

LEV KREFT

Kultur, Nationalismus, Nation – oder das Gespenst mißlingender Modernisierung in Slowenien

Wie Aleš Erjavec (Erjavec 1995: 111) aus seinen Studien zur modernen Kunst und Ästhetik gefolgert hat, sind die Grenzen zwischen Kunst und Kultur heute bereits weitgehend verwischt und werden in Zukunft wohl nahezu völlig verschwinden. Indem Kunst zu einem festen Bestandteil des alltäglichen Lebens wurde, hat sie sowohl ihre Funktionen als Träger einer modernistisch interpretierten versteckten Wahrheit wie auch als Ausdrucksform prämoderner Symbolik verloren. Kunst hat daher nicht länger eine transzendente Mission. Von Lyotards »Großen Erzählungen«, die durch weniger verheißungsvolle, aber lustigere Sprechspiele ersetzt werden, bis zu Jamesons »kultureller Logik des Spätkapitalismus« können wir zu solchen Schlußfolgerungen kommen.

In der Begründung seiner These vom » Ende der Postmoderne« hat sich Malcolm Bradbury insbesondere auf das Ende der Gegensätze des Kalten Krieges berufen. »Als im November 1989 die Berliner Mauer gestürzt wurde, war nicht nur in der internationalen Politik, sondern auch in der Sphäre von Ideologie, Kunst und Kultur die Vorstellung allgegenwärtig, daß damit eine neue historische Ära angebrochen sei, daß wir uns tatsächlich an Beginn einer völlig neuen Epoche der Menschheitsgeschichte befänden. Und wenn dies, wie sich schon bald herausstellen sollte, keineswegs das » Ende der Geschichte«, sondern die » Rückkehr zur Geschichte« war, dann sollte sich die » Neue Weltordnung« sehr schnell als durch und durch von der alten geprägt erweisen. Auch das wurde außer in geopolitischen Kontroversen tiefgreifend in der künstlerischen Wahrnehmung und in der Kulturszene reflektiert« (Bradbury 1995: 763). Was sich nach der historischen Zäsur ereignete, war jedoch nicht das erwartete Aufblühen einer von äußeren Zwängen befreiten Kunst und Kultur, vielmehr wurde der östliche Teil der Welt umstandslos in ein weltumspannendes System der Kommerzialisierung von Kunst und Kultur integriert. Die für eine nationale Kunst und ihre Schöpfer so wichtigen Grenzen von Kunst und Kultur verschwanden als just in dem Moment, als sich der liberalisierte Nationalstaat als instabiles und unvollständiges Instrument für Bewältigung der Herausforderungen einer (Post)Modernisierung der Region zu erweisen begann. Zum wiederholten Male wurden von Intellektuellen nationale Identität und Nationalkultur, in Verbindung mit staatlichem Schutz vor der entnationalisierenden Globalisierung von Entertainment und Kommunikation, auf die Tagesordnung gesetzt. Die überwiegende Mehrzahl dieser Akteure kann

Lev Kreft – Jg. 1951; Dr. phil., ist Dozent für Ästhetik an der Universität von Ljubljana (Slowenien), veröffentlichte verschiedenen Bücher über den Marxismus, die künstlerische Linke, Herbert Marcuse, Karel Teige u.a., war zwischen 1990 und 1996 Mitglied des slowenischen Parlaments und von 1992 bis 1996 dessen Vizepräsident. Der hier veröffentlichte Beitrag ist identisch mit dem dritten und abschließenden Teil einer größeren Arbeit, die Lev Kreft zum Basso-Preis-Wettbewerb 1998 eingereicht hat.

Neben der sprichwörtlichen Vernarrtheit der Slowenen in das geschriebene Wort, in ihre Dichtung und fremde Literaturen, lebte die alte, von den Jesuiten genährte Liebe zum – selbstverständlich – sittlich erbauenden Schauspiel in ungeahntem Maße auf. Ljubljana, zur Jahrhundertwende eine 80 000 Einwohner zählende »Metropole«, hat heute sieben Theater, darunter ein entzückendes Puppentheater, das heute noch in bezaubernd ironisierender Geste auf die jesuitische Aufklärung verweist. Zur Jahrhundertwende suchte die Stadt tatsächlich so etwas wie eine Kreuzung von Berliner Schauspiellust und Wiener Musikempfinden zu entwickeln: Man ging ins »Drama« (heute noch eher klassisch ausgerichtet) oder in die Oper (ein junger Herr Gustav Mahler aus Wien hatte soeben seine erste Dirigentenstelle angetreten), man begab sich in die Philharmonie oder zum Ballett, das bis auf die Gasttänzer ebenfalls aus eigenen Kräften schöpfte. Samo Kobenter: Kulturszene ersetzt die politische Bühne, in: Süddeutsche Zeitung, 16. April 1996.

und will sich nicht »von den kulturellen Traditionen und Normen des Nationalstaats befreien« (Bradbury 1995: 773).

