beispiel der Bibel lässt sich zudem studieren, wie die politischen und theologischen Machtstrukturen beeinflusst haben, welche Texte letztlich zur Bibel gehören und welche nicht dazu gehören. Dies hat im weiten Sinn mit der Frage des Kanons zu tun, also einer festgelegten Anzahl von Texten, mit denen man durch Normierungsprozesse eine kulturelle Formung vornehmen will. Dies gilt auch für den zur Zeit diskutierten „Kanon“ der Schulfächer bzw. den Kanon verbindlich zu lesender Literatur in der Schule. Ein Kanon, so die Studie von Assmann zu Ägypten (ebd., Kap. IV sowie Assmann 1995), muss nicht nur aus Texten (so wie in der griechischen oder jüdischen Kultur), sondern kann auch aus Steinen bestehen, von den Pyramiden bis zu den griechisch-römischen Tempeln.

Die Künste und ihre zugehörigen Geschichtswissenschaften wissen von dieser Funktion des Gedächtnisses (vgl. Beyme 1998). So ist das Funkkolleg Kunst (Busch 1990) bewusst nach der Aufgliederung von Funktionen aufgebaut: So gibt es zunächst die religiöse Funktion von Kunst, die am Beispiel der Kathedralen und Kapellen gezeigt wird. Dies war den Menschen immer schon klar – und wird heute virulent bei der Frage, ob es Moscheen in der Stadt geben und ob deren Minarett sogar höher als der christliche Kirchturm sein darf. Ein anderes Beispiel für Kirchen als Politikum ist der Kölner Dom. Der Kölner Dom wird gebaut, von den Protestanten wird die Fertigstellung verhindert, die aber dann doch erfolgt. Heine dichtet,

„In diesem Riesenkerker wird

Die deutsch Vernunft verschmachten.“

Der Bahnhof wird absichtsvoll neben den Dom so gelegt, dass die Züge über den Rhein Richtung Dom fahren, begleitet von Reiterstandbildern der Hohenzollern. Der Dom wird zum Nationaldenkmal, zur Zielorientierung der Bomber, das erste Symbol des Adenauer-Deutschlands. Kunst ist Geschichte und Geschichte ist Politik: Wer will es ernsthaft bezweifeln?

Die ästhetische ist eine zweite Funktion von Kunst, die man sehr gut am Beispiel des Museums im 19. Jahrhundert als Ort ästhetischer Aufbewahrung – und natürlich als Stätte bürgerlicher Identitätsbildung – demonstrieren kann.

Die politische Funktion von Kunst drückt sich wie gezeigt indirekt in jeder der anderen Funktionen aus. Sie wird explizit in Denkmälern, in der Architektur, in der Landschafts- und Stadtplanung. Und natürlich bildet Kunst ab („abbildende Funktion“, ebd., Kap. IV). Sowohl Sujet als auch Formen des Abbildes wirken in die Gesellschaft, sagen etwas aus über die Bedeutsamkeit und/oder lehren Sehen in spezifischer Weise.

Ich komme nun noch einmal zurück zu dem Konzept des „Kollektiven Gedächtnisses“ und seiner Umsetzung in dem (bereits oben schon einmal erwähnten) Projekt der „Deutschen Erinnerungsorte“ (François/Schulze 2001).

In der Einleitung zu diesem ambitionierten Buch-Projekt wird der englische Historiker Hobsbawm mit einer sehr skeptischen Aussage zum Stand des Geschichtsbewusstseins zitiert: „Die Zerstörung der Vergangenheit oder vielmehr die jenes sozialen Mechanismus, der die Gegenwartserfahrung mit derjenigen früherer Generationen verknüpft, ist eines der charakteristischen und unheimlichsten Phänomene des späten 20. Jahrhunderts. Die meisten jungen Menschen am Ende des Jahrhunderts wuchsen in einer Art permanenter Gegenwart auf, der jegliche organische Verbindung zur Vergangenheit ihrer eigenen Lebenszeit fehlt.“ (ebd., Bd. 1, S. 15). Es fehlt also an Geschichtsbewusstsein, doch sind Erinnerung, Geschichte und Gedächtnis notwendig:

· „Der Einzelne erinnert sich, aber er bleibt damit nicht allein. Das Milieu, in dem er lebt, bildet einen Rahmen, der Form und Inhalt gemeinsamer Erinnerungen begrenzt und bedingt; die historischen Deutungen und Wahrnehmungsmuster ergeben sich aus einem Zusammenspiel des persönlichen Gedächtnisses und der gemeinsamen, kollektiven Erinnerung.“ (ebd., S. 19). Es gibt ein kollektives Bedürfnis nach Sinnstiftung.

· Erinnerung hilft Gegenwart wahrzunehmen, gibt ihr Sinn und ordnet sich zwischen Vergangenheit und Zukunft ein, sie wird konstruiert (14).

· Es gibt das existenzielle Bedürfnis von Gemeinschaften nach Gedächtnis (14).

Das Gedächtnis zu fördern ist also eine notwendige Kulturfunktion. Das Projekt der Erinnerungsorte realisiert dies dadurch, dass unter 18 Oberbegriffen (von BILDUNG bis ZERRISSENHEIT) 121 Artikel zu deutschen Topoi, Mythen oder Historischen Wegemarken subsumiert werden. „Orte“ werden dabei als Orte im realen, sozialen, politischen, kulturellen oder imaginären Raum verstanden. Es ist nun interessant, dass von den 121 Erinnerungsorten ca. 45 unmittelbar zur „Hochkultur“ (Literatur, Architektur, Musik, Bildende Kunst) gehören und bei den meisten anderen – zumindest über die Medien der Vermittlung – ebenfalls ein Bezug zu dem (immer auch eingeengt verstandenen) Kulturbereich gehört: Erinnerung kommt offensichtlich nach Meinung der Herausgebern ohne „Kultur“ (i.e.S.) nicht aus..

Allesamt gehören die Erinnerungsorte daher zum Gegenstandsbereich einer Kulturpolitik, die die Pflege des kollektiven Gedächtnisses zur Aufgabe hat. Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie die Herausgeber ihr Produkt selbst bewerten: Es sei nämlich „Kein sinnstiftendes oder staatstragendes Projekt“ ( S. 23).

Allerdings wollen sie (S. 24)

· mit Hilfe der Geschichtswissenschaft ein erstes, breit gefächertes und offenes Inventar der deutschen Gedächtniskulturen anbieten,

· das Vorhaben soll „Sinn für Komplexität und Kontingenz“ gewinnen helfen,

· Arbeit an der Erinnerung wird zudem als „Akt der Selbstbestimmung“ verstanden,

· der zudem ein „Akt der Befreiung“ ist.

Insgesamt ist dies trotz der vorgetragenen bescheidenen Anspruchshaltung eine ganze Menge an Kulturfunktionen, die der Erinnerung, dem Gedächtnis, den Erinnerungsorten und dem Projekt als Darstellung und Reflexion von Erinnerungsorten zugeschrieben werden. Erinnerung in diesem Sinn wird als Aufgabe in allen Künsten empfunden.

Viele der Beiträge in Iden 1995 reklamieren für das Theater die Kulturfunktionen der Erinnerung z. B. Manfred Brüllhans: „Das Theater, das ich meine, spielt gegen das Vergessen, für die Erinnerung.“ Noch stärker stellt Erika Fischer-Lichte (1999, S. 245 ff.) diesen Aspekt heraus: „Theater sind ...Orte des Erinnerns und Eingedenkens, ja, sie lassen sich geradezu als Orte einer rituellen Totenbeschwörung beschreiben.“ Und diese Funktion sieht sie nicht nur als notwendig auch für die Gegenwart, sondern stellt sie in eine lange Tradition älterer Theatertheorien, die das Theater als „universelles Gedächtnis“ konzipiert haben (ebd., S. 246).

6. Die Kulturfunktion des Selbstbildes

Der Mensch braucht offenbar ständig Bilder von sich, um „zu werden, was er ist“. Und er setzt sich ständig mit Bildern auseinander, die andere von ihm selbst entwerfen. Er braucht zudem das Gefühl, auch über Zeiten hinweg und in verschiedenen Kontexten er selbst zu sein. Er braucht jedoch auch die Gewissheit, sich anpassen, sich ändern und entwickeln zu können. Autonomie, also Selbstgesetzgebung, ist – spätestens seit der Renaissance – Teil seiner Freiheit. Das „Subjekt“, so wie es im 18. Jahrhundert entstanden ist, ist nicht mehr das Unterworfene, sondern dasjenige, das alles andere trägt. Es ist Aktivitätszentrum seiner Absichten. Und auch dazu ist es nötig zu wissen, wer oder was man ist. „Identität“ ist spätestens im 20. Jahrhundert zum Kernbegriff der Persönlichkeit geworden. „Identität“ wurde zum Angriffspunkt für Beschädigungen. Identitätsstörungen waren und sind die häufigsten Anlässe, Berater und Psychologen aufzusuchen. „Identität“ wurde jedoch auch schon bald als Konzept in Frage gestellt. Zum einen deshalb, weil alle ontologisierenden Begriffe, die Prozesse und Beziehungen verdinglichten, obsolet wurden. Zum anderen auch deshalb, weil ein starres Konzept von Identität, in die man sich zwangsläufig und gesetzmäßig hinein entwickelt – vielleicht sogar in einem zielorientierten Prozess wie in der einflussreichsten Identitätstheorie, nämlich der von Erikson –, letztlich als unmenschlich, zumindest jedoch als inadäquat angesichts der Vielfalt an Anforderungen an den Menschen in der modernen Gesellschaft empfunden wurde.

Identität(en) entwickelt zunächst einmal der Mensch für sich. Man spricht jedoch auch von Identitäten sozialer Gruppen. Man unterscheidet daher kulturelle, persönliche oder soziale Identitäten.

Identitäten, so eine inzwischen verbreitete Erkenntnis, sind nicht statisch. Man muss sie sich erarbeiten, muss sie konstruieren. „Identitätsarbeit“ nennt Heiner Keupp (1999) diesen Prozess. Und es gibt nicht bloß eine einzige Identität: man hat und braucht verschiedene, „multiple Identitäten“. Der Mann ist Saarbrücker oder Deutscher, ist Musiker oder Handwerker. Identität heißt also Patchwork oder Vielfalt, Erfindung oder Konstruktion. Dies sind wichtige Erkenntnisse der neueren Identitätsforschung. Allerdings heißt das nicht: Verabschieden von der oder Verzicht auf Identität. Diese früher vorgetragene Forderung gilt inzwischen mehrheitlich als postmoderne Übertreibung und vernachlässigt den Bedarf des Menschen an Kohärenz.

Die Künste haben zu dieser Identitätsfindung immer schon viel beigetragen – auch zu der Kulturfunktion, sich ein Bild von sich zu machen: Das Porträt ist ein Bild von sich im wörtlichen Sinne, aber auch das Bild, das die Autobiographie entwirft. Die „Arbeit am Subjekt“ ist quasi der rote Faden der Kunstentwicklung der letzten Jahrhunderte. Es geht dabei um zentrale Gründungsversprechungen der Moderne, die sich eben nicht oder nicht so einfach realisieren lassen: Das autonome Subjekt führt leicht zu Überforderungen eigener Entscheidungskompetenzen und zur Vernachlässigung dessen, dass man viele „autonome“ Steuerungsleistungen und (Über-)Lebensvollzüge nur in der Gemeinschaft umsetzen kann. Die Arbeit an sich selbst, die Schaffung des eigenen Lebensentwurfes bleibt allerdings ständige Aufgabe, bei der man dankbar ist, wenn man Hilfe erhält – etwa, indem man erfolgreiche oder auch scheiternde Selbstgestaltungsprozesse in der Literatur oder im Theater gezeigt bekommt. Bezogen auf den Einzelnen ist dies vermutlich die entscheidende Bildungsfunktion der Künste: den schwierigen Prozess der Subjektwerdung kritisch zu begleiten. Das Zeigen von Lebensentwürfen, das Durchspielen von Handlungsalternativen, die Hilfe bei der Suche nach Wurzeln und Zielen: all dies machte die Künste und speziell das Theater zum „Labor der Seele“, zum „bürgerlichen Leitmedium“, zur Sittenschule für den Bürger (Faulstich 2002, S. 139 ff.). Nun gilt gerade bei der Identitätsproblematik in besonderer Weise die Dialektik von Individualität und Soziabilität. Der Mensch lebt einzeln und frei wie ein Baum, aber (hoffentlich) zugleich brüderlich wie ein Wald, so dichtet Nazim Hikmet. Dies wird gerade heute deutlich, wo – auch auf Grund der Migrationsbewegungen – die Identitätsentwicklung schwierig wird und leicht ethnische Zuschreibungen erfolgen, die gerade nicht das Konstruktive, Imaginative, Plurale des modernen Identitätsbegriffs zulassen wollen. Gerade in der Begegnung von Kulturen zeigt sich dies und die Rolle des Gemeinschaftlichen bei der Identitätsbildung. Längere Zeit war es – wegen offensichtlicher Missbräuche – ein wenig verpönt, über kollektive Identitäten zu sprechen. Denn die „kollektive Identität“ der Völker, Nationen, Rassen haben zu zahlreichen Kriegen und Völkermorden geführt. Doch zeigt sich, dass das Konzept der kollektiven Identität nicht verzichtbar ist. Man braucht es, um sinnvoll die individuelle Identitätsarbeit zu verstehen. Man braucht es aber auch, um die Entstehung gemeinschaftlicher Selbstbilder zu konzeptionalisieren. Dies bezweifelt jedoch Niethammer (2000) in einer umfangreichen Studie. Niethammer zeichnet zur Begründung seines Zweifels die Geschichte des Identitätsbegriffs nach, wobei er (zunächst) den individumsbezogenen Begriff der (psycho)-sozialen Identität (Erikson und Nachfolger) einbezieht, sich aber dann vor allem auf den Begriff der kollektiven (z. B. nationalen) Identität bezieht. Er zeigt, dass selbst bei der inzwischen weitgehend unbestrittenen Verwendung des Identitätsbegriffs in bezug auf das Individuum, also als individualpsychologischer Begriff, die historischen Quellen dieser Verwendungsweise auf Kollektivbegriffe von Identität zurückgeführt werden können. Und hierbei ist das zentrale Problem die Behauptung kollektiver Subjekte, die letztlich nur gewaltförmig in ihrer Gemeinsamkeit konstituiert werden können. Niethammers grundlegende Skepsis bzw. Warnung vor dem Kollektivbegriff von Identität wird gestützt durch Kofi Annan, der zu Beginn seiner Amtszeit in einer Identitätspolitkik (die einen Anderen und Fremden zuerst konstruieren und dann bekämpfen muss) eine „Bedrohung des Friedens und des Fortschritts“ (ebd., S. 11) gesehen hat. Niethammer findet dies in seinen begriffsgeschichtlichen und -politischen Untersuchungen bestätigt: „Insofern ist kollektiver Identität die Tendenz zum Fundamentalismus und zur Gewalt inhärent.“ (625).

Sein Vorschlag lautet:

„Wie wäre es, wenn wir kollektive Identität aus unserem politischen Wortschatz einfach streichen, und sei es nur für einen Versuch? Ich sage das natürlich mit einem ohnmächtigen Schmunzeln, denn was ist mein armseliger Vorschlag gegen eine weltweite Medien-, Politiker- und Intellektuellen-Konjunktur? Aber was wäre die Folge? Die quasi-religiöse Erhabenheit unserer politischen Sprache würde etwas einknicken, und wir wären zu größerer Genauigkeit gezwungen. Wir müßten wieder davon sprechen, was uns alles geprägt hat, und würden gewahr werden, wie viele und unterschiedliche Einflüsse auf uns eingewirkt haben, darunter auch nationale, geschlechtliche, religiöse, berufliche, um nur ein paar der durchschnittlich wichtigsten zu nennen. Wir würden merken, daß wir vor und nach grundstürzenden Ereignissen und Krisen oft ziemlich unterschiedlich dachten oder uns in verschiedenen Zusammenhängen verschieden verhalten und könnten so das Nicht-Identische nicht nur an anderen, sondern in uns selbst wahrnehmen, und daraus erwachsen soziale Spielräume. Wir würden uns der Auswahl der spezifischen Gruppen und Bezüge, denen wir uns zugehörig fühlen, deutlicher bewußt werden und eher Gelegenheit finden, uns zu erinnern, welche wir vernachlässigen, ausschließen, als Gegner empfinden oder einfach has-sen. Also würden wir wieder auf jeweilige Verantwortlichkeiten gestoßen und kaum vor uns verbergen können, wie hoffnungslos wenig oft ein Engagement bewegt und wieviel sein Versäumnis versteinert. Da man ohne Gemeinschaften schlecht leben und ohne gesellschaftliche Organisierung wenig bewirken kann, würde man sich mehr für die Auswahl und Wirkungsweise der Gruppen, denen man angehört, interessieren, aus der Pluralität der Gruppenbezüge auf deren Begrenzungen stoßen und überhaupt sich mehr mit kollektiven Interessen und deren Kosten beschäftigen. Wieviel Gewalt ist uns die Aufrechterhaltung oder Verbesserung unserer jeweiligen Lebensweise wert, und wer soll sie gegenüber wem ausüben? Vielleicht würden wir uns zu fragen beginnen, warum wir plötzlich vor dem ja nur ein klein wenig reduzierten «overkill» der Massenvernichtungswaffen keine Angst mehr haben, seitdem die Sowjetunion verschwunden ist, und behaglich den Kopf schütteln über den archaischen Gewaltaustrag, auf dem Balkan, im Kaukasus oder in Ruanda.“

Und weiter:

„Mit einem Wort: Wenn wir aufhörten, unsere Geschichte, unsere Interessen, unsere Gegensätze und unsere Gewalt in emphatischen Identitätsformeln zu verbergen, könnte es uns vielleicht leichter fallen, nüchterner und politischer zu denken und uns mit anderen im Handeln zu verständigen.

Das beginnt damit, dass wir, anstatt irgendeine kollektive Identität zu beschwören, „Wir“ sagen. Das ist nicht dasselbe.“

Scheinbar folge ich diesem Vorschlag auf Verzicht dieses Begriffes nicht. Die folgenden Belege zeigen allerdings, dass die Künste zu beidem genutzt werden können: Zur Inszenierung einer vorgeblichen Gemeinschaft mit entsprechenden Gegnern, ganz so, wie es Niethammer kritisiert, aber auch zur differenzierten Frage nach dem „Wir“. Künste können also auch bei dieser Frage ideologisches, politisches oder Erkenntnisinstrument sein. Damit befinden wir uns allerdings mitten in dem Problemfeld, das hier skizziert werden soll: Den Einfluss der Künste auf gesellschaftliche Mentalitäten, hier: auf Erkenntnis-, Denk- und Sprachformen, darzustellen.

Für J. Assmann (1999, S. 16) gehören Vergangenheitsbezug, Identität und Traditionsbildung zusammen. Alle drei sind integrale Bestandteile dessen, was eine Kultur ist bzw. leisten muss. „Identität ist eine Sache des Bewusstseins, d. h. des Reflexivwerdens eines unbewussten Selbstbildes. Dies gilt im individuellen wie im kollektiven Leben. Person bin ich nur in dem Maße, wie ich mich als Person weiß, und ebenso ist eine Gruppe „Stamm“, „Volk“ oder „Nation“ nur in dem Maße, wie sie sich im Rahmen solcher Begriffe versteht, vorstellt und darstellt.“ (ebd., S. 130). Hier ist sie wieder, die eingangs als Grundmechanismus menschlicher Existenz beschriebene Reflexivität, das Sich-selbst-zum-Gegenstand-von-Betrachtungen-Machen. Auch Assmann sieht in der Gewinnung dieser Reflexivität einen entscheidenden qualitativen Sprung, eine „Steigerungsform“, die die Selbstverständlichkeit der je gegebenen Gesellschaftlichkeit und Kultur überwindet. Perspektivverschiebung, die Herausbildung des Eigenen und des Anderen, die Entwicklung von Zusammenhang und Abgrenzung: all dies gehört zu diesem Prozess dazu. Natürlich verläuft dieser nicht notwendig friedlich, kontinuierlich und „human“. Viele politische Probleme entstehen vielmehr dadurch, dass immer auch die Möglichkeit gegeben ist, dass Prozesse der Abkapslung und Abgrenzung gewaltförmig verlaufen.

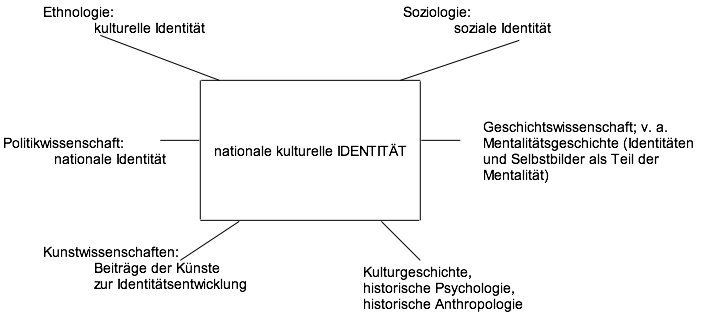
Es gibt inzwischen reichhaltige Literatur nicht nur zur interkulturellen Erziehung, die tagtäglich diese Prozesse gestalten muss (Holzbrecher 1997), sondern auch darüber, wie sich im Prozess der Zivilisation die Begegnung mit dem Fremden gestaltet hat, wie sich also Selbst- und Fremdbilder je komplementär ergänzten.

Das Fremde war dabei oft genug mit Angst verbunden, und Übergriffe gegenüber Fremden waren oft genug Verzweiflungstaten zur Beherrschung dieser Ängste; was noch dadurch kompliziert wurde, dass gleichzeitig Visionen oder Illusionen von Macht und Herrschaft entstanden.

„Die Selbstwarhnehmung im Lichte eines gestärkten Herrschaft-Ichs hatte historisch eine Verteufelung all dessen zur Voraussetzung, was diesen Beziehungsmodus in Frage zu stellen drohte. Im Horizont dieser Identitätskonstruktion erscheint das Andere – ob in Gestalt einer fremden Kultur, unberechenbarer Leidenschaften oder sinnlicher („unvernünftiger“) Erkenntisformen – nur denkbar, indem es unten einen Platz zugewiesen bekommt und zu ihm eine eindeutige Grenzlinie gezogen wird.“ (Holzbrecher 1997, S. 146).

Diese Aussage findet sich etwa im Bild des sinnlich-vitalen Wilden, der gleichermaßen Repräsentant des Fremden und der „niedrigen“ Triebe ist. Identitätsbildung wird so zu einem gemeinschaftlichen Thema von Psychologen und Pädagogen, aber auch von Soziologen, Historikern, Kulturwissenschaftlern und Ethnologen.

