

Eduard W. Seid

Kultur, Identität und Geschichte

Bis ins späte achtzehnte Jahrhundert erwartete man, daß die Kunst nach der Devise “dulde et Stile” nicht nur moralisch nützliche, sondern auch schöne Werke hervorbringen sollte. Platts Vorbehalte gegen die Dichtkunst beruhen auf seinem Argwohn, die Verführungsmacht der Kunst könnte jegliche auf andere Weise präsentierte moralische Wahrheit oder Güte zudecken und außer Gefecht setzen. So reitet Plato in seiner “Ion” eine Attacke auf die Inspiration, um nachzuweisen, daß die der Kunst innewohnenden Impulse so stark sein können, daß sie nicht nur der Ignoranz, sondern auch der Verantwortungslosigkeit Tür und Tor öffnen. Aber selbst Platts Kunstkritik geht davon aus, daß zwischen Kunst und der moralischen, wenn nicht philosophischen Unterweisung ein enger Zusammenhang besteht.

Jahrhundertlang hatte dies eine Überschätzung der prophetischen Fähigkeiten des Dichters zur Folge, auch wenn moderne Kritiker wie Nietzsche in die Kunst der Klassik und der Renaissance zutiefst subversive Untertöne hineingelassen haben. Wie von Werner Jäger dargelegt, beinhaltete das Konzept der “paideia”^{*} trotz allem die Unterweisung in den Künsten, die im europäischen Bildungswesen von der Klassik über die Renaissance beibehalten wurde. Es blieb späteren Denkern wie Erasmus und Scaliger vorbehalten, die im wesentlichen moralische und ethische Komponente der Kunst klarzustellen.

Eine wesentliche Veränderung tritt am Ende des achtzehnten Jahrhunderts ein, wobei gewisse Vorboten dieser Veränderung bereits zu Beginn dieses Jahrhunderts erkennbar sind, wie Frank Manuel in seinem Werk “The Eighteenth Century Confronts the Gods” darlegt.

In den Werken wichtiger Künstler und Denker der Romantik – man denkt hier an Namen wie Wordsworth, Coleridge, Blake, Schiller, Beethoven, Kant, Hugo und andere – erobert sich die Ästhetik eine klare Eigenständigkeit, die nicht wie früher zwingend mit Mimesis und Moral verbunden ist. Ein wesentlicher Teil der Forschung des zwanzigsten Jahrhunderts widmete sich dieser Veränderung, die heute als kanonisch gilt. Mir kommen dabei “The Mirror and the Lamp” von M.H. Abrams, “The Passions and the Interests” von Albert Hirschmann oder verschiedene Bücher von Michel Foucault in den Sinn. Die Quintessenz dieser Werke ist, daß die wichtigste Aufgabe des Künstlers in der Expressivität und nicht im mimetischen Realismus oder in der moralischen Nützlichkeit liegt. Eine Revolution in Geschmack und ästhetischem Stil hat dazu geführt, daß der Künstler heute als außenstehende Person begriffen wird, als jemand, dessen Genius und Ausdruckskraft Werke schaffen, welche ein Feuerwerk an Vorstellungskraft, Kreativität, Erfindungsgeist und Originalität entfachen. Die Natur ist oft die wichtigste Quelle ästhetischer Werke, die jedoch, um kohärent und sinnhaft zu sein, immer noch der Gestaltungskraft des Künstlers bedürfen. Einer der Propheten dieser frappanten Änderung der Sichtweise war der neapolitanische Philosoph und Rhetoriker Giambattista Vico, der den menschlichen Geist in der dritten Auflage seines Werks “Nuova Scienza” (nach seinem Tod im Jahr 1745 veröffentlicht) als radikal poetisch beschrieb. Gemeinsam mit den Werken der Romantiker stellen Vicos Bücher den Gewißheiten der Aufklärung – insbesondere der Auffassung, daß menschliche Natur und moralische Grundsätze gleichbleibende, klar definierbare Einheiten seien – eine ideologische Kritik gegenüber. In seinem wichtigen Buch “Sources of the Self” (1989)

^{*} Erziehung, Zucht; klassischer Bildungsbegriff der Antike

stellt der kanadische Philosoph Charles Taylor einen Zusammenhang zwischen der romantischen Revolution und der veränderten Sichtweise der menschlichen Identität her. Seiner Aussage nach stellte die "expressivistische Revolution" in ihrer selbsterforschenden Dimension eine ungeheure Revolution der modernen postaugustinischen Innerlichkeit dar...

Das Fundament der starken Orientierung zur Innerlichkeit erkennen wir auf jeden Fall darin, was Descartes und Montaigne in Augustinus hineininterpretierten, und in den Praktiken der freien Neuformung des Selbst und der religiösen und moralischen Selbsterforschung der frühen Moderne. Aber nur die expressivistische Idee, unserer inneren Natur Ausdruck zu verleihen, gibt uns die Möglichkeit, dieser inneren Sphäre "Tiefe" zuzuschreiben, sie also als tiefer zu betrachten als es für uns ausdrückbar ist, als jenseits des äußersten Punkts unserer freien Ausdruckskraft liegend.

In der Moderne und Postmoderne ist dieses Bild vielschichtiger geworden. Taylor argumentiert, daß die moralischen Quellen des Selbst innere Konflikte hervorrufen, die dazu führen, daß die menschliche Identität alles andere ist als das kohärente heroische Bild, als das sie in der Romantik präsentiert wurde. Der Instrumentalismus steht im Widerspruch zum Expressivismus; der religiöse und theistische Autoritätsanspruch bleibt immer noch aufrecht, Hand in Hand gehend mit starken Tendenzen zu Nihilismus und Ablehnung jeglicher Autorität. Pessimistische und optimistische Einstellungen zur Realität lassen sich kaum miteinander vereinbaren. Etwa dasselbe gilt für die modernistischen Kunstwerke, zu deren wesentlichen ästhetischen Kennzeichen ihre Fragmentierung und die gleichzeitige Bestrebung zählt, aus den Fragmenten eine überzeugende innere Struktur zu bilden. Eliots "Wasteland" ist dafür ebenso ein Beispiel wie "A la recherche du temps perdu". In der Musik entreißt Schönberg mit seinem Zwölftonsystem der Unbeständigkeit der späten Romantik eine neue, wenn auch gnadenlos rigorose Methode der Komposition, die auf Dissonanzen sowie auf der Ausschaltung jeglicher Art von Transzendenz beruht.

Laut Adorno ist die neue Musik die kompromißloseste Kritikerin der modernen Kultur. Durch ihre Nichtanhörbarkeit stellt sie die Beliebigkeiten und Gefälligkeiten der Massengesellschaft in Frage.

