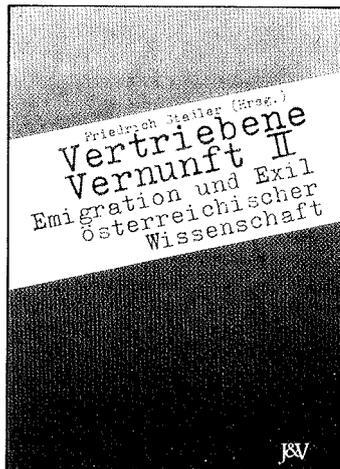
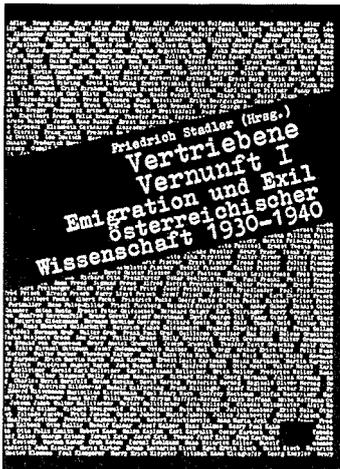


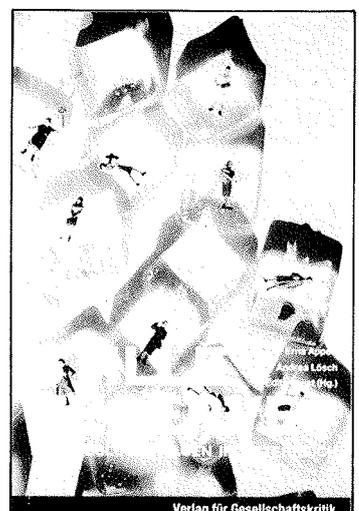
**„VERDRÄNGTE KULTUR“
ÖSTERREICH
1918 – 1938 – 1968 – 1988**





**PUBLIKATIONEN
 VON
 iwk
 VERANSTALTUNGEN**

Für IWK-Mitglieder im Institut verbilligt erhältlich.



„VERDRÄNGTE KULTUR“ ÖSTERREICH 1918 – 1938 – 1968 – 1988

FESTWOCHEN-SYMPOSION 1988
Herausgegeben von Oliver Rathkolb
und Friedrich Stadler

ABBILDUNGEN:

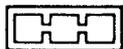
Umschlagfoto: Demmer & Merlicek; S. 4: Schmieraktion am Freud-Gedenkstein, Foto: Karl Heinz Gruber; S. 9: Georg Elser (1903–1945), Foto: Ulrich Cartarius, Opposition gegen Hitler, Siedler Verlag 1984; S. 15: Wienbuch-Prozeß: Valie Export und Peter Weibel 1971, Foto: Doppleranarchie, Wien 1967–1972, Falter Verlag 1990; S. 17: Günter Brus: Wiener Sparziergang, Foto: protokolle 70, Jugend & Volk Verlag 1970; S. 25: Otto Rudolf Schatz: ohne Titel, 50er Jahre, Galerie Klewan, München; S. 29: Anton Kolig, ohne Titel, 20er Jahre; S. 51: Wiener Sängerknaben, 6. April 1938, Foto: Öst. Inst. f. Zeitgeschichte, Wien; S. 53: Notenblatt 1938, Foto: Inst. f. Musikgeschichte, Wien; S. 67: Heimkehr der Wiener Sängerknaben von einer USA-Tournee, Foto: Inst. f. Zeitgeschichte, Wien; S. 69: Filmprogramm 1. April 2000, Foto: Ernst Marboe, ?Yes, oui.o.k., njet, Verlag der Österr. Staatsdruckerei 1954; Otto M. Zykan, Foto: Gertraud Cerha, S. 579: Friedrich Cerha: Formation et solution (Auszug), Foto: Gertraud Cerha; S. 83: Györgi Ligeti, Wolfgang Rihm, Pierre Boulez, Luigi Nono, Foto: Österreichische Musikzeitschrift 6/1989; S. 86: Moritz Schlick (1882–1936), Foto: Österreichische Nationalbibliothek; S. 87: Prozeß gegen Hans Nelböck, den Mörder Schlicks, 1937, Foto: Österreichische Nationalbibliothek; S. 96: Gerd Arntz: Kunst, 1962.

MITTEILUNGEN DES INSTITUTS FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST NR. 1/2 45. Jahrgang, 1990. Eigentümer, Herausgeber und Verleger: Institut für Wissenschaft und Kunst. Für den Inhalt verantwortlich: Dr. Helga Kaschl. Alle: 1090 Wien, Berggasse 17, Telefon 34 43 42. Druck und Satz: Bednarik & Eckerl Ges.m.b.H., 1170 Wien, Taubergasse 15 öS 50,-

Linie des Blattes: Verständigung der Öffentlichkeit über die Arbeit des Instituts für Wissenschaft und Kunst sowie Veröffentlichungen von wissenschaftlichen und kulturellen Themen, die damit in Zusammenhang stehen.

Gefördert durch die „Wiener Festwochen“.

WUKS



WIENER
KULTUR

ZUR VERDRÄNGTEN KULTUR IN ÖSTERREICH:	
Ursula Pasterk	2
Erika Weinzierl	3
Oliver Rathkolb/Friedrich Stadler	4
Rolf Hochhuth: OPFER. Gedenkworte	6
Franz Schuh: MITSPIELEN UND ABWENDEN. Thesen zur geistigen Arbeit im heutigen Österreich	12
Josef Haslinger: DAS SYSTEM DER ZENSUR	19
Peter Gorsen: „DIE GEZÄHMTE LUST“. Über Erotik, Pornographie und die Kunst in Österreich	23
Valie Export: DIE FRAU UND DAS REALE: DAS VERDRÄNGTE SOZIALE	31
Gertraud Steiner: DIE HEIMAT-MACHER. Wer bestimmte den österreichischen Heimat-Film nach 1945?	34
Ruth Beckermann: NOTIZEN ZUM ÖSTERREICHISCHEN FILM	45
Fred K. Prieberg: MUSIK ALS HERRSCHAFTSMEDIUM Angebot von unten, Nachfragen von oben – und die Folgen	49
Claudia Maurer-Zenck: DER AUSSCHLUSS DER NEUEN MUSIK	55
Rudolf Flotzinger: IDEALISIERTE, GEHEGTE UND VERDRÄNGTE MUSIK IN ÖSTERREICH 1918–1938 – und was davon blieb	66
Gertraud Cerha: NEUE TENDENZEN IM MUSIKSCHAFFEN ÖSTERREICHS VON 1945 BIS HEUTE	72
Rudolf Haller: „PHILOSOPHIE – WERKZEUG UND WAFFE“	85
Rudolf Burger: ENTBERGUNG UND KONSTRUKTION oder DER ENTFESSELTE PROMETHEUS	92
Die Autor/inn/en	97

ZUR VERDRÄNGTEN KULTUR IN ÖSTERREICH

Als Präsidentin der Wiener Festwochen begrüße ich Sie, Referenten und Teilnehmer dieses Festwochen-Symposiums, als unsere Gäste.

Heute und in den nächsten Tagen wird hier in exemplarischen Studien und Analysen, in Vorträgen, Gesprächen und Diskussionen von der „verdrängten Kultur in Österreich“ die Rede sein. Wir haben Wissenschaftler und Künstler eingeladen, um über die Kontinuität von Kulturausgrenzung in Österreich gemeinsam zu sprechen. Die übergreifende Betrachtung aus der Distanz des Wissenschaftsbetriebs steht dem konkreten Bericht des Betroffenen, unmittelbar sprechend aus unserem Heute gegenüber.

Die vier Jahreszahlen 1918, 1938, 1968, 1988, sie bilden den Untertitel des Symposiums, verstehen wir als Symbole, als Markierung einer Traditionslinie. Wir betreiben mit ihnen keinerlei Zahlenfetischismus, sondern weisen darauf hin, daß es von der Monarchie bis heute, von der Ersten zur Zweiten Republik Muster und Argumentationen der Abwehr und Immunisierung von künstlerischer Arbeit gibt.

1918 markiert den Beginn einer republikanischen Tradition, einen Versuch, den Künsten einen neuen Freiraum in demokratischem Geist zu verschaffen.

1938 wird nach den Jahren des Austro-Faschismus der Anfang für eine siebenjährige Kulturausgrenzung und Vernichtung bisher nichtvorstellbaren Ausmaßes gemacht. Die Zerstörung und Verdammung von künstlerischer Arbeit im „Dritten Reich“, die Vertreibung und Ermordung unzähliger österreichischer Künstler wird hier in unserem Gespräch nicht aus dem Gespräch als „Sonderfall“ ausgeklammert. Von den Grundmustern der Argumentation ist, wie in diversen Studien nachgewiesen, die Kontinuität offensichtlich. Gerade in dem Gedenkjahr 1988 wird es notwendig sein, in unserem Zusammenhang den Faschismus nicht als Epochenbegriff einzuschränken, sondern als besonders extreme Absenz demokratischer Freiheit und Pluralität. Es sollte deutlich werden, daß Kulturausgrenzung nicht mit Faschismus identisch gesetzt werden kann, sondern daß sie als strukturelles Phänomen begriffen werden muß.

1968 symbolisiert für mich jene Zeit, in der die Nachgeborenen in umfassender Form auf überkommene autoritäre Strukturen des Nachkriegs-Österreich reagierten. Befragt und kritisiert wird in diesen Jahren die Aufbaugeneration der „Zweiten Republik“, deren Anspruch, ein neues, freies Österreich aufzubauen, vielfach unglaubwürdig geworden war. Zu oft waren die alten Ordnungen, die bruchlosen Übergänge aus der faschistischen Diktatur wieder ans Licht gekommen.

Es soll gar nicht geleugnet werden, daß man Ende der sechziger Jahre auf einzelne Autoren, Historiker, Wissenschaftler, Schriftsteller zurückgreifen konnte, die bereits in den ersten Nachkriegsjahren ihre Ant-

worten auf die „Neuordnung“ des österreichischen Staates gefunden hatten. Ich möchte hier Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Friedrich Heer nennen, gewiß trifft das auch auf diverse Ghettos zu, in denen Künstler z.B. die Wiener Gruppe, mit ihren Ausdrucksformen, auf den Kalten Krieg im Inneren Österreichs reagierten. Nicht umsonst wurden gerade diese Künstler oft zu den angefeindeten Aggressionsfiguren.

1988 können wir immer noch sehen, wie eine bestimmte Mentalität von Kunstfeindlichkeit lebendig ist, wie sich vor allem in der Sprache unserer Medien eine Kontinuität seit vielen Jahren feststellen läßt. Und natürlich steht die Sprache für die Gesinnungen, die Haltungen – für die Defizite an demokratischem Geist. George Tabori, ein Künstler der seit vielen Jahren Gast der Wiener Festwochen ist, hat im vergangenen Jahr bei den Salzburger Festspielen all das erlebt, was österreichischen Künstlern die Arbeit so oft erschwert und vergällt. Unsere Medien brachten Schlagzeilen zum Vorschein, die auch uns hier deutlich machen dürften, daß deren immer stärker werdende Monopole gewiß wirksamer sind, als dieses Auditorium hier.

Die Liste der österreichischen „Künstlerskandale“ – es wäre ja noch zu fragen, was der eigentliche Skandal ist – ist lang. Valie Export's Film „Unsichtbare Gegner“, Peter Turrinis „Alpensaga“, Otto M. Zykans „Staatsoperette“, Elfriede Jelineks „Burgtheater“ (nicht einmal in Österreich auf der Bühne, sondern in Bonn), George Taboris „Buch mit den sieben Siegeln“, Alfred Hrdlickas antifaschistisches Mal am Platz vor der Albertina, gekürzte und unterdrückte Filme, Hörspiele, Literaturprogramme usw. – in allen Bereichen der künstlerischen Arbeit tauchen die Analogien in der Verurteilung auf. Die hier anwesenden Künstler werden ihre Erfahrungen zu diesem aktuellen Thema beisteuern.

Diese Tagung ist aber kein Zensursymposium. Im Gegenteil, sie handelt von der Freiheit der Kunst, die als Maßstab für ein demokratisches Bewußtsein genommen werden kann, und von dem Beitrag der Künstler zur Überwindung dieser furchtbaren Erbmasse alter Argumentationen. Verdrängte Kultur ist nämlich nur zu begreifen, wenn man die sie verdrängende Kultur denkt, sie analysiert – und sieht, daß sie zusammengehören und eine Einheit bilden.

Ich danke bei dieser Gelegenheit Frau Univ. Prof. Dr. Erika Weinzierl, die hier den Vorsitz über diese Tagung übernommen hat. Ihre langjährige Arbeit zur österreichischen Zeitgeschichte, zur Bewältigung von Vorurteilen, ihre kritische Auseinandersetzung von Phänomenen wie dem Antisemitismus in Österreich, ihr Einsatz für Unterdrückte und Ausgegrenzte und die freundschaftliche Nähe zu Künstlern prädestinieren sie geradezu für diese Aufgabe hier. Es scheint mir wichtig darauf hinzuweisen, daß sie

schon Anfang der sechziger Jahre nüchtern-analytisch den hier gestellten Fragen nachging. So wurde sie folgerichtig zur Leitfigur der österreichischen Zeitgeschichtsforschung – und damit oft auch zum Haßmagneten reaktionärer Kräfte.

Ich danke auch dem Zeitgeschichtler DDR. Oliver Rathkolb und dem Wissenschaftshistoriker Dr. Friedrich Stadler für die wissenschaftliche und organisatorische Leitung des Symposions.

URSULA PASTERK

Vor, während und nach dem Gedenkjahr 1988 konnte man immer wieder hören, man hätte in zu vielen Veranstaltungen des Beginns der NS-Herrschaft in Österreich und deren Folgen gedacht, statt Erinnerung Übersättigung bewirkt. Ich war nie dieser Meinung, obwohl auch mir bewußt war und ist, daß nicht alle Aktionen, Reden oder Tagungen so gut gelungen waren, wie ihre Initiatoren dies sicherlich gewünscht hatten. Nach meiner persönlichen Erfahrung ist das Interesse vor allem junger Menschen an jener Zeit gewachsen, über die sie in Familie oder Schule nur wenig oder „ausgewählte“ Aspekte gehört haben. Daß Schüler selbst forschten, wie der Bericht des Dokumentationsarchivs des Österreichischen Widerstandes und des Unterrichtsministeriums „Österreich und der Zweite Weltkrieg“ zeigt, bleibt ebenso wie der Diskurs über Mahn- und Denkmäler bis in die Gegenwart und eine Reihe zeitgeschichtlicher Tagungen, deren wissenschaftliche Ergebnisse nun mehr oder minder vollständig veröffentlicht vorliegt. Sie enthalten neue Ergebnisse und vor allem eine nicht geringe Zahl wichtiger Hinweise auf Forschungslücken, Aussparungen und Verdrängungen, mit denen man sich noch lange auseinandersetzen müssen wird.

Das trifft auch auf das Symposion der Wiener Festwochen 1988 „Verdrängte Kultur. Österreich 1918-1938-1968-1988“ zu, dessen Referate hier zum Großteil enthalten sind. Das Vorwort der beiden wissenschaftlichen Leiter und Herausgeber DDR. Oliver Rathkolb und Dr. Friedrich Stadler endet mit einem Satz, dessen Inhalt die Wirklichkeit mittlerweile in einem Ausmaß übertroffen hat, das sich damals niemand vorstellen konnte, und einem Foto des mit neozaristischen Zeichen geschändeten Gedenksteins für Sigmund Freud auf dem Freud-Platz neben der Universität Wien. Der Schlußsatz von Rathkolb/Stadler lautet: „Denn seit Beginn der achtziger Jahre – der nicht zufällig so benannten ‚Wendezeit‘ – mehrten sich wieder die Symptome kulturpolitischer Ausgrenzungen mit Inhalten und Methoden einer bereits als ‚bewältigt‘ geglaubten Vergangenheit“.

Die seit dem Herbst 1989 eingetretene „Wende“ war der Anstoß für eine historische Entwicklung, die mit wachsender Geschwindigkeit Europa und die Weltpolitik verändert hat. Mit ihr werden sich Generationen von Historikern und anderen Wissenschaftlern und Künstlern auseinandersetzen. Nicht nur sie zu „bewältigen“, was auch für die Geschichte des Nationalsozialismus nicht möglich ist, sondern um ihren Ursachen und Folgen nachzugehen, sich ihnen zu stellen. Dabei zeigt sich schon jetzt, daß in unvergleichbar größeren Dimensionen als in Österreich doch auch ähnliche Probleme schon jetzt rasche politische und menschliche Entscheidungen erfordern, deren Richtigkeit heute niemand mit Sicherheit beurteilen kann. Was wird mit den Millionen kommunistischen Mitgliedern, Mitläufern und vor allem Funktionären im ganzen früheren „Ostblock“ geschehen? Wird man die Folgen von mehr als 70 oder 40jähriger totalitärer Herrschaft in Politik, Ökonomie und Gesellschaft ohne allzugroße Opfer, Verdrängungen oder neue bzw. alte Konflikte beseitigen können? Antisemitismus, Nationalismus und Faschismus haben offensichtlich nur „überwintert“ – was wird man gegen sie tun? Welche „Epochenjahre“ haben die historische Entwicklung seit 1917 bestimmt?

Damit sind wir wieder bei Österreich angelangt, dessen Schicksal zu seinem Glück nicht im Rampenlicht der Weltpolitik steht, aber früher oder später doch von ihr beeinflußt werden wird. Das Symposion „Verdrängte Kultur“ sollte die Auswirkungen der politischen Einschnitte 1918-1938-1968-1988 auf Sprache, Literatur, Film, Musik und Philosophie aufzeigen, wobei die Studentenbewegung von 1968 Österreich erst verspätet und abgeschwächt erreichte, und 1988 für die Gegenwart stand. Die wichtigsten Ergebnisse waren das Ausmaß der heute noch wirksamen Verdrängungen, die Kontinuität der „Eliten“ und ihrer Stile über alle politischen Brüche hinweg, d.h. eine weitere Bestätigung, daß auch in Österreich 1945 nicht das Jahr Null war. Das ist negativ, aber auch positiv zu sehen. Das „neue“ Österreich, die Zweite Republik, übernahm die Verfassung, die parlamentarische Demokratie – ohne deren Gefährdungen wie z.B. die bewaffneten Verbände – aus der Zeit von 1920-1933. Diese Epoche war kulturell z.T. sehr lebendig und international sogar beispielgebend, was vor allem auf die 1938 vertriebenen jüdischen Wissenschaftler und Künstler zurückzuführen ist. Außerdem zeigte sich, daß fast bei jedem Abschnitt sogar hinter 1918 zurückgegangen werden mußte: Kultur ist auch Indikator für Politik und Gesellschaft, ihre Entwicklung erfolgt aber nicht im Gleichschritt mit politischen Ereignissen. Das zu hören, zu verstehen und nun nachlesen zu können, ist das Verdienst der Veranstalter und Referenten. Es nicht zu verdrängen, muß je eigene Aufgabe sein.

ERIKA WEINZIERL

Ein wesentliches Merkmal österreichischer Kultur von der Ersten zur Zweiten Republik ist der kontinuierliche – physische und geistige – Verdrängungs- und Ausschließungsprozeß.

Dementsprechend wurden avantgardistische Formen in Wissenschaft, Literatur und Kunst – beispielsweise der Wiener Kreis, Austromarxismus, die Psychoanalyse und moderne Kunst vom Expressionismus bis zum Konstruktivismus – im Zuge des aufkommenden Faschismus vernichtet, vertrieben und verdrängt. Dieser mehr oder weniger starke antisemitische Kulturkampf erreichte in den Jahren 1933/34 mit der Zerstörung der Kulturbewegung des „Roten Wien“ einen ersten und mit dem „Anschluß“ 1938 einen zweiten, unüberbietbaren negativen Höhepunkt gegenüber der sogenannten „entarteten Kunst“, mit der Auslöschung der gesamten künstlerisch-literarischen Moderne, der empirisch-rationalen Wissenschaft sowie der experimentellen Musik.

Die in Österreich akklamierten „Scheiterhaufen“ von 1933 in Deutschland und die 1938 in Salzburg nachinszenierte Bücherverbrennung waren nur der äußere symbolische Ausdruck des kontinuierlichen Untergangs wissenschaftlicher Vernunft und freier künstlerischer Phantasie.

Das allgemeine Verdrängungssyndrom wurde allerdings mit dem Jahre 1945 nicht beseitigt. Vor dem Hintergrund kultureller Eliten-Kontinuität und einer gescheiterten Entnazifizierung dominierte in den vierziger und fünfziger Jahren ein klerikal-konservatives Klima, das mit der programmatischen Parole „Verlust der Mitte“ gegen alle fortschrittlichen kulturellen Aktivitäten ankämpfte – was die Entstehung alternativer Ghetto- und Subkulturen allerdings nicht verhindern konnte.

Gleichzeitig wurde durch einen ständigen Ein- und Ausgrenzungsmechanismus via Zensur, Förderung bzw. Ignorierung, Vergessen und Verdrängen die offizielle Hochkultur von „Standardabweichungen“ gereinigt.

Die Strategien und Mentalitäten des Verdrängens blieben gleich – ob im Fall Freud, Schnitzler, Remarque oder Wittgenstein, Brecht bis Ächternbusch und Tabori.

Die Studentenbewegung der sechziger Jahre konnte zwar an verschüttete Traditionen anknüpfen, verwischte Spuren sichern und die Hochkultur zeitweise erschüttern, mündete jedoch selbst, nicht zuletzt unter gesellschaftlichem Druck und durch eigene Anpassungsleistungen, in ein resignatives Arrangement mit einer ahistorischen „Postmoderne“. Das Wechselspiel von Anschluß und Ausschluß verblieb als kulturelles Syndrom bis zur Gegenwart.

Das internationale Symposium „Verdrängte Kultur – Österreich 1918–1938–1968–1988“ soll mit fächerübergreifender Perspektive und schwerpunktartig das aktuelle Problem der kollektiven Verdrängung – im mehrfachen Sinn des Wortes – im Längsschnitt und in ihrer Gegenwartsrelevanz

behandeln. Ausgehend von der These, daß nach 1945 im soziokulturellen Bereich mehr Kontinuitäten als Brüche aufzuweisen sind, kann von einer bewußten und unbewußten Tabuisierung, systematischen Verhinderung und Marginalisierung innovativer Kulturen im gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang bis zum heutigen Tag ausgegangen werden.

Denn seit Beginn der achziger Jahre – der nicht zufällig so benannten „Wendezeit“ – mehren sich wieder die Symptome kulturpolitischer Ausgrenzung mit Inhalten und Methoden einer bereits als „bewältigt“ geglaubten Vergangenheit.

NACHBETRACHTUNG

Zwei Jahre nach dem Festwochen-Symposium 1988 gilt es, diesen programmatischen Text zusammen mit den vorliegenden Ergebnissen der Veranstaltung kritisch zu durchleuchten. Schließlich bietet es sich an, das Symposium selbst unter dem Gesichtspunkt des Generalthemas im Umfeld beschleunigter Zeitgeschichte zu betrachten. Vorerst einige Bemerkungen zur Konzeption:

Weder um ein – meist auf Literatur bezogenes – Zensur-Symposium konnte es sich handeln, noch um eine umfassende Schau von Verdrängungsprozessen und -ergebnissen. Letztendlich wohl auch nicht um eine Archäologie kultureller Sedimente, weil der physische und geistige Vorgang wie das Ergebnis von Verdrängung nur zusammen mit dem aktiven Part der *verdrängenden Kultur* gedacht werden kann. Und das weist unabdingbar auf gesamtgesellschaftliche Perspektiven über einen Zeitraum, der durch die vier Jahreszahlen symbolisch markiert worden ist.