Abb. 11: Dimensionen nationaler Identität



Kollektive Identitäten spielen auch in der aktuellen Analyse der multi-ethnischen Gesellschaft eine zunehmend wichtige Rolle, wenn etwa bei der Suche nach Ursachen für gelungene oder misslungene Sozialisationsprozesse türkischstämmiger Jugendlicher islamische Gruppen und ihre Identifikationsangebote – auch als Angebote einer kollektiven Identität – in die Überlegungen mit einbezogen werden (Tietze 2001; Emcke 2000; Schiffauer 1997).

Vor allem die Ethnologie und die Literaturwissenschaften sind bei dieser Frage des Interkulturellen und der Begegnung mit Fremden eine produktive Kooperation eingegangen. Wie in Kap. 2 beschrieben, war die Kooperationsbereitschaft vielleicht auch wegen jeweils interner Krisen der Disziplinen besonders ausgeprägt (Bachmann-Medick 1996, Baßler 2001, Sander/Paul 2000). Die Bereitschaft zur Annäherung war u. a. dadurch zu Stande gekommen, dass man auf Seiten der Ethnologie das Narrative und Imaginative in den eigenen wissenschaftlichen Texten fand. Hier ist es insbesondere das 1967 veröffentlichte Tagebuch von Malinowski anzuführen, in dem der Feldforscher beschreibt, wie er an seiner unglücklichen Lage und den zu zähmenden sexuellen Begierden leidet, an seiner „Krise des Selbst“ (Clifford in Bachmann-Medick 1996, S. 205).

Die Begegnung mit dem Fremden wird als umso gravierender erlebt, je mehr die gewohnten kulturellen Bezüge verschwinden. Es ist also kein Zufall, dass es immer wieder Schriftsteller sind, die außerhalb ihres Sprachraumes – etwa im Exil – leben müssen, die das Problem der Identität und der kulturellen Bindung besonders stark empfinden. Clifford (ebd.) vergleicht daher Schriften von Malinowski v.a. mit dem Roman „Herr der Finsternis“ von Joseph Conrad. In beiden zerbricht die Selbstverständlichkeit der Herkunftskultur, die zudem bei dem Exil-Polen Conrad, der nicht in seiner Muttersprache schreibt, ohnehin schon prekär ist. „Kultur“ wird als Konstruktion, vielleicht sogar als Erfindung erkannt. Dies treibt Greenblatt (1991) mit der genüsslichen Darstellung der weit gehend bis vollständig erfundenen „authentischen“ Informationen über die Fremden auf die Spitze, so wie sie von Reisenden und Entdeckern wie Kolumbus oder Mandeville einer staunenden Heimatwelt mitgeteilt wurden: Die Konstruktion des Fremden ist Mittel zur Konstruktion des Selbst.

Der Soziologe Bernhard Giesen (1999) stellt in seinem Buch das Konzept der „kollektiven Identität“ (als nationale, kulturelle, regionale oder ethnische Identität) als einen Ansatz vor, den klassischen Begriff der „Gemeinschaft“ zu fassen (ebd., S. 11). Kollektive Identität entsteht aus „Selbstbezüglichkeit in verständigungsorientiertem Handeln“ (23). Dabei inszenieren und imaginieren Intellektuelle und ihr bürgerliches Publikum – dies zeigt Giesen anhand dreier Fallstudien (Romantik, deutsches Kaiserreich, Antisemitismus und Rassismus) – kollektive Identität. Dazu gehören „Rituale ebenso wie Erzählungen von Helden und Bösewichtern, von Unheil und Errettung, von Niedergang und Wiederaufstieg.“ (331). Bemerkenswert in unserem Kontext ist seine Gegenwartsanalyse: Die Botschaft der Intellektuellen (einschließlich der Künstler) steht heute in der Konkurrenz zur Kulturindustrie. Rasch produzierte Deutungsangebote der heutigen globalisierten Kulturindustrie zielen auf leichten Konsum und großes Publikum. Dabei werden gerade heute, wo „soziale Schichten ihre stabilen Konturen verlieren und sich weder über Bildung und Beruf noch über Abstammung und Stil abgrenzen können ... Vorstellungen von Gemeinsamkeit und kollektiver Identität besonders dringlich, um die schnelle Oszillation der Marktbewegungen zu kompensieren.“(33).

Nationale Identitäten sind spezifische kollektive Identitäten. Eine Nation, so Anderson (1996, S. 15), ist eine „vorgestellte politische Gemeinschaft – vorgestellt als souverän und begrenzt.“ Nationen sind Erfindungen (Gellner). Man stellt sie sich begrenzt, souverän und als kameradschaftliche Gemeinschaft von Gleichen vor (ebd., S. 16f).

Das Konzept der Imagination der Nation ist es, auf das die Beiträge innerhalb des Göttinger literaturwissenschaftlichen Sonderforschungsbereichs 529 „Internationalität nationaler Kulturen“ immer wieder zurück kommen (siehe etwa Turk 2000, Essen 2000). Schriftsteller aus den verschiedensten Ländern – und ihre Rezeption in anderen Ländern – werden in ihrer imaginativen Wirkung im Hinblick auf „nation buildung“ vorgestellt: Der Kampf um die Hegemonie zwischen Frankreich und England ist auch ein Kampf um die eigene Sprache und die Qualität der eigenen Dichtkunst gegenüber der anderen (gezeigt etwa an Shakespeares Heinrich IV von Schmidthorst in Essen/Turk 2000, S. 100ff). Man muss sich nur an Heine, Eichendorff und Walser erinnern, um die Relevanz der Literatur für die Konstituierung der Nation zu erkennen. Hierzu gehören auch die Postcolonial Studies, die sich im wesentlichen auf Literaten ehemaliger Kolonien beziehen, die nunmehr für eine eigene nationale und kulturelle Identität schreiben. Literatur, so zeigt sich, ist nach wie vor ein wichtiges Instrument zur Diskussion dieser heute entscheidenden Problematik. Sprachgeschichte und vor allem die Geschichte der Herausbildung je nationaler Literaturen, ist daher bei der Genese kollektiver Identitäten, bei dem Studium von „Mustern und Funktionen kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung“ (Sander/Paul 2000) aufschlussreich.

Die Entstehung der Nationalstaaten war verbunden mit der Brechung des Primats des Lateinischen. Es mussten einheitliche Sprachen geschaffen werden für bislang voneinander getrennte Sprachgebiete (so wie etwa Martin Luther mit seiner Bibelübersetzung eine Vereinheitlichung einer Unzahl von deutschen Dialekten durch Schaffung einer Hochsprache gelang). Diese je nationalen Sprachen mussten sich als Medien literarischer Ausdrucksfähigkeit bewähren. Dies zeigt die berechtigte Rolle der großen Nationaldichter und -dichtungen (Dante, Cervantes, Shakespeare, Weimarer Klassik; im 20. Jahrhundert die großen Schriftsteller aus den ehemaligen Kolonien). Es gab dabei erhebliche Konkurrenzen sowohl mit dem Lateinischen, aber auch innerhalb desselben Sprachgebietes und dann auch zwischen einzelnen Sprachen: „Mit der Entstehung nationalsprachlicher Partialliteraturen trat der Prozess der kulturellen Ausdifferenzierung Europas in eine entscheidende Phase. Man hatte es fortan mit der wesentlich unübersichtlicheren Konstellation eines interkulturellen Konkurrenz-, Parallel- und Austauschverhältnisses zu tun, das durch die voneinander abweichenden Entwicklungsgrade der einzelnen Kulturen zusätzlich kompliziert wurde.“ (Sander in Sander/Paul 2000, S. 14). Die Folge: „Im Kontext der neuen Literatur steigerte sich das Reflexionsniveau der kollektiven Selbst- und Fremdwahrnehmung (meine Hervorhebung; M. F.) zu einer komplexeren Sichtweise, die einen schärferen Blick für die Faktizität bestehender Differenzen und Abhängigkeitsverhältnisse mit einer Tendenz zur gedanklichen Restitution des universalistischen Standpunktes verband.“ (ebd., S. 14). Gerade die Künste haben in ihrer Geschichte wichtige Beiträge zur Entwicklung von kollektiven Selbstbildern durch interkulturelle Zusammenarbeit geleistet. Kultureller Austausch – so zeigt es E. Fischer-Lichte (1999) am Beispiel des Theaters – betrachtet dabei nicht nur die kunstimmanente Weiterentwicklung und die „Mimesis-Qualität“ des Theater: sie wirkt zugleich in die Gesellschaft hinein, ist selbst Teil und gelegentlich sogar Motor des kulturellen Wandels. So zeigt Fischer-Lichte, „dass Theater nicht als Abbild kultureller Wirklichkeit fungiert, sondern selbst Teil der kulturellen Wirklichkeit ist, die es wesentlich mitkonstituiert.“ Dies gilt insbesondere für den Aspekt der Interkulturalität. Hierbei ginge es nicht nur darum, Selbstbilder durch Konfrontation mit dem Fremden zu schärfen. „Sie (gemeint ist Interkulturalität; M.F.) ist vielmehr zugleich auch auf das Konzept einer künftigen, erst noch zu schaffenden Weltkultur gerichtet, das sie auf diese Weise mit zu verwirklichen strebt. In dieser Hinsicht fungiert das Theater im besten Sinne als ästhetischer Vor-Schein einer Utopie.“ (ebd., S. 121).

Ein gutes Studienobjekt dafür, wie eine Kunstform um die Übernahme einer neuen Kulturfunktion rang, ist die schwierige Durchsetzung des Theaters als „Forum bürgerlicher Öffentlichkeit“ (Fischer-Lichte 1993, S. 81ff.) im 18. Jahrhundert. Eine Reihe von Intellektuellen, Künstlern und Philosophen wollte das Theater als Mittel der (bürgerlichen) Aufklärung, als Medium der Durchsetzung bürgerlicher Verhaltensweisen und Werte nutzen. Dagegen schien ein vorfindliches Theater zu sprechen, das von wandernden Theatergruppen betrieben wurde und das vor allem aus Stegreifspielen, Komödien und Harlekinaden dem Unterhaltungsbedarf des Publikums entgegenkam. Dies allerdings war auch nötig, da diese Theatergruppen rein marktwirtschaftlich funktionierten: Sie lebten von ihren Einnahmen, die wiederum abhängig vom Zuspruch des Publikums waren. Doch nutzten auch diese Gruppen und Prinzipalen – etwa die Witwe Velten und die Neuberin – bereits sehr bekannte Argumente, um von den Städten überhaupt die Spielgenehmigung zu erhalten: Theater sei eine Sittenschule für den Bürger, eine moralische Anstalt (ebd. 83 ff.). Gegen die (vermeintlich) schlechte Qualität des Theaters setzten Gottsched, J. E. Schlegel und Lessing ein Reformprogramm mit (u. a. ) den folgenden Punkten (87):

1. Durchgreifende Literarisierung des Theaters,
2. Geschmacksveränderung bei dem Publikum,
3. Unabhängigkeit des Theaters von der Kasse – etwa durch die Gründung öffentlich subventionierter Theater.

Insbesondere Lessing hatte sich hierbei günstige Bedingungen geschaffen. Seit seinem 20. Lebensjahr versucht er, sich als freischaffender Schriftsteller, Publizist und Übersetzter durchzuschlagen. Er war früh erfolgreich als Autor oft aufgeführter Lustspiele. Zwischen 1767 und 1769 erhielt er die Chance, am Hamburger Nationaltheater als Autor und vor allem als Dramaturg die Reform des Theaters mit zu gestalten. Ein Ergebnis ist die „Hamburgische Dramaturgie“, eine Mischung von tagebuchähnlichen Notizen und Darstellungen von Hamburger Aufführungen verbunden mit weit reichenden Reflexionen zur alten und neuen Rolle des Theaters (Gesammelte Werke, Bd. II, S. 327 ff.). Das Ergebnis: Die Literarisierung des Theaters gelang. Aber: „Ob damit auch das zu Grunde liegende Ziel verwirklicht wurde, das Theater zum Instrument der Aufklärung zu machen, bleibt fraglich.“ (Fischer-Lichte, a.a.O., S. 97). Das Publikum zog nicht mit. Daher zogen die Intellektuellen die Konsequenz, das Theater aus der Abhängigkeit des Einzelnen befreien zu müssen durch die Einrichtung subventionierter Bühnen. Das Fazit dieser ersten Phase einer Instrumentalisierung des Theaters von avantgardistischen Vordenkern des Bürgertums ist letztlich gescheitert: Das Bürgertum, so Fischer-Lichte (ebd., S. 115), „brauchte das Theater nicht als Forum für die Diskussion öffentlicher Belange oder brennender philosophischer Probleme, wie sie die kleine Elite bürgerlicher Intellektueller umtrieben; das Theater war ihm Stätte privater Erbauung und Unterhaltung, wo es seine Innerlichkeit pflegen und sich von den Strapazen des Arbeitslebens erholen konnte.“ Brecht dachte also sehr viel später durchaus konsequent auf der Grundlage dieser Erfahrung, wenn er bei aller Überzeugung in die Lehraufgabe immer wieder die Unterhaltungsfunktion und die „Amüsierkraft“ des Theaters einforderte. Das Theater wirkt – wenn es dies überhaupt tut – nur durch die ihm eigenen theatralen Mittel. Es wirkt durch ein Zeigen von Situationen und Charakteren, die ein aktiver Zuschauer auch sehen will – mit Lust und Neugierde und durchaus auch mit dem Gefühl, unterhalten zu werden.

Die Künste als Kultur, Kultur als Bildung

Spätestens mit der Aufklärung erhält die Begriffstrias Kunst – Bildung – Kultur eine hohe Relevanz in Hinblick auf die Modernisierung von Politik und Gesellschaft und die dazu notwendige Anpassung des Menschen. Der Kulturdiskurs entsteht als Diskurs der Unterscheidung und Pluralität bei Herder. Es geht um eine umfassende Durchsetzung der Ideale der Moderne (Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit; Fortschritt, Individualität und Subjektivität). Der Gedanke, dass gesellschaftlicher Fortschritt auf dem Weg über eine pädagogische Einflussnahme („Bildung“) des Einzelnen erreicht werden soll, kann als Reaktion auf die Verarbeitung der Französischen Revolution verstanden werden. Dort mutierte das „Volk“ (peuble) sehr schnell zum „Pöbel“, vor dessen Urgewalt man Angst hatte („den Sklaven, wenn er die Ketten bricht, den freien Menschen, den fürchtet nicht“; dichtet Friedrich Schiller). In diesem Kontext erhalten die Künste eine spezifische soziale Kulturfunktion (die der Befreiung des Menschen, seiner Humanisierung im emphatischen Sinne), weil sie eine spezifische Bildungsfunktion bei dem Einzelnen haben. Es folgt eine Ideologisierung der Autonomie der Künste, die eng mit der Durchsetzung der sozialen, ökonomischen, kulturellen – und sehr viel später dann auch politischen – Hegemonie des Bürgertums verbunden ist und die sichtbaren Ausdruck in dem Aufbau einer kulturellen Infrastruktur in den Städten (Museen, Stadttheater, Opernhäuser, Kunstvereine) erhält. Die Künste werden zum Bildungsgut eines zunächst um seinen gerechten Anteil an der politischen Steuerung der Gesellschaft kämpfenden Bürgertums, wobei diese „humanistische Bildung“ allerdings bei zunehmendem Erfolg des Bürgertums zur Festigung von Standes- und Klassenprivilegien zu einem Herrschaftsinstrument eigener Art wird. Die „Sakralisierung der Kunst“ und der Erfolg des Bildungsbürgertums sind mit dem deutschen „Sonderweg“ – zumindest mit dem Sonderwegsbewusstsein des Bürgertums – eng verbunden (Bollenbeck 1994, Assmann 1993, Fuchs 2001, Nipperdey 1990).

Dieser Hinweis auf die Entstehung einer bürgerlichen Identität öffnet für unsere Fragestellung eine weitere Perspektive: Nämlich darauf hinzuweisen, dass es nicht immer gleich um die ganze Gesellschaft gehen muss, sondern Künste und KünstlerInnen eine große Wirkungsmacht in Hinblick auf bestimmte gesellschaftliche Gruppen entfalten können.

Wie sehr etwa der Adel die Künste genutzt hat, um sein Bild in der Gesellschaft zu zeichnen, seine Macht zu festigen und als „gottgewollt“ darzustellen, ist bekannt. Kirche und Adel waren – aus diesem Grunde – über Jahrhunderte die wichtigsten Förderer der Künste. Lange Zeit wurde dabei die Annahme für richtig gehalten, dass der Status und Habitus des Künstlers eng mit der bürgerlichen Gesellschaft verwoben ist. Dieser These trat Warnke (1985) mit seiner Habilitationsschrift entgegen, deren zentrale Aussage er beschreibt wie folgt:

„Mit einer Darstellung der Formen, in denen an westeuropäischen Höfen seit der frühen Neuzeit Kunst und Künstler Aufnahme fanden, entwickelt und begründet die vorliegende Untersuchung eine These: dass wir von Kunst als höherem geistigem Vermögen sprechen und den Kunstwerken eine besondere Dignität zubilligen, für deren Bewunderung und Pflege, Erforschung und Wirkung wir Museen, Denkmäler, Lehrstühle und Zeitschriften unterhalten; dass wir den Künstlern einen besonderen Status zubilligen; sie in Akademien, nicht in Berufsschulen ausbilden und ihre Werke als geistige, nicht als handwerkliche Produkte bezahlen – kurz, dass das, was sich unter dem Namen „Kunst“ als ein besonderes System menschlicher Tätigkeit darstellt, eine Folgewirkung der besonderen Formen höfischen Umgangs mit Kunst und Künstlern ist.“ (ebd., S. 9).

Adelige und ihre Höfe werden in dieser Schrift in ihrem Beitrag für die Genese der bürgerlichen Gesellschaft gewürdigt – ein Ansatz, für den es überraschender Weise auch bei Marx und Engels zahlreiche Hinweise gibt. Adelige unterstützen die Künste, weil deren politische, abbildende und ästhetische Funktionalität ihnen nutzt.

Das Bürgertum konnte also bei der Suche nach einer eigenen Identität auf das „Erfolgsmodell“ Kunst zurückgreifen. Gerade in Deutschland, bei dem sich – quasi als „Sonderweg“ – neben dem geschäftstüchtigen (Geld-)Bürgertum im 19. Jahrhundert die Rede von einem „Bildungsbürgertum“ eingebürgert hat, hat man dieses Angebot weidlich genutzt. Freilich war die Beziehung der Künstler zum Bürgertum stets ambivalent. Künstler waren oft die Bohémien, bildeten den Gegenpol zur ordentlichen Lebensweise des biederen Bürger, was insbesondere eine psychoanalytisch inspirierte Geschichtsschreibung (Gay 1999) hervorhebt: Künstler als Projektionen eigener Triebhaftigkeit, als Inkarnation sexueller Wünsche, die man sich selbst versagen bzw. zumindest verborgen halten muss. Künstler als Lieferanten von Lebensstilmodellen, die man in Teilen nachmachen, von denen man sich aber auch in wohligem Schauder öffentlich abwenden konnte, stand doch die Konstruktion eines ausschweifenden Lebensstils von Künstlern in einem geeigneten Gegensatz zur protestantischen Tugendlehre der Rationalität und Sparsamkeit (vgl. Fuchs 2001, Kap. 2).

Künstler waren aber auch dies:

· Vertreter einer ausgefeilten Subjektivität und Individualität, die auch der Bürger für sich in Anspruch nahm,

· Fachleute für visuelle, sprachliche etc. Repräsentation, für die ein großer Bedarf bestand,

· Vertreter einer Originalität und Innovation, also von Dispositionen, die im Zuge der Durchsetzung der Marktgesellschaft – bis heute – von größter Bedeutung sind.

„Der Künstler“, so Ruppert 1998, S. 32, „repräsentierte nunmehr die Erfahrungen und die Wahrnehmungsperspektive des modernen Individuums, die mit der bürgerlichen Kultur entstanden waren. Insofern ist es folgerichtig, dass in diesem Konzept auch dem Rezipienten Autonomie in seiner Wahrnehmung des Kunstwerkes zugesprochen wird.“

Und weiter:

„Die Tätigkeit des modernen Künstlers ist als ein Beruf anzusehen, der in der kulturellen Moderne mit dem Aufstieg des Bürgers und der Etablierung der bürgerlichen Gesellschaft umgeformt wurde. Der moderne Künstler arbeitete für deren symbolischen Bedarf in einem spezifischen sozialen Raum; ihm wurde als Akteur eine kulturelle Stellvertreterschaft für „den Bürger“ übertragen. Man erhob ihn ferner zum Repräsentanten der kreativen Individualität. Es wurde ihm zugewiesen, ungebunden von den normativen Standards der Bürgerlichkeit, die symbolische Repräsentation, das „geistige“ und ästhetische Leben, in origineller Weise zu entfalten. Häufig stand er mit der Aufgabe, die Möglichkeiten der Phantasieproduktion zu entdecken und darin den subjektiven Erfahrungsausdruck des Individuums in gesteigerter Weise auszuleben, in einer Gegenposition zur Rationalität. Er entwickelte hierzu eine kulturelle Grammatik, deren Formen, Inhalte und ästhetische Sprachlichkeit der kulturellen Modernisierung unterlagen, wenngleich die Beständigkeit des Künstlerhabitus im 19. und 20. Jahrhundert durch seine Funktionen in der Gesellschaft, durch die Trennlinien zur Rationalisierung und zur normativen Ordnung der Bürgerlichkeit aufrechterhalten wurde.“ (ebd., S. 38).

Es liegt auf der Hand, dass in einer sich weiter ausdifferenzierenden Gesellschaft, die zeitweise in der Soziologie als „Lebensstilgesellschaft“ bezeichnet wurde, der Bedarf an Lebensstilentwürfen weiter zunimmt, wobei allerdings neben KünstlerInnen zunehmend Medienstars die Rolle von Trendsettern in Lebensweise und Mode übernehmen.

Immerhin ist in diesem Mechanismus sicherlich auch ein Grund dafür zu finden, dass KünsterInnen als Intellektuelle auch eine so große moralische Integrität zugebilligt bekommen, dass man sie zu allen möglichen Themen nach ihrer Sichtweise befragt. Dies leitet über zu der Kulturfunktion „Zeitdiagnose“ und der Rolle der Künste und der KünstlerInnen.

7. Kulturfunktion Zeitdiagnose

Dass sich die Gesellschaft im Theater einen Spiegel vorhält, darüber informiert bereits Shakespeares Hamlet. Das Theater hat – immer schon, so wie es die Wortbedeutung des Begriffs nahelegt – das Zu-Schauen zur Kunstform entwickelt. Schauen ist offenbar eine zutiefst menschliche Praxisform, die unterhält, belehrt, zur Reflexion anleitet. „Mimen“ machen dies zu ihrem Beruf, und das mimetische Prinzip, die Mimesis wurde zu einem spartenübergreifenden Prinzip: Die einen zeigen, die anderen schauen.