Die meisten Beschreibungen der mannigfaltigen Transformationen und Widersprüche in der Kunst und in dem mit der Kunst verbundenen Identitätskonzept lassen die Entstehung moderner Vorstellungen über die "nationale" kulturelle Identität außer acht. Taylors Buch ist dafür ein perfektes Beispiel. Er spricht über Identität, Moral und Kunst in einem allgemeinen Kontext, der sich den Anschein der Universalität gibt, in Wahrheit aber eindeutig eurozentriert ist. Damit möchte ich jedoch nicht sagen, daß es falsch wäre, sich hauptsächlich auf Europa oder auf den Westen zu konzentrieren. Das Problem liegt darin, das eigene Tun nicht zu erkennen.

Hier sind zwei wichtige Argumente ins Treffen zu führen. Erstens ist eine kulturelle Identität auf keinen Fall von vornherein gegeben, sondern sie wird auf der Grundlage von Erfahrung, Erinnerung, Tradition (die auch konstruiert und erfunden werden kann) sowie einer enormen Vielfalt an kulturellen, politischen und sozialen Gewohnheiten und Wesensäußerungen von der Gemeinschaft konstruiert. Zweitens werden der Westen, Europa und die europäisch-westliche Identität seit dem achtzehnten Jahrhundert fast immer in einem engen Zusammenhang mit Aufstieg und Fall der europäischen Weltreiche – vor allem Großbritanniens, Frankreichs, Rußlands und der Vereinigten Staaten – gesehen.

Meiner Meinung nach kann eine Beschreibung der europäischen Identität und Kunst die Beziehung zwischen Kultur und Imperium nicht einfach außer acht lassen. Dazu kommt, daß Kultur und Imperium nicht nur auf eine Weise miteinander verbunden sind, die ich gleich beschreiben werde,

sondern daß die Kunst selbst in einem sozialen Kontext praktiziert und erhalten wird, der weitgehend von Macht, Besitz, Klasse und Geschlechterverhältnis geprägt ist. Eine der wesentlichen Errungenschaften der zeitgenössischen Kulturwissenschaft besteht in der Entwicklung eines begrifflichen Vokabulars, verschiedener Interpretationsmethoden und einer Reihe von Diskursen zur Analysierung dieser Beziehung. Ich denke, daß es bei unserer Betrachtung der modernen kulturellen Identität und Politik Europas ein großer Fehler wäre, diese absolut entscheidenden Entwicklungen außer acht zu lassen.

Ein ausgezeichnetes Beispiel ist die Unterscheidung zwischen dem Westen und dem "Orient", welche die Entwicklung der europäischen Literatur, Malerei und Musik des neunzehnten Jahrhunderts prägte. Es steht außer Streit, daß Europa seit der Zeit des Herodot durch eine ideenreiche Geographie, die ständig verändert und erneuert wurde, aufgrund seiner "Andersartigkeit" vom Orient abgegrenzt wurde.

Eine noch viel tiefergreifende Abgrenzung erfolgt jedoch gegen Ende des achtzehnten Jahrhunderts. Diese Zeit ist geprägt von tiefgreifenden Veränderungen des imperialen Eroberungsstils – Veränderungen, die etwa in dieselbe Zeit wie der oben erwähnte Übergang von der Klassik zur Romantik fallen. Die Eroberung Ägyptens durch Napoleon erfolgte nur zum Teil auf militärischem Weg (er mußte sich auch sehr bald den Briten geschlagen geben). Was Napoleon aber erreichte, war eine kulturelle "Verarbeitung" Ägyptens durch eine Reihe europäischer Darstellungen im Rahmen eines wissenschaftlichen Projekts, verkörpert in den voluminösen Bänden der "Description de l'Égypte", dem Produkt eines Teams von Botanikern, Philologen, Historikern, Musikern, Anatomen, Architekten und Geographen.

Die "Weisen" Napoleons studierten das, was eigentlich die alte ägyptische Zivilisation war, und schufen ein Portrait einer zeitlosen Kultur. Daraus entstand die Ägyptomanie der Dreißiger- und Vierzigerjahre des neunzehnten Jahrhunderts, aber auch eine Intensivierung dessen, was Raymond Schwab die "Renaissance orientale" nannte. Philologie und Linguistik, Archäologie, Ethnographie und Historiographie wurden durch diese Bewegung verändert, und diese Veränderung beruhte immer auf irgendeine Weise auf der enormen Machtdisparität zwischen dem imperialistischen Land und seinen Kolonien in Übersee. Ende der zwanziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts meinte Hugo im Vorwort zu seinem Buch "Les Orientales": "Au siècle de Louis XIV on était helléniste, maintenant on est orientaliste" ("im Jahrhundert Ludwigs XIV war man Hellenist, heute ist man Orientalist").

Der Einfluß dieses neuen Orientbildes, das in Kunst und Wissenschaft so starken Widerhall fand und das den Sinn der Europäer für ihre kulturelle Identität in Ländern wie Algerien und Indien – wo er als Rechtfertigung für einen uneingeschränkten Kolonialismus diente – so sehr stärkte, ist nicht zu übersehen. Goethe, Hugo, Lamartine, Nerval, Disraeli, Delacroix, Flaubert, Friedrich Schlegel und buchstäblich Dutzende andere verwendeten das Wort "Orient" in ihren Werken als Synonym für das Exotische, das Weibliche und das Mysteriöse, das Tiefgehende und das Schöpferisch-Fruchtbare. Und indem man den Orient und das Orientalische auf diese Weise weiter "orientalisierte", entstand nicht nur eine enorme Kluft zwischen diesen angeblichen kulturellen Identitäten, sondern auch das intensive Gefühl einer gestärkten kulturellen Identität, das in einem Maß genährt wurde, daß der Orient in seinem unglaublichen Despotismus, in seiner Sinnlichkeit und Fruchtbarkeit zum Großen Anderen Europas hochstilisiert wurde. Ob der jeweilige Autor oder Musiker nun an Ägypten dachte (wie in Verdis "Aida"), an Indien (wie in Delibes' "Lakme"), an Japan (wie in "Madame Butterfly") oder an Nordamerika (wie in Flauberts "Salammbi") – er hatte immer diesen "Über-Orient" im Sinn, dem die Funktion zugedacht war, die europäische

Identität als Beobachterin, Würdigerin, Beurteilerin und Richterin zu zementieren. Hegel argumentierte, daß der Fluß der menschlichen Geschichte von Osten nach Westen verlaufe, und meinte damit, daß der Orient ein wichtiges Stadium sei, das der Westen auf seinem Weg zu den höheren Weihen der Geschichte, der Entwicklung und des kulturellen Fortschritts durchlaufen mußte.

Es bestehen jedoch erhebliche Unterschiede zwischen dem britischen und dem französischen Imperium einerseits und den meisten ihrer Vorläufer andererseits.

