

Manfred Wagner

Ohne regionale Wurzeln schafft Kunst nicht den Weg zur Globalisation*

Globalisation ist tatsächlich zu einem der meist verwendeten Begriffe der Informationsgesellschaft geworden, wobei auffällt, daß – entgegen allen Beteuerungen – an dieser Vokabel Werthaltungen hängen, die bei den einen Hoffnung, bei den anderen Angst auslösen. Tatsächlich konnte der Begriff auch erst eingeführt werden, als es mit Hilfe elektronischer Mittel möglich war, jedwede Information gleich von welchem Ort oder von welchem Kontinent in Sekundenschnelle zu transferieren und – was wahrscheinlich noch wichtiger war – auch die Inhalte der durch sie transportierten Materialien weltweit verfügbar zu machen. Diese Methode, inzwischen soweit verbreitet, daß Studenten gewöhnlich meinen, was nicht im Internet stünde existierte gar nicht, wäre also nicht vorhanden, ist ein Baustein der kapitalisierten Wirtschaft und daher auch mit der utopischen Vorstellung verknüpft, damit sei das Transferproblem des individuellen Angebots in eine breitest gestreute Abnehmerschaft garantiert. Schon vormals mächtige nationale, kontinentale oder Welt-Konzerne haben dieses Instrument als Wirtschaftsfaktor begriffen, wobei auf Gewinnmaximierung durch eine weltweit gestreute Abnehmerschaft gebaut wurde, andererseits aber, daß – und dies ist schon viel weniger in den Gehirnen der davon Redenden verankert – auch die Produktion auf eine neue Ebene gestellt wurde. Tatsächlich war es mit diesem Mittel möglich, die Produktionskosten in den dafür günstigsten Raum zu verlagern, wobei aufgrund der verschiedenen ökonomischen Verhältnisse der Ausbeutungsfaktor für menschliche Arbeit ebenso angesprochen war (Billigländer) wie die Zulieferung gebrauchter Produkte in einem über die eigenen Staats- oder auch Kontinentalgrößen hinausgehenden Konkurrenzsystem. Dieses Modell, inzwischen von nahezu allen multinationalen Konzernen angewandt, rechnet also auch auf der Produktionsseite mit der Optimierung der Entstehungskosten ohne Rücksicht auf nationale Gegebenheiten, ja oft mit einer Art Zubrotendenken für ärmere Länder, die darin auch einen Hoffnungsschimmer und mehr für ihre vor Ort nicht absetzbaren Möglichkeiten sehen. Diese Vorstellungswelt wurde internalisiert, weil sie sich nahezu allen nationalen Grenzziehungen entziehen kann und selbst bei höchster ökonomischer Ungerechtigkeit für die Produktlieferanten Möglichkeiten entwickelt hat, die vormals fehlten. Daß wie immer bei ökonomischen Gewinnen, die ja die Hauptmaxime der westlichen Gesellschaft im Wirtschaftsbetrieb darstellen, wobei alle dafür vorauszusetzenden Prämissen sträflich vernachlässigt werden, eine Reihe von früheren Störfaktoren außer Acht gelassen wurden, wird in der Regel verschwiegen. Resultat dieser Wirtschaftsballung der Gewinner ist zweifellos ein

• Der Grammatik und der Verständlichkeit der Sprache wegen sind alle personalen Begriffe geschlechtsneutral, also weiblich und männlich zu verstehen.

radikaler Kapitalismus mit Hintansetzung der Menschenrechtsfragen, dessen also, was man Wirtschaftsethos nennt unter Vernachlässigung aller ökologischen Zweifel. Auch wenn diese Tendenz länderübergreifend begann und früher auf Nachbarstaaten beschränkt wurde (Ausgliederung der Schadstoffindustrie von Deutschland nach Belgien, von Belgien nach Afrika, verstärkte Arbeitsproduktion in Billigländern, Übergehung nationaler Auflagen zugunsten von Gebieten, wo dergleichen nicht geschieht), ist dieser Trend weltweit angewachsen und garantiert damit ein Konkurrenzsystem, das den Namen als solches nicht verdient. Denn als Grundprinzip jedes vernünftigen Konkurrenzdenkens müßte immer noch die relativ vergleichbare Ausgangsbasis mit all ihren Schwierigkeiten und Differenzierungen angenommen werden, was allerdings ökonomisches Einheitsdenken damit völlig ausschaltet.

