

GUDRUN QUENZEL

# Konstruktionen von Europa

Die europäische Identität

und die Kulturpolitik

der Europäischen Union

transcript

# Konstruktionen von Europa

**Gudrun Quenzel** (Dr. phil.) lehrt Soziologie an der Universität Duisburg-Essen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind europäische Identität, Kultur und gesellschaftliche Integration sowie Diskursanalyse.

GUDRUN QUENZEL

**Konstruktionen von Europa**

Die europäische Identität und die Kulturpolitik  
der Europäischen Union

〔transcript〕

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:  
[info@transcript-verlag.de](mailto:info@transcript-verlag.de)

#### Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

© 2005 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons  
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung und Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld  
Lektorat und Satz: Gudrun Quenzel  
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar  
ISBN 3-89942-414-X

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

## Inhalt

<b>Einleitung</b>	9
<b>1. Theoretische und methodische Vorüberlegungen</b>	27
1.1 Kollektive Identität als Ergebnis eines Identifikationsprozesses	28
1.1.1 Subjekt der Identifikation	30
1.1.2 Objekte der Identifikation	31
1.1.3 Verhältnis von Subjekt und Identifikationsobjekt	33
1.2 Subjekte und Identifikationsobjekte als Effekte diskursiver Praxis in der diskurstheoretischen Tradition Michel Foucaults	34
1.2.1 Wissens- und Bedeutungsproduktion	38
1.2.2 Subjektkonstitution und Identitätsproduktion	41
1.2.3 Diskursive Strategien als Interventionen im „Kampf um die Deutungsmacht“	42
1.3 Überlegungen zur empirischen Erfassbarkeit von Diskursen	45
1.3.1 Das Problem der Zirkularität	46
1.3.2 Die Feldanalysen Pierre Bourdieus als Ausgangspunkt für Diskursanalysen	48
1.4 Planung und Aufbau der Untersuchung	53
<b>2. Der diskursive Kontext europäischer Kulturpolitik</b>	63
2.1 Die gesellschaftliche Funktion von Kunst und ihr Beitrag zur Formierung kollektiver Identität	64
2.1.1 Hoch- und Populärkultur	66
2.1.2 Kulturelles Kapital und Kunstrezeption	68

2.1.3 Im Feld der Macht – in Opposition zur Macht	70
2.1.4 Der Kampf um künstlerische Anerkennung	70
2.1.5 Prozesse der Inklusion – die Vermittlung (nationaler) kultureller Codes	72
2.2 Kunst und Kulturpolitik	76
2.2.1 Unterschiede und Gemeinsamkeiten nationaler Kulturpolitik in (West-)Europa	76
2.2.2 Interventionen im kulturellen Feld	82
2.2.3 Funktionen und Aufgaben der EU-Kulturpolitik	84
2.2.4 Entstehung und Relevanz der geltenden Rechtsakte zur Kulturpolitik	91
<b>3. Konstruktionen von Europa</b>	95
3.1 Kontinent Europa	98
3.1.1 Bedeutende Gegenidentitäten: „der Osten“ und die USA	100
3.1.2 Subkontinent Balkan	102
3.2 Zivilisation und technischer Fortschritt	105
3.3 Christliches Abendland	108
3.3.1 Säkularisierung	112
3.4 Ästhetische Einheit	113
3.5 Diskussionskultur und reflexive Wissensgemeinschaft	118
3.6 Europa der Nationen	120
3.7 Klassen, Schichten, Milieus	123
3.8 Arbeitsethik und Wohlfahrtsstaat	125
3.9 Wertegemeinschaft und Verfassungspatriotismus	128
3.10 Europa als Kommunikationsgemeinschaft	130
3.11 Negative Erinnerungsgemeinschaft	131
3.12 Konstruktionen von Europa mit ihren internen und externen Anderen	134
<b>4. Analyse der Europakonstruktionen in den geltenden Rechtsakten</b>	137
4.1 Vom „Europa der Nationen“ zur „Nation Europa“?	138
4.1.1 Territoriale Identitäten – homogene Kulturen	139
4.1.2 Einheit in der Vielfalt	142
4.1.3 Umwertung nationaler in europäische Kulturgüter	147
4.1.4 Nationale Vergangenheit – europäische Zukunft	158

4.1.5 Integrationsstrategien und Subjektanrufungen: Umwertung nationaler Identität	159
4.2 Europa – zwischen kultureller Vielfalt und ästhetischer Einheit	162
4.2.1 Ein gemeinsames europäisches Kulturerbe	164
4.2.2 Die Vererbung des Kulturerbes	167
4.2.3 Kunst repräsentiert	170
4.2.4 Kollektivkonstruktion durch kulturelle Ereignisse	176
4.2.5 Integrationsstrategien und Subjektanrufungen: Repräsentation und Netzwerke	177
4.3 Europa als Wertegemeinschaft	179
4.3.1 Europäischer Verfassungspatriotismus	180
4.3.2 Die Freiheit der Kunst	182
4.3.3 Integrationsstrategien und Subjektanrufungen: Repräsentation demokratischer Kultur	184
4.4 Die europäische Kommunikationsgemeinschaft	185
4.4.1 Zusammenarbeit und Vernetzung	186
4.4.2 Einbindung der Bürger/innen in den Kommunikationsraum	187
4.4.3 Die Intellektuellen als Träger europäischer Identität	189
4.4.4 Vernetzte Repräsentationen	190
4.4.5 Integrationsstrategien und Subjektanrufungen: Netzwerke und Repräsentation	191
4.5 Selten verwendete Europabilder	192
4.5.1 Kontinent Europa: im Dialog mit den Anderen	193
4.5.2 Keine christliche Gemeinschaft	195
4.5.3 Zivilisation und technischer Fortschritt	196
4.5.4 Reflexive Wissensgemeinschaft	197
4.5.5 Wohlfahrtsstaat und Arbeitsethik	199
4.5.6 Europa als negative Erinnerungsgemeinschaft	200
4.6 Strategien europäischer Identitätskonstruktionen	200
<b>5. Kulturelle Repräsentationen von Europa – Zwei europäische Kulturhauptstädte im Vergleich</b>	209
5.1 Kontinent Europa: Im Dialog mit sich selbst	213
5.1.1 Graz: Von der Brücke zwischen Ost und West zur Mitte Europas	213
5.1.2 Das Schengener Abkommen und die EU-Außengrenzen	218
5.1.3 Salamanca: kultureller Kreuzungspunkt	222

<b>5.2 Christliches Abendland</b>	224
<b>5.3 Ästhetische Einheit: Europa und die Welt</b>	230
<b>5.3.1 Die Herausstellung der (west-)europäischen Kunstgeschichte</b>	231
<b>5.3.2 Die gezielte Inklusion Osteuropas in den europäischen Kunstdiskurs</b>	236
<b>5.3.3 Japan als neues europäisches Gegenüber</b>	238
<b>5.4 Europa der Nationen</b>	240
<b>5.5 Reflexive Wissensgemeinschaft: Universitäts- und Rechtskultur</b>	242
<b>5.6 Europa als Wertegemeinschaft: Toleranz, Demokratie und Menschenrechte</b>	245
<b>5.7 Negative Erinnerungsgemeinschaft: Europäisierung von Opfern und Tätern</b>	248
<b>5.8 Seltene verwendete Europabilder</b>	255
<b>5.8.1 Zivilisation und technischer Fortschritt</b>	256
<b>5.8.2 Klassen, Schichten, Milieus</b>	257
<b>5.8.3 Arbeitsethik und Wohlfahrtsstaat</b>	257
<b>5.8.4 Die europäische Kommunikationsgemeinschaft</b>	258
<b>5.9 Integrationsstrategien und Subjektanrufungen</b>	258
<b>6. Fazit und Ausblick</b>	267
<b>7. Literatur</b>	277
<b>8. Analysierte Dokumente</b>	293
<b>9. Anhang</b>	299

## **Einleitung**

---

Die Europäische Union befindet sich heute sowohl auf politischer, ökonomischer als auch auf kultureller Ebene in einer Umbruchsituation. Mit dem Beitritt von Zypern, Ungarn, Estland, Slowenien, Polen, der Tschechischen Republik, Litauen, Lettland, Malta und der Slowakei hat sich die Heterogenität innerhalb der Europäischen Union signifikant erhöht. Diese Heterogenisierung erfolgt nicht nur hinsichtlich ökonomischer Faktoren wie dem Bruttonsozialprodukt oder dem Pro-Kopf-Einkommen, sondern auch auf der Ebene der sozialen Stratifikation sowie bei den demokratischen Traditionen, dem allgemeinen Bildungsstand, den Religionszugehörigkeiten, den historischen Erfahrungen und den kulturellen Bezugspunkten. Alle hier angeführten Divergenzen würden durch die zur Zeit verhandelte Erweiterung um Bulgarien und Rumänien sowie durch eine mögliche Aufnahme der Staaten des westlichen Balkans und der Türkei zusätzlich verstärkt. Die Frage, bis zu welchem Grad die Europäische Union diese kulturelle und ökonomische Heterogenität integrieren kann, ohne ihren demokratischen, sozialen und ökonomischen Standard zu verlieren, wird kontrovers diskutiert.<sup>1</sup> Ziel der Europäischen Union ist, ne-

---

1 Maurizio Bach hebt unter Verweis auf die Hypothesen und Ergebnisse der neueren soziologischen Forschung über die europäische Integration hervor, dass sich im Wesentlichen drei Hauptkonfliktlinien im gesamteuropäischen Bezugsraum abzeichnen. Diese kristallisieren

ben der Erweiterung, auch eine Vertiefung der Integration, in deren Verlauf zunehmend nationale Souveränitätsrechte an die Gemeinschaft übertragen werden. Es stellt sich in diesem Zusammenhang nicht nur die Frage nach einer Erhaltung der nationalen Standards, sondern auch nach der Verringerung des Demokratiedefizits. Ökonomische und soziale Interessen mögen für die Gründung einer Wirtschaftsgemeinschaft ausreichend sein, für die Etablierung einer politischen Gemeinschaft sind sie es nicht. Was benötigt also die Europäische Union, um zu einer funktionierenden Demokratie zu werden?

### Die Demosthese

Im Zusammenhang mit dieser Frage wird häufig auf einen europäischen Demos verwiesen, der als Träger der politischen Souveränität benötigt werde, damit sich ein primär wirtschaftlicher Zusammenschluss verschiedener Nationen zu einem funktionierenden politischen Gemeinwesen entwickeln kann (vgl. u.a. Lepsius 1986: 753, 757). Neben der formalen politischen Gleichheit durch die Staatsbürgerschaft setzt die Existenz eines Demos insbesondere eine Identifikation der Bürger/innen mit dem Demos insgesamt und mit den anderen Mitgliedern voraus (vgl. Fuchs 2000: 219f). Dieses Mindestmaß an kollektiver Identität ist nach Fritz W. Scharpf die Voraussetzung für Solidarität und Akzeptanz von Mehrheitsentscheidungen (vgl. Scharpf 1999: 672). Ihr Fehlen kann dazu führen, dass politische Entscheidungen der Europäischen Union als „Entscheidungen über die Köpfe der Bürgerinnen und Bürger“ aufgefasst werden, dass sich die Bevölkerung gegen die Übertragung weiterer souveräner Rechte ihrer Nationalstaaten an die Europäische Union stellt oder dass die „Nettozahler“ ihre Zahlungsbereitschaft einstellen. Im Extremfall kann fehlende kollektive Identität zu separatistischen Tendenzen von Staaten oder Regionen führen.

---

sich erstens um gesellschaftliche Polarisierungen und materielle Verteilungsprobleme, zweitens um Institutionen- und Legitimationsfragen und drittens um kollektive Identitätskonstruktionen. Diese Arbeit kann der Analyse der dritten Konfliktlinie zugeordnet werden, allerdings wird von einem engen Zusammenhang zwischen kollektiver Identität und politischer Legitimation ausgegangen (vgl. Bach 2003: 156f).

Auf einer normativ-politischen Ebene werden zur Zeit zwei konkurrierende Auffassungen verhandelt, wie diese für einen europäischen Demos benötigte kollektive Identität herzustellen sei. Die eine Fraktion, die sich vor allem um Jürgen Habermas gruppierter, geht davon aus, dass eine politische Gemeinschaft ihre Identität nicht über ethnisch-kulturelle Gemeinsamkeiten konstituieren sollte, sondern in der Praxis von Staatsbürger/innen, die ihre demokratischen Teilnahme- und Kommunikationsrechte aktiv ausüben (vgl. Habermas 1994: 13ff). Voraussetzung für einen durch die aktive Ausübung der demokratischen Rechte erstrittenen und erzielten Konsens ist jedoch ein einheitliches, konsentiertes Verfahren, welches in der Verfassung festgelegt ist. Die Verfassung drückt nach Habermas in pluralistischen Gesellschaften einen formalen Konsens aus, da sie das Zusammenleben der Staatsbürger/innen nach Prinzipien regelt, die die begründete Zustimmung aller finden können.<sup>2</sup> Über die formalen Regelungen und rechtlichen Garantien hinaus können Verfassungsprinzipien erst dann zur treibenden Kraft für eine politische Gemeinschaft aus Freien und Gleichen werden, wenn sie in eine gemeinsame politische Kultur eingebettet sind. Die Existenz dieser gemeinsamen politischen Kultur ist an eine europäische Öffentlichkeit geknüpft, über die die Bürger/innen Entscheidungen thematisieren und beeinflussen können.

Dazu in Konkurrenz steht die Diskussion um kulturelle, historische, soziale, ästhetische, religiöse oder auch ethnische europäische Gemeinsamkeiten als Grundlage einer europäischen kollektiven Identität – eine Vorgehensweise, die bei der Bildung zahlreicher europäischer Nationalstaaten eine treibende Kraft formierte. In den letzten Jahren ist eine aufgeregte Suche nach europäischen Traditionen, Errungenschaften, Einstellungen und Werten zu verzeichnen, die sich auch in zahl- und umfangreichen wissenschaftlichen Publikationen, Feuilletonartikeln und Ausstellungen nie-

---

2 Um dies zu gewährleisten, sollte jeder Bürger dreifache Anerkennung finden: erstens in seiner Integrität als unvertretbares Individuum, zweitens als Angehörige/r einer ethnischen oder kulturellen Gruppe und drittens als Bürger/in, d.h. als Mitglied des politischen Gemeinwesens.

derschlägt.<sup>3</sup> Wachsende Publikumszahlen des kulturellen Großereignisses „europäische Kulturhauptstadt“ und auch zahlreiche Ausstellungen, wie zuletzt im Historischen Museum in Berlin mit dem Titel „Idee Europa – Entwürfe zum ‚Ewigen Frieden‘“, mit der der Museumsneubau eröffnet wurde, verweisen darüber hinaus auf ein zunehmendes Interesse für dieses Thema in der Bevölkerung.

Allen Ansätzen gemeinsam ist die Suche nach Verbindlichkeit: Sei es in Form einer gemeinsamen politischen Kultur wie sie Habermas vorschlägt, sei es in Form von historischen, ethnischen oder kulturellen Gemeinsamkeiten. Aber geht es hier nur um die Etablierung eines fehlenden europäischen Demos? Wird mit der Frage der kollektiven Identität nicht viel grundsätzlicher die Frage aufgeworfen, was eine Gesellschaft zusammenhält? Wie wird aus mehreren Einzelpersonen und Gruppen eigentlich eine Gesell-

---

3 Hier sollen nur einige Beispiele genannt werden, um die Bandbreite des Themas zu verdeutlichen. Edgar Morin (1988) (Europa denken) verortet die historisch-kulturellen Wurzeln Europas im Mittelalter; einen ähnlichen Versuch unternimmt Rémi Brague (1993) (Europa - Eine exzentrische Identität), der die „Latinität“ als Besonderheit Europas stark macht. Gerard Delanty (1995) (Inventing Europe) streicht dagegen den konstruierten Charakter des Europäertums heraus. Auch Jacques Derrida (1992) hat zwei Essays (Das andere Kap; Die vertagte Demokratie) über europäische Identität veröffentlicht. Nicht zu vernachlässigen sind zahlreiche Sammelbände. Nennenswert ist hier u.a. *Projekt Europa* herausgegeben von Nicole Dewandre und Jacques Lenoble (1994), in dem bekannte Größen wie Jürgen Habermas (Staatsbürgerschaft und nationale Identität), Charles Taylor (Was ist die Quelle kollektiver Identität?), Ronald Dworkin (Zwei Demokratiekonzepte) oder Bruno Étienne (Europa und der Islam: Europa und sein Gegenüber) Vorschläge für eine europäische Identität diskutieren. Zu erwähnen ist noch der stark von der deutschen Diskussion geprägte Band *Kultur, Identität, Europa* herausgegeben von Reinhold Viehoff und Rien T. Segers (1999). Hier beziehen unter anderen Richard Münch (Europäische Identitätsbildung), Shmuel N. Eisenstadt (Kollektive Identitätskonstruktion in Europa, den Vereinigten Staaten, Lateinamerika und Japan), Klaus Eder (Integration durch Kultur) und Bernhard Giesen (Europa als Konstruktion der Intellektuellen) Position zu den Möglichkeiten und Schwierigkeiten im Prozess europäischer Identitätsbildung.

schaft<sup>4</sup>? Genauer: Wie wird aus verschiedenen Einzelpersonen, Regionen, Gruppen und Nationen eine europäische Gesellschaft? Wie viel Konsens ist dazu nötig und wie viel Dissens kann sie ertragen?

### Gemeinschaftsstiftende Funktionen von Konsens und Konflikt

Nach einer Definition Emile Durkheims ist Gesellschaft mehr als nur eine Gruppe von Individuen: „[S]ie ist vor allem eine Gesamtheit von Ideen, Überzeugungen und Gefühlen aller Art, die durch die Individuen Wirklichkeit werden; und den ersten Rang unter diesen Ideen nimmt das moralische Ideal ein, ihr hauptsächlicher Daseinsgrund. Die Gesellschaft wollen, heißt dieses Ideal wollen.“ (Durkheim 1976: 113)

Folglich sind es bei Durkheim Werte beziehungsweise ein Konsens über Werte, die die Individuen erst zu einem Kollektiv vereinen. In der funktionalistischen Tradition werden im Anschluss an Durkheim Gesellschaften primär als über einen Wertekonsens integriert beschrieben; davon ausgehend wird ein gewisser Grad an Ordnung und Stabilität für das Überleben sozialer

---

4 Die in der deutschen Soziologie getroffene Unterscheidung zwischen Gesellschaft und Gemeinschaft geht auf Ferdinand Tönnies (1991), zuerst 1887, zurück. Gemeinschaft ist für Tönnies ein ontologisches, sozialhistorisches Ordnungsprinzip, in dem der Einzelne seinem natürlichem „Wesenswillen“ folgt und zum Wohle der Gemeinschaft handelt. Dieser Vorstellung von Gemeinschaft, die auf Homogenität, Vertrauen und seelischer Verbundenheit basiert, stellt Tönnies die „entartete“ Gesellschaft gegenüber, in der die „natürliche“ Gemeinschaft zugunsten des kalkulierenden Handels mit außengerichteter Zielsetzung verloren geht. Da diesem Gemeinschaftsbegriff eine rückwärtsgewandte, sozialromantische Vorstellung von klassenloser und konfliktfreier Gesellschaft zugrunde liegt, wie sie gerade im Nationalsozialismus propagiert wurde, wird er von den meisten Sozialwissenschaftler/innen abgelehnt. In den letzten Jahren taucht der Gemeinschaftsbegriff vor allem in Übersetzungen englischsprachiger Theoretiker/innen vermehrt wieder auf, wird in diesem Zusammenhang jedoch nicht im Sinne Tönnies, sondern als Synonym für Gesellschaft gebraucht. Die Verwendung des Gemeinschaftsbegriffs in dieser Arbeit ist diesem Umstand geschuldet; beide Begriffe – „Gemeinschaft“ wie „Gesellschaft“ – beziehen sich auf strukturierte und organisierte Systeme, in denen mehrere Individuen und Gruppen zusammenleben.

Systeme als notwendig vorausgesetzt (vgl. Haralambos/Holborn 2000: 10f). Konsens wird als die Basis gesellschaftlicher Integration angesehen, da Individuen dazu neigen, sich mit denen zu identifizieren und ein Zusammengehörigkeitsgefühl auszubilden, die dieselben Werte haben wie sie selbst. Geteilte Werte formen nach diesem Ansatz auch die Basis für Solidarität und Kooperation, weil sie gemeinsame Ziele produzieren und die Mitglieder derselben Gemeinschaft bereit sein werden, im Hinblick auf diese gemeinsamen Ziele zu kooperieren. An dieser Stelle drängt sich die Frage auf: Wie kommt eine Gesellschaft zu ihren Werten, wer vermittelt sie, wie ändern sich diese und wer bestimmt die Wertehierarchie?

Der funktionalistischen Tradition wird im Allgemeinen der konflikttheoretische Ansatz in der Tradition von G. W. F. Hegel, Karl Marx/Friedrich Engels und Max Weber gegenübergestellt (vgl. Collins 1994: 48). Während in funktionalistischen Ansätzen Konflikt zwar thematisiert, jedoch in der Regel als temporäre Störung des Systems begriffen wird, betont die Konflikttheorie die fundamentalen Interessenunterschiede zwischen sozialen Gruppen. Konflikt wird daher als permanentes Merkmal von Gesellschaften aufgefasst, nicht als deren Irritation. Zudem haben Konflikte nicht zwangsläufig Desintegration zur Folge. Wie Klaus Eder betont, können sie sogar eine produktive und gemeinschaftsstiftende Funktion haben: Da die symbolische Ordnung und damit auch das gemeinsame Wissen kulturelle Errungenschaften sind, implizieren sie die Möglichkeit, dass alles auch ganz anders sein könnte und damit auch die Möglichkeit eines Dissenses über diese Ordnung. Das bedeutet, dass das gemeinsame Wissen der Bestätigung bedarf und unter Umständen auch reorganisiert werden muss, damit es erneut seine Funktion als gemeinsames Wissen erfüllt. Obwohl also der Dissens konstitutiv für das gemeinsame Wissen ist, tendieren nach Eder Kulturen häufig dazu, sich zu schließen, indem sie Gemeinsamkeiten überhöhen. Dies kann sowohl durch einen Rekurs auf höhere Werte als auch durch eine Naturalisierung der vorherrschenden symbolischen Ordnung geschehen oder auch durch eine Kombination von beiden: beispielsweise, wenn die „natürliche“ gesellschaftliche Ordnung zugleich als eine von Gott gegebene ausgewiesen wird (vgl. Eder 1999: 149ff). Dass Konflikte eine integrierende Funktion haben

können, bedeutet jedoch nicht, dass alle Konflikte zwangsläufig integrieren.

Eine die beiden Perspektiven vermittelnde Position nimmt die Feldtheorie Pierre Bourdieus ein. Im Anschluss an Durkheim vertritt Bourdieu die Überzeugung, dass Wahrnehmen und Denken über ein kollektives Bewusstsein geregelt sind und untersucht die soziale Konstitution von Erkenntnis, Ästhetik, Wissen und Geschmack. Bourdieu sieht Konflikt als dominantes soziales Merkmal von Gesellschaft und unterstellt den kapitalistischen Gesellschaften einen grundsätzlichen Antagonismus sowohl zwischen dem kulturellen und dem ökonomischen Feld als auch zwischen den sozialen Klassen. Gleichzeitig betont er konstante Elemente wie die *doxa*; ein Begriff, mit dem Bourdieu die sozial definierten Grenzen der Gesellschaft bezeichnet, d.h. alle sozialen Konventionen, Sitten, Gebräuche, Werte und Normen, die als unhinterfragte Regeln des Zusammenlebens fungieren. Zu den sozialen Konventionen zählen auch alle Denk-, Wahrnehmungs-, Kategorisierungs- und Beurteilungsschemata, die kulturellen Erscheinungen wie Nationen, Völkern und Kontinenten erst Bedeutung verleihen (vgl. Bourdieu 1997a: 126). Diese Frage nach der Produktion von Denk-, Wahrnehmungs-, Kategorisierungs- und Beurteilungsschemata ist auch das zentrale Thema der vorliegenden Arbeit.

### Nationen als vorgestellte Gemeinschaften

Wie kommt eine Gesellschaft zu ihren Gemeinsamkeiten? Benedict Anderson weist in seiner Untersuchung über die Herausbildung nationaler Identität pointiert darauf hin, dass es weniger auf reale Gemeinsamkeiten als auf geglaubte Gemeinsamkeiten ankommt. Anderson definiert Nationen als vorgestellte politische Gemeinschaften, und zwar vorgestellt als begrenzt und souverän. Sie seien vorgestellt, weil selbst die Mitglieder der kleinsten Nation sich niemals alle kennen könnten, jedoch bei jedem die Vorstellung einer Gemeinschaft existiert. Daraus folgt, dass jede Gemeinschaft, die über das Niveau der Face-to-face-Gemeinschaft hinausgeht, eine vorgestellte Gemeinschaft ist. Gemeinschaften sollten daher auch nicht nach dem Kriterium der Authentizität, sondern durch die Art und Weise, in der sie vorgestellt werden, unterschieden werden (vgl. Anderson 1996: 15ff). Folgt man Anderson, dann stellt sich die Frage nach den Vorstellungen einer europäischen Gemeinschaft. Da sich innerhalb Europas noch keine he-

gemoniale europäische Identität durchgesetzt hat, gilt es zunächst, die verschiedenen Vorstellungen einer europäischen Identität auszumachen. Wie verhalten sich diese zueinander? Zeichnen sich dominante Identitäten ab? Wo sind Kohärenzen, wo Widersprüche auszumachen?

Nach der Definition von Anderson stellen sich Nationen außerdem als begrenzt vor, weil deren Mitglieder in genau begrenzten, wenn auch variablen Grenzen, leben. Jenseits der Grenzen liegen andere Nationen. Ein weiteres Charakteristikum ist die Souveränität, denn Nationen wollen über sich selbst bestimmen und das Symbol der Freiheit ist der souveräne Staat. Als letztes Merkmal betont Anderson noch einmal die Vorstellung als Gemeinschaft, im Sinne eines „kameradschaftlichen“ Verbunds von Gleichen, für den es sich – wie die Vergangenheit zeigt – auch zu sterben lohnt. Inwieweit treffen diese Merkmale auf die Europäische Union zu? Ist sie vorgestellt, begrenzt, souverän und eine Gemeinschaft? Nun, sie ist eindeutig begrenzt, wenn auch die Grenzen noch nicht abschließend festgelegt sind. Sie kann als souverän bezeichnet werden, weil souveräne Nationen staatliche Souveränitätsrechte an sie abgetreten haben; sie wäre vorgestellt, da sich nicht alle Mitglieder persönlich kennen können, aber sie ist noch keine Gemeinschaft, im Sinne eines „kameradschaftlichen“ Verbunds von Gleichen (vgl. ebenda: 16ff).

Wie bilden sich diese Vorstellungen von nationalen Gemeinschaften? Welche setzen sich durch? Wie werden sie hegemonial? Anderson zufolge liegt der Nationalstaatsbildung eine kulturelle Grammatik zugrunde, die sich vor allem in den Institutionen des Zensus, der Landkarte und des Museums manifestiert. In ihnen verdeutlichen sich die Vorstellungen von den Untertanen, der Geographie des Herrschaftsgebietes und der Legitimität der Herkunft (vgl. ebenda: 163ff). Allen drei Institutionen liegt ein auf Totalität ausgelegtes Klassifikationsraster zugrunde, dessen Wirkung darin besteht, von etwas immer sagen zu können, dass es dieses ist und nicht jenes, dass es an diese Stelle gehört und nicht an jene.<sup>5</sup> Die Fiktion der Volkszählung – ebenso wie jeder Bevöl-

---

5 Durch die Einbindung in diese Raster wurde alles im Prinzipzählbar, mit der Wirkung, dass das Partikulare immer zugleich als provisori-

kerungsstatistik – besteht darin, dass jedermann erfasst ist, und dass jeder einen eindeutigen Platz einnimmt. Die Landkarte konzipiert ein Bild von der räumlichen Wirklichkeit als erfassbare Totalität. Das Museum ermöglicht dem Staat als Hüter der Tradition aufzutreten und bildet die wahre Größe seiner Souveränität ab. Im Museum werden die Kulturgüter – klassifiziert und geordnet – wieder der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Hier wird das Erbe des Staates visualisiert, reproduziert und über die Einordnung in historische Entwicklungen (Serien) eine fiktive Kontinuität hergestellt (vgl. ebenda: 185f).

### Diskursive Konstruktion kollektiver Identität

Philipp Sarasin stellt im Anschluss an Anderson die Frage nach den spezifischen imaginären Mechanismen, die mit dazu beitragen, die Fiktion des Nationalen in der Wirklichkeit zu etablieren.<sup>6</sup> Andersons Verweise darauf, dass diese Fiktion über die Errichtung einer nationalen Erinnerungskultur – mit bestimmten Kulturgütern, Museen und der Erfindung einer Ursprungslegende sowie der Erfassung von Land und Bevölkerung durch Zensus und Landkarte – funktioniert, hält er für unzureichend (vgl. Sarasin 2003: 159ff). Den Hinweis, dass in der nationalen Erinnerungskultur vieles erinnert und vieles vergessen werden muss, sieht er zwar als wegweisend, jedoch erklärbungsbedürftig an. Sarasin denkt das Konzept der Nationen als vorgestellte Gemeinschaften von Anderson mit den Begrifflichkeiten von Ernesto Laclau und Chantal Mouffe weiter und schlägt vor, Erinnern und Vergessen in der Terminologie des Umkodierens zu fassen (vgl. hierzu auch Laclau/Mouffe 1991: 139ff). Besondere Aufmerksamkeit widmet Sarasin dem Argument der „leeren Gräber“, die Anderson als das herausragende Symbol des modernen Nationalismus begreift: Die Ehrenmäler und Gräber der unbekannten Soldaten funktionieren als gemeinschaftsstiftende Symbole, gerade weil sie leer sind. Würde man den Namen des unbekannten Soldaten, dem das Denkmal gewidmet ist, herausfinden und in die Inschrift aufnehmen, dann verlöre das Monument seine Wirkung. Erst die Leere der Gräber macht es möglich, sie mit „gespenstischen nationalen

---

scher Stellvertreter einer Serie galt und als solche behandelt werden konnte.

<sup>6</sup> Vgl. hierzu insbesondere auch Balibar (1990), Wodak (et al.) (1998) und Giesen (1996a/b).

Vorstellungen“ zu füllen (vgl. Anderson 1996: 18). Die Leere der Gräber ist genauso wie die Leere der Begriffe, die die Nation oder das Volk bezeichnen, die Voraussetzung dafür, dass sich dieser Signifikant mit dem nationalen Imaginären füllen kann (vgl. Sarasin 2003: 157).

Was Anderson „imagined communities“ nennt, kann man mit Laclau/Mouffe auch als symbolische Ordnung bezeichnen. Wenn alle die gleiche Vorstellung von einer Gesellschaft teilen, dann hat sich eine Identität, d.h. eine Artikulation einer bestimmten sozialen Selbstbeschreibung, erfolgreich durchgesetzt. Diese artikulatorische Praxis kollektiver Identität operiert nach Sarasin mit zwei Instrumenten (vgl. ebenda: 169): erstens mittels privilegierter Signifikanten, die beispielsweise in Form von „leeren Gräbern“ die ethnische oder nationale Identität signifizieren, und zweitens durch eine spezifische Form der Grenzziehung, die das Feld der Differenzen konstituiert, indem sie es nach außen zu schließen versucht (vgl. auch Laclau/Mouffe 1991: 164). Folgt man diesem Ansatz, müsste man auch bei der Konstruktion europäischer Identität nach den privilegierten Signifikanten und den Prozessen der Grenzziehung fragen. Ein Signifikant ist im Rahmen kollektiver Identitätsproduktion dann privilegiert, wenn andere kollektive Identitäten, wie Klasse, Geschlecht oder Religion, zu zweitrangigen Unterschieden, d.h. durch den privilegierten Signifikanten in Form einer Äquivalenzrelation, angeordnet werden. In der Regel geschieht dies durch die Erzeugung eines antagonistischen Außen, hinter dem die internen Differenzen zu sekundären Unterschieden werden (vgl. Laclau 1981: 177ff).

### Fehlende Signifikate

Allerdings fehlen den Signifikanten die Signifikate im Sinne einer ursprünglichen und wesenhaften Bedeutung, die den Dingen – hier der Nation – inhärent wäre. Vielmehr ist es umgekehrt der Signifikant, der das Signifikat „Nation“ erst erschafft. Im Anschluss an Derrida weisen Laclau/Mouffe deswegen darauf hin, dass infolge der Abwesenheit eines transzentalen Signifikats Bedeutungsproduktion außerhalb des Diskurses nicht mehr denkbar wird (vgl. Laclau/Mouffe 1991: 163ff). Derrida schreibt über die Abwesenheit einer dem Sozialen vorgängigen Bedeutung:

„Das Substitut ersetzt nichts, das ihm irgendwo präexistiert hätte. Infolgedessen mußte man sich wohl eingestehen, daß es kein Zentrum gibt, daß das Zentrum nicht in der Gestalt eines Anwesenden gedacht werden kann, daß es keinen natürlichen Ort besitzt, daß es kein fester Ort ist, sondern eine Funktion, eine Art von Nicht-Ort, worin sich ein unendlicher Austausch von Zeichen abspielt. Mit diesem Augenblick bemächtigt sich die Sprache des universellen Problemfeldes. Es ist dies auch der Augenblick, da infolge der Abwesenheit eines Zentrums oder eines Ursprungs alles zum Diskurs wird – vorausgesetzt, man kann sich über dieses Wort verständigen –, das heißt zum System, in dem das zentrale, originäre oder transzendentale Signifikat niemals absolut, außerhalb eines Systems von Differenzen, präsent ist. Die Abwesenheit des transzendentalen Signifikats erweitert das Feld und das Spiel des Bezeichnens ins Unendliche.“ (Derrida 1976: 424)

Wenn man, Derrida<sup>7</sup> folgend, davon ausgeht, dass es keine natürliche, dem Sozialen vorgängige Bedeutung gibt und mit Stuart Hall die diskursive Produktion von Bedeutung durch Sprache in einem weiteren Sinne versteht, die auch visuelle Darstellungen umfasst, dann wird das Symbolische zum bedeutungsgenerierenden Ort (vgl. Hall 1997: 16ff). Sprache und damit auch der gesamte Bereich der künstlerischen Produktion sind nicht die Produkte nationaler Identität, sondern konstituieren diese vielmehr. Entsprechend sind Identitäten relational und fließend. Die Unmöglichkeit einer endgültigen Fixiertheit von Bedeutung schließt partielle Fixierung keineswegs aus. Nach Laclau/Mouffe impliziert die Unmöglichkeit einer endgültigen Fixierung gerade, dass es eine partielle Fixierung geben muss, da sonst das Fließen der Differenz selbst unmöglich wäre. Gerade um sich zu unterscheiden und um eine Bedeutung zu untergraben, müsse es eine Bedeutung geben. Denn es ist gerade Funktion und Bestreben des Diskurses, das Fließen der Differenz aufzuhalten, um ein Zentrum zu konstruieren. Jedweder Diskurs konstituiere sich als Versuch, das Feld der Diskursivität zu beherrschen, indem dem Fließen der Differenz Inhalt geboten werde. Den Diskurs, der keine (partielle) Fixiertheit von Bedeutung erzeugen kann, bezeichnen Laclau/Mouffe als Diskurs eines Psychotikers. Erst die Beschränkung

---

<sup>7</sup> Vgl. hierzu auch den prägnanten Aufsatz zur differánce (Derrida 1999).

der Produktivität der Signifikantenkette erzeuge jene Positionen, die Aussagen möglich machen (vgl. Laclau/Mouffe 1991: 164).

Aufgabe der Diskursanalyse ist es entsprechend, die Formen und Prozesse der partiellen Fixierung von Bedeutung nachzuzeichnen, um damit zu Aussagen zu gelangen, wie zu einem bestimmten Themenkomplex soziale Bedeutung produziert wird, wie sich die Bedeutungszuweisungen ändern und welche Folgen diese partiellen Fixierungen haben. Bezuglich der Konstruktion einer kollektiven europäischen Identität stellt sich die Frage, welche partiellen Fixierungen, die Laclau/Mouffe auch Knotenpunkte nennen (vgl. ebenda: 164), in welchen Diskursen produziert werden. Da der Prozess der partiellen Fixierung einer europäischen Identität keineswegs abgeschlossen ist, sondern vielmehr ein Kampf um die Durchsetzung spezifischer Identitätsvorstellungen zu beobachten ist, bietet sich die einmalige Gelegenheit, den Prozess der Etablierung eines europäischen Identitätsdiskurses aktuell zu verfolgen und ihn nicht, wie bei der Konstruktion nationaler Identitäten, retrospektiv aufzuarbeiten. Ziel dieser Arbeit ist es, diesen Prozess der Bedeutungsetablierung nachzuzeichnen und zu systematisieren.

Grundsätzlich muss an dieser Stelle noch einmal zwischen normativen und additiv/empirischen Identitätsentwürfen von Europa unterschieden werden. Bei normativen Entwürfen wird eine bestimmte, in der Regel positiv konnotierte, kulturelle Ausprägung als spezifisch europäisch beschrieben, unabhängig davon, ob dieser Zustand für ganz Europa und alle Europäer und Europäerinnen zutreffend ist. Dagegen versucht eine additiv/empirische Integration möglichst alle real existierenden kulturellen Ausprägungen in Europa in die vorgeschlagene europäische Identität einzubeziehen. Das Identitätsangebot wird hier aus den auf dem europäischen Kontinent existierenden historischen, sozialen, ästhetischen und religiösen Ereignissen und Traditionen abgeleitet. Da Europa eine Vielfalt an Traditionen, Religionen, Geschichten, sozialen und künstlerischen Strömungen und Ereignissen aufweist, erhält eine Europakonstruktion, die ihr Europabild induktiv aus der Summe seiner Teile ableitet, eine entsprechend

hohe Heterogenität.<sup>8</sup> Allen Identitätsangeboten gemeinsam ist, dass sie vermittelt werden müssen, d.h. dass die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit ihrer Durchsetzung vom Grad ihrer diskursiven Präsenz abhängt.

### Europäische Kulturpolitik

Jetzt kann die Frage, wie Gesellschaften zu ihren Vorstellungen kommen, wie folgt präzisiert werden: Wie könnte eine europäische Gesellschaft zu ihren privilegierten Signifikanten kommen? Welche Signifikanten bieten sich an? Und wie definiert sie damit ihre Grenzen? Für die Beantwortung dieser Fragen möchte ich den Bereich der EU-Kulturpolitik exemplarisch untersuchen, denn traditionell ist eine Aufgabe von Kulturpolitik die Sammlung der Staatsbürger/innen<sup>9</sup>, d.h. die Vermittlung von Identifikationsobjekten im Hinblick auf die Herausbildung einer kollektiven Identität. Die Konzentration auf europäische Kulturpolitik bedeutet selbstverständlich nicht, dass diskursive Identitätskonstruktionen ausschließlich in diesem Feld stattfinden. Jedoch weist die Europäische Union die Aufgabe der Förderung einer europäischen Identität und eines gemeinsamen Bewusstseins maßgeblich den Bereichen der Bildungs- und Kulturpolitik zu.<sup>10</sup> Anders als die primär auf Schüler/innen und Jugendliche ausgerichtete Bildungspolitik zielt die Kulturpolitik auf breitere Bevölkerungs-

---

8 Für die Vorteile eines heterogenen europäischen Kulturkonzepts vgl. u.a. Gilroy (1999: 123).

9 Die Bedeutung von Hochkultur und Museumswesen für die Entwicklung nationaler Identität arbeitet u.a. Paul DiMaggio (1991) in einer Studie über die Institutionalisierung kultureller Autorität in den USA heraus, in der er beschreibt, wie im Prozess der nationalen Institutionalisierung aus einzelnen Artefakten ein nationales kulturelles Kapital wird. Klaus von Beyme (1998: 37) betont, dass sich letztlich alle westeuropäischen Staaten nicht zuletzt durch eine aktive Kulturpolitik zu einer Nation entwickelt haben. Auf die Aktualität des Themas verweisen auch die zahlreichen Publikationen der *British Cultural Studies* über den Zusammenhang von Identitätskonstruktionen und kultureller Repräsentation (statt vieler: Paul Gilroy (1987), Stuart Hall (1994), Homi K. Bhabha (1994)).

10 Vgl. hierzu u.a. das Internetportal der Europäischen Union ([www.europa.eu.int/index\\_de.htm](http://www.europa.eu.int/index_de.htm)), in dem die Tätigkeitsbereiche der EU übersichtlich vorgestellt werden.

schichten, die sie vor allem mit Großveranstaltungen wie die „Kulturhauptstädte Europas“ auch erreicht.<sup>11</sup> So verzeichnen etwa Salamanca<sup>12</sup>, das 2002 zusammen mit Brügge „Kulturhauptstadt Europas“ war, 1.927.444 Besucher/innen und Graz<sup>13</sup>, das den Titel im Jahr 2003 trug, allein 2.046.212 Besucher/innen bis September<sup>14</sup>. Damit haben beide Städte fast doppelt so hohe Besucher/-innenzahlen wie die Fußball EM in Holland und Belgien.<sup>15</sup>

Kulturpolitik bietet sich meines Erachtens jedoch nicht nur aufgrund ihrer Publikumswirksamkeit, sondern zugleich aufgrund ihrer identitätsstiftenden Tradition in den europäischen Nationalstaaten, aufgrund der hohen Bedeutung, die die Nationalstaaten ihr zuweisen und aufgrund der relativen Überschaubarkeit des Politikbereichs als exemplarisches Untersuchungsfeld europäischer Identitätskonstruktion an.

Im Bereich der Kulturpolitik befindet sich die Europäische Union, wie in den anderen Politikfeldern auch, in der schwierigen Lage, sowohl den partikularen Interessen der einzelnen Mitgliedsländer als auch denen der Gemeinschaft insgesamt genügen zu müssen. Auf kulturpolitischer Ebene drückt sich dieses Spannungsfeld in zwei unterschiedlichen Maximen aus: erstens die Förderung kultureller Einheit und zweitens die Förderung kultureller Vielfalt. So sind im Artikel 151(1) EG-Vertrag folgende Aufgaben für den Kulturbereich festgelegt: „Die Gemeinschaft leistet einen Beitrag zur Entfaltung der Kulturen der Mitgliedstaaten unter Wahrung ihrer nationalen und regionalen Vielfalt sowie

---

11 Für die Auswirkung des Titels auf andere Städte vgl. auch Heikkinen (2000), Hitters (2000), Richards (2000).

12 Die hier angegebenen Zahlen waren leider nur bis Juni 2003 unter [www.salamanca2002.org](http://www.salamanca2002.org) unter der Rubrik „Balance del año 2002“ einsehbar. Sie können jedoch bei der Nachfolgeorganisation „Fundación Municipal – Salamanca Ciudad de la Cultura“ ([www.salamanca.ciudaddecultura.org/](http://www.salamanca.ciudaddecultura.org/)) nachgefragt werden.

13 Vgl. hierzu den Bericht „Graz 2003 – Wirtschaftsimpulse“, einzusehen unter [www.graz03.at/](http://www.graz03.at/) (11.06.2004).

14 Die Abschlussbilanz von „Graz 2003“, ebenfalls einzusehen unter [www.graz03.at/](http://www.graz03.at/) (11.06.2004), nennt eine Gesamtbesucherzahl von 2.851.060.

15 Vgl. hierzu ebenfalls den Bericht „Graz 2003 – Wirtschaftsimpulse“, einzusehen unter [www.graz03.at/](http://www.graz03.at/) (11.06.2004), Stichwort „Besucherzahlen im Vergleich“.

gleichzeitiger Hervorhebung des gemeinsamen kulturellen Erbes.“ Da sich nationale Identität historisch gerade auch über eine Identifikation mit der nationalen Literatur, Musik und Kunst herausgebildet hat, besteht bei einem Transfer dieses kulturellen Erbes in ein europäisches Erbe Konfliktpotenzial. Dieser grundlegende Konflikt ist den Mitgliedstaaten durchaus bewusst, und auf politischer Ebene wird versucht, ihn vor allem durch einen permanenten Verweis auf das Subsidiaritätsprinzip<sup>16</sup> und außerdem durch die Festlegung der Einstimmigkeit bei allen Beschlüssen, die die Kultur betreffen, zu entschärfen. Um zu einer europäischen Identität zu gelangen, muss die Europäische Union aber dennoch eine Neuerzählung der nationalen Kunst- und Kulturge schichten anstreben. Wie tut sie das? Welche privilegierten Signifikanten bietet sie an? Aus welchen historischen Gegebenheiten leitet sie deren Legitimität ab? Wie verlaufen die diskursiven Strategien der Vereinnahmung und welche Strategien der Abgrenzung gehen damit einher? Welche Subjektpositionen werden angeboten?

Um diese Fragen beantworten zu können, werde ich zunächst in *Kapitel 1* auf die theoretischen Grundlagen und methodischen Vorgehensweisen der Arbeit eingehen. Hier geht es vor allem darum, den Prozess kollektiver Identitätsbildung theoretisch zu erfassen, um darauf aufbauend, den Gegenstand der Arbeit sinnvoll einzugrenzen und die Prämisse einer sozialwissenschaftlichen Diskursanalyse darzulegen.

*Kapitel 2* beschäftigt sich mit dem diskursiven Kontext von Kulturpolitik, Kunst und Gesellschaft, wobei Kulturpolitik als der gezielte Versuch staatlicherseits verstanden wird, bewussten Einfluss auf die Rolle von Kunst und kultureller Produktion in der Gesellschaft zu nehmen. Unter Rückgriff auf die Distinktionstheorie Pierre Bourdieus wird die gesellschaftliche Funktion und Bedeutung von Kunst und kultureller Produktion dargestellt. Im Zusammenhang mit der Frage nach der Funktion von Kunst werde ich besonders auf kulturpolitische Ziele und Traditionen in Eu-

---

16 Nach Art. 151(2) EG Vertrag beschränkt sich die Zuständigkeit der Europäischen Union in der Kulturpolitik auf die Ergänzung und Unterstützung der Mitgliedstaaten.

ropa eingehen. Welche kulturpolitischen Ideale gibt es? Welche Veränderungen sind festzustellen? Sind in den einzelnen europäischen Staaten ähnliche Entwicklungen aufzufinden?

Zentrales Thema der Arbeit ist die Einflussnahme der EU-Kulturpolitik auf eine kollektive europäische Identität. Unter Rückgriff auf diskursanalytische Methoden werden in *Kapitel 3* die im Diskurs angelegten Möglichkeiten europäischer Identitätskonstruktion herausgearbeitet. Hierfür werde ich zunächst auf die allgemein stattfindende Diskussion um eine europäische Identität eingehen, wie sie in der geistes- und sozial-wissenschaftlichen Literatur sowie in den Feuilletons geführt wird. Ziel ist es, die Diskussion dahingehend zu ordnen, dass beständig wiederkehrende Elemente in der Identitätskonstruktion bestimmt werden können, um im Anschluss daran die spezifischen Artikulationen europäischer Identität als Kombination einzelner Elemente beschreiben zu können. Nachdem sowohl diskurs- als auch distinktionstheoretisch Bedeutung den Dingen nicht inhärent ist, sondern primär durch Abgrenzung konstruiert wird, steht im Mittelpunkt dieses Kapitels auch die Frage nach dem konstitutiven Gegenüber Europas.

Im Anschluss daran werde ich in *Kapitel 4* den Schwerpunkt auf die Analyse der EU-Kulturpolitik legen. Zunächst steht die Frage im Mittelpunkt, welche Elemente europäischer Identitätskonstruktionen im Vergleich zum allgemeinen europäischen Identitätsdiskurs in der Kulturpolitik auftreten. Von Interesse ist außerdem, ob die Europäische Union sich bei der Konstruktion europäischer Identität an die Tradition nationaler Identitätskonstruktionen anlehnt oder ob sie neue Formen entwickelt, ob widersprüchliche Konzeptionen auszumachen sind oder sich die einzelnen Europaentwürfe zu einer kohärenten Erzählung zusammenfügen.

*Kapitel 5* dient schließlich dem Bereich der Umsetzung kulturpolitischer Programme. Anhand zweier Fallbeispiele, den europäischen Kulturhauptstädten Salamanca (2002) und Graz (2003), wird die tatsächliche Umsetzung und Verbreitung europäischer Identitätsentwürfe untersucht. Von besonderem Interesse ist dabei die Art und Weise der Umwertung nationaler in europäische Kulturgüter. Beide Städte wurden auch ausgewählt, weil sie heute geographisch eine Randstellung in der Europäischen Union einnehmen, historisch jedoch im Zentrum europäischer großmacht-

politischer Bestrebungen standen. Zudem wurden beide historisch von einem klassischen europäischen Gegenüber beeinflusst: dem Islam. Graz durch seine Nähe zum Balkan, Salamanca durch die Mauren. Wie werden diese Elemente europäischer Geschichte (und Gegenwart) eingebunden? Welche Bandbreite der Inszenierung europäischer Identität ergibt sich daraus?

Ein abschließender Vergleich der Artikulation europäischer Identität in den drei untersuchten Diskursfeldern ermöglicht eine analytische Rekonstruktion der diskursiven Regelmäßigkeiten europäischer Identitätskonstruktion in der EU-Kulturpolitik.



## **1. Theoretische und methodische Vorüberlegungen**

---

Das folgende Kapitel dient der Darstellung theoretischer Annahmen und Vorüberlegungen, auf denen die empirischen Analysen der nachfolgenden Kapitel fußen. Grundsätzlich muss jede Diskursanalyse mit der Problematik umgehen, dass sie nicht von einer einfachen Ursache-Wirkungs-Relation ausgehen kann, insoweit diskurstheoretisch ein reziprokes, genauer noch zirkuläres Verhältnis von Ursache und Wirkung angenommen wird, das seine Wirkung über Akte permanenter Wiederholung erzeugt. Diese Annahme macht eine klare Abgrenzung zwischen abhängigen und unabhängigen Variablen nicht möglich und beinhaltet konsequenterweise die Beschränkung auf eine deskriptive Herangehensweise an den Untersuchungsgegenstand. So wie Michel Foucault – salopp formuliert – weniger ein Theoretiker des „Warum“ als des „Wie“ ist, beschäftigt sich die auf ihn zurückgehende Diskursanalyse weniger mit den Ursachen sozialer Tatsachen und vielmehr damit, welchen Platz sie im Verhältnis zu anderen sozialen Tatsachen einnehmen und welche Wirkungen sie entfalten, nicht aber damit, warum es zu dieser oder jener Wirkung kommt.<sup>1</sup> In diesem Sinne werde ich im Folgenden weder die Richtigkeit

---

1 Besonders deutlich wird dies in der *Ordnung der Dinge*, Foucault (1974).

verschiedener Europavorstellungen zu ergründen suchen, noch der Frage nach der Entstehung der verschiedenen kulturpolitischen Programme der Europäischen Union nachgehen. Vielmehr liegt der Schwerpunkt der Arbeit auf der Frage, welche Konzepte einer europäischen Identität verhandelt, welche von diesen in der EU-Kulturpolitik aufgenommen und wie sie an ein breites Publikum vermittelt werden.

Die folgenden Absätze beschäftigen sich zunächst mit dem Verhältnis von individueller, kollektiver und kollektiver europäischer Identität, um daran anschließend die Fragestellung, den Untersuchungsgegenstand und die methodische Vorgehensweise der Arbeit zu verdeutlichen. Dabei werde ich vorschlagen, einige methodische Schwierigkeiten der foucaultschen Diskursanalyse durch den Rückgriff auf die Feldtheorie Pierre Bourdieus zu überwinden.

### **1.1 Kollektive Identität als Ergebnis eines Identifikationsprozesses**

Davon ausgehend, dass Identität den Menschen und Dingen nicht immanent ist, wird zunächst der Frage nachgegangen, wie Individuen oder Gruppen zu etwas gelangen, das man Identität nennt, also zu etwas, das eine zeitliche und personale Kontinuität nicht nur unterstellt, sondern diese angenommene Kontinuität darüber hinaus im Alltag als Realität erleben lässt. Schon der Begriff „Identität“ verweist auf die Annahme, dass die Identität eines Individuums genau das ist, was gleich und konstant – eben identisch – bleibt. So schreibt auch Erik H. Erikson in seiner für die Identitätsforschung grundlegenden Definition:

„Das bewußte Gefühl, eine *persönliche Identität* zu besitzen, beruht auf zwei gleichzeitigen Beobachtungen: der unmittelbaren Wahrnehmung der eigenen Gleichheit und Kontinuität in der Zeit, und der damit verbundenen Wahrnehmung, daß auch andere diese Gleichheit und Kontinuität erkennen.“ (Erikson 1973: 18)

Nach dieser Definition ist es weniger entscheidend, ob die Identität tatsächlich gleich bleibt, sondern dass sie vom Individuum als gleich bleibend wahrgenommen und dass diese Form der Selbst-

wahrnehmung von einer Fremdwahrnehmung bestätigt wird. Die von Erikson betonte Notwendigkeit einer übereinstimmenden Eigen- und Fremdwahrnehmung verweist darauf, dass Identität keineswegs ein natürliches oder in sich evidentes Phänomen darstellt, sondern der sozialen Bestätigung bedarf. Dies legt die Schlussfolgerung nahe, dass Individuen ohne die Bestätigungen ihres sozialen Umfeldes keine Identität ausbilden können. Identität scheint sich demnach im Wechselspiel mit der sozialen Welt zu entwickeln.

Stuart Hall schlägt vor, statt von der Identität als einem abgeschlossenen Ding von *Identifikation* zu sprechen, und diese als einen andauernden Prozess zu verstehen.<sup>2</sup> Durch den Verweis auf die Prozesshaftigkeit teilt Hall mit Erikson die Annahme, dass Identität nicht bereits im Inneren vorhanden ist. Vielmehr entsteht sie aus einem Mangel an Ganzheit, der durch die Vorstellung des Individuums, wie es von anderen gesehen wird, von außen gefüllt wird. Unter Bezugnahme auf Jacques Lacan unterstellt Hall eine permanente Suche nach Identität, mit dem Ziel, die verschiedenen Teile des „Ichs“ zu einer Einheit zu verknüpfen (vgl. Hall 1994: 196f).<sup>3</sup>

Auch Rainer Lepsius betont, dass die Ausbildung von Identität ein Objekt voraussetzt, das sich als Einheit versteht, sich gegen andere abgrenzt und sich als solches auch selbst beschreibt (vgl. Lepsius 1997: 949ff). Damit verschiebt sich die eher passiv anmutende Konzeption von Identitätsbildung über Selbst- und Fremdwahrnehmung hin zu einer Konzeption, in der die aktive Bewegung des Individuums zu einem Objekt, mit dem es sich identifiziert, im Vordergrund steht. Diese Bewegung auf ein Objekt hin kann sowohl intentional als auch nicht intentional sein. Das Identifikationsobjekt, auf das sich das Individuum hin entwirft, kann

---

2 Vgl. hierzu auch Fokkema (1999: 50ff), der zur Ablösung eines statischen, essentialistischen Identitätsbegriffs ebenfalls einen stärker handlungsorientierten Identifikationsbegriff für Europa vorschlägt.

3 Auf die unabgeschlossene Diskussion, warum Individuen dazu tendieren, eine Einheit sein zu wollen, kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingegangen werden. Für unsere Zwecke genügt es, von einem gewissen Willen zu einer einheitlichen Identität auszugehen. Ausführlich diskutiert wird diese Frage vor allem bei Jacques Lacan (1991) und im Anschluss an sein Werk von Judith Butler (2001).

innerhalb und außerhalb des Individuums verortet werden. Auf individueller Ebene ist dieses Objekt das „Ich“.<sup>4</sup> Eine *kollektive* Identität entsteht nach Lepsius, wenn eine Gruppe von Individuen sich mit den gleichen Objekten identifiziert und sie sich dieser Gemeinsamkeit außerdem bewusst ist. Es ist folglich eine kollektive Identifikationsbewegung, die die Individuen zu einem kollektiven Subjekt vereint.<sup>5</sup>

Jürgen Gerhards, der ebenfalls davon ausgeht, dass eine Identität über den Prozess der Identifikation entsteht, empfiehlt, für die empirische Untersuchung kollektiver Identität zwischen drei Bestimmungselementen des Begriffs der Identifikation zu unterscheiden: Erstens gibt es ein Subjekt, das sich mit etwas identifiziert, zweitens ein Objekt der Identifikation und drittens eine spezifische Relation zwischen dem Subjekt und dem Objekt (vgl. Gerhards 2003: 467ff). Auf die von Gerhards aufgezeigten Möglichkeiten, anhand dieser Dreiteilung den Prozess europäischer Identitätsbildung empirisch zu erfassen, möchte ich im Folgenden kurz eingehen, um im Anschluss daran ein alternatives Konzept vorzuschlagen.

### **1.1.1 Subjekt der Identifikation**

In der Europäischen Union sind das Subjekt des Identifikationsprozesses die dort ansässigen Bürger/innen. Da mit Art. 8 EVG (heute Art. 17) 1993 eine Unionsbürgerschaft eingeführt wurde, nach der Unionsbürger/in ist, wer die Staatsangehörigkeit eines Mitgliedstaates besitzt, sind genau genommen die Bürger/innen der Mitgliedsländer das „Volk“ der Europäischen Union und auf

---

4 Vgl. hierzu auch Hall (1999: 91f)

5 Es kommt an dieser Stelle nicht darauf an, ob kollektive Identität, wie Durkheim annimmt, mehr ist als die Summe aller individuellen Identitäten und eine Realität an sich darstellt. Entscheidend ist vielmehr, dass die Partizipation an kollektiven Identitäten einen integralen Bestandteil jeder individuellen Identität bildet, und damit mit der Frage nach den maßgeblichen kollektiven Identitäten der Frage nach der Art und Weise der Einbindung von Individuen in Kollektive (von denen die Gesellschaft nur eines ist) nachgegangen werden kann.

diese Weise die Subjekte des Identifikationsprozesses.<sup>6</sup> Mit der Aufnahme eines Staates in die Europäische Union erwerben seine Angehörigen automatisch die Unionsbürgerschaft; gleiches gilt für die Einbürgerung von Personen in einen Mitgliedstaat.

Bedingt durch den fortgesetzten Prozess der EU-Erweiterung bilden die Bürger/innen der Union, anders als in den Nationalstaaten, keine feste Größe. Zwar bleiben auch die Bürger/innen der Nationalstaaten nicht identisch und dies nicht nur aufgrund von Zu- oder Abwanderung, sondern auch durch Tod und Geburt neuer bzw. alter Mitglieder. Bei Nationalstaaten besteht jedoch zumindest die glaubhafte Fiktion einer hohen personalen Kontinuität, die die Identifikation mit dem Demos erleichtert. Die Durchsetzung einer solchen Fiktion ist in der Europäischen Union erst dann denkbar, wenn keine Diskussionen über mögliche Erweiterungen mehr stattfinden. Dieser Zustand wird frühestens erreicht sein, wenn die Europäische Union eine definitive Entscheidung über einen Beitritt von Albanien, Island, Kroatien, Makedonien, Moldawien, Norwegen, Bosnien-Herzegowina, Russland, der Schweiz, der Staatenunion Serbien und Montenegro, der Türkei, der Ukraine, von Weißrussland und vermutlich auch von Israel gefällt hat. Allein die Liste möglicher Beitrittskandidaten deutet darauf hin, dass diese Diskussion erst in ferner Zukunft abgeschlossen sein wird.

### 1.1.2 Objekte der Identifikation

Wenn die Herausbildung eines Demos, wie Dieter Fuchs betont, die Identifikation der Bürger/innen mit dem Demos insgesamt und mit seinen Mitgliedern voraussetzt (vgl. Fuchs 2000: 219f), dann ergeben sich aus einer sich ständig verändernden Anzahl von Bürger/innen und damit der Größe des Demos beachtliche Probleme. Weil das Objekt, mit dem sich das Subjekt in diesem Fall identifizieren soll, es selbst ist und eine Identifikation kein

---

6 Die Unionsbürgerschaft ist an die Staatsbürgerschaft gebunden und ersetzt diese nicht. Eine Änderung dieser Bindung der Unionsbürgerschaft an die Staatsangehörigkeit ist auch im Verfassungsentwurf, wie ihn der Europäische Konvent im Juli 2003 vorlegte, nicht vorgesehen.

einmaliger Akt ist, sondern einer permanenten Wiederholung bedarf, stört eine permanente Veränderung des Subjekts und des Objekts die Entwicklung einer europäischen Identität. Dies gilt auch dann noch, wenn man unterstellt, dass nicht die Bürger/-innen selbst in ihrer heterogenen und vielschichtigen Wirklichkeit das Objekt darstellen, mit dem sie sich identifizieren, sondern die Identifikation mit bestimmten homogenisierten Vorstellungen von einem europäischen Selbst erfolgt.

Bei der Frage, welches die Identifikationsobjekte einer Europäischen Union sein könnten, stellt Gerhards die räumlich territoriale Dimension Europas als ein Kontinent in den Vordergrund, die in einem zweiten Schritt mit bestimmten Inhalten aufgeladen werden könnte. Welche Formen diese Inhalte annehmen sollten, bestimmt er nicht näher (vgl. Gerhards 2003: 467ff). Mit diesem Vorschlag ist jedoch das Problem der Europäischen Union mit der fortgesetzten Veränderung sowohl der Zahl der Unionsbürger/-innen als auch des Umfangs des Gemeinschaftsgebiets nicht behoben, denn auch eine Identifikation mit dem Gemeinschaftsgebiet wäre wiederholten Veränderungen unterworfen, die einer stabilen und starken Identitätsbildung entgegenstehen. Dagegen hätte eine starke Identifikation mit Europa als Kontinent *insgesamt* den Vorzug relativ hoher Stabilität, insofern man sich auf kontinentale Grenzen einigen könnte. Sie hätte jedoch den Nachteil, dass sie die zukünftigen politischen Entscheidungen über Beitreftsverhandlungen stark beeinflussen würde, weil eine starke Identifikation mit Europa insgesamt davon abweichende Grenzverläufe als willkürlich und illegitim erscheinen lassen würde. Aber auch die Definition einer territorialen Grenze lässt noch die Frage offen, wodurch das Gebiet innerhalb der Grenze inhaltlich gekennzeichnet ist.

Da eine kollektive kulturelle Identität in der Regel dadurch gekennzeichnet ist, dass in ihr nicht nur eine, sondern mehrere Identifikationsobjekte eine Rolle spielen<sup>7</sup>, umfasst sie daher zu meist auch konfigierende Vorstellungen und je nachdem, welches die dominanteren Identifikationen sind, ergeben sich unterschiedliche Grade der Homogenisierung von kultureller kollektiver Identität. So sind etwa Sprachkultur, ästhetische Kultur, politische

---

7 Vgl. hierzu insbesondere Hall (1994: 180ff).

Kultur und religiöse Kultur Aspekte kollektiver kultureller Identitäten mit je verschiedenen Objektbezügen.

Die Frage nach den dominanten Identifikationsobjekten entspricht der Frage nach dem privilegierten Signifikanten einer kollektiven europäischen Identität. Auf den ersten Blick bieten sich dafür in der Europäischen Union weder eine gemeinsame Sprachkultur, noch eine einheitliche ästhetische Kultur, Regionalkultur oder politische Kultur, noch eine gemeinsame Religion, noch eine gemeinsame Geschichtsschreibung an. Nachdem keine der aufgezählten Identifikationsobjekte für sich allein zu überzeugen vermag, liegt die Vermutung nahe, dass sich erstens auch eine kollektive europäische Identität aus verschiedenen Identifikationen zusammensetzt, dass sie zweitens zur Zeit einen relativ hohen Grad an Heterogenität aufweist und dass die Europäische Union drittens ein Interesse daran hat, sie zu homogenisieren, damit eine Identifikation der Unionsbürger/innen mit gleichen Identifikationsobjekten überhaupt möglich wird.

### **1.1.3 Verhältnis von Subjekt und Identifikationsobjekt**

Als drittes Bestimmungselement des Identifikationsbegriffs nennt Gerhards das spezifische Verhältnis zwischen Subjekt und dem Identifikationsobjekt. Für die empirische Erfassung des Identifikationsprozesses schlägt er eine Unterscheidung zwischen zwei Dimensionen vor:

„Identifikation hat zum einen eine *kognitive Dimension* und bezeichnet dann die Wahrnehmung eines Einstellungsobjektes als ein spezifisches Einstellungsobjekt; Identifikation hat zum anderen eine *affektiv-evaluative Dimension* und bezeichnet dann ein starkes Zugehörigkeitsgefühl mit einem wahrgenommenen Identifikationsobjekt.“ (Gerhards 2003: 468)

Eine Identifikation mit Europa bedingt für Gerhards also zunächst die Wahrnehmung eines territorial begrenzten Raumes als Identifikationsobjekt, der mit bestimmten Inhalten aufgeladen ist. Über eine Identifikation mit diesem inhaltlich und territorial gebundenen Objekt kann sich dann bei den Bürger/innen der Mitgliedsländer ein zunehmendes Gefühl der Zugehörigkeit zu diesem mit bestimmten Vorstellungen gefüllten Raum und seinen Bewoh-

ner/innen entwickeln. Gerhards verbindet das Subjekt mit einem Identifikationsobjekt über kognitive Wahrnehmung und affektive Zuneigung, wobei erstere die Voraussetzung für die Zuneigung bildet.

Im Folgenden möchte ich zeigen, dass es bei der Etablierung eines europäischen Demos nicht darum geht, dass ein gegebenes Subjekt – hier die Bürger/innen der EU – sich mehr oder weniger stark mit bestimmten Objekten – sei es nun der Demos selbst, politische Institutionen oder territorial gebundene kulturelle Gemeinsamkeiten – identifiziert. Der Prozess kollektiver Identitätsbildung verläuft meines Erachtens vielmehr umgekehrt, in dem Sinne, dass das Subjekt der Identifikation im Prozess der Etablierung einer kollektiven Identität erst geschaffen wird. Die Frage, wie sich der Prozess einer Identifikation der europäischen Bürger/innen mit Europa vollziehen soll, damit diese eine kollektive Identität ausbilden, dreht sich auf diese Weise um, und lautet: Welches sind die Prozesse, in denen europäische Subjekte produziert werden?

## **1.2 Subjekte und Identifikationsobjekte als Effekte diskursiver Praxis in der diskurstheoretischen Tradition**

**Michel Foucaults**

Um diese Frage zu beantworten, möchte ich zunächst den Zusammenhang zwischen individuellen und kollektiven Subjekten und Identifikationsobjekten unter Bezugnahme auf diskurstheoretische Überlegungen begrifflich präzisieren. In einem zweiten Schritt sollen dann Überlegungen angestellt werden, wie die Prozesse kollektiver Identitätsproduktion empirisch erfasst werden können.

Zunächst möchte ich kurz auf den Diskursbegriff eingehen und die Arbeit dadurch in der diskurstheoretischen Tradition Michel Foucaults verorten. Reiner Keller et al. unterscheiden zwischen vier Richtungen der Verwendung des Diskursbegriffs: der discourse analysis, der Diskursethik, der kulturalistischen Diskursanalyse und der Diskurstheorie (vgl. Keller et al. 2001: 10ff.).

Die *discourse analysis* hat sich in (sozio-)linguistischen, linguistisch-pragmatischen und ethnomethodologisch-konversationsanalytischen Ansätzen herausgebildet und ist besonders im angelsächsischen Raum verbreitet. Sie dient der Analyse des konkreten, vor allem des mündlichen Sprachgebrauchs sowie der Organisation von Sprecher/innen- und Themenwechseln, der Nutzung impliziten Referenzwissens und der sozialstrukturellen Prägung des Sprachgebrauchs. Daher ist die *discourse analysis* weniger mit Diskursanalyse als mit Gesprächs- oder Konversationsanalyse zu übersetzen.

Der Ansatz der *Diskursethik* wurde von Jürgen Habermas im Rahmen seiner „Theorie des kommunikativen Handelns“ herausgebildet. Der Begriff des Diskurses wird in diesem Zusammenhang verwendet, um argumentative Auseinandersetzungen zu bezeichnen, die spezifischen Verfahrensprinzipien folgen und in denen die Beteiligten ihre Positionen mit begründungspflichtigen Argumenten rechtfertigen müssen. Die von Habermas formulierte Diskursethik entspricht normativen Verfahrens- und Orientierungsprinzipien für Diskussionsprozesse, die größtmögliche Verfahrensgerechtigkeit bei der Klärung strittiger Fragen erlauben sollen. Die Idealvorstellung wäre der herrschaftsfreie Diskurs (vgl. Habermas 1981).

Der Diskursbegriff der *kulturalistischen Diskursanalyse* geht dagegen auf den amerikanischen Pragmatismus bzw. die verstehende Soziologie Max Webers zurück. Gesellschaftliche Wissensordnung wird als Resultat von kollektiv-interaktiven Herstellungen begriffen, also öffentlichen Symbolen, sozialen Handlungen und Praktiken. Von der foucaultschen Perspektive unterscheidet sie sich durch stärkere handlungstheoretische und hermeneutisch-interpretative Grundlegungen. Betont werden dabei der Prozess der sozialen Konstruktion und Typik sowie die relative Autonomie kultureller Sinnzusammenhänge.

Im Anschluss an die strukturelle Linguistik Ferdinand de Saussures hat sich vor allem in Frankreich eine diskurstheoretische Diskussion herausgebildet. Gefragt wird nach der Bedeutung der Zeichen, der Sprache und der konkreten Sprechpraxis für die Entstehung von Ideologien und Wissensordnungen. Zu nennen sind hier insbesondere Louis Althusser, Jacques Derrida, Jacques Lacan, Ernesto Laclau und Chantal Mouffe. Bedeutendster Vertreter dieses Ansatzes ist Michel Foucault, der in „Die Ordnung des

Diskurses“ und „Die Archäologie des Wissens“ eine allgemeine *Diskurstheorie* entwickelt hat. Foucault versucht, den Zusammenhang von Wissen und Macht mit den institutionellen und diskursiven Formen der Subjektkonstitution zu erfassen, also den Zusammenhang von übersubjektiven Wissensordnungen und diskursiven Praktiken, den formalen Bedingungen der Produktion von Wissenskodes, den Regeln der Produktion und Kontrolle von Diskursen und der Erzeugung, Aufrechterhaltung und Transformation von gesellschaftlichen Wissensbeständen. Die vorliegende Arbeit bezieht sich vornehmlich auf diesen Diskursbegriff.

Foucault versteht unter Diskursen regelgeleitete Praktiken, die sich nicht in der Repräsentation und der Bezeichnung von Gegenständen erschöpfen, sondern diese vielmehr hervorbringen. Die Aufgabe, die Diskurse zu analysieren, ist mit Foucaults Worten:

„Eine Aufgabe, die darin besteht, nicht – nicht mehr – die Diskurse als Gesamtheiten von Zeichen (von bedeutungstragenden Elementen, die auf Inhalte oder Repräsentationen verweisen), sondern als Praktiken zu behandeln, die systematisch die Gegenstände bilden, von denen sie sprechen. Zwar bestehen diese Diskurse aus Zeichen; aber sie benutzen diese Zeichen für mehr als nur zur Bezeichnung der Sachen. Dieses *mehr* macht sie irreduzibel auf das Sprechen und die Sprache. Dieses mehr muß man ans Licht bringen und beschreiben.“ (Foucault 1981: 74)

In der *Diskurstheorie* wird mit anderen Worten davon ausgegangen, dass etwas erst dann als Realität wahrgenommen werden kann, wenn es in ein Feld „positiven Wissens“ eingeschrieben ist, was zugleich bedeutet, dass etwas in die soziale Realität eingeführt wird, indem es zum Gegenstand diskursiv geregelten und sprachlich artikulierten Wissens wird:

„Diskurse nehmen – als beschreibbare und ‚meßbare‘ Einheiten oder Konfigurationen des Wissens – die Form von sozialen Wissenstypen und -strukturen an, mit denen nach dem Muster von Differenzstrukturen soziale Ordnung gebildet wird. Sie unterliegen als Elemente des kulturellen Unbewußten allen diskursiven Formationen, die derselben Gesamtheit von Regeln unterworfen sind. Diskursformationen bilden daher, wenngleich von einer Differenz von Diskursen und sozialer, ma-

terieller Wirklichkeit ausgegangen werden muß, zugleich soziale Formationen.“ (Bublitz 2001: 240)

Sprache und Schrift werden diskurstheoretisch nicht mehr als neutrales Abbildungswerkzeug einer an sich sinnhaften Realität oder als Zeichensystem, in dem eine vorhandene, reale Welt ihren symbolischen Ausdruck findet, verstanden. Statt von einem unmittelbaren Zugang zur Wirklichkeit auszugehen, zeigen diskurstheoretische Ansätze vielmehr, dass Repräsentationen immer schon auf die produktive Macht der Zeichen verweisen. Hannelore Bublitz fasst diesen Gedankengang wie folgt zusammen:

„Repräsentationen sind nicht einfach Darstellungen von etwas Wirklichem, bereits vor der Bezeichnung Gegebenem. Sie verweisen vielmehr auf Komplexe der Realitätskonstruktion, in denen sich nicht nur Vorstellungen, Bilder und Kodierungskonventionen verkörpern, sondern in denen in der Bedeutung bereits ein mehr oder weniger willkürliches Konstrukt seinen Ausdruck findet. Das Spektrum der Repräsentation reicht damit von darstellender Verkörperung bis zur dinglichen Realisierung. Der reale Gegenstand wäre dann lediglich ein Attribut der Repräsentation.“ (Bublitz 2003: 29)

Diskurse können entsprechend als Signifikationsstruktur aufgefasst werden. Begriffe wie Ost-, Mittel-, Süd- und Westeuropäer bezeichnen – wie alle anderen Begriffe auch – keine vordiskursiven Gegebenheiten, sondern sie konstruieren im Prozess der Benennung erst das, was sie benennen (vgl. ebenda: 29ff). In diesem Beispiel benennen sie Bevölkerungsgruppen, denen Individuen zugeordnet werden und die durch eine klassifikatorische gesellschaftliche Praxis gegeneinander abgegrenzt und in eine europäische Gesamtpopulation eingeordnet werden. Erst durch die Einordnung in ein Klassifikationssystem erhalten sie eine Bedeutung. Es sind Zeichenordnungen, die aufgrund ihrer konventionellen Verankerung und performativen Artikulation das hervorbringen, was sie bezeichnen bzw. symbolisieren. Als Folge verschwindet die Differenz zwischen Signifikat und Signifikant, denn diese verweisen in einem endlosen Spiel aufeinander. Durch den Signifikanten wird das Signifikat erst zum bedeutenden Gegenstand, das heißt zum Träger von Bedeutung. Damit ist nicht gemeint, dass es keine realen Gegenstände außerhalb der Sprache gibt oder geben kann; es besagt jedoch, dass eine Wahrnehmung von Ge-

genständen, ohne sie zugleich als bedeutende Gegenstände zu verstehen, nicht möglich ist.

Bedeutung ist nichts Vordiskursives, den Gegenständen Immanentes, sondern wird durch Diskurse in einem Netzwerk von Bezugssystemen produziert (vgl. Bublitz 2001: 229ff). Dieses Netzwerk von Bezugssystemen bildet die spezifische Ordnung der Dinge, die insofern contingent – und veränderbar – ist, als es auch andere Möglichkeiten der Herstellung und Bestimmung einer Ordnung der Dinge gibt.<sup>8</sup>

### **1.2.1 Wissens- und Bedeutungsproduktion**

Diskurse sind keineswegs als herrschaftsfreier Raum zu verstehen, vielmehr produzieren Diskurse in diesem Verständnis Herrschaftseffekte und reproduzieren bestimmte soziale Ordnungen. Diskurse üben Macht aus, indem sie Wissen produzieren und transportieren und insofern dieses Wissen wiederum die Grundlage für individuelles und kollektives Handeln bildet. Macht existiert bei Foucault dabei nicht in abstrakter oder allgemeiner Form, sondern Macht gibt es nur, wenn sie ausgeübt wird, d.h. wenn bestimmte Handlungen auf die Handlungen eines anderen Subjekts einwirken. Macht kann sich jedoch auf permanente Strukturen stützen, um sich in ein zerstreutes Möglichkeitsfeld einzuschreiben. Im Gegensatz zur physischen Gewalt grenzt Foucault Machtverhältnisse als Handlungsweisen ab, die nicht direkt und unmittelbar auf andere Körper einwirken, sondern auf deren Handeln. Es ist ein Handeln auf ein Handeln hin, d.h. auf mögliche oder wirkliche, künftige oder gegenwärtige Handlungen. Während ein Gewaltverhältnis unmittelbar auf die Körper und Dinge einwirkt, indem es sie zu etwas zwingt oder sie zerstört, setzt das Machtverhältnis nicht nur die Existenz dessen voraus, auf das es einwirkt, sondern erkennt auch das Subjekt als ein Subjekt an, auf das es einwirkt. Nach Foucault schließen Machtverhältnisse den Gebrauch von Gewalt und Übereinkünften nicht aus, sie stellen

---

8 Verortet wird die Möglichkeit zur Veränderung und Transformation sozialer Wirklichkeit von Laclau/Mouffe (1991: 145ff) in der Produktion symbolischer „Überschüsse“, das heißt in der fortwährenden Überdeterminierung der Bedeutung.

jedoch nicht ihre Grundlage dar: Macht wirkt wesentlich subtiler. Als Ensemble von Handlungen in Hinsicht auf mögliche Handlungen operiert sie auf einem Möglichkeitsfeld, durch das das Verhalten der handelnden Subjekte geprägt wird. Es handelt sich dabei um ein mehr oder weniger offenes Feld von Möglichkeiten des Sich-Verhaltens, in dem die Machtausübung in der Schaffung von Wahrscheinlichkeiten des Handelns besteht, die wiederum eng mit der diskursiven Produktion von Wissen zusammenhängt. Macht wirkt demzufolge bei Foucault auf zweierlei Weise: einmal in der Schaffung des Möglichkeitsfelds, auf dem Handlungen überhaupt erst möglich werden, und zweitens in der Schaffung von Wahrscheinlichkeiten, wie die Subjekte innerhalb dieses Möglichkeitsfelds handeln (vgl. Foucault 1994: 254ff).<sup>9</sup> Diese beiden Wirkungsweisen von Macht fasst Foucault mit dem Begriff des *Gouvernement* zusammen: Regieren bedeutet dann, das Feld eventuellen Handelns der anderen zu strukturieren.<sup>10</sup> Macht ist damit nicht außerhalb von individuellem und kollektivem Handeln zu denken, sondern bedingt und strukturiert dieses:

„Charakteristisch für ein Machtverhältnis ist demnach, daß es eine Weise des Einwirkens auf Handlungen ist. Das heißt, daß die Machtverhältnisse tief im gesellschaftlichen Nexus wurzeln, und nicht über der ‚Gesellschaft‘ eine zusätzliche Struktur bilden, von deren radikaler Ausübung man träumen könnte. In Gesellschaft leben heißt jedenfalls so leben, daß man gegenseitig auf sein Handeln einwirken kann. Eine Gesellschaft ‚ohne Machtverhältnisse‘ kann nur eine Abstraktion sein.“ (Foucault 1994: 257)

---

9 Diese Konzeption von Machtausübung setzt „freie Subjekte“ voraus, denn wenn die Determinierung gesättigt ist, können keine Machtverhältnisse existieren. Die individuellen oder kollektiven Subjekte sind insofern als „frei“ zu verstehen, als vor ihnen ein Feld von Möglichkeiten liegt, in dem verschiedene Handlungen, Reaktionen und Verhaltensweisen stattfinden können. Macht und Freiheit stehen sich bei Foucault (1994: 255) nicht in einem Ausschließungsverhältnis gegenüber, demzufolge die Freiheit verschwindet, wenn Macht ausgeübt wird. Das Verhältnis von Macht und Freiheit ist vielmehr ein äußerst komplexes: Freiheit ist einerseits die Existenzbedingung von Macht, auf der anderen Seite ist sie etwas, das sich gegen die Macht stellen kann.

10 Vgl. hierzu auch Foucault (1992).

Dies bedeutet nicht, dass Foucault die gegebenen Machtverhältnisse als unveränderbar, legitim oder gar optimal versteht, Foucault nimmt vielmehr eine Verschiebung der Perspektive darauf, wie diese Machtverhältnisse analysiert und damit auch verändert werden können, vor. Für eine Analyse dieser Machtverhältnisse schlägt Foucault (vgl. ebenda: 257f) eine Untersuchung folgender Aspekte vor: erstens des Systems der Differenzierungen, das dem Einwirken auf das Handeln der anderen Subjekte zugrunde liegt, zweitens der Typen von Zielen, die verfolgt werden, drittens der instrumentellen Modalitäten, d.h. ob Macht durch Drohungen, Gewalt, Kontrollmechanismen, Überwachung, mehr oder weniger expliziten und mehr oder weniger veränderlichen Regeln etc. ausgeübt wird, viertens der Formen der Institutionalisierung und fünftens der Grade der Rationalisierung, mit denen Macht ausgeübt wird. Die vorliegende Arbeit konzentriert sich im Wesentlichen auf den ersten Punkt, dem System von Differenzierungen und der damit einhergehenden Produktion von Bedeutung.

Machtausübung besteht folglich bei Foucault wesentlich in der Schaffung von Wahrscheinlichkeiten und Möglichkeiten des Sich-Verhaltens. Diesem Sich-Verhalten geht jedoch die diskursive Produktion von Denk- und Sagbarkeitsfeldern voraus, denn in einer Gesellschaft kann nur das gedacht und gesagt werden, was als denk- oder sagbar erscheint. Diskurse können in diesem Sinne als Elemente eines kulturellen Archivs (vgl. Bublitz 2003: 59) verstanden werden, in dem die Regeln der Wissensbildung, der Wirklichkeitskonstruktion und der Praktiken einer Kultur festgelegt sind. Soziale Wirklichkeit erscheint deswegen diskurstheoretisch als Verselbständigung konstruktiver Prozesse (vgl. Bublitz 2001: 226). In der Produktion von Subjekten, Kollektiven, Gegenständen und Werten konstituieren und verschieben sich gesellschaftliche Machtverhältnisse. Aus diesem Grund ist die Produktion von Bedeutung Gegenstand sozialer Kämpfe, die zugleich Kämpfe um das Vorrecht auf legitime Klassifizierung und Gliederung der sozialen Welt sind.

Die grundlegende Form der Machtausübung ist die Durchsetzung eines Systems von Differenzierungen, das zugleich die Bedingungen und die Wirkung der Macht ist. Hierzu gehört auch die (alltägliche) Macht, das Individuum nach Kategorien einzuteilen, ihm eine Identität aufzuprägen und es an ein bestimmtes Gesetz des Wissens und der Wahrheit zu binden, das es anerkennen

muss und das andere an ihm anerkennen müssen und das aus Individuen *Subjekte* macht (vgl. Foucault 1994: 246).

Das Subjekt, das der Diskurs produziert und welches wiederum Aussagen tätigt, grenzt Foucault deutlich von tatsächlichen Personen ab: „Man darf sich also das Subjekt der Aussage nicht als mit dem Autor der Formulierung identisch vorstellen, weder substantiell noch funktional“ (Foucault 1981: 138). Das Subjekt der Aussage kann treffender mit dem Begriff der Subjektposition beschrieben werden, als ein determinierter und leerer Platz, der von verschiedenen Individuen ausgefüllt werden kann. Diese Subjektpositionen gilt es im Rahmen einer Diskursanalyse zu bestimmen, genauer geht es darum zu bestimmen, welche Position jedes Individuum in einem Diskurs einnehmen kann und muss, um als Subjekt des Diskurses sprechen zu können.

### **1.2.2 Subjektkonstitution und Identitätsproduktion**

Wie kommen die Individuen dazu, die Gliederung der sozialen Welt anzuerkennen, zu bestätigen und damit ihre eine individuelle und kollektive Identität auszubilden? Butler verweist darauf, dass Identität eine Bezeichnungspraxis ist; das bedeutet, dass kulturell intelligible Subjekte als Effekt eines regelgebundenen Diskurses zu begreifen sind, der sich durch permanente sprachliche Wiederholung einschreibt. Das Subjekt konstituiert sich als Folgeerscheinung bestimmter regelgeleiteter Diskurse, die Identität durch intelligible Anrufungen anleiten. Damit ist nicht gemeint, dass Subjekte durch die Regeln, die die Diskurse erzeugen, determiniert sind. Der Bezeichnungsakt ist nicht als einmaliger und fundierender Akt zu verstehen, sondern eher als ein regulierender Wiederholungsprozess. Diese Wiederholung kann und muss variieren und in der Möglichkeit zur Variation ist auch die Handlungsmöglichkeit angesiedelt. Das bedeutet auch, dass Veränderungen nur innerhalb des Verfahrens repetitiver Bezeichnung möglich sind. Die Frage ist daher nicht mehr ob, sondern wie Bezeichnungsakte wiederholt werden und wie sie sich im Rahmen der Wiederholung verschieben (vgl. Butler 1991: 212ff). Ausgehend von Foucault beschreibt Butler den Zusammenhang zwischen Subjekt und Macht wie folgt:

„Die Macht wirkt auf mindestens zweierlei Weise auf das Subjekt ein: erstens als das, was das Subjekt ermöglicht, als Bedingung seiner Möglichkeit und Gelegenheit seiner Formung, und zweitens als das, was vom Subjekt aufgenommen und im ‚eigenen‘ Handeln des Subjekts wiederholt wird.“ (Butler 2001: 18)

Damit bezeichnet der Begriff der Macht erstens etwas, das dem Subjekt immer vorgängig und außerhalb seiner selbst von Anfang an wirksam ist und zweitens eine gewollte Wirkung des Subjekts. Das Subjekt muss, um Subjekt werden zu können und sich damit in seine soziale Umwelt einzufügen, (s)eine Bezeichnung annehmen; erst durch die Annahme von sozialen Zuweisungen, wie etwa von Geschlecht, Nationalität etc., wird es zu einem Subjekt und kann erst dann als Subjekt (in der Sprache) sprechen. Diese Akte der Annahme oder Anerkennung bezeichnet Butler als Identifizierungsprozess mit Normen, und diese Identifizierungen gehen der Bildung eines Subjekts voraus und ermöglichen sie. Auch die Identifizierung ist niemals abgeschlossen und bedarf der ununterbrochenen Wiederherstellung (vgl. Butler 1997: 40, 152).

### **1.2.3 Diskursive Strategien als Interventionen im „Kampf um die Deutungsmacht“**

Michael Schwab-Trapp verbindet die Überlegung, dass Diskurse verbindliche Deutungen für soziale und politische Ereigniszusammenhänge produzieren mit der Annahme, dass diese Deutungen in Konflikten entwickelt werden (vgl. Schwab-Trapp 2001: 261f).

Eine Diskursanalyse untersucht dabei nur einen engen Bereich gesellschaftlicher Bedeutungsproduktion: die öffentlich zur Diskussion gestellten Deutungsangebote (vgl. Schwab-Trapp 2002: 68). Alle Aspekte sozialer Wirklichkeit, die nicht in öffentlichen Auseinandersetzungen erscheinen, entgehen der Diskursanalyse systematisch. Untersucht werden ausschließlich die öffentlich diskutierten und miteinander konkurrierenden Deutungsangebote und der Prozess ihrer Institutionalisierung zu kollektiv geteilten Deutungsvorgaben. Da auch die kulturelle Identität einer Gesellschaft nichts anderes als ein historisch gewachsenes Ensemble von Identitätsdiskursen darstellt, kann davon ausgegangen werden, dass auch dieses Ensemble in öffentlichen Konflikten produziert

und reproduziert wurde, in denen die Akteur/innen dieser Auseinandersetzung um die Definition der Identität kämpfen (vgl. ebenda: 28). In dieser öffentlichen Auseinandersetzung sind die Diskurse der politischen kulturellen Eliten von erheblicher Bedeutung, da sie die größte Machtwirkung entfalten.

Einsätze im „Kampf der Interpretationen“ um die legitime Sichtweise sozialer und politischer Ereignisse und Handlungszusammenhänge sind die Diskursbeiträge individueller und kollektiver Akteur/innen (vgl. Schwab-Trapp 2001: 273). Jeder Diskursbeitrag interveniert bis zu einem gewissen Grad in das Sagbarkeitsfeld und beeinflusst dadurch die soziale Deutung, Wahrnehmung und Kategorisierung. Diskursbeiträge nehmen dabei die Form diskursiver Strategien an, indem sie sich in ein Feld diskursiver Aussagen einschreiben, indem sie als Instrumente von den Akteur/innen benutzt werden, um legitime Sichtweisen zu institutionalisieren und konkurrierende Deutungsangebote abzuwerten und indem sich die Autor/innen mit ihren Beiträgen im politischen Raum verorten.

Wenn die Produktion und Transformation von Aussagefeldern ein konfliktueller Prozess ist<sup>11</sup>, dann kann man sie intern in konkurrierende Deutungsangebote und deren Trägergruppen unterteilen. Diese Trägergruppen konkurrierender Deutungen bezeichnet Schwab-Trapp als Diskursgemeinschaften (vgl. ebenda: 270ff). Diskursformationen bestehen aus einer unüberschaubaren Menge diskursiver Beiträge, in denen sich die verschiedenen Diskurse empirisch manifestieren. Und es sind diese, von individuellen oder kollektiven Akteur/innen vorgetragenen Beiträge, die im Rahmen einer Diskursanalyse untersucht werden. Diskursgemeinschaften besitzen in der Regel Wortführer/innen, die sie in der Öffentlichkeit vertreten, Forderungen stellen und Deutungsangebote für soziale und politische Handlungszusammenhänge

---

11 Dass Aussagefelder in konfliktuellen Prozessen erzeugt werden, steht in keinem widersprüchlichen Verhältnis zu ihrer Homogenität, die sich auf die Regeln der Generierung von Aussagen bezieht, nicht auf die Übereinstimmung ihrer Inhalte. Das heißt, dass auch zwei kontradiktorische Aussagen demselben homogenen Aussagefeld angehören können.

entwerfen. Diese Wortführer/innen können sowohl gewählte Vertreter/innen sein als auch einzelne Individuen, die von der Diskursgemeinschaft explizit oder implizit als Repräsentant/innen akzeptiert werden, wie Intellektuelle oder andere bekannte Persönlichkeiten. Entscheidend ist der Besitz von symbolischem Kapital an öffentlicher Anerkennung, das diese „diskursiven Eliten“ in der öffentlichen Auseinandersetzung einsetzen können. Die Höhe des symbolischen Kapitals ist unter anderem an der Rezeption bestimmter Aussagen erkennbar.