– Das Jahr 1918 steht für die verdrängte Erste Republik und den schwindenden demokratischen Geist der Zweiten Republik angesichts von aktuellen Phänomenen wie der Verfassungsdiskussion („Real-Verfassung“ – „Formal-Verfassung“), des Defizits an „republikanischen“ Aktivitäten im Vergleich zur „Anschluß“-Betriebsamkeit im sogenannten „Gedenkjahr“, der virulenten und kontroversellen Diskussion um die österreichische Nation im Sog der deutschen Einigung...

– Natürlich sollte „1938“ die letzte und folgenreichste Phase der Zerstörung von Demokratie und Kultur durch Austrofaschismus und Nationalsozialismus in der Zwischenkriegszeit thematisieren; Zensur, Verfolgung, Vertreibung und Massen-Vernichtung erlebten in der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft eine traurige Perfektion, doch entsprach der politischen Zäsur von 1938 (und 1945) keine im Bereich des intellektuellen Lebens; eine verdrängende Österreich-Ideologie war der Humus für einen restaurativen und sozialpartnerschaftlichen Aufbau in der geistigen Provinz mindestens bis in die sechziger-Jahre. Die nicht gewollte Heimkehr der vertriebenen Intellektuellen verschärfte dieses Elend im kulturellen Leben der Nachkriegszeit.

– Das, was die 1968er Bewegung in Österreich zwischen Rebellion und Aktionismus unter diesen Randbedingungen bewirkte, verbleibt bis heute ambivalent. Subkultur und Gegenkultur als verspätete antiautoritäre Selbstfindungsdynamik konnten den Kultur-Staat und die aufkeimende Staatskultur in der Ära Kreisky wohl kurzzeitig provozieren, wurden jedoch langfristig durch Vereinnahmung gesellschaftspolitisch neutralisiert. Zwischen „sozialpartnerschaftlicher Ästhetik“ (Robert Menasse) und „wohlwollender Despotie“ (Karl-Markus Gauß) erfolgte eine geistige Umarmung und Ausgrenzung auch mit Zustimmung der protegierten Akteure. Dies alles mit dem Zugeständnis, daß die verfassungsmäßige Verankerung der künstlerischen Freiheit 1982 und ein liberales Klima einen spätaufklärerischen „linken“ Diskurs förderte. Die faktischen Zensur- und Verhinderungspraktiken (von Achternbusch bis Tabori) zeigten zugleich die gesellschaftlichen Grenzen einer verordneten Kulturpolitik drastisch auf.

– Schließlich kulminierte die offizielle Macht der „Vergangenheitsbewältigung“ in einem Boom von kaum aufzählbaren Veranstaltungen und Publikationen mit schnellen Verdrängungs- und Ermüdungsercheinungen. Denn weniger die Gegenwartsrelevanz antidemokratischer Kultur und autoritären Bewußtseins stand zur Diskussion als die septische Abschottung des Vergangenen mit kalkulierbarer Eingrenzung. Wie anders wäre denn die Tatsache erklärbar, daß öffentliche Kontroversen um die ausgeblendete Kriegsvorgangeneit von Kurt Waldheim, das Republik-Denkmal von Alfred Hrdlicka, Bernhards „Heldenplatz“, bis hin zum Kriegsdenkmal in der Wiener Universität oder zur beschämenden Asylanten-Debatte in der Folge des Umbruchs im Osten nicht in eine längerfristige, inhaltlich ausgerichtete Debatte einmündete? Stattdessen dominierten unsachliche Polemiken, persönliche Angriffe und bipolare Lager-Denken als Ersatz für argumentative Kulturtechniken.

1990 haben Analyse und Diskussion von „Verdrängter Kultur“ in Österreich seit 1918 gegen neue politische Strömungen anzukämpfen, die unter dem Zeitgeist-Slogan „Linke Trauerarbeit“ jeder kritischen Auseinandersetzung mit der faschistischen, nationalsozialistischen aber auch autoritären Vergangenheit und Gegenwart jegliche Legitimation absprechen. Nach dem demokratischen Aufbruch in ehemals kommunistisch dirigierte Staaten Osteuropas sowie Ostdeutschlands scheinen sich zahlreiche „Westler“ in ihrem Antikommunismus statt Antifaschismus bestätigt, und es entsteht die paradoxe Situation, daß am scheinbaren Ende des „Kalten Krieges“ plötzlich wieder Weichenstellungen aus den Zeiten seines Beginns in Richtung antikommunistischer Blockbildung unter Verzicht auf tiefgreifende politische Auseinandersetzungen mit dem Faschismus virulent werden.

So wird auch plötzlich gegen die Debatte über Kunst bzw. Künstler/innen und Nationalsozialismus argumentiert, daß dies eigentlich uninteressant sei angesichts der gegenwärtigen „Entstalinisierung“

z.B. in der Noch-DDR. Es ist „schick“ geworden, jene zu beschuldigen, die versucht haben, in den Grenzen des kommunistischen Regimes ihren kulturpolitischen Handlungsrahmen auszuschöpfen – wie beispielsweise Christa Wolf –, obwohl sie wesentlich zum Sturz des SED-Regimes beigetragen haben und mit an der Spitze der Umbruchbewegung gestanden sind. Der Hintergrund für derartige Auseinandersetzungen führt uns jedoch wieder zum Thema zurück – letztlich geht es auch hierbei um die Ausschaltung kritischen demokratischen Künstler/innenpotentials, das auch gegen die autoritären Strukturen und Mißgestaltungen unserer formaldemokratischen Gesellschaft ankämpfen könnte. Das heißt aber letztlich, daß die Negierung der gesellschaftspolitischen Relevanz von Geschichte, der kulturellen Verdrängungen und Mißbräuche seit 1918 (insbesondere, aber nicht ausschließlich durch den Nationalsozialismus und in Österreich durch das Zwischenspiel des Austrofaschismus) autoritäre Tendenzen in der Gegenwart unterstützt. Unter diesem Aspekt gesehen ist daher die vorliegende Diskussion aus 1988 keineswegs als Makulatur anzusehen, sondern voll von Gegenwarts Brisanz.

Bis zum heutigen Tag ist das Verhältnis der Menschen zu Avantgarde und Moderne ein betrübliches Stimmungsbarometer für den Standard der demokratischen politischen Kultur: Je autoritärer und restriktiver Gesellschaft und Staat mit derartigen kulturellen Manifestationen umgehen, desto brüchiger sind seine demokratischen Strukturen. Es ist signifikant, daß gerade von denen, die die „Dritte Republik“ etablieren möchten, die massivste und völlig ungeschminkte Verbots- und Verfolgungsandrohung für freie Kunst und Kultur ausgeht. Dies geht auch Hand in Hand mit dem ständigen Imageverlust von Künstlern und Intellektuellen.

OLIVER RATHKOLB / FRIEDRICH STADLER



OPFER Gedenkworte

Zu Österreichern sprechend, berufe ich mich auf Maximen ihrer zwei größten Dramatiker, Grillparzer und Schnitzler: „Man kann die Berühmten“, notierte Grillparzer, „nicht verstehen, wenn man die Obskuren an ihrer Seite nicht durchgeföhlt hat“. Ergänzen wir, daß für Berühmte, sofern sie Machtmenschen waren, jedermann an ihrer Seite, doch ganz besonders: ihre *Opfer* – und an Opfer wollen wir heute erinnern –, nur oder schlimmer: bestenfalls noch „Obskure“ sind, Beiläufige, Namenlose; namenlos freilich nur, denn in Wahrheit hatten sie Namen, Adressen, Familien, ein *Leben* wie Sie alle und wie ich, namenlos nur aus der Sicht derer, sofern die überhaupt einen Blick für sie „erübrigten“, die sie benutzt haben oder hingerichtet ... Wir heute verstehen aber das Wort „obskur“ nicht in dieser übertragenen, sondern in seiner ursprünglichen Bedeutung: Unbekannte. Sagen wir Verdrängte. Nein, auch das wäre ja keineswegs ehrlich, denn wir verdrängen gar nicht. Ehrlich allein ist zu sagen: Vergessene ... Die Obskuren an der Seite des sogenannten Großen in Grillparzers Zeit: das waren die Opfer – in erster Linie – der napoleonischen Kriege und der 48er Revolution ... wer spricht von ihnen noch heute? Wer erinnert daran, daß aus Napoleons Rußlandabenteuer – eine einzige Zahl – fünf Prozent zurückgekommen sind, fünf von hundert Soldaten, die er, fast alle zwangsrekrutiert, denn Franzosen oder gar Freiwillige waren nur wenige dabei, nach Moskau geschleppt hat? „Seine“ Soldaten hat selbst Hitler nicht unbarmherziger verheißt, als dieser sogenannte „große Mann“, dessen Lustigkeit angesichts der Leichenhalden von Borodin verbürgt ist: „Eine Nacht in Paris bringt's wieder ein!“ sagte er am 7. September 1812 auf dem Schlachtfeld von Borodin über seine Opfer. Und Napoleon hat auch gesagt: „Ein Mann wie ich schert sich den Teufel um den Tod einer Million Menschen“ ... So sagte auch Hitler. Sein Staatssekretär von Weizsäcker hörte ihn sagen, der Frankreichfeldzug werde ihn eine Million Soldaten kosten – den Feinden aber auch und *die*, so Hitler, „können sich das nicht leisten“.

Und nun die Maxime Arthur Schnitzlers, die sich uns, ebenso wie jene Grillparzers, heute abend als Leitmotiv für diese Gedenkstunde aufgezwungen hat; Schnitzler verurteilt „den alten Kunstgriff der Politik: vom einzelnen abzusehen, mit Massen zu rechnen, im Gegensatz zum Künstler, der die Massen in die einzelnen auflöst“. Schnitzler, der übrigens gestern, am 15. Mai vor 126 Jahren hier in Wien, Jägerzeile 16, zur Welt gekommen ist –, hat mit dieser bekenntnishaften Zuwendung zum Einzelnen gewiß *auch* ein künstlerisches Gesetz formuliert, eingedenk der Tatsache, daß Autoren sich meist lächerlich machen, wenn sie Massen oder auch nur Viele

auf die Bühne zu bringen versuchen oder im Roman darstellen wollen. Doch dieser künstlerische war zweifellos dem großen Dichter der sekundäre Gesichtspunkt: zuerst sprach Schnitzler als Mitmensch, der – geschrieben im ersten der Weltkriege –, *mitgelitten* hat, wenn Zeitgenossen „in Massen“ aufgerechnet wurden, statt als immer Einzelne angeschaut, mit Namen genannt, als Individuen respektiert zu werden. Wußte er doch, obgleich das Wort vielleicht erst eine Neu-„Schöpfung“ der Hitlerzeit war, daß es zu dem inhumanen: Menschen, „*Material*“ nicht mehr weit ist, wenn man sich überhaupt schon – sich wie alle anderen – dadurch erniedrigt, daß man von Massen spricht im Hinblick auf Menschen, die ja gar nicht mehr sie selber sind, wo sie aufhören einzelne zu sein. Denn daß schon jeder zehnte von uns – beginnt man überhaupt damit, uns zu zählen, statt uns zu nennen –, nur noch als Null erscheint: sollte jeden warnen überhaupt je Menschen „zahlenmäßig erfassen“ zu wollen, wie das heißt ...

Einzelne – genug der Vorrede – sind aber, waren sie nicht berühmt, *immer* die Vergessenen, die Grillparzer die „Obskuren“ nennt, die mindestens von der Öffentlichkeit Vergessenen: gesetzt den Fall, es sind noch – anders als bei den meisten Juden aus Europa – Familienmitglieder übrig, die ihrer gedenken. Ich lasse Einzelne aus meinen Schriften, die ich ja von jeher dem Gesetz unterworfen habe, das Arthur Schnitzler formuliert hat, heute abend hier vortreten, um ihrer wenigstens für fünfzig Minuten zu gedenken – und da beginne ich deshalb mit jenem Berliner Architekten Erich Gloeden, weil ich soeben davon sprach, daß ihrer viele, so auch das Ehepaar Gloeden, nicht einmal im Andenken einiger Angehöriger weiterleben ... eben weil sie sterben mußten, bevor sie Kinder hatten. Oder weil – dies fast ausschließlich bei den Juden, doch bei einigen auch in Bombenkellern – die Familien insgesamt ermordet wurden.

Der Architekt Erich Gloeden versteckte nach dem mißglückten Attentat vom 20. Juli 1944 den steckbrieflich gesuchten – Kopfprämie fünfhunderttausend Reichsmark – General der Artillerie Lindemann; ein Ingenieur Schärer, der einmal davon gehört hatte, die Gloedens hätten sogar „Juden begünstigt“ – ein Terminus im Rotwelsch der Regierungsgangster und auf dem „Delikt“ der Judenbegünstigung stand KZ-Haft, zuweilen die Todesstrafe –, ging zur Polizei und empfahl, Gloedens Wohnung zu durchsuchen. Lindemann soll sich – genaues ist bis heute nicht ermittelt –, am 3.9., als die Bullen eindringen, aus dem Fenster in den Hof gestürzt haben, daß er starb, bevor er gefoltert wurde; nach anderer Version kam es zu einem Schußwechsel, und Lindemann wurde noch abgeführt und aufgehängt. Der Architekt aber brachte fertig – wie Frau und Schwiegermutter, ge-

borene von Liliencron, aus der Familie des Dichters, gefoltert –, dem sogenannten „Gericht“ weiszumachen, die beiden Frauen hätten gar nicht wissen können, daß der von ihm unter falschem Namen nach Hause gebrachte Lindemann gewesen sei. Worauf die Frauen zu hohen Zuchthausstrafen verurteilt wurden, wegen „Nichtanzeige“ eines offensichtlich ohne Lebensmittelmarken Untergetauchten –, der Architekt jedoch zum Fallbeil. Kaum war das Urteil gesprochen, stand seine Frau auf, dem Terror-Tribunal zu sagen, sie wünsche den gleichen Weg zu gehen wie ihr Mann, sie habe *gewußt*, daß sie Lindemann versteckten; sie hatte noch nicht ausgesprochen, als ihre Mutter sich ebenfalls als Mitwisserin zur Haltung ihres Kindes bekannte: In Zeitabständen von je zwei Minuten wurden Mann, Frau und Mutter am 30.11.44 in Plötzensee enthauptet. Aus der Antike ist eine gleiche Tragödie durch Plinius den Jüngeren überliefert: Arria, die Frau des Konsuls Paetus, der in eine (dann aufgedeckte) Verschwörung gegen Kaiser Claudius verwickelt war und auf seine Hinrichtung wartete, bohrte sich vor den Augen ihres Mannes einen Dolch in die Brust, um freiwillig mit ihm zu sterben: sie zog den Dolch aus der Wunde, gab ihn ihrem Mann, sagte: „Paetus, es schmerzt nicht“ – und starb.

Der Rest ist Schweigen: wer wäre man, eine solche Saga zu kommentieren? Oder diese, die ich „Tell 38“ genannt habe, weil ein 22-jähriger Schweizer es gewesen ist, der zu Basel am 20. Oktober 1938 die Pistole kaufte, mit der er Hitler erschießen wollte; Maurice Bavaud, enthauptet in Berlin am 14. Mai 1941. Ich hatte die Ehre, vor 12 Jahren in Basel den Landsleuten dieses Maurice Bavaud den ersten Bericht über diesen einzigen Menschen unseres Zeitalters abzustatten, der entschlossen war, Hitler frontal zu erschießen – und obgleich inzwischen ein Dokumentarfilm und mehrere Bücher über diesen Priesterseminaristen aus Neuenburg erschienen sind, ist er noch heute ganz unbekannt außerhalb der Schweiz, so daß auch auf ihn das schauerliche Wort des Polen Stanislaw Lec zutrifft: „Wahre Märtyrer sind jene, denen man sogar diesen Titel verweigert“. So werden sie mir recht geben, daß dieses Mannes gedacht werden sollte, auch heute hier: ich fand seine fast getilgte Spur eher zufällig in einem Dorf bei Neuchâtel; Bavauds 1976 schon 86-jährigen Eltern lebten noch, auch die Schwester; sein Geburtshaus, siebzig Meter entfernt von drei herrlichen Altstadtbrunnen in Neuenburg ... idyllischer kann niemand zur Welt kommen, behüteter als in dieser Briefträgerfamilie mit fünf Geschwistern niemand aufwachsen; geliebt, als Maler begabt schon mit zwölf; groß, schön wie ein von Homer gezeichneter junger Krieger, obgleich der Onkel, Theologe, ihn stets mit „Pazifist“ statt mit Vornamen anredete; Maurice wird Mechaniker, weil sein Vater das will – aber dann liest er ein Buch über Kongo-Missionare und geht nach Frankreich auf ein Priesterseminar. „Er war immer“, erinnert die Schwester, „auf der Suche nach einem Ideal“...

Wir heute, glückverdummt durch Frieden, sind

leicht versucht, einer solchen Sagenfigur, die mit zweiundzwanzig aufricht, um den Mann zu töten, der ein Jahr später eine Kriegslawine lostritt, die 56 Millionen Menschen erschlagen wird – wir sind versucht, diesem Studenten Mangel an Realismus vorzuwerfen.

Zu Unrecht! Denn genau dies zu genau diesem Zeitpunkt plante auch der Chef der britischen Artillerie, der dann im Krieg zum Brigadegeneral und Gouverneur von Gibraltar beförderte Mason-MacFarlane, damals Militärattaché in Berlin. Er wies nach, daß die Herkunft eines Blattschusses auf die schauerlichste Figur der überlieferten Geschichte während einer der musikzerlärnten „Führer-Geburtstag“-Paraden – die Tribüne war gegenüber der Wohnung Mason-MacFarlanes: Sophienstraße 1 – niemals rekonstruierbar sei. Aber dieser Schotte besprach, vielleicht weil er einen Scharfschützen benötigte, anders als der Schweizer seinen Entschluß nicht allein mit seinem Gewissen, der einzigen Instanz, die ihm seine Tat nicht hätte verbieten müssen, sondern in der Downing Street, und sie ward ihm verboten...

Die zwei Deutschen, Elser und Stauffenberg, deren Bomben immerhin einige Nazis aus der „windstillen Mitte des Taifuns“, wie Felix Hartlaub Hitlers Umgebung aus eigener Anschauung nannte, zerfetzten, hatten beide sehr solide Chancen, unerkannt zu entkommen – nicht aber dieser Neuenburger: als er nach ungetrübten Ferienwochen mit den Seinen aufbrach, in Basel sein Geld in 555 Mark umtauschte da wußte er mit absoluter Sicherheit, daß er abreiste in seine eigene Vernichtung.

Ja, er war realistischer als die beiden Bombenzünder. Denn da Stauffenbergs Bombe, obgleich unter Hitlers Tisch explodiert, nicht den Diktator zerissen hatte, sagte der Feldmarschall Rommel, der dann Gift nehmen mußte: „Hat man denn keinen Hauptmann mit Armeepistole gehabt?“

Nein, mit Pistole gab es keinen Deutschen, gab es nur diesen Eidgenossen! Und gab ihn sechs Jahre früher als den Zünder der deutschen Generalstäbler...

Hitler hat denn auch diesen katholischen Theologiestudenten, der „immer (nur) durch Zufall ... nicht zum Schuß gekommen sei“, für gefährlicher gehalten als selbst den Tischler Johann Georg Elser: „Die Aussage dieses Schweizers seien für ihn insofern von besonderem Interesse gewesen, als sie seine Auffassung bestätigt hätten, daß gegen einen idealistisch gesinnten Attentäter, der für seinen Plan rücksichtslos sein Leben aufs Spiel setzte, kein Kraut gewachsen sei. Es sei ihm daher vollkommen verständlich, warum 90 Prozent der historischen Attentate gelungen seien.“ Hitler sprach fast unverblümt über den „Schweizer Oberkellner“ – Bavaud war niemals Kellner – und „erzählte, durch welche zufälligen Glücksumstände er seinem schon sicheren Tod entgangen sei“.

Nimmt man als Deutscher heute im Archiv des Eidgenössischen Politischen Departements zu Bern das bereits durch heimliche Eingriffe unkomplette Dossier: Maurice Bavaud zur Hand – eine Reliquie

des Schweizer Volkes –, so greift jeder Zettel im Dossier den Betrachter ans Herz! Oder die Briefe – in den Händen der Geschwister – oder die sogenannten „Führer-Informationen“ über die Verhöre und das Rotwelsch der „Vollstrecker“ in den Akten-Verliesen zu Koblenz, zu Paris. Oder die wenigen Fotos bei den Eltern, etwa das des Fünfjährigen mit Schwesterchen und Mutter und mit dem Vater in der Pöstler-Uniform oder auch das hocheindrucksvolle Porträt des tatkräftigen einundzwanzigjährigen Idealisten, vom September 1937! In welcher abgründigen psychischen Not – ja zuweilen offenbar wie unter Herzversagen geschrieben: die Briefe des suchenden, fürchtenden, irreführten, dann endlich wissenden – und was wissenden – Vaters. In glücklichen Zeiten – erzählt jetzt die Schwester – hatte er zuweilen sich deshalb mit Maurice gezanzt, aber nicht ernsthaft, weil der zu Hause die Internationale gesungen hatte. Nie zu vergessen die gänzlich veränderte, plötzlich ins Flattern geratene, früher so sicher gewesene Handschrift des zerschrockten Mannes aus der Neuchâtel Rue du Seyon 3a vom 10. Juni 1940, als er, nachdem die Berliner Justizbanditen schon sechs Briefe Bavauds unterschlagen haben – der Inhaftierte durfte kein einziges politisches Wort schreiben –, erst erfährt, per Post, daß Maurice zum Fallbeil verurteilt ist, aber nicht wissen kann, weshalb; und ob Maurice noch lebt!

Ein Satz des Gedenkens auch für Dr. Franz Wallau, den vom Gericht bestellten Berliner Pflichtverteidiger, dessen todesmutiger Versuch, Bavaud wenigstens vor der Guillotine zu retten, „unter anderem auch in der Kanzlei des Führers genau so wie bei den einzelnen Mitgliedern des erkennenden Senats das größte Erstaunen erregt“: so denunziert am 5. Jänner 1940 der „stellvertretende Präsident des Volksgesichtshofs“ den kühnen Anwalt beim sogenannten „NS-Rechtswahrerbund“, der dann auch Wallau aus dieser Berufsorganisation hinauswirft. Doch Wallau – ein Wunder – überlebte, obgleich auch Reichsleiter Bormann die Bestrafung Wallaus verlangte.

Es gab eben auch Lücken im Netz von Verfolgung und Abwehr: so war es denn auch für das „Gericht“ unfaßbar, daß es Bavaud hatte glücken können, als Ausländer – und er war der einzige –, einen Platz auf der „Ehrentribüne beim Münchner Aufmarsch zum 9. November zu erhalten, ja sogar in der ersten Reihe! Oder selbst ins Braune Haus vorzudringen und dort keineswegs nur mit Wachen, sondern mit Adjutanten zu sprechen, hohen Juristen, die ihm gar die Empfehlung gaben, in die Kanzlei des Führers nach Berlin zu gehen – was er auch versuchte, um dann zu hören, die Kanzlei sei ihrem Dienstherrn in die Nähe von Berchtesgaden nachgereist. Auch dies riskierte Bavaud, der ja von Hause der friedlichste Mensch war und erst jetzt Pistolenschütze werden mußte: sich auf dem Ammersee einen Kahn mieten und Zielschießen auf Papierschiffchen zu veranstalten, die er von dem Kahn aus schwimmen ließ! Ja, noch in den Wäldern um Hitlers Berghof übte er Zielschießen!

Ehrfurchtgebietend auch, wie er den seelischen

Druck des Alleingangs wochenlang aushält! Muschg hat hervorgehoben, wie meisterhaft Schiller durchdacht hat, den Tell nicht am Rütlichswur teilnehmen, sondern Einzelgänger bleiben zu lassen, „und mit diesem vielkritisierten Zug dem Volksdrama eine Wendung gab, die wir heute, wo das Verhältnis zwischen dem Individuum und dem Staat auch in der Demokratie wieder ein Problem ist, als genial empfinden“.