Dieses Globalisierungsmodell von der Wirtschaft und für die Wirtschaft erfunden und nahezu ungebremst ausgelebt (weshalb ja auch eine Welthandelsordnung beispielsweise derzeit kaum herstellbar ist), hat sich inzwischen auch auf immaterielle Produktionen ausgedehnt, also Produkte, die selbst nicht an Materialien gebunden sind, sondern von Fertigkeiten, Begabungen oder Affinitäten bestimmt werden. Im ästhetischen Kontext, der ja nicht ausschließlich (oder doch?) vom Warencharakter bestimmt zu sein scheint, schuf dies eine Nivellierung, wie sie beispielsweise in der globalisierten Pop(Popular)kultur nahezu flächendeckend die gesamte Welt überzieht. Diese Popularkultur, in ihrer Struktur von amerikanischen Konzernen verbreitet, wenn nicht geschaffen, reduziert sich in ihrer Substanz auf Musikmodelle, die grosso modo europäisch-amerikanischen Ursprungs sind und in ihrer Simplizität in den meisten Fällen allen vergleichbaren Musikproduktionen unterliegen, die entweder mit außereuropäisch-außeramerikanischen Modellen arbeiten oder auch deren Instrumentarium gar nicht erst zur Verfügung haben. Musikologisch gesehen bedeutet dies relativ kurzfassliche Melodiemodelle tonalen Ursprungs, in der Regel im Dur-Moll-Bereich angesiedelt, mit einfachsten Harmonisierungen versehen und mit geradem Viererrhythmus oder ungeradem Dreierhythmus (schon selten) ausgestattet. Dieses Simplizitätsmodell, das ja tatsächlich auch etwa 200 Jahre früher mit der Etablierung von nationalen Unterhaltungsmusiken ihren Ausgang nahm und sich davon kaum wegentwickelt hat, ist die Grundlage des weltweiten Entertainments und nahezu in allen der Ländern zumindest im elektronischen Kontext dominant. Die einzige Innovation, die fortlaufend differenziert wird, ist die instrumentale Umsetzung, wobei abgesehen von der Computergerierung sehr ähnliche Buttons verwendet und nur selten Alternativen zugelassen werden. Die Dominanz der amerikanisch-europäischen Distributionsriesen setzte dann auch dieses ästhetische Machwerk in einer riesigen Steuerungsindustrie soweit um, daß Fernsehnachrichten in der ganzen

Welt, die Werbung und auch der übliche Entertainmentsound relativ gleichartig aussehen, auch ähnliche Folgewirkungen in der Begeisterung vor allem Jugendlicher zeitigen und eigenständiges Musizieren in aller Verschiedenheit (selbst der Tonsysteme) kaum Relevanz findet. Global gesprochen ist hier eine entscheidende Parallele gegenüber den Wirtschaftsprodukten anderer Art zu finden, die in die Ästhetik, aber auch in den privaten Life-Style eingebrochen sind und damit Bewußtsein zu prägen begonnen haben. Der Widerstand gegen diese Entwicklung ist, radikal formuliert, nur in fundamentalistischen Gesellschaftssystemen verstärkt zu bemerken oder, was nahezu weltweit kaum mehr der Fall ist, in Distributionsapparaten, die außerhalb des globalen Mainstreams ihre eigene gewachsene Ausdrucksform als Alternative gegenüberstellen. Dieses Modell wäre zweifellos nicht so erfolgreich gewesen, hätte es nicht nur die audielle Ebene der Menschen erreicht, sondern auch deren Visualisationsgehebe, das via Fernseher und Computer bis in den einfachsten Alltag hineinreicht und damit einen Totalsangriff auf die visuelle und audielle Differenzierungswelt gestartet hat. Vermutlich gibt es kein weltweites Produkt – auch wenn Coca Cola und Pizza ihm knapp auf den Fersen sind – das derartig ungefragt in allen Staaten der Welt derartige Massenrezeption erreicht hat. Auch wenn gelegentlich Musikologen versuchen diesem Entertainmentprodukt Differenzierungsschichten zu unterstellen, die ja auch geringfügig existieren, bleiben die Substanz europäischer Provenienz, Simplizität und damit Verflachung der ästhetischen Produktionsnorm die Regel.

Die Kunst, deren Definition oder zumindest Annäherung ja von vielen vermieden wird – ich meine auch, um jeder Hinterfragung zu hintergehen – kann allein aus Strukturgründen dieses Simplizitätsmodell nicht vertreten, zumindest so weit sie nicht auch von multinationalen Unternehmungen selbst gesteuert wird oder sich aus Vermarktungsgründungen dieser Marktregel unterwirft. Andererseits ist aber festzustellen, daß, je höher ihre Produktion ökonomisch eingeschätzt wird, desto ähnlicher die Regeln der Vermarktung werden und damit Phänomene entstehen, die jedem vernünftigen Menschenverstand widersprechen. Die Extrempreise für Bilder berühmter Künstler werden diesbezüglich in derart schwindelnde Höhen gehoben, daß für die Inbesitznahme des Produkts nahezu wahnwitzige Summen ausgegeben werden. Es ist bei den wenig bekannten Beispielen (van Gogh: „Sonnenblumen“) allerdings nicht anzunehmen, daß es um die Kunstproduktion als solche geht, sondern eher um damit im Huckepackverfahren mitgetragene Aspekte, die dann vom Marktwert her derartige Preise verstehen lassen. Der japanische Versicherungskonzern oder die Kaufhauskette erwarben nämlich mit dem Ankauf des Produkts nicht nur das Bild, sondern vor allem weltweite Schlagzeilen, meistens in den Nachrichten, was als Werbeeinsatz sich tatsächlich mit jeder Weltwerbekampagne rechnen kann. Möglicherweise sind die

Rückholaktionen einzelner Automobilkonzerne ebenso auf jenen Faktor von Nachrichten als Weltwerbung (wobei die negative anscheinend ebenso viel wert ist wie die positive) zurückzuführen. Ganz sicher weiß man es von dem französischen Hersteller des Mineralwasser „Perrier“, der mit seiner Schadensmeldung Weltschlagzeilen machte.