Schwab-Trapp nennt vier Charakteristika diskursiver Eliten (vgl. ebenda: 272). Sie können erstens Öffentlichkeit herstellen, Themen forcieren, Diskurse initiieren sowie deren Verlauf beeinflussen und tragen damit zur Institutionalisierung neuer oder zur Veränderung bestehender kollektiver Sichtweisen bei. Diskursive Eliten repräsentieren in der Regel zweitens diskursive Gemeinschaften oder werden in der öffentlichen Wahrnehmung solchen Gemeinschaften zugeordnet. Deswegen können ihre Beiträge als Indikatoren für politischen und kulturellen Wandel in Gesellschaften gelesen werden. Beiträge diskursiver Eliten sind drittens Bezugspunkte für die Beiträge anderer Diskursteilnehmer/innen. Und viertens wird das symbolische Kapital der diskursiven Eliten von anderen Teilnehmer/innen genutzt, um ihre Beiträge mit dem Verweis auf externe Autoritäten ebenfalls mit symbolischem Kapital aufzuladen.

Hiervon ausgehend werde ich mich für die Analyse des allgemeinen Diskurses über europäische Identität auf die Beiträge diskursiver Eliten stützen. Eine öffentliche Diskussion um europäische Identität findet im Wesentlichen in den Feuilletons der großen Tages- und Wochenzeitungen sowie in den Geistes- und Sozialwissenschaften statt. Andere Massenmedien wie Radio oder Fernsehen greifen das Thema nur selten auf. Bei einer näheren Betrachtung der geistes- und sozialwissenschaftlichen Literatur und der Feuilletons fällt auf, dass es häufig dieselben Schriftsteller/innen, Journalist/innen, Philosoph/innen und Politiker/innen sind, die sowohl in den Feuilletons als auch in wissenschaftlichen Publikationen Bestimmungsversuche einer europäischen Identität unternehmen. Im Gegensatz zu vielen anderen politisch relevanten Themen ist bei der Thematik der europäischen Identität eine enge Verschränkung des journalistischen und des wissenschaftlichen Feldes auszumachen. Auf eine starke Verschränkung

kann jedoch nicht nur aufgrund der hohen Personalunion in beiden Feldern geschlossen werden, sondern auch aufgrund der relativen Austauschbarkeit der Argumente in beiden Feldern. Zwar sind die Argumentationen im wissenschaftlichen Feld erwartungsgemäß erheblich elaborierter, im Wesentlichen sind jedoch die Aussagen des wissenschaftlichen Feldes – wenn auch in deutlich verkürzter Form – in den Feuilletons wiederzufinden. Aus diesen Gründen werden beide Felder zusammen analysiert.

### **1.3 Überlegungen zur empirischen Erfassbarkeit von Diskursen**

Diskurse unterscheiden sich untereinander durch die Regeln der durch sie vorgenommenen Produktion von Gegenständen und Bedeutung. Die verschiedenen Diskurse können zueinander (vgl. Foucault 1981: 98f) in einer Beziehung der Analogie, der Opposition oder der Komplementarität stehen. Letztendlich erhalten auch Diskurse ihre Bedeutung über Prozesse reziproker Abgrenzung. Wenn man davon ausgeht, dass kollektive Identität diskursiv produziert wird und außerdem das Produkt einer Identifikation mit mehreren konfligierenden Identifikationsobjekten bzw. Deutungsangeboten ist, dann stellt sich die Frage, wie sich die Artikulation konkurrierender Vorstellungen zu *einer* privilegierten europäischen Identität konkret vollzieht. Damit verbunden ist die Frage nach der empirischen Erfassbarkeit der Artikulation von Identifikationsobjekten bzw. Deutungsangeboten.

Aus diskurstheoretischer Sicht ist die Aussage die Grundeinheit der Untersuchung. Von Interesse ist jedoch weniger die einzelne Aussage an sich, sondern das Verhältnis der Aussagen zueinander. Bublitz bezeichnet es daher als vorrangige Aufgabe der Diskursanalyse, ein Beziehungsgeflecht von Aussagen zu rekonstruieren, mit dem Ziel, über diese Rekonstruktion der strukturellen Regeln der Aussagen auf die den Diskursen inhärenten Denkschemata und Wissenstypen zu schließen (vgl. Bublitz 2001: 241ff). Eine Aussage ist bei Foucault nicht dasselbe wie ein Satz, eine Proposition oder ein Sprechakt: Diese können Aussagen sein, müssen es aber nicht notwendigerweise. Eine Aussage lässt sich

vielmehr über ihre Funktion bestimmen, die Sätzen, Propositionen oder Sprechakten einen Sinn verleiht (vgl. Foucault 1981: 126).

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit und im Hinblick auf den Untersuchungsgegenstand werden entsprechend unter Aussagen über europäische Identität einzelne oder auch mehrere Sätze, Propositionen oder Sprechakte verstanden, die eine inhaltliche Bestimmung von Europa vornehmen. Alle im Rahmen der Arbeit untersuchten Textkorpora wurden ausschließlich im Hinblick auf die in ihnen enthaltenen Aussagen über europäische Identität – und d.h. in den meisten Fällen quer zu ihren eigentlichen Zielen und Inhalten – gelesen und interpretiert. In Anlehnung an die von Siegfried Jäger entwickelte Kritische Diskursanalyse, ist es die methodische Vorgehensweise der Arbeit, die einzelnen Aussagen zunächst aus den ausgewählten Textkorpora herauszulösen und die solchermaßen gesammelten Aussagen über europäische Identität in einem zweiten Schritt auf die ihnen zugrunde liegenden Regelmäßigkeiten hin zu untersuchen (vgl. Jäger 1999: 195ff).

Diskurse sind homogene Felder von Aussageregelmäßigkeiten (vgl. Foucault 1981: 207ff). Ob eine Aussagehomogenität vorliegt, lässt sich nicht daran erkennen, dass über die Jahrhunderte alle Menschen dasselbe sagen und denken, und auch nicht an einer gewissen Anzahl von Grundsätzen, aus denen alles Übrige als Konsequenz abgeleitet wird. Aussagen bilden in der Diskurstheorie dann homogene Felder, wenn zwischen ihnen eine gewisse Menge von Beziehungen und Interdependenzen besteht, und es ist die Aufgabe einer Diskursanalyse, diese Zusammenhänge darzustellen. Diesen Überlegungen folgend, sucht die Arbeit nach Aussagen über europäische Identität und versucht, die Regeln der Aussagengenerierung herauszuarbeiten und Felder homogener Aussagen zu identifizieren.

### **1.3.1 Das Problem der Zirkularität**

Wo kann eine Diskursanalyse ansetzen? Wie kann sie einen Ausgangspunkt in einer unbestimmbaren Menge an Aussagen finden? Da eine diskursive Einheit erst aus einem komplexen Aussagefeld heraus konstruiert wird, ist sie das Ergebnis der Analyse und nicht ihr Ausgangspunkt. Ziel von Diskursanalysen ist die Identifizierung von Diskursen, ihre Beschreibung und das Aufzeigen der Regeln ihrer Aussagengenerierung. Da die Diskurse nicht

zwangsläufig entlang der großen wissenschaftlichen Disziplinen und Thematiken verlaufen, sondern häufig quer zu diesen liegen, müssten theoretisch zunächst alle gegebenen und evident erscheinenden Einheiten, Kontinuitäten und Kategorien hinterfragt und aufgelöst werden, um aus den Aussagemengen die Diskurse identifizieren zu können:

„Hat man diese unmittelbaren Formen der Kontinuität einmal suspendiert, findet sich in der Tat ein ganzes Gebiet befreit. Ein immenses Gebiet, das man aber definieren kann: es wird durch die Gesamtheit aller effektiven Aussagen (énonces) (ob sie gesprochen oder geschrieben worden sind, spielt dabei keine Rolle) in ihrer Dispersion von Ereignissen und in der Eindringlichkeit, die jedem eignet, konstituiert. Bevor man in aller Gewißheit mit einer Wissenschaft oder mit Romanen, mit politischen Reden oder dem Werke eines Autors oder gar einem Buch zu tun hat, ist das Material, das man in seiner ursprünglichen Neutralität zu behandeln hat, eine Fülle von Ereignissen im Raum des Diskurses im allgemeinen.“ (Foucault 1981: 41)

Sind alle vorherigen Kategorisierungen aufgelöst, dann soll die dadurch nun offen liegende Gesamtheit von Aussagen untersucht werden, indem man die Bedingungen der Existenz der Aussagen bestimmt, ihre Grenzen fixiert, ihre Korrelationen mit anderen Aussagen aufstellt, die mit ihnen verbunden sein könnten, um zu zeigen, welche Formen der Aussagen ausgeschlossen sind. Dass die Umsetzung dieser Forderung kaum praktikabel erscheint, sieht auch Foucault selbst und schlägt vor, bei der Analyse zunächst von einem Bezugspunkt auszugehen und diesen dann im Laufe der Analyse gegebenenfalls zu verwerfen (vgl. ebenda: 43ff).

Die Schwierigkeit einer Untersuchung, die auf das von Foucault vorgeschlagene Hilfsmittel eines Bezugspunktes zurückgreift, besteht darin, mit der Auswahl der Bezugspunkte nicht im Voraus den Diskurs zu organisieren, den man zu analysieren beabsichtigt (vgl. Foucault 1981: 38ff). Da der/die Analytiker/in nicht außerhalb des Diskurses steht, sondern Teil desselben ist, scheint es unmöglich, ohne diskursiv produzierte Ordnungs- und Analyse-kategorien an den zu untersuchenden Diskurs heranzutreten. Hieraus ergibt sich die Gefahr, dass eine Diskursanalyse nur die

gängigen Evidenzen eines Diskurses reproduziert, statt die Regeln seiner Generierung offen zu legen. Einen Ausweg aus dieser Zirkularität, den Foucault – so Rainer Diaz-Bone – selbst andeutet, ist eine vergleichende Untersuchung von Diskursformationen und die Analyse der Diskurse im Kontext institutioneller Praktiken. Dieser Vergleich kann sowohl aus einer synchronen als auch in einer diachronen Perspektive erfolgen oder auch aus beiden. Methodologisch muss diese Analyse nach Diaz-Bone von einer theoretischen Fragestellung ausgehen, mit der ein Anwendungsfeld für die Diskurstheorie definiert werden kann. Die Einbeziehung eines Kontextes in die Untersuchung ermöglicht es, der Analyse eine Richtung zu geben, ohne die Diskurse als abhängige Praktiken anzusehen. All diese Überlegungen finden vor dem Hintergrund statt, dass es kein Außerhalb des Diskurses gibt (vgl. Diaz-Bone 2002: 191ff).

### **1.3.2 Die Feldanalysen Pierre Bourdieus als Ausgangspunkt für Diskursanalysen**

Da eine nicht im vorneherrin eingeschränkte Herangehensweise an Aussagemengen auch den Rahmen der vorliegenden Arbeit bei weitem übersteigt, möchte ich, ausgehend von einer gewissen Deckungsgleichheit zwischen Pierre Bourdieus Konzeption sozialer Felder und Michel Foucaults Beschreibung regelgeleiteter diskuriver Praxis, die empirischen Untersuchungen Bourdieus als Ausgangs- und Bezugspunkt für die Analyse von Diskursen heranziehen.

Ebenso wie die Diskurstheorie verbindet auch Bourdieu den Kampf um die Durchsetzung legitimer Vorstellungen gesellschaftlicher Ordnung – und das heißt auch um die Verteilung des symbolischen Kapitals – mit dem Kampf um die Durchsetzung von bestimmten Kategorisierungsschemata und damit um die symbolische Macht, die Dinge zu benennen. Kollektive Subjekte wie Ethnien, Nationen oder auch Kulturen<sup>12</sup> sind Produkte dieses sprachlichen und symbolischen Klassifizierungskampfes und bilden die Basis für die Durchsetzung legitimer gesellschaftlicher

---

12 Für den Zusammenhang zwischen Ethnos, Nation und Kultur vgl. Leggewie (1996: 46ff).

Machtverteilung. Auf sprachlicher Ebene sind kollektive Identitäten Gegenstände mentaler Repräsentationen wie etwa Wahrnehmungs- und Bewertungs-, Erkenntnis- und Anerkenntnisakte. Auf symbolischer Ebene werden diese Kategorien vorrangig an gegenständlichen Repräsentationen wie etwa Emblemen, Fahnen und Insignien festgemacht. Zu den gegenständlichen Repräsentationen zählt Bourdieu auch künstlerische Artefakte wie literarische Werke, Gebäude oder Bilder. Die mentalen Repräsentationen und die gegenständlichen Repräsentationen stehen zueinander in einem reziproken bedeutungsproduzierenden und -reproduzierenden Verhältnis. Kollektive Identität entsteht als Folge von den als legitim durchgesetzten Gliederungen der sozialen Welt und ihren gegenständlichen Darstellungen. Ziel ist die Durchsetzung von Prinzipien sozialer Gliederungen und mit ihnen von bestimmten Vorstellungen, die als verbindliche Vorstellungen einer sozialen Gruppe dieser einen Sinn und einen Konsensus über den Sinn, vor allem aber über die Identität und Einheit der Gruppe geben können. Bei den Kämpfen um Identität geht es dementsprechend immer um die Durchsetzung von Wahrnehmungen und Wahrnehmungskategorien. Die Identität der sozialen Gruppe ist umso fester und erscheint damit umso natürlicher, je vollkommener die Übereinstimmung zwischen dem der sozialen Welt zugesprochenen Sinn und den Prinzipien der sozialen Gliederung ist (vgl. Bourdieu 1990: 71ff). Je mehr also die Vorstellung über Europa auch der sozialen Grenzziehung von Europa entspricht, desto natürlicher erscheint eine kollektive europäische Identität.

Im Vergleich dazu sind Diskurse einerseits Gegenstände von Konflikten, weil sie soziales und politisches Handeln legitimieren, indem sie Deutungsvorgaben für politische und soziale Ereignis- und Handlungszusammenhänge produzieren. Wie Foucault hervorhebt, ist der Diskurs „dasjenige, worum und womit man kämpft; er ist die Macht, derer man sich zu bemächtigen sucht“ (Foucault 1991: 11). Zum anderen sind Diskurse öffentliche Güter, die nur in der öffentlichen Auseinandersetzung produziert werden können. Nur öffentlich diskutierte und innerhalb einer mehr oder weniger breiten Öffentlichkeit angenommene Deutungsangebote können als Deutungsvorgaben funktionieren. Wenn alle wortlos die gleiche Überzeugung teilen, muss diese nicht ausgesprochen werden – und kann es streng genommen auch gar nicht.

Die Arenen öffentlicher diskursiver Auseinandersetzung bezeichnet Schwab-Trapp in Anlehnung an Bourdieu als „Diskursfelder“ (vgl. Schwab-Trapp 2001: 268). Während jedoch Bourdieu die Felder vorrangig nach den in ihnen vorherrschenden und anerkannten Machtmitteln – im Wesentlichen die Kapitalarten des ökonomischen, kulturellen und sozialen Kapitals – unterscheidet<sup>13</sup> sowie nach den Spielregeln, die über den richtigen Einsatz der Kapitalien entscheiden, tritt bei einer Diskursanalyse meines Erachtens die Produktion symbolischer Ordnung in den Vordergrund. Diese symbolische Ordnung bezeichnet Bourdieu als symbolische Macht oder auch als symbolisches Kapital. Symbolisches Kapital wird von Bourdieu in manchen Zusammenhängen<sup>14</sup> als eigenständige Kapitalsorte behandelt, in der Regel tritt es jedoch im Zusammenhang mit den anderen Kapitalsorten, als deren legitim anerkannte Form auf. Es ist das symbolische Kapital, das eine gesellschaftliche Ordnung und ihre spezifischen Formen von Machtverteilung als legitim ausweist und sie in diesem Prozess der Anerkennung naturalisiert:

„Das symbolische Kapital ist eine beliebige Eigenschaft (eine beliebige Kapitalsorte, physisches, ökonomisches, kulturelles, soziales Kapital), wenn sie von sozialen Akteuren wahrgenommen wird, deren Wahrnehmungskategorien so beschaffen sind, daß sie sie zu erkennen (wahr-

---

13 Bourdieus (1993: 107ff) Feldtheorie beruht auf der Hypothese, dass zwischen allen Feldern strukturelle und funktionale Homologien existieren. Felder stellen sich als Räume dar, die in ihrer Struktur von den eingenommenen Positionen im Sozialraum abhängen und unabhängig von den Merkmalen ihrer Inhaber untersucht werden können. Als ein System objektiver Beziehungen konstituieren sie den Konkurrenzraum. Der Feldbegriff ermöglicht sowohl eine interne als auch eine externe Analyse. Indem die unterschiedlichen Felder in den jeweiligen Konfigurationen mit vergleichender Methode untersucht werden, kann – so Bourdieu – jedes Feld in seiner konkreten Einzigartigkeit aufgefasst und gleichzeitig die invarianten Eigenschaften aller Felder erfasst werden. Die allgemeinen Mechanismen, die Bourdieu mit einem System von Begriffen wie Kapital, Investition, Zins, Habitus usw. beschreibt, nehmen in jedem Feld spezifische Formen an.

14 Als eigenständige Kapitalsorte taucht das symbolische Kapital vor allem in seinen frühen Studien über die Gesellschaft der Berber auf (vgl. Bourdieu 1979: 335ff; 1997a: 205ff).

zunehmen) und anzuerkennen, ihr Wert beizulegen, imstande sind.“ (Bourdieu 1998: 108)

Die Feldtheorie Bourdieus weist noch weitere Anschlussstellen für die Diskurstheorie auf. Bourdieu beschreibt Felder als Sagbarkeitsfelder, in denen jeder Ausdruck einen Kompromiss zwischen einem *Ausdrucksinteresse* und einer *Zensur* darstellt, die in der Struktur des Feldes besteht, in dem dieser Ausdruck angeboten wird (vgl. Bourdieu 1993: 131ff). Es ist die konstitutive Struktur des jeweiligen Feldes, die festlegt, was in einem bestimmten Feld zu einer bestimmten Zeit gesagt werden kann, und vor allem auch: wie es gesagt werden kann, damit es gehört wird. Das in einem bestimmten Feld Sagbare ist das Ergebnis von etwas, das Bourdieu *Formgebung* nennt. Diese Formgebung bildet für ihn das spezifische Merkmal eines Diskurses<sup>15</sup>, womit Bourdieu – wie Foucault – den Fokus vom Inhalt des Gesagten auf die Art und Weise, das heißt auf die Bedingungen der Möglichkeit, etwas zu sagen, verschiebt. Felder fungieren bei Bourdieu als Zensur, indem sie eine bestimmte Struktur der Distribution einer bestimmten Art Kapital darstellen. In ein Feld einzutreten erfordert, sich in eine bestimmte Struktur einzuordnen: die Distributionsstruktur des Kapitals. Ohne im Feld von der Gruppe zum Sprechen autorisiert zu sein – mit anderen Worten, ohne über feldspezifisches symbolisches Kapital an Anerkennung zu verfügen, das sich vor allem im Besitz von Autorität ausdrückt – ist es nicht möglich, das Wort zu erhalten. Bourdieu schreibt: „Das Feld schließt zwei Dinge aus: das, was bei gegebener Distributionsstruktur der Ausdrucksmittel nicht gesagt werden kann, also das Unsagbare, und das, was sehr wohl und fast allzu leicht gesagt werden könnte, aber zensiert ist, also das Unnennbare“ (Bourdieu 1993: 133).

Diese Trennung zwischen dem Unsagbaren und dem Unnennbaren findet ihre Entsprechung in der Unterscheidung Foucaults zwischen internen und externen Prozeduren, um den Dis-

---

15 In den Ausführungen Bourdieus wird nicht deutlich, ob er den Diskursbegriff im Sinne Foucaults verwendet. Auf ein solches Diskurstverständnis deuten jedoch die Betonung der Formgebung, der Ein schluss des Schweigens und der Verweis auf die Wirklichkeitskonstitution sprachlicher Akte hin.

kurs zu kontrollieren (vgl. Foucaults 1991: 15ff). Nach Foucault muss etwas „im Wahren sein“, das heißt es muss sich bereits im Denk- und Sagbarkeitsfeld befinden, bevor es als wahr oder falsch bezeichnet werden kann. Aber auch wenn eine Aussage innerhalb des Sagbarkeitsfeldes getätigigt wird, unterliegt sie noch den Prozeduren der internen Kontrolle, den Regeln der Hervorbringung von Aussagemodalitäten. Dies sind Prozeduren, die ihre Wirkung sowohl bei Bourdieu (vgl. Bourdieu 1993: 133f) wie nach Foucault (vgl. Foucault 1991: 17) entfalten, indem sie als Klassifikations-, Anordnungs- und Verteilungsprinzipien von Aussagen wirken.

Wie gezeigt wurde, sind es bei Bourdieu die Regeln eines bestimmten Feldes, die zum einen bestimmen, was und vor allem wie etwas gesagt werden kann, damit es gehört wird und zum anderen, welche Wirkung eine getätigte Aussage, bedingt durch die Verteilung des spezifischen symbolischen Kapitals im Feld, erzielt. Nimmt man die von Bourdieu ermittelten Regeln der Aussageproduktion eines bestimmten Feldes als Bezugspunkt und Vergleichsmoment für eine Diskursanalyse der europäischen Identitätskonstruktion, wie sie im Rahmen der EU-Kulturpolitik forciert wird, dann können aufgrund der empirischen Ergebnisse Bourdieus die Fragen beantwortet werden, wie sich im Feld der kulturellen Produktion die Struktur des „Sagbaren“ gestaltet, welche Regeln der kulturellen und künstlerischen Produktion und Rezeption in modernen Gesellschaften zugrunde liegen, in welcher Form die Kulturpolitik historisch diese Regeln beeinflusst hat und unter welchen Bedingungen kulturelle Artefakte zu Repräsentationen und Identifikationsobjekten kollektiver Identität werden können.

Im Folgenden werden außerdem die kunstsoziologischen Theorien und Analysen Bourdieus herangezogen, um das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, den staatlichen Einfluss von Kulturpolitik auf das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft und den Zusammenhang von Kunst und kollektiver Identität zu beschreiben sowie die europäische Kulturpolitik im Zusammenspiel von Kunst, Ökonomie und kollektiver Identität zu verorten. Die Ergebnisse dieser theoretischen Verortungen bilden den Ausgangspunkt für die Durchführung der Diskursanalysen in den folgenden Kapiteln.

## 1.4 Planung und Aufbau der Untersuchung

Diaz-Bone schlägt vor, das methodologische Problem, wie die zu untersuchende Datenmenge sinnvoll eingegrenzt werden kann, pragmatisch zu lösen: Indem Diskursformationen erstens im Kontext institutioneller Praktiken und zweitens vergleichend untersucht werden, könne der Gefahr entgegengewirkt werden, den Diskurs mit seinen Gesetzmäßigkeiten schlicht zu reproduzieren. (vgl. Diaz-Bone 2002: 191ff).

Die vorliegende Arbeit geht davon aus, dass die Europäische Union eine mächtige diskursive Elite darstellt, die den Diskurs um die europäische Identität maßgeblich prägt. Da ferner unterstellt wird, dass die Aufgabe, ein breites Gemeinschaftsgefühl zu schaffen, neben der Bildungspolitik, die sich primär an Jugendliche und Studierende richtet, im Wesentlichen der Kulturpolitik zugewiesen wird, scheint eine Analyse der Identitätspolitik am Beispiel der EU-Kulturpolitik nahe liegend.

Dem Vorschlag folgend, Diskursformationen im Kontext institutioneller Praktiken vergleichend zu untersuchen, werden als vergleichende Bezugspunkte für eine Analyse zwei institutionelle Praktiken innerhalb der EU-Kulturpolitik ausgewählt: Erstens eine *kulturpolitisch-legislative Praktik*, nämlich die Verabschiedung von kulturpolitischen Beschlüssen und Programmen durch die politischen EU-Institutionen (Europäisches Parlament, Kommission und Rat), und zweitens eine *kulturpolitisch-künstlerische Praktik*, nämlich die konkrete Umsetzung dieser Beschlüsse und Programme.

Mit der Analyse der *kulturpolitisch-legislativen Praktik* soll die Bandbreite der Aussagen über europäische Identität seitens der politischen EU-Institutionen erfasst werden. Diese Ebene ist relevant, weil sie sowohl Aufschluss über die Ziele der politischen EU-Organe als auch Einsicht in die der Politik zugrunde liegenden Annahmen über den Zusammenhang von europäischer Integration und europäischer Kultur geben kann.

Die *kulturpolitisch-legislative Praktik* umfasst als Grundgesamtheit alle die Kulturpolitik betreffenden Schriftstücke, die vom Europäischen Parlament, von der Kommission und vom Rat erstellt wurden. Hierzu gehören alle Stellungnahmen, Vorschläge, Beschlüsse, Tagungsprotokolle und Kulturprogramme, die zusammen einen Materialkorpus von mehreren tausend Seiten ergeben.

Da eine Auswertung dieses umfangreichen Korpus den vorgesehenen Zeitrahmen sprengen würde, werden ausschließlich die *geltenden* Rechtsakte für die Analyse herangezogen. Die Gründe für die Auswahl liegen in der Bedeutung dieser Dokumente und in dem Verfahren ihres Zustandekommens: Erstens stellen sie die wichtigsten Dokumente dar und zweitens sind an ihrem Wortlaut sowohl die Kommission als auch der Rat und das Parlament beteiligt. Sie spiegeln aus diesem Grund die Meinung der drei bedeutendsten politischen Organe der Europäischen Union wider. Da es sich darüber hinaus ausschließlich um aktuell geltende Rechtsakte handelt, kann weiter davon ausgegangen werden, dass in den Rechtsakten die gegenwärtige Einstellung der politischen Organe über die Aufgaben einer gemeinsamen europäischen Kulturpolitik zum Ausdruck kommt. Die geltenden Rechtsakte bilden einen Korpus von 59 Dokumenten, die alle im Rahmen der empirischen Analyse ausgewertet werden. Eine detaillierte Darstellung der geltenden Rechtsakte mit ihren Inhalten und Zielen erfolgt in *Kapitel 2*. Eine allgemeine Übersicht über die Häufigkeit von Bezügen auf europäische Kultur und Identität in den Rechtsakten seit 1975 befindet sich im Anhang (vgl. Graphik 3: 303).

Zu den *kulturpolitischen Praktiken* der Europäischen Union zählen vor allem die Kulturförderungsprogramme „Ariane“ (Buch und Lesen), „Kaleidoskop“ (künstlerische und kulturelle Aktivitäten mit europäischer Dimension) und „Raphael“ (europäisches Kulturerbe), die ins Leben gerufen wurden, um den mit Artikel 128 festgelegten Kulturauftrag im Vertrag von Maastricht umzusetzen. Alle drei Programme wurden im Jahr 2000 von dem Programm „Kultur 2000“ abgelöst, das seit diesem Zeitpunkt das einzige Kulturförderungsprogramm der Europäischen Union bildet. Eine ausführliche Darstellung der Inhalte und Ziele der verschiedenen Programme erfolgt in *Kapitel 2*. Seit dem Vertrag von Maastricht ist außerdem die prinzipielle Berechtigung geschaffen worden, für Kulturprojekte Gelder im Rahmen der allgemeinen Strukturfonds zu beantragen. Da sie dort jedoch ihre ökonomische Relevanz belegen müssen, wird dieser Weg der Finanzierungsförderung nur selten in Anspruch genommen.

Die Verteilung der von der Kommission für Bildung und Kultur geförderten Kulturprojekte nach Jahren und Programmen gestaltet sich wie folgt:

**Tabelle 1: EU-Kulturförderprogramme**

Pro- gramm	Kalei- doskop	Raphael	Ariane	Kultur 2000	Summe
Jahr					
1994	155	---	---		155
1995	144	---	85		229
1996	124	144	139		407
1997	128	92	184		404
1998	147	75	292		514
1999	119	58	291	55	523
2000				219	219
2001				200	200
2002				224	224
2003				201	201
2004				233	233
Summe	817	369	991	1132	3309

Anzahl und Verteilung der von den EU-Kulturförderungsprogrammen „Kaleidoskop“, „Raphael“, „Ariane“ und „Kultur 2000“ unterstützten Projekte.<sup>16</sup>

Die Art der geförderten Projekte ist äußerst unterschiedlich. Bedingung für die Förderung ist eine Beteiligung von mindestens drei bzw. ab dem Jahr 2000 mindestens fünf Institutionen aus verschiedenen europäischen Ländern und in der Regel eine finanzielle Eigenbeteiligung von 50 % der entstehenden Kosten. Die Projekte variieren von kleineren Theaterprojekten bis hin zu Festivals mit hoher internationaler Anerkennung.

16 Pressemitteilungen der EU, die die Kulturpolitik betreffen, sowie Kurzbeschreibungen der Projekte werden für die Jahre 2000-2004 auf dem EU-Server ([www.europa.eu.int/comm/culture/eac/culture/2000/project\\_annuel/projects1\\_en.html](http://www.europa.eu.int/comm/culture/eac/culture/2000/project_annuel/projects1_en.html)) bereitgestellt.

Die Kurzbeschreibungen der Projekte für den Zeitraum 1994 bis 1999 werden auf Anfrage von der Kommission für Bildung und Kultur verschickt. Sie sind i.d.R. nicht digitalisiert und daher nicht im Internet einzusehen.

Da eine Analyse aller geförderten Projekte zu viele Ressourcen gebunden hätte, wird die *kulturpolitisch-künstlerische Praktik* anhand zweier Fallbeispiele untersucht. Ausgewählt wurden zwei europäische Kulturhauptstädte, und zwar Salamanca, das im Jahr 2002 zusammen mit Brügge Kulturhauptstadt Europas war, und Graz, das 2003 den Titel allein für sich reklamieren konnte. Die Kulturhauptstädte Europas gehören zu den publikumswirksamsten Veranstaltungen, die im Rahmen der EU-Kulturpolitik gefördert werden, was die Annahme nahe legt, dass sie auch die größte identitätspolitische Wirkung erzielen. Die Entscheidung, die Städte Graz und Salamanca zu analysieren, basierte zum einen auf ihrer zeitlich-aktuellen Nähe zum Untersuchungszeitraum der Arbeit. Zum anderen wurde davon ausgegangen, dass beide Städte aufgrund ihrer – zum Untersuchungszeitpunkt – geographischen Lage am Rande der Europäischen Union die Identität Europas im Zusammenhang mit den kulturellen Grenzen Europas und den politischen Grenzen der Europäischen Union thematisieren würden. Diese Annahme hat sich als berechtigt herausgestellt.

Dieser Untersuchungsaufbau ermöglicht es, sowohl die Identitätskonzepte und Europadarstellungen der beiden ausgewählten Kulturhauptstädte miteinander zu vergleichen als auch beide wiederum der legislativen Praxis, konkret den geltenden Rechtsakten zur Kulturpolitik, gegenüber zu stellen.

Da ein Vergleich zwischen zwei Objekten schlussendlich immer eines Maßstabs bedarf, also einer dritten Größe, die als Vergleichsgrundlage dienen kann, soll zunächst eine allgemeine Analyse des thematischen Diskurses über europäische Identität vorgenommen werden. Diese Erstellung einer Vergleichsgrundlage dient damit *nicht* dem Ziel, den allgemeinen Diskurs über europäische Identität in seiner Gesamtheit zu erfassen. Vielmehr sollen die wichtigsten Argumente des Diskurses herausgearbeitet werden, um auf diese Weise einen Überblick über die wichtigsten Diskurspositionen zu bekommen und entsprechend vorhandene sowie fehlende Positionen des kulturpolitischen Diskurses ermitteln zu können. Denn schließlich ist das, was gesagt wird, in einer Diskursanalyse von ebenso großer Wichtigkeit wie das, was nicht gesagt wird.

An dieser Stelle stellt sich jedoch erneut das Problem, wie die Aussagemengen für diesen, nicht an spezifische Institutionen gebundenen Teil der Analyse ausgewählt und eingegrenzt werden können, ohne ein systematisch verzerrtes Ergebnis zu erhalten, das primär die Vorstellungen des/r Fragesteller/in widerspiegelt. Jäger schlägt zur Lösung dieses Problems vor, ein diskursives Sagbarkeitsfeld über ein bestimmtes Thema dann als erfasst anzusehen, wenn die weitere Analyse keine inhaltlichen und formal neuen Erkenntnisse zu Tage fördert. Bezogen auf den Diskurs über europäische Identität würde dies bedeuten, dass der Diskurs dann als erfasst gelten kann, wenn alle wesentlichen Deutungsangebote europäischer Identität aufgezeichnet sind (vgl. Jäger 2001: 101). Diesen Empfehlungen folgend, beschränkt sich die Analyse des allgemeinen Diskurses über europäische Identität auf die Sammlung und Systematisierung der verschiedenen Aussagen über europäische Identität in ihrer Breite. Die Analyse steckt damit das Feld der relevanten Aussagen zur europäischen Identität ab und ermöglicht eine Verortung der kulturpolitischen Aussagen in diesem.

Ziel der Untersuchung des „allgemeinen“ Diskurses über europäische Identität, wie er sich in zahlreichen geistes- und sozialwissenschaftlichen Buchproduktionen und Zeitungsartikeln materialisiert, ist es damit, die getroffenen Aussagen über europäische Identität zu systematisieren. Es gilt, ein Schema von konkurrierenden europäischen Selbstbeschreibungen zu entwickeln, das als Ausgangspunkt und Vergleichsmatrix für die in der Arbeit vorge sehene Analyse der beiden kulturpolitischen Bereiche dienen kann. Darüber hinaus soll das Schema über die Arbeit hinaus die Grundlage für weitere Untersuchungen des europäischen Identitätsdiskurses bilden.

Die Auswahl der für die Analyse herangezogenen Zeitungsartikel erfolgte über die Datenbank *factiva*<sup>17</sup>, ergänzt durch eigene Sammlungen für den Zeitraum von Januar 2002 bis Mai 2004. In die Datenbank *factiva* wurden die Suchbegriffe „europ\*“ „identit\*“ eingeben, um Artikel in deutscher, englischer und italienischer

---

17 Die kommerzielle Datenbank *factiva* umfasst ca. 1.500 regionale und überregionale Zeitungen in 22 Sprachen. Für eine detaillierte Übersicht vgl. [www.digento.de/titel/101592.html](http://www.digento.de/titel/101592.html) (1.6.2005).

Sprache zu erhalten. Um die Textmenge zu reduzieren, wurde außerdem die Bedingung eingegeben, dass die Begriffe mindestens dreimal pro Artikel auftreten müssen. Außerdem wurde nach Kombinationen der beiden Begriffe mit den Begriffen „balkan“, „türkei“, „turkey“ oder „christ\*“ gesucht. Der auf diese Weise erhaltene Dokumentenkorpus enthält neben Zeitungsartikeln auch EU-Dokumente, Politikerreden, Aufzeichnungen von Diskussionsrunden sowie Meldungen von Zeitungsagenturen. Nach der Aussortierung aller Artikeln, die entweder keine Zeitungsartikel sind oder sich nur am Rande mit dem Thema europäische Identität beschäftigen, erhält man einen Textkorpus von ca. 200 Artikeln. Diese wurden um weitere 80 Artikel aus eigener Sammlung ergänzt, die sich primär auf die Feuilletonartikel deutschsprachiger Tages- und Wochenzeitungen aus dem Zeitraum Januar 2002 bis Juni 2004 stützt.

Die verschiedenen Beiträge, die europäische Identität reflektieren und die damit auch in die Auseinandersetzung um die Bestimmung einer europäischen Identität eingreifen, werden im Folgenden als Diskursbeiträge bezeichnet. Es wird weiter davon ausgegangen, dass hinter diesen Beiträgen in der Regel Diskusgemeinschaften stehen, die sich mit den spezifischen Beiträgen identifizieren.

In der Arbeit werden vier formal unterschiedliche Arten von Diskursbeiträgen untersucht: erstens Beiträge zur Diskussion um europäische Identität in den Geistes- und Sozialwissenschaften, zweitens Beiträge in den Feuilletons überregionaler deutsch- und englischsprachiger Tages- und Wochenzeitungen, drittens die gültigen kulturpolitischen Rechtsakte der Europäischen Union und viertens die Veranstaltungsprogramme der beiden Kulturhauptstädte Graz und Salamanca. Da die Beiträge in den Geistes- und Sozialwissenschaften und in den Feuilletons sowohl inhaltlich als auch personell deutliche Parallelen aufweisen und darüber hinaus zwischen diesen Bezugnahmen stattfinden, liegt der Schluss nahe, von einem gemeinsamen Aussagefeld, das diese beiden Textsorten konstituieren, zu sprechen.

Die Rechtsakte und die Veranstaltungsprogramme der Kulturhauptstädte bilden dagegen unterscheidbare Aussagefelder. Inhaltliche Übereinstimmungen sind erwartungsgemäß feststellbar, da es sich bei den Veranstaltungsprogrammen der Kulturhauptstädte schließlich um eine Umsetzung der in den Rechtsak-

ten verankerten Kulturpolitik handelt. Dennoch fehlen explizite Verweise zwischen den Gesetzestexten und dem Bereich der kulturpolitischen Umsetzung fast völlig. Werden jedoch die Beiträge, die in einem Aussagefeld getätigten werden, in einem anderen nicht registriert und diskutiert, deutet dies auf voneinander relativ unabhängige Aussagefelder hin.

In der Arbeit werden demzufolge vier formal unterschiedliche Arten von Diskursbeiträgen untersucht, die drei unterscheidbare Aussagefelder konstituieren. Dass es sich um drei und nicht wie zunächst erwartet um vier relativ unabhängige Aussagefelder handelt, ist ein vorläufiges Ergebnis der Untersuchung, das in *Kapitel 3* belegt wird.

Bei der Durchführung einer Diskursanalyse – oder genauer, bei der Ermittlung des Aussagefeldes, das die verschiedenen Diskursbeiträge generieren – tritt das Problem auf, die Diskursbeiträge aus den verschiedenen Dokumenten herauszuschälen. Denn nicht alle Dokumente – d.h. spezifiziert auf den Untersuchungsgegenstand: nicht jeder Rechtsakt, nicht jeder Programmmpunkt im Kulturhauptstadtprogramm, nicht jeder Zeitungsartikel und nicht jede Publikation – sind Diskursbeiträge. Vielmehr enthalten all diese Texte diverse Aussagen, die dann in ihrer Summe das Aussagefeld konstituieren. Aufgabe der empirischen Untersuchung ist es damit, zunächst aus dem oben beschriebenen Dokumentenkorpus die verschiedenen Aussagen zur europäischen Identität zu extrahieren. Dabei wird wie folgt vorgegangen:

Aus dem allgemeinen Diskurs über europäische Identität wie er in der sozialwissenschaftlichen Literatur und in den Zeitungen vorzufinden ist, werden die einzelnen Aussagen darüber, was das Spezifische der europäischen Kultur oder der europäischen Identität sei respektive wer oder was nicht zu Europa gehöre, extrahiert und systematisiert.

Das Ergebnis dieses Analyseschritts ist ein Grundmuster von elf Formen europäischer Selbstbeschreibung. Zu diesen gehört auch die Abgrenzung gegenüber anderen Kollektiven, die durch die Abgrenzung zu den Anderen Europas werden. Bei den europäischen Anderen wird noch einmal zwischen internen und externen Anderen unterschieden. Externe Andere sind diejenigen, gegen die sich Europa klar abgrenzt. Mit ihnen wird die Außengrenze der Kulturgemeinschaft festgesetzt. Die internen Anderen

sind kulturelle und/oder geographische Teile Europas, die zwar im Rahmen der Selbstbeschreibung implizit oder explizit als Teil Europas angesehen werden, aber über einige der als spezifisch ausgewiesenen Eigenschaften nicht oder nur teilweise verfügen. Die internen Anderen werden auf der einen Seite als zur europäischen Kultur zugehörig betrachtet, auf der anderen Seite wird ihnen jedoch zugleich die vollwertige Zugehörigkeit abgesprochen.

Ziel der Untersuchung der sozial- und geisteswissenschaftlichen Literatur sowie der Feuilletonartikel zum Thema „europäische Identität“ ist die inhaltsanalytische Entwicklung eines Schemas, mit dessen Hilfe die wiederkehrenden Aussagen über europäische Identität dargestellt werden können. Diese systematische Darstellung der verschiedenen „Bilder“ von Europa sowie der mit den verschiedenen Selbstbeschreibungen einhergehenden Abgrenzungen nach außen dient im Verlauf der Arbeit der komparativen Analyse des Europadiskurses und der Einordnung und Kategorisierung verschiedener Positionierungen. In der Arbeit wird das vorliegende Schema primär zur komparativen Analyse des kulturpolitischen Europadiskurses verwendet. Die in der Arbeit entwickelte Systematik ist jedoch über die Arbeit hinaus als Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen europäischer Identität verwendbar.

Das auf diese Weise entwickelte Schema von elf Europabildern und den dazugehörigen internen und externen Anderen dient als Kodierungsmatrix für die Analyse des kulturpolitischen Diskurses. Eine genaue Beschreibung der verschiedenen Europabilder erfolgt in *Kapitel 3*.

Für die systematische Interpretation der beiden kulturpolitischen Praktiken wird folgende methodische Vorgehensweise gewählt: Alle Textpassagen, die eine inhaltliche Aussage über europäische Kultur oder Identität enthalten, werden einem der elf Europabilder zugeordnet. Eine Zuordnung zu mehreren Kategorien ist grundsätzlich möglich. Die auf diese Weise gewonnenen Textpassagen zu bestimmten Europabildern werden zu neuen „Texten“ gruppiert. Soweit die Dokumente digital erhältlich waren, werden sie mit dem Datenanalyseprogramm MaxQDA bearbeitet. Der Schwerpunkt der Interpretation liegt dabei auf den *inhaltlich-ideologischen Aussagen* wie Menschenbild, Gesellschaftsverständnis, Technikverständnis, Kulturbegriff und Zukunftsvorstellungen

sowie auf den *sprachlich-rhetorischen Mitteln* wie Argumentationsstrategien, Anspielungen, Bildlichkeit, Rede und Referenzbezüge.

Für die Ermittlung von Regeln der Aussagegenerierung greift die Arbeit außerdem auf das von Jürgen Link entwickelte System der Kollektivsymbolik zurück, das im Folgenden kurz erläutert wird. Link geht davon aus, dass die verschiedenen thematischen Diskurse durch ein System der Kollektivsymbolik verbunden sind, insofern diese ein Repertoire an Bildern zur Verfügung stellen, mit denen die gesellschaftliche Wirklichkeit gedeutet werden kann (vgl. Link 1982a: 6ff). Bei der Kollektivsymbolik handelt es sich nicht um spontan-kreative, sondern um kulturell-stereotype Produkte, die als Glieder diachronischer Reihen und synchronisierter Zusammenhänge begriffen werden müssen (vgl. Drews/Gerhard/Link 1985: 257). Die Gesamtheit der so genannten Bildlichkeit einer Kultur ist die Gesamtheit ihrer am weitesten verbreiteten Allegorien und Embleme, Metaphern, Exempelfällen, anschaulichen Modelle und orientierenden Topiken, Vergleiche und Analogien. Die Kollektivsymbolik bildet ein System, das in symbolisch-verdichteter und vereinfachter Form das gängige und gültige Bild einer Gesellschaft enthält; Kollektivsymbole sind folglich kulturelle Stereotypen, die einen Zusammenhang, ein System bilden, das in allen Diskursen auftritt. Zwischen den Aussagen stifteten Kollektivsymbole Zusammenhänge und überbrücken damit Widersprüche. Die Funktion eines Symbols ist es, eine Einheit zwischen einem aus mehreren Elementen bestehenden Bild und (mindestens) einem aus mehreren Elementen bestehenden Sinn zu bilden. Die verschiedenen Bedeutungen sind dabei nicht zufällig, sondern motiviert miteinander verbunden und die Mehrdeutigkeit des Signifikanten wirkt auf das Signifikat zurück. Dadurch werden Analogiebeziehungen zwischen Signifikant und Signifikat ermöglicht: Die Lokomotive verhält sich zu den Wagons wie der technische Fortschritt zur Demokratie etc. (vgl. Link 1982a: 7). Weil die symbolischen Signifikanten nicht einzeln, sondern erst im Zusammenhang Bedeutung generieren, spricht Link auch von einem synchronen System von Kollektivsymbolen (vgl. Link 1988: 48).

Ein Rückschluss von der Häufigkeit verwendeter Europabilder auf deren Wichtigkeit ist bei den Rechtsakten nur bedingt möglich. Das Problem besteht hier – wie bei anderen qualitativen Text-

analysemethoden – darin, dass dabei inhaltlich zentrale und ausführliche Passagen gleichwertig neben häufig wiederholte Schlagworte gestellt werden. Diese Gleichbewertung zweier Aussagen erscheint jedoch ebenso fragwürdig wie andere willkürliche Gewichtungen etwa von 2:1 oder 1:10. Aus Gründen der Vollständigkeit findet sich Tabelle 5 mit den Häufigkeitsauszählungen der Kodierungen im Anhang (vgl. Tabelle 5: 299ff).

Für die Analyse der beiden Kulturhauptstädte lässt sich eine Häufigkeitsauszählung nicht mehr rechtfertigen, da dort teilweise ganze Veranstaltungszyklen einer Kategorie zugewiesen werden, teilweise aber lediglich Aspekte einzelner Veranstaltungen.

Zum Abschluss noch eine Bemerkung zu der in der Arbeit vorgenommen und vielleicht etwas eigenwillig anmutenden Kombination verschiedener Textsorten zu einem Untersuchungskorpus, der sich von der wissenschaftlichen Literatur über Gesetzestexte bis hin zu „Werbetexten“ in Form von Kulturveranstaltungsprogrammen erstreckt.

Da Diskurse nicht zwangsläufig entlang evident erscheinender Einheiten und Kategorien verlaufen, erscheint mir die Übernahme herkömmlicher Unterscheidungen und Kategorisierungen des herangezogenen empirischen Datenmaterials nach Textsorte, kulturellem Niveau (Hoch- vs. Populärkultur) und Reflexionsniveau (Wissenschafts- vs. Mediendiskurs) nicht sinnvoll. Vielmehr erfordert eine sozialwissenschaftliche Diskursanalyse die systematische Auswertung von Daten aus verschiedenen Quellen (Datentriangulation), um Diskursverläufe jenseits der etablierten Kategorien erfassen zu können. Datentriangulation ist jedoch noch keine etablierte diskursanalytische Forschungspraxis; gängige Forschungspraxis ist es stattdessen, sich auf die Analyse *eines* abgrenzbaren Gegenstands (z.B. eine oder zwei Tageszeitungen, Interviews oder Politikerreden) zu beschränken. Ziel der Arbeit ist es deswegen neben der inhaltlichen Untersuchung des europäischen Identitätsdiskurses auch einen Beitrag zur Etablierung und methodischen Weiterentwicklung der sozialwissenschaftlichen Diskursanalyse zu leisten.

## **2. Der diskursive Kontext europäischer Kulturpolitik**

---

Eine Durchsetzung von kulturpolitischen Schwerpunktsetzungen ist zugleich ein Kampf um die Wahrnehmungsschemata von Kunst und Kultur und damit verbunden ein Kampf um die Durchsetzung der „richtigen“ Definition, was Kultur ist und welche Funktion sie innerhalb der Gesellschaft erfüllen soll. Diesen Prozess der Verhandlung bzw. den Versuch der Durchsetzung bestimmter Zustandsbeschreibungen und Zustandskonstruktionen werde ich im Folgenden auf europäischer Ebene und im Hinblick auf die Prozesse der Zustandsbeschreibungen und -durchsetzungsversuche europäischer Gesellschaftsmodelle analysieren. Dabei gehe ich davon aus, dass die beschriebenen Mechanismen nationaler Kunst- und Kulturpolitik auf die Institutionen der Europäischen Union übertragbar sind. Ich gehe weiter davon aus, dass mit einer EU-Kulturpolitik ein Kampf um die Durchsetzung von europäischen Gesellschaftsmodellen und den damit einhergehenden kulturellen Codes und Wahrnehmungsschemata existiert, dessen Grenzverläufe und Strategien sich anhand der ausgewählten Fallbeispiele und Dokumente nachzeichnen lassen. In einer Verknüpfung der Feldtheorie Bourdieus und der Diskursanalyse Foucaults möchte ich die sozialen Felder als Sagbarkeitsfelder bzw. als diskursive Formationen auffassen, deren Produktion symbolischer Wahrheit mit Hilfe einer kritischen Diskursanalyse verdeutlicht werden kann. Meine forschungsleitenden Fragen

werden dabei sein: Wie erfolgt die Konstruktion eines geographisch-kulturellen Raumes namens Europa? Welche Grenzverläufe, welche Inhalte, welche Ausschlussmechanismen und welche Formen der Subjektkonstitution gehen damit einher?

## **2.1 Die gesellschaftliche Funktion von Kunst und ihr Beitrag zur Formierung kollektiver Identität**

Zur Gesamtheit der Künste zählt man im Allgemeinen Literatur, Musik, die bildenden Künste (Malerei, Architektur, Bildhauerei) sowie die darstellenden Künste (Theater, Tanz, Film). Diese Aufzählung sagt jedoch nicht viel darüber aus, was Kunst ist.

Soziologisch kann Kunst als ausdifferenziertes Teilsystem einer Gesellschaft beschrieben werden, das durch seine spezifische Autopoiesis gekennzeichnet ist (vertikale Differenzierung) (vgl. Luhmann 1996). Andererseits lässt sich Kunst mit Begriffen wie Macht-, Einkommens- und Statusunterschieden fassen und in die Schichtungsstruktur einer Gesellschaft einordnen (horizontale Differenzierung). In der Feldtheorie Bourdieus wird das Feld der künstlerischen Produktion als gleichzeitig horizontal und vertikal differenziertes System verstanden, das sich sowohl vertikal differenziert als auch hierarchisch gliedert (vgl. insbesondere Bourdieu 1999a).

Auf der Basis von Bourdieus kunstsoziologischen Analysen ist der Bereich der Kunstproduktion als relativ autonomes Universum zu verstehen, in dem spezifische Regeln herrschen, die jedoch nicht unabhängig von der Gesamtgesellschaft funktionieren. Konkret drückt sich die relative Autonomie des Feldes bei Bourdieu darin aus, in welchem Maße die internen Hierarchien die externen dominieren, das Feld über eigene Normen, Sanktionen und Anreize verfügt, eigene Funktionsgesetze aufstellt, eine Umwertung der Werte erfolgt und Unabhängigkeit von der Nachfrage besteht. Die soziale Praxis der Akteur/innen in den verschiedenen Feldern wird durch die Verfügungsgewalt bestimmter Kapitalsorten, also spezifischer Ressourcen und Machtpotentiale, bedingt (vgl. Bourdieu 1999a: 344ff).

Historisch hat sich das Kunstmfeld in den bürgerlichen Gesellschaften zusammen mit dem intellektuellen Feld und in Opposi-

tion zur ökonomischen, politischen und religiösen Macht herausgebildet (vgl. Bourdieu 1997b: 75ff). Beide leiten ihre spezifische Legitimation und den Anspruch auf die gesetzgebende Gewalt in kulturellen Dingen gerade aus diesem Selbstverständnis als Gegenpol zur Ökonomie, Politik und Religion. Seine relative Autonomie erhält das kulturelle Feld ab der Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem durch die Herausbildung eines Kunstmarktes, der die Künstler/innen aus der direkten persönlichen Abhängigkeit zu ihren Auftraggeber/innen befreit und sie den anonymeren und abstrakteren Marktgesetzen unterwirft. Obwohl oder gerade weil sich das Kunstfeld in Abhängigkeit zu einem ökonomischen Markt entwickelt hat, steht es in einem ambivalenten oppositionellen Verhältnis zu diesem. Die Opposition drückt sich vor allem in dem Glauben aus, dass Künstler/innen, um wirkliche Kunst machen zu können, gerade nicht für den ökonomischen Erfolg produzieren dürfen, sondern dass der ökonomische Erfolg etwas sei, das sich nach gebührender Anerkennung Gleichrangiger zwar einstelle, jedoch nichts über die Qualität der Kunst auszusagen vermöge. Die Existenz eines Literatur- und Kunstmarkts ermöglicht zugleich eine Reihe spezifisch intellektueller Berufe und fördert damit auch die Bildung eines genuin intellektuellen Kräftefeldes, das Bourdieu als Relationssystem zwischen den Träger/innen des Systems geistiger Produktion beschreibt, und dessen Besonderheit es ist, dass seine Produkte nicht auf den ökonomischen Wert reduziert werden können, sondern einen unabhängigen ästhetischen Wert haben (vgl. Bourdieu 1997b: 82).

In dem Maße, in dem das intellektuelle Feld an Autonomie gewann, beanspruchten auch die Künstler/innen immer entschiedener Autonomie für sich und ihre Werke, ein Anspruch, der sich u.a. in einer proklamierten Gleichgültigkeit gegenüber dem Publikum manifestierte (vgl. ebenda: 80ff). Die vor allem in der Romantik aufgekommene Vorstellung der unabhängigen künstlerischen Intention findet ihre systematische Bestätigung im Prinzip des „l'art pour l'art“ und hat sich bis heute in den Vorstellungen von autonomen Genies und höheren Wahrheiten in der Kunst gehalten. Mit zunehmender Autonomie wurde die Reinheit der künstlerischen Intention als entscheidendes Kriterium der Beurteilung von Werken durchgesetzt, ein Prozess, der wiederum parallel zu der Herausbildung einer neuen Solidarität zwischen Künstler/innen, Kritiker/innen und Journalist/innen führte, deren Ge-

meinsamkeit insbesondere darin bestand, das Publikum unter keinen Umständen als legitime Instanz für die Beurteilung von Werken anzuerkennen.

### **2.1.1 Hoch- und Populärkultur**

Charakteristisch für das künstlerische und intellektuelle Feld sind bestimmte Hierarchisierungsprozesse<sup>1</sup>, die Bourdieu wie folgt beschreibt:

„Die Struktur des intellektuellen Kräftefelds steht in Interdependenz zu einer der fundamentalen Strukturen des kulturellen Feldes, nämlich der kulturellen Produkte, die sich nach dem jeweiligen Grad ihrer Legitimität hierarchisch staffeln. Wie sich beobachten lässt, gleichen sich in einer gegebenen Gesellschaft zu einem gegebenen Zeitpunkt keineswegs alle signifikanten kulturellen Darbietungen, Theateraufführungen und Sportveranstaltungen, Gesangsabende, Dichterlesungen, Kammermusik, Operetten und Opern an Wert und Würde und erheischen auch nicht mit gleicher Insistenz gleichen Zulauf. Die verschiedenen kulturellen Ausdruckssysteme staffeln sich, mit anderen Worten, vom Theater bis zum Fernsehen objektiv im Rahmen einer von individuellen Meinungen unabhängigen Hierarchie, die die Skala *kultureller Legitimität* mit deren einzelnen Gradstrichen festlegt.“ (Bourdieu 1997b: 104)

An der oberen Stufe stehen derzeit die etablierten Künste (Hochkultur) wie Theater, Oper, Malerei, Bildhauerei, Literatur und klassische Musik, weiter unten findet man dann Bereiche wie Innenarchitektur, Volkstanz, Kosmetik oder Küche und im mittleren Bereich die Sphären potentieller Legitimation wie Film, Photo und Jazz.

Diese Form der nach dem Legitimitätsgrad vorgenommenen Kategorisierung spiegelt sich auch in der begrifflichen Unterscheidung zwischen Hoch- und Populärkultur, zwischen Kunst- und Massenkultur oder auch Volkskultur wider.

Der Begriff Volkskultur bezieht sich dabei auf die kulturellen Produkte „gewöhnlicher“ Menschen, besonders in ihrem vorindustriellen Stadium. Diese wird dann als authentisch, kreativ, un-

---

1 Vgl. zur Hierarchie des Publikumsgeschmacks insbesondere Resch (1999).

abhängig und als unvermittelte Widerspiegelung der Lebenssituation des Volkes betrachtet. Hierzu zählen das volkstümliche Liedgut, Märchen und Sagen, aber auch die örtlichen Traditionen und Brauchtümer. Der Begriff der Massenkultur ist dagegen weitaus negativer besetzt. Während Volkskultur als Ausdruck einer vorindustriellen und vormodernen Zeit angesehen wird, gilt die Massenkultur als Erzeugnis der Industriegesellschaft. Darunter fallen zumeist Produkte der Massenmedien wie Soap-Operas, Kinoproduktionen für ein breites Publikum („Hollywood-Filme“) oder Schlager. Der entscheidende Unterschied zur Volkskultur liegt für Theodor W. Adorno darin, dass die Massenkultur für und nicht von den Massen gemacht wird. Statt Ausdruck einer selbst bestimmten Kreativität zu sein, ist die Massenkultur zum Konsumenten bestimmt, was das Volk zur passiven Masse werden lässt (vgl. Adorno 1967). Umberto Eco vertritt dagegen entschieden die These, dass sich hinter der Verachtung der Massenkultur häufig nichts weiter als die Verachtung verbirgt, die sich gegen die Masse richtet (vgl. Eco 1986). Von der gleichen Annahme ausgehend, wurde vor allem von den *British Cultural Studies* der Begriff der Populärkultur geprägt, der zwar weitgehend der inhaltlichen Beschreibung von Massenkultur entspricht, aber nicht deren negative Beurteilung teilt. Unter populärer Kultur werden dabei diejenigen kulturellen Produktionen verstanden, die sich bei weiten Teilen der Bevölkerung großer Beliebtheit erfreuen, wie das Fernsehprogramm, Popmusik, Soap-Operas oder Kriminalromane. Vor allem die Vertreter der *British Cultural Studies* sehen die Populärkultur gegenüber der Hochkultur als prinzipiell gleichwertig an.

Die Differenzierung zwischen Hoch- und Populärkultur wurde in den letzten Jahren zunehmend kritisiert.<sup>2</sup> So fordert u.a. Umberto Eco im Namen einer demokratischen Kultur, die Einteilung in hohe, mittlere und niedrige Kulturniveaus zu revidieren. Als Begründung führt er an, dass erstens die Niveaus nicht den Klassenschichtungen entsprächen, da verschiedene Artefakte beispielsweise gleichzeitig die Zustimmung der Arbeiter/innen und der Hochschulprofessor/innen erhielten; dass zweitens die drei Niveaus nicht für Komplexitätsgrade stünden, die mit „Wert“

---

2 Vgl. hierzu auch Crane (1992) und Gans (1974).

gleichzusetzen wären; drittens fielen die drei Niveaus nicht mit den Niveaus des ästhetischen Werts zusammen, da Produkte der Populärkultur beträchtliche strukturelle Originalität aufweisen könnten, über die manche Produkte der Hochkultur nicht verfügen. Schließlich würde viertens die Abwanderung von Stilelementen von einem höheren auf ein tieferes Niveau nicht unbedingt bedeuten, dass sie sich nur deshalb auf dem unteren Niveau eingebürgert hätten, weil sie leichter konsumierbar gemacht wurden. Obwohl dies tatsächlich der Fall sein könnte, gebe es mitunter auch bedeutsame Entwicklungen des kollektiven Geschmacks (vgl. Eco 1986: 52ff).

### **2.1.2 Kulturelles Kapital und Kunstreception**

Insofern, als die Möglichkeiten der Interpretation von Kunstwerken nicht festgelegt sind und es folglich kein eindeutiges und einzig richtiges Verständnis gibt, kann man Kunstwerke als *offen* für Interpretationen bezeichnen. Die Rezipient/innen verstehen ein Werk i.d.R. entsprechend ihren Interessen und Vorkenntnissen, die jedoch nicht alle gleichermaßen als legitim anerkannt werden.

Eine legitime Aneignung von Kulturgütern setzt Anlagen und Kompetenzen voraus, die gesellschaftlich ungleich verteilt sind. Bei jedem konsumtiven Akt werden die dazu als notwendig vorausgesetzten ökonomischen und kulturellen Aneignungsinstrumente reaktiviert. Die kulturelle Kompetenz der legitimen Interpretation von Kunst beschreibt Bourdieu als durch die Bedingungen ihres Erwerbs bestimmt. Die Kompetenz des „Kenners“ geht aus einem langen vertrauten Umgang mit Kunst hervor, die dieser durch wiederholte Museumsbesuche im Kindesalter und einen selbstverständlichen wiederholten Umgang mit Kunst in der familiären Umgebung erwerben kann. Die praktische Beherrschung der legitimen Aneignungsmittel von künstlerischen Werken bedeutet, die Konstruktionsprinzipien und Regeln der Kunst inkorporiert zu haben. Diese müssen keineswegs ins Bewusstsein treten oder jemals formuliert werden, ganz im Gegenteil liegt ihre Wirkung vielmehr darin, dass der „Kenner“ die Regeln, die zum Urteil führen, nicht offen legen kann, was die scheinbare Spontaneität und Natürlichkeit des Urteils wesentlich verstärkt. Ist der Umgang mit Kunst hingegen über institutionalisiertes methodisches Lernen erfolgt, geht dem Urteil über Kunst immer ein Minimum

an Rationalität voraus und erscheint demgemäß wesentlich schwerfälliger und konstruierter (vgl. Bourdieu 1994: 120).

Die Kompetenz im Umgang mit Kunst bezeichnet Bourdieu als inkorporiertes kulturelles Kapital. Weitere Formen bilden das objektive und das institutionalisierte kulturelle Kapital. In inkorporiertem Zustand existiert das Kulturkapital in Form von Wissen und kulturellen Fähigkeiten. Es entspricht dem, was im Allgemeinen als Bildung bezeichnet wird. In dieser Form ist das kulturelle Kapital grundsätzlich körpergebunden. Es setzt einen Verinnerlichungsprozess voraus, der Zeit kostet, und damit grundsätzlich nicht delegierbar ist. Inkorporiertes Kapital wird zu einem festen Bestandteil des „Habitus“, d.h. es kann nicht kurzfristig, sondern innerhalb der Familie nur in Form der sozialen Vererbung weitergegeben werden.<sup>3</sup> In seiner objektiven Form existiert das Kulturkapital beispielsweise in Gestalt von Büchern oder Kunstwerken; in dieser Form ist es übertragbar und relativ leicht in ökonomisches Kapital umzuwandeln. Wirklich übertragbar ist allerdings nur das juristische Eigentum. Die zur eigentlichen Aneignung nötigen kulturellen Fähigkeiten, die den Genuss eines Buches oder Gemäldes erst ermöglichen, sind als Form des inkorporierten Kulturkapitals nicht übertragbar. Den Erwerb kultureller Güter beschreibt Bourdieu als grundsätzlich stark kapitalabhängig; als Gegenstand materieller Aneignung setzen sie ökonomisches Kapital voraus, zur symbolischen Aneignung bedarf es inkorporierten Kulturkapitals. Die dritte Form, das institutionalisierte Kulturkapital, stellt eine Objektivierung des inkorporierten dar und drückt sich beispielsweise in Form von Bildungstiteln aus. Durch die Vergabe von schulischen oder universitären Titeln wird ein Unterschied zwischen dem/der legitimierten Inhaber/in bestimmter Bildungstitel und dem/der Autodidakt/in, der/die ständig unter dem Zwang steht, seine/ihre Fähigkeiten zu beweisen, geschaffen. Das institutionalisierte kulturelle Kapital stellt in Form der

---

3 Die Übertragung von Kulturkapital beschreibt Bourdieu als die zweifellos am besten verschleierte Form erblicher Übertragung von Kapital. Die zum Erwerb erforderliche Zeit stellt das Bindeglied zwischen ökonomischem und kulturellem Kapital dar, sowohl was den Beginn der Kapitalakkumulation als auch die Dauer der von ökonomischen Zwängen befreiten Zeit betrifft.

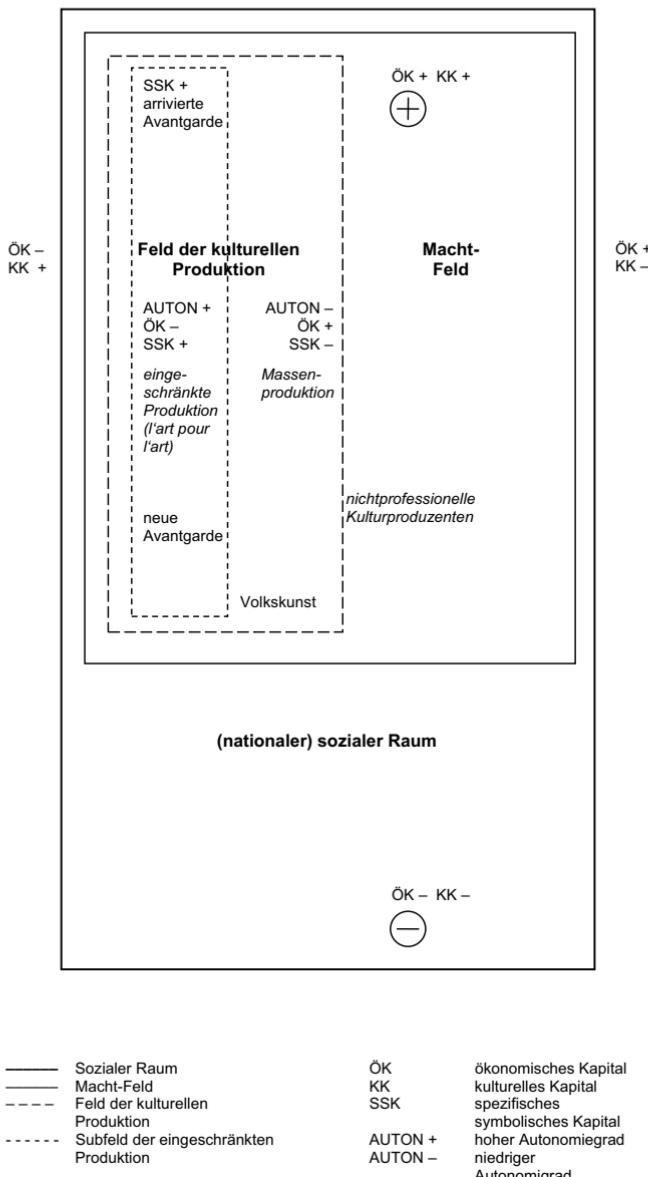
Bildungstitel auch ein Beispiel für das symbolische Kapital dar, da es die über die inkorporierten Kompetenzen hinausgehende Wirksamkeit aus der gesellschaftlichen Anerkennung bezieht (vgl. insbesondere Bourdieu 1992).

### **2.1.3 Im Feld der Macht – in Opposition zur Macht**

Das Feld der kulturellen Produktion, zu dem u.a. das Kunstmuseum zu zählen ist, verortet Bourdieu innerhalb der herrschenden Klasse, also im Machtfeld, wo es eine dominierte Position einnimmt (vgl. Graphik 1). Die herrschende Klasse setzt sich aus zwei gegensätzlichen Fraktionen zusammen. Die Gruppe, die über das ökonomische Kapital verfügt, bildet die Fraktion der herrschenden Herrschenden. Die Fraktion der beherrschten Herrschenden, die idealtypisch von den Intellektuellen repräsentiert wird, verfügt über das Kulturkapital. Die zweite große Klasse stellt die Mittelschicht bzw. das Kleinbürgertum dar, die sich aus den Fraktionen des absteigenden, exekutiven und neuen Kleinbürgertums zusammensetzt. Die dritte Klasse stellt die Klasse der schlechthin Beherrschten bzw. die so genannte Volksklasse dar. Aufgrund der Unterschiede in den Lebensbedingungen ist die Solidarität zwischen den beherrschten Herrschenden und denen, die eine ökonomisch und kulturell beherrschte Position einnehmen, meist nur von vorübergehender Dauer (vgl. Bourdieu 1999a: 398ff).

### **2.1.4 Der Kampf um künstlerische Anerkennung**

Im Feld der kulturellen Produktion herrschen zwei grundlegende Antagonismen (vgl. Bourdieu 1999a: 341ff). Der Antagonismus zwischen dem autonomen und dem heteronomen Pol des Feldes und jener zwischen etablierter Avantgarde und neuer Avantgarde. Am heteronomen Pol gelten die Kriterien des weltlichen Erfolges. Am autonomen Pol herrscht Interesse an der Interesselosigkeit, die sich durch den Verzicht auf weltliche Güter ausdrückt. Das Kräfteverhältnis dieser Auseinandersetzung hängt vom Grad der Autonomie ab, über die das Feld insgesamt verfügt, d.h. von dem Ausmaß, in dem das Prinzip externer Hierarchisierung dem Prinzip der internen Hierarchisierung untergeordnet ist. Der zweite für das Kunstmuseum konstitutive Antagonismus ist der Gegensatz zwischen Orthodoxie und Häresie, der sich im autonomen



Graphik 1: Das Feld der kulturellen Produktion im Feld der Macht und im sozialen Raum (vgl. Bourdieu 1999a: 203).

Pol des Kunstmärktes durch die aufeinander folgenden Avantgarden vollzieht. Hier ist die höchste Akkumulation an spezifischem Kulturredit zu verorten. Die Auseinandersetzung zwischen etablierter und neuer Avantgarde um künstlerische Innovation und folglich um die Veränderung der legitimen Wahrnehmungs- und Bewertungskriterien von Kunst treibt die Entwicklung der Kunst voran und ist grundlegender Mechanismus der Geschichte des autonom gewordenen Feldes der Kunst<sup>4</sup>. Während die etablierten Akteur/innen eine Konservierungsstrategie betreiben, um ihre Positionen und Positionierungen zu verteidigen, verfolgen die Neulinge eine auf die Akkumulation symbolischen Kapitals an künstlerischer Anerkennung ausgerichtete Subversivstrategie. Dies setzt eine mehr oder weniger radikale Umwälzung der Werteskala voraus und entwertet folglich das von den Herrschenden gehaltene Kapital. Die Definition, was Kunst ist und was nicht, spiegelt so den Stand der Kämpfe im Feld wider.

### **2.1.5 Prozesse der Inklusion – die Vermittlung (nationaler) kultureller Codes**

Das Kunstmärktes bildet folglich einen zweifachen Ort des Ausschlusses: Einerseits grenzen sich in ihm Künstler/innen gegen die ökonomischen Marktmechanismen ab und damit zugleich gegen diejenigen, die sich am ökonomischen Markt orientieren, andererseits dient es der Abgrenzung eines bildungsbürgerlichen Kunstmärktes gegen bildungsferne Schichten und dem ökonomisch besser gestellten Finanzbürgertum. Gleichzeitig – und dem Prozess der Exklusion keineswegs entgegengesetzt, sondern in einer doppelten Bewegung des Einschlusses, der zugleich die Vorbedingung des Ausschlusses darstellt – bildet das Kunstmärkte einen privilegierten Ort, an dem kulturelle Codes erzeugt werden, die an breite Teile der Bevölkerung vermittelt werden.

Es sind, gemäß Bourdieu, die Kunstwerke, in denen sich die sozialen Denkformen einer Epoche am elementarsten und vollständigsten ausdrücken. Die Zugehörigkeit eines Künstlers oder

---

<sup>4</sup> Zur Entstehung und Funktion eines relativ autonomen Kunstmärktes vgl. auch White/White (1993), Crane (1989), Becker (1984), Moulin (1987) sowie Bismarck/Stoller/Wuggenig (1996).

einer Künstlerin zu seinem oder ihrem Zeitalter liegt vor allem in den obligaten Themen- und Problemkonstellationen begründet, in denen und durch die er oder sie denkt und die das kulturelle Feld einer bestimmten Epoche bestimmen. Werke können aus diesem Grund bis zu einem gewissen Grad als „kulturelle Symbole“, als Ausdruck der Kultur einer Nation oder einer bestimmten Klasse aufgefasst werden, da sie maßgeblich durch die Denkformen einer bestimmten Epoche geprägt sind und erst die Auswahl der Motive, Geschichten und Darstellungen im Zusammenhang mit der formalen Komposition und der technischen Handhabung den Werken einen Sinn verleiht (vgl. Bourdieu 1997b: 118ff).

Es sind jedoch nicht nur die Werke und die Künstler/innen durch die Denk- und Wahrnehmungsschemata einer Epoche geprägt; auf der Seite der Kunstrezeption ist ebenfalls von geteilten epochen- und kulturspezifischen Herangehensweisen auszugehen. Für die Vermittlung nationaler oder kultureller Identitäten ist es gerade die Rezeptionsebene, der eine besondere Bedeutung zu kommt, nämlich dann, wenn das Werk als Ausdruck und Repräsentation eines (nationalen) Kollektivs wahrgenommen wird.

Über die Produktion der kulturellen Codes – d.h. der geteilten Wahrnehmungs- und Denkschemata – wird eine kulturelle Einheit vermittelt, die in den Nationalstaaten die Form einer nationalen Identität annimmt. Diese kanonische Bildung einer Gesellschaft wird vor allem im Schulunterricht tradiert (vgl. Bourdieu 1997b: 111ff), mit der Folge, dass die in die Werke eingegangenen Wahrnehmungskategorien weitervermittelt und zu einer Art kollektivem Sprachschatz werden, in dem die Denkschemata, logischen Formen, stilistischen Wendungen und Schlagworte, die alle Äußerungen einer Epoche färben, eingegangen sind. Die Urteils- und Schlussfolgerungsprinzipien dieser Sprache treten für gewöhnlich in Form von Prinzipien auf, die das Bewusstsein leiten, selbst aber unbewusst bleiben.

Bedingt durch den hohen Komplexitätsgrad von Kunst kann davon ausgegangen werden, dass jede Betrachtung von Kunst eine bewusste oder unbewusste Dekodierung enthält. In Anlehnung an Erwin Panofsky geht Bourdieu von einer zweischichtigen Interpretation von Kunstwerken aus. Auf einer primären Bedeutungsschicht kann das Kunstwerk aufgrund seiner sinnlichen Eigenschaften wahrgenommen und gedeutet werden. Um zu einem

umfassenden Verständnis des Werkes zu gelangen, muss jedoch zu einer sekundären Bedeutungsschicht vorgedrungen werden, die sich auf die stilistischen Besonderheiten des Werkes bezieht, die wiederum nur durch Kenntnisse der Themen, Vorstellungen, Geschichten und Allegorien sowie deren ikonographischen Bedeutungen und kulturellen Kompositionenverfahren der Zeit erfasst werden können. Eine Wahrnehmung, die auf das Erfassen der primären Eigenschaften reduziert bleibt, ist äußerst verkürzt und findet in der Regel auch nicht statt, da auch Betrachter/innen ohne Kenntnisse kunstgeschichtlicher Stil- und Epochenbildungen das Werk mit Hilfe externer Kategorien betrachten können. Der Unterschied zwischen den kunstgeschulten und den kunstfernen Betrachter/innen liegt vor allem in der Art der Kategorien, die sie für die Interpretation von Werken heranziehen. Die kunstfernen Betrachter/innen greifen für die Interpretation auf kunstexterne Kategorien und Werte zurück, die sich an ihrer alltäglichen Wahrnehmung orientieren, den anderen steht ein Repertoire an möglichen Unterteilungen und Gliederungen zur Verfügung, das sich aus der umfassenden Kenntnis anderer Kunstwerke ableitet (vgl. ebenda: 125ff). Da sich Stilgruppen durch ihre Beziehung zu anderen konstituieren und Elemente innerhalb von Stilrichtungen durch ihre Beziehung zu allen anderen Werken, ist nach Bourdieu der eigentümliche Stil einer Epoche oder sozialen Gruppe nichts anderes als eben diese Beziehung zu allen Werken derselben Klasse. Die Kunstkompetenz erweist sich durch die Kenntnis der spezifisch künstlerischen Unterteilungsprinzipien, mit denen das Werk in Beziehung zu anderen Werken verortet werden kann. Der Grad der Kunstkompetenz hängt wiederum ab von dem Grad der Beherrschung des verfügbaren Gliederungssystems und der Komplexität dieses Systems (vgl. ebenda: 170ff).

Um die Lesbarkeit eines Kunstwerkes oder auch einer Sammlung von Werken zu erhöhen, muss folglich das Rezeptionsniveau der Betrachter/innen erhöht werden. Diese Erhöhung kann entweder über die direkte Vermittlung der spezifischen Codes der jeweiligen Werke erfolgen, wie es beispielsweise durch Führungen oder erklärende Tafeln im Museum geschieht oder über die allgemeine Verbreitung von Kunstkenntnissen – etwa über den Schulunterricht – durch Vorträge, universitäre Veranstaltungen etc.

Um Kunstwerke darüber hinaus für alle Mitglieder einer Nation als nationale Werke lesbar zu machen, müssen sie – bzw. die kulturellen Codes für ihre Dechiffrierung – als nationale Werke vermittelt werden. Aufgrund des Umstandes, dass das Kunstmfeld gerade in den letzten hundert Jahren an Komplexität zugenommen hat, eignen sich für diese Art von Vermittlung vor allem ältere Werke. Diese haben einerseits den Vorteil der leichteren Zugänglichkeit, da die kulturellen Codes ihrer Entschlüsselung gerade über ihre Tradierung und Aufnahme in den Kanon relativ weit verbreitet sind. Andererseits vermitteln sie, gerade durch ihre aktuelle Lesbarkeit, die Illusion einer geschichtlichen Kontinuität. Aufgrund ihrer leichteren Zugänglichkeit, die weniger kunstspezifische Vorkenntnis erfordert, eignet sich die bereits etablierte Kunst i.d.R. besser zur Produktion nationaler Identität als die zeitgenössischen Werke der künstlerischen Avantgarde.<sup>5</sup>

Sowohl die Vermittlung der Lesbarkeit von Hochkultur als auch die „Sammlung der Staatsangehörigen“ (vgl. Dumont 1994: 119) unter einer gemeinsamen Kultur bzw. unter einer gemeinsamen Kulturrezeption gehören traditionell zu den Aufgaben der Kulturpolitik. Mit der Vermittlung der kulturellen Codes wird daher gleichzeitig die Anerkennung der Kunst als nationale Kunst vermittelt, also ein spezifisches symbolisches Kapital an nationaler Anerkennung, das aufgrund seiner Verbreitung in die kollektive nationale Identität eingeht. Wenn sich kollektive Identität über die Verbreitung und Anerkennung des symbolischen Kapitals bildet, dann kann sie als das Resultat eines Konkurrenzkampfes um distinkte Werte, Vorstellungen und Kategorien bezeichnet werden, also als Resultat von Auf- und Abwertungsversuchen sozialer Gruppen. Gleichzeitig grenzt sich das spezifisch symbolische Kapital an nationaler Anerkennung gegen dasjenige anderer Nationen ab.

---

5 Eine bedeutende Ausnahme scheint hier der abstrakte Expressionismus zu sein, der in den USA während der Zeit seines Aufkommens zu einem relativ weit über das Kunstsyste m hinausgehenden Symbol der Freiheit wurde und mit dem sich vor allem gegen die „unfreie“ sozialistische Staatskunst der UdSSR abgegrenzt wurde.

## 2.2 Kunst und Kulturpolitik

Kulturpolitik kann als Versuch beschrieben werden, in die Institutionen, Produktionsformen und Rezeptionsmöglichkeiten von Kunst und Kultur von staatlicher Seite her einzugreifen, und sie gemäß bestimmter Ziele zu gestalten. Insofern kulturpolitische Maßnahmen i.d.R. in das Verhältnis zwischen dem Kunstfeld und dem sozialen Feld als Ganzes eingreifen und damit auch auf die Art und Weise einwirken, wie Kunst und kulturelle Produktionen in der Gesellschaft wahrgenommen werden und zugleich das Feld möglicher Aussagen über Kunst und kulturelle Produktionen maßgeblich beeinflussen, geht mit jeder kulturpolitischen Maßnahme auch die Produktion bestimmter Subjektpositionen einher.

### 2.2.1 Unterschiede und Gemeinsamkeiten nationaler Kulturpolitik in (West-)Europa

Klaus von Beyme unterscheidet im Hinblick auf die Organisationsstruktur staatlicher Kulturförderung ein zentralistisches, ein subzentralistisches und ein föderalistisches Modell (vgl. von Beyme 1998: 17f). Das zentralistische Modell wird gesamtstaatlich finanziert, von einem/r Kulturminister/in geleitet und der Staat gibt starke inhaltliche Vorgaben wie etwa in Frankreich oder in den ehemals sozialistischen Ländern vor. In dem subzentralistischen Modell finanziert der Staat relativ autonome Fonds wie etwa in Skandinavien und den Niederlanden, oder auch Arts Councils wie in Großbritannien, den Commonwealth-Staaten und den USA. Inhaltlich werden diesen Einrichtungen kaum Vorgaben gemacht und nur Teile der vereinbarten Mittel sind für bestimmte kulturelle Aufgaben reserviert. Das dritte, föderalistische Modell wird dezentral aus öffentlichen Mitteln finanziert und durch öffentliche und private Körperschaften dirigiert, wie es beispielsweise in der Schweiz oder der Bundesrepublik Deutschland üblich ist. Grundsätzlich ist dieses Modell auch mit starken zentralen Vorgaben in der Kulturpolitik vereinbar, Beispiele hierfür sind Österreich und Kanada.

Geprägt sind die unterschiedlichen Traditionen der Kulturpolitik der europäischen Nationalstaaten stark durch die vordemokratischen Entwicklungen des jeweiligen Landes (vgl. u.a. Beyme 1998: 10f). Der liberalen Staatstradition, wie sie etwa für England

typisch ist, entspricht eine Beschränkung der Kulturpolitik auf regulative Maßnahmen zum Schutz des freien Wettbewerbs durch den Schutz des geistigen Eigentums und zum Schutz der Moral durch die Festlegung von Grenzen des Zulässigen in der Kunst. Dem entgegen stehen Traditionen der Selbstdarstellung der Herrschenden wie in Frankreich und Österreich, die sich aus der Hofpatronage entwickelt haben. „Verspätete“ Nationen wie Italien und Deutschland versuchten ihre staatliche Einheit mit dem steten Verweis auf eine kulturelle Einheit voranzutreiben. Während Kulturpolitik in Italien heute relativ zentralistisch organisiert ist, hält Deutschland an der Kulturhoheit der Länder fest.

Trotz beachtlicher nationaler Unterschiede<sup>6</sup> weist die Kulturpolitik in (West-)Europa<sup>7</sup> gerade im Hinblick auf die Wandlung ihrer Zielsetzungen auch ähnliche Entwicklung auf. Noch anzumerken ist, dass der Staat dabei häufig nicht Initiator von Veränderungen in der Kulturpolitik ist, sondern von sozialen Bewegungen zum Handeln gedrängt wird.<sup>8</sup>

In einer vom Europarat herausgegebenen vergleichende Studie über die Entwicklungen europäischer Kulturpolitik sind erstaunliche Parallelen in den kulturpolitischen Schwerpunktsetzungen der einzelnen Länder festzustellen (vgl. Council of Europe 2000). Allgemein war die Kulturpolitik nach dem zweiten Weltkrieg zunächst durch eine Konzentration auf den Erhalt und die Vermittlung von Hochkultur an eine breite Bevölkerung geprägt (statt vieler: vgl. Council of Europe 2000; Gripsrud 2000: 201f). Der Staat

---

6 Vgl. hierzu auch Cummings/Katz (1987) und Fohrbeck (1981).

7 Auf die kulturpolitischen Entwicklungen in Mittel- und Osteuropa möchte ich an dieser Stelle nicht näher eingehen, da sie auf die kulturpolitischen Zielsetzungen der EU bis heute keinen maßgeblichen Einfluss haben. Zur Kulturpolitik in Osteuropa vgl. auch Rásky (1997: 23ff).

8 Ebenso wie die künstlerische Produktion und Rezeption ist auch die Kulturpolitik zwangsläufig – implizit oder explizit – Ausdruck gruppen-, schicht- oder klassenspezifischer Normen und Werte. Kriterien für eine objektiv richtige und fortschrittliche Kulturpolitik kann es daher nicht geben. Die real stattfindende Kulturpolitik ist das Ergebnis von Konflikten zwischen konkurrierenden Ideologien (Smudits 1991). Erscheint Kulturpolitik konfliktfrei, dann besitzt eine Gruppe, Schicht oder Klasse eine beinahe vollkommene hegemoniale Stellung.

sah es als seine Aufgabe, verschiedene kulturelle Institutionen wie Theater, Orchester oder Kunstmuseen zu subventionieren. Nach Maßgabe einer allgemeinen demokratischen Bildung sollte der Zugang zu den hohen Künsten mit ihren Traditionen erleichtert werden, was vor allem durch die Übernahme der integrierenden Funktion der Arbeiterbildungsvereine<sup>9</sup> geschah. Produkte der Massenkultur wurden fast durchgängig als diesem Bildungsauftrag entgegenstehend betrachtet. Der Erfolg dieser Subventionspolitik mit dem Ziel, „die Massen zur Kunst zu locken“, war relativ gering; zwar wurde finanziell eher schlecht ausgestatteten Gruppen wie Studierenden der Zugang zu Veranstaltungen der Hochkultur ermöglicht, bildungsferne Schichten blieben den Veranstaltungen weiterhin größtenteils fern. Diese wurden offenbar nicht nur durch die hohen Eintrittspreise von der Hochkultur abgehalten.

In den 60er Jahren begannen sich die Ziele öffentlicher Kulturpolitik von der Konzentration auf Vermittlung von Hochkultur zur Förderung der individuellen künstlerischen Kreativität und Aktivität zu verschieben. Kultur wurde dabei zunehmend als politischer Faktor verstanden: Es wurde ein erweiterter Kulturbegriff proklamiert, nach dem Kultur alle Aspekte des Lebens umfasst, d.h. nicht nur die traditionellen ästhetischen Produktions- und Vermittlungsformen, sondern auch die kollektiven und individuellen Lebensweisen und kulturellen Produkte des Alltags. Kulturpolitik sah sich nicht länger ausschließlich der Kunstdpflege und -förderung verpflichtet, sondern wollte auf die kulturelle Entwicklung der Bevölkerung aktiv Einfluss nehmen, und zwar mit dem

---

<sup>9</sup> Ende des 19. Jahrhunderts bildeten sich Arbeiterbildungsvereine mit dem Ziel der kulturellen und wirtschaftlichen Förderung der Emanzipation der Arbeiterschaft. Ein Seitenzweig der Arbeiterbildungsvereine waren die Volksbühnen, eine Theaterbesuchsorganisation, die gegen einen niedrigen einheitlichen Betrag regelmäßige Theaterbesuche ermöglichte und so den Volksklassen Zugang zur Hochkultur verschaffen wollte. 1890 wurde die erste freie Volksbühne in Berlin gegründet, 1920 der Verband der deutschen Volksbühnen-Vereine. Obwohl das Ziel der meisten Arbeitervereine eine radikale soziale und kulturelle Veränderung war, unterstützten sie mit der regelmäßigen Abnahme großer Mengen an Eintrittskarten die finanziell oft maroden bürgerlichen Kulturinstitutionen (vgl. Gripsrud 2000: 199f).

Ziel der gesellschaftlichen Demokratisierung durch Kultur. Als potentielle kulturpolitische Akteur/innen gelten seither nicht mehr ausschließlich das politisch-administrative System, sondern alle gesellschaftlichen Gruppen. Die Begründung für diese Veränderung war und ist, dass nicht nur der Zugang zur Kultur, sondern auch das Feld der kulturellen Produktion selbst zu demokratisieren sei.

Wurde Kulturpolitik insgesamt in den 60er und 70er Jahren zumeist mit einem staatlichen Erziehungsauftrag und dem Ziel der Demokratisierung begründet und gerechtfertigt, ist die Diskussion seit den 80er Jahren vor allem von wirtschaftlichen Argumenten geprägt. Sowohl der Kulturtourismus als auch die Kulturindustrie zählen zunehmend zu den wirtschaftlich gewinnbringenden Bereichen. Im Zusammenhang mit der Entdeckung der Umwegrentabilität der Kultur für das wirtschaftliche Wachstum verschiebt sich der Schwerpunkt in der kulturpolitischen Arbeit auf die „Festivalisierung“ von Kulturreignissen. Kultur werden dabei sowohl Kurzzeiteffekte – wie die Zunahme der Zahl der Arbeitsplätze – als auch Langzeiteffekte – wie die steigende Attraktivität, Kreativität und Identität einer Region – zugesprochen. Die 80er Jahre stehen gleichzeitig im Zeichen staatlicher Mittelkürzungen. Deswegen ist die Diskussion von Schlagworten wie „alternative Finanzierungsformen“, „Privatisierung“ und „Sponsoring“ geprägt. Dieser Trend verstärkt sich in den 90er Jahren. Zunehmend werden kulturelle Institutionen dazu angehalten, größere finanzielle Unabhängigkeit vom Staat durch verstärkte Publikums- bzw. Marktorientierung zu erreichen. Die Vielschichtigkeit kultureller Produktion bleibt dabei jedoch offiziell als Ziel der Kulturpolitik erhalten, bei gleichzeitiger Forderung nach erhöhter Marktkonformität.