Nun bleibt es nicht bei bloßer Nachahmung. Immer ist auch ein Standpunkt einbezogen. Und aus der standpunktbeziehenden Nachahmung der wirklichen Welt wird bald die Erzeugung einer eigenen Welt, in der das „Eigentliche“, was man zeigen will – etwa ethisch-moralische Handlungsalternativen – besser herausgearbeitet werden können als in „realen“ Geschichten. Darstellung wird zur Konstruktion, und die „Krise der Repräsentation“, nämlich die Frage nach der Authentizität und Legitimität der Darstellung von etwas, wurde zu einem (Darstellungs-)Problem in der Ethnologie und einem (Vertretungs-)Problem in der Politik. Die Darstellung zum Zwecke der kritisch-distanzierten Betrachtung liegt also – wenn man so will – in der Natur des Menschen. Und die ästhetische Gestaltung macht es möglich, zumindest macht sie es leichter: „Was im Leben uns verdrießt“, so Wilhelm Busch, „man im Bilde gern genießt“.

Darstellung der Gegenwart zum Zwecke ihres Begreifens und meist des Kritisierens: Gerne hatten dies die Machthaber nie. Denn selten genug waren diese Darstellungen der Gesellschaft Apologien. Um Schaden an Leib und Seele zu vermeiden, griffen die künstlerischen Zeitkritiken dabei zu Tricks: Beliebt war etwa die Form von Reiseberichten von Menschen aus fremden Ländern, die sich über Sitten und Gebräuche des Landes wunderten. Gerne genutzt wurde auch die Verlagerung ins Tierreich oder in die Geschichte. Nicht immer hat das die Werke vor dem Verbot und die Künstler vor der Ungnade der Macht gerettet.

Insgesamt muss man feststellen, dass hier ein starker empirischer Beweis für die Wirksamkeit der Künste zu finden ist: In der Empfindlichkeit der Machthaber, die von Lauschangriffen, Erpressung, Folter, Gefängnis, Zensur, Reiseverbot, Berufsverbot, Expatriierung bis hin zu Mord keine Repressalie ausgelassen haben, um kritische Künstler und Intellektuelle zumindest mundtot zu machen. Und nicht umsonst gehört es zum Standard einer Demokratie, Versammlungs-, Meinungs-, Rede-, Wissenschafts- und Kunstfreiheit zu garantieren. Zeitdiagnose, so mag man bereits jetzt bestätigt finden, ist zum einen – im Sinne der Luhmannschen Selbstbeobachtung – eine wichtige Kulturfunktion und offensichtlich eine zentrale Erwartung an die Künste. Selbstbeobachtung mag es immer schon in Gesellschaften gegeben haben. Verbreitete Lehrmeinung ist jedoch, dass mit der Neuzeit und der Entstehung der „Moderne“ (deren Beginn in den unterschiedlichen Disziplinen zwischen 1500 bis 1800 schwankt) die Selbstreflexion des Einzelnen und sozialer Gruppen eine enorme Steigerung erfahren hat. Dominierten am Anfang dieser Epoche noch optimistische Zukunftsvisionen („Utopien“), die gegen den Absolutismus bessere Gesellschafts- und Herrschaftsordnungen setzten, so setzten im gleichen Umfang, wie sich neue Ordnungen durchsetzten, kritische Bestandsaufnahmen der jeweiligen Gegenwart ein. Zentrale Themen des Diskurses wurden Zerrissenheit und Entfremdung, also psychosoziale Kategorien, die eine Kluft im Individuum selbst – zerrissen zwischen den verschiedenen, einander widersprechenden Handlungsanforderungen der Gesellschaft – zwischen verschiedenen Individuen – angesichts der Schwierigkeit, in einer Konkurrenzgesellschaft Solidarität zu praktizieren – oder zwischen Individuum und der Vielzahl anspruchsvoller Erwartungen unterstellten. Eine Feststellung gilt dabei sicherlich: Dass im Zuge der Zivilisationsgeschichte äußere Erwartungen nach innen verlagert wurden, so dass der Kampf sehr stark im Inneren jedes Menschen tobte. Hierbei ist zunächst Rousseau mit seiner fulminanten Zivilisationskritik in seiner Preisschrift von Dijon zu nennen, der allen Vorstellungen einer Verbesserung der Lebensumstände durch die Wissenschaften ein klares Nein entgegensetzte. Diese Linie wurde geradezu mainstream und seither kultiviert zum „Kulturpessimismus“ der Intellektuellen. Sowohl erzkonservative wie fortschrittliche Autoren, Maler etc. beklagen seither den Zustand ihrer jeweiligen Gesellschaft. Mit der Machtübernahme des Bürgertums nahm dies nicht nur nicht ab, sondern die Kritik eskalierte, da man Punkt für Punkt die schlechte Empirie der neuen Zeit mit den früheren Versprechungen der Moderne in Hinblick auf „Freiheit, Gleichheit und Bürderlichkeit“ verglich. Zugleich waren die Umwälzungen der Agrar- in eine Industriegesellschaft und dann in die moderne Massengesellschaft zu bewältigen, wobei der Preis dieser Veränderungen hoch war: „Ursprüngliche Akkumulation“ nennt Marx diese Zeit, in der mit wahrhaftig allen feinen und unfeinen Mitteln das Geld zusammengepresst wurde – von der eigenen Bevölkerung, durch Kriege, durch Ausbeutung der Kolonien –, um die teure Erstausstattung der kapitalistischen Industriegesellschaft zu finanzieren. Dabei ging es nicht nur um die Fabriken, Transportwege etc., sondern auch um die Mentalitäten der Menschen, die in einem brutalen Erziehungsprogramm von Bauern und Dorfbewohnern zu Industriearbeitern und Stadtbewohnern umgewandelt werden mussten.

Die Verarbeitung dieses Wandels – man spricht zurecht von Industrieller Revolution – nahm die unterschiedlichsten Formen an. Eine Variante war der erwähnte „Kulturpessimismus“ (Stern 1963), der der kulturellen Unzufriedenheit der Menschen Rassismus, antidemokratische Haltung und Nationalismus als alternative Haltung zu Demokratie, Modernität und Liberalismus anbot mit nachweislich erheblichem Erfolg. Auch bei dieser „konservativen Revolution“ (Stern) leisteten KünstlerInnen ihre Unterstützung.

Die Bewältigung der Moderne bereitete auch Menschen in anderen Ländern Schwierigkeiten. Nicht von ungefähr sind alleine mit Titeln wie „Preis der Zivilisation“, „Unbehagen an der Moderne“, „Moderne und Ambivalenz“ aus den letzten Jahren Bücherregale zu füllen. Die Moderne ist äußerst anspruchsvoll, sogar widerspruchsvoll in ihren Anforderung an den Menschen. Doch scheint es in Deutschland besondere kulturelle Wurzeln dafür zu geben, besonders schlecht mit Modernisierungsprozessen umgehen zu können. Die berühmte „Deutsche Innerlichkeit“, der romantische Kult um das Gefühl, die Skepsis gegenüber Politik und Gesellschaft, stattdessen die Pflege einer emotional gestützten Gemeinschaft, die Sehnsucht nach Harmonie: all dies gehört zu den kulturellen Wurzeln der deutschen Entwicklungen im 20. Jahrhundert.

Die Künste spielten und spielen also eine wichtige Rolle in der Zeitdiagnose. Ihre Einflussmöglichkeiten wurden zudem immer größer, je weiter der Ausbau der Kunstbetriebe (Literatur, Musik, Theater etc.) voranschritt.

Mit der Entwicklung der Medien (billigerer Druck, Zeitungswesen; dann im 20. Jahrhundert, Rundfunk und später Fernsehen) entsteht eine neue Qualität von Wirkungsmöglichkeiten. Es entsteht zugleich eine neue Konkurrenz im Hinblick auf Sinndeutungsangebote. Etwas willkürlich herausgegriffen sei die neu entbrannte Diskussion um eine politik-philosophische Schrift von Helmut Plessner (Grenzen der Gemeinschaft, 1924) angeführt, die der Literaturwissenschaftler Lethen in Beziehung zur Kunstbewegung der Neuen Sachlichkeit bringt und als „Verhaltenslehre der Kälte“ diskutiert (Essbach u.a. 2002). Worum geht es? Der von Stern beschriebene „Kulturpessimismus“ konzentriert sich zunehmend im Begriff der „Gemeinschaft“. Anders als die nüchterne, nach eher rationalen Prinzipien gehorchende „Gesellschaft“ ist die „Gemeinschaft“ in Emotionen verankert. Der Streit geht also zunächst einmal darum, wie viel emotionale Bindungskräfte die soziale Integration benötigt. Ein großer Teil der Sozialphilosophie ist der Meinung, dass soziale Beziehungen außerhalb ausgewiesener emotional gestützter Gemeinschaften wie etwa der Familie weniger emotionale Stützung brauchen, sondern mit einem nicht so anspruchsvollen „Kitt“ auskommen. Ebenso, wie sich das Private in der Neuzeit entwickelte, entwickelte sich die „Öffentlichkeit“. Auch die „Urbanität“ als Spezifik der städtischen Lebensform basiert auf der Möglichkeit, zivilisiert mit Fremden umzugehen, ohne gleich vertiefte Beziehungen zu ihnen aufnehmen zu müssen. Die „Tyrannei der Intimität“ die einhergeht mit der Zerstörung von Öffentlichkeit ist daher eine wichtige Diagnose des Zustands unserer gegenwärtigen Gesellschaft. Diese „Tyrannei“ im Sinne von Richard Sennett hat sich den letzten Jahren verschärft. Man muss sich nur diese endlose Aneinanderreihung von „Talkshows“ und ihren Gästen ansehen, bei denen fast rund um die Uhr alle möglichen Themen und Formen der Selbstentblößung jenseits aller Schamgrenzen präsentiert werden. Vor diesem Hintergrund scheint die Frage beantwortet, ob „der Mensch unter allen Lebensbedingungen und in allen Epochen einen Raum der Intimität wahren“ will und ob „ dies also ein universaler Zug seiner Existenzform“ darstelle (Rehberg in Essbach u.a. 2002, S. 233). Plessner argumentiert hier dialektisch: Der Leib sehnt sich nach Nähe und Berührung, die Seele fürchtet sie zu Recht, denn Nähe kann verletzen. „Würde“ wird so als eine nach „Antastung strebende Unantastbarkeit“ bestimmt (Schmölders, ebd., S. 212). Man hat aus diesen Überlegungen – vermittelt über Carl Schmidt – eine Verbindungslinie zu Art. 1 GG („Die Würde des Menschen ist unantastbar“) gezogen.

Der Literaturwissenschaftler Helmut Lethen (ebd.) stellt nun in Bezug auf Plessner eine Verbindung her zwischen der Kühle oder sogar Kälte, die die Gegner der Gemeinschaftsideologie seiner Meinung nach als sozialen Verhaltensmodus empfehlen, und der Plessnerschen Anthropologie der Distanz und der exzentrischen Positonalität. Diese hat Plessner zwar erst in den Folgejahren nach dem Erscheinen seiner Gemeinschaftsschrift ausgearbeitet, doch ist sie offenbar bereits in seinen früheren Schriften erkennbar. Dabei ist es nicht nur die Kälte, die ihm vorgeworfen wird, sondern auch ein taktisch-kühler Kalkül, der dem Menschen der Gesellschaft offenbar anempfohlen wird. Nicht von ungefähr wird der Beleg für diese These u.a. in dem gelegentlichen Verweis auf Gracian (Baltasar Gracian y Morales, 1601 – 1658; Jesuit, spanischer Philosoph mit pessimistischer Grundeinstellung) gefunden, der – von Schopenhauer (!) übersetzt – eine Verhaltenslehre für das taktisch-kluge Verhalten am Hof herausgegeben hat. Diese Verhaltenslehre beschreibt einen subalternen Höfling, der lieber seine ehrliche Meinung für sich behält und seine Beziehungen nach einem pragmatischen bis zynischen Nutzenkalkül gestaltet.

Diese Deutung der Plessnerschen Philosophie als „Verhaltenslehre der Kälte“ wird – und hier wird die Relevanz für unser Thema deutlich – in Beziehung gesetzt zu der Kunstströmung der „Neuen Sachlichkeit“ nach dem ersten Weltkrieg. Diese propagierte völlige Schnörkellosigkeit, das Zurückdrängen von Emotionalität und Befindlichkeit, Präzision der Beschreibung, Realitäts- und Aktualitätsbezug und propagierte das Dokumentarische und Berichtende. Sie kam ursprünglich aus der Bildenden Kunst, wurde dann aber eine übergreifende Richtung, die die Literatur, das neue Medium des Films, Architektur und Design ebenfalls erfasste. Prominente Autoren wie Kästner und einflussreiche Kunst- und Bildungsstätten wie das Bauhaus gehörten zu diesem Kreis. Unter den Romanen ist es „Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin, es ist der berühmte (AEG-)Architekt Peter Behrens, es sind Klee, Kandinsky und die anderen Bauhausleute, die dieser Richtung zugerechnet werden. Massenwirksam wird diese Linie sowohl in der gestalteten Umwelt, aber auch durch den Einfluss prominenter Autoren, vor allem aber vielleicht dadurch, dass die neuen Medien (Film, Radio) auf diesen Stil zurückgreifen. Hermand/Trommler (1978, S. 116 ff.) betonen in ihrer Kulturgeschichte der Weimarer Republik den demokratischen und emanzipatorischen Grundzug dieser Strömung. Es geht um eine „massenorientierte Gebrauchskunst“ von guter Qualität, die sich allerdings – so das Fazit – letztlich nicht gegen die Macht des Kommerzes durchsetzen konnte. Dörner/Vogt (1996, S.175) sehen dies ähnlich: „Wäre die symbolische Politik der Neuen Sachlichkeit erfolgreicher gewesen, hätten die Vorstellungsformen und Werte weitere Verbreitung gefunden, dann wären auch die Überlebenschancen der Republik auf kultureller Ebene größer gewesen.“ Und sie ziehen einen Vergleich zur Bundesrepublik: „Auch in der Bundesrepublik schließlich haben sich Autoren wie Günter Grass, Heinrich Böll oder Johannes Mario Simmel als deutungskulturelle Eliten verstanden, die das öffentliche Bewusstsein, die Vorstellungs- und Werthorizonte der Bürger prägen. Auch wenn man deren Einfluss nicht überschätzen sollte, so bleibt doch zu konstatieren, dass diese Autoren ein wesentlicher Einfluss darauf zukam, was ... öffentlich gesagt und geschrieben werden konnte.“ (175)

Damit ist nicht nur ein weiterer Beleg für die – zwar vorhandene, sich jedoch nicht im Selbstlauf durchsetzende – Wirksamkeit der Künste erbracht. Es sind an diesem Beispiel auch die für die Gegenwart hochrelevanten Massen-Medien eingeführt.

Blicken wir auf die jüngere Kulturgeschichte der Bundesrepublik, so haben wir es mit durchaus unterschiedlichen Sichtweisen zu tun. Aus einer gesellschaftskritischen Sicht kommt Jost Hermand (1990) zu einer skeptisch-kritischen Beurteilung sowohl der Hochkultur (zu viele „modernistisch-elitäre Formen“) als auch der verschiedenen Teilkulturen. Als Grund für die immer neuen Ismen sieht Hermand weniger ein künstlerisches Ringen um die geeignete ästhetische Sprache, sondern das Marktprinzip, eine spezifische elitäre Trägerschicht einer solchen Kunstrichtung bedienen zu wollen. Sein Fazit: „Denn nur dann, wenn sich alle Westdeutschen – bei Beibehaltung ihrer grundgesetzlich garantierten Freiheitlichkeit – zu einer Ordnungsvorstellung bekennen würden, der ein System sozialverpflichteter Normen und Werte zugrunde liegt, könnte sich endlich eine wahrhaft demokratische Kultur entwickeln, die nicht allein auf einem zusammenhangslosen Nebeneinander billiger Zerstreuungen, elitärer Modernismen, linksliberaler A-Kultur-Konzepte, systemkritischer Postulate und ältester Standesprivilegien beruhte, sondern die den Bedürfnissen aller Bürger und Bürgerinnen dieses Staates entgegen käme.“ (S. 13).

Ähnlich formuliert Otto K. Werckmeister (1989): „Eine künstlerische und intellektuelle Erfolgskultur drückt dieses permanente zeitgeschichtliche Krisenbewusstsein aus, doch nicht indem sie es klären hilft, sondern nur, indem sie seine Schocks und Besorgnisse registriert, seine geschichtlichen Bedingungen jedoch vergessen lässt.“ (S. 14). „Zitadellenkultur“ ist sein Begriff für diesen Zustand, eine Kulturkonzeption, die geschichtliche Verhältnisse ästhetisiert, abstrahiert oder dramatisiert – alles aber folgenlos (155). Hermann Glaser ist weniger entmutigt in seiner Kulturgeschichte, zeigt aber, wie sich gesellschaftliche Strömungen ergeben, die über einzelne Sparten hinaus Wirksamkeit entfalten. Viel gelesene Autoren und Medien spielen hierbei – auch im Intellektuellendiskurs – eine Rolle: das Kursbuch, die „Suhrkamp-Kultur“, die Stichwortgeber aus Kritischer Theorie oder Systemtheorie, die auch in den Kulturwissenschaften und Künsten Einfluss haben. Auch Glaser (2000) propagiert nicht unkritisch die Förderung „der Künste“ um jeden Preis, sondern spricht sehr deutlich von „Aporien der Kultur“, und er benennt – durchaus nicht unähnlich der Ismen-Kritik von Hermand – Tendenzen,

· die das Regietheater zur Masche verkommen lassen,

· Konzeptionswut und Stilisierungskampf,

· dass Bilder als Ersatz für Sinn fungierten (447).

Sein Resümee: „Das Theater, das – wenn es moralische Anstalt ist – durch die sinnliche Erschließung von Gedankenräumen fröhliche Aufklärung betreibt, wird sein Terrain erst wieder zurückgewinnen müssen.“ (451, so ähnlich auch zur Bildenden Kunst, S. 455).

Zwiespältig ist dabei bis heute die Bewertung zum einen des kommerzialisierten Kunstbetriebs, zum anderen der gesamten Kultur- und Medienwirtschaft. Natürlich ist – bei aller Proklamation der Kunstautonomie – auch der Kunstbereich ein Markt: Es geht um Umsatz, Verkaufserlöse, es geht um Arbeitsplätze und Kulturbetriebe, so dass sich der von Horkheimer/Adorno dramatisierte Kampf um die leitende Handlungslogik in diesem Feld der Kulturwirtschaft natürlich stellt.

Noch größer ist jedoch der Einfluss der populären Kultur: der Zeitschriften und Illustrierten, der billigen Romane, der populären Musik, der elektronischen Medien, des Films und neuerdings des Internet. Interessant sind nach wie vor die Thesen von Kaspar Maase („Bravo Amerika“, 1992), die den Einfluss der kulturellen Amerikanisierung in der Nachkriegszeit durchaus positiv bewerten: Informalisierung der verstaubten formellen Adenauer-Gesellschaft, größere Offenheit in der Gesellschaft bis hin zur Durchsetzung einer Unterschichtenkultur, des Rock’n Roll, als hegemoniale Jugendkultur. Diese Arbeit ordnet sich ein in die Tradition der Jugendkulturstudien aus Birmingham und die daraus entstandenen Cultural Studies (Hörning/Winter 1999). Die einschlägige Forschung öffnet sich folgerichtig zunehmend der populären Literatur und der populären Musik (im Film war die Trennung in U und E immer schon weniger ausgeprägt).

Eine aktuelle Wirkungsuntersuchung von Musik (Riggenbach 2000) kommt zum einen zu einem aufschlussreichen Katalog von Funktionen (S. 443) und einem Nachweis von Entwicklungstendenzen (444):

Abb. 12:

Übersicht der Funktionen, Dimensionen und Tendenzen von Musik

Die rezeptionsbezogenen Funktionen

Funktion 1 Musik ist eine Form menschlicher Kommunikation,

die primär der Mitteilung von Gefühlen dient

Funktion 2 Musik beeinflußt Gefühle

Funktion 3 Musik beeinflußt (die Bereitschaft zu) Handlungen

(abgeleitete Funk­tion)

Funktion 4 Musik ist Anlaß zu intellektueller Auseinandersetzung

(Meta­funktion)

Funktion 5 Musik beeinflußt den Realitätsbezug der Menschen

Funktion 6 Musik hat Anteil an der Ausbildung von Identität

Funktion 7 Musik ist Unterhaltung (abgeleitete Funktion)

Funktion 8 Musik ist ein Mittel gegen Entfremdung (inverse Funktion)

Die rezeptionsbezogenen Dimensionen

Dimension 1 Musikalische Kommunikation verläuft zwischen den

Polen wech­selseitig und einseitig

Dimension 2.1 Die Beeinflussung über Musik verläuft zwischen

den Polen aktiv und passiv

Dimension 2.2 ... zwischen den Polen verstärken und entgegenwirken

Dimension 2.3 ... zwischen den Polen konditioniert und

erinnerungsunabhängig

Dimension 2.4 ... zwischen den Polen körpergebunden und

körperlosgelöst

Dimension 2.5 ... zwischen den Polen bewußt und unbewußt

Dimension 4 Die intellektuelle Auseinandersetzung verläuft

mehr oder weniger statusbezogen

Dimension 5 Innere Vorstellungswelt und äußere

Realität werden unterschied­lich intensiv miteinander

in Beziehung gesetzt

Dimension 6 Musik kann Rückkopplungen zwischen Außen-

und Innenaspekten von Identität in unterschiedlichen

Intensitätsgraden fördern bzw. behindern

Die rezeptionsbezogenen Tendenzen (musikbezogen)

Tendenz 0 Musik ist allgegenwärtig geworden (neutrale Tendenz)

Tendenz 0.1 Musik ist zu einem Alltagsgebrauchsmittel geworden

Tendenz 0.2 In immer mehr öffentlichen Räumen wird Musik gespielt

Tendenz 0.3 Musik ist orts- und zeitunabhängig geworden

Tendenz 0.4 Der zunehmende passive Musikkonsum läßt die Menschen

abstumpfen

Tendenz 1 Musik wird immer mehr zu einer Form einseitiger, scheinbar

wechselseitiger Kommunikation ohne wirkliches Gegenüber

Tendenz 2 Die Gefühle der Menschen werden über Musik immer mehr

fremdbestimmt

Tendenz 2.1 (Die Beeinflussung der Gefühle über Musik verläuft immer mehr) hin zum Pol passiv

Tendenz 2.2 ...hin zum Pol Gefühlen entgegenwirken

Tendenz 2.3 ... hin zum Pol konditioniert

Tendenz 2.4 ...hin zum Pol körpergebunden

Tendenz 2.5 ...hin zum Pol unbewußt

Tendenz 3 (Die Bereitschaft zu) Handlungen werden (wird) über und in

bezug auf Musik immer mehr fremdbestimmt

Tendenz 4 Die intellektuelle Auseinandersetzung über Musik verläuft

immer mehr statusbezogen

Tendenz 5 Der Bezug der Menschen zur Realität wird über Musik tendenziell abgeschwächt

Tendenz 6 Identität wird über Musik immer mehr fremdbestimmt

Tendenz 6.1 Die Menschen vereinzeln mehr und mehr, Musik stiftet

als Ersatz eine Pseudoverbindung

Tendenz 6.1.1 Musik als gesellschaftliches Ereignis

verliert an Be­deutung

Tendenz 6.1.2 Es wird privat immer weniger zusammen

musiziert

Tendenz 6.2 Musik verliert ihre lebensweltlichen Bezüge und wird

mehr und mehr zum Modetrend und Statussymbol

Tendenz 6.3 Die klaren Abgrenzungen zwischen den Menschen und

insbesonderezwischen Schichten und Generationen

verschwinden

Tendenz 6.4 Das Spannungsverhältnis von Neuem und Bestehendem

verändert sich

Tendenz 6.5 Die Industrie beeinflußt mehr und mehr die Mode und den

Musikge­schmack

Tendenz 7 Der Unterhaltungsaspekt von Musik hat an Bedeutung zugenommen

Insgesamt ist das Ergebnis zwiespältig (269): Zum einen haben Menschen leichteren Zugang zur Musik, diese hat allerdings auch leichter Zugang zu den Menschen. Der Autor konstatiert eine starke Entfremdung und Fremdbestimmung im Umgang mit Musik, die er letztlich darauf zurückführt, dass Musik weit gehend zur Ware geworden ist (270). Die Schlussfolgerung: Musik könnte auf Grund ihrer Wirksamkeit eine wichtige Rolle im Leben der Menschen spielen. Es muss nur die Gelegenheit zu einem nicht-entfremdeten Gebrauch geschaffen werden. Und dies heißt: Zurückdrängen des Warencharakters der Musik. Ich komme später auf diese Diagnose zurück, will aber zunächst einige Anmerkungen zur Musikentwicklung generell machen. Bei Literatur, Theater, Tanz und Bildender Kunst ist es relativ leicht, über den – durchaus gebrochenen – mimetischen Charakter der jeweiligen Kunstform eine Verbindung zur Welt herzustellen: Die „Referenz“ bzw. „Semantik“ ist genuiner Teil des jeweiligen Kunstverständnisses – selbst dort, wo dies als neuer Trend bewusst negiert werden soll zugunsten einer Konzentration auf den Syntax- oder Formaspekt.