Die geistige Ermattung nach dem Scheitern seines Vorhabens, die den sonst monatelang instinktsicher seines einsamen Weges gehenden Münchner Attentäter Elser zuletzt wie träumend in die Arme zweier harmloser Zöllner hineinlaufen ließ – sie hat offenbar auch Maurice Bavaud vergessen lassen, das an Hitler adressierte Couvert im Koffer zu vernichten, das – leer war und nur deshalb die Tortur der Verhöre auslöste! Denn die gefundene Pistole allein hätte ihn niemals überführt. Wie unsagbar hadert man mit dem Schicksal – was immer das ist –, wenn man weiß, daß der große Mann allein wegen einer fehlenden Fahrkarte einem Eisenbahner auffiel. Mit noch fünf Mark in der Tasche hatte Maurice seinen allerletzten Versuch gemacht – zu Fuß, in einer Nachtwanderung, um diese letzten fünf Mark zu sparen –, eine Außendienststelle der mit Hitler in die Berge verreisten Reichskanzlei zu erreichen! Dann muß er umkehren, ein wenig essen, und kauft ein Billet bis Freilassing, um sich dort – ohne Fahrkarte, da sein ganzer „Besitz“ noch eine Mark und 52 Pfennige sind – in den Nachtzug nach Paris einzuschleichen. Und nur weil er Ausländer ist – aus keinem anderen Grund –, übergibt ihn die Augsburger Bahnpolizei der Gestapo!

Nur dies noch: einsamer ist keiner zum Schafott gegangen, weniger getröstet selbst durch den Pfarrer nicht – dessen unüberbietbar ekelhafter Nazibrief an den Vater Bavaud großlos mit der Versicherung schließt, Maurice habe „Schande“ über seine Eltern gebracht! Maurice ging nach 28 Monaten Haft zur Guillotine, 17 Monate lang hatte er täglich auf jenen Pferdeschlächter Röttger zu warten gehabt, der – neben anderen – in Plötzensee köpfte und erhängte... Obgleich es Präzedenzfälle gab für Besuche inhaftierter Schweizer durch Angehörige der Schweizerischen Gesandtschaft zu Berlin, die zuweilen auch Prozeßbeobachter schicken konnte, sandte Herr Frölicher, Berns Gesandter bei Hitler, niemals einen Landsmann zu Bavaud und begründete das, als Bavaud noch lebte, am 2. April 1940 gegenüber seinen Berner Vorgesetzten mit den „verabscheuungswürdigen Absichten des Verurteilten,...

Als man 13 Monate später um 20 Uhr am 12. Mai 1941 aufschloß, um Bavaud zu sagen, er werde im Morgengrauen geköpft, las er gerade Descartes. „Ich habe kaltes Blut bewahrt und werde es bewahren bis um sechs, in dem Moment, wo mein Kopf fallen wird“, heißt der zweite Satz seines mit fester Schrift verfaßten Abschiedsbriefes, den ich bei der Schwester fand, weil die Eltern noch heute nicht ertragen, ihn aufzubewahren. „Kaltes Blut“ – um das noch zu sagen – und zielsichere Intelligenz zeichnen auch

seine immer erneut, wochenlang, versuchten Bemühungen aus, zum Schuß zu kommen. Der Volksgerichtshof urteilte, zweimal, am 9. und am 12. November, Bavaud habe Hitler in „akute“ Lebensgefahr gebracht – und Hitler selber konnte sich niemals mehr beruhigen über diesen „Schweizer Hecken-schützen“, wie er ihn nannte; noch Jahre später sagte er, wegen Attentätern wie diesem Schweizer „Kellner“ – denn er wagte selbst seiner engsten Umgebung nicht zu gestehen, ein Student, gar ein Theologe habe sich zum Mord an ihn durchgerungen – könne man in engen Straßen wie in München überhaupt nie mehr aufmarschieren! Hitler fürchtete Bavaud als Vorbild. Ausdrücklich wurde die Geheimhaltung deshalb angeordnet, weil „ein Bekanntwerden ... geeignet wäre, bei anderen Individuen ähnliche Vorhaben zur Reife zu bringen“...

Beachten Sie, wie zeittypisch hier „Individuum“ denunzierend als Berufsschelte verwendet wird!

Höchst folgerichtig, daß unsere Gesellschaft Psychiater auf „Individuen“ hochhetzt, wenn sie, wie dieser Teil des Jahres '38, als Balladenfiguren gegen unser Zeitalter der Anpassung auftreten, und wenn endlich ein Einzelner den Versuch unternimmt, den verhängnisvollen Steuermann eines Zeitalters von Bord zu schießen! Wie den 1939 berühmtesten deutschen Psychiater Bumke auf Elser – so ließen die Nazis in Berlin auch auf Maurice Bavaud zwei Psychiater in der Hoffnung los, dieses „Individuum“ für blöd erklären zu können! Das war selbst Ärzten und sogar in Zusammenarbeit mit Juristen nicht möglich. Denn der Eidgenose hatte mit der unmißverständlichen Kürze und Klarheit eines Epitaphs, nachdem er monatelang mit nahezu erfolgreicher List seine Verhörer irregeführt hatte, als er dann endlich nicht mehr kämpfen konnte, dem „Volks“-Gerichtshof am 18. Dezember 1939 „eingerräumt“; ich zitiere aus dem Todesurteil: „daß er ... den verbrecherischen Plan, den deutschen Führer zu töten, allein aus sich selbst heraus gefaßt habe ... halte er die Persönlichkeit des Führers und Reichskanzlers für eine Gefahr für die Menschheit, vor allem auch für die Schweiz, deren Unabhängigkeit der Führer bedrohe. Vor allem aber seien kirchliche Gründe für seine Tat bestimmend gewesen; denn in Deutschland würden die katholischen Kirchen und die katholischen Organisationen unterdrückt und er habe daher geglaubt, mit seiner geplanten Tat der Menschheit und der gesamten Christenheit einen Dienst zu erweisen ... Sein Vorhaben habe er schließlich in Bischofswiesen am 12. November 1938 nur deshalb aufgegeben, weil er kein Geld gehabt habe. Andernfalls hätte er noch weiter abgewartet, bis sich ihm eine günstige Gelegenheit zur Ausübung des geplanten Mordanschlags geboten hätte.“

Hitler ließ denn auch, unmittelbar, nachdem Bavauds Leiche vermutlich in die Anatomie gebracht worden war, diesem immer vorbildgefährlichen Schweizer die einzige Auszeichnung zukommen, die er überhaupt zu vergeben hatte, ja – mehr: er hat Bavaud nicht nur wie Ungezählte zum Märtyrer gemacht, sondern weit hinausgehoben über die Figu-

ren der Zeitgeschichte und eingereiht in den Mythos, indem er ihn direkt neben Wilhelm Tell stellte und bereits am 3. Juni 1941 das gleichnamige Schauspiel verbot! Dem folgte ein Jahr später, am 12. Dezember, noch Hitlers Anordnung, sogar nur „Kernstücke und Lieder“ des verbotenen Dramas, das ja auch als „Lehrstoff in den Schulen nicht mehr“ behandelt, ja nicht einmal mehr ausgeliehen werden durfte, hätten aus neuen Schulbüchern zu verschwinden.

Dieser – und wie weniger doch! – *Einzelnen* zu gedenken, das scheint mir legitimer als in allgemeinen Begriffen: Geschichte, Moral, Erinnerung, Schuld, Buße zu reden – bei Nacht sind alle Katzen grau, alle Maximen sind abstrakt, wo man sie nicht im Hinblick auf einzelne Menschen und konkrete historische Situationen über ihre Gültigkeit verhält. Deshalb will ich nur von einigen Einzelnen sprechen – möge wer's kann, wer es will, die allgemeine Folgerung für sich persönlich ziehen. Sie hörten soeben schon, daß Johann Georg Elser am gleichen Tag, an dem Bavaud Hitler zu erschießen versuchte, am Tatort seine Studien für das Attentat ein Jahr später, am 9. November 1939 gemacht hat – es war ja dieser Aufmarsch zur Feldherrenhalle mit der anschließenden Bierkeller-Rede die einzige Gelegenheit im ganzen Jahr, mit Sicherheit den Diktator an einem bestimmten Ort zu erleben. Die Schwaben sind jener deutsche Stamm, dem die Ehre zukommt, die beiden Söhne hervorgebracht zu haben, die allein vermochten, in Hitlers unmittelbare Umgebung je eine Bombe zu zünden: der Protestant Johann Georg Elser und der Katholik Claus Graf von Stauffenberg – Handwerker der erste, Urenkel Gneisenaus und Großgrundbesitzer der zweite. Hier mein Elser-Gedenkblatt:

Unauffällig liquidieren, beim nächsten Luftangriff:
Gestapo-Brief vor Kriegsende nach Dachau.
Im Krematorium des KZs wird Elser
– geboren 1903 in Hermaringen –
vermutlich stranguliert, vielleicht erschossen:
die Zeugen, jetzt pensionsberechtigt, schweigen,
da sie die Mörder sind...



Elf Monate vor Hitlers Weltkrieg
geht Elser, Sprengstoff zu entwenden,
als Hilfsarbeiter in den Steinbruch:
ein Deutscher ist so konsequent wie Hitler.
Gefoltert ein Jahr später, verhör-zermürbt
– er glaubt, Gott hat seine Tat verworfen –
nennt Elser ungebeugt nur *ein* Motiv:

Friede oder – Hitler! Ein Teil totalitärer Zeiten,
so viel vereinsamer als der des Mythos,
wie Hitlers Volk den Zwingherrn *liebt*,
der in Europa fünfzigmal mehr Menschen,
als vor dem Krieg in München leben,
in Gräbern wirft, auf Aschenhalden,
dreihunderttausend vor die Fische...

Vier Wochen früher als die Wehrmacht losbricht,
bricht Elser aus der Säule, die den Saal stützt
(hier hetzt der Führer jedes Jahr die Mitbanditen auf)
die ersten Steine für die Pulverkammer.
Kniert fünfunddreißig Nächte vor der Säule
– ein Bluterguß im Knie wird ihn verraten.
Die Taschenlampe abgeschirmt; Schutt, Steine
Trägt er in einem Koffer zur Isar.
Sechs Tage vor der Explosion
Uhrwerk, Zünder abzustimmen:
die Polizei glaubt nicht, daß er das konnte,
bevor er die Maschine nachgebaut hat.
Sooft er – vierzigmal – zum Tatort schleicht,
betritt er Kirchen, das beruhigt ihn...

Der Schwabe war nach sieben Dorfschuljahren
der prüfungsbeste Tischler-Lehrling.
Musiziert in Vereinen, spielt vier Instrumente,
beliebt bei Frauen, ehelos – Verwandte
schimpfen ihn rechtsversessen, Politik
ist ihm nur Kampf um Recht; wählt stets KP
„Ein Arbeiter“ erklärt er den Verhörern

„Muß Euer Feind sein!“ – hat für Tat und Leben
im Monat weniger als hundert Mark; noch zehn
am Tag, als er in die Schweiz will.
Die Schwester schenkt ihm dreißig.
Damit reist er nach München,
um seine Uhr nachzuprüfen... In Konstanz,
schon in Haft, hört er im Radio Adolf Hitler

Den Saal zu früh verlassen – elf Minuten!
Sechs Nazis tot, fünf Dutzend sind verwundet...
Nach drei Jahrzehnten nennt sein Heimatdorf
nach Johann Georg Elser eine Straße
– doch keine deutsche Stadt, nicht eine.
Dies Volk liebt zwar die Freiheit – doch nicht jene,
die starben, um es zu befreien.

Zugegeben, Bavaud und Elser sind nicht gänzlich
obskur – die Geschichte kennt sie. Aber Einzelne im
Sinne Schnitzlers waren beide und haben wie We-
nige ihr Leben *auch* dafür geopfert, die Ehre des gan-
zen Zeitalters zu retten, weil sie angesichts eines
Menschen, der den Einfall praktiziert hat, riesige Fa-
briken mit Gleisanlagen zu bauen, die keine andere
Funktion hatten als Menschen zu vergasen, die ein-
zig sinnvolle Konsequenz gezogen haben: diesen
Mann zu ermorden... Wir Deutschen – ich fürchte,
ich muß hier auch für Sie, die Österreicher sprechen
– haben aber, geschlagen von Wehleidigkeit, immer
auch die Neigung, was Ausländer getan haben, uns
von den Nazis freizukämpfen, für selbstverständlich

zu halten – ja, schlimmer, denen moralisch am Zeug
zu flicken, denen allein wir doch verdanken – denen
allein in der Tat verdanken wir das –, zum Beispiel
heute hier in diesem Wien in absoluter Freiheit Ge-
schichte betrachten zu dürfen, wie sie uns der Wahr-
heit zu entsprechen scheint. Das ist sehr viel, daß wir
das dürfen. Peter Weiss, der ja seine „Ermittlung“,
Report des Frankfurter Auschwitz-Prozesses, auf-
grund authentischer Aussagen zusammengesetzt
hat, zitiert einen Zeugen von Auschwitz, der es fertig
gebracht hatte, zu den Alliierten zu entkommen, dort
aber nicht seine intimste Kenntnis der Ausrottungs-
fabrik an die große Glocke hing. Der Frankfurter Rich-
ter wollte von diesem Mann 1964 wissen, wieso er ge-
schwiegen habe – Antwort: er habe befürchtet, die
Alliierten würden dann notwendigerweise dem *deut-
schen* Volk antun, was wir Deutschen mit den Juden
in Auschwitz gemacht haben... Daran ist zu erin-
nern: daß die Alliierten nicht nur *nicht* getan, sondern
daß die Westmächte uns bis zur Elbe den freiesten
Staat geschenkt haben, der je gewesen ist, wo man
Deutsch spricht. Ist *das* selbstverständlich? Wer das
für selbstverständlich hält, der frage sich, was wohl
er heute sagen würde, schickte man seine Söhne in
einen fremden Kontinent, um dort die Freiheit wie-
derherzustellen – und ließe sie dabei fallen, wie zum
Beispiel 1944 der Sohn des amerikanischen Multimil-
lionärs Joseph Kennedy in der Normandie fiel, als er
dort die Riesenhaubitze bombardieren sollte, mit der
Hitler – vergebens – gehofft hat, London zu beschie-
ßen. Nur ein Beispiel...

Und noch eines: Hitler hat England den Krieg nicht
erklärt – sondern England blutete sich leer, nur um
wahrzumachen, was sein Marineminister Churchill im
Oktober '39 im Rundfunk versprochen hat: nicht um
Machtzuwachs zu kämpfen, sondern allein zur Wie-
derherstellung der Rechte des Individuums auf dem
Kontinent... Er hielt Wort: Churchill ist der erste Er-
oberer der gesamten Weltgeschichte, der nach Sie-
gen ohne Beispiel und größeren Opfern, als England
je zuvor bringen mußte in seiner langen Geschichte:
kein einziges Dorf annektiert hat! Deshalb sei seiner
und seiner Gefallenen hier auch gedacht!

Churchill

Günstling des Glücks,
im Schloß seiner Väter geboren,
begraben in dessen Park
neben den Eltern – nach neunzig Jahren.
Der mehr Völker, Armeen, Schiffe *bewegt* hat;
mehr Seiten geschrieben, mehr Reden gehalten
als jeder – als jeder! – andere,
stirbt am 70. Todestag seines Vaters
nach dem Satz: „Es ist alles so langweilig“...

Gemartert auf Schulen, weil er nie zuhört,
(Einmal drei Jahre in der gleichen Klasse.)
Denn er träumt. Träumt schon als Knabe,
wovon *allein* er träumen wird neun Jahrzehnte:
unsterblich zu werden! Größer als Englands
– bisher – größter Seemann, größter Soldat:

Drake und Marlborough, seine leiblichen Ahnen.
Träumt er das, weil er es wird
– wird er das, weil er es träumt?

Wo nichts geschieht – macht er es geschehen.
Erotomotorische Ruhmgier
– doch wie er sie sättigt:
das rettet die Freiheit, erlöst Westeuropa.
Einzig aller Menschen,
dessen Autobiographie, dreißig Bände,
identisch wird mit der Weltgeschichte
eines halben Jahrhunderts und zweier
erdballbewegender Kriege.

Sein Stern: Daß nicht sein Gegner
ein Feind ist wie hundert frühere
wie bisher Fürsten, Heerführer, Diktatoren
– sondern das Tier aus der Tiefe,
der Installateur von Auschwitz:
den überwunden zu haben, macht diesem
Einen und seinen Gefallenen
die *Menschheit* zum Schuldner – wenn es
Dresdens Verbrennung auch nicht entschuldigt.

War Criminal auch er, denn Gegner tauschen
Eigenschaften aus. Dennoch der erste
Eroberer überkontinentalen Zuschnitts
– vom Suezkanal (am Rande der Vernichtung)
bis zur Elbe –, der für das eigene Land
kein fremdes Dorf annektiert hat!
Einzig Krieger überhaupt,
dessen Schlachten *fremde* Nationen,
mehrere, verdanken, daß sie noch da sind....

Obenauf und in der Presse
fast siebzig Jahre lang.
Glücklich sogar noch privat,
trotz ererbter Melancholie
als Ausreißer, Ehemann, Vater und Trinker:
„Whisky mäbig, aber stündlich“.
Als Maler, Spaßmacher, Maurer.
Und was er schreibt, immer Chroniken seiner selbst,
seiner Ahnen: erhält den Nobelpreis.

Und doch, letzter Seufzer,
weit jenseits der Achtzig, anvertraut
nur dem Arzt, Resumé
nach dieser Lebensstrecke ohne Beispiel,
was sagt er, am Bettrand:
„Diese Welt!
– kein Mensch, der sie kennt,
würde sie jemals
freiwillig betreten.“

Lassen Sie mich zum Abschluß einen Mann na-
mens Paul Grüninger erwähnen, der vor allem Öster-
reicher gerettet hat, einen Schweizer, von dem ich
erstmalig gehört habe, als ich schon über zwanzig
Jahre in Basel gelebt hatte. Ein Eidgenosse, dessen
Schicksal so unbekannt wie exemplarisch für zahl-
lose – für zahllose – Widerstandskämpfer ist, ja für
fast alle: daß nämlich fast niemand sie kennt: Ich
zitiere aus meiner Grüninger-Novelle:

Und der Advokat erzählte ihr von jenem St. Galler Kantons-
polizeichef Paul Grüninger, der „zwei- bis dreitausend
Flüchtlinge illegal oder halblegal in die Schweiz einreisen
ließ und deshalb schimpflich pensionslos 1941 aus dem
Dienst entlassen wurde – nach über zwanzigjähriger
Dienstzeit seit 1919. Als er 1972 starb, bekam der 81 jährige

noch immer nicht nur keinen Rappen Pension, sondern
hatte auch noch erleben müssen, daß ausdrücklich vom St.
Galler Großen Rat zwei Jahre zuvor noch einmal jeder Pen-
sionsanspruch aberkannt wurde, weil er Flüchtlinge, meist
Juden, hereingelassen und einigen die Einreise-Daten zu-
rückdatiert hatte, um ihre Auslieferung an die deutschen
Mörder zu vereiteln.“

Die Israelin sagte: „Und die teilweise steinreichen
Schweizer Juden konnten sich nach dem Krieg nicht zu-
sammentun, um dem Retter eine Rente zu geben?“ Der
Basler sagte sarkastisch: „Noch schlimmer, ein Textilindu-
strieller Saly Mayer hat als Präsident des israelischen Ge-
heimbundes Herrn Grüninger denunziert beim Chef der
Fremdenpolizei, bis dieser Rothmund den Judenretter hin-
auswerfen ließ! Ja, es gibt nichts Schrecklicheres als Men-
schen. In höchstem Alter hat Grüninger noch als Hilfsleh-
rer Geld verdienen müssen – zuvor hatte er sich kümmer-
lich in anderen Berufen durchgeschlagen. Übrigens hat
dieser erstaunliche Einzelne illegal erst gehandelt, *nach-
dem* er als Polizeihauptmann ganz offen, aber ganz ver-
gebens auf einer Polizeidirektoren-Konferenz Einspruch
erhoben hatte gegen die Schließung der Grenzen von
Flüchtlingen. Und er fand dabei für unsere ganze Nation
die ehrenvolle Formulierung, der Großteil des Schweizer-
volkes lehne es ab, Juden und andere den deutschen Mör-
dern auszuliefern...“

Sie waren nahe dem Lokal, der Anwalt verschwieg der
Jüdin, da er nicht wußte, ob nicht auch von ihr Angehörige
dabeigewesen sein könnten, wie Grüninger seinen Gehor-
sam gegenüber seinem Gewissen, der den Ungehorsam
gegenüber den Landesgesetzen voraussetzte, gerechtfertigt
hatte; der Anwalt hatte Grüningers Worte aus der
Neuen Zürcher in seiner Brieftasche, Grüninger hatte
geschrieben, als Protest, unmittelbar nach seinem Hinaus-
wurf, 1941: „Wer wie ich wiederholt Gelegenheit hatte, die
traurigen, *herzerbrechenden Auftritte*, das Zusammenbre-
chen der Betroffenen, das Jammern und Schreien von Müt-
tern und Kindern ... mit anzusehen, der konnte schließlich
einfach nicht mehr mittun, und es ist nicht zu verwundern,
wenn *Polizei- und Grenzwachorgane* kurzerhand erklären,
lieber den Dienst zu quittieren, als solche seelische und
moralische Verantwortung auf sich nehmen zu wollen.
Gleicher Auffassung war auch die ganze *Grenzbevölke-
rung*. Pfarrherren, Ärzte, Lehrer, Beamte, alles setzte sich
für diese armen Emigranten ein, und schwere *Vorwürfe*
blieben der Polizei nicht erspart. „Zu dem albernem Vorwurf
der Urkundenfälschung – weil er Einreisedaten von Juden
zurückdatiert hatte, um sie vor der Auslieferung an ihre
Mörder in Deutschland zu retten – hatte der Hauptmann zu
Protokoll gegeben: „Ich habe selbstverständlich nie einen
Moment daran gedacht, mich einer Urkundenfälschung
schuldig zu machen, sonst hätte ich von Anfang an die
Konsequenzen auf mich genommen. Diese Datenverände-
rungen wurden lediglich im Interesse der Emigranten
angeordnet.“

Der Anwalt, während sie auf der Terasse über dem
Rhein Platz nahmen, erläuterte noch: „Sie müssen berück-
sichtigen, dieser ewig vorbildliche Eidgenosse hatte Vor-
gesetze, die nach Berlin gereist waren, um die Massen-
mörder zu bitten, die möchten ein J in die Judenpässe
stempeln, damit ja kein Jude an der Grenze durchschlüpfen
könne in die Schweiz!“

Meine Damen und Herren:

Haben Sie, dies meine Bitte zum Schluß, Nachsicht,
daß ich wahrhaft *unzulänglich* Wenige – als Stellver-
treter so unerhört vieler – nur nennen konnte von
jenen, die doch – ein Trost – in jenen Jahren dem Hit-
ler und uns Deutschen unter Hitler widerstanden
haben.

MITSPIELEN UND ABWENDEN

Thesen zur geistigen Arbeit im heutigen Österreich

Es ist („verhindert, vergessen!„) schwierig, in einem mehr oder minder repräsentativen Rahmen zu sprechen, denn da repräsentiert man nicht bloß, was man sagt, sondern auch, was man nicht gesagt hat: die vielen Auslassungen, die einem mit Recht zur Last gelegt werden. Das ist keine Einleitung, kein Auftakt zu einer Distanzierung, sondern es ist bloß die für das Folgende nicht unwichtige Feststellung, daß ich selber weiß, daß ich eine „verdrängte Kultur“ nicht repräsentiere. Auch bin ich nicht der gestandene Vertreter einer früheren Avantgarde, die man jetzt rückwirkend legitimieren könnte, um sie, vielleicht sogar, ohne es zu wollen, endgültig zu musealisieren. Ich bin vielmehr – Geständnisdiskurs – in dieser „Kultur“, so wie sie da ist und so wie sie sich z.B. hier im Kunstforum Länderbank gewiß in ihrem besten Sinne zeigen wird, integriert; und zwar am Rande integriert. Betont man das „integriert“, dann kann man die Reihe der Veranstaltungen (Veranstaltungen jeder Art) aufzählen, bei denen ich mitspiele. Betont man „am Rande“, dann kann man gewiß auch jene Veranstaltungen aufzählen, von denen ich als das Schlimmste abgewandt wurde. Vor allem heißt aber „am Rande“ das Folgende: Ich bin nicht verankert, vom Rand rutscht man leicht hinunter, es bedarf dazu nur kleiner Schwankungen, und dann ist es aus, vor allem ökonomisch, mit dem schönen Leben. Aber dergleichen bedeutet selbstverständlich nichts für das Allgemeine, das uns allen am Herzen liegt. Ich will auch überhaupt nicht klagen; ebensowenig, wie ich mich zum Prototyp der folgenden Erzählung machen möchte. Wovon wird diese Erzählung handeln, wenn nicht vom Klagen, und was könnte man klaglos zum Thema sagen?

