

Kulturerfahrung und Kulturbewahrung : Ermittlungen über ein Spannungsfeld

Autor(en): **Matt, Peter von**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **69 (1989)**

Heft 2

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-164664>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Peter von Matt

Kulturerfahrung und Kulturbewahrung

Ermittlungen über ein Spannungsfeld

Das Museum und das Museale

Seien wir ehrlich von Anfang an: alle Schwierigkeiten laufen zusammen im Museum. Schon das Wort ist beschwerlich. Bald brauchen wir es neutral, bald abschätzig; und das Adjektiv — «museal» — ist meist so eindeutig verächtlich, dass etwas davon immer auch zurückfällt auf das Substantiv. Das Museale ist das Verdachtsmoment an jedem Museum.

Zu fragen ist also nach dem Wesen des Musealen und nach dessen Verhältnis zum Museum.

Dass diese Frage in Stans gestellt wird, hat einen konkreten Hintergrund: hier entsteht, unter dem Begriff «Nidwaldner Museum», eine Gruppe von kulturhistorischen Einrichtungen, die in mancher Hinsicht repräsentativ sein dürfte für die Arbeit der *Kulturbewahrung* in der Schweiz und für das Spannungsfeld, das sich damit eröffnet gegenüber einer unmittelbar gelebten *Kulturerfahrung*.

Das Museale als Verdachtsmoment an jedem Museum — ich bin Philologe, Mitglied einer Zunft, die der seltsamen Meinung frönt, um die Wirklichkeit zu erfassen, müsse man die Wörter untersuchen. In den Wörtern «Museum» wie «museal» stecken nun aber natürlich die alten Musen, und so sieht sich der Philologe gezwungen, nach diesen zu fragen und zu erkunden, was von ihnen denn noch weiterlebe in unseren musischen und musealen Museen.

Die Wirklichkeit der alten Musen

In unserem landläufigen Reden sind die Musen etwas Komisches. Sie gehören zu dem Bildungsplunder, der nach dem Schiffbruch einer hochbürgerlichen Antikenbegeisterung trümmerhaft an die Ufer der Moderne geschwemmt wurde. Aber damit kann sich der Philologe nicht zufrieden geben. Er geht hinter die Bildungswelt des 19. Jahrhunderts zurück, viel weiter zurück bis zu den ältesten, nur dunkel überlieferten Berichten, und da stösst er dann bei den Musen auf eine Schar weiblicher Gottheiten — bald sind es drei, bald sind es neun —, die so gefährlich wie mächtig, so

gewaltig aufbauend wie zerstörerisch sind. Zeus selbst hat die geheimnisvollen Frauen gezeugt, und er hatte dabei mehr zu tun als bei seinen sonstigen Eskapaden. Neun volle Nächte lang nämlich wohnte er der Titanin Mnemosyne bei, und sie gebar dann nach einem Jahr die drei oder neun Musen, hoch oben im Gebirge neben dem Gipfel des Olymp. Dort begannen die Töchter schon bald zu tanzen, und sie erfanden den Gesang, die Musik, die Dichtung — alle Geschicklichkeiten und alle Ekstasen der Kunst. Wenn sie sangen, blieben die Sterne am Himmel stehen, die Flüsse hörten auf zu fließen, das Meer wurde reglos, die Berge aber begannen vor Entzücken zu wachsen, und man musste das Götterross Pegasos ausschicken, damit es mit seinem Stampfen den Helikon daran hinderte, in den Himmel hineinzustossen. Als die Töchter des Pierus es wagten, die Musen zum Wettsingen herauszufordern, wurden sie nicht nur sehr rasch besiegt, sondern zur Strafe auch noch allesamt in Elstern verwandelt. Und einmal geschah es, dass ein ganzes Volk die Musen singen hörte. Es vergass darüber Essen und Trinken, hungerte langsam aus und vertrocknete zu lauter Heuschrecken. Diese können deshalb heute noch singen, ohne essen zu müssen.