Die Musiktheorie ringt dagegen sehr viel härter damit, ob sich Musik überhaupt auf etwas bezieht. Der Bezug nach innen, speziell auf die Emotionalität des Menschen, ist ein verbreiteter – allerdings auch immer wieder umstrittener – Konsens. Ein externer („mimetischer“) Bezug ist dagegen schwerer auszumachen. Trotzdem übt auch und gerade Musik entscheidende Kulturfunktionen aus. Sie tut es als künstlerisches Medium selbst, sie tut es aber auch als „musikalisches System“ als Teilsystem der Künste und allgemein der Gesellschaft. So war nach dem zweiten Weltkrieg alleine die Befreiung von einer nationalsozialistischen Geschmacksdiktatur, die Wiedergewinnung des Anschlusses an die musikalische Entwicklung – man denke nur an die ermordeten, vertriebenen oder verbotenen Komponisten – die Herstellung einer Kulturfunktion, dass zu einer demokratischen Gesellschaft ein funktionierender Musikbereich gehört. Die bis heute immer wieder anstehende Aufgabe besteht darin, der zeitgenössischen Musik zu einer Anerkennung zu verhelfen. Denn gerade hier werden musikalisch Gegenwartserfahrungen verarbeitet, wird in der komponierten Musik versucht, einen Standort in der Welt zu finden. In dem Programmheft zum ersten Darmstädter Ferienkurs (1946) heißt es: „Wie sollte diese Generation, der man Marschlieder und Feiermusiken als höchste Ideale pries, die man mit dem schalen Aufguss allerletzter Romantik zu ungebildeten und eingebildeten Kretins aufzupäppeln suchte, wie sollte diese Generation die wahre Lage der Dinge erkennen, wie sollte sie eine lebendige Beziehung zu den führenden Persönlichkeiten der neuen Musik gewinnen ...?“ (zitiert nach Weiel, J.-R. van der, 2001, S. 250).

Es gibt unter den zeitgenössischen Musikern eine ganze Reihe von Komponisten, die sich bewusst in gesellschaftliche Fragen einmischen will: Nono, Henze, auf seine Weise auch Stockhausen. Einer der Akteure, Dieter Schnebel (in Hoffmann/Klotz 1990, S. 139 ff.), beklagt jedoch eine nach wie vor vorhandene Bevorzugung der Romantik und die Allgegenwart der Musik im Alltag, aber auch die Rückkehr der ganz Jungen zu Sinfonien, Opern, Streichquartetten, Klavierstücken und Liedern (149).

„Die neudeutsche Klanglichkeit entspricht der neudeutschen Thematik. Auffallend ein Zug zum Wohlklang, teils einem schillernden von quasiromantischer Exotik, teils einem abgeklemmt spröden, teils einem mit dicker Expressivität. Andererseits wird Wohlklang fast krampfhaft vermieden, als ob es Schönheit nicht geben dürfe und man sie verdrängen müsse.“ (130).

Die oben angeführte Befürchtung, dass der wachsende Warencharakter der Musik sie in ihren Funktionen beschädigt, findet sich in allen Künsten: In allen Bereichen gibt es die zunehmende Kommerzialisierung, die auch vor bislang abgeschotteten Bereichen nicht halt macht. Michael Hamburger (1995) untersucht etwa die Frage der Funktionen und ihrer Veränderung von moderner Lyrik in der heutigen Gesellschaft. Auch hier gibt es einen Markt: „Gebrauchslyrik zum Sofortverbrauch in öffentlicher Lesung“ (347). Und tatsächlich ist diese Tendenz bei der Erstveröffentlichung der Studie im Jahr 1968 seine große Sorge. Im Nachwort 1982 sieht er weniger Grund zu einer solchen Sorge. Denn die besondere Aufmerksamkeit für die Sprache der Dichtung – ähnlich wie bei Musik, Malerei und Bildhauerei – will auf Dauer in einer Weise befriedigt werden, wie es der kurze Prominentenauftritt nicht vermag. Er sieht in dem Ringen um Sprache in der Dichtung einen „wesentlichen Bestandteil des Menschseins“, der offenbar auch widerständig genug gegen seine Kommerzialisierung ist.

Künste als Mittel der Zeitdiagnose: offenbar taugen sie nicht nur, sondern sind in spezifischer Weise sehr gut geeignet dafür, wobei der Einfluss kommerzialisierter Rahmenbedingungen stets zu beachten ist. Zeitdiagnostische Kompetenz ist offenbar gerade heute wieder erforderlich. Denn auch wenn eine Begleiterscheinung der Moderne nicht bloß Wandel, sondern sogar als krisenhaft empfundener Wandel immer schon war, so deutet doch heute einiges darauf hin, dass ganz real ein sozialer, kultureller, ökonomischer und politischer Wandel geschieht.

Kondylis (1991) brachte diesen Prozess in folgendes Schema:

Abb.13: Bürgerliche und nachbürgerliche Gesellschaft

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| bürgerliche Gesellschaft |  |  | nachbürgerliche Gesellschaft |
|  | Das Soziale | |  |
| Öffentlichkeit und  Privates |  |  | Das Private wird öffentlich |
| Konventionen zählen |  |  | Konventionen zerfallen |
| wenige stabile Werte  Askese und Triebkontrolle  Individualitätsform der Bürger (als bourgeois und citoyen) |  |  | Pluralisierung der Werte,  Hedonismus |
|  |  |  | Der Dandy, der Manager, der Bohemien |
| Hierarchie  stabiles Selbst |  |  | Egalitarismus  Patchwork-Identität |
|  | Das Politische | |  |
| bürgerliche parlamentarische Demokratie |  |  | Massendemokratie |
|  | Die Wirtschaft | |  |
| Beruf  Mangelbewirtschaftung  Güterknappheit |  |  | Job,  massenhafte Güterversorgung |
| Nationale Volkswirtschaften |  |  | globalisierte Wirtschaft |
| Industrie |  |  | Dienstleistung |
|  | Die Kultur | |  |
| Selbstzucht, Pflicht |  |  | Selbstverwirklichung  Selbstbestimmung |
| Das Ethische |  |  | Das Ästhetische,  die Oberfläche |
| Vernunft |  |  | Ästhetik, Gefühl |
| Synthese  Kontinuität  Leidenschaft |  |  | Kombinatorik von Vielem  Diskontinuität  Zerstreuung |
| Bildung  das Appolinische  Formalismus,  klassische Moderne |  |  | Selbstverwirklichung  das Dionysische  das Bruchstückhafte |

Die Künste sind also in vielerlei Hinsicht spürbar

1. Man merkt ihren Einfluss bei der Gestaltung der gegenständlichen Umwelt, wobei hier die Beziehung zwischen „reiner“ und „angewandter Kunst“ zu berücksichtigen ist. Immerhin gibt es intensive wechselseitige Beziehungen zwischen beiden Bereichen, so dass in der Baukultur, in der Stadt- und Landschaftsplanung, im Design auch Strömungen der „reinen“ und „freien“ Kunst gegenständlich werden. Zugleich findet hier – mittels der „Sprache der Architektur“ – etwa eine Auseinandersetzung mit der eigenen Tradition und mit der Gesellschaft statt, der sich Mensch in seiner körperlichen Eingebundenheit in die gestaltete Umwelt gar nicht entziehen kann, auch wenn sich die meisten dieser Prozesse im Unbewussten abspielen.
2. Die Kunstsysteme und die Künstler selbst sind nach wie vor Modelle von Gesellschaftlichkeit bzw. Lebensentwürfen, an denen Bewertungen der Gegenwart abgelesen oder vorgenommen werden können.
3. Die Künste beeinflussen entschieden die kommunikative Welt des Menschen. Keine Kunstsparte kann negieren, dass Medien allgegenwärtig sind, dass Lebenswelten heute Medienwelten sind. Unmittelbar wirksam wird dies dort, wo die Grenzen zwischen Medienbetrieb und Kunstbetrieb fließend werden, wenn etwa Regisseure zwischen Theater, Film und Fernsehen pendeln, ebenso wie Autoren und Schauspieler, wenn der Medienbetrieb ständig auf der Suche nach „content“ ist, um seine Kanäle zu füllen. Dies gilt auch für Zeitungen und andere kulturelle Beobachtungssysteme, wo die Rolle des journalistischen Beobachters und die des eigenschöpferischen Künstlers sich ständig vermischen.
4. Nicht zuletzt gibt es nach wie vor einen großen Einfluss der Kunstentwicklung auf die Bildung und ihre Systeme. Dies gilt etwa in den Arbeitsfeldern, wo es um eine unmittelbare künstlerische Bildung geht – sich also die Kunst-, Musik-, Theater- oder Tanzpädagogen um die Entwicklung „ihrer“ Kunstsparte kümmern müssen und häufig auch selbst darin – ohne pädagogischen Bezug – tätig sind.
5. Viele Kunstereignisse sind auch dann von zeitdiagnostischer Relevanz, wenn dies nicht ihr beabsichtigtes Ziel ist. Die documenta XI wollte absichtsvoll die eurozentrische Sichtweise sprengen. Aber auch dort, wo einfach verschiedene Kulturen miteinander konfrontiert werden, hat dies einen hohen Erkenntniswert im Hinblick auf die eigene Kultur.
6. Eher selten geworden ist der Versuch nicht nur der Diagnose, sondern der Gestaltung von Gesellschaft und Politik durch die Bildung entsprechender Zirkel oder Schulen. Der George-Kreis war ein solch ambitioniert angelegter Versuch, auf der Basis einer (verschworenen) ästhetischen Gemeinschaft in alle Entscheidungsfelder der Gesellschaft hineinzuwirken, indem Anhänger geschickt in relevanten Entscheidungsstellen platziert wurden.

8. Gewalt, Krieg und Kunst

In diesem Abschnitt sollen einige der vorgestellten Konzepte und Überlegungen auf ein Thema angewandt werden, das zwar nie an Relevanz verloren hat, das jedoch zur Zeit eine besondere Virulenz zu bekommen scheint: Die Rolle von Gewalt, von gewaltförmig ausgetragenen Konflikten innerhalb bzw. zwischen Gesellschaften. Dieses Thema hat so viele Aspekte, dass diese noch nicht einmal annähernd bloß benannt werden könnten. Daher nur einige wenige Erinnerungen.

Auf den englischen Sozialwissenschaftler Marshall geht der Vorschlag zurück, bei der Genese der modernen Gesellschaften verschiedene Etappen zu unterscheiden:

Zunächst ging es darum, Frieden in der Gesellschaft herzustellen. Es mussten die Menschen ein Mindestmaß an Sicherheit haben gegenüber körperlichen Angriffen. Nicht von ungefähr setzt man den Beginn der Menschenrechtstradition an die Formulierung des habeas corpus act: Auch dem Staat dürfte es nicht gestattet sein, willkürlich über die Menschen zu verfügen. Wie aktuell diese Forderung ist, sieht man daran, dass etwa nach dem Ende von Kampfhandlungen, an denen neben regulären Soldaten in den letzten Jahren zunehmend Milizen oder Freischärler teilgenommen haben, die Bevölkerung vollständig entwaffnet werden muss, bevor eine gewisse Normalität wieder Einzug halten kann. Friede – so kann festgehalten werden – ist das Gegenteil nicht nur von Krieg, sondern von Gewalt schlechthin. Dies veranlasste übrigens den bekannten Friedensforscher Johan Galtung, einem Gewaltdreieck (das die Formen der direkten, der strukturellen und der kulturellen Gewalt unterscheidet) ein „Friedensdreieck“ entgegenzusetzen (mit kulturellem, strukturellem und direktem Frieden; in der Zeitschrift für Kulturaustausch 1993/4: Kultur und Gewalt, S. 485 f.). Analog spricht die UNESCO von einer „Kultur des Friedens“ – und zielt dabei wie Galtung darauf, dass es förderliche und weniger förderliche Rahmenbedingungen eines friedlichen Miteinanders geben kann. Hierzu später mehr.

Erst nach der Herstellung des Friedens i. S. einer weit gehenden Gewaltfreiheit kann eine Gesellschaft die weiteren klassischen Etappen bis zur Herstellung einer demokratischen Gesellschaft durchlaufen und dabei

· Freiheit,

· Gleichheit und

· Solidarität

herstellen, also die klassischen Grundwerte der bürgerlichen Revolutionen durch entsprechende rechtliche und politische Ordnungen und Verfahren realisieren.

Mit Gewalt als Form mißglückenden Zusammenlebens hat Kultur es in vielfacher Hinsicht zu tun. Unter Bezug auf die bisherigen Erörterungen mag man an folgendes denken: Gewalt und Konflikt sind soziale Verhältnisse, in denen sich zwei Seiten gegenüber stehen. Man braucht einen Widersacher, einen Gegner oder sogar Feind. Es handelt sich also um die geradezu klassische Situation des ego und des alter, wobei der Andere zum Feind wird, besser: wobei man in dem Anderen einen Feind wahrnehmen muss. Es handelt sich also um eine Frage der Wahrnehmung und Deutung, so dass entsprechende Wahrnehmungs- und Deutungsmuster vorhanden sein müssen, die im Falle von Kriegen eine große Verbreitung in den betreffenden Gesellschaften haben. Offensichtlich sind hierbei die Ausführungen von Kap. 4 relevant, insbesondere die Überlegungen dazu, wie Wirklichkeitsbilder im Kopf entstehen (Abb. 4 – 7). Ebenfalls in Kap. 4 wurde ausgeführt, in welcher Weise ästhetisch gestaltete Prozesse und Artefakte dazu beitragen können, Wahrnehmungs- und Deutungsmuster zu generieren. In der Tat geschieht dies bei den vielfältigen Formen von Gewalt und vor allem bei Kriegen: Mit gezielter Mentalitätspolitik wird als erstes eine Attacke auf die Deutungsmuster der eigenen Leute gefahren, um bei diesen die „Einsicht in die Notwendigkeit“ des Krieges zu erzeugen. Hierbei waren und sind KünstlerInnen aller Sparten immer gerne behilflich.

Kriege entstehen oft unter Verweis auf „legitime, historisch gewachsene Ansprüche“, die vom Gegner zu erfüllen sind. Man braucht daher eine bestimmte „Erinnerungskultur“ (Kap. 5), bei der die Geschichte so konstruiert wird, dass sie die benötigten Belege auch liefert. „Erbfeindschaft“ und „Völkerhass“ sind hierbei hilfreiche Konzepte. Hemmo (2001) zeigt am Beispiel der Beziehung Türken/Christen, Türken/Kurden, Kroaten/Serben/Albaner, Araber/Juden, wie derartige Sichtweisen und Stereotypen über Jahrhunderte entwickelt und gepflegt wurden. Wie aktuell sogar überwunden geglaubte „Erbfeindschaften“ noch heute sind, kann man daran sehen, dass etwa die früheren „Erbfeinde“ England/Frankreich oder Frankreich/Deutschland immer noch durch politische Analysen aktueller Probleme geistern.

Feinde konstruiert man vor dem Hintergrund entsprechender Selbstbilder (Kap. 6). Offenbar reicht das Freund/Feind-Denken so weit in die Geschichte zurück, dass man darin schon eine anthropologische Konstante zu erkennen glaubt. Zum Feind wird dabei oft genug der Fremde, so dass es nicht wundert, dass quer durch viele Wissenschaftsdisziplinen Fremdheit zum Thema wird – werden muss angesichts der Zunahme an Fremdenfeindlichkeit (Xenophobie) und entsprechend motivierter Gewalt. Die Anthropologen untersuchen dabei die Notwendigkeit von Fremdem bei der Genese des Selbst, die Psychologen wissen spätestens seit Freud vom Fremden und Unbekannten in uns selbst, die Ethnologen haben quasi das kulturell Fremde zu ihrem Beruf gemacht und suchen ständig nach geeigneten Methoden, es angemessen zu beschreiben. Soziologen untersuchen Prozesse der Inklusion und Exklusion, die man gegenüber Freund bzw. Feind anwendet. Und natürlich waren die Fremden, die Barbaren, von Anfang an Thema des Theaters und der Künste schlechthin. Gerne gruselten sich die Literaten des 18. Jahrhunderts über die Wilden und projizierten in sie ihre verborgenen Ängste und Sehnsüchte. Gerne – aber nicht unbedingt notwendigerweise – nahm man Fremde als Sündenböcke in Notsituationen. Berühmt geworden ist die These des Literaturwissenschaftlers René Girard, der in den Opferungen der Sündenböcke – und deren Gesang – den Ursprung der Tragödie (= Bocksgesang) zu sehen glaubt: Das Menschenopfer soll die Gemeinschaft von sozialen Spannungen befreien. Durch einen einmaligen Akt kollektiver Gewalt soll sozialer Friede hergestellt werden. Noch leichter fällt der Gemeinschaft der Gewaltakt dann, wenn der Sündenbock ein Fremder ist, wenn er aus einer feindlichen Kultur kommt und möglicherweise für „das Böse“ steht. Freud und von ihm inspirierte Forscher haben gerade in modernen Gesellschaften einen nur mühsam domestizierten Aggressions- und Zerstörungstrieb festgestellt, was den Kulturhistoriker Peter Gay (1996) veranlasste, einen Band seiner monumentalen Studie über das Bürgertum im 19. Jahrhundert dem „Kult der Gewalt“ zu widmen. Unterstützung erhalten solche Ansätze von Biologen und Verhaltensforschern (Konrad Lorenz).

Denken im Freund/Feind-Schema scheint zur Zeit in der us-amerikanischen Politik wieder salonfähig zu werden. Die „Achse des Bösen“ ist ein geradezu klassisches Beispiel dafür. Man kann zeigen, dass es hierbei eine direkte Verbindungslinie von der Bush-Administration über den Gelehrten Leo Strauß (Universität Chicago) zu dessen Lehrer Carl Schmitt gibt, der in aller Klarheit – und im Anschluss an Hobbes – die Denkfigur des Freund-Feind-Gegensatzes als Leitlinie der Politik begründet hat.