Übrigens hat dieses Thema im vorhinein noch eine andere Schwierigkeit; es hat nämlich wirklich zwei Seiten: eine ernste einerseits, und im Ernst auch andererseits eine zynische, eine witzige. Es ist zum Lachen, was unter dieses Thema fällt; es ist eine Farce, oder besser es ist *auch* eine Farce, was sich hierzulande rund um geistige Arbeit abspielt. Es ist schwierig, den Ernst im umfassenden Un-Sinn darzustellen, und umgekehrt natürlich auch. Es ist schwierig, einen konstruktiven Gedanken zu fassen, und gleichzeitig einen angemessen destruktiven zu äußern. Die Ökologie des österreichischen Geistes, eine Lustbarkeit, an der auch die Mitwirkenden ihren Spaß haben. Nein, da kann man nicht klagen. Aber auch das Klägliche will berücksichtigt sein, und zwar mit Recht. Nun ist, wie mir scheint, dieses Klagen ein beliebiges ideosynkratisches Extra, eine psychologische Marotte, nein, es ist ein regelrechter Diskurs, eine Art, wie eine bestimmte Gruppe von Menschen

in diesem Lande Erfahrungen verknüpfen und die danach ausdrücken. Diese Gruppe erkennt man zunächst eben daran, daß sie ihre Erfahrungen öffentlich thematisieren und daß diese Thematisierungen gehört werden, eine Tradition haben und vielleicht sogar eine bilden. Es ist die Tradition von Menschen, die sich verhindert fühlen. Als Beweis für die Existenz ihres Diskurses führe ich ein Zitat an, in dem diesem Diskurs widersprochen wird: „ich lobe diese Jahre“, heißt es da, und weiter: „man kann keine bessere Zeit geben. Ich bin in dieser groß geworden. Niemand hat meinen Fluch beschlagnahmt, die Waffen meines Geistes, Bakterien, ich züchte sie“, und dann: „ein Arschloch findet was zu protestieren, wer diese Zeit nicht nützt!“

Dieser Text stammt aus der ersten Hälfte der 60er Jahre, aus einer Zeit also, als viel mehr Anlaß zur Klage bestand, jedoch viel weniger und kaum repräsentative Öffentlichkeiten für die Klage bereit, ja auf sie eingestellt waren. Die klagebereiten Öffentlichkeiten, vielleicht sollte man sich ihnen entziehen, um die Zeit zu nützen. Daß die Klage berechtigt sein mag, ist eine andere Frage: Aber „Berechtigung“ allein führt, im Unterschied zur allgemeinen Hoffnung, garantiert zu nichts. Oswald Wiener, von dem der oben zitierte Text stammt (aus der „Verbesserung von Mitteleuropa“!), bietet den Anblick eines gegläckten, unverhinderten geistigen Lebens, aber vielleicht auch, weil er fortgegangen ist, und vielleicht konnte er leicht fortgehen, weil ihn hier nichts hielt.

Aber was ist mit denen, die bleiben, und vielleicht auch nur, weil sie nicht genug Kraft haben, um zu gehen, weil sie in diesem und in jenem Sinn Wurzeln hier geschlagen haben. „Lebt als freier Autor in Wien.“ Untertitel: „Vom Niedergang einer Profession.“ So heißt ein intelligenter Aufsatz eines meiner wenigen Freunde, ein Aufsatz, der die im folgenden leider vernachlässigten ökonomischen Probleme der Freiheit sogenannter „Autoren“ bespricht. Aber worauf es mir ankommt: die Perspektive der eigenen Profession als Niedergang.

Auch ein Feind von mir, der mir übrigens liebste, macht in dieser Hinsicht Vertrautes; manchmal unterschiebt er den Menschen, über die er als professioneller Kulturredakteur schreibt, seine eigenen Selbsteinschätzungen. Dann lauten die Artikel-Titel zum Beispiel: „Ein unbedanktes Leben für die Literatur“. Als Literat nämlich schreibt dieser Redakteur unbedankte Romane, einen zum Beispiel, der ein charakteristisches Paradox enthält: Dieser paradoxe Roman denunziert genau jene Art von Kulturbetrieb, dem der Autor als Redakteur seit so vielen Jahren

schon brav und bieder dient. Charakteristisch daran ist: die intellektuelle Existenz als (nicht-realisiertes) Selbst-Dementi.

Das kann hierzulande sehr weit gehen und sich aus klassischen Widersprüchen herleiten. So ist zum Beispiel der nach meiner Ansicht beste Aufsatz, die gründlichste Studie, die zur Reder-Affäre und somit zum sogenannten „Umgang der Österreicher mit sich selbst“ geschrieben worden ist, unter einem italienischen Pseudonym erschienen. Der Verfasser hat nämlich mit Recht gedacht, bei seiner Position mit so einem Aufsatz in berufliche Schwierigkeiten zu geraten, und: Daß er den eigenen Namen hinter einem italienischen verbirgt, signalisiert, wie gern er sich dort aufhielte, wo für die kompakte, organisiert österreichische Mehrheitsmeinung „die anderen“ sind.

Wenn nun eine Kultur ihre besondere Würde dadurch erhalten soll, daß sie verdrängt wurde, wenn eine professionelle Identität sich dementiert oder sich erst in der Perspektive ihres Niedergangs selbst behauptet, dann ist das, auch wenn gerade der gegenteilige Eindruck erweckt werden soll, ganz offenkundig eine Schwäche. Angesichts dieser Schwäche ist es auch klug und absolut richtig, seinen Namen unter Umständen nicht zu nennen, unter Umständen, bei denen man zum eigenen Schaden, der niemandem nützt, namhaft gemacht werden kann. Ich distanziere mich also keinesfalls von dem, was ich da „Schwäche“ nenne. Ich weiß natürlich, daß die, die sie zeigen, die sie nicht verbergen, in Wahrheit viel weniger schwach sind als ihre eingefleischten Gegner, die sich alltäglich stark machen. Im Gegenteil, ich versuche nur herauszufinden, und nachzuweisen, daß diese Schwäche einen objektiven, einen österreichischen Grund hat. Von dieser Schwäche wird, wer weiß, vielleicht ein jeder erfaßt, wenn er hier ernsthaft geistig arbeitet und dennoch die Gegebenheiten des Landes fixiert, also ernster nimmt, als sie es möglicherweise oder gar objektiv verdienten.

Die übliche Ausdrucksform der eingebürgerten Schwäche ist das Moralisieren; die übliche Kritik am Moralisieren kann man aber auch vergessen, denn sie ist zumeist selber moralisierend. Aber soviel darf man sagen, daß das Moralisieren sich von der Moral so weit unterscheidet wie eine wirkliche Tat von einer begeistert vorgestellten, aber ohnmächtig unterlassenen. Das Moralisieren ist eine Argumentation mit der Schwäche, nicht handeln zu können; es ist protestierende Klage, kläglicher Protest. Und daran haben sich die, die den Protest nicht mögen, immer schon erwärmt. Aber kann man es leugnen, daß die moralisierenden Argumentationen, wenngleich nicht ausschließlich, so doch auffällig häufig vorkommen?

Die Antwort auf die Frage, warum einer mit einer Schwäche argumentiert, ist einfach. Überspitzt gesagt: weil er gelernt hat, daß einem keiner was für seine Stärke gibt. Schwachsein ist anziehend, es macht die Mächtigen, von denen man sich bewußt oder unterschwellig abhängig wähnt, vielleicht doch freigiebig. Michael Scharangs Wendung über die „Schriftsteller“, die keine „Bittsteller“ sind, heißt ge-

wiß nicht nur, daß sie nicht als Bittsteller behandelt werden, sondern auch, daß sie nicht als solche auftreten sollen. Sie müssen also etwas tun, daß sie nicht für das gehalten werden, wofür man sie hält, weil sie nichts dazu getan haben, daß man sie für etwas anderes hält.

Es gibt im übrigen eine Gefahr, der man sich mittels Argumentation mit der eigenen Schwäche automatisch aussetzt, nämlich daß einem diese Schwäche dann triumphierend zugeschrieben wird: Man kann sehr viel Freude bereiten, mit wortstarken Hinweisen, daß man nichts vermag. Wilhelm Pevny zum Beispiel hat in einer Rede ein wohl systematisiertes Panorama von Unzukömmlichkeiten gezeigt, in die die sogenannten 68er sich selbst und auch die Gesellschaft verwickelt haben. In einem der elenden Schnipsel, zu der das informierende Fernsehen gerade ausführliche Debatten verarbeitet, sah man schließlich einen Redner, Pevny, der ausschließlich die eigene Generation, die eigenen Leute anklagte. Man brachte umfunktionierte Selbstkritik, also Lob der eigenen Ansicht, die, wenn ich mich recht erinnere, auch noch mit der hübschen Formel Pevnys eingeleitet wurde, daß die Nachkriegsgeneration, was die Verdrängungskapazität beträfe, der so oft verteufelten vorangegangenen um nichts nachstünde. Da lachte aber der Bildschirm!

Gewiß sollte man jetzt schon die Perspektive wechseln, um in the long run dorthin zu kommen, worauf man hinaus will. Aber ich möchte wegen einer möglicherweise ohnedies schon sektiererisch gewordenen Ethik geistiger Arbeit auf dem Begriff des Moralisiereus noch beharren. Das Moralisieren, wie immer es auch nach außen hin wirkt, hat gleichsam „gruppenintern“ eine bewundernswerte Wirkung. Zunächst muß man einmal zugeben, daß es schwer ist, ein moralisches Argument von einem moralisierenden zu unterscheiden. Darauf, auf dieser Schwierigkeit, beruht ja die Stärke des Moralisiereus, und manchmal auch umgekehrt, die Schwäche der Moral, deren Anwürfe man durch den Vorwurf des Moralisiereus üblicherweise zu blockieren versteht. Aber sieht man davon ab, von diesen nur von Fall zu Fall unterscheidenden Unterschied, dann wird man sagen können: Der Betrieb, von dem hier die Rede ist, ist sowohl unterkapitalisiert wie auch übermoralisiert. Das hängt, glaube ich, damit zusammen, daß man Moral unterschwellig oder absichtlich als Mittel im Konkurrenzkampf verwendet. Schlechtes Gewissen macht die Mächtigen vielleicht freigiebig, dämpft aber jedenfalls die Lust der Konkurrenten, voranzukommen. Moralisierende Autoritäten verlangen, oft ohne es zu merken, von anderen etwas ab, weil sie es im Schutz der Tabuisierungen selber ungestört erlangen können. Es ist zuviel Moral im Umlauf, als daß es genug Leute geben könnte, die sich an sie halten würden. Sehr geeignet, um sich vom autoritären Bann abverlangter Verweigerungen zu befreien, sind Lyotards folgende Sätze:

„Wir brauchen den Platz, an dem wir sind, nicht zu verlassen, wir brauchen uns nicht zu schämen, an einer ‚vom Staat bezahlten‘ Universität zu sprechen,

wir brauchen uns nicht zu schämen, daß wir schreiben, daß wir veröffentlicht und kommerzialisiert werden, daß wir eine Frau, einen Mann lieben und wie verheiratet zusammenleben; es gibt keinen richtigen Platz, die ‚freien‘ Universitäten sind wie die anderen auch, die ‚wilden‘ Kleinverlage sind wie die zivilisierten, und keine Liebe kann sich einbilden, daß sie von der Eifersucht verschont bleibt. Unsere Angst vor dem System der Zeichen muß noch sehr groß sein, das heißt, wir müssen es noch stark besetzt haben, wenn wir immer noch nach solchen Positionen der Reinheit suchen (von deren Höhe herab man natürlich jederzeit und an jedermann Lektionen austeilen kann...).“

Natürlich besteht das Problem der Reinheit mehr darin, daß die Leute, wenn sie einmal ihre Position, ihren „Platz“ nicht mehr verlassen, die damit verbundenen Privilegien auch scharf ausnützen. Es müßte daher, und das hängt schon mit dem folgenden zusammen, eine Auseinandersetzung geben, in deren Horizont es einen Sinn hätte, auch Grenzen einzuhalten. Was die Moral betrifft, so verschwindet sie keineswegs, sie wird nur Privat-Sache, etwas, das einer mit sich, beinahe ausschließlich mit sich, ausmachen muß, denn alles, was ihm hier öffentlich zugemutet wird, ist mehr als fragwürdig. Es gibt in Österreich derzeit keine ernsthafte öffentliche Rede, zu der einer gestellt werden kann. Aber es ist nicht unbedingt die „Schuld“ derer, die versuchen, sich hierzulande doch noch so eine Rede einfallen zu lassen. Das wäre ja die übliche, die österreichische Argumentation: denen, die sich für etwas einsetzen, zugleich auch zufrieden, ja jubelnd die Schuld daran zuzuschreiben, daß sie's nicht erreichen.

Aber lassen wir die Schuldfragen, sie sind, ob privat oder öffentlich, selten ohne Öde. Ich versuche hingegen im folgenden, die Konstellation zu beschreiben, in der der beklagte Mangel gedeiht, und bin mir gleich im vornherein sicher, dieser Mangel ist auch nur eine Variante des einheimischen Grundmangels, des alle Lebensbereiche hier durchflutenden Mangels an Demokratie. Um dies erneut wieder einmal zu behaupten, nehme ich sofort meinen Anfang bei einem jüngst üblich gewordenen emotionalen Appell, bei dem inszeniert erschrockenen Erstauen darüber, daß es dieses und jenes noch gibt, nämlich vor allem *diese* aus den Röntgenbildern der Vergangenheit hervortretenden Schatten, die plötzlich die glatte Fassade des Landes krebbsartig überwuchern. So, glaube ich, muß man es derzeit (1988) sagen. Jedenfalls las ich jüngst in der Zeitung folgende fesselnde Ansicht eines Kolumnisten:

„...und geißeln des Österreichers Moral, die sie hausmeisterlich und manchmal sogar faschistoid nennen. Linksintellektuelle, an denen freilich weder links noch intellektuell... werden nicht müde, als Eiferer im Dienste einer neuen Menschenwürde... Wo bleibt, wenn es um die geschundene Menschenwürde der Palästinenser geht, der Aufschrei unserer Linksintellektuellen? Warum wiehert Hrdlickas Holzpferd nicht schmerzlich auf... Oder haben Rassismus, Intoleranz und Faschismus, nur weil mitunter

auch Juden daran beteiligt sind, jetzt *Schonzeit*?“

Aber der Kolumnist ist natürlich ein ehrenwerter Mann. Ehrenwert, ehrenwert. Er drückt den Schmerz aus, den seine Zeitungsgruppe beim Auftreten der geringsten Gegenöffentlichkeit empfindet; er könnte ins Holzpferd beißen, damit es nur schmerzlich wiehert, und wie er ohne weiteres, also ohne Bewußtsein davon, unter den vielen möglichen ausgerechnet die „*Schonzeit*“-Vokabel assimiliert, diese Vokabel, die in der Frankfurter Debatte um Faßbinders Stück eine bekannte Rolle spielte, das ist ein Meisterstück: „Ende der *Schonzeit* für mitunter beteiligte Juden!“ so lautet doch auf gut Deutsch, was er im Grunde ausruft. Aber ich sehe ein, diese Art von Ideologiekritik ist ebenso komisch-tragisch wie das Bemühen, gegen einen österreichischen Kolumnisten Recht zu behalten. Ich will auch auf etwas anderes hinaus, nämlich darauf, daß sich in diesem Kolumnisten-Text aus dem Jahre 1988 ein uralter Topos mehr oder weniger verschämt reproduziert, nämlich der Topos der Identität von „jüdisch und linksintellektuell“. Dietz Bering hat in seiner Arbeit „Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes“ auch die französischen Hetzblätter um das 98er Jahr des vorigen Jahrhunderts untersucht, und in denen finden sich selbstverständlich die wie neugeborenen österreichischen Argumentationsformeln von heute wieder, allerdings noch in der urtümlichen Form: „Die Ängste des Vaterlandes“ kümmern dort „die Intellektuellen“ nicht, es kümmert sie nicht, daß längs des Rheins „eine neue Horde von Cimbern knurrt“, also Ausländer, die mit dem Überschreiten der Grenze drohen. „Der Intellektuelle“ ist bereits in der Zeit der Dreyfuß-Affäre entwurzelt, national unzuverlässig, kommt in Banden vor, mit Vorliebe in Banden von „Pseudo-Intellektuellen“, von Halbtellektuellen, „Halbbildung zerstört den Instinkt“, hieß es damals, „ohne dafür ein Gewissen auszubilden“.

Unter den Gewissenlosen die Juden, und bereits damals entwickelt sich bekanntlich das Wort „*verjudet*“ für Nicht-Juden, die sich am Protest beteiligen, mitunter. Also bereits mit der Erfindung des Wortes „Intellektuelle“, es stammt aus jenen alten Tagen, ergibt sich ein Bedeutungsgeflecht, ein stets abrufbarer Sprachgebrauch, der eine eindeutige politische Richtung und Absicht hat. Und wenn ich jetzt sage, daß in Österreich der „Anti-Intellektualismus“, institutionalisiert ist, dann lade ich mir jede Menge Probleme auf, denn der positive Gebrauch des Wortes „Intellektueller“ ist in vieler Hinsicht problematisch. Roland Barthes hat gesagt, er läßt sich Intellektueller nur nennen, wenn es als Schimpf gemeint ist. Lyotard hat bekanntlich ein „Grabmal des Intellektuellen“ angelegt, in der Überzeugung, „daß es kein universelles Subjekt oder Opfer gibt, das in der Wirklichkeit ein Zeichen gäbe, in dessen Namen das Denken Anklage erheben könnte“. Die der Soziologie Bourdieus näherstehenden Theoretiker betonen wiederum, daß die sogenannten Intellektuellen eine kastenspezifische Interessenspolitik betreiben, ungefähr unter dem Motto, daß allein von ihren Schriften das Wahre, Schöne und Gute zu be-

ziehen wäre. In Wahrheit aber wollen die Intellektuellen bloß über kulturelles Kapital geizig verfügen, um ihre Statuschancen zu verbessern. Kurt Bartels schrieb sehr hübsch zum Fall Yves Montands: „Reißt man dem Intellektuellen die humanistische Maske vom Gesicht, grinst einem ein Schlagersänger entgegen.“ Denn selbstverständlich ist auch der Intellektuelle wenigstens partiell performer des individuellen Unterhaltungsbetriebes, marketing manager intellektueller Moden und Wettkämpfer im Rennen gegen ihr oft blitzschnelles Altwerden. Aber um so verkommen zu sein, muß überhaupt die Möglichkeit bestehen, in diese verdammte Rolle großartig zu schlüpfen. Einmal ein Schuft sein, ein Intellektueller!, das ist hierzulande nur möglich in erbärmlichen Bruchstücken, in läppischen Professuren, in vertrackten Abhängigkeiten und leicht durchschaubaren Attitüden. In Österreich sind es nicht die Intellektuellen, die das, was an der Kultur Kapital, und sei es symbolisches, sein mag, verwalten. Heute sind es hier entweder gleich politische oder zumindest semipolitische Funktionäre oder Mandarine im Stile von Herrn Wolfgang Kraus oder per se intellektuellenfeindliche Kommunikationstechnokraten von großzünftigem und kleinlichem Zuschnitt. Von den aus dem Exil Zurückgekehrten waren es Hans Weigel und Friedrich Torberg, vortreffliche Männer, aber nicht Günter Anders, die die Öffentlichkeit hier formten. Der langen Rede kurzer Sinn: Damit also auch ich etwas Verdrängtes habe, lautete meine These: Öffentlichkeit ist in Österreich geradezu definiert durch den Ausschluß der Intellektuellen.

Diese These wiederum ist in vieler Hinsicht problematisch. Evident scheint sie nur zu sein in bezug auf den Zustand unserer Presse. Es ist allerdings schwierig, verallgemeinerbare und egalitäre Interessen, die Intellektuelle angeblich haben, mit wettbewerbsfähiger Plausibilität zu formulieren, die die Tatsache, daß die Zeitungen massenhaft gekauft werden, auch noch mit berücksichtigen. Pressekritik kann man eben unserer geistigen Lebensumstände wegen leicht mit dem Hinweis blockieren, daß „die Menschen“ ja am „Kiosk abstimmen“, und kommt sich vielleicht so ein Kritiker, von dem keiner etwas hören will, besser vor als die Millionen Wähler der „Kronen-Zeitung“?

Ein anderes Problem – es stellt sich übrigens ein bei allen in Opferkonkurrenzen üblichen Behauptungen, ausgeschlossen zu sein – ist der Verdacht, daß man sich im Gegenteil selber ausgeschlossen hat. Eine der wichtigsten Arbeiten zu meinem Thema hier, charakteristischerweise verfaßt von einem Deutschen, nämlich dem Soziologen Adalbert Evers, heißt „Zwischen Verstaatlichung und Wiedereinbürgerung. Die politische Kultur Österreichs und ihrer Intellektuellen aus ausländischer Perspektive“. Evers unterscheidet in seiner Arbeit den „verstaatlichten“ vom „nomadisierenden“ Intellektuellen, eine Unterscheidung, für die es übrigens in einer Schrift von Elfriede Gerstl eine Analogie gibt. Der Literaturbetrieb, so Gerstl, würde wesentlich von „Funktionären“ einerseits und von „Narren“ andererseits betrieben wer-

den. Beide haben, so wie bei Evers auch, schon bei Gerstl im Grunde nichts zu bieten als die Exhibition ihrer eigenen Fragwürdigkeit. Beide sind, so Evers, in ihrer Arbeit von den Konflikten, die die Menschen ihres Landes wirklich bewegen, getrennt. Sie schließen sich sozusagen selber aus und können eben daher am besten gerade noch sich selber spielen, in der Rolle „die österreichischen Intellektuellen“. Die einen spielen (sich) auf der Bühne des staatlich/partiell subventionierten Schauspiels, des Wissenschaftsbetriebes, und die anderen spielen (mit) in einer Art von Bindungslosigkeit, in einem Desinteresse fürs Einheimische, das sie von den jeweils grassierenden Moden des Auslandes abhängig macht. Die Nomaden setzen keine Kontinuitäten – da veröffentlichen sie einmal einen Aufsatz, und dort einmal keinen. Sieht man von der gewissen Gesellschaftsfrömmigkeit ab, die im furchtbaren Hauptwort „Wiedereinbürgerung“ triumphiert (so mag das einer nomadisierenden Mentalität erscheinen), hat Evers die Situation der österreichischen Intellektuellen vielleicht auch zu sehr als eine Wahl dargestellt, als eine Art Entscheidung zu selbstverschuldeter Unmündigkeit. Er legt uns sozusagen seine Rechnung ohne unseren Wirt vor, ein Einwand, der ihn gewiß nicht überraschen wird. Die Stellen aber, in denen der fromme Mann Evers predigt, Staatlichkeit und Distanz des Intellektuellen, haben in einer zu erneuernden politischen Kultur als dessen Nähe und Verbundenheit mit dem Sozialen zu erscheinen, diese Stellen schlagen sich mit jenen, in denen der Autor bereits gelungene Beispiele für diese Nähe und Verbundenheit des Intellektuellen zum Sozialen gibt. Er führt als Beispiel an die Literatur eines Handke, die Lieder eines Heller (!), die Aufführung eines Serapion-Theaters. Das sind möglicherweise Errungenschaften, aber vielleicht doch mehr Antworten auf Geschmacksfragen, die sich in dem Zusammenhang so gar nicht stellen können. Dennoch findet man bei Evers die Gegenthese zu meiner ausgezeichnet be-



gründet. Diese Gegenthese lautet nach meinem Verständnis: Die österreichischen Intellektuellen verbannen sich, als Funktionäre oder Narren, selbst aus der österreichischen Öffentlichkeit. Sie parasitieren im Grunde von der problematischen politischen Kultur des Landes und verziehen sich selbstbezogen in ihre ideosynkratischen Sub-Öffentlichkeiten.