Zum ersten eroberten die früheren Imperien (wie später auch das moderne russische) Land durch die Einverleibung benachbarter Territorien. Die Mongolen und die Araber erweiterten ihre Reiche zum Beispiel vorwiegend, indem sie Gebiete eroberten, die unmittelbar an die ihren angrenzten, und obwohl diese Taktik eine eindrucksvolle Eroberungswelle zur Folge hatte, erfolgten diese territorialen Erweiterungen zu Beginn immer auf direkte, folgerichtige und naheliegende Weise. Im Gegensatz dazu eroberten die Briten oder die Franzosen ihre Kolonien in “Übersee” – im Fernen Osten, in der Karibik, in Afrika und in Lateinamerika – immer in einer enormen Entfernung von ihren jeweiligen Hauptstädten.

Trotz der großen Unterschiede zwischen dem französischen und dem britischen Herrschaftsstil ist auch eine auffallende Ähnlichkeit festzustellen: die enorme geographische Distanz der beiden Imperien zu ihren Kolonien. Der zweite Unterschied liegt darin, daß die frühen Kolonisatoren ihre ausländischen Besitztümer zuerst ausbeuteten, um sie dann (wie die Spanier und Portugiesen) mehr oder weniger ihrem Schicksal zu überlassen, während die Kolonisatoren des neunzehnten Jahrhunderts ausdrücklich auf Ausbeutung und Kontrolle als langfristige, konsequente und systematische Strategie setzten. Die britische Herrschaft über Indien wurde nicht nur mit Hilfe des militärischen Apparats verwirklicht, sondern auch mittels eines intellektuellen, ethnographischen, moralischen, ästhetischen und schulischen Netzes, das über den ganzen Subkontinent gebreitet wurde. Diese beruhte einerseits darauf, die Kolonisatoren von ihrer Rolle zu überzeugen (und ihr dauerhaftes Engagement zu sichern), als auch die Akzeptanz und Dienstbarkeit der Kolonisierten zu gewährleisten. Ich möchte dieses Netzwerk “Kultur” nennen, um es von der eher wirtschaftlich-politischen Komponente des Imperialismus zu unterscheiden, die aus der oben beschriebenen Sichtweise weit genauer studiert und beschrieben wurde als erstere.

Es ist schwer zu sagen, ob die kulturellen Rechtfertigungen des Imperialismus vor oder nach der eigentlichen Eroberung der Territorien erfolgten. Gewiß ist jedoch, daß diese Rechtfertigungen in der Kultur der damaligen Zeit allgegenwärtig waren und unweigerlich mit dem einhergingen, was J. R. Seeley, ein Kolonialtheoretiker des späten neunzehnten Jahrhunderts, als wichtigstes Charakteristikum der Geschichte Englands (des größten Imperiums) bezeichnete, nämlich der Expansion. In seinem Werk “Heart of Darkness” sagt Conrads Erzähler Marlow folgendes:

Die Eroberung der Erde, die im wesentlichen bedeutet, sie denjenigen zu nehmen, die eine andere Hautfarbe oder etwas flachere Nasen haben als wir, ist bei näherer Betrachtung nichts Schönes. Wodurch sie sich rechtfertigt, ist allein die Idee. Eine Idee, die im Hintergrund steht; kein sentimentaler Vorwand, sondern eine Idee; und ein selbstloser Glaube an diese Idee – etwas, was man aufbauen, etwas, vor dem man sich verneigen und etwas, dem man Opfer bringen kann...

Damit gibt uns Marlow zu verstehen, daß “die Idee” zum einen in der aufrichtigen Überzeugung vom Wert des Kolonialismus besteht und zum anderen in einer Täuschung, in einer Art Sichtschutz zwischen der hehren Idee und dem schmutzigen Geschäft des Besetzens oder gewaltsamen Eroberns. Wenn man dieses Buch genau liest, erkennt man, daß beide Aspekte eng

miteinander verbunden und möglicherweise nicht einmal voneinander unterscheidbar sind. Conrads diesbezügliche Vorahnungen sind meiner Meinung nach darauf zurückzuführen, daß er sich als Außenseiter des Imperialismus mit diesem Thema befaßte (er war Pole, lernte Englisch erst im Alter von etwa 21 Jahren und diente in der britischen Handelsmarine im Fernen Osten). Sein besonderer Blickwinkel ließ ihn auch die Ironien des Geschehens erkennen: Obwohl er die belgischen Aktivitäten im Kongo mit kritischen Augen betrachtete, konnte er keine Alternative zu einer vom Westen dominierten Welt erkennen. Das konnte damals niemand – die Alternative mußte von den Kolonien selbst ausgehen, wie auch die Zunahme des nationalistischen Widerstands und das Streben zu Entkolonialisierung und Unabhängigkeit.

Wie Kipling ist auch Conrad ein Autor, der den Imperialismus als ein fest verankertes System sieht, das sich einen so prominenten Platz im kulturellen Leben erobert hat, daß es verdient, im Zentrum der Aufmerksamkeit zu stehen. Im Gegensatz dazu betrachten Romanautoren späterer Jahrzehnte wie Jane Austen, Thackeray oder Dickens die britischen Überseekolonien als Tatsache, die in Verbindung mit der Geschichte des jeweiligen Buches Aufmerksamkeit verdient. In Jane Austens Roman "Mansfield Park" ist Sir Thomas Bertram ein wohlhabender Landadeliger, dessen imposanter englischer Besitz (Mansfield Park) von einer Zuckerplantage abhängig ist, die er in Antigua besitzt und von Zeit zu Zeit besucht. In Thackerays Buch "Vanity Fair" hielten sich die meisten Mitglieder der Familie Sedley in irgendeiner Phase ihres Lebens in Indien auf (und werden von Thackeray auch als Nabobs bezeichnet); am Ende des Romans wird beschrieben, wie der Ehemann Amelia Sedleys, George Dobbin, nach seinem Ausscheiden aus dem Militärdienst eine Geschichte des indischen Bundesstaates Punjab verfaßt. Noch interessanter ist, daß Dickens in seinem Roman "Große Erwartungen" die Sträflingskolonie Australien zum Schauplatz des Exils des Verbrechers Magwitch macht, der die Ambitionen des jungen Pip, ein Gentleman zu werden, unterstützt, indem er ihm Geld aus Australien schickt; als Magwitch illegal nach England zurückkehrt, verwendet Dickens seine Gegenwart, um Pips ungerechtfertigte "große Erwartungen" zunichte zu machen.