Die zunehmende ökonomische Bedeutung des Kulturbetriebs lässt sich auch an den Veränderungen in der Nominierungspolitik für den Titel „Kulturhauptstadt Europas“<sup>10</sup> verdeutlichen. Die Initiative „Kulturhauptstadt Europas“ geht auf die griechische Kul-

---

10 Bis 1993 heißt die Initiative in den offiziellen EU-Dokumenten „Kulturstadt Europas“, danach setzt auch in den offiziellen Dokumenten der Term „Kulturhauptstadt Europas“ durch und wird auch rückwirkend für die ehemaligen „Kulturstädte Europas“ verwendet.

turministerin Melina Mercouri zurück, die mit der Veranstaltung den kulturellen Reichtum und die kulturelle Vielfalt der europäischen Städte bei gleichzeitiger Betonung ihres gemeinsamen kulturellen Erbes und der Lebendigkeit ihrer Errungenschaften hervorheben wollte. In einer jährlich stattfindenden Großveranstaltung soll dieser kulturelle Reichtum einem europäischen Publikum zugänglich gemacht werden und gleichzeitig ein Bild von einer gemeinsamen europäischen Kultur entstehen.<sup>11</sup> Seit 1990 Glasgow Kulturhauptstadt wurde, ist jedoch neben der Betonung übergreifender kultureller Werte eine starke ökonomische Orientierung festzustellen. Im Gegensatz zu den vorhergehenden Titelträgerinnen (Athen 1985, Florenz 1986, Amsterdam 1987, Berlin 1988 und Paris 1989) ist Glasgow keine Stadt, die mit einem etablierten europäischen Kulturkanon identifiziert wird. Dennoch gewann sie den Titel im Wettbewerb gegen die anderen kandidierenden britischen Städte, und zwar vornehmlich aufgrund der Planung, die Finanzierung größtenteils von Sponsoren übernehmen zu lassen, den Event zur kulturellen und ökonomischen Wiederbelebung der Stadt zu nutzen und mit dem Image einer Kulturstadt vermehrt Tourist/innen anzuziehen (vgl. Richards 2000: 162ff). Diese Ziele stimmten mit dem neuen Konzept der „public-private partnership“, das die britische Regierung favori-

---

11 Die erste Kulturhauptstadt Europas war 1985 Athen. Darauf folgten Florenz (1986), Amsterdam (1987), Berlin (1988), Paris (1989), Glasgow (1990), Dublin (1991), Madrid (1992), Antwerpen (1993), Lissabon (1994), Luxemburg (1995), Kopenhagen (1996), Thessaloniki (1997), Stockholm (1998), Weimar (1999), Avignon, Bergen, Bologna, Brüssel, Krakau, Helsinki, Prag, Reykjavik und Santiago de Compostela (2000), Rotterdam und Porto (2001), Brügge und Salamanca (2002), Graz (2003), Genua und Lille (2004). In den kommenden Jahren folgen Cork (2005), Patras (2006), eine Stadt in Luxemburg (2007), in Großbritannien (2008), in Österreich (2009), in Deutschland (2010), in Finnland (2011), in Portugal (2012), in Frankreich (2013), in Schweden (2014), in Belgien (2015), in Spanien (2016), in Dänemark (2017), in den Niederlanden (2018) und in Italien (2019). Zusätzlich wird ab 2005 jährlich auch eine Stadt außerhalb der EU ausgewählt. An dieser Aufzählung fällt vor allem auf, dass weder die 2004 beitretenen Länder noch die für 2007 vorgesehenen Beitrittskandidaten vor 2020 die Möglichkeit haben werden, sich als Kulturhauptstadt Europas zu präsentieren.

sierte, überein. Das Programm des Events beeindruckte mit der Zahl von kulturellen Aktivitäten, mit großen Namen wie etwa Pavarotti und mit seinem enormen Budget, das als Investition ge-rechtfertigt wurde, die sich direkt durch Einnahmen des Tourismus und indirekt durch das neue Image Glasgows als Kulturstadt und die daraus resultierenden wachsenden ökonomischen Investi-tionen auszahlen würde. Innerhalb der lokalen Kulturszene stieß die Konzentration auf international anerkannte statt auf lokale Künstler/innen durchaus auf starken Widerspruch. Es wurde ar-gumentiert, dass das Geld auf soziokultureller Ebene sinnvoller einzusetzen sei, und dass der Event in dieser Form weniger Glas-gow selbst repräsentiere, sondern genauso an jedem beliebigen anderen Ort stattfinden könne. Ökonomisch wurde der Event mit Gewinnen zwischen 40 und 47 Millionen Euro ein voller Erfolg. Glasgow kann als Wendepunkt in den Inszenierungen der euro-päischen Kulturhauptstädte gesehen werden, die von diesem Zeitpunkt an von den jeweiligen Veranstaltern zunehmend finan-ziali aufwendig gestaltet wurden, wobei man diese Aufwendun-gen als ökonomisch gewinnbringende Investition legitimierte.

Die neunziger Jahre sind neben der Ökonomisierung des kul-turpolitischen Diskurses auch geprägt von einer Diskussion um kulturelle Identität und Konsenskonstruktion durch Kultur, die als neue Anforderungen an die Kulturpolitik artikuliert werden. Während kulturelle Produktionen gerade im populären Bereich über die Kulturindustrie zunehmend transnationalisiert werden, ist gleichzeitig ein Prozess der Re-Ideologisierung und Re-Nationalisierung in den traditionelleren Kulturbereichen vor al-lem auf der Ebene der Regionen (Sprache, lokale Traditionen etc.) sowie beim Film zu beobachten (vgl. Rásky 1997: 94ff). Die Frage der Neufindung und -definition von kultureller Identität sowohl in einem europäischen Kontext als auch im nationalstaatlichen Rahmen steht in den neunziger Jahren auf der Tagesordnung, woraus neue Argumentationslinien für die Notwendigkeit der Fi-nanzierung und Subventionierung von Kunst und Kultur entste-hen. Kultur wird als ein Mittel der Inszenierung von Lebensstilen in Besitz genommen, d.h. alle gesellschaftlichen Gruppen – nicht mehr maßgeblich das Bildungsbürgertum – definieren sich zu-nehmend über spezifische Formen des kulturellen Konsums. Die-se Sehnsucht nach neuen Verbindlichkeiten manifestiert sich nach Béla Rásky in der zunehmenden „kulturellen Konkurrenz“, d.h. in

der wachsenden Zahl von Kulturpreisen, von öffentlichkeitswirksamem Sponsoring, in neuen kulturellen Zentren oder Museumskomplexen. In diesem Zusammenhang rückt auch die Stadt als Metropole und urbaner Raum in den Mittelpunkt kulturpolitischer Diskussionen und kultureller Inszenierung. Dabei wird Kulturpolitik im Gegensatz zu den 70er Jahren, in denen eine Demokratisierung der Gesellschaft angestrebt wurde, heute eher als Modernisierungsfaktor dem gesellschaftlichen Strukturwandel untergeordnet. Der Kulturpolitik kommt dabei auch die Aufgabe zu, die Differenz und die Ambivalenz einer Gesellschaft erträglicher zu gestalten. In diesem Sinne ist Kulturpolitik heute zur Gesellschaftspolitik geworden (vgl. ebenda: 96ff).

## 2.2.2 Interventionen im kulturellen Feld

Betrachtet man vor diesem Hintergrund noch einmal die Darstellung des Feldes der kulturellen Produktion (vgl. Graphik 1: 71), so lassen sich die hier beschriebenen vier Phasen in der Zielrichtung und Schwerpunktsetzung der europäischen Kulturpolitik auch graphisch verdeutlichen (vgl. Graphik 2: 86). Nach dem 2. Weltkrieg (P1) lag der Schwerpunkt zunächst auf der Vermittlung von künstlerischen Werken der arrivierten Avantgarde, also der etablierten Hochkultur, sowohl an das Bildungsbürgertum als auch an die breite Bevölkerung. Letzteres hatte allerdings nur mäßigen Erfolg. Produkte der Hochkultur galten gegenüber der am ökonomischen Profit orientierten Massen- bzw. Populäركultur prinzipiell als schützenswerte Güter. Die staatliche Förderung der etablierten Künste ermöglichte es diesen, sich von der Logik des ökonomischen Profits zu distanzieren und sich als dem Markt entgegengesetzt zu begreifen. Werke der neuen Avantgarde wurden dabei genauso wenig wie Populäركultur und Volkskunst gefördert.

In einer zweiten Phase (P2) wurde die Vermittlung von Hochkultur als Aufgabe beibehalten, jedoch um die Förderung der individuellen Kreativität erweitert. Die neue, politisch engagierte Avantgarde sollte gefördert und die Volkskunst sowie die Tätigkeiten nicht-professioneller Kulturproduzent/innen aufgewertet und der etablierten Kunst als gleichwertig gegenüber gestellt werden. Etwas überspitzt könnte man sagen, dass das Feld der kulturellen Produktion auf den gesamten sozialen Raum ausgedehnt werden sollte: Alle waren Künstler/innen, alles war Kunst.

Von der Annahme ausgehend, dass Kunst immer noch schöner, besser und wahrer als viele andere Bereiche der Gesellschaft sei, sollte mit einer Welt, in der alle Künstler/innen sind, auch eine bessere Welt verwirklicht werden.

Mit der dritten Phase (P3) wird das gesamte Feld der kulturellen Produktion nach rechts, in Richtung des ökonomischen Pols, verschoben. Gefördert wird, was auch nach den Gesetzen des ökonomischen Marktes interessant erscheint. Kulturelle Einrichtungen werden zunehmend nach ihren Publikumszahlen evaluiert. Da Kultur riskante Investitionen voraussetzt, deren Gewinne äußerst unsicher sind und nicht selten erst posthum realisiert werden können, widerspricht die Geschwindigkeit des ökonomischen Marktes derjenigen der kulturellen Produktion (vgl. Bourdieu 2001: 85ff). Dem künstlerischen Feld ist es zu eigen, dass symbolische Profite vor allem von den Akteur/innen erzielt werden, die eine Zeit lang bereit sind, keinerlei Konzessionen an irgendeine Nachfrage zu machen. Hinzu kommt außerdem, dass erst die Produktion für einen nicht vorhandenen Markt einen neuen Markt, d.h. ein neues Publikum erzeugen kann, weil ein Bruch mit dem Bekannten in der Produktion für einen bereits vorhandenen Markt nicht vollzogen werden kann.

Seit den 90er Jahren werden die angeführten und zueinander in Konkurrenz stehenden drei Phasen in einer neuen Form der Identitätspolitik (P4) integriert. Die Grenzen zwischen Hoch- und Populärkultur werden zunehmend aufgelöst (s. P1), kulturelle Veranstaltungen aller Art stoßen innerhalb der Bevölkerung auf großes Interesse (s. P2) und es ist sowohl eine Ökonomisierung des kulturellen Bereichs zu beobachten als auch die Übernahme ästhetischer Kriterien und künstlerisch-kreativer Vorgehensweisen in die Ökonomie (s. P3). Zunehmend etabliert sich eine neue Form von kultureller Rezeption und Produktion, in der Kunst und Kultur zu einem Distinktionsinstrument auf der Ebene von Lebensstilen werden, welche zunehmend weniger an ökonomisches und kulturelles Kapital gebunden zu sein scheinen.

## 2.2.3 Funktionen und Aufgaben der EU-Kulturpolitik

Kulturpolitik erfüllt heute im Wesentlichen fünf Funktionen.<sup>12</sup> Erstens dient sie der Regelung der rechtlichen, organisatorischen und finanziellen *Rahmenbedingungen* (Urheberrecht, Steuerrecht, Buchpreisbindung, Künstlersozialkasse etc.) für die Produktion, Rezeption und Distribution kultureller Produkte.

Zweitens ist Kulturpolitik *Kulturförderung*, indem sie die nationalen und regionalen Kulturinstitutionen (Museen, Theater, Opern, Bibliotheken, Archive etc.) und Kulturproduzent/innen (mit Räumen, Stipendien, Engagements, Projektfinanzierungen, Preisverleihungen etc.), bestimmte Medien (Bücher, Fernsehen, Rundfunk etc.) sowie die Denkmalpflege finanziell unterstützt und somit dem Kunstfeld als Ganzem eine gewisse finanzielle Autonomie gegenüber den Marktmechanismen gewährt.

Ihre dritte Funktion ist die *Vermittlung* von Kunst und Kultur. Dieser Bereich umfasst sowohl die Vermittlung von und die Erleichterung des Zugangs zur Hochkultur als auch die Demokratisierung des Feldes der kulturellen Produktion selbst. Die Kulturvermittlung wurde am stärksten von den gesellschaftspolitischen Diskussionen über die Aufgaben und Funktionen von Kunst und Kultur beeinflusst, d.h. der kulturpolitische Wandel von der Vermittlung der Hochkultur zur Ausweitung des Feldes der kulturellen Produktion vollzieht sich fast ausschließlich in diesem Bereich.

Schließlich dient Kulturpolitik viertens der *gesellschaftlichen Integration* und der „*Sammlung der Staatsangehörigen*“. Indem die gemeinsame Kultur über trennende Gegensätze hinweg verbindet, soll die Förderung des kulturellen Lebens zur Stärkung der kulturellen Identität der Nation beitragen. Diese Aufgabe von Kulturpolitik bleibt in allen genannten Phasen relativ konstant, jedoch verändern sich die Vorstellungen von gesellschaftlicher Integration und damit einhergehend auch die Art der Anrufung der Bürger/innen als (nationale) Subjekte.

Neben den bereits genannten, eher „ideellen“ Funktionen sind Kunst und Kultur fünftens auch ein *Wirtschaftsfaktor*, und öffentliche Kulturausgaben werden zunehmend mit Verweisen auf betriebswirtschaftliche Umwegrentabilitätsrechnungen gerechtfertigt.

---

12 Vgl. hierzu vor allem Heinrichs (1999: 79f) und Dumont (1994: 119).

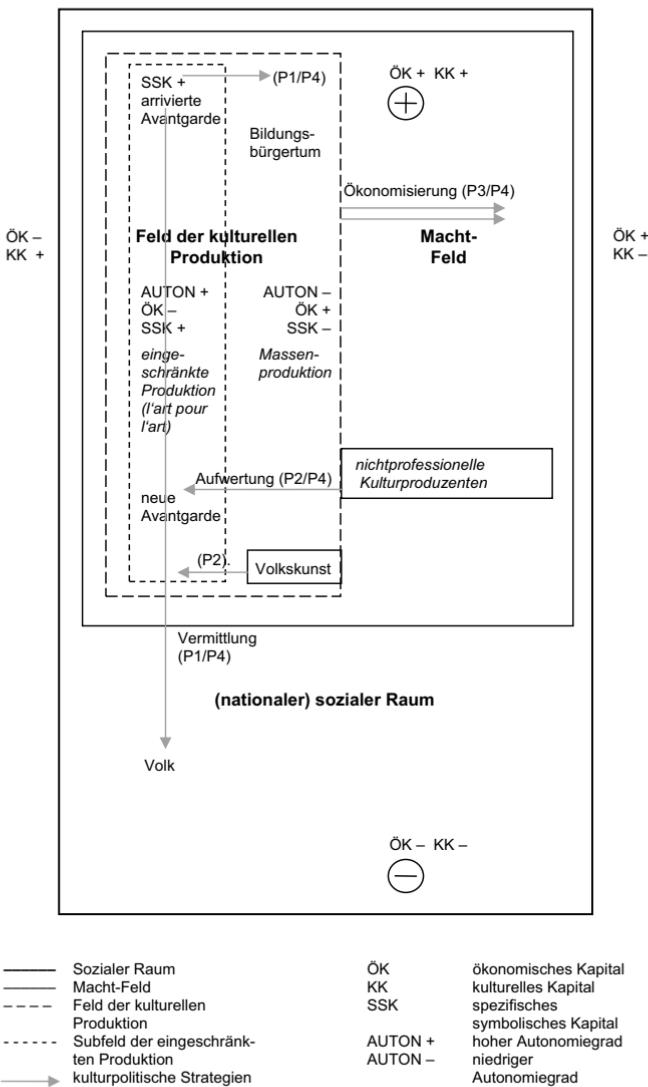
tigt. Zwar ist die wirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur keine Erkenntnis der 80er Jahre, die Diskussion hatte jedoch zu dieser Zeit ihren Höhepunkt erreicht. Entsprechend verläuft die Anerkennung der ökonomischen Funktion von Kultur parallel zur Durchsetzung einer zunehmend ökonomischen Legitimierung von Kulturpolitik.

Die hier aufgezählten Funktionen sind in der kulturpolitischen Praxis nicht klar voneinander abgrenzbar, vielmehr bedingen und verstärken sie einander. So ist die Vermittlung von Kunst und Kultur die Voraussetzung für die Förderung des Bewusstseins einer gemeinsamen nationalen Kultur. Und die Förderung einer breiten Kulturlandschaft erhöht wiederum die Chancen einer erfolgreichen Vermittlung kultureller Inhalte, die die rechtlichen, finanziellen und organisatorischen Regelungen umrahmen – und bedingen bis zu einem gewissen Grad – das Feld der kulturellen Produktion. Die Europäische Union ist kulturpolitisch in allen oben angeführten Punkten aktiv. Für die vorliegende Arbeit ist jedoch vor allem die vierte kulturpolitische Funktion, d.h. die gesellschaftliche Integration und die „Sammlung der Staatsangehörigen“, von Interesse.

Im Folgenden möchte ich kurz einen Überblick über die kulturpolitischen Aktivitäten der Europäischen Union geben, um den Eindruck zu vermeiden, der Europäischen Union ginge es im Bereich der Kulturpolitik ausschließlich um die Etablierung einer europäischen Identität, deren Untersuchung sich die vorliegende Arbeit widmet. Dieser Überblick zeichnet nicht chronologisch die kulturpolitischen Entwicklungen in der Gemeinschaft nach<sup>13</sup>, vielmehr geht es um eine systematische Darstellung der Aufgabenfelder. Im Anschluss daran werde ich auf die anderen kulturpolitischen Funktionen nur noch eingehen, insofern sie für die Etablierung einer kollektiven Identität relevant sind.

---

13 Einen guten Überblick über die Entwicklungen der EU-Kulturpolitik bieten Schwencke (2001), Barnett (2000) und Ellmeier (1997).



Graphik 2: Das Feld der kulturellen Produktion im Feld der Macht und im sozialen Raum mit kulturpolitischen Strategien (vgl. Bourdieu: 1999a: 203, ergänzt um eigene Darstellung).

### 2.2.3.1 Rechtliche, organisatorische und finanzielle Rahmenbedingungen

Mit der Aufnahme des Art. 128 (heute Art. 151) in den Vertrag von Maastricht (1993) besitzt die Europäische Union das Recht, im Kulturbereich aktiv zu werden, wozu ihr auch ein Haushalt zur Verfügung steht.<sup>14</sup> Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie erst seit diesem Zeitpunkt kulturpolitisch aktiv ist: vor allem in den Kulturbereichen, die von wirtschaftlichem Interesse sind, aber auch im Bereich des kulturellen Erbes sind bereits vor diesem Zeitpunkt Aktivitäten zu verzeichnen. In den Kompetenzbereich der Gemeinschaft fällt vor 1993 die Harmonisierung von Mitgliedstaatlichen Regelungen über den freien Warenverkehr von Kulturgütern (Ausfuhrverbote archäologischer Funde, die Kulturgutschutzgesetze, die Buchpreisbindung etc.), die Personenverkehrsfreiheit (Niederlassungsfreiheit für Künstler/innen, die Dienstleistungsfreiheit, die Arbeitnehmerfreizügigkeit etc.) sowie das Urheberrecht und das Steuerrecht.<sup>15</sup> Auch auf organisatorischer Ebene nimmt die Europäische Union seit 1975 kulturpolitische Aufgaben wahr, indem sie sich um eine verbesserte Zusammenarbeit von Kulturakteur/innen und kulturellen Organisationen innerhalb der Gemeinschaft bemüht, den Informationsaustausch anregt, Ausschüsse einsetzt sowie die Mobilität von Personen und Gütern im Kulturbereich fördert (vgl. Tabelle 6: 304ff).

### 2.2.3.2 Kulturfinanzierung

Im Bereich der Kulturfinanzierung wurde die Europäische Union ab 1993 mit den Förderprogrammen „Ariane“ (Buch und Lesen), „Kaleidoskop“ (künstlerische und kulturelle Aktivitäten mit europäischer Dimension) und „Raphael“ (europäisches Kulturerbe) aktiv sowie mit der Vergabe von jährlichen Preisen wie den Literatur- und Übersetzerpreis und von Stipendien. Mit „Kultur 2000“ wurden diese drei Programme schließlich zusammengeführt und vereinheitlicht. Für den Förderzeitraum von 2000 bis 2004 ist ein Finanzvolumen von 167 Mio. Euro veranschlagt, da-

---

14 Vgl. hierzu auch Forrest (1994).

15 Für einen Überblick über die rechtlichen Regelungen der Europäischen Gemeinschaft im Kulturbereich (vgl. auch Schmahl 1996).

mit kommen im Gesamthaushalt der Europäischen Union ca. 0,04 % dem Kulturbudget zugute.

Grundsätzlich gewähren die EU-Kulturförderungsprogramme nur eine Teilfinanzierung der Projekte von max. 60 % der Gesamtkosten, mit der Begründung, dass sie nicht zum Aufbau neuer, sondern zur Internationalisierung bereits bestehender Kultur- und Kulturorganisationen beitragen möchten (vgl. Ellmeier 1997: 159). Antragsberechtigt sind ausschließlich Organisationen und Vereine, keine Einzelpersonen. Das Vorhandensein der Kofinanzierung muss bei der Antragsstellung nachgewiesen werden. Zudem muss sich jeder Kooperationspartner mit mindestens 5 % des Gesamtbudgets beteiligen. Bei einjährigen Projekten können zwischen 50.000 und 150.000 Euro beantragt werden, bei mehrjährigen Projekten bis zu 300.000 Euro.

Voraussetzung für die Förderung ist, dass es sich um eine Kooperation von Organisationen aus mindestens drei Akteuren aus teilnahmeberechtigten europäischen Ländern bei einjährigen Projekten und fünf Akteuren bei zwei- bis dreijährigen Projekten handelt. Einzelpersonen sind nicht antragsberechtigt. Generell werden Projekte mit Partnern aus möglichst vielen Ländern bevorzugt sowie Projekte, die mit neuartigen Kommunikationsmitteln eine größtmögliche Beteiligung der Bürger/innen in Europa gewährleisten. Die Projekte sollen von hoher Qualität sein, Innovation und Kreativität fördern, eine ausgesprochene europäische Relevanz haben und sich an ein möglichst breites Publikum richten. Inhaltlich muss mindestens eines der folgenden Themen angesprochen werden: der Zugang der Bürger zur Kultur und Bürgernähe, der Einsatz neuer Technologien bzw. Medien im kulturellen Schaffen oder Tradition und Innovation im Kulturbereich.

Antragsberechtigt sind die Mitgliedstaaten der EU, die Beitrittskandidaten Bulgarien und Rumänien und die drei Länder des europäischen Wirtschaftsraums Norwegen, Island und Liechtenstein. Weitere Länder können an den Projekten beteiligt werden, sie können jedoch nicht als Hauptantragssteller fungieren.

### 2.2.3.3 Kulturvermittlung

Als explizite Aufgabe der Europäischen Union ist die Verbesserung der Kenntnis und Verbreitung der Kultur und Geschichte der europäischen Völker mit dem Art. 151(2) EG-Vertrag verankert. Entsprechend ist für alle Kulturförderprogramme (früher

„Ariane“, „Kaleidoskop“ und „Raphael“, heute „Kultur 2000“) Kulturvermittlung eine vorrangige Aufgabe. Es geht dabei um die Vermittlung des Kulturerbes und von zeitgenössischen Werken aller Sparten an die europäischen Bürger/innen und die Erleichterung des Zugangs der Bürger/innen zur Kultur durch den Abbau von sozialen, wirtschaftlichen, schichtspezifischen und bildungsbedingten Hindernissen. In diesen Bereich fallen auch Maßnahmen wie die Ausdehnung von Ermäßigungen etc., die die kulturellen Einrichtungen der Mitgliedstaaten ihren Staatsangehörigen gewähren, auf die Angehörigen aller Mitgliedstaaten.

#### **2.2.3.4 Gesellschaftliche Integration – „Sammlung der Staatsbürger/innen“**

In der Begründung für die Einrichtung des Kulturförderprogramms „Kultur 2000“ wird Kultur ausdrücklich als Faktor der sozialen und staatsbürgerlichen Integration genannt. Über eine Hervorhebung der gemeinsamen kulturellen Werte und Wurzeln soll das Zugehörigkeitsgefühl der Bürger/innen zu Europa verstärkt und dadurch auch die volle Zustimmung und Beteiligung an der europäischen Integration gewährleistet werden. Zur Schaffung dieser europäischen Identität fördert die Europäische Union die Erschließung des europäischen kulturellen Erbes, das Kennenlernen der Kultur und der Geschichte der Völker Europas sowie den Kultauraustausch. Auch diese kulturpolitische Funktion nimmt die Europäische Union nicht erst seit dem Vertrag von Maastricht wahr. So wurde die jährliche Veranstaltung „Kulturhauptstadt Europa“ bereits 1985 initiiert, um die europäischen Völker einander über die Präsentation ihrer Kunst und Kultur näher zu bringen. Auf die Art und Weise, wie sich die „Sammlung der Staatsbürger/innen“ vollziehen soll, werde ich im Folgenden ausführlich eingehen.

#### **2.2.3.5 Kultur als Wirtschaftsfaktor**

Ziel der Regional-, Struktur und Kohäsionspolitik der Europäischen Union<sup>16</sup> ist die Stärkung des wirtschaftlichen und sozialen

---

<sup>16</sup> Vgl. hierzu auch Weidenfeld/Wessels (2002: 321ff) und Europa - Regionalpolitik Inforegio: [http://europa.eu.int/comm/regional\\_policy/index\\_de.htm](http://europa.eu.int/comm/regional_policy/index_de.htm) (10.2.03).

Zusammenhalts vor allem über regional-, struktur-, sozial-, agrar- und arbeitsmarktpolitische Maßnahmen. Die Instrumente dafür sind vier Strukturfonds<sup>17</sup>, denen ca. ein Drittel des EU-Haushaltes zugewiesen wird. Ziel der Strukturfonds ist erstens die Förderung von Regionen mit Entwicklungsrückstand. Dies betrifft Regionen, in denen das Bruttoinlandsprodukt je Einwohner nicht mehr als 75 % des EU-Durchschnitts erreicht, und Regionen mit einer außerordentlich geringen Bevölkerungsdichte (weniger als acht Einwohner je km<sup>2</sup>). Ein zweites Ziel ist die wirtschaftliche und soziale Umstellung von Gebieten mit Strukturproblemen. Hierzu zählen von Deindustrialisierung betroffene Gebiete, ländliche Räume mit rückläufiger Entwicklung, Problemgebiete in Städten und von der Fischerei geprägte Krisengebiete. Ein dritter Schwerpunkt liegt im Bereich der Anpassung und Modernisierung der Bildungs-, Ausbildungs- und Beschäftigungspolitiken.

Die gesetzliche Grundlage für die Partizipation an den Mitteln der Strukturfonds mit kulturellen Projekten ist Art. 151(4) EGV, der die Berücksichtigung der kulturellen Aspekte in allen Tätigkeiten der Gemeinschaft fordert.<sup>18</sup> Im Rahmen der Regional-, Struktur- und Kohäsionspolitik der Europäischen Union sind Kulturprojekte jedoch ausschließlich aufgrund ökonomischer Aspekte von Interesse, d.h. Kulturprojekte werden – wie alle anderen Projekte auch – nur dann gefördert, wenn sie zur Stärkung des wirtschaftlichen und sozialen Zusammenhalts beitragen. Grundsätzlich wird die Bedeutung von Kultur für die regionale Entwicklung auf drei Ebenen anerkannt: Erstens kann die Entwicklung des kul-

---

17 Der Europäische Fonds für regionale Entwicklung (EFRE) finanziert Infrastrukturen, Anlageinvestitionen zur Schaffung von Arbeitsplätzen und lokale Entwicklungsprojekte. Der Europäische Sozialfonds (ESF) fördert die berufliche Eingliederung von Arbeitslosen und benachteiligten Gruppen vor allem durch die Finanzierung von Bildungs-, Ausbildungs- und Beschäftigungsmaßnahmen. Das Finanzinstrument für die Ausrichtung der Fischerei (FIAF) zielt auf die Anpassung und Modernisierung der Strukturen dieses Sektors. Die Abteilung Ausrichtung des Europäischen Ausrichtungs- und Garantiefonds für die Landwirtschaft (EAGFL) finanziert Maßnahmen zur Förderung der ländlichen Entwicklung.

18 Vgl. European Parliament, „Education and Culture“ Series (EDUC 101 EN); Study on cultural projects eligible for assistance from the European Union Structural Funds (PE 167.226, 1997).

turellen Sektors einen Initialeffekt haben und Möglichkeiten für ökonomische Aktivitäten und für die Schaffung von Arbeitsplätzen eröffnen, zweitens trägt die kulturelle Entwicklung einer Region wesentlich zur regionalen Planung bei, indem Kulturangebote eine Region attraktiver für die Ansiedlung von Produktions- und Dienstleistungsunternehmen machen und drittens kann über kulturelle Initiativen eine kulturelle Identität hervorgebracht werden, die in ländlichen Gebieten der Landflucht entgegenwirkt und in urbanen Regionen zur sozialen Integration insbesondere der gesellschaftlich Benachteiligten beiträgt.

## **2.2.4 Entstehung und Relevanz der geltenden Rechtsakte zur Kulturpolitik**

Die gesetzliche Grundlage für die europäische Integration bildet das Gemeinschaftsrecht<sup>19</sup>, das sich wiederum aus drei Arten von Rechtsakten zusammensetzt: dem Primärrecht, dem Sekundärrecht und der Rechtssprechung des Europäischen Gerichtshofs. Das Primärrecht besteht in erster Linie aus den Verträgen und sonstigen Vereinbarungen mit einem vergleichbaren Rechtsstatus, die unmittelbar zwischen den Regierungen der Mitgliedstaaten ausgehandelt werden. Die Kulturpolitik ist im Primärrecht der Europäischen Union mit dem Art. 151 (ex. 128) des EG-Vertrags verankert; grundsätzlich gilt jedoch das Subsidiaritätsprinzip (Art. 5 EGV), nach dem die Europäische Union lediglich die Aktivitäten der Mitgliedstaaten im kulturellen Bereich ergänzt. Das Sekundärrecht baut auf den Verträgen und Vereinbarungen des Primärrechts auf. Rechtsakte des Sekundärrechts sind Verordnungen, Richtlinien, Entscheidungen, Beschlüsse, Empfehlungen und Stellungnahmen. Verordnungen sind unmittelbar gültig und in allen EU-Mitgliedstaaten rechtlich verbindlich. Richtlinien binden die Mitgliedstaaten im Hinblick auf die zu erreichenden Ziele, nicht aber in der Wahl ihrer Mittel und müssen entsprechend einzelstaatlicher Verfahren in nationales Recht umgesetzt werden. Entscheidungen und Beschlüsse sind für die Empfänger rechtlich verbindlich und bedürfen keiner nationalen Umsetzungsmaß-

---

19 Vgl. EUR-Lex Recht der Europäischen Union, Organe und Verfahren (<http://europa.eu.int/eur-lex/de/> (19.02.03)).

nahmen. Empfehlungen, Stellungnahmen, programmatische Entschließungen und Schlussfolgerungen des Rats der Europäischen Union sind rechtlich nicht verbindlich. Für den Bereich der Kulturpolitik sind die geltenden Rechtsakte i.d.R. in Form von Beschlüssen, Entschließungen, Schlussfolgerungen und Empfehlungen gefasst, das heißt sie müssen nicht in nationales Recht umgesetzt werden. Lediglich fünf der 59 untersuchten geltenden Rechtsakte sind im rechtlichen Sinne Beschlüsse.

Die wichtigsten Akteur/innen im Rechtsetzungsprozess der Europäischen Union sind der Rat, die Europäische Kommission und das Europäische Parlament, wobei der Rat das wichtigste Beschlussfassungsorgan und die letzte gesetzgeberische Instanz ist. Nach Art. 251 EG-Vertrag beschließt der Rat einstimmig. Die einschlägigen Maßnahmen im Bereich Kulturpolitik erlässt der Rat nach Anhörung des Ausschusses der Regionen und im Mitentscheidungsverfahren, das 1993 mit dem Vertrag von Maastricht mit dem Ziel eingeführt wurde, die Bedeutung des Europäischen Parlaments zu stärken. Nach dem Mitentscheidungsverfahren kommen die Rechtsakte in einem mehrstufigen Verfahren zwischen dem Rat und dem Parlament zu Stande. Ein Rechtsakt gilt dann als angenommen, wenn sowohl der Rat als auch das Europäische Parlament in erster Lesung zustimmt. Besteht nach der zweiten Lesung zwischen den beiden Organen noch Uneinigkeit, kann der Rat einen paritätisch besetzten Vermittlungsausschuss einberufen, kommt auch hier keine Einigung zu Stande, kann der Rechtsakt gegen die Mehrheit des Europäischen Parlaments nicht erlassen werden. Die Europäische Kommission hat im Anschluss an das Gesetzgebungsverfahren die Aufgabe, die Rechtsakte der Union umzusetzen und besitzt außerdem in den Legislativverfahren das Initiativrecht, d.h. das alleinige Recht, Vorschläge für Rechtsakte zu entwerfen, um sie den Beschlussfassungsorganen Rat und Parlament zu unterbreiten.

Alle geltenden Rechtsakte im Bereich Kultur bilden die rechtliche Grundlage für die Umsetzung der Kulturprogramme durch die Kommission. Entsprechend der oben beschriebenen Verfahren kommen die Rechtsakte der Europäischen Union im Bereich Kultur durch ein gemeinsames Verfahren zwischen Kommission, Rat und Parlament zu Stande. Die dort vertretenden Meinungen spiegeln demnach die Auffassungen aller drei Organe wider.

Im Anhang sind die heute geltenden Rechtsakte tabellarisch dargestellt, die der Rat in Zusammenarbeit mit den Kulturminister/innen der Mitgliedsländer, dem Europäischen Parlament und der Europäischen Kommission verabschiedet hat (vgl. Tabelle 6: 304ff). Diese Darstellung soll interessierten Leser/innen einen Überblick über die Ziele und Inhalte der Rechtsakte vermitteln, vor allem, weil diese allgemeinen Ziele im Folgenden nur noch aufgenommen werden, solange sie mit der Bildung einer europäischen Identität im Zusammenhang stehen.

Der von mir untersuchte Korpus an geltenden Rechtsakten der Europäischen Union im Bereich Kultur umfasst insgesamt 59 Dokumente<sup>20</sup> und umschließt den Veröffentlichungszeitraum vom 28.1.1975 bis 13.05.2003. Sowohl in ihren Inhalten als auch in ihrem Umfang (1-9 Seiten) divergieren die einzelnen Dokumente stark. Allgemein sind sie bis 1992 eher in der Form von Absichtserklärungen gehalten, nach 1992 nehmen sie zunehmend einen verbindlicheren Charakter an. Der Untersuchungskorpus umfasst ausschließlich die geltenden Rechtsakte zur Kulturpolitik der Europäischen Union. Beschlüsse, die durch neuere Beschlüsse abgelöst wurden, sind aus forschungspraktischen Gründen nicht im Untersuchungskorpus enthalten.

---

20 Vgl. [http://europa.eu.int/eur-lex/de/lif/reg/de\\_register\\_1640.html](http://europa.eu.int/eur-lex/de/lif/reg/de_register_1640.html) (25.05.03)



### **3. Konstruktionen von Europa**

---

Wenn man mit Benedict Anderson davon ausgeht, dass jede Gemeinschaft, die über das Niveau der Face-to-face-Gemeinschaft hinausgeht, eine vorgestellte Gemeinschaft ist und man Gemeinschaften aus diesem Grund nicht nach dem Kriterium der Authentizität, sondern durch die Art und Weise, in der sie vorgestellt werden, unterscheiden kann (vgl. Anderson 1996: 15ff), stellt sich die Frage nach den Identitätsangeboten, die aktuell im Diskurs über die europäische Identität verhandelt werden.

Europa ist weder kulturell noch geographisch eindeutig zu bestimmen; es ist weder nach außen eindeutig abgrenzbar noch in sich homogen. *Europa* oder auch *europäische Identität* sind dementsprechend Begriffe, die mit unterschiedlichen – teilweise sogar gegensätzlichen – Bedeutungen belegt sind. Differierende Vorstellungen von kollektiver europäischer Identität konkurrieren miteinander, interagieren und überlagern sich. Kulturelle Differenzen in Religion, Sprache, ethnischer Zugehörigkeit etc. verbinden und kreuzen sich mit geographischen, historischen und politischen Unterschieden. Hinzu kommen Differenzen in Klasse und Status sowie zwischen Stadt und Land. Diese komplexen Systeme artikulierter Differenzen befinden sich in permanenter Bewegung und bilden keine singuläre, in sich kohärente Europakonstruktion, sondern vielmehr ein Diskursfeld, in dem sich verschiedene Aussagen zu Europa sammeln.

Zu dem Prozess der kollektiven Identitätsbildung einer vorgestellten Gemeinschaft gehören neben der Identifikation mit den Vorstellungen über diese Gemeinschaft auch Strategien der Abgrenzung. Die Konstruktion kollektiver Identität beruht deswegen auf der Konstruktion von Grenzen zwischen einer Gemeinschaft von Gleichen und einer Vielfalt von Außenstehenden (vgl. Giesen 1999: 130). Diese Differenz zwischen innen und außen wird in der Begegnung mit „Fremden“, mit den anderen konstruiert. Die anderen, die nicht in die Vorstellung vom eigenen Kollektiv einbezogen werden, werden im Prozess einer kollektiven Identitätsbildung zu *den Anderen*, denen ebenfalls eine kollektive Identität zugesprochen wird. Weil jedoch Europa nicht eindeutig bestimmt werden kann, ist es auch nicht möglich, die kollektiven Gegenidentitäten eindeutig zu bestimmen. Entsprechend einer Vielzahl konkurrierender europäischer Identitätsentwürfe existiert auch eine Vielzahl europäischer Anderer. Das wichtigste europäische Gegenüber war und ist „der Osten“, der in einem zweiten Schritt in Asien, Orient, Russland oder die Türkei differenziert wird. In der Gegenüberstellung von Europa und „dem Osten“ wird Europa mit „dem Westen“ gleichgesetzt<sup>1</sup> und Osteuropa<sup>2</sup> der Status einer Übergangszone zugewiesen. Dass Osteuropa den Osten im Begriff mitführt, lässt bereits anklingen, dass es eine Randstellung einnimmt.

Jan Nederveen Pieterse weist außerdem darauf hin, dass aufgrund der geographischen und kulturellen Uneindeutigkeit Europas, das Nicht-Europäische zugleich immer auch in Europa existiert (vgl. Pieterse 2000: 35ff). Entsprechend vollziehen sich die für die Identitätsbildung notwendigen Prozesse der Abgrenzung sowohl nach außen als auch nach innen: nach außen in Form der Etablierung eines Gegenübers, nach innen durch einen Prozess der Homogenisierung, durch den bestehende Differenzen innerhalb eines Kollektivs zugunsten einer übergeordneten Einheit als nachrangig betrachtet werden. Mit anderen Worten: durch die Etablierung eines privilegierten Signifikanten werden Differenzen,

---

1 Zur „Westernisierung“ Europas siehe auch Delanty (1995: 30ff).

2 Die Begriffe West- und Osteuropa verlaufen in der Arbeit entsprechen der politischen Teilung Europas vor 1989, da dies der Begriffsverwendung der Europäischen Union am ehesten übereinstimmt.

die früher als antagonistisch wahrgenommen wurden, zu einfachen Unterschieden, die zueinander in einem nicht-oppositionellen Verhältnis stehen (vgl. Laclau/Mouffe 1991: 176ff). Der Prozess der Homogenisierung impliziert die Exklusion einiger als nicht-integrierbar angesehener Elemente aus dem gemeinschaftsstiftenden Diskurs. Diese Exkludierten bilden die *internen Anderen* der jeweiligen Europakonzeption. Da alle Konzeptionen von Europa bestimmte territoriale Vorstellungen mit sich führen – und daher auch jede europäische Identität mehr oder weniger territorial gebunden ist –, sind die internen Anderen diejenigen, die sich in dem jeweiligen Territorium befinden, jedoch nicht den für dieses Gebiet ausgewiesenen inhaltlichen Kriterien entsprechen und sich daher nicht in die Identitätskonzeption einfügen. Sie nehmen vielmehr einen äquivalenten Status ein, insofern sie sowohl eingeschlossen als auch ausgeschlossen sind, sowohl zu Europa gehörten als auch die Selbstbeschreibung konterkarieren.

Von besonderem Interesse erscheint mir daher, neben der Frage nach den verschiedenen Selbstbeschreibungen Europas, die Frage nach den Abgrenzungsprozessen zu sein, die mit den Selbstbeschreibungen einhergehen. Weiter erscheint es sinnvoll, bei diesen noch einmal zwischen Abgrenzungen nach außen, gegenüber den externen Anderen, und nach innen, gegenüber den internen Anderen, zu unterscheiden.

Die Diskussion über europäische Identität wird vor allem in den Feuilletons der großen Tages- und Wochenzeitungen sowie innerhalb der Geistes- und Sozialwissenschaften geführt. Da ein großer Teil der Autor/innen, die in den Feuilletons zur europäischen Identität Stellung nehmen, Professor/innen sind, und es gleichzeitig üblich ist, dass Politiker/innen und auch Schriftsteller/innen in Publikationen veröffentlichen und auf Tagungen sprechen, die eher dem Wissenschaftsfeld zuzuordnen sind, halte ich es – wie bereits dargelegt – für sinnvoll, diese beiden Felder als ein Diskursfeld zu betrachten.

Mit der hier vorgenommenen Systematisierung des Diskurses über europäische Identität und den in diesem zur Identifikation angebotenen Selbstbeschreibungen sind nicht alle existierenden Vorstellungen von europäischer Identität aufgeführt; die Systema-

tisierung zielt jedoch auf eine Erfassung aller für den Diskurs bedeutenden Konzeptionen<sup>3</sup>. Noch eine zweite Einschränkung erscheint an dieser Stelle nötig zu sein: Da das vorliegende Kapitel primär der Erarbeitung eines Analyseschemas für den Untersuchungsgegenstand der EU-Kulturpolitik dienen soll, liegt der Schwerpunkt weniger darauf, die dominanten Diskurspositionen – wie sie an der Häufigkeit ihrer Nennung und ihrer Wirkung als diskursive Ereignisse auf andere Positionen erkennbar wären – herauszuarbeiten, vielmehr steht die Absteckung des Diskursfeldes mit seiner gesamten Bandbreite an relevanten Positionen im Mittelpunkt des Interesses. Im Bezug auf die Auswahl der für die Analyse herangezogenen Diskursbeiträge bedeutet dies, dass sie exemplarisch für bestimmte Argumentationstypen stehen.

Die von mir vorgenommene Analyse des Diskursfeldes „europäischer Identität“ ergab elf unterschiedliche Grundkonzeptionen europäischer Selbstbeschreibung, die ich im Folgenden getrennt vorstellen möchte, mit denen jedoch in der Regel kombiniert argumentiert wird.

### **3.1 Kontinent Europa**

Da jede Bedeutung über einen Prozess der Differenzierung (vgl. Derrida 1976: 422ff) entsteht, erhalten auch Kontinente ihre kulturelle Bedeutung über einen Prozess des gegenseitigen In-Beziehung-Setzens. Die Geschichte der geographischen Grenzziehungen um Europa muss deswegen als Geschichte kultureller Abgrenzungen gelesen werden, in der geographische und kulturelle Beschreibungen im Prozess der Bestimmung Europas ineinander übergehen und Pole einer reziproken Bedeutungszuweisung bilden. Im Ergebnis bedingen sie einander, mit der Folge, dass mit der Aufrufung der geographischen Beschreibung die kulturelle Bedeutung mit aufgerufen wird und umgekehrt die kulturelle Beschreibung mit der geographischen.

---

3 Als Kriterium für die Bedeutung verschiedener Europakonzeptionen dient ihre diskursive Präsenz, d.h. ihr wiederholtes Erscheinen im diskursiven Raum.

Europa ist, geologisch betrachtet, Teil der eurasischen Landmasse und erhält seine Stellung als eigenständiger Kontinent aufgrund seiner von Asien eigenständigen kulturellen Entwicklung. Dementsprechend schwierig gestaltet sich eine eindeutige Festlegung der Grenzen. Dies gilt vor allem für die Grenze nach Osten, die anders als die Grenzen nach Süden, Westen und Norden, wo das Mittelmeer und der Atlantik als eindeutige „natürliche“ Grenze dienen, mehr als diese mit kulturellen Kriterien legitimiert werden muss. Aber auch im Süden, Westen und Norden werden diese „natürlichen“ Grenzen durch anders verlaufende politische Zugehörigkeiten durchbrochen; Beispiele hierfür sind die Kanarischen Inseln, Grönland oder Spitzbergen. Entscheidend für die Zugehörigkeit von – mehr oder weniger – angrenzenden Gebieten zum europäischen Kontinent scheint damit eine Kombination von politischen, historisch-kulturellen und geographischen Kriterien zu sein. So gehören die USA und Australien vor allem aufgrund ihrer geographischen Lage nicht zu Europa; Grönland und die kanarischen Inseln gehören aus politischen Gründen dazu, weil sie Teil derjenigen Staatsgebiete sind, die eindeutig dem Kontinent zugeordnet werden, während etwa Hongkong zwar ebenfalls politisch zu Europa gehörte, hier jedoch die geographische Entfernung überwog und es deswegen nie ernsthaft zu Europa gezählt wurde.

Seit dem 18. Jahrhundert wird Europa geographisch in der Regel<sup>4</sup> durch den Gebirgszug des Ural und seine nördliche Fortsetzung sowie den Fluss Ural, das Kaspische Meer, die Manytschniederungen und das Schwarze Meer nach Osten abgegrenzt. Folglich gibt es zwei Staaten, Russland und die Türkei, deren Staatsgebiet sich sowohl über den europäischen als auch über den asiatischen Kontinent erstreckt und es sind entsprechend auch diese beiden Staaten, an denen sich die Diskussion über die kulturell-politischen Grenzen Europas maßgeblich entzündet – eine geographische Diskussion mit hoher politischer Relevanz, insoweit die territorial-kulturelle Zugehörigkeit zu Europa eine der Voraussetzungen für die Aufnahme in die Europäische Union ist.<sup>5</sup>

---

4 Vgl. etwa Meyers Konversationslexikon.

5 Nach Art. 49 EU-Vertrag kann jeder europäische Staat beantragen, Mitglied der EU zu werden. Die geographische Komponente ist zwar keine ausreichende Voraussetzung für die Mitgliedschaft, kann es

### 3.1.1 Bedeutende Gegenidentitäten: „der Osten“ und die USA

Wie eine Studie von Iver B. Neumann über die Bedeutung „des Ostens“ für die Bildung einer europäischen Identität belegt, waren (und sind) die „Türken“ der dominante externe Andere in der Geschichte des europäischen Staatensystems, vor allem, weil die Sarazenen und die Osmanen ausreichendes militärisches Bedrohungspotential, physische Nähe und eine starke religiöse Tradition hatten. Der Umstand, dass das Osmanische Reich vom 14. bis zum 19. Jahrhundert etwa ein Viertel des Kontinents politisch und militärisch regierte, hätte es nach logischen Schlussfolgerungen zu einem europäischen Staat werden lassen müssen. Und obwohl das Osmanische Reich 1856 in der Präambel des Vertrages von Paris als Teil des für den Frieden notwendigen europäischen Mächtegleichgewichts erwähnt wurde, wurde es paradoxerweise nie als *europäische* Macht anerkannt (vgl. Neumann 1999: 39ff). Neumann argumentiert weiter, dass die Sowjetunion nach 1945 die Rolle des bedeutendsten konstitutiven Anderen übernahm und im Rahmen der Blockkonfrontation „die Türken“ als maßgebliche Gegenidentität (West-)Europas ablöste – eine Verschiebung, die sich aktuell durch den Diskurs der „islamischen Bedrohung“ wieder umzudrehen scheint (vgl. ebenda: 60f).<sup>6</sup>

Wie konstitutiv „der Osten“ als der Andere Europas ist, zeigt sich auch daran, dass vor einer kulturellen Integration der baltischen Staaten Litauen, Estland und Lettland, erst eine Diskursänderung vollzogen wurde, im Rahmen derer die Staaten von einer osteuropäischen Identität weg, in eine kulturelle Nähe zu den nördlichen, skandinavischen Ländern gebracht wurden.

Ein Beispiel für die Relevanz von Gegenidentitäten für den Konstruktionsprozess einer europäischen Identität ist ein Artikel von Jürgen Kocka in der *Zeit*:

„Krieg und Kriegsgefahr haben bereits kräftig zur Herausbildung eines europäischen Selbstverständnisses, eines europäischen Zusammenhalts beigetragen. In der Aggression der Kreuzzüge schloss sich die abend-

---

aber für die Ablehnung eines Antrages sein. Der Antrag Marokkos wurde 1987 mit dieser Begründung zurückgewiesen.

6 Zur neuen „fundamentalistischen Bedrohung“ aus dem Süden und Osten siehe auch Burgess (1998: 209ff).

ländische Christenheit fester zusammen. In der Abwehr der Türken bildete sich europäische Gemeinsamkeit und ergaben sich praktische Gelegenheiten, den Begriff ‚Europa‘ zu verwenden und zu verbreiten. [...] Und in der Ära des Kalten Kriegs hat die Wahrnehmung der sowjetischen Gefahr den Zusammenschluss des westlichen Kleineuropas erleichtert.“ (Kocka, Die Zeit, 49/2002)

Europa benötigt jedoch – so Kocka – nicht nur historische, sondern auch aktuelle externe Referenzpunkte für eine Identitätsbildung. Als europäische Gegenidentitäten schlägt er die „islamische Welt“ und die USA vor, mit einer Präferenz für letztgenannte:

„Zwei Referenzregionen sind heute wie früher zentral: die islamische Welt und das nördliche Amerika. Die ausgeprägte Differenz zwischen Europa und der islamischen Welt ist unübersehbar, erfahrbar und nicht wegzureden. Die Differenz zu Amerika ist subtiler, fragwürdiger und ungesicherter. Zur Befestigung europäischer Identität und gesamteuropäischer Handlungsfähigkeit ist die Abgrenzung gegenüber Amerika jedoch unabdingbar, auch wenn in Bezug auf grundsätzliche Werte Übereinstimmung besteht. An relevanten amerikanisch-europäischen Unterschieden fehlt es keineswegs. Europa hat auf dem Weg zu seiner Einheit mit erheblich mehr eingeschliffener und institutionalisierter Vielfalt von Nationen und Traditionen zurechtzukommen.“ (ebenda)

Was den *Orient* zum klassischen Gegenüber europäischer Identitätsbildung erhebt, begründet Kocka weder an dieser noch an einer anderen Stelle des Artikels und reiht sich damit in den Orientalismus-Diskurs ein (vgl. Said 1979), der gerade davon lebt, dass von unüberwindlichen Gegensätzen ausgegangen wird.

Ein weiterer bedeutender externer Anderer ist Russland, das in der Regel als eigenständige Gegenidentität behandelt wird (vgl. Neumann 1998: 226ff). Mit der Abgrenzung gegenüber Russland geht häufig eine Distanzierung gegenüber dem Byzantinischen Reich einher, dem die Zugehörigkeit zu Europa abgesprochen wird. Deutlich wird diese Form der Abgrenzung etwa bei Richard Wagner in der Frankfurter Rundschau, der zunächst von den geographischen Grenzziehungen nach Osten ausgeht, um diese dann auf der Ebene der kulturellen Zugehörigkeit zu problematisieren:

„Geographen hatten im 18. Jahrhundert die europäische Grenze am Ural festgelegt. Das russische Territorium, das so vermeintlich ein euro-

päisches wurde, war aber niemals im Bewusstsein der Europäer Teil ihres Kontinents. Die Bilder von Landschaft und Stadt reichten seit der deutschen Ostkolonisation des Mittelalters weit nach Osteuropa hinein, Russland tangierten sie jedoch nicht. Außer vielleicht Nowgorod, durch die Hanse. Das russische Territorium ist von den Römern nie erkundet worden. Selbst die Griechen begnügten sich mit der Schwarzmeerküste. Russlands Kultur- und Staatskonzept wurde außerhalb der westlichen Mittelalterwelt entwickelt. Es bezog sich in künstlicher Weise, aus der Ferne, auf Byzanz. [...] Wie nicht selten in solchen Fällen hat das russische Reich sich in die byzantinische Idee verannt, bis zu der Wahnvorstellung hin, Moskau wäre, nach dem Fall Konstantinopels von 1453, zum dritten Rom auserkoren.“ (Wagner: FR v. 31.07.03)

Nachdem Europa seinen Status als Kontinent traditionell kulturell begründet, muss auch die kulturell-geographische Grenze zu Asien kontinuierlich gerechtfertigt werden. Wagner kritisiert hier die aus dem 18. Jahrhundert stammende geographische Grenzziehung, mit dem Ziel, sie nach Westen bis an die Staatsgrenzen Russlands zu verschieben. Diese Verschiebung begründet er damit, dass Russland an allen wichtigen Entwicklungen Europas seit dem Mittelalter nicht teilgenommen habe und auch die Griechen und Römer in diesem Gebiet keine Spuren hinterlassen hätten. Mit der hier erwähnten Bezugnahme Russlands auf byzantinische Traditionen könnte theoretisch ebenso die Zugehörigkeit zu Europa begründet werden, davon nimmt Wagner jedoch mit seiner diskreditierenden Sprache Abstand. In dem Artikel argumentiert Wagner weiter, dass Russland schließlich mit Peter dem Großen versucht hat, die europäische Entwicklung – er nennt hier Renaissance, Aufklärung, Individualisierung und Industrialisierung – autoritär zu verordnen, weswegen auch dieser Versuch, den Anschluss an Europa zu finden, nur ein weiterer Beleg für den kulturellen Unterschied Russlands zu Europa ist.

### **3.1.2 Subkontinent Balkan**

Auf den bereits erwähnten Status Osteuropas als Übergangszone möchte ich im Folgenden kurz eingehen. Ioanna Laliotou weist auf die Bedeutung von Subkontinenten im Prozess der Bedeutungskonstruktion von Kontinenten hin, insofern auf sie – als quasi eigenständige territorial-kulturelle Einheiten – Vorstellungen und Narrationen übertragen werden, die zwar signifikante Ele-

mente der Selbstidentifikation sein oder zumindest als solche nicht negiert werden können, jedoch nicht in das hegemoneale kulturelle Selbstverständnis passen. Subkontinente bilden deswegen Gebiete, auf die die nicht-integrierbaren internen Unterschiede projiziert werden können (vgl. Laliotou 2000: 46ff). Diese Subkontinentalfunktion erfüllt in Europa die Balkanhalbinsel (vgl. Todorova 1999; Laliotou 2000).

Der Begriff Balkan war ursprünglich eine Bezeichnung für die Gebirgskette Stara Planina, eine Fortsetzung der Karpaten, setzte sich aber um 1870 als Kurzbezeichnung für die Staaten durch, die auf den ehemals unter osmanischer Hoheit stehenden Territorien Selbstständigkeit erlangten (Serbien, Bosnien-Herzegowina, Montenegro, Albanien, Makedonien, Bulgarien, Griechenland und Teile der heutigen Türkei). Die Bezeichnung wurde geprägt, um ein geographisches und kulturelles Gebiet zu benennen, das Teil der muslimischen Welt gewesen war, aber auch nicht ganz; Teil von Europa war, aber auch nicht ganz; Teil der sich neu bildenden modernen Nationalstaaten war, aber auch nicht ganz. Balkan bezeichnet Ambivalenz, uneindeutige Grenzen zwischen Europa und Asien und Ambivalenz gegenüber dem islamisch-osmanischen Einfluss auf Europa. Der Balkan steht für die Frage: Wo endet dieser Einfluss genau? Eine Frage, die zugleich den Kontrollverlust über die kulturellen Grenzen Europas repräsentiert.

Todorova macht außerdem darauf aufmerksam, dass durch die Nicht-Reduzierbarkeit der gegenseitigen Beeinflussung von westlichem Christentum, griechischer Orthodoxie und dem Islam auf eine binäre Opposition noch ein zusätzliches Gefühl von Ambivalenz entsteht, weil der Balkan sich dadurch einer Einordnung in das hegemoneale, dichotome Denkschema von Orient und Abendland entzieht. Denn während es sich beim *Orientalismus* wie ihn Said beschreibt, um einen Diskurs mit einer unterstellten binären Opposition handelt (vgl. Said 1979), symbolisiert der Balkan Mehrdeutigkeit: Der Übergangsstatus wird zur zentralen Eigenschaft. Orient und Abendland, Westen und Osten bilden im Diskurs europäischer Selbstbeschreibung Gegenpole, der Balkan hingegen fungiert als Zwischenraum, als Brücke oder Kreuzung zwischen diesen (vgl. Todorova 1999: 34ff).

Eine gute Illustration der Perzeption des Balkans als Übergangsstatus und Zwischenraum findet sich in einem weiteren Beitrag von Richard Wagner in der *Neuen Zürcher Zeitung*, in dem

dieser die Zugehörigkeit des Balkans zu Europa kulturhistorisch in Frage stellt und große Teile des Balkans dem Orient zuschlägt, gleichzeitig jedoch für eine politische Integration des Gebietes in die EU eintritt, mit der Begründung, dass der Balkan sich beinahe ausschließlich an Europa *orientieren* würde:

„Kulturgechichtlich betrachtet, ist der Balkan nur bedingt den westlichen Rahmenbedingungen zuzuordnen. [...] Es ist ein traditioneller Raum der Orthodoxie und der islamischen Enklaven. An seiner Schwelle haben die byzantinische Abgrenzung von der Westkirche und die darauf folgende osmanische Herrschaft eine Jahrtausendmauer gegen die europäischen Modernisierungswellen errichtet. Die Abgrenzung durch die Ostkirche und die orientalische Despotie war politisch und kulturell, sie erhielt nach dem Zweiten Weltkrieg einen neuen Schub durch den Sowjetkommunismus. Heute erscheint dieser Balkan als ein übrig gebliebener Torso aus der Erbmasse des alten griechischen Europa.“ (Wagner: NZZ v. 25.7.03)

Wagner spricht dem Balkan hier einerseits deutlich die Zugehörigkeit zu Europa ab – die exkludierenden kulturellen Eigenschaften sind Orthodoxie und Islam – andererseits tritt er für eine Integration des Balkangebiets in die europäische Kultur ein; dadurch erhält der Balkan einen ambivalenten Status, er gehört sowohl zu Europa als auch zur Türkei, von der er sich jedoch – das ist die Bedingung für das Europäisch-Sein – distanzieren muss. Denn die Übergangszone umfasst nicht die Türkei: „Würde man die aussereuropäisch bestimmte Türkei mit aufnehmen, würde Europa zum arabischen Raum geöffnet werden, zum Kaukasus und weiter nach Mittelasien. Damit würde man sich den distinktiven kulturellen Sockel selbst entziehen.“

Indem Wagner sich zwar für eine Annäherung des Balkans nach Europa einsetzt, sich jedoch zugleich deutlich gegen eine Anbindung der Türkei ausspricht, nimmt er folglich eine diskursive Position ein, die sich auf die kulturelle Differenz zwischen Europa und Asien beruft, strategisch jedoch versucht, den Balkan zu „europäisieren“, indem er von der Türkei abgegrenzt wird. Wagner erkennt die kulturelle Dichotomie an und verschiebt den Geltungsbereich gezielt nach Osten; er konstruiert eine Grenze, die nicht westlich des Balkans und auch nicht durch diesen hindurch, sondern östlich davon verlaufen soll.

### 3.2 Zivilisation und technischer Fortschritt

Parallel zu dieser dominanten Form der Selbstbeschreibung Europas als Kontinent, die vor allem über einen Prozess der Abgrenzung gegenüber „dem Osten“ ihre Bedeutung gewinnt, sind andere Formen der Konstituierung eines europäischen Selbst auszumachen. Eine davon ist die Beschreibung Europas als ein Gebiet, auf dem eine einzigartige Entwicklung<sup>7</sup> der wissenschaftlichen Erkenntnis stattfand, aber auch auf technischer, landwirtschaftlicher und industrieller Ebene.<sup>8</sup>

Max Weber leitet seine erstmals 1920 erschienenen *Gesammelten Aufsätze zur Religionsoziologie* mit der Frage ein, „welche Verkettung von Umständen [...] dazu geführt [hat], daß gerade auf dem Boden des Okzidents, und nur hier, Kulturerscheinungen auftraten, welche doch – wie wenigstens wir uns gern vorstellen – in einer Entwicklungsrichtung von universeller Bedeutung und Gültigkeit lagen?“ (Weber 1988: 1). Die auf diese Frage folgenden Abschnitte dienen der Auflistung dieser okzidentalen Kulturleistungen, wobei an oberster Stelle die Wissenschaft mit ihren Methoden empirischer Erkenntnisgewinnung – rationaler Beweis, rationales Experiment, aristotelische Systematik und rationale Begriffsbildung – steht.

Dagegen führt Michael Mitterauer die Ursachen des von Weber beschriebenen europäischen Sonderwegs im Wesentlichen auf verschiedene landwirtschaftliche Innovationen im Mittelalter zurück. Diese Agrarrevolutionen im Früh- und Hochmittelalter schufen die Grundlage für die außergewöhnliche gewerblich-industrielle Fortentwicklung, als deren Höhepunkte die Verbrei-

7 Vgl. hierzu auch Bendix (1996: 39ff).

8 Etwas überspitzt, aber durchaus ernst gemeint, bringt Charles Murray den europäischen Sonderweg in der *Zeit* (18/2004) auf den Punkt, indem er schreibt: „Wenn wir die wichtigsten Entwicklungen der Naturwissenschaft und Technik zusammenstellen und deren geographische Verteilung von 800 vor Christus bis 1950 analysieren, kommen wir zu dem Schluss, dass 80 Prozent der bedeutenden Ereignisse in Europa stattfanden.“ Zwar haben – so Murray – auch andere Zivilisationen bedeutende Erfindungen gemacht, sie haben jedoch nicht diese Quantität an historisch einflussreichen Erfindungen vorzuweisen.

tung und gewerbliche Nutzung von Kompass, Schießpulver und Buchdruck gelten (vgl. Mitterauer 2003: 17ff).

Als Zentrum und Ausgangspunkt dieser gesellschaftlichen Dynamik nennt Mitterauer das Gebiet zwischen Rhein und Seine, der Zentralraum des Karolingerreichs. Die im frühen Mittelalter begonnene Verschiebung der gesellschaftlichen Entwicklungsdynamik vom Süden in den Nordwesten des Kontinents begründet Mitterauer mit einer Reihe dort entstandener landwirtschaftlicher Innovationen, insbesondere – und in dieser Reihenfolge – mit der Einführung von Roggen und Hafer, der Dreifelderwirtschaft, der Benutzung des Tiefpflugs und der mit diesen Entwicklungen eng zusammenhängenden Beibehaltung der Verbindung von Großviehzucht und Ackerbau<sup>9</sup>. Letztere bietet wiederum für die spätere Entwicklung des Verkehrswesens, und damit auch des Handels, die entscheidende Voraussetzung. Obwohl die Agrarrevolution des Frühmittelalters nur eine geringe Dynamik hatte (vgl. ebenda: 17ff), setzte sie sich im Hoch- und Spätmittelalter kontinuierlich fort und schuf so eine dauerhafte und ausbaufähige landwirtschaftliche Grundlage, die eine für Europa spezifisch gewerblich-industrielle Folgeentwicklung mit sich führte, welche in den anderen Agrarrevolutionen des Mittelalters – Mitterauer nennt hier China und den islamischen Raum (vgl. ebenda: 28ff) – nicht zu beobachten ist. Die Entwicklung in Westeuropa grenzt er zusätzlich gegenüber derjenigen in Osteuropa ab, mit der Begründung, dass im Byzantinischen Reich die für den Westen wichtigen Getreidearten Roggen und Hafer keine Rolle spielten. Dies gilt auch – aus verschiedenen sozialen und bodenspezifischen Gründen – für die anderen Neuerungen der Agrarrevolution, weswegen „die Landwirtschaft im Byzantinischen Reich im Wesentlichen auf dem in der Spätantike erreichten Entwicklungsstand blockiert“ (ebenda: 28).

Einen weiteren Schlüsselfaktor für den europäischen Sonderweg sieht Mitterauer in der Verbreitung und Weiterentwicklung

---

9 Den im Mittelalter stattfindenden Prozess der „Vergetreibung“ führt Mitterauer (2003: 27f) auch auf die Christianisierung Europas zurück, durch die die für die Eucharistiefeier notwendigen Produkte Brot und Wein, und damit die Weinrebe und der Weizen eine starke kulturelle Aufwertung erfuhren.

der Wassermühle, die nicht nur die Entwicklung im Gewerbe, sondern auch im Bergbau nachhaltig beeinflusste. Die von der Wassermühle abgeleiteten, technisch weiterentwickelten Verfahren spielten auch für die Entfaltung der Montanindustrie – die gerade im östlichen Mitteleuropa ihr Zentrum hatte – eine bedeutende Rolle. Die im Rahmen des Bergbaus entstehenden großen Verhüttungsanlagen sind wiederum Vorläufer großindustrieller Arbeitsorganisationen, also Elemente frühkapitalistischer Organisationsformen (vgl. ebenda: 279ff).

Sowohl Weber als auch Mitterauer verorten das Zentrum dieses Sonderwegs im westlichen Teil Europas: Weber benutzt für die Beschreibung des Sonderweges ausschließlich den Begriff des Okzidents, Mitterauer grenzt die Entwicklung Westeuropas sogar explizit gegenüber derjenigen in Osteuropa ab, indem er feststellt, dass im Byzantinischen Reich weder die für den Westen wichtigen Getreidearten noch – aus verschiedenen sozialen und bodenspezifischen Gründen – die anderen Neuerungen der Agrarrevolution eine Rolle spielten (vgl. ebenda: 28).

Richard Waswo macht außerdem darauf aufmerksam, dass die Ursprünge dieses Ansatzes in der griechischen Antike liegen, in der *Technik* als die entscheidende menschliche Fähigkeit gilt, die Welt entsprechend der Bedürfnisse der Menschen umzuformen, und in der die Fähigkeiten im Ackerbau und in der Navigation als Kriterien für den Grad der Zivilisiertheit eines Volkes herangezogen werden: Der höchste Grad der Zivilisiertheit wird den sesshaften, Ackerbau und Handel betreibenden Menschen – vor allem den Griechen selbst – zugesprochen, während die „barbarischen“, Fleisch essenden Nomaden – die Skythen – das untere Ende der Skala bilden. Kannibalismus gilt als höchste Form der Nicht-Zivilisiertheit (vgl. Waswo 2000: 21f). Die Menschenfresser tauchen auch in literarischer Form als Zyklopen in der *Odyssee* wieder auf. Interessant ist hier, dass es neben ihrem Kannibalismus für die Nicht-Zivilisiertheit der Zyklopen entscheidend ist, dass sie keinen Ackerbau kennen, in Höhlen leben und von Navigation nichts verstehen; sie sind in anderen Worten nicht in der Lage, ihre Umwelt entsprechend ihrer Bedürfnisse zu gestalten (vgl. Pagden 2000: 9f). Da die Macht, die Umwelt zu verändern, neben den Göttern nur die Menschen besaßen, sind diejenigen, die die

Natur verändern konnten, den Göttern ähnlicher als diejenigen, die das nicht vermochten, und diesen daher überlegen.

### 3.3 Christliches Abendland

Während nach dem Zerfall des Römischen Reiches die christliche Ökumene zunächst ein verbindendes Element zwischen Afrika, Europa und Asien darstellte, wurde ab dem frühen Mittelalter die Vorstellung von einem christlichen Reich zunehmend auf den europäischen Kontinent fokussiert (vgl. Waswo 2000: 22f). Dazu trug die fortschreitende Spaltung der christlichen Kirche in einen östlichen und einen westlichen Teil wesentlich bei, deren formale Trennung 1054 mit der Exkommunikation von Michael Kerullarios, dem Patriarch von Konstantinopel, durch den römischen Kardinal Humbert von Silva Candida vollzogen wurde, die man als Exkommunikation der gesamten griechischen Kirche deutete. Mit dieser Trennung geht eine Isolierung und Marginalisierung der christlichen Gemeinden im mittleren Osten und in Afrika einher. Dadurch kann, wie Denys Hay betont, ab dem 13. Jahrhundert das (übrig gebliebene abendländische) Christentum als erfolgreich europäisiert bezeichnet werden: Die Unterscheidung zwischen Christen und Andersgläubigen ist zum dominanten Kriterium der Grenzziehung zwischen dem europäischen Selbst und den Anderen geworden. Das Selbstverständnis als christliches Abendland umfasst folglich die Gebiete des byzantinischen Reiches nicht, sondern bezieht sich ausschließlich auf die römisch-katholische sowie auf die reformierte Christenheit (vgl. Hay 1968: 20ff).<sup>10</sup>

Diese „Europäisierung“ des Christentums findet seinen Ausdruck auch in der mittelalterlichen Kartographie, die die Kontinente häufig den drei Söhnen Noahs zuweist: Sem ist der Ahnherr der Juden und Araber, Ham der Vater der afrikanischen Völker und Jafet Vater der Europäer (vgl. ebenda: 1ff). Die Erzählung aus dem Alten Testament über die Ursprünge der Völker nach der Sintflut wird damit im Mittelalter mit den drei großen Religionen verbunden und jeder Religion ein Kontinent zugewiesen. Diese

---

10 Zur Gleichsetzung des Christentums mit Europa vgl. auch Münkler (1995: 9ff).

Verbindung ist m.E. vor allem deswegen interessant, weil sie die moralische Überlegenheit Jafets und Sems gegenüber Ham betont und in der Verbindung sowohl mit den Kontinenten als auch mit den Religionen eine untergeordnete Stellung Afrikas und des Islams legitimiert. Die betreffende Bibelstelle lautet wie folgt:

„Die Söhne Noachs, die aus der Arche gekommen waren, sind Sem, Ham und Jafet. Ham ist der Vater Kanaans. Diese drei sind die Söhne Noachs; von ihnen stammen alle Völker der Erde ab. Noach wurde der erste Ackerbauer und pflanzte einen Weinberg. Er trank von dem Wein, wurde davon betrunken und lag entblößt in seinem Zelt. Ham, der Vater Kanaans, sah die Blöße seines Vaters und erzählte davon draußen seinen Brüdern. Da nahmen Sem und Jafet einen Überwurf; den legten sich beide auf die Schultern, gingen rückwärts und bedeckten die Blöße ihres Vaters. Sie hatten ihr Gesicht abgewandt und konnten die Blöße des Vaters nicht sehen. Als Noach aus seinem Rausch erwachte und erfuhr, was ihm sein zweiter Sohn angetan hatte, sagte er: Verflucht sei Kanaan. Der niedrigste Knecht sei er seinen Brüdern. Und weiter sagte er: Gepiresen sei der Herr, der Gott Sems, Kanaan aber sei sein Knecht. Raum schaffe Gott für Jafet. In Sems Zelten wohne er, Kanaan aber sei sein Knecht.“ (Genesis 9,18 - 9,27)

Mit der Zuweisung der Erdteile an die drei Söhne Noahs ist folglich eine Hierarchisierung dieser Kontinente mitsamt ihren Bewohner/innen verbunden, mehr noch eine Legitimation der Beherrschung aller afrikanischen Völker, da sie die Nachfahren Hams sind. Obwohl Ham, wie das Zitat belegt, seinen Brüdern von der Blöße seines Vaters nur *berichtet*, wird die Geschichte vielfach unter dem Titel „Verspottung des Noahs“ gemalt – eine Darstellung, in der Ham in der Regel spottend mit dem Finger auf Noah zeigt, während seine beiden Brüder beschämmt den Umhang herbeiholen und ihre Gesichter abwenden.<sup>11</sup> Nach der Entdeckung Amerikas als vierten Kontinent verliert die Geschichte von Ham und seinen Brüdern an Bedeutung, zumindest in der Kunst wird sie kaum noch aufgegriffen (vgl. Poeschel 1985: 19).

---

11 Eine sehenswerte Sammlung zu dieser Thematik wurde in der Ausstellung „Der Turmbau zu Babel - Ursprung und Vielfalt von Sprache und Schrift“ (5.4. bis 5.10.2003) gezeigt. Veranstalter war „Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas“.

Obwohl, wie Jan Nederveen Pieterse belegt, die Unterscheidung zwischen Christen und Andersgläubigen zunächst das Produkt einer innereuropäischen Christianisierungskampagne war, die später die Basis für die nach außen gerichteten Kampagnen der Reconquista und der Kreuzzüge bildete, diente vor allem die gemeinsam wahrgenommene Bedrohung des christlichen Abendlandes von außen durch den Islam als vereinigendes Element. Diese undifferenzierte Abwehr bildete allerdings kein Hindernis für zahlreiche politische und strategische Allianzen der europäischen Herrschaftshäuser mit dem Osmanischen Reich (vgl. Pieterse 2000: 35f).

Auch diese Abgrenzung ist immer noch bedeutend. So argumentiert Hans-Ulrich Wehler in der *Zeit* vor allem mit dem Argument gegen einen Beitritt der Türkei, dass diese als muslimischer Staat durch eine tiefe Kulturgrenze von Europa getrennt sei. Diese begründet er u.a. mit einer historischen Gegnerschaft zwischen einem christlichen Europa und dem Islam:

„Das muslimische Osmanenreich hat rund 450 Jahre lang gegen das christliche Europa nahezu unablässig Krieg geführt; einmal standen seine Heere sogar vor den Toren Wiens. Das ist im Kollektivgedächtnis der europäischen Völker, aber auch der Türkei tief verankert. Es spricht darum nichts dafür, eine solche Inkarnation der Gegnerschaft in die EU aufzunehmen. Das mag man noch als Vorurteil eines Historikers abtun. Doch ändert das nichts an dem Tatbestand, dass eine politische Union über Kulturgrenzen hinweg noch nie und nirgendwo Bestand gehabt hat. Überdies ist die Häme, mit der jetzt gegen den ‚christlichen Klub‘ der EU polemisiert wird, ein Zeichen bestürzender Ignoranz, was 2000-jährige Traditionen und die Tatsache angeht, dass die christlichen Konfessionen und Amtskirchen in Europa noch immer große Mächte des öffentlichen und privaten Lebens sind.“ (Wehler: Zeit, 38/2002)

Wehler knüpft hier eindeutig an eine Vorstellung von Europa als einem christlichen Abendland an, das seine Identität historisch aus der Gegnerschaft mit dem Islam gewonnen hat. Indem die Türkei als „Inkarnation der Gegnerschaft“ beschrieben wird, spricht Wehler den genannten kulturellen Unterschieden eine Weisenschaftigkeit zu, die zwar selten in den Feuilletons derart radikal ausgedrückt wird, in ihrer Grundaussage jedoch eine bedeutende Diskursposition darstellt. Diese muslimische Identität, die die Türkei von Europa trennt, schwächt Wehler an keiner Stelle mit

einem Verweis auf die Säkularisierung Europas oder der Türkei ab. Die aktuelle christliche Identität Europas begründet er, wie das Zitat belegt, mit dem Beispiel der fortwährenden Macht der Amtskirchen; der Türkei spricht er in diesem Artikel eine erfolgreiche Säkularisierung ab, mit dem Argument, dass diese permanent durch den mächtigen einheimischen Fundamentalismus untergraben wird. Wehler baut damit ein Bedrohungsszenario auf, durch das der Eindruck entsteht, dass nicht nur die Türkei selbst demnächst ein fundamentalistischer Staat mit *Scharia* sein, sondern dieser seine Herrschaft auf ganz Europa ausdehnen werde, falls die Türkei Mitglied der Europäischen Union wird. Durch diese strategische Islamisierung der Türkei christianisiert Wehler zugleich die EU und blendet damit sowohl die historische Bedeutung des Islams in Europa aus als auch die bedeutende Zahl von Europäer/innen, die Angehörige anderer Religionsgemeinschaften oder Atheist/innen sind.

Ein weiteres Beispiel für die Aktualität der kulturellen Grenze zwischen dem christlichen Abendland und der Orthodoxie ist eine Stellungnahme Helmut Schmidts in der *Zeit* gegen eine Aufnahme Russlands in die Europäische Union:

„Wer von uns weiß etwas über die Rolle der Kiewer Rus – vor eintausend Jahren der erste russische Staat – oder über die Rolle der russisch-orthodoxen Kirche, die seit dem 14. Jahrhundert in Moskau nicht nur ihr Zentrum hat, sondern die Stadt auch in der Nachfolge von Byzanz sieht: ‚das dritte Rom – und ein viertes wird es niemals geben‘. Mir scheint, daß das seit Iwan IV. immer wiederkehrende Motiv, über das Gebiet des eigenen Staates hinaus eine russische Mission erfüllen zu müssen, auf dem Boden der orthodoxen Kirche gewachsen ist. Der selbstverschuldete Zusammenbruch der Sowjetunion schließt die schmerzvolle Erfahrung vom Fehlschlag der russischen Mission ein.“ (Schmidt: Zeit, 41/2000)

Die Zugehörigkeit zur orthodoxen Kirche wird hier zum entscheidenden Kulturmerkmal, auf das von den Großmachtsbestrebungen der Zaren bis hin zur Sowjetunion, letztlich die russische Geschichte der letzten 500 Jahre – mit dem Hinweis auf das wiederkehrende Motiv der expansiven Mission – zurückgeführt wird.

### 3.3.1 Säkularisierung

Eng mit der Selbstbeschreibung von Europa als christlichem Abendland ist auch das aktuelle Selbstverständnis als säkularisierte Gesellschaft verbunden, in der die Trennung von Staat und Religion als eine der wesentlichen Voraussetzungen für das Funktionieren von beiden Bereichen angesehen wird. Die historische Voraussetzung der Säkularisierung bildete die Spaltung in kirchliche und weltliche Herrschaft, wie sie im abendländischen Christentum entstanden ist; diese Tradition ist weder den orthodoxen Kirchen noch dem Islam eigen. Gerade deswegen eignet sich der Verweis auf die Bedeutung der Säkularisierung im europäischen Selbstverständnis sowohl für eine Abgrenzung gegenüber einem fundamentalistischen Islam, der keine Trennung zwischen religiösen und juristischen Gesetzen akzeptiert, als auch gegenüber Staaten, die der byzantinischen Tradition zugeordnet werden können, etwa Russland, Weißrussland, der Ukraine sowie – mit beiden Argumenten – gegenüber Teilen des Balkans.

Gegen einen Beitritt der Türkei zur EU mit dem Verweis auf die Bedeutung der Trennung von weltlicher und kirchlicher Macht argumentiert etwa Bassam Tibi in der *tageszeitung* vom 13.12.02, wenn er zwar den Islam als Teil der europäischen Kultur beschreibt, diese Zugehörigkeit jedoch auf den „Euro-Islam“ beschränkt, der für eine Trennung von weltlicher und religiöser Herrschaft eintritt. Deswegen – so Tibi – reicht der Hinweis darauf, dass die Türkei ein islamisches Land ist, als Hauptargument gegen eine EU-Mitgliedschaft nicht aus. Einen wertmäßigen und alltagskulturell europäisierten Islam, der mit säkularer Demokratie, individuellen Menschenrechten, Zivilgesellschaft, laizistischer Toleranz, Kultur- und Religionspluralismus vereinbar ist, steht dem europäisch-christlichen Selbstverständnis nicht unvereinbar gegenüber, sondern bildet bereits heute einen Teil der europäischen Identität. Die Türkei vertritt, wie Tibi schreibt, jedoch keinen Euro-Islam, da ihre Säkularisierung unter Kemal Atatürk von oben erfolgte und deswegen oberflächlich geblieben ist:

„Nicht zivilgesellschaftlich, sondern allein durch Verordnung per Dekret brachten die Kemalisten die säkulare Modernität in die türkische Gesellschaft. So wurden die Scharia und ihre Gerichte vom Staat verboten, ohne dass es hierfür eine Religionsreform als Grundlage gab. Die

Europäisierung wurde durch Verbot der traditionellen islamischen Symbole wie Schleier und Turban verordnet. Seit mehreren Jahrzehnten blühen sowohl der Islamismus als auch der orthodoxe Islam als Widerstand gegen diese verordnete Säkularisierung. Aus diesen Fakten geht hervor, dass weder von den Kemalisten noch von ihren Gegnern der Versuch gemacht wurde, einen türkisch-europäisch orientierten Islam zu etablieren. Das Schleierverbot durch die Kemalistinnen sowie die entgegengesetzte ostentative Zurschaustellung des Kopftuches durch die AKP-Islamisten können nicht als euroislamisch gedeutet werden.“ (Tibi: taz v. 13.12.02)

Damit wird die Türkei als eine Gesellschaft beschrieben, in der sich die Säkularisierung noch nicht erfolgreich durchsetzen konnte, was erstens die Existenz von Verboten und zweitens der Widerstand dagegen verdeutlicht.

Eine interessante aktuelle Variation dieser Selbstbeschreibung praktizieren Jürgen Habermas und Jacques Derrida in ihrem Aufruf für eine eigenständige EU-Außenpolitik in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. In diesem berufen sie sich auf die säkulare Tradition Europas als Basis legitimer politischer Entscheidungen, um sich von den USA abzugrenzen, beispielsweise, wenn sie eine europäische Außenpolitik damit legitimieren, dass in „unseren Breiten [...] ein Präsident, der seine täglichen Amtsgeschäfte mit öffentlichem Gebet beginnt und seine folgenreichen politischen Entscheidungen mit einer göttlichen Mission in Verbindung bringt, schwer vorstellbar [ist]“ (Derrida: FAZ v. 31.05.03). Mit dieser Aussage wird Bush auf einer Ebene mit seinen „fundamentalistischen Gegnern“ gestellt und damit werden alle seine Handlungen diskreditiert.

### **3.4 Ästhetische Einheit**

Auch der europäischen Kunstgeschichtsschreibung liegt in der Regel die Vorstellung einer einheitlichen kulturellen Entwicklung in Europa zugrunde, wie sie sich vor allem in der historischen Abfolge der verschiedenen Stile in Architektur, Musik, Literatur und bildender Kunst manifestiert. Von der Romanik über die Gotik, die Renaissance, das Barock und Rokoko bis zur Moderne und Postmoderne haben sich in diesem Verständnis von Europa, spä-

testens seit dem Mittelalter, die verschiedenen europäischen Länder und Regionen gegenseitig beeinflusst und über diesen Austausch eine gemeinsame Stilgeschichte geprägt.<sup>12</sup> Vorrangig basiert die Epochenbildung auf den Werken der bildenden Künste wie der Malerei, Bildhauerei und Architektur. Üblicherweise werden die einmal gebildeten Epochen im Anschluss auf alle anderen künstlerischen Genres übertragen. So spricht man genauso von einer Renaissanceliteratur wie von einer Renaissancemusik, von einer Barockmusik wie von einer Barockliteratur, von der Literatur wie der Malerei der Moderne etc.

Bis zum Ende des Mittelalters gilt Kunst als Handwerk, erst in der Neuzeit wird individuelle Begabung zum entscheidenden Faktor. Kunstwerke entstehen im Mittelalter zumeist in einem größeren religiösen Zusammenhang und der/die einzelne Künstler/in treten nicht aus der Werkgemeinschaft hervor. Das bedeutet auch, dass Werke nicht einzelnen Personen zugeordnet werden können, und dass eine Kunstgeschichtsschreibung im heutigen Sinne, in der Werke und Stile an Personennamen gebunden sind, für das Mittelalter nicht möglich ist. Die zwei weitgehend einheitlichen Stilrichtungen im Mittelalter sind die Romanik<sup>13</sup> und die Gotik<sup>14</sup>. Beide Epochen sind geprägt durch eine ständig geordnete Gesellschaft und eine religiös gebundene Geisteshaltung. Künstlerische Motive sind Bibeldarstellungen und Jenseitsvorstellungen. Stilistisch ist die Abgrenzung von der Romanik zur Gotik problematisch, vor allem, da die Romanik weniger ein einheitlicher Stil ist, sondern eher eine Formensprache mit starken regionalen Unterschieden – eine zeitliche Abgrenzung von Romanik und Gotik ist ebenfalls nicht eindeutig festlegbar. In Frankreich

---

12 Vgl. statt vieler: Holle (1989) und Meyer (1978a/b).

13 Die Bezeichnung Romanik bezieht sich auf die Verwendung des Rundbogens in der Architektur, der an die römische Baukunst erinnert. Dementsprechend ist sie für die Malerei und die Skulpturen der Zeit relativ unpassend.

14 Der Begriff der Gotik wurde in einer Zeit geprägt, die das Mittelalter überwinden wollte. Die herrschende Auffassung von gotischer Kunst, wie sie seit Giorgio Vasari (1511-74) bis ins ausgehende 18. Jahrhundert vertreten wurde, war die einer unvollkommenen barbarischen Kunst, die von jenseits der Alpen in die antike Kultur einbrach.

werden tendenziell alle Bauformen aus der Zeit der Völkerwanderung als erste Romanik bezeichnet, in Deutschland hingegen beginnt die Romanik erst im 11. Jahrhundert. Kennzeichnend für die Romanik in der Plastik und der Malerei ist das Ausscheiden aller antikisierenden Tendenzen, wie sie noch von der karolingischen und ottonischen Kunst zu finden sind. Charakteristisch ist weiter die Unterordnung alles Gestalthaften unter einen strengen Symbolismus, wobei Fläche und nicht Raum das dominante Ordnungsprinzip ist, was zu einer ornamentalen Wirkung führt. Ein typisches Element der romanischen Architektur ist der Rundbogen, der vor allem Gewölbe, Fenster und Portale formt. Ein weiteres wichtiges Merkmal romanischer Architektur ist die auch von außen sichtbare Addition der Gebäudeteile, während diese Teile später in der Gotik miteinander verschmelzen und eine einheitlichere Wirkung erzeugen.

Trotz aller Unterschiede gilt die romanische Kunst als erster gesamteuropäischer Stil (vgl. u.a. Gebhardt 1997: 16), in dem die Gemeinsamkeiten stärker sind als die regionalen Unterschiede. Als Grund wird das von der Nordsee bis in die Provence und Rom ausgedehnte Kaiserreich genannt, das die Wanderungen von Künstler/innen begünstigte. Zudem förderten die entstehenden großen Handelstädte wie Köln, Mailand und Venedig und die Wanderbewegungen der Kreuzzüge und Pilgerfahrten den künstlerischen Austausch. Mit den Eroberungszügen der Normannen in Unteritalien, Sizilien und England verbreiten sich erneut byzantinische Formen und Motive, die wiederum deutlich von der arabischen Kunst inspiriert waren, in Europa aus. Formgebungen und Techniken der maurischen Kunst erreichten Mitteleuropa über Spanien, wo ein reger kultureller Austausch zwischen islamischer und christlicher Kunst auch während der Reconquista erhalten blieb. In der Malerei wurden vor allem die dekorativen Details, die flächig aufgefassten Bildgründe mit ihren Flechtwerkmustern und die orientalischen Tierdarstellungen (Greifen, Pfaue, Raubtiere) aufgenommen. Träger der künstlerischen Entwicklung sind im Mittelalter neben dem Hof des Herrschers die Klöster, vor allem die des Benediktiner- und des Zisterzienserorden. Die Orden entfalteten durch Gründungen von Klöstern über ganz Europa hinweg eine rege Bautätigkeit.

Als kulturell bedeutsame Ereignisse gelten in diesem Zusammenhang vor allem die Errichtungen der Kathedralen. Die goti-

sche Architektur unterscheidet sich von der romanischen hauptsächlich durch die Verwendung des Spitzbogens anstelle des Rundbogens und durch eine andere Raumkonstruktion. Das gotische Konstruktionsprinzip beruht auf der fast vollständigen Entlastung der Wände hin zum Rippenkreuz, wodurch die signifikanten großen, mit buntem Glas ausgeschmückten Fensterwände möglich geworden waren. Die Kathedrale gilt als glanzvollster Ausdruck der Gotik und ihre Erfindung ist eng mit dem erstarrenden französischen Königtum verbunden. Die Frühgotik beginnt in Frankreich. Von dieser ausgehend, entwickelt sich in England ein gotischer Stil, bei dem die architektonische Struktur zunehmend von reinen Schmuckformen überdeckt wurde. Diese englische Sonderform gibt wiederum der französischen Spätgotik und der portugiesischen Architektur wesentliche Impulse, dagegen lehnt sich die deutsche Gotik eng an die französischen Vorbilder an. Mit internationaler Gotik wird in der Kunstgeschichte schließlich ein Trend in der Malerei beschrieben, der von England, Frankreich, Burgund, Nord- und Mitteldeutschland, Böhmen und Österreich bis nach Italien weite Teile Europas umfasste.

Auch der Übergang von der Spätgotik zur Renaissance ist weder zeitlich noch inhaltlich klar abgrenzbar. In Italien beginnt etwa um 1420 eine Rückbesinnung auf die eigene Vergangenheit der römischen Antike, die eng mit dem zunehmenden Machtanspruch der italienischen Dynastien gegenüber dem deutschen Kaiser und den französischen Königen zusammenhängt. Um diesen Machtanspruch durch Tradition zu legitimieren, wird sich auf die Größe der römischen, imperialen Vergangenheit berufen. Während Italien hundert Jahre vor den übrigen Ländern auf antike Formen zurückgreift, bleibt vor allem das nördliche Europa lange von der Gotik geprägt. Erst ab 1500 greift die italienische Renaissance auf andere Regionen in Europa über. Die gotischen Wandskulpturen werden durch Freifiguren, die sich in Proportion, Haltung und Gewand eng an antiken Vorbildern orientieren, ersetzt; in der Malerei setzt sich die Zentralperspektive als bildnerisches Raumgestaltungsprinzip durch und löst die flächigen Darstellungen der Romanik und der Gotik ab. Auch ist in der Renaissance, im Gegensatz zum Mittelalter, die Kirche nicht mehr die alleinige Auftraggeberin, denn die Aristokratie nimmt zunehmend Künstler/innen in ihre Dienste. Entsprechend wechseln die Bildmotive von der Konzentration auf rein religiöse Darstellungen zu

weltlichen Abbildungen, wie Bildnisse der Familien der Auftraggeber/innen, und Vorstellungen vom Künstler als Schöpfer setzen sich durch, der mit seinem Namen die Werke signiert und sie damit als seine eigenen ausweist.

Um 1600 folgt in der Stilgeschichte auf die Renaissance und den Manierismus der Barock, der sich ebenfalls über weite Teile Europas und in den dazugehörigen Kolonien verbreitet. Grundprinzip der barocken Architektur ist die Bewegung der Massen, verbunden mit einer Unterordnung der Teile unter das Ganze. Hierdurch entsteht ein einheitlicher, dynamischer und fließender Raum, der zugleich geschlossen und offen scheint. Festliche Erhöhung, sinnliche Erscheinung des Überwirklichen und Ehrfurcht gebietende Repräsentationen der weltlichen Macht sind die prägenden Merkmale barocker Kunst, wobei die Prachtentfaltung zugleich als Ausdruck des Anspruchs weltlicher und geistlicher Herrschaft der Kirche und des Feudaladels gilt. Stilistisch ist der Barock relativ schwer von der Rokokokunst abgrenzbar, in der barocke Elemente mit französischem Klassizismus und Einflüssen fernöstlicher Kulturen eine spielerische Synthese formen.