Einen anderen Ansatz verfolgte die Architektur. Da geht es – ganz im Gegenteil zur Unterhaltungsmusik – nicht um Einheitlichkeit, sondern um den Markennamen des Architekten, also der Transmission vom individuellen Produkt zum Logo, das dann und tatsächlich oft nur mit einer einmaligen Schöpfung internationales Aufsehen erregte. Abgesehen davon, daß schon auch einmal die Frage erlaubt sein muß, ob jede Architektur Kunst ist (man denke nur an die Hotelbauten in Dubai), lag der Unterschied darin, daß die individuelle Leistung eines Schöpfers auf einem spezifischen individuellen Ort vermarktet wurde, was bedeutet, daß die Berühmtheit des Namens als Markenzeichen einzusetzen war und nicht allein die Substanz der Gebäude. Frank O’Ghery schuf mit seinem Museum in Bilbao dafür ein exemplarisches Beispiel, wobei die Rezeption tatsächlich nahezu globalisiert stattfand, dies aber kein Jota von der Eigensubstanz des Baues wegnahm. Dieser Vergleich – wenn auch von vielen Architekten minderer Qualität zu unterlaufen versucht – spricht eher für eine gelungene Marktstrategie der Auftraggeber, verfolgt aber keineswegs eine Vervielfältigung von Ghery-Bauten in diesem Stil.

Wenn überhaupt in dem Zusammenhang von bildender Kunst mit Globalisierung gesprochen werden kann, dann trifft dies doch größtenteils auf Marktmechanismen zu, die sich dieser Produktion bedient haben. Logischerweise gleichen sich denn auch die großen Aktionshäuser der Welt, wobei die europäisch-amerikanisch und zuletzt auch japanische Dominanz an Bedeutung alle anderen übertreffen. Der Kunstmarkt an sich und vor allem ab einer gewissen Dimension läuft letztlich über dieses Dreieck, ist von Kapital und Kapitalinteressen gesteuert und hat ganz im Gegensatz zur Entertainmentindustrie als vorzeigbares Produkt ein Unikat anzubieten, das entweder aus historischer Werthaftigkeit („alte Meister“), dem seltenen Vorkommen im Marktsystem (Leonardo da Vinci) oder einer groß angelegten Promotionkampagne (Schiele z.B.) Aufmerksamkeit auf sich zieht. Zeitgenössische Kunst aber, jene die tatsächlich heute entsteht, kann trotz ihrer Verknüpfung mit vielen globalisierten Mechanismen im wesentlichen nicht damit rechnen, daß sie auch nur annähernd jene Flächendeckung erreicht, die Trivialprodukte längst erreicht haben. Dies scheint im Wesen eines derart komplexen Subjekts wie der Kunst selbst zu bestehen, das erst, wenn es andere Globalisierungssysteme als Mediatoren hat, international als Ware akzeptiert wird. Folgt man dieser Logik, ist offensichtlich, daß die Kunst an sich als Produkt eines Schöpfers ihren Weg in eine mögliche

Globalisation erst nehmen kann, wenn andere Distributionsverhältnisse ausgereizt sind, wobei die Durchschreitung verschiedener Öffentlichkeiten relativ linear verlaufen und jedem die Hoffnung unbenommen bleibt, am Ende jenen Globalisierungswert erreicht zu haben wie ihn beispielsweise vermutlich Pablo Picasso heute erreicht hat. In der Kulturgeschichte rechnen wir dafür einen Zeitraum von ca. 70 Jahren, wobei sich gegenwärtig die Zeit zu verkürzen scheint (ca. 50 Jahre).

Dieser Rückschluß sei deswegen so dezidiert formuliert, weil viele am Kunstprozess Beteiligten glauben, es genüge eine Idee ins Internet zu stellen, um damit weltweite Aufmerksamkeit zu erreichen. Selbst bei jenen Künstlern, die sich dem Medium des elektronischen Transfers gewidmet haben, stellt sich schnell heraus, daß die Rechnung nicht aufgeht. Warum ist evident.

Wenn man Kunst als Höchstentwicklung des menschlichen kreativen Potentials in der Versinnlichung von Wahrnehmen, Erkennen, Fühlen, also menschenadäquater Erfahrung versteht (und diese Formulierung ist eine sogar über verschiedene Kulturen hinausreichende Konstitution des menschlichen Daseins), ist eine Ablösung des Produkts von der selbsterfahrenen Realität kaum möglich. Gleichgültig wie hoch der individuelle Begabungsfaktor angesetzt wird (wobei heute vernünftig scheint, dies im Bereich der kognitiven und emotionalen Intelligenz sowie einiger kunstspezifischer Kreativitätsfaktoren anzusiedeln), ist die menschliche wie künstlerische Sozialisation unumgänglich. Daß dazu dann noch Faktoren wie Übung, Training, permanente Weiterbildung etc. kommen, versteht sich von selbst. Menschliche Sozialisation heißt aber Prägung von Kindheit an, wobei dies im audiellen Faktor tatsächlich durchaus auf den embryonalen Zustand zurückgreift, im visuellen Faktor jedenfalls schnell nach der Geburt einsetzt und in der verbalen Dimension unmittelbar an den Spracherwerb, also auch sehr früh geknüpft ist. Diese Faktoren sind vermutlich so stark, daß sie für eine künstlerische Existenz hauptkonstitutiv sind, das heißt, alle anderen später hinzutretenden Kategorien weit weniger Rolle spielen oder nur im Sinn von oder in Konsequenz aus dem einmal Erworbenen verstanden werden können. Hier spielen die Kindheitsjahre eines Künstlers die entscheidende Rolle, nicht nur für seine spätere menschliche Entwicklung, sondern auch für seine künstlerische, wobei allerdings der offene Ausbruch des künstlerischen Wollens der Souveränität des Einzelnen überlassen bleibt, was zwar Kopfschütteln erzeugen kann (wie im Falle Anton Bruckner der sich erst ab dem 40. Lebensjahr als Komponist versteht), was aber keineswegs als Dementi der vorausgehenden Voraussetzungen verstanden werden dürfte. Dies bedeutet auch in unserer Gegenwart die untrennbare Verknüpfung des Künstlers an seine menschliche Sozialisation, von der er sich auch in der Regel niemals mehr entfernen wird können, wobei ihm aber bei vorhandener Begabung durchaus leicht

