

Globale oder lokale Zeichen?

Kulturalisierungsstrategien der Metropolen am Beispiel der Kontroverse um das Musée d'Art Moderne in Luxemburg

WILHELM AMANN

Die Kulturhauptstadtinitiativen Luxemburgs können als beispielhaft für die Ambivalenzen ereignisorientierter Identitätspolitik und entsprechender kultureller Zuschreibungen im postnationalen Zeitalter verstanden werden. Ob die Bemühungen Luxemburgs um ein neues Image als Kulturmetropole tatsächlich »als Erfolg gewertet« (Mittag 2008: 88) werden können, ist eine Frage der Perspektive, die zwischen den Akteuren und den diversen, zwischen touristischen und ortsansässigen zu differenzierenden Adressaten derartiger Initiativen sehr unterschiedlich ausfallen kann und nicht zuletzt von medialer Durchsetzungsmacht abhängt.

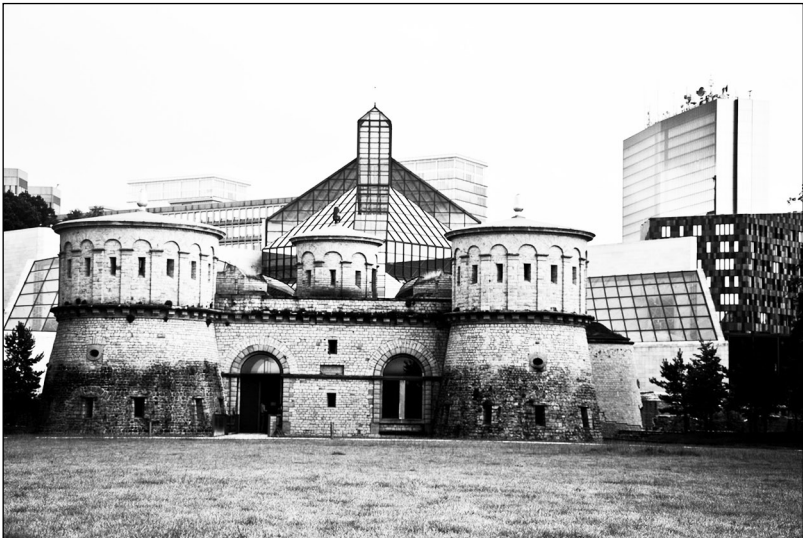
Im Folgenden sollen für ein zentrales Luxemburger Kulturprojekt, das Musée d'Art Moderne (MUDAM), Voraussetzungen und Folgen metropolitaner Kulturalisierungsstrategien erörtert werden. Die Argumentation erfolgt dabei in drei Schritten: Als Verständigungsgrundlage wird zunächst eine zentrale symbolpolitische Konfiguration für Luxemburg skizziert. Denn im Unterschied zu den meisten anderen Kulturhauptstadtereignissen haben die Jahre 1995 und 2007 für das kleine Land nicht nur lokale oder regionale, sondern auch nationale Bedeutung. Zweitens ist eine Rekapitulation wichtiger Stationen und Daten der Kontroverse erforderlich, da sie kaum über die Landesgrenzen hinweg wahrgenommen worden ist. Schließlich gibt das Fallbeispiel aus Luxemburg Anlass, zu einigen grundsätzlichen Überlegungen zum Kulturhauptstadtkonzept.

I.

Verständlich werden die jahrelangen Auseinandersetzungen um das MUDAM nur im Zusammenhang mit dem für Luxemburg charakteristischen Spannungsgefüge von Binnen- und Außenperspektivierung des nationalen Selbstbildes. Die eine Seite, die Binnenperspektive dieses Selbstbildes, lässt sich am ehesten am Beispiel des nationalen Kernsymbols der ›Festung‹ beschreiben.

Nur wenige Länder auf der Welt sind so sehr mit einem Bauwerk verbunden wie Luxemburg (vgl. Kmec 2007). Die Festung, das sind die noch erhalten gebliebenen Bestandteile einer gigantischen militärischen Anlage, erbaut ab 1684 und über fast zwei Jahrhunderte wucherartig erweitert, bis 1867 Frankreich und Preußen sich als fadenscheinige friedensstiftende Maßnahme auf ihre Schleifung einigten. Diese Eckdaten sind heute touristisches Basiswissen.

