

Sebastian Baden, Christian Bauer, Daniel Hornuff (Hg.)
Formen der Kulturkritik

Sebastian Baden, Christian Bauer, Daniel Hornuff (Hg.)

Formen der Kulturkritik

Wilhelm Fink

Gedruckt mit Unterstützung der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf,
und des Gewinnspartners Südwest e.V. der Volksbank Karlsruhe.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk sowie einzelne Teile desselben sind urheberrechtlich
geschützt. Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen ist ohne
vorherige schriftliche Zustimmung des Verlags nicht zulässig.

© 2018 Wilhelm Fink Verlag, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA;
Brill Asia Pte Ltd, Singapur; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Brill Deutschland GmbH, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5561-1

INHALTSVERZEICHNIS

SEBASTIAN BADEN, CHRISTIAN BAUER, DANIEL HORNUFF Kulturkritik. Erscheinungsbilder eines Denkmodells	7
I. GESCHICHTSPHILOSOPHISCHE GRUNDLAGEN	25
RALF KONERSMANN Das moralische Momentum der Kulturkritik	27
BEAT WYSS Säkulare Gnosis. Kritik der Kulturkritik	39
II. AFFEKTLAGEN UND ARTIKULATIONSMODELLE	59
NORBERT SCHNEIDER Was bleibt von Adornos Kulturkritik?	61
VOLKER ROELCKE Krankheit und Kulturkritik. Zur Genese und Autorität wissenschaftlicher Begriffe im öffentlichen Raum.....	75
WOLFGANG ULLRICH Kulturkritik als Konsumgut	89
THOMAS HECKEN Konsumkritik als zeitgenössische Ausprägung der Kulturkritik	103
THOMAS FRIEDRICH Kulturkritik der kritischen Theorie heute	123
RAINER METZGER Merely interesting. Über Theorie und Theatralik	131

III. KÜNSTLERISCHE PRAXIS	141
VERENA KRIEGER Kulturkritik nach der Kulturkritik. Stephan Hubers künstlerische Auseinandersetzung mit den globalen Umbrüchen der Gegenwart in <i>Alte Welt – Neue Welt</i> (2009)	143
TORSTEN MEYER Cultural Hacking als Kulturtechnik?	157
FRANZ BILLMAYER Kunstpädagogik als Kulturkritik.....	177
JÖRG SCHELLER Das Lied der Verwinder. Heavy Metal als negative Lust am Erhabenen des Untergangs.....	195
MATTHIAS REICHEL Kunstraum als Denkraum und als Ort für Kritik und Imagination anderer Verhältnisse	213
AUTORENANGABEN	235

SEBASTIAN BADEN, CHRISTIAN BAUER, DANIEL HORNUFF

Kulturkritik

Erscheinungsbilder eines Denkmodells

Seit dem Zeitalter der Aufklärung erhöht sich die Sichtbarkeit des kulturkritischen Gestus nicht nur in philosophischen, sondern auch in populärwissenschaftlichen Debatten. Dem liegt das produktive Vorurteil der Aufklärer zu Grunde, dass dem gemeinen Menschenverstand ebenso viel Zutrauen wie dem Urteil des Gelehrten geschenkt werden dürfe. Das Entstehen von Kulturkritik und einer bürgerlichen Öffentlichkeit sind untrennbar miteinander verquickt. Dass sich im Zuge der kulturkritischen Produktionen Widersprüche zeigen, ist der Kulturkritik bis heute immanent geblieben. Theodor W. Adorno gemäß besteht ein „flagranter Widerspruch“ im Verhältnis von Kultur und Kulturkritik: „Dem Kulturkritiker passt die Kultur nicht, der einzig er das Unbehagen an ihr verdankt.“¹ Dieser Auffassung zufolge entspringt Kulturkritik einem der Kultur immanenten Paradox, da sie selbst unweigerlich Teil der Kultur ist, die sie zu kritisieren sucht. Kulturkritik wäre demnach das Resultat eines ungelösten Definitionsproblems, nämlich auszuweisen, was Kultur im Wesentlichen kennzeichne. Dies hätte zur Folge, dass es auch dem Kulturkritiker an einer belastbaren Begründung von Kriterien mangelte, mit denen es etwa gelänge, zwischen bewahrenswerten und verabschiedungswürdigen „Kulturgüter[n]“ zu unterscheiden und so zu vermeiden, dass sowohl Kultur als auch Kulturkritik zum „Fetisch“ gerinnen.²

Vor dem Hintergrund dieser Problematik wird deutlich, dass Kulturkritik zur Modernisierung und Selbstaufklärung einer Kultur beitragen, zugleich aber auch einen ambivalenten Prozess der Problemverschärfung einläuten kann. Zwei Grundoptionen werden sichtbar: Zum einen kann Kulturkritik tatsächlich zur Befragung und Beurteilung der Verfasstheit der eigenen Kultur dienen. Sie kann aber auch an ihrer selbstgestellten Aufgabe scheitern, wenn die Aufklärung über kulturelle Konstitutionsbedingungen bis zu dem Punkt vorangetrieben wird, wo das Eigene ins Fremde und Befremdende umschlägt. An diesem Punkt der „Kritikalität“³ scheiden sich die Geister.

Die Kritik in und an der Kultur stellt zunächst einmal für jeden Adressaten eine Zumutung dar. Sie verlangt entweder nach einer Verteidigung, Zustim-

¹ Adorno, Theodor W., „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1. *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, hg. v. Rolf Tiedemann, unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Frankfurt am Main, 1997, S. 11-30, hier S. 11.

² Ebd., S. 15 f.

³ Vgl. Konersmann, Ralf, *Kulturkritik*, Frankfurt am Main, 2008, S. 14.

mung oder einer sich der Kritik anpassenden Veränderung. Der Weg der Kulturkritik von vereinzelt philosophischen Stellungnahmen zu einer breiteren kulturellen Bewegung begann mit der Aufklärung und ihrer forcierten „Emanzipationszumutung.“⁴ Der modus operandi von Kulturkritik ist die Dissensproduktion: Die Aktion der Kritik an Gesellschaft wie Kultur fordert ihrerseits immer schon kritische Reaktionen heraus. Ralf Konersmann führt diese Dialektik von moderner Kulturkritik und Kritik an der Moderne vor Augen: „Aus der Kritik der Aufklärung wurde eine Kritik an der Aufklärung, und der philosophisch gemäßigte Anspruch der Kritik steigerte sich zur Kulturkritik.“⁵ So lässt sich sagen, dass die Kulturkritik als Produkt einer moderneinmanenten Krise zu betrachten ist, die sowohl vom Aufbruch als auch von der Skepsis an diesem Aufbruch zeugt. So nimmt Kulturkritik normative Unterscheidungen gesellschaftlicher Phänomene vor und beansprucht für sich die Bezugnahme auf ein Ganzes. Die Kritik an der eigenen Kultur, deren definitorischer Rahmen unterschiedlich eng oder weit gefasst werden kann, findet ihre Einbettung in eine umfassende Verfallsgeschichte. Zu einer für die Epoche der Moderne vertretbaren Definition der Kulturkritik hat Theo Jung im Rahmen seiner Darstellung gefunden, in der er das zeitlich und ganzheitlich ausgerichtete Augenmerk der Kulturkritik festhält: „Moderne Kulturkritik ist geschichtlich orientierte Kritik der eigenen Kultur im Ganzen.“⁶ Mit dieser Charakterisierung versucht Jung in nuce ein akzeptables Modell zu skizzieren, das auch den Wandlungen der Kulturkritik im Laufe der Zeit gerecht wird.