Gefährlich also sind die Musen in ihrer alten Wirklichkeit, gefährlicher noch als die Sirenen. Denn auch diese, die berühmten Sängerinnen mit Frauenkopf und Vogelleib und Krallen, haben sich einmal den Wettstreit mit den Musen angemasst, und auch sie wurden besiegt, und die Musen rissen ihnen die Schwungfedern aus und steckten sie sich triumphierend ins Haar. Seither können die Sirenen nicht mehr fliegen und sitzen immer auf ihrer kleinen Insel bei Messina unter den gebleichten Knochen der Seeleute, die ihrem Gesang und ihren Krallen zum Opfer gefallen sind. Wenn sich also in unserem Bewusstsein die gefährliche Dimension der Kunst mit den Sirenen verbindet — die Romantiker Brentano und Heine und Eichendorff haben von diesen Sirenen eine deutsche Variante abgeleitet, die Lorelei —, dann darf man doch nicht vergessen, dass die Musen ursprünglich alle Sirenen und Loreleis an Schrecken weit übertrafen.

Das Doppelgesicht der bewahrten Kultur

Und nun leitet sich also unser Wort «Museum» von diesen Musen her ab, auf einigen Umwegen zwar, aber unbestreitbar und augenfällig. Spiegelt sich darin nicht auch die Doppelgesichtigkeit dessen, was das Wort bezeichnet? So wie die Musen im heutigen Bewusstsein Bildungsplunder sind, ein ausgetrocknetes Klischee, das höchstens noch ab und zu einen mittelmässigen Witz ermöglicht, so lastet auf dem Museum — unabhängig von allen Besuchererfolgen, unabhängig vom Treiben internationaler Aus-

stellungsmacher, unabhängig vom Umzug in eine kokette postmoderne Architektur — der Verdacht, alles Lebendige zu mumifizieren und in schlechtgelüfteten Sälen mit dösenden Wärtern durchnummeriert zu stapeln. Aber so wie die Musen in ihrer mythischen Ursprünglichkeit für die ekstatische Wildheit im Hintergrund aller Kunst stehen, für das Unberechenbare der Wirkung, für die dem Wahnsinn verwandten Zustände der Schaffenden im schöpferischen Akt, so liegt auch in den Dingen, die das Museum birgt, in den lautlosen Bildern und Geräten und Figuren, eine lauernde Gewalt, und ihre Ruhe ist nur ein leichter Schlummer, ihre Reglosigkeit die der schlafenden Viper, bei der man hinter der wunderschönen Zeichnung plötzlich das feine Pochen des lebendigen, kampfbereiten Leibes sieht. Das kann einem zuweilen so heftig bewusst werden, dass man nicht mehr weiss, schützt nun das Museum diese Dinge vor dem alltäglichen Leben draussen, oder hat es das alltägliche Leben draussen vor diesen Dingen zu schützen?

Katalog der brennenden Fragen

Und spätestens hier nun werden alle, die in der Kulturpolitik handfest engagiert sind, denken: Wovon spricht der eigentlich? Glaubt der wirklich, das Hauptproblem im heutigen Kulturbetrieb und in der öffentlichen Kulturförderung seien die Museen? Die brennenden Probleme liegen anderswo: bei den Alternativen zum Beispiel, die erbittert gegen die Etablierten antreten und einen Teil von deren Budget fordern, das doch schon für diese selbst nicht reicht. Bei den Tänzern ohne Podium liegen die Probleme und bei den Theatergruppen ohne Bühne, die sich alle vermehren und vermehren, man weiss nicht wie. Die Probleme liegen bei den Lyrikern ohne Verlag und den Verlegern ohne Käufer, bei den Dramatikern, die nicht aufgeführt, den Aufführungen, die nicht besucht werden, und bei den Filmemachern, die mit ihren Drehbüchern unter dem Arm immerzu vor den Türen aller Ämter stehen.