Abb. 1: MUDAM Luxembourg¹



Die Festung ist aber auch Symbol für eine kollektive Befindlichkeit, die sich nach dem zweiten Weltkrieg und der europäischen Neuerfindung Luxemburgs eher noch verfestigt hat. George Calteux, der ehemalige Direktor des ›Service des Sites et Monuments Nationaux‹, hat die Mentalität seiner Landsleute einmal folgendermaßen beschrieben: »Viele, lange Kriege, der Druck von Herren und Fremdherrschaft haben seit dem frühen Mittelalter in Stadt und Land aus uns zähe und (manchmal) sture Menschen gemacht, die ihre Hände zu Fäusten

1 | Quelle: <http://www.fotocommunity.de/pc/pc/display/19518670> [Oktober 2011].

in der Tasche ballten.« (Calteux 2005: 144) Dieses Selbstwahrnehmungsmuster eines von den äußeren Bedingungen aufgezwungenen Rückzugs ins Innere und einer nur widerwillig mit den Zeiten konform gehenden Lebensweise findet in der Festung einen adäquaten Ausdruck: ›Wir sind so wehrhaft wie die Festungsanlagen inmitten unserer Hauptstadt.‹ Und als Selbstzuschreibung funktioniert das Festungssymbol natürlich auch als Angebot, alle möglichen kursierenden Fremdzuschreibungen über die ›Luxemburger‹ in diesem einen Merkmal zu bündeln.

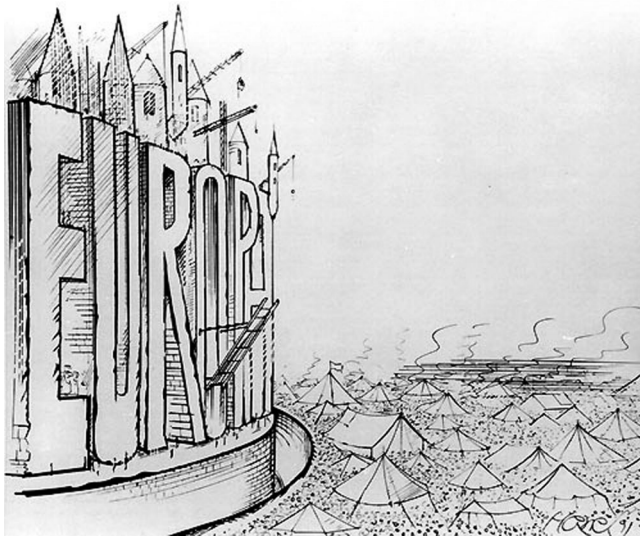
Allerdings liegt hier auch das Dilemma einer solchen nationalen Symbolik im Zeitalter der Medienkultur. In einer modernen, pluralen Gesellschaft, wie sie im heutigen Luxemburg zu finden ist, funktioniert die Festungssymbolik natürlich nicht mehr über die direkte Anbindung an einen imaginären Nationalcharakter wie vielleicht vor 30 Jahren noch, sie wird vielmehr in andere dominante Bildbereiche des alltäglichen Lebens übertragen: »Von der Festung zum Finanzplatz« – so fasste z.B. eine Luxemburger Zeitung vor wenigen Jahren die Entwicklung im Land zusammen (Wolf 2006). Mittlerweile sind die damit verbundenen positiven Konnotationen jedoch verschwunden. Die ›Festungsmauern‹ sind durch die verspiegelten Glasfassaden der Banken ersetzt worden, Attribute wie ›verschlossen‹, ›verschwiegen‹, ›abschotten‹ u.ä. sind nach wie vor gültig, aber eben auch den veränderten Gegebenheiten angepasst. Die publizistische Symbolsprache über die ›Bankenfestung‹ Luxemburg im Rahmen der internationalen Finanz- und Steuerdiskussionen der letzten Jahre ist hierbei nur der Höhepunkt einer seit langem schwelenden Krise dieser nationalen Kernsymbolik, die in der global erweiterten Medienkultur eine kaum mehr kontrollierbare Eigendynamik entwickelt hat und deutlich ins Negative gekippt ist.

Zu dieser nach innen, auf das nationale Kollektiv hin gerichteten und zusehends problematisch gewordenen Selbstwahrnehmung gehört auf der anderen Seite eine ›von oben‹, von institutioneller Seite her durchgesetzte Außenperspektivierung des nationalen Selbstbildes. Gemeint ist das in den 1950er Jahren begonnene und seit den 1980er Jahren zunehmend verstärkte Europa-Engagement Luxemburgs, im Stadtbild der Hauptstadt präsent durch die Ansiedlung einer Reihe wichtiger europäischer Institutionen auf dem Plateau de Kirchberg. Neben der Etablierung Luxemburgs als ›Finanzplatz‹ spielt die Vorstellung vom Land als ›Kern Europas‹ im politischen Diskurs des Landes eine zentrale Rolle. Die intensiven Bemühungen, Luxemburg als »Akteur der europäischen Integration und ›internationale Plattform« (Stoldt 2008: 21) auszuweisen und die nationalen Belange sukzessive den supranationalen Strukturen der EU anzugleichen, hat zu einem offiziellen Selbstbild der Luxemburger als »Avantgarde-Europäer« geführt, wie es in der heimischen Presse einmal prägnant formuliert worden ist (Werle 2003: 3).