nachzuvollziehende Sidesteps erlaubt sein müssen. Andererseits ist aber, wie zahlreiche Beispiele aus der Kunstgeschichte aller Medien beweisen, die optimale Sozialisation noch lange keine Garantie für ein erfolgreiches künstlerisches Dasein, weil viele Faktoren sie nicht nur verdecken, sondern auch realiter hindern können. Gewiß scheint aber, daß ohne diese Präge- und Sozialisationserfahrung in menschlicher-künstlerischer Hinsicht keine wie immer geartete Chance besteht, diesen Zeitfaktor zu überspringen. Zwar gibt es immer, gleichgültig aus welchen Motiven gesteuerte Versuche von Künstlern, diese Sozialisationsstruktur zu leugnen, was realiter einer rationalen Überprüfung aber in keinem Fall standhält.

Der Terminus „ethnisch“ stellt sich in diesem Zusammenhang von selbst in Frage. Zumindest in der europäischen Kunst spielt er für die Erklärungsmuster eigener Herkünfte keine Rolle, sondern wurde relativ schnell durch den Begriff des Nationalen ersetzt. Allerdings waren schon die Entwicklungsschritte zur Kunst im 18. Jahrhundert anfänglich unter dem Terminus subsumierbar, was denn auch Herder und Fichte mit der Einführung des Begriffes Volk im Auge hatten. Andererseits aber ging es, sieht man genau hin, um eine Beschreibung, die auf die Kultur Bezug nahm und nicht auf die Kunst, wenn sie auch als Entfaltung der Humanität, aber stammes- oder volkseigen verschieden gedeutet, verstanden wurde. Sie diente den Identitätssuchern nach der Französischen Revolution dazu, eine identische einheitliche Volkskultur als eine Art Rettungsanker gegenüber der verlorengegangenen dynastischen Zugehörigkeit zu erreichen. Kunst wurde – durchaus verständlich in diesem Zusammenhang – als die Höchstentwicklung der menschlichen Kulturen gesehen, woraus sich aber geradezu usurpatorisch jener Vermischungsansatz entwickelte, den wir heute noch bedauern. Dieser Vermischungsansatz blieb im wesentlichen bis in die Gegenwart erhalten, überdauerte Nietzsches Definition „Cultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes“ wie Joseph Goebbels Begriffserklärung von 1933 „Kultur ist höchster Ausdruck der schöpferischen Kräfte eines Volkes“, was die Bedeutung der Ästhetik für den Nationalsozialismus unmißverständlich erklärt, wie auch die Entwicklung nach dem 2. Weltkrieg, wo aus ganz anderen Gründen vor allem die sozialistischen Theoretiker auf der Entelitarisierung von Kunst durch die Gleichsetzung mit dem Wort Kultur bestanden. Abgesehen davon, daß für den Kunstbereich in Hochqualitäten dieses Separierungsfeld kaum jemals zutraf und ab dem 18. Jahrhundert schon gar nicht mehr, ergaben sich vernünftig realistische Anwendungsmöglichkeiten im Rahmen der Untersuchung von Volkskulturen dort, wo tatsächlich aus völlig anderen Bedingungen marginale Grenzziehungen zu sehen waren. Beispielsweise operiert die „vergleichende Musikwissenschaft“ nach wie vor in den außereuropäischen Kulturen mit diesem Unterscheidungsmerkmal.

Dieser Ansatz Herders und Fichtes wurde aber sehr schnell von den beginnenden Nationalideologien des 19. Jahrhunderts, die mit wehender Fahne und nachhaltiger Wirkung in der Ästhetik Richard Wagner anführte und verbal wie musikalisch beschwor, auf die Nationalschiene umgelegt, ja im Falle Hitlerdeutschland und seiner präfaschistischen Entwicklung rassistisch zu determinieren versucht. Nach der Überwindung des Holocaust durch die Alliierten baute man unter Hintanhaltung des rassistischen Modells auf der alten Nationalstaatentheorie des 19. Jahrhunderts weiter, wobei insbesondere in den sozialistischen Ländern die Kultur wieder als Identitätsmerkmal beansprucht wurde und tatsächlich die „Nationalkunst“ ausführlich diskutiert wurde. Mußte dieses Klischee spätestens mit dem Zusammenbruch des sozialistischen Systems aufgebrochen werden, bleiben ähnliche Töne in Westeuropa bei jenen kleinen Gruppierungen laut, die nach wie vor Probleme mit ihrer Identität haben. Dies betrifft nicht nur Minderheiten, die sich bekanntlich bis in den Terror versteigen (wie IRA oder ETA), sondern auch kleine Nationalstaaten wie Österreich, dessen Bevölkerung seit den 60er Jahren zunehmendes nationales Selbstbewußtsein signalisiert.