Nach alledem, was schon Schlechtes über den vielleicht gar nicht so erfreulichen Typus des Intellektuellen gesagt wurde, könnte man auch meinen: Na, Gott sei Dank, daß der out ist! Aber man darf nicht vergessen, es gibt hier charakteristische Ausweglosigkeit: Alle Kritik an den Intellektuellen, die halbwegs begründet und nicht die bekannte ängstlich aggressive Abwehr ist, stammt zumeist selber von Intellektuellen; ja, je radikaler diese Kritik, desto schneller gehen die Kritiker damit in ihrem Kreis. Ich will hier gar keinen Typus rechtfertigen, der sich eh von selber andauernd rechtfertigt, zum Beispiel durch die Liturgien seiner sich selbst aufhebenden Selbstkritiken. Da macht man sich erst recht wichtig. Ich möchte nur darauf hinweisen: Was soll es bedeuten, daß dieser Typ, sei es selbstverschuldet, aus Österreichs Öffentlichkeit im wesentlichen ausgeschlossen ist? Was ist damit ausgeschlossen?

Das Wort Intellektueller abstrahiert von den Tätigkeiten, die in dem Wort dann nicht mehr vorkommen, weshalb hinter dem Wort sich oft Leute verbergen, die von den Tätigkeiten des Denkens, Schreibens, Malens usf. keine einzige beherrschen; sie posieren als „Intellektuelle“ und werden für ihre Posen bezahlt. 1984 hat Evers zurecht empfohlen, das Wort „Intellektueller“ nicht mehr in seiner klassischen Bedeutung, zum Beispiel als Weltbürger/Literat zu pflegen, sondern es gleichsam zu demokratisieren; es gibt ja die verschiedensten Berufe, in denen das Nachdenken über's Soziale nicht unmittelbar zur Einnahmequelle wird. Und dennoch ist das Wort in die alte Pflege genommen worden, und zwar in der Bundesrepublik Deutschland. Sieht man vermittels der stets zurecht bestehenden Paranoia eine Strategie in dem, was der sogenannten „Historiker-Debatte“ vorangegangen ist, dann waren es eben die Versuche, nennen wir sie „Gegen-Intellektueller“, die Legitimität der Intellektuellen zu erschüttern, um sich die Flanke für den Großangriff auf Geschicht-Bewußtsein freizukämpfen. Eine intellektuelle, aktuelle Auseinandersetzung im Rahmen ihrer Tradition: Schelsky und Gehlen auf der einen Seite und Brunkhorst und Habermas auf der anderen – mit allen Nachhütern, die man sich dazu denken kann – im historischen Hinterhalt kämpfen mit, Max Weber und Schumpeter auf der einen, Marx und Engels auf der anderen, neben ihnen last not least Heinrich Heine. Heute scheinen sich die Gegen-Intellektuellen und die Intellektuellen der Bundesrepublik gemeinsam ihre Rolle, die Intellektuellen-Rolle, in friedlicher Zwietracht zu teilen. Diese Rolle ist nämlich eine, die sich tatsächlich mit der Modernisierung von Gesellschaften etabliert, ja selbst-verständlich wird. Jürgen Habermas hat in seiner Heine-Arbeit den Text dieser Intellektuellen-Rolle so verfaßt:

„Die Intellektuellen wenden sich, wenn sie sich mit rhetorisch zugespitzten Argumenten für verletzte Rechte und unterdrückte Wahrheiten, für fällige Neuerungen und verzögerte Fortschritte einsetzen, an eine resonanzfähige, wache und informierte Öffentlichkeit: Sie rechnen mit der Anerkennung universalistischer Werte, sie verlassen sich auf einen halbwegs funktionierenden Rechtsstaat und auf eine Demokratie, die ihrerseits nur durch das Engagement der ebenso mißtrauischen wie streitbaren Bürger am Leben bleibt. Nach seinem normativen Selbstverständnis gehört dieser Typus in eine Welt, in der Politik nicht auf Staatstätigkeit zusammenschumpft; in der Welt des Intellektuellen ergänzt eine politische Kultur des Widerspruchs die Institutionen des Staates.“

Und das ist es, der letzte Punkt: Der in der österreichischen Öffentlichkeit institutionalisierte Anti-Intellektualismus bedeutet die systematische Verhinderung einer politischen Kultur des Widerspruchs, die die Institutionen des Staates ergänzen könnte. Selbst wenn eine derartige politische Kultur, was ich übrigens glaube, eine gesellschaftsfromme Utopie wäre, so ist ihre Negation eine österreichische Realität. Die österreichischen Intellektuellen tun dagegen, was sie können, und sie können nicht wenig. Haslingers „Politik der Gefühle“ wurde als Ereignis beachtet, aber kaum detailliert diskutiert, und wenn, dann mit jener akribischen Feindseligkeit, die nicht zuletzt die Person meint, unter dem Vorwand, diese würde etwas besonders Schändliches verkörpern. Damit braucht man eine vielleicht wirklich problematische Argumentation nicht mehr zu reformieren; es genügt, was den moralisierenden Österreicher stets erleichtert, sie zu vernichten. Scharangs „List der Kunst“ wurde gleich überhaupt nicht beachtet, und von Gerhard Roths meisterhaften Aufsätzen drang ins groß-österreichische Bewußtsein vor allem der Skandal, daß sie in der Bundesrepublik Deutschland erschienen sind. Dort waren sie nämlich nicht zu übersehen, und so hat besonders Roth eine Reihe interessanter pathologischer anti-intellektueller Affekte ausgelöst.

Mit dem Ausschluß der Intellektuellen, der natürlich in vertrackter Wechselwirkung zu deren Selbst-Ausschluß steht, trifft ein altes und schon wirklich langweiliges Problem auf: die klischeehafte Kontroverse von *Geist und Macht*. Für die Bundesrepublik ist nach Enzensberger (er steht immer orgiastisch am Höhepunkt der Zeit, und man kann von ihm den zeitgemäßen Überblick beziehen) Geist und Macht ein altes Indianerspiel, überholt wie jene Kämpfe, die uns der Wildwestfilm heute präsentiert. Dagegen erzähle ich ihnen jetzt eine Geschichte, die sie vielleicht noch kennen: Ein halbwegs intelligenter Mitarbeiter des Kirchenfernsehens hatte in einer katholischen Zeitschrift die damals geplante – Zwei-Intendanten-Lösung kritisiert. (Diese Lösung sollte uns ja immerhin den herrlichen Intendanten Kunz bringen, einen Mann von blasser Glätte, auf der jede Kritik, jeder Widerspruch nur ausrutschen kann.) Der große Bacher jedenfalls hatte damals den Honorar-Computer für den Kollegen vom Kirchenfernsehen sperren

lassen. *Ka Musi, ka Geld*. Der große Bacher, ein alter Häuptling, berief sich auf das Prinzip der *Loyalität*: entweder loyaler Angestellter oder illoyaler Kritiker! Vor vielen, vielen Jahren hatte der niemals unvorsichtige Philosoph Kant in seinem Aufsatz über die *Aufklärung* eine Lösung für diese Anti-These entwickelt. Die Lösung geht ungefähr so: Dort, wo man arbeitet, ist man in der Arbeit zur Loyalität verpflichtet, aber man ist zugleich nicht nur berechtigt, sondern verpflichtet, als mündiger aufgeklärter Bürger seine Arbeits-Erfahrungen öffentlich zugänglich und diskutierbar zu machen. In seiner Rolle als Teilnehmer an der öffentlichen Diskussion wird der Arbeitserfahrene von Kant „*Gelehrter*“ genannt.

Den Rückfall hinter die Aufklärung hat sich der katholische Indianer nicht gefallen lassen, er gewann die Schlacht gegen den Bacher-Häuptling. Aber wie ist das zum Beispiel mit dem nicht beispiellosen, sondern beispielhaften Urteil über die Interviewer des Herrn Bundespräsidenten, die erst in zweiter Instanz freigesprochen wurden?

Die bürgerliche Demokratie ist gewiß nicht die endgültige Antwort auf die Fragen aller Zeiten. Man braucht sich auf sie nicht einzuschwören, als wäre sie das widerspruchsfreie, die eigenen Widersprüche selbstregulativ ausgleichende Absolutum, für das das Establishment sie beseelt ausgibt. Hat man allerdings noch keine, dann kommt einem eine schon schön vor; jedenfalls macht es schwach, und es gilt hierzulande nicht zuletzt für die intellektuelle Arbeit, wenn man auf einer Ebene kämpft oder kampflös aufgegeben hat, auf der die anderen schon arbeiten. Dafür kann man den Terminus „Rückständigkeit“ einführen. Wenn das historisch zutrifft, daß die generelle politische Öffentlichkeit aus der spezifisch literarischen entstanden ist, dann kann man plötzlich auch die brave Literaturförderung unseres Landes im Zwielicht sehen; sie gibt ohnedies zum Leben zu wenig, aber zum Sterben zu viel, aber wer weiß, vielleicht wirkt sie mit, die Kultur des Widerspruchs dort zu fesseln, wo sie sich in Österreich tatsächlich am meisten entwickelt hat: in der literarischen Öffentlichkeit. Es sind die Literaten, die dauernd widersprechen, und es war in der Zeitung schon zu lesen, wie stolz man darauf sein kann, daß ihnen hier niemand das Wort verbietet; stolz ist man in Wahrheit höchstens darauf, daß es „nur Literatur“ ist, die widerspricht.

Zum Schluß eine zusammenfassende These: Da in Österreich die Kultur des intellektuellen Widerspruchs, „die die Institutionen des Staates und der Gesellschaft ergänzen könnte“, keineswegs selbstverständlich geworden ist, können vor allem die Funktionäre der Massenpresse den Widerspruch, wo immer er auftritt, völlig nach ihrem Belieben skandalisieren. Sie müssen, wie der legendäre Kolumnist Sebastian Menschlich betrachtet, Namen und Art der subversiven Werke gar nicht kennen, um sie anzugreifen. Selektive Ignoranz macht die Wortführer der österreichischen Öffentlichkeit so hübsch und andauernd beredt. Die Skandalisierung ist nur die Spitze des Eisberges einer institutionalisierten Nicht-

Achtung, eines etablierten, Gemütlichkeit spendenden Unverständnisses. Diese Nicht-Achtung trägt noch Züge eines aussichtslosen Respekts. Sie ist nicht zu beklagen, sondern zu beschreiben.

Ich habe an anderer Stelle versucht, diese Überlegungen neu aufzunehmen, und dabei diente mir Hans Magnus Enzensbergers Wirken als Beispiel für einen Aktionsradius, der hierzulande – ohne die ausländischen Vorbilder – nicht auszudenken wäre. Es mag, wie Enzensberger sagt, in der Bundesrepublik Deutschland so sein, daß die Intellektuellen mit dem Politikern eines gemeinsam haben, nämlich: keine Macht. Seit der Rushdie-Affäre, bei der Enzensberger im Geist-Machtkampf natürlich an der vordersten Front Indianerspielen war, und seit Vaclav Havel's Siegen sind die Thesen, daß alles mit Geist und Macht schon vorüber ist, auch dahingegangen. Aber wahrscheinlich ist die Entmachtung dieser traditionellen Kontrahenten ein Merkmal halbwegs emanzipierter Gesellschaften. In Österreich haben „die Politiker“ nach wie vor „die Macht“, und vielleicht sind die voraufklärerischen Mentalitäten, die hier das Klima bestimmen, auch eine Folge davon?

Aber andererseits ist in dieser halbmodernen österreichischen Gesellschaft der Skandal des Widerspruchs unvermeidbar; die Leute studieren auf den Universitäten, lesen in ausländischen Zeitungen, manchmal auch in inländischen. Sie kaufen die Bücher der einheimischen Autoren, die in ausländischen Verlagen verlegt werden und manchmal auch in inländischen. Der Funke, der das Feuer der literarischen Öffentlichkeit in die politische tragen könnte, ist schon zu sehen, jedoch ausgerechnet in der Situation bilden sich, wie ich es nennen möchte, eine *Protestprominenz* heraus. Dieser Protestprominenz wird einerseits der Protest abgenommen, so wie man eben einem erfahrenen und erfolgreichen Geschäftsmann eine Ware abnimmt. Dafür entwickelt sie sich leicht in die bekannten Selbst-Widersprüche einer Dialektik der Aufklärung en miniature. In die-



sem Zusammenhang meine Lieblingsfrage (auch weil sie unter andern zu einem belebenden Austausch von Feindseligkeiten mit Michael Scharang geführt hat): In welchem Verhältnis steht die Aufführung des Stückes „Die Minderleister“ zur Tatsache, daß denen, für die man da auf der Bühne spricht, keinesfalls abgenommen werden wird, in Zeiten wie diesen weniger zu leisten? Wird die Aufführung zu einem Motiv für den Veränderungswillen, oder ist es im Gegenteil ein spezifisches Ritual, um Veränderungen zu ersetzen? Ist es ein politisches Kunstwerk, das Zuschauer daran erinnert, was sie in der Tat vergessen möchten? Ist es eine Selbst-Reklame des Schriftstellers, der seine richtige Gesinnung im entsprechenden kultivierten Rahmen präsentieren will? Ist es die Ästhetisierung von Konflikten, die in der Wirklichkeit andere Menschen tatsächlich und leibhaftig erleiden? Ist es eine Aufbereitung für das gehobene Amüsement? Man wird das noch sehen. Andererseits weiß man bereits jetzt, daß die Protestprominenz wohlfeil die Möglichkeit bietet, angegriffen zu werden. Diesen Angriff kann sie für sich selber nützen: Ihr spezifischer Protest wird gleichzeitig mit seiner Skandalisierung populär. Kurz, die Leute werden berühmt. Aber da im Hintergrund der Protest gar nicht selbstverständlich ist, können die Angriffe auf die Protestprominenz zwar diese nicht, aber doch ihren Hintergrund treffen, zum Beispiel die Leute, für die der Protest zu sprechen wähnt. Das Dilemma kann man auflösen, indem man es erstens nicht anerkennt, es zur hyperkritischen Phantasie einer reaktionären Mentalität erklärt; dann zweitens, indem man überhaupt das Modell des Intellektuellen dispensiert, dafür gibt es ebenso Gründe wie viele reizende Möglichkeiten, oder drittens, indem man hart und brav daran arbeitet, den Widerspruch zu institutionalisieren, das heißt aber auch, ihn vielleicht sogar unter distanzierender Zuhilfenahme der Prominenz zu anonymisieren.

NACHWORT

Nach diesem einem Paar Jahre, das vergangen ist, seitdem die oben abgedruckte (und nur um wenige Bemerkungen ergänzte Rede) nach Notizen frei gesprochen wurde, ist das Thema bereits abgedroschen. Es hat in die Sackgasse geführt, die immer schon darin angelegt war. Die ungeheuerliche Dynamik der Diskussion steht jetzt gerade dort an, wo Peter Huemer freilich ihren Fortschritt sieht: „Die österreichischen Intellektuellen“, sagt er mit einer sehr schönen Wendung, „hadern nicht mehr mit dem Schicksal, sondern miteinander!“

Das kommt zwar meiner Streitlust entgegen, widerspricht aber der unabweisbaren Überzeugung, daß das Hadern mit dem Schicksal zu größeren Werken führt, als das Miteinander-Hadern selbst von so bedeutenden Leuten. Außerdem steckt im „Miteinander“ des Haderns bereits ein Verdacht, der auch geäußert wurde: Die üblich gewordenen Beschimpfungen seien nur der Versuch der Beteiligten, davon

abzulenken, daß sie eh alle gleich sind. Ein Bund Hadern eben.

Diese Auffassung teile ich nicht. Ich glaube vielmehr, daß die engagierte Zelebration der Gegensätze einem viel harmloseren Zweck dient: Durch wechselseitige Negation kann man sich gegenseitig versichern, daß man da ist. Es geht ums bloße Dasein; einigen möglicherweise ums persönlich-private, den Besten aber gewiß um ihr Dasein als Intellektuelle. Die Selbst-Reflexion dieser Position erweist sich wirkungsvoller als die Reflexion der Verhältnisse, die nichts bewirkt. Wirkungsvoll kann man sich nur ins eigene Fleisch schneiden.

Ich versuche hier keineswegs die Polemik zu diffamieren; bei intelligenten Leuten, die von Berufs wegen witzig sind, bringt sie sogar mehr ans Licht, als sie im Griff zu haben glauben. Mehr darf man von niemanden verlangen. Ich halte es nur für möglich, daß die (ohnedies auf wenige beschränkte) Konjunktur des Polemisierens (der Rest schweigt) einem Automatismus gehorcht, der nicht mit der Nicht-Etablierung der Intellektuellenrolle zusammenhängt. Man kann recht gut erkennen, wie zum Beispiel die Gegner von Jürgen Habermas Streitfragen allgemeiner Natur, etwa das Theorem von der „Anschlußfähigkeit“ jeder praktisch-vernünftigen These an sozial akzeptierbare Diskurse, zum Anlaß nehmen, um sich kritisch entrüstet abzuwenden. Auf dieser Grundlage, und das ist keine allzu idealisierende Sicht, stellt sich über unvereinbare Differenzen der Eindruck eines gemeinsamen Projekts her: Die Differenzen in der Sache werden zum Ausgangspunkt der Polemiken gegen Personen. Die Polemiken hierzulande müssen die Differenzen zwischen Personen zu solchen in der Sache hochstilisieren.

Nicht zuletzt deshalb kann man das Thema für erschöpft und diejenigen für klug halten, die sich niemals eingemischt und die schon gar nicht versucht haben, in die beschriebene Rolle hineinzuwachsen. Vielleicht haben sie anstelle des fruchtlosen Versuches, den Widerspruch öffentlich zu institutionalisieren, sogar ihr Werk jenseits der ohnedies verdamnten Öffentlichkeit vorangebracht, wofür sie von dieser wiederum zurecht geehrt werden. In einem Betrieb, in dem die dafür Vorgesehenen mit allem herausrücken, sich dauernd einmischen und Stellung beziehen, kann schließlich sogar die Zurückhaltung der entsprechende Protest sein.

Allerdings habe ich jüngst in einer Zeitung gelesen, die wortreiche Intellektuellen-Klage über das Versagen der Aufklärung in Österreich wäre lächerlich. Das hat mich unsicher gemacht. Gewiß: So wie das Moralisieren die Moral, so ersetzt auch manche Klage die Beseitigung des Übels und der Klagende hält sich oft schon für dessen Überwinder. Aber es müßte mit unrechten Dingen zugehen, wenn es hier nicht noch viel einzuklagen gäbe. Was übrigens die österreichischen Intellektuellen betrifft, so ist darüber – unter der Leitung von Alfred Pfabigan – ein großes universitäres Forschungsprojekt im Gang; vielleicht wird es Licht in ein möglicherweise erst zum Schein aufgeklärtes Thema bringen.

DAS SYSTEM DER ZENSUR

Vor dem 10. Mai 1933 säuberten nationalsozialistische Studenten und Volksbibliothekare in fast allen deutschen Universitäten wochenlang die Bibliotheken, plünderten Buchgeschäfte und private Sammlungen, um in einer sogenannten „Aktion wider den undeutschen Geist“ die Werke von fast 400 Autoren den Flammen zu übergeben. In Berlin war Goebbels persönlich gekommen. Von einem Podium aus verlas er die rituellen Feuersprüche und Namen von Autoren, darunter Bertolt Brecht, Alfred Döblin, Erich Kästner und Heinrich Mann, aber auch Österreicher wie Sigmund Freud, Arthur Schnitzler, Bertha von Suttner und Stefan Zweig. Die umstehenden Menschen, auch Rektoren und Hochschullehrer in Talaren, jubelten ihm zu und warfen die Bücher ins Feuer.

In Österreich wurden die Bücherverbrennungen 1938 in den Städten Salzburg und Klagenfurt wiederholt. „Mit dieser Kundgebung“, so schrieb der *Völkische Beobachter*, „ist symbolisch der Kampf wider den undeutschen Geist, der nun seinen Weg nimmt, eingeleitet. Dieser Kampf wird nicht aufhören, bevor alle Deutschen wieder deutschen Geistes sind.“

Was heißt das? Was sagt die Art, wie mit Geistigem und Künstlerischem umgegangen wird, über eine Gesellschaft aus? Was über den Zustand der Macht? Was über das System der Zensur, das Legitimierungsfeld der konkreten Zensurpraxis?

Um das Nachdenken über Zensur nicht schon in einer Schräglage zu beginnen, ist es gut, sich vor Augen zu halten, daß die Verfolgung und das Verbot von Künstlerischem und Geistigem, die Indizierung oder Verbrennung von Büchern, geschichtlich nichts Besonderes darstellt, sondern schlicht die Normalität. Wengleich kaum ein Ereignis aus der Geschichte des geschriebenen Wortes an die nationalsozialistische Bücher- und Autorenverfolgung heranreicht, muß doch gesehen werden, daß die Verbrennung von Schriften, Zensur und Indizierung von Büchern immer gang und gäbe waren, selbst im 20. Jahrhundert.

Trotzki zum Beispiel. 1903 wurden seine Schriften vom russischen Zaren verboten, 1927 von der Sowjetregierung, 1930 in den USA, 1933 in Deutschland, 1934 in Italien und Österreich. 1928 wurden in der Sowjetunion die Werke Kants verboten, 1929 waren es in den USA Voltaires „Candide“ und in England der „Ulysses“ von James Joyce. Die Werke Zolas wurden im selben Jahr in Jugoslawien verboten, 1953 noch in Irland. 1937 wurden in Griechenland die Bücher von Charles Darwin verboten, in Ungarn wiederum waren es die Werke Tolstois. Franco ließ nach deutschem Vorbild gleich eine ganze Liste sogenannter entarteter Schriftsteller erstellen, zu denen auch Kant und Goethe zählten. 1940 wurden in den USA auf einem

Sportplatz in Oklahoma City kommunistische Bücher verbrannt. Sechs Buchhändler, die diese Schriften in ihren Geschäften verkauft hatten, wurden zu je zehn Jahren Gefängnis und fünftausend Dollar Geldstrafe verurteilt. Nach 1945 waren es dann die nationalsozialistischen Schriften, die verboten wurden. In der DDR erstellte man im Zuge dieser Säuberungen immer umfangreichere Bücherlisten, die 1957 schließlich schon Werke von Hans Fallada, Lion Feuchtwanger und Edgar Wallace enthielten.

Das System der Zensur ist die Normalität. Was drückt sich darin aus? Worum geht es bei der Zensur? Lediglich um ein paar Gedanken? Was sind sie schon gegen die Polizei, gegen die Armee, oder auch nur gegen eine politische Machtposition?

Um diese Frage zu beantworten, ist es ganz nützlich, sich eine konkrete Zensurpraxis näher anzuschauen. Ich wähle ein Beispiel von nicht nur großer historischer Bedeutung, eine klassische Zensurpraxis sozusagen, die auch heute noch funktioniert, aber in der Zensurdiskussion seltsamerweise meist nur eine Nebenrolle spielt.

Von Zeit zu Zeit macht sich eine Institution bemerkbar, deren Aufgabe es ist, Schriften kritisch zu prüfen und nötigenfalls Zensurmaßnahmen auszusprechen. Ich meine die Katholische Glaubenskongregation.