Vor allem über dieses mit erheblichem Aufwand propagierte Bild eines modernen, fortschrittsorientierten Luxemburgs ließen sich auf einer politisch-

medialen Ebene Selbstbild und Fremdbild zur Deckung bringen. Vor diesem Hintergrund musste aber andererseits das überkommene Nationalsymbol der ›Festung‹ zunehmend problematisch erscheinen. Erschwerend wirkte in diesem Zusammenhang schließlich der Umstand, dass die Festungssymbolik in Verbindung mit dem gerade für Luxemburg zentralen Thema ›Europa‹ seit Anfang der 1990er Jahre – also in etwa zeitgleich zur MUDAM-Debatte – eindeutig negativ besetzt war.

Abb. 2: ›Festung Europa‹ (Karikatur von Walter Hanel)²



Dieses Bild von der ›Festung Europa‹ hatte sich in der Zeit des Umbruchs und der Verschiebung des ›West/Ost‹ in einen ›Nord/Süd‹-Konflikt als Kritik an der restriktiven Migrationspolitik in der EU durchgesetzt. Es handelt sich um eine polemische Reaktion auf die offizielle politische Symbolsprache einer, wie es so schön heißt, »europäische[n] Architektur« (Schäffner 1993). Während innerhalb der EU und bei ihren wichtigsten Verbündeten viel vom ›gemeinsamen Haus Europa‹ die Rede ist, also offene und kommunikative Strukturen hervorgehoben werden, verweisen Kritiker mit der ›Festung Europa‹ auf die Kehrseite der strikten Grenzziehungen und Abschottungen gegenüber anderen, ›unerwünschten‹ Drittländern (vgl. Koff 2008). Seit Inkrafttreten des 1985 beschlossenen sogenannten Schengener Abkommens in den Gründungsstaaten der EU im Jahr 1990 war es prinzipiell sogar möglich, das Nationalsymbol der Festung

2 | Quelle: Haus der Geschichte, Bonn: EB-Nr.: 1996/01/0717.

mit der europakritischen Symbolik gleichzusetzen: Luxemburg konnte zumindest potenziell gleichsam als ›Kernfestung‹ einer ›Festung Europa‹ gelten.

II.

Aus diesen Gründen erschienen in Luxemburg eine Modifikation der in Verruf geratenen Nationalsymbolik und eine Neuausrichtung des nationalen Images dringend geboten. Der zweifellos spektakulärste Versuch, diesen langwierigen Prozess der Transformation nationaltypischer Repräsentationsmuster entscheidend zu forcieren, stellt der 1990 von Regierungsseite gefasste Beschluss dar, den sino-amerikanischen ›Stararchitekten‹ Ieoh Ming Pei auf den Fundamenten des Fort Thüngen am Rande des Plateau de Kirchberg ein ›Centre d'art contemporain‹ bauen zu lassen. Es handelt sich dabei um den Versuch von institutionell-politischer Seite, das Land aus einer monokulturellen kollektiven Identitätsverankerung an einem gerade dafür symbolträchtigen Ort herauszulösen.

Für die Entstehungsgeschichte des Museums bilden die beiden Kulturhauptstadtjahre in Luxemburg von 1995 und 2007 eine Klammer. Die Planungen zu dem Museum setzten zeitlich parallel zur Bewerbung um das Kulturhauptstadtjahr 1995 ein, das unter dem Motto ›Luxemburg – europäische Stadt aller Kulturen‹ stand. Die für dieses Ereignis vorgesehene Eröffnung fand aber erst im Sommer 2006 statt. Im Kulturhauptstadtjahr 2007 (›Luxemburg und die Großregion‹) gehörte das neue MUDAM dann zu den Attraktionen, von denen über den zeitlichen Anlass hinaus ein Effekt von Nachhaltigkeit der neuen Kulturalisierungsstrategie erwartet wurde. Für die kritische Öffentlichkeit im Land war dieser Effekt allerdings schon durch die 16-jährige Entstehungszeit und die Debatten um das Museum gewährleistet.

In einem Interview der Kulturzeitschrift *forum* bekannte noch 2010 ein wichtiger kulturpolitischer Akteur in Luxemburg, der Regierungsrat Guy Dockendorf, dass das Land vor dem zeitweilig sogenannten Pei-Museum eigentlich nie in größere Kulturprojekte investiert habe. Darüber hinaus wies Dockendorf auch auf die prinzipielle Bedeutung des ersten Kulturhauptstadtjahres hin: »Ab 1995 mussten wir uns mit dem Ausland konfrontieren und vergleichen.« (Dockendorf/Stoldt 2010: 18) Man möchte fast annehmen, der Regierungsrat aus dem Kulturministerium habe sich mit Luhmann beschäftigt, der ja bekanntlich vorgeschlagen hatte, Kultur als eine bestimmte Form des Vergleichs zu verstehen: »Kultur« – so heißt es in Luhmanns einschlägigem Aufsatz – »entsteht [...] immer dann, wenn der Blick zu anderen Formen und Möglichkeiten abschweift, und eben das belastet die Kultur mit dem Geburtsfehler der Kontingenz« (Luhmann 1985: 48). In letzter Konsequenz kann kulturelles Vergleichen zum Aufbrechen geschlossener Kommunikationskreise, wie etwa die in einem räum-