Sehr schön kommt die Relevanz des Kulturellen bei der mentalen Zurichtung der Menschen für aggressive Sichtweisen des Anderen im Vorwort eines Buches über politische Wahrnehmung (Aschmann/Salevoski 2000, S. 7f.) zum Ausdruck:

„Daß es nicht allein sozioökonomische Faktoren sind, die die Welt im Innersten zusam­menhalten, ist inzwischen communis opinio auch unter den Historikern. Nicht allein die empirisch nachprüfbaren und in Statistiken festzuhaltenden „objektiven Tatsachen“ werden als bestimmende Faktoren in Politik und Geschichte angesehen – auch die sub­jektiven Empfindsamkeiten gelten mehr und mehr als wirkmächtige Parameter politischer Entwicklungen. Zu den „subjektiven Gegebenheiten“ zählen neben Gefühlen und Mentalitäten auch Wahrnehmungsprozesse, die sowohl individuell erfolgen als auch kol­lektiv geprägt sein können und in vielfacher Hinsicht politische Entscheidungsfindun­gen beeinflussen. So liegen politischen Reflexionen nur allzu oft Denkmuster zugrunde, die auf spezifischen Vorstellungen über ein jeweiliges Gegenüber basieren. Diese Vor­stellungen korrelieren jedoch nur zum Teil mit objektiven Daten, sondern speisen sich vielmehr aus subjektiver Wahrnehmung. Die Wahrnehmung eines Anderen ist jedoch zwangsläufig unvollkommen. Sie hat die notwendige Funktion, aus der auf den mensch­lichen Betrachter einflutenden ungeheuren Informationsfülle das herauszufiltern, was Verständnis und Orientierung verspricht. Die damit jedoch unvermeidlichen Prozesse von Auswahl, Assoziation, Parteinahme und vorbewußter Wertung machen die Wahr­nehmung zugleich zu einer immensen Fehlerquelle. Da aber gerade plakative, einpräg­same Bilder vom Anderen oft weit verbreitet sind, suggerieren sie Objektivität und werden selten hinterfragt. Zerrbilder und Fehlwahrnehmungen sind damit an der Ta­gesordnung, während die Deckungsgleichheit von Realität und Wahrnehmung eher selten in der Rezeptionsgeschichte anzutreffen ist. Die Entstehung realitätsnaher Bilder ist um so problematischer, als es sich weder beim Betrachteten noch beim Betrachter um eine fixe Größe handelt. Vielmehr sind beide Komponenten Änderungen unterwor­fen, die sich im historischen Prozeß unweigerlich ergeben. Da sich die einmal entworfe­nen Bilder vom Anderen oft als langlebiger als ihre Bezugsgröße herausstellen, entwic­keln sich im Laufe der Zeit automatisch Spannungen zwischen der vom Wandel geprägten Wirklichkeit und dem nur wenig flexiblen Abbild. Die Analyse von Wahrneh­mungsprozessen wird zudem um so komplexer, je mehr berücksichtigt wird, daß sie nicht eindimensional und nicht immer kohärent verlaufen. Gerade wenn sich ein Kollektiv, z.B. eine Nation, aus diversen Subgruppen, wie z.B. gesellschaftlichen Klassen, Berufsgruppen, Bildungsschichten, zusammensetzt, können zeitgleich mehrere Bilder vom selben Gegenüber existieren, die voneinander abweichen und sich sogar widersprechen können. So stehen die informationsgesättigten Bilder, die Diplomaten in ihren Berichterstattungen vom Ausland entwerfen, nicht selten den weitverbreiteten volks­tümlichen Vorurteilen diametral entgegen, die die Grundlage für die Ausbildung grober Stereotypenraster sind. Wobei im einzelnen zu fragen wäre, inwieweit sich selbst Di­plomaten der Attraktivität einprägsamer Stereotype dauerhaft entziehen können. Die Differenzen diverser Wahrnehmungsraster können jedenfalls ihrerseits Auswirkungen auf die Politik haben, insofern es zu innergesellschaftlichen Spannungen infolge z.T. unerfüllter Erwartungshorizonte kommen kann, die sich aus divergierenden Bildern ergaben. So hat beispielsweise die französische Bevölkerung lange Zeit mit Unverständ­nis die Versöhnungspolitik ihrer politischen Elite gegenüber Deutschland nach 1945 verfolgt.“

Nun überläßt man oft genug die Formung der Wahrnehmungs- und Deutungsmuster nicht dem Zufall. Es gibt inzwischen eine Menge Literatur, die sich mit der Rolle von KünstlerInnen bei der gezielten Herstellung von Feindbildern und entsprechenden Sichtweisen auseinander setzt. Mit geradezu missionarischem Eifer tun dies die AutorInnen im Rahmen des Projektes „Kunst und Krieg – Kultur und Strategie“ (Brock/Koschik 2002), die eine Fülle an Material und Belegen zusammentragen, um zu zeigen, wie sehr Kultur und Kunst in inhumane Prozesse von Krieg, Gewalt und Völkermord involviert waren und sind. „Kultur“ ist nicht das schlechthin Gute, sondern wird vielfältig zum Anlass für Gewalt. Insbesondere ist es „kulturelle Identität“ und eine entsprechende Identitätspolitik, die letztlich in „ethnischen Säuberungen“ endet. „Kultur“ ist eben auch das, was man für selbstverständlich hält – und weiter halten möchte und was daher gegen Verunsicherungen geschützt werden muss.

Der Alltagsverstand neigt dabei gerne dazu, Prozesse und Beziehungen zu statischen und homogenen Dingen zu machen. Ulrich Beck nennt Begriffe, die hierbei entstehen, Containerbegriffe. Offenbar sind Begrifflichkeiten des Kulturellen besonders gut geeignet für derartige Ontologisierungen. Neben „Kultur“ hat dabei die „Ethnie“ in den letzten Jahren eine besondere Konjunktur. Ethnien müssen rein gehalten werden, Ethnien haben ein Recht auf Geschichte, Sprache, Kultur, Raum. Im Namen der Ethnie werden zur Zeit ca. zwei Drittel aller Kriege geführt. Und gibt es Spannungen im Stadtteil, dann sind es oft genug Spannungen zwischen ethnischen Gruppen. Dabei zeigt sich, wie stabil Zuschreibungen sind, die eigentlich durch (nachvollziehbare) Konstruktionsprozesse zu Stande gekommen sind.

Als Zwischenbilanz kann man festhalten: Auch und gerade bei der erstrangigen Problematik von Gewalt, Krieg und Frieden spielen die hier vorgestellten Möglichkeiten der Künste – als Medien der Mentalitätsentwicklung – eine große Rolle und wurden immer schon heftig genutzt. Im Selbstlauf führt jedoch auch hier ein Gebrauch der Künste nicht zum Guten. Vielmehr waren sie auch hierbei oft genug willfährige Werkzeuge zur Durchsetzung aller möglichen inhumanen Ziele. Kunstautonomie wird daher zu einem Begriff, der zumindest deutungsbedürftig wird. Jedenfalls ist ein gewisses Spannungsverhältnis zu einer Kulturpolitik zu konstatieren, die demokratische und humanistische Ziele verfolgt. Sehr deutlich hat dies Bazon Brock formuliert (in Brock/Koschnick 2002, S. 16):

„Wenn grundgesetzlich das Ausleben religiöser und kultureller Selbstverständnisse von der Verfassung weiterhin garantiert werden soll, müssen Forderungen auf jede Art von Hilfe bei dem Ausleben der eigenen Überzeugungen unterbunden werden. Andernfalls würde es einzelnen Gruppen gelingen, mit staatlichen oder gesellschaftlichen Subsidien ihren kulturellen Autonomieanspruch soweit durchzusetzen, dass für sie das Grundgesetz nicht mehr gilt, außer in der Inanspruchnahme der Freiheit, sich nicht an das Gesetz halten zu müssen.“

Es ist übrigens zum Verstehen von Kunst nicht unerheblich, der Frage nachzugehen, was KünstlerInnen dazu veranlasst, Positionen einzunehmen, die in Widerspruch zu ihrer bisherigen Haltung stehen. So rätselt die Literaturwissenschaft immer noch darüber, was all die Gundolf, Wilamowitz-Möllendorf, Hauptmann, Thomas Mann, Musil, Rilke, Ernst Barlach etc. dazu veranlasst hat, chauvinistisch den 1. Weltkrieg zu begrüßen und sich den schnellen deutschen Sieg herbei zu wünschen (Falk 1977). War es bislang verborgener Chauvinismus, war es ein „kollektives Unbewusstes“, das plötzlich nach draußen drang? Falk untersucht die Dichtung als – neben dem Traum – weitere Möglichkeit, das kollektiv-historisch Unbewusste entschlüsseln zu können. Die Deutung der Kriegseuphorie bei Falk hängt daher mit seiner Bestimmung dessen zusammen, was Dichtung ist: Nämlich Darstellung einer bestimmten Daseinsmöglichkeit. Krieg ist offenbar eine Möglichkeit menschlichen Daseins, sogar eine besonders aufwühlende. Die Kriegsbegeisterung des Jahres 1914 – so Falk – ging aus einem kollektiven Traum hervor (265). Die damalige Dichtung ermöglichte es, diesen Traum zu entschlüsseln.

Es wird im vorliegenden Text die Überzeugung vertreten, dass die soziale Wirksamkeit von Kunst sich vor allem in der Formung von Mentalitäten zeigt. Eine Ausdifferenzierung des Gewaltbegriffs kann nun dabei helfen, ein wenig präziser den Ort zu benennen, wo die Künste in ihrer Wirksamkeit bei dieser Problematik ansetzen. Es kann natürlich hier nicht umfassend die komplexe Diskussion über Gewalt entfaltet werden. Daher ist es hilfreich, dass ich mich auf eine monumentale Quelle stützen kann: Das Internationale Handbuch der Gewaltforschung (Heitmeyer/Hagan 2002), speziell auf den Beitrag von Peter Imbusch: Der Gewaltbegriff (S. 26ff). Der Ansatz des Handbuches geht dabei von einer kritischen Sichtweise der Moderne aus: Diese habe sich mitnichten als gewaltfrei herausgestellt, so wie es ihre ursprünglichen Gründungsversprechungen formulierten. Sie zeigte vielmehr – mit wachsender Tendenz – ein ausgesprochen gewaltförmiges Antlitz (a.a.O., Einleitung der Herausgeber).

Die Herausgeber machen auf „Thematisierungsfallen“ bei dem komplexen Thema Gewalt aufmerksam:

· die Umdeutungsfalle: Gewalt wird personalisiert, pathologisiert, biologisiert

· die Skandalisierungsfalle: Einlassen auf spektakuläres Gewaltvokabular

· die Inflationsfalle: es gibt nur noch Gewalt

· die Moralisierungsfalle: es gibt ein klares Gut-Böse-Schema

· die Normalitätfalle: Gewalt ist ein natürliches Durchgangsstadium in der Entwicklung

· die Reduktionsfalle: Gewalt hat einfache Ursachen.

Einen ersten Hinweis auf die Rolle der Künste gibt das Gliederungsschema des Buches, so wie es die folgende Abbildung aufzeigt:

Abb. 14: Zentrale Kategorien des Gewaltdiskurses

Individuelle und kollektive Täter

Eskalation/Deeskalation

Individuelle und kollektive Opfer

Gewaltdiskurse/Legitimation

Räume/Gelegen-heitsstrukturen

Institutionen/Staat

gesellschaftliche Strukturentwicklungen

Die Etymologie von „Gewalt“ zeigt vier Bedeutungsebenen:

· Gewalt als Bezeichnung der öffentlichen Herrschaft, die an eine Rechtsnorm gebunden ist

· Gewalt als territoriale Obrigkeit/Staatsgewalt

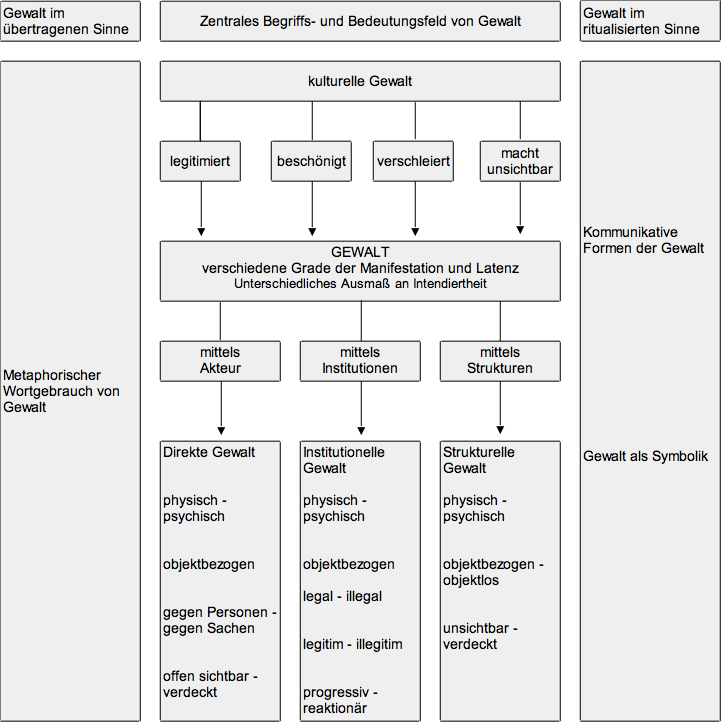
· Gewalt als Verfügungs- und Besitzverhältnis

· Gewalt als physischer Zwang.

In der deutsche Tradition blieben dabei „Macht“ und „Gewalt“ lange Zeit austauschbare Begriffe (alles nach Imbusch im genannten Handbuch).

Die verschiedenen Dimensionen des Gewaltbegriffs bzw. die unterschiedlichen Formen von Gewalt zeigt Abb. 15

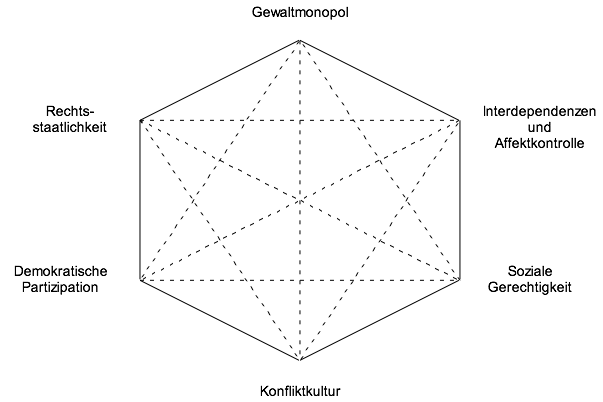
Abb. 15 Dimensionen des Gewaltbegriffs



Quelle: Imbusch in Heitmeyer/Hagan 2002

Gewalt und ihre Ausdifferenzierung zu kennen, ist bloß die eine Seite der Medaille. Sie ist immerhin von weit reichender Bedeutung auch für die Kulturpolitik, weil ersichtlich wird, wo man wachsam sein muss. Die zweite Seite der Medaille ist jedoch die aktive Gegenbewegung gegen die Gewalt. Einen großen Einfluss hat in diesem Zusammenhang das „zivilisatorische Hexagon“ von Dieter Senghaas.

Abb. 16: Das zivilisatorische Hexagon (Senghaas)



Senghaas hat dieses Sechseck von Zielen aus dem Studium der Geschichte verschiedener Staaten und ihrer Kriegsverwicklungen erarbeitet. Es formuliert Grundbedingungen dafür, dass kriegerische Auseinandersetzungen vermieden werden.

Doch nun zurück zu den Künsten.

Man kann die Frage nach dem Krieg und dem Reflex in den Künsten einordnen in die übergreifende Frage nach der Rolle von Gewalt im menschlichen Leben und in der Geschichte der Menschheit – und den Möglichkeiten, die der Mensch entwickelt hat, um diese zu zähmen. Man sieht, dass man hierbei recht schnell bei Grundfragen der Anthropologie (Was ist der Mensch?), der Politik (das Leben als Kampf; Hobbes und andere), der Biologie (die Frage danach, ob die Gewalt und Aggression angeboren sind) und sogar der Theologie (Gibt es das Böse schlechthin?) anlangt. Man erinnert sich dann auch sofort an die einflussreichen Gewalttheorien, etwa von Freud und seinen Schülern, und auch daran, dass schon sehr früh ästhetische Prozesse als Formen der Kanalisierung von Gewalt ins Spiel gebracht wurden (z. B. die Katharsis-Theorie von Aristoteles). Formen von Gewalt wie Diebstahl, Verletzungen, Duelle, Kriege sind zudem – als offensichtliche Bestandteile menschlicher Existenz – immer schon Gegenstand der Lieder, Tragödien, Dichtungen, tänzerischen, musikalischen oder bildnerischen Werke gewesen. Kultur- und Zivilisationsgeschichten sind als Geschichten von Krieg und Gewalt und als Möglichkeiten der Domestizierung menschlicher Aggressivität beschrieben worden. Die ältere Geschichtsschreibung als Darstellung der Haupt- und Staatsaktionen stellte dabei die gewaltförmige Eroberung, Ausdehnung und Erhaltung von Macht in den Mittelpunkt. Die marxistische Geschichtsschreibung stellte die Klassenkämpfe ins Zentrum. Schließlich zeigte Elias in seiner Zivilisationsgeschichte, durch welche subtilen Prozesse äußere Handlungsanforderungen (auch: der Aggressionskontrolle) in das Innere der Psyche verlagert wurden. Das 20. Jahrhundert hat uns dabei einen Höhepunkt an Gewaltaktionen beschert mit einer bis dahin unvorstellbaren Anzahl von Toten und Verletzten. Ein berühmtes Diktum Adornos – das er allerdings später relativierte – ging sogar soweit, nach dem Genozid der Juden durch die Nazis Dichtung nicht mehr für möglich zu halten.

So selbstverständlich es scheint, dass Gewalt als alltägliche menschliche Handlungsform Gegenstand der Künste werden musste, so darf doch nicht übersehen werden, dass es gerade dabei immer auch Spannungen gab. Denn immerhin waren die Künste Sachwalterinnen des Schönen und taten sich daher mit dem Häßlichen recht schwer. Erst seit etwa 1800 hat sich die philosophische Ästhetik darum bemüht, der Kategorie des Hässlichen – auch der hässlichen Gewalt – einen systematischen Platz in ihren Lehrgebäuden einzuräumen. Spätestens seit der Mitte des 19. Jahrhunderts kommt es dann geradezu zu einer Explosion künstlerischer Gewaltverherrlichung, die das Böse als aktive Energie des Menschen feiert (Beaudelaire, Mallarmé u.a. zur literarischen Thematisierung von Gewalt siehe den Beitrag von Jürgen Nierand: Gewalt und Gewaltverherrlichung in der Literatur des 20. Jahrhunderts, in Heitmeyer/Hagan 2002).

Interessant sind in diesem Zusammenhang die vier Typen einer literarischen Gewaltbehandlung, die Nierand (a.a.O.,. S. 1281) findet:

1. kritische Gewaltdarstellung in aufklärerischer Absicht vom Standpunkt einer moralisch verpflichteten Literatur aus.
2. Beschwichtigende Gewaltdarstellung im Rahmen traditioneller Sinn-Entwürfe
3. Darstellung der Gewalt als Eigenwert aus radikal-ästhetischer bzw. vitalistischer Perspektive.
4. Marktorientierte Exploitation der Gewaltimagination mit dem Ziel kulturell zensierter Bedürfnisse.

Gewalt beflügelt offenbar die Fantasie der Menschen. Dies gilt auch dort. wo sie um ihre Unzulässigkeit weiß. Denn dann entwickeln die Menschen phantasievoll Rechtfertigungsstrategien oder Alibis, warum trotz anders lautender Friedensverpflichtungen – etwa in den Religionen – Gewalt und Aggression doch sein müssen und legitim sind. Peter Gay (1996) findet in seiner Gewaltgeschichte des 19. Jahrhunderts drei derartige Alibis (S. 47ff):

· die biologisch zu begründende These vom alltäglichen Konkurrenzkampf, der das gesamte ökonomische, politisch, literarische und private Leben der bürgerlichen Ära prägte. (Darwin, Malthus, Spencer; die literarische und philosophische Apotheose des Sozialdarwinismus bei Zola oder Nietzsche),

· die Konstruktion passender „Anderer“, die man aus scheinbar guten Gründen ablehnen und sogar bekämpfen müsse (Rassenlehren, v.a. der ausgearbeitete Antisemitismus),

· den Männlichkeitskult als Nachfolger des aristokratischen Tapferkeitsideals – etwa rund um einen entsprechend ausgelegten Begriff der „Ehre“, die notfalls im Duell zu verteidigen ist.

Im Hinblick auf Kunst und Kultur wird nun deutlicher, wo und wie Gewalt stattfinden kann:

1. In künstlerischen Prozessen ist es durchaus möglich, dass direkte körperliche Gewalt gegen Menschen und Tiere ausgeübt wird. Man denke etwa an entsprechende Happenings von Aktionskünstlern, bei denen das Töten von Tieren, aber auch die körperliche Beeinträchtigung menschlicher Akteure Teil des künstlerischen Prozesses ist. In einem erweiterten Sinn ist durchaus an Phasen verschärfter Probe- und Trainingsarbeit gerade in den körperbezogenen Künsten zu denken.
2. Institutionelle Gewalt beklagt der israelische Moralphilosoph Margolit auch in solchen Kunsteinrichtungen, die Kunstwerke aufführen oder zeigen, in denen die Menschenwürde verletzt wird. Dies kann sowohl einzelne Menschen, aber eben auch ganze Menschengruppen betreffen.
3. Strukturelle Gewalt als Gewalt, die von unterdrückenden Organisationsformen ausgeht, findet sich auch in Kultureinrichtungen. Die PISA-Studie spricht etwa von „struktureller Demütigung“, die unsere Schulen ihren Schülern antun, insofern sie sich zu stark auf Auslese und zu wenig auf Förderung konzentrieren.
4. Kulturelle Gewalt ist der zentrale Wirkungsbereich der Künste. Die in der Abb. 15 benannten Wirkdimensionen des Legitimierens, Beschönigens, Verschleierns und des Unsichtbar Machens entsprechen der zentralen Funktion des Subsystems Kultur in den Systemtheorien von Parsons oder Münch (Abb. 19). Kunst könnte natürlich im Gegensatz dazu delegitimieren, aufklären, aufzeigen und sichtbar machen.
5. Es ist also eine Aufgabe der Kulturpolitik, entsprechend diesen Zielstellungen Künste und KünstlerInnen zu fördern.
6. Das Senghaassche Sechseck (Abb. 16) gibt zudem Hinweise für entsprechende Ziele der Kulturpolitik:

· soziale Gerechtigkeit betrifft auch die Frage, welcher Teil der Bevölkerung an Kulturangeboten partizipiert. Ausschluss von kultureller Partizipation – auch durch strukturelle Gewalt in Kultureinrichtungen, die der nicht geschulte Besucher verständlicherweise vermeiden möchte – ist eine Form von Gewalt. Es gibt zudem eine Art Verteilungsgerechtigkeit im Hinblick auf kulturelle Versorgung.

· Künste wirken gerade im Hinblick auf Affekte. Verantwortungsvoller Umgang mit diesen wirkungsvollen Instrumenten ist daher Pflicht.

· Gewaltmonopol und Rechtsstaatlichkeit sind Ziele, die mit dem Mittel der Künste legitimiert – und deren Fehlen angeprangert – werden können.

· Demokratische Partizipation ist seit den 70er Jahren, als von „kultureller Demokratie“ bzw. „Demokratisierung von Kultur“ die Rede war, ein zentrales Kriterium einer demokratischen Kulturpolitik.

9. Kunstwirkungen und die Kulturpolitik

Es werden in den Kapiteln 5, 6 und 7 zwei Kulturfunktionen in den Mittelpunkt gestellt, deren Erfüllung durch die Künste anhand der historischen Hinweise plausibel geworden ist.

Bei der Kulturfunktion des kollektiven Gedächtnisses ist diese historische Vorgehensweise vermutlich unmittelbar einleuchtend. Es ist dann auch plausibel, dass die Gültigkeit der Behauptungen auch für die Gegenwart zu unterstellen ist.

Bei der Kulturfunktion der Herstellung von Selbstbildern ist das historische Verfahren gewählt worden, weil man rückblickend manches deutlicher sieht und insbesondere Folgen studieren kann. Es ist davon auszugehen, dass die Notwendigkeit von Selbstbildern und die Wirksamkeit der Künste bei ihrer Konstruktion auch künftig nicht nachlassen werden. Der historische Blick auf markante Situationen zeigt, wie – gerade in Situationen des Epochenwechsels – die Künste das Ihrige zur Formung des entsprechenden Epochenbewusstseins dazutun (vgl. etwa Steinwachs 1986). Weitere wirkungsbezogene Aussagen zu den Künsten erhält man durch systematische ästhetische bzw. kunsttheoretische Reflexionen. Dies gilt sowohl für Bildungswirkungen auf den Einzelnen als auch für Kulturwirkungen auf soziale Gruppen (vgl. Fuchs 2003). Kunst hat eine Selbst- und Welterhellungsfunktion. Als Überblick siehe die folgende Zusammenstellung (Abb. 17), die aus einem philosophischen Kontext stammt, bei dem man Kunst geradezu nach der Leitlinie ihrer Funktionalität bestimmt hat.

