

# Beiträge zur historischen Sozialkunde

1/1999



## Kunst und Kultur im 20. Jahrhundert

**VGS**

Verein für Geschichte und Sozialkunde  
29. Jg./Nr. 1 Jänner-März 1999

# Liebe Abonentinnen und Abonnenten!

Wie Ihnen sicher aufgefallen sein wird, hat der Verein für Geschichte und Sozialkunde seine Buchproduktion in den letzten beiden Jahren erheblich gesteigert.

Die vier *Beiträge* werden durch eine Sondernummer pro Jahr, die Entwicklungen in der Geschichtswissenschaft thematisieren soll, ergänzt. Leider können wir diese Hefte aus Kostengründen nicht im Abo anbieten.

Neben unserer Buchreihe „Historische Sozialkunde/Internationale Entwicklung(IE)“, in der im Frühjahr Band 15 erscheinen wird, und die – wie Sie aus der Erweiterung des Titels entnehmen können – in Zukunft immer einen Außereuropa-Schwerpunkt aufweisen soll, haben wir zwei weitere Reihen begonnen, die wir Ihnen hier näher vorstellen wollen:

## **Edition Weltregionen**

In dieser Reihe, für die in den nächsten beiden Jahren drei Titel in Planung sind, geht es nicht um Ereignisgeschichte von außereuropäischen Großräumen, sondern um den Entwurf von größeren sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Entwicklungszusammenhängen. Auch dabei handelt es sich um Reader, angelehnt an die sogenannten „Area Studies“, die im englischsprachigen und nicht-europäischen Forschungsbereich weit häufiger betrieben werden als im deutschsprachigen, wo ein starker Eurozentrismus gerade in den historischen Disziplinen nicht zu leugnen ist.

Die Reihe versucht nicht, einem enzyklopädischen Anspruch gerecht zu werden, sondern exemplarische Strukturen und Lebenswelten durch Schwerpunktsetzungen in der Darstellung näher zu bringen.

ReihenherausgeberInnen: Peter Feldbauer, Wien; Sepp Linhart, Wien; Renate Pieper, Graz; Erich Pilz, Wien; Walter Schicho, Wien

Der erste Band ist im Jänner 1999 erschienen:

### **Ostasien. Geschichte und Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert**

Sepp Linhart, Erich Pilz (Hg.), Wien 1999

Promedia – Edition Weltregionen, ISBN 3-85371-145-6

### **Querschnitte. Einführungstexte zur Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte**

Wie der Reihentitel bereits verdeutlicht, handelt es sich um Einführungstexte, die sozial-, wirtschafts- und/oder kulturgeschichtliche Themenstellungen von unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchten – diesmal allerdings mit einem Europa-Schwerpunkt. Ähnlich wie bei HSK/IE wird zumindest ein Band pro Jahr erscheinen, und es ist auch geplant, regelmäßig Monographien in die Reihe aufzunehmen.

ReihenherausgeberInnen: Birgit Bolognese Leuchtenmüller, Wien; Markus Cerman, Wien; Peter Eigner, Wien; Friedrich Edelmayer, Wien; Peter Feldbauer, Wien; Margarete Grandner, Wien; Sylvia Hahn, Salzburg; Renate Pieper, Graz; Reinhold Reith, Berlin; Andrea Schnöller, Wien; Eduard Staudinger, Graz

Bisher erschienen:

### **Querschnitte 1: 1848 im europäischen Kontext**

Helgard Fröhlich, Margarete Grandner, Michael Weinzierl (Hg.), Jänner 1999, Wien

ISBN 3-85132-209-6

Erscheinungstermin Frühjahr 1999:

### **Querschnitte 2: Von der mediterranen zur atlantischen Expansion**

Peter Feldbauer, Gottfried Liedl, John Morrissey (Hg.)

Sie ersehen aus den auf der Seite 40 angeführten Kombi-Abos verschiedene Möglichkeiten und wir würden Sie er-suchen zu überprüfen, ob Ihr bestehendes Abo weiterhin Ihren Vorstellungen entspricht oder ob Sie vielleicht auf ein anderes „umsteigen“ wollen. Falls Sie nähere Informationen wünschen (Vorschau, Bücherabstracts etc.) senden wir Ihnen diese gerne zu; wir wollen Sie aber auch auf unsere Internet-Homepage unter der Adresse <http://www.univie.ac.at/wirtschaftsgeschichte/vgs> hinweisen.

Sie können als AbonnentIn bei uns auch die meisten bereits erschienenen Bücher zum ermäßigten Preis beziehen.

Wir stehen in der Zeit von 9-14 Uhr täglich zur Ihrer Verfügung.

Ihr VGS-Team

Die redaktionelle Bearbeitung der „Beiträge“ wird auch im Jahr 1999 durch eine Förderung der Magistratsabteilung 18, Gruppe Wissenschaft, unterstützt

  
STADTPLANUNG WIEN

# Inhaltsverzeichnis

- Hubert Christian Ehalt*  
**2** Einleitung: Kunst und Kultur im 20. Jahrhundert
- Helmut Konrad*  
**5** Alltagskultur in Österreich im 20. Jahrhundert  
Rahmenbedingungen – Alltagskultur vor 1914 – Erster Weltkrieg und Zwischenkriegszeit – Alltag im Nationalsozialismus – Der breite Strom der Zweiten Republik
- Manfred Wagner*  
**14** Kunst/Kultur und Politik in Österreich im 20. Jahrhundert  
Die Wiener Moderne – Die Erste Republik – Die Ostmark – Die Zweite Republik
- Eric J. Hobsbawm*  
**24** Kunst und Kultur am Ausgang des 20. Jahrhunderts  
Kultur und technische Entwicklung – Zur Reproduzierbarkeit von „hoher Kunst“ – Die Nekropolisierung von Kunst – Konsequenzen der Technisierung von Kulturprodukten – Neue Kulturerlebnisse – Zur Globalisierung westlicher Hochkultur
- Michael Lobgesang (Glosse)*  
**29** Nur wo heute heute ist, kann morgen morgen werden. Kunst und ihre Vermittlung am Vorabend der Jahrtausendwende
- Hubert Christian Ehalt*  
**31** Kunst zwischen Formenspiel, Psychoanalyse, Philosophie und Design  
Entwicklungen der Kunst im 20. Jahrhundert  
Die großen Entwicklungslinien – Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert: Epochen, Ismen? – Die großen neuen Ideen: Der Readymade-Effekt; Die Magie des Verschütteten; Zufall als Methode – Ende der Kunstgeschichte?

---

## AutorInnen

Anton BADINGER, geb. 1969, Absolvent der Studienrichtungen Gestaltungslehre (Universität für Angewandte Kunst in Wien) und Geschichte (Universität Wien); derzeit AHS-Lehrer am GRG Wien XV.

Hubert Ch. EHALT, geb. 1949, Wissenschaftsreferent der Stadt Wien, Gastprofessor an der Universität für angewandte Kunst, zahlreiche Publikationen zu kulturwissenschaftlichen Themen.

Eric J. HOBSBAWM, geb. 1917, Professuren an der Stanford University, dem Massachusetts Institute of Technology der Cornell University, der École des Hautes Études en sciences sociales und am Collège de France. Seit 1984 lehrt er an der New School for Social Research in New York. Seine Hauptwerke in deutscher Übersetzung: Sozialrebellien, Europäische Revolutionen 1789–1848, Das imperiale Zeitalter 1875–1914, Nationen und Nationalismus.

Helmut KONRAD, geb. 1948, Professor für allgemeine Zeitgeschichte in Graz, 1993–1997 Rektor der Universität Graz, zahlreiche Publikationen zur Kulturgeschichte und Geschichte der Arbeiterbewegung.

Michael LOBGESANG, geb. 1968, studiert Geschichte an der Universität Wien und Bildnerische Erziehung an der Akademie der bildenden Künste in Wien; Video- und Fotoarbeiten.

John MORRISSEY, geb. 1953, AHS-Lehrer für Geschichte und Englisch; Universitätslektor am Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien; zahlreiche Publikationen zur mittelalterlichen Geschichte des mediterranen Raumes.

Manfred WAGNER, geb. 1944, seit 1974 Vorstand der Lehrkanzel für Kultur- und Geistesgeschichte an der Universität für angewandte Kunst, zahlreiche Publikationen zur Kunst- und Kulturgeschichte.

# Einleitung Kunst und Kultur im 20. Jahrhundert Hubert Christian Ehalt

Kultur hat Konjunktur und ist ein Standortfaktor von immer noch wachsender Bedeutung. Qualität und Vielfalt kultureller Angebote bestimmen wesentlich Lebens- und Wohnqualitäten. Mit zunehmender Freizeit, mit wachsendem Einkommen und mit höherer Bildung steigen die Ansprüche an Lebenskultur und Wohnqualität. In Entsprechung zu diesen wachsenden neuen Kulturbedürfnissen entstand eine Industrie, die wachsende Umsätze erzielt und Kaufkraft, Steuereinnahmen und Arbeitsplätze bringt. Und nicht zuletzt ist Kultur ein wichtiger Impulsgeber für die Tourismusbranche geworden.

*Kunst und Kultur haben in vielfältigen begrifflichen Konnotationen Konjunktur. Auf dem Opernball – ein Ereignis, das vielfältige traditionelle Kulturassoziationen evoziert – koexistieren Hollywood- und Kommerztycoons und Pornostars. Die „wirklich feinen Leute“ gehen daher auf den Philharmonikerball, die „phantasievolle Avantgarde“ trifft sich am Life-Ball, die „echten“ Kulturgourmets, die Persönlichkeit und Kompetenz haben, wirklich schlechten Geschmack zu genießen, finden sich am „Mauerblümchenball“ und am „Ball des schlechten Geschmacks“.*

Kunst und Kultur haben in den letzten drei Jahrzehnten ihre Begriffsinhalte, ihr Assoziationsfeld, ihre Identifikationsangebote und Qualität und Spektrum der Emotionen, die sie hervorrufen, dynamisch und entscheidend verändert. Die Begriffe, die Diskurse und die Institutionen und Medien, die sie formulieren, definieren und verbreiten, vermitteln zunächst einmal die feudalen und bürgerlichen Inhalte: Repräsentation, Lebensstil, Geschmack, elitäres Bewußtsein, Avantgarde, künstlerisch-formale Qualität. Die Begriffe sagen aber auch viel über aktuelle Lebensstile und Trends aus. In den von Ulrich Beck, Pierre Bourdieu, Gerhard Schulze und Richard Sennett analysierten Lebensweisen der individualisierten westlichen Gesellschaften agieren immer mehr

Individuen wie vor nicht allzu langer Zeit die Künstler: immer mehr Menschen basteln am Denkmal ihrer eigenen Individualität, gestalten dementsprechend ihr Inneres (Psychodesign) und ihr Äußeres (Outfit) und begegnen der wachsenden Zahl unmittelbar persönlich erlebter und medial vermittelter Stile mit einem immer feineren Sensorium.

Das vorliegende Themenheft bezieht sich analysierend, beschreibend und erzählend vor allem auf drei Veränderungsprozesse, die den alltäglichen und intellektuellen Umgang mit Kunst und Kultur im 20. Jahrhundert prägten und prägen.

Die Lebenskultur der Menschen hat sich – nicht nur im „Westen“ – im 20. Jahrhundert unter dem Einfluß einer dynamischen Veränderung wirtschaftlicher, technologischer, gesellschaftlicher und intellektueller Rahmenbedingungen radikal gewandelt. Urbanisierung, Auflösung traditioneller ländlicher Lebensformen, Säkularisierung, Entritualisierung, Aufbrechen der tradierten Wert- und Verhaltenskorsette, Emanzipation, Entpolitisierung, Veränderung des Lebenslaufes vom deutlich in Altersphasen strukturierten Leben zum Patchwork-Curriculum, vom durch die Familie geprägten Alltag zum Single-Haushalt, Mobilität, Konsum-, Freizeit- und Erlebnisgesellschaft sind Begriffe, die diese Änderung des Alltags, der Ziele, Gefühle und Ansprüche zum Ausdruck bringen. Die „alltägliche Kultur“, d.h. der Umgang mit anderen Menschen, mit Tieren, mit Dingen, mit der äußeren Natur und mit sich selbst, hat sich in diesen letzten 100 Jahren radikaler verändert als in den 300 Jahren davor. Man kann das 20. Jahrhundert also auch als eine Folge vieler größerer und kleinerer Kulturrevolutionen sehen.

Die Kunst im engeren Sinn hat in ihrer Formensprache im 20. Jahrhundert die tradierten Inhalte, Methoden, Ausdrucks- und Vermittlungsformen aufgegeben. Sie hat sich auf einem Weg mit vielen Schritten von Funktionen, Bedingungen und Zuschreibungen autonom gemacht. Im Kosmos der Künste gab es vom 17. bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts ein Bezugssystem „archimedischer Punkte“, von dem aus Bewertungen, Qualitätszuschreibungen, Zielsetzungen, Vermittlungs- und Aneignungsformen von Kunst möglich waren. Dieser Wissens- und Bildungskanon, der den „feinen und gebildeten Leuten“ aber auch den Avantgarden jene Orientierung gab, die gleichzeitig Grundlage

ihrer gesellschaftlichen Hegemonie war, wurde in den Höheren Schulen, an den Universitäten, Kunstakademien und -hochschulen zelebriert und vermittelt. Erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurde er zunächst zaghaft, schließlich jedoch radikal in Frage gestellt. Der Künstler, so postulierte Wassily Kandinsky am Beginn des 20. Jahrhunderts, ist einer, der „sieht und zeigt“; nicht ein Schöpfer und Gestalter, vielmehr ein „Hinweiser“. Im Sinne dieses prophetischen Postulats wandelten sich die Künste im 20. Jahrhundert in ihren Ausdrucksformen, in ihrem Selbstverständnis, in Rhetorik und Kommentar vom „Hand- zum Kopfwerk“. Die Idee wurde immer wichtiger, die eindeutige gesellschaftliche Funktion und Bedeutung verblaßte. Der Autonomieprozeß, der Inhalte, Methoden, Ausdrucksformen, Kontext und Vermittlung betraf, war gleichzeitig ein Prozeß der Desintegration. Gleichzeitig emanzipierten sich die populären und Unterhaltungskünste und machen am Ende des 20. Jahrhunderts der „E“-Kunst Quoten, Profit, aber auch gesellschaftliches Prestige streitig.

In den Geisteswissenschaften gibt es seit den 70er Jahren einen „cultural turn“. Die Wissenschaften erkannten in den Disziplinen der Geschichte, der Soziologie, der Ethnologie, der Volkskunde, der Linguistik, daß eine umfassende Gesellschaftsanalyse und -beschreibung mit den Begriffen, Inhalten und Methoden der Kulturwissenschaften adäquater möglich ist als mit jenen der Politikwissenschaften und der Soziologie. Die Kulturwissenschaften eröffnen einen Blick auf die Rituale und Symbole, auf die Lebens- und Wahrnehmungswelten des Alltags. Sie zeigen, daß Kultur etwas ist, was sehr tief in der Seele des Individuums sitzt. Kultur ist jenes Feld, in dem sich individuelle Kreativität und individuelle Glückssuche in kollektiv überlieferten Inhalten und Formen ausleben. Kultur ist das Material, das uns hierfür gleichsam zur Verfügung steht. Kultur ist also jenes Vermittlungsfeld zwischen vorgegebenen Strukturen, kollektiven Mustern einerseits „und den Erfahrungen, der Praxis, der Subjektivität der jeweils handelnden oder betroffenen Menschen“ (Hanisch 1994) andererseits. Der kulturelle Zusammenhang ruht auf drei Säulen: auf dem Wissen, auf dem Bewerten und auf den Symbolen. Alles, was unser Weltbild, unser Wissen um Natur und Menschsein, unsere technischen Fertigkeiten ausmacht, gehört ebenso zur Kultur

wie die Wertmaßstäbe, die wir unseren Entscheidungen zugrunde legen und die unsere Wahrnehmung formen.

Die Kulturwissenschaften haben in den letzten 30 Jahren dazu beigetragen, daß der Kulturbegriff aus seiner Zentrierung auf intellektuelle und künstlerische Arbeit herausgelöst wurde. Kulturkritik und -diskurs in diesem Sinn hatten Konsequenzen für Wissenschaft und Politik. „Kultur ist das eigentliche Leben, sie liegt in der Politik und Wirtschaft, im Lokalen und im Feuilleton zugrund und verbindet beide. Kultur ist kein Vorbehaltsgrund für Eingeweihte, sie ist folglich auch die Substanz, um die es in der Politik geht.“ (Weizsäcker 1987)

Die „Beiträge zur historischen Sozialkunde“ beschäftigen sich seit 23 Jahren – als Nr. 1/1976 erschien ein Themenheft „Architektur und Gesellschaft“ – mit dem sich verändernden gesellschaftlichen und intellektuellen Feld, das sich zwischen „Kunst“, „Kultur“ und „Gesellschaft“ aufspannt. Ich persönlich habe als Schwerpunktredakteur über zehn Themenhefte, die die Kulturdebatte thematisiert, analysiert und vorangetrieben haben, betreut. „Ritus und Gesellschaft“, „Bild und Gesellschaft“, „Denkmalkultur“, „Fotografie“, „Volksfrömmigkeit“, „Kitsch und Kunst“ hießen einige der Rahmenthemen. Zielsetzung auch des vorliegenden Heftes ist es, die Interdependenzen zwischen Gesellschafts- und Kunstentwicklungen, zwischen den Formen der Kunst und den wichtigen gesellschaftlichen Ideen und Symbolen herauszuarbeiten, sichtbar zu machen.

Die Behandlung des Themas „Kunst und Kultur im 20. Jahrhundert“ ist aus mehreren Gründen sowohl für die Kulturwissenschaften als auch für den Unterricht interessant und wichtig.

- Es gibt im alltagssprachlichen Umgang mit Kunst und Kultur eine heillose Begriffsverwirrung.
- Der Umgang mit Kunst und Kultur ist von unaufgeklärten Mythen, Vorurteilen und von einer dogmatischen Perspektive bestimmt, die zwischen reaktionärem Antimodernismus und politisch korrekter Aufgeschlossenheit – oft nur als Lippenbekenntnis – schwankt. Die eingefahrenen, ideologisierten und emotional stark aufgeladenen Positionen lassen jene offene Betrachtung nicht zu, die für Erkenntnis, Verständnis, Kritik und Genuß notwendig ist.

■ Ergebnis der grundsätzlich positiv zu bewertenden Auflösung herrschender Wertesysteme seit der Mitte der 80er Jahre, die die Wirklichkeit mit vielen blinden Flecken ortete, betrachtete und erzählte, ist eine „neue Unübersichtlichkeit“. Die Orientierungslosigkeit, die aus der Frustration über den Verlust ganzheitlicher Weltbilder resultiert, führt immer häufiger zu einer Abwendung von einer wissenschaftlich fundierten

Rationalität und Diskursordnung, damit aber auch von den Grundlagen einer demokratischen Ordnung der politischen Agenda.

■ Analysen zum Verhältnis von Kunst, Kultur und Politik und zum Verhältnis von Geschichte(n) und Diskursen tragen wesentlich zu einer Orientierung im Labyrinth gegenwärtiger Postulate und Ideologeme bei.

#### WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Ulrich Beck, Weltrisikogesellschaft, Weltöffentlichkeit und globale Subpolitik, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 52, Wien, 1997

Ulrich Beck, Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt/Main, 1986

Walter Grasskamp, Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München, 1981

Maurice Godelier, Wird der Westen das universelle Modell der Menschheit? Die vorindustrielle Gesellschaft zwischen Veränderung und Auflösung, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 5, Wien, 1991

Ernst H. Gombrich, Künstler, Kenner, Kunden, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 19, Wien, 1993

Ernst Hanisch, Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert, (Österreichische Geschichte 1890–1990, hg. von Herwig Wolfram), Wien, 1994

Hartmut Häußermann, Walter Siebel, Neue Urbanität, Frankfurt/Main, 1987

Eric J. Hobsbawm, Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts, München, 1995

Werner Hofmann, Die Kunst, die Kunst zu verlernen, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 27, Wien, 1994

Richard Sennett, Civitas. Die Großstadt und die Kultur des Unterschieds, Frankfurt/Main, 1991

Sittenlockerung, Nr. 77/78 der Zeitschrift „Der Alltag“, Berlin, 1997

Offenlegung lt. Pressegesetz: Der Verein, dessen Tätigkeit nicht auf Gewinn gerichtet ist, bezweckt die Förderung der Forschung, Lehre und Fortbildung in allen Bereichen der Geschichte und Sozialkunde.  
Für den Inhalt verantwortlich: Obmann Univ. Prof. Dr. Ernst Bruckmüller

AU ISSN 004-1618

Beiträge zur historischen Sozialkunde – Zeitschrift für Lehrerfortbildung. Inhaber, Herausgeber, Redaktion: Verein für Geschichte und Sozialkunde (VGS), c/o Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Dr. Karl Lueger Ring 1, 1010 Wien.

Hergestellt mit freundlicher Unterstützung der Bank Austria

Ständige Mitarbeiter Wien: Birgit Bolognese-Leuchtenmüller, Ernst Bruckmüller, Markus Cerman, Franz Eder, Alois Ecker, Hubert Ch. Ehalt, Peter Eigner, Peter Feldbauer, Eduard Fuchs, Herbert Knittler, Andrea Komlosy, Michael Mitterauer, Alois Mosser, Walter Sauer, Andrea Schnöller, Hannes Stekl

Ständige Mitarbeiter Graz: Eduard Staudinger; Ständige Mitarbeiter Linz: Michael John, Roman Sandgruber; Ständige Mitarbeiter Salzburg: Josef Ehmer, Sabine Fuchs, Peter Gutschner, Sylvia Hahn, Albert Lichtblau, Norbert Ortmayr;

Ständige Mitarbeiter Luxemburg: Jean-Paul Lehnens

Preise Jahresabonnement: ATS 220.– (Studenten ATS 170.–), Ausland DM 38.–, inkl. Versandkosten. Einzelheft ATS 60.– (Ausland DM 10.–) zuzügl. Porto.

Bankverbindungen: Bank-Austria Kto. Nr. 601 718 703, Bankleitzahl 20151 Wien;  
Deutschland: Hypo Bank München, Bankleitzahl 70020001; Kto. 6060714949

Herausgeber (Bestelladresse): Verein für Geschichte und Sozialkunde, c/o Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien, Dr. Karl Lueger Ring 1, A-1010 Wien  
Tel.: +43-1-4277/41305 (41301) Fax: +43-1-4277/9413

E-mail: vgs.wirtschaftsgeschichte@univie.ac.at, <http://www.univie.ac.at/wirtschaftsgeschichte/vgs>

Redaktion: Hubert Christian Ehalt, Eduard Fuchs, Andrea Schnöller

Satz und Satzbegleitung/Layout/Coverdesign: Jarmila Böhm, Marianne Ooppel

## Alltagskultur in Österreich im 20. Jahrhundert

Seit etwa zwei Jahrzehnten läuft auch innerhalb der österreichischen Geschichtswissenschaft die Diskussion um die Alltagskultur, die, angelehnt an Vorarbeiten aus der Volkskunde (Tübingen und Wien, insbes. Fielhauer, 1982) und der englischen Sozialgeschichte (Thompson, 1963) und aufgenommen von der politischen Geschichte in Österreich (Konrad, 1981), anfangs stark die Arbeiterkultur im Auge hatte und diese als „andere Kultur“, als Alternative im Sinn einer Gegenkultur, zum österreichischen Verständnis von (Hoch-)Kultur begriff. Dabei wurde der Begriff „Alltagskultur“ weitgehend mit „Alltag“ gleichgesetzt und hatte die Bewältigung des täglichen Lebens, das Wohnen, die Ernährung, die Kleidung und die Erziehung zum Inhalt.

Ein so breit angelegter Kulturbegriff läuft Gefahr, in die Beliebtheit abzugleiten. Er war in den siebziger Jahren eine wichtige Herausforderung für all jene, die Kultur mit Kunst gleichsetzten und die sogenannte „Hochkultur“ als ausschließlich beachtenswert ansahen. Vieles in der Kulturszene der späten Sechzigerjahre ist daraus erklärbar, daß die protestierende jüngere Generation im Alltag das Kulturelle und im Privaten das Politische entdeckte. „Trari, trara, die Hochkultur“, spottete ein hoher österreichischer Beamter, mit einem kritischen Seitenblick auf die staatliche Kulturpolitik. Die „Grabe, wo du stehst“-Bewegung, in Österreich ausgelöst durch die Übersetzung des Sven Lindquist-Textes im Buch „Geschichte von unten“ (Ehalt 1984) löste auch hierorts einen Boom der Laiengeschichtsschreibung und der Geschichtswerkstätten aus. Alle

betrieben Alltagsgeschichte und waren überzeugt, Kulturgeschichte zu schreiben.

Heute ist es an der Zeit, den ganz breiten Kulturbegriff zu hinterfragen und ihn im Wissenschaftsbetrieb auf eine bewilligbare Größe zu reduzieren. Dazu läuft eine breite internationale Diskussion mit unerhörter Vielfalt und Tiefe. Sie hat inzwischen auch Österreich erfaßt.

Ein verwendbarer Alltagskulturbegriff sollte sich, und daran werden sich die folgenden Ausführungen orientieren, von der umfassenden Darstellung des alltäglichen Lebens dadurch unterscheiden, daß er Riten, Mythen und Symbole im Auge hat, die Geschichten und die Lieder, die Eckpfeiler des Jahresablaufs und der Lebensgestaltung, also die Initiationsriten, die Heirats- und Begräbnisrituale. Es geht um das kulturelle, subkulturelle bzw. gegenkulturelle Vermitteln von Orientierungspunkten, von Werthaltungen und Normensystemen, die sowohl als moralische Instanzen für das Individuum nach innen wirken als auch das kollektive Bewußtsein formen, sichtbar in vielen Zeichen des öffentlichen Raums. Hier gerät die Alltagskultur meist in Konflikt mit konkurrierenden Angeboten; die Auseinandersetzung um die kulturelle Hegemonie wird mit unterschiedlichen Härtegraden geführt. Es steht aber außer Zweifel, daß vieles aus der österreichischen Geschichte durch diesen Wettstreit um die kulturelle Vorherrschaft verstanden werden kann.

Jedenfalls beschreibt diese Definition von Alltagskultur die bestimmenden Faktoren von dem, was man Lebenswelt nennt. Sie versucht das, was üblicherweise bei

der Beobachtung fremder Kulturen als Besonderheit wahrgenommen wird, auf den eigenen Kulturraum anzuwenden und diesen damit aus einer kritischen Distanz sichtbar zu machen.

### Rahmenbedingungen

Die Alltagskultur des 20. Jahrhunderts ist von einigen gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen beeinflusst, die zu teilweise einschneidenden Veränderungen der Lebenswelten geführt haben. Einige dieser Prozesse besitzen internationale Relevanz, andere wiederum sind für Österreich charakteristisch. Einiges davon ist weltweit zu beobachten, anderes ist wiederum eine österreichische Besonderheit.

Allgemein ist im 20. Jahrhundert ein dramatischer Urbanisierungsprozeß festzustellen, der die Megastädte der Dritten Welt entstehen ließ, in Österreich hingegen nur als Landflucht zu sehen ist, denn Wien, am Beginn des Jahrhunderts die Metropole eines Großreichs mit einem extremen Wachstum bis zum Ersten Weltkrieg, stagniert seither. Moderne steht aber auch in Österreich für Stadt und Urbanisierung. Waren um 1890 noch 50% der gesamten Berufstätigen in der Land- und Forstwirtschaft tätig, so sind es 100 Jahre später nur mehr 7,2%. Mehr als die Hälfte der Beschäftigten arbeitet heute im Dienstleistungsbereich (Sandgruber 1995: 255).

War die Volkskunde als kulturwissenschaftliche Disziplin noch vor einigen Jahren ganz auf die Beschreibung des bäuerlichen Lebens ausgerichtet, so ist dieses am Ende des 20. Jahrhunderts nur mehr ein Minderheitenprogramm. Urbane Lebensformen sind fast allgegenwärtig und auch die Volkskunde trägt dem Rechnung, indem sie sich zunehmend mit urbanen Lebensformen beschäftigt.

Wesentlichen Anteil am Aufschwung städtischen Lebens haben natürlich die im 20. Jahrhundert so

dynamischen Entwicklungen in den Bereichen Mobilität und Kommunikation. Zwar war zu Beginn des Jahrhunderts das österreichische Eisenbahnnetz bereits im heutigen Ausmaß vorhanden, das heute aber viel wichtigere Fortbewegungsmittel, das Auto, steckte noch in den Kinderschuhen. Wohl beginnt „Der Mann ohne Eigenschaften“ mit einer Beschreibung dieser neuen Verkehrstechnologie. „Es war ein schöner Augusttag des Jahres 1913. Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen in die Seichtigkeit heller Plätze“ (Musil 1978, Bd.1:9). Aber trotz der bei Musil zitierten 190.000 Verkehrstoten pro Jahr (ebenda:11) – wohl deutlich übertrieben – aber doch schon damals gedanklich präsent, war Autofahren noch ein eher exklusives Abenteuer. Auch die zivile Luftfahrt sollte erst durch den Ersten Weltkrieg wesentliche Impulse erhalten. Die Massen fuhren Rad, das war das am deutlichsten sichtbare Phänomen des Jahrhundertbeginns. Damit waren aber keine großen Strecken zu überwinden; das Rad galt zudem auch eher als Sportgerät denn als Transportmittel.

Inzwischen überzieht ein Netz von Autobahnen das Land und die Erhöhung der Motorisierungsdichte resultiert inzwischen aus dem Trend zum Zweit- und Drittauto; jeder Ort Österreichs ist landesweit in wenigen Stunden erreichbar. Flugreisen sind zur Selbstverständlichkeit geworden, die Überwindung großer Distanzen hat sich auf ein marginales Problem reduziert.