Realiter kann aber in dem politischen Prozeß der Konsolidierung Europas als Wirtschaftseinheit und angesichts der Mobilität und Globalisierung diese Einschränkung auf „nationale“ Grenzen kaum aufrecht erhalten werden, so daß auch die Töne um die Volkskultur immer leiser werden und eher in reaktionären und populistischen Parteien ihren Zuspruch finden. Alle wissenschaftlichen Erkenntnisse deuten darauf hin, daß das Modell des Ethnischen und Nationalen aus dem Herleitungsstatus der Gegenwart zunehmend mehr und mehr entschwindet und statt dessen einer pragmatischen Bejahung von durchaus verschiedenen Verwaltungsinstanzen Platz macht. Daß hier logisch und EÜgemäß verschiedene Größenordnungen eine Rolle spielen, spricht nicht gegen diese These. Der Terminus, der „ethnisch“ zumeist ersetzt, wird demgemäß „Region“ genannt.

Diese formale Zugehörigkeit zu Verwaltungsinstanzen und ein Sich-zugehörig-Fühlen zu einer mentalen Gesellschaft trägt in sich die Formulierung der Region als kleinere überschaubare Einheit, in der Regel von der Natur geographisch vorformuliert, mit einer einheitlichen Sprachkategorie ausgestattet und ein Traditionserbe bewahrend, das sich in seinen spezifischen Ausformungen von den Nachbarregionen unterscheidet. Daß die politische Terminologie die Dimension der Region als Konsequenz des Subsidiaritätsprinzips auch als die kleinste entscheidungsbefähigte Einheit erkannt hat, ist spätestens aus den Maastrichter Verträgen abzulesen, die darauf hinweisen, daß ein Europa der Zukunft nicht mehr aus Nationalstaaten bestehen sollte, sondern aus Regionen, die sich, wie im

Fall Österreich, mit den Bundesländern decken, im Bereich der Großstaaten Frankreich oder Deutschland sich in noch kleinere Einheiten aufsplintern.

Vermutlich wird es mit dieser Regionalisierung auch zu einer Neupositionierung des Bezugssystems Region zu seinem Bewohner kommen, konkret: zu der Entwicklung eines stärkeren Identitätsfaktors, der gegenüber den anderen übereinandergeschichteten Identitäten (als Europäer, Volks- oder Religionszugehöriger, möglicherweise auch noch Staatseinwohner) den topografisch beschränkten Ort – sowohl der Herkunft als auch des Aufenthalts – in einer neuen Dimension des Visavis von Enge gegenüber der Weite der kontinentalen Zugehörigkeit begreift.

Aus diesem Verhältnis von Enge und Weite, aus diesem Spannungsfeld zwischen Mikro- und Makrostruktur, von Ort oder Region als kleinster, nach dem Subsidiaritätsprinzip primär handelnder Einheit und EU und globaler Welt als Großverbund, entsteht ein Differenzsystem in einer Formulierung, wie es in einer vergleichbaren Größenordnung in diesem Jahrhundert noch gar nicht existierte. Die Kunst- und Kulturgeschichte lehrte uns, daß die stärksten Innovationsschübe in der Ausbildung solcher Differenzsysteme aufzuweisen sind, wie sie beispielsweise die Agrarreform nach 1320 mit der Entwicklung der ars nova, das Florentiner Modell der Antikenrezeption um 1600 mit der Schaffung der Gattung Oper, das Zusammentreffen von Aufklärung und bürgerlicher Emanzipation, gleichgültig, ob von der Staatsspitze Joseph II. oder den Bürgerlichen der Französischen Revolution vorgenommen, in der Wiener Klassik, oder das Vakuum einer sich entwickelnden Großstadtmetropole mit den zu füllenden Künstlerpersönlichkeiten aus den Kronländern die vorletzte Jahrhundertwende gerierten. Der Wiener Aktionismus, um die letzte weltrelevante österreichische Kunstinnovation aus den 60er Jahren zu nennen, zog seine Inspirationen aus dem Differenzsystem zwischen katholischer, gegenreformatorischer Gestus- und Theaterkultur und jenem bürgerschreckenden antiautoritären jugendrevolutionären Elan, der überall als „68er Bewegung“, außerhalb von Österreich als „Jugend- und Studentenaufstand“ seine Ausformung gefunden hat.

Das Differenzsystem der europäischen Integration heißt das Gegenüber von Klein- und Großstruktur, wobei davon auszugehen ist, daß die Großstruktur, wenn überhaupt, dann als Distributionsapparat künstlerischer Arbeit fungieren kann, die wesentliche künstlerische Leistung aber in den einzelnen Regionen entwickelt und formuliert wird und als sichtbares Argument der Behauptung des Regionalen einer großformalen oder darüber hinaus Weltöffentlichkeit zur Verfügung gestellt wird.

Merkwürdigerweise ist in der Diskussion um diese Maastrichter Verträge die sonst übliche Antinomie zwischen Metropolismus und Region nicht einmal

diskutiert worden, aus politologisch vernünftigen Gründen vermutlich, die aber im Bereich der Kulturdiskussion von vielen sofort verlassen wurde und in einer Art Ausspielverfahren zwischen beiden Kategorien endete. Daß bedeutende Geister sich an diesem Spiel beteiligten und polemische Aussagen formulierten, hängt an der Problematik, daß politische Vorstellungen mit realen Gegebenheiten nicht korrelieren und axiomatische Grunderkenntnisse der Kulturwissenschaften mit den neuen Dispositionen nur schwer in Einklang zu bringen sind.