Ab dem 19. Jahrhundert vervielfältigen sich die Stilrichtungen in der Kunst und auch ihre Funktion differenziert sich zunehmend (vgl. Bourdieu 1999a). Kunst dient zwar nach wie vor als Repräsentationsmittel kirchlicher und weltlicher Ordnung, zunehmend aber auch als Mittel der tugendhaften Erziehung innerhalb der Familien. Auch öffentliche Aufträge werden fast ausschließlich an solche Künstler vergeben, die den Ansprüchen der bürgerlichen Akademien und damit der bürgerlichen Ästhetik genügen. In dieser Zeit etablierten sich auch das Phänomen des verkannten Künstlers sowie die Opposition zwischen Künstler- und Bürgertum. Die Überfüllung der Akademien und die zunehmende Bereitschaft des Bürgertums, Kunst zu kaufen, führten Mitte bis Ende des 19. Jahrhunderts zur Entstehung eines Kunstmarktes (vgl. White/White 1993) und zur Etablierung eines autonomen Kunstfeldes (vgl. Bourdieu 1999a). Diese Entwicklung beginnt in Paris, setzte sich aber in ganz Europa, den USA sowie in Australien durch.

An dieser kurzen Skizzierung der europäischen Kunstgeschichte wird deutlich, dass diese sich maßgeblich auf die Entwicklungen in Spanien, Deutschland, England, Frankreich und Italien kon-

zentriert, mit der Folge, dass künstlerische Positionen und Entwicklungen, die nicht in diesen Regionen tradiert wurden, keinen integralen Bestandteil der europäischen Kunstgeschichte bilden. Der Herausstellung der gemeinsamen europäischen Kunstgeschichte folgt häufig auch der Verweis auf die ausgeprägte kulturelle und künstlerische Vielfalt, die sich in Europa entwickeln konnte. Einen Verweis, den Luisa Passerini in der *tageszeitung* wie folgt beschreibt:

„Hier scheint eine eurozentrische Haltung auf, die alte Stereotypen wiederholt, etwa die der ‚unvergleichlichen, ausladenden kulturellen Vielfalt‘ Europas, einer jener typischen Vergleiche ohne ein zweites Vergleichsglied, denn es ist unmöglich nachzuweisen, dass diese Vielfalt in Europa größer gewesen sei als etwa in Südostasien.“ (Passerini: taz v. 13.08.03)

Mit der Hervorhebung der außergewöhnlichen kulturellen respektive künstlerischen Entwicklung Europas geht folglich in der Regel eine implizite oder explizite Abgrenzung gegen alle Erdteile einher, die einen geringeren oder einen anderen künstlerischen und kulturellen Reichtum aufzuweisen haben. Diese Form der Abgrenzung konkretisiert sich häufig gegenüber den USA, denen vor allem eine eigenständige Kunstgeschichte und aktuell die kulturelle Vielfalt abgesprochen wird.

### **3.5 Diskussionskultur und reflexive Wissensgemeinschaft**

Ein nicht besonders verbreiteter Ansatz, den ich der Vollständigkeit halber jedoch kurz vorstellen möchte, ist die Selbstbeschreibung Europas als spezifische Diskussions- und Konfliktkultur. So macht für Morin gerade die Integration antagonistischer Elemente Europa aus, genauer gesagt, für ihn beruht die europäische Einheit in der kulturell-historischen Uneinigkeit und Heterogenität: „So ist das, was die Einheit der europäischen Kultur ausmacht, nicht die jüdisch-christlich-römische Synthese, nicht nur die Komplementarität dieser Elemente, sondern auch die Konkurrenz und der Antagonismus zwischen all diesen Instanzen, die jeweils ihre eigene Logik haben: eben ihre ‚Dialogik‘“ (Morin 1988: 29).

Weitere maßgebliche Vertreter dieses Ansatzes sind Otto Oexle und Bernhard Giesen, die beide davon ausgehen, dass das Spezifische an Europa eine besondere Form der Streitkultur ist und diese Auffassung mit dem Verweis begründen, dass die Geschichte Europas nur in Ausnahmefällen von Einigkeit, in der Regel aber von Konflikten und Spannungen bestimmt war. Dabei gelten, wie Giesen betont, nicht Streit, Dissens und Konflikt an sich als Eigentümlichkeiten Europas, sondern die besonderen institutionellen Formen der Kanalisierung und Zivilisierung von Konflikten, die ertens in der institutionellen Umsetzung von Konflikt in Innovation münden und zweitens in der Entwicklung öffentlicher Diskursräume und unpersönlicher Verfassungen bestehen, die spannungsreiche Polyzentrik und Kompromissbildung innerhalb gesellschaftlicher Verbände ermöglichen. Letztlich werden aus der Institutionalisierung und Ritualisierung von Konflikt sowohl ein für Europa spezifisches demokratisches Selbstverständnis als auch eine spezifisch geistig-intellektuelle Entwicklung abgeleitet (vgl. Giesen 1999: 136ff).

Oexle verweist in diesem Zusammenhang insbesondere auf die okzidentale Stadt im Mittelalter, die anders als die Städte in der Antike, von Anfang an einen Verband von Bürger/innen darstellt, der auf dem Prinzip der Gleichheit aufbaut. Während es in vielen Kulturen Städte als Markttore, als Festungen und als Herrschaftszentren gibt, ist die Entstehung einer Stadtkommune, in der sich die Bürger/innen als Gleiche begegnen, spezifisch für den Okzident. Dieses Prinzip der „brüderlichen“ Gleichheit bildet wiederum die Basis für die Etablierung eines demokratischen Diskussionsraums und eines individuellen Konkurrenzsystems (vgl. Oexle 1991: 45ff).

Osteuropa gehört in diesem Ansatz erneut zu den internen Anderen, beispielsweise wenn Oexle betont, dass sich auf den ehemals byzantinischen Gebieten weder unabhängige Städte als öffentlicher Diskussionsraum noch eine spezifische Diskussionskultur an den Universitäten eigenständig entwickelt hätten. Das Gleiche gilt für die islamische Kultur, die er gemeinsam mit der byzantinischen von den im Okzident stattfindenden Entwicklungen abgrenzt. Europa wird hier außerdem gegen autoritäre Gesellschaften abgegrenzt, in denen sich aufgrund einer stark hierarchischen Gesellschaftsstruktur keine Konflikt- und Diskussionskultur entwickeln konnte, da diese die prinzipielle Anerkennung

der Konfliktpartner/innen als gleichberechtigte Gegenüber voraussetzen (vgl. ebenda: 24ff).

### **3.6 Europa der Nationen**

Da nationale Identität in der Moderne zu den dominanten kollektiven Identitäten gehört, muss eine europäische Identität sich notwendigerweise zu dieser Form der kollektiven Identität ins Verhältnis setzen. An dieser Stelle stellt sich die Frage, ob – und wenn ja, wie – sich die verschiedenen nationalen Identitäten mit einer gemeinsamen europäischen Identität vereinbaren lassen. Willfried Spohn vertritt die Auffassung, dass europäische Identität und nationale Identität in einem engen Beziehungsverhältnis, keinesfalls in Opposition zueinander stehen, denn aufgrund des Umstands, dass sich nationale Identität zum einen zwar über Selbstbeschreibung und Grenzziehung, zum anderen aber auch in einer kontinuierlichen Interaktion mit den umliegenden, nationalen Gruppen herausbildet, stellen die europäischen Komponenten konstitutive Elemente nationaler Identitäten dar. Spohn argumentiert weiter, dass durch die europäische Integration der Anteil europäischer Komponenten in den einzelnen nationalen Identitäten zunimmt und beschreibt diesen Prozess als eine „Hybridisierung“ nationaler und europäischer Identität, da die europäische die nationale Identität weder ersetzen noch überlagern würde, sondern zu einer Reartikulation der nationalen Identität beiträgt (vgl. Spohn 2000: 230ff).

Ähnlich argumentiert Rainer Lepsius, der Europa zunächst als Summe seiner Nationalkulturen beschreibt, die der zentrale Ort sozialer Konstruktion von kollektiver Identität und Solidaritätsnormen bleiben. Durch den Zusammenschluss verschiedener Nationalstaaten zur Europäischen Union löst sich die nationalstaatliche Identität bei ihm ebenfalls nicht in einer hierarchisch übergeordneten europäischen Identifikationsebene auf, jedoch verändert der europäische Einigungsprozess die nationalstaatliche Selbstbeschreibung. Hier wird die europäische Identität ebenfalls als ein an Bedeutung zunehmender Bestandteil nationaler Identitäten konzipiert (vgl. Lepsius 1999: 217).

Gerade bei Lepsius wird die Bedeutung der europäischen Integration für die Entwicklung eines europäischen Bewusstseins of-

fensichtlich und verdeutlicht einmal mehr die Besetzung des Europabegriffs durch die Europäische Union. Alle Nicht-EU-Staaten werden als Folge dieser Setzung nicht in diesen Prozess europäischer Identitätsbildung einbezogen, stattdessen werden sie entweder zum Anwärter auf eine Teilhabe an dieser Identität oder zu ihrem Gegenüber.

Nationen werden in dieser Selbstbeschreibung als Einheiten konzipiert, die als *Einheit* ein europäisches Bewusstsein entwickeln, was zur Folge hat, dass Nationen, die kulturell sowohl zu Europa als auch zu Asien gehören, aus diesem Schema herausfallen. Wenn in dieser diskursiven Position ein Staat entweder ganz oder gar nicht zu Europa gehören kann, macht sie es schwierig zu denken, dass Staaten teilweise europäisch und teilweise asiatisch sein können. Konkret wird damit die Erwartung verstärkt, dass sich die Türkei und Russland entweder vollständig „europäisieren“ oder endgültig aufhören, eine Zugehörigkeit zur europäischen Identität zu beanspruchen.

Diese Position nimmt unter anderem Helmut Schmidt in der *Zeit* ein, wenn er schreibt:

„In der Frage nach den geopolitischen Kriterien taucht die Frage nach den zukünftigen Grenzen der Union freilich wieder auf. Mich hat der Disput an die Zeiten von Charles de Gaulle erinnert. Einmal hat er vom ‚Europa vom Atlantik bis zum Ural‘ gesprochen; das war Schulbuch-Geographie, politisch ergab das Wort keinen Sinn, denn es teilte Rußland – damals die Sowjetunion – in zwei Teile. Aber de Gaulle hat auch vom ‚Europa der Vaterländer‘ gesprochen. Dieses Wort hat mir damals gefallen. Es gefällt mir heute noch. Denn ich glaube, daß wir Europäer noch sehr lange unser jeweiliges Vaterland brauchen und daß wir deshalb noch sehr lange am Prinzip des Nationalstaates festhalten werden. Wir brauchen innerhalb der Europäischen Union unseren Nationalstaat. Ist es aber nicht auch an der Zeit, neben unserer jeweiligen nationalen Identität eine gemeinsame europäische Identität zu definieren und sie in unser Bewußtsein aufzunehmen?“ (Schmidt: Zeit, 41/2000)

Die Nationalstaaten werden hier in die Europäische Union eingebunden, indem sie *innerhalb* dieser eine Unterkategorie bilden – eine Unterkategorie, die mit dem Begriff des „Vaterlandes“ zugleich die Vorstellung von dem Nationalstaat als schützende, aber auch Solidarität und Opferbereitschaft fordernde Hausgemeinschaft beibehält. Bemerkenswert ist jedoch an diesem Ab-

schnitt vor allem, dass Schmidt die geographische Definition Europas, bei der ein Teil des russischen Staates zu Europa gehört, mit der Bezeichnung „Schulbuch-Geographie“ als „auswendig gelerntes“, politisch naives, wirklichkeitsthesches Wissen und damit als nicht erstzunehmende Position abwertet. Schmidt versucht hier diskursive Positionen, die unter dem Rückgriff auf geographische Definitionen für eine Einbindung Russlands in die europäische Identität und in die Europäische Union eintreten, zu diskreditieren. Gelingt diese Form der Diskreditierung von Diskurspositionen, dann kommt in der Folge jeder Diskursbeitrag, der sich positiv auf diese geographische Definition Europas bezieht, in einen Rechtfertigungzwang. Ohne an dieser Stelle nachweisen zu können, welchen Beitrag Schmidt zur Verfestigung dieser Diskursposition geleistet hat, bleibt festzuhalten, dass Hinweise auf die geographischen Grenzen Europas zwar legitime Argumente für den Ausschluss bestimmter Länder aus der Diskussion um einen möglichen EU-Beitritt darstellen, wie etwa 1987 bei der Ablehnung von Beitrittsverhandlungen mit Marokko, umgekehrt jedoch kein überzeugendes Argument für eine Zugehörigkeit zu Europa zu sein scheinen.

Gerade die Konzeption eines Europas der Vaterländer birgt jedoch auf der anderen Seite das Potential, die Nationen Osteuropas vollwertig in eine europäische Identität zu integrieren, insofern sie auf allen nationalen Identitäten aufbaut. Da es, wie beispielsweise Aleš Debeljak betont, keine europäische Tradition gibt, sondern sie noch zu erfinden ist, ist es unerlässlich, dass die „Schaffung eines Europäertums vom gesamten Feld der kulturellen und ethnischen Traditionen ausgeht“. Er argumentiert weiter, dass im Gegensatz zu einer Integration über geteilte Werte oder über die Suche nach einer gemeinsamen Geschichte, die Identitätsbildung aus den nationalen Identitäten heraus den Vorteil hätte, dass Osteuropa, das sonst im Allgemeinen in diesen Diskursen wenig Beachtung erfährt, an der Konstruktion einer europäischen Identität voll beteiligt wäre (vgl. Debeljak 2002: 9).

### 3.7 Klassen, Schichten, Milieus

Andere Ansätze vertreten demgegenüber die Auffassung, dass das europäische Bewusstsein stark von der spezifisch europäischen horizontalen Gesellschaftsschichtung beeinflusst ist. Etwa wenn Max Weber in der Vorbemerkung zu den gesammelten Aufsätzen zur Religionssoziologie schreibt, dass es zwar auch in anderen Teilen der Welt horizontale Gliederungen innerhalb von Gesellschaften gibt, sich jedoch nur im Okzident ein Bürgertum, eine Bourgeoisie und eine Proletarierklasse gebildet haben. Diese Entwicklung des abendländischen Bürgertums und seiner Eigenarten steht nach Weber mit der Entstehung kapitalistischer Arbeitsorganisation in einem engen Zusammenhang, ist jedoch nicht mit ihr identisch, vor allem, da es Bürger – im ständischen Sinne – schon vor der Entwicklung des spezifischen abendländischen Kapitalismus gab (vgl. Weber 1988: 9ff). Historisch haben sich in Europa vier Klassen entwickelt (vgl. Weber 1980: 179): die Arbeiterklasse, das Kleinbürgertum, die besitzlose Intelligenz und Fachgeschultheit und das Besitz- bzw. das Bildungsbürgertum. Da Klassen keine Gemeinschaften an sich sind, sie jedoch der Ort bzw. die Ursache eines Gemeinschaftshandels werden können, sieht Weber das spezifisch Europäische weniger in der Existenz verschiedener Klassen, sondern in der Entstehung eines Gemeinschaftshandels und eines Klassenbewusstseins in Europa (vgl. ebenda: 533f).

Dass die horizontale Differenzierung der europäischen Gesellschaften im Laufe des letzten Jahrhunderts wenig an Einfluss verloren hat, bestätigt eine Studie von Hartmut Kaelble. Auch wenn dieser nicht von Ständen und Klassen, sondern von Milieus spricht, nennt er, ähnlich wie Weber, als heute noch bedeutende soziale Schichten das Bürgertum, das proletarische Arbeitermilieu und das kleinbürgerliche Milieu, während das bis zum Anfang des 20. Jahrhundert noch einflussreiche Milieu der Landaristokratie und auch das bäuerliche Milieu dagegen wesentlich an Bedeutung verloren haben. Diese Milieus waren und sind aufeinander bezogen und existieren größtenteils in Abgrenzung zueinander (vgl. Kaelble 1997: 34ff).

Das europäische Bürgertum entsteht nach Kaelble vor allem über die Zugehörigkeit zu bestimmten Berufsgruppen mit hohem Berufsethos wie Unternehmer, höherer Beamter und Pfarrer. Be-

stimmender Faktor bei der Entwicklung einer bürgerlichen Identität bildet die Abgrenzung (vgl. Bourdieu 1994) gegenüber dem Adel und dem proletarischen Arbeitermilieu, wobei als das wichtigstes Abgrenzungsmittel nach oben die Arbeitsmoral und nach unten Besitz sowie akademische Bildung gelten. Geteilte Werte des Bürgertums sind Arbeit, Bildung, Besitz, Familie und Kultur. Kulturelle Institutionen sind Museen, Theater, Opern, Restaurants und Abendgesellschaften.

Als weiteres europäisches Sozialmilieu nennt Kaelble das Kleinbürgertum, das vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus selbständigen Handwerkern, Einzelhändlern, Gastwirten und kleinen Transportunternehmen entstand. Kulturell bedeutsam bei der Herausbildung einer kleinbürgerlichen Identität waren der Schützenverein, der Gesangsverein, die Zünfte und Gilden. Da kleinbürgerliche Betriebe normalerweise Familienunternehmen waren, wird außerdem der Solidarität zwischen den Familienmitgliedern eine besondere Bedeutung zugewiesen und familiäre Selbstausbeutung bildet ein charakteristisches Phänomen (vgl. Kaelble 1997: 35f). Weiteres Kennzeichen ist eine relative hohe soziale Mobilität, verursacht durch einen signifikanten Willen zum sozialen Aufstieg (vgl. Bourdieu 1994: 500ff).

Das proletarische Arbeitermilieu entstand in Europa Ende des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts (vgl. Kaelble 1997: 34f). Kulturell relevante Orte für die Entstehung dieses Milieus und eines Arbeiterklassenbewusstseins waren Gewerkschaften, Kirchen, Wirtshäuser und die Fabriken. Das Arbeitermilieu erfüllte primär die Funktion eines Netzwerks zwischen Nachbar/innen in städtischen Vierteln zur gegenseitigen Hilfe in individuellen Lebenskrisen, z.B. schwerer Krankheit, Tod, Geburt, Arbeitslosigkeit und Alter. Eine weitere Funktion war es, Würde und Selbstrespekt in einer Gesellschaft auszubilden, die dieser Gruppe Anerkennung, Aufstiegschancen, Zugang zu den höheren Bildungsinstitutionen und zu den einflussreichen Positionen verweigerte. Das Arbeitermilieu bildete außerdem die Basis der politischen Arbeiterbewegung.

Ein besonderes Kennzeichen dieser horizontal nach Milieus differenzierten europäischen Gesellschaften ist eine relative Stabilität der Milieus, bei gleichzeitig relativ hohen individuellen Mobilitätschancen, und vor allem die Bedeutung der Mittelschicht. Damit grenzt sich diese Gesellschaftskonzeption gegen die stärker

in zwei Klassen polarisierten USA sowie gegen sozialistische Gesellschaftsmodelle ab.

Einmal mehr fand auch bei diesem Aspekt die Herausbildung eines Bürger- und Kleinbürgertums maßgeblich in den industriell weiter entwickelten Gebieten Westeuropas statt, während große Teile Osteuropas stärker agrarwirtschaftlich orientiert blieben.

### **3.8 Arbeitsethik und Wohlfahrtsstaat**

Auch die Arbeitsethik und der Wohlfahrtsstaat werden häufig als spezifisch europäische Errungenschaften ausgewiesen, etwa wenn Kaelble betont, dass, obwohl in Form und Ausmaß der staatlichen Wohlfahrt zwischen den europäischen Gesellschaften große Unterschiede bestehen, doch in ganz Europa – im Vergleich zu außereuropäischen Gesellschaften – im 20. Jahrhundert generell hohe Sozialausgaben festzustellen sind (vgl. ebenda: 37f).

Arbeitsethik und Wohlfahrtsstaat hängen insofern eng zusammen, als sich der Wohlfahrtsstaat in Europa als Antwort auf die sozialen Fragen und Krisen der industriellen Arbeitsgesellschaft herausgebildet hat; ein Prozess, der in einem engen Verhältnis mit einer Einstellung zur Arbeit als positivem Bezugspunkt in der Selbstbeschreibung von Individuen und Gemeinschaften zusammenhängt (vgl. Pankoke 1990: 25ff). Europa kann deswegen als Arbeitsgesellschaft mit einer dazugehörenden, bis heute aktuellen Tradition der Forderungen nach Anerkennung der Arbeitsleistungen beschrieben werden. Entsprechend hat Europa auch eine einmalige Geschichte der Arbeitskämpfe vorzuweisen, die zu einem spezifisch europäischen Wohlfahrtsmodell geführt haben. In Westeuropa hat sich das Wohlfahrtsmodell in der sozialen Marktwirtschaft konkretisiert, in Osteuropa wurde es mit dem real existierenden Sozialismus umgesetzt.

Den Ursprung dieser Form von positiver Identifikation mit Arbeit verortet Weber in der protestantischen Ethik der innerweltlichen Bewährung. Während die mittelalterliche Ethik Bettler/innen nicht nur geduldet, sondern Bettelorden geradezu glorifiziert hat, galt im Protestantismus der Arbeits- und Gewerbefleiß als Pflicht gegen Gott. Mit dem Protestantismus ist ein spezifisch bürgerliches Berufsethos entstanden, das das Arbeiten zum gottgewollten Lebenszweck erklärte (vgl. Weber 1988: 162ff). Einer

Erwerbsarbeit nachzugehen, wurde zunehmend Teil einer arbeitsgesellschaftlichen Normalitätserwartung. Wer seinen Unterhalt nicht aus eigener Kraft und ehrlich verdienen konnte, dem wurde auch das Recht auf gesellschaftliche Anerkennung abgesprochen. Diese Pflicht zur Arbeit drehte sich im Zuge der Industriellen Revolution mit den aufkommenden sozialen Bewegungen um zu einer Forderung nach einem Recht auf Arbeit (vgl. Pankoke 1990: 7ff), mit dem vorrangigen Ziel, die Angst vor Arbeitslosigkeit als Druckmittel für die Erhaltung und Erzeugung industrieller Arbeitswilligkeit abzuschaffen. Ausgehend von diesen Forderungen begann sich das bis heute aktuelle Ideal einer vollbeschäftigte Arbeitsgesellschaft durchzusetzen.

Auf diese Tradition bezieht sich auch Pierre Bourdieu, wenn er in *Le Monde diplomatique* für den Erhalt des europäischen Sozialstaates als Gemeinsinn stiftende Errungenschaft eintritt und die politische Legitimationskrise der europäischen Staaten auf den Abbau der sozialen Leistungen zurückführt. Bourdieu fordert deswegen eine die Bürger/innen überzeugende Sozialpolitik durch die Etablierung gemeinsamer Normen auf europäischer Ebene, auch und gerade im Hinblick auf die Entwicklung einer europäischen Solidargemeinschaft. Bourdieu wendet sich dabei gegen die Annahme, dass eine Liberalisierung des Marktes und eine Minimalisierung staatlicher Regulation zu einem Aufschwung der wirtschaftlichen Konjunktur führen. Statt dessen unterstützt er eine europäische Sozialbewegung, insbesondere in Form einer europäischen Gewerkschaftsbewegung, die die Politik zu einem grundsätzlichem Sinneswandel nötigt und zu einem weiteren Verständnis des „Sozialen“ führt, das Arbeitsbedingungen, Wohnungsbau, Ausbildung, Freizeit und Geschlechterverhältnisse etc. umschließt. Diese Gewerkschaftsbewegung hat jedoch, so Bourdieu, vor allem dann eine Chance, wenn sich die Gewerkschaften aus ihrer nationalen Verhaftung lösen:

„Die europäische Gewerkschaftsbewegung, die zum Motor eines sozialen Europas werden könnte, ist also noch zu erfinden, und zuallererst erscheint es notwendig, mit einigen alten Prinzipien mehr oder weniger radikal zu brechen. Zu brechen wäre (erstens) mit nationalen, ja teils nationalistischen Sonderinteressen im Rahmen von Gewerkschaftstraditionen, die der mentalen und territorialen Enge der einzelnen Staaten verhaftet sind, einem Rahmen, der bislang die eigene Fortexistenz si-

cherte und den Raum der gewerkschaftlichen Forderung- und Aktionspolitik definierte.“ (Bourdieu: *Le Monde diplomatique* v. 11.06.99)

Darüber hinaus kann diese Gewerkschaftsbewegung eine integrative Wirkung für diejenigen Teile der Bevölkerung erfüllen, die zur Zeit innerhalb des Europadiskurses eher als Störfaktoren bzw. als Problem wahrgenommen werden: die Immigrant/innen. Bourdieu schlägt aus diesem Grund eine Vorgehensweise vor, die an die alten Ziele der sozialistischen Arbeiterbewegung anknüpft, diese jedoch aktualisiert:

„Wäre es [...] nicht weit ratsamer, auf eine Art Internationale der ‚Immigranten‘ aller Länder zu setzen, in der sich Türken, Kabylen und Surinamer vereinigen, um gemeinsam mit den einheimischen Arbeitern der verschiedenen europäischen Länder den Kampf gegen jene wirtschaftlichen Kräfte zu führen, die indirekt auch für ihre Emigration verantwortlich sind? Viele dieser jungen Menschen sind entwurzelt und aus dem Gleis geraten [...]. Vielleicht würden die europäischen Gesellschaften viel mehr gewinnen, wenn diese jungen Menschen, die man – obwohl sie Bürger des heutigen Europas sind – so hartnäckig ‚Immigranten‘ nennt, die Chance erhielten, sich aus passiven Objekten einer Sicherheitspolitik in aktive Träger einer konstruktiven sozialen Bewegung zu verwandeln.“

Bourdieu hält hier ein deutliches Plädoyer für eine demokratische Integration auf der Ebene der Zivilgesellschaft, d.h. von gemeinsamen sozialen und wirtschaftlichen Interessen, und wendet sich gegen alle Bestrebung, die „innere Sicherheit“ mit Hilfe eines vergrößerten Polizei- und Justizapparats herstellen zu wollen.

Im Allgemeinen grenzen sich europäische Identitätskonstruktionen, die sich auf den Wohlfahrtsstaat beziehen, intern gegen den Neoliberalismus und extern gegenüber den USA ab. So argumentiert etwa Jürgen Kocka in der *Zeit* mit den Worten:

„Das Verhältnis von individueller Freiheit und Solidarität, von Konkurrenz und Wohlfahrt wird in Europa anders bestimmt als in den USA. Durch den Sozialstaat unterscheiden wir uns von den Amerikanern. Dessen gegenwärtige Krise gefährdet nicht nur Wachstum und Wohlstand, sondern auch das sich mühsam herausbildende europäische Selbstbewusstsein.“ (Kocka: *Zeit*, 49/2002)

Fast identisch grenzt auch Eric Hobsbawm, ebenfalls in der *Zeit*, Europa durch den Sozialstaat gegenüber den USA mit den Worten ab:

„Auch das, was aus der Arbeiterbewegung und dem Kommunismus hervorging, ist ein unzerstörbarer Teil der europäischen Identität. Dazu gehört elementar die Idee des Wohlfahrtsstaates. Ohne dieses Erbe lässt sich Europa nicht verstehen. Das ist der Unterschied zu den USA.“ (Hobsbawm: Zeit, 29/2003)

### **3.9 Wertegemeinschaft und Verfassungspatriotismus**

Um das Spezifische an Europa oder der europäischen Geschichte auszumachen, wird vielfach auch auf europäische Werte verwiesen, etwa wenn Habermas betont, dass ein gemeinsames europäisches Selbstverständnis weniger der Selbstvergewisserung gemeinsamer Ursprünge im europäischen Mittelalter als vielmehr des positiven Bezugs auf eine gemeinsame politische Kultur bedarf (vgl. Habermas 1994: 22).

Als gemeinsame politische Werte gelten i.d.R. Individualität, Freiheit, Rationalität und der Rechtsstaat, vor allem aber die Demokratie und die Menschenrechte.<sup>15</sup> Da diese Werte in fast allen europäischen Verfassungen verankert sind, schlägt Habermas vor, auf Basis dieser Werte einen europäischen „Verfassungspatriotismus“ zu fördern (vgl. ebenda: 17f). Dieser könnte die treibende Kraft für die Herstellung einer Gemeinschaft von Freien und Gleiches sein, insofern die Verfassungsprinzipien zu gemeinsam geteilten Werten werden. Der Ansatz des „Verfassungspatriotismus“ fordert zwar eine gemeinsame politische Kultur, wendet sich jedoch explizit gegen eine Angleichung der verschiedenen kulturellen Lebensformen einer multikulturellen Gesellschaft, zumindest solange diese den grundlegenden politischen Werten zustimmen. Eine politische Kultur, wie die demokratische Staats-

---

15 Vgl. hierzu auch Camps (1994: 66ff).

bürger/innenschaft, muss sich folglich nicht auf eine gemeinsame kulturelle Herkunft stützen.<sup>16</sup>

Bassam Tibi konkretisiert in dem von ihm in Ahnlehnung an Habermas vorgeschlagenen Konzept einer bindenden Leitkultur, auf welchen Werten diese aufbauen sollte. Europa hat, so Tibi, eine kulturelle Moderne hervorgebracht, die eben diese Leitkultur bietet. Als europäische Werte nennt er:

„Primat der Vernunft vor religiöser Offenbarung, d.h. vor der Geltung absoluter religiöser Wahrheiten, *individuelle* Menschenrechte (also nicht Gruppenrechte), säkulare, auf der Trennung von Religion und Politik basierende Demokratie, *allseitig anerkannter* Pluralismus sowie ebenso gegenseitig zu geltende säkulare Toleranz. Die Geltung dieser Werte macht allein die Substanz einer Zivilgesellschaft aus.“ (Tibi 2001: 183)

Das Zitat verdeutlicht, dass Tibi diese Werte zur Abgrenzung gegenüber einem fundamentalistischen Islam anführt, der sich für eine Einführung der *Scharia* für die in Europa lebenden Muslim/innen einsetzt, und den er deutlich von einem Euroislam, der die Trennung von Religion und Politik voraussetzt, unterscheidet.

Aber auch in diesem Ansatz wird Osteuropa erneut die Rolle eines Nachzüglers zugeschrieben, etwa wenn Swartz in der *Süddeutschen Zeitung* feststellt, dass es außer in Böhmen in Osteuropa „nirgendwo starke Traditionen der parlamentarischen Demokratie“ gibt, an die man anknüpfen könnte (vgl. Swartz: SZ v. 10.12.02). Noch radikaler spricht Thomas Urban, ebenfalls in der *Süddeutschen Zeitung*, Osteuropa eine Beteiligung an der Herausbildung der europäischen, kulturellen Moderne, wie Tibi sie darstellt, ab. Stattdessen geht Urban unter Bezug auf Samuel Huntington von einem kulturellen Riss in Europa aus, den er mit der „unterschiedlichen Entwicklung beiderseits der Grenzen des großen Kirchenschismas von 1054“ begründet, wobei sich auf der einen Seite eine Zivilgesellschaft entwickelt hat, mit Reformation, Aufklärung, Individualismus, Erklärung der Menschenrechte und Demokratie, während sich auf der anderen Seite der „Cäsaropapismus“ deformiert „im Kollektivismus während der kommunistischen Parteiherrschaft“ fortsetzt (vgl. Urban: SZ v. 04.01.03).

---

16 Vgl. hierzu auch Delanty (1999: 283ff).

Osteuropa wird hier der Beitrag zur Entwicklung der europäischen Werte abgesprochen und darüber hinaus wird aufgrund der fehlenden, demokratischen Traditionen eine geringere Achtung und Verbindlichkeit Osteuropas gegenüber diesen Werten unterstellt. Damit widersprechen die letztgenannten Positionen der Annahme Habermas, dass eine gemeinsame politische Kultur keine gemeinsame Vergangenheit benötige.

### **3.10 Europa als Kommunikationsgemeinschaft**

Eine europäische Selbstbeschreibung, die sich ähnlich wie der Vorschlag für einen europäischen Verfassungspatriotismus, gegen die Suche nach gemeinsamen historisch-kulturellen Ursprüngen als Basis einer europäischen Identität wendet, ist die Beschreibung Europas als Rechtsraum, in dem sich eine Kommunikationsgemeinschaft entwickelt. Als Vertreter dieser Europakonzeption gelten vor allem Klaus Eder und Richard Münch.

Die Grundannahme dieses Ansatzes ist, dass die Individualisierung zunimmt und entsprechend nationale Kulturen und Identitäten an Geschlossenheit verlieren. Dabei kommt es zu neuen und vielfältigen Überlagerungen individueller Lebensstile und individueller Beziehungen. Träger der europäischen Kultur werden folglich nicht mehr Nationen, sondern transnationale Netzwerke von Individuen sein (vgl. Münch 2001). In diesem Prozess bedingen sich Europäisierung und Individualisierung gegenseitig.

Eder tritt beispielsweise für eine Konzeption Europas ein, die die normative Funktion der Grenzziehung nach außen auf die bloß rechtliche Inklusion/Exklusion beschränken würde. Die Folge wäre einerseits Flexibilität in der Grenzziehung, andererseits entspräche diese Grenzziehung den Legitimationserfordernissen eines nach universalistischen Prinzipien zu organisierenden Rechtsstaates. Europa würde damit primär als Rechtsgemeinschaft konstituiert, in der die Grenzen eines Kommunikationszusammenhangs definiert werden. Die Etablierung eines europäischen Binnenmarktes ist in diesem Sinne neben den materiellen Interessen zugleich ein Versuch der Herstellung eines Handlungszusammenhangs. Dies beinhaltet auch die Etablierung von Anreizen für eine transnationale Kommunikation und für die

Etablierung einer transnationalen Öffentlichkeit (vgl. Eder 1999: 175ff)<sup>17</sup>.

Münch geht davon aus, dass im Zuge der europäischen Integration die Geschlossenheit der nationalstaatlichen Integration gelockert und Raum für sub- und transnationale Solidarität und Identität gegeben wird. Kennzeichen der nationalstaatlichen Integration war eine starke Differenzierung zwischen Binnen- und Außenmoral, d.h. starke Solidarität und Gerechtigkeit nach innen, schwache Solidarität und Gerechtigkeit nach außen. Wenn nationale Kulturen und Identitäten bedingt durch die europäische Integration ihre Geschlossenheit verlieren, wird auch die Frage überflüssig, ob sie in einer supranationalen europäischen Einheit integriert werden können. Die kulturelle Integration erfolgt dann nicht mehr auf dem Weg der Integration nationaler Kulturen und Identitäten, sondern auf dem Weg der Entnationalisierung von Kulturen und Identitäten und der dadurch ermöglichten vielfältigen Kreuzung individueller Lebensstile und individueller Beziehungen über die nationalen Grenzen hinweg (vgl. Münch 2001: 196ff).

Da die Teilnahme an der Kommunikation an den rechtlichen Status der EU-Bürger/innenschaft gebunden ist, sind jedoch alle Personen innerhalb der Europäischen Union mit einem illegalen Aufenthaltsstatus formell ausgeschlossen. Die Bereitschaft zur Kommunikation ist zudem von sozialer Herkunft und Bildungsgrad abhängig (vgl. u.a. Bourdieu 1990). Letztendlich stellt deswegen auch dieses Modell ein Europa der Intellektuellen dar. Externe Andere bilden alle Angehörigen von Nicht-EU-Staaten, die kein Teil der Rechtsgemeinschaft sind und aus diesem Grund kaum an transnationalen europäischen Netzwerken partizipieren.

### **3.11 Negative Erinnerungsgemeinschaft**

Bernhard Giesen sieht in der Erinnerung an kollektive Schuld und Verantwortung neue Konturen einer europäischen Identität, die sich seit dem Zweiten Weltkrieg zunehmend in Abgrenzung zu

---

17 Zum Konzept einer transnationalen Öffentlichkeit vgl. auch Eder (2000: 167ff).

den heroischen nationalen Identitäten durchsetzt. Klassische einheitsstiftende Diskurse, für die die Bedrohung von außen ein konstitutives Element darstellt, verlieren – so die These – immer mehr an Bedeutung, und die Bezüge auf heroische Gründungsergebnisse, wie etwa dem Volk auf den Barrikaden, als Bedingung von kollektiver Identität, werden zunehmend von traumatischen Erinnerungen überlagert: Statt der tatkräftigen Helden wird heute der Opfer gedacht. Das bedeutet auch, dass kollektive Identität zunehmend über die Schuld der Vergangenheit konstruiert wird, die Politiker/innen stellvertretend in Form von öffentlichen Schuldbekenntnissen auf sich nehmen (vgl. Giesen 2002: 67ff). Giesen sieht hier eine neue Gemeinsamkeit der europäischen Nationen entstehen, im Gegensatz etwa zu Japan, das sich allem Drängen eines Eingeständnisses der japanischen Kriegsverbrechen widersetzt, aber auch der Türkei, die keine Verantwortung für den Genozid an den Armeniern während des Ersten Weltkrieges übernimmt (vgl. ebenda: 81f).

Auch Derrida und Habermas verweisen in ihrem gemeinsamen Aufruf für eine eigenständige europäische Außenpolitik in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* im Mai 2003 auf die besondere Erfahrung Europas mit Krieg, Verfolgung und Vernichtung und leiten daraus eine besondere Qualifikation und Legitimation der Europäischen Union für eine Weltfriedenspolitik ab, die sich unter anderem darin widerspiegelt, dass der Europarat und die Europäische Union „den Verzicht auf die Todesstrafe zur Beitrittsbedingung erhoben haben“ (Habermas/Derrida: FAZ v. 31.05.03). Damit wird die Todesstrafe zu etwas Uneuropäischem erklärt, womit eine implizite Abgrenzung gegenüber der Türkei stattfindet, als ein Land, in dem die Todesstrafe rechtmäßig ausgeführt werden kann. Eine wesentlich deutlichere Abgrenzung findet jedoch – wie fast durchgehend in diesem Artikel – gegenüber den USA statt, in der sie konkret ausgeübt wird.

Als ein weiteres Beispiel kann der Artikel von Herfried Münker angeführt werden, der sich im *Tagesspiegel* mit der Frage auseinandersetzt, warum „der Westen“ die neuen Formen des Krieges, wie sie in Afghanistan, im Irak und im Kosovo heute geführt werden, nicht versteht, und sie damit begründet, dass westliche Gesellschaften postheroische Gesellschaften sind, in denen keine gesellschaftliche Anerkennung durch im Krieg erbrachte Opfer erworben werden kann. Heroische Gesellschaften nennt er den Irak,

den Kosovo und Afghanistan. Da das Kriterium für den Status als heroische Gesellschaft von Münkler an die Bereitschaft geknüpft wird, sein Leben für das Vaterland zu opfern, können vermutlich auch die ex-jugoslawischen Staaten Kroatien, Bosnien und Serbien-Montenegro, die noch bis vor kurzem in kriegerische Auseinandersetzungen verstrickt waren und von denen bislang keine kollektiven Schuldbeekenntnisse zu vernehmen sind, dazugerechnet werden (vgl. Münkler: Tagesspiegel v. 21.04.04).

Der Verweis auf Europa als negative Erinnerungsgemeinschaft kann auch explizit gegen eine Zugehörigkeit der Türkei zur europäischen Kultur angeführt werden. Für Heinrich Winkler, der sich in der Frankfurter Rundschau äußert, ist beispielsweise das zentrale Argument, warum die Türkei nicht zur westlichen Kultur gehört und warum sie deswegen der Entwicklung eines „Wir-Gefühls“ entgegensteht, die fehlende nationale Selbstkritik der Türkei bezüglich des Völkermordes an den Armeniern, der Unterdrückung der Kurden und der Vertreibung der Griechen. Der entscheidende Unterschied zur westlichen Kultur liegt daher nicht darin, dass die Türkei sich dieser Verbrechen schuldig gemacht hat, sondern dass sie die Aufarbeitung, die Thematisierung sowie das Schildeingeständnis vermeidet. Winkler schreibt:

„Die Achtung der Menschenrechte ist der innerste Kern dessen, was wir die politische Kultur des Westens nennen. Doch zu dieser Kultur gehört noch sehr viel mehr. Von einem Land, das sich beharrlich weigert, dem düsteren Kapitel seiner Geschichte selbstkritisch ins Auge zu sehen, können wir gewiss nicht behaupten, es sei in der politischen Kultur der westlichen Demokratie angekommen. Die Türkei tabuisiert bis heute jeden Völkermord, dem im Ersten Weltkrieg etwa eine Million Armenier zum Opfer fielen. Wer an diesen Genozid erinnert, kann immer noch wegen ‚öffentlicher Herabsetzung des Ansehens der türkischen Nation‘ vor Gericht gestellt und zu einer Haftstrafe bis zu fünf Jahren verurteilt werden.“ (Winkler: FR v. 01.03.04)

Was die Türkei demnach von der westlichen Kulturgemeinschaft trennt, ist ihre Weigerung, in die selbstkritische „Tätergemeinschaft“ einzutreten. Eine Weigerung, die in Winklers Argumentation schwerer wiegt als alle anderen ökonomischen, kulturellen und politischen Unterschiede:

„Nehmen wir einmal an, Franz Werfels Roman ‚Die vierzig Tage des Musa Dagh‘, eine ebenso erschütternde wie wirklichkeitsstreue Darstellung der Verfolgung und Vernichtung der Armenier, würde in der Türkei ein ähnlich starkes und breites Echo finden wie das ‚Tagebuch der Anne Frank‘ im Deutschland der fünfziger Jahre; unterstellen wir weiter, in der Türkei würde allgemein anerkannt, dass es zwischen der Idee der unveräußerlichen Menschenrechte und dem christlichen Grundsatz der Gleichheit aller Menschen vor Gott (einem Prinzip, gegen das die Christen selbst immer wieder radikal verstoßen haben) einen historischen Zusammenhang gibt: Einer solchen Türkei die Mitgliedschaft in der EU zu verweigern, wäre nicht möglich – jedenfalls nicht unter Hinweis auf unüberwindbare Unterschiede in der politischen Kultur.“

(ebenda)

Die Nicht-Zugehörigkeit der Türkei zur westlichen politischen Kultur macht Winkler folglich an dem Fehlen zweier Bekenntnisse fest: einem Schuldbekenntnis des Genozids an den Armeniern und der Anerkennung der christlichen Wurzeln der Menschenrechte. Da Winkler im Verlauf des Artikels nicht weiter auf die letztgenannte Forderung eingeht, scheint das fehlende Schuldbekenntnis die entscheidende Differenz darzustellen.

### **3.12 Konstruktionen von Europa mit ihren internen und externen Anderen**

Wie auch Tabelle 2, in der die europäischen Selbstbeschreibungen zusammenfasst sind, noch einmal verdeutlicht, ist in fast allen Selbstbeschreibungen die Türkei der konstitutive externe Anderer, gefolgt von Russland und den USA; innerhalb Europas erfüllen Osteuropa bzw. der Balkan fast durchgängig die Funktion eines internen Anderen. Gerade diejenigen Selbstbeschreibungen, die sich auf die historisch-kulturelle Entwicklung in Europa beziehen, reproduzieren damit eine diskursive Position, in der Westeuropa den Mittelpunkt, Osteuropa aber die Peripherie des Kontinents darstellt. Bevor deswegen Osteuropa und auch die Türkei als gleichberechtigter Teil Europas anerkannt werden können, müsste sich eine Selbstbeschreibung Europas durchsetzen, in der kulturelle Leistungen, Errungenschaften oder Eigenarten als genuin europäische anerkannt sind, die ausschließlich in einigen osteuropäischen Staaten stattgefunden haben. Die Schwierigkeit, die damit

verbunden ist, sich ein solches europäisches Selbstverständnis vorzustellen, belegt die diskursive Macht Westeuropas im Prozess der europäischen Bedeutungszuschreibung. Denn durch die Anerkenntung von kulturellen Entwicklungen, die *nicht* im Westen stattgefunden haben, als spezifisch europäische, würde Westeuropa ebenfalls einen defizitären Status zugeschrieben bekommen – eine Vorstellung, die nicht den diskursiven Regeln der Generierung europäischer Identität entspricht.

**Tabelle 2: Konstruktionen von Europa**

Europäische Selbstbeschreibungen	externe Andere	interne Andere
<b>1. Kontinent Europa als geographische und kulturelle Einheit</b> europäische Kultur, gemeinsame Geschichte	„der Osten“, Asien, Türkei, Russland	Balkan, Osteuropa
<b>2. Zivilisation und technischer Fortschritt</b> Ackerbau, Technik, Navigation, Wissenschaft, Handel und Gewerbe	„der Rest“	Osteuropa (Byzanz)
<b>3. Christliches Abendland</b> römisch katholische Kirche, Europa Karls des Großen, Protestantismus, Säkularisierung	Islam, USA, Türkei	Judentum, orthodoxe Kirchen (Byzanz), Islam, Osteuropa, Balkan
<b>4. Ästhetische Einheit</b> Kunstgeschichte in parallelen Epochen: Romanik, Gotik, Renaissance, Barock, Moderne, Postmoderne	USA, „der Rest“	Osteuropa
<b>5. Reflexive Wissensgemeinschaft</b> Umsetzung von Konflikt in Innovation, Wettbewerb und Kritik, öffentliche Diskursräume, freie Städte, Universitäten	Diktaturen, autoritäre Regime, Despotismus (Asien, Orient)	Osteuropa (Byzanz)

<b>6. Europa der Nationen</b> Gemeinschaft europäischer Völker und Nationen	Nicht-EU-Staaten	Beitrittskandidaten
<b>7. Klassen, Schichten, Milieus</b> Mittelstand, Bürgertum, Kleinbürgertum, Arbeiterklasse	Zweiklassen-gesellschaften, USA, Sozialistische Staaten	Osteuropa
<b>8. Arbeitsethik und Wohlfahrtsstaat</b> Arbeiterbewegung, Solidarität, Sozialausgaben, soziale Marktwirtschaft	USA	(Osteuropa)
<b>9. Europäische Wertegemeinschaft</b> Menschenrechte, Demokratie, Freiheit, Toleranz, Rationalität, Individualität, Aufklärung, Religionsfreiheit, Säkularisierung	fundamentalistischer Islam, Türkei	Osteuropa
<b>10. Europäische Kommunikationsgemeinschaft</b> Europa als Rechtsgemeinschaft, Entnationalisierung von Kultur und Identität, Überkreuzung individueller Lebensstile, transnationale Netzwerke, Europäisierung und Individualisierung	Nicht-EU-Staaten	bildungsferne Schichten
<b>11. Negative Erinnerungsgemeinschaft</b> Schuldbekenntnisse zu Weltkriegen und Holocaust, „Tätergemeinschaft“, Verbot der Todesstrafe	Japan, Türkei, USA, Irak	Balkan

*Europäische Selbstbeschreibungen mit den im Identitätsdiskurs relevanten internen und externen Anderen.*

## **4. Analyse der Europakonstruktionen in den geltenden Rechtsakten**

---

Bis jetzt wurde in der Arbeit der Frage nachgegangen, welche Bilder von Europa in dem allgemeinen Diskurs über europäische Identität verwendet werden und welche Inklusions- und Exklusionsstrategien damit implizit oder explizit einhergehen. Das folgende Kapitel widmet sich dem europäischen Identitätsdiskurs in den geltenden kulturpolitischen Rechtsakten der Europäischen Union. Im Mittelpunkt stehen die Fragen, welche Bilder von Europa in den Rechtsakten verwendet werden und welche nicht, ob sich diese Bilder zu einer kohärenten Erzählung von Europa zusammenfügen oder ob es sich vielmehr um mehrere konkurrierende Erzählungen handelt.

In einem weiteren Schritt werde ich versuchen, diskursive Entwicklungstendenzen herauszuarbeiten und der Frage nachgehen, welchen Stellenwert die verschiedenen Artikulationen europäischer Identität in der EU-Kulturpolitik einnehmen. In einem engen Zusammenhang mit der Frage nach den dominanten diskursiven Strategien steht die Frage nach den im kulturpolitischen Diskurs bedeutenden internen und externen Anderen. Von besonderem Interesse ist außerdem die Frage nach den Subjektpositionen, die in den Europabildern artikuliert werden.

#### 4.1 Vom „Europa der Nationen“ zur „Nation Europa“?

Die Vorstellung von einem Europa der Vaterländer, das sich aus verschiedenen Nationen zusammensetzt, nimmt nach den Bezügen auf „Europa als ästhetische Einheit“ zumindest quantitativ in den Rechtsakten die bedeutendste Stellung ein. Hier stellt sich die Frage nach der Art der Verbindung, die die Europäische Union vorschlägt, damit aus einer Anzahl von Nationen eine übergeordnete Gemeinschaft entsteht. Da es ein integraler Bestandteil jeder nationalen Identität ist, sich als Gegensatz zu anderen nationalen Identitäten zu konstituieren, scheint es theoretisch zunächst schwierig zu sein, nationale Identitäten als Basis für eine gemeinsame europäische Identität heranzuziehen, denn sie wären eine ausgesprochen konfliktreiche Basis. Wenn der Rat<sup>1</sup> die „kulturelle Vielfalt“ der europäischen Länder als „Grundlage Europas“ ausweist, dann kann dieses Europa nur über die Abspaltung konfliktreicher, kriegerischer, ausgrenzender und exklusiver Elemente der nationalen Identitäten möglich werden. Und nur die integrierbaren Elemente können in dieser Vorstellung als Basis einer europäischen Identität herangezogen werden. Wie sich diese Spaltung der nationalen Identität in einen potenziell europäischen und einen in den Hintergrund gedrängten, nicht-integrierbaren Teil konkret vollzieht, werde ich anhand der Analyse der europäischen Kulturhauptstädte Graz und Salamanca herausarbeiten. In dem folgenden Abschnitt geht es zunächst darum, die verschiedenen Konzeptionen des Rats von einer gemeinsamen europäischen Identität herauszuarbeiten, um sie im Anschluss daran auf eine oder mehrere kohärente Erzählungen von Europa zurückzuführen.

Die Konzeptionen von einer gemeinsamen europäischen Kultur und unterschiedlicher Nationalkulturen stehen innerhalb der Rechtsakte an keiner Stelle explizit in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinander. Vielmehr erwecken die Rechtsakte den Eindruck, als gäbe es keinerlei Konfliktpotenzial bei der Entwicklung einer gemeinsamen europäischen Identität. Diese Vereinbar-

---

1 Vgl. Schlussfolgerungen des Rates zum Thema „Kind und Kultur“. Amtsbl. C 235: 2.

keitsleistung wird über einen extrem hohen Grad an Allgemeinheit erreicht, der so offen für verschiedene Interpretationen ist, dass potentielle Konflikte erst bei der konkreten Umsetzung auftreten werden. Obwohl sich der Rat häufig auf die Vorstellung eines Europas bezieht, das sich aus den Nationalstaaten zusammensetzt, bleiben die Bezüge bemerkenswert unspezifisch. An keiner Stelle hat der Rat genauer dargelegt, welche Völker und welche Nationen zu Europa gehören, nach welchen Kriterien er Völker von Nationen unterscheidet, wo die Grenzen Europas verlaufen und ob die Grenzen der europäischen Kulturen mit denen der europäischen Völker oder der europäischen Nationen identisch sind. Die Begriffe Volk, Staat und Kultur werden als Synonyme verwendet: Die „Vielfalt der Kulturen“ stimmt in den Rechtsakten mit der „Vielfalt der Nationalkulturen“ überein und das „Europa der Völker“ mit dem „Europa der Nationen“. Diese Form der Synonymisierung impliziert zumindest, dass die Staatsgrenzen bei der Bestimmung von Europa entscheidend sind. Folgt man diesem Ansatz, so kann ein Staat entweder zu Europa oder nicht dazu gehören. Denn setzt man Kulturen mit Nationen gleich, so wird es schwierig zu denken, dass nur ein Teil eines Staates europäisch sein könnte. Eine Annahme, die vor allem in der Diskussion um einen möglichen EU-Beitritt Russlands oder der Türkei Folgen haben wird. Beide Staaten müssten sich in Gänze als europäische Kultur präsentieren, um nicht das Attribut „nicht-europäisch“ zugewiesen zu bekommen.

Im Folgenden werden die einzelnen Diskuselemente, die sich auf das „Europa der Nationen“ beziehen, vorrangig entlang der Fragen analysiert, wie aus einer Anzahl unabhängiger Nationen ein vereintes Europa konstruiert werden kann und soll. Welche Variationen treten von dem Bild „Europa der Nationen“ auf? Fügen sich diese Variationen zu einer kohärenten Vorstellung zusammen oder treten Widersprüche auf? Welche Formen nehmen die internen und externen Anderen dieses Bildes an? Und mit welchen Subjektpositionen werden die Individuen angesprochen?

#### **4.1.1 Territoriale Identitäten – homogene Kulturen**

Der Kulturbegriff wird in den Rechtsakten auf zweifache Weise verwendet: einmal für die Beschreibung ästhetischer Produktion und einmal anthropologisch als Bezeichnung für Kollektive. Beide

Verwendungen stehen in einem engen Zusammenhang, da der Bereich der ästhetischen Produktion fast durchgängig als künstlerische Repräsentation der Nationalkulturen beschrieben wird. Hinter einem anthropologischen Kulturbegriff<sup>2</sup>, der Kulturen mit Gemeinschaften gleich setzt, steht die Annahme, dass über das geteilte Hintergrundwissen die gesamte Lebensweise eines Kollektivs angeleitet wird. Mitglieder derselben Kultur (vgl. u.a. Taylor: 1996) verfügen über dieselben kollektiven, sinnhaften Bestände eines Hintergrundwissens und die durch diese ermöglichten übereinstimmenden Sinnzuschreibungen. Kultur beschreibt in dieser Verwendung die Normen, Werte und Sichtweisen einer Gemeinschaft. Geht man davon aus, dass unterschiedliche kulturelle Gemeinschaften unterschiedliches kollektives Hintergrundwissen besitzen, hat dies die Annahme zur Folge, dass sich die einzelnen Mitglieder als Teilhaber/innen des gleichen Hintergrundwissens von Mitgliedern anderer Gemeinschaften durch die Art und Weise ihrer Sinn- und Bedeutungszuschreibung unterscheiden. Treffen verschiedene historisch verwurzelte kulturelle Gemeinschaften aufeinander, nehmen sie sich dementsprechend als different wahr. Diesen Kulturbegriff kann man mit Andreas Reckwitz als „pluralistisches Homogenitätsmodell der Kultur“ bezeichnen, da auch eine Multikultur in diesem Zusammenhang aus der Addition mehrerer Monokulturen besteht, die in sich jedoch homogen sind (vgl. Reckwitz 2001: 183). Das Zusammenfallen der Grenzen zwischen dem kollektiven Hintergrundwissen und den Grenzen zwischen unterschiedlichen Personengruppen setzt voraus, dass eine einzelne Person nur Trägerin eines einzigen Sinnhorizonts sein kann – eine Annahme, die u.a. von Stuart Hall (vgl. insb. 1989), Michel Foucault (vgl. insb. 1991) und Judith Butler (vgl. insb. 1991) bestritten wurde. Sie denken Identität als Prozess einer Identifizierung mit mehreren und teilweise widersprüchlichen Repräsentationen, mit dem Ergebnis, dass Individu-

---

2 Vielfach ersetzt der Kulturbegriff in dieser allgemeinen Verwendung schlicht die – aus der Mode gekommenen – Begriffe der Rasse und der Ethnie. Der Unterschied liegt darin, dass die Gemeinsamkeiten eines Kollektivs nicht über biologische, sondern über soziale Vererbung erklärt werden.

en grundsätzlich als Träger mehrerer Sinnhorizonte zu verstehen sind.

Die Europäische Union verwendet den Kulturbegriff maßgeblich im Sinne Taylors und konzipiert entsprechend auch die europäische Kultur an vielen Stellen als Addition mehrerer nationaler Kulturen. So heißt es beispielsweise in den „Schlussfolgerungen des Rates zu den kulturellen und künstlerischen Aspekten der Bildung“ (1994), „daß in den Schulen wie den Hochschulen das Bewußtsein für Kultur und Geschichte der Völker Europas geschräft werden muß“. Sowohl Kultur als auch Geschichte verwendet der Rat im Singular und bindet es an das Kollektiv Volk. Völker haben demnach eine Kultur, also einen kollektiven Sinnhorizont und eine Geschichte, also eine gemeinsame sinnstiftende Erzählung. Im selben Dokument heißt es weiter:

„Ferner sieht sich die Europäische Gemeinschaft durch die Aufgabe, die sie im Hinblick auf die Ausbildung der Kinder von Wanderarbeitnehmern wahrzunehmen hat, vor eine besondere Herausforderung bei der Beschäftigung mit anderen Kulturen gestellt. Aufgeschlossenheit für die Kultur anderer Völker setzt voraus, daß man in der Kultur des eigenen Landes und der eigenen Region hinreichend verwurzelt ist und sich gemeinsamer Werte bewusst ist“.

Die Zugehörigkeit zu einem geteilten kollektiven Sinnhorizont wird als Voraussetzung für Toleranz und Offenheit postuliert. Als Voraussetzung für eine Öffnung wird kulturelle Geschlossenheit gefordert. Diese Aussage wendet sich gegen Subjektkonzeptionen, in denen Individuen an mehreren und sich bis zu einem gewissen Grad widersprechenden kollektiven Sinnhorizonten partizipieren können, ohne unter psychischen Unsicherheiten zu leiden. Subjekte, die Träger/innen mehrerer Sinnhorizonte sind, würden – wie der Rat andeutet – eher zu Intoleranz und Xenophobie neigen. Nimmt man diese Aussage ernst, dann würden Migrant/innen bzw. deren Kinder weniger Aufgeschlossenheit für andere Kulturen aufbringen können – eine durchaus gewagte These, die zumindest zu belegen wäre.

Die Aufgabe, ein Bewusstsein für gemeinsame Werte zu produzieren, wird den Schulen und Hochschulen zugewiesen. Damit werden die gemeinsamen Werte als etwas zu Lernendes gekennzeichnet, etwas, das kognitiv vermittelt werden kann und muss.

Die Tatsache, dass gemeinsame Werte vermittelt werden müssen, betont zugleich deren Mangel an Evidenz.

Der Eindruck, dass der Rat hier Identität stark territorial gebunden konzipiert, wird durch die Verwendung des Symbols der Verwurzelung verstärkt. Mit *Verwurzelung* wird ein kulturelles Symbol aufgerufen, das ein Element des Systems der kollektiven Symbolik bildet, wie sie von Jürgen Link herausgearbeitet wurde (vgl. Link 1982a/b; Drews/Gerhard/Link 1985). Wurzeln sind zwar oberflächlich nicht sichtbar, dennoch sind sie das überlebenswichtige Organ der Pflanzen. Mit Wurzeln sind Pflanzen an einen Ort gebunden und aufgrund dieser Bindung erhalten sie lebenswichtige Nährstoffe aus dem Boden. Hinter diesem Symbol steht eine Vorstellung von Heimat, an die der Mensch territorial gebunden ist und über die Bindung an diese er etwas Grundlegendes und Lebensnotwendiges erhält. Eine Entwurzelung birgt in sich die Gefahr eines Zugrundegehens. Um noch etwas in diesem Bild zu bleiben: Wurzeln bieten auch Halt und Festigkeit im Wind (der Zeiten), d.h. der Rat drückt hier außerdem seine Hoffnung aus, dass eine tiefe Verwurzelung – bzw. eine Vertiefung der Verwurzelung durch die EU-Kulturpolitik – den Umgang mit (politischen) Veränderungen erleichtert.

#### **4.1.2 Einheit in der Vielfalt**

Der Rat der Europäischen Union geht folglich in den Rechtsakten von homogenen und territorial gebundenen Nationalkulturen als Basis für eine europäische Identität aus. Um aus einer Anhäufung homogener Kulturen eine übergeordnete Gemeinschaft zu schaffen, bedarf es jedoch zusätzlich eines oder mehrerer verbindender Elemente zwischen diesen Kulturen. Verbindende Elemente können in Form von geteilten Werten oder einem kollektiven Zukunftsentwurf bestehen, sie können jedoch auch die Form einer Diskussion oder eines Konflikts um mögliche gemeinsame Bezugspunkte annehmen. Hieraus ergibt sich die Frage: Welche Art von Verbindung schlägt die Europäische Union vor, damit aus einer Anhäufung homogener Nationen eine übergeordnete Gemeinschaft entsteht?

Um diese Frage zu beantworten, werde ich die von Link entwickelte Theorie der Kollektivsymbolik heranziehen. Untersucht

man die Rechtsakte auf die in ihnen enthaltene Kollektivsymbolik, so fällt auf, dass nicht nur das Symbol der Wurzel mehrmals verwendet wird, sondern dass allgemein eine Häufung von Symbolen aus der Agrar- bzw. Pflanzenwelt auftritt. So schlägt der Rat im Programm „Kultur 2000“ vor: „Projekte zur Aufwertung der kulturellen Vielfalt und der Mehrsprachigkeit; Förderung der gegenseitigen Kenntnis der Geschichte, der gemeinsamen Wurzeln und kulturellen Werte der europäischen Völker sowie ihres gemeinsamen kulturellen Erbes [zu fördern]“.

Eine Aufwertung setzt grundsätzlich zunächst die Existenz und zudem eine gewisse Wertschätzung dessen voraus, das erhöht werden kann. Weiter fällt hier auf, dass die Geschichte der europäischen Völker im Singular steht, genauso wie das gemeinsame kulturelle Erbe, während die Wurzeln und Werte im Plural gebraucht werden. Die europäischen Völker haben gemeinsame Werte und Wurzeln, ein gemeinsames Erbe und eine gemeinsame Geschichte. Trotzdem existiert eine gewisse kulturelle Vielfalt in all diesen Gemeinsamkeiten, die ebenfalls aufgewertet werden soll. Hier werden unterschiedliche Europabezüge harmonisch vereint: das „gemeinsame kulturelle Erbe“ bezieht sich auf eine einheitliche Kulturgeschichte in Europa, die „gemeinsamen kulturellen Werte“ verweisen auf eine Integration über geteilte Werte und mit dem Verweis auf die „europäischen Völker“ bezieht sich der Rat auf eine Europakonzeption, in der Europa sich aus europäischen Völkern und Nationen zusammensetzt. Innerhalb einer europäischen Matrix lassen sich die kulturellen Unterschiede vereinen, wobei die europäische Matrix über eine gemeinsame Vergangenheit, den gemeinsamen Bezug auf nicht näher definierte (europäische) Werte, dem gemeinsamen Erbe der Kultur und ebenfalls nicht näher erläuterte gemeinsame Wurzeln aufgespannt wird: ein Konglomerat aus konkret benennbaren Ereignissen, Ideen und Werken mit einem diffusen Ursprung (Wurzeln), das zum Ausgangspunkt einer gemeinsamen Entwicklung werden soll.

Genauso beginnt die „Entschließung über die Bedeutung der Kultur im europäischen Aufbauwerk“ (2002) mit der Erwägung,

„dass die Gemeinschaft einen Beitrag zur Entfaltung der Kulturen der Mitgliedstaaten unter Wahrung ihrer nationalen und regionalen Vielfalt sowie unter gleichzeitiger Hervorhebung des gemeinsamen kulturellen

Erbes leistet, und dass diese unerlässliche Achtung der kulturellen Vielfalt unter Beachtung des Subsidiaritätsprinzips die Grundlage und den Nährboden für das Europa der Kultur bildet“.

An dieser Stelle wird noch einmal besonders deutlich, dass sich in den Rechtsakten die Vorstellung kultureller Vielfalt mit der Vorstellung der Vielfalt der Nationalkulturen deckt. Diese werden hier als Basis (Grundlage, Nährboden) für das „Europa der Kultur“ angeführt, auf der sich die europäische Kultur – im Singular! – entfaltet. D.h. *die* europäische Kultur erwächst aus den National- und Regionalkulturen. Damit weist ihnen der Rat zugleich eine Gemeinsamkeit zu, nämlich eine gemeinsame Basis für Europa zu bilden.

Weiter fordert der Rat die Kommission in der „Entschließung über die Einbeziehung der Geschichte in die kulturelle Tätigkeit der Gemeinschaft“ (1999) dazu auf, bei den von der EU geförderten Projekten im Bereich der Geschichte sicherzustellen, „daß derartige Projekte einen möglichst gesamteuropäischen Charakter erhalten, damit die Kenntnis und das Verständnis der Geschichte der Völker Europas verbessert werden und somit ein wichtiger Beitrag zur Zusammenarbeit und zum Zusammenwachsen Europas geleistet wird“.

An dieser Stelle schlägt der Rat erneut vor, dass Europa über Annäherungen zwischen den Völkern und nicht zwischen den Bürger/innen entstehen soll, und dass der Entstehungsprozess als Zusammenwachsen konzipiert ist. Der Rat nimmt folglich „Pflanzen“, die wachsen und Wurzeln haben, als Metaphern für die Nationen. Das Produkt Europa wäre in diesem Denkmodell dann gelungen, wenn alle europäischen Nationen erfolgreich zusammen gewachsen wären. Wie stellt sich der Rat diese Vereinigung der Völker genau vor? Welche Strategien schlägt er vor, um, von den Völkern ausgehend, zu einer gemeinsamen europäischen Identität zu kommen?

Um diese Fragen zu beantworten, möchte ich noch etwas genauer auf die auffällige Häufung pflanzlicher Symbole eingehen, während andere Symbole der Kollektivsymbolik wie aus dem Bereich der Technik, der Medizin, des Wassers, aber auch Fahrzeuge fast völlig absent bleiben. So oft in der Wirtschafts- und Währungspolitik von der „Lokomotive des Fortschritts“, „dem Motor der Europäischen Einigung“ und dem „Zug der Integration“ die

Rede sein mag, in der Diskussion um eine europäische Kulturpolitik tauchen diese Symbole nicht auf. Warum aber Pflanzen?

Nach Drews, Gerhard und Link dienen Symbolen aus der Pflanzenwelt einerseits der Abgrenzung gegenüber technischen Fortschrittsvorstellungen, die mit Vehikelsymbolen wie Lokomotiven, Autos oder auch Raketen dargestellt werden. Kultur scheint von der Europäischen Union nicht als Teil des technischen und wirtschaftlichen Fortschritts anerkannt zu werden, vielmehr wird der Kultur die Rolle des Bleibenden, Dauernden und Kontinuierlichen zugeschrieben (vgl. Drews/Gerhard/Link 1985: 289). Da technischer Fortschritt und wirtschaftliche Umbrüche in der Bevölkerung oft mit einem Gefühl der Desintegration und traditionellen Identitätsverlusten einhergehen, bekommt Kultur in diesem Zusammenhang die Aufgabe zugewiesen, Neuerungen durch Kontinuitäten abzumildern und Verunsicherungen in Zustimmung umzuwandeln. Diese durch den Rat angestrebte Funktionalisierung von Kultur als identitätssicherndes Kontinuum steht allerdings in einem direkten Gegensatz zum Selbstverständnis des zeitgenössischen Kunstbetriebs, der sich gerade als Ort versteht, von dem Innovationen ausgehen. Gerade zeitgenössische Kunst hat sich der Aufgabe verschrieben, gängige Sehgewohnheiten herauszufordern und mit traditionellen Denkschemata – nicht nur innerhalb des Kunstbetriebs – zu brechen (vgl. Bourdieu 1999a; Groys 2002).

Die Pflanzensymbolik in der Kulturpolitik unterscheidet sich ebenfalls von der Natursymbolik – bzw. der Naturkatastrophen-symbolik – von Feuer, Sturm und Flächenbrand, wie sie in der Berichterstattung über Konflikte im Nahen Osten verwendet wird (vgl. Jäger/Jäger 2003). Auch im Migrationsdiskurs spielen Natursymbole eine große Rolle (vgl. Böke 2000: 159ff), vorrangig werden dort Symbole aus dem Bereich des Wassers verwendet wie Flut, Welle, Reservoir, Zustrom, Überschwemmung, schleusen, eindämmen. Von diesen unterscheidet sich die Pflanzensymbolik besonders durch ihre Suggestion von Ruhe und Stetigkeit.

Wir scheinen es bei der Europakonstruktion über die europäischen Nationen mit einem ruhigen, langsamem, ja organischen Prozess zu tun zu haben, der – fern von Bedrohungsszenarien – positive Zuschreibungen von Natur auf sich vereint. Wurzeln, Wachstum und Nährböden sind jedoch nicht nur langsame und

friedliche Symbole, sie verweisen auch auf eines der grundlegenden Denkmuster in der abendländischen Geschichte. In ihrem Essay über das Rhizom arbeiten Gilles Deleuze und Félix Guattari heraus, dass die Wurzel das Symbol einer postulierten vorgängigen und starken Einheit ist, auf die jegliche Vielheit zurückgeführt werden kann. Im Gegensatz zum Rhizom, das sich in alle Richtungen ausbreitet, können bei einer Wurzel ein Punkt und eine Ordnung festgesetzt werden. Wurzeln verweisen demgemäß auf ein Denken, das von einer grundlegenden Einheit ausgeht, von einem Zentrum oder Segment, von dem das Viele eine Variante, eine bestimmte Ausprägung ist, nicht aber eine irreduzible Differenz an sich darstellt (vgl. Deleuze/Guattari 1977: 9ff).

Folgt man Deleuze und Guattari, so deutet die Verwendung der Symbole der Wurzel und des Zusammenwachsens auf eine Konzeption von Europa als Einheit hin, bei der die kulturelle Vielfalt als Differenz innerhalb einer Einheit verstanden wird, da sie eine Varianz der Einheit und keine Differenz im eigentlichen Sinne bildet. Aufgabe der Europäischen Union wäre es in diesem Modell, die kulturellen Variationen Europas, wie sie sich über die Jahrhunderte in den verschiedenen Gegenden Europas entwickelt haben, zumindest partiell zu ihrer ursprünglichen Einheit zurückzuführen, damit das Bewusstsein einer europäischen Identität entstehen kann. Europa wird demnach als Baum gedacht, mit einer gemeinsamen Wurzel, verschiedenen Stämmen oder Ästen, die die Nationen bilden; innerhalb der Nationen kommt es zu weiteren Verzweigungen und Verästelungen.

An diesem Punkt stellt sich die Frage, wie dieser Baum als Symbol Europas konkret aussieht, ob etwa Osteuropa einen eigenen Stamm hat und es sich um einen hauptsächlich zweigeteilten Stamm handelt, aus dem sich die weitere Vielheit entwickelt hat, oder ob es gar drei oder vier Stämme gibt, beispielsweise einen romanischen, einen germanischen und einen slawischen?

Der Verweis des Rats in der „Entschließung über die Einbeziehung der Geschichte in die kulturelle Tätigkeit der Gemeinschaft“ (1999) darauf, dass „das Zusammenwachsen Europas“ auf „der Kenntnis der kulturellen Unterschiede und deren Erhaltung und auf dem gegenseitigen Verständnis der Völker beruhen“, und dass dies „insbesondere angesichts der bevorstehenden Erweiterung der Europäischen Union“ gilt, deutet auf eine Baumkonzeption mit zwei Stämmen hin. Der Rat geht grundsätzlich

von zwei Parteien aus, den Mitgliedstaaten und den Mitgliedskandidaten, denen dadurch eine grundsätzlich höhere kulturelle Heterogenität im Verhältnis zu der Gruppe der Mitgliedstaaten unterstellt wird als etwa den Mitgliedsländern untereinander.

Die Europäische Union lehnt sich mit der Favorisierung dieser Form von Integration an die Entstehungsgeschichte nationaler Identitäten an und versucht ähnliche Prozesse auf europäischer Ebene einzuleiten. Allerdings ging auch die Entstehung nationaler Identitäten nicht problemlos vonstatten. Konkurrierende und antagonistische kollektive Identitäten mussten während dieses historischen Prozesses zugunsten einer übergeordneten gemeinsamen und nationalen Identität aufgegeben oder dieser zumindest untergeordnet werden. Wo diese Unterordnung nicht gelang, kann es innerhalb der Nation zu Konflikten kommen, wie es z.B. in Nordirland oder in Quebec der Fall ist, da in diesen Gebieten nationale Mehrheitsentscheidungen von einer regionalen Minderheit fast grundsätzlich nicht akzeptiert werden, da die Minderheit die Entscheidungen der Mehrheit als Fremdbestimmung auffasst. Nationale Identität ist historisch eng an ethnische Identität gebunden, wobei der ethnischen Identität keine reale ethnische Gemeinschaft vorausgeht, sondern – um Max Weber zu paraphrasieren – die Ethnie erst rückwirkend aus der geglaubten Gemeinschaft konstruiert wird. Auf die Europäische Union übertragen würde dies bedeuten, dass die Anknüpfung an die historischen Prozesse nationaler Identitätsbildungen das Potential birgt, dass auch innerhalb der Europäischen Union, rückwirkend über eine geglaubte Gemeinsamkeit, eine ethnische Gemeinschaft abgeleitet wird (vgl. Weber 1980: 237).

#### **4.1.3 Umwertung nationaler in europäische Kulturgüter**

Wenn der Rat von einer vorgängigen europäischen Einheit ausgeht, bleibt noch die Frage zu beantworten, wie diese inhaltlich bestimmt wird. Darüber hinaus reicht es jedoch nicht aus, Europa inhaltlich zu bestimmen, denn eine Vorstellung von Europa muss nicht nur erzeugt, sondern auch als legitimes Bild durchgesetzt werden. Im Hinblick auf den großen Stellenwert, den der Rat der Vermittlung und Hervorhebung europäischer Gemeinsamkeiten einräumt, kann vermutet werden, dass er das Problem vor allem

in der Durchsetzung und weniger in der Konstruktion von Europavorstellungen verortet. Deutlich wird diese Herangehensweise in dem „Beschluss über das Programm ‚Kultur 2000‘“ (2000). Dort heißt es:

„Um die volle Zustimmung und Beteiligung der Bürger am europäischen Aufbauwerk zu gewährleisten, bedarf es einer stärkeren Hervorhebung ihrer gemeinsamen kulturellen Werte und Wurzeln als Schlüsselement ihrer Identität und ihrer Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft [...]. Es ist erforderlich, eine bessere Ausgewogenheit zwischen den wirtschaftlichen und kulturellen Aspekten der Gemeinschaft zu erreichen, damit diese sich gegenseitig ergänzen und stärken.“

Neben der Annahme, dass ein größeres Bewusstsein auch zu einer erhöhten Zustimmung führt, fällt auf, dass hier die Existenz von Gemeinsamkeiten bereits vorausgesetzt wird, und es sich damit nur noch um eine reine Vermittlungsaufgabe zu handeln scheint. Das Zusammenwachsen würde dann primär auf der Ebene von vorgestellten Gemeinsamkeiten von statten gehen, denen wirkliche Gemeinsamkeiten zwar zugrunde liegen können, dies jedoch keinesfalls müssen.

Bei der Schaffung eines europäischen Bewusstseins geht die Europäische Union dabei i.d.R. von homogenen nationalen Kulturvorstellungen – d.h. von den durchgesetzten Vorstellungen nationaler Gemeinsamkeiten – aus und versucht, diese für eine Vorstellung von Europa nutzbar zu machen. Wenn kulturelle Gemeinschaften über den Glauben an Gemeinsamkeiten hergestellt werden, muss auch Europa ein geteiltes Hintergrundwissen, eine gemeinsame Geschichte und eine kollektive, sinnstiftende Erzählung vorweisen können. Entsprechend stellt der Rat in einer „Entschließung über die Einbeziehung der Geschichte in die kulturelle Tätigkeit der Gemeinschaft“ (1999) fest:

„Das Alltagsleben der Völker Europas ist durch unterschiedliche geschichtliche Erfahrungen geprägt. Das Wissen um gemeinsame Erfahrungen und Erinnerungen stärkt das Gefühl der Zusammengehörigkeit der Bürger Europas und trägt zur Herausbildung eines europäischen Bewußtseins bei“.

Die Textpassage betont die Verknüpfung von Erfahrung und Erinnerung. Es reicht nicht aus, dass etwas erfahren wurde, es muss

auch erinnert werden, um zu einem kollektiven Identifikationsobjekt werden zu können. Folgt man Benedict Anderson, dann ist es vorrangig die gemeinsame Erinnerung, die ein Kollektivbewusstsein prägt. Anderson beschreibt Nationen als vorgestellte Gemeinschaften, in denen sich Erfahrung nicht nur auf die erlebte Erfahrung einer Gemeinschaft von Individuen bezieht, sondern auch die im kollektiven Gedächtnis bewahrten Erfahrungen, die dadurch zu vermeintlich eigenen Erfahrungen der Individuen werden. Entscheidend ist folglich weniger die gemeinsame Erfahrung, als vielmehr das gemeinsame Erinnern an bestimmte, sinnstiftende Ereignisse. Gemeinschaften unterscheiden sich damit nicht primär aufgrund unterschiedlicher Erfahrungen, sondern vielmehr durch unterschiedliche Bezugnahmen auf Ereignisse des kollektiven Gedächtnisses. Das gleiche historische Ereignis kann – und wird es in der Regel auch – diesseits und jenseits einer Grenze unterschiedlich erinnert werden (vgl. Anderson 1996: 188ff). Für die Etablierung einer europäischen Identität ist es daher wichtiger, gemeinsame Erinnerungen bzw. gemeinsame historische Bezugspunkte für Erinnerungen zu schaffen, als gemeinsame Erfahrungen.

Kollektive Erinnerungen sind grundsätzlich äußerst selektive Prozesse. Sie beruhen – wie Aleida Assmann betont – auf einer strikten Auswahl, sind durch eine bestimmte Perspektive festgelegt und erhalten ihre Struktur erst durch Erzählungen. Assmann stellt in diesem Zusammenhang die Frage nach den Selektionskriterien eines kollektiven Gedächtnisses<sup>3</sup>. Für die Konstruktion eines nationalen Gedächtnisses ist es beispielsweise charakteristisch, diejenigen Bezugspunkte auszuwählen, die das positive Selbstbild stärken und im Einklang mit bestimmten Handlungszielen stehen. Siege lassen sich grundsätzlich leichter erinnern als Niederlagen. Aber auch Niederlagen können zu zentralen historischen Bezugspunkten werden, wenn sie in eine martyrologische Erzählung des tragischen Helden integriert werden können. Erinnerungen an ein erlittenes Unrecht können über diese Form der Erinnerung wach gehalten werden, um Ansprüche zu legitimieren und heroische Gegenwehr zu mobilisieren. Das gleiche Ereignis kann aus diesen Gründen jenseits der Grenze als anderer histori-

---

3 Siehe auch Assmann/Friese (1998).

scher Bezugspunkt gewählt werden, so wie es in der nationalen Geschichtsschreibung der europäischen Staaten über Jahrhunderte praktiziert wurde (vgl. Assmann 2000: 21ff). Da die Geschichte der europäischen Nationen zugleich eine Geschichte von Kriegen, Rivalitäten und Bündnissen zwischen diesen Nationen ist, ist davon auszugehen, dass es wenige Erinnerungen gibt, die in ganz Europa aus der gleichen Perspektive erzählt werden. Solche Erinnerungspunkte müssen erst geschaffen werden, und dazu muss auch die nationale Erinnerungskultur – mehr oder weniger – modifiziert werden. Welche sind also die kulturpolitischen Maßnahmen, die die Europäische Union initiiert, um zu einer Angleichung und Harmonisierung der unterschiedlichen Erinnerungen zu kommen?

#### 4.1.3.1 Massenkultur: Vom „Nationalhelden“ zur europäischen Identifikationsfigur

Damit etwas, das sich in der Vergangenheit ereignet hat, zu einem gemeinsamen Bezugspunkt werden kann, muss das Ereignis aktualisiert werden. Denn erst durch eine permanente Aktualisierung wird ein Ereignis auch zu einem erinnerten Ereignis. Medien der Erinnerung sind Sprache, Schrift und Bild. Sprache konserviert Erinnerungen in der Speicherungsform der Wiederholung (vgl. Assmann 2000: 25f). Im Akt der Wiederholung – dem Sprechen – wird das, was bewahrt wird, immer auch zugleich erneuert und dabei leicht variiert. Sprache ermöglicht nicht die exakte Reproduktion, sondern den Erhalt von Sinn und kommunikativer Kraft. Die Schrift ermöglicht hingegen die exakte Reproduktion des Zeichenbestandes, nicht jedoch zwangsläufig die dauerhafte Lesbarkeit oder die Bewahrung von Sinnbezügen und Bezugrahmen. Ohne den Bezug zu einem lebendigen Wissen verliert die Schrift wie das Bild die Erinnerungskraft. Die Aufgabe des Erinnerns kann deswegen nicht ausschließlich an Monamente, Relikte und Gedenkorte delegiert werden, denn zur Reaktivierung, aber auch zum Aufbau des kollektiven Gedächtnisses, bedarf es der aktiven Aneignung.

Das durch den Rat privilegierte Medium der Vermittlung von Erinnerungen sind die audiovisuellen Medien. So heißt es in der „Entschließung über das europäische Film- und Fernsehjahr“ (1986):

„Die audiovisuellen Medien sind eines der wichtigsten Mittel bei der Weitergabe von Informationen und Kultur an den europäischen Bürger und tragen dazu bei, die einzelnen Kulturen Europas ebenso wie die europäische Identität zu stärken. Europa muß seine Präsenz bei der Produktion und Verteilung audiovisueller Erzeugnisse deutlich unter Beweis stellen, um somit zur Schaffung der Grundlagen für einen immer engeren Zusammenschluß der europäischen Völker beizutragen.“

Statt auf Denkmäler oder schriftliche Vermittlungsformen setzt der Rat hier auf Sprache und Bild, genauer auf die sprachliche Vermittlung von Bildern. Damit möglichst alle Europäer/innen erreicht werden können, setzt der Rat konsequenterweise auf Massenmedien. Eine Aktualisierung von in Bildern oder Schrift gespeicherten Erinnerungen setzt Kenntnisse über Sinn- und Bedeutungszusammenhänge voraus. Dagegen ist eine sprachliche Vermittlung weniger voraussetzungsreich, denn über Sprache kann mit der Erinnerung zugleich auch der kulturelle Code, der zu ihrem Verständnis nötig ist, mitgeliefert werden. Da eine gemeinsame *europäische* Lesart der Geschichte der europäischen Länder noch nicht etabliert ist, sondern vielmehr das Ziel der Kulturpolitik darstellt, wählt der Rat konsequenterweise die audiovisuellen Medien als Vermittlungsinstrumente. Das bedeutet nicht, dass die Unterstützung von Bibliotheken oder Werken der bildenden Künste weniger Aufmerksamkeit in der europäischen Kulturpolitik erfahren, sie bilden jedoch nicht das wichtigste Medium der Weitergabe.

Kultur wird in den Rechtsakten, wie schon erwähnt, nicht nur im anthropologischen Sinne als Bezeichnung für eine Gemeinschaft mit gleichem Sinnhorizont verwendet, sondern auch, um über Kunst und kulturelle Produktionen zu sprechen. Diese zweifache Verwendung des Kulturbegriffs mag auf den ersten Blick widersprüchlich erscheinen. Letztlich bleibt der Rat jedoch in seinen Kulturvorstellungen konsistent, denn die ästhetische Produktion bekommt eine repräsentative Funktion zugewiesen und wird damit wieder eng an den anthropologischen Kulturbegriff gebunden. Der Rat verwendet Kultur also in einem dreifachen Sinne: erstens erscheint Kultur als Synonym von Gemeinschaften wie Nationen oder Völker, zweitens haben diese Gemeinschaften eine Kultur in Form eines geteilten Sinnhorizonts und drittens haben

diese Gemeinschaften Kultur im Sinne von künstlerischen und kulturellen Produkten, die die Gemeinschaft und ihre Sinnzuschreibungen sowie deren Normen, Werte, Geschichten und kulturellen Errungenschaften repräsentieren.

Zunächst möchte ich noch kurz auf den Repräsentationsbegriff eingehen. Folgt man Stuart Hall, so werden über Repräsentationen die Sinn- und Bedeutungsstrukturen einer Kultur sowohl nach außen materialisiert als auch nach innen durchgesetzt. Etwas zu repräsentieren bedeutet in diesem Zusammenhang, etwas zu beschreiben oder zu bezeichnen und in diesem Prozess eine Vorstellung gedanklich aufzurufen. Nach Hall ist Repräsentation die Produktion von Bedeutung durch Sprache, wobei Sprache in diesem Verständnis auch visuelle Darstellungsweisen umfasst (vgl. Hall 1997: 16ff). Die Aufgabe, die kulturelle Identität zu repräsentieren, weist der Rat in der „Ertshließung über das europäische Film- und Fernsehjahr“ (1986) den audiovisuellen Medien zu. Ein Film- und Fernsehjahr soll: „die europäische Identität in den audiovisuellen Medien zum Ausdruck bringen und die Kreativität fördern und damit eine bessere Ausgewogenheit zwischen den großen und kleinen kulturellen Gebieten in Europa anstreben“.

Die europäische Identität scheint in diesem Zusammenhang ein Repräsentationsbedürfnis kultureller Gebiete zu sein, die Präsentationsmöglichkeiten in den Medien bekommen sollen, um ihrer Unterrepräsentation entgegenzuwirken. Da von einer einzigen europäischen Identität ausgegangen wird, setzt sich diese offensichtlich aus den Repräsentationen der verschiedenen (Kultur-)Regionen in Europa zusammen.

Besonders deutlich wird die Suche nach gemeinsamen Erinnerungen in einem Dokument über die „Erhaltung und Ertshließung des europäischen Filmerbes“ (2000), in dem der Rat betont, dass

„die Nutzung dieses Erbes im 21. Jahrhundert zur Festigung der kulturellen Identität der europäischen Länder – sowohl hinsichtlich ihrer Gemeinsamkeiten als auch hinsichtlich ihrer Vielfalt – von entscheidender Bedeutung sein kann. Tatsächlich bieten diese Werke den Bürgern, insbesondere den künftigen Generationen, die Möglichkeit des Zugangs zu einer der wichtigsten künstlerischen Ausdrucksformen der letzten hundert Jahre und zugleich auch zu einer einzigartigen Dokumentation des Lebens, der Gebräuche, der Geschichte und der Landschaften Euro-

pas. Darüber hinaus bildet dieses Medium aufgrund der Reproduzierbarkeit der Filmbildträger und der damit verbundenen Mobilität ein bevorzugtes Mittel für das gegenseitige Kennenlernen der Völker“.

Wenn der Rat die Völker und nicht die einzelnen Bürger/innen als Zielgruppe anspricht, dann deutet das auf eine Konstruktion Europas hin, die über die Neuerzählung der nationalen Erinnerungen angestrebt werden soll. Da es die Völker sind, die sich annähern sollen, knüpft der Rat hier an die unterschiedlichen nationalen Erinnerungen an und versucht über die Betonung einzelner integrierbarer Elemente diese so zu verschieben, dass sie zu Bestandteilen einer gemeinsamen europäischen Erzählung werden können, zu „unserem Filmerbe“.

Grundsätzlich ist die Produktion von Differenzen immer zugleich auch eine Produktion von Sinn und Bedeutung. Ernesto Laclau unterscheidet je nach Art ihrer Integration und Exklusion zwischen einfachen und antagonistischen Differenzen. Einfache Differenzen können in einer Gesellschaft nebeneinander bestehen, ohne permanente Konflikte zu produzieren, während antagonistische Differenzen sich als Gegensatz zu ihrem Gegenüber konstituieren. Die Entstehung einer nationalen oder europäischen kollektiven Identität setzt eine Umwandlung von antagonistischen in einfache Differenzen voraus. Auch innerhalb der bürgerlichen Demokratien mussten zunächst Vorstellungen von sich antagonistisch gegenüberstehenden Klassen in Kollektive, die sich zwar unterscheiden, jedoch nicht in einer natürlichen Opposition zueinander stehen, aufgelöst werden. Andererseits können komplexe Widerspruchsbeziehungen innerhalb einer Gesellschaft auch über die Konstruktion einer antagonistischen Differenz nach außen erfolgen. Die Gemeinsamkeiten nach innen bestehen dann vor allem in der Nicht-Identität ( $A \neq \text{Nicht-}A$ ) mit der anderen Seite. Diese zweite Form von Integration durch Abgrenzung zu einem nicht-identischen Anderen wählt der Rat beispielsweise, wenn er – wie wir noch sehen werden – Europa durch die Abgrenzung zu allem nicht-europäischen konstituiert (vgl. Laclau 1981: 177ff).

Mit der Förderung eines europäischen Filmerbes versucht der Rat folglich, die in den nationalen Erinnerungen enthaltenen antagonistischen Differenzen in einfache Differenzen zu reartikulieren, ohne dabei auf das Mittel der Abgrenzung nach außen zurückzugreifen. Die Auflösung der Antagonismen in den nationa-

len Erinnerungen verfolgt der Rat hier mittels einer Suche nach einer gemeinsamen sinnstiftenden Erzählung. Der Focus liegt hier folglich auf den verbindenden und nicht abgrenzenden Elementen.

Obwohl in dem Zitat nicht konkret von Spielfilmen die Rede ist, kann aufgrund ihrer Popularität im Unterschied zu Dokumentarfilmen davon ausgegangen werden, dass mit Filmen primär Spielfilme gemeint sind. Im Mittelpunkt eines Spielfilms steht in der Regel ein Protagonist (seltener eine Protagonistin), aus dessen subjektiver Perspektive die Geschichte erzählt wird. Obwohl der Film für öffentliche Vorführungen bestimmt ist, vermitteln die Vorführbedingungen und Erzählkonventionen den Zuschauer/-innen im Kino die Empfindung, Einblick in eine private Welt zu nehmen. Das Kino verfügt außerdem über Faszinationsmuster, die stark genug sind, um das Publikum kurzfristig die Welt um es herum vergessen zu lassen, und gleichzeitig Ich-Ideale, wie sie im Starsystem zum Ausdruck kommen, zu produzieren. Zusammen ermöglichen die Erzählung aus subjektiver Perspektive, die Empfindung von Privatheit, die kurze Selbstvergessenheit und die Darstellung von Ich-Idealen dem Publikum eine relativ starke Identifikation mit dem Hauptdarsteller (vgl. Mulvey 1980: 34f).