Fast noch dramatischer war und ist die Entwicklung auf dem Sektor der Kommunikation. Das wesentliche Kommunikationsmedium war am Beginn des Jahrhunderts die Zeitung; Telephon, Telegraph und Schallplatte standen gerade am Beginn ihrer Entwicklung. Die Photographie war schon etabliert, die bewegten Bilder machten die ersten Gehversuche. Als „Tempel des Wissens“ fungierten die Bibliotheken und die Vermittlung

von Bildung und Wissen lag in den Händen von Universitäten und Erwachsenenbildungseinrichtungen wie der Urania und anderen Volkshochschulen. Meine Generation wuchs noch ohne Fernseher auf, erst zu Beginn der sechziger Jahre erfaßte das Fernsehen mit einer für heute unvorstellbar schlechten



Bildqualität auch das Lavanttal.

Inzwischen sind die meisten Haushalte verkabelt und die Dachlandschaften der Dörfer von Satellitenschüsseln geprägt. Das Stadt-Land-Gefälle ist hinsichtlich des Zugangs zu Informationen verflacht, während das Netz heute drauf und dran ist, den Bibliotheken den Rang abzulaufen. Nicht mehr „Kathedralen der Wissenschaft“ – so heißt etwa das Zentralgebäude der University of Pennsylvania – die noch das Bild der Jahrhundertwende prägten – sondern die Steckdosen bieten in unseren Tagen die Möglichkeit des Zugangs zu globaler und blitzschneller Kommunikation und werden uns als „Weg zum Wissen der Welt“ angepriesen.

Ideologisch ist das 20. Jahrhundert das Zeitalter beschleunigter Säkularisierung. Dem „Gottesgnadentum“ in Mittel- und Osteuropa mit seinem intaktem Bündnis von

Votivbild anlässlich der Genesung nach einem Verkehrsunfall, 1907, Franziskanerkloster Maria Enzersdorf, aus: Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994, S. 168

Thron und Altar, folgten die Ära der politischen Massenparteien mit ihren säkularreligiösen Denkwelten in verschiedensten Ausformungen. Diese Episode hatte in den meisten Ländern West- und Mitteleuropas nach 1945 ein Ende, aber gerade in Österreich hielten sich Reste davon bis zum Modernisierungsschub der siebziger Jahre. Religion und Politik bestimmten die Lebenswelt stärker als andere Faktoren, gaben die Normen vor, setzten die Zeichen und Symbole und bestimmten damit das Verhältnis von Individuen und Gemeinschaft. Der Bedeutungsrückgang dieser Ordnungsinstanzen ist in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts unverkennbar.

### Alltagskultur vor 1914

Die „gute alte Zeit“ der Jahrhundertwende wurde erst retrospektiv verklärt. Wohl hatten Kunst und Wissenschaft gerade in Wien ein weltweit geachtetes Niveau, und auch in den mittleren und kleineren Städten blühte das Geistes- und Kulturleben. Unter dieser Oberfläche verbarg sich jedoch eine Welt voll von Spannungen, Ängsten und Unsicherheiten. In den Städten waren die Zuwanderer zumindest für eine Generation kaum integriert. Sie brachten das Dorf in die Stadt (Renner 1946:186f), bildeten Subkulturen und hielten an der eigenen Sprache fest. Die Alltagskultur war zu dieser Zeit immer auch Kampfboden: die eigenen Lieder, die eigene Kleidung, die eigene Art zu kochen hielten zumindest einige Zeit der Konkurrenz anderer kultureller Angebote stand. Teilweise kam es zu Durchmischungs- und Integrationsprozessen, viele fanden eine neue Heimat in der Sozialdemokratie, die vor allem in Wien bereits vor dem Ersten Weltkrieg über ein dichtes organisatorisches Netz verfügte. Mit ihren eigenen Zeichen und Symbolen, den roten Fahnen, den Maiaufmärschen etc. war die Sozialdemokratie mit Vehemenz in den Kampf um den öffentlichen Raum

eingetreten. Nachhaltig konnte sie die Alltagskultur der Massen zwar erst in der Zwischenkriegszeit prägen; in Wien und Industrieorten wie Wiener Neustadt oder Steyr war sie aber bereits vor 1914 eine durchaus sichtbare kulturelle Alternative.

Großstadt, bildungsbürgerlich geprägte Stadt, Industrieort und Land waren vor 1914 noch weitgehend getrennte Lebenswelten. Am Land z.B., auf dem etwa in jenen Jahren meine Großmutter lebte, galt noch die alte Ordnung – die Kirche gab die Regeln vor (und diskriminierte meine Großmutter, die als Magd zwei ledige Kinder hatte). Das Leben am Bauernhof war streng hierarchisiert und in seinem Rhythmus an die Jahreszeiten und das Wetter gebunden. Strom gab es meist noch nicht, die nächste Stadt war oft weit entfernt, das Leben spielte sich in einem engen Umkreis vom Wohnort ab. Wohl gingen viele „in die Stadt“, um die dort vermuteten besseren Chancen wahrzunehmen; die Mehrheit blieb jedoch im Dorf. Meine Großmutter hat damals wohl nie eine größere Stadt gesehen, der Besuch der kleinen Bezirksstadt bildete schon den Höhepunkt der Reisen im Jahreslauf.

In Industrieorten und in Bergbaugebieten hatte sich zeitgleich eine ganz andere Alltagskultur herausgebildet. Dabei besaß der Bergbau die älteren Strukturen; eigene Gesetze, eigene Feiertage. Tänze und andere männerbündische Rituale, Uniformen und Fahnen prägten die seit undenklichen Zeiten genau reglementierte Arbeit und Freizeit.

In den Industrieorten mußten sich entsprechende Strukturen erst herausbilden. Aber zu Jahrhundertbeginn existierten bereits Parteilokale, Büchereien, Frauen- und Jugendorganisationen. Und vom Gewerkschaftsheim über den Konsum bis zum Gesangsverein entwickelten sich Strukturen einer proletarischen Subkultur. Es war dies jedoch nur die Welt eines Teils der Dorfbewohner, während der

andere weiterhin den alten, vorindustriellen Strukturen verbunden blieb. Diese gruppierten sich entweder um den Pfarrer oder hatten im – zumeist deutschnationalen – Lehrer ihre wesentliche Stütze. Ohne Zweifel konnte man – trotz je unterschiedlicher Ausprägung der Gegensätze – von zwei Kulturen sprechen. Und bei aller Überschaubarkeit des Kreises der handelnden Personen herrschte oft beträchtliches wechselseitiges Unverständnis.

Auch in den mittleren und größeren Städten prallten unterschiedliche kulturelle Milieus aufeinander. In den Grenzen des heutigen Österreich waren allerdings die deutschnationalen Bildungsbürger die eindeutig dominante Gruppe. Sie drängten, wie etwa in Graz, die Gruppe der ethnischen Minderheiten zur raschen Assimilation und besetzten das Leben der Städte, von den Straßennamen bis zu den Denkmälern, von den musealen Sammlungen der Museen bis zum Spielplan in den Theatern, von den Zeitungen bis zu den Turnvereinen. Sozialer Aufstieg erforderte Anpassung und Akzeptieren der „Spielregeln“. Herausgefordert wurde diese, die mittleren Städte dominierende Kultur tendentiell bereits durch die Angebote der Sozialdemokratie, in geringerem Ausmaß auch durch Angebote von nationalen Minoritäten. Solcherlei „Bedrohungen“ hielten sich jedoch in engen Grenzen.

### Erster Weltkrieg und Zwischenkriegszeit

Der Erste Weltkrieg war für zahllose Menschen mit Heilserwartungen verbunden. Der Jahrzehnte vor dem Krieg dynamisch einsetzende Modernisierungsprozeß hatte Ängste geweckt, Unsicherheiten geschaffen und fragile gesellschaftliche Formationen hervorgebracht. Waren in der sogenannten „Moderne“ vor 1914 die Teilkulturen auseinandergedriftet, so fanden sie sich nun auf der Plattform des „Burgfriedens“ wieder. „Ich kenne keine Parteien



*Propagandapostkarte: Kaiser Wilhelm und Kaiser Franz Joseph als Garanten der Einigkeit, aus: Ernst Hanisch, Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert, Wien 1994, S. 240*

mehr, ich kenne nur noch Deutsche“, diese Worte des deutschen Herrschers standen für die nunmehr angesagte „Klarheit“: Freund und Feind, gut und böse, richtig und falsch. Das „reinigende Stahlgewitter“, die Überwindung innerer Brüche durch äußere Bedrohung ließ vor 1914 unterschiedlichen Gruppen unter dem Dach des gemeinsamen Patriotismus zusammenkommen.

Doch je länger der Krieg dauerte, umso mehr zeigten sich neue Risse. Die Trennung der männlichen und der weiblichen Lebenssphäre führte zur Herausbildung neuer kultureller Muster an der Front und im Hinterland – Männerbündische Kameradschaft draußen und weibliche Überlebensstrategien zu Hause. Das Vordringen der Frauen in traditionell von Männern dominierten Bereiche, fügte den sozialen, nationalen und kulturellen Trennlinien der Vorkriegszeit erstmals deutlich die geschlechtsspezifische dazu. Mit dem Andauern des Kriegs kam schließlich noch ein neues soziales Segment hinzu: jenes der physisch oder psychisch Kriegsverehrten, der „Krüppel“ und „Zitterer“, die, traumatisiert durch die Kriegserlebnisse eigene, von der Regelmäßigkeit des Arbeitsalltags losgelöste Überlebensstrategien entwickeln mußten. Zu ihnen stieß ein Jahrzehnt später das Heer der Arbeitslosen – welche, einmal „ausgesteuert“, auf ähnliche Überlebenspraktiken verwiesen waren.

In dem aus dem Ersten Weltkrieg hervorgegangenen kleinen Österreich, der „Republik, die keiner wollte“, hatte sich das Angebot der Teilkulturen verringert. Von den vielen nationalen Kulturen war nur der Deutschnationalismus geblieben, der sich aber vorerst neben den beiden vorherrschenden lagerspezifischen Mustern behaupten mußte.

Prägend und weit über Öster-

reichs Grenzen hinaus wahrgenommen wurde die Lebenswelt, welche die Sozialdemokratie in Wien, dem „Roten Wien“, aber auch in den anderen von ihr dominierten Kommunen aufbaute. Das sichtbarste Zeichen im öffentlichen Raum war der soziale Wohnbau (Hautmann/Hautmann 1980), der das Stadtbild Wiens bis zum heutigen Tag nachhaltig prägt. In diesen neuen Wohnanlagen wuchs das vermeintliche „Bauvolk der kommenden Welt“ (Neugebauer 1975) heran, Menschen, die von der Wiege bis zur Bahre in einem geschlossenen subkulturellen System leben sollten, vom Säuglingspaket der Gemeinde Wien bis zur Feuerbestattung. Ersatzhandlungen für katholische Lebensabschnitte (Jugendweihe statt Firmung), für die Zäsuren des Kirchenjahres (Umzug am 1. Mai statt Fronleichnam), Kultur bis hin zu den Arbeitersymphoniekonzerten (Kannonier 1987:109), die Organisation von Festen und Feiern (Rasky 1992), all das prägte das Leben einer Generation. Die Zeichen und Symbole dieser Gegenkultur lösten bei den anderen gesellschaftlichen Gruppen massive Verunsicherung aus. Nach außen hin waren dies Symbole der Macht – Fahnen, Aufmärsche, Musik, große Sportfeste und vieles mehr. Im Privatleben war es eine neue Partnerschaftlichkeit, sexualfeindlich zwar, aber doch auf die Befreiung der Frau von äußerlichen Zwängen gerichtet: „Bubikopf“, kurze Röcke, eine neue Beweglichkeit und die Annäherung der Lebenswelten von männlicher und weiblicher Jugend – all das wurde von den (feindlichen) Außenstehenden als Bedrohung des traditionellen Wertgefüges empfunden. Daß eine kleine Minderheit im Rahmen dieses Gegenentwurfs auch noch der Freikörperkultur huldigte, ließ den nahen Untergang des Abendlandes befürchten.

Der katholische Konservatismus war – vorerst noch – der Hauptkontrahent. Sein Weltbild war stark an vormodernen Mustern orientiert;



Plakat der Christlichsozialen 1930, aus: Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Wien 1994, S. 292

es wurden Formen bewahrt, hinter denen nur zu oft keine Inhalte mehr standen. Wohl funktionierte bäuerliches Leben in einigen Regionen noch; in anderen, wie etwa der Oststeiermark, waren die Bauern im Regelfall hoch verschuldet und hielten dem ökonomischen Druck in vielen Fällen nicht stand, was sie schon in den 20er Jahren zu einem frühen Hoffnungsgebiet deutschnationaler und nationalsozialistischer Propaganda machte. Dennoch hatte das alte Regelsystem ungebroschen Gültigkeit, die alten geschlechtsspezifischen Trennungen von Lebenswelten, der alte Jahresablauf mit den kirchlichen Festen. Mit Angst und Aggression begegnete diese Welt der Herausforderung durch die österreichische Arbeiterbewegung und ihrer kulturellen Gegenentwürfe.

Leichter hatten es die bürgerlichen Städter, meist deutschnational ausgerichtet, antisemitisch – das bürgerliche Judentum hatte sich großteils der Sozialdemokratie angenähert. Und im Konflikt der beiden Kulturen waren sie notwendiger Bündnispartner und daher meist lachender Dritter. Das Liebäugeln mit dem „neuen Deutschland“ wurde nach Hitlers Machtübernahme noch heftiger und zog auch ursprünglich liberalere Teile in den Sog nationalsozialistischer Vereinheitlichung, verbunden mit der Herausbildung einer eigenen Subkultur in bezug auf Kleidung und politische Rituale.

Ein gemeinsames Merkmal aller drei Gruppierungen war es, daß sie auch mit paramilitärischen Mitteln um die Dominanz im öffentlichen Raum kämpften – militärische Organisation, Drill, Uniformen und Kampfübungen gehörten zum politischen Alltag für die männliche Jugend dieser Zeit. Die Gewalt entlud sich mehrfach; Maßnahmen der

Seipelregierung zur Entwaffnung richteten sich vornehmlich und einseitig gegen den Republikanischen Schutzbund und trugen so zur Verschärfung der innenpolitischen Situation bei. Mit den Bürgerkriegen von 1934 konnten sich für einige Jahre die katholisch-konservativen Gruppen durchsetzen; es gelang ihnen aber nicht, kulturell dominant zu werden – die gespaltene Gesellschaft blieb zwischen 1934 bis 1938 erhalten.

### Alltag unter dem Nationalsozialismus

Die Bilderwelten des Nationalsozialismus haben nach wie vor starke Präsenz in unseren Köpfen – von den Masseninszenierungen des Nürnberger Reichsparteitages, den Riefenstahl-Bildern von den Olympischen Spielen in Berlin 1936 bis hin zu den Bildern über Bücherverbrennungen und Wochenschauberichten über den Kriegsverlauf. Der Gedankenfluß führt zwangsläufig hin zu Dachau, Mauthausen, Auschwitz. Aber das sagt nicht alles. „Der Faschismus nämlich war nicht nur Massenritual und Massenverbrechen; er war auch das alltägliche Milieu, um nicht zu sagen die Heimat von Millionen von Leuten, die weder Standartenträger noch KZ-Aufseher waren, sondern Blockwarte, Blitzmädel, Schriftführer, Obergefreite, Mutterkreuzträgerinnen, Amtswalter, Pimpfe und andere Arier, an denen das einzige Haarsträubende ihre Normalität war. Die meisten Deutschen haben in dieser Zone zwischen „Flamme empor“ und Endlösung gelebt, in einem Reich des Zwilichts, wo alles unerledigt blieb, stumm, verklemmt, trübe ...“ (Hans Magnus Enzensberger in Weber 1987:1f).

In der sogenannten „Ostmark“ war das ähnlich, es gab aber graduelle Unterschiede. Die Jahre in der Illegalität hatten die Nationalsozialisten zu einer verschworenen, aggressiven Gemeinschaft zusammengeschmiedet. Die Grenz-

landsituation, der tief verwurzelte Antisemitismus, verbunden mit dem Gefühl, die „besseren Nationalsozialisten“ sein zu wollen, hatte einen – gemessen an der Bevölkerungszahl der Ersten Republik – überdurchschnittlich hohen Täteranteil zur Folge. Aber auch die Zahl der Opfer war größer, das Mordregime riß große Lücken in die Reihen der „anderen“ Gruppen und Kulturen. Es vernichtete die jüdische Gemeinde, die so viel zum kulturellen und geistigen Leben des Landes beigetragen hatte und es verneinte die Existenzberechtigung der übrigen ethnischen, kulturellen und religiösen Minderheiten bis hin zu ihrer physischen Auslöschung.

In großen Zügen aber war der Alltag im ehemaligen Österreich dem in Deutschland vergleichbar. Es waren „tausend ganz normale Jahre“ (Weber 1987) und sie prägten jene am stärksten, die in jugendlicher Begeisterung das einfache, dichotomische Weltbild als einziges Erklärungsmuster für die Betrachtung der Dinge in ihrer politischen und familiären Sozialisation erfahren haben.

Der Krieg, weniger begeistert begrüßt als der erste große Krieg des Jahrhunderts, trennte die männliche Erlebenswelt wieder deutlich von der weiblichen: Die Männer zogen hinaus, vorerst als Eroberer, ab 1943 in die Kriegsszenarien von Stalingrad. Und der Krieg kam – im Gegensatz zum Ersten Weltkrieg – schließlich in das Land selbst. Die Sirenen, die die Luftangriffe ankündigten, die Bomben, die Städte auslöschten, besonders jene, in denen Rüstungsindustrien angesiedelt waren oder die wichtige Bedeutung als Verkehrsknotenpunkte hatten (Wiener Neustadt, Villach etc.), die Angst vor der direkten Begegnung mit dem Feind, besonders jenem aus dem Osten, all dies prägte die Erfahrung der letzten Kriegsjahre und -monate. Der Krieg war – auch dies im Gegensatz zum Ersten Weltkrieg – und speziell als Folge der in der letzten Phase „Totalen Kriegs-

führung“, erst zu Ende, als die Siegermächte, aus unterschiedlichen Richtungen vorstoßend, mitten im Land aufeinandertrafen. Die Erfahrung, Kriegsschauplatz zu sein, war für Österreich neu; selbst die Ältesten hatten keine Vorstellung davon. Der Dreißigjährige Krieg oder die napoleonischen Feldzüge waren längst aus dem historischen Gedächtnis verschwunden. Umso stärker prägt bis heute das Kriegsende von 1945 die kollektive Erinnerung – weniger als „Befreiung“ denn als „Besetzung“.

### **Der breite Strom der Zweiten Republik**

Ohne Zweifel wirken aus dem Blickwinkel der politischen Geschichte die Jahre bis 1950 um sehr vieles dramatischer als die mehr als 50 Jahre seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs. Ein um die Jahrhundertwende Geborener verbrachte seine Jugend unter dem Symbol des Doppeladlers im großen Vielvölkerstaat. Mit rot-weiß-roten Fahnen und neuen Staatswappen lebte er als junger Mann in der kleinen Republik. Es folgten die Jahre des Ständestaats, symbolisiert durch das Kruckenkreuz, und schließlich, noch nicht 40 Jahre alt, fand er sich im Großdeutschen Reich mit roten Fahnen und dem Hakenkreuz im weißen Feld wieder. An der Lebensmitte war er schließlich wieder in der neubegründeten Zweiten Republik gelandet und hatte – wenn er Staatsdiener war – in kaum 30 Jahren die Eide auf fünf sehr unterschiedliche Verfassungen geschworen. Ein um 1950 Geborener lernte in der Volksschule die „Geschichte“ über die Entstehung der rot-weiß-roten Fahne – eine Geschichte, die mich stets tief betroffen machte: ging es doch darum, daß Christen Heiden hinmetzelten, bis das weiße Gewand voller Blut war. Und ich selbst war ein „Heide“, nicht getauft, in einer Schulklasse mit lauter „guten katholischen Christen“.

Auf der Symbolebene steht also die

Diskontinuität der ersten Jahrhunderthälfte gegen die Kontinuität der zweiten. Aber dennoch hat sich kulturell in dieser zweiten Jahrhundertwende ein Wandel vollzogen, dessen Geschwindigkeit und Nachhaltigkeit die vorangegangenen Umformungen in den Schatten stellt.

Die Welt meines Vaters, Jahrgang 1914, verstorben schon in den sechziger Jahren, hat sich, trotz der großen politischen Brüche, nie dramatisch verändert. Das Lavanttal blieb sein Lebensmittelpunkt, und er vollzog zwar den bemerkenswerten sozialen Aufstieg vom ledigen Kind einer Magd zum Volksschullehrer. Aber die Eckpfeiler seines Alltagslebens blieben weitgehend stabil. Reisen war für ihn kein wirkliches Thema, obwohl er schließlich auch selbst ein Auto besaß. Die weitesten Reisen, bis nach Skandinavien, waren mit dem Krieg verbunden. Eisenbahn und Postautobus erschlossen das Lavanttal im gesamten Lebenszyklus meines Vaters gleich schlecht; höhere Bildung wurde nur – mit stark kirchlichem Hintergrund – im Stift St. Paul angeboten. Die Kreisläufe des Lebens waren geordnet, durch die Politik zwar mitbestimmt, aber nicht wesentlich verändert.

Für die Folgegeneration, also für mich, sieht das anders aus. Als Jahrgang 1948 konnte ich ein gutes Jahrzehnt in der Welt meines Vaters leben, dann ging es hinaus – nach Klagenfurt erst, dann nach Wien. Mit dem Fahrrad wurden in den Ferien „fremde Länder“ erobert – Jugoslawien, Italien, später über Auslandsstipendien der „Weg in die Welt“: Prag, England, Amerika. Das Erlernen und der Gebrauch fremder Sprachen, die zunehmend schnellere Kommunikation, die Medienlandschaft mit ihren 40 Fernsehstationen – zu Hause hatte es kein Fernsehen gegeben –, das Internet, das Handy, all das gehört heute zum kulturellen Alltag.

Losgelöst von der individuellen Ebene lassen sich die langen Jahre der Zweiten Republik in ihrer alltagskulturellen Dimension durch-

aus strukturieren, in eine chronologische Ordnung bringen, die mit den politischen Einschnitten im Lande korrespondiert.

Im ersten Jahrzehnt, jenen Jahren, in denen die 4 Besatzungsmächte im Land waren, ging es vorerst einmal um das Überleben unter schweren Rahmenbedingungen. Es galt, den Schutt wegzuräumen und Grundlagen für eine meist neue Existenz zu finden. Die Last lag großteils auf den Schultern der Frauen, da viele Männer gefallen, noch nicht heimgekehrt waren oder teilweise noch Jahre in Kriegsgefangenenlagern zubringen mußten. Die völlige Umkehrung der politischen Werte war oft das geringere Problem, verglichen mit den existentiellen Sorgen. Die Trägerschichten des Nationalsozialismus fanden sich, soweit man ihrer habhaft werden konnte, in Lagern (Glasenbach, Wolfsberg) wieder; die breite Masse nahm aber den politischen Wechsel und den Austausch der Symbole weitgehend passiv hin – es galt, sich im Alltag mit den „Besatzern“ zu arrangieren. Die Kluft, die durch das Land ging, war tief – insbesondere zwischen „Ost“ und „West“: Zwischen Linz und Urfahr die Donau zu überschreiten, war eine beträchtliche Hürde. Entlausungspulver und strenge Kontrollen auf der Nibelungenbrücke, im Norden das straffe Regime der Sowjets, im Süden immerhin die Möglichkeit zum beschränkten „Fraternisieren“, was Nylons, Schokolade oder Zigaretten eintrug. Ich selbst habe schemenhafte Erinnerungen an die Engländer: wie ein Lauffeuer sprach es sich unter uns Kindern herum, wenn sie durch das Dorf fuhren. Und wenn wir winkten, gab es manchmal kleine Geschenke.

Arrangieren mußte man sich aber auch, was das Marktangebot anbelangte. Der Schwarzmarkt blühte, Hamsterfahrten aufs Land wurden organisiert und in dieser Grauzone der Legalität entstand erster Wohlstand. Der Kalte Krieg brachte die Geheimdienste ins Spiel, der „Dritte Mann“ mag dies zwar tendenziell

überzeichnen, trifft aber die Realität. Mit Care-Paketen und Marshall-Hilfe wurde ebenfalls Politik gemacht, die Basis für ein ohnehin westorientiertes Modell zusätzlich verstärkt. Amerikahäuser, Filme, Coca-Cola etc. wiesen den Weg. Im Kindergarten von Frantschach-St. Gertraud sehe ich mich auf einem Faschingsphoto, wahrscheinlich um 1953, als einziger Kasperl unendlich traurig unter lauter Cowboys, die verwegen mit ihren Colts in die Kamera zielen.

Die politische Alltagskultur dieses Jahrzehnts war eigenartig gespalten. Die handelnden Personen an der Spitze hatten längst den Weg zum Konsens gefunden und diesen in der Großen Koalition und dem Lohn-Preis-Abkommen, den Vorläufern der Sozialpartnerschaft, realpolitisch umgesetzt, so herrschte an der Basis

noch die Mentalität der Zwischenkriegszeit. Mein Aufwachsen bei den „Kinderfreunden“, „Roten Falken“, mit Arbeiterliedern, Ferienlagern, Wanderlehrern etc., wie ich es am Dorf erfahren konnte, war weiterhin stark den politischen Mustern der Zwischenkriegszeit verhaftet. Die politischen Lager bedeuteten Sicherheit, sie boten auch sozialen Rückhalt in Fragen von Arbeit, Wohnung und Bildung. Der Platz im Volkshilfeheim, der mir den Weg zur höheren Bildung materiell eröffnete, war Ausfluß dieses Eingebettetseins in eine politische Subkultur. Diese hielt zumindest weitere zehn Jahre, als ein Relikt, das aus der ersten Jahrhunderthälfte in die zweite hineinragte und im übrigen Westeuropa – sieht man von Skandinavien ab – schon längst verschwunden war.

Der Staatsvertrag und der endgültige

Abzug der Besatzungstruppen leitete eine Welle des Aufschwungs ein. In der allgemeinen Sprachregelung galt Österreich als „erstes Opfer des Faschismus, die Täter waren die „häßlichen“ Deutschen. Wichtig war nunmehr vor allem die Realisierung des privaten Glücks.

In den späten fünfziger und frühen sechziger Jahren setzte das ein, was man die „große Freßwelle“ nennen sollte. Die Genußbefriedigung machte der Mangelernährung der Kriegsjahre Platz, Fleisch

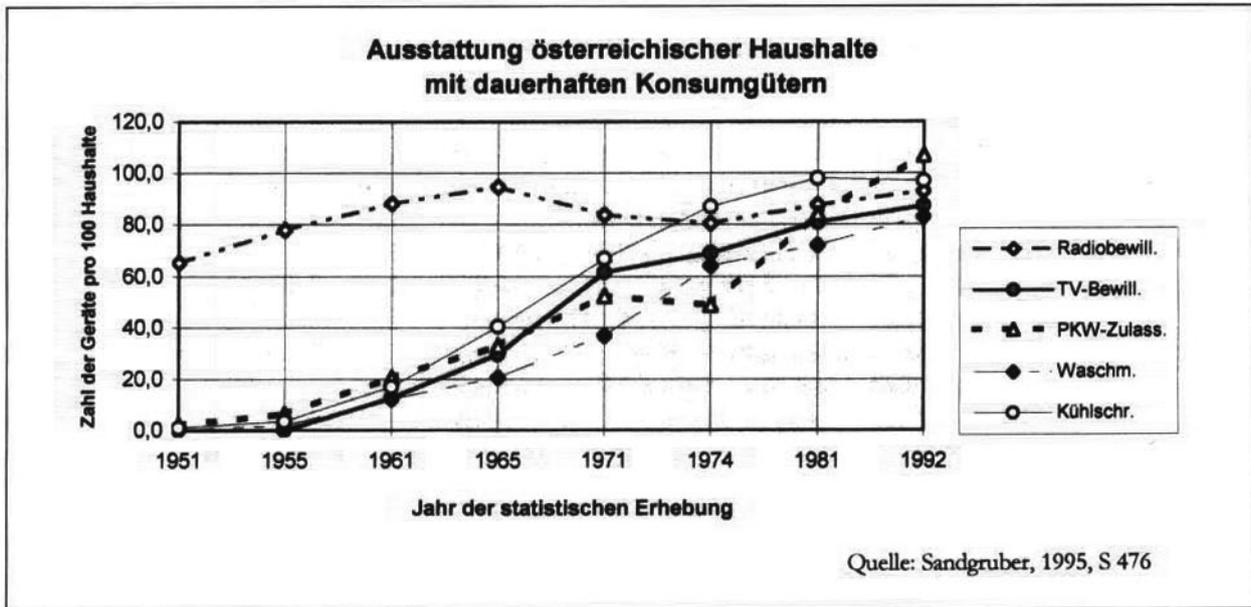


hatte schon einen fixen Platz im wöchentlichen Speiseplan. Im Verlauf der Jahre wurden nunmehr auch langfristige Konsumgüter angeschafft – teilweise ehemalige Luxusgüter, zum

anderen Teil vollkommen neu entwickelte Produkte. Waschmaschinen, Kühlschränke, Fernsehgeräte und Autos begannen die österreichischen Haushalte zu erobern (siehe Grafik auf der nächsten Seite).

Damit einher ging der Boom im Eigenheimbau, die ersten Urlaubsreisen an die italienische Adria. Pirron und Knapp besingen diese Zeit, von der Waschmaschine Fifi bis zum Wirtschaftswunder, vom Goggomobil bis zur Campingfahrt nach Italien. Dieses private Lebensglück deckte die gesellschaftlichen Widersprüche weitgehend zu. Die Ungarn-Krise bestätigte die Richtigkeit der politischen Grundlinie, Verstaatlichte Industrie und Sozialpartnerschaft schienen Vollbeschäftigung und Wirtschaftswachstum zu garantieren – Österreich wurde zum „Modell“, gewann an Selbstvertrauen.