Durch Ausweitungen ins Generalistische, etwa durch allfällige Diagnosen einer gesamtgeschichtlichen Absturzbewegung, für die wiederum Dekadenzsymptome reklamiert werden, erweckt der Kulturkritiker den Eindruck, immer schon weit über die Partikularismen des Alltags hinauszuzielen. Als *pars pro toto* tritt in diesem Zusammenhang einer der wichtigsten Vertreter sowohl der Kulturkritik als auch der Aufklärung hervor – Jean-Jacques Rousseau. Der im französischen Exil lebende Bürger von Genf war den Blick von außen auf die eigene Heimat gewohnt. Durch die lebensweltlichen Umstände bedingt war der Blick aufs Ganze für ihn ein leichter Schritt – ein Blick, der das Eigene wie das Fremde an der eigenen Kultur umfasste. Mit seinem sogenannten ‚zweiten Diskurs‘ unter dem Titel „Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen“ (1755) verfasste Rousseau die bis dato wirksamste Folie für Kulturkritik, ohne darin überhaupt die Begriffe Kultur und Kritik zu verwenden; was im Übrigen demonstriert, dass das

⁴ Lübke, Hermann, „Politischer Historismus. Zur Philosophie des Regionalismus“, in: *Politische Vierteljahresschrift* 20, 1979, S. 7-15, hier S. 11, zitiert nach Konersmann, *Kulturkritik*, S. 105.

⁵ Konersmann, Ralf, „Das kulturkritische Paradox“, in: ders. (Hg.): *Kulturkritik. Reflexionen in der veränderten Welt*, Leipzig, 2001, S. 9-37, hier S. 22.

⁶ Jung, Theo, *Zeichen des Verfalls. Semantische Studien zur Entstehung der Kulturkritik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Göttingen, 2012, S. 22.

Wort „Kulturkritik“ weit jüngeren Datums ist als das Phänomen, das erst seit der Wende vom 19. ins 20. Jahrhundert als Kulturkritik bezeichnet wird.⁷

Bekanntlich führt ein ideengeschichtlicher Weg von Rousseaus „Abhandlung“ zur Französischen Revolution. Mit dieser Furore machenden Schrift stiftet er die sozialrevolutionäre Basis für alle weiteren bürgerlichen und liberalen Bewegungen im 19. Jahrhundert. So heißt es im Vorwort: „Betrachtet man die menschliche Gesellschaft mit ruhigem und uneigennützigem Blick, so scheint sie zunächst nur die Gewalt der Mächtigen und die Unterdrückung der Schwachen zu zeigen.“⁸ Dank seiner beiden Diskurse mit ihren zivilisationskritischen Implikationen und der Berufung auf die Idee des „Naturzustandes“⁹, in welchem der Mensch noch von Unrecht und Unterdrückung befreit gewesen sei, hat sich Rousseau einen festen Platz im kulturkritischen Kanon gesichert. Er nutzte das Verfremdungspotenzial eines scheinbar außenstehenden Beobachters der eigenen Kultur, wie Ralf Konersmann betont, und evozierte mit seinem wilden Denken eine Haltung des Protests.¹⁰ Sein kulturkritischer Impetus war aber nicht allein auf das Medium der Schrift beschränkt. Als Person verstand er sich wohl als dessen leibhaftige Verkörperung, die im sprachlichen Gestus und durch seine Verkleidung Protest sowohl signalisierte als auch evozierte. Er wandelte im schwarzen Kaftan und mit Bärenfellmütze umher und suggerierte somit seinen Mitmenschen, Außenseiter und Weltbürger zugleich zu sein.¹¹ Mit seiner Maskerade machte Rousseau in den Salons von Paris zum Dauerzustand, was sonst nur saisonal den Narren vorbehalten war; seine Auftritte als enfant terrible auf der noch jungen Szene der Aufklärung galten als spektakulär. Für seinen Fall und für eine Vielzahl auf ihn folgender Kulturkritiker sind Inszenierungen eines neuen, kämpferisch auftretenden Habitus kennzeichnend geblieben. Als ein role model der Kulturkritik erbt sich Rousseaus selbstexponierende Form in einer mittlerweile marketingtauglichen Praxis von Kulturkritik fort. Ohne sich dessen zwangsläufig bewusst zu sein, sind in wiederkehrenden kulturkritischen Moden und Codes und vor allem in deren subkultureller Aneignungspraxis immer auch rousseauistische Spurenelemente enthalten.

Während es ein Definitionsmerkmal von Kulturkritik in der klassischen Moderne war, das Fortschrittsdogma mit konservativen oder antimodernistischen Volten zu kontern, so entzieht sich die zeitgenössische Kulturkritik verstärkt konkret fasslichen Definitionsansätzen. Gleichwohl bewahrt sich die Kritik in der Kultur ihre Lebendigkeit, indem sie keine kritiklosen Zonen dul-

⁷ Ebd., S. 21.

⁸ Rousseau, Jean-Jacques, *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* (1755), aus dem Französischen übersetzt und hg. v. Philipp Rippel, Stuttgart, 2010, S. 27.

⁹ Ebd., besonders S. 69 f.

¹⁰ Konersmann, „Das kulturkritische Paradox“, S. 22; vgl. weiterhin Bollenbeck, Georg, *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*, München, 2007, S. 28 f.

¹¹ Konersmann, „Das kulturkritische Paradox“, S. 23.

det, sondern eine Politisierung noch dort fordert, wo etwa die Popkultur als Ordnungsmuster vorherrscht.

Georg Seeßlen attestiert der Kritik eine notwendige Regulierungsfunktion in der Gesellschaft. Sei es die Demokratie, das Schulwesen, die Ökonomie, die Wissenschaft oder die Kunst: „Es gibt keine Kultur ohne Kritik.“¹² Zum paradigmatischen Problem von Kulturkritik erhebt Seeßlen denn auch, dass Kritik nicht bei ihren Adressaten ankommt. Die Vertreter der Macht unterhalten sich zwar gut mit der Kulturkritik, doch nähmen sie den Kulturkritiker nur als einen bezahlten „Hofnarren der Unterhaltungsmaschine“ wahr, woraus Seeßlen wiederum auf das Ende der Kritik schließt: „Es steht nicht gut um eine Kultur der Kritik in unserer Gesellschaft. Die Ökonomisierung und Privatisierung macht vor keinem Segment der Kultur halt. Kritik muss ‚verkauft‘ werden.“¹³ In diesem Punkt folgt Seeßlen Adorno, der seinerzeit schon vom „bezahlte[n] und verehrte[n] Plagegeist“ des Kulturkritikers sprach, der sich nur als „Berichterstatte[r] [...] am Markt geistiger Erzeugnisse“ verdinge.¹⁴

Kulturkritik ist zu einem Longseller der Moderne geworden und wirkt nachhaltig als Schlagwort im Kampf um Deutungshoheit und Selbstbehauptung in kulturellen Fragen. Das Erfolgsrezept der Kulturkritik ist einfach: Ralf Konersmann hat dafür die Formel von einer „Kritik der Kultur im Namen der Kultur“ geprägt.¹⁵ Der vorliegende Band nimmt diese Definition auf und unterstützt zugleich die These Georg Bollenbecks, dass es sich bei Kulturkritik um ein Reflexionsinstrument der Moderne(n) handelt. Die versammelten Beiträge stellen sich der Frage, welche Formen kulturkritisch motivierter Selbstvergewisserungen im Verlauf der Moderne angenommen haben und welche Formen ihnen heute verliehen werden. Somit handelt es sich bei diesem Buch zwar auch um einen Beitrag zur Bestimmung dessen, was Kulturkritik in ihrem inhaltlichen und intellektuellen Selbstverständnis auszeichnet. Vorrangig stellen die nachfolgenden Beiträge aber weiterführend die Frage nach der Inszenierung, Darstellung, Mediatisierung, mithin also nach den Formen, Formationen und Arrangements kulturkritischer Denkmuster und Bewertungsweisen. Gerade weil Kulturkritik mit besonders lauten Artikulationen hervorsticht, ja stets mahnen und aufrütteln will, apokalyptisch und dystopisch gestimmt in Erscheinung tritt und sich vor allem über eine besonders widerständige Haltung auszuzeichnen sucht, ist ihr Erscheinungsbild von besonderem Interesse. Sucht man in der Gegenwart eine Positionierung der Kulturkritik, so stehen prinzipiell zwei verschiedene, aber nicht unbedingt divergierende, sondern sich komplementierende Strategien von Kulturkritik zur Verfügung, deren Formenrepertoire nach einer vergleichenden Untersuchung verlangt.¹⁶

¹² Seeßlen, Georg, „Auftritt der Hofnarren“, in: *chrismon*, 03.2013, S. 38-39, hier S. 39.