Zu den wirklichen Problemen, wird man sagen, gehört die verbindliche Unterscheidung zwischen Talentierten und Unbegabten. Was fehlt, sind objektive Kriterien für Qualität und dann die überzeugenden Argumente, mit denen einem begeisterten Dilettanten klarzumachen wäre, dass er gar nicht ist, was er so heftig zu sein glaubt. Und selbst wenn man diese Kriterien hätte, wären die Probleme noch immer nicht alle beseitigt; denn dann bedürfte es erst noch einer Begründung dafür, warum denn überhaupt ein fröhlicher Dilettant und Sonntagskünstler nicht subventioniert werden soll. Ist das wirklich demokratisch? Verträgt sich das Kriterium der künst-

lerischen Qualität bei staatlichen Unterstützungen überhaupt mit den Prinzipien der Demokratie? Was geschieht denn, wenn man die Leute befragt, die Mehrheit der Steuerzahler? Soll man das kreative Tun überhaupt an Normen messen und seine Förderung vom Urteil einer säuerlichen Jury abhängig machen? Und wenn schon ein Philologe nötig sein soll, wird man sagen, dann nicht zu mythologischen Exkursen, sondern damit er endlich die gültigen Definitionen liefert für all die Begriffe, die so vielen das tägliche Leben schwermachen: alternativ, elitär, etabliert, populär, populistisch, bildungsbürgerlich, kanonisiert, avantgardistisch, traditionell, epigonal, klassisch, klassizistisch, provinziell, affirmativ, modern, vormodern, postmodern und postindustriell — von konservativ und progressiv schon gar nicht mehr zu reden.

Und da kommt einer mit seinem Museum und behauptet, hier sei der springende Punkt.

Kleine Theorie der kulturellen Erfahrung

Ich bleibe tatsächlich dabei. Ich glaube wirklich, dass sich hinter unserem zwiespältigen Verhältnis zu Wort und Sache «Museum» ein Brennpunkt aller kulturtheoretischen und kulturpolitischen Diskussionen verbirgt.

Dieser Brennpunkt ist die Spannung zwischen dem kulturellen Gegenstand und der Erfahrung, die wir mit diesem Gegenstand machen. Alles Kulturelle hat nur einen Sinn, soweit es eine Erfahrung auslöst. Kultur *ist* Erfahrung, eine spezifische Form von Erfahrung, die gemacht wird im Zusammenhang mit einem Werk, einem Gegenstand, einer Tätigkeit. Dieses Werk, dieser Gegenstand, diese Tätigkeit unterscheidet sich wesentlich von allem, was zum reinen Gebrauch produziert wird und sich im reinen Gebrauch vollständig erschöpft.

Ganz grundsätzlich gesprochen gibt es überhaupt nur zwei Arten menschlicher Arbeit: die eine hat zum Ziel, dass wir leben können; die andere hat zum Ziel, dass wir wissen, warum wir leben. Es gibt eine Arbeit, die produziert das Lebens-Mittel; und es gibt eine Arbeit, die produziert den Lebens-Sinn. Was immer sich mit dieser berührt, nennen wir Kultur. Die beiden Arbeiten können sich gegenseitig durchdringen, grundsätzlich zu unterscheiden sind sie trotzdem. Auch wenn wir längst darüber hinaus sind, Kultur auf das autonome Kunstwerk zu begrenzen und einem verachteten Alltag gegenüber zu stellen, dürfen wir die grundsätzliche Differenz zwischen dem, was uns hilft zu leben, und dem, was uns hilft zu wissen, warum wir leben, nicht übersehen. Solche Produktion von Lebens-Sinn

geschieht nicht direkt, nicht als Formulierung von Weisheiten und Sprüchen, sondern sie geschieht dadurch, dass einer Sache die Potenz verliehen wird, Erfahrung auszulösen, die spezifisch kulturelle Erfahrung. Diese ist momenthaft und aussersprachlich; ich möchte sie bezeichnen als ein plötzliches Erleben von Sinn und Welt-Zusammenhang. Eine winzige Explosion von Sinn, das ist der Kern aller kulturellen Erfahrung. Sie vollzieht sich bald schreckhaft und bald besänftigend, bald vor einem Menschenkopf des Francis Bacon und bald vor einem Anker-Mädchen. Allein schon angesichts eines alten Werkzeugs kann ich die Erfahrung machen oder eines modernen Industrie-Produkts, das zwar ganz in seinem Zweck aufzugehen scheint, aber in seiner Form ein Moment freier Setzung aufweist, welches mich berührt und welches ich erkenne als Ergebnis jener andern Arbeitsweise des Menschen, der Kultur-Arbeit. Und möglicherweise ereignet sich vor dem gewöhnlichen Ding die heftigere Entfaltung von Sinn als vor einer Veranstaltung in Marmor oder Bronze. Solche Sinn-Erfahrung vor dem kulturellen Gegenstand — ein plötzliches Gefühl für den Ort, wo man steht, wo man herkommt und worauf man zugeht — wird durch keine Interpretation je vollständig in Worte umgesetzt. Andererseits aber ist es so, dass Erklärung und Erläuterung die Erfahrung oft erst ermöglichen und den Zugang auftun zu etwas, das uns sonst verschlossen bleibt wie eine glatte Tür. Einer der verbreitetsten und folgenschwersten Irrtümer ist ja die Meinung, der kulturelle Gegenstand müsse seine Wirkung automatisch auslösen, sobald man ihm nur gegenüber trete. So einfach sind die Gesetzmässigkeiten der kulturellen Erfahrung nicht.