Vor Erfindung der Buchdruckerkunst galt der Kirche das Verbrennen von Schriften, die ihr gefährlich erschienen, als das ordnungsgemäße Verfahren. Die betroffenen Werke sind dadurch, wenn es nicht zufällig geheime Abschriften gegeben hat, für immer aus der Weltgeschichte verschwunden. Mit der massenhaften Verbreitung von Schriften durch die Erfindung des Buchdrucks wurden einmalige Verbrennungen unzulänglich. Abhilfe sollte eine Zensurverordnung schaffen, derzufolge jeder Besitzer von verbotenen Schriften verpflichtet wurde, solche innerhalb eines halben Monats nach erfolgter Bekanntmachung selbst zu verbrennen. Andernfalls war die Exkommunikation angedroht. Auch Buchdrucker waren angehalten, alle Schriften vor dem Druck durch die Kirche prüfen zu lassen. Da aber solche Verbote, insbesondere in der Zeit der Reformation, wenig nutzten, entschloß sich Papst Paul IV. im Jahre 1559, ein sorgfältig vorbereitetes Verzeichnis von verbotenen Büchern herauszugeben. Es war dies die erste Ausgabe des römischen Index. Das kurz darauf tagende Konzil von Trient legte 1563 die zehn Grundregeln für die Bücherverbote fest, die im wesentlichen bis vor zwei Jahrzehnten Gültigkeit hatten. Bis heute ist die Glaubenskongregation, die Nachfolgebehörde der damaligen Indexkongregation, damit beauftragt, unter dem Vorsitz des Papstes und eines Kardinalsekretärs, Glaubens- und Sittenlehren in der ganzen

katholischen Welt zu überwachen und erforderlichenfalls zu verwerfen.

Bis 1966 hatte der Index seine volle Gültigkeit. Wer bis dahin ein Buch las, von dem er wußte, daß es auf dem Index stand, mußte mit der Exkommunikation rechnen. Die Erlaubnis zum Lesen verbotener Bücher konnte nur vom bischöflichen Ordinariat gewährt werden und nur dann, wenn triftige Gründe vorlagen. Der Index wurde 1966 nicht einfach abgeschafft, sondern es wurde ihm nur die Kraft eines Kirchengesetzes genommen. Man beeilte sich klarzustellen, daß der Index seine moralische Wirksamkeit nach wie vor bewahre.

Welche Bücher kamen auf den Index? Nach den allgemeinen Indexbestimmungen waren das in erster Linie Bücher, die eine Irrlehre, einen Aberglauben oder sonst eine von der katholischen Auffassung abweichende Lehre verbreiten, alle nicht kirchlich genehmigten Bibelübersetzungen eingeschlossen. Weiters waren es Bücher, die Selbstmord, Duell oder Ehescheidung, also Verhaltensweisen, die der kirchlichen Sitten- und Soziallehre widersprechen, als erlaubt hinstellen. Auch Bücher, die Freimaurerei oder Sekten verharmlosen. Schließlich betraf es natürlich die sogenannten unzünftigen Bücher. Alle Gläubigen, besonders aber Inhaber eines Kirchenamtes, waren verpflichtet, Bücher, die unter diese Bestimmungen fallen könnten, bei den Kirchenbehörden anzuzeigen. Bücher oder Zeitschriften, die nicht auf dem Index standen, aber den allgemeinen Indexbestimmungen entsprachen, galten nämlich ebenfalls als verboten.

Die Indexausgaben des 20. Jahrhunderts umfaßten jeweils über sechstausend Einzeltitel, wobei für neu hinzugekommene Bücher alte, inzwischen völlig unbekannt, weggelassen wurden. Auf den Index kamen auch belletristische Schriften, auch noch in unserem Jahrhundert. In der Indexausgabe aus dem Jahre 1956 finden sich neben einer Unzahl von Glaubensschriften auch eine Menge prominenter Autoren aus Philosophie und Literatur. Erwähnt seien nur Francis Bacon, Honoré de Balzac, Giordano Bruno, Daniel Defoe, René Descartes, Alexandre Dumas, Gustav Flaubert, Anatol France, André Gide, Heinrich Heine, Victor Hugo, David Hume, Immanuel Kant, Nikolaus Lenau, Gotthold Ephraim Lessing, Thomas Mann, Blaise Pascal, Jean Jacques Rousseau, Jean Paul Sartre, Arthur Schopenhauer, Spinoza, Voltaire, Emil Zola und schließlich, im Nachtrag, auch Simone de Beauvoir.

Es scheint, das die Kirche manchmal erst durch die Nobelpreisverleihung auf einen Autor aufmerksam geworden ist. Anatol France, zum Beispiel, erhielt 1921 den Nobelpreis, 1922 wurde er von der Kirche mit sämtlichen Werken auf den Index gesetzt. Maurice Maeterlinck erhielt 1911 den Nobelpreis und kam 1914 auf den Index. André Gide erhielt 1947 den Nobelpreis und kam 1952 auf den Index.

Im 20. Jahrhundert hat das Urteil der Indexkongregation und jetzigen Glaubenskongregation für die betroffenen Autoren kaum bedrohliche Folgen gehabt, da und dort mag sogar ein unfreiwilliger Werbe-

effekt hinzugekommen sein. Es sei denn, und hier wird es unversehens hochbarock, der Autor wollte bei einem katholischen Verlag publizieren oder er stand in kirchlichen Diensten. In voller Härte kann diese Zensur nämlich nach wie vor Kirchenmitglieder treffen, deren Bücher nicht dem entsprechen, was die Glaubenskongregation unter Reinheit der katholischen Lehre versteht. Die härtesten Strafen, die noch immer ausgesprochen werden, sind der Kirchenbann, also die Exkommunikation, und die Dienstenthebung, die Suspension.

Adolf Holl, Hans Küng und Uta Ranke-Heinemann sind die wohl geläufigsten Fälle der letzten Jahre, bei denen nicht genehme Schriften zum Verlust der Lehrbefugnis, das heißt im Klartext zu einem Berufsverbot, geführt haben. Besondere Beachtung verdient dabei, daß diese Zensurmaßnahmen nicht an kirchlichen Privatschulen gesetzt wurden, sondern an öffentlich rechtlichen Anstalten, an staatlichen Universitäten, für die natürlich jeweils auch jene Verfassungsbestimmung gilt, die im Deutschen Grundgesetz schlicht mit den Worten „Eine Zensur findet nicht statt“ formuliert ist und die im Österreichischen Bundesverfassungsgesetz lautet: „Jede Zensur ist als dem Grundrecht der Staatsbürger widersprechend als rechtsungültig aufgehoben.“

Daß es Bischöfen dennoch möglich ist, Hochschullehrer wegen Ketzerei zu beanstanden, daß Kirchenoffizielle Berufsverbote verhängen dürfen, hat seinen Grund in der Bundesrepublik Deutschland nicht zuletzt in jenen Abmachungen, die die Kirche mit dem nationalsozialistischen Regime getroffen hat und die Konkordatsverträge genannt werden. Diese sichern der Kirche bis heute zu, ihre Angelegenheiten nach eigenem Belieben zu regeln, auch wenn diese Angelegenheiten, wie in den genannten Fällen, in öffentlichen Institutionen stattfinden. Daß die Kirche diese Selbständigkeit vom NS-Regime nicht ohne Entgegenkommen geschenkt bekam, läßt sich anhand der Geschichte ihrer Zensurmaßnahmen gut veranschaulichen.

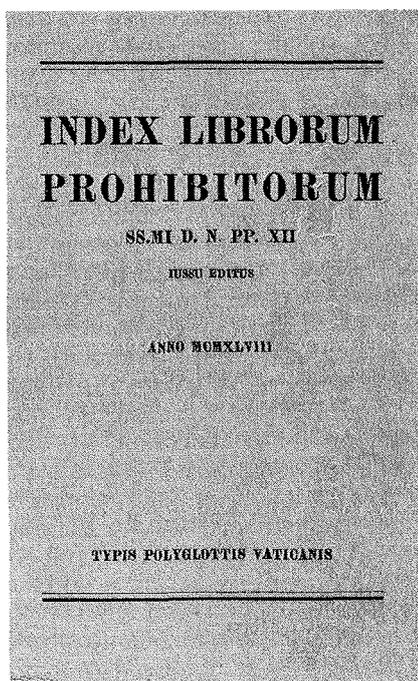
In eine besonders prekäre Situation begab sich die katholische Kirche, als sie 1934 auf die Bücher- und Autorenverfolgungen der Nationalsozialisten mit einer Neuausgabe des Index antwortete. Die deutsche Ausgabe des Index wurde 1934 vom Theologieprofessor DDr. Albert Sleumer herausgegeben und mit einer langen Einleitung versehen. Darin nimmt er nicht nur zu Fragen der kirchlichen Buchzensur Stellung, sondern auch zum neuen Regime in Deutschland. Er verteidigt die nationalsozialistischen Zensurmaßnahmen und begründet deren Notwendigkeit. Die Argumente dafür findet Sleumer nicht nur in der Bibel, in Kirchengesetzen und Papsterlässen, sondern auch in Hitlers „Mein Kampf“. Er schreibt: „Es wird zum großen Segen für Deutschlands Jugend ausfallen, wenn jener sitten- und religionsfeindliche Schund kommunistischer und sozialistischer Färbung dauernd unterdrückt bleibt! Auch in Österreich wurden im Frühjahr 1933 ernste Schritte gegen die Schmutz-, Schund- und Hetzpresse regierungsseitig unternommen. Etwa fünf Sechstel dieser unsaubere-

ren Erzeugnisse (einschließlich der Bilderaufmachung) gingen von den ‚Reformjuden‘ aus, denen nichts mehr heilig ist. Das legt unter anderem Adolf Hitler in seinem Werk ‚Mein Kampf‘ dar, wo er schreibt: ‚Ich begann damals (in Wien) sorgfältig die Namen all‘ der Erzeugnisse dieser unsauberen Produkte des öffentlichen Kunstlebens zu prüfen. Das Ergebnis war ein immer böseres für meine bisherige Haltung den Juden gegenüber. Mochte sich das Gefühl auch noch tausendmal sträuben, der Verstand mußte Schlüsse ziehen. Die Tatsache, daß neun Zehntel alles literarischen Schmutzes, künstlerischen Kitsches und theatralischen Blödsinns auf das Schuldkonto eines Volkes zu schreiben sind, das kaum ein Hundertstel aller Einwohner im Lande beträgt, ließ sich einfach nicht weglegen.‘” Soweit Hitler in der Zitation des Theologieprofessors.

Das war nicht notwendige Überlebensstrategie, wie man das damalige Verhalten der Kirche heute gerne begründet, das war auch mehr als eine individuelle Fleißaufgabe, das war eine innere Kongenialität der Macht. Wenn Dr. Sleumer für einen angeblichen Sittenverfall die Juden verantwortlich macht, so nicht deshalb, weil das die Nazis auch tun, sondern er kämpft geradezu um das Urheberrecht dieses Feindbildes. Die Nationalsozialisten betreiben eine profane Judenverfolgung, aber die spirituell-moralische Grundlegung derselben will die Kirche für sich buchen. Da kämpft ein Theologe fast verzweifelt um die geistige Autorschaft der nationalsozialistischen Macht, und er versteht diese Autorschaft umfassender als nur die sogenannte Reinigung des Geisteslebens betreffend. Der Boykott jüdischer Geschäfte zum Beispiel gehört auch noch dazu: „Kein Katholik kann in der völligen Verfemung jener Geschäfte, oder in der Anprangerung der glaubens- und sittenfeindlichen Judenarbeit einen Verstoß gegen

die christliche Liebe erblicken. Christus selbst hat ja mit der Geißel in der Hand die Tempelschänder vor sich her getrieben! So wenig wie bei körperlicher Notwehr die christliche Liebe verletzt wird, kommt sie bei dieser besonders wichtigen geistigen Notwehr in Frage. Die christliche Liebe ist in solchen Fällen gerade zur Behütung der Seelen vieler ruhmvoll tätig!“

Die Einführung der nationalsozialistischen Filmzensur wird im Vorwort des Index mit folgenden Worten begrüßt: „Als endlich auf den Schrei von Millionen anständigen Deutschen die gesetzliche Vorprüfung der Filmstreifen eingeführt wurde, waren schon hunderttausende deutsche Jungen und Mädchen bis ins innerste Mark verderbt und verletzt worden.“ In dieser Art geht das auf fünfzig Seiten dahin. Es werden die verschiedensten Notverordnungen gut geheißten, es wird zwischendurch ausführlich aus Hitlers ‚Mein Kampf‘ zitiert, es wird sogar die nationalsozialistische Bücherverbrennung begrüßt: „Es war eine erhebende Tat, als endlich im Mai 1933 christliche Sportstudenten in Berlin in jenes sogenannte Institut für Sexualwissenschaft eindringen und daraus viele hunderte der aufgestapelten Unzuchtswerke zum Verbrennen hinausschleppten.“ Auch wenn das, was jene Burschen in ihrem „natürlich-gesunden Rechtsempfinden“ taten, dem Staat nur recht sein konnte, die moralische Verpflichtung hierfür will der Theologe doch der Kirche reservieren. Er schreibt: „Keiner kann nun leugnen, was dem Staate recht ist, das ist der Kirche billig. Ja, die Kirche, deren Aufgabe eine weit höhere, sogar die höchste ist, nämlich die Menschen zur ewigen Seligkeit zu führen, hat nicht nur das gleiche Recht wie der Staat, die ihrem Wirken Verderben drohenden Bücher zu verurteilen, sondern vor allem noch eine weit ernstere Verpflichtung hierzu.“



© 1933 vertrieben
Nur für den Dienstgebrauch!

Liste
des schädlichen und unerwünschten
Schrifttums



Stand vom 31. Dezember 1938

Druck von Ernst Hedrich Nachf. in Leipzig

Kein Wort der Verurteilung nationalsozialistischer Vorgangsweisen, nirgendwo eine kritische Distanzierung. Dem Ganzen ist auch noch ein huldvolles Schreiben vorangestellt, das ein Kardinal im Auftrag des Papstes an den Herausgeber des deutschen Index gerichtet hat. Darin heißt es: „Ich freue mich, Ihnen mitteilen zu können, daß Seine Heiligkeit gern diese Gabe entgegengenommen hat und daß er ihre Ansicht, unter ihren Landsleuten die Kenntnis des römischen Index und seiner Grundlagen zu verbreiten, gelobt hat.“ Soweit dieses historische Beispiel. Was besagt es?

Bei der Zensur geht es nicht um die Macht. Es geht um die Legitimation der Macht, um die Legitimität des eigenen Anspruchs auf Macht. Es geht nicht um reale Positionen, denn die sind schon Voraussetzung, um Zensur überhaupt ausüben zu können. Es geht um ideale Positionen. Die Nationalsozialisten, so suggeriert der Theologe, mögen die Macht nur ausüben, aber der Geist, auf den sie sich dabei berufen und den sie dabei verbreiten, der gehört uns. Die Geschichte der Zensur ist die Geschichte des Kampfes um Normen, um moralische Autorität. Und so gerät auch jedes Gespräch über Zensur unweigerlich zur moralischen Entrüstung. Dabei gelte es zu zeigen, daß das Moralisieren selbst eine Gefechtsposition innerhalb des Systems der Zensur ist.

Moralisierend läßt das System der Zensur sich nicht beschreiben, sondern nur weiterentwickeln zum hoffentlich Besseren. Jede moralisierende Zurückweisung von Zensur, versucht nicht nur der Macht eine bestimmte Legitimation streitig zu machen, sondern legitimiert gleichzeitig das System der moralisierenden Legitimation von Macht. Und das wiederum ist nichts anderes als das System der Zensur.

So wird der Kampf gegen Zensur auf der Grundlage des Systems der Zensur ausgetragen, und es scheint, wir haben keine Alternative, es sei denn, diesen Kampf nicht zu führen. Führen wir den Kampf, können wir nicht prinzipiell den Anspruch der Macht auf eine ideologische Verfügungsgewalt in Frage stellen, sondern nur zwischen guter und schlechter Macht unterscheiden. Diese Position ist sozusagen die reale Kampfposition um kulturelle Hegemonie. Sie ist unser täglich Brot der Einmischung, der Gegenöffentlichkeit, des Gegendrucks. Es ist keine Position gegen die Macht als solcher und ihre Legitimationsstrategien. Sie drückt sich zum Beispiel dann aus, wenn man gegen das Aufführungsverbot des Achternbusch-Films „Das Gespenst“ auftritt, gegen die Beschlagnahme des Films „Das Liebeskonzil“ etc., aber für ein Verbot der Nationalzeitung, für ein Verbot der ANR und ihrer neofaschistischen Publikationen.

Aber was bleibt uns anderes übrig, als die Beispiele zu mehren und das System der Zensur durch eigene Mithilfe zu prolongieren, mit der ungewissen Aussicht, die konkrete Zensurpraxis werde irgendwann ihre Legitimität durch uns, ihre ehemaligen Gegner, erhalten. Aber kann dieser Kampf überhaupt etwas Gründliches erreichen, wenn er gleichzeitig

um die Grundlage und um die Notwendigkeit seiner Fortsetzung kämpft, nämlich um das Monopol der Macht auf ihre eigene Legitimation? Das führt zu der paradoxen Situation, daß der Mythos von einer heilsamen Wirkung der Zensur von ihren Gegnern aufrechterhalten und weitertradiert wird. Zu diesem Mythos gehört zweifellos eine völlige Überschätzung der Wirksamkeit von Texten als solche. Diese Überschätzung, mit der die konkrete Zensurpraxis ihre Notwendigkeit begründet, hat das System der Zensur schon zur Voraussetzung, weil dieses allein zwischen guter und schlechter Wirksamkeit von Texten unterscheiden kann. So schafft die Zensur, weil sie, wie bekannt, oft genug das Gegenteil erreicht, nämlich ein besonderes Interesse an einem Werk, eine Situation, in der sie ihr Anliegen durch sich selbst rechtfertigt. Ist Zensur besonders wirkungsvoll, d.h. wird dadurch ein besonderes Interesse an einem Werk erweckt, schafft sie sich den Beweis dafür, daß es notwendig war, die Wirkung dieses Werkes durch eine Zensurmaßnahme einzuschränken. Das System der Zensur, das Legitimationssystem der Macht, ist selbstreferentiell. Es schafft sich im Vollzug seine Begründung.

Im ehrbaren Bemühen um eine gute Macht, wird man im Handumdrehen von der Güte der Macht abhängig. Für viel interessanter als die Frage, wo heute noch immer oder wo schon wieder Zensur geübt wird, halte ich die Frage, warum die Macht heute, zumindest in unseren Breiten, im Großen und Ganzen ohne klassische Zensur auskommt. Warum bedient sie sich nicht mehr dieses demonstrativen Mittels der Selbstlegitimation? Welcher neuen Mittel bedient sie sich? Das wäre zweifellos die aktuelle Fragestellung.

Aber noch ist die Zensur nicht sang- und klanglos verschwunden. Genausowenig wie jenes System, das sich als ihr letzter Freund ohne schlechtes Gewissen anbietet, nämlich die Herrschaft der Kirche. Nicht zufällig ging es in den aktuellen österreichischen Zensurfällen immer wieder um religiöse Fragen und Fragen der katholischen Moral. Wenn wir wirklich für Freiheit und das Selbstbestimmungsrecht der Menschen eintreten, können wir nicht akzeptieren, daß unter dem Schutzmantel der Religion in öffentlich-rechtlichen Institutionen fundamentale demokratische Rechte ignoriert werden. Es entzieht der Kritik an der Zensur die Glaubwürdigkeit, wenn man ihre nationalsozialistische Legitimation ständig anprangert, aber die kirchliche Legitimation einer bis heute geübten Zensurpraxis klassischen Zuschnitts unbeachtet läßt. Eine demokratische Gesellschaft hat sicherzustellen, daß die von ihr garantierten Rechte nicht teilbar sind. Wollen wir die nationalsozialistischen Gefühls- und Denkstrukturen wirklich eines Tages überwinden, müssen wir auch dafür sorgen, daß das Barockzeitalter zu Ende geht.

Der Kampf gegen Zensur und die ihr zugrundeliegenden Herrschaftsformen scheint hoffnungslos zu sein, aber noch hoffungsloser wäre es, würden wir ihn nicht führen.

„DIE GEZÄHMTE LUST“

Über Erotik, Pornographie und die Kunst in Österreich

Blättern wir in den zu Beginn unseres Jahrhunderts gedruckten Mitteilungen der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ unter der in selbstverständlicher Regelmäßigkeit erscheinenden Rubrik „Literatur und Justiz“, so scheint die damalige Diskussion über Kunstzensur nichts an Aktualität eingebüßt zu haben. In der Ausgabe vom Oktober 1913 gibt ein eingeschüchterter Rezensent¹ zu verstehen, daß er nicht über das „Kollegialitäts-Bewußtsein“ seiner Kritiker sprechen möchte, die „prinzipiell gegen jede polizeiliche ‚Vergewaltigung‘ eines Schriftstellers oder Malers mit ihrer mehr oder minder einflußreichen Autorität einreten zu müssen glauben“. Dennoch sei es „grundfalsch, in einem Buch a priori die künstlerischen (oder wissenschaftlichen) Qualitäten als plus und die erotischen als minus zu werten. Gewiß: Das künstlerische (oder wissenschaftliche) Element ist die alleinige Hauptsache; doch darf man das Erotische oder Sexuelle nicht so sehr zur belanglosen Nebensache degradieren, daß es überhaupt nicht mehr in Frage käme. Ein erotisches Kunstwerk bietet neben dem (primären) künstlerischen auch einen (sekundären) erotischen Genuß.“ Eine Seite weiter erfolgt die halbamtliche Bekanntmachung der allein im Monat Mai 1913 in Deutschland und Österreich (gesondert) beschlagnahmten bzw. durch Gerichtsurteil bestätigten verbotenen Buchveröffentlichungen, darunter die folgenden Titel, die teilweise noch heute in österreichischen und deutschen Bibliotheken zu den „libri prohibiti“ gehören, in „Giftschränken“ verwahrt und gegen Unterschrift für wissenschaftlich ausgewiesene Benutzer freigegeben werden. In der Liste der für Österreich verbotenen Bücher sind u.a. aufgenommen: Franz Blei, Das Lustwäldchen. Galante Gedichte aus der deutschen Barockzeit; John Cleland, Fanny Hill oder Die Geschichte eines Freudenmädchens; Restif de la Bretonne, Anti-Justine (1795); Meisterwerk der erotischen Kunst Frankreichs, I. Stück: Henry Monnier von Georges Grappes; Marquis de Sade, Die 120 Tage von Sodom oder Die Schule der Ausschweifung; Guy de Maupassant, Die Nichten der Frau Oberst; Ders., Abenteuer einer Pariser Kokotte; Josefine Mutzenbacher oder Die Geschichte einer wienerischen Dirne, von ihr selbst erzählt; Karl Merker: Peter Fendi, 40 Aquarelle in Faksimilreproduktion; Josef Prudhomme, Die Lesbierinnen. Ein Dialog. Erste und vollständige Übertragung in der französischen Originalausgabe von Paul Marain; Michael von Zichy, Liebe, 40 Zeichnungen und last but not least die von dem Wiener Privatgelehrten Friedrich S. Krauß 1912 herausgegebenen „Anthropophyteia“, Jahrbuch für folkloristische Erhebungen und Forschungen zur Entwicklungsgeschichte der geschlechtlichen Moral.