Erzählungen sind für die Imperien – oder besser gesagt für die Kultur der Imperien und für die europäische nationale Identität – von zentraler Bedeutung. Der erste englische Roman ist "Robinson Crusoe", die Geschichte eines schiffbrüchigen Mittelklasseangehörigen, der auf einer einsamen Insel strandet und sich diese Insel nach und nach als seinen Herrschaftsbereich erobert; die Geschichte berichtet nicht nur über sein Tun, sondern sie verleiht ihrem Helden auch die konstruierte Identität eines Mannes, der weitab von der Heimat zu dem wird, was er ist. Tatsächlich stellt die Geschichte Robinson Crusoes einen direkten Zusammenhang zwischen seiner Existenz und dem Sieg über eine feindliche Umgebung, potentiell gefährliche Eingeborene und die Gefühle des Verlusts und der Verzweiflung her. In den vierziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts hatte sich der Roman bereits zur wichtigsten Kulturform Englands entwickelt, wo die ungeheuer populären Werke von Dickens, Thackeray etc. von einem Massenpublikum verschlungen wurden, das in diesen Werken nicht nur Unterhaltung und Bildung suchte, sondern auch eine hintergründige Festigung einer bestimmenden Struktur von Gefühlen, Einstellungen und Beziehungen. Diese Struktur siedelte Großbritannien im Zentrum der geographischen Weltkarte als Metropole an. Diese Metropole unterhielt "Außenstellen", die mit ihr in einer Beziehung der Unterordnung und des Profits (gemäß den Prinzipien des freien Handels) standen, und deren Bewohner ihrer Herrschaft und Autorität unterworfen waren. Die Form des Romans wurde dazu verwendet, die Struktur von Werten wie Eigentum und Ehe, die der Gesellschaft ihre Identität verliehen, zu stärken. Darüber hinaus wurde das Gefühl gestärkt, daß Engländer zu sein bedeutete, eine Reihe von Erwartungen bezüglich schwarzer, gelber oder brauner Menschen zu haben, aber

auch überzeugt von der Rechtmäßigkeit der britischen Kontrolle über weit entfernte Länder zu sein. Dieses Gefühl wurde gemeinsam mit den Werten Besitz und Ehe zum Gegenstand von Romanen gemacht: In “Mansfield Park” wird die Heldin, Fanny Price, zur Erbin sowohl des englischen als auch des karibischen Besitzes.

Das britische Imperium war das größte und systematischste Imperium des neunzehnten Jahrhunderts. Aus diesem Grund zieht sich die imperialistische Einstellung in der oben beschriebenen Struktur wie ein roter Faden durch das dichte Gewebe dieser Kultur. Ruskin beginnt seine Kunstvorlesungen des Jahres 1870 in Oxford zum Beispiel mit einem flammenden Appell an sein Publikum, sich stärker zu vermehren und auf der ganzen Welt neue Kolonien zu gründen. Nur dadurch würde, wie er meinte, sichergestellt, daß die ureigensten britischen Tugenden – “eine immer noch undegenerierte Rasse; eine Rasse von bestem nordischem Blut... eine Quelle des Lichts für die ganze Welt... denn für uns heißt es: 'Regieren oder sterben’ – auf der ganzen Welt ihre segensreiche Wirkung entfalten könnten. Ruskins Ansicht, daß der Norden höher entwickelt sei und daher ein Herrschaftsrecht habe, deckt sich im wesentlichen mit der Überzeugung von Hegel und Marx, aber auch mit jener von Carlyle und Tennyson. Hier geht es nicht darum, rückwirkend eine ganze Reihe brillanter Persönlichkeiten der Rechten, der Linken oder aus dem Zentrum des politischen Spektrums an den Pranger zu stellen, sondern darum, zunächst die Einheitlichkeit ihrer Ansichten festzustellen und in einem weiteren Schritt zu erkennen, daß die meisten Beschreibungen europäischer Kultur diese Dinge unterschlagen (oder einfach ignorieren), gerade so, als wären sie entweder zufällig oder unwahr. Keines von beidem ist natürlich der Fall. Tatsächlich könnte man so weit gehen zu sagen, daß die imperialistische Struktur von Haltungen und Bezugsgrößen, aufgrund derer Europäer und Eingeborene ihren jeweiligen Platz in der Hierarchie von Werten und Macht erkennen und akzeptieren konnten, ein wesentliches Merkmal der kulturellen Hauptströmungen der damaligen Zeit war. Dies wurde bisher nicht als Zeichen dafür erkannt, wie weit Kulturgeschichte und Analysen bisher hinter der politischen Dekolonialisierung herhinkten.

Im Fall Frankreichs liegen die Dinge anders, auch wenn sein Imperialismus von derselben Einmütigkeit und Allgegenwärtigkeit gekennzeichnet ist. Wie bereits oben gesagt, hatte Napoleon bei seinem ägyptischen Feldzug ganze Scharen von Wissenschaftlern, Archäologen und Sprachwissenschaftlern im Schlepptau, deren Aufgabe es war, Ägypten für Frankreich im übertragenen Sinn zu vereinnahmen. Das Ergebnis ihrer Bemühungen war die “Description de l’Egypte”, ein umfangreiches, mehrbändiges Werk, das Ägypten der breiten Öffentlichkeit zum ersten Mal als Faktum des europäischen Kulturlebens präsentierte.

Aber während die imperialistische Kultur Frankreichs in der Person des Kaisers und den von ihm in Paris gegründeten neuen wissenschaftlichen und kulturellen Institutionen hochgradig zentralisiert war, unterschied sie sich insoweit von Großbritannien, daß sich in den ersten Jahrzehnten des neunzehnten Jahrhunderts – zumindest bis in die vierziger Jahre – nur eine relativ kleine Gruppe der Gesamtbevölkerung für sie interessierte. Zu dieser Gruppe gehörten natürlich das Militär und einige Wissenschaftler, Waffenhändler, Missionare und Unternehmer. Im Gegensatz dazu war in Großbritannien das Interesse am Imperium über einen weit größeren Teil der Bevölkerung verteilt, da die meisten Menschen in irgendeiner Weise vom Überseehandel profitierten, in Armee oder Seeflotte beschäftigt waren oder ins Ausland geschickt wurden, um die dortigen Menschen zu bekehren oder die eroberten Gebiete zu bevölkern. Nach der ersten Welle militärischer Befriedung in Nordafrika stieg das Interesse am französischen Imperium jedoch stark

an, und diese Tatsache fand ihren direkten Niederschlag in Malerei, Reiseaktivitäten, Wissenschaft und den großen Pariser Weltausstellungen.

Die Laufbahnen von Dichtern wie Flaubert oder Maupassant sind ohne Berücksichtigung des Imperialismus bis zu einem gewissen Grad unverständlich. „Les Troyens“, die berühmteste Oper von Berlioz, basiert zwar auf dem 1., 2. und 4. Buch von Vergils „Äneis“, ist aber (durch ihre zeitgenössische Bezugnahme auf Frankreich), auch dem Imperialismus verpflichtet, was sich in der Expedition des Äneas von Troja nach Rom bzw. Karthago widerspiegelt. Daß die zweite Hälfte der Oper in Nordafrika angesiedelt ist, kann angesichts der Tatsache, daß Berlioz sein Werk in den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts komponierte, als Frankreich seine Herrschaft über Algerien und Marokko bereits konsolidiert hatte, keinesfalls als Zufall betrachtet werden.

