

## **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 Umwegrentabilität 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 aus 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 geografische 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 Eigenschaftzuweisung 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 wahrgenommenen 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 zugunsten 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 Kathedralenkuppel 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 oublié“ 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) generationspezifische 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 ámbito 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 fortschrittsfeindlich 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 Pro-tokollen der Nürnberger Prozesse und Berichten aus serbischen Lagern wäh-rend 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 einzig 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 Alptraums 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-i-schen Geschichte oder die Rolle Spaniens in der Geschichte euro-päischer Eroberungsziege 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 Subjektorufung 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 programmativen 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
<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
<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
<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

<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 Graz: ---	<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	Baumstruktur: 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: ---	Baumstruktur: 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.*