Neben der philosophischen oder kunsttheoretischen Deutung von Kunst sind hierbei auch empirische Belege in beide Richtungen möglich:

Im Hinblick auf den Einzelnen leisten dies die einzelnen Kunstpsychologien, im Hinblick auf soziale Gruppen ist es die jeweilige Kunst- bzw. ist es die Kultursoziologie. Weitere Belege erhält man dort, wo in anderen Disziplinen Spezifika von speziellen Kunstsparten zur eigenen Grundlegung benutzt werden. Ich erinnere nur an die disziplinübergreifende Relevanz des Narrativen, das in Philosophie, Ethnologie, Psychologie, Geschichtswissenschaft, Zeitdiagnose etc. als zentraler Handlungsmodus zur Konstituierung von Sozialem, Tradition und Gedächtnis, Identität, Weisheit etc. verstanden wird. Ähnliches geschieht heute mit der disziplinübergreifenden Nutzung von „Theatralität“ oder „Inszenierung“.

Abb.17: Funktionen der Kunst

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| generelle Funktionen | | potentielle Funktionen | | | | | | |
|  | | | | | | | | |
| konstitutive Funktion | nichtkonstitu-tive Funktion | kunstinterne Funktionen | kunstexterne Funktionen | | | | | |
|  | | | | | | | | |
| kunstästheti-sche Funktion | ästhetische Funktionen | Traditions-bildungs-funktion(en) | kommunika-tive Funktionen | dispositive Funktionen | soziale Funktionen | kognitive Funktionen | mimetisch-mnestische Funktionen | dekorative Funktionen |
|  | | Innovations-funktion(en) |  | | | | | |
| Reflexions-funktion(en) | expressive  Funktion(en) | emotive  Funktion(en) | Identitätsbildungsfunktion(en) | | | Schmuck-  funktion(en) |
| Überlieferungs-funktion(en) | appellative  Funktion(en) | Motivations-  funktion(en) | Distinktions-  funktion(en) | Illustrationsfunktion(en) | | |
|  | konstative  Funktion(en) | Distanzie-rungs-funktion(en) | Status  indizierende  Funktion(en) | Erkenntnis-  funktion(en) | dokumenta-rische Funktion(en) |  |
|  | therapeutische Funktion(en) | kultische Funktion(en) | Erinnerungsfunktion(en) | |  |
| Unterhaltungs-funktion(en) | ethisch-explorative Funktion(en) | |  |
|  | politische Funktion(en) | |
| religiöse Funktion(en) | |
| (sonstige) weltanschauliche Funktion(en) | |
| geselligkeits-konstitutive  Funktion(en) |  |
| ökonomische  Funktion(en) |

Quelle: Schmücker in Kleimann/Schmücker 2001, S. 28

Wie selbstverständlich werden unterstellte Wirkungen in Definitionen der Kunstsparten verwendet. So gilt etwa Literatur als „Kommunikation einer wertenden Verständigung über Werte“ (so der Artikel „Literatur“ in Ricklefs 1997, S. 1012). Das Schaffen von Bildern im weitesten Sinne wird traditionell mit der mimetischen Funktion von Kunst erfasst. Bettina Hurrelmann („Literarische Figuren“ in Praxis Deutsch, Heft 177, S. 4ff) schreibt: „Das größte Verdienst der Literatur ist vielleicht nicht so sehr, die Welt zu beschreiben, gesellschaftliche Bedingungen zu durchleuchten oder uns zu belehren, sondern vielmehr, die personalen Erfahrungen, die wir machen können, über die Grenzen unseres unmittelbaren Erlebens hinaus zu erweitern. Literatur ermöglicht Begegnungen, wie sie der Alltag in der Regel nicht gewährt.“ Im Folgenden zeigt sie dies anhand der (existenziell notwendigen) Rolle, die literarische Figuren als Objekte einer – oftmals gebrochenen und ironischen – Identifikation für den Leser spielen:

· „Der Leser begegnet literarischen Figuren entlastet von eigenen Handlungsverpflichtungen.

· Er kann in ihr Inneres unmittelbareren Einblick nehmen als bei realen Interaktionspartnern.

· Er hat es beim Verstehen der Figuren zu einem erheblichen Teil nicht nur mit Fremdem, sondern auch mit sich selbst zu tun.“ (ebd., S. 7).

In einer aktuellen Literatursoziologie (Dörner/Vogt 1994, S. 146f.) finden sich die folgenden Wirkungsmöglichkeiten von Literatur:

„Wirkungsmöglichkeiten

1. Wirkungen werden entfaltet „über soziale Systeme, und zwar indirekt, indem Kommunikationsformen der Literatur in den Kommunikationsformen anderer Systeme (Politik, Recht, Wissenschaft) Spuren hinterlassen, oder direkt, indem die Wirtschaft selbst durch Literatur beeinflusst wird und dieser Einfluss zu Produktivitätssteigerungen führt.
2. Über psychische Systeme, indem deren Leistungsfähigkeit mittels neuer Wahrnehmungskompetenzen und Verhaltensroutinen gesteigert wird.
3. Über organische Systeme, indem emotionale Bedürfnisse der Akteure befriedigt werden und somit die Leistungskraft steigt.
4. Über das physische System, z. B. beim Aufbau von Verlagsindustrien, Buchhandlungen etc.“

Schriftsteller werden als „Sinnproduzenten“ beschrieben:

„Literatische Produktion ist Teil der politischen Deutungskultur. Die Schriftsteller fungieren hier als deutungskulturelle Eliten, die den politischen Vorstellungshorizont einer Gesellschaft nachhaltig prägen können... Entscheidend ist dabei die ästhetische Gestaltung, die der jeweiligen politischen Perspektive Attraktivität und gleichsam charismatische Überzeugungskraft verleiht.“ ( S. 168).

Und weiter:

„Schriftsteller betreiben mit ihren Texten symbolische Politik, sie greifen kommunikativ ins politische Geschehen ein, nicht nur, um bestimmte Projekte zu unterstützen und anderen ihre politische Legitimität abzusprechen, sondern auch, um politische Kultur langfristig zu formen und zu prägen.“ (175).

Klaus Holzkamp beschreibt in einer psychologischen Sichtweise, die allerdings das vielfältig sozial und politisch agierende Individuum im Blick hat, analoge Prozesse für die Musik wie folgt:

„So gesehen sind in vorfindlicher Musik stets auf irgendeine Weise Möglichkeiten zur Bewältigung, Gestaltung, Steigerung subjektiver Befindlichkeit historisch kumuliert. Im Vollzug der musikalischen Bewegung hebt sich in meinem Befinden das Wesentliche, Überdauernde, Typische gegenüber deren bloßen Zufälligkeiten und Zerstreutheiten meines Befindens heraus.... Meine eigene Befindlichkeit tritt mir in der Musik in überhöhter, verallgemeinerter, verdichteter Form entgegen, ohne daß dabei die sinnlich-körperliche Unmittelbarkeit meiner Betroffenheit reduziert wäre... . Ich mag aber über die Musik... eine neue Distanz zu meinen aktuellen emotionalen Lebensäußerungen gewinnen, wobei diese Distanz nicht nur "kognitiver" Art ist, sondern ihre eigene unverwechselbare Erfahrungsqualität gewinnt: Als "innere Ruhe", Übersicht, Gelassenheit, bis hin zur kontemplativen Versunkenheit als Gegenpol zu musikalischer Extase. In jedem Fall gewinne ich aber über die Musik eine neue Freiheit und Unabhängigkeit gegenüber den Anfechtungen und Wirrnissen des Naheliegenden - ändere ich durch meine Ergriffenheit von Musik, die mir keiner wegnehmen oder ausreden kann, mich selbst, meine Lebendigkeit, meine widerständige Präsenz in dieser Welt, quasi in reiner und gesteigerter Form erfahre, bin ich – mindestens vorübergehend – weniger bestechlich und nicht mehr so leicht einzuschüchtern." (Holzkamp 1993, S. 70)

Vergleichbare Funktionsbestimmungen finden sich bei anderen Kunstsparten, so etwa in Bezug auf das Tanztheater (Abb.18; Brauneck/Schneilin 1986, S. 844)

In dem Artikel „Tanz“ (ebd., S. 843f) heißt es weiter:

„Funktionen und Wirkungsweisen: Tanz als kulturelle Aktivität, als re­präsentative Objektivation einer Kultur erfüllt im personalen und sozia­len Bereich die gleichen Funktionen wie jede andere Kunstsparte. Was den Tanz in seiner Wirkungsweise von anderen Sparten unterscheidet, ist die Körperlichkeit der Kunstmaterie, die das Tanz- mit dem Sprechtheater teilt, weniger mit dem Musiktheater, das über seine musikalischen Strukturen hinaus dramatische Gesetze nur teilweise erfüllen kann. Die zeitliche Länge der Arien z. B. verhindert das Ausspielen der Situation körperdramatisch. Die Lebensvollzüge erfahren Verinnerlichungen, die dem Zuschauer vorrangig musikalisch übermittelt werden. – Neben der Körperlichkeit als Qualität werden die Theaterformen durch die Mehrkanaligkeit des Sender-Empfänger-Systems charakterisiert, das über die komplexen Motalitätsakte hinaus, die somästhetisch empfangen werden (das haptische, taktile, kinästhetische Sinnesfeld und der Gleichgewichtssinn verarbeiten die Eindrücke), die verbal- und klangauditive und visuell-wahrnehmende Auffassung anspricht. Jeder Kanal erläutert und erweitert die durch einen anderen Kanal vermittelten Informationen. Ein wechselseitiges Aufdecken und Verdeutlichen setzt ein. Das Nichterfassen einer Aktionsphase über einen kürzeren Zeitraum hin behindert die Erschließung des sinnvoll vorgegebenen Zusammenhangs nicht. Die Vielfalt der Komponenten auf mehreren Erscheinungs- und Zeichenebenen bewirkt erhöhte sensitive Perzeption, aber auch eine verinnerlichte gesamtmotorische Präsenz.

Das erlebte Theatergeschehen setzt den Zuschauer instand, ohne die Zwischenschaltung kognitiver Prozesse Konflikte, Erfahrungen, Beglückungen spontan-körperlich erfassen zu können. Gegebenheiten und Einsichten drängen sich abrupt auf und <er>füllen den Mitvollziehenden. Selbstverständlich korrespondieren geistige Einordnungsprozesse; nur müssen diese reaktiv-geistigen Operationen zum Zeitpunkt des Vollzugs nicht bewusst werden.“

Abb.18: Funktionen des Tanztheaters

|  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 1. *Abbildung*   Nachahmung | 1. *Sublimierung*   Emotionsbewältigung | | | 1. *Ausdruck*   Bekenntnis | |
| 1. *Erkennungsinstrument*   Auseinandersetzung mit Welt  Aufbau von Weltbildern |  | | 1. *Identitätsfindung*   Ich-Ausbau  Selbstdarstellung | |  |
|  | 1. *Ästhetisches Erleben*   Fantasie-Konzepte  Entlastung  Freistellung von Welt | | |  | |
| 1. *Erziehungsinstrument*   Mittel der Akkulturation  Weitergabe aller <Patterns of Culture> | | 1. *Brandstiftung*   Mittel der Begegnung  Begründung von Einvernehmen | | | |

Hinweise auf die tatsächliche Wirksamkeit der künstlerischen Praxis wird man auch in der Wahrnehmungspsychologie finden, die in den einzelnen Kunstpsychologien rezipiert wird (weitere Bestimmungsmerkmale der Kunst schlechthin bzw. der einzelnen Kunstsparten sind in einschlägigen Lexika und Handbüchern zu finden; vgl. etwa Schnell 2000 oder Nünning 2001; siehe auch www.bkj.de/Schluesselkompetenzen/Thesaurus). Bisweilen nehmen diese Funktionsbeschreibungen bzw. Definitionen erheblichen Umfang an; vgl. etwa das enzyklopädische zweibändige Werk von Harrison alleine zur Bildenden Kunst; siehe auch Fuchs 2001, Wozu Kunst?).

Es ist übrigens durchaus bemerkenswert, dass Künste ihre Kulturfunktionen selbst dann wahrnehmen, wenn sie es scheinbar nicht tun. Ein Beispiel für dieses Paradoxon liefert Gustav Seibt („Berliner Leben“) im Merkur (Heft 4/2003, Nr. 698, S. 294ff). Er stellt sich nämlich die Frage, wieso Berlin die einzige europäische Metropole ist, die keinen umfassenden Großstadtroman hervorgebracht hat – anders als Paris mit Balzac und Zola oder London mit Dickens und Thackeray. Natürlich kennt Seibt Fallada und Döblin. Doch sind es niemals Gesamtdarstellungen aller städtischen Schichten und Gruppen und ihrer – oft spannungsvollen – Beziehungen, sondern immer nur Teile der städtischen Gesellschaft. Was also fehlt, ist ein literarisches Selbstbild dieser Großstadt. Und genau dieses Fehlen einer wichtigen Kulturfunktion ist Anlass für eine fruchtbare Analyse, warum dies so ist: Es sind soziale Ursachen, die eine Gesamtdarstellung verhindern, nämlich eine fehlende Integration. So gab es das jüdische Bildungsbürgertum, das mit seinen Salons für sich eine Identität ausbildete. Völlig getrennt von der Lebendigkeit dieser Szene entwickelt sich jedoch das „Volk“. Politische Verfolgung und politische Abtrennung und Teilung sorgten dafür, dass prominente Vertreter von Wissenschaft, Wirtschaft und Kultur von Berlin fortgingen. Nach dem zweiten Weltkrieg entstanden zwar vielfältige (Jugend-)Szenen, aber wiederum mit der Besonderheit, dass diese ihre angestammten Orte (Kreuzberg, Prenzlau etc.) nicht mit zunehmendem Alter verließen, so dass Berlin heute aus Parallelgesellschaften besteht. All dies ist im Sinne einer „literarischen Diagnostik“ (S. 298) auch an der literarischen Produktion der letzten Jahre abzulesen, die sich entweder auf einzelne Szenen bezieht oder – da vorwiegend von Zugereisten aus der Provinz geschrieben – bei der Beschreibung dieser biographisch neuen Anfangssituation in der Großstadt stehen bleiben, ohne Entwicklung, sich rasch in einer heimeligen Szene einigelnd.

Ein weiteres Problem sei hier wenigstens benannt. Bislang wurde eher unspezifisch von den Künsten gesprochen. Es wurde nur selten darüber Aussagen gemacht, um welche Musik- oder Theaterstücke, um welche Opern oder Choreographien, um welche Bilder, Skulpturen oder Bücher es jeweils ging. Dabei ist es auch innerhalb des Kunstgenusses, innerhalb der eher auf Unterhaltung, Erfahrung oder Belehrung orientierten Auseinandersetzung mit Kunstwerken oder -prozessen von entscheidender Bedeutung, um welche Kunst es jeweils geht. Es ist etwa an die umfangreichen empirischen Studien von Pierre Bourdieu und seinen Kollegen zu erinnern, die strukturelle Parallelen zwischen Geschmacks- und Sozialstrukturen aufzeigten. Überhaupt ist der Kunstgeschmack schon früh ein Interessensgebiet nicht bloß von Soziologen, sondern oft genug auch ein Ärgernis für KünstlerInnen. Man erinnert sich vielleicht daran, dass spätestens seit Lessing und seinem Ziel, ein literarisch anspruchsvolles Theater durchzusetzen, die Frage des Massengeschmacks gerade für die innovativen KünstlerInnen auf der Tagesordnung steht. Und dieser Kampf ging nach Meinung der Kunstschaffenden oft genug verloren. Wie wenig sich das geändert hat, kann man an den jährlich veröffentlichten Statistiken über die meistgespielten Opern oder Theaterstück ablesen. Es sind nämlich stets die selben „Renner“ an der Spitze. Peter Gay (1999, S. 274) schreibt hierzu:

„Bürgerliches Engagement für die Sache der Moderne (in den Kunstentwicklungen; M.F.) kam im wesentlichen von einer aktiven Minderheit, die sich dem Drama der gehobenen Kultur mit Leib und Seele verschrieben hatte. Für die breite Mehrheit bestand um die Jahrhundertwende (wie immer schon) die Hauptbeschäftigung darin, sich über Wasser zu halten und sich gelegentlich Zeit für nicht allzu kostspielige Zerstreuung zu gönnen. Die ungeschmälerte Attraktivität von Bestseller-Romanen, leichter musikalischer Unterhaltung und von Bildern mit sentimentalen oder frommen Sujets lässt wenig Zweifel daran, daß die seit einem Vierteljahrhundert um den Kunstgenuss geführten Kriege beim Durchschnittspublikum allenfalls einen schwachen Eindruck hinterlassen hatten. Die Bürger, und nicht einmal nur die ärmeren, züchteten weiterhin Tauben und veranstalteten sonntägliche Picknicks, gingen in Varietés und lasen anderen aus ihrem Lieblings-Familienblatt vor.“

Die Frage ist daher berechtigt, welcher Kunstgenuss welche der genannten Kulturfunktionen erfüllt und ob nicht vielmehr die von Gerhard Schulz so wuchtig vorgetragene These richtig ist, dass Kunst eben auch nur in ihrer Erlebnisqualität für ihre Rezipienten interessant ist und hierbei durchaus mit Sport und Entertainment konkurriert. Immerhin gab es spätestens seit dem 19. Jahrhundert und seiner aufblühenden Kulturindustrie weit verbreitet „Kulturerzieher“, die die Menschen – vor allem aus der bürgerlichen Mittelschicht – zu einem bestimmten anerkannten Kunstgeschmack erziehen wollten (vgl. Gay 1999). Diese Kulturerzieher oder – weniger polemisch – die Kulturvermittler und ihre Maßstäbe sind dabei von großem Interesse in unserem Zusammenhang. Insbesondere ist auf die Rolle der Kunst-, Musik-, Theater- und Literaturkritiker zu verweisen, die sich mit den Feuilletons in den Tages- und Wochenzeitungen einen angestammten und viel gelesenen Platz in der Bewusstseinsindustrie eroberten. Wie einflussreich Kritiker sein können, sieht man aktuell an Reich-Ranicki, und wie verhasst sie sich machen können, an der Reaktion von Martin Walser.

Die „Wonnen der Gewöhnlichkeit“, um die Thomas Mann seinen Tonio Kröger – durchaus typisch für das Ringen eines Bürgerlichen um seinen Künstlerstatus – ringen lässt: diese „Wonnen“ werden massenhaft letztlich doch nur von den Massenmedien und Massenprodukten im Kulturbereich vermittelt. Doch bevor man hierüber zu schnell die Nase rümpft, mag man sich von Kaspar Maase (1992) über den sozialen und politischen Nutzen der populären Kultur belehren lassen.

Ich komme zurück zu der eingangs skizzierten anthropologischen These, dass über die Zeiten und Gesellschaftsordnungen hinweg Reflexivität der entscheidende Grundmechanismus menschlicher Existenz ist. Luhmann bringt dies auf die Formel der Selbstbeobachtung: „Individuen sind Selbstbeobachter. Sie individualisieren sich dadurch, dass sie ihr eigenes Beobachten beobachten. Sie sind in der heutigen Gesellschaft nicht mehr durch (mehr oder weniger gutes) Geborensein definiert, nicht durch Herkunft und auch nicht durch Merkmale, die sie von allen anderen Individuen unterscheiden.... Wenn Individuen sich an Kunst beteiligen (was weder notwendig noch unmöglich ist), erhalten sie dadurch eine Gelegenheit, sich als Beobachter zu beobachten, sich als Individuen zu erfahren.“ (Luhmann 1995, S. 153). Luhmann zeigt später, dass Kunst sich auch aus dieser Motivation heraus entwickelt hat: aus Anlass der Darstellung öffentlich-gemeinsamer Angelegenheiten des politischen und religiösen Bereichs (221), sich also die Notwendigkeit der Selbstbeobachtung (durch Kunst) nicht nur auf den Einzelnen, sondern auch auf soziale Gruppen bezieht.

In dieser Hinsicht gibt es eine Übereinstimmung zwischen der Luhmannschen Systemtheorie mit einer weiteren Variante systemtheoretischer Gesellschaftstheorie, die ebenfalls auf Talcot Parsons zurückgeht, dem Ansatz von Reinhard Münch (hier 1991). Ich gebe hier nur eine Grafik (Abb. 19) wieder, die als zentrale Funktion des Subsystems der Kultur (das die Künste einschließt, allerdings weit über diese hinausgeht), den Sinn-Diskurs, speziell den Aspekt der (De-)Legitimation von Prozessen, die in anderen Subsystemen wie Politik oder Wirtschaft ablaufen, zur Aufgabe hat. Die Grafik macht auch deutlich, wie stark die verschiedenen Subsysteme miteinander verflochten sind („Interpenetration“), wie also insbesondere das Subsystem „Kultur“ (natürlich) auch von Prozessen und Entscheidungen in Politik und Wirtschaft berührt wird.