¹³ Ebd., S. 39.

¹⁴ Adorno, *Kulturkritik*, S. 12.

¹⁵ Konersmann, „Das kulturkritische Paradox“, S. 10, 24, 33.

¹⁶ Siehe dazu den Beitrag von Ralf Konersmann und seine Differenzierung von „restitutiver“ und „postrestitutiver“ Kulturkritik in diesem Band, sowie ders., *Kulturkritik*, S. 105 f.

Dem polemischen und abgrenzenden Gestus einer anachronistisch anmutenden Kulturkritik steht heute sicherlich eine komplexere, weil kontingente Programmatik kulturkritischer Positionierung gegenüber, die eine postrousseauistische Lektion gelernt hat und darum vermeidet, für sich einen privilegierten Standpunkt zu beanspruchen. Eine Kulturkritik, die sich nicht überheblich und allwissend darbietet, sondern auch ihr Nichtwissen, ihre kontroverse Sicht auf die eigene Kultur und damit deren immanente Entzweiung formulieren kann, trägt zu fruchtbarem Zweifel, zu einer permanenten „produktiven Zerstörung“ und damit zur stets erneuerten Selbsterfindung einer flexibler gewordenen Kultur bei.¹⁷ Kulturkritik von solcher Machart hat keine absolute Identität, keinen Heroismus und kein Ressentiment als Eigenschaften mehr nötig, die noch ihrer modernen Vorgängerin mit ihren antimodernen Klagen gemein waren. Die aktuellste, weil als Metakritik operierende Kritik der Kulturkritik bietet eine attraktive Komplexität, die sich der Ironie, Parodie und Karikatur bedient und in wandelnden Medienformaten auftaucht. Für sie sind die Künste, darunter die Bildende Kunst und die Poesie, ein beliebter epistemologischer Schauplatz, um sich als „Agentin der Moderne“ auszuweisen und Kulturkritik modernitätsbewahrend, weil aufklärend, zu pflegen.¹⁸

Kulturkritische Denkmodelle in Moderne und Postmoderne

In den vergangenen rund zehn Jahren rückten die Topoi und Anliegen der Kulturkritik vor allem ins Zentrum des kulturphilosophischen und kulturwissenschaftlichen Interesses. Die Analysen wurden dabei auf zwei Ebenen entfaltet: Zum einen ging es um eine historische Ortsbestimmung der Kulturkritik. Zum anderen wurden gemeinsame Denkmuster kulturkritisch argumentierender Autoren herausgearbeitet, die sich zu einer Art intellektuellen Physiognomik von Kulturkritik formieren ließen. Es wurde deutlich, dass in den Ursprüngen der Kulturkritik auch ein Kristallisationspunkt für das Epochenbewusstsein der Moderne liegt. Der epochalen Selbsterkenntnis geht eine „Verzeitlichung der Kulturreflexion“ voran, die auf einem Kulturverständnis beruht, das sich selbst als geschichtsbildend erkannt hat.¹⁹ Ersichtlich wurde, dass Kulturkritik dieser Geschichtsauffassung und dem modernetypischen Fortschrittsprozess gegenüber als eine spezifische Haltung verstanden werden muss. Mehr noch, sie wurde sogar als ein Modus der Infragestellung des Verlaufs europäischer Aufklärung erkannt und deshalb antimodernistischen Tendenzen zugeordnet, die das Reversbild der Moderne darstellen.²⁰

¹⁷ Vgl. Konersmann, *Kulturkritik*, S. 125.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 133.

¹⁹ Jung, *Zeichen des Verfalls*, S. 19; Zum Aspekt der Zeitlichkeit von Kulturkritik vgl. Bollenbeck, *Geschichte der Kulturkritik*, S. 26 sowie Konersmann, *Kulturkritik*, S. 28.

²⁰ Vgl. Jung, *Zeichen des Verfalls*, S. 30 f.

Dem derzeitigen Forschungsstand ist zu entnehmen, dass Kulturkritik als zweigleisiges Verfahren betrachtet werden muss, in dem mindestens zwei Parteien um die Definitionsmacht streiten. Das Kompositum Kulturkritik ist sowohl auf Begriffe des Unterscheidens und der Anklage als auch auf zu bewahrende Handlungsmöglichkeiten gerichtet.²¹ Die geläufigste Form ist deshalb die sogenannte „normative“ Kulturkritik, die sich auf Ursprünglichkeit beruft, eine vorausseilende Skepsis vor allem gegenüber technologischen Entwicklungen pflegt und sich „dem Publikum einst als ‚konservative Revolution‘ empfahl“.²² Ihr gegenüber entwickelt sich eine „deskriptive Kritik der Kultur [...], die den Prozess kultureller Selbstbeobachtung rekonstruiert und auch selbst vorantreibt“, verstanden als eine „Reflexion in der veränderten Welt“.²³

Beat Wyss hat mit der *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik* (1985) die erste umfassende Arbeit über die Prägekraft der Kulturkritik für die Kunstentwicklung der Moderne vorgelegt. Auf der Grundlage von G.W.F. Hegels Vorlesungen über Ästhetik und dessen Unbehagen an romantisierender Kunst wird Kulturkritik als Motor einer Stil- und Ausdrucksvielfalt gedeutet. Wyss' Arbeit muss daher als Bindeglied zwischen der philosophischen und der kunsthistorischen Beschäftigung mit den Formen der Kulturkritik verstanden werden. Wyss konstatiert für die moderne Kulturkritik eine unübersehbare Neigung zum Antimodernismus. Zu den prominenten Vertretern einer antimodernistischen Kulturkritik rechnet er die „Unheilige Allianz“ der Positionen von Max Nordau, Oswald Spengler, Hans Sedlmayr und Georg Lukács, die in dem Maße repräsentativ sind, wie sie den regressiven Fortgang konservativer Kulturkritik propagieren.²⁴

Ebenso konnte sich ein von Georg Bollenbeck eingeführter Begriff der Kulturkritik als „Reflexionsmodus der Moderne“²⁵ etablieren. Mit ihm wurde erstmals systematisch veranschaulicht, wie sich die Moderne überhaupt erst an ihrer eigenen Spiegelung als Epoche erfahren hat. Formen der Kulturkritik waren zu Beginn der Moderne an bestimmte Diskursgruppen und Interessensgemeinschaften angeschlossen. Im Zentrum standen dabei einerseits die Verächter des befreiten Individuums sowie andererseits „alteuropäische Sozietäten“²⁶ wie liberale Lesezirkel, Freimaurerlogen oder Rosenkreuzer. Gegenüber den

²¹ Bollenbeck, *Eine Geschichte der Kulturkritik*, S. 23; Konersmann, „Das kulturkritische Paradox“, S. 16 ff.

²² Konersmann, „Das kulturkritische Paradox“, S. 16; vgl. Breuer, Stefan, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt, 1996.

²³ Konersmann, „Das kulturkritische Paradox“, S. 18 u. 21; vgl. Konersmann, *Kulturkritik*, S. 14 u. 103.

²⁴ Wyss, Beat, *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*, Köln, 1997, S. 238.

²⁵ Bollenbeck, *Geschichte der Kulturkritik*, S. 10.