Die systemkritische Kunst staatssozialistischer Zeiten verschwand und wurde durch zwei unterschiedliche Kunstformen ersetzt. Die erste ist post-industriell und/oder post-modern, bildet einen Teil globalisierter Entwicklungstrends, verweigert sich lokalen Besonderheiten und hat keinerlei offensichtlichen transzendentalen Anspruch. Die zweite Form wird durch eine eher traditionell, national und patriotische Kunstströmung in modernem Gewand repräsentiert, die eine Vielzahl von Visionen über ihre Mission zum Nutzen der Nation und der Menschheit überhaupt transportiert. Sie begreift sich als Teil einer besonderen nationalen und kulturellen (mitunter auch religiösen) Identität und ist entschlossen, politischen Einfluß zu erlangen. Beide Kunstformen haben an sich wenig gemeinsam, was sie verbindet, ist ihre Impotenz.

Kunst als nationale Institution besteht mehr oder weniger aus toten Künstlern mit lebendigen Kunstwerken oder lebenden Künstlern als Schöpfer toter Objekte. Unter den aktuellen Bedingungen der Herrschaft einer neuen nationalen politischen Elite kann sie daher nur die Rolle als Legitimationsfigur oder dankbarer Gefolgsmann geben, denn in einem Mehrparteiensystem hat die Oppositionsrolle jede heroische Aura verloren. Weder künstlerisch noch politisch vermag Kunst als nationale Institution einen sinnvollen Zweck zu erfüllen oder den Akteuren irgend eine Form von Befriedigung zu verschaffen. Im Rahmen einer solchen Rolle macht es wahrlich keinen Sinn und ist es zutiefst unbefriedigend Kunstwerke zu schaffen, weil Kunst mit Kultur zusammengeworfen wird und gleichzeitig völlig unabhängig und – freilich ohne irgendwelchen wirklichen Wert – frei ist. Kunst kann als Kultur nicht den ihr zugeordneten spezifischen Platz bei der Gestaltung der Gesellschaft einnehmen, weil die Grenzen zwischen geistig anspruchsvollem und drivalem, zwischen hoher Kunst und Massenunterhaltung verwischt werden. Kunst genießt zudem die Freiheit unabhängig zu sein, weil ihr nicht länger eine wesentliche Funktion bei der Gestaltung gesellschaftlicher Realität zu kommt. So verwundert es kaum, daß bei uns (in Slowenien - d.Ü.) eine starke Gruppe nationalistischer Künstler mit all ihren intellektuellen und politischen Freunden existiert, aber keine nationalistischen Kunstwerke. Darin zeigt sich die eigentliche Impotenz des Nationalismus nach der Schaffung des Nationalstaats – er erwies sich in der Vergangenheit und erweist sich in Gegenwart und Zukunft als unfähig, tatsächlich heroische Kunstwerke mit nationalen Identifikationswert hervorzubringen. Statt dessen nimmt diese Kunstgattung die Form vulgärer Ergüsse in Leserbriefen, Protestresolutionen, Bittschriften, öffentlichen Erklärungen, Erinnerungsschreiben und ähnlichen politischen wie journalistischen Entäußerungen an. Sie wurde inzwischen in einem solchen Grad politisiert, wie bei ihrem früheren Gegenstück – der (staatssozialistischen) Avantgardkunst – nie der Fall war.

Die post-industrielle und post-moderne Kunst, die das zweite Zerfallsprodukt der kritischen Kunst der achtziger Jahre darstellt, ist demgegenüber sicherlich produktiver, aber ihre Werke haben jede gesellschaftskritische Kraft eingeblüßt. Wie auch bei der natio-

nalistischen Kunst resultiert dies nicht aus dem Versagen oder dem mangelnden Talent der Künstler selbst. Die Fähigkeit der postmodernistischen Kunst zur Kritik an Gesellschaft und Politik war auch früher ein Widerspruch in sich; sie war allein dem spezifischen totalitären (oder autoritären) Charakter des sozialistischen Regimes und seiner Kulturpolitik geschuldet. In einer gewöhnlichen mitteleuropäischen Demokratie (als eine Art Kombination von farbloser Regierung mit einem mehr oder weniger korrupten Parlament) kann sich kritische Kunst allenfalls als Zynismus oder kabarettistische Ironie, aber nicht als post-modernistisch vollendete Konstruktion des Virtuellen entfalten. Ähnlich der ersten Schock- und Skandal-Generation der Avantgardisten am Beginn des Jahrhunderts, ist die post-moderne Kunst inzwischen zu der eher klassisch modernistischen Auffassung gelangt, daß Desinteressiertheit eine Grundvoraussetzung ästhetischen Genusses ist. Nach einigen Jahren des Ruhms (vgl. das Buch von Erjavec und Grzinic: *Ljubljana - Ljubljana*, 1991) ist diese Form der Kunst nunmehr wieder ohne öffentliche Resonanz und ohne direkten politischen Einfluß. Sie wurde mehr oder weniger stillschweigend marginalisiert.