lich begrenzten nationalen Gebilde, führen und zur Reflexion über die eigenen Grundlagen zwingen, die ja auch anders hätten ausfallen können. Idealerweise wäre dann dieses Konzept von Kultur als Vergleichsarrangement die subversive Strategie jedes Kulturhauptstadtprogramms, so dass im Wechselspiel der beteiligten Beobachtungen sukzessive die eigene begrenzte kulturelle Perspektive relativiert und ihres vermeintlich essentialistischen Charakters enthoben wäre. Bedenkt man überdies, dass jede Form des Vergleichens, also auch der kulturelle Vergleich, nur durch die Setzung irgendeiner Gemeinsamkeit funktioniert, die dem Vergleich einen, wenn auch nur temporären, Boden gibt, so könnte in diesem Fall das Vergleichen zumindest das zeitweilige Gewährwerden oder auch nur die Ahnung eines gemeinsamen Identitätsgrundes bedeuten.³

Allerdings sind solche vergleichstheoretischen oder metakulturellen Überlegungen für die kulturelle Praxis nur bedingt tauglich, da hier Reflexionsstopps wirken, mit denen ›bodenlose‹ kulturelle Relativierungen aufgefangen werden. Kulturelle Vergleiche, auch die im Rahmen eines Kulturhauptstadtprogramms, werden also weitgehend immer noch verstanden als nationale resp. regionale Leistungsschauen, ganz im Sinne des im 18. Jahrhunderts installierten ›Wettbewerbs der Nationen‹. Aber dennoch zeigt sich an Beispielen wie der MUDAM-Kontroverse, dass die im Zeitalter des Nationalismus perfektionierte Immunisierung gegen die kulturelle Reflexion und die Verabsolutierung partikularer Kulturen im Zeitalter der Globalisierung nicht mehr automatisch greifen. Erst unter diesen Voraussetzungen entsteht auch ein neuerliches Interesse an den fragil gewordenen Grundlagen der eigenen nationalen Kultur, die unter dem Druck einer hegemonialen globalen Kultur steht. Ihren eigentlichen Mehrwert erhält die Kulturhauptstadttinitiative wahrscheinlich erst dadurch, dass sie potenziell dazu beitragen kann, solche Reflexionsprozesse auf breiter Ebene anzustoßen.

Im Folgenden soll eine chronologische Übersicht über wesentliche Stationen der Entstehungsgeschichte des MUDAM informieren:⁴

1989 März: Bewerbung um den Titel ›Kulturstadt 1995‹.

1990 September: Im Zusammenhang mit dem Neubau eines Museums für zeitgenössische Kunst wird erstmals öffentlich der Name des Architekten I. M. Pei genannt. Das Museum soll im Kulturstadtjahr 1995 (Motto: ›Luxemburg – Stadt aller Kulturen‹) eröffnet werden.

3 | Dieser würde sich heute allerdings kaum mehr in einer privilegierten europäischen Identität finden lassen, viel eher würde dieser Grund in einer globalen Perspektive zu suchen sein, so etwa in der regulativen Idee einer empirisch nicht so ohne weiteres fassbaren Weltgesellschaft.

4 | Ich danke Änder Bruns für die Möglichkeit der Sichtung des von ihm gesammelten Materials zum Thema.