Gerade der Film hat im 20. Jahrhundert wesentlich zum Selbstbild der Nationen beigetragen (vgl. Rother 1998: 14f). Da mit Filmen in der Regel kommerzielle Interessen verbunden sind und deswegen ein Massenpublikum erreicht werden soll, kam es dort bisher zwar relativ selten zu radikalen Brüchen mit dem vorherrschenden nationalen Geschichtsbild, bei der Verfestigung und Popularisierung der bereits etablierten nationalen Geschichtsschreibung kommt dem Film jedoch eine bedeutende Rolle zu. Ein beliebtes Thema von filmisch erzählten Nationalmythen ist die Gründung der Nation. In diesen Filmen ist es nach Rother gängig, die Rolle kleiner Gruppen oder eines bedeutenden Individuums für die Erringung oder Erhaltung der Nation hervorzuheben. Verfilmt werden gleichwohl auch Geschichten ohne explizit formulierten nationalen Bezug, solange die Erzählung den erprobten Mustern folgt, um die Figuren für das Publikum als exemplarische Mitglieder der eigenen Gemeinschaft zu kennzeichnen.

Der Rat setzt dagegen deutlich unterhalb der nationalen Gründungsmythen bei den „Gebräuchen“, dem „Leben“, den „Geschichten“ und den „Landschaften“ an. Diese Verortung von Identität auf der kulturellen Ebene kann auch als Entpolitisierungstrategie sowohl der nationalen Identitäten als auch der europäischen Identität gedeutet werden. Statt einen eigenen europäischen Gründungsmythos zu inszenieren, zielt die EU hier vor allem auf die Vermittlung von Gemeinsamkeiten und Vielfalt einer europäischen (Alltags-)Kultur. Die kulturellen Unterschiede werden jedoch auch hier erneut als Differenzen innerhalb einer gemeinsamen europäischen Landschaft und einer gemeinsamen Geschichte beschrieben. Da die Erzählstruktur des Films eine starke Identifikation mit den Hauptprotagonist/innen nahe legt, wird der/die Zuschauer/in über eine Identifikation mit fremden Helden anderer Nationen für kurze Zeit zu einem fiktiven Mitglied dieser Gemeinschaft. Die Einladung des Films, „mit dem Helden oder der Helden zu fiebern und zu bangen“, ist zugleich eine Anrufung des Subjekts als Teil derselben Gemeinschaft, zu dem auch die Protagonist/innen gehören. Obwohl diese Fiktion kurzfristig und relativ leicht zu durchschauen ist, hinterlässt sie dennoch ein flüchtiges Gefühl von Sympathie und Vertrautheit, das in seiner Wirkung nicht zu unterschätzen ist. Die Werbeindustrie benutzt diesen Mechanismus mit großem Erfolg und messbaren ökonomischen Wirkungen – letztendlich war es Hollywood, das die USA zum globalen Symbol von Freiheit, Erfolg und Glück stilisierte. Und es ist der Popularität von Hollywood-Filmen zu verdanken, dass die meisten Europäer/innen über mehr fundierte Kenntnisse zur Geschichte der USA als über diejenige ihrer Nachbarländer verfügen. Ein Trend, dem die Europäische Union über eine gezielte Förderung des europäischen Films und der damit einhergehenden Wissensvermittlung über die verschiedenen europäischen Länder und Regionen entgegensteuern möchte.

#### 4.1.3.2 Städte als Repräsentationen europäischer Nationen

Nicht nur bei den Filmen ist das Zielpublikum ein möglichst breites, auch andere publikumswirksame Veranstaltungen sollen eine weite Vermittlung europäischer Kultur gewährleisten. In dem Programm „Kultur 2000“ wird insbesondere auch auf die Förderung besonderer kultureller Veranstaltungen mit europä-

ischer oder internationaler Ausstrahlung Wert gelegt. Dort heißt es:

„Diese breit angelegten Veranstaltungen sollten bei den Bürgern der Gemeinschaft auf große Resonanz stoßen und dazu beitragen, das Gefühl der Zugehörigkeit zu ein und derselben Gemeinschaft stärker ins Bewußtsein zu rücken und das Verständnis für die kulturelle Vielfalt der Mitgliedstaaten sowie für den interkulturellen und internationalen Dialog zu wecken.“

Zu diesen Veranstaltungen zählt der Rat insbesondere auch die Kulturhauptstadt Europas und den Europäischen Kulturmonat, von denen die Kulturhauptstadt Europas eindeutig die publikumswirksamste ist. Im Rahmen dieser Initiative soll sowohl die nationale Kultur als auch die europäische Kultur repräsentiert werden und die Bürger/innen ansprechen. Konkret wird hier ein Versuch unternommen, die kulturellen Repräsentationen der Nationalkulturen als Repräsentationen einer europäischen Kultur umzudeuten und mit dieser Verschiebung einen Legitimationstransfer von der nationalen auf die europäische Kultur zu vollziehen. In der ersten „Entschließung für die alljährliche Benennung einer ‚Kulturstadt Europas‘“ (1985), mit der die Initiative ins Leben gerufen wurde, schreibt der Rat:

„Die für Kulturfragen zuständigen Minister sind der Auffassung, daß durch die Veranstaltung ‚Kulturstadt Europas‘ einer Kultur Ausdruck verliehen werden sollte, die sich in ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer zeitgenössischen Entwicklung sowohl durch Gemeinsamkeiten als auch durch einen aus der Vielfalt hervorgegangenen Reichtum auszeichnet. Zwar wird das Projekt in Angriff genommen, um die Völker der Mitgliedstaaten einander näher zu bringen, doch sollten dabei auch weitgehende kulturelle Affinitäten in Europa berücksichtigt werden. Durch diese Veranstaltung sollten der europäischen Öffentlichkeit besondere kulturelle Aspekte der Stadt, der Region oder des betreffenden Landes zugänglich gemacht werden. Auch könnte die betreffende Stadt zum Mittelpunkt einer Reihe von kulturellen Beiträgen aus anderen Mitgliedstaaten gemacht werden, die vor allem den Einwohnern der betreffenden Region zugute kommen. Zwischen diesen beiden Polen können vielfältige Schwerpunkte gesetzt und miteinander in Zusammenhang stehende Themen ausgewählt werden, die der betreffenden

Stadt und gegebenenfalls dem besonderen Anlaß, aufgrund dessen die Wahl auf diese Stadt fiel, angepasst sind.“

Der Terminus „einer Kultur Ausdruck verleihen“ deutet darauf hin, dass der Rat Kunst an dieser Stelle als Repräsentation dieser homogenen Gemeinschaft konzipiert. Mit kultureller Vielfalt in Europa sind erneut die verschiedenen Kulturen der Mitgliedstaaten angesprochen, so dass auch dieser Kulturbegriff die Nationalkulturen als homogene Einheiten begreift. Der Begriff der kulturellen Affinität deutet zusätzlich auf ein Verständnis von europaweiten Gemeinsamkeiten als Wesensverwandtschaft hin. Die Wirkung der Veranstaltung Kulturhauptstadt Europas zielt in zwei Richtungen: Erstens soll die Kultur der Stadt, der Region oder des Landes eine gesamteuropäische Öffentlichkeit finden, zweitens sollen kulturelle Produktionen aus anderen Ländern der Region zugänglich gemacht werden. Ziel ist es also, eine repräsentative Kulturproduktion der veranstaltenden Länder in anderen Ländern darzustellen. Über diese, die Kulturen der Länder repräsentierende Veranstaltungen sollen sich die Völker der Mitgliedstaaten näher kommen. Der Rat schlägt hier vor, dass Völker etwas über andere Völker lernen sollen, indem sie deren künstlerische und kulturelle Repräsentationen besichtigen. Das heißt, über den Besuch von Kulturhauptstädten lernen die Besucher etwas über das Land, in dem sich die Stadt befindet, und über den Besuch von künstlerischen Darbietungen aus anderen Ländern lernen die Bewohner/innen der Stadt etwas über andere Kulturen. Da die Stadt und die stattfindenden Kulturveranstaltungen außer ihren Ländern auch noch Europa repräsentieren, wird über die Vermittlung von Kenntnissen anderer Länder auch Wissen über Europa vermittelt. Auch hier finden wir wieder das Motiv der Einheit in der Vielfalt: Es soll die kulturelle Vielfalt dargeboten und vermittelt und diese gleichzeitig als Teil der europäischen Kultur präsentiert werden.

Interessant ist außerdem die Anrufung des Publikums als europäische Öffentlichkeit. Die in den politischen Diskussionen um die demokratische Legitimation oft angeführte fehlende europäische Öffentlichkeit wird in der Kulturpolitik in Form eines Publikums geschaffen.

#### 4.1.4 Nationale Vergangenheit – europäische Zukunft

Obwohl der Rat sich an zahlreichen Stellen dazu verpflichtet, die Vielfalt der europäischen Kulturen zu fördern, so beschließt er doch fast ausschließlich kulturelle Maßnahmen, mit denen Gemeinsamkeiten gefördert, vermittelt oder herausgestellt werden. So fordert der Rat beispielsweise in der „Entschließung zur ‚Kultur und Wissensgesellschaft‘“ (2002) die Kommission und die Mitgliedstaaten auf, „die Nutzung der digitalisierten kulturellen Inhalte weiterzuentwickeln, um die kulturelle Zusammenarbeit zu fördern und das gemeinsame Kulturerbe unter Einsatz der vorhandenen Ressourcen und Erfahrungen zur Geltung zu bringen“.

Wenn das vorhandene gemeinsame Kulturerbe zur Geltung gebracht werden soll, so impliziert dies eine aktuelle Unterbewertung dieses Erbes. Der Begriff „zur Geltung bringen“ geht über die Funktion der Vermittlung hinaus, mit ihm wird die Unrechtmäßigkeit der Unterbewertung betont und zudem auf die moralische Relevanz des Prozesses der Bedeutungszuweisung hingewiesen. Auch in den „Schlussfolgerungen zum Thema ‚Kind und Kultur‘“ (1994) erwägt der Rat, „daß durch das Streben nach einer europäischen Dimension sowohl im Rahmen der bereits bestehenden einschlägigen Programme als auch bei einem etwaigen Erfahrungsaustausch das gemeinsame kulturelle Erbe Europas stärker in den Vordergrund gerückt werden könnte“.

Ähnlich wie bei der Formulierung „zur Geltung bringen“ beinhaltet auch „in den Vordergrund rücken“, dass dem Erbe momentan noch nicht die Bedeutung zukommt, die ihm entsprechen würde<sup>4</sup>. Im Vordergrund steht traditionell das Wesentliche, zu dessen Verdeutlichung, Erklärung oder Ergänzung ein Hintergrund ausgewählt wurde. Ein weiteres Beispiel findet sich in dem Programm „Kultur 2000“ (2002), in dem steht:

„Gemäß dem Vertrag hat die Europäische Union zur Aufgabe, eine immer engere Union der Völker Europas zu verwirklichen sowie einen

---

4 Eine ähnliche Formulierung findet sich in dem Programm „Kultur 2000“, hier wird als Ziel genannt, über die "Aufwertung von Kulturstätten und Denkmälern auf dem Gebiet der Gemeinschaft" die "Kenntnis der europäischen Kultur" zu verbessern.

Beitrag zur Entfaltung der Kulturen der Mitgliedstaaten unter Wahrung ihrer nationalen und regionalen Vielfalt sowie gleichzeitiger Hervorhebung des gemeinsamen kulturellen Erbes zu leisten; besonders wichtig ist hierbei die Wahrung des Status der kleinen Kulturräume und der weniger verbreiteten Sprachen in Europa“.

In diesem Satz wird zweimal das Wort Wahrung gebraucht. Das allen Europäer/innen gemeinsame kulturelle Erbe soll jedoch nicht gewahrt, sondern hervorgehoben werden und die „Union der Völker“ soll verwirklicht werden. Die Regional- und Nationalkulturen werden mit den kleinen Kulturräumen und den wenig verbreiteten Sprachen dem zu bewahrenden Teil zugeordnet, womit ihnen der Status einer zu konservierenden Vergangenheit zugewiesen wird. Die Begriffe „verwirklichen“ und „leisten“ verweisen dagegen mit ihrem Prozesscharakter auf eine zu gestaltende Zukunft. Die formal gleichberechtigte Nebeneinanderstellung von Gemeinsamkeit und nationaler Vielfalt offenbart damit eine Tendenz zur Musealisierung der nationalen und regionalen Vielfalt.

Vor dem Hintergrund, dass die Nationalstaaten nur relativ widerwillig Kompetenzen im Kulturbereich an die Europäische Union abtreten, scheint der ständige Verweis auf die Wahrung der kulturellen Vielfalt vor allem eine Konzession der Europäischen Union an die einzelnen Mitgliedstaaten zu sein, um überhaupt im Kulturbereich aktiv werden zu können. Denn letztendlich belegen die hier analysierten Rechtsakte, dass das Interesse der EU primär in der Schaffung einer gemeinsamen europäischen Kultur liegt und sie die Wahrung der Regionalinteressen eher als Aufgabe der nationalen Kulturpolitiken sieht.

#### **4.1.5 Integrationsstrategien und Subjektanrufungen: Umwertung nationaler Identität**

Zusammenfassend lässt sich zunächst feststellen, dass der Rat von homogenen Kulturen ausgeht und diesen eine territoriale Verbundenheit zuspricht. Kulturen entsprechen in den Rechtsakten den Völkern und/oder Nationen oder decken sich mit ihren Grenzziehungen: Entweder *sind* Nationen das Gleiche wie Kulturen oder sie *haben* eine Kultur. Der Bereich der kulturellen und künstlerischen Produktion wird darüber hinaus als Repräsentati-

on von Nationen bzw. Kulturen betrachtet. Integriert werden die unterschiedlichen, in sich homogenen Nationalkulturen, indem sie als Teil einer vorgängigen europäischen Einheit dargestellt werden. In diesem Prozess werden eventuell wahrgenommene antagonistische Differenzen zu einfachen Differenzen, d.h. zu Variationen derselben europäischen Kultur. Eine gemeinsame europäische Kultur wird nicht durch Verweise auf die Geschichte oder auf ähnliche künstlerische Entwicklungen in den einzelnen Nationen begründet, sondern bleibt eine Setzung. Erst im Anschluss an diese Setzung werden die verschiedenen Nationen aufgefordert, sich als Teil der europäischen Kultur zu präsentieren.

Bei der Integration nationaler Identität in eine gemeinsame europäische Identität verfolgt der Rat also die Strategie der Rückführung kultureller Vielfalt auf eine der Vielfalt vorgängigen europäischen Kultur. Die Subjekte werden als Mitglieder ihrer Nation angerufen und gleichzeitig wird die Nation gleichwertig als Teil Europas bestimmt. Durch diesen Prozess schwingt bei der Anrufung nationaler Subjekte zugleich eine Anrufung als Europäer/innen mit und die nationale Identität wird zum Teil einer europäischen Identität.

Aus dieser Form der europäischen Subjektkonstitution fallen all diejenigen Individuen und Gruppen heraus, die sich selbst nicht als Teil einer europäischen Nation verstehen oder nicht als solche anerkannt werden. Konkret betrifft dies einen Großteil der Migrant/innen aus nichteuropäischen Ländern, Minderheiten, die nicht einer einzigen Nation zugeordnet werden können wie Sinti und Roma. Diese Form der Nichtanrufung stellt einen eher weichen Ausschluss dar, der jedoch zur harten Exklusion wird, wenn nicht an anderen Stellen im Diskurs ein Einschluss erfolgt.

Da von kulturell homogenen Nationen ausgegangen wird und die Subjekte als Mitglieder ihrer Nation angerufen werden, sind die externen Anderen alle Nationen mit ihren Angehörigen, deren Zugehörigkeit zu Europa umstritten ist oder nur für Teile der Nation anerkannt wird, wie dies bei Russland und der Türkei der Fall ist.

Es ist noch eine zweite Strategie der Integration nationaler Vielfalt zu einer europäischen Einheit auszumachen. Diese verläuft ähnlich wie die erste, jedoch mit dem Unterschied, dass nicht die Nationalkultur in einer europäischen Kultur reartikuliert wird,

sondern eine Umwertung künstlerischer Repräsentationen der Nationalkulturen in Repräsentationen europäischer Kultur erfolgt. Die bereits etablierte Identifikation mit dem nationalen Kulturerbe wird in diesem Prozess für eine Identifikation mit dem europäischen Kulturerbe nutzbar gemacht. Auch hier werden die Subjekte als Teile ihrer Nation angerufen und ihre nationale Identität in einer nationalen und zugleich europäischen Identität reartikuliert.

Dieser Prozess geht jedoch mit einer dritten Strategie einher, die die Subjekte nicht nur als Teil ihrer Nation anspricht, sondern ihnen eine Identifikation mit den europäisierten Kulturgütern anderer Nationen offeriert. Für dieses Identifikationsangebot eignen sich vor allem Filme oder Romane, in denen eine Person die Repräsentationsfunktion übernimmt. Der doppelte Charakter der Kulturgüter als europäische und nationale bleibt erhalten, und es erfolgt ein zweifaches Identifikationsangebot: Der oder die Betrachter/in kann sich nicht nur mit einem europäisierten Kunstwerk der eigenen Nation identifizieren, sondern zweitens (temporär) auch mit Kulturgütern einer anderen (National-)Kultur. Eine europäische Identität entsteht in diesem Prozess, wenn sich möglichst viele Individuen in möglichst viele andere Kulturen hineinversetzen und dadurch eine sich vielfältig überlappende Identitätsstruktur etablieren. Das heißt, wenn sich erst einmal alle auch ein bisschen als Franzose, Engländerin etc. fühlen würden, dann hätten sich die exklusiven, nationalen in verschränkte, europäische Identitäten aufgelöst. Individuen sind in diesem Ansatz nicht mehr ausschließlich als Träger/innen eines einzigen kollektiven Sinnhorizonts konzipiert, sondern können an vielfältigen Identifikationsangeboten partizipieren. Diese dritte Strategie ist grundsätzlich offen für alle, die sich auf das Spiel der Identifikation mit kulturellen Repräsentationsobjekten einlassen.

Schließlich ist noch eine vierte, alternative Strategie der Konstruktion einer europäischen Kulturgemeinschaft aus den Nationalkulturen zu erkennen, in der Gemeinschaftsgefühl über eine Partizipation an kulturellen Ereignissen entsteht. Die Subjekte werden hierfür als aktive Kulturteilnehmer/innen konzipiert, die sich als Mitglieder eines europäischen Kollektivs fühlen, wenn sie dieses als europäisches Publikum direkt erlebt haben. Das Publikum wird in diesem Prozess zu einer europäischen Öffentlichkeit. Dieses Modell ist grundsätzlich wenig exklusiv, da eine Inklusion über eine direkte Beteiligung möglich ist. Im engeren Sinne wird

hier eine Strategie der Netzwerkbildung (auf *mikrolevel*) ohne formale Ausschlusskriterien verfolgt. Jedoch bleibt auch hier darauf hinzuweisen, dass Kunst- und Kulturveranstaltungen häufig stärker gebildete Schichten ansprechen und eine formale Offenheit, wie in *Kapitel 2* dargelegt, nicht notwendigerweise die Partizipation aller Schichten mit sich bringt. Ein großes Potential birgt diese Form der Gemeinschaftsbildung gerade für Jugendliche, die sich schichtenunabhängig für Popmusik etc. begeistern.

## **4.2 Europa – zwischen kultureller Vielfalt und ästhetischer Einheit**

Die dominanten europäischen Gemeinsamkeiten, auf die sich der Rat in den Rechtsakten bezieht, sind das europäische Kulturgut bzw. das Kulturerbe. Die vorgängige europäische Einheit, in die der Rat die verschiedenen Nationalkulturen integrieren will, scheint damit primär eine ästhetische Einheit zu sein. Dies ist ein Ergebnis, das bei einer Analyse der Rechtsakte zur Kulturpolitik vermutlich zu erwarten war. Offen bleibt jedoch die Frage, wie diese ästhetische Einheit in Europa inhaltlich gefüllt wird. Oder anders formuliert: Welche Kriterien führt der Rat für die Bestimmung europäischer Kunst ein? Was sind die verbindenden, gemeinsamen Elemente? Wo fängt europäische Kunst an, wo hört sie auf und anhand welcher Merkmale kann man sie von anderer Kunst unterscheiden? Ähnlich wie bei der Integration der Nationalstaaten muss auch hier der Frage nachgegangen werden, wie der Rat aus einer Vielzahl von Kunstwerken eine europäische Kunst und Kunstgeschichte konzipiert.

Grundsätzlich kann zwischen zwei Formen der Integration von Teilen in ein Ganzes unterschieden werden (vgl. Fuchs 1999: 150f). Zum einen kann das Ganze aus der Agglomeration aller Teile entstehen, zum anderen können die Teile in eine vorgängige Einheit integriert werden. Die erste Form wird auch als formale Integration bezeichnet, denn ganz formalistisch würden in dieser Form alle Arten von Kunst, die auf dem europäischen Kontinent entstanden sind, europäische Kunst sein. Die Menge aller Werke ergäbe das Ganze der europäischen Kunst bzw. der europäischen Kunstgeschichte. Sowohl osteuropäische Staatskunst, maurische Paläste in Andalusien und Moscheen auf dem Balkan, islamische

Kalligraphie oder byzantinische Kunst wären nach dieser Definition ein fester Bestandteil europäischer Kunst. So charmant und offen diese Konzeption europäischer Kunst sein mag, sie birgt gleichzeitig die Gefahr, dass die inspirierende Heterogenität zu Fragmentierungen führt. Dieser Tendenz könnte durch die Herausstellung und Produktion von Verbindungen zwischen den Elementen zumindest für den Bereich der Kunstgeschichte zwar relativ leicht Einhalt geboten werden, als heterogenes Identitätsangebot verlangt diese Selbstbeschreibung von Europa jedoch eine größere Vermittlungsleistung. Dieser Aufwand lässt sich jedoch durch den umfassenden Inklusionscharakter dieser Europavorstellung rechtfertigen. Die zur Identifikation angebotenen Ergebnisse der formalen Integration weisen außerdem größere Schnittmengen mit externen, außereuropäischen Traditionen auf. Aus diesem Grund sind sie für eine Identitätskonstruktion, die auf der Errichtung antagonistischer Differenzen basiert, nicht geeignet. Für eine Identitätskonstruktion, die sich selbst als Schnittmenge verschiedener Traditionen und Einflüsse versteht, bietet sich dagegen eine Europakonstruktion durch formale Inklusion durchaus an.

Die andere Form der Integration kann auch als inhaltliche Integration bezeichnet werden. Das Ganze ist hier nicht die Summe seiner Teile, sondern weist bestimmte Merkmale und Qualitäten auf, die das Kriterium für eine Integration weiterer Teile bilden. Die Eigenschaften hinzukommender Teile werden nicht in Gänze zu den bereits existierenden Merkmalen addiert, vielmehr werden nur Teile integriert, die bereits eine hohe Ähnlichkeit mit den anderen Teilen aufweisen. Die hinzukommenden Teile müssen sich folglich an bestimmte Vorstellungen über das Ganze anpassen. Bestimmt man die europäische Kunst nach künstlerischen Maßstäben, wie sie maßgeblich in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien entwickelt wurden, dann hat dies zur Folge, dass viele künstlerische Traditionen in Osteuropa aus dieser Konzeption herausfallen. Byzantinische, arabische, türkische oder maurische Kunst würden nach diesen Kriterien nicht als vollwertiger Teil europäischer Kunstgeschichte akzeptiert und maximal unter dem Kriterium wechselseitiger Einflussnahme in den (west-)europäischen Kunstdiskurs aufgenommen.

Im Mittelpunkt des folgenden Abschnitts stehen Fragen nach der Konzeption ästhetischer Einheit: Welche Vorstellungen von

kultureller und ästhetischer Vielfalt und welche Formen ästhetischer Gemeinsamkeiten werden in den Rechtsakten angesprochen? Tauchen konkurrierende Modelle von Vielfalt und Gemeinsamkeit auf? Auf welche internen und externen Anderen wird explizit oder implizit rekuriert? Und welche Subjektpositionen werden angeboten?

#### **4.2.1 Ein gemeinsames europäisches Kulturerbe**

Zunächst möchte ich kurz auf die Konzeption des europäischen Kulturerbes eingehen. Nicht jedes kulturelle und künstlerische Artefakt wird automatisch nach einer gewissen Zeit zum Teil des kulturellen Erbes. Genauso wie kollektive Erinnerungen und Erfahrungen ist ein gemeinsames kulturelles Erbe Ergebnis eines höchst selektiven Prozesses und kein einmaliger Akt. Selbst bei einer formal ausgerichteten Integration können nicht alle Werke Teil des kunstgeschichtlichen Archivs werden. Hinzu kommt, dass das Erbe auch angenommen werden muss, das heißt die Erben müssen ihr Erbe auch als solches akzeptieren. Dabei scheinen sich nicht alle Genres und auch nicht alle Artefakte als Kulturerbe gleichermaßen zu eignen.

In den Rechtsakten ist in der Regel entweder allgemein von einem europäischen Kulturerbe oder von einem baulichen Erbe die Rede. Damit räumt die Europäische Union der Architektur eine bevorzugte Stellung innerhalb dieses Erbes ein.<sup>5</sup> Dafür kann es eine Reihe von Gründen geben. An vorderster Stelle steht vermutlich, dass die Sprachproblematik anders als bei Theater und Literatur keine Rolle spielt. Hinzu kommt, dass sich in der Architekturgeschichte, wie in kaum einer anderen Kunstrichtung, eine die jeweiligen Herrschaftsgrenzen überschreitende Beeinflussung in den Stilrichtungen nachvollziehen lässt. Und es ist das bauliche Kulturerbe, das heute am besten erhalten ist und außerdem für alle sichtbar einen Teil der alltäglichen künstlerischen Umgebung

---

5 Auch auf den Euro-Scheinen, die anders als die Münzen für alle Mitgliedsländer gleich gestaltet sind, werden weder Politik, Komponisten oder Philosophen, noch Musikinstrumente oder Gemälde abgebildet, sondern architektonische Bögen.

ausmacht. Auch dieses Privileg kommt außer der modernen Popmusik keiner anderen Kunstgattung zu.

Wo die ästhetische Einheit Europas anfängt und wo sie aufhört, wird in den Rechtsakten nicht thematisiert. Aus diesem Grund ist es auch nicht möglich, die Grenzen des europäischen Kulturerbes bzw. der europäischen ästhetischen Einheit zu bestimmen. Eine ortsbezogene Spezifikation des Kulturerbes wird nur an einer Stelle vorgenommen, nämlich in der „Entschließung über die kulturelle Zusammenarbeit mit den assoziierten mittel- und osteuropäischen Ländern“ (1995). Dort betont der Rat: „Die Förderung des Kultauraustausches und die Erschließung des in Mittel- und Osteuropa gelegenen Kulturerbes sind eine bedeutende Aufgabe für ganz Europa“.

Der Rat bezieht hier zwar eindeutig das kulturelle Erbe Mittel- und Osteuropas mit ein, führt jedoch – ebenso wie in den anderen Rechtsakten – nicht aus, was er genau unter dem Kulturerbe versteht. Das Gleiche gilt für das europäische Kulturgut, auch hier konkretisiert der Rat selten, was er darunter versteht. Folgendes Zitat aus der „Entschließung über die Erhaltung von Kunstwerken und sonstigen Werken von kulturellem und historischem Wert“ (1986) kommt einer Definition des europäischen Kulturguts am nächsten:

„Die für Kulturfragen zuständigen Minister sind sich der Bedeutung der Erhaltung des europäischen Kulturguts in Form von Kunstwerken und sonstigen Werken von kulturellem und historischem Wert, wozu auch Archive und Bücher zählen, bewusst. Die Länder Europas besitzen einen Reichtum an Kulturgütern, der zum Wohl dieser und kommender Generationen erhalten und geschützt werden muß. [...] Die Erhaltung von beweglichen Kunstwerken und sonstigen Werken umfasst den Schutz vor Umwelteinflüssen sowie die Restaurierung und Wiederherstellung von Gegenständen ebenso wie deren materiellen Schutz.“

Das europäische Kulturgut entspricht in dieser Konzeption dem, was Bourdieu das objektive Kulturkapital nennt, und das in seiner objektiven Form beispielsweise in Gestalt von Büchern, Gemälden oder Kunstwerken auftritt, die sich relativ leicht in ökonomisches Kapital umwandeln lassen (vgl. Bourdieu 1992: 50ff). Eigentümer dieses objektiven Kulturkapitals sind in diesem Fall die europäischen Länder als politische Kollektive mit Subjektstatus. Den

Reichtum an objektivem Kulturkapital verbindet der Rat mit dem Wohl der kommenden Generationen, wodurch die Problematik der sozialen Vererbung angesprochen wird. Das objektive Kulturkapital wird als materieller Besitz an die kommenden Generationen weitergegeben, die gleichzeitig zur Annahme dieses Erbes verpflichtet werden, indem das Erbe grundsätzlich zum Wohl und keinesfalls zur Bürde erklärt wird. Durch die Zuschreibung eines ausschließlich positiven Werts wird die Möglichkeit einer Ablehnung des Erbes von vorne herein ausgeschlossen. Die Erwähnung von Kunstwerken, Büchern und Archiven verleitet zu der Vermutung, dass der Rat unter dem europäischen Kulturgut primär hochkulturelle Artefakte versteht; da jedoch auch sonstige Werte von „kulturellem und historischem Wert“ erwähnt werden, bleibt die Definition auch für Werke aus dem populären und volkstümlichen Kulturbereich prinzipiell geöffnet. Die Setzung der Kulturgüter als grundsätzlich positiv konnotierte, wertvolle Objekte verweist erneut auf die Ausgleichsfunktion, die der Rat Kunst und Kultur zuweist. Außerdem führt sie zu der Vermutung, dass der Rat eher zu einer nicht akkumulativen, sondern inhaltlichen Bestimmung europäischer Kunst tendiert. Denkt man an faschistische Herrschaftsarchitektur oder Propagandakunst und zählt auch sie zum kulturellen Erbe, dann fällt eine eindeutig positive Setzung deutlich schwerer. Für diese Vermutung spricht außerdem der prinzipielle Ausschluss von nichtdemokratischen Staaten an den Kulturförderungsprogrammen.

Eine klare Aussage, was die Europäische Union unter einem europäischen Kulturerbe versteht und ob es geographische Zentren dieses Erbes gibt, lässt sich anhand der Rechtsakte zur Kulturpolitik nicht treffen. Nimmt man jedoch die mit dem Programm „Raphael“<sup>6</sup> geförderten Projekte<sup>7</sup> mit in die Analyse hinein, lassen

---

6 Mit dem Programm Raphael wurden in dem Zeitraum von 1996-1999 insgesamt 369 Projekte gefördert, an denen zusammen 1862 Projektpartner aus 50 Ländern beteiligt waren. Die beteiligten Länder waren: Ägypten, Albanien, Andorra, Belarus, Belgien, Bosnien, Brasilien, Bulgarien, Dänemark, Deutschland, Estland, Finnland, Frankreich, Griechenland, Großbritannien, Irland, Island, Israel, Italien, Kanada, Kroatien, Lettland, Litauen, Luxemburg, Malta, Mazedonien, Moldova, Monaco, Niederlande, Norwegen, Österreich, Polen, Portugal,

sich erste Schlussfolgerungen ziehen. Das Programm „Raphael“ lief von 1996-1999 und diente ausschließlich der Bewahrung und Vermittlung des europäischen Kulturerbes. Obwohl der Rat die Erschließung des kulturellen Erbes in Mittel- und Osteuropa zur vordringlichen Aufgabe erhoben hat und obwohl an den Raphael-Programmen von 1996-1999 insgesamt Partner aus 50 Ländern beteiligt waren, liegt der Förderungsschwerpunkt eindeutig in Westeuropa. Von den Projekten, die aufgrund der veröffentlichten Kurzbeschreibungen eindeutig lokalisierbar sind, lagen nur 23 in Osteuropa, dagegen fanden in Italien 45 Projekte statt, gefolgt von Spanien mit 26, Griechenland mit 23<sup>8</sup>, Deutschland mit 14 und Frankreich mit 13 Projekten.<sup>9</sup> Die Europäische Union fördert folglich nicht gleichmäßig alle Formen des kulturellen Erbes, sondern legt eine eindeutige Präferenz auf die klassischen Kulturländer Italien, Griechenland, Spanien, sowie Frankreich und Deutschland. Ich möchte daher die These aufstellen, dass die Europäische Union die ästhetische Einheit nicht über eine akkumulative Integration herstellen möchte, sondern vielmehr einen maßgeblich westeuropäisch geprägten Kulturerbebegriff auf ganz Europa ausdehnt. Diese Strategie drängt nahezu zwangsläufig Osteuropa, aber auch Nordeuropa in die kulturelle Peripherie ab.

#### **4.2.2 Die Vererbung des Kulturerbes**

Kulturgüter werden erst dann zu einem Kulturerbe, wenn sie auch als solches angenommen werden. Hinzu kommt, dass nur der rechtliche Besitz des objektiven Kulturkapitals direkt vererbt werden kann, der Zugang zur Kunst und damit die Fähigkeit ih-

---

Rumänien, Russland, Schweden, Schweiz, Serbien, Slowenien, Slowakei, Spanien.

- 7 Die Kurzbeschreibungen werden auf Anfrage von der europäischen Kommission für Bildung und Kultur zugeschickt.
- 8 Davon beziehen sich allerdings sechs auf die Grenzen des antiken Hellas und können daher nicht eindeutig Griechenland zugeordnet werden.
- 9 Ein ähnliches Bild ergibt sich bei den Projektpartnern. Italien, Frankreich, Spanien und Deutschland stellen 42 % aller Projektpartner. Nimmt man noch Großbritannien, Belgien und Griechenland hinzu, dann sind es 64 %. Dieses Ergebnis ist m.E. noch nicht einmal geprüft, wenn sich an den Ausschreibungen nur die EU-Mitgliedsländer beteiligen dürften.

rer persönlichen Aneignung muss individuell erlernt werden und bedarf daher des Erwerbs von Wissen. Dieses Wissen muss vermittelt werden. Denn nur die an die Individuen gebundene Fähigkeit, kulturelle Werke erstens generell und zweitens in ihrer europäischen Bedeutung lesen zu können, macht eine Vererbung des Kulturguts möglich. Eine Vererbung muss aus diesen Gründen nicht nur materiell sondern auch ideell über eine Weitergabe der Bedeutungszuweisung erfolgen. Dass die Problematik der sozialen Vererbung dem Rat bewusst ist, belegt die herausragende Stellung, die er der Vermittlung zuweist.

So heißt es in dem „Beschluß über die Einrichtung einer Gemeinschaftsaktion zur Förderung der Veranstaltung ‚Kulturhauptstadt Europas‘ für die Jahre 2005 bis 2019“ (1999): „Jede Stadt veranstaltet ein Kulturprogramm, das die Kultur und das Kulturerbe der betreffenden Stadt sowie ihren Platz im gemeinsamen Kulturerbe herausstellt“.

Das gemeinsame Kulturerbe wird hier eindeutig als gegeben vorausgesetzt und es wird ausschließlich zur Darstellung und Vermittlung desselben aufgefordert. Und in der „Entschließung über die Erhaltung des europäischen architektonischen Erbes“ (1986) vereinbart der Rat, „das Bewußtsein für die wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Aspekte des europäischen architektonischen Erbes zu fördern“.

Auch hier steht im Mittelpunkt, ein schon vorhandenes gemeinsames Erbe bewusst zu machen, wobei das Erbe vorausgesetzt wird, dieses jedoch seine Funktion als identitätsstiftendes Ereignis noch nicht erfüllt. Auf die Problematik, wie sich die soziale Vererbung von Kulturgütern konkret vollziehen soll, geht der Rat in der „Entschließung über die Förderung der Übersetzung bedeutender Werke der europäischen Kultur“ (1987) ein. Er schreibt, „daß das Übersetzen bedeutender Werke der europäischen Kultur – einschließlich von Werken der zeitgenössischen europäischen Literatur – in andere europäische Sprachen gefördert werden sollte, wobei Übersetzungen aus Sprachen, die in Europa weniger verbreitet sind, den Vorrang haben sollten“.

Die Vererbung des europäischen Kulturguts soll hier schlicht über die Verbreitung der Kenntnis von literarischen Werken erfolgen. Ein bereits vorhandenes europäisches Kulturgut – hier ein literarisches Werk – soll damit über eine europaweite Rezeption zum Teil eines gemeinsam anerkannten europäischen Werkes

werden. Damit die dafür notwendige europaweite Rezeption möglich wird, fördert der Rat Übersetzungen. Über den Prozess der Aneignung geht das objektive Kulturkapital in den individuellen Besitz über und wird zum inkorporierten Kulturkapital. Entsprechend soll aus einer europaweiten Distribution eine europaweite Inkorporierung resultieren, die dann zu einer europaweit geteilten Kenntnis von bestimmten Werken wird und dadurch ein gemeinsames Wissen über das europäische Kulturgut schafft.

Die Strategie der Vermittlung durch Verbreitung wird auch in der „Entschließung zum hundertjährigen Bestehen des Kinos“ (1994) noch einmal deutlich. Dort vereinbart der Rat:

„[dass] die Restaurierung von Filmen des europäischen Kulturerbes intensiviert wird; die Verbreitung dieses Kulturerbes auf den Festivals und in den Kinosälen Europas im Rahmen von Initiativen gefördert wird, die auf dynamische Weise deutlich machen, welche Bedeutung dieses Erbe für die Zukunft des europäischen Films hat; [und] die Kenntnis der verschiedenen Stilrichtungen des europäischen Films, seiner Wegbereiter und seiner Schulen in ständigem Bemühen um einen Dialog mit den zeitgenössischen Filmschaffenden vertieft wird“.

Die Popularität des Films nennt der Rat als Kriterium für seine zukünftige Bedeutung. Im Film findet der Rat eine Form der kulturellen Produktion vor, die bereits beträchtliche Verbreitung gefunden hat, und er nennt die Popularität des Films deutlich als Kriterium für dessen Bedeutung. Dieses eine Erbe splittet sich in verschiedene Stilrichtungen, Vorläufer und Schulen auf, über die kommuniziert werden soll, um sie bekannter zu machen. Auch hier wird wieder angedeutet, dass ein gemeinsames Erbe zwar als gegeben vorausgesetzt wird, aber dass die bloße Existenz dieses Erbes nicht ausreicht, sondern zusätzlich der Vermittlung und der Kommunikation bedarf, um die Funktion einer gemeinschaftsstiftenden Erzählung zu erfüllen.

In der Vermittlung von Kenntnissen über europäische Kultur und in der damit angestrebten Bildung einer europäischen Identität sieht der Rat jedoch auch die Gefahr der Zerstörung existierender territorial gebundener Identitäten. In der „Entschließung über die Einrichtung von grenzüberschreitenden Kulturreiserouten“ (1986) schreibt der Rat:

Die „Einrichtung von grenzüberschreitenden Kulturreiserouten kann dazu beitragen, für bessere Kenntnis von der Geschichte und Kultur Europas zu sorgen und somit den Europagedanken zu fördern [...]. Zu berücksichtigen ist dennoch, daß die kulturelle Identität und die Umwelt der betreffenden Gebiete nicht gestört werden dürfen und daß gefährdete Denkmäler und Kulturstätten nicht durch zu große Besucherzahlen Schaden nehmen dürfen.“

Die Aneignung von Wissen über die gemeinsame europäische Kultur soll hier über Reisen erfolgen, vor allem über die Besichtigung von Denkmälern und Kulturstätten. Den positiven Effekten des Kulturtourismus, insbesondere der Förderung des Europagedankens, steht allerdings die Gefährdung der kulturellen Identität gegenüber. Dies ist die einzige Stelle in den Dokumenten, in der der Rat die Entstehung einer europäischen Identität in ein widersprüchliches Verhältnis zu regionalen Identitäten setzt. Obwohl er keine konkrete Lösung dieses Problems vorschlägt, warnt er doch eindringlich vor Massentourismus. Dies legt den Schluss nahe, dass die Schaffung eines gemeinsamen Bewusstseins ein langer und kein übereilter Prozess sein soll, um einer Opposition der Regionen vorzubeugen.

#### **4.2.3 Kunst repräsentiert**

Die Frage, wie das Subfeld der künstlerischen Produktion mit der Gesellschaft zusammenhängt, beantwortet der Rat eindeutig: Kunst repräsentiert die Gesellschaft. Kunst muss in diesem Zusammenhang nicht immer alles und alle repräsentieren. Wie ich im Einzelnen noch zeigen werde, weist der Rat der Kunst vielfältige Repräsentationsfunktionen zu, die sich zu einem dichten, flächendeckenden Netz zusammenfügen. Zunächst möchte ich die in den Rechtsakten enthaltenen Repräsentationsformen herausarbeiten.

Dass der Rat der Kunst eine Repräsentationsfunktion zuweist, um darüber eine europäische Identität zu etablieren, zeigt sich daran, dass er Kunst und Kultur mehrmals als Zeugen dieser Identität aufruft. Etwa schreibt die Kommission in der „Empfehlung zum Schutz des baulichen Kulturerbes und des natürlichen Lebensraums“ (1975): „das bauliche Kulturerbe und die natürliche

Umwelt als Zeugen der kulturellen Identität Europas [sind] gegenwärtig ernsthaft von Verfall und Untergang bedroht“.

Wenn dem Kulturerbe die Funktion eines Zeugen der kulturellen Identität zugesprochen wird, setzt dies die Annahme einer Identität voraus, die ihren Ausdruck und ihre Repräsentation in den Gebäuden und sogar in der Natur findet. Allgemein ist es die Aufgabe von Zeugen, eine Gegebenheit oder ein Ereignis wahrheitsgetreu wiederzugeben, um damit den Wahrheitsgehalt einer Aussage zu bestätigen. Zeugen gelten als Garanten der Richtigkeit und Rechtmäßigkeit. Das bauliche und das natürliche Kulturerbe werden hier von der Kommission zunächst als Garanten der europäischen Identität eingesetzt, um dann in einem zweiten Schritt zu ihrer Rettung von Verfall und Untergang aufzurufen. Die Bedeutung, die der Rat dem Kulturerbe bereits durch den Titel des „Zeugen“ zuweist, wird durch das Szenario der Bedrohung noch verstärkt. Indem das Kulturerbe den Status eines bedrohten Opfers bekommt, mutieren zugleich die kulturpolitischen Programme der EU zu rettenden Maßnahmen.

Auch in der „Entschließung zum hundertjährigen Bestehen des Kinos“ (1994) wird dem Film die Funktion eines Zeugen zugewiesen. Nach der Betonung der Bedeutung, die dem Kino im Rahmen des gemeinsamen Kulturerbes seit einem Jahrhundert zukommt, verweist der Rat in der Entschließung insbesondere auf die „grundlegende Rolle, die der Film als Zeuge der Geschichte unserer Gesellschaft in dieser gesamten Zeit gespielt hat“. Der Film wird hier folglich als „Zeuge der Geschichte unserer Gesellschaft“ bezeichnet und zu dem gemeinsamen Kulturerbe Europas gezählt. Europa wird damit als *eine* Gesellschaft konzipiert, mit einer Geschichte, die folglich eine gemeinsame Geschichte sein muss, sonst müsste von einer Vielzahl von Geschichten gesprochen werden. Von dieser einen, gemeinsamen Geschichte legt der Film als kulturelles Produkt Zeugnis ab. Der Kunst, genauer dem Film, wird hier eine die Gesellschaft repräsentierende und spiegelnde Funktion zugewiesen, durch die der Film auf künstlerischer Ebene zum Ausdruck und zur Repräsentation der geschichtlichen gesellschaftlichen Entwicklung werden kann.

Kunst und Kultur dienen jedoch nicht nur der Repräsentation Europas nach innen, sondern auch nach außen. Denn der Kultur kommt in der „Entschließung über die Bedeutung der Kultur im europäischen Aufbauwerk“ (2002) die Aufgabe zu, „dem Erschei-

nungsbild der Gemeinschaft in der Welt mehr Kontur zu geben, indem ihre kulturelle Vielfalt und die gemeinsamen Merkmale ihrer Kulturen besser zur Geltung gebracht werden“.

Sowohl die kulturelle Vielfalt als auch die gemeinsamen Merkmale der Kulturen dienen hier der Konturierung der Europäischen Union in der Welt. Da nur eine Kontur der Gemeinschaft erwähnt wird, wird das gedachte Gebiet mit gemeinsamen Merkmalen mit dem Gebiet, auf dem eine kulturelle Vielfalt vorzufinden ist, gleichgesetzt. „Kultur“ wird hier zunächst für die Beschreibung von kulturellen Produktionen verwendet, im zweiten Teil des Satzes bezeichnet „Kultur“ dann eine Gemeinschaft bzw. die Gemeinschaft der Mitgliedsländer der Europäischen Union. Die kulturellen Produktionen dienen demnach zum einen der Profilierung nach außen, zum anderen sollen sie die Vielfalt und die gemeinsamen Merkmale der Mitgliedsländer verdeutlichen. Hier wird der Kunst eine doppelte Repräsentationsfunktion zugewiesen, die sowohl die Repräsentation der Europäischen Union nach außen als auch die kulturelle Vielfalt der Mitgliedsländer umfasst. Aber der Rat weist der Kultur noch weitere Repräsentationsfunktionen zu.

#### 4.2.3.1 Repräsentation von Kontinuität

Gerade die Architektur nimmt – wie schon erwähnt – neben dem Film eine vorrangige Stellung in der Konzeption des europäischen Erbes ein. Sie scheint wie keine andere Gattung europäische Kontinuität zu symbolisieren, denn sie hat den Vorzug, im Alltag der Bürger/innen wie keine andere Kunstform präsent zu sein, und sie vermittelt sich durch ihre permanente Präsenz fast schon selbstständig. Deswegen misst ihr der Rat eine hohe Bedeutung für die Vermittlung europäischer Identität bei. Dafür ist das folgende Zitat ein gutes Beispiel. In der „Entschließung zur architektonischen Qualität der städtischen und ländlichen Umwelt“ (2001) erklärt der Rat, „[dass] die Architektur einen grundlegenden Bestandteil der Geschichte, der Kultur und der Lebenswelt jedes unserer Länder bildet und eine der wesentlichen künstlerischen Ausdrucksformen im Alltagsleben der Bürger sowie das Kulturerbe von morgen darstellt“.

Architektur wird an dieser Stelle zu der relevantesten künstlerischen Ausdrucksform erklärt, über die jeweilige nationale Kultur und Geschichte in den Alltag der Bürger/innen transportiert

werden. Zuerst wird Architektur – also Werke der kulturellen Produktion – als Bestandteil der kulturellen Identität der Mitgliedsländer beschrieben, anschließend wird ihre Wirkung auf den Alltag der einzelnen Bürger und Bürgerinnen thematisiert, um schließlich zum wesentlichen kollektiven Bezugspunkt der Zukunft – zum Kulturerbe von morgen – erhoben zu werden. Die Bedeutung der Architektur für das Kollektiv Nation wird in diesem Prozess zunächst auf eine individuelle Ebene verschoben und bekommt erst im Anschluss daran wieder eine kollektive Bedeutung zugewiesen.

Die Leistung, Kontinuität herzustellen, wird nicht nur der Architektur, sondern auch der Stadtgeschichte als Ganzes zugeordnet. Eines der Ziele, die mit der Veranstaltung „Europäische Kulturhauptstadt“ (1999) erreicht werden sollen, „ist das Vertrautmachen der europäischen Öffentlichkeit mit Persönlichkeiten und Ereignissen, die Geschichte und Kultur der Stadt geprägt haben“. Geschichte wird hier – im Sinne der personenzentrierten, bürgerlichen Geschichtsschreibung – als Abfolge außergewöhnlicher Taten und Ereignisse gedeutet, indem Geschichte als Abfolge von Ereignissen konzipiert und diese Ereignisse einzelnen „hervorragenden“ Individuen zugeordnet werden. Es sind in dieser Konzeption die Werke Einzelner, die die ganze Kultur repräsentieren. Als weiteres Ziel nennen das Europäische Parlament und der Rat im selben Dokument, „[das] Herausstellen der den Europäern gemeinsamen künstlerischen Strömungen und Stile, zu denen die benannte Stadt Anregungen gegeben oder einen wesentlichen Beitrag geleistet hat“.

Zunächst wird in dieser Textpassage von gemeinsamen künstlerischen Strömungen ausgegangen, in einem zweiten Schritt wird die Stadt als das Subjekt positioniert, das diese Strömungen angeregt oder weiterentwickelt hat, wodurch auf sprachlicher Ebene eine fiktive Kontinuität zwischen den Bewohner/innen der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erzeugt wird. Während es in dem vorherigen Zitat Persönlichkeiten und Ereignisse sind, die die Stadt geprägt haben, ist es hier die Stadt als Ganzes, die einen Beitrag zur europäischen Kunstgeschichte leistet. Die Stadt wird zu einem fiktiven Subjekt, in dem alle Menschen, die dort einmal gewirkt und gelebt haben, symbolisch vereinigt werden. Der Einzelne nimmt über die symbolische Vereinigung der Bürger/innen

mit ihrer Stadt Teil an den vergangenen und gegenwärtigen künstlerischen Produktionen, genauer: Der Einzelne und die Ereignisse, Persönlichkeiten und Werke der Vergangenheit sind Teil desselben Ganzen. Die Stadt repräsentiert in dieser Konzeption ihre Bewohner/innen.

#### 4.2.3.2 Zentrum – Peripherie

Hinter der Vorstellung einer europaweiten ästhetischen Einheit verbirgt sich eine Konzeption von kultureller Repräsentation, die die Eigenschaften von künstlerischen Werken einem Raum zuordnet. Aus einzelnen geographischen Orten, an denen sich bedeutende künstlerische Werke befinden, wird ein Raum, der zum Symbol für die Eigenschaften dieser Werke wird. Eine leichte Abmilderung erfährt dieses territorial-homogenisierende Prinzip über das zweite Prinzip der Dichte, nach dem die überregionale Bedeutung und Häufigkeit der einzelnen Werke die Intensität der Eigenschaftsprojektion auf das geographische Gebiet bestimmt. Strukturell bedingt ist in den Städten eine höhere Dichte bekannter Werke lokalisiert, weswegen Städte grundsätzlich als Fläche mit hoher kultureller Intensität gedacht werden. Mit der Konzeption von geographischen Flächen mit höherer und niedrigerer kultureller Intensität ist die Einteilung in Zentrum und Peripherie verbunden, und da die Kriterien für die Rezeption und Bewertung von Kunst in Europa entwickelt wurden, wird Europa zwangsläufig zum Zentrum der bedeutenden Kunst.

So betonen das Europäische Parlament und der Rat in dem „Beschluss über die Veranstaltung ‚Kulturhauptstadt Europas‘“ (1999): „Europa war im Verlauf seiner Geschichte stets ein Zentrum künstlerischer Entwicklung von außergewöhnlichem Reichtum und großer Vielfalt. Bei der Herausbildung und Ausstrahlung der europäischen Kulturen spielt das städtische Leben seit jeher eine bedeutende Rolle.“

Europa wird zu einem Zentrum der künstlerischen Entwicklung erklärt, dem ferner als Zentrum – durch das „stets“ – ein permanenter Status zugewiesen wird. Europa wird jedoch nicht nur als Zentrum künstlerischer Entwicklung beschrieben, sondern diese Entwicklung wird außerdem als außergewöhnlich charakterisiert. Der Stadt bzw. dem städtischen Leben wird eine bedeutende Rolle zugeschrieben, sowohl bei der Herausbildung als auch bei der Ausstrahlung der europäischen Kulturen. Die europä-

ischen Kulturen werden hier im Plural erwähnt, ihnen ist jedoch die Bedeutung der Stadt gemeinsam. Die Stadt bildet das Zentrum der künstlerischen Entwicklung des Zentrums und eignet sich durch die Konzeption als Kristallisierungspunkt der europäischen künstlerischen Entwicklung hervorragend als besonderes Repräsentationsobjekt europäischer Kultur. Ein Umstand, dem die Europäische Union durch die Förderung der Initiative der europäischen Kulturhauptstädte genüge tut, die eindeutig die publikumswirksamsten unter den geförderten Veranstaltungen sind. Auf welche Art und Weise durch die europäischen Kulturhauptstädte Europa repräsentiert und dadurch erst konstruiert wird, werde ich in Kapitel 5 ausführlich zeigen.

Ein weiterer Verweis auf die Bedeutung der künstlerischen Entwicklung für das europäische Selbstverständnis findet sich in dem Programm „Kultur 2000“ (2000). Als Begründung für die Einrichtung dieses Programms ist dort angeführt: „Kunst und Kultur haben für alle Völker in Europa einen hohen Eigenwert; sie sind wesentliche Bestandteile der europäischen Integration und tragen zur Durchsetzung und Lebensfähigkeit des europäischen Gesellschaftsmodells wie auch zur Ausstrahlung der Gemeinschaft im Weltmaßstab bei.“

Sowohl Kunst und Kultur beziehen sich damit an dieser Stelle auf Werke der künstlerischen und kulturellen Produktion. Alle europäischen Völker werden in diesem Dokument gleichermaßen als kulturell und künstlerisch hoch entwickelte Völker ausgewiesen, womit der Rat zugleich eine Gemeinsamkeit aller europäischen Völker andeutet: die Liebe zur Kunst. Die künstlerischen und kulturellen Werke Einzelner repräsentieren das Volk, und zugleich sind die Werke ein Faktor für die europäische Integration. Diesem Zitat zufolge tragen sie sogar zur Lebensfähigkeit des europäischen Gesellschaftsmodells bei. Da das europäische Gesellschaftsmodell in einem Zug mit europäischer Integration und der Europäischen Gemeinschaft genannt wird, liegt es nahe, es als Synonym für die Europäische Union zu lesen. Die Europäische Union bekäme somit durch den Rat den Status einer Gesellschaft zugewiesen. Während sich der Begriff der Gemeinschaft in den Rechtsakten stark auf den Zusammenschluss von Nationen bezieht, wendet sich der Gesellschaftsbegriff an dieser Stelle stärker an die einzelnen Individuen, die innerhalb der Grenzen der Europäischen Union leben. Europa wird hier als mehr denn nur ein or-

ganisatorischer Zusammenschluss von Nationen beschrieben, nämlich als Gesellschaft; genauer als Gesellschaftsmodell, was zusätzlich noch den Entwurf- und Vorbildcharakter betont. Der Kunst und der Kultur werden in diesem Modell eine zweifache Funktion zugewiesen. Zum einen wird Kunst und Kultur eine enorme Bedeutung für die „Durchsetzung und Lebensfähigkeit“ der europäischen Gesellschaft zugeschrieben, zum anderen dienen sie der Ausstrahlung der Europäischen Gemeinschaft im Weltmaßstab. Auf das Problem, wie denn Kunst und Kultur konkret innerhalb der Europäischen Union wirken sollen, geht der Rat nicht näher ein; Sinn und Zweck der Außenwirkung ist jedoch die „Ausstrahlung im Weltmaßstab“. Die zweite Aufgabe, welche der Kunst und der Kultur neben der Integration zugewiesen wird, ist mithin eine positive, erstrahlende, erleuchtende und so helle Repräsentation der Europäischen Union, dass diese auf der ganzen Welt deutlich sichtbar wird. Die bedeutende künstlerische Tradition, die hier Europa zugewiesen wird und mit der sich Europa hervorheben soll, dient traditionell einer Abgrenzung gegenüber den USA, die darauf nicht in gleichem Maße verweisen können. Die Analyse der Kulturhauptstädte Graz und Salamanca wird zeigen, ob die USA auch für die EU-Kulturpolitik eine maßgebliche Rolle als externer Anderer spielen.

#### **4.2.4 Kollektivkonstruktion durch kulturelle Ereignisse**

Kulturelle Aktivitäten müssen nicht zwangsläufig repräsentative Funktion übernehmen, um gemeinschaftstiftend zu wirken. Kollektive können sich auch durch gemeinsame, kulturelle Aktivitäten und durch ästhetische Urteile konstituieren (vgl. u.a. Frith 1999; Bourdieu 1994). Es wäre dann die gemeinsame Partizipation, die innerhalb des Publikums zur Etablierung eines Gemeinschaftsgefühls führt. Da beispielsweise gerade bei Großveranstaltungen, wie den europäischen Kulturhauptstädten, von einem internationalen Publikum auszugehen ist, kann ein europäisches Bewusstsein über die gemeinsamen Kulturerlebnisse zustande kommen. Obwohl der Rat diese Möglichkeit zwar nicht ausschließt, wird sie in den Rechtsakten jedoch an keiner Stelle als Integrationsmodell explizit erwähnt.

#### **4.2.5 Integrationsstrategien und Subjektanrufungen: Repräsentation und Netzwerke**

Der Rat weist zwar dem europäischen Kulturerbe und der europäischen Kunst einiges an Aufgaben und Bedeutungen zu, dennoch fehlen konkrete Definitionen von europäischer Kunst und vom europäischen Kulturerbe. Nimmt man jedoch die von der Europäischen Union geförderten Kulturprojekte mit in die Analyse hinein, dann kann festgestellt werden, dass das europäische Kulturerbe maßgeblich in Frankreich, Deutschland, Spanien, Italien und Griechenland angesiedelt wird. Osteuropa bekommt dadurch ebenso wie Nordeuropa den Status einer künstlerischen Peripherie zugewiesen. Die Integration kultureller Vielfalt in eine europäische Einheit verläuft nach Kriterien, die von einer auf Westeuropa ausgerichteten Kunstgeschichtsschreibung geprägt sind, und die das europäische Kulturgut homogenisieren, indem sie nicht passende Elemente an der Peripherie ansiedeln. Das solchermaßen hervorgehobene gemeinsame europäische Kulturerbe, das nur für bestimmte Gebiete den Anspruch auf Gültigkeit erheben kann, wird jedoch als gesamteuropäisches Erbe ausgewiesen. Dieser Prozess marginalisiert die ausgeschlossenen Werke und Kunstströmungen in einer doppelten Bewegung: Sie werden nicht – oder nur marginal – in den Kanon europäischer Kunst aufgenommen und als Folge davon implizit zu nicht-europäischer Kunst erklärt. Dieser Prozess ist keineswegs neu, sondern entspricht im Wesentlichen der kunstgeschichtlichen Tradition.

Im Mittelpunkt der kulturpolitischen Fördermaßnahmen steht die Vermittlung der Kulturgüter als europäische; über eine europaweite Distribution von Werken soll eine europaweite Kenntnis der Werke entstehen. Der Rat fördert damit die Etablierung eines gemeinsamen Kulturkapitals, das wiederum als Basis eines ähnlichen Rezeptionsverhaltens dienen kann.

Wichtig ist in diesem Prozess jedoch nicht nur die Vermittlung von Kunst als solcher, sondern die Vermittlung von dem, was sie repräsentiert. Die Europäische Union fördert nicht nur die Verbreitung von Kenntnissen über Kunst und Kultur und eine geteilte Rezeption, die als Basis eines gemeinsamen Kunsterlebens dienen könnte. Vielmehr legt sie den Schwerpunkt auf die Vermittlung der Werke als Repräsentationen europäischer Kultur. Hierfür

entwirft der Rat Repräsentationsketten, die sich flächendeckend verknüpfen lassen. Künstlerische Produktionen repräsentieren die europäische Identität, die gemeinsame Geschichte wird in den Kunstwerken repräsentiert, einzelne Werke und Künstler/innen repräsentieren die Gemeinschaft nach außen, Kunst repräsentiert geschichtliche, künstlerische und gesellschaftliche Kontinuität, Kunst repräsentiert die Bürger/innen sowie die Nationen, Künstler/innen und künstlerische Produktionen repräsentieren die Stadt, die Stadt repräsentiert ihre Bürger/innen, die Nation sowie die europäische Kultur. Die aufeinander verweisenden Repräsentationen bilden ein Netzwerk von Bedeutungen, d.h. sie sind die Signifikanten im Prozess einer europäischen Identitätsbildung. In diesem (endlosen) Spiel gegenseitiger Bedeutungszuweisung (vgl. Derrida 1983: 17) entsteht erst die Bedeutung der europäischen Kultur und nicht über den Bezug auf Kernpunkte. Zusammen vermitteln diese Repräsentationen eine fiktive territoriale und temporale Kontinuität. Diese Fiktion übt eine homogenisierende Wirkung aus, denn Elemente, die sich nicht in diese rückwirkende Konstruktion kontinuierlicher kultureller Entwicklung einfügen, werden als Nebenschauplätze, Sackgassen und Irrwege aus der Kunstgeschichte eliminiert.

Diese Zeit und Raum homogenisierende Konzeption von europäischer Kunstgeschichte geht mit einer Zentrums- und Peripheriebildung einher. Denn gerade die Fiktion eines homogenen Kulturaumes beinhaltet zwangsläufig, dass einige Gebiete dieser Fiktion näher kommen und andere nicht. Folglich liegt die Macht der Bestimmung, wer zum Zentrum und wer zur Peripherie gehört, bei denjenigen, die die Kriterien und Kategorien für die Einteilung durchsetzen können und diese Macht kann im westeuropäischen Kunstdiskurs verortet werden.

Die genannten Aspekte fügen sich zu einer konsistenten Strategie zusammen. Bestimmte Formen von Kunst werden zum europäischen Kulturerbe oder Kulturgut erklärt, das wiederum Europa insgesamt repräsentiert und vor allem dessen räumliche, zeitliche und kulturelle Kontinuität hervorhebt. In Verbindung mit einem solchermaßen etablierten Zentrum-Peripherie-Diskurs wird Europa zum künstlerischen Zentrum emporgehoben und gegen eine kulturarme Peripherie abgegrenzt. Innerhalb des Zentrums kommt es zu einer weiteren Zentrum-Peripherie-Einteilung. Die Subjekte werden über ein Identifikationsangebot mit reprä-

sentativer Kunst als Teile der europäischen Kulturgemeinschaft angerufen. Diese Anrufung verbindet sich an einigen Stellen mit einer Aufwertung als Teil einer höherwertigen Kulturgemeinschaft.

#### **4.3 Europa als Wertegemeinschaft**

Geteilte Werte sind in den Rechtsakten eine weitere wichtige europäische Gemeinsamkeit, die der Rat häufig betont. Die Produktion von Gemeinschaft und noch wichtiger von Gemeinschaftsgefühl über den positiven Bezug auf gemeinsame Werte bilden nach Habermas eine willentliche Form der Identifikation mit einem politischen Gemeinwesen; die Identifikation mit Werten verlangt keine emotionale Identifizierung, sondern einen Akt des Bekenntnisses. Zu einer Wertegemeinschaft müssen sich die Mitglieder ausdrücklich bekennen, eine Zugehörigkeit erfolgt nicht automatisch z.B. über Geburt oder Gewohnheit (vgl. Habermas 1994: 17f). Um sich zu gemeinsamen Werten zu bekennen, müssen die Werte den einzelnen Individuen sowohl in ihrer Abstraktheit als auch in ihrer Konkretisierung bekannt sein und außerdem noch ausdrückliche Zustimmung finden. Damit setzt die Wertegemeinschaft eine Diskussionskultur voraus, in der die Werte bestimmt werden, und außerdem eine Öffentlichkeit, an die sich das Bekenntnis zu den verhandelten Werten richten kann. Will die Europäische Union mit ihrer Kulturpolitik die europäische Wertegemeinschaft fördern, so müsste sie sowohl bestimmte Werte vermitteln als auch Möglichkeiten der öffentlichen Zustimmung schaffen.

Der Verfassungsentwurf des Europäischen Konvents (2003) nennt in Artikel 2 folgende Werte als Grundlage für die Europäische Union: die Achtung der Menschenwürde, Freiheit, Demokratie, Gleichheit, Rechtsstaatlichkeit und Wahrung der Menschenrechte sowie Pluralismus, Toleranz, Gerechtigkeit, Solidarität und Nichtdiskriminierung. Welche dieser Werte nimmt die Europäische Union im Rahmen der europäischen Kulturpolitik wieder auf, welche nicht, oder erweitert sie sogar den Wertekatalog? Findet eine Hierarchisierung der Werte statt? Welche Prozesse der Inklusion und Exklusion sind auszumachen? Wer sind die internen und externen Anderen? Und wie werden die Subjekte durch die europäische Wertegemeinschaft angerufen?

### 4.3.1 Europäischer Verfassungspatriotismus

Stärker als den anderen Gemeinsamkeiten kommt den „geteilten Werten“ neben der Inklusions- auch eine Exklusionsfunktion zu. Zunächst möchte ich auf die Inklusionsfunktion eingehen. In der „Entschließung über die Einbeziehung der Geschichte in die kulturelle Tätigkeit der Gemeinschaft“ (1999) schreibt der Rat beispielsweise:

„Europa ist auch eine Wertegemeinschaft. Das Zusammenwachsen Europas, das auf den Prinzipien der Menschenrechte, der Rechtsstaatlichkeit und der Demokratie aufbaut, ist das Ergebnis geschichtlicher Erfahrungen, die heute unser gemeinsames Erbe bilden. Die Kenntnis der Geschichte der Völker Europas trägt dazu bei, daß sich diese politischen Prinzipien und die sie tragenden Werte fest im Bewußtsein der Bürger Europas verankern.“

Aus der Geschichte werden nicht nur Werte abgeleitet, sondern die Kenntnis der Geschichte führt nach Auffassung des Rats dazu, sich ihrer bewusst zu werden. Die Wertegemeinschaft wird als Ergebnis eines Lernprozesses ausgewiesen. Diesen Lernprozess verortet der Rat nicht nur auf einer kollektiven europäischen, sondern auch auf einer individuellen Ebene, und stellt die Gleichung auf: Je größer die Geschichtskenntnisse der einzelnen Bürger/innen sind, desto tiefer sind auch die Werte im Bewusstsein verankert. Der Rat geht an dieser Stelle davon aus, dass Geschichtskenntnisse nicht einfach neutrales Wissen darstellen, sondern dass über Kenntnisse Werte vermittelt werden. Noch deutlicher wird die Verbindung von gemeinsamen Werten und Durchsetzungsfähigkeit der europäischen Einigung in der „Entschließung über die Bedeutung der Kultur im europäischen Aufbauwerk“ (2002) gezogen. Dort vertritt der Rat die Auffassung,

„dass die gemeinsamen Merkmale und eine gegenseitige Kenntnis der Kulturen Europas in einer Gesellschaft, die sich auf Freiheit, Demokratie, Solidarität und Achtung der Vielfalt gründet, wesentliche Komponenten für die Zustimmung der Bürger zur europäischen Integration und für ihre Mitwirkung daran sind“.

Er geht damit noch einen Schritt weiter. Über gemeinsame Kenntnisse werden nicht nur Werte vermittelt, sondern Zustimmung

produziert, und zwar Zustimmung zum Einigungsprozess der Europäischen Union. Folglich geht der Rat von der Annahme aus, dass die Bürger/innen sich positiv mit den genannten Werten identifizieren und dass die Erkenntnis, dass sich alle Kulturen in Europa zu den gleichen Werten bekennen, eine Identifikation mit der Europäischen Union zur Folge hat. Hier findet erneut der Versuch einer Umwertung von nationaler zu europäischer Identität statt. Fast die gleiche Aussage findet sich auch in dem „Beschluss über das Programm ‚Kultur 2000‘“ (2000). Dort schreibt der Rat:

„Um die volle Zustimmung und Beteiligung der Bürger am europäischen Aufbauwerk zu gewährleisten, bedarf es einer stärkeren Hervorhebung ihrer gemeinsamen kulturellen Werte und Wurzeln als Schlüsselement ihrer Identität und ihrer Zugehörigkeit zu einer Gesellschaft, die sich auf Freiheit, Demokratie, Toleranz und Solidarität gründet“.

Die Werte, auf die sich die Europäische Union in den Rechtsakten zur Kulturpolitik beruft, sind Demokratie, Pluralismus, Rechtsstaatlichkeit, Menschenrechte, Freiheit, Redefreiheit, Toleranz, Solidarität sowie Offenheit und Verständnis gegenüber anderen. Zusammen sind dies vor allem politische Werte, die das demokratische Zusammenleben in einem Rechtsstaat ermöglichen. Der Staat garantiert den Pluralismus, die Gleichheit vor dem Gesetz und die freie Meinungsäußerung, im Gegenzug fordert er von seinen Bürger/innen Toleranz gegenüber Minderheiten und Solidarität, damit die politische Gemeinschaft handlungsfähig bleibt. Außer der Gerechtigkeit werden alle im Art. 2 des Verfassungsentwurfs (vgl. Europäischer Konvent 2003) genannten Werte aufgenommen. Die Europäische Union lehnt sich damit an das Konzept eines Verfassungspatriotismus von Habermas an, in dem Verfassungsprinzipien zu gemeinsam geteilten Werten werden sollen.

Die Exklusionsfunktion zeigt sich an folgendem Beispiel. Die im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen erachten es in ihren „Schlussfolgerungen zum Verfahren für die Benennung der jeweiligen ‚Kulturstadt Europas‘“ (1992) für ratsam,

„[das Verfahren] präziser zu gestalten und dabei zu berücksichtigen, daß dieses kulturelle Ereignis nicht nur Städten innerhalb der Gemeinschaft, sondern auch Städten in anderen Ländern Europas offensteht,

die auf den Grundsätzen der Demokratie, des Pluralismus, der Rechtsstaatlichkeit und der Wahrung der Menschenrechte gegründet sind.“

Die Werte, die genannt werden, sind jene, auf die sich die westlichen parlamentarischen Demokratien auch in ihren Verfassungen positiv beziehen. Zwar werden diese Werte nicht explizit als europäische Werte beschrieben, aber indem sie als Kriterien für die Partizipation an den Kulturförderungsprogrammen der Europäischen Union fungieren, werden die Werte als Grundsätze der Europäischen Gemeinschaft ausgewiesen. Das politische Bekenntnis von europäischen Staaten zu diesen Werten wird zum Kriterium für die Teilnahme an der Initiative „Kulturstadt Europas“. Da die Veranstaltung dazu dienen soll, die den Europäern gemeinsamen künstlerischen Strömungen und den Beitrag der einzelnen Städte hierzu herauszustellen, wird damit theoretisch einigen Städten die Möglichkeit der Herausstellung „ihres Beitrage“ zur gemeinsamen europäischen Kunst- und Kulturgeschichte genommen. Mit der Konsequenz: Wer sich nicht zu den demokratischen Werten bekennt, darf sich auch nicht als Teil der europäischen Kultur inszenieren. Die konstitutionelle Demokratie erklärt der Rat zu einem der ästhetischen Narration Europas vorgängigen Element. Die Staatsform als Kriterium für den politischen Beitritt zur Europäischen Union wird auch für die kulturelle Zugehörigkeit zu Europa angewendet.

Gleichzeitig öffnet gerade dieser Passus die Beteiligung an der Initiative der europäischen Kulturhauptstädte grundsätzlich auch für europäische Länder, die nicht zur Europäischen Union gehören. Das Ziel der Schaffung eines gemeinsamen europäischen Kulturaums endet hier nicht an den Grenzen der europäischen Union, sondern umfasst alle europäischen Länder, solange sie sich zu den oben genannten Werten bekennen.

#### **4.3.2 Die Freiheit der Kunst**

Konzipiert man Kunst – wie es in den Rechtsakten geschieht – als Repräsentation von Gemeinschaften, dann fügt sich der Ausschluss nicht-demokratischer Gesellschaften aus der Partizipation an der Herausstellung des gemeinsamen kulturellen Erbes konsistent in den dominanten Diskurs über europäische Kunst ein. Denn wenn kulturelle Produktionen die Nation repräsentieren,

dann gilt dies entsprechend auch für deren Werte. Der Rat verweist jedoch noch auf einen anderen Zusammenhang von Kunst und Demokratie. So betont der Rat in der „Entschließung über den Informations- und Erfahrungsaustausch betreffend die Lebensbedingungen von berufsmäßigen Künstlern in der Perspektive der EU-Erweiterung“ (2001), „wie wichtig die Arbeit der Künstler für die Redefreiheit und die Stärkung der kulturellen Vielfalt in Europa sowie für die Entwicklung des internationalen Austauschs und der Kulturverbindung ist“.

Kunst – als Werke der Künstler/innen – wird hier generell als Faktor für die Redefreiheit dargestellt und bekommt dadurch den Status einer Rede, genauer den Status einer freien Rede, also einer politischen Meinungsäußerung zugewiesen. Die Kunst – oder auch der/die Künstler/in – wird zur Hüterin der Freiheit und zu einem integralen Bestandteil der Demokratie erklärt. Kunst sichert den europäischen Wert der Redefreiheit, nicht nur den der künstlerischen Freiheit, und da Redefreiheit als eine der Bedingungen von Demokratie gilt, wird sie zu einem wichtigen, die Demokratie sichernden Faktor ernannt. Diese Aussage erstaunt auf den ersten Blick, denn im Allgemeinen wird davon ausgegangen, dass die rechtlich gesicherte Redefreiheit die Produktion „freier“ Kunst ermöglicht und nicht umgekehrt. Der Rat scheint Kunst an dieser Stelle indes als ein Symbol für Freiheit insgesamt einzuführen und schließt sich damit einer in der Romantik begründeten Tradition an, die sich für die freie Entfaltung des schöpferisch-künstlerischen Genies einsetzte, und die nur im weitesten Sinne etwas mit der verfassungsmäßig garantierten Redefreiheit zu tun hat.

Grundsätzlich sind mit der Problematik der Freiheit der Kunst oder des/r Künstlers/in verschiedene Bereiche der Freiheit zugleich angesprochen und vermengt: die politische Freiheit, die Gewerbefreiheit, die schöpferische Freiheit, die Freiheit des/r Ausstellers/in, die Zweckfreiheit der Kunst, die moralische Ungebundenheit und die finanzielle Unabhängigkeit des/r Künstlers/in (vgl. Bätschmann 1997: 58). Die Freiheit der Kunst wie hier als demokratische Freiheit zu interpretieren, hat Vorläufer in der Französischen Revolution, während derer sich das Bestreben der Künstler/innen zunächst auf das Recht auf „freie Ausstellungen“, dann auf die Abschaffung der Akademien, die als Überbleibsel des Despotismus angesehen wurden, richtete. Tatsächlich unterband die Nationalversammlung 1791 das Ausstellungsmonopol

und öffnete den Salon für alle (vgl. White/White 1993: 27). Quatremére de Quincy betrachtete 1791 die „freie Ausstellung“ als Äquivalent zur staatlich garantierten Pressefreiheit (vgl. Bätschmann 1997: 58) und berief sich auf die freie Meinungsäußerung als menschliches Naturrecht; entscheidend für die Teilnahme an Ausstellungen sollten Tugend und Talent sein, nicht die Zugehörigkeit zur königlichen Akademie. Diese Forderungen nach Freiheit hängen eng mit der aufkommenden Vorstellung eines „prometheischen“ Künstlers zusammen (vgl. ebenda: 61), der nicht nachahmt, sondern produziert – ein Bild, das sein Äquivalent im mündigen Bürger findet, der nicht mehr Untertan ist, sondern selbst regiert. Spannt man die Analogie noch etwas weiter, dann könnte das Zitat dahingehend interpretiert werden, dass die Freiheit der Kunst, und damit auch die kulturpolitischen Maßnahmen zur Förderung von Kunst, eine aktive politische Unionsbürgerschaft unterstützt.

#### **4.3.3 Integrationsstrategien und Subjektanrufungen: Repräsentation demokratischer Kultur**

Besonders fällt an den oben angeführten Zitaten der Zusammenhang auf, den der Rat zwischen Kunst und demokratischen Werten sieht; als sei Kunst das geeignete Instrument, einen europäischen Verfassungspatriotismus zu etablieren. Die europäische Kultur wird als demokratische Kultur ausgewiesen und die Subjekte werden als Verfassungspatriot/innen angerufen, d.h. als Mitglieder einer freien, demokratischen Gesellschaft, die sich dieser Werte bewusst sind und sich aktiv zu diesen bekennen. Und da die europäische Kultur mit demokratischen Werten gleich gesetzt wird und es die Kunst ist, die die europäische, demokratische Kultur repräsentiert, wird das Interesse an Kunst und Kultur mit einem Bekenntnis zu den demokratischen Werten verknüpft. In dieser Denkbewegung erscheint es dann auch folgerichtig, das europäische Kulturpublikum mit europäischer Öffentlichkeit gleichzusetzen. Explizit werden alle nicht-demokratischen Länder von der Präsentation ihrer kulturellen Produktionen und ihres Kulturerbes ausgeschlossen. Darüber, ob einem europäischen Land die Partizipation an den Kulturförderungsprogrammen mit dieser Begründung konkret verweigert wurde, liegen nach meinem Informationsstand keine öffentlich zugänglichen Berichte

vor. Der Ausschluss betrifft damit implizit auch alle Kunstströmungen und -entwicklungen des sozialistischen Realismus. Damit wird ein Großteil der Kunst, wie sie vor 1989 in den sozialistisch regierten Ländern produziert wurde, nicht als gleichberechtigte künstlerische Entwicklung anerkannt.

Ebenso wird auch die Diskussion, ob die Rechte aus dem sozialen Bereich, wie das Recht auf Arbeit, Bildung oder soziale Sicherheit, zu den grundlegenden europäischen Werten gehören, in den Rechtsakten nicht aufgenommen. Dieses Ergebnis korrespondiert – wie weiter unten noch ausgeführt wird – mit dem weitgehenden Fehlen von Bezügen auf europäische Gemeinsamkeiten wie den Wohlfahrtsstaat, die Arbeitsethik und die horizontalen Schichtungsstrukturen.

#### **4.4 Die europäische Kommunikationsgemeinschaft**

Eine weitere bedeutende Europakonzeption stellt die europäische Kommunikationsgemeinschaft dar. Die Entstehung eines „Europas der Kommunikation“, das über eine erhöhte Zusammenarbeit und Netzwerkbildung von Individuen mit ähnlichen Interessen entsteht, scheint zunächst eine bemerkenswert voraussetzungslose und ideologisch wenig aufgeladene Konzeption von Europa zu sein. Europa wird hier schlicht als verdichtetes Kommunikationsnetzwerk beschrieben, dessen Voraussetzung zwar der Rechts- und Wirtschaftsraum der Europäischen Union ist, dessen Inhalte jedoch nicht festgelegt sind: Europa entsteht nicht über eine inhaltliche Bestimmung, sei sie historisch oder zukünftig, sondern über eine formale Verdichtung der Kommunikationszusammenhänge von Individuen. Gleichzeitig sind gerade in diesem Europaentwurf wiederholt Schlagworte wie „Individualisierung“, „Vernetzung“ und „Kommunikation“ zu finden, die nach Thomas Lemke, Susanne Krasmann und Ulrich Bröckling dem neoliberalen Diskurs der Selbstbestimmung, Verantwortung und Wahlfreiheit zuzuordnen sind (vgl. Lemke/Krasmann/Bröckling 2000: 25ff). Es scheint, dass dieser Europaentwurf gerade aufgrund des Fehlens einer in der Tradition verankerten Bedeutungszuweisung offen ist für eine „neoliberalen“ Aufladung.

Auch dieses Europabild wird entlang der schon bekannten Fragestellung interpretiert: Welche Vorstellungen einer europäischen Kommunikationsgemeinschaft sind in den Rechtsakten auszumachen? Divergieren die Vorstellungen von Europa als Kommunikationsgemeinschaft oder bilden sie ein kohärentes Konzept? Wer wird in diesem Diskurs implizit oder explizit ausgeschlossen? Und an welche Subjekte wendet sich dieser Diskurs?

#### **4.4.1 Zusammenarbeit und Vernetzung**

Damit eine europäische Kommunikationsgemeinschaft entstehen kann, müssen verschiedene Individuen und Gruppen miteinander kommunizieren bzw. ein Netzwerk bilden. Erst wenn eine europaweite Vernetzung tatsächlich stattgefunden hat, sind die Bedingungen für dieses Modell einer europäischen Gemeinschaft erfüllt. Denn diese Konzeption von Europa fordert weniger geglaubte Gemeinsamkeiten, sondern kommunizierende Akteure und Akteurinnen. Deren Bereitschaft zur Auseinandersetzung hängt allerdings auch hier von einer positiven Grundstimmung gegenüber der europäischen Vereinigung ab. Wie stellt sich nun die Europäische Union konkret eine europäische Kommunikationsgemeinschaft vor? Und wie sollen diese Ziele im Rahmen der Kulturförderprogramme erreicht werden?

Geplant ist vor allem eine Vernetzung von Künstler/innen und kulturellen Institutionen. Entstehen sollen diese kulturellen Netzwerke über europaweite Kooperationen im Kulturbereich, die die Europäische Union anregt und fördert, verbunden mit der Hoffnung, dass sich die Netzwerke auch über die aktuellen Veranstaltungen hinaus etablieren. Besonders deutlich zieht der Rat einen kausalen Zusammenhang zwischen der Entstehung eines europäischen Bewusstseins, einer aktiven Unionsbürgerschaft und der Etablierung von Netzwerken im Kulturbereich in der „Entschließung über die Förderung der Freizügigkeit von im Kulturbereich tätigen Personen“ (2000). Dort schreibt er,

„daß die Freizügigkeit der im Kulturbereich tätigen, studierenden oder in Ausbildung befindlichen Personen den Zugang der Bürger zur Kunst und zur Kultur fördert und diversifiziert, die Zusammenarbeit und Interaktion der Akteure im Kulturbereich vertieft, das kulturelle Leben stimuliert, die Vielfalt der europäischen Kulturen fördert sowie einer

aktiven Unionsbürgerschaft und einem europäischen Bewußtsein zugute kommt“.

Der Rat spricht hier die Individuen nicht über den Umweg ihrer nationalen oder regionalen Zugehörigkeit an, sondern direkt. Gleichwohl ist ein Nebenprodukt die Förderung der kulturellen Vielfalt. Im Gegensatz zu den vorher zitierten Aussagen, in denen die Förderung der europäischen Kulturen über die künstlerische Repräsentation derselben erfolgen sollte, wird dieser Auftrag jedoch hier über die Zusammenarbeit von Individuen erfüllt. Konkret ist es hier die Freizügigkeit, d.h. die erleichterten Möglichkeiten einer europaweiten Zusammenarbeit, die das europäische Bewußtsein und eine aktive Unionsbürgerschaft stimuliert. Wie eine erhöhte Freizügigkeit den Zugang der Bürger/innen zur Kunst und Kultur oder eine aktive Unionsbürgerschaft fördern soll, wird nicht konkretisiert. Vermutlich steht hinter dieser Aussage die Annahme, dass ein erhöhtes kulturelles Angebot auch die Partizipation der Bürger/innen daran erhöht. Wenn diese Annahme richtig sein sollte, dann setzt der Rat auch hier erneut ein interessiertes Kulturpublikum mit einer aktiven europäischen Öffentlichkeit gleich.

#### **4.4.2 Einbindung der Bürger/innen in den Kommunikationsraum**

Wenn ein europäisches Bewusstsein durch die Vernetzung von Kulturakteur/innen und Institutionen entstehen soll, dann stellt sich die Frage, ob – und wenn ja, wie – die einzelnen Bürger/innen in den europäischen Kommunikationsraum eingebunden werden. Der Rat löst die Problematik der Einbindung großer Massen von Individuen durch eine Gleichsetzung von Information mit Kommunikation und geht davon aus, dass mit einer gleichmäßigen Versorgung mit Informationen auch die Bedingungen einer funktionierenden Kommunikationsgemeinschaft erfüllt sind. So soll mit der „Entschließung ‚Kultur und Wissensgesellschaft‘“ (2002) die Voraussetzung für einen kulturellen Kommunikationsraum geschaffen werden, in dem jede/r in Europa Zugang zu den gleichen kulturellen Informationen hat. Ein Umstand, der für den Rat die Basis für eine individuelle Vernetzung

nach Interessen bildet. Der Rat ersucht aus diesen Gründen die Kommission und die Mitgliedstaaten,

„die Vernetzung von kulturellen Informationen zu fördern, um somit allen Bürgern unter Nutzung der modernsten technologischen Mittel den Zugang zu den europäischen kulturellen Inhalten zu ermöglichen, insbesondere durch eine fortgesetzte Förderung der Entwicklung des europäischen elektronischen Portals, das von der Kommission initiiert worden ist, und durch eine Verknüpfung dieses Portals mit den in den Mitgliedstaaten bestehenden digitalisierten kulturellen Inhalten“.

Die Möglichkeit, eine kulturelle Kommunikationsgemeinschaft zu bilden, ist abhängig von den Zugangsmöglichkeiten zu den relevanten Medien. Was die Vernetzung betrifft, so ist erstens festzustellen, dass der Zugang zu den neueren Kommunikationsmitteln in Europa immer noch stark klassenspezifisch verteilt und generationsspezifisch geprägt ist. Es sind eher jüngere und gebildete Menschen, die sich über das Internet oder andere Kommunikationsmittel international vernetzen. Eine europaweite Netzwerkbildung setzt zweitens einen hohen Grad an Individualisierung voraus, auf deren Basis das geforderte Interesse an einer überregionalen Vernetzung erst entstehen kann.

Was bedeutet in diesem Zusammenhang Individualisierung? Richard Münch beschreibt Individualisierung als einen Prozess, in dem sich einzelne Menschen von den Zwängen einer vorgegebenen nationalen Identität befreien und ihre eigene Identität entfalten können (vgl. Münch 1993: 282). Dem kann man mit Lemke, Krasmann und Bröckling entgegenhalten, dass Individualisierung nicht notwendigerweise eine erhöhte Freiheit für die einzelnen Subjekte bedeutet, sondern nur eine neue, andere Form der staatsbürgerlichen Integration darstellt, die jedoch keineswegs über weniger Einbindungskraft in das (nationale) Kollektiv verfügt. D.h. mit den neuen, neoliberalen Anrufungen wird auch ein neues „autonomes“ Subjekt konstituiert: Eines, das selbstbestimmt und verantwortungsvoll handelt, bei dem jedoch „die eingeklagte Selbstverantwortung in der Ausrichtung des eigenen Lebens an betriebswirtschaftlichen Effizienzkriterien und unternehmerischen Kalkülen besteht“ (Lemke/Krasmann/Bröckling 2000: 30).

#### **4.4.3 Die Intellektuellen als Träger europäischer Identität**

Dieser neue Typus des verantwortlichen, offenen, interessierten und mobilen Subjekts entspricht den neuen europäischen Bürger/innen, auf denen sich nach Auffassung des Rats die Zukunft der Europäischen Union aufbauen lässt. In der „Entschließung zur Förderung der Mobilität“ (2000) heißt es:

„dass der Aufbau eines echten europäischen Raums des Wissens eine Priorität der Europäischen Gemeinschaft ist und dass die Aneignung gemeinsamer kultureller Bezugswerte, die die Grundlagen für eine europäische Staatsbürgerschaft und ein politisches Europa schaffen, über die Bildung führt [...], dass dieses Bewusstsein auf dem gegenseitigen Kennenlernen der Vielfalt und der Komplementarität beruht und vermehrte persönliche Kontakte sowie einen verstärkten Wissens- und Erfahrungsaustausch voraussetzt [...], dass es daher von grundlegender Bedeutung ist, für junge Menschen, Schüler, Studenten, Forscher, für alle Auszubildenden und ihre Lehrer verständliche, von allen Mitgliedstaaten mitgetragene Aktionen durchzuführen; dass ein echtes Gefühl europäischer Zugehörigkeit durch den Aufbau eines Europas der Intelligenz hervorgerufen wird [...], dass dieses Europa des Wissens auch eine wirtschaftliche Notwendigkeit ist [...].“

Im ersten Teil des Zitates finden wir das vertraute Muster europäischer Identitätskonstruktionen: Das Wissen über Gemeinsamkeiten erzeugt ein europäisches Bewusstsein; konkret wird sogar von einer europäischen Staatsbürgerschaft gesprochen. Damit finden wir hier einen weiteren Hinweis, dass der Rat eine europäische Identität als eine Voraussetzung für ein funktionierendes politisches Gemeinwesen ansieht. Dann geht der Rat aber noch einen Schritt weiter und nennt als weitere Voraussetzung den Aufbau von Beziehungen zwischen den Individuen. In diesem Abschnitt kann eine europäische Identität nicht allein auf der Grundlage geglaubter Gemeinsamkeiten entstehen, sondern benötigt außerdem noch einen direkten Erfahrungs- und Wissensaustausch, d.h. die Etablierung von Netzwerken durch gemeinsame Aktionen sowie durch den Wissens- und Erfahrungsaustausch. Träger der europäischen Identität soll explizit die „Intelligenz“ sein. Hier integriert der Rat den Entwurf einer europäischen Kommunikationsgemeinschaft in die Vorstellung von Europa als intellektuelle Wissensgemeinschaft: Der Weg zu einem Europa des Wissens führt über

die Vernetzung und Zusammenarbeit von Menschen, die mit Wissen arbeiten.