So ist die weitverbreitete These, daß die Moderne ein Resultat und eine Dimension des Urbanismus sei, ebenso ein Stolperstein wie die immer wieder zu findende Aussage, die Pflege der Tradition sei ein wesentlicher Baustein für die Entwicklung des Faschismus (Umberto Eco). Tatsächlich sind beide Aussagen zu differenzieren. Wohl ist die Großstadt (ich würde wegen der elektronischen Vernetzung sagen: vorübergehend) die Distributionsmaschine der Moderne gewesen, deren Erfindungen und kreative Potentiale, wie am Beispiel Wien, aber auch Paris eindeutig zu beweisen ist, aus den regionalen Umgebungen resultieren. Andererseits ist das Neue als Transformation des Alten ohne Tradition (Boris Groys) überhaupt nicht denkbar, so daß jede menschliche Kreativität und geistesgeschichtliche Entwicklung auf Tradition fußt, möglicherweise aber auf anderen Strängen, als die manipulative Argumentation der Faschisten und auch neuerer, mit deren Gedankengut korrelierender Bewegungen vermuten läßt.

Eine Charakteristik der Region als sinnvolle, überschaubare Einheit ergäbe von heute aus sechs wesentliche politische und kulturelle Faktoren:

- Alternative zum Großverbund,
- Hort des Widerstandes,
- Grenzposten zum Umraum,
- Behältnis von Zuhause,
- Hüter der Tradition und
- Bejahung zivilisationsnormer Alternativen.

Die Maastrichter Verträge haben die Region als Alternative zum Großverbund bewußt in Richtung der Zerschlagung bzw. Auflösung der europäischen Nationalstaaten, die jahrhundertlang kriegerische Auseinandersetzungen führten, definiert. Möglicherweise war in dieser Definition aber auch eine Kompensation jener Gefahren enthalten, die die europäische Gemeinschaft als Großverbund darstellen muß und dessen dirigistisches System durch ein intensiveres Selbstverwaltungssystem ausgeglichen werden sollte. Psychologisch gesehen war demnach klar, daß mit den Einschränkungen einer transnationalen Verwaltungsagentur die gemeinsamen Interessen sicherheitspolitischer wie ökologischer, verkehrspolitischer wie ökonomischer Provenienz, um nur einige der wichtigen Determinanten zu nennen, für einen Großraum, der die

Außengrenzen Europas früher oder später bis zum Ural fassen sollte, gewaltige Belastungen für die Selbstbestimmungen brachten, die durch eine verstärkte Selbstbestimmung im kleineren Kontext aufgehoben werden sollte. Diese Dimensionalität des Ausgleichs von Großkontur und Kleinform – nebenbei bemerkt auch ein Problem des Habsburgerreiches, deutlich studierbar an der amerikanischen Politik und zunehmend auch in den südostasiatischen Staatenverbänden Bedeutung gewinnend – ist eine Organisationsherausforderung, die ohne den Gegensatz gar nicht auskommt, die, wenn man so will, positivistisch diese Dialektik zwanghaft in sich trägt. Es ist dieser dialektische Zwang, der vermuten läßt, daß auch im Kräfteparallelogramm mit Steigen oder Sinken der Intensität eines Faktors der andere gleichgewichtig parallel reagiert. Daß diese Reaktion auch kalkulierbar ist, wird beispielsweise aus der Tatsache ersichtlich, daß die EG-Forschungseinheiten die Grundlagenforschung wie auch die Kunst im wesentlichen innerhalb der noch nationalen und zukünftig regionalen Grenzen angesiedelt haben und sich auf eher vernünftige Transferleistungen beschränken.

Diese Alternative zum Großverbund definiert die Region irgendwie auch als Hort des Widerstandes gegen Makrostrukturen, gegen Übergroße, gegen Bürokratie, anonymisierte Machtapparate, gegen Sprachvereinheitlichung und gegen Kultursteuerung. Eine realistische Variante stellt diesbezüglich die Schweiz dar, die in ihrem gelebten Sprachenmodell und mit dem Bürgerplebiszit sich bislang erfolgreich gegen Vereinnahmungen gewehrt hat – möglicherweise in einem Übermaß, das auf die Dauer nicht durchzuhalten sein wird. Es ist einsichtig, daß der Widerstand in der Region mit jedem überschaubaren Entscheidungsmechanismus eher in die Nähe einer regionalen Bürgerinitiative rückt, ein Modell, das demokratiepolitisch wohl am ehesten unserer Zeit entspricht.

Die Region versteht sich auch als Grenzposten zum Umraum. Den Faktor der Grenze zu leugnen im Sinne einer Abgrenzung vom anderen, ist zwar pathetisch wirksam, aber kulturhistorisch weder diagnostizierbar noch wahrscheinlich. Die Bewahrung der Eigenheit, das Bestehen auf der sozialen Übereinstimmung, damit die Prüfung aller einflußnehmenden Faktoren von außen, vor allem wenn sie dominanzverdächtig sind, wohl auch eine gewisse Angst vor dem, was von außen kommt, die nur kollektiv aufgearbeitet werden kann und nichts mit Fremdenfeindlichkeit gemein hat, sind Faktoren, die identitätsbildend sind, quasi den Trick im Zusammenhalt darstellen und jenes wirkungsvolle Potential der regionalen Besonderheit zusammenhalten.