Das Münchsche Vierfelderschema ist übrigens auch nützlich in Hinblick auf die Identifikation möglicher Konfliktfelder: Es kann nämlich durchaus Konflikte und Gewalt in jedem der Felder geben:

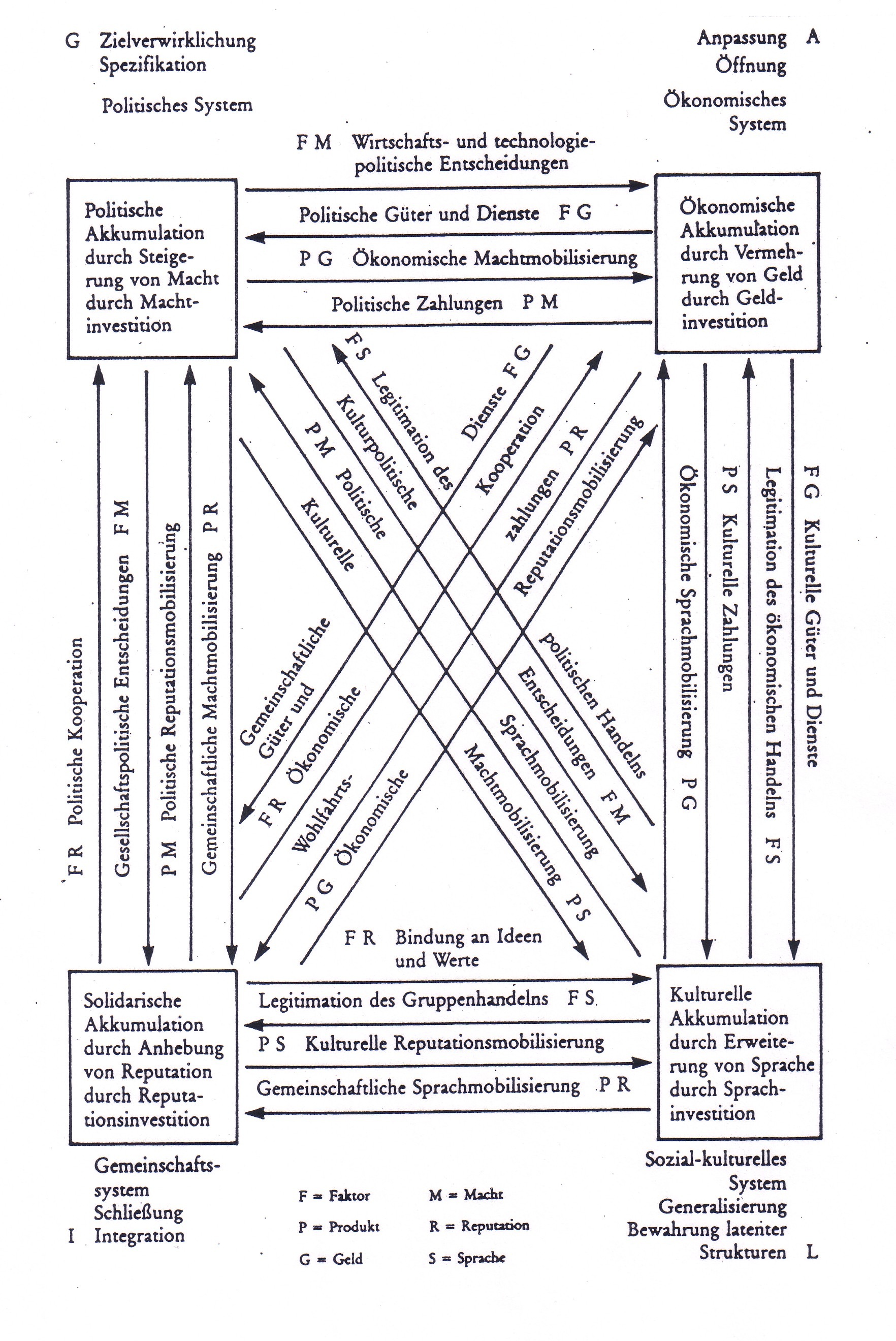
Ökonomie: ökonomische Ausbeutung bis hin zur Versklavung, Waffenproduktion, Zerstörung von Umwelt, Arbeitskraft und Leben etc.

Politik: nichtfriedliche Durchsetzung von Macht und Herrschaft, Verstöße gegen Menschenrechte, körperliche und geistige Integrität, gegen Menschenwürde etc.

Soziales: Ausgrenzung und Ausschluss, Vertreibung, Mißachtung und Demütigung etc.

Kultur: Verstöße gegen kulturelle Selbstbestimmung, Mitachtung, Versagen von Anerkennung, aggressive Identitätspolitik etc.

Abb. 19: Die Interpenetration der gesellschaftlichen Subsysteme

Quelle: Münch 1991

Es scheint so, als ob die seinerzeit zusammengetragenen 90 Wirkungsbehauptungen in Bezug auf den Einzelnen oder die Gesellschaft sich zwar möglicherweise schwer empirisch belegen lassen werden (obwohl es auch hierbei Entwicklungen in der empirischen Forschung gibt), jedoch in der Mehrzahl eine hohe Plausibilität für sich in Anspruch nehmen können (vgl. Fuchs in Fuchs/Liebald, Teil 1).

Am Beispiel der Zeitschrift „Die Deutsche Bühne“, einem Organ des Deutschen Bühnenvereins, will ich zeigen, dass und wie der hier vorgestellte Gedanke der Kulturfunktionen von Kunst, die zur Legitimierung eines öffentlichen Engagements genutzt werden, durchaus in der kulturpolitischen Praxis bereits angewandt wird.

Gerade Zeiten der (Finanz-)Krise können Zeiten verstärkter Reflexion des Nutzens von Kunst sein. Zur Zeit ist es vor allem das Theater, das auf Grund der desolaten Situation öffentlicher Haushalte unter besonderem Druck steht. Ein aktuelles Themenheft der Zeitschrift des Deutschen Bühnenvereins „Die Deutsche Bühne“ mit dem Heftschwerpunkt „Vor dem Flächenbrand – Die Theater und die Finanzkrise“ (Heft 4/03) scheint geeignet, die verwendeten Argumentationsstrukturen zu untersuchen. Ich liste sie – herausgelöst aus dem jeweiligen argumentativen Kontext – auf:

· Bereits im Editorial (Detlef Brandenburg) wird vermerkt, dass Erfolg vor Abbau nicht schützt, da die Politik sich einer inhaltlichen Diskussion entziehe. Und – Theater braucht eine Lobby, wobei hier das Publikum eine Rolle zugewiesen bekommt (S. 3).

· Im Bericht über das Symposion „Future Theater“ am ZKM in Karlsruhe, bei dem es um die Berührungen zwischen Theater und Netzkunst ging, wurden die Thesen einiger Referenten vorgestellt, alles sei heute Theater bzw. es sei heute technisch und finanziell empfehlenswert, die Inszenierung von Welten ins Netz zu verlegen. Diese Thesen müßten natürlich zurückgewiesen werden, da dies spezifische Aufgabe der Kunstform Theater ist, die zu seiner Aufrechterhaltung auch notwendig ist, so dass man sie nicht an andere Kunstformen „abtreten“ könne. Doch wird kritisch vermerkt, dass das Theater in Sachen Netzexperimente dazu zu lernen habe.

Diese Diskussion ist deshalb relevant, weil die aktuelle Kulturtheorie und Zeitdiagnose das Theatrale und Performative (E. Fischer-Lichte) als übergreifende Zustandsbeschreibung der Gesellschaft nutzen möchte. Diese Ausdehnung der ursprünglich nur auf das Theater bezogenen Begrifflichkeit auf die gesamte Kultur geht jedoch möglicherweise mit einem Funktionsverlust des Kulturortes Theater einher.

· Einen witzigen Regie-Einfall beschreibt K. Lennartz in seinem Bericht über die Weimarer Hamlet-Inszenierung von Kristo Sagers „Werther“: Dort werden Mitglieder des Stadtrates als Statisten in einer Zwangsjacken-Situation auf die Bühne gebracht (es handelt sich um jene Stadt, in der ein heftig kritisiertes Sanierungskonzept umgesetzt wurde), wodurch die Aktivisten der Kürzungsdiskussion am eigenen Leib die Einengung körperlich spüren können, dies auf der Bühne zeigen und andere dabei zuschauen.

· Detlef Brandenburg eröffnet mit einem Grundsatzbeitrag „Vom Nutzen und Nachteil des Theaters in der Mediengesellschaft“ den Thementeil. Hier die Lesefrüchte in Sachen Nutzen:

· „Orte wo im Erleben von Kunst soziale Gemeinschaft erfahren wird, erscheinen da wie Denkmäler einer anderen Zeit. Doch die Sehnsucht nach solchen Orten scheint ungebrochen....“ (18).

· Theater nach dem Krieg (gemeint ist der Zweite Weltkrieg) wurde als solche Notwendigkeit empfunden, dass man in Ruinen spielte.

· Soziale Repräsentation – einst Domäne des Theater – findet heute anderswo statt: mittels Medien, durch Zurschaustellung des privaten Lebensstandards, durch Konsum, durch Großarchitektur, in der Talkshow.

· Aber diese Formen sind selbstgefällig, arm an sozialer Gemeinschaft und an Kommunikation.

· Verlust des sozialen Gemeinsinns durch Individualisierung, die offenbar keine Selbstverständigung mehr braucht.

· Zerfall des Gemeinsinns und Gemeinwohls, zu sehen etwa an egoistischen Wohnformen der Betuchten in behüteten Speckgürteln von Großstädten: Zerfall der Idee der Stadt als Ort erlebter Gemeinschaft (und damit des Theaters).

· Das Theater steht offenbar gegen diese Trends:

· Bildungseinrichtung für alle vs. Segmentierung der Gesellschaft

· Gruppenegoismen vs. Erfahrung von Gemeinschaft

· Pragmatismus und Nüchternheit vs. Erleben systemsprengender Träume.

Im Hinblick auf die Themenstellung dieses Textes führt diese Diskussion durchaus weiter. Denn immerhin besinnt sich hier – im Rahmen einer Finanzierungsdiskussion – das Organ einer wichtigen Fachorganisation auf die Kulturfunktionen seines Mediums. Die Ausführungen zum Nutzen des Theaters vor dem Hintergrund einer Gesellschaftsdiagnose können dabei als Hypothesen gelten, bei denen allerdings nunmehr zu prüfen ist, welches Theater mit welchen Inhalten bei welchem Publikum die behaupteten Wirkungen auch tatsächlich erzielt. Ein Wort daher zum methodologischen Status dieses Nachdenkens über Kulturfunktionen von Künsten. Gerade kulturwissenschaftliche Diskurse kommen nicht aus dem Problem heraus, Teil des Prozesses zu sein, den sie – vermeintlich von einem Meta-Standpunkt aus – analysieren. Sie sind vielmehr Teil der Selbstreflexion und der Selbstbeobachtung und könnten wiederum selbst von einem „Meta-Standpunkt“ aus betrachtet werden – der jedoch auch wieder Teil desselben Geschehens ist. Das heißt, dass jedes Reden über kulturelle Prozesse, über Abhängigkeiten dieser Prozesse von Entwicklungen im Sozialen, in Politik oder Ökonomie, selbst wiederum in denselben Abhängigkeiten steckt. Sicherlich gilt dies auch für den Gedanken, im Nachweis von Kulturfunktionen in den Künsten eine Legitimation für diese erzielen zu wollen, so dass eine öffentliche Förderung mit besseren Argumenten eingefordert werden kann. Dies unterstellt eine gewisse Rationalität in der politischen Diskussion – als ob es wirklich auf begründete Argumente im politischen Diskurs ankäme.

Neben der sofort eingestandenen Unvollständigkeit dieser Topografie von Kunstdiskursen und der Möglichkeit sachlicher Fehler ist das vorliegende Unternehmen in seiner Zielstellung einer rationalen Politik also auch in dieser Zielrichtung einer Rationalisierung von Politik angreifbar. Immer noch habe ich die Worte eines Intendanten im Ohr, dass ein paar Bier mit dem Vorsitzenden der Mehrheitsfraktion im Stadtrat seine Haushaltsprobleme im Theater leichter lösen lassen als jede ausgeklügelte kulturwissenschaftliche, politische oder kunsttheoretische Argumentation. Nun denn: Diese Möglichkeit besteht auch weiterhin, so lange es die Leber aushält.

Was bedeuten diese Überlegungen nunmehr für die Kulturpolitik.

1. Kulturfunktionen, so wie sie in Kapitel 2 vorgestellt wurden, sind notwendig für die Gesellschaft. Dies lässt sich grundlegend über anthropologische Erwägungen belegen, dies gilt aber auch im Rahmen unterschiedlicher Soziologie-Konzeptionen.
2. Die Künste erfüllen Kulturfunktionen. Sie erfüllen sie erfolgreich, allerdings zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich. Sie sind sicherlich auch unterschiedlich geeignet für die verschiedenen Funktionen. Man wird zudem einen Funktionswandel der verschiedenen Künste im Zeitablauf feststellen können. All dies konnte in diesem vorliegenden Text kaum im Einzelnen belegt werden. Es wurden jedoch zahlreiche Verweise auf Diskurse zusammengetragen, in denen solche Fragestellungen detailliert untersucht werden.
3. Es gibt eine Fülle von Forschungen und z. T. sehr umfangreichen Forschungsprojekten, in denen die Erfüllung der Kulturfunktionen verschiedener Künste erforscht werden. Zu erinnern ist etwa an die literaturwissenschaftlichen Projekte zur Nationalität. Diese Forschungen liefern eine Fülle an Belegen für die Realisierung von Kulturfunktionen und damit für die gesellschaftliche Relevanz der Künste.
4. Diese Forschungsprojekte sind in der Regel historisch angelegt. Die Kunstwerke und Kunstpro­zesse, die sie untersuchen, gibt es bereits. Dies klingt banal, hat aber die Konsequenz, dass aus diesen Kontexten wenig Interesse dafür zu erwarten ist, dass für die Erhaltung eines entsprechenden Kunstbetriebes heute etwas getan werden muss: Die entsprechenden Forschungsprojekte haben ja bereits ihren Gegenstand.
5. In der alltäglichen Kulturpolitik wiederum nimmt man diese Projekte wenig zur Kenntnis. Und dort, wo man sie von seinem Studium her noch kennt, unterschätzt man möglicherweise die Relevanz für die aktuelle Kulturpolitik.
6. Der Ausgangspunkt dieses Textes war die Unterstellung einer grundlegenden Legitimationskrise öffentlicher Kulturausgaben und von „Kultur“ insgesamt. Vor diesem Hintergrund wurde die Suche nach neuen, überzeugenden und fachlich fundierten Argumenten für die Erhaltung des Kultursystems unternommen. Das Resultat ist, dass es solche Argumente gibt, allerdings auf Grund der Separierung der Diskurse nicht oder zu wenig genutzt werden.
7. Kulturpolitik braucht eine erneute Sensibilität für die individuelle und soziale Wirksamkeit der Künste. Kulturpolitik muss daher versuchen, die Kommunikation zwischen unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Diskursen zu verbessern, in Teilen sogar: herzustellen.
8. Die Künste unterliegen – wie andere symbolische Formen in der Geschichte wie etwa Mythos und Religion, aber auch der Staat oder die Wissenschaft – Schwankungen in der Relevanz. Es ist mehrfach im Text darauf hingewiesen worden, dass sich nunmehr Medien und Werbeindustrie anheischig machen, bei Fragen der Selbstbilder, bei Angeboten für Lebensstile, bei Angeboten zur Welt- und Selbstdeutung die relevanteren Angebote zu machen. Wenn auch die Künste kaum – anders, als es die Ideologie der Kunst-Autonomie nahezulegen scheint – interessenfrei agieren, gehorchen Medien und Werbung nun ausschließlich kommerziellen Gesetzen der Verwertbarkeit und der Gewinnorientierung. Eine handfeste Konkurrenz in Fragen der Sinndeutung und Orientierung muss in Rechnung gestellt werden. In jedem Fall gibt es einen Wettbewerb um öffentliche Aufmerksamkeit.
9. Die Präferenz der Künste bei der Erfüllung von Kulturfunktionen darf nicht dazu führen, ihre unterschiedlichen Angebote ausschließlich als nutzbringend oder „humanisierend“ zu verstehen. Dies gilt in besonderer Weise für die Kunstproduzenten. Auch KünstlerInnen sind Menschen, sie sind Menschen ihrer Zeit, sie sind eingebunden in ideologische Strömungen ihrer Zeit. Es ist daher sinnvoll, die Künste und Kunstwerke von den KünstlerInnen zu trennen und beide gesondert zu betrachten: Kunstwerke wirken, aber auch KünstlerInnen versuchen zu wirken – etwa als Intellektuelle, und dies gelegentlich losgelöst von ihrer genuin künstlerischen Produktion.
10. Jede Propagierung der Künste als Medien der Diagnose und Orientierung muss zur Kenntnis nehmen, dass der Kreis der Menschen, die sie aktiv nutzen, nicht sehr groß ist. Auch die Künste tragen – neben der Kulturpolitik – dafür Verantwortung, dass ihre Sinndeutungsangebote eine große Abnehmerschaft finden: Kulturelle Partizipation ist nach wie vor zentrales politisches Ziel.
11. Insbesondere ist – neben der Familie – die Schule eine zentrale Institution, um einen Umgang mit und einem Zugang zu den Künsten durchsetzen zu helfen.
12. Künste in ihrer Wirksamkeit sind zunächst einmal politisch ambivalent. Es hat in der Geschichte immer wieder handfeste Versuche (und Erfolge) gegeben, die Künste und ihre Wirksamkeit für inhumane Zwecke einzusetzen. Kulturpolitik ist daher auch insofern Teil der entwickelten Gesellschaft, als sie die Möglichkeit einer selbstreflexiven Betrachtung auch für sich selbst nutzen muss: Sie trägt eine Mitverantwortung bei der Gestaltung der Kulturfunktionen.
13. Künste haben ihren Wert und ihren Preis. Damit ist gemeint, dass die human- und kulturwissenschaftliche Bewertung der humanen Relevanz als Künste die eine Seite ist (ihr „Wert“), die zur Forderung nach Partizipation führt (Rigney/Fokkema 1993). Die Künste bilden jedoch auch einen Wirtschaftsbereich, haben also ihren Preis und unterliegen z. T. den Gesetzen des Marktes (Klamer 1996). Sie sind Waren, allerdings – so die UNESCO – „Waren eigener Art“.
14. Der Nachweis der grundlegenden Relevanz der Künste für den Einzelnen und die Gesellschaft löst nicht das Problem der Verteilung von Ressourcen bzw. der Frage nach einer konkreten kulturpolitischen Konzeption einer Stadt. Was sich eine Stadt, ein Bundesland oder die Bundesrepublik an Kultur leisten will, wie hoch die direkten öffentlichen Zuwendungen und wie günstig die Rahmenbedingungen (die oft genug ebenfalls indirekt Steuermittel kosten) sein sollen, ist Teil der politischen Auseinandersetzung. Dies gilt auch für den folgenden Aspekt.
15. Künste konkurrieren nicht nur mit anderen Sinnstiftungsinstanzen um Zeit, Aufmerksamkeit und Geld, sie konkurrieren auch untereinander. Im Kulturbereich besteht durchaus eine Tendenz zu Allgemeinvertretungsansprüchen in den einzelnen Kunstsparten. Es ist daher zu berücksichtigen, dass Kunstsparten unterschiedlich gut verschiedene Kulturfunktionen erfüllen. Insgesamt ist jedoch keine einzige verzichtbar. In diesem Zusammenhang sind Vergleichsstudien zwischen den Künsten interessant bzw. solche Untersuchungen, die die Beziehungen zwischen künstlerischen Ausdrucksformen an den selben Produkten untersuchen (z. B. Rolle von Text und Bild in Büchern; das Verhältnis der Kunstformen in multimedialen Werken wie Theater, Oper oder Film; siehe insgesamt die Literatur zu Stichwörtern wie „Intermedialität“, „Medienwechsel“, „Multimedialität“ oder auch „Komparatistik“; erste Hinweise bei entsprechenden Artikeln wie „Musik und Literatur“, „Kunst und Literatur“ etc. in Nünning 2001).

Schlussbemerkung

Mit Kunstwirkungen beschäftigen sich die Kunst- und Kultursoziologie. In diesem Text wurde jedoch der Schwerpunkt auf die einzelnen Kunstwissenschaften gelegt, die – in der Regel rückblickend – mit ihren spezifischen Methoden der Frage der Wirkungen oder Funktionen nachgehen. Damit Künste diese Wirkungen haben, müssen sie auf Grund ihrer immanenten Struktur dazu geeignet sein. Hier überschneidet sich die (soziologische, politologische oder sozialpsychologische) Frage nach Kunstwirkungen mit der Theorie der Künste und der Ästhetik. In bislang drei längeren Texten („Wozu Kunst?“; „Kunst und Ästhetik“ und „Ethik und Kulturarbeit“) habe ich die Theorien der Künste – vor allem unter Nutzung aktueller Literatur – im Hinblick auf diese Frage durchforstet. Diese Texte sind quasi das kunstimmanente Pendant einer Binnensicht zu dem vorliegenden Text, der die Außensicht der Künste thematisiert. Verbunden ist das Anliegen dieses Textes zudem mit Fragen der Evaluation. Bezogen auf den Einzelnen ist dies Gegenstand des Aufsatzes zu den „Bildungswirkungen von Kunst“ (2001), eine erste Gesamtdarstellung ist die Pilotstudie „Wozu Kulturarbeit?“ (Fuchs/Liebald 1995), die sowohl zu den individuellen als auch den sozialen Wirkungen entsprechende Untersuchungen vorstellt.

Die Studien, die zu der vorliegenden Arbeit notwendig waren, haben allerdings einige Desiderate in der Forschung gezeigt. Sicherlich habe ich eine enorme Menge an Texten und Belegen, die zur Thematik dieser Untersuchung gehören, übersehen. Vollständigkeit war jedoch ohnehin nicht angestrebt. Wichtig wäre es, weitere empirische Befunde zu den Kulturfunktionen von Künsten zu erhalten. Wenn es etwa notwendig in einer Gesellschaft ist, dass Kulturfunktionen erfüllt werden, müsste es auch möglich sein zu zeigen, dass ihr Nichtvorhandensein zu Pathologien des Sozialen führt. Durckheim hat an dieser Frage angesetzt („Agonie“) und die Rolle der Religion untersucht – immerhin auch eine symbolisch-kulturelle Form im Sinne von Ernst Cassirer. In dieselbe Richtung gehen Untersuchungen amerikanischer Religions-Soziologen (z. B. R. Bellah und sein Team), die den Rückgang von Religion mit dem Zerfall sozialen Zusammenhalts in Verbindung bringen. Solche Studien waren ein wichtiger Anlass bei der Entstehung des Kommunitarismus, der sich um den Zusammenhalt von Gemeinschaften – u.a. über gemeinsam geteilte Werte und Normen – bemüht (Etzioni, Taylor, Walzer u. a.). Selbst die OECD diskutiert zur Zeit, dass – im Interesse einer gedeihlichen Wirtschaftsentwicklung – „Soziale Kohäsion“ ein wichtiger Faktor ist. Dies ist mit ein Grund für die neue Konjunktur des „bürgerlichen Engagements“, da man nur durch ein verstärktes prosoziales Verhalten jedes Einzelnen einen sozialen Zusammenhalt glaubt herstellen zu können. In allen diesen Diskursen, die es z. T. bis zu großen Forschungsunternehmen gebracht haben, spielen die Künste m. W. bislang keine oder nur eine geringe Rolle.

Hier sehe ich daher gute Anknüpfungsmöglichkeiten. Hoffen wir, dass noch die Zeit für solche Studien bleibt!

10. Literaturverzeichnis

Ahlheim, K. u.a.: Gewalt und Zivilisation in der bürgerlichen Gesellschaft. Hannover: Offizin 2001.

Anderson, B.: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Frankfurt/New York: Campus 1996.

Aristoteles: Poetik. Übersetzt von M. Fuhrmann. München: Heimann 1976.

Aschmann, B./Salewski, M. (Hg.): Das Bild "des Anderen". Politische Wahrnehmung im 19. und 20. Jahrhundert. Stuttgart: Steiner 2000.

Ashcroft, B./Griffiths, G./Tiffin, H. (eds.): Key Concepts in Post-Colonial Studies. London/New York: Routledge 1998.

Assmann, A. u. J./Hardmeier, Chr. (Hg.): Schrift und Gedächtnis. Archäologie der literarischen Kommunikation I. München: Fink 1983.