Diesem bahnbrechenden Werk der damaligen Volkskunde wurde von der Berliner Strafkammer unter Hinzuziehung dreier wissenschaftlicher Gutachter sogar als unwissenschaftlicher und lediglich pornographischer Druckschrift der Prozeß gemacht², womit der Außenseiter Krauß ein ähnliches Schicksal hatte wie Eduard Fuchs. Immer wieder wurden auch wissenschaftliche und künstlerische Werke beschlagnahmt, darunter Zeitschriften wie die von Franz Blei herausgegebene „Opale, Blätter für Kunst und Literatur“; „Le Rire“, „L'Art et le Beau“, „Wiener Caricaturen“ usw. Auch Kleinmeister der Erotik wie Franz von Bayros und Ferdinand von Reznizek waren Verfolgungen ausgesetzt und lieferten ebenso wie Kunstpostkarten nach erotischen Klassikern Stoff für die Diskussion, ob das Auslösen von sinnlichen Reizen mit dem Kunstwertcharakter vereinbar ist³. Interessanterweise koppelte man damals die Pornographiedefinition an den Unterschied von Unikat und Reproduktion. Viele der genannten Titel waren wie Cleland und Mutzenbacher im deutschsprachigen Raum in den 1960er und 1970er Jahren in Prozessen umkämpft und sind leicht durch Titel von Genet, Henry Miller und Pierre Louÿs zu ergänzen („Schwestern“ 1982, „Opus Pistorum“ 1987; „Trois filles de leur mère“, posthum 1929). Es gibt, abgekürzt gesagt, eine langfristige Kontinuität der Kunstzensur und Beschlagnahmep Praxis, die heute keinesfalls abgeschlossen ist. In Österreich gibt es wie in der Bundesrepublik Deutschland seit Mai 1982 durch den Artikel 17 a des Staatsgrundgesetzes die verfassungsmäßig garantierte Freiheit der Kunst: „Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.“ Dennoch wird dieses Gesetz immer wieder umgangen, seit 1983 über dreißigmal, wie Gerhard Ruiss und A. Vyoral in einer angekündigten Dokumentation zeigen. Dies ist mit Hilfe des Mediengesetzes von 1981 § 38, Abs. 1 möglich, das eine Beschlagnahme von „Medienstücken“, also Druckschriften und Videokassetten in Massenaufgabe, vorsieht. Bekannt ist die Beschlagnahme des Filmes und Buches zum Film Herbert Achternbusch 1983, der die gegenwärtige Diskussion zur Kunstverhinderung auslöste. 1985 waren die Verfilmung von Panizzas „Liebeskonzil“ und das Kabarettprogramm „Spott-sei-Dank“ von Hans Peter Heinzl und Peter Orthofer betroffen. 1981 wurde der mit dem Max Opühls-Preis ausgezeichnete Film „Taxi zum Klo“ von Frank Riploh nach einer Laufzeit von 6 Tagen aufgrund einer Anzeige beschlagnahmt, weil laut Beschlagnahmefehl der Filminhalt „auf Grund des Berichtes der Pressepolizei zufolge der enthaltenen homosexuellen Szenen dringend verdächtig ist, unzünftig im Sinne des § 1 Abs. 1 Porno-Gesetz zu

sein". Dort ist die „Darstellung gleichgeschlechtlicher Unzucht“ als „generell und ohne Rücksicht auf den angesprochenen Personenkreis unzüchtig“ bestimmt. Bis gestern, dem 16. Mai 1988, waren Arnulf Rainers Fendi-Übermalungen „Pseudologica“ (mit einem Essay von Peter Gorsen) für eine Woche vom österreichischen Zoll an der Grenze zu Italien beschlagnahmt. Eine Reihe von Ausstellungsschließungen und Verurteilungen erfuhren der Wiener Aktionismus, so 1963 Otto Muehl und Hermann Nitsch mit ihrer Aktion „Fest des psycho-physischen Naturalismus“, die sie mit vierzehn Tagen Arrest büßten, 1968 die Aktionskünstler Brus, Kaltenbäck, Wiener und Weibel für ihre Veranstaltung „Kunst und Revolution“ im Hörsaal 1 der Wiener Universität, die nach zwei Monaten Untersuchungshaft zu einem Schwurgerichtsprozeß mit ungewöhnlich harten Strafen führte. Wegen des Vergehens der Herabwürdigung österreichischer Symbole, der Übertretung der gröblichen und öffentlichen Ärgernis verursachenden Verletzung der Sittlichkeit und Scham bestrafte man Brus mit sechs Monaten Arrest, verschärft durch zwei Fasttage und zwei harte Lager monatlich. Gegen den Wiener Aktionismus wurde im Verlauf seiner Veranstaltungen der Vorwurf der antikünstlerischen „Skandalproduktion“ erhoben, was Nitsch (auch schon um Strafandrohungen und strafrechtlichen Verfolgungen zu entgehen) zu einer nicht öffentlichen, privaten Aufführungspraxis seines O.M. Theaters führte, die einen erzwungenen geheimbündlerischen Charakter annahm. Von den zahlreichen Verfolgungen, die österreichische Künstler in der Skandalgeschichte der erotischen Kunst nach 1945, in der Phase der sexuellen Liberalisierung der sechziger und siebziger Jahre erfuhren (sie ging in Österreich und der Bundesrepublik Deutschland unabhängig von Stilen und Richtungen durch *alle* Fronten der avantgardistischen Kunstszene), möchte ich nur noch die „Selbstanzeigeaktion“ von Alfred Hrdlicka und Günther Nenning erwähnen. Sie reagierten damit auf die 1973 in Berlin-West und Wien wegen Verbreitung von Pornographie erfolgte Beschlagnahme des (im Rogner und Bernhard Verlag erschienenen) Lieder- und Bildzyklus „Wiener Blut“ und die Verurteilung des Wiener Buchhändlers Wilhelm Herzog, der wegen dieses Deliktes eine bedingte Strafe von drei Monaten Kerker erhalten hatte. In der von Hrdlicka und Nenning veröffentlichten Begründung dieser Selbstanzeige bei der Wiener Staatsanwaltschaft, die allerdings zu keiner Verurteilung, aber doch zu einer Diskussion über die Abschaffung des Pornographieggesetzes führte, heißt es: „Empört über ein Gesetz, das auf solche Weise dem Rechtsstaat Hohn spricht, hat einer der Unterzeichneten einen Zyklus von Radierungen angefertigt, in welchem das Gesetz kommentiert wird.“ Hrdlicka hat in diesem Zyklus eine Parodie des „geschlechtsteillosen Geschlechtsverkehrs“ einer getreuen Befolgung des Pornographieggesetzes gegeben, eine Parodie, die die absurde Abgrenzung des Geschlechtlichen aus der erotischen Kunst zum Thema erhebt. „Wir sind sicher“, heißt es in dem Begründungstext von Hrdlicka und Nenning, der die

Zeichnungen in zwei Zeitschriften verantwortlich veröffentlichte, weiter, „daß es sich hierbei um Kunstwerke handelt. Dennoch sind wir nicht in der Lage, vor Verwirklichung unserer Tat abzuklären, ob wir ein Verbrechen begehen oder nicht. Daher erstatten wir, als gewissenhafte Bürger und zum Beweis, daß uns jeder böse Vorsatz fehlt, nach begangener Tat Anzeige gegen uns selbst. Wir wollen damit die Diskussion über ein Gesetz in Gang bringen, das eine Schande für Österreich ist.“

Ich wurde gebeten, einen historischen Längsschnitt zur verdrängten oder gezähmten Lust über die Stichdaten 1918-1938-1968-1988 zu skizzieren. Einleitend gebe ich ein Zitat zur Zensurpraxis. Es stammt – 1930 geschrieben und heute so aktuell wie damals – von Franz Blei, der scharfsinnig wie kein zweiter in seiner Zeit die Verwechslung von Pornographie und erotischer Kunst diagnostiziert hat und der mit dem sonst in vieler Hinsicht gegensätzlichen Karl Kraus⁴ die Kritik an der sexuellen Heuchelei teilte. „Der Beiläufigkeit eines Gesetzes und seiner Handhabung entspricht ... die Tatsache, daß kein Werk der schönen und wissenschaftlichen Literatur, welches das Sexuelle zum Gegenstand hat, davor gesichert ist, als Pornographie mißverstanden zu werden, sei es von Leuten, welche darin das finden, was sie in der Pornographie suchen – den Stimulus einer phantasiearmen, schwachen Sexualität –, sei es von anderen Leuten, welche aus gleichem Mißverstehen ihr Schamgefühl durch solche Schriftwerke verletzt erklären. In einer Zeit, die weder ästhetische noch ethische Normen hat, wird alles Sittliche und Ästhetische für Zwecke mißbraucht und mißverstanden werden können, die außerhalb des Ästhetischen und des Ethischen liegen.“⁵ Dies war bereits retrospektiv formuliert, denn das Schamgefühl war schon um die Jahrhundertwende (und mit Beginn des 18. Jahrhunderts) diejenige Instanz, auf die man sich berufen oder die man entrüstet anrufen konnte, um eine normative Grenze zwischen dem „privat Erlaubten und öffentlich Verbotenem“ auf dem „Grenzgebiet der geschlechtlichen Moral“⁶ zu ziehen. War man vorher sittlich im Hinblick auf eine allgemeine religiöse Grundüberzeugung, so trat an ihre Stelle eine „ungeheure Mannigfaltigkeit von menschlichvernünftigen Zwecksetzungen“, Moralen und persönlichen Gewissensentscheidungen⁷, die das bürgerliche Individuum aus religiösen Bindungen entlassen und befreien. Das Zeitalter der Information und der Aufklärung leitete eine Relativität der Werte und Wertungen auch gegenüber dem Sexuellen und Erotischen ein. Das an keinen religiösen Universalien mehr orientierte, sich selbst überlassene Schamgefühl konnte eine Reihe von Gründen für seine obszöne Verletzung geltend machen und die Maschinerie der Kontrollen, Lizenzen und Verbote im Namen der öffentlichen Sittlichkeit in Gang bringen. Im Verlauf dieser Entwicklung, die im demokratischen England mit Fanny Hill zum ersten pornographischen Schriftwerk führte⁸, gewöhnte sich das Erotische, das Lustprinzip, an seine Opposition gegenüber der Allgemeinheit und Öffentlichkeit des gesellschaftlich

verankerten „normativen“ Schamgefühls, erhielt eine anarchische Außenseiterstellung, die zu einer Umwertung und Umkehrung der herrschenden Werte führte. Und so faßte Karl Kraus in der „Chinesischen Mauer“ die Diagnose des Zeitgeistes in drei Sätze zusammen „Und das Chaos sei willkommen – denn die Ordnung hat versagt!“⁹ „Was es an Hemmungen der Lust in der Welt gibt, wurde zur Hilfe, und die gefesselte Liebe liebte die Fessel, die geschlagene den Schmerz, die beschmutzte den Schmutz. Die Rache des verbannten Eros war der Zauber, allen Verlust in Gewinn zu verwandeln. Schön ist häßlich, häßlich schön, und was den wachen Sinnen ein Abscheu ist, lockt sie in die Betäubung der Wollust ... Der ausgehungerte Eros, dessen Geschmack sublimiert werden sollte, ist nicht wählerischer geworden, aber kriegerischer. Er wählt, was man ihm vorenthält.“¹⁰ Dieser kriegerische, ausgehungerte und entsublimierende Eros (wie man in den sechziger Jahren mit Herbert Marcuse formulierte) hat eine lange Lebensdauer bewiesen, die bis heute anhält und die schon 1918, dem ersten Stichdatum unseres Zeitabschnittes, voll ausgebildet war, einen ersten Höhepunkt mit den in diesem Jahr gestorbenen Erotikern Klimt und Schiele hatte. Für die erotische Kunst war bereits jene Eskalation absehbar, die schon Franz Blei zu der Prognose führte: „wenn das Erotische alle Schranken fallen läßt, jedes erreichbare Schamgefühl verwirft, um immer wieder ein Innerlicheres, Persönlicheres zu suchen: wenn die Eroberungszuversicht des Ichs keine versperrten und geschützten Rückzugsorte braucht, dann wird die Einbeziehung sämtlicher menschlicher Relationen in die geschlechtliche Relation möglich sein.“¹¹

Als bester Garant für die Rache des gefesselten, ausgehungerten Eros erscheint Blei (in seiner noch liberalistisch bestimmten Frühzeit) die Kunst Gustav Klimts, dessen erotische Zeichnungen als Illustrationen für die von Blei übersetzten „Hetärengespräche des Lukian“ (Leipzig 1907) ausgewählt wurden. Klimt las das Laszive und Obszöne „von der Straße oder auf der Hintertreppe“ auf, „wo es die bürgerliche Gesellschaft, verbannend und verwerfend, liegengelassen hatte“¹², um es allerdings sogleich wieder in das „verruchte Ornament, wo nicht das perverse“ der secessionistischen Stilisierung (Hevesi) stillenbenhaft einzuschließen. Bereits Eduard Fuchs erkannte, wie dieser Befreiungsakt von der apherodischen Aktkunst der Ringstraßengesellschaft mit den „Entwertungstendenzen“ der männlichen Erotik gegenüber der Frau verbunden ist. Der befreiende Exhibitionismus erstreckt sich nämlich nur auf den Körper der Frau. Themen wie die lesbische oder sich selbst befriedigende Frau werden aufgenommen. Fuchs konstatiert „zahlreiche Skizzen, Zeichnungen und Radierungen, in denen fanatisch von den chinesischen Reizen des Weibes geträumt und zeichnerisch in ihnen geschwelgt wird, findet aber gleichzeitig „keinerlei direkt phallische Darstellungen.“¹³ Klimt bleibt damit dem Kontext der erotischen Kleinkunst des 19. Jahrhunderts, die in der Darstellung des eigenen männliche Sexualerlebens durch Passivität und

Zurückhaltung auffällt (Devéria, Monnier, Bouchot, Rops) verhaftet.¹⁴ Der Ausbruch aus der von Kraus gerügten „posierten, krankhaften, onanierten Poesie“ der Jungwiener und SeceSSIONSSTILISTEN gelingt erst im Umkreis des Expressionismus einem Schiele, Gerstl und Kokoschka. Die betriebsbestimmende Basis der künstlerischen Produktion wird jetzt nicht mehr unterschätzt und weniger eingeschränkt. Freilich wuchsen mit dem zunehmenden Einfluß der katholischen Kulturbewegung und antiliberaler Anschauungen die Vorbehalte gegen eine rein erotische Kunst. Ein Niederschlag des Gesinnungswandels findet sich noch in A. Faistauers Veröffentlichung über „Neue Malerei in Österreich“ von 1923: „Klimts feine erotische Zeichnungen zeigen einen überkultivierten Feinschmecker ..., während Schielles Zeichnungen äußerlich, ... die Materie fast ganz außer acht lassend, ein rein erotisches Ziel haben und oft nur pornographisch wirken.“¹⁵ Richtig ist nur, daß Schiele, an der Wende vom Wiener Jugendstil zum Expressionismus stehend, das Schamgefühl und damit Zerissenheit des Menschen zwischen dem Anspruch seiner geistigen Person und seiner leiblichen Bedürftigkeit zum hauptsächlich, häufig qualvollen Ausdrucksträger der erotischen Kunst gemacht hat; „ich glaube, daß der Mensch so lange unter der Geschlechtsqual leiden muß, so lange er des sexuellen Empfindens fähig ist“, schreibt der Künstler anlässlich seiner Verhaftung 1912 in sein Tagebuch¹⁶. Die Größe und Wahrhaftigkeit seiner weiblichen Akt- und Paardarstellungen und vor allem „Selbstaktbildnisse“ gegenüber jedem pornographischen Kunstgewerbe zeigt sich in der körpersprachlich vehement ausgetragenen Spannung zwischen Liebe und Geschlechtstrieb. Der voyeuristischen und exhibitionistischen Genitalität seines weiblichen Menschenbildes, das Mund, Hände, Füße und Geschlechtssteile mit unverdünnter kräftiger Farbe besonders betont (wie extrem in der mit gespreizten Beinen gemalten „Traumbeschauten“), stehen die



nicht weniger exaltierten (von Mime van Osen angelegten) Aktselfbildnisse von 1910 gegenüber, die den Körper in schmerz erfüllter Konvulsivität und torsoshaft reduziert darstellen. Hier entstand aus den symbolistischen Christusdarstellungen der Präraffaeliten und der Jahrhundertwende der Typus des „chromomorphen Selbstbildnisses“ (Schmoll gen. Eisenwert), ein Identifikationsversuch des an der Gesellschaft leidenden Künstlers mit Christus, den wir auch bei Gauguin, Ensor und Munch finden und der seine Fortsetzung bei Gerstl, Kokoschka und schließlich den Aktionisten Brus („Zerreißprobe“ 1970) und Nitsch findet. Schiele ist von der bis heute andauernden Femme fatale-Faszination des Fin-de-siècle, der sexistischen Stilisierung der Frau zum prähistorischen, präsozialen, infantilen Geschlechtswesen, zur Kindfrau oder zum lesbischen Paar noch nicht frei, doch geht er in einigen Aktselfbildnissen und Paardarstellungen weit über die erotischen Projektionen Klimts hinaus. Seine seit 1915 gemalten „Liebespaare“, die die Lebenspartnerin Edith einbeziehen, relativieren die klassisch-akademische Modellsituation auch dadurch, daß sie von Querformaten zu Hochformaten umgedeutet werden und damit Mann und Frau als gleichwertige Liebespartner suggerieren. Diese Dissonanz zwischen aggressivem Geschlechtstrieb und Liebespartnerdarstellung wurde freilich von Schieles Zeitgenossen noch nicht verstanden, weil der Kampf der Geschlechter und die Angst vor dem bedrohlichen Dämon Weib als beherrschende Zeitgeistperspektive alles andere verdeckte. Sein Werk verfiel der kulturellen Zensur, als er 1910 wegen Entführung einer Minderjährigen, ferner Zurschaustellung erotischer Zeichnungen (genauer wegen des Aufhängens einer erotischen Zeichnung in einem Kindern zugänglichen Raum) und eines Sexualdeliktes, begangen an einem unmündigen (vierzehnjährigen) Mädchen angeklagt wurde¹⁷. „Ich leugne es nicht: Ich habe Zeichnungen und Aquarelle gemacht, die erotisch sind ... Kein erotisches Kunstwerk ist eine Schweinerei, wenn es künstlerisch bedeutend ist. Zur Schweinerei wird es erst durch den Beschauer, wenn er ein Schwein ist“, schrieb Schiele an einen befreundeten Kunstkritiker, während er im Gefängnis vierundzwanzig Tage auf seinen Prozeß warten mußte. Die Anklage wegen Entführung und Verführung einer Minderjährigen wurde zwar fallengelassen, doch der Richter ließ es sich nicht nehmen, den Künstler wegen „Verbreitung unsittlicher Zeichnungen“ zu verurteilen und im Gerichtssaal vor versammelter Öffentlichkeit eine der beschlagnahmten Zeichnungen zu verbrennen.

Mit Klimts und auch Kolo Mosers Tod 1918 war eine spätfeudalistische Epoche zum Abschluß gekommen, obwohl sie eine Zeitlang in der Wiener Werkstätte und Art Deco nachwirkte. Klimts Bewunderer und Förderer wie Bahr scheinen den Übergang von der Monarchie zur 1. Republik nicht ganz mitvollzogen zu haben, sondern aktualisierten und popularisierten wie Hofmansthal mit seiner Neigung zu Mysterienspielen¹⁸ die „halbverschollene“ Barocktradition der österreichischen Kunst. Vieles in der Erotik erschien

als Vanitassymbolik uminterpretierbar, so in der Malerei Anton Koligs und Herbert Boeckls. Dieser konservative religiöse Zug hält sich bis zur Gegenwart und ist, für viele vielleicht verwunderlich, noch in den O.M. Festspielen von Nitsch lebendig geblieben. 1918 war aber auch das Todesjahr von Otto Wagner und Egon Schiele, beide keine Vertreter der Morbidität, der Todessehnsucht, des Kulturpessimismus und der Décadence des Fin-de-siècle, sondern beide auf Seiten des Vitalismus und Fortschritts, obwohl bei Schiele mystizistische, religiös-irrationale, masochistische Tendenzen den doppelschlächtigen Charakter der Moderne zwischen Verfall und Neubeginn prägen. Schiele hat aber zweifellos auch die Zwischenkriegsgeneration wie Adolf Walde, Kokoschka und Rudolf Otto Schatz stark beeindruckt; auch vieles im erotischen homophilen Zeichenwerk von Anton Kolik (1891 geboren) erscheint in einem anderen Licht, wenn man es auf Schieles Blick fürs Körpersprachliche bezieht.

Als Zeichner (eines heute über 3000 Blatt zählenden Oeuvres) war Kolik im Prinzip ebenso vom Körper sinnlich beeindruckt und seinen Reizen ausgeliefert wie Schiele. Beide haben der lasziven Aktfigur mit gespreizten Beinen ein künstlerisches Denkmal gesetzt. Schiele legte mit seiner beispielhaften „Traumbeschauten“ den erotischen Akzent am weiblichen, Kolig am männlichen Körper, wie die Mehrzahl seiner frontal und dorsal gegebenen Akte zeigt. Seine fetischistische Einstellung offenbart sich am allerhäufigsten in der wiederholten, unbewußt gelenkten Fixierung des in zwei mächtige, keulenartige, „phallische“ Hemisphären geteilten Gesäßes, dessen Nates mit scharfen Bleistiftstrichen ins Zeichenpapier wie ziseliert eingedrückt sind, während der Restkörper, Kopf und Extremitäten fragmentarisch angedeutet sein können. Fast ausschließlich werden männliche Akte manchmal hart an der Grenze des homophilen Wunsch- und Schaubildes zum zeichnerischen Anlaß genommen. Der Eindruck des Homophilen entsteht durch das unpsychologische, am Portraitieren kaum interessierte, nahezu verdinglichte fetischistische Interesse am körperlichen Befund und einen durch das Studium des Nackten in der Antike und Renaissance gefilterten Blick für den männlichen Menschen. Der kindliche schmalbrüstige androgyne Knabe der manieristischen Kunst ist nicht Koligs Schönheitsideal und dem Geschmack dafür im präraffaelistischen Symbolismus und im Jugendstil vermag er nicht zu folgen. Der männliche signifikante David-Typus Michelangelos steht dem näher als der sexuell zweideutige, feminine Sebastian Correggios. Er bevorzugt schon in der Auswahl der Modelle den virilen, massigen Körper, ohne aber deswegen der Vorliebe der Antike und Frührenaissance für den aktiven Athleten nachzutrauern. Auch oder gerade die Klassik hat den männlichen Körper idealisiert, während Kolig sich in die Körpermaterie vorbehaltlos und illusionslos versenkt. Der als unschön abgelehnte oder ästhetisch verkleinerte männliche Genitalapparat wird realistisch, fast vierschrötig und auch ohne die Verkrampfung und ekstatische Betonungen auf-

gefaßt, mit denen ein Schiele das männliche Geschlecht in seine überreizten Aktdarstellungen und Aktselbstbildnisse einbezieht. Sind dessen gestikulierende, konvulsivisch bewegte Figuren meist in innerer und äußerer Erregung vor einem Spiegel isoliert und narzißtisch agierend zu denken, zeigt Kolig seine Männerakte in mehr oder weniger entspannter Untätigkeit, meist liegend oder etwas ermattet, unexpressiv aber nicht ausdruckslos. Häufig sind zwei Körper sich berührend oder umarmend oder Fuß an Fuß lehnd zu einem Paar vereinigt. Die unwillkürlich tastende Handbewegung der schlafenden oder sich schlafend stellenden, mit Energie geladenen Männerkörper sind von eindeutiger Signifikanz und gehören zu den ganz seltenen lyrischen homoerotischen Darstellungen der modernen Kunstgeschichte, die auf dem schmalen ungewohnten Grat zwischen männlicher Würde und weiblicher Zärtlichkeit balancieren. Das gezeichnete Männerpaar spiegelt nicht die konkrete Modellsituation wieder. Wenn Kolig häufig zwei Männerakte – für viele Betrachter sicher völlig unverfänglich – auf dem Skizzenblatt erotisch imaginär vereinigt, formal nur eine zeichnerische Verdoppelung ein- und desselben Körpers vornimmt, unbewußt aber eine beziehungserotische, intime Komponente in die Aktzeichnung bringt, können wir auf eine latente Verstrickung des Künstlers schließen.