Am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, als der größte Teil der Erde bereits vom Geist des vom Nordatlantik ausgehenden Imperiums durchdrungen ist, wird nicht nur in der Kultur, sondern auch in der Wissenschaft (Geographie, Geologie, Anthropologie der Kolonialländer und vergleichende Geschichte) ein auffälliges Beharren auf der Unvermeidlichkeit, ja sogar der Permanenz des Imperialismus als Wesenskern der kulturellen Identität spürbar. Daher galt es beinahe als Selbstverständlichkeit, daß die Kolonialherrschaft solange bestehen bleiben müßte, als, wie es ein früher Kritiker des europäischen Imperialismus, J. A. Hobson, ausdrückt, die niedrigeren Rassen blieben, wie sie waren – minderwertig und unterentwickelt. Was Entwicklung war, das konnte nur von einem Schiedsrichter beurteilt werden, und dieser Schiedsrichter – ob reaktionär oder progressiv – hatte, solange es sich um einen Europäer handelte, eine unveränderliche Meinung: Das Imperium sollte aufrecht bleiben.

Im Fall Frankreichs war eine ähnliche, wenn auch noch beklemmendere Blindheit zu beobachten, da die in Frage stehenden Autoren heute ein im allgemein höheres Ansehen genießen als etwa Kipling oder T. E. Lawrence.

André Malraux zum Beispiel setzt in seinem Buch „La Voie Royale“ den nietzsche'schen Heroismus seines Helden Perken (dem Conrad'schen Kurtz nachempfunden) mit der gewaltsamen Eroberung Indochinas, einer französischen Kolonie, gleich. Gide macht Französisch-Nordafrika, das den Europäern als Inspiration für ihr sinnliches Wiedererwachen dient, zum Schauplatz seiner eigenen Selbsterkenntnis und der seines Helden. In seinem Werk „The Immoralist“ sagt sich Michel von der Verantwortung des Nordens für seine gewinnträchtige Herrschaft über die Wüsten von Tunesien und Algerien los, indem er davon ausgeht, daß die Araber dort in einem Zustand durchtriebener sexueller Sittenlosigkeit halt- und geschichtslos vor sich hinleben. Das interessanteste Beispiel ist gleichzeitig das beklemmendste:

Albert Camus, ein „Pied Noir“ der zweiten Generation, war ein begabter Künstler, der sich mit seinen frühen Erzählungen über das algerische Elend als ein Autor von Gewissen und Überzeugung etablieren konnte. In seiner berühmtesten Parabel „L'Étranger“ erzählt er von der Tötung eines Arabers ohne Namen, Eltern oder erkennbare Identität. Im Mittelpunkt des Dramas steht jedoch Meursault, ein existentialistischer europäischer Heros, für dessen brennende und differenzierte Gedanken über Freiheit, Autorität und Willen Algerien und die Moslems nur den Hintergrund abgeben. In seinen Werken „La Peste“ bis „L'Exil et le royaume“ nähert sich Camus Algerien nur als einem inerten Hintergrund, der unterworfen werden muß, sobald die europäische Präsenz nach Beginn der Revolution (1954) ernsthaft bedroht ist.

Die Tragödie von Camus besteht darin, daß er weder das eigene Werk noch die imposante französische Präsenz in Algerien als Höhepunkt einer über ein Jahrhundert dauernden Eroberung begreift. Statt dessen lehnt er beharrlich die Priorität des arabischen Anspruchs ab, und als sich Autoren wie Sartre oder Jeanson offen an die Seite der Nationalen Befreiungsfront FLN stellen, bezieht Camus eine gegensätzliche Position: der Anspruch der Araber auf Algerien, so stellt er kategorisch fest, ist um nichts wichtiger als jener vieler anderer Rassen, einschließlich der Franzosen, die sich dort angesiedelt haben. Ironischerweise gilt Camus bis heute als ein französischer Autor, der das Verhängnis der deutschen Besetzung Frankreichs minutiös unter die Lupe nimmt, obwohl der Schauplatz seiner Werke eindeutig Algerien ist, wo es größtenteils die Araber sind, die leiden und sterben. Das kulturelle Bauwerk des Imperialismus ruht daher auf dem Fundament des westlichen Überlegenheitsgefühls, wie es von Jules Harmand in seinem Werk "Domination et colonisation" (1910) mit aller Klarheit und Schärfe beschrieben wird:

Wir müssen daher die Tatsache, daß es eine Hierarchie der Rassen und Zivilisationen gibt, und daß wir einer überlegenen Rasse und Zivilisation angehören, als Prinzip und gedanklichen Ausgangspunkt akzeptieren, wobei zu berücksichtigen ist, daß diese Überlegenheit zwar Rechte mit sich bringt, uns aber im Gegenzug auch strenge Pflichten auferlegt. Die grundlegende Legitimation für die Eroberung eingeborener Völker ist das Überzeugtsein von unserer Überlegenheit, und zwar nicht nur von unserer mechanischen, wirtschaftlichen und militärischen, sondern auch von unserer moralischen Überlegenheit. Auf dieser Tatsache beruht unsere Würde, und sie liegt unserem Recht zugrunde, über den Rest der Menschheit zu bestimmen. Die materielle Macht ist nichts weiter als ein Mittel zu diesem Zweck.

Harmand gründet seine grandiose Verkündung auf der grundlegenden ontologischen Unterscheidung, die dazu dient, den Westen vom Rest der Welt zu trennen. In der Zeit vor der Entkolonialisierung wendet sich kaum jemand gegen diese Unterscheidung, und auch danach wird sie nur selten in Frage gestellt. Darüber hinaus bringt der Aufstieg der Ethnographie eine Kodifizierung der Völker in verschiedene Hierarchien und wissenschaftliche Schemata mit sich, wodurch Begriffen wie primitiv, wild, degeneriert, natürlich und unnatürlich spezifische Rollen zugeordnet werden. Dies spiegelt sich auch in der Linguistik, in der Rassentheorie und in den pseudowissenschaftlichen historischen Klassifikationen der Völker wie bei Spengler oder Le Bon wider. Die Entstehung allgemeingültiger Kodizes in Fachgebieten wie Geographie oder Geschichte basiert auf einer Verbindung von allgemeingültiger Autorität und Kolonialmacht auf der einen Seite und den Eingeborenen und ihrer Unterwerfung auf der anderen Seite.