In ihrem jüngsten Buch hat Marina Grzinic drei typische Kunstprojekte der siebziger (Mladen Stiljinovic, Zagreb), der achtziger (Kasimir Malevich, Belgrad) und der neunziger Jahre (die Gruppe Irwin, NSK, Zagreb) untersucht und sie in Anlehnung an Hegel als These, Antithese und Synthese – mit Geltungsanspruch nicht nur für das frühere Jugoslawien, sondern für Osteuropa überhaupt – beschrieben. Die Irwin-Gruppe, eine eher rückwärtsgewandte Künstlergruppe, steht in den neunziger Jahren nach ihrer Meinung mit ihrem Projekt *Embassies of the Neue Slowenische Kunst* beispielhaft für die postkommunistische Ära. Aus diesem Projekt, das intellektuell auf Derridas Buch *»Spectres de Marx«* (1993) und der Einführung von Zizek (*»Der Geist der Ideologie«*, in: *Mapping Ideology*, 1994) fußt, leitet Marina Grzinic ab, daß diese geistige Bewegung, trotz ihrer körperlichen Präsenz in einigen Wohnungen in Moskau, Sarajewo oder wo auch immer, trotz der Existenz von Pässen und anderen Insignien von Staatlichkeit, genaugenommen selbst ein *Gespent* ist.

In Lexika werden Gespenster meist als Geister beschrieben, deren Spuken eine Vorahnung von Ruin, Krieg, geistiger Verwirrung und anderen apokalyptischen Plagen vermittelt. Von daher kann man ableiten, daß der postkommunistische Nationalstaat auf dem Balkan oder in Mittel- und Osteuropa in der retroavantgardistischen *»Neuen Slowenischen Kunst«* (im Original deutsch - d.Ü) als *Gespent* erscheint. Zugespitzt ließ sich auch schlußfolgern, daß der geistige Zustand privater Zurückgezogenheit das einzige der Kunst verblieben Refugium sowohl vor post-moderner Kultur als auch dem Nationalstaat darstellt. In den achtziger Jahren hatte die *»Neue Slowenischen Kunst«* (NSK), als Gruppe von Künstlern, direkten Einfluß auf künstlerische, kulturelle und politische Prozesse. In den neunzigern bleibt ihr nur der (letzte) Rückzug zur Existenz eines Gespenstes von synthetischer Ideologie und eines vituellen Nationalstaates. Angesichts all der Wirrnisse um die Avantgarde des *»Zenit«* der zwanziger Jahre bis zur Retrogarde

Der Glanz dieser Tage leuchtet in die Gegenwart herein, die rein statistisch mit beeindruckenden Zahlen aufzuwarten hat: Das 2,2 Millionen Einwohner zählende Slowenien hat 14 feste Theater, zwei Opernhäuser, ein philharmonisches Orchester. Allein in der Hauptstadt Ljubljana finden sich 40 Museen und Galerien sowie 14 Kinos. Und über allem die Sucht nach »Geschriebenem«, auch in seiner schnellen, für den Tag verfaßten Variante: Sieben Tageszeitungen, 28 Wochenzeitungen, zehn Special-Interest-Magazine, 31 kleinere und größere Monatsmagazine. Samo Koberer, ebenda.

Diese Achtung vor dem gedruckten Wort wurde zwar stets von Vereinnahmungsstrategien verschiedenster Ideologien zu ihren Zwecken genützt, sie schuf sich jedoch auch in den finsternen Zeiten Freiräume, die der Staatsmacht verschlossen blieben. Im besten Fall zündete der Funke der geistigen Auseinandersetzung sogar die politische Tat: Als der spätere Verteidigungsminister und jetzt zum Sozialdemokraten konvertierte Janez Jansa 1988 als Journalist in der Wochenzeitung »Mladina« militärische Aufmarschpläne der jugoslawischen Armee gegen Slowenien veröffentlichte, ging er wegen Hochverrats ins Gefängnis. Logisch, nach Auffassung der Mächtigen. Logisch nach Auffassung der vermeintlich Ohnmächtigen, daß 80 000 Menschen in Ljubljana mit der »Mladina« unter dem Arm auf die Straße gingen und die Freilassung Jansas ertrotzten. Der Abschied Sloweniens aus Jugoslawien hat damals begonnen. Wie weit er von den Medien formuliert wurde, sei dahingestellt, ihr Einfluß auf die später folgenden politischen Entscheidungen war beträchtlich. Samo Kobenter, ebenda.

von Laibach in den neunzigern reicht diese heutige Synthese nicht an Hegel heran, weil dieses Gespenst wohl eher eine Spukerschei- nung der toten, aber längst nicht begrabenen universellen künstle- rischen Geistigkeit Schiller darstellt. Tot ist hier gerade die Idee, daß ästhetische Bildung auf irgendeine Weise den Lauf der Ge- schichte, die Ergebnisse von Modernismus und Modernisierung bei frühen und späteren Spätindustrialisierern beeinflussen könnte.