²⁶ Vgl. dazu Garber, Klaus, „Die bürgerliche Gesellschaft begann in kleinen Gruppen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 9, 11. Januar 2012, S. N4; vgl. weiterhin Wismann, Heinz; Garber, Klaus (Hg.), *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*, Tübingen, 1996.

Zielen einer Emanzipationsbewegung bürgerlicher Lesegruppen formierten sich ‚Selbstdenker‘ wie Rousseau oder Schiller, deren Kulturkritik sich sowohl gegen die überwundene Feudalgesellschaft als auch gegen die entstehende bourgeoise Gesellschaft richtete.²⁷

Bollenbecks Untersuchungen zeigen, wie sich die Vorstellung herausgebildet hat, wonach das Denken über die Moderne in einem scharfen Oppositionsverhältnis zu Verheißungen modernen Lebens steht. Kulturkritik sei, so Bollenbecks Diagnose, mit einem reflexhaften Pochen auf normative Interessen ausgestattet und damit einem pluralistisch-liberalen Freiheitsbegriff von Moderne entgegengestellt. Aus dieser Eigenpositionierung der Kulturkritik ergibt sich nach Bollenbeck ihr „alarmistische[r], hypergeneralisierende[r] Charakter“.²⁸ Dieser erweist sich sogar als essentiell für sie, ist es doch der möglichst weit aus- und ebenso tief eingreifende Gestus der Kulturkritik, der sie von eher spezifischeren Kritikformen wie Technologie-, Sozial- oder Institutionskritik abgrenzt. Grundsätzlich baue Kulturkritik, so Bollenbeck, auf einem triadisch geordneten Geschichtsbild auf: Ein normativer Maßstab (1), der etwa in Gestalt eines Naturzustands als einem (imaginierten) Garten Eden oder, allgemeiner, eines Goldenen Zeitalters, sei nach Auffassung der Kulturkritik unerreichbar geworden (2), ein säkulares Motiv des Sündenfalls, so dass der aktuelle Zustand (3) als Entfremdungs- und damit fatale Verlustsituation wahrzunehmen sei.²⁹ Die rhetorischen Figuren der Kulturkritik lehnen sich entsprechend an den Dreischritt von „schlechter Gegenwart, guter Vergangenheit und zukünftiger Rettung“³⁰ an und sind in diesem Sinne immer auch von geschichtsphilosophischen Argumentationslinien geprägt. Ein derart entfremdungstheoretisch argumentierender Ansatz mobilisiert Familienähnlichkeiten zwischen der „Kritischen Theorie und dem Denken der Postmoderne“, die sich „in der Thematisierung von Entfremdungserfahrungen ebenso wie in den Ansätzen zu einer negativen Geschichtsphilosophie“ begegnen.³¹

Neben Bollenbeck profilierte sich in besonderer Weise Ralf Konersmann mit einer phänomenologischen Formanalyse.³² Seine Studie richtet sich auf die Ausdrucksmöglichkeiten und damit verstärkt auf die kulturkritische Praxis. Konersmann differenziert Bollenbecks Ansatz weiter aus, indem er zeigt, dass kulturkritisches Denken keineswegs auf das Feld textsprachlicher Kommunikationen beschränkt bleibt: „Statt exklusiv auf das gesprochene Wort zu set-

²⁷ Siehe Bollenbeck, *Kulturkritik*, S. 23.

²⁸ Ebd., S. 19.

²⁹ Ebd., S. 20 u. 27; vgl. weiterhin Löwith, Karl, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart und Weimar, 2004; vgl. dazu auch in diesem Band den Beitrag von Beat Wyss.

³⁰ Bollenbeck, *Geschichte der Kulturkritik*, S. 27.

³¹ Rohbeck, Johannes; Nagl-Docekal, Herta, „Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Eine Einleitung“, in: *Geschichtsphilosophie und Kulturkritik. Historische und systematische Studien*, hg. v. Johannes Rohbeck u. Herta Nagl-Docekal, Darmstadt 2003, S. 11; als implizites Paradigma darf hier Adornos Philosophie gelten.

³² Vgl. Konersmann, *Kulturkritik*.

zen, erweitert sie das Ausdrucksrepertoire um gestische, ikonische und rituelle Formen.“³³ Aus diesem Grund fänden sich kulturkritische Denkweisen mittlerweile weniger im akademischen Diskurs wieder, sondern vielmehr in nahezu allen populärmedialen Formaten ausgeprägt:

„Kulturkritik ist nicht die Sache von Experten oder Profis, und anders als die politische oder die Sozialkritik kennt sie nicht das Vorrecht des konzessionierten Kritikers. Indem sie sich als anonymes und ungesteuertes Geschehen über die Kulturwelt verteilt, wählt sie die geläufigsten Ausdruckswelten als Forum: Romane, Fernsehserien, populäre Musik, Bühnenstücke, Leitartikel, philosophische Abhandlungen“.³⁴

Vertreter kulturkritischer Positionen, die vorrangig um die Zustimmung eines Massenpublikums buhlen, seien heutzutage „egalitär“³⁵ geworden. Ihre Argumente orientieren sich nicht mehr an Dogmen wie Vernunft, Tugend oder Wahrheit, vielmehr adressieren sie eine Meinungspluralität, ohne Exklusivität beanspruchen zu wollen.

Konersmanns Diagnosen kommt für die Diskussion um den Stellenwert der Kulturkritik herausragende Bedeutung zu, da sie erstmals für die hohe Massenkompabilität kulturkritischer Weltansichten sensibilisierten. Neben Bollenbeck, Konersmann und Wyss, welche die luzidesten Beobachtungen zum Phänomen einer modernen und zugleich antimodernistisch auftretenden Kulturkritik vorgelegt haben, ist eine weitere Position zu nennen: In einem richtungsweisenden Artikel führt Wolfgang Ullrich die Unterscheidung zwischen linker und rechter Kulturkritik ein.³⁶ Wo linksgerichtete Antimodernismen ihre Energie auf die Gewinnung eines peripheren Status und damit auf eine (radikale) Außenposition richteten, gehe es Rechtsorientierten um die Besetzung einer Mitte. In diesem Sinne arbeitet Ullrich die ideengeschichtlichen Bilder von Peripherie („Zentrumsflucht“) und Zentrum („Peripherieentzug“) zu den beiden konstitutiven Grundhaltungen der Kulturkritik aus. Damit macht er deutlich, in welchem außerordentlichem Maß sowohl linke als auch rechte Formen der Kulturkritik einen autoritativen Geltungsanspruch verfolgen. Prinzipiell zielten beide auf letztgültige Deutungshoheit. Damit kehre sich aber auch ihr antiquierter Zuschnitt hervor, der in einer pluralisierten und liberalisierten Gesellschaft nicht mehr sinnvoll durchzusetzen ist.

Damit aber sind die Voraussetzungen geschaffen, um Kulturkritik endgültig zum populärkulturellen Phänomen auszugestalten. Ganze Studiengänge wie die Cultural Studies oder der kulturwissenschaftliche Journalismus haben Kulturkritik fest im akademischen Milieu installiert, wobei nicht länger Ver-

³³ Ebd., S. 8.

³⁴ Ebd., S. 13.

³⁵ Ebd., S. 124.