Das Museale und das Avantgardistische — der Überdross und die Wut

Ich greife nochmals zurück auf die Kategorie des Musealen. Worauf beruht das Abschätzige dieses Begriffs? «Museal» meint nichts anderes als eine kulturelle Gegebenheit, der gegenüber unsere Erfahrung erloschen ist. Da präsentiert sich etwas als ein Medium von Sinn — aber es geschieht nichts dieser Art. Vielmehr regt sich in uns ein merkwürdiges Gefühl des Überdrosses, einer fast körperlichen Abneigung. Das ist zu beachten. Wir bleiben nicht einfach gleichgültig. Und bei genauem Zusehen zeigt sich: dieser Widerwille vor dem krass Musealen ist die Enttäuschung darüber, dass das andere ausbleibt, jenes erregende Ereignis plötzlicher Sinnfindung in der echten kulturellen Erfahrung.

Was sich so vor dem erloschenen kulturellen Gegenstand als dumpfer Überdross äussert, das manifestiert sich vor dem noch gänzlich unvertrauten als Wut. In dieser Weise verhält sich das Museale zum Avantgardistischen. Der Überdross dort und die Aggressivität hier sind miteinander

verwandt. Beide Male scheitert die kulturelle Erfahrung, aber beim Musealen können wir das Scheitern achselzuckend der Sache zuschieben, beim Avantgardistischen empfinden wir es als Arroganz der Urheber oder als unser eigenes geheimes Versagen. Die Aggressivität gegenüber dem unvertrauten kulturellen Produkt, jene Wut, die in breiten Kreisen ausbrechen kann, wenn es um kühne Kunst im öffentlichen Raum geht, hat nichts mit Dummheit zu tun und nichts mit reaktionärer Sturheit, allerdings auch nichts mit gesundem Volksempfinden, sondern sie ist ein regulärer Vorgang im Gesamtsystem der kulturellen Erfahrung.

Wenn wir das Museale so dem Avantgardistischen gegenüberstellen, die erloschene Kunst der unvertrauten, dann zeigt sich, dass es eine Zone gibt, wo alle Probleme gelöst scheinen: das Vertraute und Bekannte. Aber gerade hier ist auch der Ort der grössten Selbsttäuschung. Wenn sich nämlich vor dem Vertrauten die kulturelle Erfahrung so spielend ereignet, lässt das allzuleicht vergessen, dass auch in dieser Sache einst jemand die harte Arbeit des Vertrautmachens leisten musste.

Wie hat man in der Schweiz noch in den 50er Jahren Paul Klee attackiert, und wie noch in den 60er Jahren Alberto Giacometti! Wie hat sich der Zürcher Stadtpräsident 1964 öffentlich entschuldigen müssen, weil er Tinguelys Heureka weit draussen in einem Park aufstellen liess — und heute ist sie zum Teddy-Bär der Zürcher geworden.