#### **4.4.4 Vernetzte Repräsentationen**

Die Entwicklung europäischer Identität über die Etablierung von Netzwerken steht nicht konträr zu einem Gemeinschaftsgefühl, das über die Identifikation mit Repräsentationen europäischer Kultur entsteht. Beide Ansätze lassen sich verbinden, indem zwischen Künstler/innen und Institutionen ein Netzwerk aufgebaut wird, diese jedoch zugleich als Repräsentationen nationaler oder auch europäischer Kultur fungieren. Ein Beispiel für diese Verbindung ist in dem „Beschluss über das Programm ‚Kultur 2000‘“ zu finden. Dort schreiben Rat und Parlament:

„Das Programm ‚Kultur 2000‘ trägt zur Förderung eines den Europäern gemeinsamen Kulturraums bei. In diesem Zusammenhang fördert es die Zusammenarbeit zwischen den Kulturschaffenden, den Kulturakteuren, den privaten und öffentlichen Trägern, den Tätigkeiten der kulturellen Netze und sonstigen Partnern sowie den Kulturinstitutionen der Mitgliedstaaten und der übrigen Teilnehmerstaaten im Hinblick auf die Erreichung der folgenden Ziele: a) Förderung des kulturellen Dialogs und des wechselseitigen Kennenlernens der Kultur und der Geschichte der europäischen Völker; b) Förderung des kulturellen Schaffens und der transnationalen Verbreitung der Kultur sowie des Austauschs von Künstlern, Kulturschaffenden und anderen professionellen und sonstigen Kulturakteuren sowie von deren Werken mit deutlichem Schwerpunkt auf jungen sowie sozial benachteiligten Menschen und auf kultureller Vielfalt; [...] d) Austausch und Hervorhebung – auf europäischer Ebene – des gemeinsamen kulturellen Erbes von europäischer Bedeutung [...].“

Der europäische Kulturraum soll zunächst auf zwei Ebenen geschaffen werden: erstens konkret durch die Förderung der europaweiten Zusammenarbeit und Netzwerkbildung von Kulturschaffenden aller Art, und zweitens, indem diese Netzwerke eine Multiplikatorenfunktion einnehmen, durch die die Kenntnisse über das gemeinsame Kulturerbe sowie die Kultur und Geschichte der einzelnen Länder vermittelt werden. Wie eine Studie von Peter Hedström, Rickard Sandell und Charlotta Stern über die Diffusion der Sozialdemokratischen Partei am Anfang des 20. Jahrhun-

derts in Schweden zeigt, kann die Strategie der Errichtung von *mesolevel* Netzwerken für die Verbreitung bestimmter politischer Konzepte äußerst erfolgreich sein. Mesolevel Netzwerke unterscheiden sich von interpersonalen *mikrolevel* Netzwerken u.a. dadurch, dass in ihnen die Vernetzung zwischen den Individuen im Bezug auf den Grad der Verpflichtung, der Häufigkeit des Kontakts etc. weniger „intensiv“ ist und dadurch, dass sie größere geographische Distanzen überbrücken. Da an *mesolevel* Netzwerken in der Regel *mikrolevel* Netzwerke angeschlossen sind, verbinden sie effektiv eine Vielzahl von *mikrolevel* Netzwerken. Dadurch erhöhen *mesolevel* Netzwerke die Möglichkeit der schnellen, direkten Informationsverbreitung innerhalb des Netzwerkes gegenüber *mikrolevel* Netzwerken, die nicht durch ein *mesolevel* Netzwerk verbunden sind, ernorm. Letztendlich reduzieren *mesolevel* Netzwerke damit die soziale Distanz zwischen den einzelnen, voneinander unabhängigen Individuen einer Gesellschaft (Hedström/Sandell/Stern 2000: 145ff).

Über die gezielte Errichtung von europäischen *mesolevel* Netzwerken im Kulturbereich wird damit sowohl eine direkte Informationsverbreitung gefördert als auch die Möglichkeit einer direkten Kontaktaufnahme zwischen Angehörigen unterschiedlicher Länder erhöht. Dies kann effektiv geschehen, weil – um ein Beispiel zu bringen – jetzt die Wahrscheinlichkeit, dass ein Bekannter einer Bekannten aus einem anderen europäischen Land stammt und damit schon „fast“ zum eigenen Bekanntenkreis gehört, im Gegensatz zur Situation ohne *mesolevel* Netzwerk, wo es ein Bekannter einer Bekannten eines Bekannten etc. war, wesentlich erhöht wurde.

#### **4.4.5 Integrationsstrategien und Subjektanrufungen: Netzwerke und Repräsentation**

Die europäische Kommunikationsgemeinschaft, wie sie in den Rechtsakten konzipiert wird, soll sich vor allem durch eine Vernetzung kultureller Akteur/innen und Institutionen realisieren. Prinzipiell kann und soll der auf diese Art entstehende europäische Kommunikationsraum für alle Bürger/innen offen stehen. Da diese Einbindung der Bürger/innen von der Europäischen Union zunächst durch eine erleichterte Zugänglichkeit von Informationen via Internet umgesetzt wird, scheint die primäre Ziel-

gruppe aus jungen, gebildeten Menschen zu bestehen, die ein individuelles Interesse an Kultur und kultureller Vernetzung mitbringen. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch einen direkten Aufruf zu einem „Europa der Intelligenz“ und ein „Europa des Wissens“, das durch Vernetzung geschaffen werden soll.

Eine Einbindung von Individuen in eine Gesellschaft via Netzwerke bedingt dynamische und flexible Identitäten, denn Netzwerke sind im Unterschied zu Gruppen weniger starr, temporär und weisen keine eindeutige Gruppenidentität auf. In aller Regel partizipieren Individuen an mehreren Netzwerken gleichzeitig. Ein europäischer Kommunikationsraum verlangt aus diesen Gründen auch nach einem dynamischen Kulturbegriff, d.h. nach einem Kulturbegriff, der sich nicht als Ausdruck einer unveränderlichen Wesenseigenschaft eines Kollektivs begreift, sondern offen für Veränderungen ist. Die Subjekte werden als flexible, mobile, gebildete und interessierte Individuen angerufen, die die neuesten Informationstechnologien beherrschen und besitzen, und deren Bestimmung es ist, über nationale Identitäten hinaus, eine Vorreiterrolle im europäischen Aufbauwerk einzunehmen. Diese Strategie der Konstruktion einer europäischen Identität zielt primär auf die Einbindung der Bildungseliten und bildet eine Alternative zu den Integrationsstrategien über die Reartikulation vorhandener nationaler Identitäten.

Obwohl die europäische Kommunikationsgemeinschaft auf den ersten Blick als Gegenentwurf zu einem Europa der Nationen erscheinen mag, sind beide Europakonstruktionen prinzipiell kombinierbar. Denn Netzwerke und auch Netzwerkakteur/innen können zusätzlich als repräsentative Symbole nicht nur für Europa, sondern auch für spezifische Interessengruppen und Nationen fungieren.

#### **4.5 Selten verwendete Europabilder**

Abschließend möchte ich auf diejenigen Europabilder eingehen, die in den Rechtsakten eher selten auftreten. Die Frage, ob die Häufigkeit oder Seltenheit eines Europabildes mit der Bedeutung zusammenhängt, die dieses im Diskurs einnimmt, kann nicht eindeutig mit ja beantwortet werden. Die Bedeutung einzelner Euro-

pabilder hängt mit ihrer Integrierbarkeit in ein Gesamtsystem ab, d.h. isolierte Elemente, die sich nicht problemlos in den dominanten Diskurs integrieren lassen, sind eher zu vernachlässigen als diejenigen, die sich in eine kohärente Diskursstruktur einfügen.

#### **4.5.1 Kontinent Europa: im Dialog mit den Anderen**

Im Gegensatz zu zahlreichen Artikeln in den Feuilletons, in denen geographische Grenzen für die Legitimierung einer Ablehnung potenzieller Beitrittskandidaten in die Europäische Union herangezogen werden, bezieht sich der Rat in den Rechtsakten zur Kulturpolitik kein einziges Mal explizit auf die geographischen Grenzen Europas. Verweise auf Europa als Kontinent erfolgen lediglich implizit über die Forderung nach einem Dialog mit anderen Kontinenten oder Kulturräumen. Da ein Dialog mindestens zwei sprechende Subjekte benötigt, konstituiert gerade die Forderung nach einem Dialog mit anderen Kontinenten diese Anderen als Gegenüber. Gleichzeitig wird auf etwas Europäisches verwiesen, das sprechen und handeln kann und dadurch einen Subjektstatus erhält. Die Subjektivierung von Kollektiven entspricht einer Form der Gemeinschaftserzeugung, wie sie aus der Entstehungsgeschichte der Nationalstaaten bekannt ist, in der Nationen als Subjekte mit eigener Geschichte, Sprache und eigenem Interesse konzipiert werden. Dies hat zur Folge, dass jede Nation ideologisch bedeutend mehr darstellte als den politischen Zusammenschluss ihrer Bürger/innen.

Über die sprachliche Zuschreibung von Handlungskompetenz wird „Europa“ zur Metapher, genauer zu einer Sonderform der Metapher, sie wird zu einer Personifikation (vgl. Wodak 1998: 97). Personifizierende Metaphern ermöglichen es, den Phänomenen in der Welt in anthropomorphisierter Gestalt Sinn zu verleihen. Dies bedeutet, ihnen mit Worten einen spezifischen Sinn zu geben, der sonst menschlichen Motivationen, Zielen, Handlungen und Charakteristika vorbehalten ist. Durch ihre konkretisierende Anschaulichkeit und Bildlichkeit besitzen Personifikationen eine hohe erklärende und zugleich suggestive Kraft. Die personifizierte Nation (vgl. ebenda: 98) unterstellt innernationale Gleichheit und begünstigt vor allem über positive Prädikate, die ihr zugeschrieben werden, die Identifikation mit ihr. Den Umstand, dass sich gerade Personifikationen als Identifikationsangebot eignen, schulden sie

eben dieser „Verlebendigung“. Eine Personifikation Europas nimmt der Rat in dem „Beschluss über das Programm ‚Kultur 2000‘“ (2000) vor, in dem er folgende Ziele nennt:

„[die] Förderung des interkulturellen Dialogs und eines gegenseitigen Austauschs zwischen den europäischen und nichteuropäischen Kulturen“

sowie die:

„Begünstigung eines interkulturellen Dialogs und des Austauschs zwischen europäischen und anderen Kulturreihen, insbesondere durch die Förderung der Zusammenarbeit zwischen kulturellen Einrichtungen und/oder Kulturakteuren in den Mitgliedstaaten und in Drittländern in Bereichen von gemeinsamem Interesse“.

Neben den Kulturen bzw. Kulturreihen treten noch weitere Akteur/innen hinzu, nämlich sowohl Institutionen als auch konkrete Individuen. Liest man den Abschnitt genauer, so sind es nicht die Individuen, die miteinander in einen Dialog treten, sondern über die Zusammenarbeit zwischen ihnen kommt der Dialog zwischen den Kulturreihen zustande. Den Individuen wird damit die Funktion zugewiesen, Repräsentant/innen eines Kulturreihen zu sein und aus dieser Position heraus zu sprechen.

Auch in dem „Beschluss über die Einrichtung einer Gemeinschaftsaktion zur Förderung der Veranstaltung ‚Kulturhauptstadt Europas‘“ (1999) wird folgendes Ziel genannt: „[die] Förderung des Dialogs zwischen den europäischen Kulturreihen und denen anderer Teile der Welt und in diesem Sinne Betonung der Öffnung gegenüber anderen und des Verständnisses für andere, die grundlegende kulturelle Werte darstellen“.

Hier wird Europa auf der einen Seite gegenüber anderen Kulturreihen sehr deutlich abgegrenzt, auf der anderen Seite wird – quasi als Folge dieser expliziten Grenzziehung – der Wert der Öffnung eingeführt. Dieses Modell ist insofern folgerichtig, da sich nur etwas Geschlossenes auch öffnen kann, genauer verlangt jegliche Öffnung einen gewissen Grad an Geschlossenheit, da sonst die Grenzlinie verwischt wird und eine Überschreitung dadurch unmöglich würde.

Obwohl in allen angeführten Zitaten von europäischen Kulturen und Kulturreihen im Plural gesprochen wird, wird letztlich doch von zwei Entitäten ausgegangen, denn es sind *die* europäischen Kulturreihen die mit *den* anderen Kulturreihen einen Dialog führen sollen. Wen aber meint der Rat konkret mit den Anderen? Da die USA und Australien historisch zu eng an Europa gebunden sind, um mit dem einzigen hier verwendeten Adjektiv nicht-europäisch treffend beschrieben werden zu können, sind sie vermutlich nicht die andere Dialogseite, die der Rat hier im Sinn führt. Zentrales Merkmal der Zitate ist, dass die anderen Kulturreihen zu einem einzigen Gegenüber zusammengefasst werden, wodurch der Rat die Dichotomie vom europäischen Kontinent und „dem Rest“ der Welt reproduziert. Europa als kulturelle Einheit steht zunächst nur einem Rest gegenüber, der als geographisch-kulturelle Abgrenzung funktioniert, ohne konkret benannt werden zu müssen: Die einzige Eigenschaft, die der Rat dem Dialogpartner zuspricht, ist es, nicht europäisch zu sein. Die verschiedenen Kulturen in Europa werden dadurch, dass sie sich alle „vom Rest“ unterscheiden, vereinigt und als homogen dargestellt, zumindest als in sich selbst weniger different als gegenüber den Anderen. Europa wird hier maßgeblich über einen Dialog mit den außereuropäischen Anderen konstituiert, indem die Subjekte als Angehörige Europas bzw. als Teil des europäischen Dialogpartners angerufen werden.

#### **4.5.2 Keine christliche Gemeinschaft**

Verweise auf Europa als christliche Gemeinschaft oder auf Europa als christliches Abendland sind in den Rechtsakten nicht zu finden. Das heißt jedoch nicht, dass dieses Europabild in den Diskussionen der Europäischen Union keine Rolle spielen würde. Im Europäischen Konvent wurde beispielsweise äußerst kontrovers über die Erwähnung der christlich-jüdischen Werte und Wurzeln in die Verfassung diskutiert.

Der fehlende Bezug auf ein christliches Europa verwundert auch im Hinblick auf die tatsächlich geförderten Projekte im Bereich des kulturellen Erbes. Dort spielt die Restaurierung und Zugänglichmachung von Kirchen, Kathedralen, Klöstern, Altären und Fresken eine signifikante Rolle. Die scheinbare Widersprüchlichkeit, dass das christliche Kulturerbe einen großen Teil der För-

dergelder bekommt, jedoch keine Verweise auf christliche Europakonzeptionen zu finden sind, lässt vermuten, dass spezifisch christliche Artefakte unter das allgemeine europäische Kulturerbe subsumiert werden. Das christliche Erbe würde dann vornehmlich als Teil der künstlerischen Entwicklung betrachtet werden – eine These, die an den beiden untersuchten Kulturhauptstädten Graz und Salamanca zu überprüfen ist.

#### **4.5.3 Zivilisation und technischer Fortschritt**

Die Präambel des Verfassungsentwurfs (Europäischer Konvent 2003) beginnt mit einem Verweis auf den Kontinent Europa als „Träger der Zivilisation“, den seine Bewohner „seit Urzeiten in immer neuen Schüben besiedelt“ hätten. Nach einer kurzen Würdigung der kulturellen, religiösen und humanistischen Überlieferungen und Werte wird der „Weg der Zivilisation, des Fortschritts und des Wohlstands zum Wohl all seiner Bewohner“ als zukunftsweisendes Ziel bestimmt. Dieser zentrale Stellenwert der europäischen Zivilisation, wie ihn der Europäische Konvent einräumt, spiegelt sich in den Rechtsakten zur Kulturpolitik nicht wieder: Auf die Vorstellung, dass das Spezifische an Europa die Tradition der Zivilisation und des technischen Fortschritts sei, wird dort nur ein einziges Mal Bezug genommen. Dieser Sachverhalt erstaunt zunächst, denn die Europäische Union ist immer noch maßgeblich eine Wirtschaftsgemeinschaft, deren komparativer Vorteil vor allem in ihrem technischen und naturwissenschaftlichen Entwicklungsstand sowie in einem hohen allgemeinen Bildungsstandard liegt. Vorstellungen von technischem Fortschritt scheinen im Diskurs über eine europäische Kulturpolitik indes nur eine untergeordnete Rolle zu spielen. Dies könnte ein weiterer Hinweis darauf sein, dass Kultur und technischer Fortschritt als voneinander getrennte Bereiche aufgefasst werden, und dass die Europäische Union eine europäische kulturelle Identität als stabilisierenden, positiven Ausgleich zu möglichen negativen Effekten des technischen Fortschritts etablieren möchte.

Nur in der „Entschließung über das europäische Filmerbe“ (2000) weist der Rat in einem Nebensatz auf eine technische Vorreiterrolle von Europa hin. Er schreibt, dass

„die vorgenannten Hindernisse [bei der Erhaltung, Archivierung und Restaurierung der Filme] in bestimmten Fällen überwunden werden könnten, denn Europa kann auf einen unbestreitbaren Vorteil in technischer und wissenschaftlicher Hinsicht setzen“.

Technik und Wissenschaft werden hier als reine Hilfsmittel für den Erhalt von Kulturgütern angeführt und nicht als Errungenschaft oder Wert an sich. Auch diese Unterordnung weist darauf hin, dass technische Entwicklung eher als Gegenpol zu Kultur konzipiert wird und nicht als Teil der kulturellen Entwicklung.

#### **4.5.4 Reflexive Wissensgemeinschaft**

Auch die Vorstellung von Europa als „reflexiver Wissensgemeinschaft“, die sich vor allem durch ihre kritische Distanz zu sich selbst und durch den produktiven Charakter permanenter diskurssiver Konflikte auszeichnet, scheint im Rahmen der EU-Kulturpolitik keinen großen Stellenwert zu erhalten. Obwohl die Europäische Union die Bedeutung einer kritischen Öffentlichkeit für eine funktionierende Demokratie in den Rechtsakten vermehrt betont und für produktive Kritik und reflexives Wissen eintritt, artikuliert sie die „reflexive Wissensgemeinschaft“ nicht als Teil der europäischen Identität. Nur einmal wird in den Dokumenten eine Verbindung zwischen kritischer Auseinandersetzung und europäischer Kultur gezogen. In der „Entschließung über das Archivwesen“ (2003) betont der Rat, „[dass] Archive für das Verständnis der Geschichte und der Kultur Europas sehr wichtig sind, [und] [...] dass vor allem in einer Zeit großer Veränderungen in Europa gut geführte und zugängliche Archive einen Beitrag zum Funktionieren der Demokratie in unseren Gesellschaften leisten“.

An dieser Stelle verweist der Rat auf ein Selbstverständnis von Europa als Wissensgemeinschaft: Die Archive als Depots kultureller Zeugnisse werden als grundlegend für das Verständnis der europäischen Kultur beschrieben. Die Erschließung europäischer Kultur und Geschichte soll potenziell allen möglich werden, nicht nur einer Minderheit von Historiker/innen. Ziel der Öffnung der Archive, also der Bereitstellung der in ihnen enthaltenen Informationen und Werke, ist es, ein Verständnis für Europa zu erzeugen. Geschichtskenntnisse sollen auch hier wiederum zu einem erhöhten Verständnis führen, d.h. der Rat geht erneut von der Annah-

me aus, dass eine europäische Gemeinschaft über die Vermehrung von gemeinsamem Wissen erzeugt werden kann – ein Ansatz, der gleichzeitig die Intellektuellen zu Trägern der Gemeinschaft erklärt, da sie letztendlich über das größte Wissen verfügen. Da Archive hauptsächlich aus schriftlichen Dokumenten bestehen und die Schrift als Erinnerungsmedium mehr (vgl. Assmann 2000: 25f) Vorwissen benötigt, um sie dekodieren zu können, ergänzen an dieser Stelle die Archive die Vermittlung von Wissen in den audiovisuellen Medien. Während mit den audiovisuellen Medien damit eher die breite Bevölkerung angesprochen wird, zielen die Archive trotz ihrer formalen Offenheit für alle Bürger/innen eher auf eine Wissensvermittlung an die gebildeten Schichten.

Des Weiteren wird ein Zusammenhang von Archiven – vor allem von gut geführten und zugänglichen Archiven – und Demokratie betont. Demokratie wird in einem engen Verhältnis zum Wissen, genauer: zu einer intellektuellen Auseinandersetzung mit Geschichte und Kultur gestellt. Europa wird hier demnach nicht nur als Wissensgemeinschaft, sondern als reflexive Wissensgemeinschaft konzipiert, deren Merkmal die Auseinandersetzung um und die kritische Reflexion über das gültige Wissen ist. Es ist die Aufgabe von Archiven, Zugänge zu historischen Primärquellen, also zu Originaldokumenten, zu bieten, d.h. zu Dokumenten, die interpretationsbedürftig sind, da sie nur in ihrem historischen gesellschaftlichen Kontext verstanden werden können. Die Interpretationsmöglichkeiten solcher Quellen sind zwar nicht beliebig, jedoch äußerst vielseitig. Wenn der offene Zugang der Archive einen Beitrag zur Demokratie leisten soll, so bleibt zu vermuten, dass der Rat damit die Sicherung der Meinungsfreiheit meint bzw. das Recht und die Möglichkeit, sich eine eigene Meinung überhaupt bilden zu können.

So bedeutend die Aufgabe auch sein mag, die der Rat den Archiven zuweist, so bleiben die Bezüge auf Europa als reflexive Wissensgemeinschaft doch marginal. Sie ergänzen jedoch die Strategie der Vermittlung europäischer Identität durch die audiovisuellen Medien.

#### 4.5.5 Wohlfahrtsstaat und Arbeitsethik

Ähnlich verhält es sich auch mit Verweisen auf den europäischen Wohlfahrtsstaat und auf die Arbeitsethik. Auch auf diese Traditionen, die gerade in der Feuilleton-Diskussion einen bedeutenden Platz einnehmen, wird in allen Rechtsakten über Kulturpolitik nur selten Bezug genommen. Weder die Arbeitsethik – die beispielsweise Max Weber eindeutig dem Bereich der Kultur zuordnet, um sie der Ökonomie und dem Recht gegenüberzustellen (vgl. Weber 1988) – noch die Arbeiterbewegungen oder deren Errungenschaften, wie die Gewerkschaften oder der Wohlfahrtsstaat, scheint die Europäische Union als eine für den kulturpolitischen Bereich entscheidende europäische Tradition bei der Etablierung einer europäischen Identität zu betrachten. Im Gegensatz etwa zur Präambel des Verfassungsentwurfs, in der Zivilisation, Fortschritt und Wohlstand für alle als die maßgeblichen Ziele der europäischen Einigung verankert sind.

Nur einmal betont der Rat die Wichtigkeit der Beseitigung von ökonomischen Unterschieden im Hinblick auf einen größeren sozialen Frieden. In der „Entschließung über die Einbeziehung der kulturellen Aspekte in die Tätigkeit der Gemeinschaft“ (1997) steht folgende Passage:

„Die Durchführung solcher Maßnahmen kann auch zur Verringerung von Unterschieden im Entwicklungsstand der einzelnen Regionen, zu einem größeren wirtschaftlichen und sozialen Zusammenhalt, zur Verbesserung der Beschäftigungsmöglichkeiten für die Arbeitnehmer im Binnenmarkt, zur Beseitigung der Ausgrenzung und zur Bereicherung der Lebensqualität der Bürger beitragen“.

Im Gegensatz zur kulturellen Vielfalt der Regionen, die möglichst erhalten werden soll, zielt der Rat hier auf einen möglichst homogenen ökonomischen Entwicklungsstand. Unterschiedliche Stadien in der wirtschaftlichen Entwicklung und im Wohlstand sieht der Rat damit nicht als Teil der kulturellen Vielfalt an, welche erhalten bleiben sollte. Demzufolge wird Wirtschaft hier eindeutig nicht dem Bereich der Kultur zugeordnet, stattdessen bleibt der Kulturbegriff den positiv konnotierten Leistungen vorbehalten. Über Maßnahmen im kulturellen Bereich soll jedoch die ökonomische Entwicklung angeregt werden, womit der Rat den kulturel-

len Aktivitäten eine initierende Funktion für die Wirtschaft zu schreibt.

#### **4.5.6 Europa als negative Erinnerungsgemeinschaft**

Neben dem christlichen Abendland ist auch die negative Erinnerungsgemeinschaft ein Europabild, das in den Rechtsakten nicht erwähnt wird. Kolonialismus, Imperialismus, Kriege und Genozide nennt der Rat nicht als identitätskonstituierende Erlebnisse. Im Gegensatz zu der Annahme, dass Aufklärung dialektisch sei (vgl. Adorno/Horkheimer 1988), werden Kunst und kulturelle Entwicklungen primär positiv rezipiert. Das hier angestrebte stärkere Bewusstsein von europäischer Geschichte und Kultur bezieht sich folglich vorrangig auf die Vermittlung von deren positiven Seiten. Damit knüpft der Rat an den traditionellen Diskurs über Kunst und Kultur als Schönes, Gutes und Wahres an.

### **4.6 Strategien europäischer Identitätskonstruktionen**

Was bedeuten diese Ergebnisse? Welche Aussagen lassen sich damit über die Identitätspolitik der Europäischen Union treffen?

Insgesamt sind neun unterschiedliche Strategien kollektiver europäischer Identitätskonstruktion zu erkennen (vgl. Tabelle 3: 205ff). Diese Strategien stehen nicht in einem exklusiven Verhältnis zueinander, sie verhalten sich vielmehr komplementär. Kombiniert man die einzelnen Strategien miteinander, lassen sich wiederum zwei Grundmuster europäischer Identitätskonstruktion erkennen: die *Baumstruktur* und das *Netzwerk*.

Im ersten Fall werden die Subjekte als Teile einer größeren Gemeinschaft angerufen und über diese integriert. Da es in komplexen Gesellschaften unmöglich ist, sich mit allen Ausprägungen und Facetten der Gemeinschaft zu identifizieren, vollziehen sich Identitätsbildungen auf der Grundlage von vereinfachten Vorstellungen über diese Gemeinschaft. Diese Vorstellungen werden nach außen über Repräsentationen materialisiert (vgl. Hall 1997: 16ff). Den Repräsentationen kommt dabei die doppelte Funktion zu, zum einen die Sinn- und Bedeutungsstrukturen auszudrücken und zum anderen diese gedanklich aufzurufen. Kulturelle Reprä-

sentationen stehen aus diesen Gründen in einem reziproken Verhältnis zu den Sinn- und Bedeutungsstrukturen einer Gemeinschaft. Repräsentationen, die die Europäische Union für eine europäische Identitätsbildung im Rahmen der Kulturpolitik anbietet, sind: europäisierte nationale Kulturgüter, europäisierte nationale „Film-Helden“, europäische Kunst, europäische Werte und der europäische Kulturraum als Ganzes. Daraus resultieren drei Formen der Identifikationsangebote an die Subjekte mit der eigenen (europäisierten) Nation, mit anderen (europäisierten) Nationen und mit Europa. Allen drei Identitätsangeboten liegt eine *Baumstruktur* (vgl. Deleuze/Guattari 1977: 9) als Denkmuster zugrunde, da sie eine starke vorgängige Einheit voraussetzen, durch die die Repräsentation als Objekt der Identifikation erst seine repräsentative Kraft erhält. Ohne die Annahme, dass die Repräsentation tatsächlich etwas von der Substanz vermittelt, die sie repräsentiert, würde sie – in diesem Denkmodell – zu einem *Fake* degradiert, d.h. zur Illusion einer Repräsentation.

Diese diskursive Produktion von Europa lässt wenig Platz für innere kulturelle Widersprüche, sondern harmonisiert qua Definition. Die Europäische Union versucht damit über die Erzeugung eines gemeinsamen Konsenses zu integrieren und nicht über die Etablierung einer produktiven Konfliktkultur, in der gerade über Auseinandersetzung eine erhöhte Partizipationsbereitschaft sowie ein Gemeinschaftsgefühl erzeugt werden. Vielmehr werden nicht integrierbare, antagonistische Elemente in diesem Diskursmodell entweder überhaupt nicht als relevante Unterschiede wahrnommen oder sie werden nicht als Teil der europäischen Kultur anerkannt. Beide Ausschließungssysteme entsprechen dem, was Foucault als Prozeduren der Grenzziehung beschreibt (vgl. Foucault 1991: 11ff).<sup>10</sup> Ausschließungsprozesse durch Grenzziehungen

---

10 Foucault (1991: 11ff) unterscheidet zwischen drei Prozeduren der Ausschließung: das Verbot, die Grenzziehung und der Gegensatz zwischen dem Wahren und Falschen. Das Verbot bewirkt, dass etwas nicht gesagt werden kann; die Grenzziehung bewirkt, dass etwas zwar gesagt werden kann, jedoch kaum oder gar kein Gehör findet; der Gegensatz zwischen Wahren und Falschem führt schließlich dahin, dass etwas kaum noch gedacht werden kann. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass sich die drei von Foucault angeführten Ausschließungssysteme auf verschiedenen Ebenen befinden.

können sowohl über Formen der Nichtbeachtung vonstatten gehen als auch über eine Entgegenseitung wie etwa von Wahrem und Falschem. Diese wird zur Ausschließung, wenn zwar *über* das Entgegengesetzte geredet wird, den Subjekten, die das Entgegengesetzte repräsentieren, jedoch die Möglichkeit, am Diskurs aktiv teilzunehmen, verwehrt wird. Entsprechend werden nicht integrierbare Elemente entweder als nicht-europäisch rezipiert, die sich zwar auf europäischem Territorium befinden, jedoch zu einer anderen Kultur gehören, oder sie werden als Abweichungen und Irrwege von der eigentlichen europäischen Kultur wahrgenommen. Ersteres geschieht, wenn beispielsweise die Existenz von Moscheen in Europa faktisch anerkannt wird, diese jedoch nicht der europäischen Kultur zugerechnet werden. Der zweite Fall liegt vor, wenn negativ konnotierte Elemente wie Kriege nicht als Teil der europäischen Kultur wahrgenommen werden und nur die positiv besetzten Elemente einer europäischen Kultur zugeordnet werden. So gab es aus dieser Perspektive zwar Weltkriege und Kolonialismus, jedoch keine europäischen Kriege und keine europäische Kolonialkultur, genauso wenig wie europäischen Sklavenhandel, europäische Genozide, europäischen Rassismus und europäischen Antisemitismus. Aber es gibt europäische Werte, eine europäische Zivilisation und europäische Kunst. In den untersuchten kulturpolitischen Dokumenten gehören zur europäischen Identität – wo sie konkretisiert wird – ausschließlich positiv konnotierte Werke, Ereignisse und Eigenschaften.

Im Gegensatz zu dem in *Kapitel 3* dargestellten allgemeinen Diskurs über europäische Identität bietet die Europäische Union außerdem keine Identifikationsangebote mit technischen und wirtschaftlichen Entwicklungen, der Berufs- und Arbeitsethik, den sozialen Errungenschaften wie dem Wohlfahrtsstaat oder dem Gesundheitswesen, der Geschichte der Arbeiterklasse, des Adels und Bürgertums. Das Europa, das für eine Identitätsentwicklung angeboten wird, bezieht sich folglich ausschließlich auf positiv konnotierte europäische Kulturgüter, die relativ fern von sozialen Problemen und wirtschaftlichen Veränderungen eine räumliche und zeitliche Kontinuität bieten. Kurz, die Europäische Union

---

Während die ersten beiden Prozeduren innerhalb des Diskurses verortet werden können, konstituiert das dritte Ausschließungssystem den Diskurs in seiner Gesamtheit.

konzipiert Kunst und Kultur als das Schöne, Gute und Wahre und schließt damit an kulturpolitische Traditionen an, wie sie auch in der Entstehungszeit der Nationalstaaten etabliert wurden.

Das zweite Grundmuster europäischer Identitätskonstruktion basiert auf *Netzwerken*. Eine europäische Identität soll über die Etablierung einer europaweiten Kommunikationsgemeinschaft gebildet werden. Konkret schlägt der Rat eine Vernetzung zwischen dem Kulturpublikum, Kulturakteur/innen, Künstler/innen vor, sowie den Aufbau eines Europas der Intelligenz über eine Vernetzung aller Individuen, die mit Wissen arbeiten. Die Subjekte werden als flexible, moderne, mobile, gebildete und kulturinteressierte Individuen angerufen und zum Aufbau Europas aufgerufen. Identität bildet sich in diesem Prozess weniger über eine abstrakte Identifikation mit Werten, Kulturgütern, Nationalstaaten etc., sondern über konkrete Erfahrungen in der Kommunikation. Gleichzeitig können einzelne Netze wiederum als Repräsentationen Europas fungieren und so als Identifikationsobjekte dienen. Dieses zweite Grundmuster europäischer Identitätskonstruktion ergänzt das erste, indem es gezielt eine aktive, gebildete Schicht in Europa anspricht, während die breite Bevölkerung eher mit dem ersten Modell eingebunden werden soll.

Im Rückgriff auf die bourdieusche Konzeption des sozialen Raums (vgl. Graphik 1: 71), könnte man sagen, dass die europäische Kulturpolitik zum einen versucht, das kulturelle Feld intern zu europäisieren und zum anderen, den gesamten Bereich der kulturellen Produktion für eine europäische Repräsentationspolitik einzusetzen. Das Feld der kulturellen Produktion wird europäisiert, indem die Zusammenarbeit und Netzwerkbildung sowohl zwischen den Künstler/innen als auch zwischen den Institutionen auf europäischer Ebene gefördert wird, aber auch durch die Umwertung nationaler Kulturgüter in europäische Kulturgüter. Die solchermaßen geschaffene oder zumindest intendierte Europäisierung des Kulturfeldes dient zum einen der Präsentation einer funktionierenden, europäischen Kooperation und statuiert damit ein Exempel, dass Zusammenarbeit im europäischen Kontext funktionieren kann. Zum anderen fungieren die umgewerteten, europäisierten Kulturgüter und Künstler/innen sowohl einzeln wie auch kollektiv als Identifikationsangebote für die Herausbildung einer kulturellen europäischen Identität.

Welche Folgen haben diese Identitätskonstruktionen? Wie werden sie aufgegriffen und umgesetzt? Am Beispiel der beiden europäischen Kulturhauptstädte Graz (2003) und Salamanca (2002) möchte ich im Weiteren untersuchen, wie diese Vorlagen europäischer Identitätskonstruktion konkretisiert werden. Ergibt sich ein kulturpolitischer Gesamtdiskurs? Oder etablieren die Kulturhauptstädte einen Gegendiskurs zu den kulturellen Europaentwürfen des Rats? Um diese Fragen zu beantworten, werde ich prüfen, welche der herausgearbeiteten Strategien umgesetzt werden und wie dies im Einzelnen geschieht. Welche nationalen Kulturgüter eignen sich zu einer Europäisierung? Und wie vollzieht sie sich? Welches Europa wird damit repräsentiert? Wer ist das europäische Zielpublikum? Wie wird geschichtliche und räumliche Kontinuität repräsentiert? Wie verläuft die Einteilung in Zentrum und Peripherie? Welche Kunstströmungen werden als europäische eingebunden? Welche Netzwerke initiiert? Und wie wird der Dialog mit dem Anderen konkretisiert?

**Tabelle 3: Europäische Identitätskonstruktionen in den Rechtsakten zur Kulturpolitik**

Strategien europäischer Identitätskonstruktionen	Subjektpositionen/-anrufungen	Grundmuster europäischer Identitätskonstruktionen	Gegenidentitäten/ Nicht-Anrufung
<b>Europa der Nationen</b>			
Rückführung nationaler, kultureller Vielfalt auf eine vorgängige europäische Kultur	als Teil der eigenen Nation, die Teil Europas ist	<i>Baumstruktur:</i> Bürger/innen werden durch ihre Nationen und die EU repräsentiert	nicht-europäische Nationen, Migrant/innen aus Drittstaaten
Umwertung künstlerischer Repräsentationen der Nationalkulturen in Repräsentationen europäischer Kultur	als Teil der eigenen Nation, die Teil Europas ist	<i>Baumstruktur:</i> Kunst repräsentiert Nationen und Europa	nicht-europäische Nationen, Migrant/innen aus Drittstaaten,
Umwertung Repräsentationen anderer Nationen in Identifikationsobjekte für ein europäisches Publikum	als Teil der anderen Nation, die Teil Europas ist	<i>Baumstruktur:</i> Kunst repräsentiert Nationen und Europa	formal keine
Gemeinschaftsgefühl durch gemeinsame Partizipation an nationalen kulturellen Ereignissen	als Teil Europas: als europäisches Publikum	<i>Netzwerke:</i> direkter Kontakt zwischen den Bürger/innen	formal keine
<b>Ästhetische Einheit</b>			
Hervorhebung der gemeinsamen europäischen Kunstgeschichte	als Teil Europas: als Teil der europäischen Kulturgemeinschaft	<i>Baumstruktur:</i> Kunst repräsentiert räumliche und geschichtliche Kontinuität	Nord- und Osteuropa als kulturelle Peripherie

<b>Europäische Wertegemeinschaft</b>	als Teil Europas: als Teil der europäischen Wertegemeinschaft	<i>Baumstruktur:</i> Kunst repräsentiert demokratische Werte	nicht-demokratische Länder
<b>Europäische Kommunikationsgemeinschaft</b>	als Teil Europas: als Teil einer flexiblen, mobilen Gesellschaft	<i>Netzwerke und Baumstruktur:</i> die „Intelligenz“ repräsentiert Europa	bildungsferne Schichten
Vernetzung der europäischen Intelligenz	als Teil Europas: als Teil einer flexiblen, mobilen Gesellschaft	<i>Baumstruktur:</i> Netzwerke repräsentieren Europa	
Identifikation mit Netzwerken	als Teil Europas: als Teil einer europäischen Kommunikationsgemeinschaft	<i>Baumstruktur:</i> Netzwerke repräsentieren Europa	formal keine
<b>Kontinent Europa als geographische und kulturelle Einheit</b>			
Konstitution Europas durch Dialog mit den Anderen	als Teil Europas: als Teil des europäischen Dialogpartners	<i>Baumstruktur:</i> Europa repräsentiert seine Bürger/innen	die Dialogpartner, d.h. die anderen Kulturkreise
<b>Zivilisation und technischer Fortschritt</b>	---	---	---
<b>Christliches Abendland</b>	---	---	---

Reflexive Wissensgemeinschaft	---	---	---	---
Klassen, Schichten, Milieus	---	---	---	---
Arbeitsethik und Wohlfahrtsstaat	---	---	---	---
<b>Negative Erinnerungsgemeinschaft</b>	---	---	---	---

*Strategien europäischer Identitätskonstruktion in den Rechtsakten der Europäischen Union zur Kulturpolitik, mit Subjektanrufung, Integrationsmuster und Gegenidentitäten.*



## **5. Kulturelle Repräsentationen von Europa**

### **– Zwei europäische Kulturhauptstädte**

### **im Vergleich**

---

Die beiden Städte, deren Präsentationen als „Kulturhauptstadt Europas“ im Folgenden untersucht werden sollen, sind Salamanca und Graz. Salamanca war 2002 zusammen mit Brügge europäische Kulturhauptstadt, Graz war 2003 alleiniger Titelträger. Für eine exemplarische Untersuchung des Beitrags der europäischen Kulturhauptstädte zur Etablierung einer europäischen Identität wurden Graz und Salamanca ausgewählt, weil beide an der (damaligen) Grenze der Europäischen Union liegen und der Umgang mit dieser Randstellung im Hinblick auf die Fragestellung der Arbeit relevant erscheint. Basis der Interpretation sind die Veranstaltungsprogramme, die beide Städte anlässlich des Kulturhauptstadtjahres herausgegeben haben und die jeweils ca. 500 Seiten umfassen, auf denen die einzelnen Veranstaltungen vorgestellt werden: das Grazer Programm „Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas“<sup>1</sup> enthält ca. 120, das Programm von Salamanca „Salamanca

---

1 Soweit nichts anderes angegeben, entstammen alle Zitate und Angaben, die sich auf die Stadt Graz beziehen, diesem Veranstaltungsprogramm und werden im Folgenden nur noch mit Seitenangaben ausgewiesen.

2002 – Ciudad Europea de la Cultura“<sup>2</sup> ca. 160 Veranstaltungsbeschreibungen. Soweit vorhanden, wurden für die Interpretation einzelner Veranstaltungen noch weitere Textmaterialen, wie beispielsweise Ausstellungskataloge, hinzugezogen.

Um den europäischen Identitätsdiskurs, wie er sich in den europäischen Kulturhauptstädten Graz und Salamanca manifestiert, nachvollziehbar herausarbeiten zu können, werde ich mich auch in diesem Kapitel auf diejenigen Textpassagen und Kulturprojekte beschränken, die eine explizite Selbstbeschreibung Europas bzw. der europäischen Kultur aufweisen. Die einzelnen Texte werden folglich erneut quer zu ihrem eigentlichen Inhalt und ausschließlich im Hinblick auf die in ihnen enthaltenen Europakonzeptionen analysiert.

Die von der Europäischen Union angestrebte Steigerung der europäischen Identität ist empirisch schwer zu erfassen. Aus diesem Grund trifft die Arbeit keine Aussagen über tatsächlich stattgefundene, identitätssteigernde Effekte, sondern beschränkt sich auf die Darstellungen der Identitätsangebote, die in den jeweiligen Programmen zu finden sind. Die vorliegende Untersuchung kann folglich nicht die Frage beantworten, welchen Effekt Großveranstaltungen wie die Kulturhauptstädte Europas auf eine kollektive europäische Identität haben, dazu wäre eine europaweite repräsentative Umfrage nötig. Sie kann jedoch die Frage beantworten, von welchen Effekten man ausgehen könnte, wenn man die Prämisse einer positiven Wirkung teilt.

Inhaltlich unterscheiden sich die Veranstaltungsprogramme in ihren kulturellen Schwerpunktsetzungen deutlich voneinander: Während Salamanca sich auf die Herausstellung gemeinsamer europäischer Traditionen in spanischer und europäischer bildender Kunst, Architektur, Theater und Musik konzentrierte, gab sich Graz vor allem zukunftsorientiert. Graz präsentierte die neuesten internationalen künstlerischen Strömungen und knüpfte an die

---

2 Soweit nichts anderes angegeben, entstammen alle Zitate und Angaben, die sich auf die Stadt Salamanca beziehen, diesem Veranstaltungsprogramm und werden im Folgenden nur noch mit Seitenangaben ausgewiesen.

aktuellen politischen Debatten um das „Schengener Abkommen“, die Flüchtlingspolitik sowie den Sozialstaatsabbau an. In diesen Ausrichtungen drücken sich zwei unterschiedliche Perspektiven auf Kunst und Kultur aus bzw. auf die Funktion von Kunst und Kultur in einer Gesellschaft. Salamanca bot vor allem eine beeindruckende Zusammensetzung von renommierten Künstler/innen und ihren Werken. Damit kann man sagen – um auf das in *Kapitel 2* dargestellte Verhältnis von künstlerischem Feld, Gesellschaft und kulturpolitischen Zielen zurückzukommen –, dass Salamanca den Schwerpunkt auf die Vermittlung der arrivierten Avantgarde an die europäische Bevölkerung legte und darüber Identifikationsangebote für ein europäisches Publikum offerierte. Graz dagegen legte einen Schwerpunkt auf Kunst, die direkt in das politische Feld eingreift, indem Künstler/innen gezielt bestimmte politische Ereignisse, Gesetze oder Kategorisierungen thematisierten und bei deren Rezeption intervenierten. Gefördert wurden demnach künstlerische Positionen, die versuchten, die Wahrnehmung von bestimmten, im Rahmen der europäischen Integration und Erweiterung bedeutenden politischen Themen zu verschieben, wobei der Fokus auf der Dekonstruktion von Grenzen lag.

Trotz dieser Unterschiede gab es auch einige Gemeinsamkeiten in der Zielrichtung. Beide Städte richteten ihr Programm nach ökonomischen Gesichtspunkten aus und hofften auf eine hohe Umwegenrentabilität ihrer Investitionen. Ein Hauptziel beider Veranstalter war die nachhaltige, über das Kulturhauptstadtjahr hinaus erkennbare Erhöhung der Besucher/innenzahlen. Dieses Ziel wurde auf verschiedene Weisen umgesetzt. Zum einen hat sich bei beiden Städten der Bekanntheitsgrad und durch den Titel „Kulturhauptstadt Europas“, mit dem auch im Nachhinein noch geworben werden kann, auch das symbolische Kapital an Anerkennung erhöht. Beides wirkte sich positiv auf den (Kultur-)Tourismus aus. Salamanca knüpft darüber hinaus direkt an die Erfolge und an das symbolische Kapital des Titels an, indem es sich in den Folgejahren zwar nicht mehr „ciudad europea de la cultura“, aber noch „ciudad de la cultura“ nennt. Mit diesem

selbst verliehenen Titel und einem entsprechenden Kulturprogramm warb die Stadt in den letzten Jahren erfolgreich.<sup>3</sup>

Dem Finanzierungsbeitrag der Stadt Graz von 18,2 Mio. Euro stehen rund 80 Mio. Euro Umsatzerhöhung in der Stadt gegenüber. Auch für die kommenden Jahre wird mit einer Auswirkung auf die steirische Wirtschaft von knapp 15 Mio. Euro gerechnet.<sup>4</sup> Über die ökonomischen Auswirkungen des Kulturhauptstadtjahrs in Salamanca liegen, zumindest nach meinem Erkenntnisstand, keine Studien vor. Die Veranstalter/innen verweisen in einer veröffentlichten<sup>5</sup> Bilanz jedoch darauf, dass sich mit 1,9 Millionen Besucher/innen im Kulturhauptstadtjahr die Zahl gegenüber dem Vorjahr verdreifacht habe und dass dieser Effekt auch über das Jahr 2002 hinaus anhalte.

Die Kulturprogramme beider Städte ähnelten sich auch darin, dass in keinem die Förderung der individuellen Kreativität als Ziel ausgewiesen wurde, ebenso kam der Volkskunst nur eine marginale Bedeutung zu. Die kulturpolitischen Zielsetzungen der 70er Jahre sind folglich in beiden Programmen nicht relevant.

Bemerkenswert ist außerdem – um ein Ergebnis vorwegzunehmen –, dass beide Städte beinahe durchweg die Zuschauer/innen und Besucher/innen als europäische Subjekte und nicht als (europäisierte) nationale Subjekte anriefen, denen sie europäische und nicht nationale Kulturgüter als Repräsentationen Europas anboten. Weder die nationalen Kulturgüter, noch die nationalen Identitäten schienen in den europäischen Kulturhauptstädten eine bedeutende Rolle zu spielen.

---

3 Das Programm kann unter [www.salamancaciudaddecultura.org/](http://www.salamancaciudaddecultura.org/) eingesehen werden.

4 Vgl. hierzu die Studien zu Nachhaltigkeit von „Graz 2003“ – Kulturhauptstadt Europas unter [www.graz03.at](http://www.graz03.at) (10.04.2004).

5 Diese abschließende Bilanz war bis Mai 2003 unter [www.salamanca2002.es](http://www.salamanca2002.es) einzusehen. Kontakt mit den ehemaligen Veranstalter/innen kann unter [www.salamancaciudaddecultura.org](http://www.salamancaciudaddecultura.org) aufgenommen werden.

## **5.1 Kontinent Europa: Im Dialog mit sich selbst**

In welcher Form bezogen sich nun die beiden Kulturhauptstädte Graz und Salamanca auf Vorstellungen von Europa als geographisch-kulturelle Einheit? Welche Rolle wurde den anderen Kontinenten bei der Konstitution von Europa in den Kulturprogrammen zugeschrieben? Und wie gingen beide Städte mit ihrer geographischen Randstellung um?

### **5.1.1 Graz: Von der Brücke zwischen Ost und West zur Mitte Europas**

Bei Graz fällt zunächst auf, dass es sich selten als österreichische Stadt inszenierte und auch kaum auf das Land Österreich Bezug nahm, sondern sich vielmehr kosmopolitisch gab, als Schnittpunkt verschiedener europäischer Kulturen und als Stadt des (inter-)kulturellen Dialogs. Dieser Dialog fand auf religiöser Ebene zwischen Christen, Juden und Muslimen, auf nationaler Ebene und zwischen Mittel- und Mittelosteuropa, aber auch innerhalb des Feldes der künstlerischen Produktion zwischen Hoch- und Populärkultur und zwischen Tradition und Moderne statt. Indem Graz sich als Vermittler zwischen Ost- und Westeuropa, zwischen Christen und Muslimen und unter Bezug auf den Balkan als Dialogplattform für den Frieden präsentierte, verortete es sich zugleich in der Mitte Europas. Graz nutzte das Kulturhauptstadtjahr, um sowohl aus seiner als der Blockkonfrontation resultierenden Randstellung in Europa als auch aus dem Schatten der dominanten Kapitale Wien herauszutreten.

Dementsprechend weitete Graz den Europabegriff nach Osten aus, so dass es selbst in der Mitte lag. Diese Selbstverortung in der Mitte Europas verdeutlicht das folgende Zitat aus der Einleitung des Veranstaltungsprogramms „Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas“:

„Natürlich ist Graz mit einer der besterhaltensten [sic] historischen Altstädte Mitteleuropas – von der UNESCO zum Weltkulturerbe erklärt – mit einer einmaligen Dachlandschaft, wunderschönen Plätzen, versteckten verträumten Gassen und südländischem Flair ein gesegnetes Wohnzimmer im Herzen Europas an der Schnittstelle zwischen urbaner und

regionaler Lebenskultur. Und verfügt mit seinem Umland mit den steirischen Weinregionen, edlen Tropfen und gemütlichen Buschenschänken sowie der Thermenregion über ein Eldorado für Erholung Suchende.“ (Programm Graz 2003: 8)

In diesem Abschnitt verweist Graz sprachlich gleich dreifach auf seine Stellung als Mittelpunkt: Es liegt in Mitteleuropa, es bildet das Wohnzimmer des europäischen Hauses und es liegt im Herzen Europas. Darüber hinaus verbindet Graz auch noch die Stadt mit der Landkultur. Mit dem Symbol des Wohnzimmers und des Herzens werden zwei Symbole verwendet, die in dem System der Kollektivsymbolik eine zentrale Stellung einnehmen (vgl. Link 1984: 12ff). Mit dem Herzsymbol werden Vorstellungen von einer Gesellschaft als Körper aufgerufen, die einen Kopf, der denkt, benötigt, Füße, die sie tragen, Hände, die arbeiten und ein Herz, das den Rest des Körpers mit Energie versorgt. Das Herz steht im System der Kollektivsymbolik für „Mitte“ und damit auch für Ausgewogenheit und Balance, aber auch für Antriebskraft und Energie. Auch das Haus ist ein Symbol für Gesellschaft und wird zudem gerade im Zusammenhang mit der Europäischen Union häufig als eine Metapher für diese verwendet. Den Mittelpunkt eines Hauses bildet das Wohnzimmer als der Ort, an dem sich das Leben abspielt und wo sich die Familienmitglieder versammeln. Die positive Konnotation mit dem Wohnzimmer als Ort des Familienlebens wird noch durch die idyllische Beschreibung von Graz und die Verweise auf den guten Wein und die Thermalbäder verstärkt, auch weil Wein und Bäder Symbole des „guten Lebens“ sind.

Graz verortet sich nicht nur in der Mitte Europas, sondern beschreibt sich selbst als Ort, an dem die unterschiedlichen europäischen Kulturen aufeinander treffen: „Als eine Stadt, die seit Jahrhunderten – ihre Geschichte begann vor 900 Jahren – Schnittpunkt verschiedener europäischer Kulturen ist, versteht Graz diese Tradition heute als Fundament seiner Identität als Stadt des (inter)kulturellen Dialogs.“ (Programm Graz 2003: 12)

Graz versucht, mit unterschiedlichen Argumenten seine Bedeutung für den europäischen Einigungsprozess und hier vor allem für die Integration Osteuropas zu erhöhen. Das Zitat belegt die Heranziehung historischer Ereignisse für die Legitimation der Vermittlerrolle, die Graz anstrebt. Hierfür wird auch die geographische Randlage, die Graz innerhalb Westeuropas einnahm, um-

gedeutet und als Angelpunkt und Drehscheibe aufgewertet. Denn gerade mit seiner traditionellen Lage als Grenzstadt legitimiert Graz seine besondere Kompetenz für die Vermittlung zwischen Ost- und Westeuropa und beansprucht, eine Brückenfunktion auszuüben. Mit dieser Reklamation einer ursprünglich abgrenzenden Zuschreibung, mit der sonst der Balkanhalbinsel die vollwertige Zugehörigkeit zu Europa streitig gemacht wird, wird die Brückenfunktion ins Positive gewendet. Der Vorstellung, dass die kulturell-geographische Peripherie dem Zentrum unterlegen ist, wird entgegengehalten, dass in hybriden<sup>6</sup> Identitäten – respektive in heterogenen Identitäten, die sich mehreren Kulturen zugleich verbunden fühlen (vgl. Hall 1994: 217ff) – das Potential für die europäische Zukunft liegt.

Auf diese Weise löste beispielsweise Waltraud Klasnic, Landeshauptmann der Steiermark, in ihrem Vorwort für das Grazer Kulturprogramm den Begriff der Grenze von der Vorstellung, dass sie notwendigerweise etwas abschließen müsse. Stattdessen versuchte sie, die Grenze als Ort zu artikulieren, an dem etwas Neues entsteht, weil Altes auf Altes trifft, und über dieses Zusammentreffen eine produktive Dynamik in Gang gesetzt wird. In ihren eigenen Worten:

„Kunst und Kultur sind manifestierter, sinnhaft erlebbarer menschlicher Wille – Wille zu schöpfen und dadurch Grenzen zu überschreiten. Was für Grenzen auch immer. Doch genau so wie es Grenzen gibt, gibt es Schnittpunkte und Drehscheiben, wo Austausch stattfindet und Neues entsteht, wo Miteinander wächst. Die Steiermark und Graz haben seit jeher diese Funktion als Marke und Drehscheibe – an vier Kulturreisen. Graz als Kulturhauptstadt Europas 2003 ist dabei ein Lebensstandort – und eine neue Dimension auf dem Weg in eine gemeinsame Europäische Zukunftsregion. Der Weg heißt: Identität, Offenheit und Vielfalt.“ (Programm Graz 2003: 23)

Über die Gleichsetzung von Kunst und Kultur mit Grenzüberschreitungen weist Graz Kunst und Kultur die Aufgabe zu, einen Austausch zu initiieren, durch den Neues entsteht. Die Schöpfung

---

<sup>6</sup> Vgl. zum Begriff der Hybridität auch Bronfen (1997) und Werbner/Modood (1997). Kritisch dazu auch Young (1995).

von etwas Neuem wird hier an die Überschreitung von Grenzen gebunden. Obwohl die Bestimmung der Grenzen zunächst offen gehalten wird und von Grenzen aller Art die Rede ist, wird im Folgenden ausschließlich von Grenzen zwischen Kulturen gesprochen, genauer von einer Überlappung – einer Schnittstelle und Drehscheibe – von vier Kulturringen. Die Stellung als Grenzland und damit auch als Peripherie wird hier positiv gewendet, zu einer Drehscheibe, an der Neues entsteht. Und Graz ist der Ort dafür! Graz präsentiert sich als Zukunftsregion par excellence, die durch ihr Kulturhauptstadtprogramm die EU-Osterweiterung auf kultureller Ebene vorwegnimmt. Interessant ist auch der Begriff des Lebensstandorts, mit dem einer maßgeblich von ökonomischen Kriterien geprägten Diskussion um Wirtschaftsstandorte die Lebensqualität als Kriterium für den Wert einer Region entgegen gehalten wird.

Die Inanspruchnahme einer wegweisenden Rolle wird auch von Wolfgang Lorenz, dem Intendanten von „Graz 2003“, unterstrichen:

„Während des ‚Kalten Krieges‘ war Graz als westeuropäische Stadt in unmittelbarer Nähe des ‚Eisernen Vorhangs‘ in keiner günstigen touristischen Position, fungierte aber als erster Brückenkopf für Künstler und Kulturschaffende aus Osteuropa. Hier konnten sich viele über neueste Strömungen der Gegenwartskunst informieren und ihre eigene Arbeit ‚im Westen‘ präsentieren. Diese Verbindungen zum Südosten Europas wurden für Graz zu einer tragfähigen Basis für neue Brückenschläge während der großen Veränderungen, die die europäische Gegenwart prägen. Schon im Zuge der Durchführung des ‚Europäischen Kulturmonats‘ 1993 stand diese neue Rolle von Graz als Tor zum Südosten des Kontinents im Zentrum des Programms. 2003 positioniert sich Graz als Kulturhauptstadt inmitten eines neuen Europas. ‚Graz‘, heißt es in der Bewerbung der Stadt um den Titel ‚Kulturhauptstadt Europas‘, ‚liegt seit Jahrhunderten am Schnittpunkt der europäischen Kulturen. Hier konnten sich romanische und slawische, auch magyarische und germanisch-alpine Einflüsse zu einem ganz spezifischen Charakter verbinden‘“ (Graz als Kulturhauptstadt Europas, [www.graz03.at](http://www.graz03.at))

Graz leitet hier die Bedeutung seiner Rolle als Mitte und Vermittler historisch ab. Auch in diesem Zitat wird durch die Verwendung von Kollektivsymbolen ein aufschlussreiches Bild von Europa gezeichnet. Zunächst ist Europa geteilt in Ost und West,

getrennt durch den Eisernen Vorhang, mit der Folge, dass Graz in einer (touristisch) ungünstigen Randposition lag. Graz wird als westeuropäische Stadt bezeichnet, es liegt jedoch am Rande des Westens und übernimmt die Funktion einer *Brücke* zwischen Ost- und Westeuropa. Brücken sind vor allem vor dem Aufkommen des Luftverkehrs verkehrsstrategische Schlüsselstellen gewesen, mit großer Bedeutung für Handel, Verkehr und Militär. Entsprechend sind Brücken zu einem Symbol für die Verbindung von vorher Getrenntem und Verfeindetem geworden. Die Brücke ist in Europa ein Symbol, das – wie Todorova zeigt – häufig für den Balkan verwendet wird (vgl. Todorova 1999: 34ff). Auch die Bedeutung im Schnittpunkt zwischen romanischen, slawischen, magyarischen und germanischen Einflüssen zu stehen – eine klassische Beschreibung der Balkankultur – unterstreicht die Parallelisierung von Graz mit dem Balkan. Graz hat jedoch nicht nur die Funktion einer einfachen Brücke, sondern der Stadt kommt eine Vorreiterrolle bei der Schaffung von Verbindungen zwischen Ost und West zu, denn Graz beansprucht, der „erste Brückenkopf“ für Künstler/innen aus Osteuropa zu sein.

Die Verwendung der Metapher vom Eisernen Vorhang verweist erneut auf eine Vorstellung von Europa als Haus, das unrechtmäßig geteilt wurde. Vorhänge gehören zum häuslichen Interieur, als solche sind sie in der Regel nicht „eisern“. Dieses Attribut verweist auf den „unnatürlichen“ Charakter dieses Vorhangs, auf seine „Unbeweglichkeit“ und „Schwere“ und ruft nicht zuletzt Assoziationen mit einem Gefängnis auf. Der Begriff des eisernen Vorhangs stammt ursprünglich aus dem Theater, wo er einen feuerfesten Schutzvorhang bezeichnet, durch den im Brandfall Bühnen- und Zuschauerraum voneinander abgeschottet werden können. Die Analogie besteht jedoch primär in seiner Undurchlässigkeit und weniger in seiner Schutzfunktion, da die Metapher des Eisernen Vorhangs, der sich durch den Kontinent zieht, von Winston Churchill in einer Rede in Fulton (Missouri, USA) am 5. März 1946 in die politische Terminologie eingeführt wurde und nicht von der Sowjetunion als Alternativbezeichnung für den „Antifaschistischen Schutzwall“.

Im Laufe des oben genannten Zitates verändert sich das Bild von Europa. Zunächst verschiebt sich die Ost-West-Achse zu einer Nordwest-Südost-Achse: Graz vermittelt nicht mehr zwischen Ost und West, sondern bildet jetzt das „Tor“ zum Südosten des Kon-

tinents. Auch hier scheint vor einer kulturellen Integration Osteuropas eine Diskursveränderung nötig zu sein, in der osteuropäische Länder zu mittel-, mittelost-, nordost- oder wie hier zu südosteuropäischen Ländern werden. So bleibt auch hier Osteuropa in seiner Funktion als Anderer bestehen. Das heißt, dass Gebiete, die zu Osteuropa gehören, scheinbar nicht vollwertig zu einem Europa gehören können, das für den Westen steht. Die Grenzen, an denen Osteuropa anfängt, sind zwar relativ variabel, die Dichotomie zwischen West- und Osteuropa, in der Osteuropa immer bereits ein bisschen weniger Europa und ein bisschen mehr „der Osten“ ist, bleibt jedoch konstant.

Von der Randstellung rückt Graz also in die Mitte und wird – um im Bild zu bleiben – von der Brücke zum Tor. Tore sind große Eingänge etwa zu Städten und Burgen, im Gegensatz zu Brücken gehört es zu ihrer Funktion, geöffnet *und* geschlossen zu werden. So wird mit der Öffnung hin zu einem neuen Europa und der Verschiebung vom Rand in die Mitte zugleich auf symbolischer Ebene eine neue Grenzziehung eingeführt: Der Brückenkopf wird zu einem Tor. Der undurchdringliche Vorhang, den die andere Seite gezogen hatte und den es durch die Etablierung von Brücken zu überwinden galt, wird durch eine neue Grenzziehung ersetzt. Diesmal setzt der Westen die Bedingungen fest und sie heißen EU-Mitgliedschaft und „Schengener Abkommen“.

### **5.1.2 Das Schengener Abkommen und die EU-Außengrenzen**

Graz hat, wie oben bereits angedeutet, ein großes Interesse daran, (West-)Europa auf politischer und kultureller Ebene stärker nach Südosten hin zu öffnen. Dieses Interesse spiegelt sich auch in der Menge von Kunstprojekten wider, die im Rahmen des Kulturhauptstadtjahres die politischen und kulturellen Grenzen nach Südosteuropa kritisch thematisierten.

Zu diesen gehörte das Projekt „Balkan Konsulat – Zeitgenössische Kunst aus Südosteuropa“ (vgl. ebenda: 232f). Bereits der Begriff des Konsulats verweist auf die Randstellung Südosteupas im Verhältnis zu den EU-Mitgliedstaaten, denn anders als der/die Botschafter/in ist der/die Konsul/in zwar ein/e ständige/r Vertreter/in eines Landes, jedoch ohne vollen diplomatischen Status, d.h. ohne politische Aufgaben und Befugnisse. Im Rahmen des

Projekts wurde sowohl die Grenze *zum Balkan* thematisiert als auch die Stellung des *Balkans als Grenze*:

„Wo fängt der Balkan an, wo hört er auf? Es ist schwierig, den Grenzen des Balkans nachzugehen. Eine genaue geografische Definition ist nicht möglich. Von jedem Land aus wird das ‚Balkanische‘ anders interpretiert. Aus der Perspektive Deutschlands beginnt es in Österreich, von da aus wiederum in Slowenien, von Slowenien aus in Kroatien, von Kroatien aus in Serbien usw. Der Philosoph Slavoj Žižek sagt: ‚Der Balkan ist also immer der Andere.‘ Ist Graz nun Teil des Balkans oder nicht?“ (Programm Graz 2003: 232)

Deutlich wird an dieser Stelle, dass der Balkan mehr eine Eigenschaftszuweisung als einen geographischen Begriff zur Bezeichnung einer bestimmten Region darstellt. Ziel des Projektes war es, die Funktion des Balkans als innereuropäischer Anderer aufzulösen, indem es den internen Anderen vollständig als Teil des Eigenen artikulierte. Diese Strategie der Reartikulation erfolgte zum einen über die Vernetzung von Künstler/innen und Kunstinstitutionen aus dem südöstlichen Teil Europas inklusive der Türkei und zum anderen über die Ausstellung künstlerischer Positionen aus diesem Teil Europas. Dadurch sollte der Balkan an den von den USA und Westeuropa geprägten Kunstdiskurs angeschlossen werden. Die Darbietung künstlerischer Positionen aus Südosteuropa dient der Distribution und damit auch der Erhöhung des symbolischen Kapitals dieser Werke; die dadurch erreichte Sichtbarmachung marginalisierter Positionen dient jedoch zugleich ihrer Entmystifizierung. Seine Subkontinentalfunktion kann der Balkan nur ausüben, wenn er eine Projektionsfläche bleibt, denn wie es Anderson am Beispiel der „leeren Gräber der Nation“ erläutert, ist die Unbestimmtheit der Begriffe die Voraussetzung dafür, dass sie mit kollektiven Imaginationen gefüllt werden können. Ziel dieses Projektes war es damit eine Umwertung des Fremden in etwas Bekanntes vorzunehmen, bis hin zur Anerkennung des Balkans als etwas Eigenes, genuin Europäisches.

Das ebenfalls in Graz durchgeführte Projekt „Schengenblick“ (vgl. ebenda: 388f) verschrieb sich indessen weniger der Aufhebung als vielmehr der Visualisierung von Grenzsituationen, vor allem von denjenigen, die durch das Schengener Abkommen entstehen. Die Begründung, dass das Jahr 2003 für die Steiermark die

letzte Möglichkeit biete, sich mit seiner Schengen-Außengrenze auseinanderzusetzen, da sich diese mit der Aufnahme weiterer Staaten nach Osten verschiebe, deutet auf den temporären Charakter von Grenzen hin. Politische Territorialgrenzen haben jedoch – temporär oder nicht – in der Regel einen Ausschluss zur Folge, der notfalls mit Gewalt durchgesetzt wird. In der Projektbeschreibung heißt es:

„Zielen Projekte zwischen Österreich und Slowenien meist auf einen humanen völkerverbindenden Kontext ab, um eine gemeinsame Vergangenheit und Gegenwart zu manifestieren, stellt das Projekt ‚Schengenblick‘ den Begriff Grenze in einen übergeordneten Zusammenhang und macht die Perspektive des Flüchtlings im Stadtraum von Graz sichtbar.“ (Programm Graz 2003: 388)

Den „begehrenden“ Blick des Flüchtlings auf die Absperrungen verlegte „Schengenblick“ mit Hilfe einer Videoübertragung in die Stadt Graz, und machte ihn so den Besucher/innen der Kulturfeststadt zugänglich. Indem der Kamerablick zum Blick der Betrachter/in wurde, fand eine virtuelle Grenzüberschreitung statt, die physisch nicht möglich ist. Aber selbst die virtuelle Grenzüberschreitung blieb letztlich einseitig, denn nur die Besucher/innen von Graz konnten den Blick des Flüchtlings teilen, dieser jedoch nicht den Blick der Besucher/innen. Der konkrete Flüchtlings als der/die tatsächliche Inhaber/in des „begehrenden“ Blicks besitzt die Möglichkeit des virtuellen Perspektivwechsels erst nach der gelungenen, illegalen Grenzüberquerung. So verwies die Einbeziehung des Blicks von außen zugleich auf den Blickwechsel als Privileg. Im Zentrum stand die individuelle Wahrnehmung, entweder als privilegierte EU-Bürger/in oder als Flüchtlings.

Auf etwas andere Art und Weise thematisierte Regisseur Dimiter Gotscheff auf dem Avantgarde-Festival Steirischer Herbst (vgl. ebenda: 135ff) mit dem Stück „Der Bau“ die Außengrenze der Europäischen Union, aber auch er blieb auf der Ebene individuellen Erlebens von Ein- und Ausschluss. Das Stück basierte auf dem gleichnamigen Text von Franz Kafka, der Ort des Geschehens war jedoch die Europäische Union. Der kurze Ankündigungstext beschreibt die Inszenierung mit den Worten:

„Franz Kafkas Erzählung ‚Der Bau‘, die sich einer heutigen Lektüre als verblüffende Metapher für die Europäische Union offenbart, die an der ‚Festung Europa‘ baut, sich abschottet gegen ‚Außen‘ und in allem ‚Fremden‘ eine existentielle Bedrohung wahrnimmt. Der europäische Festungsbau, der mit juridischen, polizeilichen, militärischen und nicht zuletzt demagogischen Mitteln vorangetrieben wird, scheint dabei mehr und mehr paranoide Züge anzunehmen. Und wie in Kafkas Erzählung scheinen die Ängste der Bewohner dabei umso größer zu werden, je raffinierter, ausgeklügelter und perfekter sie den Bau gegen mögliche ‚Eindringlinge‘ abzusichern versuchen.“ (Programm Graz 2003: 139)

Hier wendet sich das Privileg, EU-Bürger/in zu sein, in einen paranoiden Albtraum, der sich parallel zur Exklusivität des Privilegs steigert. Die Abschottung nach außen wird zur Zerstörung der Menschen im Inneren, was als Schutz bezeichnet wird, ist die eigentliche Bedrohung. Auch in diesem Projekt war die Abgrenzung bzw. Abschottung der Europäischen Union nach außen ausschließlich negativ konnotiert, diesmal wurde der „begehrte“ Bin nenraum zum Gefängnis für seine Bewohner/innen.

Eine andere Herangehensweise an die europäische Immigrations- und Flüchtlingspolitik wählte Henning Mankell, indem er sowohl die Legitimation nationaler Grenzziehungen als auch der EU-Außengrenze hinterfragte. Mankells Theaterstück „Butterfly Blues“ (vgl. ebenda: 102ff), mit dem das Kulturhauptstadtjahr in Graz offiziell eröffnet wurde, kritisiert vor allem die Abschottung der Europäischen Union gegenüber Einwanderern aus Afrika. Mankell wollte nach seinen eigenen Worten mit dem Stück zeigen,

„dass es völlig absurd ist, von legalen und illegalen Einwanderern zu reden. Was soll das denn sein, ein illegaler Mensch? In Europa scheint man vergessen zu haben, dass Einwanderung etwas ganz Normales ist. Dass alle Nationen aus Immigranten bestehen. Auch ich bin ein Einwanderer in Schweden. Ich bin dort geboren, aber die Vorfahren meiner Eltern sind vor 200 Jahren aus Frankreich und Deutschland eingewandert. Da liegen also nur ein paar Generationen zwischen Emigranten und so genannten Einheimischen.“ (Programm Graz 2003: 105)

Die Wahrnehmung von Einwanderern als Fremde und die Differenzierung zwischen Einheimischen und Immigranten löst Mankell auf, indem er eine historische Perspektive einnimmt, in der alle zu Einwanderern werden. Der Begriff des Einheimischen wird

durch den Zusatz „so genannte“ entnaturalisiert, und dahingehend umgedeutet, dass eine Trennung zwischen Einheimischen und Einwanderern absurd erscheint. Die Differenz zwischen Einheimischen und Immigranten, die oft als grundlegende kulturelle Differenz gedeutet wird, wird hier zu einer ausschließlich zeitlichen Differenz von „ein paar Generationen“. Durch die Zurückweisung der Möglichkeit, über legale und illegale Einwanderer zu sprechen, setzt Mankell das Recht des Menschen, dort zu leben, wo er oder sie möchte, höher an, als das Recht souveräner Staaten, über Zu- und Abwanderung zu bestimmen. Das Theaterstück versucht damit, ein Selbstverständnis von Europa als Einwanderungsgesellschaft zu etablieren.

### **5.1.3 Salamanca: kultureller Kreuzungspunkt**

Ähnlich wie Graz geht auch Salamanca in den Veranstaltungsbeschreibungen davon aus, dass gerade das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Kulturen und Ideen für die künstlerische und intellektuelle Entwicklung maßgeblich sei. Entsprechend verortet sich auch Salamanca an der Schnittstelle verschiedener Kulturen, wobei es vor allem den regen Austausch mit Frankreich und Portugal betont. Beispielsweise weist Juan Vicente Herrera Campo, Presidente de la Junta de Castilla y León, in seinem Vorwort zum Veranstaltungsprogramm auf die lange Tradition der Stadt hin, im Zentrum zwischen verschiedenen kulturellen Einflüssen und Strömungen zu stehen, und zwar innerhalb Spaniens, innerhalb Europas und zwischen den Kontinenten:

“Y es que Salamanca, Ciudad Patrimonio de la Humanidad, se ha venido identificando históricamente con los valores de la cultura concebida en su nivel más amplio y plural, habiéndose convertido en una auténtica encrucijada cultural que la ha permitido servir de nexo real entre continentes.” (Guía Salamanca 2002: 11)

Die Offenheit für andere Kulturen, die Bereitschaft zur Annahme ihres kulturellen Reichtums und der daraus resultierende kulturelle Pluralismus hat Salamanca, wie Campo betont, erst zu dem gemacht, was es ist: ein kultureller Kreuzungspunkt, der wiederum die Basis für die zentrale Stellung von Salamanca als Binde-

glied zwischen den Kontinenten bildet. Weiter heißt es in dem selben Vorwort:

“Esto ha sido así porque, durante toda su historia, Salamanca ha sabido mostrarse como un lugar abierto, receptivo y tolerante. No sólo ha sido capaz de reflejar la cultura española más universal, sino que, al mismo tiempo, ha sabido enriquecerse con la capacidad de creación y la cultura procedente de otros lugares. Receptora universal de cuantos quieren aprender o tienen algo que transmitir, Salamanca constituye hoy una verdadera referencia del saber, un foro de intercambio cultural y un ejemplo de tolerancia intelectual, hasta el punto de poder decir que Salamanca y Cultura son dos términos que han hecho camino juntos en la historia.” (Guía Salamanca 2002: 11)

Dass Salamanca zum Weltkulturerbe zählt und Mittlerin zwischen den Kulturen und Kontinenten ist, wird hier vor allem historisch mit der großen Toleranz gegenüber anderen Ideen und Offenheit für Kulturen und Menschen begründet. Aufgrund dieser Offenheit und Toleranz habe es Salamanca geschafft, die spanische Kultur einerseits in die Welt hinauszutragen, sowie andererseits, sich selbst an der Kunstaffertigkeit und Kultur aus anderen Gegenden zu bereichern. Konkret umgesetzt wurde und wird diese Offenheit dadurch, dass alle, die in Salamanca etwas lernen oder lehren wollten, willkommen waren – eine Einstellung, die Salamanca zu einem historischen Beispiel für intellektuelle Toleranz und kulturellem Austausch mache. Im letzten Absatz des Zitates schlägt Campo dann eine Gleichsetzung der geschichtlichen Entwicklung Salamancas mit der allgemeinen Kulturgeschichte vor, indem er alle hier angeführten Eigenschaften von Salamanca als integrale Bestandteile einer allgemeinen Kultur beschreibt und daraus schließt, dass die Geschichte Salamancas eng mit der kulturellen Entwicklung „als solcher“ korrespondiere. Kultur wird definiert als Offenheit, Austausch, Toleranz und Wissensgewinnung und Salamanca als Avantgarde dieser „universalen“ kulturellen Entwicklung präsentiert. Salamanca inszeniert sich auf diese Weise als Ort der „Weiterentwicklung“ und „Ausstrahlung im Weltmaßstab“ sowohl der spanischen als auch der universellen Kultur.

Die Stellung Salamancas als kultureller Kreuzungspunkt wird in dem einleitenden Abschnitt über die Geschichte Salamancas (vgl.

ebenda: 27ff) vor allem mit seiner strategisch günstigen Lage an den wichtigen Fernverkehrswegen begründet. Salamanca liege an der traditionellen Reiseroute zwischen Frankreich und Portugal und an der alten „Silberstraße“ von Asturien nach Andalusien. Die verkehrsgünstige Lage habe sich durch den Bau der Eisenbahn 1877 noch einmal gesteigert, mit der Salamanca international stärker an Portugal und Frankreich und intern an Madrid angebunden worden sei. Durch diese geostrategisch günstige Lage habe sich Salamanca sowohl zu einem Treffpunkt von Reisenden aus ganz Europa als auch zu einem Ort des Austausches von Wissen und Ideen entwickeln können. Eine Kultur der Begegnung zu haben und ein Ort der Begegnung zu sein, werden als die grundsätzlichen Koordinaten der Stadt genannt, die – so wird vermutet – auch eine entscheidende Rolle bei der Ernennung zur „Kulturhauptstadt Europas“ gespielt haben.

Anders als Graz nahm Salamanca jedoch nicht die Thematik kultureller und politischer Grenzen auf. Während sich Salamanca damit als Ort präsentierte, an dem der innereuropäische Austausch sowie der außereuropäische Austausch mit Iberoamerika kontinuierlich stattgefunden haben, inszenierte sich Graz als Ort, der zwar ebenfalls historisch für den kulturellen Austausch bedeutsam war, jedoch vor allem die zukünftige politische und kulturelle Annäherung an Südosteuropa vorwegnimmt. Dementsprechend versuchte Graz, die kulturellen und politischen Grenzen nach Südosteuropa zu dekonstruieren, d.h. verändernd in die Wahrnehmung des Balkans als internem Anderen einzugreifen, während Salamanca sich positiv auf den politischen und kulturellen Status quo der damals aktuellen EU bezog.

## 5.2 Christliches Abendland

Auch im Hinblick auf eine religiöse Identität wird die Nähe von Graz zu Südosteuropa deutlich, d.h. zu einem Gebiet, das über Jahrhunderte von den wechselnden Gebietsansprüchen und Eroberungszügen maßgeblich von Österreich, Russland, Deutschland und dem Osmanischen Reich geprägt wurde. Entsprechend groß ist die Religionsvielfalt auf dem Balkan und auch hier beansprucht Graz eine Vermittlerrolle. Verschiedene Veranstaltungen,

die unter dem Titel „Psalm 2003 – Festgesänge dreier Religionen“ (vgl. Programm Graz: 173ff) zur Osterzeit stattfanden, gingen beispielsweise den Unterschieden und Gemeinsamkeiten in den Verknüpfungen von Musik und Religion in den Traditionen des Judentums, des Christentums und des Islams nach. Die Veranstaltungsreihe wurde wie folgt angekündigt:

„Drei Weltreligionen begehen im März und April 2003 ihre großen Feste: die Christen Ostern, die Juden Pessach und die Muslime Aschura. „Psalm 2003“ lädt ein, diese ganz in ihren eigenen musikalischen Traditionen verwurzelten Feste mitzufeiern. Denn viele Jahrhunderte lang war die Verbindung zwischen der Tonkunst, der Theaterkunst und der Religion ganz selbstverständlich. Die großen Feste des Glaubens mit ihren Liturgien und Feierlichkeiten wurden musikalisch bereichert und bildeten ein Koordinatensystem, auf dem Kunst und Glaube grundsätzlich verschmolzene Lebenshaltungen prägten. Dieses Faktum ist, bei aller Unterschiedlichkeit, für alle drei großen monotheistischen Religionen gegeben, im christlichen Abendland ist diese Selbstverständlichkeit inzwischen jedoch fast verschwunden und nur mehr rudimentär erfahrbar.“ (Programm Graz: 173)

Zunächst wird hier auf die zeitliche Nähe, dann auf inhaltliche Parallelen der drei religiösen Feste verwiesen. Diese Betonung einer zeitlichen Übereinstimmung der Feierlichkeiten ist insofern leicht missverständlich, als sie auf einen gemeinsamen Ursprung der Feste zu verweisen scheint, der zwar für das christliche Ostern und das jüdische Pessach bis zu einem bestimmten Grad gegeben ist, jedoch nicht für das schiitische Aschura-Fest, das an den Martyrertod von Imam Husayn durch den (sunnitischen) Kalifensohn Yazid ibn Muawiya erinnert. Da sich die Aschura nach dem kürzeren islamischen Mondjahr richtet, wandert das Fest sozusagen rückwärts durch den Kalender und seine zeitliche Übereinstimmung mit Ostern und Pessach im Jahr 2003 ist zufällig. Die Gemeinsamkeiten zwischen den Religionen, die das Projekt herauszustellen beabsichtigte, liegen entsprechend nicht in den Anlässen der Festlichkeiten, sondern in ihrer Form, d.h. in ihrer Verbindung von Musik, Darstellung und Glauben.

Interessant ist an dieser Stelle vor allem, dass die Grenzen keineswegs zwischen den drei Religionen gezogen wurden, sondern vielmehr das moderne europäische Christentum von den beiden anderen, unter dem Hinweis auf das Schwinden der musikali-

schen und zeremoniellen Elementen zugunsten von Wortgottesdiensten, unterschieden wurde. Damit wird ein Verlust innerhalb der christlichen Liturgie thematisiert und die Hoffnung auf eine rückbesinnende Erneuerung durch eine Öffnung zu den beiden anderen großen monotheistischen Religionen ausgedrückt. Auch hier ist der Bezug auf Europa als christliches Abendland damit eher ein Verweis auf die fortgeschrittene Säkularisierung des abendländischen Christentums, welches von der Zelebrierung der mystischen Elemente der eigenen Religion zunehmend Abstand nimmt. Das Projekt teilte die Hoffnung auf eine Wiederbelebung der christlich-religiösen Traditionen gerade durch eine Anknüpfung an andere Religionen. Der Islam und das Judentum wurden hier entsprechend nicht als Gegenüber, sondern vielmehr als Quelle der Inspiration, als positiver Einfluss auf die abendländisch-christliche Kultur gewertet.

Während „Psalm 2003“ den Zusammenhang von Glaube und Musik in den drei großen monotheistischen Religionen herstellte, versuchte das Projekt „Interreligiöses Europa – Religiöse Vielfalt und kultureller Reichtum in europäischen Städten“ (vgl. ebenda: 478ff) den direkten (inter-)religiösen bzw. (inter-)kulturellen Dialog zu vertiefen. Das Projekt ging von der Grundannahme aus, dass die Grundlage für eine tolerante Stadtkultur, in der Menschen mit unterschiedlichen religiösen und nichtreligiösen Identitäten zusammenleben, ein gemeinsamer Dialog sei, der ein Bewusstsein für geteilte Interessen und Probleme schaffe. Dabei sollten vor allem politische Themen wie Migration, Asyl, Menschenrechte, Erziehung, Bildung und Soziales mit Problemen verknüpft werden, die im alltäglichen Zusammenleben von Angehörigen verschiedener Religionen entstehen. Das Projekt verfolgte damit das Ziel einer Auflösung von als antagonistisch wahrgekommenen religiösen Identitäten zugunsten von hybriden Identitätsformen, in denen die Religionszugehörigkeiten zu einfachen Unterschieden werden, die gegenüber einer Vielzahl von verbindenden Elementen keine besondere Rolle mehr spielen. Als besonders relevante Gemeinsamkeit wurde eine politische Identität vorgeschlagen:

„In den europäischen Städten wächst die Notwendigkeit, das Zusammenleben von Menschen unterschiedlicher religiöser und nichtreligiöser Identität auf der Grundlage der Menschenrechte und der jeweili-

gen demokratischen Verfassungen gleichberechtigt und friedlich zu gestalten.“ (Programm Graz: 479)

Diese Gemeinsamkeit sollte die Differenzen zwischen religiösen Kollektiven nicht auflösen, jedoch zu einem verbindenden Element zwischen diesen werden:

„In der alltäglichen Begegnung erfahren sich Menschen in Europa in mehreren Identitäten: die Identität innerhalb einer ethnischen, kulturellen oder religiösen Gruppe und die Identität als Bürgerinnen und Bürger von Städten müssen in ein produktives Verhältnis gebracht werden.“ (Programm Graz: 481)

Ähnlich wie in Habermas' Konzept des Verfassungspatriotismus soll ein Zusammenleben von Angehörigen unterschiedlichster Kulturen, Ethnien oder Religionen möglich sein, indem die Verfassungsprinzipien, zu denen in fast allen europäischen Staaten auch die Menschenrechte gehören, zu gemeinsam geteilten Werten werden. Das Projekt strebte damit eine Integration der Religionen bzw. der Religionsangehörigkeiten auf der Basis einer säkularisierten Gesellschaft an, in der die Bedeutung des Glaubens zu Gunsten des Bekenntnisses zu geteilten politischen Werten zurücktritt.

Während „Psalm 2003“ die zunehmende „Verweltlichung“ des Christentums bedauerte und vom Judentum und dem Islam eine religiöse (Re-)Inspirierung erhoffte, strebte das Projekt „Interreligiöses Europa“ eine Angleichung der anderen beiden Religionen an das stark säkularisierte Christentum an und sah folglich die Säkularisierung als Grundbedingung interreligiöser Verständigung.

Anders als die Veranstaltungen in Graz, die sich mit den für Europa bedeutenden Religionen auseinandersetzen, legte Salamanca die Betonung auf die universale Botschaft des Christentums. Auch Salamanca begleitete die Osterfeierlichkeiten im Kulturhauptstadtjahr mit einem religiösen Musikprogramm, dem „Festival de música antigua y religiosa“ (vgl. Guía Salamanca 2002: 86ff). Im Unterschied zu den oben beschriebenen Projekten in Graz boten diese Veranstaltung keine interreligiösen Bezüge. Während jedoch in Graz der Islam und das Judentum als Bestandteile europäischer

kultureller und religiöser Tradition ausgewiesen wurden, betonte Salamanca die universale Wirkung christlich-religiöser Kunst. Im Mittelpunkt des Programms standen die Werke Johann Sebastian Bachs:

*“La Pasión según san Juan, junto a la de san Mateo, están consideradas como dos hitos fundamentales en la evolución de la música sacra occidental. Sin embargo, pueden apreciarse como un legado cultural común, si trascendemos las diferencias entre religiones. El mensaje de la Pasión de Bach no es únicamente para Occidente. Tiene que ver con la esencia misma del ser humano y con el poder y consuelo que a todos nos presta.”* (Guía Salamanca: 99)

Zunächst werden hier die Johannes- und die Matthäuspassion von Bach als Meilensteine innerhalb der abendländischen Tradition religiöser Musik ausgewiesen, um dann als universales Kulturerbe beschrieben zu werden. Die Passionen – so die Aussage – überschreiten die Differenzen zwischen den Religionen, weil sie davon handeln, was es bedeutet, Mensch zu sein. Eine Verbindung zwischen den Religionen wurde demnach in diesem Projekt über die Allgemeinheit und Allgemeingültigkeit der Inhalte und Botschaften der christlichen Religion hergestellt und nicht wie im Projekt „Psalm 2003“ über die Suche nach Parallelen in den verschiedenen Festen und musikalischen Gebetstraditionen.

Salamanca nahm hier folglich keine kritische Position zu universalen Ansprüchen der christlichen Religion ein, vielmehr zelebrierte es die Berechtigung solcher Ansprüche. Damit bezog sich Salamanca direkt und positiv auf das Selbstverständnis Europas als christliches Abendland. Abgesehen von einer kurzen Erwähnung der „ocupación musulmana“ (ebenda: 27) im Rahmen eines Überblicks über die Stadtgeschichte fanden weder der Islam noch das Judentum Eingang in das Veranstaltungsprogramm der Kulturhauptstadt Salamanca. Gerade in einem stark kulturhistorisch geprägten Programm wird dadurch der Eindruck erweckt, dass diese Religionen weder einen Beitrag zur europäischen Kunst- und Kulturgeschichte geleistet hätten, noch deren Angehörige aktuell das religiöse Selbstverständnis Europas prägten.

Während also Bezüge auf Europa als christliches Abendland keinen Eingang in die Rechtsakte zur EU-Kulturpolitik gefunden haben, spielten sie in den Programmen der beiden Kulturhauptstädte durchaus eine Rolle. Die Bezugnahmen auf die Bedeutung der christlichen Religion für das heutige Europa waren jedoch – wie dargelegt wurde – äußerst vielschichtig und reichten von einem Selbstverständnis als christliches Abendland und der Exklusion muslimischer und jüdischer Beiträge über Projekte zur Säkularisierung aller Religionen bis zur Hoffnung auf religiöse Inspiration des schwindenden Christentums durch den Islam und das Judentum.

Eine Bestätigung der These, dass das christlich-europäische Erbe in den Kulturhauptstädten vornehmlich als Teil der künstlerischen Entwicklung betrachtet wurde, findet sich zum einen in dem hohen Anteil religiöser Themen in den Musikveranstaltungen der Stadt Salamanca. Zum anderen enthält das Grazer Kulturprogramm eine Ausstellung religiöser Kunst mit dem Titel „Himmelschwer – Transformationen der Schwerkraft“ (vgl. Programm Graz: 260ff), in der es nicht um einen Dialog zwischen Religionen ging, sondern um ein zentrales Thema abendländischer religiöser Kunst: die Schwerkraft bzw. die irdische Schwere und die künstlerischen Versuche ihrer Aufhebung. Graz verwies mit diesem Projekt auf seinen historischen Beitrag zur sakralen Kunst Europas und auf den Stellenwert dieses Themas für die europäische Kunstgeschichte:

„HIMMELSCHWER‘ ist mehr als eine Ausstellung. Hier wird alte und neue Kunst zu einem spannungsreichen Dialog versammelt. [...] Maßgebliche Vorstellungen der Erfahrungen der Erdenschwere, die das Christentum für das europäische Bildgedächtnis geleistet hat, wie etwa Auferstehung, Himmelfahrt, aber auch Sündenfall oder Engelsturz, sind Leitmotive der Ausstellung: Was ist aus diesen religiösen Szenarien geworden?“ (Programm Graz: 263)

Gesucht wurde nach Kontinuitäten und Brüchen in der abendländischen religiösen Kunst; die Leihgaben kamen aus ganz Europa. Gesucht wurde außerdem nach der Bedeutung, die der künstlerischen Umsetzung dieser religiösen Themen für die heutige Zeit zukommt. Christlich-religiöse Kunst wurde hier im Hinblick auf

ihre kunstgeschichtliche Relevanz befragt, weniger im Hinblick auf ihre religiöse Bedeutung. Damit verweist auch dieses auf den ersten Blick ausschließlich in der christlichen Tradition zu verortende Projekt auf das Phänomen, dass auf das christliche Abendland – wie weiter vorne bereits vermutet wurde – in beiden Städten vor allem als säkularisiertes Abendland Bezug genommen wird.

### **5.3 Ästhetische Einheit: Europa und die Welt**

Wie zu erwarten war, war die Selbstbeschreibung als europäischer Kulturrbaum mit einer gemeinsamen Kunst- und Kulturgeschichte – ebenso wie in den Rechtsakten zur Kulturpolitik – für die europäischen Kulturhauptstädte Graz und Salamanca ein wichtiger Bezugspunkt. Dennoch sind auch hier erneut beträchtliche Differenzen zwischen den beiden Städten festzustellen.

Salamanca ordnete sich offensichtlicher als Graz in die Tradition europäischer Kunstgeschichte ein und stellte mit seinem Kulturprogramm den Beitrag Spaniens, und dort vor allem Salamanca, für die gemeinsame Stilentwicklung in der Musik, der Kunst und dem Theater und nicht zuletzt auf dem Gebiet der Architektur heraus. Besonders deutlich wird diese Einordnung in die europäische Kunstgeschichte in einem kurzen einleitenden Abschnitt, der die Gründe erörtert, warum Salamanca von der UNESCO zum Weltkulturerbe deklariert wurde. Der Text „Patrimonio de la Humanidad“ (vgl. Guía Salamanca: 31) beschreibt Salamanca als exemplarisches Freilichtmuseum für europäische Architektur:

“Pasear por las calles y plazas salmantinas supone adentrarse en un auténtico museo al aire libre, donde en un reducido espacio se dan cita los principales estilos arquitectónicos europeos, plasmados en únicos conjuntos arquitectónicos. Así lo entendió la UNESCO cuando en 1988 decidió declarar Salamanca ‘Patrimonio de la Humanidad.’” (Guía Salamanca: 31)

Salopp ausgedrückt präsentiert sich Salamanca hier als Europa im Kleinformat, als Ort, in dem alle wesentlichen Architekturstile eine einzigartige Komposition formen. Der zweite Satz des Zitates

steht in einem interessanten Verhältnis zur ersten Aussage. Er legitimiert zunächst die Behauptung, Salamanca repräsentiere alle bedeutenden Stile europäischer Architektur, indem dieser diese Aussage als ein Zitat aus der Begründung der UNESCO für die Erklärung Salamancas zum Weltkulturerbe ausweist. Gleichzeitig jedoch – und ebenfalls durch die Aussage der UNESCO legitimiert – wird über den Verweis, dass Salamanca zum Weltkulturerbe gehört, weil in der Stadt alle wesentlichen europäischen Architekturstile versammelt sind, das europäische Kulturerbe mit dem Weltkulturerbe gleichgesetzt: Salamanca ist Weltkulturerbe, weil es europäisches Kulturerbe ist und umgekehrt.