³⁶ Ullrich, Wolfgang, „Zentrifugalangst und Autonomiestolz. Ein Nachruf auf die Kulturkritik“, in: *Neue Rundschau*, Bd. 110 (1999), S. 9-22. Vgl. weiterhin Merlio, Gilbert; Raulet, Gérard (Hg.), *Linke und rechte Kulturkritik. Interdiskursivität als Krisenbewusstsein*, Frankfurt am Main u.a., 2005.

fallsdiagnosen, sondern vielmehr der ästhetische Mehrwert von Kultur propagiert wird.³⁷ Kulturkritik wird, gerade indem sie ihre tiefgreifende, epochenverändernde Kraft eingebüßt hat, zu einem vielfach einsetzbaren kommunikativen Code westlicher Wohlstandsgesellschaften. So umgibt man sich mit einem kulturkritischen und vielleicht auch -pessimistischen Flair, ohne zugleich die Bitterkeit einer allumfassenden Depravationsdiagnose vertreten zu müssen. Oder wie es Thomas Edlinger jüngst mit polemischer Verve formulierte: „Der Miserabilismus gibt sich nicht länger nur in der Luxusedition als kulturell wertvolle Klagerede im Ledereinband, sondern zunehmend auch in popkulturellen Varianten. Mittlerweile existieren nicht nur ganze dystopische Genres in Film, Literatur und Musik, sondern auch Begriffe wie Netzwerkpessimismus oder Afro-Pessimismus.“³⁸

Doch diese Einschätzung bleibt nicht unbestritten, auch nicht in der Forschung. Denn Kulturkritik als ein Klage- und Mahnsystem mit pseudo- bzw. kryptotheologischen Zügen hat insbesondere in der theologischen und philosophischen Forschung ihren Stellenwert, wie der Band *Religion und Kulturkritik* (2006) bekundet hat.³⁹ Darüber hinaus ist aus soziologischer Perspektive nicht zu übersehen, dass es auch in modernen Gesellschaften immer wieder Konjunkturen von moralischer Kommunikation gibt, in denen nicht das Empfehlen, Anregen oder Anraten zählt, sondern das „Mahnen, Klagen und Schimpfen“⁴⁰ zur kommunikativen Problemverarbeitung genutzt wird.

Ausgehend von der aktuellen Forschungslage zur Kulturkritik lassen sich vier wesentliche Beobachtungen festhalten, die ein breites Spektrum innerhalb kulturkritischer Ausdrucksmuster umfassen:

1. Wesentliche Formen der Kulturkritik treten in antimodernistischer Gestalt auf, sie nehmen grundsätzliche Oppositionshaltungen gegenüber dem Zeitgeist, pluralistischen Wertkonzepten und -gefühlen sowie Fortschrittsdenken ein.
2. Kulturkritisches Denken bezieht sich auf ein triadisches Geschichtsmodell, bestehend aus der Klage über die Gegenwart, der Projektion einer besseren Vergangenheit und der daraus abgeleiteten Forderung zur Gestaltung der Zukunft.
3. Sowohl links- als auch rechtsorientierte Kulturkritik zielt auf Deutungshoheit.
4. Kulturkritik vollzieht sich in der Gegenwart als paradoxe Metakritik. Die Kultivierung und die Normalisierung von Kritik als Ausdruck ei-

³⁷ Vgl. Jung, *Zeichen des Verfalls*, S. 16.

³⁸ Edlinger, Thomas, *Der wunde Punkt. Vom Unbehagen an der Kritik*, Berlin, 2015, S. 264.

³⁹ Schmidt, Thomas M.; Lutz-Bachmann, Matthias (Hg.), *Religion und Kulturkritik*, Darmstadt, 2006.

⁴⁰ Luhmann, Niklas, „Paradigm Lost. Über die ethische Reflexion der Moral“, in: ders., *Die Moral der Gesellschaft*, hg. v. Detlef Horster, Frankfurt am Main, 2008, S. 253-269, hier S. 254.

nes inneren Konfliktes von Kultur ist Wesensmerkmal dieser selbstreflexiven Praxis der Kultur.

Die Frage nach der Form

Die bisherige Forschung hat die historischen Bedingungen und den jeweiligen Ideengehalt bestimmter Kulturkritiken und Kulturkritiker herausgearbeitet. Sie hat erkannt, dass sich die Kritik am technischen, ökonomischen wie auch rechtlich vollzogenen Modernisierungs- und Zivilisationsprozess als „Kulturkritik“ tarnen lässt, um so einem generellen Unbehagen an einer „Einheitszivilisation“⁴¹ ein gesellschaftlich akzeptables Gepräge zu verleihen. Eine genaue Untersuchung kulturkritischer Inszenierungs-, Darstellungs- und Äußerungsformen ist bislang nicht hinreichend vorgenommen worden.

An dieser Erkenntnislücke setzt der vorliegende Band an, der im Anschluss an die inhaltlichen und strukturellen Analysen der Kulturkritik erstmals deren Ausdrucks- und Medialisierungsformen näher beleuchtet. Wie Konersmann und Ullrich unabhängig voneinander angedeutet haben, realisiert sich Kulturkritik in erster Linie über ihr Erscheinungsbild: Sie will zur Steigerung ihrer diagnostischen Attraktivität inszeniert, gestaltet und pointiert artikuliert werden. So stellt sich die Aufgabe, diese Ausdrucksgestalten an konkreten Beispielen zu untersuchen, historisch einzubetten und theoretisch zu systematisieren.

Wie zeigt sich Kulturkritik? Gibt es neben einer sprachlich fundierten auch eine bildlich vermittelte Kulturkritik? Welchen rhetorischen Charakter verleiht sie sich und welche Gestik eignet sie sich an, um sich als dringlich und von besonderer Wirksamkeit gekennzeichnet empfehlen zu können? Auf welche Medien setzt sie, welche Plattformen und Bühnen betritt sie, um für möglichst viele Zeitgenossen erreichbar, nachvollziehbar und letztlich handlungsauslösend wirken zu können?

Um dieses Forschungsdesiderat zu realisieren, werden die Formen der Kulturkritik in drei Schritten untersucht. Es werden Perspektiven aus der Kulturphilosophie, Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft, Kunstpädagogik, Medizingeschichte, Medientheorie, Kulturwissenschaft und kuratorischen Praxis geboten. Programmatisch durchmessen die Beiträge der Autorinnen und Autoren repräsentative Darstellungsformen der Kulturkritik von der Frühmoderne bis hin zum Phänomen der postmodernen Mediengesellschaft.

Die Beiträge des **ersten Teils** dieses Bandes gelten den geschichtsphilosophischen Grundlagen der Kulturkritik. So bietet Ralf Konersmann (Kiel) mit seinem Beitrag „Das moralische Momentum der Kulturkritik“ eine umfassende

⁴¹ Sloterdijk, Peter, „Nach der Geschichte“, in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne*, hg. v. Wolfgang Iser, Berlin, 1994, S. 262-273, hier S. 264.

de kulturphilosophische Analyse: Ausgehend von der Grundthese, dass in der westlichen Hemisphäre Kultur und Kritik untrennbar miteinander verquickt seien, differenziert er zwischen einer „restitutiven“ und einer „postrestitutiven Kulturkritik“: Während die erste Form der Kulturkritik sich auf den Gedanken einer vorgängigen „Wahrheit des Ursprungs“ beruft, kraft derer ihr ein richtendes Recht zuwächst, haben sich postrestitutive Formen der Kulturkritik des geschichtsphilosophischen Fantasma einer Wiedergewinnung des Ursprungs entledigt. Schließlich charakterisiert Konersmann eine zeitgemäße Kulturkritik durch Formen der Distanzwahrung. Kulturkritik unterscheidet sich in diesem Sinn vom emotionsbelasteten Ressentiment und diene einer besonnenen Bewahrung der Kultur vor Angriffen auf sich selbst.