Das letzte Mal trafen die beiden Kulturen (die nationale und die post-moderne) während der feierlichen Eröffnung des *Monats der europäischen Kultur* im Mai 1997 in Ljubljana aufeinander. Die Umstände dieses Aufeinandertreffens sind insofern interessant, weil die »Neuen Slowenischen Kunst« und andere Verfechter der Post-modernen ursprünglich als Initiatoren der Idee eines Monats der europäischen Kultur in Ljubljana auftraten und die offiziellen lokalpolitischen Akteure dieses Vorhaben mit nationaler Tragweite zunächst nur eher zögerlich unterstützten. Trotzdem gelang es ihnen die Zustimmung für die Ausrichtung dieses Projekts zu errei- chen, und mehr oder weniger alle alternativen und marginalisierten Gruppen und Einzelindividuen waren schließlich im Organisa- tionskomitee vertreten. Als jedoch die Vorbereitungen bis zur Fest- legung des eigentlichen Programms gediehen waren (was selbst- verständlich auch die verpflichtende Zusage öffentlicher Mittel einschloß), wurde die Initiativgruppe kurzer Hand gefeuert und es wurden neue verantwortliche Organisatoren inthronisiert, die enge- re Kontakte zu den lokalen und staatlichen Offiziellen unterhielten. Des Kulturereignis nahm daraufhin immer deutlicher traditionell nationalistische, spektakuläre und auch kommerzielle Züge an. Ledig- lich für die Eröffnungsveranstaltung wurde eine Kombination von nationaler Institution und retroavantgarden Ritual ausgewählt – ein gemeinsames Konzert des Slowenischen Philharmonieorche- sters und der Laibach-Gruppe der »Neuen Slowenischen Kunst«. Obwohl beide »slowenisch« im Namen führen, verbergen sich dahinter doch grundverschiedene Intentionen. Während das Orche- ster bereits im 18. Jahrhundert entstand und eine der ältesten nation- alen Institutionen verkörpert, die nach der Staatsgründung voller Stolz »slowenisch« als Ausdruck einer neuen nationalen kulturel- len und künstlerischen Mission in seinen Namen aufnahm, war die für Laibach und die »Neuen Slowenischen Kunst« die Wahl eines deutschen Namens, nicht nur für »slowenisch«, sondern auch für »Ljubljana« äußerer Ausdruck ihrer Ablehnung der national ge- sinnnten Intellektuellen und nationaler Institutionen. Diese Mani- festation der »Neuen Slowenischen Kunst« blieb aber rein abstrakt und spirituell.

Der protokollarische Ablauf der Eröffnung geriet aus allen Fu- gen, als nach der offiziellen Ansprache eines nationalstaatlichen Repräsentanten Peter Mlakar, ein Vertreter des virtuellen Staates der »Neuen Slowenischen Kunst«, unangekündigt und ungebeten das Wort ergriff. Er war nackt bis auf eine Fleischerschürze, mit ei- nem weißen und einem schwarzen Stiefel bekleidet, und wies als bekannter philosophischer Kopf der »Neuen Slowenischen Kunst« jeden Anflug von Lobeshymnen auf die Kultur und noch mehr die Nation durch den vorherigen Referenten brüsk zurück. Die Zuhö-

rer waren ausschließlich protokollarisch ausgewählte hochrangige Würdenträger des Nationalstaates. Karten wurden für diese Veranstaltung natürlich keine verkauft. Das Erscheinen von Mlakar löste unter dem Publikum, nach der Veranstaltung und in gewisser Weise noch ein Jahr danach heftige polemische Reaktionen aus. Seine wichtigste Aussage war die, daß Kultur und Kunst nicht dasselbe seien – während erstere auch von denen praktiziert werde, die sich dessen gar nicht bewußt sind, sei Kunst eine Sache höherer Eingebung und Befähigung. Politik sei eine durch und durch unbefriedigende Veranstaltung, »weil sie zur Hure verkommen, die Nation tot und Geld impotent« seien. Vierzehn Jahre nach ihre Veröffentlichung gewinnen die Erklärungen von Laibach eine völlig neue Dimension. »Jede Kunst unterliegt politischer Manipulation, außer die, die ebenfalls die Sprache dieser Manipulation spricht.« Kunst als ultimative Befriedigung ist von zentraler Bedeutung, während Politik und ihre Manipulation, die Nation und Geld impotent sind, unfähig irgendein Verlangen zu befriedigen. Der Unterschied zwischen Kunst und Kultur scheint – theoretisch wie praktisch – ausgelöscht, aber auch das ist eher ein Zeichen von Impotenz. Kunst ist potent, aber einsam und einzigartig. Kultur ist impotent, aber allgemein anerkannt, weil überall präsent. Um Kunst zu sehen, muß man sie, die Orte ihrer Verwirklichung aufsuchen, während Kultur jeden überall und ohne Vorwarnung heimsucht, jeden und alles dominiert.

Der Wandel in der slowenischen Kunst hinsichtlich ihrer gesellschaftlichen Rolle und ihrer politischen Wirkung zeigt sich deutlich in zwei unterschiedlichen Spielarten slowenisch nationaler Kunstideologie – zum einen in der vergangenen, die von Dimitrij Rubel untersucht wurde, und zum anderen in der gegenwärtigen, über die Rastko Mocnik (Mocnik 1995) gearbeitet hat.