Retrospektiv sind schon in die-



sen Jahren die Weichenstellungen sichtbar, die in eine andere politische Kultur und damit auch in die Herausbildung einer neuen Alltagskultur mündeten. Die „Kronen-Zeitung“ wurde gegründet, ein politischer Populismus mit deutlicher Negierung der Lagergrenzen oder



*Während der Arena-Besetzung im Sommer 1976, aus: Darneberg/Keller/Machalitzky/Mende (Hg.): die 68er, eine generation und ihr erbe, Wien 1998, S. 144*

der Tabus in kirchlichen Fragen begann sich durchzusetzen. Politikern, wie z. B. Franz Olah, kam hier eine Vorläuferrolle zu. Das stabiler werdende Österreichbewußtsein wurde um die Facette eines neuen Regionalismus erweitert.

Die zweite Hälfte der sechziger Jahre brachte eine weitergehende Umstrukturierung. Die Große Koalition zerbrach, gleichzeitig öff-

neten neue Formen der Studienbeihilfen die Universitäten und begründeten den Bildungsboom der 70er Jahre. Die größere soziale Durchlässigkeit ebnete einer Generation den Weg zur Hochschulbildung, die alte Muster kritisch hinterfragte und die Tabus der Elterngeneration zum Thema machte. Wichtige Impulse gingen von der Kunst aus, der Wiener Aktionismus wies die Richtung, in die sich 1968 die Studenten- und Jugendszene entwickelte. Die Pille war bereits am Markt, Aids noch unbekannt, und so wuchs erstmals eine Generation heran, die politische Reflexion und die Erfahrung sexueller Freiheit miteinander verbinden konnte: „Das Private ist politisch“ war die Parole, und unter diesem Motto prallte nach 2 Jahrzehnten des Wiederaufbaus, bescheidener wirtschaftlicher Prosperität und verknüpft mit einem weitgehenden Rückzug in die Privatheit eine neue Kultur auf die stabil geglaubten Muster. Die internationale Protestbewegung gegen den Vietnamkrieg, Che Guevara, die Kritik am persischen Regime, an der Springer-Presse, der Kampf um Bürgerrechte und der Antifaschismus eroberten sich zunehmend einen Anteil am politischen Tagesgeschehen; der Prager Frühling nährte Hoffnungen auf ganz andere Formen der Politik.

Neue Musik, heute vornehmlich mit „Woodstock“ assoziiert, neue Kleidung, neue Frisuren, all dies war Teil des einsetzenden, grundlegenden Wertewandels.

Politisch manifestierte sich dies im Modernisierungsschub, den Österreich in den siebziger Jahren durchlief. Die Ära Kreisky brachte ein neues Strafrecht, ein neues Hochschulrecht – alles schien in diesen Jahren möglich, und meine Generation faßte im – wenige Jahre zuvor noch heftig bekämpften – universitären System Fuß. Österreich holte rasant den Modernisierungsprozeß nach, und zwar so atemberaubend schnell, daß der Blick auf neue Konfliktlinien verstellt wurde. Eine modernisierungskritische Linie, die sich in der Volksabstimmung zum Kernkraftwerk Zwentendorf durchsetzte, machte erstmals deutlich, daß die unkritische Fortschrittsgläubigkeit nicht unwidersprochen bleiben konnte. Und die Artikulierung geschlechtsspezifischer Anliegen durch die neue Frauenbewegung stellte von einer anderen Warte aus die Mehrheitspositionen der siebziger Jahre in Frage.

Seither hat Österreich seine alltagskulturellen Besonderheiten weitgehend abgelegt. Später als in anderen Staaten sind die alten Strukturen aufgebrochen, nunmehr aber herrscht Individualismus. Das Überschreiten von Grenzen ist heute keine Provokation mehr, die Lebens-

formen können aus einer Vielzahl von Angeboten ausgewählt werden. Die Integration ins gemeinsame

Europa wird dies noch deutlicher machen, Österreich wird zum europäischen Normalfall.

## LITERATUR

- ABLEITINGER A. u.a. (Hg.), *Österreich unter alliierter Besatzung*. Wien 1998.
- EHALT H. Ch. (Hg.), *Geschichte von unten*. Wien 1980 (siehe unten Weber).
- FIELHAUER H.P./BOCKHORN O. (Hg.), *Die Andere Kultur. Volkskunde, Sozialwissenschaften und Arbeiterkultur*. Wien 1982.
- HALLER M. u.a. (Hg.), *Österreich im Wandel. Werte, Lebensformen und Lebensqualität 1986 bis 1993*. München 1996.
- HANISCH E., *Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*. Wien 1994.
- HAUTMANN H./HAUTMANN R., *Die Gemeindebauten des Roten Wien 1919-1934*. Wien 1980.
- KANNONIER R., *Bruchlinien in der modernen Kunstmusik. Kulturstudien bei Böhlau*, Bd. 8. Wien 1988.
- KONRAD H., *Das Entstehen der Arbeiterklasse in Oberösterreich*. Wien 1981.
- KRIECHBAUMER J. (Hg.), *Österreichische Nationalgeschichte nach 1945: Der Spiegel der Erinnerung: Die Sicht von Innen*. Wien 1998.
- NEUGEBAUER W., *Bauvolk der kommenden Welt. Geschichte der sozialistischen Jugendbewegung in Österreich*. Wien 1975.
- PELINKA A./PLASSER F. (Hg.), *Das österreichische Parteiensystem*. Wien 1988.
- RÁSKY B., *Arbeiterfesttage. Die Fest- und Feiernkultur der sozialdemokratischen Bewegung in der Ersten Republik Österreich 1918-1934*. Wien 1992.
- RENNER K., *An der Wende zweier Zeiten. Lebenserinnerungen*. Wien 1946.
- RIESENFELLNER St./SEITER J., *Der Kuckuck. Die moderne Bild- Illustrierte des Roten Wien*. Wien 1995.
- RUPPERT W. (Hg.), *Die Arbeiter. Lebensformen, Alltag und Kultur*. München 1986.
- SAFRIAN H./WITEK H., *Und keiner war dabei. Dokumente des alltäglichen Antisemitismus in Wien 1938*. Wien 1988.
- SANDGRUBER R., *Ökonomie und Politik. Österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Wien 1995.
- THOMPSON E. P., *The Making of the English Working Class*. Harmondsworth 1963.
- WEBER O., *Tausende ganz normale Jahre. Ein Photoalbum des gewöhnlichen Faschismus. Die andere Bibliothek, Sonderband. Nördlingen* 1987.
- WEIDENHOLZER J., *Auf dem Weg zum „Neuen Menschen“. Bildungs- und Kulturarbeit der österreichischen Sozialdemokratie in der Ersten Republik*. Wien 1981.

## Kunst/Kultur und Politik in Österreich im 20. Jahrhundert

Kunst/Kultur ist ein weites Land. Im allgemeinen Sprachgebrauch sind die

Begriffe gegeneinander austauschbar und erfahren selten Differenzierungen. Wenn sie formuliert werden, dann geschieht dies eher mit einer Rezeptionsvorstellung, die die Kunst den Eliten und die Kultur den Massen zuspricht. Darüber hinaus ist der Kulturbegriff dermaßen inflationär verwendet worden, daß er letztlich schon wieder auf die ursprüngliche Bedeutung reflektiert, die aber keineswegs intendiert ist: daß nämlich Kultur jenes Phänomen ist, das den Menschen im wesentlichen von der faunalen und floralen Welt unterscheidet, also menschliches Handeln schlechthin darstellt. Dem widerspräche auch nicht die moderne Gesellschaftstheorie mit ihrem Positivappell, daß Kultur die Vorstellung von dem sei, was gemeinschaftlich sein soll (Habermas) und/oder in die Gemeinschaft wirke, also ein offener Prozeß sei, durch den individuelle und gemeinschaftliche menschliche Lebensbedingungen, Verhaltensweisen und Lebensformen vermittelt, gestaltet und entwickelt würden. Demgemäß wären kulturelle Entwicklungen (wenn überhaupt) nur durch konzertierte Strukturmaßnahmen der gesamten Sozialsphäre, konkret also vom gesamten politischen Willen auf lange Sicht beeinflusbar.

Auch wenn viele Theoretiker, die sich mit Kunst beschäftigen, den Überbegriff an sich leugnen oder ihn, wie es in den Szenen geradezu Mode wird, zum Promotionsvokabular des eigenen Tuns machen (Drexler/Eiblmayr/Maderthaler 1998), wäre eine Definition im Sinne der Kunst als Höchstentwicklung des schöpferischen Potentials des

Menschen in der Versinnlichung seines intellektuellen, emotionalen sowie sozialen Vermögens denkbar. Der Zusammenhang zwischen Kunst und Kultur wäre dann dahingehend herstellbar, daß Kultur entweder als Derivat der Kunst in der Konnexion mit gesellschaftlichen Kräften interpretierbar würde oder daß innerhalb ihrer künstlerischen Darstellungskategorien die kulturelle Befindlichkeit der jeweilig topographisch gebundenen Gesellschaft explizit und radikal sichtbar würde. Da diese Differenzierungen in der Literatur nahezu ununterbrochen verwischt werden, sei mit der Krücke Kunst/Kultur jenes Feld abgesteckt, über das – undefiniert zumindest – die Einheitlichkeit einer gewissen Begriffsvorstellung besteht.

Bislang ist es nicht gelungen, eine Kunst/Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts zu schreiben, auch nicht auf einen so kleinen Raum wie Österreich bezogen. Möglicherweise hängt dies mit dem üblichen Zwei-Generationen-Abstand für die Akzeptanz und damit auch die Internalisierung historischer Geschehnisse zusammen, möglicherweise hat es mit kollektiver Scham oder kollektiver Verdrängung der durchaus unrühmlichen Phasen zwischen 1930 und 1960 zu tun, möglicherweise sind die ideologischen Bindungen oder Vorurteile zwischen „links“ und „rechts“ nach wie vor auch wissenschaftsprägend und möglicherweise ist ebenso das steil aufsteigende Nationalbewußtsein der Österreicher, das im politischen Alltag teilweise chauvinistisch ausartet, der Hinderungsgrund für eine kühle Beschreibung der Ge-

schichte, die man wie der Autor ganz zweitrepublikanisch, die Generation vor ihm auch noch (zumindest teilweise) erstrepublikanisch erlebte.

Obwohl inzwischen einige bedeutende Aufarbeitungen der österreichischen Geschichte dieses 20. Jahrhunderts vorliegen (genannt sei vor allem Ernst Hanischs „Der lange Schatten des Staates. Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert“, Wien 1994), so wird gewöhnlich nicht nur Kultur auf Kunst begrenzt, sondern auch ausschließlich der Rezeptionsaspekt als gesellschaftspolitisch relevanter herausgestellt. Wenn auch der Zusammenhang von Kunst/Kultur und Politik zwingend besteht, hingegen es meistens sehr schwierig ist, die Fäden der Verknüpfung zu entwirren und dies, wie ich ausführlich darstellte, ohnehin nur am einzelnen Kunstobjekt zu verifizieren ist (Wagner 1991), so läßt sich die Einfachgleichung von sozialdemokratischer = linker Kunst/Kultur und konservativer = rechter Kunst/Kultur oder nationalsozialistischer = Nazi-Kunst/Kultur nicht aufstellen. Darauf wies schon Friedrich Heer hin (Heer 1981), der dies als ungerechtfertigte Vereinnahmung späterer Generationen sah und als Projektion von Wunschvorstellungen.

Demnach ist auch die strikte Trennung von Hochkultur, Bürgerkultur, Staatskultur, Landeskultur, Arbeiterkultur oder Fremdkultur methodisch unbrauchbar, obwohl bestimmte Rezeptionsergebnisse zumindest undifferenziert dafür sprächen. Sinnvoller ist daher, die Geschichte dieses Jahrhunderts von der politischen Szene her zu begreifen, diese gesellschaftspolitisch zu beschreiben und damit die geistigen Strömungen der Kunst/Kultur offenzulegen, wobei die Grenzen allerdings nicht mit jenen starren Rahmendaten zu setzen sind, die die politischen Geschehnisse kennzeichnen.

Grob gefaßt wären dies: eine spezielle Wiener Moderne, die sich sehr

wohl von der formalen der Pariser Szene unterscheidet und bis in die späten zwanziger Jahre hineinreicht, eine deutsch-nationalistische Phase, die von Ende der zwanziger Jahre bis in die fünfziger Jahre währt und im Nationalsozialismus (wo Österreich allerdings nicht als souveräner Staat bestand) seinen Höhepunkt erfährt, sowie die Geschichte der Zweiten Republik, die allerdings künstlerisch erst ab den späten sechziger Jahren zum Tragen kam, und zur Jahrtausendwende, so scheint es zumindest, sich selbst neu formieren wird müssen.

### Die Wiener Moderne

Diese Epoche, gewöhnlich als „Jahrhundertwende“ bezeichnet oder als „Fin de siècle“ – wobei die Einschätzung vom Weltuntergang (Werner Hofmann, in Schorske) bis zur Utopie des Machbaren (Berner/Brix/Mantl 1986) reichte –, währte in ihrer Kulmination circa vierzig Jahre (1882–1918), mit den Eckdaten der Verfassungsgebung der Deutschnationalen Partei von Georg Ritter von Schönerer am 1. September 1882, der die Sozialdemokraten (1889) und die Christlichsozialen (1891) folgten und die das Zentrum der politischen Auseinandersetzung im 20. Jahrhundert bilden sollte, und dem Ende der Monarchie 1918, wobei sowohl die Eingangs- als auch die Ausgangsphasen viel großflächiger anzusetzen wären. Beispielsweise ist Wien um 1900 ohne den Faktor Migration gar nicht denkbar, eine Bewegung, die bereits im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts einsetzte und die besten Kräfte der Völker der Monarchie aus allen Teilen dazu bewegte, dem „Sog des Vakuums“ (Hermann Broch, *Schriften zur Literatur* 1. Kritik [1947/48], 1976:145), der in Wien herrschte, zu folgen. Tatsächlich bot Wien jedem eine Chance, half ihm aber nicht dabei (Pulzer 1986:35ff), ließ aber die Selbstentfaltung und die sich schneller durchsetzende Gruppenstruktur

zu. Auch das österreichische Kaiserhaus, dem vermutlich auf Grund der Kunstfeindlichkeit des Thronfolgers Franz Ferdinand immer noch die Vorurteile einer vermeintlichen künstlerischen Ablehnung begegnen, sperrte sich nicht gegen diese neuen Strömungen, wie der oftmalige Besuch des Kaisers in der Secession, deren rasch umgesetzte Gründungsgeschichte oder die Besetzungspolitik der Universitäten beweisen. Beispielsweise war 1910 keine der Lehrkanzeln der Juristischen Fakultät mit einem Lehrstuhlinhaber besetzt, der aus dem deutschsprachigen Kernland kam, und ebenso selbstverständlich war die eher prosemitische Haltung des Kaiserhauses, die vielen jüdischen Künstlern, und noch dazu, wenn sie aus den Kronländern kamen, nichts in den Weg legte.

Wenn man eine Matrix über die Künstlerbiographien dieser Epoche aus allen Genres legte, würde man annähernd zu folgenden Parametern kommen:

- regionale Abstammung und Befolgung des metropolitanen Sogs
- humanistische Ausbildung
- professionelle Handwerklichkeit
- Akzeptanz des Fortschritts bei gleichzeitigem Respekt vor der Geschichte
- Wissen um die Notwendigkeit der Mobilität
- Glaube an die uneingeschränkte Machbarkeit und
- eine gewisse Liberalität, verstanden als egalitäre Position gegenüber allen Ausformungen von Pluralität.

Die vielbeschworene Kluft zwischen Herrscherhaus und Kunst/Kultur war also nicht prinzipiell gegeben, sondern – wie im Falle Loos – eher eine Frage des persönlichen Geschmacks. Andererseits hielten sich eigentlich nur Stefan Zweig und Karl Kraus aus jener Kriegseuphorie heraus, die in den künstlerischen Äußerungen vor dem Ersten Weltkrieg aufleuchteten und erst durch die persönliche Erfahrung (Kokoschka) zur Besin-

nung gerufen wurden. Die oftmals zitierte Zensur war, verfolgt man ihre Entscheidungen genau, eine relativ autonome Behörde mit relativ autonomer Willkür, deren Entscheidungsgrundlagen selbst der Kaiser nicht durchschaute. Außerdem war die Jahrhundertwende das Resultat einer Informationsexplosion im Druckbereich sowie einer Innovationskultur auf jedem Sektor, wobei die technischen Errungenschaften, die teilweise Weltberühmtheit erlangten (Gasglühlicht, Auto, Film, Turbine ...), in der Rezeption eher vernachlässigt wurden und eine Art Flucht in die Kunst/Kultur (Carl E. Schorske) das Bewußtsein dominierte.

Zweifellos hat dieser Umstand mit der Konzentration auf die Seele (oder was man dafür hielt) zu tun, ein Phänomen, das die Psychoanalyse erklärbar macht und jene Bevorzugung der inneren Empfindungen, die sich so deutlich von der Konzentration auf die äußere Formulierung, wie sie in der Pariser Moderne sichtbar wurde, unterschied. Diese Empfindungen konnten schon auch konkrete Gestalt annehmen, z. B. in den Produkten der Wiener Werkstätte, den Bühnenbildern Alfred Rollers, der Erfindung des Zwölftonsystems durch Arnold Schönberg oder jener Jugendstilkunst, die in ihrer gesellschaftlichen Nachwirkung erst in den letzten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts voll erfaßt und damit nachgeahmt wurde (Architektur).

Das Kennzeichen dieser Wiener Moderne war Pluralität, mit teilweise offenen Feindschaften, mit der Vorstellung einer unendlichen Machbarkeit der Welt in ihrer physischen wie auch psychischen Struktur, eine Utopie, die bis heute nicht ausgereizt scheint, aber auch mit einem gefährlichen Totalitätsanspruch, der fast präfaschistische Züge annehmen konnte, wenn beispielsweise bei der Gründungsfeier der Wiener Secession nach dem Kunstdurchsetzungsfaktor Staat verlangt wurde (Bahr 1901).

## Die Erste Republik

Auch wenn nach dem verlorenen Krieg und dem Zerfall der Donaumonarchie niemand an ein autonomes Österreich glaubte („Deutschösterreich ist ein Bestandteil der Deutschen Republik“), verbindet sich mit dieser Zeit – zumindest mit ihrem weitaus größten Teil – der Begriff vom „Roten Wien“. Tatsächlich war ja die Sozialdemokratie, die nicht nur an die Regierungsmacht kam, sondern auch erstmals den Bürgermeister stellte, als Kulturbewegung gegründet worden, wobei in den Gründungs- wie auch späteren Parteiprogrammen unter Kultur eher Bildung verstanden wurde und die Kunst egalitär zur Wissenschaft gesetzt wurde. Noch im Linzer Parteiprogramm vom 3. November 1926, als bereits die Verbürgerlichung der Kunstvorstellung immer sichtbarer wurde, heißt es *expressis verbis*:

„Sie [die Sozialdemokratie] unterstützt alle Anstrengungen der fortgeschrittensten Schichten der Arbeiterklasse, sich die Errungenschaften der Wissenschaft und der Kunst anzueignen und sie mit den sich allmählich aus den Lebensbedingungen der Arbeiterklasse selbst entwickelnden, vom Geiste ihres Befreiungskampfes erfüllten Kulturelementen und Keimzellen der werdenden proletarisch-sozialistischen Kultur zu verschmelzen.“ (zit. n. Kadan/Pelinka 1979:88)

Tatsächlich war die politische Gleichsetzung von Sozialdemokratie und Avantgarde erklärtes Handlungsprogramm, sogar soweit, daß der 35jährige klerikale Architekt Clemens Holzmeister beauftragt wird, das Wiener Krematorium (1922) zu errichten. Weniger von Bedeutung war damals das ideologische Bekenntnis der Künstler, sondern vielmehr ihr Arbeitseinsatz, ihre Innovationsbereitschaft, ihre Gedankenschärfe und ihre Analysemethodik. So kam es, daß Joseph Roth seinen ersten Roman („Das

Spinnennetz“) 1923 in der Arbeiterzeitung als Fortsetzungsroman erscheinen ließ, so war Karl Kraus nicht nur ein enger Freund des Chefredakteurs der Arbeiterzeitung, Friedrich Austerlitz, sondern unterstützte die Sozialdemokraten auch; so war denkbar, daß Franz Werfel und Josef Weinheber an den revolutionären Umtrieben von 1918 (Rote Garden) partizipierten, ja selbst die politische Führung der Sozialdemokratie künstlerisch tätig war: beispielsweise Karl Renner, der Gedichte schrieb, die erste österreichische Staatshymne textete (die von Wilhelm Kienzl vertont wurde) und die öffentlich kaum bekannt war, oder sein großes Lehrgedicht „Das Weltbild der Moderne“ in den fünfziger Jahren schreiben konnte. So waren spätere Minister, wie der aus Schlesien stammende Ferdinand Hanusch, Romanciers, die das Elend der Arbeiterschaft am eigenen Leib kennengelernt hatten („Die Namenlosen“, „Auf der Walz“, „Lazarus“), so war die bekannte Adelheid Popp, das „Engels-Schatzer!“ der Partei, ebenso autobiographisch tätig, oder schrieb Rudolf Brunngraber in seinen Romanen „Radium“ und „Opiumkrieg“ über die moderne technische Welt und der Arbeiterzeitungsredakteur Ernst Fischer (der später zu den Kommunisten abwanderte) sein Stimmungsbuch „Krise der Jugend“. Jura Soyfer widmete dem Untergang der österreichischen Sozialdemokratie seinen Fragmentroman „So starb eine Partei“, und Alfons Petzold und Josef Luitpold Stern galten als Arbeiterdichter, die über ihre Klientel hinaus Ränge in der allgemeinen Literaturgeschichte erreichen konnten.

Daß die Sozialdemokraten wußten, welchen Stellenwert die Bildung in der Veränderung der Gesellschaft einnahm, zeigt sich nicht nur aus dem neuen sozialistischen Schulmodell, das Otto Glöckel durchzog, sondern auch an einer heute von uns empfundenen Fehleinschätzung: daß nämlich der Zugang zur Universität das

höchste aller anzustrebenden Bildungsgüter sei, womit nicht nur die bürgerlichen Vorstellungen kopiert wurden, sondern letztlich auch das Problem der Massenuniversität programmiert war. Andererseits betonte Glöckel die Chancengleichheit und die Begabtenförderung in der Erkenntnis eines vernünftigen Kreativitätsbegriffs, er förderte die Individualentwicklung durch Klassenschülerzahlenbegrenzung, die Unabhängigkeit von der Ökonomie und die Einbeziehung der neuentdeckten psychologischen Forschung. Die Arbeit der Hochschule als Spitze der sozialistischen Bildungszentrale umschloß die Gebiete Ökonomie, Soziologie, Rechtswissenschaft, Gewerkschaftskunde und Rhetorik und entwickelte damit eine Lebensschule, die beispielsweise dem Schriftsetzer Franz Jonas den Aufstieg zum Staatsoberhaupt der Republik Österreich ermöglichte. Die Volkshochschulen mit ihrem durchaus hohen Niveau, die Arbeiterbüchereien mit einer Entlehnziffer von 3 Millionen Büchern pro Jahr, die Turn- und Sportverbände und die Wohlfahrtspflege, die der wohl bedeutendste Sozialreformer der Ersten Republik, Julius Tandler, mit Hilfe seiner Freimaurerfreunde institutionell umsetzte, liefen im wesentlichen auf die Emanzipation der Lebensweisen bislang benachteiligter Bevölkerungsschichten hinaus, ohne klasseneigene Kapazität aufzubauen.

Die Verbindung Sozialdemokratie und Avantgarde ist auch aus dem Programm der sozialdemokratischen „Kunststelle“, die 1919 ins Leben gerufen wurde, abzulesen. Dort wurden nicht nur verbilligte Konzert- und Theaterkarten ausgegeben, sondern auch Arbeitersinfoniekonzerte veranstaltet, um den Zuhörern den Zugang sowohl zur klassischen Musik als auch zur Avantgarde zu ermöglichen. Anton von Webern, Paul Amadeus Pisk, aber auch Pultstars wie Ferdinand Löwe, Wilhelm Furtwängler oder Franz Schalk stellten sich für die

Sinfoniekonzerte der Wiener Arbeiterschaft, dessen erstes schon am 29. Dezember 1905 im Großen Musikvereinssaal stattgefunden hatte, zur Verfügung. 1919 hatte sich auch ein Verein für volkstümliche Musikpflege konstituiert, den Karl Weigl und Karl Prohaska dominierten, und ebenso ein Dilettantenorchester (Wiener Volksorchester). Die „Kunststelle“ hatte seit 1923 einen eigenen Singverein (mit Anton von Webern als Chorleiter) und ab 1930 ein Kammerorchester unter Paul Amadeus Pisk. Es gab eine Reihe von Kompositionsaufträgen, im wesentlichen an Schönberg-Schüler, es wurden Wiener Erstaufführungen von ausländischen Avantgardisten wie Bartók, Janacek, Kodály oder Prokofjew geboten. Allerdings sieht man auch zunehmend jenes hilflose Umsteigen in die bürgerliche Unterhaltungskultur, die von weit-sichtigen Theoretikern wie Hugo Kauder oder Paul Stefan schon ab 1920 prophezeit wurde.

Das Programm der 100 Arbeiterchöre mit rund 20.000 Mitgliedern zeigt erbarmungslos diese Degeneration des ehemaligen Avantgardegedankens und das langsame Abgleiten in jene immer stärker deutsch-national geprägte Stimmungsmaschinerie, die den Übergang in den Hitlerfaschismus so leicht werden ließ. So siegte denn auch im Verlauf der Ersten Republik der zweite Strang der von mir seit 1920 konstatierten Gegensätzlichkeit des Umgangs mit Kunst (Wagner 1981). Nicht die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material wie bei Schönberg, nicht die Entwicklung der Kunstform als oberstes Ziel wie bei Webern, nicht eine unverwechselbare Eigensprachlichkeit wie bei Alban Berg und nicht die Durchsetzung einer sozialistischen Ästhetik in Allianz mit der Avantgarde wie bei Hanns Eisler behielten die Oberhand. Statt dessen siegte die Dematerialisierung der ästhetischen Formulierung wie bei Schreker, die Hintanstellung der Kunstform zugunsten einer durch künstlerische

Mittel überbrachten außermusikalischen Botschaft wie bei Richard Strauss als Erbe Wagners, das „deutsche Idiom“ anstelle der Weltverständlichkeit wie bei Hans Pfitzner, die sentimentale Stimmungsmache anstatt des Kunstverständnisses wie bei Karl Goldmark, die beliebige außerästhetische Projektion anstelle des ästhetischen Geschmacks wie bei Wilhelm Kienzl. Wohin die Reise ging, ist aus einer rein quantitativen Seitenzählung der Kritiken vom Mai 1931 zu Richard Strauss' „Frau ohne Schatten“, uraufgeführt am 10. Oktober 1919, und Anton von Weberns Quartett op. 22 (1930) abzulesen: Die in Wien in einhelligem Jubel erschienenen Strauss-Besprechungen machen knapp 100 Seiten aus, jene über Webern nicht ganz vier.

Auch in der Dichtung wurde die deutsch(national)e Zugehörigkeit immer durchscheinender. Die Führeridee taucht immer öfter auf, auch wenn sie sich hinter unverdächtigen Themen verbirgt, der historische Roman wird zum Träger der Umin-terpretation der Geschichte und die Geschichte zum Argument. Die Brüchigkeit der Gegenwart wird immer mehr beschworen (Bruno Brehm oder Egon Caesar Conte Corti), den Gegensatz zur Stadt – jenem Symbol für Weite, Grenzüberschreitung und Veränderung – bildet das Dorf, dessen Kleinheit, Erdverbundenheit, Fruchtbarkeit, kurz alles, was der Kulturpessimist Oswald Spengler in seinem „Untergang des Abendlandes“ längst prophezeit hatte. Zivilisationsabkehr, Hierarchie, Blut und Boden, Antiintellektualismus und Antiinternationalismus nahmen zu, wie Josef Nadler sie in seiner völkischen Literaturwissenschaft diagnostiziert hatte, und führten zu seiner Realisierung der „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften“.

Auch im visuellen Kontext dreht sich das Rad zurück (oder schon nach vor in Richtung Nationalsozialismus?). Über die Hälfte der veröffentlichten Bilder sind Porträts oder Akte, der Rest teilt sich im Verhältnis

3:1 in Darstellungen von Stilleben, Landschaften, Genres oder Interieur und in religiöse, mythologische oder allegorische Werke. Wenige Künstler wie Carry Hauser, Herbert Boeckl, Sylvia Koller, Albert Paris Gütersloh oder Max Oppenheimer nehmen in ihre eher neutral gesehene Thematik Aspekte der ausländischen Moderne auf, gleichgültig, ob aus Paris, Italien oder Deutschland. Nur ganz wenige von ihnen wurden Lehrer an den Kunstakademien, an denen sich bereits Sympathisanten der neuen nationalsozialistischen Bewegung festgesetzt hatten. Viele verließen auch Österreich wegen der „Absperrung von allem frischen Luftzug, die jeden neuen Aufbruch im Keim zu ersticken drohte“, wie der Kunstkritiker Hans Tietze schon 1921 feinfühlig bemerkt hatte, so Oskar Kokoschka, Anton Kolig, Georg Ehrlich, Gerd Frankl, Georg Merkl, später Fritz Wotruba oder Max Oppenheimer.