In Auseinandersetzung mit den geschichtsphilosophischen Grundströmungen des Abendlands vertritt Beat Wyss (Karlsruhe/Berlin) mit seinem Beitrag „Säkulare Gnosis. Kritik der Kulturkritik“ die These, dass das traditionelle Leitmedium der Kulturkritik die Schrift sei, was zu dem Problem führe, dass Kulturkritik „schreibend fortpflanzt, was sie kritisiert. Sie geißelt sich selber als eine Kunst, die sich der Schrift verdankt, muss anklagen, was die Schrift überliefert.“ Auf Grund dieses inhärenten Selbstwiderspruchs ergebe sich ein grundständiger Hang zur Gnosis. Damit einher geht die unwiderstehliche Neigung zu Chaos, Vernichtung, Bündnissen mit teuflischen Mächten und zu Bildern des Absturzes. In der „Gegenwelt der Kunst“ komme das revolutionäre Potential der Gnosis besonders strahlkräftig zum Ausdruck, wobei die Intellektuellen der Moderne versuchten, am demiurgischen Konzept der bildenden Künste teilzuhaben, um sich im Verein mit dem Künstler in „Theorien gnostisch, in ihren Methoden alchemistisch“ zu gerieren: „Säkulare Gnosis bildet den Nährboden für Zivilisationskritik: jene Form der Abrechnung, mit der Künstler und Intellektuelle ihre gesellschaftliche Marginalisierung vergelten.“

Die Beiträge **des zweiten Teils** dieses Bandes untersuchen, welchen Affektlagen sich kulturkritische Zeitdiagnostiken verdanken und in welchen Artikulationsmodellen kulturkritische Pathologiebefunde sich rhetorisch verdichten. Bestimmend für diese Perspektive ist die durchgängig beobachtbare Entbindung von Pathos-Strukturen, die in Inszenierungen und Erzählungen von Pathogenesen einmünden und den Zerfall eines kulturellen Organismus thematisieren. Vor allem lebensphilosophisch motivierte Lektüren ermöglichen die Entfaltung von Symptomatologien der Krankheit, der Artikulation von „Unbehagen in der Kultur“ (Sigmund Freud)⁴² und tragisch gestimmter Verzweiflung. Überdies sind in der neueren Kulturkritik Affektgruppen auszumachen, die sich der Paarung von originell anmutenden ästhetischen Utopien mit individuellen wie überindividuellen Katastrophenszenarien verdanken.

⁴² Freud, Sigmund, *Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften*, Frankfurt am Main, 2004.

So weist Norbert Schneider (Karlsruhe) in seinem Beitrag „Was bleibt von Adornos Kulturkritik?“ darauf hin, dass ein Ausgangspunkt für die Affektlage der Kulturkritik in den Schriften Rousseaus auszumachen ist: Die „affektive Struktur“ der „amour-propre“, der Eigenliebe, habe „mit ihrem Verlangen, anderen vorgezogen zu werden und Konkurrenten zu überbieten, (...) letztlich zur inégalité parmi les hommes geführt“. Schon bei Rousseau wird die Zivilisation affektiv negativ besetzt und dem Verfall preisgegeben. Nietzsches lebensphilosophisch motivierter Begriff des Dionysischen wird im 20. Jahrhundert von Spengler im Rahmen seiner Zivilisationskritik aufgegriffen – und fordert später seinerseits Adorno heraus; nur dass in Adornos Kritik der „Kulturindustrie“ noch die alte Opposition von Kultur und Zivilisation durchschimmert, die Adorno selbst bei Spengler beklagte. Auch die Gestalt des modernen Kunstwerks löst nur in seltenen Fällen die Versprechen von Autonomie ein, die ihm zugeschrieben werden – was bleibe, sei Verzweiflung, so Adornos Fazit.

Der Kulturkritiker ist traditionell ein in mehrerlei Hinsicht pathologischer Fall, ihm entspricht ein angespannter, nervös-neurasthenischer Soziotypus. Dieses Bild konturiert Volker Roelcke (Gießen) mit seinem Beitrag „Krankheit und Kulturkritik: Zur Genese und Autorität wissenschaftlicher Begriffe im öffentlichen Raum“. Im Rahmen einer medizinhistorischen Spurenlese geht er der Frage nach, wie aufgrund der „Neurasthenie- und Degenerations-Debatten in den Jahrzehnten um 1900“ die Medizin zum „Medium der zeitgenössischen Gesellschafts- und Kulturkritik“ geworden ist. Der medizinhistorische Diskurs dient als Folie für zweierlei Arten von kulturkritischer Zeitdiagnostik: Zum einen lässt sich beobachten, dass Gesellschafts- und Kulturdiagnosen seit den frühen 1880er-Jahren an den frühen Neurasthenie-Begriff anschließen und am ehesten als ‚moderne‘ oder ‚post-restitutive‘ Varianten der Kulturkritik (nach Konersmann) verstanden werden können. Zum anderen gibt es ab den 1890er-Jahren Formen der Gegenwartsdeutung, die mit dem Degenerationsbegriff verknüpft sind und als ‚restitutive‘, in späteren Phasen der Eugenik/Rassenhygiene auch als ‚Ressentiment‘-Kulturkritik aufzufassen sind.

Wie uns Produktinszenierungen am „point of sale“ davon überzeugen, dass wir energetisch unterversorgt sind, demonstriert Wolfgang Ullrich (Leipzig/München) in seiner Lektüre von Warendisplays. In seinem Beitrag „Kulturkritik als Konsumgut“ weist er nach, wie in der Postmoderne eine Defizitbewirtschaftung in der warenförmigen Welt mobilisiert wird. So werden Inszenierungen als Ausstellungen von Wertpräferenzen zu dem Ziele firmiert, Konsumententscheidungen am Nimbus von Kulturkritik teilhaben zu lassen: Die Welt der Konsumgüter wird mit „Energie-Metapher[n]“ aufgeladen und konfrontiert somit die Mühseligen und Beladenen mit den Symptomatologien von Zivilisationskrankheiten, die für das kulturkritische Ausdrucksgeschehen bestimmend bleiben.

Dass die „Konsumkritik als zeitgenössische Ausprägung von Kulturkritik“ firmiert, zeigt Thomas Hecken (Siegen) in seinem Beitrag. Während die tradi-

tionelle Kulturkritik zum einen den bildungsbürgerlichen Gegensatz von „Kultur und Zivilisation“ bemüht, den sie mittels eines kulturpessimistischen Grundaffekts wider die Zivilisation ausspielt, sind die neueren Formen origineller und streichen grosso modo den „Zusammenhang von Konsum und Produktion heraus.“ Hecken gelingt es zu zeigen, in welchem Ausmaße die neuere Konsumkritikrhetorik Eingang in die Alltagskommunikation gefunden hat. Trotz dieses kommunikativen Erfolgs kann nicht übersehen werden, dass die Wahl von drastischen, ja apokalyptisch gestimmten Bildern von Seiten der „bisherigen Konsumkritik“ just mit deren „Wirkungslosigkeit“ korreliert.

Auch Thomas Friedrich (Mannheim) operiert in seinem Beitrag „Kulturkritik der kritischen Theorie heute“ mit der Ausgangsthese, dass aktuell eine weltweite Krisensituation zu beobachten sei. Dazu zählten etwa die „Überakkumulationskrise bei den Finanzen“ oder die „hohe Jugendarbeitslosigkeit in vielen Ländern“, um der Kulturkritik der kritischen Theorie weiterhin Bedeutung einzuräumen. Friedrich exemplifiziert seine These am Theaterstück *norway.today* von Igor Bauersima. Darin werden die beiden Protagonisten des Stücks als vom Suizid bedrohte Individuen vorgestellt, die sich angesichts der kapitalistischen Logik vollständiger Verwertung in einer Lebenskrise befinden. Der theatralen Darstellung entspricht von Theorieweite das Darben kritischer Theorie, an deren Stelle postmoderne Beliebigkeit getreten sei: Der Erfolg der Massenkultur und der mediale Wandel haben das Gefühl für Wirklichkeit zum Schwinden gebracht. Dem Individuum bleibe als letzter „Filter“ im kapitalistischen Zeitalter „die Frage does it pay? („Rechnet es sich?“)“.