In seinen beiden Büchern – *Svobodne besede* (Freie Worte, 1976) und *Besede in dejania* (Worte und Werke, 1981) – hat Dimitrij Rubel (später Staatssekretär im Außenministerium in der ersten postkommunistischen Regierung, Vorkämpfer für die internationale Anerkennung Sloweniens und Bürgermeister von Ljubljana) die These vom »Slowenischen Kultursyndrom« aufgestellt. In einer ersten, aber keineswegs der wichtigsten Annäherung zeige sich dieses Syndrom vor allem bei Schriftstellern in der offenkundigen Unterwerfung unter die herrschende nationalistische Ideologie, staatliche Macht und Politik. »Sie dienen der Nation.« Bei genauerm Hinsehen würde dann deutlich, daß die slowenische Literatur (und dasselbe trifft auf die Kunst insgesamt zu) eine Reihe von eigentlich unliterarischen, nicht Kunst bezogenen Funktionen übernehmen müsse, weil diese Leerstellen durch nichts anderes ausgefüllt würden. An Stelle eines normal entwickelten gesellschaftlichen Überbaus bilde sich in einer Nation ohne Staatswesen eine übersteigerte Literaturszene heraus, um den Mangel an anderen Institutionen, die nur als unter den Bedingungen der Eigenstaatlichkeit existieren können, zu kompensieren. An die Stelle einer Politik mit nationaler Mission, die es langezeit nicht geben konnte, trete die Literatur einer Vielzahl von Schriftstellern, die zugleich eine große wie auch eine wichtige nationale Aufgabe zu

»Blut und Emotionen« beherrschen offenbar weite Gebiete der kroatischen Kultur der Gegenwart. Die allgegenwärtige Tendenz, Arbeiten von Malern, Schriftstellern, Schauspielern oder Komponisten im engen Zusammenhang mit der Nation, mit Familie und Krieg zu bewerten und je nach Ergebnis positiv oder negativ zu beurteilen, scheint nicht nur in den breiten Massen der Bevölkerung zu herrschen, sondern auch ein Leitmotiv der Kulturpolitik des jungen Staates zu sein.
Zdzislaw Gwozdz: Es herrscht Stille um Andric und Krieza, in: Süddeutsche Zeitung, 17. Februar 1995.

In dieser Atmosphäre, in der auch der nationale Hintergrund und die Herkunft der Autoren, die Qualität ihrer Werke in den Schatten stellt, sehen viele Künstler die Wurzel des Abgleitens in einen engstirnigen Provinzialismus mit starker nationaler Note. Der international anerkannte Maler Edo Murtić, dessen Werke in Hunderten Galerien und Sammlungen rund um die Welt vertreten sind, spricht in diesem Zusammenhang vom »Kult des Kitsches und der Tamburizza«. Zdzisław Gwozdź, ebenda.

schultern hatten. Literatur (und Kunst überhaupt) würde daher zum privilegierten Bereich der Verheißung, Findung, Prägung und des Überlebens einer nationalen Identität. Das war eine gewaltige Herausforderung.

Diese Diagnose von Rupel führt uns direkt zu Miroslav Hroch und seiner Analyse nationaler Bewegungen, die unter den Bedingungen des Fehlens einer vollständigen nationalen Gesellschaftsstruktur ihre Forderungen vor allem über die Literatur und andere Formen der Kultur zu artikulieren gezwungen ist. Gleichzeitig ergeben sich unübersehbare Querverbindungen zur Theorie mißlingender Modernisierung bei frühen und späteren Spätindustrialisierern. Das »Slowenische Kultursyndrom« kann daher auch als Folge anti-nationaler Unterdrückung in den drei historischen Staatswesen – Österreich-Ungarn und den beiden Jugoslawien –, als Form eines nationalstaatlichen Projekts unter dem Deckmantel von Kunst und Kultur verstanden werden. Diese Interpretation legt die Schlußfolgerung nahe, daß nach der Schaffung eines slowenischen Nationalstaats das »Slowenische Kultursyndrom« verschwinden wird und daß all jene, die wollen, daß Kunst und vor allem Literatur ihre alte nationale Rolle behalten oder sogar ihre politische Funktion von früher wiederherstellen zurückzugewinnen trachten, hoffnungslose Illusionisten einer unweigerlich absterbenden Vergangenheit sind. Dies wiederum hätte zur Konsequenz, daß kultureller und künstlerischer Nationalismus sehr wohl eine wesentliche Funktion in der Zeit nationaler Unterdrückung haben, aber nach der Erlangung staatlicher Unabhängigkeit diese Funktion verlieren und nunmehr als verzichtbares Überbleibsel der Vergangenheit erschienen. Das hieße, Nationalismus wäre zunächst günstig und später überflüssig. Eine solche Schlußfolgerung verbietet sich jedoch angesichts der unheilvollen, gewalttätigen Rolle, die der Nationalismus überall dort spielt, wo er zur herrschenden politischen Doktrin des Nationalstaates wird. Und sein Aufkommen in der politische Sphäre wird in der Regel über ein nationalistisches Syndrom vorbereitet, das vor allem über eine nationalstaatlich fixierte Kultur geschürt wird.