Wir sollten nicht vergessen, daß die meisten richtungsweisenden Werke über Afrika, den Orient, Australien und die Karibik für europäische Leser geschrieben wurden; solche Arbeiten waren kaum für nichtwestliche Leser gedacht, und noch viel weniger für nichteuropäische Kritiker wie jene des zwanzigsten Jahrhunderts. Werke von Aimé Césaire ("Discourse on Colonialism") oder Fanon ("The Wretched of the Earth") sind Arbeiten, deren Hauptanliegen es ist, in einem gelehrten oder wissenschaftlichen Text einer einheimischen Stimme Gehör zu verschaffen und auf diese Weise den souveränen Blickwinkel, die Ansprüche und die Doppelzüngigkeit dieses Textes zu sprengen oder zu verwässern. Und schließlich sollten wir daran denken, daß die Kenntnis der nichteuropäischen Welt – festgehalten in Erzählungen, formuliert in Theorien der meisten Humanwissenschaften und kodifiziert in aktiven Praktiken der Hegemonie wie in "La mission civilisatrice" (der zivilisatorischen Mission), Lugars Konzept der Direktherrschaft, oder im amerikanischen Konzept des "manifest destiny" (des offenkundigen Schicksals) – keine marginale oder geheimnisvolle Nische der Metropolkultur war: Sie diente weiten Bereichen des Privatlebens,

von der populären Unterhaltung, der Pädagogik, der Musik und der Werbung bis hin zur gesamten Struktur des Wissens über das Selbst und die Anderen, also dem innersten Wesen der nationalen Identität, als Anregung und Animation. An dieser Stelle ist anzumerken, daß der Begriff der nationalen Identität stark im Konzept der Überseeherrschaft verankert ist. Dies gilt vor allem für Europa, aber auch für die Vereinigten Staaten am Ende des neunzehnten Jahrhunderts, wo der für die Beschreibung der nationalen Identität verwendete Jargon auf der Prämisse der Unterlegenheit minderwertiger oder konkurrierender Anderer beruhte.

Die Ironie besteht darin, daß alle Kolonialmächte, obwohl sie die anderen imitierten, auf der Einzigartigkeit ihres eigenen Imperialismus beharrten; so bestanden beispielsweise die Briten darauf, ganz anders zu sein als die Franzosen. Die lautstärksten Proteste kamen jedoch von den Amerikanern, die darauf bestanden, nicht so zu sein wie die Briten!

Wie effektiv diese imperialistischen Systeme waren, läßt sich daran ermessen, wie sehr sie die Orte beeinflußten, an denen sie sich entfalteten und vorangetrieben wurden. In Nord- und Südamerika und in Australien wurden riesige Gebiete einer Politik unterworfen, die Alfred Crosby als ökologischen Imperialismus bezeichnete, einem System, das sich auf keinen Fall auf die Imperien unserer Zeit beschränkt, sondern auch von früheren Imperien praktiziert wurde. So wurden alte Landwirtschaftssysteme ausgelöscht, damit eine effektivere Nutzung des Landes durch modernere Methoden möglich wurde. Neue Pflanzen und Tiere wurden eingeführt, oft in dem Versuch, ein fremdes Gebiet jenem ähnlicher zu machen, das man in der Heimat zurückgelassen hatte. Die Neueinteilung, Neubenennung und Erforschung eines Gebiets ging oft Hand in Hand mit der Ausrottung seiner ursprünglichen Bewohner, und in den Fällen Irlands und Algeriens war damit eine "Europäisierung" der Sprache verbunden. Mitte der fünfziger Jahre verboten die Franzosen, die Algerien bereits als französischen Verwaltungsbezirk eingetragen hatten, die arabische Sprache in diesem Land. Eine ausgezeichnete Beschreibung, wie tiefgreifend und gewaltsam diese Art von Siedlerkolonialismus in Algerien war, findet sich in David Prochaskas Buch "Making Algeria French".

Wo die Kolonie nur verwaltet und nicht besiedelt wurde (zum Beispiel in Indien) wurde das alte System der Landverpachtung von den Briten geändert; der Neueinteilung des Bundesstaates Bengalen wurden zum Beispiel utilitaristische und rationalistische Prinzipien zugrunde gelegt, die absolut nichts mit den gebräuchlichen lokalen Gegebenheiten vor Ort zu tun hatten. Kurze Zeit später forderte Lord Macaulay, in Indien Englisch als Bildungssprache einzuführen (in Hinblick auf eine Befriedung, um sie effizienter regieren zu können), indem er die gesamte orientalische Literatur verächtlich machte, die, wie er sagte, nicht einmal den Wert der "jämmerlichen Zusammenfassungen" der europäischen Klassiker habe, die sich in den Schulbüchern britischer Schuljungen fänden. Die wenig segensreiche Seite dieser frühen Manifestation dessen, was wir heute Modernisierung nennen, bestand also in dem Versuch, die einheimischen Kulturen und Sprachen Indiens herabzusetzen, etwas, was Generationen junger Inder in ihrem Innersten prägen mußte. Aus dieser Einstellung heraus entstanden Lehren wie der wissenschaftliche oder gelehrte Orientalismus, der Eingang in alle Ebenen der Massen- und Elitekultur fand und der Welt zwar viel Neues an Wissen und Kunst brachte, aber auch Ausdruck und Verkörperung der Macht des Kolonisators war, Geschichte, Geographie, Sprache, Kultur und sogar Ontologie der lokalen Bevölkerung nach seinem Willen zu verändern.

Trotzdem können wir die künstlerischen Meisterwerke, die von diesen Ideen beeinflusst, wenn nicht sogar geformt wurden, sowie Werke von Künstlern wie Wagner, die, wie Mark Weiner in seinem Buch "Wagner and the Anti-Semitic Imagination" nachwies, eine erschreckende Nähe zu

Xenophobie und Rassenhaß haben, immer noch genießen, bewundern und neu interpretieren. Ich möchte hier auf keinen Fall kulturelle Werke verächtlich machen, die entweder vom Orientalismus oder vom Imperialismus, aus dem er hervorging, beeinflusst sind, sondern ich möchte zeigen, daß für die Auseinandersetzung mit diesen wertvollen Werken mehr notwendig ist als nur Verehrung und eine kuratorenhafte oder antiquarische Distanz. Je komplexer, gegensätzlicher und widersprüchlicher das Werk, desto interessanter ist es, und desto spannender ist es, es aufzuführen und zu interpretieren. Meiner Meinung nach sollten wir fähig sein, die Ästhetik als autonom und gleichzeitig als "weltlich" zu betrachten, das heißt, als verankert in der sozialen und historischen Welt jener Frauen und Männer, die sie geschaffen haben. Übrigens sagte der Historiker Eric Hobsbawm über das Weltsystem des neunzehnten Jahrhunderts, daß es eine "einzige Weltwirtschaft" geschaffen habe, "die beginnt, sich bis in die entlegensten Winkel der Erde auszudehnen – ein immer dichter werdendes Gewirk von wirtschaftlichen Transaktionen, Kommunikationsvorgängen und Bewegungen von Gütern, Geld und Menschen, welche die entwickelten Länder untereinander und mit den unterentwickelten Ländern verbinden" (The Age of Empire, S. 62). Sollte diese Globalisierung für das neunzehnte Jahrhundert charakteristisch sein, ist sie noch charakteristischer für das unsere, vor allem was die Kulturen anbelangt.