In kunstkritischer Absicht konzentriert sich Rainer Metzger (Karlsruhe) im Beitrag „Merely interesting. Über Theorie und Theatralik“ auf die gattungsästhetischen Zwischenräume zwischen den Künsten, die von Figuren theoriegeleiteter Theatralisierung besetzt werden. Während Kultur, und so auch deren Kritik, zur „Formlosigkeit“ tendiere und dadurch Unbehagen provoziere, sei die Kunstkritik „durch Überschaubarkeit gekennzeichnet“. Diese These exemplifiziert Metzger an Clement Greenbergs Strategien zur Bewältigung von Kontingenz durch Konzentration auf die Medialität moderner Malerei. Des Weiteren wird anhand von Michael Frieds Essays und Donald Judds Statements zur US-amerikanischen Minimal Art demonstriert, wie zentral geschaltete Begriffe wie „Objecthood“, „Presentness“ und „Shape“ dazu führten, eine ästhetische Verkörperung von „Schock“, „Provokation“ und „Appellhaftigkeit“ zu inszenieren – kurz: „Theater“. Bilanzierend gibt Metzger zu verstehen, dass die Kunstkritik immer schon davon ausgeht, eine Spielart der Kulturkritik zu sein, wobei sich das aber als produktives Missverständnis im Namen „der Theatralik“ erwiesen habe.

Der **dritte Teil** dieses Bandes befragt die künstlerische Praxis der Kulturkritik. Es wird ersichtlich, dass der Verlust von relativer Stabilität der Handlungs- oder Verfahrensmuster in der Postmoderne die (traditionelle) Kulturkritik nicht verschont hat. Auch sie spielt sich in veränderten medialen Umgebungen

und von Informations- und Kommunikationstechnologien (IKT) getriebenen Umwelten ab. In diesen IKT-environments konfiguriert und artikuliert sich Kulturkritik an neuen Schnittstellen des sozialen und künstlerischen Diskurses über sich selbst. Die Selbstverständigung von Mediengesellschaften und -kulturen ist mehr denn je auf experimentelle Leistungen angewiesen, um im Modus der „Re-Orientierung bzw. Kreativität“⁴³ statthabende Orientierungsverluste und Unsicherheiten kompensieren zu können.

Die Kunsthistorikerin Verena Krieger (Jena) veranschaulicht in ihrem Beitrag „Kulturkritik nach der Kulturkritik. Stephan Hubers künstlerische Auseinandersetzung mit den globalen Umbrüchen der Gegenwart in *Alte Welt – Neue Welt* (2009)“, wie mit den Mitteln der bildenden Kunst eine „Auseinandersetzung mit kulturellen und politischen Zeitphänomenen in einer globalen und zugleich historischen Perspektive“ geleistet werden kann. Entlang der drei Reflexionskategorien, die Bollenbeck als zentral für das intellektuelle Wesen von Kulturkritik ausmacht (eine bestimmte Haltung, die Wertung eines Denkmusters sowie spezifische Wirkungs- und Rezeptionsweisen) diskutiert Krieger, inwiefern Hubers bildkünstlerisches Werk „*Alte Welt – Neue Welt* (2009)“ überhaupt als kulturkritische Äußerung zu verstehen ist. Seine kartographische Phantasmagorien, schließt Krieger, bieten auf hohem Reflexionsniveau eine Neuaufladung der Kategorie des Sentimentalischen als einer Grundmodalität moderner Kulturkritik überhaupt – wobei hier keine Neuaufgabe einer engagierten großen Erzählung, sondern eine ambivalente Form des visuellen Erzählens geboten wird.

In medienwissenschaftlicher Perspektive fragt Torsten Meyer (Köln) in seinem Beitrag „Cultural Hacking als Kulturtechnik?“ nach den Bedeutungsverschiebungen innerhalb des kulturkritischen Diskursfeldes, die durch die neue Generation der Digital Natives geleistet werden. Für diese Generation sind Informations- und Kommunikationstechnologien zur „natürlichen“ kulturellen Umwelt geworden. In der „Mediosphäre“ (Régis Debray) erweise sich nicht länger Verstehen, sondern Kontrolle als primäre Kulturleistung. Dem entsprechend solle Cultural Hacking als eine Kommunikationsform von Kulturkritik aufgefasst werden, die allgemeingültig ist und nicht nur von computerisierten Akteuren ausgeführt wird. Computer spielen trotzdem eine zentrale Rolle, weil sie als Kontrollstationen der Gesellschaft eine prädestinierte Angriffsfläche bieten, die zur Verbreitung von Cultural Hacking genutzt werden kann. Das subversive Potential von Hackerkooperationen sei womöglich paradigmatisch für die von Pragmatismus und Effizienz getriebenen Akteure der „nächsten Gesellschaft“ (Dirk Baecker).

Den Stellenwert der Kunsterziehung im Kanon der Kulturkritik befragt Franz Billmeyer (Salzburg) in seinem Beitrag „Kunstpädagogik als Kulturkritik“.

⁴³ Imhof, Kurt, „Unsicherheit und Kreativität – Zwei Kernprobleme der Handlungstheorie“, in: *Medienkultur und Kulturkritik*, hg. v. Klaus Neumann-Braun, Wiesbaden, 2002, S. 200-215, hier S. 200.

tik“. Darin stellt er fest, dass im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert eine „Idee von Kindern als Künstler[n]“ existiert, denen dadurch eine neuartige Bedeutung im kulturellen Gefüge zugeschrieben worden sei. In der Folgezeit kommen kunstpädagogische Schriften im Umlauf, die mal affirmativ, mal kritisch Kultur reflektieren. Für die gegenwärtigen Veröffentlichungen im deutschsprachigen Raum gilt jedoch, dass Kulturkritik „höchstens implizit“ artikuliert werden kann, da die „allgemeine Kultur“ nicht länger „unter negativen Vorzeichen problematisiert“ wird. Dass Kultur selbst überhaupt nicht mehr als allgemeiner Parameter in Erscheinung tritt, sei u.a. darauf zurückzuführen, dass die Kunstpädagogen um den Bestand ihres Faches ringen und „alle Energien darauf verwendet werden (müssen), ihre Bedeutung und damit ihre Legitimation nachzuweisen.“ Gleichwohl wäre es ein Desiderat, alltagskulturelle Phänomene wie „Konsum, Unterhaltung, Tourismus und Medienangebote“ in ihrer Vielfalt im Kunstunterricht zu verhandeln.

Wie man die Distanz gegenüber den Kontigenzschocks der Gegenwart erhöhen und auf ältere Logiken kreativ-adaptiv zurückgreifen kann, unterstreicht Jörg Scheller (Zürich) in seinem Essay „Das Lied der Verwinder. Heavy Metal als negative Lust am Erhabenen des Untergangs“. Apokalypsen sind nicht nur „verdichtete und manifeste Kulturprodukte von Stimmungen, Haltungen, Befindlichkeiten“⁴⁴, sondern, laut Scheller, ins „Ästhetische, Atmosphärische, Allegorische und Mythologische“ gewendete Klangbildreservoirs von schillernder Offenbarungskraft. Die bis dato unterschätzte Bedeutung kulturkritischer Gestaltungsmuster im Heavy Metal tritt in zeitgenössischen Spielarten musikästhetischer Dystopien zu Tage. Deren Liebhaber richten sich in von Erhabenheitsgesten antizipierten Finsternissen christlicher Apokalypsik ein und genießen die von „negativer Lust geprägte Ästhetisierung und Atmosphärisierung der ihrerseits ästhetisierenden und atmosphärisierenden Kulturkritik und Apokalypsik“.