Der Doyen der österreichischen Architekturkritik, Friedrich Achleitner, registrierte intelligent den gravierendsten Unterschied in der architektonischen Bauweise als eine 1. Nachkriegs- und eine 2. Vorkriegsphase. Damit war die Problematik der sozialistischen Kommunalbauten und ihrer bivalenten Haltung ebenso angesprochen wie jene der Repräsentativbauten des Ständestaates. Als Kennzeichen des letzteren fungieren ein genereller Zug zu traditionalistischen Formen und andererseits eine stärkere Tendenz zum Monumentalismus (wie er allerdings weltweit zu bemerken war). Die ersteren – abgesehen von ihrem sozialen Modellcharakter, der, auch aus der Nachwelt betrachtet, heute noch punktet – orientieren sich an der Fragestellung, die schon Josef Frank 1926 aufgeworfen hatte und zwischen „Volkswohnungspalast“ und „Volkswohnung“ unterschied. Andererseits ist auch heute überzeugend abgeklärt, daß Gemeindebauten nicht als Instrumente einer geplanten proletarischen Revolution konzipiert gewesen

waren und deswegen auch keine fortifikatorische Bedeutung haben konnten. Auch wenn der Eindruck des Wehrcharakters ganz sicher intendiert war, sogar ein gewisser Aggressionscharakter, sei er aber bloß als Symbol Architektur geworden (Kapner 1981).

Der christlich-deutsche Bundesstaat von 1934, auch als Ständestaat oder austrofaschistischer Staat bezeichnet, war jedenfalls ein autoritaristischer Staat mit einigen faschistoiden Zügen. Er hatte zwar kein eigenes Kunst/Kulturkonzept, wohl aber kulturelle Vorlieben, die die Ghettokulturen links und rechts, die sich gegenseitig kaum wahrnah-



*Bildhauerklasse Michael Powolny, um 1934. Die Bildhauerausbildung im autoritären Ständestaat ebnete bereits den Weg für die spätere Vereinnahmung durch den Nationalsozialismus – Abkehr von der Moderne und Hinwendung zu „treudeutscher“ Darstellungsweise.  
Aus Kunst: Anspruch und Gegenstand, Salzburg-Wien 1991, Seite 193.*

men, auch wenig irritierten. Die wenigen Emigrationen dieser Jahre fanden eher aus ökonomischen Gründen denn aus politischen statt, ja Österreich wurde, zumindest für einige Jahre, durchaus die Heimat deutscher Emigranten, die hier vor Hitler sicher zu sein glaubten. Andererseits spaltete die Ära Dollfuß die bürgerlichen Intellektuellen in Anhänger des Systems, die das autoritäre Experiment als kleineres Übel gegenüber dem Nationalsozialismus verteidigten (Karl Kraus, Sigmund Freud, Moritz Schlick), und jene großdeutschen Dollfuß-Gegner, die gleich – wenn auch vorerst noch illegal – zu den Nationalsozialisten abwanderten. Der „Wiener Kreis“,

der immer in der Nähe der Sozialdemokratie angesiedelt war und den Fortschritt im Denken auf seine Fahnen geschrieben hatte, wurde aufgelöst, und langsam gewann in der Literatur jene Heimatschiene die Oberhand, die ungebrochen durch die Zeit des Nationalsozialismus und auch die ersten Jahre der Zweiten Republik vor allem die Provinz beherrschen sollte (Karl Heinrich Waggerl).

Dies galt auch – zumindest teilweise – für Komponisten vom Rang Joseph Marx' oder Franz Schmidts, Erich Markhls oder Cesar Bresgens. Obwohl Ernst Krenek sich lange Zeit Mühe gab, mit vernünftigen Konservativen zu kooperieren, mußte auch er – spät, aber doch – einsehen, daß der Weg nach dem von ihm anfangs gar nicht geliebten Amerika dem Bleiben vorzuziehen war.

### Die Ostmark

Auch wenn formal gesehen die österreichische Identität mit dem Einmarsch Hitlers am 13. März 1938 endete und nur dank dieser äußerlichen Besetzung dem Land von den alliierten Befreiern später die Souveränität zurückgegeben wurde, war die Gleichschaltung der Kunst/Kulturpolitik mit jener des Deutschen Reiches ein Kahlschlag für die österreichische Geistigkeit, wie er in seinen Folgen immer noch und vermutlich noch längere Zeit schmerzhaft spürbar ist. Dies hängt vor allem mit der Tatsache zusammen, daß viele der Intellektuellen und der Künstler jüdischer Abstammung waren resp. jüdische Verwandte hatten und damit aus Rassegründen emigrieren mußten, wenn sie konnten, oder in die Konzentrationslager eingeliefert wurden, wo eine Reihe von ihnen verstarb. Daß es durchaus auch Nichtjuden gab, die – weil man ihre Arbeit nicht wollte oder das Regime sie nicht schätzte – das gleiche Schicksal erleiden mußten, ist zwar wahr, aber angesichts der Zahlenverhältnisse vernachlässigbar. Jene,

die in den Grenzen des ehemaligen Österreich verblieben, ließen sich, soweit es ihre Ästhetik zuließ, von den neuen Machthabern vereinnahmen, wobei festzuhalten wichtig ist, daß die Vereinnahmung nicht in erster Linie reichsgesteuert war, sondern durch die Überführung der vorhandenen Verbände mit ihren Funktionären in die neuen Formationen durchaus lokale Unterschiede zuließ. So war es beispielsweise möglich, daß in Tirol eine weit „liberalere“ Künstlerpolitik betrieben wurde als in der Steiermark oder in Wien. Vor allem Vertreter der Neuen Sachlichkeit und der Wiener Spezialität der Expression waren verständlicherweise anfechtbar für die neuen Versuchen, und die Lehrerverzeichnisse der Akademien beweisen dies auch schlagend. Andererseits ging eine kleine Zahl der Künstler in eine Art innere Emigration und entzog sich damit zwar einer formalen Zugehörigkeit, bezahlte dies aber in der Regel, wie im Bereich der Architektur durchaus nachweisbar, mit Verunsicherungen, die nach dem Krieg zu schweren Hypotheken wurden.

Abgesehen von den persönlichen Opfern war die eigentliche Tragödie dieser Zeit, daß die Wirkung des Verbots der Moderne, die Emigration vieler ihrer Repräsentanten und die auf die Antimoderne ausgerichtete Bildungsstruktur bis zum Ende dieses Jahrtausends nahezu ungebrochen nachwirkt und durch eine vermutlich verfehlte Bildungspolitik der Zweiten Republik nicht kompensiert werden konnte.

## Die Zweite Republik

Kulturell gesehen war das Jahr 1945 alles andere als ein Jahr der Zäsur. Zwar wurden die gravierendsten Machtpositionen ausgetauscht, andererseits blieb aber eine Reihe von Funktionären im Amt: teils weil man auf sie angeblich nicht verzichten konnte (Wiener Stadtbauamtsdirektor), teils weil sie ihre nationalsozialistische Vergangenheit geschicktest

verbargen (Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm), teils weil ihr künstlerischer Ruf derart autonom schien, daß man nach kurzen Verbotsbezeugungen auf sie nicht verzichten wollte (Generalintendant Heinz Tietjen, Clemens Krauss oder Wilhelm Furtwängler ...).

Der schwerwiegendste Umstand aber war zweifellos, daß die langfristige kunst/kulturelle Entwicklung seit dem Wiener Kongreß – zumindest jener Strang, der sich der Nationalisierung verschrieben hatte und im Nationalsozialismus kulminierte – nahezu nahtlos eine historische Entwicklung formulierte, die sich auch weiterhin und bis in die unmittelbare Gegenwart gegen den anderen Strang der formalen und materialeigenen Entwicklung stemmte und letztlich durchsetzte. Tatsächlich hatte die Ästhetik des Nationalsozialismus in der Akzeptanz ihrer äußeren Erscheinungsformen, die clever aus bereits vorhandenen und massenwirksamen (monarchistischen, katholischen und marxistischen) zusammengeklittet war, eine derart hohe Attraktivität in der Ästhetisierung der Politik aufgewiesen, daß sich ihr nur Minderheiten mit starken Fundamentalismen entziehen konnten: strenge Christgläubige, strenge Marxisten und strenge Monarchisten.

Der Nichtglaube an ein autonomes Österreich in der Ersten Republik und die Vertauschung des Reichsgedankens mit der Volksidee tat ein übriges, der Bürgerkrieg von 1934 mit dem Beginn des autoritativen Ständestaates hatten den Weg zum Faschismus geebnet. Die Vertreibung des Geistigen aus Österreich, wo im schöpferischen Bereich, aber auch in der Interpretation mehrheitlich jüdische Intellektuelle und Künstler tätig waren, hatte freie Stellen geschaffen, die nicht nur von Parteigenossen und Mitläufern schnell besetzt wurden, sondern auch von Karrieristen, die durch mehr oder weniger Anpassung jene Positionen erklommen,

die sie bei Kriegsende innehatten und die sie um keinen Preis mehr freigeben wollten. So ist kein Zufall, daß der prominenteste und höchstausgezeichnete österreichische Maler des Nationalsozialismus, Rudolf Eisenmenger, nicht nur späterer Rektor der Wiener Kunst-Akademie wurde, sondern auch 1955 auf Juryvorschlag den „Eisernen Vorhang“ für die Wiener Staatsoper schuf, sowie es auch kein Zufall ist, daß Heinz Tietjen und Karl Böhm 1955 die Staatsoperwiedereröffnung mit Beethovens Fidelio betreuten; nebenbei bemerkt jenes Stück, das 1938 nach dem Einmarsch der Hitlertruppen ebenso als Befreiungsapologie (damals vom nichtgermanischen Joch) apostrophiert wurde, 1955 tendierte die Interpretation in Richtung Aufhebung der Besatzungsmacht, die verbal niemals als Befreiungsmacht gesehen wurde. Die Problematik bestand nicht so sehr in einem Festhalten am nationalsozialistischen Ideengut, sondern in dem, was der sozialdemokratische Grazer Architekt Ferdinand Schuster als den „Provinzialismus der allgemeinen Ängstlichkeit und Enge“ bezeichnete, den fehlenden Mut vor dem Bruch mit dem Vorhergehenden und das Nichteinsehen der Notwendigkeit desselben.

Zweifellos hatte dies auch damit zu tun, daß der materielle Wiederaufbau und das Stehen zur neuen Identität, die in der Regierung politisch mehrheitlich von Konzentrationslager-Geschädigten getragen wurde, alle Kraft aufbrauchte. Dann galt es scheinbar nichts, wenn laut Ministerratsprotokollen weiterhin antisemitische Aussagen fielen, wenn – außer vom damaligen Wiener Kulturstadtrat Viktor Matejka – keine Anstalten zur Rückholung der Emigranten getroffen wurden, wenn intelligente Juristen der AEG wie Egon Seefehlner mit der Leitung von Kulturinstitutionen (Konzerthaus) betraut wurden, wenn Salzburg den Nationalsozialisten Hans Sedlmayr, der zwar keine nationalsozialistische Kunsttheorie

aufgestellt hatte, aber sonst alle Richtungen des Regimes vertrat, auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte rückberief.

Avantgarde hieß damals nicht nur eine junge Künstlergeneration, die sich später im „Art Club“ unter dem Schutzmantel von Albert Paris Gütersloh zusammenfand und sich endlich auch mit nichtdeutscher Kunst beschäftigen konnte, Avantgarde hieß auch das Nachholprogramm für Komponisten und Schriftsteller, die in den dreißiger Jahren nicht zu Wort gekommen waren. Daß dabei manches von dieser Avantgarde nur in einem veränderten Formgefühl bestand, weil man eben nicht mehr im Naturalismus des vorherigen Regimes weiterarbeiten wollte, ist ebenso offensichtlich wie der große Einfluß der Alliierten, die wieder einmal „nichtdeutsche“ Kunst nach Österreich brachten, wobei allerdings die westlichen Alliierten stärker ihre künstlerische Gegenwart vertraten als die Russen. Ergebnis war – zumindest bis 1955 – eine Art ungeordneter Pluralismus, wobei die österreichischen Künstler schon selbst die Initiative bezüglich der Akzeptanz des Angebots ergreifen mußten. Das Überschwappen der materiellen Wiederaufbaupolitik schob allerdings die Kunst in den Untergrund oder zumindest in die Welt des „Phantastischen Realismus“ und ließ dort jene Talente sich entwickeln, die ihren Erfolg letztlich erst in den 1990er Jahren einführen. Die übliche österreichische Vereinsmeierei machte, wie gewohnt, auch vor den Künstlern nicht halt und schuf die passenden Vereinigungen und dazugehörigen Funktionäre, Interessenvertretungen schließlich, die heute in die Parallelaktion und die Anonymität abgetaucht sind. Zwar gab es stürmische Junge wie Gottfried von Einem in Salzburg, die „Wiener Gruppe“ um Rühm und Achleitner, die jungen Architekten Spalt, Kurrent, Hollein und Holzbauer, denen höchstens die Kirche Aufträge gab und die deswegen ihr

Heil im Ausland suchen mußten, die Zornigen wie Adolf Frohner, Otto Muehl und Hermann Nitsch, die 1962 mit ihrem „Blutorgelmanifest“ den Aktionismus einläuteten, die Dichter Handke und Bernhard, die sich gegen jede obrigkeitliche Vereinnahmung wehrten, selbst einen Friedensreich Hundertwasser, der mit seiner „Spirale“ oder dem „Verschimmelungsmanifest“ Front gegen die nationalsozialistische Linie machte. Die Kunst fand im Untergrund und im Skandal statt, wurde deswegen auch kriminalisiert, ins Ausland vertrieben – vor allem nach Berlin –, mit Boykott bedroht (Brecht) oder mit billigen Lehraufträgen an den Kunstakademien abgespeist. Kokoschka bot man höchstens eine Stelle an der Linzer Kunstschule an, die Überlebenden der Zweiten Wiener Schule hatten die Presse gegen sich, und viele der Dagebliebenen glaubten noch einmal den Romantizismus des totalitären Ständestaates aufleben lassen zu können.

Das offizielle Österreich setzte inzwischen auf anderes: auf die Interpretation, vor allem von historischem Material. Der Weg dazu hatte sich in den dreißiger Jahren angebahnt, als die Zeitgenossenschaft immer mehr verdächtig wurde. Jetzt waren die Dirigenten die Mächtigen der Branche, ähnlich wie die Germanisten anstelle der Literatur, die Kunsthistoriker mit dem Spezialgebiet Mittelalter anstelle der Maler und Bildhauer. Die Qualität der Interpretation wurde nicht nur technisch gesteigert (Karajan), sondern durch die Hereinholung einer zumindest europäischen Interpretationelite auch musikalisch. Dazu kam ein wissenschaftlich gewecktes Interesse an bislang eher unbekannter Musik: die Harnoncourts gründeten den *Concentus Musicus*, weil ihnen die Arbeit im Orchester zu langweilig erschien, und Gegenensembles ließen nicht lange auf sich warten.

Desgleichen brachen die großen Zeiten im Burgtheater an und jene

der Ausstellungen aus fernsten Ländern (China) und lange zurückliegenden Epochen (Thraker). Die aktuelle Szene zog sich in die durchaus auch selbstgewählten oder zugewiesenen Ghettos zurück.

Letztlich ging es in der Unterhaltungsbranche nicht viel besser, denn was funktionierte, waren die „Big Bands“ in der Nachfolge der Wehrmachtstanzorchester (in denen sich auch durchaus respektable Jazzmusiker verbargen), die Operettenseligkeit, die inzwischen internationale Berühmtheit erlangt hatte (Robert Stolz) und die Blasmusik, deren Kontext auf dem Lande ohnehin nie verlorengegangen war, die aber auch den Sprung in eine neue Ästhetik nicht schaffte. Zwar war das Kabarett der Zwischenkriegszeit ausgelöscht, aber – wie immer in harmlos wirkenden Zeiten – war andererseits ein kräftiger Gegenwind entstanden. Das Gift Georg Kreislers, der schonungslose Spiegel Helmut Qualtingers und die intelligente jüdische Weiterführung der Tradition durch Bronner und Wehle, Waldbrunn und Farkas boten Ventile. Und es entstand, was als „Austropop“ später kurze Zeit europäische Bedeutung erhalten sollte – nicht wegen des Dialekts, wie viele meinten, sondern wegen der qualitativ hochwertigen Liedstruktur in der Verknüpfung von Text und Musik, ein wenig ähnlich jenem Modell der Beatles, die in ihren Produktionen auf Purcell schielten. Jürgens, Fendrich, Ambros bis hin zu Falco und EAV hatten die Wiener Klassik internalisiert, vor allem Schubert und die musikalischen Dialekte der Völker der Monarchie, und konnten mit dem, was sie als fremd einführen wollten, und der sensiblen Linie der Melodie umgehen. Diese Einfachheit der Idee, immer noch tonal gebunden, sollte auch ein Kennzeichen jener mittleren Komponistengeneration werden, die mit den Namen Gruber, Schwertsik und Zykan unmittelbar verknüpft ist.

Die Studentenunruhen der 68er Generation, die an Österreich bis

auf eine Großdemonstration, an der auch der Minister teilnahm (1967), vorübergingen, formulierten sich hierzulande ästhetisch: 200 Intellektuelle, mehr oder weniger um das „Neue Forum“ Günther Nennings geschart, leisteten die Kärntnerarbeit. Nun wurde Handke diskutiert anstelle von Wildgans, die Architektengruppen Coop Himmelblau und Missing link machten von sich reden, Valie Export ließ ihr „Tapp- und Tastkino“ an sich vollziehen, die neue amerikanische Kunst wie Bernsteins „West Side Story“ oder Mitch Leighs „Der Mann von La Mancha“ füllten die Häuser, Zyan wurde modern, sogar eine Sigmund-Freud-Gesellschaft wurde gegründet, und der ORF strahlte sein erstes farbiges Fernsehprogramm aus. Die Veranstalter wurden mutiger, und die Politik sah dies als Folge der neuen sozialistischen Regierungsführung unter Bruno Kreisky ab 1970. Sein Konzept von der gesellschaftlichen Veränderung, das er mit über 1.500 Fachleuten marketingmäßig ankündigte, war zwar in der Realität staatsverordnet ausschließlich auf die Transparenz der Kunstförderung beschränkt, virtuell aber kam Wind in die verstaubte Kulturverwaltung. Der „Steirische Herbst“ konnte Kreneks von Clemens Krauss und dem Ständestaat geschändeten „Karl V.“ zeigen, und die österreichischen Kulturgespräche, die von immer neuen Zirkeln, Vereinigungen, Kontakten abgelöst wurden und sich auf die IFES-Kulturuntersuchungen stützten, brachten Reflexionen über die Kunst unter die Leute. Die Universität wurden zur drittelparitätischen Mitbestimmung reformiert und die Hochschultaxen abgeschafft, das Gratisschulbuch eingeführt, das Linzer Brucknerhaus eröffnet. Die Nationalbibliothek erwarb die Hobokensammlung, das Freimaurermuseum in Rosenau wurde eröffnet und die Zeit der großen Landesausstellungen begann. Wotrubas Kirche „Zur heiligen Dreifaltigkeit“ am Georgenberg in Wien-

Mauer wurde eingeweiht, die Ars electronica erfunden, das 1. Wiener Stadtfest gefeiert und Bergs „Lulu“ von Cerha mit einem dritten Akt versehen. Aktivität hieß die Parole, entsprechend der Offenheit, Pluralität und Aktion, was einerseits im in den sechziger Jahren noch strafrechtlich verfolgten Aktionismus wurzelte, andererseits in der internationalen Vernetzung (Systemanalyse Laxenburg) und in der Reform der erstarrten Systeme (ORF-Novelle 1974, Fristenlösung 1975, Familienrecht 1976). Transparenz erfüllte gemäß den „Kunstberichten“ der Bundesregierung die Ausstellung „Die unbekannte Sammlung“ 1979, die bewies, daß das Gießkannenprinzip als System funktionierte und von allen



wohlgelitten war und daß es einen direkten Zusammenhang zwischen Förderung und veröffentlichter Meinung gab (Eisler/ Secky/Sterk/Wagner 1979), und – daß es nahezu keinem österreichischen Künstler gelang, sich dem Förderungssystem zu entziehen. Damit gleichzeitig wurde ein Beiratsystem eingerichtet, eine (immer noch wachsende) Anzahl von Jurien erstellt, aber weder die Verfassungsänderung über die Freiheit der Kunst (Artikel 17a Staatsgrundgesetz 1982) noch das

*Eine antimodernistische Haltung blieb im „offiziellen“ Österreich bis in die Gegenwart wirksam – ein Beispiel dieser Kulturpolitik: der Abriß des von Hans Hollein 1978/79 gestalteten Verkehrsbüros im Jahr 1987. Aus Kunst: Anspruch und Gegenstand, Salzburg-Wien 1991, Seite S. 61*

Bundeskunsthilfengesetz von 1988 (BGBl. 146/1988) änderten etwas an der Ministerkompetenz, die sich im Einzelfall über alle Beiratsempfehlungen hinwegsetzen konnte.

Die Entscheidung für Kunstkuratoren, die in der Papierform einiges für sich hatte, war letztlich ein Fehlgriff. Das Ergebnis war bislang nicht die Förderung der österreichischen Kunst, sondern die Förderung der Anliegen der Kunstkuratoren, die – vermutlich auch, weil sie sich eher mit Kunstvermittlung, Kunstverbreitung, Kunstsoziologie beschäftigten – andere Zielsetzungen als kunstfördernde hatten. Die unglückliche Parole des damaligen Unterrichtsministers Sinowatz, Kulturpolitik sei Fortsetzung der Sozialpolitik mit anderen Mitteln (1974), die von vielen heute noch als richtig angesehen wird, tat ein übriges dazu, Kunst als Angelegenheit der Künstler und ihres sozialen Fortkommens und nicht als Angelegenheit der Gesellschaft und ihrer möglicherweise durch die Kunst hervorgerufenen gesellschaftspolitischen Veränderungen zu verstehen. Tatsächlich erweist sich als das schwerste Defizit der österreichischen Kulturpolitik der Zweiten Republik die Kluft zwischen Kunst und Gesellschaft, obwohl mehr als in anderen europäischen Ländern – wahrscheinlich prozentual sogar am meisten der Welt – für Kunst ausgegeben wird, weil einerseits die Partizipation der Gesellschaft im historischen Kontext verharret und das Zeitgenössische entweder nicht zur Kenntnis genommen wird oder, wie zunehmend bemerkbar und von bestimmten populistischen Parteien gefördert, wütend bekämpft, andererseits aber von einander konkurrierenden Szenen unter sich aufgeteilt wird. So ist es kein Zufall, daß die Regierungserklärung von 1994 Kunstvermittlung als zentrales Problem einer politischen Strategie beschreibt, wobei allerdings außer acht gelassen wird, daß eine seit 1970, also über ein Vierteljahrhundert relativ monokolor

bestimmter Schulpolitik das Defizit hätte längst beseitigen, zumindest aber mildern können.

Auch die an sich vernünftige Idee, Kunst aus einem Ministerressort herauszulösen und der Koordinationskompetenz des Bundeskanzlers mit möglichem Zugriff auf alle Ministerien zu überantworten, scheidet bislang an der Realität. Ein ähnliches Schicksal erfuhr die Technologieoffensive, die, auch von einem vernünftigen Koordinationskonzept ausgehend, an ministeriellen Eigennutzen starb. Die weitere Aufwertung der Kunstausbildungsstätten in Universitäten (ein mutiger symbolischer Schritt!) könnte, sofern die Autonomie funktionierte und nicht Partikularinteressen geopfert würde, kulturpolitisch von entscheidender Bedeutung sein. Die Pluralitäten der Szene und die Explosion auf dem Veranstaltungssektor, wo nicht nur die traditionellen Stätten bis zum Übermaß ausgelastet, sondern darüber hinaus auch eine Reihe neuer Angebotsorte (Museen, Galerien, Kunsthäuser etc.) erfunden wurden, trugen viel dazu bei, das Bewußtsein für zeitgenössische Kunst zumindest szenenartig und in bestimmten gesellschaftlichen Zusammenhängen zu erweitern. Dies spiegelt sich allerdings kaum in den einschlägigen Publikationsorganen, die im Fall der Musik nur durch die „Österreichische Musikzeitschrift“, im bildnerischen Bereich durch den szeneneigenen „Springer“ und die oberösterreichische Glanzpostille „Parnass“ repräsentiert wird, und im literarischen Bereich ca. 40 Titel verzeichnet. In der Tagespublizistik spiegelt sich die Realität des Übermaßes an Reproduktion gegenüber dem primär schöpferischen Werk mit nahezu gleichen Verhältniszahlen. Derzeit dürfte dieses Verhältnis in 78:1 bestehen. Zwar gibt es in den letzten Jahren mehr und mehr Untersuchungen über das kulturelle Verhalten der Österreicher (nebenbei bemerkt ein Indikator dafür, daß auch für kunstfremde Wissenschaftsdisziplinen der kul-

turelle Output immer interessanter wird), wobei allerdings Egalisierungsbestrebungen zwischen Kunst und reiner Unterhaltungskultur einen falschen Weg gehen. Das nach wie vor deutlichste Versagen ist hier dem Bildungsbereich vom Kindergarten bis zur Universität anzulasten, weil weder im frühen Kindesalter die vernünftigen emotionalen Intelligenzen, die allesamt für Kunstverständnis und -produktion notwendig sind, entsprechend gefördert noch später in den höheren Schulstufen bis hin zur Universität geeigneten Reflexionen zugeführt werden.

Österreich hat sich in der Zweiten Republik relativ eindeutig (mit wenigen Ausnahmen) für die Musealisierung seines Erbes entschieden und dafür hohe Summen seines Staatsbudgets aufgewendet. Der Preis dafür war eine Hintanstellung der Bedeutung des Zeitgenössischen, das aber dennoch – zumindest in den Bereichen Architektur und Literatur – international rezipiert wird. Zwar wurden mehr und mehr Museen renoviert und revitalisiert, wobei aber jene für zeitgenössische Kunst das absolute Schlußlicht bilden. Dies bedeutet, daß in breiten Bevölkerungsschichten immer noch die Welt um 1900 als jene Moderne gilt, die das Neue für sich beansprucht, und damit fast ein Jahrhundert Verspätung der gesellschaftlichen Rezeption entstanden ist, die nur im Widerstand oder in der Klausur wirksam bekämpfbar erscheint.

Spätestens der Wechsel von der Industrie- zur Informationsgesellschaft wird hier einen energischen Paradigmenwechsel verlangen, weil statt Wiederholung des einmal Vorhandenen die Kreativität von Neuem und die Disposition dieses Neuen auch in der wirtschaftlichen Debatte eine zunehmend wichtige Rolle spielt und ein Umdenken unserer Verhaltensweise nach sich ziehen wird. Sofern die Kulturpolitik nicht einsieht, daß sie mit den alten Methoden der Verwaltung, der

Transparentmachung, der Untersuchungen zur gesellschaftlichen Wirkungsweise nicht das Auslangen finden kann, sondern durch eine dynamische, selbstbewußte und sowohl der Gesellschaft als auch dem Einzelnen nützliche Distribution ihre Ressourcen zur Verfügung stellen muß, ist zu befürchten, daß jene Kunst-Ersätze, die zunehmend im elektronischen, aber auch in allen anderen Medienbereichen um sich greifen, an die Stelle jener Substanz treten, die vormals Kunst genannt wurde. Anstelle einer Kulturpolitik im strengeren Sinn, für die eine konzertierte Aktion aller beteiligten Kräfte, die in Österreich ohnehin auf 20 bis 25 Verbände, Kammern und Vereine beschränkt sind, notwendig ist, wäre es sinnvoller, eine vernünftige Kunstpolitik zur Erreichung punktueller kulturpolitischer Vorstellungen schnell und entschieden in Angriff zu nehmen.

## LITERATUR

- BERTSCH Ch./NEUWIRTH M. (Hg.), *Die ungewisse Hoffnung. Österreichische Malerei und Graphik zwischen 1918 und 1938*. Salzburg-Wien 1993.
- BONTINCK I./SMUDITS A. (Hg.), *Elektronische Kultur zwischen Politik und Markt. Kulturindustrie und Medienpolitik in Österreich*. Wien u.a. 1996.
- BOTSTEIN L., *Judentum und Modernität*. Wien u.a. 1991.
- ELLMIEIER A./RÁSKY B., *Kulturpolitik in Europa – Europäische Kulturpolitik? Von nationalstaatlichen und transnationalen Konzeptionen*. Wien 1997.
- HIRT E./GRONNER A. (Hg.), *Dieses Wien*. Wien 1986.
- HLADSCHIK P./VYORAL J. (Hg.), *BildKunst Österreich*. Wien 1997.
- HOFMANN Werner, *Der irrende Ritter*, in: Oskar Kokoschka Symposium, Bericht, hg. Hochschule für angewandte Kunst in Wien. Wien 1986.
- KADRNOŠKA F. (Hg.), *Aufbruch und Untergang. Österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*. Wien u.a. 1981.
- MÖRTH I./NIEL G./STOIK O., *Kulturheimat Oberösterreich? Kulturelle Identität im Europa der Regionen*. 1995
- Österreichische Kulturdokumentation* (Hg.), *Bildende Kunst, Architektur, Design. Ein Handbuch der Kunstförderung*. Wien 1994.
- PFABIGAN A. (Hg.), *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*. Wien 1985.
- PULZER P., *Liberalismus, Antisemitismus und Juden im Wien der Jahrhundertwende*, in: Berner/Brix/Mantl, 32-38.
- RUISS G., *Literarisches Leben in Österreich*. Wien 1997.
- SCHORSKE C. E., *Wien – Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*. Frankfurt a. M. 1982.
- WAGNER M., *Kultur und Politik – Politik und Kunst. Studien zu Politik und Verwaltung* 32. Wien u.a. 1991.
- WIMMER M., *Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970-1990*. Innsbruck-Wien 1995.
- WUNBERG G. (Hg.), *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart 1981.