Hier geht es nicht nur um beklagenswerte Phänomene wie "Franglais" und CocaCola, McDonalds, MTV und CNN, obwohl sich diese weiß Gott überall wie Unkraut ausbreiten. Die Welt ist auch auf der Ebene der Hochkultur auf vielfältige Weise gemischt und miteinander verbunden. Denken Sie nur an Ravel, Messiaen, Debussy und an Japan oder Bali; denken Sie an Picasso und die afrikanische Kunst, oder denken Sie an Ezra Pound und China.

Worum es hier geht, ist die Tatsache, daß die europäische Kunst vielerlei Einflüsse in sich vereinigt, und das macht sie so interessant. Dazu kommt, daß die europäische Kunst zum ersten Mal in der Geschichte nicht nur von den Europäern selbst geschätzt und bewundert, studiert und interpretiert wird, sondern auch von Chinesen, Ägyptern, Indonesiern, Trinidadern und Brasilianern. Die Gemeinde derer, die sich für europäische Kultur interessieren, ist über die Grenzen Europas hinaus enorm gewachsen, zum Teil wegen des imperialistischen Hintergrunds, den ich vorher skizziert habe. Wenn ich mich selbst als Beispiel anführen darf, sollte ich erwähnen, daß ich, obwohl in Palästina und Ägypten (zur damaligen Zeit beides britische Kolonien) geboren und aufgewachsen, dort meine ersten Aufnahmen von Beethoven und Wagner hörte. Als Schüler britischer Kolonialschulen lernte ich die britische Geschichte, Literatur und Kultur kennen – allerdings auf Kosten der Kenntnis meiner eigenen Kultur. Nach und nach gelang es mir aber, mich auch damit vertraut zu machen.

Die europäische Kultur ist jedoch auch in einer anderen Hinsicht nicht länger auf eine angeblich homogene Bürgerschaft beschränkt. Zum ersten Mal in der Geschichte leben in Großbritannien, Frankreich, Deutschland, Italien, den skandinavischen Ländern und anderen Ländern der Europäischen Union viele Asiaten und Afrikaner mit ihren unterschiedlichen Kulturen, Sprachen und Traditionen. Trotzdem haben diese neuen Europäer ein Interesse an der europäischen Kultur, zu der sie bereits die ersten Beiträge leisten. Denken wir nur an englisch- oder französischsprachige Autoren, die indischer, karibischer oder nordafrikanischer Herkunft sind. Ihre Werke sind begründetermaßen zwei Welten zuzuordnen, aber trotzdem sind sie größtenteils in den Mainstream der europäischen Kultur eingeflossen, wo ihnen eine ganz besondere Rolle zukommt. Salman Rushdie, Anita Desai, Ben Jellou, Aimé Césaire, Wilson Harris, Asia Djebar sind nur einige wenige, deren Namen sich hier aufdrängen. Eine ähnliche Mischung des Europäischen mit dem Nichteuropäischen ist in der lateinamerikanischen Literatur zu beobachten, welche die

peninsulare und die amerikanische Kultur in einer kühnen Synthese verknüpft. Meiner Meinung nach wäre es ein himmelschreiendes Mißverständnis der Funktion von Kultur, diesen neueren Zweig europäischer/nichteuropäischer Kultur aus rassistischen oder ethnischen Gründen auszuklammern.

Alle Kulturen dieser Welt sind hybride Formen. Eine reine Kultur gibt es nicht. Es gibt auch keine Kultur, die einem "reinen" Volk zuzuordnen wäre, und keine Kultur besteht aus einem homogenen Gewirk. Dazu kommt, daß sämtliche Kulturen ihrem Wesen nach ein hohes Maß an Erfindungsgeist und Phantasie – Mythen, wenn Sie so wollen – in sich vereinen, welche die Entstehung und Neuformung der verschiedenen Bilder bewirken, die eine Kultur von sich selbst hat. Dank der Bemühungen von Historikern wie Hobsbawm und Ranger (in "The Invention of Tradition") oder Martin Bernal (in "Black Athena") wissen wir heute, daß Traditionen erfunden werden können (und es oft auch werden), und daß den unverwüstlichen Vorstellungen kultureller Vergangenheit (wie des klassischen Griechenland) ein hohes Maß an Manipulation, reiner Erfindung und bewußter rückwirkender Reinigung, Säuberung und Verfälschung innewohnt.

Eine der schädlichsten und am wenigsten erbaulichen Theorien der jüngeren Vergangenheit ist jene des "Zusammenpralls der Zivilisationen". Ursprünglich von einem amerikanischen Professor für Politikwissenschaft als Rechtfertigung für die Fortsetzung des Kalten Krieges an mehreren Fronten verbreitet, hat das Konzept des Zusammenpralls der Zivilisationen weitreichende Diskussionen ausgelöst, bei denen das Getrennthalten der Kulturen gefordert, die westliche Zivilisation verteidigt und vor den Gefahren des Islam und des Konfuzianismus gewarnt wurde. Man braucht niemanden daran zu erinnern, daß alle Kulturen dieser Welt ein unbeschränktes Potential für Kriegslüsternheit und Aggressivität in sich tragen, das sich insbesondere gegen ausländische "Dämonen" richtet, die "unsere" interne Einmütigkeit zu bedrohen scheinen. Es gibt da ein berühmtes Gedicht von Constantine Cavafy, das diesen Mechanismus mit beeindruckender Klarheit klarlegt. Das Gedicht trägt den Titel "Waiting for the Barbarians" und erzählt, wie sich einige dekadente Römer auf das Zusammentreffen mit den Barbaren vorbereiten, indem sie ihre üblichen Verhaltensweisen über Bord werfen und nach neuen Lebensmustern zu suchen beginnen. In der Mitte des Gedichts wird dann plötzlich klar, daß die Barbaren doch nicht kommen werden:

Why this sudden restlessness, this confusion?

(How serious people's faces have become).

*Why are the streets and squares emptying so rapidly,
everyone going home so lost in thought?*

Because night has fallen and the barbarians have not come.

*And some who have just returned from the border say
there are no barbarians any longer.*

And now, what's going to happen without barbarians?

They were, those people, a kind of solution?

Woher die plötzliche Rastlosigkeit, all die Verwirrung?
(Wie ernst die Gesichter der Menschen geworden sind).

Warum sind die Straßen und Plätze auf einmal so leer,
warum kehren alle so in Gedanken verloren nach Hause zurück?

Nun, die Nacht ist eingebrochen, und es sind keine Barbaren gekommen.
Von der Grenze die Botschaft, daß keine Barbaren mehr dort sind.

Und jetzt? Was sollen wir ohne Barbaren?
Brauchten wir sie, dienten sie uns als eine Art Lösung?