Die gesellschaftliche Dimension der kulturellen Erfahrung

Nun habe ich da eine schöne Reihe hingesetzt: das Museale — das Vertraute — das Avantgardistische. Und man könnte denken, es folge sich dies immer schön aufeinander und ziehe der Reihe nach vorbei wie die Masten vor dem Eisenbahnfenster. Wäre dem so, dann gäbe es weniger Probleme mit den kulturellen Reizwörtern, die ich aufgezählt habe. Dann wäre das «Alternative» einfach das noch Unvertraute auf dem Weg zum Vertrautsein, das «Etablierte» wäre das Vertraute auf dem Weg zum Musealen, und auch alle andern Wörter könnte man irgendwie in dieses Schema hereinholen. Aber es geht leider nicht. Es gibt Avantgardistisches, das nie vertraut wird, und Museales, das nie vertraut war, und es gibt Vertrautes und Altbekanntes, das gegen alle Musealisierung fröhlich gefeit erscheint.

Um der sauberen Ordnung meiner Begriffe willen habe ich bisher etwas unterschlagen: die zweite Dimension der kulturellen Erfahrung, ihren gesellschaftlichen Aspekt. Ich habe immer nur vom isolierten Einzelnen aus geredet, habe die kulturelle Erfahrung ausschliesslich als das Sinn-Erlebnis dieses Einzelnen gefasst, der dabei aus seiner Verlorenheit heraustritt, der in der Begegnung mit der kulturellen Gestalt einen Ort und

einen Standpunkt gewinnt. Angesichts unserer kulturpolitischen Realitäten aber zeigen sich die Grenzen eines solchen subjektivistischen Konzepts rasch genug. Denn wo immer heute kulturpolitische Konflikte sichtbar werden, sind sie unweigerlich mit der Tatsache verbunden, *dass die kulturelle Erfahrung gruppenbildend ist*. Sie schafft Zusammengehörigkeiten. Sie stiftet neue Gemeinschaften, und sie stabilisiert die bestehenden. Im Moment der kulturellen Erfahrung verbindet mich die Intensität meines Erlebens mit all denen, die das gleiche empfinden, und trennt mich von denen ab, die davon nichts wissen wollen. Ich gewinne dabei ganz unreflektiert ein Stück meiner Identität als eines gesellschaftlichen Wesens; ich versichere mich meiner Zugehörigkeit zu meinen sozialen Gruppen und Schichten.

Dieses Phänomen ist in der heutigen Jugendkultur eklatant. Das Identitätsbewusstsein ganzer Generationen läuft heute über Musikerfahrungen, und über Musik kommt auch das Zusammengehörigkeitsgefühl und die Abgrenzung zwischen den kleineren Gruppierungen der Jugendlichen zustande. Die Bezeichnungen für musikalische Richtungen sind häufig auch die Namen für einen kollektiven Lebensstil: Heavy Metal, Disco, Country . . . Und auch das Entzücken des Opern-Publikums nährt sich ja nicht nur aus Verdis Genie und Pavarottis hohem C, sondern auch aus dem angenehmen Gefühl, unter Gleichgesinnten und Gleichrangigen wohl aufgehoben dazusitzen.

Dieser gemeinschaftsbildende Effekt der kulturellen Erfahrung wird immer wieder übersehen, nicht zuletzt, wenn über alternative und etablierte Kultur diskutiert wird. Da ereifert man sich über den Wert der Werke — Beethoven vs. Michael Jackson —, und in Wahrheit geht es um die Schwierigkeit, in der heutigen Gesellschaft überhaupt noch einen Ort der sozialen Geborgenheit zu finden. Aber weil alle so tun, als stehe nur das Kunstwerk zur Debatte, nicht dessen sozialpsychologische Funktion, reden sie alle immer so lautstark aneinander vorbei.

Es bleibt also festzuhalten: Jene winzige Explosion von Sinn im Augenblick der kulturellen Erfahrung ist immer auch ein Schub gesellschaftlichen Zugehörigkeitsgefühls und sozialer Abgrenzung. Dabei ist es nicht nur so, dass die kulturelle Erfahrung mich meines gesellschaftlichen Ortes versichert. Auch das Umgekehrte gilt: es ist der gesellschaftliche Ort, der mich kulturell überhaupt erst erfahrungsfähig macht.