- 1991 April: Den Mitgliedern der parlamentarischen Kulturkommission wird das Modell des Centre d'art contemporain vorgestellt, das auf dem Gelände des historischen Fort Thüngen am Rand des Kirchberg-Plateaus gebaut werden soll.
- Juni: Öffentliche Präsentation der Museumspläne durch die Regierung und den Architekten Pei. In der Folgezeit formiert sich eine Aktionsgemeinschaft gegen den Museumsbau an der vorgesehenen Stelle. Fort Thüngen gilt als letzte erhaltene historische Festungsanlage in der Hauptstadt. Von Seiten der Kritiker kommt der Vorschlag, den Museumsbau auf einem Areal in der Nähe des Bahnhofs in der Stadt zu errichten.
- September: Die Regierung stellt einen von Pei überarbeiteten Museumsentwurf vor, durch den die historische Bausubstanz weitgehend erhalten bleiben soll.
- 1992 März: Premier- und Kulturminister Jacques Santer stellt erneut das Projekt eines ›Centre d'art contemporain‹ vor (Kosten umgerechnet ca. 135 Mill. Euro): »Luxemburg genießt als Finanzplatz einen guten Ruf. Warum sollte es sich nicht auch als Kunstmetropole einen Platz sichern?« (Zit. n. *Luxemburger Wort* v. 14. März 1992). Die Eröffnung des Museum soll der Höhepunkt des Kulturstadtjahres 1995 sein.
- April/Mai: Eine Unterschriftenaktion gegen den Museumsbau auf dem vorgesehenen Standort stößt auf große Resonanz; öffentliche Präsentation der Museumspläne durch die Regierung und den Architekten Pei.
- Juni: Neuer Alternativvorschlag für einen versetzten Museumsbau am Rande des Fort Thüngen.
- August: Das Museumsvorhaben wird von Regierungsseite ausgesetzt.
- 1995 Juni: Die neue Regierung unter Jean-Claude Juncker beschäftigt sich mit der Neuplanung des Pei-Museums und der Errichtung anderer Kulturbauten, u.a. eines Konzertsaals auf dem Place de l'Europe. »Das Großherzogtum braucht unbedingt ein attraktives, von einem bekannten Architekten initiiertes Zentrum für zeitgenössische Kunst.« (Zit. n. *Luxemburger Wort* v. 10. Juni 1995) Das Aktionsbündnis schlägt vor, im Fort Thüngen gleichzeitig ein historisches Festungsmuseum zu installieren.
- September: Der Architekt Pei stellt einen dritten, verkleinerten Museumsentwurf für das Fort Thüngen vor, in dem die Wehrtürme (›Drei Eichelen‹) nicht mehr einbezogen sind. Von Regierungsseite wird der Vorschlag zur Einrichtung eines Festungsmuseums aufgegriffen.
- Oktober: Eine repräsentative Umfrage ergibt: 52 % der Befragten sind für ein Festungsmuseum, 18 % für das Pei-Museum auf dem Gelände des Fort Thüngen.
- 1996 Dezember: Das Parlament beschließt ein Gesetz zum Bau des Musée d'art moderne Grand-Duc Jean auf dem Gelände des Fort Thüngen und

zugleich ein Gesetz zur Einrichtung eines Musée de la Forteresse in den vorgelagerten Wehrtürmen ›Drei Eichenen‹.

1998 Juli: Gründung einer Fondation Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean.

1999 Januar: offizieller Baubeginn.

Abb. 3: Modell MUDAM⁵



2000 Bewerbung um den Titel ›Kulturhauptstadtjahr 2007 Luxemburg und Großregion‹.

5 | Quelle: Bulletin D'Information et de Documentation, 2/92. Gouvernement-Duché de Luxembourg. Service Information et Presse, S. 9.

- 2001 Fertigstellung der Restauration der Wehrtürme für das Musée de la Forteresse.
 Dezember: Die für 2002 geplante Eröffnung des MUDAM wird wegen des Streits um Architektenhonorare und des Baustopps aufgrund falscher Baumaterialien um zwei Jahre verschoben.
- 2004 Oktober: Die geplante Eröffnung des MUDAM wird für 2006 angekündigt.
- 2006 Juli: Eröffnung des MUDAM (<http://www.mudam.lu/de/le-musee/le-batiment> [Oktober 2011]). Die Fertigungskosten liegen bei ca. 90 Millionen Euro. Eine Expertenkommission hat seit 1999 eine Kollektion von 230 Kunstwerken zusammengetragen, ein Drittel davon ist im Auftrag des MUDAM entstanden.
- 2007 November: Die geplante Eröffnung des Musée de la Forteresse wird bis auf Weiteres verschoben.

Überschlägt man die Berichterstattung in den Medien über die Jahre hinweg – aufgrund der zunehmenden Komplexität der Materie sind hier nur die Printmedien relevant –, so hat die Auseinandersetzung doch zu deutlich Rissen im nationalen Kollektiv Luxemburgs geführt. Wobei sich hier direkt Fragen nach der näheren Bestimmung und Bedeutung dieses nationalen Kollektivs anschließen, in einem Land, wo von derzeit 500 000 Einwohnern 216 000 als Zugezogene gelten, der Ausländeranteil also bei 43 % liegt.⁶ Von daher erscheint die bereits skizzierte Umorientierung der institutionell betriebenen Identitätspolitik hin zu einer Öffnung des nationalen Selbstbildes durchaus nachvollziehbar, und tatsächlich ist die Auseinandersetzung um das MUDAM weitgehend eine interne Debatte unter den einheimischen Luxemburgern geblieben. Man würde den Museumskritikern – eine gut vernetzte Koalition von kritischen Bürgern und Intellektuellen – allerdings sehr Unrecht tun, würde man sie als Modernisierungsverweigerer bezeichnen. Von den meisten Kritikern wurde das Kunstmuseum selbst zunächst gar nicht abgelehnt, auch wenn das nach wie vor fehlende Sammlungskonzept den Verdacht eines reinen Prestigebaus dann doch verstärkt hat. Problematisch war ihnen vor allem der Standort, von dem Architekt und Auftraggeber nie abgerückt sind, da für sie die Bebauung des Festungsgeländes erhebliche Symbolkraft besaß für den Übergang zwischen Altem und Neuem bzw. als »Brücke zwischen Geschichte und Modernität« (Helweg-Nottrot 2006: 8) und schließlich insgesamt für die anvisierte Selbstpositionierung im Kulturjahr 2007 als »Experimentierraum« oder »Labor« eines nicht mehr auf nationale Zugehörigkeit zugeschnittenen Kulturraumes. Kritisiert wurde von