Deswegen ist auch Region das Behältnis von Zuhause, um den angekreideten Terminus Heimat zu vermeiden. Die Vorstellung, das Zuhause sei aufhebbar, wie sie von manchen Urbanisten geäußert wird, ist naiv. Das Zuhause ist Kontext der

Sozialisation, wobei gleichgültig ist, ob er in der Wüste oder im Gemeindebau wirksam wird. Es ist in der Region zweifellos der stärkere Kontext, mit einer engeren Bindung an die „Erde“ als existentielle Voraussetzung für Leben. Es ist die genetische Dimension im Bewußtsein der Herkunft, es ist die Verwurzelung in eine spezifische Sozialisation, die nicht nur ihre eigenen Sprachzeichen hat, sondern auch eine Oberflächendeskription, für die gewöhnlich unsere soziologischen Modelle in der Differenzierung nicht ausreichen. Es ist das Aufwachsmilieu, die Eingebundenheit in die Sozialisation außerfamiliärer, größerer Einheiten wie Straße, Viertel, Ort, Bezirk. Es ist die Nähe zur Religion oder zu religionsvertretenden Ideologien der Umgebung und es sind die Sitten, der Habitus, auch im Sinne des Brauchtums, die im Sinne der Betonung der Eigenheit nicht nur vielfächriger ausformuliert sind, sondern auch in der Regel mehr gepflegt werden als im urbanen Ballungsgebiet. Hier treffen sich das Risiko der Vereinfachung und der bewußt oder unbewußt vorgenommenen Simplifizierungen mit einer mikrokosmischen Betrachtungsweise, wie sie beispielsweise Adalbert Stifter oder Thomas Bernhard am Beispiel Österreichs literarisch vorgeführt haben. Dieses Zuhause ist ein wesentlicher Aspekt der Identität und, wie mir scheint, als eine ihrer Dimensionen unverzichtbar.

Region ist zweifellos auch der Hüter der Tradition. Selbstverständlich existiert keine menschliche Gesellschaft – gleichgültig, ob in Regionen oder Metropolen oder in Stammeseinheiten beheimatet – ohne Tradition, ohne historische Erfahrung, ohne historische Ausformulierung von Aspekten der Sozialsphäre. Daß die Region hier vermutlich eine stärkere Basis für die Präsentation und oft auch für das Vorhandensein der Traditionen darstellt, ist aus jenen Aspekten naheliegend, die das Zuhause definiert haben. Es sind Faktoren der Genealogie ebenso wie der relativ einheitlichen Religions- und Brauchtumsvarianten. Es hat mit dem Bewußtsein von Landschaft und Natur, von historischem kulturellen Raum zu tun, möglicherweise mit Klima und Lebensgewohnheiten korrelierend, wobei wegen der relativ langsamen Veränderungsgeschwindigkeit die Betonung auf eher konservativeren Modellen lastet. Die Ausbeutung dieser Traditionen durch Kitsch und Übertreibung, wie sie sehr häufig für den Tourismus konstruiert wird, ergibt nicht nur falsche Bindungen, sondern auch falsche Vorstellungen und erzeugt erst jene Klischees, die in die Leere des Nichtssagenden oder in die Affirmation des Nicht-Reflektierenden führen.

Region ist Bejahung zivilisationsnormer Alternativen. Gerade die Moderne mit ihrer aus vielen Gründen wachsenden urbanen Konzentration hat in einem zweiten Modernisierungsschub die Stadtalternative der Region als Methode des Ausstiegs, des Umstiegs, aber auch einer verstärkten Konzentrationschance forciert. Bewegungen wie Monte Verità, Künstlerkolonien, wie in Belgien und den Niederlanden üblich, der Rückzug auf einsame Gehöfte, Schlösser und

Burgen wie sie deutsche und österreichische Künstler bevorzugen, belegen weniger den Freizeitwert der Region als jenes Isolierungspotential zum Zwecke konzentrierter Arbeitsintensität. Daß daraus neue Modelle entstehen können, beispielsweise Deregulationsmuster für Kunstvermittlung, eine verstärkte Ästhetisierung der Alltagswelt und auch neue Kooperationen zwischen den regionalen Orten selbst, ist Realität. Gerade die elektronische Vernetzung mit ihrer Entortung des Arbeitsplatzes wird hier noch ganz neue Chancen auf tun. Möglicherweise wird dann die Region als Modell lokalspezifischer Lebensverwirklichung eine neue Bedeutung erlangen und tatsächlich zum Hort jenes kreativen Potentials werden, das aus zivilisatorischen Gründen einen Teil der Arbeitsrealität zumindest in sie verlagert. Möglicherweise wird eine Art topographischer Teilung zwischen urbanem Raum und Region für den Künstler attraktiv, wobei die nationale Eingebundenheit eine eher unbedeutende Rolle spielt.