Eine anderer durchaus plausibler Ansatz wäre die Erklärung des »Slowenischen Kultursyndroms« als Prozeß der Erfindung einer Nation durch Intellektuelle. Dafür sprechen zumindest einige historische Anhaltspunkte. Die erste Welle zur Herausbildung einer eigenständigen slowenischen Nationalkultur steht in Verbindung mit der Reformation im 16. Jahrhundert, die zweite im Zusammenhang mit der Aufklärung und die dritte schließlich datiert aus dem Jahr 1848 als im Zuge des allgemeinen Aufschwungs von Nationenbildungsprozessen das erste politische Projekt einer slowenischen Nation artikuliert wurde – ein Vereinigtes Slowenien als autonomer Bestandteil des Habsburger Reiches, unabhängig von dessen deutschen Teil und verbunden mit den »kroatischen Brüdern« (vgl. Prunk 1986: 7). In diesem historischen Prozeß wurde die slowenische Nation in der Tat hauptsächlich von Intellektuellen kreiert. Dieser Fakt erklärt jedoch nicht, warum dieses Projekt für die Intellektuellen von derart wichtig war, daß sie es über lange Zeit aufopferungsvoll verfolgten. Darüber hinaus bleibt auch bei

diesem Erklärungsmuster offen, weshalb der Nationalismus auch nach der Gründung eines Nationalstaates für die Intellektuellen weiterhin solche Bedeutung hat. All dies wird nur verständlich, wenn die Nation als zentrale Struktur für Entwicklung und Wohlstand – zumindest aus der Sicht der Intellektuellen – begriffen wird. Die Nation ist faktisch wichtiger als der Staat.

Ein dritter Erklärungsansatz könnte schließlich darin bestehen, daß die Nation und Nationalismus solange lebendig bleiben bis der Prozeß nachholender Modernisierung abgeschlossen ist, besser, bis die frühen oder späteren Spätindustrialisierer ein Entwicklungs-niveau erreicht haben, das denen der Frühstarter vergleichbar ist. Diese These wird theoretisch durch die Überlegungen von Edward Elger gestützt, der in einem seiner jüngsten Bücher das »Ende nationalstaatlicher Souveränität« und die Herausbildung neuer Souveränitätsformen behauptet. Allerdings ließe sich mit Rudi Rizman gegen diese These einwenden, daß mit dem Auftreten unvermeidlicher Konflikte innerhalb der neuartigen Souveränitätsgebilde die Vertretung nationaler Interessen quasi naturgegeben rechten Extremisten zufällt (vgl. Rizman 1997: 259). Unabhängig davon, ob dies schlüssig ist oder nicht, ist es eine offensichtliche Tatsache, daß der extreme Nationalismus in allen Nationalstaaten, sogar bei industriellen Frühentwicklern, kaum zurückgegangen ist. Mehr noch, Nationalismus bildet selbst als einer der Grundpfeiler moderner Kultur. Erwartungen, daß die Bedeutung des Nationalismus zurückgehen oder er gar ganz verschwinden würde, haben sich überall – in der post-industriellen oder post-modernen Epoche – als falsch erwiesen, nicht zuletzt weil die Entwicklungsunterschiede zwischen den Nationalstaaten (sogar innerhalb regionaler Blöcke) nach wie vor groß sind und nicht selten weiter wachsen. Viele Nationen drängen sich zwar danach, in einem internationalen Integrationszusammenhang alte Souveränitätsformen zugunsten neuer aufzugeben. Gleichzeitig befürchten sie aber noch immer, erneut in einen Prozeß der »Entwicklung von Unterentwicklung« als Grundmerkmal ihres Modernisierungsprozesses hineinzugeraten. Was hat sich also grundlegendes zu früher geändert, außer der Einsicht, es keine Alternativ zu fortschreitender Integration gibt?

Um das »Slowenische Kultursyndrom« als typisches Merkmal der nationalen Intelligenz in einem Nationalstaat tatsächlich zu verstehen, müssen die drei Erklärungsansätze zusammengebracht werden. Das Wiedererstarben des Nationalismus läßt sich so als notwendiger Bestandteil des Modernisierungsprozesses begreifen. Zur selben Zeit ist er aber auch Ausdruck einer spezifischen Form des Widerstandes gegen die Modernisierung, in deren Verlauf sich innerhalb des Nationalstaates neue Strukturen der Machtverteilung herausbilden. Und er ist Widerstand gegen Begleiterscheinungen dieses Prozesses, die aus dem Zwang zu Anpassung an von Westeuropa und US-Amerika gesetzte Standards resultieren. Dies soll nicht heißen, daß die nationalistische Antwort als unausweichlich oder gar als eine tatsächliche Lösung der Entwicklungsprobleme angesehen werden kann, aber es bedeutet sehr wohl, daß es auch darum gehen muß, in die Beziehungen zwischen den zwei Europas und zu den Vereinigten Staaten so etwas wie Strukturen sozialer