6 | Vgl. statec Luxembourg (Hg.): 2010. Luxemburg in Zahlen; online unter <http://www.statistiques.public.lu/catalogue-publications/luxembourg-en-chiffres/luxembourg-zahlen.pdf> [Oktober 2011].

den Museumsgegnern eher ein allzu sorgloser Umgang mit den wenigen noch vorhandenen Denkmälern eines schwierigen kollektiven Identitätsprozesses.

Eine gewisse Eigendynamik erhielt also die erste Kulturhauptstadt-Bewerbung Luxemburgs durch die Wiederentdeckung dieses geschichtsträchtigen Ortes als eines Erinnerungsortes im genauen Sinne von Pierre Noras *Lieux de mémoire* (1984ff.). Nora hatte den Ortsbegriff ja doppelsinnig gebraucht, zum einen als eine Lokalität, z.B. ein Stück Architektur, an dem sich Geschichte abgespielt hat, zum anderen war Noras Ort immer auch ein Topos, also ein Gedankenkonstrukt, das auf einem Wiedererkennungswert und einer gewissen emotionalen Affizierung aufbaut. Noras Zusammenstellung von Erinnerungsorten für Frankreich erschien in einer Reihe von Bänden in den 1980er und frühen 90er Jahren. Und man ist fast versucht, die in etwa zeitgleiche Kontroverse um das Fort Thüngen als eine erste Welle der Rezeption dieses Konzept aufzufassen, das ja dann auch einige Jahre später in Deutschland mit großer Resonanz aufgenommen worden ist. In dieser Hinsicht hat also der Kulturhauptstadtrahmen eine Reflexion auf die komplexe Entwicklung einer eigenen nationalen Identität angestoßen, die als solche erst in einer historischen Phase ihres allmählichen Schwindens aus dem politischen und gesellschaftlichen Handlungsraum nunmehr in einem kulturellem Raum zur Erörterung kommt.

III.

Es soll hier nicht näher auf die im Zuge der MUDAM-Kontroverse entstandenen Planungen zu einem Festungsmuseum eingegangen werden, das sich mit dem Problem der nationalen Identität auseinandersetzen wird und eigentlich auch zum Kulturhauptstadtjahr 2007 eröffnet werden sollte. Hier ist derzeit die Suche nach einem angemessenen Museumskonzept noch nicht abgeschlossen, was auf die Schwierigkeiten dieser Thematik im multinationalen Raum Luxemburgs hindeutet. Mit Blick auf die übergreifenden Fragestellungen zur Interkulturalität zeigen sich am Beispiel des MUDAM-Projekts allerdings allgemeine Problemlagen der europäischen Kulturhauptstadtinitiative.

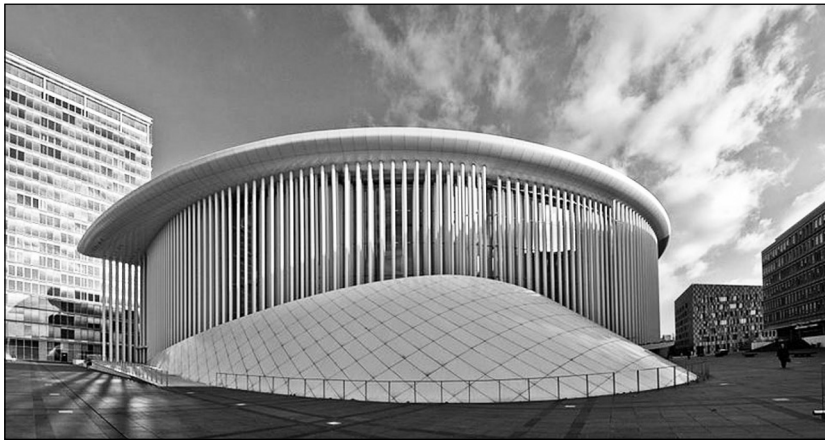
Man kann dabei von den beiden Titeln 1995 und 2007 ausgehen: 1995 war dem Motto zufolge das Luxemburger Kulturhauptstadtjahr zumindest ideell an ›alle Kulturen‹ adressiert, was mit dem MUDAM als ›Leuchtturmprojekt‹ gut zu vereinbaren war. 2007 wendet man sich dann aber nur noch an die ›Großregion‹, darauf bezogen ist das MUDAM eigentlich überdimensioniert.