## Kunst und Kultur am Ausgang des 20. Jahrhunderts

Die Kunst am Ende des 20. Jahrhunderts steht im Zeichen der heutigen, immer mehr beschleunigten Technologie. Das ist allerdings nicht neu. Es trifft auf die gesamte Kunst des 20. Jahrhunderts zu. Denn was an ihr neuartig ist und sowohl deren Angebot und Nachfrage, d.h. die Produktion und die Aufnahme der Kunst bestimmt, fußt – auch heute noch zum großen Teil – auf drei technischen Durchbrüchen, die in den letzten Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg erzielt und dann zwischen den beiden Kriegen weiterentwickelt wurden. Es handelt sich erstens um die photographische Wiedergabe der Bewegung – also Film und Video –, zweitens um die mechanische Schallaufzeichnung und -wiedergabe, also Grammophon, Platte und Tonband, und drittens um die unmittelbare Übertragung von Schall und Bild über weite Entfernungen, d.h. Radio und Fernsehen. Die Kunst im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ist allerdings weit mehr als eine Verlängerung und technische Verbesserung dessen, was schon vor 1914 – aber nicht vor 1890 – möglich war. Eben dieser Unterschied ist das eigentliche Thema meiner Darstellung. Es ist aber doch notwendig, daß wir uns vor Augen halten, wie grundlegend sich die gesamte Kulturszene unseres Jahrhunderts von der aller früheren Jahrhunderte und Jahrtausende unterscheidet.

Das läßt sich am Beispiel einer noch heute florierenden vorindustriellen Kulturszene erläutern: Das Programm der Salzburger Festspiele z.B. ist in vier Sektoren geteilt: „Schauspiel“, „Oper“, „Konzert“ und „Ausstellung“. Alle

vier erfordern den persönlichen Kontakt, die unmittelbare sinnliche Wahrnehmung durch das Publikum der aufgeführten oder ausgestellten Werke, bzw. den unmittelbaren okularen oder auralen Kontakt mit den sie aufführenden und körperlich präsenten Künstlern. Daher erfordern sie alle unsere körperliche Gegenwart. Das allein macht sie ja so exklusiv, und daher für zahlungsfähige Kulturbewußte so geeignet, auch wenn sie nicht im Smoking erscheinen müssen. Es kann ja nicht jeder hin. Daher bezeugt der Besuch der kleinen, aber ungeheuer noblen Oper in Glyndebourne nicht nur die leidenschaftliche Teilnahme an der Hochkultur, sondern auch, daß man in der Lage ist, viel mehr Geld als andere für sie auszugeben. Ja die Tatsache, daß man sich Zeit nimmt und Geld ausgibt, um persönlich nach Glyndebourne zu fahren, beweist, daß man, gleichviel aus welchen Gründen, einen besonderen Wert an dem persönlichen Kunsterlebnis findet, obwohl heute manche dieser Darbietungen auch den Abwesenden indirekt, und übrigens viel billiger, zugänglich sind, nämlich durch Radio- und Fernsehübertragung, Platten usw.

Aber vor dem Ersten Weltkrieg hätten wir nicht einmal diese Wahl gehabt. Mit der einzigen Ausnahme der Literatur, die schon seit dem 15. Jahrhundert durch den Buchdruck ein unbegrenztes und anonymes Fernpublikum erreichen konnte, waren die Künste an den unmittelbaren, körperlichen Kontakt zwischen Publikum und Kunstwerk oder Künstler gekettet. Und zwar nicht nur aus den schon besprochenen technischen Gründen, sondern

auch durch die technologisch primitive handwerkliche Herstellung oder Ausführung der Kunstprodukte.

In mancher Hinsicht hatte sich diese Einengung der Beziehungen zwischen Kunstproduktion und Publikum im großen Zeitalter der bürgerlichen Kultur, d. h. im 19. Jahrhundert, noch verstärkt; wie immer mit Ausnahme der Literatur. Es ist eigenartig, daß dieses Zeitalter der industriellen Revolutionen und des rasenden wissenschaftlichen und technologischen Fortschrittes so wenig Auswirkung auf die Hochkulturproduktion hatte. Um nur ein Beispiel zu nennen: Wohl gab es technische Verbesserungen der Musikinstrumente, aber die Besetzung des klassischen Orchesters, und noch mehr der Kammermusik, veränderte sich kaum. Das Forellenquartett hört sich zweihundert Jahre nach Schuberts Geburt noch so an wie zu Schuberts Lebzeiten, und der moderne Bösendorfer, auf dem Andras Schiff besteht Schubert zu spielen, wäre dem Komponisten auch nicht fremd. Die *neuen* Instrumente, die im 19. Jahrhundert erfunden wurden – Sarrusophon (Blechblasinstrument), Tuba, Saxophon, Harmonium, Harmonika usw. –, hatten nur am äußersten Rande Einfluß auf die musikalische Hochkultur. Sie beschränkten sich auf die weniger anspruchsvollen Branchen der Musik – auf Militärkapellen, Gasthausmusik, die bescheideneren Stätten des Gottesdienstes und dgl. Erst der Siegeszug der demotischen Unterhaltungsmusik hat das Instrumentarium der heutigen Musik, vom Saxophon bis zur Elektronik, revolutioniert. Und ohne diesen Siegeszug wäre das auch nicht geschehen.

Neu in jenem Jahrhundert war also nicht die Kunstproduktion, sondern etwas anderes: der Kunstbetrieb und die Rolle des Künstlers, d.h. dessen Beziehung zum Publikum. Neu waren die gesellschaftlichen, die begrifflichen, und nicht die technischen Änderungen. Ich denke hier besonders an die An-

gleichung der Kunst an das Fortschrittsmodell und des Künstlers an den Individualismus des Privateigentümers. Die hohe, die „eigentliche“ Kunst – zum Unterschied von der Produktion und der durch die Industriegesellschaft revolutionierte Reproduktion der Ware – erforderte das Individuum als einzigen Schöpfer. Das Urteil des Künstlers als Individuum wurde also zur einzigen und letzten Instanz für alle, inklusive Mäzen und Publikum. Richard Wagner hat das sofort erkannt und mit großem Erfolg ausgebeutet. Was „den Künstler“ kennzeichnete, war und ist eben die Verbindung von „Genie“, Originalität – also Unverwechselbarkeit – und „Modernität“. Wagner nahm auch eine Entdeckung vorweg, die seit den 1880er Jahren den Weg der Kunst bestimmt hat: „die Moderne“. Die neue Kunst war nun als solche besser als die alte, heute war ein Fortschritt gegen gestern, morgen mußte einer gegen heute sein. Also, einzig die garantiert individuelle Signatur bestimmte nun den Wert des Kunstwerkes, jedenfalls in den bildenden Künsten. Sie bestimmt ihn noch immer auf dem Kunstmarkt. Aber auch anderswo ist das Plagiat die Todsünde. Wert hat nur das Original bzw. der Name des Künstlers, nicht aber die Kopie und nicht der Name des Nachahmers oder Fälschers. Das hatte aber schwerwiegende Folgen. Da, wie schon Walter Benjamin erkannte, das Wesentliche an der Kunst des 20. Jahrhunderts eben ihre „Reproduzierbarkeit“ war, begaben sich die Künste, welche alles auf das einmalige Original setzten, auf den Holzweg.

Das bedeutet folgerichtig, daß im bürgerlichen Zeitalter des 19. Jahrhunderts die hohe Kunst (wie immer mit Ausnahme der Literatur) eben nicht „wirklich“ reproduzierbar, oder nur lokal reproduzierbar war. Der Öffentlichkeit war sie nur an bestimmten Stellen zugänglich wie z.B. in den Museen, Galerien und Theatern, die im 19. Jahrhundert die Brennpunkte der öffentlichen

Kultur des bürgerlichen Zeitalters wurden. Die Weltkarte dieser Kultur läßt sich von der geographischen Verteilung dieser Gebäude ablesen.

Der technische Durchbruch am Anfang dieses Jahrhunderts brachte das Massenpublikum – und zwar fast sofort. Für wieviel Zuschauer und Zuhörer war in den gesamten 500 Schauspielhäusern Deutschlands und der Donaumonarchie am Ende des 19. Jahrhunderts überhaupt Platz? Bestenfalls für eine Million der, sagen wir, 110 Millionen ihrer Einwohner. Die Bevölkerung der Vereinigten Staaten war damals mit jener der beiden europäischen Monarchien vergleichbar. Doch kaum ein Dutzend Jahre nach den ersten Aufführungen eines Films – also um die Zeit, als Gustav Mahler die New Yorker Philharmoniker dirigierte – gingen schon *26 Millionen* Amerikaner *wöchentlich* ins Kino. Heute, wo der Bildschirm in jeder Wohnung gegenwärtig ist, kann eine einzige Übertragung – z.B. eines Fußballspiels – *gleichzeitig* 300 Millionen oder noch mehr erreichen.

Es ist klar, daß diese Technisierung der Kunstproduktion für ein Millionenpublikum den Adressatenkreis für die Werke der Hochkultur ungeheuer erweiterte; und übrigens auch die Gagen der Künstler und die Einkünfte ihrer Agenten, die seit den 1950er Jahren fast senkrecht ansteigen. In der Musik verdienen heute Unternehmer ein Vielfaches der Einkünfte an den Kassen der Opern und Konzertsäle aus dem Plattenverkauf. Ja, die Karriere der Künstler hängt jetzt im Grunde von der Marktstrategie der Schallplattenfirmen ab. Heute ist es möglich, daß eine äußerst begabte, aber junge und verhältnismäßig unbewährte Sängerin wie Cecilia Bartoli im Lauf von 3-4 Jahren, und ohne viel direkten Kontakt mit dem Publikum, zur weltbekannten Diva und Spitzenverdienerin wird. Der Massenmarkt braucht einen neuen Tenor, da die großen Drei auch nicht mehr die jüngsten sind. Kann man warten, bis ein neuer Pavarotti auftaucht, der

bewiesen hat, daß er sich wirklich auf der Bühne durchsetzen kann? Heute kann man es nicht, und Herr Roberto Alagna erscheint vor uns.

Selbstverständlich hat sich auch das alte Publikum für den direkten, technisch unvermittelten Genuß der Hochkultur vergrößert, zum Teil wegen des steilen Anstiegs des für Kulturausgaben vorhandenen Einkommens in den entwickelten Ländern seit der Mitte des Jahrhunderts, zum Teil durch die Revolution des Freizeitreisens in den letzten Jahrzehnten. Nicht nur Künstler und Kunstwerke, sondern auch die Kulturhungrigen reisen heute um die Welt, wie jeder feststellen kann, der sich in den großen Tempeln der Malerei einen Weg durch die Massen der anderen ehrfurchtsvollen Europäer, Japaner, Nord- und Südamerikaner zu bahnen sucht. Ja, am Ende des Jahrhunderts versuchen die Museen, diese Tempel der bildenden Künste der alten Hochkultur eben durch die neue Mobilität den Anschluß an ein Massenpublikum zu finden, nämlich durch die verhältnismäßig neuen, wandernden Riesenausstellungen, die in den letzten Jahrzehnten Usus geworden sind – trotz ihrer gigantischen und steil ansteigenden Transport- und Versicherungskosten. Diese und nicht die ständigen Sammlungen bringen heute die Massen, besonders die der Einheimischen, in die Museen.

Man könnte – im Hinblick auf Florenz und Venedig in der Hochsaison – sogar behaupten, daß wir heute die Grenzen dieser Demokratisierung und Globalisierung des Gebietes der persönlichen Pilgerreisen in die Kulturstätten erreicht oder sogar überschritten haben. Jetzt – ja man kann sagen erst jetzt – erkennt man den kulturell ausschlaggebenden Unterschied zwischen unbegrenzt reproduzierbaren und räumlich begrenzten Erlebnissen. Alle Menschen können theoretisch zur gleichen Zeit das Finale der Olympiade im Fernsehen beobachten, aber nur wenige kön-

nen das im Stadion selbst. Ein beschränkter Raum gestattet einfach kein unbeschränktes Wachstum des Publikums. Das lernte man in Frankreich schon vor vierzig Jahren, als sich herausstellte, daß die Besucher der Höhlen von Lascaux einfach durch ihre Anwesenheit – durch ihren Atem – die wundervollen Höhlenmalereien zu zerstören drohten. Früher oder später muß es daher entweder zum systematischen Ausschluß des Publikums – oder zur Rationierung der Besucherzahl kommen – wie es ja seit 1990 bei den großen internationalen Kunstausstellungen Usus geworden ist. Das trifft bekanntlich nicht nur auf die Kunst zu, sondern auch auf die Natur. Ein Caspar David Friedrich konnte sie allein bewundern; die Begeisterung von Millionen kann sie zerstören. Das stellen heute die Amerikaner sogar bei gigantischen Touristenzielen wie dem Grand Canyon fest. Wenn wir als Millionen die Landschaft umschlingen, wird sie erdrosselt.

Das sprunghafte Wachstum des Publikums für die alte Hochkultur hat diese aber, leider, nicht verjüngt. Im Gegenteil. Die alten Künste florieren nicht, so gut sie sich auch verkaufen, bzw. so groß die öffentlichen oder privaten Subventionen auch sein mögen. Bleiben wir bei der Oper. Seit Puccini, Richard Strauss und Janaček (alle spätestens um 1860 geboren) gibt es kaum zeitgenössische Komponisten, die immer wieder neue Werke schaffen, welche ins internationale Repertoire aufgenommen werden. Seit der Zwischenkriegszeit lassen sich die zeitgenössischen Opern im internationalen Spielplan an den Fingern abzählen. 58–60 Opern im Programm der Wiener Staatsoper in der Saison 1996–97 stammen von Komponisten, die vor mehr als 100 Jahren geboren wurden. Nur *eine* kommt von einem lebenden Komponisten. Das Opernrepertoire ist praktisch ein Friedhof geworden, auf dem wir die Gräber der großen

Toten mit den Blumen neuer Inszenierungen bekränzen.

Diese Verwandlung der Kunst in eine Ehrenhalle für zumeist tote Klassiker ist wohl bei der Musik am auffälligsten, weil das zahlende Publikum seit, sagen wir, 1910 die von der Kritik ernstgenommenen Komponisten praktisch ablehnt. Und die Musik hängt nun, zum Unterschied von den bildenden Künsten, von der Reproduzierbarkeit ihrer Schöpfungen und daher von einem, wenn auch quantitativ bescheidenen, Massenpublikum ab. Die Nekropolisierung gilt aber auch für die andern Künste alten Stils, etwa mit Ausnahme der zeitgenössischen Literatur; denn eben diese hatte sich schon seit Gutenberg an das Zeitalter der Reproduzierbarkeit angepaßt, und zwar nicht nur dank der glorreichen Erfindung des gedruckten Buches, sondern auch durch die Unmöglichkeit, mit dem Wort soviel Blödsinn zu stiften wie mit Pinsel und Noten.

Der steile Aufstieg des Denkmalschutzes ist sehr typisch für diese Auflehnung gegen die Gegenwart. Heute wird praktisch jedes Gebäude, das mehr als ein paar Jahrzehnte alt ist, unzerstörbar, jedenfalls äußerlich. Alt ist gut – dem Neuen mißtrauen wir. Und das nicht nur im alten konservativen Europa, sondern unter den Wolkenkratzern Amerikas. Es geht so weit, daß man in New York heute daran denkt, den alten, stolzen Pennsylvaniabahnhof im Originalstil des frühen 20. Jahrhunderts wieder aufzubauen, der erst vor dreißig Jahren abgerissen und durch eine moderne Kombination von Büro, Geschäft und Sporthalle ersetzt worden war. Und das in einer Stadt, deren eigentliche Tradition bis vor kurzem eben die ständige Erneuerung war; in der von den Schauspielhäusern der Metropolitan Oper, die vor dem Bau des Lincoln Center existierten, kein Stein mehr übrig ist. Das bedeutet für die alte Hochkultur die Krise, vielleicht sogar das Ende des Kunstbegriffes der Moderne, und ganz sicher des Begriffes der Avantgarde

als Vorreiter der Kunst von morgen, die ja als solche besser ist und sein muß als die von heute.

Die Avantgarde, als eigentliche Vertreterin der künstlerisch ernstzunehmenden zeitgenössischen Kulturschöpfung, hat sich besonders seit den 60er Jahren insofern marginalisiert, als sie nicht ihre Eigenständigkeit als Kultur aufgegeben hat und sich der Industrie und der Werbung unterordnet. Aber nicht nur sie, sondern auch der gesamte Kunst-, und Kulturbegriff des 19. Jahrhunderts steht zur Disposition, obwohl das vom wachsenden Reichtum der Kunstkonsumenten und, vor allem, vom steilen Anstieg der höheren Schul- und Universitätsbildung verdeckt wird. Man darf nie vergessen, daß die klassische Musik heute bestenfalls 7% der Schallplatten und Tonbänder darstellt.

Das ist hauptsächlich der wahren Kulturrevolution des 20. Jahrhunderts zuzuschreiben, nämlich der technisierten Kunstproduktion, die ja die grundlegende Kunst des 20. Jahrhunderts überhaupt erst ermöglicht hat, nämlich den Film. Diese Technisierung der Kunst hat drei hauptsächliche Folgen.

*Erstens* ersetzt sie sowohl alte Kunst wie alte Künstler. So hat die Photographie den Porträtmaler als Beruf größtenteils ersetzt. Das läßt sich z.B. in den zeitgenössischen Sälen der Londoner *National Portrait Gallery* leicht feststellen. Die alte Tradition des Romans, der in regelmäßigen Fortsetzungen erscheint, ist praktisch tot: was ihr heute entspricht, ist die Fernsehserie.

*Zweitens* – und das ist wohl wichtiger – werden Künstler und Produkt nun von der Technik seiner Herstellung dominiert. Darüber braucht man nicht viele Worte zu verlieren. Die heutige Popmusik, die gegen 75% der gesamten Phonoproduktion ausmacht, ist z. B. – zumindest seit den 60er Jahren – ein fast zur Gänze von der Studioteknik beherrschtes Produkt. Hier wird der Künstler, ob als Schöpfer oder Darsteller, zum Endprodukt des kol-

lektiven Prozesses der Technik und der Techniker. Im Grenzfall spielt und singt die Rockgruppe sogar beim öffentlichen Auftritt ihre Nummer nicht einmal selbst, sondern ahmt das im Studio aufgenommene und elektronisch ausgearbeitete Band pantomimisch nach. Ohne die Technik und die Techniker bestünde diese Musik einfach nicht. Es geht aber noch weiter. Heute beginnt die Technologie, sich von der menschlichen Schöpfung ganz unabhängig zu machen und durch den Computer oder einfach durch die Registrierung der Naturformen – wie sie z.B. aus der Chaos-Theorie entwickelt werden – selbständig Bilder zu schaffen oder Töne zu komponieren und zu verbinden.

*Drittens* aber – und das ist vielleicht das wichtigste – bedeutet die Technik eine Umwälzung unseres Verhältnisses zur Kunst, ja des menschlichen Erfahrungsvermögens. Und das schon allein durch die unendliche, unausweichliche Flut von Tönen, Bildern, Worten, welche das Leben des modernen Menschen durchtränkt. Nie vorher in der Geschichte haben wir so gelebt. Das ist wohl die eigentliche Kulturrevolution des späten 20. Jahrhunderts: die Allgegenwart, die Unausweichbarkeit des Kulturproduktes. Wenn sie auch ab den 30er und Kriegsjahren vom Radio vorweggenommen wurde, gehört sie eigentlich doch in die Epoche des Fernsehapparates im Wohnzimmer (d.h. seit den 60er Jahren), in die Zeit der Radios in allen Zimmern (d.h. seit den 70ern), und noch mehr in die Epoche, in der die Musik durch die verkleinerte Tonbandkassette und den Walkman in jedes Auto, ja potentiell in die Tasche jedes Kindes kam (d.h. ab 1980). Zum ersten Mal in der Geschichte wachen wir in dieser Flut auf, wir schlafen in ihr ein. Der Schwall der Töne, Bilder und Worte begleitet uns durch Tag und Nacht. Technologie durchtränkt das private wie das öffentliche Leben mit Kunst, ob mit guter oder schlechter tut nichts zur Sache. Denn alles, auch

das Erlebnis der guten Kunst, verändert sich durch endlose Wiederholung. Das hat uns Andy Warhol, dieser Mephisto unserer Zeit, mit seinen endlos wiederholten Ikonen von Mao bis Marilyn Monroe zu beweisen versucht. Noch nie waren ästhetische Erfahrungen schwerer zu umgehen.

Aber nicht nur das. Durch die heutigen technisierten Massenkünste ändert sich der Begriff des Kunst-erlebnisses selbst, ja ist vielleicht in Auflösung begriffen. Schon das Kino hatte das Erfassen der Natur durch das menschliche Auge grundlegend verändert – es war in dieser Hinsicht unvergleichlich viel revolutionärer, oder jedenfalls erfolgreicher, als etwa der Kubismus, der Futurismus und ähnliche Salonmoden. Seitdem ist durch das kontrollierbare Tonband und Videogerät die notwendige Zeitfolge des Films und der Musik aufgehoben worden. Das war bis gestern nur beim Lesen möglich, und auch hier bringt die Technologie des Computers und der CD-ROM bedeutende Änderungen. Ich glaube, wir sind uns noch nicht ganz bewußt, wie tiefgreifend die Wandlung unserer Wahrnehmung von Kultur durch die kleinen Tasten „Fast forward“, „Rewind“ und „Pause“ oder „freeze“ ist, besonders für die Generation, die sich ohnehin daran gewöhnt hat, die Fernsehkanäle im Eiltempo zu durchstreifen. Durch diese Technologie wird das Erfassen der Kulturproduktion zu einem Mosaik von fast gleichzeitigen, oder einander überschneidenden kurzfristigen Eindrücken. Der Ablauf der Erzählung oder des Arguments, die Verbindung schaffende Reihenfolge, das nur in der Zeitdimension mögliche Crescendo und Decrescendo, d.h. der Aufbau der musikalischen oder dramatischen Architektur, versinkt. Die Synchronik siegt über die Diachronik. Wie gewöhnlich hat das die Industrie – genauer gesagt die Werbung – viel früher erkannt als die Hochkultur. Das läßt sich von den Werbespots im Fernsehen ablesen, besonders denen, die sich

an die jugendlichen Konsumenten wenden, und ganz besonders von den ans Popmusik-Publikum adressierten Kanälen wie dem MTV. Es liegt mir nicht daran, den Wert dieser oft originellen und technisch sehr anspruchsvollen Produktionen kritisch einzuschätzen. Ich wüßte eigentlich nicht, wie das zu machen wäre, und ob überhaupt die Maßstäbe, die Leute meiner Generation an Kulturproduktionen anlegen, passend sind. Wichtig ist bloß festzustellen, daß es sich um eine neue Art des Kulturerlebnisses handelt, die mit der althergebrachten äußerst wenig gemein hat. Und daß die Technisierung der geistigen Tätigkeit, die im Zeitalter des Personal Computers eingesetzt hat, unsere Einstellung zu Kunst und Kultur im 21. Jahrhundert noch mehr bestimmen wird als im 20.

Heißt dies, daß die alte Kultur ihrem Ende zusteuert? Natürlich nicht. Die Literatur beweist, daß sogar die alte Hochkultur nicht nur lebensfähig, sondern lebendig ist, wenn sie nicht, wie die Malerei und die Musik der Avantgarde, einen bewußten Kurs in die Wüste einschlägt. Große Komponisten und Maler – nämlich solche, die sich mit Brahms und Bruckner, mit Degas und Picasso messen können, sind wohl heute Mangelware, nicht aber große Dichter und Werke in Worten. Diese sind am Ende unseres Jahrhunderts ebenso zu finden wie an seinem Anfang und auf gleiche Weise zugänglich wie früher. Es stimmt allerdings, daß es heute ohne das Massenpublikum der mittleren und höheren Schulen mit der Kultur – jedenfalls der Literatur – schlecht bestellt wäre. Ich bin ziemlich überzeugt, daß nur die englischen Mittelschulprüfungen garantieren, daß Shakespeare regelmäßig auf dem Spielplan steht: in den USA ist er jedenfalls von dort verschwunden.

Und doch ist es falsch anzunehmen, daß sich die alte Hochkultur gänzlich in ein von Schulmeistern, reichen Eliten und der Fremdenverkehrswerbung gehütetes Ghetto

zurückzieht. Denn wir intellektuellen Kulturhasen sind ja auch in der neuen Kulturlandschaft des Films und der Rockmusik aufgewachsen und existieren gleichzeitig in der Welt der Traviata und des Quentin Tarantino. Und umgekehrt macht auch unsere Kultur mit den Herren Pavarotti, Domingo und Carreras kleine Abstecher in die Welt der Massen, beziehungsweise schalten sich die alten Klassiker der Musik durch ein paar geborgte Takte in die Welt der Fernsehwerbespots ein. Wir leben einfach heute in einer komplizierteren Kulturszene als unsere Vorfahren.

Aber das führt mich doch zu meiner letzten Frage, die ich – die vielleicht bis jetzt noch niemand – beantworten kann. Die Kultur, die ich hier besprochen habe, ob Hochkultur und moderne Massenkultur, hat rein westlichen Ursprung: europäisch einerseits, nordamerikanisch andererseits. In dieser westlich geprägten Form hat sie die Welt erobert, doch gilt dies mehr für die Kultur der Eliten, weniger für die Massenkultur. Das Konzertrepertoire philharmonischer Orchester, das Jazzkonzert in Minneapolis unterscheidet sich wenig von dem in Osaka, Baku oder Düsseldorf – es handelt sich in beiden Fällen um Künste, die ein ausgewähltes Minderheitspublikum ansprechen. Ich bin überzeugt, daß dies trotz der riesigen Durchschlagskraft der amerikanischen Medien beim Massenpublikum in Bombay, Hongkong, Seoul und Sao Paulo nicht der Fall ist. Was wir dort vorfinden, ist bestenfalls etwas anderes: ein Synkretismus der Lokaltradition mit der internationalen, d.h. amerikozentrischen Popkultur. Das läßt sich z.B. ziemlich klar in der kommerzialisierten Filmkultur Hongkongs erkennen. Andererseits hat die Globalisierung der westlichen Kultur auch die Produktion der Kulturwerke, die in diesen Idiomen Ausdruck finden, globalisiert. Ich denke z.B. an die englischsprachige Literatur, in der wir in den letzten Jahrzehnten weit

mehr Namen aus der nicht-anglo-amerikanischen Welt vorfinden als früher: Salman Rushdie, Vidia Naipaul aus Trinidad, Kazuo Ishiguro, Vikram Seth, Michael Ondaatje aus Sri Lanka, Derek Walcott aus St. Lucia, Wole Soyinka aus Nigeria.

Wird sich diese globalisierte westliche Hochkultur halten? In den reichen und kultivierten Minderheiten voraussichtlich ja, trotz der Verschiebung des wirtschaftlichen Zentrums der Welt vom Atlantik zum Pazifik und zum Indischen Ozean. Der globale Status der Reichen wird am besten durch anerkannt internationale Statussymbole bewiesen, also besser durch Rolls-Royce, Ferrari und Porsche (und deren kulturelle Äquivalente) als durch Lokalprodukte. Auch wenn man ein paar Zimmer im Schloß für nationale bzw. regional-kulturelle Kultur reserviert. Schließlich – um ein regionales Beispiel zu nennen – zählt ein Matisse im Salon der Arrivierten auch in Europa mehr als ein Lovis Corinth oder eine andere Lokalgröße. Nationalistische oder kulturell-religiöse Reaktionen gegen die westliche Kultur wird es sicher geben, auch – und vielleicht ganz besonders – unter Intellektuellen. In den Eliten werden sie aber noch lange nicht den Ausschlag geben: Auch in islamisch-fundamentalismus geprägten Regimen orientiert sich das Privatleben – soweit dies möglich ist – mehr an New York, Paris und London als an Ayatollah Khomeini; und sicherlich bis jetzt auch mehr als an der Kultur asiatischer Metropolen.

Stellen wir die Frage umgekehrt. Wenn einmal der Schwerpunkt der Welt im Fernen Osten und in Indien liegt, werden Tokio oder Bombay die Maler der Welt so anziehen wie einst Paris? Wird die Freizeit der Menschen des dritten Jahrtausends so japanisch oder chinesisch aussehen, wie die des 20. Jahrhunderts durch den Sport englisch aussieht, denn der Sport – vom Fußball zum Golf und zum Tennis – ist eine rein britische Erfindung, die in der briti-

schen Wirtschaftshegemonie des 19. Jahrhunderts wurzelt und von der Welt seitdem übernommen wurde? Wird Bombay das Weltzentrum der Medienkultur werden – es ist schon heute deren Zentrum für die 1.000 Millionen der Inder –, wenn Bangalore das Weltzentrum der Software wird? Werden Weltkunst und Kultur im nächsten Jahrhundert im Kimono oder Sari antreten? Wird sie so synkretistisch werden, wie schon heute ein Teil der kommerziellen Massenkultur – der Popmusik oder der Filmindustrie von Hongkong mit ihrer eigenartigen Verbindung der Themen aus weit entfernten Kulturkreisen? Und wieviel von der unseren wird noch in dieser neuen, anders gefärbten Weltkultur stecken? Ich glaube es nicht. Es ist unwahrscheinlich, daß sich im angehenden dritten Jahrtausend *eine* von den aufsteigenden östlichen Kulturen global so durchsetzt wie seinerzeit die westliche. Schon weil mehrere heute miteinander wie auch mit der westlichen Hochkultur rivalisieren. Ich glaube also nicht, daß es eine solche neue globale Kultur überhaupt geben wird, die mit der in der Zeit der westlichen Hegemonie vergleichbar ist. Eine solche Kunst- und Kulturhegemonie ist bei weitem keine automatische Folge der Existenz einer einzigen Weltwirtschaft, einer globalen Wissenschaft und Technologie. Diese gibt es unbestreitbar, aber sie erfordert nur die Möglichkeit der Kommunikation, wie das mittelalterliche Latein, nicht aber die gemeinsame Kultur. Wir beurteilen die Kultur des westlichen Mittelalters nicht nach den Nebenprodukten dieser Kommunikation, z.B. den Gedichten des Archipoeta, sondern nach Dante und Petrarca, nach Walther von der Vogelweide, Chaucer und Villon.