Kultur und Regionalität

Unter diesen Aspekten könnte man nun jede kulturpolitische Konfliktzone analysieren, die gegenwärtig Aufsehen macht. Die Ereignisse in den

grossen Städten, die Stadtgärtnereien und Zaffarayas, die Reithallen, Roten Fabriken und BOA-Hallen scheinen sich vordringlich anzubieten. Ist nicht hier am besten zu studieren, wie die epidemische Einsamkeit unserer Gesellschaft zu neuen Gemeinschaften führt und wie dafür das kulturelle Werk, sein Schaffen und Erleben, ganz unabdingbar ist? Das Lautstärkste ist aber nicht immer auch das Allerwichtigste, und die Schweiz besteht nicht nur aus Städten. Wenn die Dynamik der kulturellen Erfahrung heute in den Kulturkonflikten der grossen Städte besonders spektakulär zu Tage tritt, so liegt sie doch um nichts weniger auch all dem zugrunde, was an kultureller Arbeit in den Regionen der ganzen Schweiz geschieht. Regionalität der feingliedrigsten Art ist ein überragendes Charakteristikum unseres Landes. Diese Regionalität prägt das Erleben und Denken der Bevölkerung in einer Weise, die durch die Ansiedlung der grossen Medien in den Städten zwar verdeckt wird, nicht aber aus der Welt geschafft und vielleicht nicht einmal beeinträchtigt. Das grossräumige Zusammengehörigkeitsbewusstsein in der Schweiz ist in den letzten Jahrzehnten zusehends zerfallen. Von einer Wiederkehr des begeisterten gesamt nationalen Kulturempfindens, wie es die Kriegsjahre prägte und noch lange nachwirkte, kann weit und breit keine Rede sein. Das Jahr 1991 dürfte uns das nochmals deutlich unter die Nase reiben. Das Nationale hat es heute in dem Masse schwer, in dem das Regionale es leicht hat. Aber auch in den Regionen selbst scheint die Entwicklung in die Richtung der immer kleineren Räume zu gehen. Die Innerschweiz mit dem CH91-Debakel könnte da ein Beispiel abgeben. Das heisst, dass die kleinräumige, subtil gekammerte Regionalität für die kulturelle Arbeit, die kulturelle Erfahrung und also zuletzt die individuelle und gemeinschaftliche Identitätsbildung immer bedeutungsvoller wird. So wie die Mundart trotzig gegen die Einheitssprache aufsteht — ich kann darüber nicht nur klagen —, regt sich überall ein vitales Bewusstsein der Regionalität, mit allen Risiken des Absinkens ins Kleinkarierte, mit allen Chancen aber auch eines genuinen Zusammengehörigkeitsgefühls.

Diese Regionalität beruht in der Schweiz auf historischen Strukturen, die nie so pauschal beseitigt wurden, wie es in vielen Kriegsländern geschah. Es gibt bei uns keine Regionalität, die nicht eine historische Tiefendimension hätte, und deshalb gibt es keine regionale Kulturarbeit, die nicht ganz selbstverständlich das schöpferische Bewahren der eigenen Überlieferungen miteinschliesst.

So war es, beispielsweise, sehr eindrücklich, wie die politischen Oppositionsgruppen, die sich in den 70er Jahren bildeten, in allen Regionen sogleich den Anschluss an lokale Traditionen, an halbvergessene Wirklichkeiten des örtlichen Herkommens suchten, und das oft energischer und produktiver als die offiziellen Instanzen.