Externe Feinde – die Barbaren – dienen als einfaches Mittel gegen die Stagnation oder das Fehlen von Kreativität, weil es leichter ist, sich zu verteidigen und andere auszuschließen, als zu erneuern und die Dinge in einem anderen Licht zu betrachten. So wird also ein Diskurs über die Schlechtigkeit der “Feinde” entfacht, und es wird viel Zeit aufgewendet, um sie zu attackieren und sich selbst in den Himmel zu heben. Kulturen sind auf jeden Fall nationalistisch. In einem berühmt gewordenen Satz sagte der englische Kritiker und Dichter Matthew Arnold über die Kultur, daß sie das “Beste an Bekanntem und Gedachtem” verkörpere, und implizierte dabei bedenkenlos, daß “das Beste” europäisch, weiß und westlich sei. Wir wissen jedoch, wie ich bereits früher sagte, zu viel über die Zwecke, für welche die europäische Kultur benutzt wurde, um eine Sichtweise aufrechterhalten zu können, die sich unschuldig gibt und gleichzeitig militant und schlecht informiert ist. Kultur ist immer historisch, und sie ist immer sozial – für bestimmte Menschen in einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort. Kultur impliziert immer einen Kampf um verschiedene Definitionen, Stile, konkurrierende Weltanschauungen und Interessen. Darüber hinaus kann Kultur – wie sich in den von Priestern, Bürokraten und weltlichen Autoritäten vertretenen Dogmen zeigt – auch offiziell und orthodox werden, oder zum Heterodoxen, Inoffiziellen und Indeterministischen tendieren.

In beiden Fällen liegt das Interessante an einer Kultur nicht nur in ihrem Interesse an sich selbst und an der eigenen Größe, sondern in ihrer Beziehung zu anderen Kulturen. Für jene von uns, deren persönlicher Hintergrund gemischt oder multikulturell ist, hat die europäische Kultur zwei Gesichter: eines, das immer noch von dem oben erwähnten kolonialen Erbe bestimmt ist, und ein anderes (das vielleicht interessantere), das seiner eigenen Geschichte der Beziehungen zu anderen Kulturen auf der Grundlage von Dialog und Austausch offen zugewandt ist. Beide Seiten wissen ihre eigene, komplexe Geschichte über Europa zu erzählen, und das sollte, wie ich meine, stets berücksichtigt, hervorgehoben und betont werden. Eine der bedauerlichsten Tendenzen, die in den letzten beiden Jahrzehnten in den Vereinigten Staaten zu beobachten war, besteht darin, daß die

offizielle Kultur als etwas Gehobenes und Steriles betrachtet wird, eingewaschen von jeglicher Verbindung mit Geschichte und Realität, und geschaffen, um patriotischen und therapeutischen Zwecken zu dienen, die als "unbestritten" gelten. In letzter Zeit mußte die Smithsonian Institution mindestens zwei Ausstellungen absagen, weil ihr Inhalt als zu beleidigend für bestimmte Gruppen galt.

Vor vier Jahren präsentierte eine perfekt organisierte Ausstellung über das neunzehnte Jahrhundert idealisierte Bilder des amerikanischen Westens, denen Beschreibungen häßlicher Begleiterscheinungen wie Plünderungen und Eroberungskämpfen beigegeben wurden. Die Ausstellung wurde von Kongreßabgeordneten attackiert, die sie nicht einmal gesehen hatten. Warum? Weil sie den patriotischen Mythos der amerikanischen Ursprünge verunglimpft.

Während diese Art von Disput Zeugnis ablegt von der machtvollen Wirkung, die kulturelle Bilder auf Menschen ausüben, erscheint es mir als eine Verwechslung von Kultur und Propaganda, kritische Präsentationen aufgrund der Tatsache zu verhindern oder verächtlich zu machen, daß sie komplexe und nicht immer schmeichelhafte Aspekte der nationalen Kultur (oder eines bestimmten Teils derselben) porträtieren.

So wie in den Vereinigten Staaten gibt es in Europa eine Vielzahl von Kulturen, welche oft Merkmale gemeinsam haben, die hier zu erörtern überflüssig erscheint. Natürlich sollte jede europäische Kulturpolitik, die ihren Namen verdient, zu allererst ihre Bürger bilden und informieren, anstatt ihnen unkritische Einstellungen wie blinde Bewunderung und Patriotismus oder eine entfremdete Distanz zur Kultur einzuimpfen. Aber eine solche Politik sollte auch rational sein. Sie sollte jene kulturellen Beziehungen stärken, die in einer äußerst heterogenen Bevölkerung die Bereitschaft zur Teilnahme und Interaktion wecken. Damit möchte ich keinesfalls sagen, daß kulturelle Präsentationen didaktisch, tendenziös oder ermüdend ideologisch sein müssen. Ebenso wenig will ich sagen, daß es keine umfassenden Möglichkeiten geben darf, sich das Werk eines bestimmten Malers zu Gemüte zu führen oder sich die Opern Mozarts mit lehrreichen Kommentaren anzuhören.

Daß ich kein Kunstverwalter bin, liegt auf der Hand. Ich gehe davon aus, daß ich hier über den Kontext spreche, in dem europäische Kultur geschaffen, präsentiert, unterstützt – und, was am wichtigsten ist – rezipiert wird. Je enger und restriktiver die Definitionen und der Rahmen, desto uninteressanter das Ergebnis. "Jedes Dokument der Zivilisation", so Walter Benjamin, "ist gleichzeitig ein Dokument der Barbarei." Von diesem Aphorismus, der offenkundig eher von humanem Verständnis zeugt als von Arroganz, können wir viel lernen. Der einzige Weg zu verhindern, daß die Kultur von ihrer eigenen komplexen Vergangenheit und den erdrückenden Klischees der schlichten Rechtfertigung und des Patriotismus, von denen sie oft umgeben ist, belastet wird, besteht für diese Vergangenheit und für die aktuelle Gegenwart darin, daß sie in all ihrer Komplexität erfaßt wird und daß man dann auf kühne, wißbegierige und innovative Weise auf ihr aufbaut.

Meiner Meinung nach können wir am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts von der europäischen Kultur insofern profitieren, als wir sie als Quelle für verschiedene Arten von "Erkenntnissen" in jedem Sinn dieses so bedeutungsgleichen Wortes nutzen.

Die historische Wahrheit der eigenen Erfahrungen erkennen; die Wahrheit anderer Kulturen und Erfahrungen erkennen; die Größe und das Ausmaß an Manipulation erkennen, deren Kultur fähig ist; erkennen, daß Kultur nicht in einer Reihe von Monumenten besteht, sondern in einem unablässigen Engagement für Prozesse der ästhetischen und intellektuellen Artikulation und

Realisierung, und schließlich das Potential für kühne Vorstellungen und mutige Äußerungen erkennen, das der Kultur innewohnt. Alles andere ist weniger interessant.