Anders steht es meiner Ansicht nach um die Massenkultur und wohl auch um die gesamte, nicht mehr in die Sprache des bürgerlichen 19. Jahrhunderts rückübersetzbare, technisierte Kulturproduktion

und Reproduktion unseres fast schon beendeten Jahrhunderts. Ich möchte jedenfalls bezweifeln, daß dieser Entwicklungsstrom, der durch Technologie und immer mehr auch durch künstlich vermittelte Sinnesempfindungen geprägt ist, überhaupt mit der überkommenen Begrifflichkeit von Kunst und Kultur beschrieben werden kann. Viel-

leicht steckt in den Paradoxien des Postmodernismus, die den Unterschied zwischen Autor und Leser abschaffen wollen, irgend eine Ahnung dieser neuen Beziehung zwischen Leben und Kunst. Wohin trägt uns dieser Entwicklungsstrom? Ich weiß es nicht. Wenn zufällig ein neuer Walter Benjamin existiert, darf ich ihn oder sie bitten,

uns für das einundzwanzigste Jahrhundert das zu schreiben, was der alte mit „Die Kunst im Zeitalter der Reproduktion“ fürs 20. Jahrhundert geleistet hat.

---

Michael Lobgesang

---

## Nur wo heute heute ist, kann morgen morgen werden

### Kunst und ihre Vermittlung am Vorabend der Jahrtausendwende

Die Begriffsdefinitionen von Kunst und Kultur waren im Laufe der Zeit immer wieder einem Wandel unterzogen. Der Begriff Kunst ist im allgemeinen Sprachverständnis und in der herrschenden Lehrmeinung, mit der künftige Kunstpädagogen und Kunsthistoriker konfrontiert sind, auch heute noch weitgehend durch den Geniekult des 19. Jahrhunderts geprägt. Kunstvermittlung muß sich heute aber vielmehr der gegenwärtigen Situation stellen. Gerade durch diese veraltete Auffassung „Begabung sei nur außergewöhnlichen Menschen gegeben“, die sich stellvertretend für den Rest der „weniger gesegneten Menschheit“ kreativ ausleben dürfen, ist Kunst zu einem hermetischen System geworden. Aber „l'art pour l'art“ entspricht in unseren Tagen weder dem Zugang der Künstler, noch jenem der verantwortlichen Vermittler. Kunst und Kultur sind schwerer abgrenzbare

Felder geworden und überschneiden sich mit den Ansprüchen der „Massenkultur“. Die scharfen Konturen, die es bis vor kurzem gab, verschwimmen mehr und mehr, die Trennlinien zwischen den „reinen Künsten“, diversen Medien und anderen kreativen Gattungen lösen sich auf.

Ausstellungsmacher und Museumspädagogen und andere Vermittler von Kunst sehen sich aufgefordert, Kunst „verbraucherfreundlich“ aufzubereiten. Es gilt hier ein niederschwelliges Angebot an vermittelnder Zusatzinformation anzubieten. Im Bereich dieser Vermittlungstätigkeit in den großen Kunsthallen und Museen, wo Kunst in breit umworbene Großausstellungen präsentiert wird, entstand die neue zentrale Funktion des Kurators. Dies führte aber nicht zu einer Demokratisierung des Kunstbetriebes, sondern zu einer Ausweitung des „Starkults“ auf die

Gruppe der Kuratoren. So äußerte sich Starkurator Hans-Ulrich Obrist in einem Interview mit Marius Babias, übertitelt mit *Der Kurator muß verschwinden*: „Eine Ausstellung organisiere ich nur dann, wenn sie ihre Notwendigkeit a priori neu definieren kann. Der Versuch neue Songlines zu orten, fordert Mobilität. Insofern kann jede Ausstellung die letzte sein.“ (in: *Kunstforum*, Ruppichterth 1994, Bd. 125; 1/2 1994: 392). Analog zur Rolle des DJ in der Populärmusik treten auch in der Kunst Kuratoren, Regisseure, Arrangeure und Animateure an die Seite des Primärproduzenten. Die Rollen verwischen sich und aus der bildenden wird eine quasi reproduzierende Kunst. Am grundlegenden Problem der Aufspaltung in eine elitäre „E“-Kunst und eine populäre „U“-Kunst hat sich jedoch bisher kaum etwas verändert.

Mit dem vermehrten Auftreten privater und halböffentlicher Kunstförder- und Kunstvermittlungsinstitutionen – z. B. in Gestalt der Bundeskuratoren – zeichnet sich eine wichtige Bewegung in der Kunstlandschaft ab. Zahlreiche NGOs und NBOs (non business organisation) nehmen einen wichtigen Platz gerade in der Vermittlung zeitgenössischer, museal schwer vermittelbarer Kunst ein. Nichtsdestoweniger hat Österreich in diesem Bereich einen großen Nachholbedarf. So gab es hierorts bereits bisher für zeitge-

nössische Kunst – im Gegensatz zur „etablierten Kunst“, die inzwischen durchaus als Kaufalternative zum Aktienpaket gilt, keinen funktionierenden Markt. An dieser Situation konnte auch die Tätigkeit privater Sponsoren kaum etwas ändern.

Der Staat als „Rechtsnachfolger“ von Kirche und Adel in der Funktion des Hauptmäzens der Künste, tritt im Zeitalter zunehmender Internationalisierung und Privatisierung immer mehr in den Hintergrund: Hier gilt es Strukturen zu entwickeln, welche die Förderung künstlerischer Produktion und Promotion unabhängig von wirtschaftlichen Zwängen, sehr wohl aber in Hinblick auf gesellschaftlichen Bedeutung und Verantwortung ermöglicht.

Eine zentrale Bedeutung in der Kunstvermittlung haben die Kunsthochschulen, wobei aber deren Monopol als Vermittlungsinstanz längst obsolet ist und daher zur Diskussion gestellt werden sollte. Sie produzieren in ihren Studien-zweigen der Kunstpädagogik Kunstvermittler, die später im schulischen Bereich, aber auch immer häufiger außerhalb der Schule arbeiten. Das Arbeitsfeld für bildnerische Erzieher wird immer breiter. Gerade jetzt, wo die Implementierung der Kunsthochschulen in das Universitätsstudiengesetz in Angriff genommen wird, bietet sich die einmalige und notwendige Gelegenheit, die Kunst- und Kunsterziehungsstudien grundlegend an die Erfordernisse der Zeit anzupassen.

Im Bereich der Kunstvermittlung spielen die Kunsthochschulen eine zentrale Rolle, wobei ich jedoch dafür plädiere, ihr Monopol als Ausbildungsinstanz der Kunstpädagogen zur Diskussion zu stellen. Das Arbeitsfeld für bildnerische Erzieher wird immer breiter, gleichzeitig wird die Arbeitsmarktsituation in diesem Berufszweig angespannter, insbesondere weil die öffentliche Hand sich aus vielen Bereichen der Förderung und Vermittlung von Kunst und Wissenschaft zurückzieht. Gerade jetzt, wo die Imple-

mentierung der Kunsthochschulen in das Universitätsstudiengesetz in Angriff genommen wird, bietet sich die einmalige Gelegenheit für eine Anpassung der Kunst- und Kunsterziehungsstudien an die Erfordernisse der Zeit. Wesentliche Ergebnisse dieser Adaptierung sollten sein:

- Abschaffung des frühneuzeitlichen Meisterklassensystems als Ausbildungsstruktur für den Kunstunterricht
- eine verstärkte Berücksichtigung der neuen Bildmedien in den theoretischen und praktischen Abschnitten des Studiums
- Schaffung von Zentralwerkstätten
- Schaffung eines offenen Pools sowohl theoretischer als auch künstlerisch-praktischer Lehre mit dem Angebot an die Studierenden, sich im Laufe des Studiums zu spezialisieren (Vorschlag vom Bundeskurator Zinggl)
- Etablierung eines Einführungsjahres für die Kunststudien (ohne Aufnahmeprüfung) nach deutschem Vorbild
- Verstärkung der theoretischen Lehrangebote als Reflex auf die Theorielastigkeit aktueller Kunstansätze
- Einführung von Vorlesungen zur Vermittlung rechtlichen und

wirtschaftlichen Basiswissens für Künstler und Kunstvermittler

- Einführung eines Studiums der Kunstvermittlung bzw. „Museologie“ an den Kunsthochschulen, unabhängig von eigener künstlerischer Produktion der Studierenden
- Abschaffung der Aufnahmeprüfung als Reaktion auf den Wandel der Kunstdefinition und der Konvergenz mit theoretisch-wissenschaftlichen Ansätzen (Verabschiedung von der auf handwerkliches Können hin orientierten Idee des Künstlers).

Gerade für Österreich wichtig ist die bisher zu kurz gekommene Internationalisierung der Studien, wofür die Austauschprogramme und Kooperationen zumindest für die Länder der Europäischen Union eine große Chance bieten; dies würde auch eine Andockung der Arbeit der Kunsthochschulen an internationale Entwicklungen ermöglichen. Auch das Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten hat eine Reform dringend notwendig. Daß die Gegenwart jetzt stattfindet, hat sich dort wie in den Kunsthochschulen noch nicht überall herumgesprochen.

## LITERATUR

BABIAS M., *Im Zentrum der Peripherie. Kunstvermittlung und Vermittlungskunst in den 90er Jahren.* Dresden/Basel 1995.

GOEBL R., *Kunstvermittlung Ein Auftrag. Studie zur Ausbildung und Arbeit der Bildnerischen Erzieher in Österreich.* Wien 1994.

OBERHUBER/WAGNER/FIGLHUBER/KADR NOSKA/REDER, *Neuorientierung von Kunsthochschulen.* Wien 1985.

Interviews mit Bundeskurator Wolfgang Zinggl (Depot), Prof. Herwig Zens (Institut für Bildnerische Erziehung an der Akademie der bildenden Künste) und Ministerialrat Höllinger (Ministerium für Wissenschaft und Verkehr), geführt von Ulrike Kohnen-Zülzer (Akademie der Bildenden Künste) für ein Wandzeitungsprojekt (ohne Jahreszahl).

## **Kunst zwischen Formenspiel, Psychoanalyse, Philosophie und Design Entwicklungen der Kunst im 20. Jahrhundert**

Die in den letzten 300 Jahren entwickelten und internalisierten Begriffe, Normen und Werte des Umgangs mit Kunst und Kultur sind im 20. Jahrhundert verändert und schließlich an seinem Ende umgestoßen worden. Es stellt sich die Frage, was die bewegenden Kräfte dieses Veränderungsprozesses waren, und wie dieser durch die Menschen wahrgenommen und bewertet wird, wie die künstlerische und kulturelle Praxis der BürgerInnen heute aussieht und wie das gesellschaftliche und ökonomische Bedingungsfeld war, das den Formen und Wertewandel in der Kunst des 20. Jahrhunderts bewirkt hat. Diesen Fragen möchte ich im folgenden im Hinblick auf die entscheidenden Entwicklungen und Zäsuren im formalästhetischen Bereich der bildenden Künste und im Hinblick auf die Institutionen, die diese Künste bewahren, verwalten und fördern und die Diskurse steuern, untersuchen.

Die Künste finden sich heute in einer ungeklärten Position. Es gibt ein wachsendes, von der Tourismusindustrie perfekt vermarktetes Interesse an überlieferten kulturellen Werken, Ensembles, Städten, Kulturlandschaften. Das Interesse an den gegenwärtigen „Ausläufern“ jener Künste, deren historische Ausdrucksformen die Zeitgenossen so interessieren, wird jedoch immer kleiner. In der Freizeit- und Erlebnisgesellschaft erobern gleichzeitig kulturelle, auf Ästhetik bezogene Handlungsfelder Raum und Zeit im Leben der einzelnen Menschen, im gesellschaftlichen Leben, im kollektiven Bewußtsein. Kunsträume – Museen, Ausstellungshallen, Konzerthallen, Theatergebäude –

haben zwar nach wie vor ein hohes gesellschaftliches Prestige, erreichen aber trotz medialer Verstärkung immer weniger Menschen. Ein große Publikumsschichten erreichendes Interesse an klassischer Kultur konzentriert sich auf wenige Ikonen – das Neujahrskonzert im Wiener Musikvereinsaal, die Opernfestspiele in Verona, die Auftritte der 3 Startenöre etc. –, die populär aufbereitet, multimedial ausgewertet und international vermarktet werden. Gleichzeitig gibt es, was die kunstinteressierte Öffentlichkeit betrifft, eine „elitäre Konzentration“. Kunstsoziologische Studien zeigen, daß das kunstinteressierte und -kompetente Publikum noch häufiger als bisher anspruchsvolle Angebote der klassischen Kultur in Anspruch nimmt.

Die kreativen, phantasievollen Persönlichkeiten, die Künstler, die Profis in Sachen Gestaltung verlassen jedenfalls zeitweise das hehre und ernste Reich der Künste, und sie pendeln gerne und immer häufiger in die populäre Kultur aus. Das Interesse, im Feld der tradierten „Hochkultur“ aktiv tätig zu sein oder als kompetenter Konsument teilzunehmen, wird jedenfalls in einer Reihe von Bereichen immer kleiner, trocknet aus.

Wenn man die Isolierung bedenkt, in der sich bestimmte Sparten der „E-Kultur“ heute befinden, drängen sich zwei Fragen auf: worin denn die viel zitierte große Bedeutung der Kunst für die Gesellschaft eigentlich bestehe und wie die beiden Ströme, der gesellschaftliche und der der Kunst, historisch miteinander verbunden waren und sind. Für die alten Königsdisziplinen

der Kunst – Lyrik, Tafelmalerei, klassisches Konzert – halten sich Markt- und öffentliches Interesse in stets enger werdenden Grenzen. Man hat den Eindruck – der Beitrag von Eric J. Hobsbawm in diesem Heft geht darauf ausführlicher ein –, daß sich der Bereich der „ersten“ Künste, die ihre Identität grosso modo gesprochen im „Wahren, Guten und Schönen“ hatten, im 20. Jahrhundert kontinuierlich verkleinert hat und sich gegenwärtig in Auflösung befindet.

Gleichzeitig hat insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine immer noch expandierende Kunst- und Kulturindustrie große Terrains, die früher durch die tradierten Künste besetzt waren, und weitere, bisher noch nicht klar definierte Erlebnis- und Zeiträume okkupiert. Aktiv und passiv sind immer mehr Menschen mit Produkten der Kulturindustrie konfrontiert. Mehr Menschen als je zuvor hören fast ununterbrochen Musik unterschiedlichster Qualität. Immer mehr Menschen experimentieren selbst mit der Herstellung von Musik und bedienen sich dabei der neuen technischen Medien. Jeder, der seine Wohnung verläßt, seinen Fernsehapparat oder Computer einschaltet, wird alltäglich mit unzähligen Bildern überschwemmt. Mehr Menschen als je zuvor stellen derzeit mit den neuen technischen Mitteln – elektronisch hoch aufgerüstete Fotoapparate, Digitalkameras, EDV-Programme – Bilder unterschiedlichster Qualität her und vermitteln sie an eine immer größere Öffentlichkeit. Mehr Menschen als je zuvor schreiben über ihre aktuellen Befindlichkeiten, Sorgen und Gefühle und senden ihre oft sehr persönlichen Botschaften in das weltweite Netz und erhalten darauf Antworten.

Mehr Menschen als je zuvor sind heute passiv als Konsumenten mit einer unübersehbaren Flut von Bildern, Formen, Symbolen, Texten, Geschichten und musikalischen Produkten unterschiedlichster Art

und Qualität konfrontiert. Die Gestaltung und Pflege des eigenen Körpers durch Gymnastik, Training, Bodystyling, Massage, Kosmetik, Tätowierung, Piercing, Diäten, etc. nimmt heute einen immer größeren Raum im Leben der Menschen ein und beschäftigt ganze, immer noch wachsende Wirtschaftsimperien. Die Modebranchen erreichen immer mehr Menschen mit ihren stets weiter ausdifferenzierten Produktpaletten und fordern von Saison zu Saison primär die Geldbörsen, wohl aber auch die ästhetische Kompetenz der KonsumentInnen. Die Qualität des Möbeldesigns ist international, in den letzten Jahrzehnten aber auch in Österreich, gewachsen, und die zahlreichen gedruckten und elektronischen Werbekataloge tragen zweifelsohne auch zur Geschmacksbildung bei. Die Fähigkeit, formalästhetische Qualitäten wahrzunehmen, zu erkennen, zu genießen, ist unter dem alltäglichen Druck, unter dem jede/r steht, ästhetische Entscheidungen zu treffen, größer geworden.

Viele Analysen der medialen Produkte zeigen, daß sie von ihren Aussagen, ihren Botschaften trivial, restringiert, primitiv, von ihrem Design und ihrer formalästhetischen Qualität jedoch besonders differenziert und hochentwickelt sind.

Der Anspruch auf Wahrheit, Humanität und Schönheit ist in diesem neuen Kulturpuzzle mit seinen Billionen von Einzelteilen weder als Imperativ, noch als versteckte Botschaft spürbar. Die Schöpfer und Designer haben ihn völlig aufgegeben. Zu allerletzt wollen die Produkte ernst sein bzw. ernst genommen werden. Spaß, Unterhaltung, Überraschung, Kurzweiligkeit wird von den kulturellen Produkten und Programmen verlangt. Bilder, Töne und Botschaften sind vom Unterhaltungs- und Spaßcharakter getragen, und sie wirken für die Beobachter, die von den alten Kunstpodesten aus das Geschehen beobachten, daher auch infantil, trivial, banal.

Auf dem Weg vom genialen künstlerischen Einzelwerk zum multi-

medialen Ensemble mit „Eventcharakter“ und deutlichen Fluchtlinien zum Entertainment liegen im 20. Jahrhundert Ideen, intellektuelle und soziale Konstellationen, die manchmal in einem engen Wechselwirkungsverhältnis, immer jedoch in einem sehr losen geistigen Zusammenhang standen. Da die Künste wohl stets auf konkrete, intellektuelle, gesellschaftliche und politische Ereignisse und Situationen reagierten, dies jedoch sehr oft mit utopischen, innovativen, vieldeutigen und numinosen Botschaften, Methoden und Werken taten, ist es fast der Regelfall, daß das Beziehungs- und Abhängigkeitsgefüge zwischen Kunst und Gesellschaft nicht durch klare und eindeutige Kausalitäten beschreibbar ist. Die folgenden Ausführungen skizzieren daher intellektuelle und gesellschaftliche Konstellationen, die für die Entwicklung der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert entscheidend waren, sie müssen jedoch im Hinblick auf die intellektuelle Eigendynamik der Kunst, die immer vielfältige chaotische Momente enthielt, auf eine „Gesellschaftsgeschichte der Kunstformen“ verzichten.

### Die großen Entwicklungslinien

Seit dem 18. Jahrhundert haben sich die Künste und ihre Protagonisten von ihren Auftraggebern und in der Folge von den vorgegebenen Ideen und Themenwelten emanzipiert. Die Machtansprüche der feudalen Herrschaftsträger waren Ende des 18. Jahrhunderts so ungläubwürdig geworden, daß die Künste nur mehr ein sehr durchsichtiges und fadenscheiniges Feigenblatt vor den durch die Aufklärung ausgeleuchteten Machtansprüchen der Dynastien und des Adels sein konnten. Die Künste traten daher seit dem 19. Jahrhundert in eine Beziehung wachsender Distanz zu den Herrschaftsträgern. In einem weiteren großen Schritt dieses Emanzipationsprozesses befreiten

sie sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von den überkommenen Darstellungsinhalten, die die religiös fundierte feudalbürgerliche Gesellschaft vorgab. Sie verließen ihre affirmative Rolle in der Gesellschaft und traten in jene der Kritik vorgefundener sozialer Wirklichkeiten ein. Die Künste übernahmen von der Philosophie die Aufgabe der Wahrheitsfindung, die sie jedoch nicht mit der Ruhe und Bedächtigkeit von Gelehrten „sine ira et studio“, sondern mit Zorn und Ungestüm zu erfüllen trachteten. Courbet schrieb als Devise über den Eingang seines Ateliers „Verité“, womit er zum Ausdruck bringen wollte, daß die Aufgabe des Künstlers die kompromißlose Suche nach Wahrheit sei. Konsequenz dieses Anspruches war das Verlassen der tradierten Themata, die Verabschiedung der Mimesis, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts durch die Fotografie realisiert wurde, und seit dem Ende des 19. Jahrhunderts auch von den überlieferten Techniken der Tafelmalerie.

Die Künstler verabschiedeten sich von dem durch die Akademien vorgegebenen Kanon. Die Ende des 19. Jahrhunderts neu gegründeten Akademien „für angewandte Kunst“ nahmen Anforderungen der sich industrialisierenden Wirtschaft und der Gesellschaftspolitik auf, und sie versuchten – sehr oft am Kern des sozialen Problems vorbei –, die soziale Frage des Pauperismus mit ästhetischen Mitteln zu lösen. Das neue, einfache und funktionale Design, das Jugendstil und Wiener Werkstätte entwarfen, erreichte jedoch die angestrebte Zielgruppe, das wachsende Industrieproletariat, nicht.

Am Ende des ersten und im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts entstand als Konsequenz der skizzierten Autonomieentwicklung das, was wir „abstrakte Kunst“ nennen. Die Bilder sind keine Abbilder mehr. Sie bestehen nur noch aus Farben und Formen ohne Inhalt, der sich aus der Gestaltung ableiten ließe.

Die Gedichte verwandeln sich in Lautmalerei, die reizvoll klingt wie eine fremde Sprache. Die Musik entledigt sich der Programmatik und der Tonalität.

Im Verlauf des Jahrhunderts führte diese Autonomieentwicklung die Künste noch weiter von den überkommenen Traditionen weg. Nach der Emanzipation von den Auftraggebern, den Inhalten und Themen, den leitenden Werten und den alten Maltechniken emanzipierten sie sich im 20. Jahrhundert auch von den Gegenständen. Sie verließen sehr bald auch die tradierte Gestaltungsweise der bildenden Kunst, Leinwandrechtecke mit Farben zu füllen. Die Musiker verließen die Tonalität, die Dichter Versmaß und tradierte Erzählweisen. Das Experiment wurde immer wichtiger, und die Künstler übernahmen jene Rolle in der Gesellschaft, die Kandinsky, einer der großen Innovatoren der Moderne, am Beginn des 20. Jahrhunderts so treffend beschrieben hat: „Der Künstler sieht und zeigt.“ Der Künstler ist nach diesem Diktum kein Gestalter mehr; er wählt aus, zeigt auf, weist hin.

In diesem Autonomieprozeß wurde die innovative Idee immer wichtiger, und die Traditionen, die Techniken und kanonisierten Gestaltungsweisen verloren an Bedeutung. Die Künstler wendeten sich vom Publikum ab und konzentrierten sich auf ihr Werk, auf den schöpferischen Prozeß und auf ihre persönliche Befindlichkeit. Gleichzeitig wendete sich das Publikum von der Kunst ab, die immer schwieriger und sperriger wurde und deren Schöpfer nicht bereit waren und sind, Konzessionen an den Geschmack einer größeren Öffentlichkeit zu machen. Werner Hofmann beschreibt Arbeitsweise und Auffassung aktueller Kunst mit dem Postulat, das jeder gegenwärtiger Künstler mitträgt: „Die Kunst, die Kunst zu verlernen.“

Die Künste finden sich am Ende der dargestellten Entwicklung heute in einer merkwürdigen Situati-

on. Die skizzierte Autonomieentwicklung hat gegenständliche, materielle und handwerkliche Komponenten im Schöpfungsprozeß in den Hintergrund treten lassen. Im selben Maß, in dem in den Künsten Idee, Regie, Dramaturgie, Prozeß und Kontext wichtiger wurden, sind die Grenzen zwischen Kunst und Philosophie, aber auch jene zwischen Kunst und Vermittlung fließend geworden. So gibt es in dem Lebens- und Handlungsfeld, das die Kunst heute darstellt, ständig Grenzüberschreitungen, und die ehemals deutlichen Zäsuren zwischen Künstlern und Philosophen, Künstlern und Kommentatoren und Künstlern und Vermittlern verschwinden.

### **Kunstentwicklung im 20. Jahrhundert: Epochen, Ismen?**

Bis in die 70er Jahre des 20. Jahrhunderts wurde Geschichte als „Epochengeschichte“ erforscht, geschrieben, erzählt und vermittelt. Bis dahin gab es auch ein Übereinkommen über die wichtigen Akteure des historischen Prozesses, das sich in den Fragestellungen der Forschung ebenso spiegelte wie in den Lehrplänen der Schulen und den Perspektiven, aus denen Medien und Erwachsenenbildungsinstitute Geschichte betrachteten. Dynastien und Staaten, Kabinette, Parteien, Bürokratien und Heere, Krieg und Frieden, Männer und Mächte waren zentrale Begriffe, die für die Erforschung und Darstellung historischer Prozesse die Entwicklungs- und Interpretationslinien vorgaben. Die politischen und sozialen Entwicklungen der letzten Jahrzehnte haben ebenso wie die inhaltliche und methodische Ausdifferenzierung der historischen Forschung die homogenen Geschichtsbilder zum Einsturz gebracht.

Die Kunstgeschichte hat sich beim Versuch, das riesige Depot von Kunstwerken zu ordnen, einerseits an die politische und Gesellschaftsgeschichte angelehnt, andererseits

hat sie das Material historisch-genetisch nach morphologischen Gesichtspunkten geordnet. Der skizzierte naiv-realistische Blick auf die Geschichte hat insbesondere in den Kunstwissenschaften eine Ordnung des künstlerischen Materials nach Epochen – Romanik, Gotik, Renaissance, Barock, Klassizismus, etc. – begünstigt. Die Herauslösung der Künste aus der integralen Verbindung mit der Herrschaftsgeschichte seit der Aufklärung stellt – jedenfalls für das 19. und in viel stärkerem Maß für das 20. Jahrhundert – die Anwendung des Epochengliederungsprinzips auf die Kunstentwicklung nachhaltig in Frage.

Zur Ordnung der Kunstwerke und der Kunstentwicklungen im 20. Jahrhundert haben die Kunsthistoriker ein begriffliches Instrumentarium vielfältiger Ismen – Dadaismus, Surrealismus, Tachismus, Fauvismus, etc. – geschaffen. Das an linearen Chronologien orientierte Geschichtsbild hat wohl auch die Kunsthistoriker dazu bewogen, die Vielfalt an künstlerischen Ideen und Formen, die das 20. Jahrhundert hervorgebracht hat, in einen linearen Ablaufkontext zu stellen. Diese Herangehensweise war aber eher ein Hindernis denn eine Hilfe, Kunstprozesse dieses Jahrhunderts zu verstehen, zu deuten und gesellschaftsgeschichtlich zu verorten.

Wohl gibt es einige gesellschaftliche Hauptentwicklungs- und Trennlinien, die auch die Entwicklung der Künste bestimmt haben, und auf die ich kurz eingehen möchte. Am Ende des vorigen Jahrhunderts stand das feudal-monarchische Herrschaftssystem im Hinblick auf seine ideale Fundierung, seine Konsistenz, Effizienz und Glaubwürdigkeit vor dem Zusammenbruch. Der machtpolitische und ideelle Niedergang des durch den Adel dominierten politischen Systems war in Europa spätestens seit dem 18. Jahrhundert eingeleitet worden. Ende des 19. Jahrhunderts zeigen die politischen, wissenschaftlichen und ästhetischen

Diskurse die Wendezeit besonders deutlich an. Es formierten sich jene Diskurse der „Moderne“, die bis zum Ende des 20. Jahrhunderts die Identität jedenfalls der westlichen Gesellschaften bestimmen: Das intellektuelle Programm der Moderne am Beginn des Jahrhunderts läßt sich auf die folgenden Punkte bringen:

- Aufklärung überkommener Formen
- Ablehnung des Überflüssigen
- Primat des Funktionellen und Effizienten
- Kritik feudaler Lebensformen und Schnörkel zwischen Korsett, Krinoline und Fassadenschmuck
- Kritik aristokratischer Gesten, Lebensformen, hierarchischer Attitüden
- Kritik des repräsentativen Habitus
- Schlichtheit und Einfachheit als Postulat
- Herausbildung eines neuen Körperbewußtseins
- Erkenntnis der Komplexität des psychischen Geschehens und Forderung nach einer Ausleuchtung der Seelenlandschaft
- Forderung einer vernunftmäßigen Erklärung der Welt durch die Wissenschaften.

Die Entfaltung neuer wissenschaftlicher Disziplinen, neuer literarischer und künstlerischer Formen, der Psychoanalyse sowie vielfältiger lebensreformerischer Ansätze folgte diesem Forderungskatalog der Moderne. Das künstlerische Wirken von Gustav Klimt, Egon Schiele, Oskar Kokoschka, Adolf Loos, Otto Wagner, Josef Hoffmann, Alfred Roller steht ebenso unter dem Einfluß der Moderne wie jenes von Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Karl Kraus, Arthur Schnitzler, Peter Altenberg. In der bildnerischen Formensprache der Moderne entstand jene widersprüchliche Haltung zum Ornament, die das Werk einzelner Künstler ebenso durchdringt wie das gesamte künstlerische Schaffen jener Zeit. Sehr früh entstand bei den künstlerischen Protagonisten

der Moderne die Einsicht in die grundsätzliche Widersprüchlichkeit vieler ihrer Paradigmen zwischen Funktionalität und Ornament, Übersicht und Kolonisierung, Vernunft und Magie.

Eine entscheidende Zäsur, mehr noch eine Bruchlinie in der Geschichte des 20. Jahrhunderts, die die Künste und die Möglichkeiten ihrer Entfaltung und Rezeption wesentlich beeinflusste, setzten die faschistischen Regime, die die Moderne mit ihrem gestalterischen Einfluß auf Weltinterpretation, Kunst- und Lebensformen mit Gewalt und Terror zerstörten und vertrieben. Es hatte vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis zu der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten eine konservative Gegenbewegung zur Moderne gegeben, die in den Künsten, aber auch in den Lebensformen die überkommenen Formen bewahren wollte, und die auch über einen breiten Rückhalt in der Bevölkerung verfügten. Der Nationalsozialismus holte die kulturkonterrevolutionären Formen aus dem ästhetischen Untergrund und einer Bedeutungslosigkeit, in der man sie – jedenfalls in den 20er Jahren – bereits versunken geglaubt hatte. Die massive antimodernistische Propaganda der Faschisten hat fraglos auch bewirkt, daß das Verhältnis zur Moderne in Deutschland und vor allem auch in Österreich ambivalent blieb.