Hinter dieser Beschränkung der programmatischen Ausrichtung kann man durchaus eine kulturpolitisch signifikant veränderte Vorstellung von Interkulturalität vermuten, die auf das Nahräumliche und damit auf einen kleinsten gemeinsamen Nenner hin bezogen wird. Interkulturalität erscheint unproblematisch und in die kulturpolitische Praxis integrierbar, wenn man sie auf einen

Austausch von Regionen, zumal europäischen Regionen, reduziert.⁷ Die Frage ist allerdings, ob man damit das Problempotenzial von Interkulturalität im Global Age nicht doch unterschätzt oder sogar ignoriert. Es hat den Anschein, als ob man sich durch diese Wendung des Interkulturellen in den europäischen Binnenraum von den eigentlichen Herausforderungen des vor allem durch die Medien forcierten globalen *Floatings* kultureller Materialien, Formen und Wissensbestände wappnen will und sich der eigenen Kulturen und Traditionen versichern möchte.

An Städten wie Luxemburg kann man gut die Ambivalenzen dieser Entwicklung beobachten. Zum einen erfährt die lokale, nationale und regionale Kultur große Beachtung, auf der anderen Seite ist man im gleichen städtischen Raum mit Alternativen konfrontiert, die völlig anderen kulturellen Strategien im globalen Maßstab folgen und deshalb scheinbar jeglicher interkultureller Dimension enthoben sind.

Abb. 4: *Philharmonie Luxembourg*⁸



Zwar wird das MUDAM 2007 in das Kulturhauptstadtprogramm einbezogen, aber schon an der Kontroverse um den Bau wurde deutlich, dass Kultur in diesem Fall nicht der sozialen Kohäsion oder Auseinandersetzung mit anderen Lebensformen dient, sondern abgekoppelt von interkulturellen Fragestellungen als wichtiger Standortfaktor im Wettbewerb globaler Städtekonkurrenz verstanden wird. Genau diesen Aspekt hatte der erwähnte Regierungsrat Dockendorf

7 | In den Gesellschaftswissenschaften ist daraus das Konzept eines »Transnationalen Regionalismus« entstanden, das den interkulturellen Austausch zu begrenzen versucht und hierfür den Begriff »Interregionalität« einsetzt (vgl. Schmitt-Egner 2003).

8 | Quelle: http://de.wikipedia.org/wiki/Philharmonie_Luxembourg [Oktober 2011].

im Sinn, als er im Interview von einem Vergleich der Kulturen sprach. Kultur wird zum Bestandteil einer medial inszenierten Aufmerksamkeitspolitik, wie sie die Städtesoziologin Martina Löw beschrieben hat:

In dem Moment, in dem einzelne Städte beginnen, aggressiv für die eigenen Vorzüge zu werben, wachsen die Zwänge für andere Städte, es ihnen gleichzutun. Städte, die darauf nicht reagieren, laufen Gefahr, angesichts der Präsenz anderer Städte in der öffentlichen Wahrnehmung in Vergessenheit zu geraten. [...] In einer solchen Ausgangslage stehen Städte vor der [...] Situation, den Ort gezielt als ein erstrebenswertes Gut in Szene setzen zu müssen. Viele Städte prosperieren dann, wenn es ihnen gelingt, dem Ort ein Markenzeichen zu geben, das für eine definierbare Qualität steht, oder aber wenn sie etwas Einzigartiges anzubieten haben. (Löw 2008: 119 u. 121)

Für diese nicht auf den europäischen Raum beschränkte erfolgreiche Organisation von Aufmerksamkeiten hat sich in Fachkreisen der Ausdruck ›Bilbao-Effekt‹ durchgesetzt. Mit dem von dem Stararchitekten Frank O. Gehry gebauten und 1997 eröffneten Ableger des amerikanischen Guggenheim-Museums hatte sich die spanische Provinzhauptstadt nach ihrem industriellen Niedergang seit den 1970er Jahren ein neues ›Branding‹, ein Markenzeichen, verschafft, mit dem sie Metropolenstatus errang und seither zum Vorbild für viele andere Städte wurde, die sich ebenso das Prestige und Flair kultureller Aufgeschlossenheit verleihen wollten. Diese globale und touristisch orientierte Präsentation von Kultur schafft einen Raum, der sich vom Anspruch auf Authentizität einer Kultur und einer interkulturellen Auseinandersetzung mit dem Ort abgekoppelt hat. In diesem Sinne verweist die postmoderne Architektur des MUDAM auf die Formensprache einer Transitwelt, wie sie der französische Anthropologe Marc Augé als Antwort auf Pierre Noras emphatische *Lieux de mémoire* unter dem Titel *Non-Lieux* erörtert hat (Augé 1992); einer Formensprache, die von Dubai bis China zu finden ist und sich keinem Erdteil, keiner Tradition und keiner besonderen Identität mehr verpflichtet fühlt.