Im weiteren Verlauf des Textes werden die einzelnen Stile und Gebäude kurz beschrieben, angefangen mit der „ponte romano“, der Brücke aus der Römerzeit, bis zur zeitgenössischen Konstruktion der „Casa Lis“. Salamanca verweist mit diesen Beschreibungen auf ein Kulturerbe aus mehr als zwei Jahrtausenden und betont wiederholt sowohl den europäischen Einfluss auf die kulturelle Entwicklung Salamancas als auch seine Offenheit für alle Formen der Inspiration von außen. Ein gutes Beispiel für diese Form der Selbstdarstellung ist etwa die kurze Beschreibung der alten Kathedrale, der „Catedral Vieja“, aus dem 12./13. Jahrhundert, bei der zunächst auf den französischen und orientalischen Einfluss bei der Gestaltung der Schuppenstruktur der Kathedralkuppel und auf den Altaraufsatz verwiesen wird, dann auf die Fresken der italienischen Brüder Delli, um abschließend noch einmal explizit zu betonen, dass diese Beispiele die Aufnahmefreude Salamancas für die europäischen Kunstströmungen verdeutlichen.

### **5.3.1 Die Herausstellung der (west-)europäischen Kunstgeschichte**

Ein weiteres gutes Beispiel für die Zelebrierung einer gemeinsamen europäischen Kunstgeschichte, zu der Spanien beziehungsweise Salamanca einen bedeutenden Beitrag geleistet haben, ist die Konzeption der Veranstaltungsreihe „Ópera Barroca – Conversaciones en la Historia“ (Guía Salamanca: 101ff). Diese beschäftigt sich mit der Barockoper als einem Genre, das sowohl zwischen den verschiedenen Künsten als auch zwischen Kunst und Kommerz vermittelt, und das außerdem mit seinem The-

menspektrum die sozialen und politischen Verhältnisse anprangert. Die Ankündigung beschreibt die Geschichte der Barockoper als eine Geschichte, die die wechselseitigen künstlerischen Beeinflussungen in Europa verdeutlicht. Diese Entwicklungsgeschichte der europäischen Barockoper wird wie folgt skizziert:

“La programación de la Capitalidad Cultural permitirá un itinerario que necesariamente comienza en Italia. En una geografía política y culturalmente policéntrica, la ópera fue adquiriendo perfiles diferenciados desde la Florencia fundacional, pasando por la Venecia carnavalesca o la Nápoles virreinal. La fascinación por el género se extendió pronto por las distintas cortes europeas que lo fueron adoptando como eficaz manifestación de esplendor y representación del poder monárquico. En su peregrinaje-conquista por las tierras de Europa la ópera italiana se encontró con foros donde las autorizadas voces de los teatros nacionales opusieron serias reticencias al nuevo interlocutor. En Francia las alternativas estéticas y productivas encarnadas en Lully se ergieron en un adversario que nunca fue del todo doblegado. Por su parte, los herederos de Shakespeare en Inglaterra o la España de Calderón tardaron tiempo en entablar conversaciones fluidas en las que fuera posible el intercambio de formas musicales, rasgos dramáticos y espacios escénicos donde compartir repertorios. Así pues, se nos ofrece un recorrido selectivo por distintas manifestaciones de ese universo variado y complejo que se esconde bajo la etiqueta un tanto ambigua de ‘ópera barroca’ y donde las conversaciones se cruzan en un diálogo nunca interrumpido entre los tiempos y las culturas de Europa.” (Guía Salamanca: 101)

Obwohl die barocke Oper hier als gesamteuropäische Kunstform beschrieben wird, sind es gerade die Vielschichtigkeit ihrer Darstellung, ihre nationale und regionale Prägung und die zeitlichen Versetzungen ihrer Verbreitung, die sie zur europäischen Kunstform machen. Es ist die gegenseitige Beeinflussung und Weiterentwicklung der Kunstgattung, die hier als relevantes Kriterium angeführt wird, denn gerade die Verhinderung einer geradlinigen Entwicklung dieser Kunstgattung führte zu den zahlreichen Stilbildungen und Besonderheiten. Trotz aller Ambiguität bleibt jedoch die Kategorie der „ópera barroca“ unangestastet, womit eine künstlerische Kontinuität zwischen den Werken unterstellt wird, die vermutlich auf dem gleichen – wenn auch nicht näher definierten – stilistischem Charakteristikum basiert, das sie auch als europäische Oper auszeichnet.

In Übereinstimmung mit den Rechtsakten zur Kulturpolitik wird auch hier das Moment der Einheit in der Vielfalt angeführt, in dem die Vielfalt eine Varianz und keine echte Differenz darstellt. Auffällig ist an dieser kurzen historischen Darstellung außerdem, dass als kulturelle Dialogpartner ausschließlich Italien, Frankreich, England und Spanien genannt werden, Österreich und Deutschland, zwei für die Entwicklung der barocken Oper bedeutende Länder, keine Erwähnung finden. Dagegen spielt Spanien in der Operngeschichte eine eher untergeordnete Rolle, es ist jedoch maßgeblich für die Verbreitung dieser Kunstform nach Südamerika verantwortlich. Auch hier findet sich das Motiv der Selbstverortung Salamancas als Mitte wieder, das durch die Herausstellung der Beiträge Frankreichs und Spaniens zur barocken Oper und der Vernachlässigung der Beiträge Österreichs und Deutschlands verstärkt wird.

Die Konzentration auf die künstlerische Entwicklung und den kulturellen Austausch innerhalb Westeuropas setzt sich in den weiteren Veranstaltungsreihen des Programms von Salamanca fort. Obwohl Salamanca für sich beanspruchte, die verschiedenen europäischen Kunstströmungen einem Publikum vorzustellen, beschränkte es sich in seiner Auswahl von Werken mit nur wenigen Ausnahmen auf die (damaligen) EU-Mitgliedsländer:

Im Theaterbereich plante das „Konsortium Salamanca 2002“ mit dem Veranstaltungszyklus „Travesía escénica por la dramaturgia del siglo XX“ (Guía Salamanca: 233ff) bedeutende Autor/-innen des 20. Jahrhunderts exemplarisch vorzustellen. Die Ziele und Auswahlkriterien der Veranstaltungsreihe sind dabei wie folgt beschrieben:

“El Consorcio Salamanca 2002 ha realizado una selección de autores del siglo XX que, desde su propia posición en las tradiciones, ha contribuido a esta evolución de una manera significativa. [...] Se pretende con este proyecto armonizar varios ejes selectivos: Cubrir la aventura creativa de todo el siglo y, por tanto, proponer textos escritos desde su comienzo hasta los últimos años del mismo. Dentro de esta selección, cada autor es de un país diferente del *continente europeo*. Los estilos de escritura cubren las diferentes estrategias artísticas de la dramaturgia contemporánea [...]“ (Guía Salamanca: 233; eigene Hervorhebungen)

Als Kriterium für die Auswahl wird hier erstens angeführt, dass die Autor/innen mit ihren Werken einen signifikanten Beitrag für die Entwicklung des Theaters im 20. Jahrhundert geleistet haben. Die ausgewählten Autor/innen sollen zweitens das Jahrhundert in seiner gesamten künstlerischen Vielfalt abbilden, unter besonderer Berücksichtigung zeitgenössischer künstlerischer Positionen. Drittens soll aus *jedem* europäischen Land jeweils ein/e Autor/in vertreten sein.

Aufgrund dieser Kriterien wurden folgende Stücke und Autor/innen ausgewählt: „San Francisco juglar de Dios“ von Dario Fo, „Quai oubli“ von Bernard-Marie Koltès, „Die Dreigroschenoper“ von Bertolt Brecht, „Luces de Bohemia“ von Ramón del Valle-Inclán sowie „The collection“ und „The lover“ von Harold Pinter. Vertreter/innen des zeitgenössischen europäischen Theaters sind Sarah Kane mit „4.48 Psychosis“, Cuarta Pared mit „Trilogía de la juventud“ und Xavier Durringer mit „Une envie de tuer ... Sur le bout de la langue“.

Fast identisch wiederholte sich diese Form der Konzentration auf Westeuropa und der Nicht-Einbeziehung osteuropäischer, aber auch nordeuropäischer Kulturproduktionen in den einzelnen Ausstellungen bildender Kunst sowie bei der Auswahl europäischer Filmproduktionen. Obwohl beispielsweise mit dem Projekt „Un año de cine europeo“ (ebenda: 482ff) ebenfalls der Anspruch verbunden war, die Entwicklung des europäischen Kinos beispielhaft vorzustellen, wurde die Auswahl formal auf die Präsentation der 15 derzeitigen EU-Mitgliedsländer beschränkt. Diese Beschränkung in der Länderauswahl führte jedoch nicht zu einer Beschränkung des Repräsentationsanspruches. Das Ziel der wöchentlichen Filmvorführungen, die während des gesamten Kulturhauptstadtjahres jeden Montag stattfanden, war die Vermittlung der Bandbreite der cineastischen Expression in Europa:

“Cincuenta y dos sesiones, que se celebrarán los martes, [...] permitirán recorrer la evolución cinematográfica del continente, con títulos significativos de los quince países que componen actualmente la Unión Europea y desde los ‘primitivos’, como Lumière, Méliès, Skladanowsky o el español Segundo de Chomón, hasta las producciones más interesantes de los años noventa del siglo XX, firmadas por Ken Loach, Bertrand Tavernier, Nanni Moretti, Lars von Trier, los hermanos Dardennes, Michael Haneke o Montxo Armendáriz. [...] En ningún caso se ha pre-

tendido, por tanto, seleccionar ›las cincuenta mejores películas del cine europeo‹, [...] sino un panorama lo más amplio posible, que ayude a recordar o descubrir los caminos que ha seguido a lo largo y ancho de Europa la forma de expresión cultural más innovadora, genuina e influyente del siglo XX [...]. (Guía Salamanca: 483)

Ausdrücklich wird das Projekt als Versuch legitimiert, zwar nicht ein Ranking der 50 besten Filme des 20. Jahrhunderts, aber dennoch die Entwicklungspfade der diversen Stilrichtungen in den Vordergrund zu stellen und die innovativsten und einflussreichsten künstlerischen Positionen zu präsentieren, und zwar in ihrer gesamten Breite. Das europäische Kino unterscheidet sich dabei vom US-amerikanischen Kino vor allem durch seine Pluralität und Vielschichtigkeit, für deren Erhalt sich Salamanca im Rahmen des Kulturhauptstadtjahres einsetzt. Aus diesem Grund veranstaltete das „Konsortium von Salamanca 2002“ zudem einen Kongress über das europäische Autorenkino (ebenda: 428f), dessen Potentiale und Schwierigkeiten es mit den Worten beschreibt:

“Sin necesidad de recurrir a viejas teorías críticas, cuyo exclusivismo ha llevado a distorsiones perjudiciales, hay que afirmar que el cine europeo será de autor o no será, que la imitación de las superproducciones llegadas desde el otro lado del Atlántico de nada sirven, que el ‘europuding’ no es tampoco la solución [sic]. Lo que necesita el cine europeo son auténticos artistas y, por tanto, con capacidad de comunicar sus ideas y sus sentimientos al los espectadores.” (Guía Salamanca: 428f)

Dieses starke Plädoyer für einen europäischen Autorenfilm, mit dem zugleich eine Abgrenzung zu Großproduktionen aus den USA vollzogen wird, stellt den „authentischen Film“ mit „echten Ideen und Gefühlen“ als originär europäisch dar. Mit einer Nachahmung amerikanischer Großproduktionen wird das europäische Kino – so die Prognose der Veranstalter/innen – sowohl seine Eigenheit verlieren als auch kommerziell scheitern. Diese Distanzierung zu kommerziellen Produktionen nach US-amerikanischem Muster wird noch verstärkt durch die Prophezeiung, dass das europäische Kino entweder ein Autorenkino sein oder keine Zukunft haben wird. Hier wird außerdem das Argument der Nicht-Vereinbarkeit von künstlerischen und ökonomischen Interessen angeführt, wobei das US-amerikanische Kino für öko-

nomischen Erfolg steht und das europäische für künstlerischen Anspruch.

### **5.3.2 Die gezielte Inklusion Osteuropas in den europäischen Kunstdiskurs**

Während Salamanca einen gemeinsamen europäischen Raum der Kulturproduktion herausstellte, dessen Zentrum Westeuropa ist und dessen Gegenidentität die USA darstellen, inkludierte Graz gezielt den osteuropäischen Raum. Ebenso wie Salamanca, grenzte Graz die europäische Kultur gegen die USA ab. Als maßgebliche externe Referenzpunkt wurden jedoch zudem Japan beziehungsweise der asiatische Raum herangezogen.

Beispielsweise verfolgte die Literaturveranstaltung „Es liegt was in der Luft... – Der Himmel Europas“ (Programm Graz: 328ff) das Ziel, „Europa als besonderen Erfahrungsraum zu vergegenwärtigen“ und damit einen Sinn für das europäische Ganze herzorzubringen, indem sie Autor/innen, die aus Osteuropa kommen oder dort leben, in ihr Programm einbanden. Auch das Projekt „Translokal – Literatur aus europäischen Städten“ (vgl. ebenda: 336f) integrierte Osteuropa in die Schaffung eines gemeinsamen europäischen Kulturräumes. Im Rahmen des Projektes wurden 25 Autor/innen aus 25 Städten zu Lesungen in Graz eingeladen, um dem Publikum eine literarische Städtereise zu präsentieren. Zu den Städten gehörten Kraków, Ljubljana, Zagreb, Bratislava, Trieste, Sarajevo, Pécs, Timisoara, Dublin, Lwiw, St. Petersburg, Madrid, Tirana, Prishtina, Bordeaux, Berlin, Glasgow, Brno, Plovdiv, Beograd, Tallinn, Skopje, Amsterdam, Istanbul und Graz. Der Schwerpunkt lag damit eindeutig auf der Präsentation osteuropäischer Städte und Autor/innen.

Ein explizit auf die Schaffung eines gemeinsamen europäischen Kulturräums ausgerichtetes Projekt der europäischen Kultuhauptstadt Graz war außerdem „Europa Jazz 2003 – Jazz Liaisonen zwischen Ost und West“ (vgl. ebenda: 178ff). Mit diesem sollte der europäische Jazz als eigenspezifisches kulturelles Phänomen hervorgehoben, aber auch gefördert werden. Dies geschah einerseits durch musikalische Darbietungen von Jazzmusiker/innen aus Ländern der (damaligen) EU sowie aus Osteuropa, deren Beiträge als Kulturbotschaft des jeweiligen Landes verstanden wurden. Die Musiker/innen fungierten damit als Repräsentant/

innen ihres Landes, vermittelten mit ihren Darbietungen einen Teil ihrer spezifisch nationalen Kultur und werteten mit ihrer gemeinsamen Teilnahme als Programmpunkt des europäischen Kulturhauptstadtjahres die Repräsentation der Nationalkulturen zugleich in Repräsentationen einer europäischen Kultur um.

Andererseits rief das Projekt Musiker/innen aus der EU und Osteuropa zu gemeinsamen jazzmusikalischen Großprojekten auf, mit denen der europäische Jazz gefördert werden sollte. Gerade Osteuropa wurde dabei eine bedeutende Rolle in der weiteren Entwicklung des europäischen Jazz zugeschrieben:

„Was etwa in Frankreich seit Jahrzehnten ein gewisses Timbre der Jazzmusik ausmacht, schickt sich nun an, Europas Jazz quasi von unten aufzurollen. Nämlich die großflächige Eroberung des Jazz durch traditionelle volksverbundene Idiomatiken und Folklorismen, diesfalls durch die osteuropäische bzw. balkanische Musik. [...] Der wahre künstlerische Austausch zwischen Ost und West mit seinen zu erwartenden neuen Impulsen für den europäischen Jazz steht gerade erst am Anfang und wird sich durch die Osterweiterung der nächsten Jahre erst entfalten. Wobei vorhersehbar ist, dass der musikalisch teils noch unentdeckte, allemal aber unverbrauchte Osten den ausgereizten Westen maßgeblicher beeinflussen wird als umgekehrt.“ (Programm Graz: 183)

Hier ist eine interessante Wendung in der ansonsten so stark von Westeuropa geprägten Vorstellung einer gemeinsamen ästhetischen Entwicklung zu beobachten. Während Osteuropa im Allgemeinen den Status der kulturellen Peripherie erhält, wird es hier gerade aufgrund seiner „Unverbrauchtheit“ und seinem starken folkloristischen Bezügen zum Ort, von dem etwas Neues ausgeht. Westeuropa strebt eine Vereinigung mit Osteuropa an, um sich kulturell erneuern zu können. Mehr noch, die Hochkultur des Westens benötigt die Inspiration aus der osteuropäischen Volksmusik. Damit wird Osteuropa eine kulturelle Entwicklung bescheinigt, die sich unabhängig vom Westen gebildet hat und dieser gleichwertig gegenüber steht. Osteuropa wird infolgedessen von einem Empfänger kultureller Impulse zum Geber.

Der Inklusion Osteuropas folgt im Text die Abgrenzung gegenüber den USA:

„Es geht dabei um den Versuch, Europas Jazz im Vergleich zu seinem Mutterland Amerika darzustellen und spezielle regionale Strömungen und kulturelle Eigenheiten aufzuzeigen. Denn Europas Jazz hat um etwa 1970 einen eklatanten Bruch erfahren, fand er doch damals zu seiner ganz eigenen Identität. Die Vielfalt und die Besonderheiten der europäischen Kulturlandschaft machen einen europäischen Jazz an sich zwar stilistisch nicht fassbar, unterscheiden ihn aber gerade in der Vielzahl seiner geografischen Erscheinungsformen vom amerikanischen.“ (Programm Graz: 182)

Der europäische Jazz erhält demzufolge seine Eigenart maßgeblich über einen Vergleich mit den USA, ohne dass die Unterschiede stilistisch – abgesehen von einem nicht belegten Verweis auf seine Heterogenität – genauer begründet werden. Damit liegt die Vermutung nahe, dass die Abgrenzung zu den USA eher Gemeinsamkeiten zwischen den europäischen Jazzströmungen schaffen sollten, als dass sie eine Folge wirklicher Unterschiede ist. Die USA erfüllen hier die klassische identitätsstiftende Funktion eines externen Anderen.

### **5.3.3 Japan als neues europäisches Gegenüber**

Graz als Kulturhauptstadt verortete sich nicht nur innerhalb einer gemeinsamen europäischen Kunsttradition, die Osteuropa einschließt, sondern ebenfalls innerhalb des globalen Kunstdiskurses. Interessanterweise schien der maßgebliche Referenzpunkt für außereuropäische Kunst Japan und nicht die USA gewesen zu sein, wie es infolge der starken Orientierung zeitgenössischer Kunst an den USA nahe gelegen hätte. So präsentierte etwa die Ausstellung „Geopolitik in der Architektur – Austausch und Ähnlichkeiten zwischen Europa und Ostasien“ (vgl. ebenda: 308ff) generationsspezifische Ähnlichkeiten in den zeitgenössischen Architekturprojekten diesseits und jenseits des Pazifiks. Die Ausstellung zeigte Positionen neuer Architektur aus Europa, Asien sowie dem pazifischen Raum und versuchte, dabei Gemeinsamkeiten innerhalb der neuen Architekturgeneration herauszustellen. Die Ausstellungsankündigung wird mit den Worten eingeleitet:

„Seit der Manifestierung der Dot.com-Generation ist es der Architektur endgültig gelungen, den Anspruch des Globalen für sich zu reklamieren. Sie hat es geschafft, das Gewand des Regionalen und Natio-

nalen abzustreifen; in Europa, in Asien, insbesondere in Japan und im pazifischen Raum.“ (Programm Graz: 309)

Der Begriff des „Abstreifens“ verweist auf die Annahme einer der Kunst immanenten Universalität: Wenn das Nationale und das Regionale Eigenschaften sind, derer sich die Kunst entledigen kann, dann gehören sie nicht essentiell zu ihr. An sich – so die These – ist Kunst nicht orts- bzw. kulturgebunden, sondern global. In diesem Prozess der Globalisierung von Kunst kommt insbesondere Europa und Japan eine Vorreiterrolle zu, die USA scheinen an diesem Prozess nicht nennenswert beteiligt zu sein.

Das Projekt „Keep in Touch – Positionen japanischer Fotografie“ (vgl. ebenda: 367ff) nahm ebenfalls Japan als Referenzpunkt, um der Frage nach der Bedeutung unterschiedlicher kultureller Umfelder für die Produktion zeitgenössischer Kunstpositionen nachzugehen:

„Greifen japanische KünstlerInnen Themen auf, die in der japanischen bzw. asiatischen Kultur selbst begründet sind? Wenn ja, in welcher Weise sind sie – angesichts ihrer starken Präsenz in aktuellen Ausstellungen in Europa – von westlichen Arbeits- und Rezeptionszusammenhängen beeinflusst und umgekehrt: Welchen Einfluss üben japanische GegenwartskünstlerInnen auf die Produktion ihrer westlichen Kollegen aus gerade angesichts des ‚Japanbooms‘, der in den letzten Jahren in Europa zu beobachten ist?“ (Programm Graz: 369f)

Der Text geht von zwei unterschiedlichen Produktions- und Rezeptionsfeldern aus, einem europäischen/westlichen und einem japanischen/asiatischen. Weiter wird angedeutet, dass sich die beiden Felder gegenseitig zunehmend beeinflussen und damit auch einander annähern, und es ist diese Annäherung, die das Projekt zu visualisieren beabsichtigt.

Noch ein weiteres, drittes Projekt, mit dem Titel „European Eyes on Japan“, widmete sich während des europäischen Kulturhauptstadtjahres in Graz dem künstlerischen Austausch zwischen Japan und Europa. Diesmal ging es um den europäischen Blick auf Japan:

„Drei europäische FotokünstlerInnen wurden eingeladen, sich in zwei Präfekturen Japans: Yamagata im Nordwesten von Honshu und Oita auf der südlichen Insel Kyushu gelegen, mit den geografischen, kultu-

rellen und sozialen Gegebenheiten vor Ort künstlerisch auseinander zu setzen. Die Ergebnisse dieser Arbeit werden in Ausstellungen in Japan und in Graz präsentiert.“ (Programm Graz: 396)

Auch in diesem Projekt ging es folglich darum, Perspektiven auszutauschen und sich mit diesen auseinanderzusetzen. So scheint der europäische künstlerische Blick auf und die Auseinandersetzung mit Japan nicht nur für Europa von Interesse zu sein, sondern auch in Japan selbst. Hier findet eine spannende, mehrfache Zirkelbewegung im Spiel von Eigen- und Fremdwahrnehmung statt, mit der zugleich die Konstitution der Selbstwahrnehmung durch den Blick des Anderen angesprochen wurde. Zunächst wird der Blick von Europäer/innen auf Japan in Fotos manifestiert, die dann einem größeren Publikum präsentiert werden, in Österreich und in Japan. Europäer/innen können die Ausstellung als Zeugnis einer Auseinandersetzung mit Japan lesen, Japaner/innen als Zeugnis der Auseinandersetzung von Europäer/innen mit der japanischen Kultur. Dadurch, dass die jeweiligen Betrachter/innen wissen, dass die Ausstellung sowohl in Japan als auch in Europa gezeigt werden soll, drängt sich außerdem eine Antizipation des Blicks des jeweils anderen Publikums auf, d.h. dass die Zuschauer/innen in Europa die Frage, wie die Zuschauer in Japan mit dieser Reflexion ihrer Kultur umgehen, in ihre Be trachtung von Bildern über Japan mit einbringen. Dadurch antizipiert der eigene Blick den Blick des Anderen und macht ihn zum Teil der eigenen Betrachtung. Aber auch hier ist es schließlich Japan bzw. der Blick auf Japan, der die europäische Perspektive homogenisiert, deswegen konstruiert der europäische Blick auf Japan in erster Linie ein Bewusstsein von Europa.

## **5.4 Europa der Nationen**

Grundsätzlich scheint in beiden Kulturhauptstadtinszenierungen die nationale Verortung eines kulturellen Werkes oder einer Künstler/in fast ausschließlich den Status einer wenig relevanten Zusatzinformation einzunehmen. Zwar wurde bei fast allen Künstler/innen angegeben, in welchem Land sie geboren sind und/oder in welchem sie zur Zeit ihren Wohnsitz haben, diese Angaben spielten im weiteren Verlauf der Projektbeschreibung jedoch kaum mehr eine Rolle. Dies gilt ebenfalls für die historischen

und teilweise national stark aufgeladenen Kulturgüter der beiden Städte – Beispiele wären hier der Schlossberg sowie der Dom in Graz oder die Plaza Mayor und die Kathedrale in Salamanca –, die in dem gesamten Kulturhauptstadtdiskurs kaum Erwähnung fanden. Und an den wenigen Punkten ihrer Nennung geschah dies in Form eines Verweises auf die kulturellen Leistungen der Stadt in der *Vergangenheit* oder als würdige Kulisse für die Durchführung eines europäischen Kulturhauptstadtprogramms.

Die Aufgabe, die verschiedenen europäischen Nationen zu repräsentieren, wiesen beide Kulturhauptstädte ausschließlich dem Film zu, und dies auf recht ähnliche Weise. Beide Städte versuchten durch Filmvorführungen virtuelle Wanderungen durch Europa anzubieten. Eine Präsentation der verschiedenen europäischen Kulturen, ihrer regionalen Besonderheiten und Gemeinsamkeiten, gestaltete in Graz das Projekt „Crossing Europe – DIAGONALE Open Air Festival“ (vgl. ebenda: 357) mit einer filmischen Reise quer durch Europa, diesseits und jenseits der Schengengrenze:

„Auf der Passamtswiese im Stadtpark kann man jeden Abend einen virtuellen Ausflug in ein anderes europäisches Land unternehmen – zwischen Finnland und Griechenland, zwischen Portugal und der Türkei. „CROSSING EUROPE“ stellt die vielfältigen Formen des europäischen Kinos vor, die außerhalb ihrer Produktionsländer nur vereinzelt ins Kino kommen, und bietet so die einmalige Gelegenheit, spannendes, unterhaltsames, kritisches und überraschendes Kino aus dem heutigen Europa kennen zu lernen.“ (Programm Graz: 357)

Die Türkei zählte in diesem Projekt – wie auch in einigen anderen – eindeutig zu Europa und wurde nicht in einen europäischen und einen nicht-europäischen Teil getrennt. Insofern jeder Film die Kultur seines Herkunftslandes repräsentierte und dadurch Kenntnisse über das Land und zugleich über Europa insgesamt vermittelte, wurden die Nationen als integraler Teil Europas ausgewiesen und die Nationalkultur als europäische Kultur.

Ähnlich wie das Grazer Kinoprojekt „Crossing Europe – DIAGONALE Open Air Festival“ stellte auch Salamanca in einem weiter oben bereits ausführlich besprochenen vielschichtigen Filmprogramm mit dem Titel „Un año de cine europeo“ (vgl. Guía Salamanca: 482ff) Filme aus den EU-Mitgliedsländern vor.

Auch mit dieser Filmreihe wurde dem Publikum eine virtuelle Wanderung angeboten, zwar nicht durch die Länder selbst, jedoch durch die für die jeweiligen nationalen Filmlandschaften repräsentativen filmkünstlerischen Positionen. Stärker noch als nach Filmschulen oder anderen stilistischen Kriterien werden die Filme jedoch aufgrund der nationalen Herkunft ihrer Autor/innen eingruppiert.

Die Filme repräsentieren die europäisierten Nationalkulturen und laden i.d.R. über die Erzählstruktur des Filmes ein, sich mit den Identifikationsfiguren zu identifizieren. Diese beiden Projekte bilden damit vor allem im Hinblick auf seine Subjektanrufung eine Ausnahme gegenüber den anderen Projekten, die beinahe durchgängig die Zuschauer/innen als Teil einer europäischen Gemeinschaft ansprachen. Da die Filme sowohl in „Crossing Europa“ als auch in „Un año de cine europeo“ als kulturelle Repräsentationen der europäischen Nationalstaaten ausgewiesen und sie für ein europäisches Publikum bestimmt waren, erfolgte hier ein Angebot an das Publikum, sich mit den Repräsentationen anderer europäischer Nationen zu identifizieren.

## **5.5 Reflexive Wissensgemeinschaft: Universitäts- und Rechtskultur**

Während sich die Europäische Union in den Rechtsakten zur Kulturpolitik nur am Rande auf eine europäische Konfliktkultur bezieht, verweisen die Beschreibungen der Kulturprojekte in Salamanca wiederholt auf eine angeblich spezifisch europäische Tradition, in der Innovation als Ergebnis einer Institutionalisierung von Konflikt und Streitkultur entsteht. Als Ort der Institutionalisierung von Konflikt wird vor allem die Universität genannt, aber auch die Stadt in ihrer Gesamtheit, etwa mit Verweisen wie: „Refirirse a Salamanca es sinónimo de cultura y de Universidad“ (vgl. ebenda: 33).

Salamanca führt seinen kulturellen und wirtschaftlichen Aufschwung wesentlich auf die Gründung der Universität im Jahre 1218 und den dadurch etablierten Zustrom an Schülern und Lehrten zurück, und versteht sich als Stadt, deren Identität maßgeblich von diesen im Umkreis der Universität versammelten Persönlichkeiten geprägt wurde. Zu diesen Persönlichkeiten gehörten

insbesondere Fray Luis de León, Francisco Gómez de Quevedo, Luis de Góngora, Juan del Enzina, Lucas Fernández und Francisco Salinas, die exemplarisch für den Beitrag Salamancas zur europäischen Moderne stehen:

"Existen ciertas ciudades cuyas señas de identidad vienen conformadas por los hechos y personajes que por ella desfilaron. Salamanca es uno de esos casos, con una trayectoria singular marcada por la presencia de humanistas, pensadores y escritores, que han representado destacadas contribuciones a la cultura universal." (Guía Salamanca: 35)

Der Beitrag zur europäischen Moderne wird hier zugleich als Beitrag zur universalen Kultur ausgewiesen. Salamanca präsentiert sich mit dieser Selbstbeschreibung als Ort, der nicht nur zur europäischen Kultur, sondern zugleich zu einer universalen Kultur etwas beigetragen hat. Damit werden die kulturellen Errungenschaften, die Europa für sich reklamiert, zur universalen Errungenschaft erklärt und Europa als Ort, an dem sie erfunden wurden, eine zentrale Stellung in der globalen kulturellen Entwicklung zugewiesen. Darüber hinaus beansprucht Salamanca als „Stadt der Menschenrechte“ für sich, der Ort zu sein, an dem der Humanist Francisco Vitoria, konfrontiert mit den Gewalttätigkeiten der spanischen Eroberer in Amerika, die erste Version der Menschenrechte niederschrieb. Salamanca verpflichtet sich mit seinem Kulturprogramm anlässlich der Nominierung zur europäischen Kulturhauptstadt, die Tradition der engen Verknüpfung von politischem und sozialem Engagement mit dem humanistischen Gedankengut fortzuführen und sogar zu steigern:

"No se puede hablar de Salamanca sin mencionar el trabajo y reflexión del que fuera rector de su Universidad en el primer tercio del siglo pasado. [...] Consciente de este rico bagaje, Salamanca se sumerge en este año 2002 potenciando este espíritu de compromiso con el pensamiento humanista y promoviéndose como lugar de encuentro del debate y la reflexión. La sociedad salmantina actual entiende que no hay mejor homenaje a las figuras señeras del pasado y mejor continuidad de la tradición ligada a la cultura que abrir la ciudad y sus infraestructuras a la presencia constante de creadores, artistas e ideas de todos los rincones, y facilitar así la difusión de nuevas formas de expresión artística y nuevos ámbitos para la cultura." (Guía Salamanca: 35)

Die Schaffung von Innovationen im philosophischen Denken wird in diesem Zitat eng an alle Formen kultureller und künstlerischer Innovation gebunden. Entsprechend diente das Kulturhauptstadtjahr weniger der Weiterentwicklung universitärer Reflexionen und Debatten, sondern der Übertragung dieses Prinzips auf die Stadt und die Errichtung eines Raumes, der solchermaßen mit Ideen und Kreativität angereichert werden sollte, dass sich dadurch neue künstlerische Ausdrucksformen und neue Wirkungsbereiche von Kultur etablierten. An anderer Stelle heißt es weiter:

*"Con el afán de ofrecer un ámbitio fecundo que favorezca la reflexión y al mismo tiempo la inquietud, donde la tradición conviva con la innovación, Salamanca, espacio físico y simbólico, ha perfilado un cuidado programa de actividades para este Año 2002 como aportación humanista a una forma de ser europea y universal, abierta, tolerante y multicultural."* (Guía Salamanca: 37)

Genau das Nebeneinander von Tradition und Innovation, von unterschiedlichen Ideen und Kulturen war und ist der spezifische Beitrag Salamancas zu einem Humanismus, der sowohl europäisch als auch universalistisch, sowohl offen und tolerant als auch multikulturell ist. Die Fähigkeit der Reflexion wird jedoch nicht nur für Salamanca mit seiner langen universitären Tradition als signifikant ausgewiesen, auch verschiedene künstlerische Positionen und Traditionen werden aufgrund ihres hohen Grades an Reflexivität ausgezeichnet. So heißt es etwa in der einleitenden Präsentation eines Kongresses über den europäischen Film (vgl. ebenda: 428f):

*"Si algo caracteriza al cine europeo, es su capacidad de reflexión, ejercida tanto sobre la temática que plantea como sobre el propio leguaje que utiliza. Frente a un cine mecanicista, de elementales planteamientos psicológicos y soluciones maniqueas, la producción europea de mayor valía se esfuerza por adentrarse en la complejidad del mundo circundante, en tratar de esclarecer las circunstancias ambientales, en interrogarse a sí misma para tratar de comprender mejor a los demás. En definitiva, un cine humanista que continúa, en el ámbito audiovisual, las tradiciones más definitorias de nuestro continente."* (Guía Salamanca: 428)

Es ist folglich die Fähigkeit zur Reflexion, sowohl auf thematischer Ebene als auch in der Formsprache, die das europäische Kino kennzeichnet – ein Kino, das Erkenntnisse über die Komplexität der Welt gewinnt, indem es sich auf sich selbst zurückbezieht, sich selbst befragt. Damit wird der europäische Film in eine direkte Tradition mit der abendländischen Erkenntnisgewinnung gestellt, wie sie vor allem zur Zeit des Humanismus Gültigkeit erlangte. Künstlerische und philosophisch universitäre Vorgehensweisen werden hier in dieselbe Tradition der Erkenntnisgewinnung durch (Selbst-)Reflexion gestellt.

Anders als Salamanca setzte sich Graz kaum mit dem europäischen Selbstverständnis als spezifische Wissens- und Konfliktkultur auseinander. Eine Ausnahme bildete ansatzweise das Symposium „Rechtskultur – Kultur im Recht“, auf dem der Frage nach der Rolle der Streitkultur in einer Rechtskultur nachgegangen wurde. Im Ausschreibungstext heißt es:

„Rechtskultur gehört zur Identität jedes Gemeinwesens und wird, gerade weil sie so selbstverständlich scheint, wenig diskutiert. Sie ist es aber, die den konkreten Umgang mit Werten und Bedürfnissen einer Gesellschaft, eingefangen in normativen Regelungswerken, widerspiegelt. Damit eng verwoben erscheint auch die Notwendigkeit der geregelten Konfliktbewältigung.“ (Programm Graz: 492)

Die Rechtskultur als Form der geregelten Konfliktbewältigung wird hier jedoch nicht als etwas spezifisch Europäisches ausgewiesen, sondern als etwas, das konstitutiv für alle Gemeinwesen ist. Ob es eine spezifisch europäische Form der institutionalisierten Konfliktbewältigung gibt, und wenn ja, wie und wo sie sich manifestiert, wird an dieser Stelle nicht beantwortet. Anders als im Kulturprogramm von Salamanca wird hier eher die universale Notwendigkeit von Konfliktregelungen betont.

## **5.6 Europa als Wertegemeinschaft: Toleranz, Demokratie und Menschenrechte**

Mit der Bedeutung von Werten für die europäische Kultur setzten sich in Graz, im Unterschied zu Salamanca, die Vorstellungen ei-

ner europäischen Wertegemeinschaft nicht aufgreift, mehrere Projekte auseinander. So verfolgte etwa das Forschungsprojekt „Die Entdeckung der Toleranz“ (vgl. Programm Graz: 494ff) der Universität Graz das Ziel einer umfassenden Dokumentation der Geschichte der Toleranz als *des „zentralen Wertes“ europäischer Kultur*. Das Projekt wird mit den Worten zusammengefasst:

„Feldherren, Fürsten, Kriege und Eroberungen sind das Thema des klassischen Geschichtsunterrichts. War das alles? Immer gab es auch Widersprüche gegen Krieg, Folter, Menschenverachtung und Intoleranz. Die verschüttete Geschichte europäischer Toleranz muss erst wieder entdeckt werden.“ (Programm Graz 2003: 494)

Das Projekt versuchte folglich, eine bisher eher unbeleuchtete europäische Geschichte ans Licht zu bringen, um sie als gemeinsame Geschichte und als eine Alternative zu gängigen nationalen Geschichtsschreibungen anzubieten. Die Existenz einer europäischen Wertegemeinschaft wird hier genauso wie der Widerspruch gegen Krieg, Folter, Menschenverachtung und Intoleranz als eine Konstante vorausgesetzt. Die Neuerzählung der europäischen Geschichte als Geschichte der Toleranz wird mit dem Verweis darauf, dass sie „wieder entdeckt“ werden müsse, als eine traditionelle Erzählung von Europa legitimiert. Stärker noch wird mit dem Begriff der „verschütteten Geschichte“ der Eindruck erweckt, dass diese Neuerzählung die eigentlich „richtige“ Form der Geschichtsschreibung sei.

Graz wurde außerdem nicht nur von der UNESCO zum Weltkulturerbe und von der Europäischen Union zur Kulturhauptstadt Europas 2003 erklärt, sondern trägt auch den Titel „Stadt der Menschenrechte“. Aus diesem Anlass initiierte das „Europäische Trainings- und Forschungszentrum für Menschenrechte und Demokratie“ der Stadt Graz als Programmbeitrag für „Graz 2003“ das Forschungsprojekt „Kultur der Menschenrechte – Graz sieht in den Spiegel“ (vgl. ebenda: 496f). Mit diesem sollte unter anderem die beinahe ausschließliche Verortung von Menschenrechtsverletzungen außerhalb Europas kritisch hinterfragt werden:

„Menschenrechte stehen jedermann und jederfrau zu – nur, wer kennt sie? Wenn von Menschenrechten die Rede ist, denkt man schnell an ferne Diktaturen. Menschenrechte sind aber auch hier, im unmittelbaren

Lebensbereich einer europäischen Stadt, nicht selbstverständlich. Wie heute gelebt wird, das bestimmt den Umgang mit Menschenrechten morgen. Die behandelten Themen umfassen z.B. die Meinungsfreiheit, den Dialog der Kulturen, die Freiheit der Kunst, den Vergleich von Graz mit anderen Menschenrechtsstädten auf anderen Kontinenten, menschliche Sicherheit in der Stadt, das Verhältnis zwischen Bürgern und Bürokratie, den Umgang mit Migranten oder die Konfrontation mit Menschenrechtsverletzungen.“ (Programm Graz: 496f)

Menschenrechte sind hier nicht etwas, das Europa exportiert, sondern ihre Nichteinhaltung wird auch zu einem innereuropäischen Problem erklärt, indem die Frage nach der Meinungsfreiheit in Europa und dem Umgang mit Migrant/innen gestellt wird. Hätte Graz dann – polemisch gefragt – den Titel der Kulturhauptstadt von der Europäischen Union gar nicht erhalten dürfen, wo doch die im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen in ihren „Schlussfolgerungen zum Verfahren für die Benennung der jeweiligen „Kulturstadt Europas““ (1992) die Wahrung der Menschenrechte als eine Voraussetzung für die Bewerbung festschreiben? Der Untertitel „Graz sieht in den Spiegel“ deutet darauf hin, dass zumindest auf eine Selbststilisierung Europas als Wächter der Menschenrechte verzichtet werden sollte. Graz vermittelte damit die Menschenrechte als Rechte, die auch in Europa nicht immer selbstverständlich sind, sondern die vielmehr permanent verteidigt werden müssen. Damit wurde die philosophische Frage, ob alle Menschen die gleichen Menschenrechte haben und wie diese begründet werden können, als eine primär politische Aufgabe reformuliert. Das heißt, dass die Existenz von Menschenrechten von ihrer politischen Durchsetzung abhängt und dass Menschenrechte keine Rechte sind, die Menschen haben, sondern eine Vorgabe, welche Rechte Staaten ihren Angehörigen sichern sollen. Das Projekt schließt sich damit an Hannah Arendts Beobachtung an, nach der die Menschenrechte historisch nur auf der Grundlage von staatlich garantierten Bürgerrechten Bestand hatten und immer dann, wenn Menschen keine Bürgerrechte mehr besaßen und sich auf ihre Menschenrechte beriefen, es keine Autorität gab, die diese durchsetzen konnte (vgl. Arendt 1986: 601ff).

Im Zusammenhang mit den europäischen Werten ist weiter eine Veranstaltungsreihe des Avantgardefestivals „Steirischer Herbst – Szenische Kunst“ (vgl. Programm Graz: 135ff) zu erwäh-

nen, die sich u.a. mit dem demokratischen Selbstverständnis in Europa auseinander setzte. Im Rahmen dieses Festivals wurden mehrere Stücke aufgeführt, die Veränderungen auf sozialer, politischer, ökonomischer und kultureller Ebene in Europa thematisierten. Hierzu gehörte auch eine Auseinandersetzung mit den Folgen des 11. September für die staatsbürgerlichen Freiheitsrechte:

„Nicht nur Žižek fürchtet, dass ‚im Namen des ‚Kriegs gegen den Terror‘ [...] uns Europäern stillschweigend eine bestimmte positive Vision der globalen politischen Beziehungen aufgedrängt‘ wird, und dass es angesichts der amerikanischen Hegemonie ‚für Europa höchste Zeit ist, sich selbst als eine unabhängige ideologische, politische und wirtschaftliche Kraft mit eigenen Prioritäten zu etablieren.‘ Was für Žižek auf dem Spiel steht, ist nichts Geringeres als das Überleben des demokratischen Erbes Europas.“ (Programm Graz 2003: 136f)

Die europäische demokratische Kultur wird hier gegen die nach Hegemonie strebenden, „kriegerischen“ USA ins Feld geführt. Da der Text zur „Rettung“ der Demokratie aufruft, scheint von den USA eine direkte Bedrohung für diese auszugehen. Implizit werden die USA damit als undemokratisch beschrieben und die Gleichung eingeführt, dass eine größere Distanz zwischen Europa und den USA auch eine größere Überlebenschance für das demokratische Erbe mit sich bringt. Den europäischen Werten wird hier folglich die US-amerikanische Nicht-Beachtung dieser Werte gegenübergestellt und ein Gemeinschaftsgefühl durch die Etablierung einer Bedrohung erzeugt.

Allen Projekten gemeinsam ist der grundsätzlich positive Bezug auf die in Art. 2 des europäischen Verfassungsentwurfs (vgl. Europäischer Konvent 2003) festgeschriebenen Werte.

## **5.7 Negative Erinnerungsgemeinschaft: Europäisierung von Opfern und Tätern**

Das Programm der Kulturhauptstadt Graz knüpft mit einigen Projekten gezielt an die Bedeutung der beiden Weltkriege für das kollektive Gedächtnis der Stadt an und thematisiert offen die Rolle der Stadt Graz in der Zeit des Nationalsozialismus. Auf die ei-

gene Kriegsgeschichte verweist Graz u.a. mit dem Projekt „Europa Erlesen Graz – Eine Schatzsuche und Entdeckungsreise zugleich“ (vgl. Programm Graz: 340f). Zu diesem heißt es in der Kurzbeschreibung:

„Die Stadt hat eine sehr wechselvolle, aber auch tragische Geschichte. So war sie über Jahrhunderte Bollwerk des Christentums gegen den Halbmond, aber auch des Katholizismus gegen den Protestantismus. Im Jahre 1600 brannten die lutherischen Bücher und Johannes Kepler wie viele andere mussten des Glaubens wegen die Stadt verlassen. Im 19. und 20. Jahrhundert mündet die Bollwerk-Politik in der ‚Abwehr‘ gegen den slawischen Südosten, im Nationalsozialismus in die Katastrophe. 1938 wird Graz der zweifelhafte Titel ‚Stadt der Volkserhebung‘ verliehen. [...] Mit der Öffnung Europas steht Graz vor neuen Möglichkeiten und ist im Begriffe, diese auch zu nutzen – als ‚Friedensstadt‘, als ‚Stadt der Menschenrechte‘, als Stadt des ‚Weltkulturerbes‘ und als ‚Kulturhauptstadt Europas‘.“ (Programm Graz: 340)

Die Tradition, als Bollwerk zu fungieren, ist im Rahmen dieser Projektbeschreibung ausschließlich negativ, als kultureller Rückschritt konnotiert. Die Religionskriege zwischen dem Christentum und dem Islam sowie zwischen Katholizismus und Protestantismus bilden eindeutig abzulehnende geschichtliche Bezugspunkte. Die Gegenreformation wird durch den Hinweis auf die Verbrennung von Büchern und die Vertreibung von bedeutenden Naturwissenschaftlern ebenfalls als kultur- und fortschrittfeindlich dargestellt. Versuche einer religiösen Homogenisierung werden außerdem als die historischen Vorläufer der österreichischen Großmachtpolitik auf dem Balkan sowie des nationalsozialistischen Expansionsstrebens gewertet. Ziel des Projektes ist es, an diese – wenig rühmliche – Tradition in der Geschichte Österreichs zu erinnern, um mit und durch diese Erinnerung eine friedliche Identität zu fördern. Interessant ist vor allem, dass es gerade diese Vergangenheit ist, die Graz jetzt als Friedensstadt legitimieren soll.

Einen anderen, primär auf der Alltagsebene angesiedelten, Umgang mit Geschichte und Erinnerung verfolgte dagegen das Projekt „Berg der Erinnerungen“ (vgl. Programm Graz: 266ff), das subjektive Erinnerung in ein kollektives Gedächtnis überführte. Zu diesem Zweck verfassten die Veranstalter/innen einen Aufruf an alle Grazer/innen, persönliche Erinnerungsgegenstände für

den Zweck einer Ausstellung abzugeben. Im Zuge der Auswahl, Gruppierung und öffentlichen Präsentation der persönlichen Erinnerungsgegenstände wurden diese Zeugnisse individueller Erinnerung zu einer kollektiven Geschichte der Grazer Bürger/innen gebündelt. Inhaltlich war die Ausstellung deutlich von Erinnerungen an den 1. und 2. Weltkrieg geprägt. Auch dem Ort der Ausstellung im Stollensystem des Grazer Schlossberges kam in der Arbeit eine besondere Bedeutung zu. Die Bedeutung des Schlossberges beschreibt Alfred Stingl, Bürgermeister der Landeshauptstadt Graz, im Katalog zur Ausstellung mit den Worten:

„Daher ist für mich der ‚Dom im Berg‘ so wichtig; er symbolisiert als Kulturzentrum den Übergang von der Barbarei des Krieges in die Zeit des Friedens. Mit der Ausstellung ‚Berg der Erinnerungen‘ gelingt dies in der ganzen Bedeutung von erlebter Geschichte und der Sehnsucht des Menschen nach Frieden und kultureller Entwicklung.“ (Hofgartner/Schurl/Stocker 2003: 6)

Ein paar Absätze zuvor verweist er auf die Möglichkeit, dass über ein Erinnern auch ein Begreifen der Vergangenheit und der eigenen Lebensgeschichte einsetzt. Der Erinnerung wird folglich eine entscheidende Wirkung für den Übergang vom Krieg zum Frieden und von der Barbarei zur Kultur zugeschrieben. Interessant ist an dieser Stelle auch die erneute Einführung einer analogen Dichotomie von Krieg und Frieden und kulturellem Stillstand bzw. Rückschritt und Entwicklung, wodurch Kultur und Frieden zu Synonymen werden.

Auch das Avantgardefestival „Steirischer Herbst“ setzte sich mit der Problematik von Krieg und Gewalt als Bestandteil der europäischen Geschichte und Gegenwart auseinander. So inszenierte der Komponist Bernhard Lang im Rahmen des Festivals ein Stück mit dem Titel „Theater der Wiederholungen“ (vgl. Programm Graz: 137), eine Geschichte der europäischen Grausamkeiten. Diese wird wie folgt beschrieben:

„Der erste Akt wirft einen Blick auf den europäischen Absolutismus, thematisiert die Verherrlichung des Naturrechts, das Lob des Stärkeren, die ideologische Absage an jede Form des sozialen und solidarischen Denkens. Der zweite Akt verlässt diesen grauen, zynischen, europäischen Kontext, widmet sich dem Aufbruch in eine andere, eine freiere, humanere Welt und erinnert daran, dass (Nord-)Amerika als europä-

ischer Traum entstanden ist, wo sich Europa – im Sinne der konsequen-ten Entwicklung von Demokratie und liberalem Kapitalismus – selbst erneuern konnte. Die dritte Erzählung schließlich – basierend auf Protokollen der Nürnberger Prozesse und Berichten aus serbischen Lagern während des Jugoslawienkriegs – ist eine Rückkehr zum Ausgangs-punkt, nach Europa, in die Zeiten, als der alte Kontinent wieder in sei-nen Alpträumen versunken ist.“ (Programm Graz: 137)

Diese Skizze europäischer Geschichte des 18., 19. und 20. Jahr-hunderts scheint in ihrer Negativität kaum noch steigerbar zu sein. Der einzige positiv erwähnte Aspekt, die Verwirklichung des demokratischen Traums in Nordamerika, wirkt in diesem Zu-sammenhang zynisch, da dieser Aufbruch in eine „freiere, huma-nere Welt“ die Kolonialisierung eines Kontinents, die Etablierung einer Sklavengesellschaft und den fast vollständigen Genozid der ursprünglichen Bevölkerung Amerikas mit sich führte. Die Zeit des Nationalsozialismus und des Jugoslawienkriegs wird erneut als Zeit des Alpträums bezeichnet. Die Geschichte Europas wech-selt folglich von einem Alptraum, zu einem Traum, um wieder zu einem Alptraum zu werden, wobei die Zeit des Traums ebenfalls ein Alptraum ist, zumindest für die Anderen, die Nicht-Europäer. Als europäische Gemeinsamkeiten werden in diesem Projekt die Gewalt und die Grausamkeit angesprochen, anders als in dem Projekt „Europa Erlesen Graz“ fehlt hier jedoch jegliche positive Wendung, jegliches Lernen aus der Geschichte.

Das Programm der „Kulturhauptstadt Salamanca 2002“ themati-siert dagegen weniger die Bedeutung von Krieg in der europä-ischen Geschichte oder die Rolle Spaniens in der Geschichte euro-päischer Eroberungszüge und nationaler Aggressionen, vielmehr wird allgemein auf die Tragik und Sinnlosigkeit von Kriegen hin-gewiesen, unter denen insbesondere die Bevölkerung leidet. Da-durch wird der Krieg aus seinem „nationalen“ Kontext gelöst und als universales Phänomen dargestellt, dessen Erinnerungen auf individueller Ebene geteilt und sogar zu einem verbindenden Element zwischen den (ehemals verfeindeten) Nationen werden können.

Ein gutes Beispiel für die Suche nach europäischen Gemein-samkeiten in der Herausstellung individueller Kriegserfahrung ist die Aufführung der Komposition „Quatuor pour la fin du temps“

(vgl. Guía Salamanca: 76f) von Olivier Messiaen. Messiaen, der 1940 in deutsche Kriegsgefangenschaft kam, komponierte dieses Werk – inspiriert von einem Vers aus der Offenbarung des Johannes – im Konzentrationslager Görlitz, in dem es 1941 uraufgeführt wurde:

“En dicho campo de trabajo coincidió con tres músicos internos: el violinista Jean Le Boulaire, el clarinetista Henri Akoka y el violonchelista Etienne Pasquier, con quienes, junto al propio autor al piano, estrenó la obra el 15 de enero de 1941 para un público de 5.000 prisioneros de guerra. Más tarde contaba Messiaen: ‚Nunca he sido escuchado con tanta atención y entendimiento.‘ Ese auténtico canto de esperanza, procedente desde lo más oscuro del corazón, se constituyó en una obra maestra absoluta.” (Guía Salamanca: 77)

Sowohl die Komposition als auch die Aufführung selbst werden hier als Zeichen einer Welt abseits von Krieg und Vernichtung, als Botschaft der Hoffnung beschrieben, die 1941 von den 5.000 zuhörenden Kriegsgefangenen verstanden wurde und die bis in die heutige Zeit ihre Bedeutung behalten hat. Die Aufführung des Stücks als Programmpunkt einer europäischen Kulturhauptstadt erinnerte an die Opfer des 2. Weltkrieges, unabhängig von ihrer Nationalität. Hier gedenkt ein europäisches Publikum gemeinsam der (europäischen) Opfer und partizipiert ebenfalls gemeinsam an der Hoffnung auf Frieden.

Dagegen wurde mit „Carta de amor“ von Fernando Arrabal (vgl. Guía Salamanca: 221f) ein Stück aufgeführt, das sich zwar ebenfalls mit der Sinnlosigkeit von Kriegen auseinandersetzt, jedoch anhand einer biographischen Auseinandersetzung mit den Handlungen der eigenen Eltern. Arrabal, dessen Vater, ein republiktreuer Offizier, im Bürgerkrieg zum Tode verurteilt wurde und der nach seiner Flucht spurlos verschwand, und dessen Mutter überzeugte Franco-Anhängerin war, emigrierte 1955 nach Paris. „Carta de amor“ ist ein Monolog mit autobiographischen Zügen, der zugleich als charakteristisch für das Spanien der Nachkriegszeit beschrieben wird:

“Juan Carlos Pérez de la Fuente ha dirigido a María Jesús Valdés en este turbador monólogo que Arrabal ha extraído de la parte más dolorosa de su propia memoria. La desaparición del padre, la ininteligibilidad de la guerra para el niño, el mutismo infinito de la madre. Historia colectiva

de un país y memoria sufrida del sujeto Arrabal, que rebusca en sus sótanos y saca a la luz todo el dolor de la pérdida, de la miseria, del amor y el odio por la madre, con el trasfondo de la guerra y sus consecuencias íntimas y públicas." (Guía Salamanca: 222)

Die Auseinandersetzung Arrabals mit seinen individuellen Kriegserinnerungen, mit dem Verschwinden des Vaters und dem „unendlichen Schweigen“ seiner Mutter, vermittelt folglich nicht nur seine eigene Geschichte, sondern repräsentiert die kollektive Geschichte eines Landes, das – ebenso wie Arrabal – schmerzhafte Erinnerungen ans Licht befördert, sobald es anfängt, sich mit der eigenen Geschichte auseinanderzusetzen. Die Inszenierung wird mit dieser Erklärung zu einem Aufruf, diese Auseinandersetzung mit der eigenen individuellen und kollektiven Vergangenheit zu beginnen. Die metaphorische Sprache erinnert an die Psychoanalyse. Das Bild des Kellers bzw. des Untergeschosses, aus dem ein Leiden ans Tageslicht gebracht werden soll, bildet die Metapher für einen vergangenen Verlust und eine nicht gelebte Trauer, die nicht mehr verdrängt und für ein Schweigen, das gebrochen werden soll.

„Propaganda en guerra“ (vgl. Guía Salamanca: 294) war ein weiteres Projekt der Kulturhauptstadt Salamanca, das sich kritisch mit dem spanischen Bürgerkrieg auseinandersetzte. Die Ausstellung versuchte, einen möglichst umfassenden Einblick in die Propagandainstrumente der Zeit zu gewähren, von ihrer suggestiven Ideologie bis zu ihrer Materialisierung in den verschiedenen Dokumenten. Neben einigen Gemeinsamkeiten in den Propagandamitteln betonte sie auch die Unterschiede, vor allem jene zwischen Nationalisten und Republikanern: Während die Propaganda der Nationalen primär darauf ausgerichtet war, den Krieg zu gewinnen, ist die Propaganda der republikanischen Front in ihrer Botschaft vielschichtiger. In ihr spiegelt sich eine Pluralität von Ideen und Vorstellungen wider, obwohl auch dort zahlreiche Zensureingriffe die fragile Einheit der Koalition sicherstellen sollten. Da es der republikanischen Fraktion gelang, kulturelle Ziele und Motive in die Bewegung einzubinden und sie von zahlreichen Intellektuellen und Künstler\*innen unterstützt wurde, bietet die Ausstellung über die Informationen zur Propaganda hinaus auch eine Einsicht in ästhetische Positionen der Zeit.

Eine kritische Auseinandersetzung mit der Franco-Ära leistete das Dokumentarfilmprojekt „De Salamanca a ninguna parte“ (vgl. Guía Salamanca: 478ff). Der Film spricht den Umgang mit der Zensur, die Einschränkung der künstlerischen Freiheit, aber auch die Möglichkeiten der kulturellen Weiterentwicklung und der Opposition gegen die Instrumentalisierung von Kunst an. Es ist ein Film über die Anfänge künstlerischer Opposition in Salamanca:

“Mayo de 1955. Salamanca. El cine español de la época es, según el director Juan Antonio Bardem, ‘políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquíto’. Básicamente, el público veía en los cines películas cargadas con los valores oficialistas del régimen franquista: gestas de la historia nacional, folklore y religión. [...] Con el objetivo de dar la vuelta a esta situación y amparados por la necesidad del gobierno de aparentar actitudes democráticas tras superar su etapa de aislamiento internacional, el Cine Club Universitario de Salamanca, con Basilio Martín Patino al la cabeza, convoca unas jornadas de reflexión en torno a los problemas del cine español: autismo social, censura y deficiente distribución.” (Guía Salamanca: 478)

Auffällig ist zunächst die stilistische Anleihe beim Journalismus zu Beginn des Zitates, mit der angedeutet wird, dass der Dokumentarfilm vor allem aufgrund seiner Inhalte und erst an zweiter Stelle aufgrund seines künstlerischen Anspruchs von Interesse sei, und die der Beschreibung einen pseudoobjektiven Charakter verleiht. Die extrem abwertende Beurteilung der Qualität des spanischen Films in der Franco-Ära wird außerdem durch ein wörtliches Zitat von Antonio Bardem legitimiert, einem international anerkannten spanischen Regisseur der Nachkriegszeit. Diese doppelte Absicherung der ästhetischen Kritik durch die Anrufung einer Autorität und durch die Vermittlung einer scheinbaren Objektivität des Urteils erweckt den Eindruck, dass es sich hier um eine stark umstrittene Diskursposition handelt.

Interessant ist weiter die vereinnahmende Geste, mit der in dem Zitat vom spanischen Publikum gesagt wird, es habe diese Filme als mit den offiziellen Werten des Franco-Regimes beladen empfunden, voll mit nationalen Gesten, Folklore und Religion. Eine Annahme, die dem gesamten Publikum sowohl einheitliche Geschmacksvorstellungen als auch eine gewisse kritische Distanz

zum Franco-Regime unterstellt. Hier schimmert der Mythos des „antifaschistischen“ Volkes durch, für das die Franco-Diktatur eine Form der Fremdbeherrschung darstellte. Ein Mythos, der in Italien häufig mit dem Verweis auf die Resistenza und die von ihr vollzogene (Selbst-)Befreiung (Nord-)Italiens zelebriert wird, oder auch in Österreich, wenn die Zugehörigkeit zum nationalsozialistischen Deutschland als reine Besatzung wider Willen dargestellt wird. Während das Programm der Stadt Graz mit dieser Vorstellung bricht, indem es sich aktiv mit seiner Vergangenheit als „Stadt der Volkserhebung“ auseinandersetzt, scheint Salamanca hier die Vorstellung der Fremdbeherrschung aufzunehmen. An den wenigen Punkten, an denen die Franco-Ära im Programm überhaupt Erwähnung findet, inszeniert sich Salamanca als Ort des Widerstandes. Das Zitat ist im Weiteren interessant, weil es die Möglichkeit, ein kritisches, soziales Kino gründen zu können, auf eine Erleichterung in der staatlichen Zensur zurückführt, die wiederum aufgrund des Drucks der internationalen Gemeinschaft hinsichtlich demokratischer Reformen zustande kam – eine Möglichkeitsbegründung, die auch als implizite Dankbarkeitserklärung interpretiert werden kann. Obwohl kurze Zeit später die Zensur erneut verschärft wurde und der 1955 gegründete „Cine Club Universitario de Salamanca“ erst später wirklich in Erscheinung trat, verortet der Text den Beginn des „Nuevo Cine Español“ in dem Gründungsakt der Gruppe, der durch den eigens produzierten Dokumentarfilm ins Gedächtnis gerufen und gewürdigt werden soll.

## 5.8 Selten verwendete Europabilder

Auch bei den Kulturhauptstädten dienten, wie in den Rechtsakten zur Kulturpolitik, nicht alle Selbstbeschreibungen von Europa gleichermaßen als Bezugspunkte. Obwohl im Vergleich mit den Rechtsakten einige Parallelen im Hinblick auf die Präsenz bzw. die Abwesenheit einzelner Europabilder festzustellen sind, können auch Abweichungen zwischen den beiden Untersuchungsfeldern festgestellt werden.

### 5.8.1 Zivilisation und technischer Fortschritt

Industrieller, technischer und wissenschaftlicher Fortschritt scheint in den Programmen und Inszenierungen der Kulturhauptstädte Graz und Salamanca ebenso wenig wie in den Rechtsakten zur EU-Kulturpolitik eine Rolle zu spielen.

So bezieht sich Salamanca zwar positiv auf europäische Zivilisationsleistungen, jedoch nur am Rande und mit dem Motiv, die regionale Museumslandschaft in das Veranstaltungsprogramm zu integrieren. Unter dem Titel „Museos y Colecciones. Los Orígenes de la Modernidad en Salamanca“ (vgl. Guía Salamanca: 407ff) werden Ausstellungen über die Ursprünge der Filmkamera, die Entwicklung des Radios, die Kunstfertigkeit der Uhrenherstellung und die Geschichte des Automobils präsentiert, jedoch ohne die Bedeutung dieser Errungenschaften für die europäische Moderne besonders hervorzuheben.

In Graz wurde der positive Bezug auf Sesshaftigkeit als Zivilisationserrungenschaft in einer Ausstellung kritisch thematisiert und die aktuelle Gültigkeit dieser Vorstellung hinterfragt. Die Ausstellung „Europamemoria“ (vgl. Programm Graz: 282ff) betonte den Einfluss der Migration auf das kulturelle Selbstverständnis Europas:

„Das alte Europa, welches von sich selbst immer noch ein Bild der Sesshaftigkeit und Tradition entwirft, bewegt sich: In europäischen Städten sieht man Gesichter aus der ganzen Welt. Viele dieser ‚Fremden‘ sind Staatsbürger der jeweiligen Länder: manche flüchteten nach Europa, manche sind bereits hier geboren. [...] Die Dynamik der Migrationsbewegungen verändert nicht nur lokale Besonderheiten, sondern auch das kollektive Gedächtnis. Hinter jedem Gesicht, das man betrachtet, verbergen sich persönliche Erinnerungen, die ganz unterschiedliche Lichter auf die konfliktreiche europäische Geschichte werfen.“ (Programm Graz: 283)

Hier wird die Vorstellung, dass Fremde in eine bereits vorhandene europäische Identität integriert werden müssen bzw. dass Integration darin besteht, dass die Fremden sich der europäischen Kultur anpassen müssen, durch eine Identitätskonstruktion ersetzt, in der sich die europäische Identität aus der Summe aller in Europa lebenden kulturellen Identitäten zusammensetzt. Und da

in Europa Menschen aus allen Ländern und Kulturen leben, gestaltet sich auch die europäische Identität entsprechend vielseitig.

### **5.8.2 Klassen, Schichten, Milieus**

Vorstellungen von Europa als horizontal in Klassen, Schichten oder Milieus gegliedertes Gesellschaftsmodell mit dem Spezifikum einer starken Mittelklasse spielen in den beiden untersuchten Kulturhauptstädten ebenso wenig wie in den Rechtsakten zur Kulturpolitik eine Rolle. Eine kulturelle Inszenierung Europas und ein positiver Bezug auf europäische Gesellschaftsformationen scheinen sich damit auf diskursiver Ebene tendenziell eher auszuschließen. Eine mögliche Erklärung dafür könnte sein, dass die beiden Kulturhauptstädte Graz und Salamanca ebenso wie die Rechtsakte zur EU-Kulturpolitik mit ihrer Konzentration auf die europäische Hochkultur zugleich den traditionellen Anspruch der Hochkultur übernehmen, nicht die Kultur einer bestimmten Schicht, sondern die Kultur der gesamten Bevölkerung zu sein. Eine Beschreibung Europas als horizontal geschichtete Gesellschaft steht dementsprechend Vorstellungen von Europa entgegen, in denen kulturelle Artefakte die europäischen Nationen sowie die europäische Gesellschaft als Ganze repräsentieren.

### **5.8.3 Arbeitsethik und Wohlfahrtsstaat**

Ähnlich verhält es sich mit Vorstellungen von Europa als spezifische Arbeits- und Wohlfahrtskultur. Weder die Thematik der Arbeitsethik, der Arbeiterkämpfe noch die des Wohlfahrtsstaats spielten im Kulturhauptstadtjahr von Graz 2003 eine erwähnenswerte Rolle. Eine Ausnahme bildet das Projekt „Nasszellen. Keine Wohnung ohne Bad & WC“ (vgl. Programm Graz: 426f), das sich der Aufgabe verschrieben hatte, in über 100 Substandardwohnungen in Graz ein Bad mit WC einzubauen. Initiiert wurde das Projekt vom Grazer Wohnungsstadtrat Ernest Kaltenegger mit der folgenden Begründung: „Eine Kulturhauptstadt kann sich keine Substandardwohnungen leisten‘, denn Kultur ist primär einmal Lebenskultur und ‚muss für alle sozialen Schichten spürbar sein!‘“ (ebenda: 426).

Hier wird zwar eine enge Verbindung mit Kultur und Lebenskultur bzw. sozial gerechtem Lebensstandard gezogen, beides jedoch nicht in einen europäischen Zusammenhang gestellt.

In „Salamanca 2002“ finden der europäische Wohlfahrtsstaat und die Arbeitsethik ebenfalls kaum Beachtung. Jedoch werden in indirekter Form, über die Auswahl bestimmter Stücke, das Thema des Arbeitskampfes und die soziale Lage der arbeitenden Klassen angesprochen. Etwa wenn die Dreigroschenoper von Bertolt Brecht (vgl. Guía Salamanca: 242f) aufgeführt wird oder „San Francisco juglar de Dios“ (vgl. ebenda: 234ff) von Dario Fo, beides repräsentative Stücke eines populären, kapitalismuskritischen Theaters.

#### **5.8.4 Die europäische Kommunikationsgemeinschaft**

So deutlich der Rat in den Rechtsakten zur Kulturpolitik die Etablierung einer europaweiten Kulturgemeinschaft durch Vernetzung und Zusammenarbeit auch fordert und fördert, in den beiden Kulturhauptstädten Graz und Salamanca wurden diese Vorstellungen nicht aufgegriffen. Das bedeutet nicht, dass sich die vom Rat angestrebte Kommunikationsgemeinschaft in der konkreten Umsetzung der Projekte nicht etabliert; es bedeutet jedoch, dass diese Form der Europakonstruktion nicht als Identifikationsobjekt fungiert. Unabhängig davon, ob Europa zu einer Kommunikationsgemeinschaft wird oder nicht, scheint die Bereitschaft gering, sich mit Modellen dieses Abstraktionsgrades, d.h. mit formalen statt mit inhaltlichen Gemeinschaftsbeschreibungen, zu identifizieren.

#### **5.9 Integrationsstrategien und Subjektanrufungen**

Ebenso wie Graz verwies auch Salamanca mit seinem Kulturprogramm auf seine kosmopolitische Tradition als Kreuzungspunkt verschiedener Kulturen. Anders als Graz, das seine kulturelle Verbundenheit mit Südosteuropa hervorhob, präsentierte sich Salamanca als Drehscheibe zwischen spanischen und (west-)europäischen Intellektuellen und Künstler/innen. Darüber hinaus betonte Salamanca nicht nur seine zentrale Stellung innerhalb Europas, sondern auch seine Mittlerposition zwischen den Kontinenten.

Diese Vermittlung fand nicht zwischen Europa und (Nord-)Afrika statt, wie es aufgrund des Jahrhunderte währenden maurischen Einflusses nahe gelegen hätte, sondern zwischen Europa und Iberoamerika (vgl. Guía Salamanca: 13). Beide Städte knüpften damit an Verbindungen aus vergangenen hegemonialen Bestrebungen an und letztlich auch an den alten Diskurs von Zentrum und Peripherie.

Sowohl Salamanca als auch Graz sind geographisch am Rande der Europäischen Union situiert und beide versuchten, sich selbst als (kulturelle) Mitte Europas zu präsentieren, indem sie die Peripherie möglichst nahe an Europa rückten. Graz betonte seine Brückenfunktion für Südosteuropa, Salamanca für Iberoamerika. Während Graz im Rahmen seiner Selbstverortung in der Mitte Europas sowohl die kulturellen Abgrenzungen zum Balkan als auch die politischen Grenzen kritisch thematisierte und dekonstruierte, griff Salamanca in seinem Programm weder die EU-Osterweiterung noch die EU-Außengrenzen und auch nicht die Grenzen Europas im Allgemeinen auf. Salamanca blendete jedoch nicht nur die politische Diskussion um die Grenzziehungen Europas nach Osten vollständig aus, auch künstlerische Positionen aus Osteuropa fanden kaum Eingang in die Präsentationen europäischer Kultur. Unter dem Gesichtspunkt, dass beide Städte sich strategisch in der Mitte Europas positionierten und sich selbst im Zentrum der künstlerischen Entwicklung verorteten, stellen sich die unterschiedlichen Programmschwerpunkte noch einmal in einem anderen Licht dar. Graz nahm symbolisch die nächste EU-Erweiterungsrunde vorweg und positionierte sich als Vermittler zwischen West- und Südosteuropa. Dagegen berief sich Salamanca auf die Traditionen kulturellen und intellektuellen Austauschs in Westeuropa unter Einbeziehung der ehemaligen spanischen Kolonien. Mit dem Bezug auf Iberoamerika wurde der kulturellen Nähe mit den ehemaligen Kolonien der Vorzug gegenüber einer geographischen Nähe zu Osteuropa gegeben, die offenbar in Salamanca anders als in Graz nicht als kulturelle Nähe wahrgenommen wird.

Anders als in den Rechtsakten zur EU-Kulturpolitik konstituierten beide Kulturhauptstädte Europa als geographisch-kulturelle Einheit weniger über den Dialog mit anderen, nicht-europäischen

Kulturkreisen, sondern vielmehr über einen verbindenden Dialog innerhalb Europas. An einigen Stellen ist aber auch eine Vereinigung von den externen Anderen als Teile der europäischen Kultur zu beobachten. In Salamanca fand dieser Dialog maßgeblich innerhalb Westeuropas statt, in Graz wurde gezielt ein Dialog zwischen Ost- und Westeuropa gefördert. In beiden Städten wurden die Subjekte als Teil einer innereuropäischen Dialoggemeinschaft angerufen, die in Salamanca primär Westeuropa umfasste und in Graz West- und Osteuropa.

Sowohl Graz als auch Salamanca stellten konsequent alle angebotenen künstlerischen Werke und Inszenierungen als Repräsentationen europäischer Kultur dar und vermittelten damit die Vorstellung einer territorialen und temporalen künstlerischen Kontinuität in Europa. Insbesondere mit dem Argument der kulturellen Vielfalt in der Einheit wurde Europa als ästhetische Einheit gegenüber den USA abgegrenzt.

Auch in den Bezugnahmen auf Europa als christliches Abendland wurden die Besucher/innen konsequent als Europäer/innen angerufen, aber auch hier finden sich erneut Unterschiede in den Europavorstellungen, an denen das Publikum partizipieren sollte. Graz band gezielt das Judentum und den Islam in das europäische Selbstverständnis mit ein, auf der einen Seite als Inspiration für den eigenen, christlichen Glauben, auf der anderen Seite als religiöse Vielfalt, in der sich alle Religionen zu Demokratie, Menschenrechten und Säkularisierung bekennen. Salamanca unterstrich dagegen vor allem die kulturelle Bedeutung des Christentums für Europa. Hier lassen sich drei unterschiedliche Formen der Subjektanrufung ausmachen: einmal als Teil eines multireligiösen Europas, indem sich die Religionen gegenseitig inspirieren, dann als Teil eines säkularen multireligiösen Europas, in dem sich alle zu denselben demokratischen Werten bekennen und schließlich als Teil des christlichen Abendlandes, das aufgrund seiner universell menschlichen Botschaft integriert.

Ein positiver Bezug auf Europa als Wertegemeinschaft und eine Anrufung der Subjekte als Teil derselben erfolgte ausschließlich in Graz und ging mit einer deutlichen Abgrenzung gegenüber den USA einher. Auch hier kam der Demokratie und den Menschenrechten die entscheidende Rolle im europäischen Wertekonsens zu. In Salamanca wurden gemeinsame Werte kaum erwähnt. Allein die Toleranz war ein wichtiger Bezugspunkt, jedoch

weniger als gemeinsamer europäischer Wert, sondern als Kennzeichen der kulturellen Offenheit und des intellektuellen Lebens der Universität.

Salamanca ordnete sich mit seiner Universitätsgeschichte in eine europäische Kultur des Wissensaustauschs sowie der intellektuellen und künstlerischen Reflexion ein. Da diese Form der Wissens- und Konfliktkultur zwar prägend für Salamanca war, jedoch zugleich Teil einer spezifisch europäischen Kultur ist, wurden die Besucher/innen auch hier als Teil einer europäischen Kulturgemeinschaft angerufen. Einen ähnlichen Prozess vollzog Graz im Hinblick auf die europäische Rechtskultur.

Anders als in den Rechtsakten, in denen die Integration der europäischen Nationalkulturen in eine gemeinsame europäische Kultur eine bedeutende Rolle spielte, wurde diese Problematik in den beiden untersuchten Kulturhauptstädten eher vernachlässigt. Künstlerische Produktionen wurden fast durchgängig als Teil einer europäischen Kultur ausgewiesen, womit die Umwertung von vormals nationalen in europäische Kulturgüter dadurch erfolgte, dass sie schlicht zu europäischen Leistungen erklärt wurden. D.h. im Unterschied zu den Rechtsakten erwächst die europäische Kultur in den Programmen der Kulturhauptstädte nicht primär aus den National- und Regionalkulturen, sondern wird direkt aus der Existenz grenzüberschreitender Kunstströmungen abgeleitet. Eine Ausnahme bildete hier sowohl in Salamanca als auch in Graz der Film, dem eine repräsentative Funktion für das Land, aus dem der oder die Regisseur/in stammt, zugeschrieben wurde. Dem Publikum wurden damit Filme, die die europäischen Nationen repräsentieren, sowohl als Objekte für eine Identifikation mit der eigenen (europäisierten) Nation als auch mit den anderen (europäisierten) Nationen angeboten.

Ebenfalls im Unterschied zu den kulturpolitischen Rechtsakten, in denen keine Bezüge auf Vorstellungen von Europa als negative Erinnerungsgemeinschaft zu finden sind und in denen der Begriff Kultur ausschließlich positive Ereignisse, Erinnerungen und Leistungen umfasst, bezogen sich sowohl Graz als auch Salamanca mit mehreren Projekten auf Krieg, Faschismus und Nationalsozialismus als gesamteuropäische Erfahrung. In der Art, wie diese Bezugnahmen erfolgten, divergieren beide Städte jedoch stark. Während sich Graz aktiv in eine europäische Tätergemein-

schaft einordnete und daraus die moralische Verpflichtung, aber auch die Legitimation ableitete, sich für den Frieden einzusetzen, knüpfte Salamanca stärker an heroische Traditionen an. Dies geschah, indem es sich in eine europäische Opfergemeinschaft einordnete und Momente des Widerstandes gegen das Franco-Regime hervorhob. In beiden Städten wurden die Subjekte erneut als Teil Europas angerufen, einmal als Tätergemeinschaft, einmal als Opfergemeinschaft; gemeinsam war beiden Städten die Europäisierung negativer Erinnerungen.

Dagegen waren wiederum in beiden Städten, diesmal jedoch in Übereinstimmung mit den Rechtsakten, Bezüge auf Europa als horizontal geschichtete Gesellschaft von geringer Bedeutung. Stattdessen wurden Kunst und Kultur eine alle Gruppen und Schichten vereinigende Wirkung zugeschrieben, insofern sie stets die (nationale oder europäische) Gesellschaft als Ganze repräsentierten. Auch Bezugnahmen auf die europäische Arbeitsethik und auf den Wohlfahrtsstaat waren in beiden Kulturhauptstädten ebenso selten wie in den Rechtsakten auszumachen. Erstaunlicherweise fand auch die Vorstellung einer europäischen Kommunikationsgemeinschaft keinen Eingang in die Kulturhauptstadtprogramme. Zwar ist zu vermuten, dass durch die zahlreichen internationalen Veranstaltungen eine Vernetzung zwischen kulturellen Akteur/innen stattfand, und damit de facto die Etablierung einer europaweiten Kommunikationsgemeinschaft vorangetrieben wurde, sie stellte jedoch – anders als in den Rechtsakten – kein positives Identifikationsobjekt dar.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Unterschiede in der programmatischen Ausrichtung der beiden Kulturhauptstädte Graz und Salamanca gegenüber den Ähnlichkeiten in den Integrationsstrategien und Subjektanrufungen eher zurücktreten. Zwar war Graz stärker als Salamanca darauf bedacht, sowohl soziale Randgruppen innerhalb der Europäischen Union als auch Osteuropa inklusive der Türkei und Russland in die europäische Selbstbeschreibung zu integrieren, während sich Salamanca eher an der breiten Bevölkerung orientiert und sich auf Westeuropa konzentrierte, beide riefen jedoch ihr Publikum beinahe durchgehend als europäisches Publikum an. Das heißt, die maßgebliche Integrationsstrategie beider Kulturhauptstädte war die Vermittlung einer geschichtlichen und kulturellen europäischen Identität, die ver-

bunden mit einer Etablierung von Europa als kulturellem Zentrum die Subjekte als Teil einer europäischen Kulturgemeinschaft anriefen. Inhaltlich wurde diese Kulturgemeinschaft von beiden Städten maßgeblich als ein Konglomerat aus gemeinsamen Werten, künstlerischen Positionen und Traditionen sowie als Gemeinschaft mit einer gemeinsamen kriegerischen und gewalttätigen Vergangenheit bestimmt. Uneinigkeit bestand im Hinblick auf die Konzeption Europas als christliches Abendland bzw. als multireligiöse Gemeinschaft.

Bezüge auf externe Andere spielten in den Kulturhauptstädten – ebenso wie in den Rechtsakten – eine eher untergeordnete Rolle. Wenn externe Andere erwähnt wurden, so waren dies die USA und Japan als Repräsentant für Asien. Die USA waren sowohl bei der Konzeption einer gemeinsamen Kunstgeschichte als auch bei Bezügen auf eine europäische Wertegemeinschaft ein bedeutendes Gegenüber. Asien – und hier insbesondere Japan – nahm bei Veranstaltungen zur zeitgenössischen Kunst in Graz die Funktion eines außereuropäischen Referenzpunktes ein. Während sich allerdings gegenüber den USA abgegrenzt wurde, fungierte Japan eher als Spiegel, der es Europa ermöglichte, sich selbst zu sehen.

Anders als in den Rechtsakten, in denen zwei Grundmuster europäischer Identitätskonstruktionen zu erkennen waren, die *Baumstruktur* und das *Netzwerk*, ist in den Kulturhauptstädten nur ein Grundmuster zu erkennen: die Integration über Baumstrukturen, d.h. über Veranstaltungen und Werke, die als europäische Repräsentationen zugleich zu Objekten der Identifikation mit Europa werden. Die Subjekte werden als Teil einer größeren Gemeinschaft angerufen und über diese – notwendigerweise vereinfachte – Anrufung integriert.

Die Ergebnisse der Interpretation sind in der nachfolgenden Tabelle 4 noch einmal zusammengefasst. Für eine bessere Vergleichbarkeit mit der Tabelle 3 (205ff), die die Ergebnisse der Analysen der Rechtsakte zur Kulturpolitik zusammengefasst, wurde von dieser soweit wie möglich die Reihenfolge der Strategien europäischer Identitätskonstruktionen übernommen.

**Tabelle 4: Europäische Identitätskonstruktionen in den europäischen Kulturrhauptstädten**

Strategien europäischer Identitätskonstruktionen	Subjektpositionen/-anrufungen	Grundmuster europäischer Identitätskonstruktionen	Gegenidentitäten/ Nicht-Anrufung
<b>Europa der Nationen</b>			
Umwertung Repräsentationen anderer Nationen in Identifikationsobjekte für ein europäisches Publikum	Salamanca und Graz: als Teil der anderen Nation, die Teil Europas ist	<i>Baumstruktur:</i> Kunst repräsentiert Nationen und Europa	Salamanca: --- Graz: ---
<b>Ästhetische Einheit</b>			
Hervorhebung der gemeinsamen (west-)europäischen Kunstgeschichte	Salamanca: als Teil Europas: als Teil der westeuropäischen Kulturgemeinschaft Graz: als Teil Europas: als Teil der europ. Kulturgemeinschaft	<i>Baumstruktur:</i> Kunst repräsentiert räumliche und geschichtliche Kontinuität	Salamanca: USA, Osteuropa als kulturelle Peripherie Graz: USA, Japan (Asien)
<b>Europäische Wertegemeinschaft</b>			
Etablierung eines europäischen Verfassungspatriotismus	Salamanca: --- Graz: als Teil Europas: als Teil der europ. Wertegemeinschaft	<i>Baumstruktur:</i> Kunst repräsentiert demokratische Werte	Salamanca: --- Graz: USA
<b>Reflexive Wissensgemeinschaft</b>			
Hervorhebung einer europäischen Wissens- und Konfliktkultur	Salamanca: als Teil Europas, als Teil der reflexiven europ. Wissensgemeinschaft Graz: ---	<i>Baumstruktur:</i> Universität repräsentiert europäische Wissenskultur	Salamanca: --- Graz: ---

<b>Kontinent Europa als geographische und kulturelle Einheit</b>			
Konstitution Europas durch internen Dialog	Salamanca: als Teil Europas: als Teil des westeuropäischen Dialogpartners Graz: als Teil Europas: als Teil des europ. Dialogpartners	<i>Baumstruktur:</i> Dialog repräsentiert Europa	Salamanca: Osteuropa Graz: ---
<b>Christliches Abendland</b>			
Konstitution Europas als multireligiöse Gemeinschaft	Salamanca: --- Graz: als Teil Europas: als Teil einer multireligiösen Kulturgemeinschaft	<i>Baumstruktur:</i> Einheit in religiöser Vielfalt	Salamanca: --- Graz: ---
Konstitution Europas als säkulare, tolerante Gemeinschaft	Salamanca: --- Graz: als Teil Europas: als Teil einer säkularen, toleranten Kulturgemeinschaft	<i>Baumstruktur:</i> Einheit in säkularer, religiöser Vielfalt	Salamanca: --- Graz: ---
Konstitution Europas als christliches Abendland	Salamanca: als Teil Europas: als Teil einer christlich-universalen Kulturgemeinschaft	<i>Baumstruktur:</i> Einheit in der universalen christlichen Kultur	Salamanca: --- Graz: ---

<b>Negative Erinnerungsgemeinschaft</b>				
Konstitution Europas als Tätergemeinschaft	Salamanca: --- Graz: als Teil Europas; als Teil einer friedliebenden europäischen Gemeinschaft	<i>Baumstruktur:</i> Einheit in der europäischen Tätergemeinschaft	Salamanca: --- Graz: ---	
Konstitution Europas als Opfergemeinschaft	Salamanca: als Teil Europas: als Teil einer europäischen Opfergemeinschaft, die unter Krieg und Faschismus gelitten hat Graz: ---	<i>Baumstruktur:</i> Einheit in der europäischen Opfergemeinschaft	Salamanca: --- Graz: ---	
<b>Europäische Kommunikationsgemeinschaft</b>	---	---	---	---
<b>Zivilisation und technischer Fortschritt</b>	---	---	---	---
<b>Klassen, Schichten, Milieus</b>	---	---	---	---
<b>Arbeitsethik und Wohlfahrtsstaat</b>	---	---	---	---

*Strategien europäischer Identitätskonstruktion in Veranstaltungsprogrammen der europäischen Kulturräume Graz und Salamanca mit Subjektanrufung, Integrationsmuster und Gegenidentitäten.*

## 6. Fazit und Ausblick

---

Nach der in *Kapitel 1* hergeleiteten und der Arbeit zugrunde liegenden Definition von kollektiver Identität entsteht diese in einem reziproken Prozess, in dem die Subjekte über ihre Anrufung als Teil eines Kollektivs konstituiert werden und sich über die Annahme der Anrufung mit dem angebotenen *Objekt* der Identifikation auch *identifizieren*. Dieser Prozess der Subjektanrufung und Subjektkonstitution als Teil eines Kollektivs bedarf der permanenten Wiederholung, um das Bewusstsein einer über Raum und Zeit konstanten Identität zu (re)produzieren.

Die Europäische Union konstituiert in den Rechtsakten zur Kulturpolitik die Subjekte entweder als Teil Europas, als Teil der eigenen Nation, die Teil Europas ist, oder als Teil der anderen Nation, die Teil Europas ist. Diesen „Umweg“ über die nationale Identität gehen die Kulturhauptstädte in ihren Veranstaltungsprogrammen in der Regel nicht. Die europäischen Kulturhauptstädte Graz und Salamanca rufen die Zuschauer/innen konsequent als Teil einer europäischen Gemeinschaft an und vermitteln ihrem Publikum ein Gefühl der Zugehörigkeit zu einer eindrucksvollen europäischen Kulturgemeinschaft, die nicht nur herausragende Leistungen in der Vergangenheit erbracht hat, sondern dies auch in Zukunft zu tun verspricht. Im Hinblick auf die Frage, welches die Vorstellungen von Europa sind, mit denen sich die Subjekte identifizieren sollen, sind jedoch zwischen den Rechtsak-

ten und den Kulturhauptstädten als auch zwischen den Kulturhauptstädten selbst Divergenzen festzustellen.

Repräsentationen von Europa, die die Europäische Union in den Rechtsakten zur Kulturpolitik als Identifikationsobjekte vorschlägt, sind: europäisierte nationale Kulturgüter, europäische künstlerische Artefakte aller Art, europäische Werte und der europäische Kulturraum als Ganzes. Da alle diese zur Identifikation angebotenen Repräsentationen, wie in *Kapitel 4* gezeigt wurde, eine nicht näher spezifizierte, vorgängige Einheit voraussetzen, durch die diese Repräsentationen erst ihre repräsentative Kraft erhalten, homogenisieren diese Repräsentationen zunächst qua Definition. Innere kulturelle Widersprüche finden in dieser diskursiven Produktion von Europa wenig Platz und nicht integrierbare Elemente werden entweder nicht als relevante Unterschiede wahrgenommen oder nicht als integrale Bestandteile der europäischen Kultur anerkannt. Daneben strebt die Europäische Union in den Rechtsakten eine Integration und Identitätsproduktion durch die Etablierung von grenzüberschreitenden, europäischen Netzwerken an. Durch diese soll eine europäische Kommunikationsgemeinschaft entstehen, mit der sich insbesondere die Eliten identifizieren können.

Dagegen konzentrieren sich beide Kulturhauptstädte auf die Darbietung künstlerischer Artefakte, die die ästhetischen Gemeinsamkeiten in Europa repräsentieren, und den europäischen Kulturraum als Ganzes. Beide Kulturhauptstädte rufen ihre Besucher/innen durchgehend als Teil einer europäischen Kulturgemeinschaft an, die vornehmlich durch ihre künstlerischen Errungenschaften und Produktionen der Gegenwart und Vergangenheit bestimmt wird. Während also in den offiziellen kulturpolitischen Rechtsakten wiederholt die Vereinbarkeit der nationalen Identitäten und Kulturen mit einer gemeinsamen europäischen Identität und Kultur unterstrichen wird, wird das Problem der Vereinbarkeit von nationaler und europäischer Identität in den Kulturhauptstädten kaum thematisiert. Nationaler Identität und Kultur wird damit in den Kulturhauptstädten eine untergeordnete, ja zu vernachlässigende Bedeutung im Prozess einer kollektiven europäischen Identitätsproduktion zugeschrieben.

Auch die Diskussion um eine europäische Wertegemeinschaft wird eher am Rande aufgegriffen. Werden jedoch Werte genannt, so sind dies – in Übereinstimmung mit den Rechtsakten – vor allem die Demokratie und die Menschenrechte. Aber auch der Toleranz und der Religionsfreiheit kommt eine gewisse Bedeutung zu.

Anders als in den Rechtsakten setzen sich beide Kulturhauptstädte mit der Religion als verbindendes, aber auch trennendes Element europäischer Identität auseinander. Salamanca schlägt vor, sich auf die universelle Botschaft des Christentums und der christlichen Kultur einzulassen, Graz betont die Multireligiosität des *heutigen* Europa. Auf die *historische* Bedeutung des Judentums und des Islams für die kulturelle Entwicklung Europas verweisen weder Salamanca noch Graz, wohl aber auf die christliche Vergangenheit. Damit wird das historische Bild von Europa vor allem als vom Christentum geprägt dargestellt. Dass Europa heute eine multireligiöse Gesellschaft ist, erscheint dadurch als ein neueres Phänomen und nicht als integraler Bestandteil der europäischen Geschichte.