Die Kritiker der gegenwärtigen Kulturpolitik, die vor der Gefahr der Manipulierung mit Kunst, Kultur, Literatur und Geschichte mahnen, finden immer wieder neue Beispiele für ihre Besorgnis. Das offizielle Kroatien nahm dem 100. Jahrestag der Geburt des Nobelpreisträgers Ivo Andric einfach nicht wahr und distanzierte sich damit von dem Schriftsteller, der seinen Landsleuten oft unbequeme Wahrheiten sagte. Dasselbe gilt für den zweiten Giganten der süd-slawischen Literatur, Miroslav Krieva, der an seinem Kroatentum nie zweifeln ließ. Die gegenwärtige Unterrichtsministerin, Lilja Vokic, überlegte öffentlich einen Hinauswurf Kriezias aus dem Schulunterricht. Zdzislaw Gwozd, ebenda.

Verantwortung einzuflechten. Wenn sich die vom Westen geprägten Dominanzmuster nicht ändern, steht Mittel- und Osteuropa vor einer neuen Marginalisierung, was wiederum den Nationalismus nur verstärken dürfte. In der Post-Moderne ist es für Einzelstaaten nicht mehr möglich weiterhin isoliert oder souverän und wirtschaftlich unabhängig zu bleiben. Für Mittel- und Osteuropa und insbesondere die Balkanstaaten, für die es von essentieller Bedeutung ist, als Mitglieder im europäischen First Class Club akzeptiert zu werden, ist es grundsätzlich unmöglich, in politischen und Sicherheitsangelegenheiten unabhängig und selbstbestimmt bleiben zu wollen. Dieser Zusammenhang verleiht den kulturellen Bestrebungen und den Einwänden der Intellektuellen spezifisches Gewicht. Sie sollten trotz aller Integrationsprozesse unabhängig bleiben und erbittert dagegen ankämpfen, daß wieder irgendein Zoo oder eine Art Reservat für Spätmodernisierer eingerichtet wird.

Aber was passiert nach der Errichtung des Nationalstaates und der damit einsetzenden Enttäuschung, die gewöhnlich nur all zu schnell der vorherigen Enthusiasmus ablöst? Eine etwas abseitige, aber dennoch von einer links alternativen Position aus formulierte Position vertritt Rastko Mocnik in seiner Schrift »*Extravagantia II. How Much Fascism?*« (Mocnik 1995). Er behauptet dort, daß die politische Rechte, selbst wenn sie durchaus faschistische Züge trägt, nicht übermäßig gefährlich ist. Die eigentliche Gefahr besteht demnach darin, daß die enttäuschten nationalen Künstler die Politik der Rechtsextremen zunehmend offener unterstützen. Die Gründe für diesen Rechtstrend sieht Mocnik vor allem im kulturellen und politischen Funktionsverlust, den diese Gruppe nach dem Zusammenbruch des Staatsozialismus in der nachfolgenden Transformation erleidet. Nunmehr findet eine nationale Politik ihren vollständigen institutionellen Rahmen – einschließlich aller kulturellen Identifikationsmuster – im Nationalstaat. Wenn es um vitalen politischen wie kulturellen Nationalinteressen geht, erübrigt sich das »Slowenische Kultursyndrom« zunehmend. Nationale Kunst und Kultur verlieren ihre spezifische Mission, und das ist ein wahrer Alptraum für die kulturellen Aktivisten im Kampf für Demokratie von gestern. Daher erfinden sie eine neue kulturelle Front im Kampf für fiktive Nationalinteressen. Das ist nichts neues. Warum ist es dennoch so gefährlich? Nach Mocnik resultiert die Bedrohung aus einer Symbiose von Slowenischem politischen Extremismus und dem »Slowenischen Kultursyndrom« im postkommunistischen Nationalstaat, die dem Extremismus jenes gesellschaftliche Ansehen verschafft, das die Demokratie so schnell verspielt hat. Dazu kommt eine prophetische Vision, die einer kleinen Nation scheinbar eine Möglichkeit zukünftigen Überlebens suggeriert. Im Bereich der Kunst, argumentiert Mocnik, unterliegen zwar jeder Künstler und jedes Kunstwerk der Kritik, aber der Bereich der Kunst insgesamt steht über jeder grundsätzlichen Kritik. Die Politik hingegen wird häufig als Ganzes abgelehnt, während immer einzelne Politiker von dieser pauschalen Verurteilung ausgenommen bleiben. Wenn also Künstler mit ihrem unbefriedigten »Slowenischen Kultursyndrom« in die Politik gehen verleihen sie der Politik eine Aura die ansonsten völlig fehlt – sie geben

ihr allgemeines gesellschaftliches Ansehen (vgl. Mocnik 1995: 60f.).