Im städtischen Gefüge Luxemburgs kommt hinzu, dass durch die politische Rolle als nationale Hauptstadt und eines der drei Zentren der EU-Institutionen ein erheblicher Repräsentationsbedarf vorhanden ist, der vor allem auf dem Plateau de Kirchberg insgesamt zur Vernachlässigung städtebaulicher und sozialer Aspekte zugunsten aufsehenerregender Einzelbauten geführt hat. Augenscheinlich hat das Kulturhauptstadtprogramm diese Entwicklung noch forciert. Statt die Problematik dieses Europa-Stadtteils auf dem Kirchberg in die Programmatik mit einzubeziehen, sollte eine eindrucksvolle Stararchitektur wie die des Architekten Pei oder auch die des dahinterliegenden Konzertsaaes diese Defizite überdecken – wodurch allerdings, wie manche vermuten, schon eine neue Festung der Kultur, und zwar die der Hochkultur, im Entstehen begriffen ist.

Vielleicht könnte man der Kontroverse rückblickend ja auch positive Aspekte abgewinnen. Ohne das MUDAM würde der nationalen Erinnerungskultur in Luxemburg womöglich heute noch der Ort und eine kritische Öffentlichkeit fehlen, und eine Perspektive für das Museum wäre es, sich als Ort des komplexen Miteinanders von Globalem und Lokalem zu positionieren.

Literatur

- Augé, Marc (1992): *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris.
- Calteux, Georges (2005): *Mir wëlle bleiwe wat mir sinn, mä wat sin mir?* In: *Actes du cycle de conférences Lëtzebuergesch: Quo Vadis?* Mamer, S. 143-154.
- Dockendorf Guy/Stoldt, Jürgen (2010): »Als Ministerium kämpfen wir gegen die gleichen Vorurteile wie die Künstler selbst.« Interview mit Guy Dockendorf, erster Regierungsrat im Kulturministerium. In: *forum für Politik, Gesellschaft und Kultur*, H. 298, S. 18-23.
- Helweg-Nottrot, Ina (2006): *Eine Brücke zwischen Geschichte und Modernität*. In: *Luxemburger Wort* v. 1. Juli 2006, S. 8.
- Kmec, Sonja (2007): *Gibraltar des Nordens*. In: Dies./Benoît Majerus/Michel Margue (Hg.): *Lieux de mémoire au Luxembourg. Usage du passé et construction nationale*. Luxembourg, S. 267-272.
- Koff, Harlan (2008): *Fortress Europe or a Europe of Fortress? The Integration of Migrants in Western Europe*. Bruxelles u.a.
- Löw, Martina (2008): *Soziologie der Städte*. Frankfurt a.M.
- Luhman, Niklas (1985): *Kultur als historischer Begriff*. In: Ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik*. Frankfurt a.M., S. 31-54.
- Mittag, Jürgen (2008): *Die Idee der Kulturhauptstadt Europas: Vom Instrument europäischer Identitätsfindung zum tourismusträchtigen Publikumsmagneten*. In: Ders. (Hg.): *Die Idee der Kulturhauptstadt Europas. Anfänge, Ausgestaltung und Auswirkungen europäischer Kulturpolitik*. Essen, S. 55-96.
- Nora, Pierre (Hg.; 1984-1992): *Les lieux de mémoire* (7 Bde.). Paris.
- Schäffner, Christina (1993): *Die europäische Architektur – Metaphern der Einiung Europas in der deutschen, britischen und amerikanischen Presse*. In: Adi Grewenig (Hg.): *Inszenierte Informationen. Politik und strategische Information in den Medien*. Opladen, S. 13-30.
- Schmitt-Egner, Peter (2003): *Transnationaler Regionalismus und Interregionalität. Theoretische, methodische und strategische Anmerkungen*. In: Hans H. Reich (Hg.): *Zwischen Regionen. Grenzüberschreitende Beziehungen am Beispiel des Oberrheins*. Landau, S. 17-46.
- Stoldt, Jürgen (2008): *Luxemburg – Kern Europas*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 8, S. 19-25.

- Werle, Gerd (2003): Luxemburger weiterhin Avantgarde-Europäer. In: Luxemburger Wort v. 10. März 2003, S. 3.
- Wolf, Claude (2006): Von der Festung zum Finanzplatz. In: Revue v. 20. September 2006, S. 21.