Einen entscheidenden Einschnitt, der nicht nur kunst- und kulturpolitisch wirksam wurde, sondern auch die Ausdrucks- und Formensprache der Künste erreichte, setzten die 60er und 70er Jahre. Die Menschen der europäischen Länder – mit Phasenverschiebungen trifft dies auch für die anderen Weltkulturen zu – emanzipierten sich gründlich von überkommenen Lebensformen und Rollenmustern; sie blieben nicht wie ihre Vorläufer um 1900 im theoretischen Entwurf stecken. Fluxus – eine internationale aktionistische Kunstbewegung in den 60er Jahren – hatte es sich zum Ziel

gesetzt, die Grenzen zwischen den Kunstmedien, zwischen Künstler und Publikum und zwischen ästhetischem und realem Bereich zu durchbrechen. Meist handelte es sich bei den Fluxus-Aktionen um szenisch theatralische Veranstaltungen, mit denen auch Witz und Spontaneität in die Kunst eingebracht werden sollten. Gleichzeitig experimentierten in Wien Otto Mühl, Günther Brus, Hermann Nitsch u. a. in einer Reihe von Aktionen mit dem Körper als Medium von Aggression, Sexualität, Schmerz, Verletzung, Gewalt und Gewaltanwendung. Die orgiastischen Aktionen mit zum Teil explizit sexuellem und sadomasochistischem Charakter thematisierten gesellschaftliche Tabus. In der berühmten Aktion „Kunst und Revolution“ im Jahr 1968 im Hörsaal 1 des Neuen Institutsgebäudes der Universität trafen sich avantgardistische, politische und künstlerische Intentionen; und vielleicht nicht zufällig bildete in Wien eine Veranstaltung mit Kunstcharakter den Ausgangspunkt für einen politisch-gesellschaftlichen Prozeß der Veränderung.

Eine letzte Zäsur, die die Situation der Künste im 20. Jahrhundert entscheidend prägt, sehe ich in der Durchsetzung und Verdichtung des weltweiten elektronischen Informationsnetzes. Die Datenhighways machen in den letzten zehn Jahren das gesamte kulturelle Erbe, aber auch immer lückenloser das gegenwärtige künstlerische Schaffen zugänglich. Der einzelne „User“ steigt in ein Informationsnetz ein, das in den nächsten Jahren seine interaktiven Möglichkeiten noch verstärken wird. Rechner, Monitor und Maus geben jedem/jeder Teilnehmer/in die Möglichkeit, sich jederzeit in ein unendliches „Kunstspiel“ einzuschalten. Jedenfalls steht jetzt schon fest, daß „das Netz“ die überkommenen Grenzen zwischen „Künstler“ und „Publikum“, zwischen Schöpfer und Urheber einerseits und Konsument andererseits gründlich verwischen wird.



*Marcel Duchamp:  
Roue de Bicyclette, 1913  
Duchamp nimmt alltägliche triviale  
Gegenstände aus ihrem Funktions- und  
Wahrnehmungszusammenhang, stellt  
sie in neue ungewohnte Zusammen-  
hänge und schmuggelt sie in die Räume  
der Kunst ein. Er bringt damit Magie,  
Geheimnis und Schönheit banaler  
Gegenstände und Situationen zur  
Erscheinung und ironisiert bewußt die  
Funktionsweise des Museums.  
Aus: Catalogue Raisonné, Paris 1977*

### **Die großen neuen Ideen Der Readymade-Effekt**

Die entscheidende Idee, die in der Kunst des 20. Jahrhunderts in unterschiedlichen Ausformungen immer wiederkehrt, wurde von Marcel Duchamp (1887–1968) formuliert. Berühmt wurde Duchamp mit dem Bild „Nu descendant un escalier“, das eine nackte Frau zeigt, die eine Wendeltreppe hinabsteigt, und mit dem er er sich auch als Kenner und Meister des analytischen Kubismus und des Futurismus erweist. 1913 stellte er sein erstes „Readymade“, eine auf einem Barhocker montierte Fahrradfelge, aus.

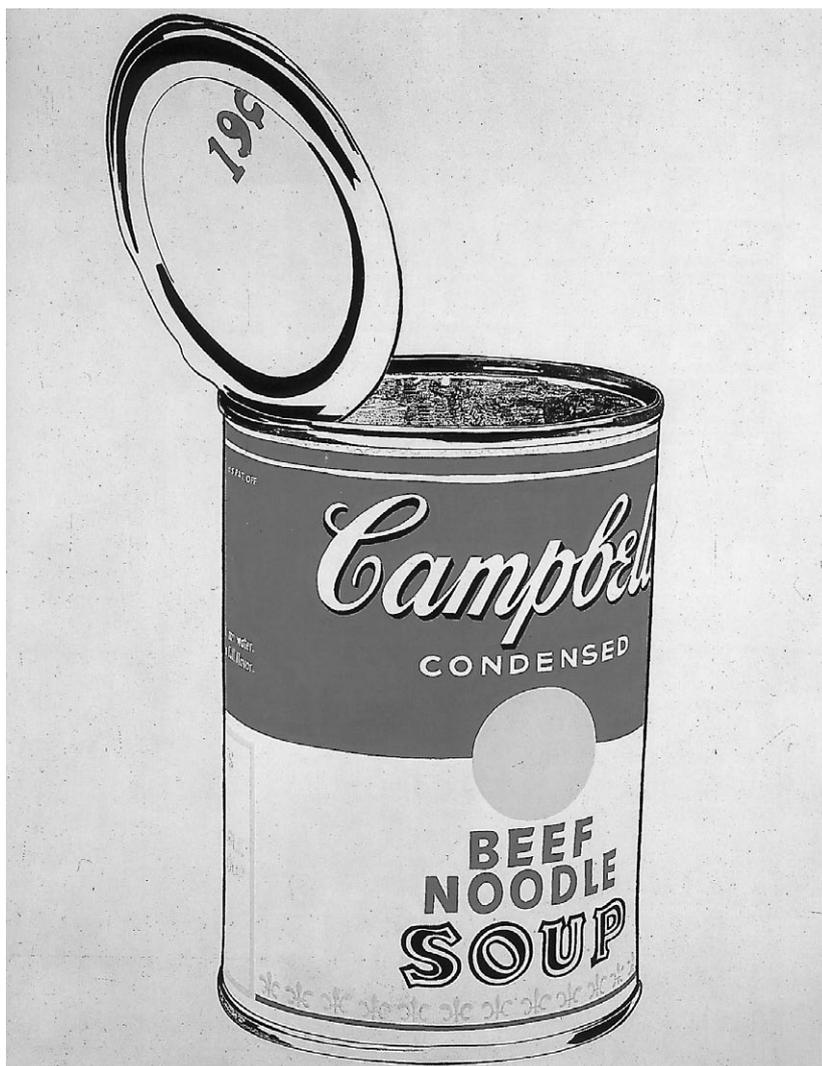
Er nimmt damit einen Alltagsgegenstand aus seinem Verwendungszusammenhang, verfremdet

ihn und schleust ihn in den Kosmos der Kunst ein. Weitere Readymades waren „Der Flaschentrockner“ (1914) und „Die Fontäne“, eine signierte Pissoirmuschel (1917). Die Readymades machen darauf aufmerksam, daß zur Entstehung eines Kunstwerks immer sowohl ein Objekt als auch die psychische und intellektuelle Fähigkeit eines Betrachters gehört, einen Gegenstand als Kunstwerk wahrzunehmen. Das Readymade macht auf die ästhetischen Qualitäten aufmerksam, die in Alltagsgegenständen stecken, und auf die auratische Atmosphäre des Kunstmuseums, der es mühelos gelingt, einen trivialen Gegenstand zu verwandeln, wie der Kuß der Prinzessin den Frosch in einen Prinzen.

Der Readymade-Effekt durchzieht in der Folge die Geschichte fast aller künstlerischen Innovationen, von den Collagen über die Objekte des Surrealismus und der Pop Art bis hin zur Land Art und zur Kitschkunst. Die Pop Art – entstanden in den USA in den 50er Jahren – holte sich Themen und Objekte aus der Konsum- und Massenkultur (z. B. Comic-strip, Pin-ups und Verpackungen). Die bekannten Pop Art Künstler der New Yorker Szene und der amerikanischen Westküste, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Mel Ramos, Andy Warhol und Tom Wesselmann benutzten grelle Leuchtfarben und entlehnten ihre Themen aus den Warenhäusern und der Vergnügungsindustrie, wobei sie die Dinge und Erscheinungen des Alltags mit kühler Überzeichnung aus ihrer nebensächlichen Existenz herausholten. Ketchup Dosen, Coca Cola Flaschen, Zigarettenpackungen wurden so aus ihrer trivialen, alltäglichen Position eines Wegwerfprodukts in jene eines ikonographischen Superstars emporgehievt. Die Pop Art war mit ihrem auf die vertraute und geliebte Konsumwelt bezogenen Transformationsspiel wohl einer der wenigen erfolgreichen Versuche, die moderne Bildkunst in die Alltagswelt zu reintegrieren.

### Die Magie des Verschütteten

Eine zweite Idee, die die Kunst des 20. Jahrhunderts durchzieht, ist jene der Anwendung psychoanalytischer Erkenntnisse auf den künstlerischen Prozeß. Die künstlerischen Ausdrucksformen, die durch die moderne Seelenwissenschaft beeinflusst wurden, reichen vom Surrealismus über die Neue Sachlichkeit bis hin



Andy Warhol (1928–1987) „Big Campbells Soup Can“ 1962  
Seit 1960 entstanden die ersten Gemälde mit Comic-strip-Figuren wie Batman, Dick Tracy und Superman, ab 1962 folgten dann Campbells Suppendosen als Sujet. Seine Bilder thematisieren den gesamten Bereich des Alltäglichen und Trivialen (Cola-Flaschen, Dollarnoten, Blumen) und den zeittypischer „Images“ (wie Elvis Presley, Marilyn Monroe, Mao etc.)

zu den Installationen von Edward Kienholz, Louise Bourgeois und Rebecca Horn und den Gemälden eines Francis Bacon und Lucian Freud.

Es lohnt sich einen Blick in die Gedankenwerkstatt der frühen Surrealisten zu werfen, die mit ihren Bildern die Erkenntnisse der neuen Seelenkunde über das Unterbewußte, über die Bedeutung der Träume und des Verdrängten zum bildli-

chen Ausdruck brachten und wohl auch popularisierten. André Breton formulierte 1924 das Manifest des Surrealismus, das an die Stelle der rationalen Anschauung der Dinge das Wissen von den irrationalen, urtümlichen Beziehungen setzte. „Surrealismus ist reiner psychischer Automatismus, durch den man sich vornimmt, sei es mündlich, sei es schriftlich, sei es auf ganz andere Weise, das wirkliche Funktionieren des Gedankens auszudrücken. Vom Gedanken diktiert, ohne jede von der Vernunft diktierte Kontrolle, außerhalb jeder ästhetischen oder moralischen Voraussetzungen. Der Surrealismus beruht auf dem Glauben an die überlegene Wirklichkeit gewisser bisher vernachlässigter Assoziationsfolgen, die Allmacht des Traumes, das selbstlose Spiel des Gedankens. Er strebt danach, endgültig alle anderen psychischen Mechanismen zu zerstören und sich an ihrer Stelle zur Lösung der hauptsächlichlichen Lebensprobleme einzusetzen.“

Giorgio de Chirico, Salvadore Dali, René Magritte, Joan Miró, Hans Arp, Max Ernst, Yves Tanguy, Man Ray u. a. waren wichtige Vertreter des Surrealismus, der sich auch gegen eine Herabwürdigung der Kunst zu einem bloß ästhetischen Gegenstand verwehrte. Ähnlich wie die Psychologie und Psychoanalyse wollten die Surrealisten die Kenntnis von den magischen Zwischenreichen vergrößern, ohne dabei auf eine poetische Dimension zu verzichten, die den Dingen in ihrem Eigenleben jenseits ihrer Funktionen innewohnt. „Wir leben noch unter der Herrschaft der Logik .... Der absolute Rationalismus, der weiterhin Mode ist, erlaubt nach unserer Erfahrung die Betrachtung uns betreffender Tatsachen nur in einem sehr beschränkten Rahmen ... Unter dem Banner der Zivilisation, unter dem Vorwand des Fortschritts haben die Menschen es fertig gebracht, etwas aus dem Geist zu verbannen, das – zu Recht oder Unrecht – als Aberglaube oder Hirn-

gespinst beschuldigt werden könnte. Sie haben jede nach Wahrheit suchende Methode, die sich nicht in die Tradition einfügt, verbannt.“ (André Breton, Surrealistisches Manifest) Und in dieser Entdeckung, in diesem Hinweis auf die Magie, die in den Dingen, Konstellationen und Situationen steckt, und die freigelegt wird, wenn wir aus den internalisierten Wahrnehmungsmustern herausgerissen werden, traf sich die Ready-made- immer wieder mit der psychoanalytischen Methode in der Kunst des 20. Jahrhunderts.

Die Werke von William Bailey, Christo Javacheff, Chuck Close, Domenico Gnoli, Ralph Goings, Michael Heizer, David Hockney und natürlich und nicht zuletzt von Joseph Beuys spielen mit der Magie der Objekte, die dann zum Tragen kommt, wenn die Gegenstände in einer für unsere Wahrnehmung ungewöhnlichen Konstellation erscheinen. Die fragilen Selbstverständlichkeiten unserer alltäglichen Wirklichkeitssicht werden dadurch zerstört, und es setzt jener psychische Automatismus ein, den wir aus unseren Träumen kennen und den die Psychoanalyse deutet.

### Zufall als Methode

Eine dritte Idee von der immer wieder neue Impulse für die Kunst kamen, bestand in der Entdeckung der schöpferischen Kraft des Zufalls. Die Kritik an den rigiden gesellschaftlichen Ordnungsstrukturen, am Korsett der ästhetischen Normen und Werte und am Kanon der Methoden bewirkte in der Kunst bereits Ende des 19. Jahrhunderts eine Abwendung vom akademischen Regelwerk zur Herstellung des schönen Scheins und eine Hinwendung zum Unplanbaren.

Lautréamont beschreibt als ideale surreale Konstellation mit Poesie das Zusammentreffen eines Regenschirms mit einer Nähmaschine auf einem Seziertisch. Das durch den Zufall diktierte Arrangement von Gegenständen in einem Stillleben

oder in einem Environment, ebenso das Arrangement von Farben und Formen, bei dem dem Zufall eine ebenso wichtige Rolle zufällt wie dem die Prozesse steuernden und überwachenden Künstler, werden hier nur beispielhaft für all jene künstlerischen Prozesse genannt, bei denen dem Ungeplanten, Spontanen und Zufälligen eine wichtige



gestalterische Rolle zufällt. Die frühe abstrakte Malerei, der Surrealismus, die Experimente mit Klatsch- und Schüttechniken, Collage und Action Painting wollten durchwegs das Zufällige als Element der Offenheit, der Vieldeutigkeit und eines Heraustretens aus dem Kanon tradierter Harmonievorstellungen in die Kunst einschleusen.

Max Ernst erzielte den Eindruck archaischer Ruinenlandschaften zum Teil mit der automatischen „Zufallstechnik“ der „Calcomanie“, die er in seinen frühen Werkphasen immer wieder anwandte, und bei der er den visuellen Effekt, der entsteht, wenn frisch und pastos auf die Leinwand aufgetragene Ölfarbe mit einer anderen Leinwand „abgeklatscht“ wird, systematisch einsetzte. Der herausragende Vertreter einer den Zufall integrierenden expressiven Maltechnik war Jackson Pollock (1912–1956). In einem immer extremeren Expressionismus fand er Ende der 40er Jahre zum Action Painting. Er breitete riesige Lein-

*Paul Delvaux, Die Schule der Gelehrten, 1958, Öl auf Leinwand. Die Darstellung von Gegenständen, Situationen und Inhalten, welche in der uns bekannten Wirklichkeit nichts miteinander zu tun haben, auf einem Bild, stören Seh- und Erlebniskonventionen. Die dargestellte Wirklichkeit erscheint in einem magischen Traumlicht. Aus: wien. kunst der letzten 30 jahre. museum moderner kunst wien*

wände auf dem Boden aus, um die herum er sich in einer Art Trance- oder Rauschzustand bewegte, und auf die er in spontaner Gestik Farbe heruntertropfen ließ, verspritzte, schleuderte oder verschmierte.

Die Betonung des Gestischen in der Arbeit von Pollock wurde von anderen Künstlern aufgegriffen und führte geradewegs zur Entwicklung des Happenings (von to happen: sich ereignen). Beim Happening, das in den 60er Jahren entwickelt wurde, handelt es sich um elementare theatralische Abläufe – mit vorher festgelegten Situationen, aber ohne fortlaufende Handlung. Die Happenings sollten in jeder Phase offen für



*Der Maler Jackson Pollock bei der Arbeit an einem „Drip Painting“  
Rat für Formgebung, Darmstadt*

Improvisationen sein, und sie bezogen unterschiedliche Reize – visuelle, taktile, akustische – in den künstlerischen Prozeß ein. Yves Klein (1928–1962), Gründungsmitglied des Nouveau Réalisme, experimentierte mit der Idee des Monochromen. Er schuf monochrome Bilder und Skulpturen – berühmt wurde er für sein leuchtendes Ultramarin –, und er arrangierte Happenings, bei denen sich blau eingefärbte Mädchen zu einer von ihm dirigierten monotonen Streichermusik auf einer Leinwand bewegten und darauf ihre Farbspuren hinterließen. Jean Tinguely (1925–1991) konstruierte sinn- und funktionslose Apparate und mit den „META-MATICS“ absurd anmutende automatische Malmaschinen.

In Wien experimentierte Hermann Nitsch, der durch seine Ritualspiele des „Orgien-Mysterien-Theaters“ in den 60er Jahren bekannt wurde, mit den Effekten und ästhetischen Reizen, die das Verschütten von Blut und vor allem roter Farbe auf Leinwand erzeugt. In der Videokunst und

in vielen Formen der Computeranimation spielen Zufallsgenerator und chaotisch ablaufende Prozesse eine wichtige Rolle.

### **Ende der Kunstgeschichte?**

Am Ende des 20. Jahrhunderts fordern einige Vertreter der Kunstgeschichte, der Philosophie und der Kunst selbst eine kritische Bewertung der „Moderne“. Rudolf Burger, Rektor der Wiener Universität für angewandte Kunst, hat vor kurzem in einem viel beachteten Artikel die Frage gestellt, was von den gegenwärtigen bildenden Künsten übrigbleibt, wenn man die gelehrten Kommentare abzieht. Die Kommentarbedürftigkeit der Gegenwartskunst steht jedenfalls außer Frage.

Gleichzeitig gibt es wachsende Berufsgruppen, die mit Kunstvermittlung, -dokumentation, -präsentation, dem „Kuratieren“ und Kommentieren von Einzelwerken und Ensembles ihr Geld verdienen. Hans Belting hat Mitte der 80er Jahre mit seinem Buch „Das Ende der Kunstgeschichte“ Aufsehen erregt. Seine These ist, daß sich die Künste mit ihrer Entfernung von einer durch Ikonologie, Ikonographie, Morphologie, Akkord- und Harmonielehre beschreib- und analysierbaren Formensprache einer kunsthistorischen Analyse im traditionellen Sinn fast zur Gänze entziehen. Die Kunstgeschichte sei somit am Beginn des 20. Jahrhunderts mit dem Wegfall des nach formalästhetischen Kriterien zu beschreibenden Einzelwerkes am Ende jener Entwicklung angelangt, die im 15. Jahrhundert begonnen hatte.

Wie ich in meinen Ausführungen gezeigt habe, haben sich die Künstler im 20. Jahrhundert aus einer Haltung und einem Gestus, die Werte vermitteln wollten, zurückgezogen. Der „pädagogische Zeigefinger“ findet sich fast ausschließlich nur in der künstlerischen Produktion der autoritären Regime des Faschismus und des

Kommunismus. Die Botschaften sonst sind – und das macht meines Erachtens die Kunst des 20. Jahrhunderts auch gleichermaßen interessant, anregend und sympathisch – sehr leise, vieldeutig, geheimnisvoll. Gleichzeitig entstand ein immer noch wachsendes Feld eloquenter Beschreibung der Kunstwerke, -prozesse und -ensembles, das vom Feld der gestaltenden Künste nicht mehr deutlich abgrenzbar ist. Der „eigentliche“ Kunstcharakter liegt bei den aktuellen Kunstereignissen nicht selten in der Hand der Kuratoren und Prozeßgestalter, und es kommt daher nicht selten vor, daß Persönlichkeiten auf diesem Terrain die Fronten wechseln und die Ebene des kunstvollen Kommentars zum Kunstwerk erklären.

Trotzdem wäre es meines Erachtens völlig falsch, „vom Ende der Kunst“ zu sprechen. Was die bildenden Künste betrifft, hat sich das Spektrum der Ausdrucksformen entscheidend erweitert, und es koexistieren heute Tafelbilder mit formalästhetischem Anspruch neben Objekten, Inszenierungen, Installationen und völlig offenen Kunstprozessen. Und im Hinblick auf die aktuelle Kritik an der Kommentarbedürftigkeit der Künste muß eines gesagt werden: Die Künste waren in keiner Phase des historischen Prozesses so wenig dogmatisch und in einem im Hinblick auf ihre Anbindung an Macht und Hegemonie so freien Raum. Es gibt zahllose Ausdrucksformen und ebenso

viele Deutungsmöglichkeiten, und die vielfältigen Verbindungen mit den Freizeit- und Kulturindustrien haben die elitäre Attitüde, die den Künsten bis in die 70er Jahre eigen war, gründlich gestört. Die Kritik der kompromißlosen Vernunft an



der Kunst richtet sich daher heute nicht wie in den 70er Jahren gegen den elitären Musentempel, sondern gegen jene triviale Freizeitkulturmaschine, die die Menschen von der Geburt bis zum Tod rund um die Uhr einnebelt.

*Daniel Spoerri:  
Hahns Abendmahl, 1964  
Spoerri arrangierte für den Kunstsammler Hahn ein Abendessen.  
Nach dem Mahl hielt er das Ereignis fest, indem er die Requisiten und die Reste des Essens auf der Tischplatte festklebte. Durch Drehung der Tischplatte um 90° wurde daraus ein Tafelbild – eines von Spoerris  
„Fallenbilder“, bei denen Alltagsgegenstände dem Künstler in die Falle seiner Idee gehen.  
Aus: wien. kunst der letzten 30 jahre. museum moderner kunst, Wien 1979*

## WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Friedrich Achleitner, *Die rückwärtsgewandte Utopie: Motor des Fortschritts in der Wiener Architektur?*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 29, Wien, 1994

Ulrich Beck, u.a., *Eigenes Leben. Ausflüge in die unbekannteste Gesellschaft, in der wir leben*, München, 1995

Hans Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach 10 Jahren*, München, 1995

Hans Belting / Lydia Hausteil (Hrsg.), *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt*, München, 1998

Holger Bonus / Dieter Ronte, *Die Wa(h)re Kunst. Markt – Kultur – Illusion*, Stuttgart, 1997

Ernst Bruckmüller, *Symbole österreichischer Identität zwischen „Kakanien“ und „Europa“*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 59, Wien, 1997

- Vilém Flusser, *Ende der Geschichte, Ende der Stadt?*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 14, Wien, 1992
- Hermann Glaser, *Die Kulturstadt und die Zukunft der Industriegesellschaft*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 9, Wien, 1991
- Walter Grasskamp, *Die unästhetische Demokratie. Kunst in der Marktgesellschaft*, München, 1992
- Walter Grasskamp, *Der lange Marsch durch die Illusionen*, München, 1995
- Walter Grasskamp, *Kunst und Geld. Szenen einer Mischehe*, München, 1998
- Michael Hauskeller, *Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Danto*, München, 1998
- Hilmar Hoffmann, *Die Aktualität von Kultur – Probleme mit dem Kulturboom*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 3, Wien, 1990
- Gerhardt Kapner, *Die Kunst in Geschichte und Gesellschaft*, Wien, 1991
- Verena Kast, *Zäsuren und Krisen im Lebenslauf*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 66, Wien, 1998
- Hartmut Krones/Manfred Wagner, *Anton Webern und die Musik des zwanzigsten Jahrhunderts*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 55, Wien, 1997
- Sigrid Löffler, *Gedruckte Videoclips. Vom Einfluß des Fernsehens auf die Zeitungskultur*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 54, Wien, 1997
- Hermann Lübke, *Zwischen Herkunft und Zukunft. Bildung einer dynamischen Zivilisation*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 62, Wien, 1998
- Kurt Luger, *Sehnsucht Abenteuer*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 40, Wien, 1995
- Donald A. Prater, *Stefan Zweig und die Welt von gestern*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 30, Wien, 1995
- Dieter Ronte, *Ist Kunst vermittelbar? Ist Kunstvermittlung eine Kunst?*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 64, Wien, 1998
- Leopold Rosenmayr, *Streit der Generationen?*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 23, Wien, 1993
- Carl E. Schorske, *Eine österreichische Identität: Gustav Mahler*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 51, Wien, 1996
- Gerhard Schulze, *Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/New York, 1992
- Walter Schurian, *Österreichische Malerei nach 1945*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 58, Wien, 1997
- Walter Sorell, *Heimat Exil Heimat. Von Ovid bis Sigmund Freud*, Wiener Vorlesungen im Rathaus, hg. von H. Ch. Ehalt, Band 53, Wien, 1997

**Jahresabonnement der „Beiträge zur historischen Sozialkunde“ (Inland):**

vier Hefte jährlich inklusive Versand um S 220,- (für StudentInnen S 170,-)

**Jahresabonnement der „Beiträge zur historischen Sozialkunde“ (Ausland):**

vier Hefte jährlich inklusive Versand um DM 38,-/Eu 19,30 (für StudentInnen DM 35,-)

**Einzelhefte der „Beiträge zur historischen Sozialkunde“:**

pro Heft S 60,-/DM 9,-/Eu 4,35 + Versandkosten (bis Jahrg. 1994) Preise älterer, noch lieferbarer Hefte auf Anfrage)

**Kombi-Abonnement 1 (K1) der „Beiträge zur historischen Sozialkunde“ (Inland):**

vier Hefte jährlich + 1 Band HSK inklusive Versand um S 420,- (für StudentInnen S 370,-)

**Kombi-Abonnement 2 (K2) der „Beiträge zur historischen Sozialkunde“ (Inland):**

vier Hefte jährlich + 2 Bände HSK/IE oder (falls nur ein HSK Band erscheint) 1 Band HSK + 1 Band Edition Weltregionen inklusive Versand um S 620,- (für StudentInnen S 570,-)

**Kombi-Abonnement 1 (Q1) der „Beiträge zur historischen Sozialkunde“ (Inland):**

vier Hefte jährlich + 1 Band „Querschnitte“ inkl. Versand um S 420,- (für StudentInnen S 370,-)

**Kombi-Abonnements (Ausland):****Abo K1 oder Q1** inkl. Versand: DM 70,-/A 35,50 (für StudentInnen DM 64,-/Eu 32,50)**Abo K2** inkl. Versand: DM 100,-/A 50,75 (für StudentInnen DM 91,-/Eu 46,20)

Auch bereits erschienene Bänder der drei Reihen können von AbonnentInnen bezogen werden: Preis pro Band: S 250,-/DM 36,-/Eu 18,20 + Versandkosten.

Verein für Geschichte und Sozialkunde c/o Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien, Dr. Karl Lueger-Ring 1, A-1010 Wien  
Tel. ++43/1/4277-41305, Fax ++ 43/1/4277-9413



John Morrissey

## „Der Schlüssel der Träume“ Schule im Museum – Museum als Schule?

*Sehen kommt vor Sprechen.  
Kinder sehen und erkennen, bevor sie sprechen können.  
John Berger*

### Dislozierter Unterricht

Unterricht außerhalb der Schule – in welcher Form auch immer – wird vom Gesetz als „Dislozierung“ bezeichnet. Eine unfreiwillig komische, jedoch in ihrer Mehrdeutigkeit auch charmante Wortschöpfung.

„Dis-loziert“ verweist, was den Ort des Lernens betrifft, auf hierarchische Verhältnisse: Unterricht findet zum größten Teil im Schulgebäude statt. Der Bauernhof, die Fabrik, der Wald, das Ausgrabungsgelände, die Sportveranstaltung, das Theater und nicht zuletzt das Museum gelten als Ergänzung zur im Klassenzimmer geleisteten Arbeit, zum „Regelunterricht“, wie es so schön heißt. Bezeichnenderweise findet ein nicht unbeträchtlicher Teil der Exkursionen und Lehrausgänge am

Ende des Schuljahres statt: nach Prüfungen oder Notenkonferenzen, als halbwegs attraktive Überbrückung der Zeit bis zu den Ferien. Ein solches Verständnis begreift Lernen „vor Ort“ als Beiwerk oder – falls solche Veranstaltungen zu oft in den „wichtigen“ Monaten zwischen Oktober und Mai angesetzt werden – als Störfaktor. Der Unterricht außer Haus findet somit im Sinne einer negativen Interpretation des amtlichen Wortes an „Un-Orten“ statt.

Warum aber nicht die Vorsilbe anders deuten – und die Schulbehörde beim Wort nehmen? Könnte nicht auch gemeint sein, vom Klassenraum an nicht weniger wichtige Schauplätze des Lernens „zurück-“ zugehen, oder jene durch die Raumsituation einer Schule vorgegebenen Unterrichtsformen öfter „auf-“zulösen? Hier liegt der Charme des

skuril klingenden Wortes: aus dem „Un-Ort“ würde ein freischwebendes „Überall“. Vielleicht ging es dem Gesetzgeber um Spaß und Leichtigkeit – eine Botschaft, die listigerweise in gespreiztem Beamtendeutsch daherkommt.