Region ist nicht Provinz, Zürich ist nicht NY

Für die Schweiz als Ganzes wird man sagen dürfen, dass sich das Ineinandewirken von *Kulturerfahrung* und *Kulturbewahrung* heute am ungebrochensten in den Bereichen einer erlebten Regionalität abspielt. Neu ist das natürlich nicht — aber es gewinnt in der Situation gesellschaftlicher Desintegration, mit der wir vielfach konfrontiert sind, einen akuten Sinn. In der Schweiz war die Region nie «Provinz» im abschätzigen Sinn des Wortes, nie bloss ein ödes Hinterland der Städte. Der Schweizer Kulturschaffende steht nicht in einer Grundspannung zwischen seiner Region und Zürich, sondern in der Spannung zwischen seinem Ort in der Schweiz und den Weltmetropolen Paris oder New York oder Berlin oder Los Angeles oder Tokio. Alberto Giacometti lebte aus dem Bezug zwischen Stampa und Paris, so wie Max Frisch aus dem zwischen Zürich und New York lebt oder Peter Bichsel aus dem zwischen Bellach und Berlin — und Stampa und Bellach und Zürich rücken unter diesem Aspekt recht nahe zusammen. Die massgeblichen kulturellen Leistungen der Schweiz sind regional abgestützt, nähren sich aus der Verbindung von eigensinnigem Regionalismus und unerschrockener Weltläufigkeit. Amiet auf der Oschwand, Luginbühl in Mötschwil, Inglin in Schwyz, Gerhard Meier in Niederbipp, Robert Walser in Biel und Paul Stöckli in Stans und Ramuz in Cully und Meyer-Amden in Amden und Adolf Dietrich am Bodensee und Otto F. Walter in Solothurn — sie leben nicht in der Provinz, nicht in der Stadt, nicht auf dem Lande, sondern in einem begriffenen regionalen Raum, von dem sie wissen, dass er nicht die Welt ist, der ihnen aber einen Standort gibt dieser Welt gegenüber. Provinz ist ein Wort, das Verachtung impliziert. Seiner Region gegenüber hegt der Künstler und Kulturschaffende keine Verachtung, wohl aber — und das dann schon — eine komplexe Mischung von Ironie, Vorbehalten und Anhänglichkeit. In Ironie und Vorbehalten lebt das Wissen um die Massstäbe der Metropolen, in der Anhänglichkeit das Bewusstsein, festen Boden unter den Füßen zu haben.

Region als Chance

Regionalität ist heute in der Schweiz zu einer der lebenswichtigsten Formen gemeinschaftlicher Identitätsbildung geworden. Das hängt zwingend ab von einem Spektrum kultureller Erfahrungen, die sich gleichermassen am Vergangenen wie am Heutigen dieser Regionen entzünden. Solche Regionalität ist kein verstocktes Festhalten am Vorgestrigen, sondern eine eminente Chance für das sprach- und konfliktfähige Zusammenleben. Voraussetzung ist das geschichtliche Bewusstsein und die unablässige

Arbeit der Bewahrung. Die Überlieferungen müssen gesichert und immer neu gewonnen werden. Das Bewahrte muss der heutigen Erfahrung zugänglich gemacht, das heute Erfahrene muss übergeführt werden in Dauer und Bestand. Das heisst, dass sich die kulturelle Arbeit in der Region auf eine ganz besondere Weise jener Spannung zwischen dem Musealen und dem Unvertrauten, dem Erloschenen und dem bedrohlich Fremden zu stellen hat. Sie muss das Alte aufwecken und das Neue erschliessen, denn mehr als anderswo ist man hier in Gefahr, sich im Vertrauten wohlig einzurichten. Die zwei Gefühlsreaktionen, von denen die Rede war: der Überdruß am Musealen und Wut gegenüber dem Avantgardistischen, können als Provokationen therapeutisch eingesetzt werden, Provokationen, welche die volle Dynamik der kulturellen Erfahrung überhaupt erst in Gang setzen.

Die Musen schlafen nicht. Noch in der schwärzesten Nacht hörten die alten Griechen ihr fernes Stampfen weit oben am Olymp, wo sie ihre Tanzplätze hatten. Was wir kulturelle Erfahrung nennen, das konnten sich die Griechen nicht anders vorstellen als dämonisch gelenkt, von gefährlichen Göttern geschickt. So sehr hatten sie erlebt, wie man sich dabei gänzlich verlieren oder überhaupt erst finden kann. Diesen radikalen Zug in aller kulturellen Arbeit, dass sie jeden Sinn stiftet, aber auch jeden Sinn in Frage stellt, sollte man nie ganz vergessen, auch wenn man oft mit guten Gründen der Meinung sein kann, Kulturförderung in der Schweiz sei nichts als die Kunst, einen Kuchen so zu verteilen, dass jedes Stück grösser ist als alle andern.

(Dieser Vortrag wurde gehalten an der Jahresversammlung der Kantonalen Kulturbeauftragten der Schweiz, 3/4. November 1988 in Stans.)