Eine europaweite Vernetzung von Intellektuellen und Künstler/innen wird von den Kulturhauptstädten – wie in den Rechtsakten vorgeschlagen – *de facto* zwar etabliert, jedoch nicht – wie ebenfalls vorgeschlagen – als Repräsentation einer europäischen Kommunikationsgemeinschaft zur Identifikation mit dieser angeboten.

Von den Rechtsakten unterscheiden sich die Veranstaltungsprogramme der beiden Kulturhauptstädte vor allem durch ihre Auseinandersetzung mit Krieg, Faschismus und Nationalsozialismus.

### Interventionen im kulturellen Feld

Im Hinblick auf die in *Kapitel 2* hergeleitete und erweiterte Darstellung der kulturpolitischen Strategien im Feld der kulturellen Produktion (vgl. Graphik 2: 86) kann ebenfalls eine Übereinstimmung zwischen den kulturpolitischen Zielen und Forderungen in den Rechtsakten und den Veranstaltungsprogrammen der beiden Kulturhauptstädte festgestellt werden. Die Kulturhauptstädte tragen zur Europäisierung des Felds der kulturellen Produktion bei, indem sie erstens die Kooperation und Vernetzung von Künstler/innen und Kulturschaffenden fördern und zweitens kulturelle Produktionen aus ihren nationalen Entstehungskontexten.

ten lösen und in einen europaweiten Produktionszusammenhang stellen. Salamanca legt hierbei den Schwerpunkt auf die Europäisierung der arrivierten Avantgarden und die Vermittlung von Kenntnissen über diese an ein europäisches Publikum. Graz legt den Schwerpunkt auf die Präsentation und Europäisierung der neuen Avantgarde, unter gezielter Einbeziehung von künstlerischen Positionen aus Südosteuropa. Graz versucht darüber hinaus mit künstlerischen Interventionen aktiv in die politische Europadiskussion, vor allem um die Grenzen der Europäischen Union, einzutreten. Damit stellt Graz noch einmal den Zusammenhang von Kunst, Kultur und Politik heraus.

Ansatzweise beziehen beide Städte auch volkskulturelle Strömungen mit ein. Von einer gezielten Ausdehnung des Feldes der kulturellen Produktionen auf den gesamten kulturellen Raum kann jedoch nicht gesprochen werden. Auch die Förderung der individuellen Kreativität spielt weder in den Rechtsakten noch in den Kulturhauptstädten eine Rolle. Beeindruckend sind dagegen die starke Ökonomisierung und Vermarktung der Kulturhauptstädte, die beide ihre beachtlichen Investitionen in den Event als ökonomisch rentabel ausweisen. „Kunst und Kommerz“ stehen sich zumindest in den untersuchten Kulturhauptstädten nicht mehr als unvereinbar gegenüber. Die hohen Besucher/innenzahlen scheinen sowohl den Vertreter/innen dieser Form der Identitätspolitik als auch den Befürworter/innen einer stärkeren Marktorientierung der Kulturpolitik Recht zu geben. Ob die hier gelungene Vereinbarkeit von Ökonomie und Kultur auch auf weniger werbewirksame Kulturaktivitäten übertragen werden kann, darf jedoch bezweifelt werden.

### **Einheit in der Vielfalt**

Auf den ersten Blick mag es scheinen als fügten sich alle Identitätsangebote zu einem harmonischen Bild zusammen: Fasst man die Identifikationsangebote der Rechtsakte und der Kulturhauptstädte zusammen, dann ergeben sie ein Bild von Europa, das heute multireligiös und säkular ist, das sich jedoch ausschließlich zu seiner christlichen Vergangenheit, nicht jedoch zu seinen jüdischen und islamischen Traditionen bekennt. Es ist ein Europa mit reicher künstlerischer Vergangenheit, die jedoch maßgeblich innerhalb Westeuropas stattgefunden hat. Ein Europa, das sich als Wertegemeinschaft versteht, die sich vor allem auf die Werte der

Demokratie und der Menschenrechte beruft und die sich über die kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte des Kriegs und des Faschismus der Wichtigkeit und Fragilität dieser Werte bewusst ist. Dieses Europa entsteht nicht nur über eine Identifikation mit Repräsentationen, sondern auch in der direkten, Nationen übergreifenden Kommunikation. Es ist ein Europa, das seine eigenen Privilegien kritisch hinterfragt, Minderheiten gezielt integriert und in dem Nationalbewusstsein nur noch innerhalb eines friedlichen Europabewusstseins gewürdigt wird.

Die privilegierten Signifikanten dieses europäischen Identitätsdiskurses sind ästhetische und historisch-kulturelle Gemeinsamkeiten. Die ästhetischen und historisch-kulturellen Signifikanten fügen sich in eine homogenisierende Äquivalenzrelation ein, d.h. sie bilden nicht-widersprüchliche, einander ergänzende Selbstbeschreibungen. Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass sich diese Äquivalenzrelation – im Widerspruch zur eingangs vorgestellten These von Laclau – *nicht* durch die Erzeugung eines antagonistischen Außen, hinter dem die internen Differenzen zu sekundären Unterschieden werden, herstellt (vgl. Laclau 1981: 181). Zwar werden Gemeinsamkeiten über die Gegenüberstellung *europäisch* – *nicht-europäisch* erzeugt, diese Gegenüberstellung erfolgt jedoch bis auf wenige Ausnahmen implizit und unter Abwesenheit der nicht-europäischen Referenzpunkte. Der kulturpolitische Diskurs über europäische Identität basiert auf der Schaffung von innereuropäischen Gemeinsamkeiten, denen als Kontrastfolie die Geschichte der innereuropäischen Konflikte gegenübergestellt wird, die es zu überwinden gilt. Der Referenzpunkt für die Herausbildung einer kollektiven europäischen Identität ist Europa selbst. Die Europäische Union greift damit nicht auf die Tradition kollektiver Identitätsproduktion durch die Abgrenzung gegenüber externen Anderen zurück, sondern konzentriert sich auf die Etablierung eines Bewusstseins von europäischen Gemeinsamkeiten. Wenn Abgrenzungen auszumachen sind, dann erfolgen sie primär gegenüber der eigenen, kriegerischen Vergangenheit.

Das integrierende Moment dieser Europakonstruktion ist der hohe Abstraktionsgrad bzw. die fehlende Konkretisierung der einzelnen Signifikanten. Letztlich handelt es sich hier um „leere Signifikanten“. Und wie bei Andersons „leeren Gräbern“ (vgl. An-

derson 1996: 18) ist es gerade ihre „Leere“, die es möglich macht, dass sie mit divergierenden Vorstellungen von Europa gefüllt werden können. Wie die Analyse der Rechtsakte gezeigt hat, konkretisiert die Europäische Union an keiner Stelle, wo die Grenzen des europäischen Kulturraums verlaufen sollen, den sie fördern möchte, oder welche Nationen zu diesem Kulturraum gehören. Die Kulturhauptstädte Graz und Salamanca füllen diese abstrakten Kategorien teilweise mit konkreten Inhalten, die dann jedoch häufig in einem widersprüchlichen Verhältnis zueinander stehen. So umfasst die ästhetische Einheit Europas in Salamanca vor allem die westeuropäischen Staaten, in Graz umfasst sie auch Osteuropa. Salamanca bezieht sich auf eine europäische Opfergemeinschaft, Graz auf eine europäische Tätergemeinschaft, etc.

Diese Differenzen wirken nicht als polarisierende Differenzen, da auch die differierenden Identitätsangebote über eine *Baumstruktur* integrieren, in der alle Unterschiede stets auf eine vorgängige Einheit zurückgeführt werden können. Diese *Baumstruktur* als Integrationsmuster liegt allen Selbstbeschreibungen, außer der Kommunikationsgemeinschaft zugrunde und auf diese Form der Integration beziehen sich beide Kulturhauptstädte nicht. Das harmonisierende Element, das die unterschiedlichen Vorstellungen einigt, ist folglich die Vorstellung, dass hinter ihnen eine – nicht bestimmbare – europäische Identität steht. Damit offenbart sich die Vermittlung und Hervorhebung von Gemeinsamkeiten vor allem als ein „Wollen“ dieser kulturellen Gemeinsamkeiten.

Dem Prinzip der Vielfalt, die auf eine Einheit zurückgeführt werden kann, wird durch die Veranstaltungen der europäischen Kulturhauptstädte gleichzeitig entgegengewirkt, da die Einheit, auf die die verschiedenen Kulturhauptstädte sich beziehen, nicht dieselbe ist. Dem Prinzip der Einheit liegen damit divergierende Vorstellungen von dieser Einheit zugrunde. Dadurch könnte über die Zeit ein vielschichtiges und widersprüchliches Bild von Europa entstehen.

Die Praxis, sich auf unterschiedliche Vorstellungen dieser vorgängigen Einheit zu beziehen, könnte zu einer europäischen Identität führen, die sich ihrer Konstruiertheit bewusst ist und die durch eine additiv/empirische Integration versucht, die verschiedenen kulturellen Ausprägungen in Europa mit einzubeziehen. Diese Form der Identitätskonstruktion hätte gegenüber den ange-

botenen normativen Entwürfen den Vorteil, dass auch kulturelle Strömungen mit einbezogen werden können, die nicht den Anspruch erheben, Europa insgesamt zu repräsentieren.

### Zentrum und Peripherie

Für die Etablierung einer heterogenen europäischen Identität im Sinne einer Vielheit, die nicht auf eine vorgängige Einheit zurückgeführt werden kann, ist meines Erachtens auch die Anerkennung verschiedener kultureller Zentren nötig. Darüber hinaus ist ein Verständnis einer europäischen Kunst und Kulturgeschichte gefragt, in der Westeuropa nicht den Maßstab<sup>1</sup> bildet: Dies wäre beispielsweise eine Selbstbeschreibung von Europa, in der kulturelle Leistungen, Errungenschaften und Eigenarten als genuin europäisch anerkannt werden, die ausschließlich in Osteuropa stattgefunden haben. Anders als Salamanca, das sich auf Westeuropa konzentriert, versucht Graz zwar gezielt, Künstler/innen und künstlerische Positionen aus Südosteuropa einzubinden, jedoch handelt es sich auch hier um die Integration von Positionen, die sich in den westeuropäischen Kanon einfügen lassen. Damit setzt auch hier Westeuropa die Standards, denen osteuropäische Kunst entsprechen muss, um anerkannt zu werden. Auch wenn Graz versucht, Osteuropa aus seinem vermeintlich defizitären Status herauszulösen, weist es doch Westeuropa selbst keinen defizitären Status zu. Eine Konstruktion von europäischer Kultur, in der Westeuropa gleichfalls in verschiedenen Bereichen einen defizitären Status erhält, und dadurch ebenfalls zur kulturellen Peripherie wird, ist jedoch meines Erachtens die Bedingung einer gleichberechtigten europäischen Integration. Dies ist keine Forderung nach einer einfachen Umkehrung des Zentrum-Peripherie-Verhältnisses, sondern nach einer Flexibilisierung dieses Prinzips, so dass zum einen ein Bewusstsein von verschiedenen kulturellen Zentren<sup>2</sup> in Europa entsteht, die gleichzeitig und parallel zueinander existieren, und zum anderen auch die Peripherie ausgeweitet und vervielfacht wird.

---

1 Vgl. zur Entwicklung eines (west-)europäischen Kanon auch Liakos (1998).

2 Zur Problematik einer Vielzahl von Zentren in Europa vgl. auch Eisenstadt (1996).

### Der Blick des Anderen auf das Selbst

Das in den kulturpolitischen Rechtsakten und Veranstaltungen präsentierte Bild von Europa wirkt darüber hinaus selbstzentriert, da die externen Anderen nicht miteinbezogen werden. Um dieser Vorstellung von einem Zentrum Europas, das auf sich selbst beschränkt bleibt, zu entgehen, genügt es meines Erachtens nicht, von der Konstruktion konstitutiver Gegenidentitäten abzusehen. Es bedarf darüber hinaus der Einbeziehung des Anderen in die Beschreibung des Selbst. Hierfür ist es nicht notwendig den Anderen zu verstehen, sondern anzuerkennen, dass das Selbst den Anderen macht und dass das Selbst entsprechend ebenfalls ein Anderer für den Anderen ist. Um sich selbst nicht als Zentrum zu verstehen, ist damit eine Abkehr von der Konzeption zweier (oder mehrerer) Entitäten, von einem Selbst *und* einem Anderen gefragt, hin zu einer Konzeption des Selbst, in der der Andere zum Selbst gehört. Diese Integration des Anderen in das Selbst erfolgt durch die Einbeziehung des Blicks des Anderen auf das Selbst. Diese Einbeziehung des Blicks der externen Anderen auf Europa, d.h. der Fremdwahrnehmung in die Selbstwahrnehmung, fehlt – mit Ausnahme von zwei Projekten in Graz – nahezu völlig in der von der EU-Kulturpolitik forcierten europäischen Identität. Die Einbeziehung des Blicks der Anderen in die Selbstbeschreibung Europas erfordert, sich mit der Geschichte Europas aus der Perspektive anderer Länder und Kontinente auseinanderzusetzen, d.h. mit der Kolonialgeschichte aus der Perspektive der Kolonialisierten, mit den Kreuzzügen aus der Sicht von Byzanz und der Seldschuken, mit der Geschichte des Handels- und der Seefahrt aus der Sicht Indiens, etc.

Die hier vorgeschlagene Ausweitung der Identitätspolitik um die Anerkennung des externen Anderen als Teil des Selbst und die gezielte Einbindung der internen Anderen durch eine Vervielfachung der Zentren und Peripherien innerhalb Europas hätte zwei Vorteile. Zum einen ist sie die Basis einer europäischen Identität, die das – von Derrida geforderte – „Von-sich-selber-sich-Unterscheiden“ kultiviert (vgl. Derrida 1992: 13) und damit dem Versuch der Herstellung einer mystifizierenden und homogenisierenden „Monogenealogie“ entgeht. Zum anderen führt ein Bewusstsein davon, dass die eigene Identität nicht gegeben, sondern das Ergebnis einer kollektiven Konstruktion ist, zu einer stärkeren

Verantwortlichkeit<sup>3</sup> für die eigene kollektive Identität. Die Übernahme der Verantwortung für die Konstruktionsprozesse kollektiver Identität bedeutet auch eine offene Diskussion darüber zu führen, welche Folgen die verschiedenen Identitätsentwürfe für die europäischen Subjekte und die jeweiligen internen und externen Anderen haben.

---

3 Vgl. hierzu insbesondere Butler (1998).



## 7. Literatur

---

Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max (1988): *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Anderson, Benedict (1996): *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, Erw. Neuausgabe, Frankfurt/M./New York: Campus.

Arendt, Hannah (1986): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*, München: Piper.

Assmann, Aleida (2000): „Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien“. In: Kurt Wettengel (Hg.), *Das Gedächtnis der Kunst. Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 21-27.

Assmann, Aleida/Friese, Heidrun (Hg.) (1998): *Identitäten, Erinnerung, Geschichte. Identität 3*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bach, Maurizio (2003): „Einleitung“. In: Jutta Allmendinger (Hg.), *Entstaatlichung und Soziale Sicherheit. Verhandlungen des 31. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Leipzig 2002*, Opladen: Leske+Budrich, S. 155-162.

Balibar, Etienne (1990): „Die Nation-Form. Geschichte und Ideologie“. In: Etienne Balibar/Immanuel Wallerstein (Hg.), *Rasse, Klasse, Nation. Ambivalente Identitäten*, Hamburg: Argument-Verlag, S. 107-130.

Barnett, Clive (2000): Towards Culture 2000. The Evolution of cultural policy in the European Union in the 1990s, Whiteknights: University of Reading, [Dep. of] Geography.

Bätschmann, Oskar (1997): Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem, Köln: DuMont.

Becker, Howard S. (1984): Art Worlds, Berkeley et al.: University of California Press.

Bendix, Reinhard (1996): „Strukturgeschichtliche Voraussetzungen der nationalen und kulturellen Identität in der Neuzeit“. In: Bernhard Giesen (Hg.), Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit 1, 3. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 39-55.

Beyme, Klaus von (1998): Kulturpolitik und nationale Identität. Studien zur Kulturpolitik zwischen staatlicher Steuerung und gesellschaftlicher Autonomie, Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Bhabha, Homi K. (1994): The Location of Culture, London: Routledge.

Bismarck, Beatrice von/Stoller, Diethelm/Wuggenig, Ulf (Hg.) (1996): Games Fights Collaborations. Das Spiel von Grenze und Überschreitung, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.

Böke, Karin (2000): „‘Gastarbeiter’ – auf deutsch und österreichisch. Methodik und Empirie eines diskurslinguistischen Vergleichs“. In: Thomas Niehr/Katrin Böke (Hg.), Einwanderungsdiskurse. Vergleichende diskurslinguistische Studien, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 159-194.

Bourdieu, Pierre (1979): Entwurf einer Theorie der Praxis, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1990): Was heißt Sprechen? Die Ökonomie des sprachlichen Tausches, Wien: Braumüller.

Bourdieu, Pierre (1992): Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik & Kultur 1, Hamburg: VSA-Verlag.

Bourdieu, Pierre (1993): Soziologische Fragen, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1994): Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, 7. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1997a): Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft, 2. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1997b): Zur Soziologie der symbolischen Formen, 6. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1998): Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1999a): Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bourdieu, Pierre (1999b): „Das soziale Europa“. Le Monde diplomatique, dt. Ausgabe, vom 16.06.1999.

Bourdieu, Pierre (2001): Gegenfeuer 2. Für eine europäische soziale Bewegung, Konstanz: UVK-Verlag.

Brague, Rémi (1993): Europa. Eine exzentrische Identität, Frankfurt/M./New York: Campus.

Bronfen, Elisabeth (Hg.) (1997): Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte, Tübingen: Stauffenburg-Verlag.

Bublitz, Hannelore (2001): „Differenz und Integration. Zur diskursanalytischen Rekonstruktion der Regelstrukturen sozialer Wirklichkeit“. In: Reiner Keller/Andreas Hirseland/Werner Schneider/Willy Viehöver (Hg.), Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Theorien und Methoden, Opladen: Leske+Budrich, S. 225-260.

Bublitz, Hannelore (2003): Diskurs, Bielefeld: Transcript-Verlag.

Burgess, Adam (1998): „European Identity and the Challenge from South and East“. In: Ulf Hedetoft (Hg.), Political Symbols, Symbolic Politics. European identities in transformation, Aldershot et al.: Ashgate, S. 209-225.

Butler, Judith (1991): Das Unbehagen der Geschlechter, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Butler, Judith (1997): Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Butler, Judith (1998): Haß spricht. Zur Politik des Performativen, Berlin: Berlin-Verlag.

Butler, Judith (2001): Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Camps, Victoria (1994): „Die europäische Identität – eine moralische Identität“. In: Nicole Dewandre/Jacques Lenoble (Hg.), Projekt Europa. Postnationale Identität: Grundlage für eine europäische Demokratie?, Berlin: Schelzky+Jeep, S. 66-69.

Collins, Randall (1994): Four Sociological Traditions, Oxford/New York: Oxford University Press.

Council of Europe (Hg.) (2000): Cultural policies in Europe. A compendium of basic facts and trends, Bonn: AR Cult Media Verlag.

Crane, Diana (1989): The Transformation of the Avant-Garde. The New York Art World, 1940-1985, Chicago/London: University of Chicago Press.

Crane, Diana (1992): „High Culture versus Popular Culture Revisited. A Reconceptualization of Recorded Cultures“. In: Lamont, M./Fournier M. (Hg.), Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the Making of Inequality, Chicago/London: University of Chicago Press, S. 58-74.

Cummings, Milton/Katz, Richard (1987): The Patron State. Government and the Arts in Europe, North America, and Japan, New York/Oxford: Oxford University Press.

Debeljak, Aleš (2002): „Gemeinsame Träume... Wir haben Europa, jetzt brauchen wir 'Europäer'“. Lettre 57.

Delanty, Gerard (1995): Inventing Europe. Idea, Identity, Reality, Basingstoke, Hampshire: Macmillan.

Delanty, Gerard (1999): „Die Transformation nationaler Identität und die kulturelle Ambivalenz europäischer Identität. Demokratische Identifikation in einem postnationalen Europa“. In: Reinhold Viehoff/Rien T. Segers (Hg.), Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 267-288.

Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1977): Rhizom, Berlin: Merve.

Derrida, Jacques (1976): Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1983): Grammatologie, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1992): Das andere Kap. Die vertagte Demokratie. Zwei Essays zu Europa, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Derrida, Jacques (1999): „Die différance“. In: Peter Engelmann (Hg.), Postmoderne und Dekonstruktion. Texte französischer Philosophen der Gegenwart, Stuttgart: Reclam, S. 76-113.

Derrida, Jacques/Habermas, Jürgen (2003): „Unsere Erneuerung“. Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 31.05.2003.

Dewandre, Nicole/Lenoble, Jaques (Hg.) (1994): Projekt Europa. Postnationale Identität. Grundlage für eine europäische Demokratie? Berlin: Schelzky+Jeep.

Diaz-Bone, Rainer (2002): Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie, Opladen: Leske+Budrich.

DiMaggio, Paul (1991): „Social Structure, Institutions, and Cultural Goods. The Case of the United States“. In: Pierre Bourdieu/James S. Coleman (Hg.), Social Theory for a Changing Society, Boulder/San Francisco/Oxford: Westview Press, S. 133-166.

Drews, Axel/Gerhard, Ute/Link, Jürgen (1985): „Moderne Kollektivsymbolik. Eine diskurstheoretisch orientierte Einführung mit Auswahlbiographie“. In: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur, Sonderband 1985, Tübingen: Niemeyer, S. 219-266.

Dumont, Hugues (1994): „Die Zuständigkeit der Europäischen Gemeinschaft auf dem Gebiet der Kultur“. In: Nicole De wandre/Jacques Lenoble (Hg.), Projekt Europa. Postnationale Identität: Grundlage für eine europäische Demokratie? Berlin: Schelzky+Jeep, S. 119-142.

Durkheim, Emile (1976): Soziologie und Philosophie, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Eco, Umberto (1986): Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Eder, Klaus (1999): „Integration durch Kultur? Das Paradox der Suche nach einer europäischen Identität“. In: Reinhold Viehoff/Rien T. Segers (Hg.): Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 147-179.

Eder, Klaus (2000): „Zur Transformation nationalstaatlicher Öffentlichkeit in Europa. Von der Sprachgemeinschaft zur issuespezifischen Kommunikationsgemeinschaft“. Berliner Journal für Soziologie 2, S. 167-184.

Eisenstadt, Shmuel N. (1996): „Die Konstruktion nationaler Identitäten in vergleichender Perspektive“. In: Bernhard Giesen (Hg.), Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit 1, 3. Aufl., Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 21-38.

Ellmeier, Andrea (1997): „EU-Kulturpolitik – Europäische Kulturpolitik? Ökonomie, Politik und Kultur im Kontext“. In: Andrea Ellmeier/Béla Rászy (Hg.), *Kulturpolitik in Europa – Europäische Kulturpolitik? Von nationalstaatlichen und transnationalen Konzeptionen*, Wien: Österreichische Kulturdokumentation. Internationales Archiv für Kulturanalysen, S. 107-198.

Erikson, Erik H. (1973): *Identität und Lebenszyklus*. Drei Aufsätze, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Europäischer Konvent (2003): Entwurf eines Vertrages über eine Verfassung für Europa, CONV 850/03.

Fohrbeck, Karla (1981): *Kunstförderung im internationalen Vergleich. Ein Bericht über Förderformen, Kunst-Fonds und Beispiele praktischer Unterstützung der bildenden Kunst*, Köln: DuMont.

Fokkema, Douwe (1999): „Okzidentalismus als Antwort auf Saids Orientalismus“. In: Reinhold Viehoff/Rien T. Segers (Hg.), *Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 50-58.

Forrest, Alan (1994): „A New Start for Cultural Action in the European Community. Genesis and Implications of Article 128 of the Treaty on European Union“. *Cultural Policy* 1/1, S. 11-20.

Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1981): *Archäologie des Wissens*, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Foucault, Michel (1991): *Die Ordnung des Diskurses*, Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Foucault, Michel (1992): *Was ist Kritik?* Berlin, Merve.

Foucault, Michel (1994): „Das Subjekt und die Macht“. In: Hubert L. Dreyfus/Paul Rabinow (Hg.), *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Weinheim: Beltz Athenäum, S. 243-261.

Frith, Simon (1999): „Musik und Identität“. In: Jan Engelmann (Hg.), *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies – Reader*, Frankfurt/M./New York: Campus, S. 149-169.

Fuchs, Dieter (1999): „Soziale Integration und politische Institutionen in modernen Gesellschaften“. In: Jürgen Friedrichs/Wolfgang Jagodzinski (Hg.), *Soziale Integration* (KZfSS-Sonderheft 39), Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 147-178.

Fuchs, Dieter (2000): „Demos und Nation in der Europäischen Union“. In: Hans-Dieter Klingemann/Friedhelm Neidhardt (Hg.), *Zur Zukunft der Demokratie. Herausforderungen im Zeitalter der Globalisierung* (WZB-Jahrbuch 2000), Berlin: Edition Stigma, S. 215-236.

Gans, Herbert J. (1974): *Popular Culture and High Culture. An Analysis and Evaluation of Taste*, New York: Basic Books.

Gebhardt, Volker (1997): *DuMonts Schnellkurs Kunstgeschichte Malerei*, Köln: DuMont.

Gerhards, Jürgen (2003): „Identifikation mit Europa. Einige begriffliche Vorklärungen“. In: Jutta Allmendinger (Hg.), *Entstaatlichung und Soziale Sicherheit. Verhandlungen des 31. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Leipzig 2002*, Opladen: Leske+Budrich, S. 467-474.

Giesen, Bernhard (1999): „Europa als Konstruktion der Intellektuellen“. In: Reinhold Viehoff/Rien T. Segers (Hg.), *Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 130-146.

Giesen, Bernhard (2002): „Europäische Identität und transnationale Öffentlichkeit. Eine historische Perspektive“. In: Hartmut Kaelble/Martin Kirsch/Alexander Schmidt-Gernig (Hg.), *Transnationale Öffentlichkeiten und Identitäten im 20. Jahrhundert*, Frankfurt/M./New York: Campus, S. 67-84.

Giesen, Bernhard (Hg.) (1996a): *Nationale und kulturelle Identität. Studien zur Entwicklung kollektiven Bewußtseins in der Neuzeit* 1, 3. Aufl., Frankfurt/M.

Giesen, Bernhard (Hg.) (1996b): *Nationales Bewusstsein und kollektive Identität. Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit* 2, 2. Aufl., Frankfurt/M: Suhrkamp.

Gilroy, Paul (1987): *There ain't no black in the Union Jack. The cultural politics of race and nation*, London: Hutchinson.

Gilroy, Paul (1999): „Der Status der Differenz“. In: Jan Engelmann (Hg.), *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies – Reader*, Frankfurt/M./New York: Campus, S. 123-139.

Gripsrud, Jostein (2000): „Learning from Experience. Cultural Democracy in the 20th Century“. *Cultural Policy* 7/2, S. 197-209.

Groys, Boris (2002): *Über das Neue. Versuch einer Kulturökonomie*, 2. Aufl., Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Habermas, Jürgen (1981): *Theorie des kommunikativen Handelns*. 2. Bd., *Kritik der funktionalistischen Vernunft*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Habermas, Jürgen (1994): „Staatsbürgerschaft und nationale Identität. Überlegungen zur europäischen Zukunft“. In: Nicole Dewandre/Jacques Lenoble (Hg.), *Projekt Europa. Postnationale Identität: Grundlage für eine europäische Demokratie?*, Berlin: Schelzky+Jeep, S. 11-29.

Hall, Stuart (1989): *Ideologie, Kultur, Rassismus. Ausgewählte Schriften 1*, Hamburg/Berlin: Argument-Verlag.

Hall, Stuart (1994): *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*, Hamburg: Argument-Verlag.

Hall, Stuart (1997): „The Work of Representation“. In: ders. (Hg.), *Cultural Representations and Signifying Practices*, London et al.: SAGE, S. 13-74.

Hall, Stuart (1999): „Ethnizität: Identität und Differenz“. In: Jan Engelmann (Hg.), *Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies - Reader*, Frankfurt/M./New York: Campus, S. 83-98.

Haralambos, Michael/Holborn, Martin (2000): *Sociology. Themes and Perspectives*, London: Harper Collins.

Hay, Denys (1968): *Europe. The Emergence of an Idea*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Hedström, Peter/Sandell, Rickard/Stern, Charlotta (2000): „Mesolevel Networks and the Diffusion of Social Movements: The Case of the Swedish Social Democratic Party“. *American Journal of Sociology* 106/1, S. 145-172.

Heikkinen, Timo (2000): „In Form The Margins. The City of Culture 2000 and the Image Transformation of Helsinki“. *Cultural Policy* 6/2, S. 201-218.

Heinrichs, Werner (1999): *Kulturmanagement. Eine praxisorientierte Einführung*, 2. überarb. Aufl., Darmstadt: Primus-Verlag.

Hitters, Erik (2000): „The Social and Political Construction of a European Cultural Capital. Rotterdam 2001“. *Cultural Policy* 6/2, S. 183-199.

Hobsbawm, Eric (2003): „Macht ohne Recht. Interview von Thomas Assheuer“. *Die Zeit* 29.

Holle, Gérard (1989): *Kunstgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Erlangen: Müller.

Jäger, Margarete/Jäger Siegfried (2003): *Medienbild Israel. Zwischen Solidarität und Antisemitismus*, Münster et al.: LIT.

Jäger, Siegfried (1999): *Kritische Diskursanalyse. Eine Einführung*, 2. überarb. Aufl., Duisburg: Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung DISS.

Jäger, Siegfried (2001): „Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskursanalyse“. In: Reiner Keller/Andreas Hirseland/Werner Schneider/Willy Viehöver (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Theorien und Methoden*, Opladen: Leske+Budrich, S. 81-112.

Kaelble, Hartmut (1997): „Europäische Vielfalt und der Weg zu einer europäischen Gesellschaft“. In: Stefan Hradil/Stefan Immerfall, (Hg.), *Die westeuropäischen Gesellschaften im Vergleich*, Opladen: Leske+Budrich, S. 27-68.

Keller, Reiner/Hirseland, Andreas/Schneider, Werner/Viehöver, Willy (Hg.) (2001): *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1: Theorien und Methoden*, Opladen: Leske+Budrich.

Kocka, Jürgen (2002): „Wo liegst du, Europa? Die Identität des Kontinents ist nicht eindeutig“. *Die Zeit* 49.

Lacan, Jacques (1991): *Schriften I. 3. korr. Aufl.*, Weinheim/Berlin: Quadriga.

Laclau, Ernesto (1981): *Politik und Ideologie im Marxismus. Kapitalismus – Faschismus – Populismus*, Berlin: Argument-Verlag.

Laclau, Ernesto/Mouffe, Chantal (1991): *Hegemonie und radikale Demokratie. Zur Dekonstruktion des Marxismus*, Wien: Passagen Verlag.

Laliotou, Ioanna (2000): „Our Fellow Balkanoid Citizens. Europe, Balkans and Visions of Social Change before WW II“. In: Luisa Passerini/Marina Nordera (Hg.), *Images of Europe*, Florence: European University Institute, S. 45-60.

Leggewie, Claus (1996): „Ethnizität, Nationalismus und multikulturelle Gesellschaft“. In: Helmut Berding (Hg.), *Studien zur Entwicklung des kollektiven Bewusstseins in der Neuzeit* 2, 2. Aufl., Frankfurt a. M: Suhrkamp, S. 46-65.

Lemke, Thomas/Krasmann, Susanne/Bröckling, Ulrich (2000): „Gouvernementalität, Neoliberalismus und Selbsttechnologien“. In: dies. (Hg.), *Gouvernementalität der Gegenwart. Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 7-41.

Lepsius, Rainer M. (1986): „Ethnos‘ und ‚Demos‘. Zur Anwendung zweier Kategorien von Emerich Francis auf das nationale Selbstverständnis der Bundesrepublik und auf die Europäische Einigung.“ *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 38(4), S. 751-759.

Lepsius, Rainer M. (1997): „Bildet sich eine kulturelle Identität in der Europäischen Union?“ *Blätter für deutsche und internationale Politik* 8, S. 948-955.

Lepsius, Rainer M. (1999): „Die Europäische Union. Ökonomisch-politische Integration und kulturelle Pluralität“. In: Reinhold Viehoff/Rien T. Segers (Hg.), *Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 201-222.

Liakos, Antonis (1998): „The Canon of European Identity. Transmission and Decomposition“. In: Luisa Passerini (Hg.), *The Question of European Identity. A Cultural Historical Approach*, Florence: European University Institute, S. 53-60.

Link, Jürgen (1982a): „Kollektivsymbolik und Mediendiskurse. Zur aktuellen Frage, wie subjektive Aufrüstung funktioniert“. *KultuRRevolution* 1, S. 6-21.

Link, Jürgen (1982b): „Kollektivsymbolik und Mediendiskurse“. *KultuRRevolution* 2, S. 60-66.

Link, Jürgen (1984): „Diskursive Rutschgefahren ins vierte Reich? Rationales Rhizom“. *KultuRRevolution* 5, S. 12-20.

Link, Jürgen (1988): „Über Kollektivsymbolik im politischen Diskurs und ihren Anteil an totalitären Tendenzen“. *KultuRRevolution* 17/18, S. 47-53.

Luhmann, Niklas (1996): *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Meyer, Peter (1978a): Europäische Kunstgeschichte. Vom Altertum bis zum Ausgang des Mittelalters, Band 1, 4. Aufl., München: Beck.

Meyer, Peter (1978b): Europäische Kunstgeschichte. Von der Renaissance bis zur Gegenwart, Band 2, 4. Aufl., München: Beck.

Mitterauer, Michael (2003): Warum Europa? Mittelalterliche Grundlagen eines Sonderwegs, 2. Aufl., München: Beck.

Morin, Edgar (1988): Europa denken, Frankfurt/M./New York: Beck.

Moulin, Raymonde (1987): The French Art Market. A Sociological View, New Brunswick et al.: Rutgers University Press.

Mulvey, Laura (1980): „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: Gislind Nabakowski/Helke Sander/Peter Gosen (Hg.), Frauen in der Kunst, Bd. 1, Frankfurt/M: Suhrkamp, S. 30-46.

Münch, Richard (1993): Das Projekt Europa. Zwischen Nationalstaat, regionaler Autonomie und Weltgesellschaft, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Münch, Richard (2001): Offene Räume. Soziale Integration diesseits und jenseits des Nationalstaats, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Münkler, Herfried (1995): „Die politische Idee Europa“. In: Mariano Delgado/Matthias Lutz-Bachmann (Hg.), Herausforderung Europa: Wege zu einer europäischen Identität, München: Beck, S. 9-27.

Münkler, Herfried (2004): „Helden wie nie“. Der Tagesspiegel vom 21.04.2004.

Murray, Charles (2004): „Europa, du warst besser“. Die Zeit 18.

Neumann, Iver B. (1998): „Constructing Europe: Russia as Europe's Other“. In: Ulf Hedetoft (Hg.), Political Symbols, Symbolic Politics. European identities in transformation, Aldershot et al.: Ashgate, S. 226-266.

Neumann, Iver B. (1999): Uses of the other. „The East“ in European identity formation, Manchester: Manchester Univ. Pr.

Oexle, Otto (1991): „Mittelalterliche Grundlagen des modernen Europa“. In: Jörg Calließ (Hg.), Was ist der Europäer Geschichte? Beiträge zu einer historischen Orientierung im Prozess der europäischen Einigung, Loccum: Evangelische Akademie Loccum, S. 17-59.

Padgen, Anthony (2000): „Techne, Travel and Empire. The Non-European World in the construction of an Image of Europe“. In: Luisa Passerini/Marina Nordera (Hg.), *Images of Europe*, Florence: European University Institute, S. 7-18.

Pankoke, Eckart (1990): *Die Arbeitsfrage. Arbeitsmoral, Beschäftigungskrisen und Wohlfahrtpolitik im Industriealter*, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Passerini, Luisa (2003): „Eine schwierige politische Liebe“. die *ta-geszeitung* vom 13.08.2003.

Pieterse, Jan Nederveen (2000): „Europe and its Others“. In: Luisa Passerini/Marina Nordera (Hg.), *Images of Europe*, Florence: European University Institute, S. 35-44.

Poeschel, Sabine (1985): *Studien zur Ikonographie der Erdteile in der Kunst des 16.-18. Jahrhunderts*, München: Scaneg.

Rásky, Béla (1997): „Kulturpolitik(en) in Europa – die nationalstaatlichen Rahmenbedingungen“. In: Andrea Ellmeier/Béla Rásky (Hg.), *Kulturpolitik in Europa – Europäische Kulturpolitik? Von nationalstaatlichen und transnationalen Konzeptiionen*, Wien: Österreichische Kulturdokumentation. Internationales Archiv für Kulturanalysen, S. 3-106.

Reckwitz, Andreas (2001): „Multikulturalismus und der Kulturbegriff. Vom Homogenitätsmodell zum Modell kultureller Interferenzen“. *Berliner Journal für Soziologie* 2, S. 179-200.

Resch, Christine (1999): *Die Schönen Guten Waren. Die Kunstwelt und ihre Selbstdarsteller*, Münster: Westfälisches Dampfboot.

Richards, Greg (2000): „The European Cultural Capital Event. Strategic Weapon in the Cultural Arms Race?“ *Cultural Policy* 6/2, S. 159-181.

Roth, Silke/Frank, Susanne (2000): „Festivalization and the Media. Weimar, Cultural Capital of Europe 1999“. *Cultural Policy* 6/2, S. 219-241.

Rother, Rainer (1998): „Nationen im Film“. In: ders. (Hg.), *Mythen der Nationen. Völker im Film*, Berlin: Koehler+Amelang, S. 9-16.

Said, Edward (1979): *Orientalism*, New York: Routledge+Kegan Paul.

Sarasin, Philipp (2003): *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Scharpf, Fritz W. (1999): „Demokratieprobleme in der europäischen Mehrebenenpolitik“. In: Wolfgang Merkel/Andreas Busch (Hg.), *Demokratie in Ost und West*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 672-694.

Schmahl, Stefanie (1996): *Die Kulturkompetenz der Europäischen Gemeinschaft*, Diss. Baden Baden: Nomos.

Schmidt, Helmut (2000): „Wer nicht zu Europa gehört“. *Die Zeit* 41.

Schwab-Trapp, Michael (2001): „Diskurs als soziologisches Konzept. Bausteine für eine soziologisch orientierte Diskursanalyse“. In: Reiner Keller, Reiner/Andreas Hirsland/Werner Schneider/Willy Viehöver (Hg.), *Handbuch Sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Theorien und Methoden*, Opladen: Leske+Budrich, S. 261-284.

Schwab-Trapp, Michael (2002): *Kriegsdiskurse. Die politische Kultur des Krieges im Wandel*, Opladen: Leske+Budrich.

Schwencke, Olaf (2001): *Das Europa der Kulturen – Kulturpolitik in Europa. Dokumente, Analysen und Perspektiven – von den Anfängen bis zur Grundrechtecharta*, Bonn: Kulturpolitische Gesellschaft et al.

Smudits, Alfred (1991): *Kunstpolitik für die Kunst – Kulturpolitik für die Kultur. Herausforderungen des Strukturwandels der Kulturpolitik*. In: [www.arsmobilis.at/veranst/smudits.htm](http://www.arsmobilis.at/veranst/smudits.htm) (7.10.01). (Veröffentlicht in Ernst Strouhal (Hg.) (1991), *Kultur Kunst Staat*, Wien: Zukunfts- und Kulturwerkstätte).

Spohn, Willfried (2000): „Die Osterweiterung der Europäischen Union“. *Berliner Journal für Soziologie* 2, S. 219-240.

Swartz, Richard (2002): „Leidensticket nach Westen. Die Osteuropäer vor der Integration“. *Süddeutsche Zeitung* vom 10.12.2002.

Taylor, Charles (1996): *Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Tibi, Bassam (2001): *Europa ohne Identität? Leitkultur oder Wertebeliebigkeit*, 2. Aufl., München: Siedler.

Tibi, Bassam (2002): „Reformiert die Religion!“ *die tageszeitung* vom 13.12.2002.

Todorova, Maria (1999): *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Tönnies, Ferdinand (1887/1991): *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Grundbegriffe der reinen Soziologie, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Urban, Thomas (2003): „Wo hört Europa auf?“ Süddeutsche Zeitung vom 04.01.2003.

Viehoff, Reinhold/Segers, Rien T. (Hg.) (1999): *Kultur, Identität, Europa. Über die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer Konstruktion*, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Wagner, Richard (2003a): „Aufrüstung der Peripherie. Der Balkan an der Schwelle zu Europa“. Neue Zürcher Zeitung vom 25.07.2003.

Wagner, Richard (2003b): „Der Traum der Ränder. Mitteleuropa – eine Vision erfüllt sich und lebt als Utopie weiter“. Neue Zürcher Zeitung vom 31.10.2003.

Wagner, Richard (2003c): „Limes und Basar. Das Dilemma der europäischen Ostgrenze“. In: Frankfurter Rundschau vom 31.07.2003.

Waswo, Richard (2000): „Europe: From Dark Continent to the State of Mind“. In: Luisa Passerini/Marina Nordera (Hg.), *Images of Europe*, Florence: European University Institute, S. 19-33.

Weber, Max (1980): *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie*, 5. rev. Aufl., Tübingen: J.C.B. Mohr.

Weber, Max (1988): *Gesammelte Aufsätze zur Religionsssoziologie I*, 7. Aufl., Tübingen: J.C.B. Mohr.

Wehler, Hans-Ulrich (2002): „Das Türkenproblem“. Die Zeit 38.

Weidenfeld, Werner/Wessels, Wolfgang (Hg.) (2000): *Europa von A bis Z. Taschenbuch der europäischen Integration*, 8. Aufl., Bonn: Europa-Union-Verlag.

Werbner, Pnina/Modood, Tariq (Hg.) (1997): *Debating cultural Hybridity. Multi-cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*, London et al.: Zed.

White, Harrison/White, Cynthia (1993): *Canvases and Careers. Institutional Changes in the French painting world*, 2. Aufl., Chicago/London: Chicago University Press.

Winkler, Heinrich A., „Selbstzerstörung inbegriffen“. Frankfurter Rundschau vom 01.03.2004.

Wodak, Ruth (et al.) (1998): *Zur diskursiven Konstruktion nationaler Identität*, Frankfurt/M: Suhrkamp.

Young, Robert J. C. (1995): Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race, London/New York: Routledge.



## **8. Analysierte Dokumente**

---

Beschluss des Europäischen Parlaments und des Rates über das Programm „Kultur 2000“. Amtsblatt Nr. L063 10/03/2000, S. 1-9.

Beschluss des Europäischen Parlaments und des Rates über die Einrichtung einer Gemeinschaftsaktion zur Förderung der Veranstaltung „Kulturhauptstadt Europas“ für die Jahre 2005 bis 2019. Amtsblatt Nr. L166 01/07/1999, S. 1-5.

Beschluss des Rates über die Erklärung zur Kulturhauptstadt Europas für 2005. Amtsblatt Nr. C124 25/05/2002, S. 4.

Beschluss des Rates über die Ernennung der Jurymitglieder im Rahmen der Gemeinschaftsaktion „Kulturhauptstadt Europas“ durch den Rat. Amtsblatt Nr. C009 13/01/2000, S. 1.

Beschluss des Rates über die künftige europäische Tätigkeit im Kulturbereich. Amtsblatt Nr. C305 07/10/1997, S. 1.

Beschluss des Rates über grenzübergreifende Buchpreisbindung in europäischen Sprachräumen. Amtsblatt Nr. C305 07/10/1997, S. 2.

Consorcio Salamanca 2002 (Hg.) (2002), Salamanca 2002 – Ciudad de la Cultura. Salamanca.

Empfehlung der Kommission vom 20. Dezember 1974 an die Mitgliedstaaten zum Schutz des baulichen Kulturerbes und des natürlichen Lebensraums. Amtsblatt Nr. L021 28/01/1975, S. 22-23.

Entschließung der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister vom 13. Juni 1985 für die alljährliche Benennung einer „Kulturstadt Europas“. Amtsblatt Nr. C153 22/06/1985, S. 2.

Entschließung der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister über Veranstaltungen zur Vorführung europäischer audiovisueller Produktionen in dritten Ländern. Amtsblatt Nr. C153 22/06/1985, S. 2-3.

Entschließung der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister über einen europäischen Bildhauerwettbewerb. Amtsblatt Nr. C153 22/06/1985, S. 3-4.

Entschließung der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister zur Festlegung der Sonderbedingungen für Jugendliche für den Zutritt zu Museen und kulturellen Veranstaltungen. Amtsblatt Nr. C348 31/12/1985, S. 2-3.

Entschließung der im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen über die zeitweilige Einreise von aus der Europäischen Gemeinschaft stammenden Künstlern in das Hoheitsgebiet der Vereinigten Staaten von Amerika. Amtsblatt Nr. C188 19/07/1991, S. 2.

Entschließung der im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen über die Entwicklung des Theaters in Europa. Amtsblatt Nr. C188 19/07/1991, S. 3-4.

Entschließung der im Rat vereinigten, für Kulturfragen zuständigen Minister über die Einrichtung von grenzüberschreitenden Kulturreiserouten. Amtsblatt Nr. C044 26/02/1986, S. 2.

Entschließung der im Rat vereinigten, für Kulturfragen zuständigen Minister über die Erhaltung des europäischen architektonischen Erbes. Amtsblatt Nr. C320 13/12/1986, S. 1.

Entschließung der im Rat vereinigten, für Kulturfragen zuständigen Minister über die Förderung des Kulturschaffens durch Unternehmen. Amtsblatt Nr. C320 13/12/1986, S. 2.

Entschließung der im Rat vereinigten, für Kulturfragen zuständigen Minister über die Erhaltung von Kunstwerken und sonstigen Werken von kulturellem und historischem Wert. Amtsblatt Nr. C320 13/12/1986, S. 3.

Entschließung des Rates „eAccessibility“ – Verbesserung des Zugangs von Menschen mit Behinderungen zur Wissensgesellschaft. Amtsblatt Nr. C039 18/02/2003, S. 5-7.

Entschließung des Rates „Kultur und Wissensgesellschaft“. Amtsblatt Nr. C032 05/02/2002, S. 1.

Entschließung des Rates betreffend die Anwendung der einzelstaatlichen Systeme für die Festsetzung der Buchpreise. Amtsblatt Nr. C073 06/03/2001, S. 5.

Entschließung des Rates betreffend die Preisbindung für Bücher in homogenen grenzüberschreitenden Sprachräumen. Amtsblatt Nr. C042 17/02/1999, S. 3.

Entschließung des Rates über den Informations- und Erfahrungsaustausch betreffend die Lebensbedingungen von berufsmäßigen Künstlern in der Perspektive der EU-Erweiterung. Amtsblatt Nr. C213 31/07/2001, S. 9-10.

Entschließung des Rates über den Zugang aller Bürger zur Kultur. Amtsblatt Nr. C242 21/08/1996, S. 1.

Entschließung des Rates über die Bedeutung der Kultur im europäischen Aufbauwerk. Amtsblatt Nr. C032 05/02/2002, S. 2.

Entschließung des Rates über die Einbeziehung der Geschichte in die kulturelle Tätigkeit der Gemeinschaft. Amtsblatt Nr. C324 12/11/1999, S. 1-4.

Entschließung des Rates über die Einbeziehung der kulturellen Aspekte in die Tätigkeit der Gemeinschaft. Amtsblatt Nr. C036 05/02/1997, S. 4-5.

Entschließung des Rates über die Förderung der Freizügigkeit von im Kulturbereich tätigen Personen. Amtsblatt Nr. C008 12/01/2000, S. 3-4.

Entschließung des Rates über die Förderung der Statistiken im Bereich von Kultur und Wirtschaftswachstum. Amtsblatt Nr. C327 07/12/1995, S. 1.

Entschließung des Rates über die kulturelle Zusammenarbeit mit den assoziierten mittel- und osteuropäischen Ländern. Amtsblatt Nr. C247 23/09/1995, S. 2-3.

Entschließung des Rates über die Zusammenarbeit mit Drittländern in Jugendfragen. Amtsblatt Nr. C296 10/11/1995, S. 11-12.

Entschließung des Rates über einen neuen Arbeitsplan für die Europäische Zusammenarbeit im Kulturbereich. Amtsblatt Nr. C162 06/07/2002, S. 5-7.

Entschließung des Rates und der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister über die Zusammenarbeit zwischen Bibliotheken im Bereich der Informatik. Amtsblatt Nr. C271 23/10/1985, S. 1.

Entschließung des Rates und der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister über das europäische Film- und Fernsehjahr (1988). Amtsblatt Nr. C320 13/12/1986, S. 4.

Entschließung des Rates und der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister über die Förderung der Übersetzung bedeutender Werke der europäischen Kultur. Amtsblatt Nr. C309 19/11/1987, S. 3.

Entschließung des Rates und der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister über die künftige Gestaltung ihrer Arbeit. Amtsblatt Nr. C197 27/07/1988, S. 1.

Entschließung des Rates und der im Rat vereinigten Minister für das Bildungswesen über Europäische Kulturnetzwerke. Amtsblatt Nr. C314 05/12/1991, S. 1.

Entschließung des Rates und der im Rat vereinigten Minister für das Bildungswesen betreffend das Archivwesen. Amtsblatt Nr. C314 05/12/1991, S. 2.

Entschließung des Rates und der im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen über die Förderung des Buches und der Lektüre. Amtsblatt Nr. C183 20/07/1989, S. 1-2.

Entschließung des Rates und der im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen über die Ausbildung von Verwaltungsfachleuten für den kulturellen Bereich. Amtsblatt Nr. C188 19/07/1991, S. 1-2.

Entschließung des Rates und der im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen über die Förderung der Übersetzung zeitgenössischer europäischer Theaterstücke. Amtsblatt Nr. C160 12/06/1993, S. 1.

Entschließung des Rates und der im Rat vereinigten Vertreter der Regierungen der Mitgliedstaaten betreffend die Europäische Stiftung. Amtsblatt Nr. C199 07/08/1985, S. 1-3.

Entschließung des Rates und der im Rat vereinigten Vertreter der Regierungen der Mitgliedstaaten zur Festlegung eines Aktionsplans zur Förderung der Mobilität. Amtsblatt Nr. C371 23/12/2000, S. 4-10.

Entschließung des Rates zu den einzelstaatlichen Beihilfen für die Filmwirtschaft und den audiovisuellen Sektor. Amtsblatt Nr. C073 06/03/2001, S. 3-4.

Entschließung des Rates zum Archivwesen in den Mitgliedstaaten. Amtsblatt Nr. C113 13/05/2003, S. 2.

Entschließung des Rates zum Bereich Kultur und Multimedia. Amtsblatt Nr. C247 23/09/1995, S. 1-2.

Entschließung des Rates zum hundertjährigen Bestehen des Kinos. Amtsblatt Nr. C085 22/03/1994, S. 3.

Entschließung des Rates zum Thema elektronische Publikation und Bibliotheken. Amtsblatt Nr. C242 21/08/1996, S. 2.

Entschließung des Rates zur architektonischen Qualität der städtischen und ländlichen Umwelt. Amtsblatt Nr. C073 06/03/2001, S. 6-7.

Entschließung des Rates zur Erhaltung und Erschließung des europäischen Filmerbes. Amtsblatt Nr. C193 11/07/2000, S. 1-2.

Entschließung des Rates zur Umsetzung des Arbeitsplans für die Europäische Zusammenarbeit im Kulturbereich: Zusätzlicher europäischer Nutzen und Mobilität von Personen und Umlauf von Werken im Kulturbereich. Amtsblatt Nr. C013 18/01/2003, S. 5-7.

Graz 2003 – Kulturhauptstadt Europas (Hg.) (2002), Das Programm. Graz.

Hofgartner, Heimo/Schurl, Katia/Stocker, Karl (2003), Berg der Erinnerungen. Die Geschichte der Stadt ist die Geschichte ihrer Menschen. Katalog zur Ausstellung im Stollensystem des Grazer Schloßberges. Graz.

Mitteilung der Kommission – Europäischer Übersetzungspreis – Modalitäten für die Verleihung. Amtsblatt Nr. C035 15/02/1990, S. 8.

Mitteilung der Kommission – Modalitäten für die Verleihung des Europäischen Literaturpreises. Amtsblatt Nr. C035 15/02/1990, S. 7-8.

Schlussfolgerungen der im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen zu Leitlinien für ein Kulturkonzept der Gemeinschaft. Amtsblatt Nr. C336 19/12/1992, S. 1-2.

Schlussfolgerungen der im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen zum Verfahren für die Benennung der jeweiligen „Kulturstadt Europas“. Amtsblatt Nr. C336 19/12/1992, S. 3.

Schlussfolgerungen des Rates zu den kulturellen und künstlerischen Aspekten der Bildung. Amtsblatt Nr. C229 18/08/1994, S. 1-2.

Schlussfolgerungen des Rates zum Thema „Kind und Kultur“. Amtsblatt Nr. C235 23/08/1994, S. 2.

Schlussfolgerungen des Rates zur Erstellung eines gemeinschaftlichen Aktionsplans im Bereich des kulturellen Erbes. Amtsblatt Nr. C235 23/08/1994, S. 1.

Schlussfolgerungen des Rates zur Mitteilung der Kommission über die Aktion der Europäischen Gemeinschaften zugunsten der Kultur. Amtsblatt Nr. C348 09/12/1994, S. 1-2.

Schlussfolgerungen des Rates zur verstärkten Zusammenarbeit im Archivwesen. Amtsblatt Nr. C235 23/08/1994, S. 3.

## 9. Anhang

---

**Tabelle 5: Kodierungen der Rechtsakte**

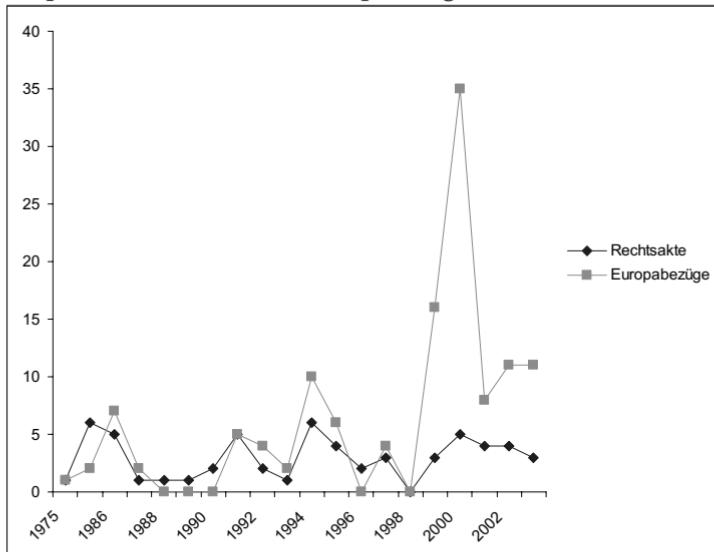
Rechtsakte	Europa-konstruktionen											<b>Summe</b>
	1. Kontinent	2. Zivil./techn. Fortschr.	3. Christl. Abendland	4. Ästhet. Einheit	5. Reflex. Wissensgem.	6. Nationen	7. Klassen/Schichten	8. Arbeit/Wohlfahrt	9. Wertegemeinschaft	10. Kommunikationsgem.	11. Erinnerungsgem.	
1975/0065 Kulturerbe	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	<b>1</b>
1985/0622(02) Kulturstadt	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	<b>2</b>
1985/0622(03) Audio	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1985/0622(04) Bildhauer-wettbewerb	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1985/0807 Stiftung	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1985/1023 Bibliothek	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>

1985/1231(02) Jugendliche	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1986/0226(02) Kulturreiserouten	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>1</b>
1986/1213(01) Kulturerbe	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>1</b>
1986/1213(02) Sponsoring	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>1</b>
1986/1213(03) Kulturerbe	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>1</b>
1986/1213(04) TV+Film	0	0	0	2	0	1	0	0	0	0	0	0	0	<b>3</b>
1987/1119 Übersetzung	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>2</b>
1988/0727 Allgemein	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1989/0720 Buch	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1990/0215(02) Literaturpreis	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1990/0215(03) Übersetzungspreis	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1991/0719(01) Ausbildung	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1991/0719(02) Mobilität	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1991/0719(03) Theater	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	0	<b>2</b>
1991/1205(01) Kulturnetzwerke	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	<b>1</b>
1991/1205(02) Archiv	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	<b>2</b>
1992/1219(01) Allg.	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	0	0	<b>3</b>
1992/1219(02) Kulturstadt	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	<b>1</b>

1993/0612 Übersetzung	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	<b>2</b>
1994/0322 Kino	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>2</b>
1994/0818 Bildung	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	<b>2</b>
1994/0823(01) Kulturerbe	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	0	<b>2</b>
1994/0823(02) Kind+Kultur	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	<b>2</b>
1994/0823(03) Archiv	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	<b>2</b>
1994/1209 Allgemein	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1995/0923(01) Multimedia	0	0	0	1	0	4	0	0	0	0	0	0	<b>5</b>
1995/0923(02) MOEL	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>1</b>
1995/1110 Jugend	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1995/1207 Statistik	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1996/0821(01) Zugang	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1996/0821(02) e-Bibliothek	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1997/0205 Allgemein	0	0	0	1	0	2	0	1	0	0	0	0	<b>4</b>
1997/1007(01) Allgemein	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1997/1007(02) Buchpreis	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1999/0217 Buchpreis	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
1999/1419 Kulturhauptstadt	2	0	0	4	0	2	0	0	1	0	0	0	<b>9</b>
1999/1112 Geschichte	0	0	0	0	1	5	0	0	1	0	0	0	<b>7</b>
2000/0112 Freizügigkeit	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	<b>2</b>

2000/0113(01) Kulturhauptstadt	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
2000/0508 Kultur 2000	2	0	0	12	0	6	0	1	2	3	0	<b>26</b>	
2000/0711(01) Film	0	1	0	3	0	1	0	0	0	0	0	0	<b>5</b>
2000/1223(02) Mobilität	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	<b>2</b>	
2001/0306(1) Film+Audiovi.	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
2001/0306(2) Buchpreis	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
2001/0306(3) Architektur	0	0	0	2	0	1	0	0	0	0	0	0	<b>3</b>
2001/0731 Künstler	0	0	0	1	0	1	0	1	1	1	0	<b>5</b>	
2002/0205(01) Wissen	0	0	0	2	0	1	0	0	0	1	0	<b>4</b>	
2002/0205(02) Allgemein	0	0	0	2	0	3	0	0	1	0	0	<b>6</b>	
2002/0525 Kulturhauptstadt	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
2002/0706(03) Allgemein	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	<b>1</b>	
2003G0118(02) Allgemein	0	0	0	1	0	3	0	0	0	4	0	<b>8</b>	
2003G0218(03) Behinderte	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	<b>0</b>
2003G0513(01) Archiv	0	0	0	1	1	0	0	0	1	0	0	<b>3</b>	
<b>Summe</b>	<b>4</b>	<b>1</b>	<b>0</b>	<b>48</b>	<b>4</b>	<b>39</b>	<b>0</b>	<b>3</b>	<b>10</b>	<b>15</b>	<b>0</b>	<b>124</b>	

Anzahl und Verteilung der Kodierungen von Europabildern in den gelgenden Rechtsakten zur EU-Kulturpolitik.

**Graphik 3: Rechtsakte und Europabezüge**

Anzahl und Verteilung der Rechtsakte sowie der Europabezügen nach Jahren.

**Tabelle 6: Kulturpolitische Rechtsakte der Europäischen Union**

Dokumente	Inhalte/Ziele	kulturpolitische Funktionen
Empfehlung der Kommission vom 20. Dezember 1974 an die Mitgliedstaaten zum Schutz des baulichen Kulturerbes und des natürlichen Lebensraums. Amtsblatt Nr. L 021 28/01/1975, 22-23	Planung von Studien über Umweltprobleme im Zusammenhang mit der Stadtplanung und der Raumordnung. Aufforderung, dem fortschreitenden Verfall und Verschwinden des baulichen Kulturerbes mit verschiedenen Maßnahmen und in Zusammenarbeit mit der UNESCO entgegenzuwirken.	Schaffung von Rahmenbedingungen
Entschließung der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister vom 13. Juni 1985 für die alljährliche Benennung einer „Kulturstadt Europas“. Amtsblatt Nr. C153 22/06/1985, 2.	Initiierung der jährlich stattfindenden Veranstaltung „Kulturstadt Europas“. Vermittlung der historischen und zeitgenössischen europ. Kultur an eine größtmögliche europ. Öffentlichkeit.	Kulturförderung Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration
Entschließung der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister über Veranstaltungen zur Vorführung europäischer audiovisueller Produktionen in dritten Ländern. Amtsblatt Nr. C153 22/06/1985, 2-3.	Abkommen mit Drittländern.	Schaffung von Rahmenbedingungen

<p>Entschießung der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister über einen europäischen Bildhauerwettbewerb. Amtsblatt Nr. C153 22/06/1985, 3-4.</p>	<p>Initiierung eines alle zwei Jahre stattfindenden europ. Wettbewerbs für junge Bildhauer/innen.</p>	<p>Kulturförderung</p>
<p>Entschießung des Rates und der im Rat vereinigten Vertreter der Regierungen der Mitgliedsstaaten betreffend die Europäische Stiftung. Amtsblatt Nr. C199 07/08/1985, 1-3.</p>	<p>Verbesserte und engere Zusammenarbeit zwischen der Europäischen Stiftung in Amsterdam, dem Europarat, dem Kulturzentrum in Delphi und ähnlichen Organen und Einrichtungen.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen</p>
<p>Entschießung des Rates und der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister über die Zusammenarbeit zwischen Bibliotheken im Bereich der Informatik. Amtsblatt Nr. C271 23/10/1985, 1.</p>	<p>Zusammenarbeit der Bibliotheken auf Gemeinschaftsebene.</p> <p>Initiierung einer Aktion für den Einsatz neuer Technologien in den Bibliotheken für die Verarbeitung von Informationen und für die Vermittlung des europ. Kulturerbes an die breite Bevölkerung.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen</p>
<p>Entschießung der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister zur Festlegung der Sonderbedingungen für Jugendliche für den Zutritt zu Museen und kulturellen Veranstaltungen. Amtsblatt Nr. C348 31/12/1985, 2-3.</p>	<p>Veranstaltungen von Jugendlichen durch eine Ausdehnung der Sonderbedingungen und Ermäßigungen, die den Staatsangehörigen eingeräumt werden, auf die Jugendlichen aller Mitgliedstaaten.</p>	<p>Förderung des Besuchs von Museen und kulturellen Veranstaltungen von Jugendlichen durch eine Ausdehnung der Sonderbedingungen und Ermäßigungen, die den Staatsangehörigen eingeräumt werden, auf die Jugendlichen aller Mitgliedstaaten.</p>

<p>Entschließung der im Rat vereinigten, für Kulturfragen zuständigen Minister über die Einrichtung von grenzüberschreitenden Kulturreiserouten. Amtsblatt Nr. C044/26/02/1986, 2.</p> <p>Entschließung der im Rat vereinigten, für Kulturfragen zuständigen Minister über die Erhaltung des europäischen architektonischen Erbes. Amtsblatt Nr. C320/13/12/1986, 1.</p>	<p>Initiierung grenzüberschreitender Kulturreiserouten, um die Kenntnisse über die Geschichte und Kultur Europas zu verbessern, den Europagedanken sowie durch den verstärkten Kulturtourismus die wirtschaftliche Entwicklung zu fördern.</p> <p>Verbesserung der Zusammenarbeit des Erfahrungsaustauschs und der Informationsübermittlung auf dem Gebiet des europ. architektonischen Erbes unter Einbeziehung von europ. Drittländern. Schaffung eines Bewusstseins für die wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Aspekte des Erbes und gezielte Vermittlung an eine breite Öffentlichkeit.</p>	<p>Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration Kultur als Wirtschaftsfaktor</p> <p>Schaffung von Rahmenbedingungen Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration Kultur als Wirtschaftsfaktor</p> <p>Schaffung von Rahmenbedingungen Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration Kultur als Wirtschaftsfaktor</p> <p>Erhöhung des Kultursponsors von (europäischen) Unternehmen, durch die Unterstützung von Förderprogrammen in den Mitgliedstaaten und der Gründung und Vernetzung von beratenden Organisationen.</p> <p>Steigerung des Kulturschaffens und der Wirtschaftstätigkeit durch eine erhöhte Sponsortätigkeit.</p>
--	---	---

<p>Entschießung der im Rat vereinigten, für Kulturfragen zuständigen Minister über die Erhaltung von Kunstwerken und sonstigen Werken von kulturellem und historischem Wert. Amtsblatt Nr. C320 13/12/1986, 3.</p>	<p>Förderung der Zusammenarbeit, des Ausbildungangebotes, der Erstellung von Leitfäden sowie des Austauschs von Fachwissen über die Erhaltung von Kunstwerken in Europa. Einbeziehung der Öffentlichkeit in die Diskussion um das europ. Kulturgut. Verstärkung der Zusammenarbeit zwischen öffentlichen und privatem Sektor.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen Kulturvermittlung</p>

<p>Entschießlung des Rates und der im Rat vereinigten für Kulturfragen zuständigen Minister über die künftige Gestaltung ihrer Arbeit. Amtsblatt Nr. C197 27/07/1988, 1.</p>	<p>Einsetzung eines Ausschuss für Kulturfragen für Fragen der kulturellen Zusammenarbeit zwischen den Mitgliedstaaten.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen</p>
<p>Entschießlung des Rates und der im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen über die Förderung des Buches und der Lektüre. Amtsblatt Nr. C183 20/07/1989, 1-2.</p>	<p>Initiierung eines jährlichen europ. Literaturpreises sowie eines Übersetzerpreises, die im Rahmen der „Kulturstadt Europas“ verliehen werden.</p> <p>Initiierung eines Förderprojektes für die Übersetzung zeitgenössischer Literatur sowie die Vergabe von Stipendien und Reisekostenzuschüsse.</p> <p>Verbesserung der europaweiten Zusammenarbeit bei der Konservierung von Büchern.</p> <p>Vermittlung europ. Literatur an eine breite Öffentlichkeit.</p> <p>Förderung des Bücherexports.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen</p> <p>Kulturförderung</p> <p>Kulturvermittlung</p> <p>Kultur als Wirtschaftsfaktor</p> <p>Festlegung, dass der Preis jährlich vergeben wird und sich auf ein einziges Werk bezieht.</p> <p>Festlegung der Preissumme auf 20.000 für den und 25.000 ECU für die Übersetzung des Werks in die anderen Amtssprachen.</p> <p>Teilnahmeberechtigt sind Staatsangehörige eines Mitgliedstaates sowie aus Ländern, mit denen ein Abkommen besteht.</p>
<p>Mitteilung der Kommission – Modalitäten für die Verleihung des Europäischen Literaturpreises. Amtsblatt Nr. C035 15/02/1990, 7-8.</p>	<p></p>	<p>Kulturförderung</p> <p>Kulturvermittlung</p>

<p>Mitteilung der Kommission – Europäischer Übersetzungspreis – Modalitäten für die Verleihung. Amtsblatt Nr. C035 15/02/1990, 8.</p>	<p>Festlegung, dass der Preis jährlich vergeben wird und sich auf die Übersetzung eines Werks bezieht. Festlegung der Preissumme auf 20.000 ECU. Teilnahmeberechtigt sind Staatsangehörige eines Mitgliedstaates sowie aus Ländern mit denen ein Abkommen besteht.</p> <p>Entschießung des Rates und der im Rat vereinigten Minister für Kulturrfragen über die Ausbildung von Verwaltungsfachleuten für den kulturellen Bereich. Amtsblatt Nr. C188 19/07/1991, 1-2.</p>	<p>Kulturförderung Kulturvermittlung</p> <p>Schaffung von Rahmenbedingungen Kultur als Wirtschaftsfaktor</p> <p>Erhöhung der Mobilität und der Vernetzung von Verwaltungsfachleuten sowie die Verbreitung von Informationen über diese Ausbildung im Hinblick auf die Stärkung der europ. Dimension dieser Ausbildung.</p> <p>Engere Verbindung von kulturellen Aktivitäten mit wirtschaftlichen Aspekten.</p> <p>Entwicklung einer aktiven Zusammenarbeit auch mit den MOE-Ländern.</p> <p>Entschießung der im Rat vereinigten Minister für Kulturrfragen über die zeitweilige Einreise von aus der Europäischen Gemeinschaft stammenden Künstlern in das Hoheitsgebiet der Vereinigten Staaten von Amerika. Amtsblatt Nr. C188 19/07/1991, 2.</p> <p>Schaffung von Rahmenbedingungen Kultur als Wirtschaftsfaktor</p> <p>Flexibilisierung und Erleichterung der Visumerteilung der USA für Kulturschaffende aus der EU. Etablierung eines Weltmarkts für darstellende Kunst.</p>
---	---	--

<p>Entschießung der im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen über die Entwicklung des Theaters in Europa. Amtsblatt Nr. C188 19./07/1991, 3-4.</p>	<p>Betonung der Bedeutung darstellender Künste für das kulturelle Leben und die demokratische Entwicklung. Stärkung der europ. Dimension des Theaters durch die Förderung der Mobilität, der Zusammenarbeit, von Übersetzungen von Theaterstücken, der Vernetzung der Ausbildung und des Ansprechens neuer Publikumsschichten.</p>	<p>Kulturförderung Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration</p>
<p>Entschießung des Rates und der im Rat vereinigten Minister für das Bildungswesen über Europäische Kulturnetzwerke. Amtsblatt Nr. C314 05/12/1991, 1.</p>	<p>Intensivierung der kulturellen Zusammenarbeit und der Vernetzung zwischen nichtstaatlichen Organisationen.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen</p>
<p>Entschießung des Rates und der im Rat vereinigten Minister für das Bildungswesen betreffend das Archivwesen. Amtsblatt Nr. C314 05/12/1991, 2.</p>	<p>Verstärkte Zusammenarbeit in der Archivpolitik, da Archive einen Beitrag zur Demokratie leisten, Bestandteil des nationalen kulturellen Erbes und eine Quelle für europ. und nationale Geschichtsschreibung sind.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen gesellschaftliche Integration</p>

<p>Schlussfolgerungen der im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen zu Leitlinien für ein Kulturkonzept der Gemeinschaft. Amtsblatt Nr. C336 19/12/1992, 1-2.</p>	<p>Förderung der Aktivitäten europ. kultureller Netze, der kommerziellen Kulturförderung, der Austauschveranstaltungen und beruflichen Ausbildungmaßnahmen im Kulturbereich.</p> <p>Schärfung des Bewusstseins für andere Kulturen und Sprachen, Wahrung der Sprachenvielfalt sowie Achtung der gemeinsamen Werte.</p> <p>Volle Beteiligung des Kulturbereichs an den Gemeinschaftsmaßnahmen in anderen Bereichen (z.B. Strukturfonds, Forschung, Spitzentechnologie, Bildung, Fremdenverkehr).</p> <p>Zusammenarbeit mit europ. und nichteuropäischen Drittländern.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen</p> <p>Kulturförderung</p> <p>Kulturvermittlung</p> <p>gesellschaftliche Integration</p> <p>Kultur als Wirtschaftsfaktor</p>
<p>Schlussfolgerungen der im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen zum Verfahren für die Benennung der jeweiligen „Kulturstadt Europas“.</p> <p>Amtsblatt Nr. C336 19/12/1992, 3.</p>	<p>Ausweitung des Verfahrens auf Städte in anderen Ländern Europas, die auf den Grundsätzen der Demokratie, des Pluralismus, der Rechtstaatlichkeit und der Wahrung der Menschenrechte gegründet sind.</p> <p>Regelung des Verfahrens der Benennung.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen</p>
<p>Entschließung des Rates und der im Rat vereinigten Minister für Kulturfragen über die Förderung der Übersetzung zeitgenössischer europäischer Theaterstücke. Amtsblatt Nr. C160 12/06/1993, 1.</p>	<p>Förderung der Übersetzung von Theaterstücken, im Hinblick auf eine bessere Kenntnis der Kultur der europ. Völker innerhalb der Europäischen Gemeinschaft.</p>	<p>Kulturförderung</p> <p>Kulturvermittlung</p> <p>gesellschaftliche Integration</p>

<p>Entschießung des Rates zum hundertjährigen Bestehen des Kinos. Amtsblatt Nr. C085/22/03/1994, 3.</p>	<p>Vерstärkung der Zusammenarbeit bei den Archiven und bei der Restaurierung von Filmen. Vermittlung und Verbreitung des europ. Films.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen Kulturförderung Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration</p> <p>Schaffung von Rahmenbedingungen Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration</p>
<p>Schlussfolgerungen des Rates zu den kulturellen und künstlerischen Aspekten der Bildung. Amtsblatt Nr. C229 18/08/1994, 1-2.</p>		

<p><b>Schlussfolgerungen des Rates zur verstärkten Zusammenarbeit im Archivwesen.</b> Amtsblatt Nr. C235 23/08/1994, 3.</p>	<p>Verstärkung der Zusammenarbeit im Archivwesen, vor allem im Bereich der Verwaltung, der Konserverung, der Ausbildung sowie der Erstellung und Veröffentlichung von Informationsmaterial.</p> <p>Verbesserung der Kenntnis der Kultur und der Geschichte der europ. Völker durch die Nutzung der Archive.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration</p> <p>Wahrung der nationalen und regionalen Vielfalt und Hervorhebung des gemeinsamen kulturellen Erbes.</p> <p>Initiierung von Maßnahmen, die einen zusätzlichen Nutzen gegenüber einzelstaatlicher Maßnahmen aufweisen.</p> <p>Förderung der Zusammenarbeit zwischen den Mitgliedstaaten und mit Drittländern.</p>
	</td	

<p>Entschießung des Rates über die kulturelle Zusammenarbeit mit den assoziierten mittel- und osteuropäischen Ländern. Amtsblatt Nr. C247 23/09/1995, 2-3.</p>	<p>Herstellung rechtlicher, administrativer und betriebswirtschaftlicher Rahmenbedingungen für die Zusammenarbeit mit den assoziierten MOE-Ländern im kulturellen und audiovisuellen Bereich. Schaffung leistungsfähiger Vertriebskanäle für Sektoren der Kulturindustrie wie Buch, Schallplatte und Film.</p> <p>Zusammenarbeit in der Erhaltung, Restaurierung und Erschließung des Kulturerbes.</p>	<p>Verstärkte Zusammenarbeit auch mit bestimmten Drittländern bei der Ausbildung von Jugendbetreuer/innen, der Information der Jugendlichen, des Jugendtauschs und des Freiwilligendienstes von Jugendlichen.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen gesellschaftliche Integration Kultur als Wirtschaftsfaktor</p>
<p>Entschießung des Rates über die Zusammenarbeit mit Drittländern im Jugendfragen. Amtsblatt Nr. C296 10/11/1995, 11-12.</p>	<p>Initiierung der Entwicklung vergleichbarer statistischer Indikatoren.</p> <p>Förderung des freiwilligen Austauschs von Informationen und Statistiken zwischen den Mitgliedstaaten.</p>	<p>Betonung, dass der Eigenwert der Kultur durch die Beurteilung ihrer volkswirtschaftlichen Dimension nicht gemindert wird.</p> <p>Betonung der Rolle der Kultur bei der Schaffung von Arbeitsplätzen und für den gesellschaftlichen Zusammenhalt.</p>	

<p>Entschießung des Rates über den Zugang aller Bürger zur Kultur. Amtsblatt Nr. C242 21/08/1996, 1.</p>	<p>Betonung des Zugangs der Bürger/innen zur Kultur als wesentliche Voraussetzung für die volle Einbeziehung in die Gesellschaft.</p> <p>Förderung dieses Zugangs und der Beteiligung der Bürger/innen an der Kultur durch den Abbau von geographischen, physischen, erziehungsbedingten, sozialen und wirtschaftlichen Hindernissen.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen</p> <p>Erleichterung des Zugangs zu Wissen und Kultur sowie die Förderung des Lesens.</p> <p>Hervorhebung der Bibliotheken als kulturelles Erbe sowie als Grundlage für Innovation und Fortschritt.</p> <p>Initiierung einer Bestandsaufnahme der rechtlichen, technischen und kulturellen Aspekte von elektronischen Dokumenten sowie der Innovation und Entwicklung von Normen.</p>
<p>Entschießung des Rates über die Einbeziehung der kulturellen Aspekte in die Tätigkeit der Gemeinschaft. Amtsblatt Nr. C036 05/02/1997, 4-5.</p>	<p>Berücksichtigung kultureller Aspekte im Rahmen der Strukturfonds, um damit den wirtschaftlichen und sozialen Zusammenhalt der Gemeinschaft zu stärken.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen</p> <p>gesellschaftliche Integration</p> <p>Kultur als Wirtschaftsfaktor</p> <p>Betonung, dass der Zugang zur Kultur und die Wahrung ihrer kulturellen Identität eine wesentliche Voraussetzung für eine volle Beteiligung der Bürger/innen am gesellschaftlichen Leben ist und den Sinn für die Unionsbürgerschaft stärkt.</p>

Beschluss des Rates über die künftige europäische Tätigkeit im Kulturreich. Amtsblatt Nr. C305 07/10/1997, 1.	Aufforderung zur Erstellung eines transparenten Konzepts für die kulturelle Tätigkeit der Gemeinschaft, das die Schaffung eines einheitlichen Planungs- und Finanzierungskonzepts umfasst.	Schaffung von Rahmenbedingungen
Beschluss des Rates über grenzübergreifende Buchpreisbindung in europäischen Sprachräumen. Amtsblatt Nr. C305 07/10/1997, 2.	Betonung der doppelten Dimension des Buches als Träger kultureller Werte und als Handelsware. Prüfung der Vereinbarkeit von grenzüberschreitenden Buchpreisbindungen und gemeinschaftlichen Wettbewerbsregeln.	Schaffung von Rahmenbedingungen
Entschießlung des Rates betreffend die Preisbindung für Bücher in homogenen grenzüberschreitenden Sprachräumen. Amtsblatt Nr. C042 17/02/1999, 3.	Betonung der doppelten Dimension des Buches als Träger kultureller Werte und als Handelsware. Betonung der Wichtigkeit der Buchpreisbindung für den Erhalt der kulturellen Vielfalt in Europa.	Schaffung von Rahmenbedingungen
Beschluss des Europäischen Parlaments und des Rates über die Einrichtung einer Gemeinschaftsaktion zur Förderung der Veranstaltung „Kulturhauptstadt Europas“ für die Jahre 2005 bis 2019. Amtsblatt Nr. L166 01/07/1999, 1-5.	Betonung der positiven Auswirkungen der Veranstaltung auf die kulturelle und touristische Entwicklung und auf die der Stärkung der lokalen, regionalen und europ. Identität. Einrichtung einer Gemeinschaftsaktion „Kulturhauptstadt Europas“, mit dem Ziel „den Reichtum, die Vielfalt und die Gemeinsamkeiten der europ. Kulturen herauszustellen und das Verständnis der Bürger/ innen füreinander zu verbessern.	Schaffung von Rahmenbedingungen Kulturfinanzierung Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration Kultur als Wirtschaftsfaktor

<p>Entscheidung des Rates über die Einbeziehung der Geschichte in die kulturelle Tätigkeit der Gemeinschaft. Amtsblatt Nr. C324 12/11/1999, 1-4.</p>	<p>Betonung der Bedeutung von Geschichtskenntnissen für die Zusammenarbeit und das Zusammenwachsen Europas sowie bei der Schaffung eines Zusammengehörigkeitsgefühls zwischen den Bürger/innen.</p> <p>Spezielle Berücksichtigung des Geschichtsbereichs in den Kulturfördermaßnahmen der Gemeinschaft.</p>	<p>Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration</p>
<p>Entscheidung des Rates über die Förderung der Freizeitigkeit von im Kulturbereich tätigen Personen. Amtsblatt Nr. C008 12/01/2000, 3-4.</p>	<p>Betonung der Bedeutung der Freizeitigkeit für die Vermittlung von Kultur an ein möglichst breites Publikum, für den Zugang zum Arbeitsmarkt, für die Zusammenarbeit im Kulturbereich, für den Zugang der Bürger/innen zu Kunst und Kultur sowie für eine aktive Unionsbürgerschaft und für ein europ. Bewusstsein.</p> <p>Prüfung von Maßnahmen für die Beseitigung weiterer Hindernisse bei der Freizeitigkeit.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen</p>

<p>Beschluss des Europäischen Parlaments und des Rates über das Programm „Kultur 2000“. Amtsblatt Nr. L063 10/03/2000, 1-9.</p>	<p>Betonung der Bedeutung von Kunst und Kultur für die europ. Völker, die europ. Integration und für die Ausstrahlung der Gemeinschaft. Anerkennung der Kultur als Wirtschaftsfaktor und Faktor der staatsbürgерlichen Integration. Initiierung eines vereinheitlichten Förderprogramms „Kultur 2000“ zur Schaffung eines gemeinsamen europ. Kulturrasms, zur Verbesserung der Zusammenarbeit zwischen den Kulturakteur/innen, des Zugangs der Bürger/innen zur Kultur, des kulturellen Dialogs und der Vermittlung von Kenntnissen über die europ. Völker. Hervorhebung der kulturellen Vielfalt und des gemeinsamen Erbes sowie der Entwicklung neuer Formen des kulturellen Ausdrucks.</p>	<p>Kulturförderung Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration Kultur als Wirtschaftsfaktor</p> <p>Betonung der Bedeutung des Films für die europ. Identität. Initiierung einer länderübergreifenden Studie über den Zustand der europ. Filmarchive und über die Möglichkeiten der Nutzung. Förderung einer verstärkten Zusammenarbeit bei der Restaurierung, dem Erfahrungsaustausch und bei der Nutzung der Bestände zu pädagogischen und wissenschaftlichen Zwecken.</p>
---	---	---

<p>Entschießlung des Rates und der im Rat vereinigten Vertreter der Regierungen der Mitgliedstaaten zur Festlegung eines Aktionsplans zur Förderung der Mobilität, Amtsblatt Nr. C371 23/12/2000, 4-10.</p>	<p>Betonung, dass die Aneignung gemeinsamer kultureller Bezugswerte (über die Bildung) die Grundlage für eine europ. Staatsbürgerschaft und ein politisches Europa schafft.</p> <p>Aufbau eines Europas der Intelligenz und des Wissens, das eine Voraussetzung für die Wettbewerbsfähigkeit Europas darstellt, durch die Beseitigung von Mobilitätshindernissen sowie einer aktiven Förderung der Mobilität.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen gesellschaftliche Integration Kultur als Wirtschaftsfaktor</p>

<p>Entschießung des Rates zur architektonischen Qualität der städtischen und ländlichen Umwelt. Amtsblatt Nr. C073 06/03/2001, 6-7.</p>	<p>Betonung der Bedeutung der Architektur und der Städte für die europ. Kultur. Aufruf zur Förderung der Architektur und Stadtplanung in den Mitgliedstaaten. Förderung und Verbreitung der architektonischen und städtischen Kultur sowie die Zusammenarbeit und Vernetzung von Einrichtungen, die sich mit der Aufwertung des Kulturerbes beschäftigen. Vermehrte Berücksichtigung architektonischer Aspekte im Rahmen der Strukturfonds, um damit den wirtschaftlichen und sozialen Zusammenhalt der Gemeinschaft zu stärken.</p>	<p>Kulturförderung Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration Kultur als Wirtschaftsfaktor</p>

<p>Entschießung des Rates über die Bedeutung der Kultur im europäischen Aufbauwerk. Amtsblatt Nr. C032 05/02/2002, 2.</p>	<p>Betonung der Bedeutung der Kultur für die Zustimmung der Bürger/innen zur europ. Integration und der wirtschaftlichen Entwicklung. Fordert, die Kultur in den Mittelpunkt der europ. Integration zu stellen, indem die kulturelle Zusammenarbeit, das europ. künstlerische Schaffen und der kulturelle Austausch intensiviert werden, insbesondere im Hinblick auf die Erweiterung der Union.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen Kulturförderung Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration Kultur als Wirtschaftsfaktor</p>
<p>Beschluss des Rates über die Erklärung zur Kulturhauptstadt Europas für 2005. Amtsblatt Nr. C124 25/05/2002, 4.</p>	<p>Erklärung der Stadt Cork zur Kulturhauptstadt 2005.</p>	<p>Kulturförderung</p>

<p>Entschießlung des Rates zur Umsetzung des Arbeitsplans für die Europäische Zusammenarbeit im Kulturbereich: Zusätzlicher europäischer Nutzen und Mobilität von Personen und Umlauf von Werken im Kulturbereich. Amtsblatt Nr. C013 18/01/2003, 5-7.</p>	<p>Betonung der Bedeutung der Mobilität für die Schaffung eines europ. Kulturräums. Betonung der Bedeutung der Kulturindustrie für die Wirtschaft. Förderung von Rahmenbedingungen zur Verstärkung der Mobilität von Personen und Werken. Aufbau nationaler Informationsdienste, der Verknüpfung von Websites, Förderung der Vernetzung, der Zusammenarbeit, des Austauschs und der statistischen Erfassung sowie die Verbesserung der Kenntnisse der Bürger/ innen über europ. Kunst und Kultur.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen Kulturvermittlung gesellschaftliche Integration Kultur als Wirtschaftsfaktor</p>
<p>Entschießlung des Rates „eAccessability“ – Verbesserung des Zugangs von Menschen mit Behinderungen zur Wissensgesellschaft. Amtsblatt Nr. C039 18/02/2003, 5-7.</p>	<p>Abbau von technischen, rechtlichen und anderen Schranken für die Beteiligung von Menschen mit Behinderung an der Wissensgesellschaft.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen gesellschaftliche Integration</p>
<p>Entschießlung des Rates zum Archivwesen in den Mitgliedstaaten. Amtsblatt Nr. C113 13/05/2003, 2.</p>	<p>Verstärkung der europaweiten Zusammenarbeit und des Informationsaustausch im Archivwesen. Initiierung einer Gruppe zur Erfassung der Situation öffentlicher Archive in den Mitgliedstaaten. Maßnahmen zur Vermeidung von Archivschäden.</p>	<p>Schaffung von Rahmenbedingungen Kulturförderung</p>

*Die geltenden Rechtsakte zur EU-Kulturpolitik. Eine Übersicht ihrer Inhalte, Ziele und kulturpolitischen Funktionen.*



## Die Neuerscheinungen dieser Reihe:

Michael Helmbrecht <b>Erosion des »Sozialkapitals«?</b> Eine kritische Diskussion der Thesen Robert D. Putnams Oktober 2005, ca. 100 Seiten, kart., ca. 13,80 €, ISBN: 3-89942-358-5	Nicole Grothe <b>InnenStadtAktion – Kunst oder Politik?</b> Künstlerische Praxis in der neoliberalen Stadt September 2005, 282 Seiten, kart., zahlr. Abb., 25,80 €, ISBN: 3-89942-413-1
Gudrun Quenzel <b>Konstruktionen von Europa</b> Die europäische Identität und die Kulturpolitik der Europäischen Union Oktober 2005, 326 Seiten, kart., 28,80 €, ISBN: 3-89942-414-X	Rudolf Stichweh <b>Inklusion und Exklusion</b> Studien zur Gesellschaftstheorie September 2005, 220 Seiten, kart., 23,80 €, ISBN: 3-89942-390-9
Georg Glasze, Robert Pütz, Manfred Rolfes (Hg.) <b>Diskurs – Stadt – Kriminalität</b> Städtische (Un-)Sicherheiten aus der Perspektive von Stadtforschung und Kritischer Kriminalgeographie Oktober 2005, 326 Seiten, kart., 27,80 €, ISBN: 3-89942-408-5	Heike Hartung (Hg.) <b>Alter und Geschlecht</b> Repräsentationen, Geschichten und Theorien des Alter(n)s September 2005, 286 Seiten, kart., 26,80 €, ISBN: 3-89942-349-6
Sabine Brombach, Bettina Wahrig (Hg.) <b>LebensBilder</b> Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies Oktober 2005, ca. 250 Seiten, kart., zahl. z.T. farbige Abb., ca. 26,00 €, ISBN: 3-89942-334-8	Armin Stickler <b>Nichtregierungsorganisationen, soziale Bewegungen und Global Governance</b> Eine kritische Bestandsaufnahme August 2005, 432 Seiten, kart., 29,80 €, ISBN: 3-89942-407-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:  
[www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)

## Die Neuerscheinungen dieser Reihe:

Anja Frohnen <b>Diversity in Action</b> Multinationalität in globalen Unternehmen am Beispiel Ford August 2005, 246 Seiten, kart., 25,80 €, ISBN: 3-89942-377-1	Barbara Christophe <b>Metamorphosen des Leviathan in einer post-sozialistischen Gesellschaft</b> Georgiens Provinz zwischen Fassaden der Anarchie und regulativer Allmacht Juni 2005, 264 Seiten, kart., 26,80 €, ISBN: 3-89942-323-2
Angela Schwarz (Hg.) <b>Der Park in der Metropole</b> Urbanes Wachstum und städtische Parks im 19. Jahrhundert Juli 2005, 224 Seiten, kart., zahlr. Abb., 23,80 €, ISBN: 3-89942-306-2	Peter Fuchs <b>Konturen der Modernität</b> Systemtheoretische Essays II. hrsg. von Marie-Christin Fuchs Juni 2005, 196 Seiten, kart., 21,80 €, ISBN: 3-89942-335-6
Christoph Wulf <b>Zur Genese des Sozialen</b> Mimesis, Performativität, Ritual Juli 2005, 178 Seiten, kart., 17,80 €, ISBN: 3-89942-415-8	Matthias Groß, Holger Hoffmann-Riem, Wolfgang Krohn <b>Realexperimente</b> Ökologische Gestaltungs- prozesse in der Wissens- gesellschaft Juni 2005, 236 Seiten, kart., 24,80 €, ISBN: 3-89942-304-6
Marcus Termeer <b>Verkörperungen des Waldes</b> Eine Körper-, Geschlechter- und Herrschaftsgeschichte Juli 2005, 644 Seiten, kart., 33,80 €, ISBN: 3-89942-388-7	Hannelore Bublitz <b>In der Zerstreuung organisiert</b> Paradoxien und Phantasmen der Massenkultur Mai 2005, 172 Seiten, kart., 17,80 €, ISBN: 3-89942-195-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:  
[www.transcript-verlag.de](http://www.transcript-verlag.de)