Zusammenfassend läßt sich festhalten, daß der wohl wichtigste Unterschied zwischen internationaler und nationaler Kunst darin besteht, daß die nationale Kunst nach Bürger eine Institution ist – die »Institution Kunst« (Bürger 1974) (im Original deutsch - d.Ü.). Während die nationale Kunst spätestens in der Zeit der nationalen Bewegungen des 19. Jahrhunderts institutionalisiert wurde, ist die internationale Kunst ein Kind unseres Jahrhunderts. Sie institutionalisiert sich er allmählich über TV-Kanäle und das Internet, über die wachsende Anerkennung post-moderner Kunst und über die schwindende Bedeutung der Grenzen zwischen Kunst und (der restlichen) Kultur.

Nationalismus kann kaum schematisch in einen gutartigen, der der Nationenwerdung und dem Start einer liberalen Modernisierung dienlich ist, und ein böartigen, der Feindschaft sägt, die Okkupation umstrittener Gebiete und ethnische Säuberungen legitimiert, aufgespalten werden. Beide Spielarten haben dieselben Wurzeln und diese liegen im Prozeß der Modernisierung und darin, daß dieser Prozeß die Form ungleicher Entwicklung annimmt. Spätmodernisierer brauchen Nationalismus als Rahmenbedingung für die Entwicklung ihre politischen Projekte zur Schaffung von demokratisch liberale Nationalstaaten und muß schließlich ihren Platz in einer (neuen?) Weltordnung zu finden. Worin auch immer diese Ordnung genau besteht, die Differenzierung zwischen »Erster«, »Zweiter« und »Dritter« Welt (oder zwischen Frühstartern, frühen Nachzüglern und verspäteten Modernisierern) bleibt ein wesentliches Merkmal dieser Ordnung und eine wesentliche Voraussetzung für das Funktionieren des spätkapitalistischen Weltwirtschaftssystems.

Kunst spielt in diesem Modernisierungsprozeß eine herausragende Rolle und ist – wie das »Slowenische Kultursyndrom« zeigt – mitunter sogar einer seiner Dreh- und Angelpunkte. In diesem Fall verwischen sich typischerweise schon sehr früh die Grenzen von (nationaler) Kunst und Kultur, weil vom nationalistischen Standpunkt alles gleich wichtig ist, sowohl eine slowenische Literatur oder ein slowenisch-deutsches Wörterbuch, als auch eine ethnische Karte Sloweniens, das erste slowenische Basketballteam oder slowenisches Geld.

Nach wie vor erscheint eine erfolgreiche Modernisierung als das einzig wirksame Gegengift gegen Nationalismus. Dieser wird dadurch nicht beseitigt, aber zurückgedrängt. Das hat auch das jugoslawische Modell sozialistischer Modernisierung gezeigt, das bis gegen Ende der siebziger mit seiner Orientierung auf soziale Sicherheit und Selbstverwaltungsdemokratie recht erfolgreich war. Als jedoch deutlich wurde, daß dieses Modell erstarrte und zunehmend autoritäre – quasi feudale – Züge in der Verteilung wirtschaftlicher und politischer Macht annahm, erlangten nationalistische Bewegungen erneut zentrale Bedeutung. Sogar jene die für eine liberale Demokratie und freie Märkte eintraten ohne sich allzu sehr um die Idee eines eigenständigen Nationalstaates zu kümmern, mußten, um politisch wirken zu können, der neuen nationalistischen Bewegung beitreten. Um ein Mehrparteiensystem

zu etablieren und die wirtschaftliche Modernisierung voranzubringen, unterstützten jene Akteure die einzige politische Kraft, die in der Lage war gesellschaftliche Aktivitäten zu bündeln – den Nationalismus und folglich auch den Nationalstaat. Damit ist das Problem des weiteren Fortgangs der Modernisierung aber noch nicht vom Tisch.

Kann es eine erfolgreiche Modernisierung geben und was geschieht dabei mit Kunst und Kultur als essentielle Elemente nationaler Identität? Mitunter erscheint die Wiederbelebung der Idee von einer friedlichen Koexistenz zunächst im Bereich der Kultur und danach zwangsläufig auch in der Politik als ein zentraler Ansatzpunkt.

(AUS DEM ENGLISCHEN VON ARNDT HOPFMANN)

Literatur

- Bradbury, Malcolm (1995): What Was Post-Modernism? The Arts in and after the Cold War, in *International Affairs*, 71(1995)4, pp 763-774.
- Bürger, Peter (1974): *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M.
- Derrida, Jacques (1993): *Spectres de Marx*, Paris.
- Erjavec, Ales (1995): *Estetika in kritična teorija*, Ljubljana.
- Erjavec, Ales/Grzinič, Marina (1991): *Ljubljana - Ljubljana*, Ljubljana.
- Kreft, Lev (1996): Art in Transition from Politics to Culture, in: *M'ars (Ljubljana)*, No. 1-2, pp 40-44.
- Mocnik, Rastko (1995): *Extravagantia II. Koliko fasizma?*, Ljubljana.
- Prunk, Janko (1986): *Slovenski narodni programi*, Ljubljana.
- Rizman, Rudi (1997): *Izziv odprte družbe*, Ljubljana.
- Zizek, Slavoj (1994): Introduction: The Spectre of Ideology, in: Zizek, Slavoj (ed.): *Mapping Ideology*, London.