Mit der Frage nach dem Ort und der Haltung kuratorischer Praxis setzt sich Matthias Reichelt (Berlin) in seinem Beitrag „Kunstraum als Denkraum und als Ort für Kritik und Imagination anderer Verhältnisse“ auseinander. Als Ausstellungsmacher und Kunstkritiker konzentriert sich Reichelt auf Minderheiten und marginalisierte Positionen im Kunstbetrieb. Die Usurpation kulturellen Kapitals durch dominante ökonomische Akteure des Neoliberalismus motiviert ihn zur Stellungnahme für Künstleraktivisten, die weder das kulturpessimistische Selbstbekenntnis noch den Konflikt mit den sogenannten kapitalistischen Eliten scheuen. Reichelt bietet eine Fülle von Zeugnissen aus dem Journalismus, die ihm als Beglaubigungen seiner These dienen, dass die „Medien sich dem Vorwurf stellen müssen, ihrer Kritikfunktion nicht gerecht zu

⁴⁴ Briese, Olaf; Faber, Richard; Podewski, Madleen, „Einleitung“, in: *Aktualität des Apokalyptischen. Zwischen Kulturkritik und Kulturversprechen*, hg. v. Olaf Briese, Richard Faber u. Madleen Podewski, Würzburg, 2015, S. 7-36, hier S. 9.

werden“, so dass der Kulturkritik in Form von Kunst die Aufgabe des Aufzeigens elementarer sozioökonomischer Widersprüche zukomme.

Die Beiträge gehen auf eine interdisziplinäre Fachtagung zurück, die bereits am 15. und 16. November 2012 im Vortragssaal des Zentrums für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe in Kooperation mit der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe veranstaltet wurde. Die Tagung sowie der vorliegende Band wurden von der Gerda Henkel Stiftung und dem Gewinnsparverein Südwest der Volksbank Karlsruhe großzügig unterstützt. Vielfache Unterstützung erfuhr die Tagung in Vorbereitung und Durchführung durch die Mitarbeit der Studierenden Damian Domes, Julia Emmler, Mira Hirtz, Daniel Neumann, Judith Milz, Sebastian Werner und Amos Unger. Ohne die Autorinnen und Autoren und ohne das Team des Wilhelm Fink Verlags gäbe es diesen Band nicht – ihnen allen sei unser Dank ausgesprochen.

Die Herausgeber

Bibliographie

- Adorno, Theodor W., „Kulturkritik und Gesellschaft“, in: ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. 10.1. *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild*, hg. v. Rolf Tiedemann, unter Mitwirkung v. Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1997, S. 11-30.
- Bollenbeck, Georg, *Eine Geschichte der Kulturkritik. Von Rousseau bis Günther Anders*, München, 2007.
- Breuer, Stefan, *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*, Darmstadt, 1996.
- Briese, Olaf; Faber, Richard; Podewski, Madleen, „Einleitung“, in: *Aktualität des Apokalyptischen. Zwischen Kulturkritik und Kulturversprechen*, hg. v. Olaf Briese, Richard Faber u. Madleen Podewski, Würzburg, 2015.
- Edlinger, Thomas, *Der wunde Punkt. Vom Unbehagen an der Kritik*, Berlin, 2015.
- Garber, Klaus, „Die bürgerliche Gesellschaft begann in kleinen Gruppen“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 9, 11. Januar 2012, S. N4.
- Imhof, Kurt, „Unsicherheit und Kreativität – Zwei Kernprobleme der Handlungstheorie“, in: *Medienkultur und Kulturkritik*, hg. v. Klaus Neumann-Braun, Wiesbaden, 2002, S. 200-215.
- Konersmann, Ralf, „Das kulturkritische Paradox“, in: ders. (Hg.): *Kulturkritik. Reflexionen in der veränderten Welt*, Leipzig 2001, S. 9-37.
- , *Kulturkritik*, Frankfurt am Main, 2008.
- Löwith, Karl, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart und Weimar, 2004.
- Lübbe, Hermann, „Politischer Historismus. Zur Philosophie des Regionalismus“, in: *Politische Vierteljahresschrift* 20, 1979, S. 7-15.

- Luhmann, Niklas, „Paradigm Lost. Über die ethische Reflexion der Moral“, in: ders., *Die Moral der Gesellschaft*, hg. v. Detlef Horster, Frankfurt am Main, 2008, S. 253-269.
- Merlio, Gilbert; Raulet, Gérard (Hg.), *Linke und rechte Kulturkritik. Interdiskursivität als Krisenbewusstsein*, Frankfurt am Main u.a., 2005.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen* (1755), aus dem Französischen übersetzt und hg. v. Philipp Rippel, Stuttgart, 2010.
- Schmidt, Thomas M.; Lutz-Bachmann, Matthias (Hg.), *Religion und Kulturkritik*, Darmstadt, 2006.
- Seeßlen, Georg, „Auftritt der Hofnarren“, in: *chrismon*, 03.2013, S. 38-39.
- Sloterdijk, Peter, „Nach der Geschichte“, in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne*, hg. v. Wolfgang Iser, Berlin, 1994, S. 262-273.
- Ullrich, Wolfgang, „Zentrifugalangst und Autonomiestolz. Ein Nachruf auf die Kulturkritik“, in: *Neue Rundschau*, Bd. 110 (1999), S. 9-22.
- Wismann, Heinz; Garber, Klaus (Hg.), *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der Frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*, Tübingen, 1996.
- Wyss, Beat, *Trauer der Vollendung. Zur Geburt der Kulturkritik*, Köln, 1997.

I.

GESCHICHTSPHILOSOPHISCHE
GRUNDLAGEN

RALF KONERSMANN

Das moralische Momentum der Kulturkritik

Meine Grundthese zur Kulturkritik besagt, dass, zumindest im Einflussbereich des Westens, Kultur und Kritik zusammengehören. Es ist also nicht so, dass eine einstmals intakte Kultur eines Tages mit einer feindlich gesonnenen Kritik konfrontiert worden wäre, die ihr fortan zugesetzt und ihr den Frieden geraubt hätte. Die Kritik *begleitet* die Kultur und bietet ihr die Chance, sich ihrer selbst bewusst zu werden. Im Gegenzug ist die Kritik darum bemüht, die archaische Plumpeheit sprachlicher Gewalt, das Beschimpfen, Anschreien und Niederbrüllen zu überwinden und argumentative Formen des Streitens durchzusetzen. So steckt bereits im Gestus der elaborierten Kritik eine Moralität der Zurückhaltung, die schließlich beide, Kultur und Kritik, auf spannungsvolle Weise koexistieren lässt. Die Kritik ist Ausdruck derselben Kultur, mit der sie, um auch gleich die einschlägige Metapher zu nennen, ins Gericht geht.

Die Ablösung

Das Verhältnis von Kultur und Kritik ist wechselseitig. Aber, und damit wird die Sache sehr rasch sehr kompliziert, in ihrer historischen Entwicklung ist ihre Konjunktion alles andere als stabil gewesen. Wie die Kultur, so hat auch die Kulturkritik verschlungene Wege durchlaufen, auf denen zunächst ihre Bilder und Motive gewechselt haben, mehr noch und entscheidender aber die damit verbundenen Ansprüche und Erwartungen.

Ich habe vorgeschlagen, diesen historischen Vorgang als Ersetzung der restitutiven durch die postrestitutive Kulturkritik zu beschreiben.¹ Das bedeutet: Bis in die Neuzeit hinein glaubte die Kritik, der Kultur von außen beikommen zu können. Sie war überzeugt, den Anspruch der Kultur *überhaupt* zurückweisen und für die menschliche Existenz einen anderen Grund als den der Kultur zur Geltung bringen zu müssen – in der Antike den Grund des (natürlichen) Kosmos, später dann den Grund der (göttlichen) Schöpfung. Vor dem Hintergrund der metaphysischen und, was einmal fast dasselbe gewesen ist, der kulturkritischen Weltentwürfe schien die Kultur rein als solche verfehlt und musste um der Wahrnehmung der Heilsperspektive willen, die sich mit den Daseinsbedingungen der *civitas terrena* niemals anfreunden konnte, bekämpft werden.

Das Selbstverständnis des radikal kulturkritischen Interventionismus ging im Laufe der Neuzeit und konkret seit dem Auftreten Rousseaus verloren. Die Kritik bearbeitet die Kultur nun nicht mehr von außen und um sie abzuschaf-

¹ Vgl. Konersmann, Ralf, *Kulturkritik*, Frankfurt am Main, 2008.