Tatsächlich scheint ja auch der Begriff der Nationalkultur im wesentlichen ausgedient zu haben. War er, von heute aus gesehen, ein Kind des 19. Jahrhunderts, der im Gefolge der Französischen Revolution den Zusammenbruch des Reichs- oder Dynastiegedankens durch partikularistische volksnationale Einheiten aufzuheben trachtete und wurde er im Nationalsozialismus auf eine Art Rassenzusammenhalt ausgeweitet, der die Ausgrenzung bzw. Vernichtung wesentlicher Potentiale nach sich zog, so nahm seine Bedeutung, abgesehen vom künstlichen Konstrukt der Länder des realen Sozialismus und gewisser Vereinfachungsmetaphern in den westlichen Industrieländern, an Bedeutung ab. Diese Vereinfachungsmetaphern umschrieben mit nationalen Attributen transnationale Gegebenheiten innerhalb nationaler Grenzen, beispielsweise „französische“ Kunst oder „englische“ Kunst, die immer „Kunst in Frankreich“ oder „Kunst in England“ meinte. Daß die Einteilung nach nationalen Gesichtspunkten überhaupt noch realisiert wurde, lag eher am Wettbewerbsgedanken der Marktkategorien, die bei internationalen Vermittlungsfestivals in Art eines Sportmarketings ausgetragen wurden. Die nationalen Pavillons in Venedig, bestimmte Nationalzuschreibungen bei der Documenta und nationale Repräsentationsausstellungen oder Festivals bedienen sich noch der Terminologie. Gerade die Geschichtsschreibung der ästhetischen Disziplinen, gleichgültig, ob Literatur, Musik, bildende Kunst oder Architektur bzw. Film, zeigt die zunehmende Veränderung des Attributs zum Aufenthaltsbegriff (also: statt „österreichischer“ Musik „Musik in Österreich“) und die Erkenntnis der Abnahme nationaler Bedeutung.

Daß im wesentlichen der Kunstbegriff oft mit dem Kulturbegriff ersetzt wird, hängt mit der Unschärfe der Begrifflichkeit zusammen. „Kunst“, in der deutschen Sprache gewöhnlich als Substrat der Hochkultur definiert, was kunsttheoretisch

längst kritisiert wurde, wäre anstelle jenes meistens verwendeten Kulturbegriffes angebracht, der ohnehin nur Kunst meint, aber aus Scheu vor der Repräsentanz diesen Begriff mit dem eher allgemeineren der Kultur austauscht. Da unter Kultur, zumindest seit Sigmund Freud, im wesentlichen aber schon seit ihrer etymologischen Herleitung, das zentrale menschliche Anderssein gegenüber der floralen und faunalen Welt beschrieben wird, sind entsprechende „kulturelle“ Zuschreibungen als Gesamtes nur mentalgeschichtlich oder flächengeschichtlich legitim und alle anderen Verwendungen Pars pro toto-Projektionen.

Das gilt selbstverständlich auch für den internationalen Kontext, wo im Sprachgebrauch unter Kultur in der Regel Kommunikationsformen subsumiert werden bzw. Repräsentationsfaktoren, die wegen der Häufigkeit innerhalb der Kommunikation als relevant anzusehen sind. Tatsächlich verhält sich das Spannungsfeld Internationalität zur Regionalität ähnlich der Dialektik von Großverbund zu Kleinverband unter relativer Mißachtung der nationalen Zwischenposition. Internationalität heißt demnach „international rezipierte Kunst“ und international rezipiert heißt „den internationalen Kommunikationsmechanismen entsprechend“. Diese werden wesentlich vom Kunstmarkt gesteuert, andererseits aber auch von jenen Kunstfachleuten, die aus ihrer Professionalität heraus, in einer Art Sachverständigenweise sich über qualitative Parameter wenn schon nicht einigen, so doch sich ihnen nähern und damit ein Informationsfeld abstecken, das aufgrund der Vernetzung, gleichgültig, ob verkehrsmäßig oder elektronisch erzeugt, strukturell im wesentlichen der regionalen Vernetzung verblüffend ähnlich erscheint.

Es scheint aber nahezu unmöglich, von internationaler Kunst als einem regionsunabhängigen Substrat zu reden. Die Vermutung einiger Kunsttheoretiker und auch prominenter Künstler, daß jene „internationale Kunst“ ein Produkt der großen Metropolen sei und durch den Austausch ihrer Informationen entstünde, trifft zwar für den Kommunikations- und Distributionsbereich zu und wohl auch für die Architektur, deren Wirkungsfeld allein wegen der Dimensionen der Bausubstanz eher metropolenorientiert ist. Für die anderen Kunstsparten ist sie falsch, was sich anhand der Künstlerbiographien, die eher nachwirkende Inputs der regionalen Herkunft als nationaltypische Kategorien oder auf Metropolen zurückweisende Dispositionen belegen, nachweisen läßt.

Eine Ausnahme stellen zweifellos jene Kunstformen dar, deren Substanz aus Betriebsgründen metropolistisch oder nationalistisch definiert sind. Der Film beispielsweise war lange Zeit eine solche Kunstform, die Architektur in vielen Fällen, und jene Medienbereiche, die einen hohen Aufwand an Hardware erfordern. Letztere aber belegen vielleicht deutlicher als konventionelle Kunstformen die Realität der Verhältnisse zwischen dem topographisch fixierten,

mehr oder weniger an den Wohnplatz gebundenen Ort und internationaler, beliebig weit reichender und beliebige Rezipientenschichten erreichender Vernetzung.

Dieses Spannungsfeld zwischen Regionalität und Internationalität als eine andere Chiffre für Globalisierung zwischen menschlich vertretbarer, weil überschaubarer kleiner Einheit und Megastruktur wird in der Schärfe der Herausforderungen immer deutlicher werden und damit jene Doppelexistenz im Bewußtsein möglich machen, die real von außen her gesehen ohnehin schon eingetreten ist. Wie immer in der Kulturgeschichte eignet sich die Kunst in besonderer Weise als Interpret der gesellschaftlichen Verhältnisse durch die ihr eigene Symbolisierung.