Assmann A. u. J. (Hg.): Kanon und Zensur. Archäologie der literarischen Kommunikation II. München: Fink 1987.

Assmann, A./Harth, D. (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen kultureller Erinnerung. Frankfurt/M.: Fischer 1991.

Assmann, A.:/Harth, D. (Hg.): Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt/M.: Fischer 1991.

Assmann, A.: Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee. Frankfurt/M.-New York: Campus 1993.

Assmann, A./Friese, H. (Hg.): Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.

Assmann, A.: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München: Beck 1999.

Assmann, J.: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck 1992.

Assmann, J.: Stein und Zeit. Mensch und Gesellschaft im alten Ägypten. München: Fink 1995.

Assmann, J./Gladigow, B. (Hg.): Text und Kommentar. Archäologie der literarischen Kommunikation IV. München: Fink 1995.

Bachmann-Medick, D. (Hg.): Kultur als Text. 1996.

Bachmann-Medick, D. (Hg.): Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Berlin: Schmidt 1997.

Baecker, D.: Wozu Kultur? Berlin: Kadmos 2000.

Bark, J./Steinbach, D./Wittenberg, H. (Hg.): Epochen der Deutschen Literatur. Gesamtausgabe. Stuttgar: Klett 1989.

Baßler, M. (Hg.): New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur. Tübingen/Basel: Francke 2001.

Bentin, W. u.a.: Deutsche Literaturgeschichte. Stuttgart: Metzler 2001.

Berding, H. (Hg.): Nationales Bewußtsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewußseins in der Neuzeit, Bd. 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994

Berger, P.L./Luckmann, Th.: Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie. (dt. zuerst 1969) Frankfurt/M.: Fischer 1980.

Beyme, K. v.: Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst - Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.

Boehm, G. (Hg.): Was ist ein Bild? München: Beck 1994.

Bogdal, K.-M. (Hg.): Neue Literaturtheorien. Eine Einführung. Opladen: Westdeutscher Verlag 1990.

Böhme, H./Matussek, P./Müller, L.: Orientierung Kulturwissenschaft. Was sie kann, was sie will. Reinbek: Rowohlt 2000.

Bohn, C.: Habitus und Kontext. Ein kritischer Beitrag zur Sozialtheorie Bourdieus. Opladen: Westdeutscher Verlag 1991.

Bollenbeck, G.: Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters. München: Insel 1994.

Bourdieu, P./Passeron, J.-G.: Die Illusion der Chancengleichheit. Stuttgart: Klett 1971.

Bourdieu, P./Passeron, J.-G.: Grundlagen einer Theorie der symbolischen Gewalt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1973.

Bourdieu, P.: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987.

Bourdieu, P.: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Frankfurt/M. Suhrkamp 1987/1994.

Bourdieu, P.: Was heißt sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches. Wien: Branmüller 1990

Bourdieu, P.: Die Intellektuellen und die Macht. Hamburg: VSA 1991

Bourdieu, P.: Die verborgenen Mechanismen der Macht. Hamburg: VSA 1992

Bourdieu, P.: Soziologische Fragen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1993

Bourdieu, P.: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994 (1974).

Bourdieu, P./Haacke, H.: Freier Austausch. Für die Unabhängigkeit der Phantasie und des Denkens. Frankfurt/M.: Fischer 1995.

Bourdieu, P./Wacquant, Loie J. D.: Reflexive Anthropologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1996

Bourdieu, P. u.a.: Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen alltäglichen Leidens an der Gesellschaft. Konstanz: UVK 1997.

Bourdieu, P.: Der Tote packt den Lebenden. Schriften zu Kultur und Politik 2. (Hg.: M. Steinrücke) Hamburg: VSA 1997.

Bourdieu, P.: Gegenfeuer. Wortmeldungen im Dienste des Widerstandes gegen die neoliberale Invasion. Konstanz: UVK 1998.

Bourdieu, P.: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.

Bourdieu, P.: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.

Brackert, H./Wefelmeyer, F. (Hg.): Kultur. Bestimmungen im 20. Jahrhundert. Frankfurt/M.: Fischer 1990.

Brackert, H./Wefelmeyer, F. (Hg.): Naturplan und Verfallskritik. Zu Begriff und Geschichte der Kultur. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1984.

Brauneck, M./Schneilin, G. (Hg.): Theaterlexikon. Begriff und Epochen, Bühnen und Ensembles. Reinbek: Rowohlt 1986.

Brock, B./Koschik, G. (Hg.): Krieg und Kunst. München: Fink 2002.

Bruhn, H./Oerter, R./Rösing, H. (Hg.): Musikpsychologie. Ein Handbuch. Reinbek: Rowohlt 1993

Bürger, P.: Prosa der Moderne. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992.

Bürger, P.: Das Verschwinden des Subjekts. Eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.

Busch, W. (Hg.): Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. 2 Bände. München: Piper 1987.

Cassirer, E.: Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur. Frankfurt/M.: Fischer 1990 (Original: 1944).

Dahms, S. (Hg.): Tanz. Kassel usw.: Bärenreiter 2001.

Daniel, U. (Hg.): Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schüsselwörter. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

Delumeau, J.: Angst im Abendland. Die Geschichte kollektiver Ängste im Europa des 14. bis 18. Jahrhunderts. Reinbek: Rowohlt 1985.

Deutsche UNESCO-Kommission: Unsere kreative Vielfalt. Bericht der Weltkommission "Kultur und Entwicklung". Bonn: Deutsche UNESCO-Kommission 1996.

Deutsche UNESCO-Kommission: Weltbildungsbericht 1995. Deutsche UNESCO-Kommission. Bonn 1996.

Dinzelbacher, P. (Hg.): Europäische Mentalitätsgeschichte. Hauptthemen in Einzeldarstellungen. Stuttgart: Kröner 1993.

Dörner, A./Vogt, L.: Literatursoziologie. Literatur, Gesellschaft, Politische Kultur. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994.

Dülmen, R. v.: Die Entdeckung des Individuums (1500 - 1800). Frankfurt/M.: Fischer 1997.

Eagleton, T.: Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie. Stuttgart/Weimar: Metzler 1994.

Eagleton, T.: Was ist Kultur? München: Beck 2001.

Elias, N.: Über den Prozeß der Zivilisation. 2 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1982.

Emcke, C.: Kollektive Identitäten. Frankfurt/M.: Campus 2000.

Eßbach, W./Fischer, J./Lethen, H. (Hg.): Plessners "Grenzen der Gemeinschaft" - Eine Debatte. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.

Essen, G.v./Turk, H. (Hg.): Unerledigte Geschichte. Der literarische Umgang mit Nationalität und Internationalität. Göttingen: Wallstein 2000.

Falk, W.: Der kollektive Traum vom Krieg. Heidelberg: Winter 1977.

Faulstich, W.: Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter. 800 - 1400.Geschichte der Medien Bd. 2. Göttingen: V & R 1996.

Faulstich, W.: Das Medium als Kult. Geschichte der Medien, Bd. 1; Von den Anfängen bis zur Spätantike (8. Jahrhundert). Göttingen: V & R 1997.

Faulstich, W.: Medien zwischen Herrschaft und Revolte. Die Medienkultur der frühen Neuzeit (1400 - 1700). Geschichte der Medien Bd. 3. Göttingen: V & R 1998.

Faulstich, W.: Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700 - 1830). Geschichte der Medien. Bd. 4. Göttingen: Vandenhoek & Ruprecht 2002.

Fèbvre, L.: Das Gewissen des Historikers. Frankfurt/M.: Fischer 1990.

Fisch, J.: Zivilisation/Kultur. In: Brunner, O. u. a. (Hg.): Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache. Bd. 7. Stuttgart: Klett-Cotta 1992.

Fischer-Lichte, E.: Semiotik des Theaters. Drei Bände. Tübingen: Narr 1988.

Fischer-Lichte, E.: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen/Basel: Francke/UTB 1993.

Fischer-Lichte, E.: Das eigene und das fremde Theater. Tübingen/Basel: Francke 1999.

Fischer-Lichte, E.: Theater im Prozeß der Zivilisation. Tübingen/Basel: Francke 2000.

Fischer-Lichte, E.: Vom "Text" zur "Performance". Der "Performative Turn" in den Kulturwissenschaften. In Kunstforum..., 2001, S. 61ff.

François, E./Schulze, H. (Hg.): Deutsche Erinnerungsorte. I - III. München: Beck 2002.

Fuchs, M./Liebald, Chr. (Hg.): Wozu Kulturarbeit? Wirkungen von Kunst und Kulturpolitik und ihre Evaluierung. Schriftenreihe der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung. Remscheid: BKJ 1995.

Fuchs, M.: Kultur Macht Politik. Studien zur Bildung und Kultur der Moderne. Remscheid: BKJ 1998.

Fuchs, M.: Kulturpolitik als gesellschaftliche Aufgabe. Eine Einführung in Theorie, Geschichte, Praxis. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998.

Fuchs, M.: Mensch und Kultur. Anthropologische Grundlagen von Kulturarbeit und Kulturpolitik. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.

Fuchs, M.: Wozu Kulturpolitik. Deutscher Kulturrat. www.kulturrat.de/Diskussion. 2001

Fuchs, M.: Wozu Kunst? 2001. www.akademieremscheid.de/Publikationen

Fuchs, M.: Culture unlimited. In: Politik und Kultur 2/02.

Fuchs, M.: Ethik und Kulturarbeit. 2002. www.akademieremscheid.de/Publikationen

Fuchs, M.: Kunst + Politik = Kulturpolitik? In: Politik und Kultur 4/02.

Fuchs, M.: Kunst, Kultur, Ökonomie und Politik. www.akademieremscheid.de/Publikationen 2002.

Fuchs, M.: Kunst und Ästhetik. Neuere Entwicklungen. www.akademieremscheid.de/Publikationen. 2003

Gay, P.: Die Erziehung der Sinne. München: Beck 1986.

Gay, P.: Die zarte Leidenschaft. Liebe im bürgerlichen Zeitalter. München: Beck 1987.

Gay, P.: Kult der Gewalt. Aggression im bürgerlichen Zeitalter. München: Beck 1996.

Gay, P.: Bürger und Bohème. Kunstkriege des 19. Jahrhunderts. München: Beck 1999.

Geertz, C.: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1987.

Gellner, E.: Nationalismus. Kultur und Macht. Berlin: Siedler 1997.

Gerhards, J. (Hg.): Soziologie der Kunst. Produzenten, Vermittler und Rezipienten. Opladen: Westdeutscher Verlag 1997.

Giesen, B.: Kollektive Identität. Die Intellektuellen und die Nation 2. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.

Glaser, H.A. (Hg.): Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. hier: A. v. Bornemann/H.A. Glaser (Hg.): Weimarer Republik - Drittes Reich. (Bd.9). Reinbek: Rowohlt 1983.

Glaser, R./Luserke, M (Hg.): Literaturwissenschaft - Kulturwissenschaft. Positionen, Themen, Perspektiven. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

Graevenitz, G. v. (Hg.): Konzepte der Moderne. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999.

Greenblatt, St.: Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1991.

Greenblatt, St.: Was ist Literaturgeschichte? Frankfurt/M.: Suhrkamp 2000.

Greverus, I.-M.: Kultur und Alltagswelt. Eine Einführung in die Kulturanthropologie. Frankfurt/M.: Institut für Kulturanthropologie 1987 (zuerst 1978).

Grimminger, R. (Hg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. hier: E. McInnes/G. Plumpe (Hg.): Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit. München: Hanser 1996.

Gumbrecht, H.-U./Link-Heer, U. (Hg.): Epochenschwellen und Epochenstrukturen der Literatur- und Sprachhistorie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985.

Gumbrecht, H. U./Pfeiffer, K. L. (Hg.): Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1986.

Hahn, H. (Hg.): Kulturunterschiede. Interdisziplinäre Konzepte zu kollektiven Identitäten und Mentalitäten. Frankfurt/M.: IKO 1999.

Hamburger, M.: Wahrheit und Poesie. Spannungen in der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart. Wien/Bozen: Folio 1995.

Hansen, K. P.: Kultur und Kulturwissenschaft. Tübingen/Basel: Francke/UTB 2000.

Harrison, Ch./Wood, P. (Hg.): Kunsttheorie im 20. Jahrhundert: Künstlerschriften, Kunstkritik, Kunstphilosophie, Manifeste, Statements, Interviews. 2 Bd. Ostfildern-Ruit: Hatje 1998.

Haskell, F.: Die Geschichte und ihre Bilder. München: Beck 1995.

Hauser, A.: Sozialgeschichte der Kunst und Literatur. München: Beck 1972.

Hauser, A.: Soziologie der Kunst. München: Beck 1974.

Heitmeyer, W./Hagan, J. (Hg.): Internationales Handbuch der Gewaltforschung. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2002.

Helduser, U./Schwietring, Th. (Hg.): Kultur und ihre Wissenschaft. Beiträge zu einem reflexiven Verhältnis. Konstanz: UVK 2002.

Hemmo, K.: Warum sie Feinde wurden. Völkerhaß vom Balkan bis zum Nahen Osten. Düsseldorf: Patmos 2001

Hermand, J./Trommler, F.: Die Kultur der Weimarer Republik. München: Nymphenburger 1978.

Hermand, J.: Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945 - 1965. München: Nymphenburger 1986.

Herzog, R./Koselleck, R. (Hg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein. München: Fink 1987.

Hörning, K.-H./Winter, R. (Hg.): Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1999.

Hoffmann, H./Klotz, H. (Hg.): Die Kultur unseres Jahrhunderts. Hier: Bde. 5 (1960-1970) und 6 (1970-1990). Düsseldorf/Wien/New York: ECON 1987/1990.

Holzbrecher, A.: Wahrnehmung des Anderen. Zur Didaktik interkulturellen Lernens. Opladen: Leske + Budrich 1997.

Holzkamp, K.: Lernen. Subjektwissenschaftliche Grundlegung. Frankfurt/M.: Campus 1993.

Holzkamp, K.: Musikalische Lebenspraxis und schulische Musik lernen, In: Forum Kritische Psychologie 32, Hamburg: Argument-Verlag 1993.

Iden, P. (Hg.): Warum wir das Theater brauchen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.

Janz, R.-P. Hg.): Faszination und Schrecken des Fremden. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2001.

Jung, Th.: Geschichte der modernen Kulturtheorie. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999.

Jürgens-Kirchhoff, A.: Schreckensbilder. Krieg und Kunst im 20. Jahrhundert. Berlin: Reimer 1993.

Kaden, C.: Des Lebens wilder Kreis. Musik im Zivilisationsprozeß. Bärenreither 1993.

Kerber, H./Schmieder, A. (Hg.): Spezielle Soziologien. Reinbek: Rowohlt 1994.

Keupp, H./Bilden, H. (Hg.): Verunsicherungen. Das Subjekt im gesellschaftlichen Wandel. Göttingen usw.: Verlag für Psychologie 1989.

Keupp, H. (Hg.): Zugänge zum Subjekt. Perspektiven einer reflexiven Sozialpsychologie. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994. Darin: Keupp: Grundzüge einer reflexiven Sozialpsychologie. Postmoderne Perspektiven. S. 226 - 274.

Keupp, H./Höfer, R. (Hg.): Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung. Frankfurt M.: Suhrkamp 1997.

Keupp, K.H. u.a.: Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek: Rowohlt 1999.

Klamer, A. (ed.).: The Value of Culture. On the relationship between economics and arts. Amsterdam: Amsterdam University Press 1996.

Kleimann, B./Schmücker, R. (Hg.): Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion. Damstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2001.

Klein, G.: FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. Weinheim/Berlin: Quadriga 1992

Kondylis, P.: Der Niedergang der bürgerlichen Denk- und Lebensform. Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne. Weinheim: VCH 1991.

Konersmann, R. (Hg.): Kulturphilosophie. Leipzig: Reclam 1996.

Konersmann, R. (Hg.): Kulturkritik. Reflexionen in der veränderten Welt. Leipzig: Reclam 2001.

Krais, B./Gebauer, G. (Hg.): Habitus. Bielefeld: transcript 2002.

Kroeber, A. L./Kluckhohn, C. (eds.): Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions. New York: Harvard University Press 1952.

Kuhlmann, A. (Hg.): Philosophische Ansichten der Kultur der Moderne. Frankfurt/M.: Fischer 1994.

Kulturwissenschaftliches Institut (Hg.): Sinn - Kultur - Wissenschaft. Eine interdisziplinäre Bestandsaufnahme. Vorgesehen: 3 Bde. - Projektskizze - Essen 2000. (www. kulturwissenschaftliches-institut.de/projekte); download am 26. 02. 03.

Lazarowicz, K./Balme, Chr. (Hg.): Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam 1991.

Lepenies, W.: Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft. München/Wien: Hanser 1985.

Lessing, G. E.: Gesammelte Werke. 2 Bde. (Hg.: W. Stammler). München: Hauser 1959.

Luhmann, N.: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.

Luhmann, N.: Die Gesellschaft der Gesellschaft. 2 Bde. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1997.

Lützeler, P. M. (Hg.): Schreiben zwischen den Kulturen. Frankfurt/M.: Fischer 1996.

Lützeler, P. M.: Europäische Identität und Multikultur. Tübingen: Stauffenberg 1997.

Maase, K.: BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren. Hamburg: Junius 1992.

Mongia, P. (ed.): Contemporary Postcolonial Theory. A Reader. London usw.: Arnold 1996.

Müller-Doohm, St./Neumann-Braun, K. (Hg.): Kulturinszenierungen. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1995.

Münch, R.: Dialektik der Kommunikationsgesellschaft. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991.

Neumann, G./Seidel, (Hg.): Erzählte Identitäten: Ein interdisziplinäres Symposion. München: Fink 2000.

Neumann, G./Weigel, S. (Hg.): Lesbarkeit der Kultur: Literaturwissenschaften zwischen Kulturtechnik und Ethnographie. München: Fink 2000.

Niethammer, L.: Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur. Reinbek: Rowohlt 2000.

Nipperdey, Th.: Deutsche Geschichte. 1800 - 1866. Bürgerrecht und starker Staat. München: Beck 1983.

Nipperdey, Th.: Deutsche Geschichte. 1866 - 1918. Bd. I: Arbeitswelt und Bürgergeist. München: Beck 1990.

Nünning, A. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Stuttgart: Metzler 1998.

Nünning, V. : Grundkurs anglistisch-amerikanistische Literaturwissenschaft . Stuttgart usw. : Klett 2001.

Plessner, H.: Die Frage nach der Conditio humana. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1976.

Plumpe, G.: Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.

Raulff, U. (Hg.): Mentalitäten-Geschichte. Berlin 1987.

Ricklefs, U. (Hg.): Fischer Lexikon Literatur. 3 Bde. Frankfurt/M.: Fischer 1996.

Riggenbach, P.: Funktionen von Musik in der modernen Industriegesellschaft. Marburg: Tectum 2000.

Rigney, A./Fokkema, D. (eds.): Cultural Participation. Trends since the Middle Ages. Amsterdam/Philadelphia: Benjaminus 1993.

Rüsen, J./Gottlob, M./Mittag, A. (Hg.): Die Vielfalt der Kulturen. Erinnerung, Geschichte, Identität 4. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.

Ruppert, W.: Der moderne Künstler. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998.

Said, E. W.: Orientalism. Frankfurt/M.: Fischer 1978.

Said, E. W.: Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht. Frankfurt/M.: S. Fischer 1993.

Sander, U.-Chr./Paul, F. (Hg.): Muster und Funktionen kultureller Selbst- und Fremdwahrnehmung. Göttingen: Wallstein 2000.

Schiffauer, W.: Fremde in der Stadt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1998

Schmidt, B.: Postmoderne - Strategien des Vergessens. Frankfurt/M./Suhrkamp 1994.

Schmidt, S. J.: Kognitive Autonomie und soziale Orientierung. Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1994.

Schröder, G./Breuninger, H. (Hg.): Kulturtheorien der Gegenwart. Ansätze und Positionen. Frankfurt/M.: Campus 2001.

Schuster, M.: Psychologie der bildenden Kunst. Eine Einführung. Heidelberg: Asanger 1990.

Smith, D.: Fischer Atlas Kriege und Konflikte. Frankfurt/M.: 1997.

Steenblock, V.: Theorie der kulturellen Bildung. Zur Philosophie und Didaktik der Geisteswissenschaften. München: Fink 1999.

Steinwachs, B.: Epochenbewußtsein und Kunsterfahrung. Studien zur geschichtsphilosophischen Ästhetik an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert in Frankreich und Deutschland. München: Fink 1986.

Thurn, H. P.: Soziologie der Kunst. Stuttgart usw.: Kohlhammer 1973

Tietze, N.: Islamische Identitäten. Formen muslimischer Religiosität junger Männer in Deutschland und Frankreich. Hamburg: HIS 2001.

Turk, H.: u. a. (Hg.): Kulturelle Grenzziehungen im Spiegel der Literaturen. Nationalismus, Regionalismus, Fundamentalismus. Göttingen: Wallstein 1998.

Vondung, K. (Hg.): Kriegserlebnis. Der erste Weltkrieg in der literarischen Gestaltung und symbolischen Deutung der Nationen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1980.

Wahl, K.: Die Modernisierungsfalle. Gesellschaft, Selbstbewußtsein und Gewalt. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989.

Weid, J.-N. von der: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Von Claude Debussy bis Wolfgang Rihm. Frankfurt/M./Leipzig: Insel 2001.

Welzer, H. (Hg.).: Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg: HIS 2001.

Wenzel, H. (Hg.): Typus und Individualität im Mittelalter. München: Fink 1983.

Werckmeister, O. K.: Zitadellenkultur. Die schöne Kunst des Untergangs in der Kultur der sechziger Jahre. München/Wien: Hanser 1989.

White, H.: Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichtsschreibung. Frankfurt/M.: Fischer 1990.

White, H.: Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in Europa. Frankfurt/M.: S. Fischer 1991.

Wild, R.: Literatur im Prozeß der Zivilisation. Entwurf einer theoretischen Grundlegung der Literaturwissenschaft. Stuttgart: Metzler 1982.

Wulf, Chr. (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim/Basel: Beltz 1997.

Young, R. J.: Postcolonialism. An Historical Introduction. Oxford/Malden: Blackwell 2001.

Zierer, O.: Ideen bewegten die Welt. Die Höhepunkte der Geistesgeschichte. Wien: Wiener Verlag 1978.

Zima, P. V.: Literarische Ästhetik. Methoden und Modelle der Literaturwissenschaft. Tübingen: UTB 1991.

Zima, P.: Moderne - Postmoderne. Tübingen: Francke/UTB 1997.

Der Autor:

Max Fuchs, Prof. Dr., Erziehungs- und Kulturwissenschaftler, Direktor der Akademie Remscheid, Vorsitzender der Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung, des Deutschen Kulturrates und des Instituts für Bildung und Kultur, lehrt Kulturarbeit an der Universität Duisburg-Essen.