### Geschichte im Museum

Exkursionen im Rahmen des GSK-Unterrichts orientieren sich aus verständlichen Gründen am fachspezifischen Angebot: Urgeschichtsmuseen in Asparn an der Zaya und Traismauer, jährliche Großpräsentationen in den Bundesländern oder im Wiener Künstlerhaus, Heimatmuseen, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, etc. In allen Fällen steht historische Information im Mittelpunkt, die „lehrplangemäß“ verarbeitet werden kann. Was konjunkturbedingt allen Beteiligten inklusive Museumspersonal nicht selten schweißtreibende Erlebnisse beschert: der frühherbstliche Massenauftrieb zuerst motivierter und dann wegen der Drängerei frustrierter Zweitklassler im bereits erwähnten Asparner Schloß darf als Beispiel erwähnt werden.

Der Wert der meisten Ausstellungen ist unbestritten und ihr Besuch kann nur wärmstens empfohlen werden; man sollte sich jedoch der Problematik didaktisch geschickt aufbereiteter historischer Präsentationen bewußt sein. Ein solches

Konzept bietet notwendigerweise kompakte und vorgefertigte Bilder an, die den unbefangenen Blick eventuell erschweren. Nur allzu



Lucas van Valckenborch,  
*Herbstlandschaft mit Weinlese*, 1585,  
Kunsthistorisches Museum Wien

schnell wandert das Auge eines Museumsbesuchers zum begleitenden Text, zum Diagramm, zur Zeittafel. Für den beschriebenen Gegenstand wird vergleichsweise wenig Zeit aufgewendet. Der Eindruck, den ein Kunstwerk oder Fundstück hinterläßt und der vielleicht eine Reihe Fragen aufwerfen könnte, tritt



Bernardo Belotto, gen. Canaletto,  
*Die Freyung in Wien von Nordwesten*,  
1758/61, Kunsthistorisches Museum  
Wien

hinter die Erklärung zurück. „Auch in einem umfassenderen Sinn kommt das Sehen vor dem Sprechen: Durch das Sehen bestimmen wir unseren Platz in der Umwelt, die sich mit Worten wohl beschreiben, nicht aber in ihrer räumlichen Existenz und Vielfalt

erfassen läßt. Zwischen dem, was wir sehen, und dem, was wir wissen, herrscht keine feststehende Beziehung. Jeden Abend können wir die Sonne untergehen sehen. Obwohl wir wissen, daß der Grund für diesen Vorgang die Drehung der Erde (und nicht der Sonne) ist, kann diese physikalische Erklärung niemals ganz dem Augenschein entsprechen. Der surrealistische Maler Magritte befaßte sich mit dieser immer gegenwärtigen Diskrepanz zwischen den Worten und dem Sehen in seinem Gemälde *Der Schlüssel der Träume*“ (Berger 1990:7).

Daher könnte der Besuch eines Museums, das sich zunächst nur wenig für den GSK-Unterricht zu eignen scheint und üblicherweise im Rahmen der Kunsterziehung aufgesucht wird, große Möglichkeiten eröffnen: Das Ausgestellte in seinem Wesen erfühlen und erkennen, dann mit der Spurensuche und Beurteilung beginnen – im Sinne Carlo Ginzburgs, der den Historiker als eine Art Sherlock Holmes sieht. Es ist dies eine Rolle, in der sich auch Kinder und Jugendliche äußerst wohl fühlen.

Es sollen hier zwei Projekte vorgestellt werden, die in Kunstmuseen stattfanden. Sie erfordern nur geringen Planungsaufwand – es sei denn, Ausstellungsbesuche in der Freizeit werden als Belastung empfunden – und die Aufbereitung könnte den Schülern überlassen werden.

### Bilder und Geschichten

Warum nicht die erzählerische Energie von Zweit- oder Drittklasslern nützen und die Kinder als ersten Schritt eines Geschichtsprojektes zu Gemälden oder Skulpturen frei assoziieren lassen? Das Kunsthistorische Museum in Wien scheint dafür besonders gut geeignet: Die meisten Bilder besitzen enorme erzählerische Kraft (Tizian, Caravaggio, Correggio, Bellotto, van Valkenborch, Pieter Bruegel der Ältere, Rubens, etc.), die Texttafeln beziehen sich

eher knapp auf Darstellungsweise und Dramaturgie – der „große“ geschichtliche Zusammenhang fehlt.

Den Kindern stehen etwa drei Stunden zur Verfügung, um die Bilder ihrer Wahl – in Einzelarbeit – genau zu beschreiben und danach der Phantasie freien Lauf zu lassen: „Was hat der Maler uns hier erzählt, wie könnte die Geschichte weitergehen?“ Das Resultat sind fast immer interessante Erzählungen, die manchmal eng um die dargestellte Szene kreisen (z.B. Bruegels „Kreuzigung Christi“), in anderen Fällen rasant eine Kapriole nach der anderen schlagen (z.B. Correggios „Jupiter und Io“).

Der zweite Schritt erfolgt in der Schule: Nun arbeiten die Kinder in Gruppen, die sich aus den gewählten Themen („Biblisches“, „Antike Sagen“, „Alltagsszenen“, etc.) oder den Künstlern (häufig Bruegel und andere Niederländer) ergeben. Mit Hilfe der Schulbibliothek sollen sie zu folgenden Fragen Stellung nehmen:

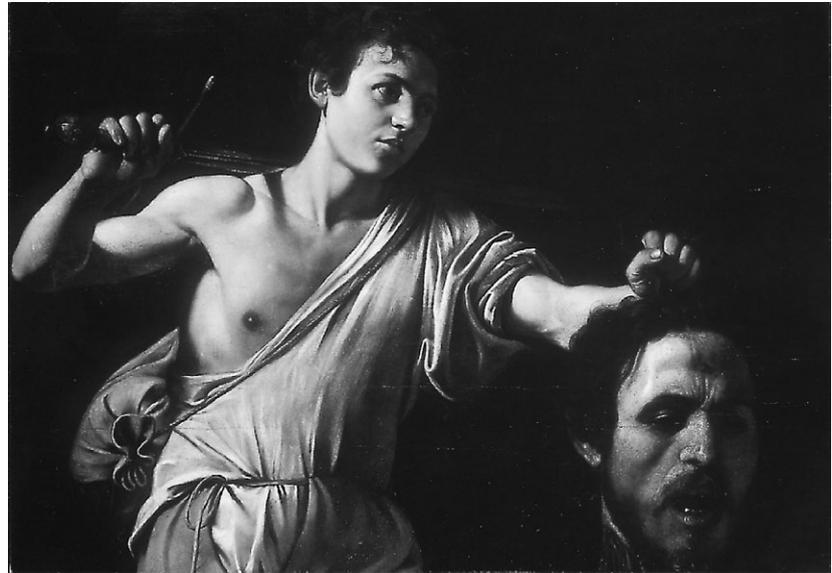
1. Was ist der Hintergrund zur dargestellten Geschichte (z.B. Bruegels „Kindermord zu Bethlehem“, Tizians „Der Bravo“). Hat dieses Ereignis wirklich stattgefunden oder hätte es in dieser Form geschehen können?
2. Welche Aussagekraft besitzen die Bilder als Quelle? Was können sie uns über Alltagskultur zur Zeit ihres Entstehens erzählen?

Diese Nachbereitung – deren Schlußpunkt Referate oder schriftliche Berichte sein können – nimmt zwei bis drei Unterrichtsstunden in Anspruch. Die scheinbar schwierige Fragestellung bereitete wenig Probleme – nicht zuletzt wegen einer Reihe von hervorragenden Jugendsachbüchern, die ihnen zur Verfügung standen.

### Kunstgewerbe und Frauengeschichte

Dieses Projekt wurde von drei Studentinnen im Rahmen eines fachdidaktischen Seminars am Institut für

Wirtschafts- und Sozialgeschichte durchgeführt. Es ging ihnen um die Frage, inwieweit und in welcher Form eine Kunstsammlung die



Rolle der Frau in der Gesellschaft reflektiert – als Objekt, Benützerin oder Produzentin. Sie wählten dafür das Museum für Angewandte Kunst: eine äußerst übersichtliche und einladende Sammlung, außerdem

*Caravaggio, David mit dem Haupt des Goliath, 1606/07, Kunsthistorisches Museum Wien*



weniger von Massen überlaufen als andere Wiener Museen und daher für Gruppenarbeit besser geeignet – nicht zuletzt wegen des weitläufigen MAK-Cafes als Rückzugsgebiet und des toleranten Personals, von dem später die Rede sein soll.

Den Studentinnen stand eine in-

*Pieter Bruegel d. f., Jäger im Schnee, 1565, Kunsthistorisches Museum Wien*

interessante Schülergruppe zur Verfügung: etwa 15 Mädchen und Burschen aus drei verschiedenen Schulstufen (6., 7. und 8. Klasse), die sich zum Teil gar nicht kannten, im Laufe des Vormittags aber gut harmonisierten. Die Aufgabenstellung nahm wenig Zeit in Anspruch; nach einer kurzen Erklärung des Mottos „Frauen und Kunst“ wurden vier Gruppen gebildet, die sich

zur Raumkonzeption, aber auch die schöne Museumsbibliothek zur Verfügung. Außerdem wandten sich die Schüler bei schwierigen Fragen an die Studentinnen. Ziel der etwa dreistündigen Arbeit war eine Präsentation in der großen Eingangshalle – über die Form der Darstellung ließen uns die Jugendlichen bis zur letzten Sekunde im Unklaren.



Glasflasche, Venedig,  
16. Jahrhundert,  
MAK Inv.-Nr. KHM 3293



Kragen aus Spitze, Italien,  
2. Hälfte des 16. Jahrhunderts, MAK  
Inv.-Nr. T 8596/1932

### Museum für angewandte Kunst – Spitze und Glas

Der von Franz Graf gestaltete Saal „Renaissance-Barock-Rokoko“ beschränkt sich auf Spitzen- und Klöppelwerk sowie auf hauptsächlich in Venedig gefertigte Glaswaren. Hier ließe sich anschaulich das Thema „Frau und Kunstgewerbe – Objekt, Konsumentin, Produzentin“ bearbeiten: Spitzenklöppeln ist bis heute eine Domäne der Frauen, die Glasproduktion wird als Männersache betrachtet. Eine historische Analyse wirft also zwangsläufig die Frage nach dem Verhältnis der Geschlechter auf. Nicht weniger interessant erscheint der Aspekt der Verwendung dieser Produkte: Bei welchen Anlässen und von welchen Bevölkerungsgruppen bzw. -schichten wurden die ausgestellten Objekte benützt (Spitze war vom 16. bis zum 18. Jahrhundert modischer Bestandteil der Frauen- und Männermode)?

Am Beispiel der venezianischen Laguneninseln Burano (Spitze) und Murano (Glas) dürfte den Schülern der Zugang zum Thema nicht allzu schwer fallen – zahlreiche Reiseführer bieten genug Material für den Einstieg.

zunächst Überblick im Museum verschaffen sollten, um dann auf einen speziellen Teil der Sammlung oder ein besonderes Thema näher einzugehen. Den Jugendlichen wurde bei der Themenfindung freie Hand gelassen. Zur Information standen ihnen die in den Sälen aufgelegten Faltprospekte, die eher sparsam formulierten Texttafeln

Die Gruppen wählten äußerst unterschiedliche Themen: Ein Bursche und drei Mädchen hatten sich für die Sammlung orientalischer Teppiche entschieden und referierten detailliert über Produktion, Handel und Anwendungszweck. Eine Mädchengruppe recherchierte in der Bibliothek zuerst über Jugendstil, wechselte aus Enttäu-

schung wegen zu spät angelieferter Bücher das Thema und stellte einen Fragenkatalog zum Projektmotto zusammen. Von Saal zu Saal ziehend, interviewten sie Besucher und Museumspersonal. Die hastig mitgeschriebenen Meinungen wurden dem Plenum vorgelesen und pffiffig kommentiert. Die dritte, aus Mädchen und Burschen bestehende Gruppe, präsentierte die Frankfurter Küche Margarete Schütte-Lihotskys und wählte dazu die Rolle der Kulturredaktion einer reaktionären zeitgenössischen Zeitung. Im geifernden Stil und mit viel Liebe zum Detail wetterten die Kritiker gegen das Symbol „bedenklicher gesellschaftlicher Entwicklungen“ und „des Angriffs auf die angestammte Position des Mannes“. In der Aula des Museums war es mittlerweile recht laut geworden – und das Personal ließ es schmunzelnd zu. Die Sprecherin der letzten Gruppe, welche sich mit den Textilien und Kleidern der Studiensammlung im Keller beschäftigt hatte, spielte die österreichische Delegierte zu einem internationalen Frauenkongreß in den Zwanzigerjahren. Ihre Brandrede gegen die in jeder Hinsicht einengende und alte Rollenbilder fixierende Mode war mit derartigem Elan vorgetragen, daß sich die

Museumsdirektion nun doch zu einem – nicht wirklich unfreundlichen – Ordnungsruf durchrang.



Wenig später verließen die Jugendlichen aufgekratzt das Gebäude: höchst zufrieden mit ihrer „Eroberung“ des Museums.

*Margarete Schütte-Lihotzky,  
Frankfurter Küche, 1989/90  
(Nachbau aus 1926),  
Museum für Angewandte Kunst*

## LITERATUR

- BERGER J. u.a., Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Hamburg 1990.  
GINZBURG C., Spurensicherung. Über verborgene Geschichte, Kunst und soziales Gedächtnis. Berlin 1983.  
POMIAN K., Der Ursprung des Museums. Vom Sammeln. Berlin 1993.

## Kunst im digitalen Zeitalter

Die großen historischen Medienrevolutionen zielten auf eine Erweiterung der Kommunikationsmöglichkeiten, marginalisierten im Gegenzug aber fast zwangsläufig bereits vorhandene Medien und Ausdrucksformen. So führte der Buchdruck bekanntlich zur Verkümmern einer jahrhundertelangen Tradition mündlicher Erzählkunst, die Fotografie stellte die Malerei in Frage, der Siegeszug der Kinematografie schmälerte die Bedeutung der darstellenden Künste, das Fernsehen verdrängte das Kino usw.

Neue Medientechnologien haben die etablierten Sparten der Kunst immer verunsichert und, im besten Fall, von Grund auf erneuert. Auch angesichts der gegenwärtigen Umwälzungen auf dem Sektor der Neuen Medien stellt sich die Frage nach kunstrelevanten Auswirkungen und was man sich unter einer „Digitalisierung der Kunst“ überhaupt vorzustellen hat.

Unter Neue Medien verstehe ich im folgenden die neuen digitalen Medien, also nicht nur digitales Video und Fernsehen, sondern auch Multimediacomputer und die weltweite Datenmatrix des Internet. Außer Frage steht die enorme Faszination, die dieser Bereich seit ca. fünf bis zehn Jahren auf die Kunstwelt ausübt. Es sind vor allem junge KünstlerInnen, die sich in diesem Feld engagieren, und viele stammen aus einer Generation, für die seit frühester Jugend der Umgang mit Computern, Joysticks und Videospielen eine Selbstverständlichkeit war. Ein wesentlicher Grund für das rasch wachsende Interesse an den neuen Technologien ist aber zweifellos die rasant voranschreitende Vereinfachung in der Handhabung der technischen Werkzeuge („plug

and play“) bei gleichzeitigem Ansteigen der Anwendungsmöglichkeiten. Vorhaben, die noch vor fünf Jahren recht utopisch anmuteten, wie das digitale Speichern, Bearbeiten und Abspielen halbstündiger Videosequenzen, sind heute bereits die Norm. Die hohen Rechenanforderungen in der Bild- und insbesondere Videobearbeitung haben diese Sparten geradezu zum Schrittmacher der Hardware-Entwicklung gemacht. Sinkende Anschaffungspreise erlauben es schließlich immer breiteren Kreisen, an den neuen Technologien zu partizipieren und ihr kreatives Potential zu erkunden.

Doch die Neue-Medien-Euphorie hat nicht nur die ausübenden Künstler ergriffen. Auch in den maßgeblichen Entscheidungsgremien der Kunst- und Kulturpolitik erkennt man eben jetzt die Zeichen der Zeit. Deutschland und Frankreich, um nur zwei Beispiele zu nennen, haben erst vor kurzem und fast gleichzeitig zwei hochdotierte Institutionen ins Leben gerufen, die dem boomenden Trend der neuen Medienkunst Rechnung tragen: das *Studio national des arts contemporains Le Fresnoy* und das *Zentrum für Kunst und Medientechnologie (ZKM)* in Karlsruhe, nach Eigendefinition eine „Kulturfabrik für das digitale Zeitalter“. Daß die Kunst des Informationszeitalters digital sein könnte, scheint angesichts solcher Entwicklungen alles andere als utopisch.

### Kunst und Internet

Einer der greifbarsten Auswirkungen der Neuen Medien auf die Kunstwelt betrifft oberflächlich betrachtet eher die Sphäre der Kunstrezeption und Kunstdistribution als

die Produktion selbst. Die Rede ist von der zunehmende Präsenz von Kunstinitiativen in weltweiten Datennetzen. In diesen Bereich fallen die zahlreichen regionalen und überregionalen „Kulturserver“, aber auch digitale Verkaufsgalerien sowie mehr oder weniger opulent gestaltete Onlinemuseen. Das Internet ist heute nicht nur ein elektronischer Marktplatz für Kunstwerke aller Qualitätsschattierungen, und eine digitale Präsentationsfläche für Museen und Ausstellungsinitiativen, sondern auch ein funktionierender Kommunikationspool für Künstler und Kunstinteressierte ([www.dart.fine-art.com](http://www.dart.fine-art.com), [www.kunstnet.at](http://www.kunstnet.at) [viele Kunst-Links], [www.art-online.de](http://www.art-online.de), [www.thing.at](http://www.thing.at)).

Wer immer noch glaubt, daß digital per se progressiv und avantgardistisch bedeutet, wird allerdings auf einem Web-Spaziergang durch diverse Online-Galerien schnell eines besseren belehrt. Die „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“, eine häufig beschworene Signatur der Postmoderne, manifestiert sich derzeit vielleicht nirgends so stringent wie in den Weiten des digitalen Netzes. Quantitativ dominiert hier immer noch das altbackene Tafelbild, und neben eingefleischten Medienkunstfans kommt auch der Anhänger des traditionellen Kunstgeschmacks auf seine Kosten – sofern er sich nicht an der Präsentation der Werke in hochkomprimierten 256-Farben-JPEGs stößt, die auch im besten Fall nur schwerlich an das Original herankommen ([www.uky.edu/Art-source](http://www.uky.edu/Art-source), [www.uni-erlangen.de/wm/paint](http://www.uni-erlangen.de/wm/paint), [www.galerie-mensing.de](http://www.galerie-mensing.de)).

Die Enthierarchisierung bzw. Einebnung qualitativer Rangunterschiede, die das Internet, wo URL neben URL quasi gleichberechtigt nebeneinanderstehen, bewirken kann, bringt aber nicht nur die Gefahr einer weltweiten Provinzialisierung, sondern auch die Chance einer echten Dezentralisierung mit sich. Und hier liegt wohl eine der ganz entscheidenden Chancen des WorldWideWeb: Auch Künstlern

in entlegenen Weltregionen ist es heute möglich, zur Informationsavantgarde zu gehören und auf der Höhe der Zeit zu arbeiten – sofern sie Anschluß an das digitale Netz haben. Es geht, anders gesagt, nicht mehr darum, ob man New York, Wien oder Zagreb zum Mittelpunkt seines Wirkens macht, sondern ob der Internet-Server, dessen Dienste man beansprucht, schnell genug ist.

Die absehbaren Verlierer dieser Entwicklung sind Institutionen und Initiativen, die auf echte Präsenz, auf körperliche Anwesenheit und auf den unmittelbaren kommunikativen Akt angewiesen sind, also auch traditionelle Museen. Wenn man sich die Bestände des Louvres samt nützlicher Zusatzinformationen bequem am Bildschirm zu Gemüte führen kann ([www.Louvre.com](http://www.Louvre.com)), erspart man sich unter Umständen die Reise und das lange Warten vor der Glaspyramide. Besonders gefährdet sind darüber hinaus natürlich Künstler, deren Arbeit nicht „medienadäquat“ genug ist, um im Netz ohne semantische Einbußen vermittelt werden zu können. Ihnen droht das Schicksal, von der digitalen Welle überrollt zu werden.

## Der Cyberspace

Es bedarf keiner hellseherischen Fähigkeiten, um festzustellen, daß sich viele künstlerische Initiativen der aktuellen digitalen Szene auf einen Fluchtpunkt zubewegen, der eben erst die Sphäre der Imagination verlassen hat, um technische Realität zu werden, und der auf den glitzernden Namen *Cyberspace* hört.

Die *ars electronica* ([www.aec.at](http://www.aec.at)) als wesentliche Leistungsschau der internationalen digitalen Kunst gewährt dem Publikum alljährlich einen Vorgeschmack auf das, was schon bald jede Videoperformance als hoffnungslos veraltet und überholt erscheinen lassen könnte. Was genau versteht man aber unter *Cyberspace*? *Cyberspace* zielt

auf die multisensorische virtuelle Immersion, das Eintauchen des Betrachters in computersimulierte Räume mit der Möglichkeit umfassender Interaktion. Der Betrachter wird so zum Teil der Bildwelt, sein Verhalten beeinflusst die virtuellen Szenarien, und die simulierten Welten beeinflussen rückkoppelnd den Betrachter selbst. *Cyberspace* ist also eine Medium, das die audiovisuellen Medien vor allem durch die Einbeziehung unserer taktilen Sinne überschreitet. Man ist nicht mehr Beobachter eines Bildes, sondern integraler Bestandteil einer simulierten, dreidimensionalen Welt.

Noch hat das künstlerische Experimentieren mit dem *Cyberspace* seine Schaubudenphase nicht hinter sich gelassen (siehe z.B. [www.inm.de/people/alba/espo/virtual/virtual.htm](http://www.inm.de/people/alba/espo/virtual/virtual.htm)). Daß die meisten aktuellen Kunstanwendungen von *Cyberspace* eher banale Resultate zeitigen, gestehen sogar eingefleischte Enthusiasten wie Peter Weibel zu (vgl. Interview mit ZKM-Direktor Peter Weibel, in: *Der Spiegel* Nr. 3/18.1.99:186ff). Der Hamburger Philosophieprofessor Martin Seel bringt die Problematik auf den Punkt: „Die mögliche Zugänglichkeit virtueller Räume und die mögliche künstlerische Verwendung dieser Welten ist zweierlei ... Die Technik des *Cyberspace* ist als solche keine künstlerische Technik.“

In vielem erinnert die aktuelle *Cybereuphorie* an die klassische Avantgarde der 20er Jahre, die den Medien Film und Fotografie übersteigerte Hoffnungen entgegenbrachte und dabei realistische Entwicklungen aus den Augen verlor. Ging es damals um eine Befreiung der Kunst aus den Klauen ihrer bürokratisch-musealen Verwaltung, um ihre Reintgeration in das „echte Leben“, so verleitet heute der Fetisch „Interaktivität“ mit dem möglichen Fernziel einer „basisdemokratischen“ Kunst, an der jeder mitwirken darf, zu utopi-

schen Träumen. Kulturkritiker weisen im Gegenzug gerne darauf hin, daß die künstlerische Besetzung der virtuellen Welten (die sich bekanntlich einem „spin off“ militärstrategischer Technologien verdanken), im großen und ganzen ausgesprochen technikaffirmativ und distanzlos-naiv vollzieht, und monieren einen Rückfall hinter die kritischen Positionen der Moderne – oder konstatieren gar das Heraufdämmern eines neuen gigantischen Verblendungszusammenhangs.

Die beklagte Distanzlosigkeit liegt gewissermaßen in der Natur der Sache selbst, denn der *Cyberspace* zielt ja gerade auf die Verschmelzung mit dem Betrachter und nimmt ihm so jene Distanz, die die Moderne dem Betrachter immer wieder auferlegt hat, und worin sie sich von der (vermeintlich) seichten Unterhaltungsware der „Kulturindustrie“ unterscheiden wollte. Die traditionellen Grenzlinien zwischen Unterhaltungs- und Hochkultur könnten durch den *Cyberspace* ebenso schnell obsolet werden, wie das Prinzip der individuellen Autorenenschaft.

Und was ändert sich für den Rezipienten? Unsere Vorstellung vom Bild als etwas Statischem, bzw. als Fenster, durch das man einen kleinen Ausschnitt der Welt beobachtet, wird sich zu einem multisensorisch-interaktiven Erfahrungsraum verändern, in dem Text, Grafik, Animation, Film, Video, Klang und Skulptur zusammenfließen. Ob die Reize dieser schönen neuen virtuellen Welten ausreichen, um etablierte Ausdrucksformen zu verdrängen, wird sich weisen. Daß die Neuen Medien das Potential besitzen, echte imaginative künstlerische Kraft freizusetzen, belegen bereits einzelne realisierte Projekte, auch wenn sie im Rückblick nur erste Gehversuche gewesen sein werden.

**Stichwort „Kunst“: Einstiegsadressen für das Internet**

[www.dar.fine-art.com](http://www.dar.fine-art.com)

*Hier können Angebote von über 2.000 Kunsthändlern, Galerien und Künstlern abgefragt werden. Eine detaillierte Suche nach Künstlern, Techniken, Preisen, Themen usw. ist möglich.*

[www.kunstnet.at](http://www.kunstnet.at)

*Eine Website, die über laufende Aktivitäten auf dem österreichischen Kunstmarkt- und Ausstellungssektor informiert.*

[www.art-online.de](http://www.art-online.de)

*Eine echte virtuelle Kunstgalerie mit vielen Arbeitsproben von mehr oder weniger unbekanntem Künstlern aus ganz Europa; Malerei dominiert.*

[www.thing.at](http://www.thing.at)

*Die einmalige Registrierung garantiert die regelmäßige Zusendung des THING-Newsletters mit wichtigen Informationen aus dem Kultur- und Netzkunstabereich.*

[www.uky.edu/Artsource](http://www.uky.edu/Artsource)

*Ein Netztreffpunkt zu den Themenfeldern Kunst und Architektur (englischsprachig).*

[www.uni-erlangen.de/wm/paint](http://www.uni-erlangen.de/wm/paint)

*Eine riesige Gemäldesammlung, die von der Gotik bis zur Pop Art reicht und durch einen übersichtlichen Themen- und Künstlerindex abgefragt werden kann.*

[www.galerie-mensing.de](http://www.galerie-mensing.de)

*„Europas größtes Kunsthaus“ – Kommerzieller Kunstversand im Internet.*

[www.zkm.de](http://www.zkm.de)

*Die Homepage des ZKM in Karlsruhe. Interessant: [www.Digitalbody.zkm.de](http://www.Digitalbody.zkm.de)*

*Eine Website-Installation von Jill Scott mit Webcams und Chat-Diskussion.*

*Für die Recherche auf eigene Faust eignen sich alle großen Suchmaschinen (Lycos, Altavista ...). Das richtige Verknüpfen von Suchbegriffen ist eine Kunst für sich und wird im Help-Menü der Suchmaschinen erläutert.*

**Stichwort „Kunst“: Einstiegsadressen für das Internet**

[www.dar.fine-art.com](http://www.dar.fine-art.com)

*Hier können Angebote von über 2.000 Kunsthändlern, Galerien und Künstlern abgefragt werden. Eine detaillierte Suche nach Künstlern, Techniken, Preisen, Themen usw. ist möglich.*

[www.kunstnet.at](http://www.kunstnet.at)

*Eine Website, die über laufende Aktivitäten auf dem österreichischen Kunstmarkt- und Ausstellungssektor informiert.*

[www.art-online.de](http://www.art-online.de)

*Eine echte virtuelle Kunstgalerie mit vielen Arbeitsproben von mehr oder weniger unbekanntem Künstlern aus ganz Europa; Malerei dominiert.*

[www.thing.at](http://www.thing.at)

*Die einmalige Registrierung garantiert die regelmäßige Zusendung des THING-Newsletters mit wichtigen Informationen aus dem Kultur- und Netzkunstabereich.*

[www.uky.edu/Artsource](http://www.uky.edu/Artsource)

*Ein Netztreffpunkt zu den Themenfeldern Kunst und Architektur (englischsprachig).*

[www.uni-erlangen.de/wm/paint](http://www.uni-erlangen.de/wm/paint)

*Eine riesige Gemäldesammlung, die von der Gotik bis zur Pop Art reicht und durch einen übersichtlichen Themen- und Künstlerindex abgefragt werden kann.*

[www.galerie-mensing.de](http://www.galerie-mensing.de)

*„Europas größtes Kunsthaus“ – Kommerzieller Kunstversand im Internet.*

[www.zkm.de](http://www.zkm.de)

*Die Homepage des ZKM in Karlsruhe. Interessant: [www.Digitalbody.zkm.de](http://www.Digitalbody.zkm.de)*

*Eine Website-Installation von Jill Scott mit Webcams und Chat-Diskussion.*

*Für die Recherche auf eigene Faust eignen sich alle großen Suchmaschinen (Lycos, Altavista ...). Das richtige Verknüpfen von Suchbegriffen ist eine Kunst für sich und wird im Help-Menü der Suchmaschinen erläutert.*

AU ISSN 0045-1681

Beiträge zur Fachdidaktik. Inhaber, Herausgeber, Redaktion; Verein für Geschichte und Sozialkunde,  
Dr. Karl Lueger Ring 1, 1010 Wien.

Ständige MitarbeiterInnen: Wien: Vera K. Cerha, Christa Donnermair, Alois Ecker, Irene Ecker, Klaus Edel,  
Wendelin Hujber, Franz Lux, John Morrissey, Eveline Obitsch, Hildegard Pruckner, Christiane Russ, Walter Sauer.  
Graz: Gerda Hohenwarther. Salzburg: Reinhard Krammer.

Błhau-Inserat