Kolig war nicht homosexuell, aber er mag in einer ähnlichen Lage wie Schiele gewesen sein, der in der bevorzugten Selbstdarstellung als Akt die unausgelebte homoerotische Freundschaft zu Mime van Osen sublimiert hat. Die endlos wiederholten Stellungen seiner Männerakte sprechen für eine tief sitzende Verdrängung, die sich durch voyeuristisches Aktstudium entschädigt. Durchweg sind es passive, ungestört betrachtete Objekte in der „ungenierten“ Exhibitionshaltung des mit offenen oder gespreizten Beinen daliegenden Körpers, ohne Blickkontakt zum Zeichner und daher auch nicht zum Betrachter. Der Kopf, meist auf einem angedeuteten Kissen ruhend, mit nach oben gerichtetem Blick, die Arme auf oder an den Körper gelegt, mal hinter den Schenkeln, mal hinterm Kopf verschränkt, verkörpern einen aktionslosen Ruhezustand. Kein erotischer Zeichner der Moderne hat den schlafenden Männerkörper so oft und überzeugend charakterisiert wie Kolig. Hier ist mehr als ein archetypischer Gestaltungsimpuls am Werk als das ateliermäßige Arrangieren der Modelle. Eros, Schlaf und Tod, vielleicht noch ein ikonographisches Erbe des Symbolismus der Jahrhundertwende, sind eng benachbart in diesen liegend verharrenden Männerkörpern mit ihren zur Seite gefallenen Köpfen und den geschlossenen schweren Augenlidern, fast leblosen Körpern, die sich im Stillen und Anorganischen anzugleichen scheinen und deren friedliche Abgeklärtheit den post-orgiastischen Zustand kund tut: *post coitum omne animal triste*.

Der weibliche Körper und die weibliche Aktdarstellung erscheinen Kolig bei weitem weniger oder gar nicht lustbetont zu sein. Dies ist ein Sonderfall angesichts der allgemeinen Entfremdung des mo-

deren Künstlers von der Aktdarstellung des eigenen und männlichen Körpers überhaupt, als deren Kehrseite die sakrale sexuelle Idealisierung des Frauenkörpers in der patriarchalen Kunst beispielsweise eines Klimt erscheint. Kolig und in beschränktem Umfang Schiele widerlegen das modernistische Vorurteil vom uninteressanten häßlichen Geschlecht des Mannes. Will man den herausragenden Körperzeichner der Zwischenkriegszeit Anton Kolig den schon 1918 verstorbenen großen erotischen Aktzeichnern des beginnenden Jahrhunderts Klimt und Schiele an die Seite stellen, so gebührt diesem Nachfolger das Verdienst, einen dritten realistischen Weg zwischen ornamentaler Stilisierung und Expressionismus gewiesen zu haben, gleichzeitig aber auch einen zukunftsfruchtigen Weg etwas abseits von der angstbesetzten Zurückhaltung des Aktkünstlers gegenüber der gleichgeschlechtlichen Darstellung.

Auch der 1894 geborene Herbert Boeckl findet in den zwanziger Jahren einen, von Cézanneschen Prämissen ausgehend, postsecessionistischen und frühexpressionistischen Stiltendenzen meidenden dritten Weg. Obwohl er der expressionistischen Richtung von Schiele und Kokoschka nicht angehört, hat er wie diese den menschlichen Körper zur gewichtigen ekstatischen Chiffre des Weltschmerzes eines neuen Jahrhunderts erhoben. Wo die überspannte Gebärdensprache der Expressionisten bei aller Deformation und Defiguration an der naturalistischen „Kontur-Ästhetik“ (Werner Hofmann) des Körpers festhält, geht Boeckl zur körperlichen Modellierung eines unbegrenzt, schrankenlos, religiös, gleichsam „ozeanisch“ erfahrenen All-Raums über. Freud hat dieses von Romain Rolland vorgebrachte „ozeanische Gefühl“ einmal der „unauflösbaren Verbundenheit, der Zusammengehörigkeit mit dem ganzen der Außenwelt“ und damit als Quelle der Mystik und jeder „religiösen Energie“ beschrieben. Seine Bemerkung ist im Hinblick auf Boeckls raumgreifende Malerei besonders aufschlußreich. Körper- und Raumdarstellung sind in einer permanenten Durchdringung und Grenzüberschreitung gegeben, ein Phänomen, das von vielen Interpreten bemerkt wurde und, wie Hofmann gezeigt hat, in den frühen wie den späten Zeichnungen Boeckls gleichermaßen zu finden ist. Landschaftsstrukturen scheinen sich zu einzelnen Körpern und Gestalten zu verdichten. Umgekehrt treibt das Figürliche seine Auflösung und Verwandlung im angrenzenden Raum. Die Verschmelzungstendenzen zwischen Körper, Erde und Landschaft führen einerseits zu destruktiven, grausamen Bildern organischer Zersetzung, bewirken aber andererseits das tröstende religiöse Gefühl der pantheistischen Verbundenheit mit der gesamten Natur: „Der Körper einer Toten öffnet sich mächtig wie ein von Tälern zerklüfteter Gebirgsstock“, schrieb Otto Benesch.

Diese Vexierbilder machen Boeckl früh zu einem neobarocken Allegoriker des Vergänglichen und Nichtidentischen am Leben. Er hat nicht zufällig nach dem 2. Weltkrieg eine Renaissance religiöser Kunst in Österreich eingeleitet. Ihn interessierte das Krea-

türliche am Menschen, nicht der Fall des revoltierenden Ich, dem die nietzscheanischen Wildlinge Schiele und Kokoschka sich verwandt fühlten. Obwohl sich Boeckl einmal als halb christlich, halb buddhistisch erscheinender Mönch malt, hat er zum symbolistischen und expressionistischen Künstler-Selbstportrait in Märtyrerpose und Leidensmiene keinen Zugang. Die Psychologie der Verzweigung, die Gestik pathetischer Auflehnung gegen den Tod im nordischen Expressionismus ist Boeckl ebenso fremd wie jeder wichtigere Individualismus. Der einzelne Mensch erscheint als Durchgangsstadium und typische Momentaufnahme eines permanenten stofflichen Veränderungsprozesses. Wichtiger als die psychologische Ausforschung im Portrait ist der erotische Gleichnischarakter des nackten anonymen Körpers. Boeckl hat diesen ebenso am lebenden Modell wie am anatomischen Präparat studiert. Seine in den dreißiger Jahren entstandenen Zeichnungen und Gemälde nach seziierten Leichen erweisen sich von den tabuierten Formen des aufgeklafften, zerissenen und durchpflügten Menschenleibes in der medizinischen Anatomie nicht nur ästhetisch fasziniert. Seine Darstellung von Menschen- und Tierkadavern, toten Krähen und Hühnern gehören neben Chaim Soutine's Ochsen-, Geflügel-, Hasen- und Hundebilder aus den zwanziger Jahren zu den eindringlichsten nekrophilen Stilleben der modernen Kunstgeschichte, unter die erst der Wiener Aktionismus einen Schlußstrich ziehen wird.

Beide Künstler haben sicher unbewußt im Bedürfnis, den ausgeweideten Menschen- und Tierkörper, die inneren Organe und Eingeweide, den geöffneten Brustkorb der Kreatur zu sehen und zu malen, ein Todesmotiv gesucht und gefunden. Boeckl hat ihm auch in seinen verschiedenen Stilleben „mit Schädel und Reptilien“ Platz gemacht und Angst magisch in den Griff bekommen.

In den zwanziger Jahren, nach Auslandsaufenthalten in Berlin (1921–22), Paris (1923) und Sizilien (1924) öffnet und sensibilisiert Boeckl sein Formen-vokabular für Einflüsse vor allem der französischen Moderne. Die Konturen der Körper schließen und grenzen sich von der ozeanischen Erfahrung des Raumfluidums und seinen Metarmorphosen vorübergehend ab, werden teilweise steif, kantig, hart und abweisend wie bäuerliche Holzskulpturen. Gleichzeitig mit dem zeitgemäßen expressiven „Primitivismus“ nähert sich Boeckl der leuchtenden, kontrastreichen Palette der Fauves wie dem schreienden chromgelben Inkarnat ihrer Figuren. Er erreicht ein Henri Matisse vergleichbares farbenfrohes Dekor, in dem Flächen- und Raumwerte, Volumen und Farbe eine Einheit bilden. Seine „Freundinnen“ und paarweise gegebenen Frauenakte aus dieser Zeit, das kauzige Pariser „Selbstportrait“ von 1923 oder das bekannte „Stilleben mit Ofenrohr“ von 1925 empfehlen sich als Metaphern ungebrochener Sinnlichkeit und Lebensfreude.

Für den Kärntner Koloristen und Veronese-Bewunderer Boeckl wurde wie für den Kärntner Franz Wiegele der feminine malerische Sensualismus zum

hauptsächlichen Ausdrucksmittel. Im Verein mit ihren Aktdarstellungen können sie sogar als Wegbereiter der farbtintensiven „neurasthenischen“ *body awareness*-Malerei der gleichfalls in Kärnten gebürtigen Malerin Maria Lassnig beansprucht werden. In den aquarellierten miniaturhaften Landschaftskompositionen der vierziger Jahre läßt sich eine Spiritualisierung zu meditativ gefundenen „Farbgestalten“ (ähnlich wie bei Julius Bissier) feststellen, die die vergegenständlichende Konturästhetik endgültig verlassen und dem ozeanischen Vixierbild der Körper im Raum erneut das Feld überlassen. Die Verselbständigung der Farbe grenzt um 1950 schon an die Anarchie des informellen unbewußten Malens, ohne daß sich dieser letzte radikale Schritt bei Boeckl wirklich nachweisen ließe. Seine abstraktesten „Farbkompositionen“ lassen immer noch ihre Herkunft aus einer figurlichen und tektonischen Ordnung ahnen.

Eine ausgesprochen schillernde Figur der Zwischenkriegszeit ist der Erotiker Albert Paris Gütersloh. 1887 geboren, 1938 aus seinem Lehramt an der Kunstgewerbeschule entlassen und 1940 mit Berufsverbot belegt, gehört er zu den zentralen, künstlerisch vielseitigen Vermittlerfiguren zwischen der Kunst vor 1938 und der nach 1945, die im Umkreis des Art Clubs den Anschluß an die 1938 durch Emigration oder Gleichschaltung der Künstler verlorene Moderne sucht. Nach Klimt ebnet Gütersloh den Weg in die Malerei, als er den Autodidakten in der Wiener „Kunstschau“ 1909, wo auch Schiele und Kokoschka reüssierten, erstmals vorstellte. (Drei Jahre später wirkt er als Korrespondent von Paris aus, liefert Beiträge für die Zeitschriften „Der Ruf“ und Pfemferts „Aktion.“) 1918 gibt er mit Franz Blei die Zeitschrift „Die Rettung“ heraus. Was die beiden Freunde lebenslänglich verband, ist die paradoxe katholische Verknüpfung erotischer Interessen mit religiösen Grundsätzen, absoluter Keuschheit mit absoluter Unkeuschheit zu einer Art erotischer Dämonenbeschwörung. Seine Umschlagzeichnung für Bleis „Der bestrafte Wollüstling“ (1921), sein wohl bekanntestes Illustrationswerk „Kain und Abel“ (1924), Zeichner und Dichter sind hier ein und dieselbe Person, schöpfen ebenso aus einem traditionellen Fundus erotischer Metaphern wie seine handtellergroßen aquarellierten Miniaturen, die die historisch ererbte Idylle galanter Schäferszenen und pastorale Motive des Rokoko in Erinnerung bringen und eine antithetische Traumwelt zur Wirklichkeit, ein skurriles „Traumbiedermeier“ (Muschik) begründet. Der konservative Blick auf Vergangenes hat Gütersloh nicht davon abgehalten, sich gleichzeitig für den noch unbekannteren Schiele und Arnold Schönberg als Maler einzusetzen. Was er über letzteren ausführt, charakterisiert noch besser Gütersloh eigenen, nach 1945 einflußreichen Ansatz. Versucht werde, „der Malerei endlich jenen Zustand psychischer Primitivität nachzuerschaffen, jene prähistorische Art Vorleben“ und jene „noch untechnische Produktivität, wie sie vom Kind, vom Barbaren und vom archaisierenden Dekadenten an Stelle des Talents oder des Genius besessen wird“¹⁹. Der Rück-

gang auf den eigentlichen „geistigen und reinen Ursprung“ der künstlerischen Schöpfung an der „Grenze des Prähistorischen“ kennzeichnet auch die romantische, im Expressionismus verbreitete Schlagseite seiner erotischen Phantasien, die in seinen, den Liebespaaren, Tagträumern, Nichtstuern und Flaneuren gewidmeten Miniaturen als innerlich zerissene, gebrochene, skeptische Selbstgespräche manifest werden. Obwohl anfangs noch tief im Barock, Biedermeier und Wiener Jugendstil wurzelnd, ist ihm doch jede Einübung in die Stilmaske der Vergangenheit zuwider. Der innere Klang, die Mystik der Dinge, interessieren ihn mehr als ihre Oberfläche. Er blickt auf die damaligen Zentren des Expressionismus und der religiös motivierten Nabi-Malerei, die der naturalistischen Lüge in der Kunst den Kampf angesagt hatten.

Gütersloh hat im Verlauf seines langen Lebens mit den verschiedensten Stilen und Attituden experimentiert und auf dem internationalen Parkett der Avantgarde Erfahrungen gesammelt. Dies hat ihm künstlerisch nicht immer weitergebracht, aber doch prädestiniert, nach 1945 an der Wiener Akademie und dem 1947 gegründeten Art Club als Anreger nicht nur für den Phantastischen Realismus, sondern auch für Fruhmann, Hollegha, Mikl, Rainer und andere zu wirken. Er kann den „revolutionären Akt“ des Expressionismus, der mehr ein Abschaffen als ein Schaffen „ist und durch Rückkehr zu einem bildnerischen Analphabetentum die Ursprünglichkeit auch des Empfindens zurückzugewinnen“ strebt²⁰, als Methode des Beginnens an die neue Generation weitergeben. In der kurzen Zeit seines Bestehens ist der Art Club (1947 – 1953) für die Rückkehr des Verdrängten und Verbotenen eine nützliche Institution, die freilich bei weitem nicht alle fortschrittlichen Kräfte integrieren wollte und konnte. Was das Erotische betrifft, so ist an Ernst Fuchs Anfänge, seine frühen „Metamorphosen des Fluches“, seine „Unheiligen Heiligen“ von 1948 bis 49 und Rudolf Hausners freudianisch inspirierte Gemälde „Ich bin Es“ und „Die Arche des Odysseus“ von 1948 zu erinnern. Die egozentrische Ichmythologie des masochistischen Mannes, die sich als Denkhaltung bis in unsere Zeit, die achtziger Jahre, hineinzieht, hat in Hausners Selbstportraits als Kleiderpuppe zwischen zwei Fruchtbarkeitsgöttinnen und als seine Anima absteckender „Adam“ ihren Ursprung. Hausner setzt in seinem Hauptbild, der „Arche des Odysseus“, den männerverschlingenden, aber auch positiv als Lebensprinzip besetzten Mutterarchetypus ins Zentrum, unterminiert seinen fortschrittlichen Ansatz bei der Psychoanalyse mit einem von der Angst und Unterlegenheitsphantasie des Mannes diktierten Weiblichkeitsmythos. Damit wird ein großer Teil des erotischen Symbolismus der Jahrhundertwende, die Männerphantasie der bürgerlichen Salonkunst, von der Dominanz des Weibes und des weiblichen Prinzips, wie es für die österreichische Kunst des ersten Jahrzehnts unseres Jahrhunderts in klassischer Form in den Radierungen und Zeichnungen von Rudolf Jettmar (z.B. „Nacht und Träume“, 1904),

Alfred Kubin und vor allem bei Kokoschka zu finden ist, in den Neubeginn der erotischen Kunst, die Zeit der fünfziger und sechziger übertragen.

Der Emigrant Kokoschka, der nach 1945 von der Wiener Kunstszene und Kunstbürokratie nicht angenommen und „hereingeholt“ wurde, weicht von den ikonographischen Zeitbildern des Weiblichkeitsbildes in der Nachkriegskunst im wesentlichen nicht ab. Kokoschka, der einmal den Klimtschen Akttypus aus der gefrorenen ornamentalen Eleganz zum Häßlichen, Konvulsivischen und Triebmäßigen der Menschennatur befreit, wie Schiele an der Nahtstelle von Stil- und Ausdruckskunst laborierte, steht auch in den Aktzeichnungen der vierziger und fünfziger Jahre, die noch in London und später in Salzburg entstehen, im Bann des fleischigen Frauenkörpers. Der gezeichnete Akt erscheint als Person gleichgültig, mehr manierter Akademieakt als seismographisches Aktportrait, wie man es vom Frühexpressionisten gewöhnt war. Sein Frauenbild erscheint jetzt anonym und verallgemeinert. Die Kontinuität des matriarchalen Eros im Leben des fast vierundneunzig Jahre alt gewordenen Künstlers zeigt in den späten Aktzeichnungen eine Konzentration auf unpersönliche, gattungsspezifische weiche Körperteile. Brüste, Schenkel, Lenden, die Fruchtbarkeit und Rumpfnatur des weiblichen Körpers drängen in die Mitte des Bildformates und entwickeln die Extremitäten nach den Rändern, wo sie wie abgeschnitten und in ihrer Größe reduziert wirken. Man glaubt, der Künstler hätte in Anlehnung an die archaischen Fruchtbarkeitsgöttinnen stets mit der Einzeichnung des weiblichen Rumpfes begonnen und das übrige, die intellektuelle Gebärdesprache der Gliedmaßen, wo die expressive Form am deutlichsten ist, in die Peripherie des zeichnerischen Geschehens abgedrängt. Das matriarchale Vorzeichen findet sich bereits in den frühen Dichtungen wie den „Träumenden Knaben“, dem „Weißen Tiertöter“ und in den aus der Liebestragödie mit Alma Mahler gepreßten Arbeiten als positive, sehnsuchtsvolle Einstellung zum Reich der Müt-



ter. Es hat auch den nüchtern und etwas trocken gewordenen späten Kokoschka nicht losgelassen und sein Interesse für das weibliche Schöpferium nicht ausgelöscht. Die frühe Bachofenbegeisterung scheint nicht vergessen zu sein, wie seine Kaltnadelradierungen zu Klimts „Penthesilea“ (1965–70) und das 1971 Euripides entnommene Thema der Trojanerinnen zeigen. In seiner 1971 veröffentlichten Autobiographie „Mein Leben“ und im jüngst erschienenen ersten Band einer vierteiligen Briefauswahl ist die Abgrenzung des weiblichen Eros vom männlichen Thanatos, den die weibliche Aktzeichnung der späten Jahre ausgrenzt, öfters bezeugt.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß in der erotischen Kunst Österreichs von 1918 bis heute Fortschritt und Stillstand gleichermaßen festzustellen sind. Eine Emanzipationslinie verläuft von der Entdeckung und furchtlosen Thematisierung des männlichen Körpers und seiner Sexualität; eine Dekadence- oder Regressionslinie verläuft in der stagnierenden Behandlung des weiblichen Körpers in den bereits von Symbolismus und Jugendstil der Jahrhundertwende erarbeiteten Formen als Sexualobjekt oder Fruchtbarkeitsmythos, läuft in jedem Fall auf ein projektives Frauenideal hinaus, sei es nun positiv oder negativ besetzt. Die vielen verschiedenen Erotisierungstendenzen in der Kunst der fünfziger bis achtziger Jahre erfordern aber eine differenzierte Analyse.

Wie Kokoschkas' so reicht auch Otto Rudolf Schatz' Lebenswerk von der Zwischenkriegszeit in die Zeit nach 1945 hinein. 1900 in Wien geboren, 1938 mit Malverbot belegt, 1944 mit seiner Frau in Arbeitslagern auf tschechischem Boden eingesperrt, bei Kriegsende befreit und von Stadtrat Matejka nach Wien gerufen, stirbt er 1961 zu früh, um seine wichtige sozialkritische Position am äußersten linken Rand des breiten realistischen Ausdrucksspektrums in Österreich nach dem 2. Weltkrieg ausbauen und beispielsweise einen Dialog mit dem Kreis um Hrdlicka eingehen zu können. So kennt man Schatz vor allem als neusachlichen Maler und Holzschneider proletarischer Typen und menschenfeindlicher Industrielandschaften, als Genremaler des Prater-Milieus, der Prostitution, des Rassismus, vor allem aus den zwanziger und dreißiger Jahren. Immer hat er schon auch eine Ader für das erotische Sujet, steht der Dramatik des Geschlechterkampfes und der scherzhaften Satire der Pornographie gleich nahe. Wilfried Daim hat auf dieses Schwanken aufmerksam gemacht und auf die unterschiedliche Qualität seiner erotischen Zeichnungen hingewiesen. Schatz zählt meiner Auffassung nach zu den bedeutendsten aufschlußreichsten österreichischen Meistern der modernen erotischen Kunst und dies nicht nur mit seinen Arbeiten im neusachlichen Stil der zwanziger Jahre. Von seinen in Serie produzierten Erotika aus den vierziger und fünfziger Jahren sind in letzter Zeit viele auf Auktionen aufgetaucht. Nach Daim, seinem Interpreten, hat er damit vor allem amerikanische Besatzungssoldaten bedient. Das läßt Schlimmes erwarten, doch sind seine Arbeiten (wie z.B. die

Schlauchserie) – zweifellos Zoten auf sadistische Sexualphantasien – von der bierernsten, humorlosen Idealistik des pornographischen Gewerbes, das in den Spinden der Gl's zu finden war, leicht zu unterscheiden. Schatz erotische Zeichnungen dieser Zeit sind vielleicht die frühesten Beispiele, die auf künstlerischem Niveau die Gefahr des Umschlagens der sexuellen Befreiung in eine neue sexistische Idolatrie des Frauenkörpers sichtbar machen, eine Entwicklung, die freilich nicht im wesentlichen von der erotischen Kunst, sondern auf dem Hintergrund der wachsenden Prosperität und des Konsumhedonismus von der Sexualästhetik der Waren, den sexualisierten Massenmedien und anderen Formen der vergesellschafteten Pornographie vorangetrieben wird. Die künstlerischen Formen der pornographischen Phantasie befinden sich in den fünfziger Jahren noch in einer Opposition zum repressiven sexualfeindlichen Realitätsprinzip, das in den sechziger Jahren zu Ende geht und in den folgenden Jahren in der einseitigen Zielrichtung auf die Befreiung nur der männlichen Sexualität in zahllosen feministischen Kampagnen dekurviert wird. Die achtziger Jahre markieren insofern eine völlig neue Situation, die mit 1918–1938–1968 nur im Hinblick auf eine sich wieder verschärfende Zensurpraxis vergleichbar wird. Mit Rücksicht auf die erotische Kunst und ohne Rücksicht auf den inhumanen massenmedialen Gewaltporno ist zu hoffen, daß die feministische Befreiung kein Bündnis mit dieser neuen, antiliberalen Zensurpraxis eingeht.

Anmerkungen:

- 1 Hans Otto Winter: Kunst und Unsittlichkeit. In: Beibl. der Zeitschrift für Bibliophilie, H. 7, V.Jg., Oktober 1913, S. 271
- 2 Beibl. d. Z. f. B., V.Jg., Dezember 1913, H. 9, S. 387
- 3 z.B. Beibl. d. f. B., V.Jg., Juli 1913, H. 4, S. 174
- 4 Etwa in der Wertschätzung Klimts und der sexessionistischen Erotik!
- 5 Franz Blei: Formen der Liebe, Berlin-Wien 1930, S. 206
- 6 A.a.O., S. 210
- 7 Ebd.
- 8 A.a.O., S. 209
- 9 Karl Kraus, Die chinesische Mauer, München-Wien 1964, S. 291
- 10 A.a.O., S. 280
- 11 Blei, a.a.O., S. 386
- 12 Dolf Sternberger, Sinnlichkeit um die Jahrhundertwende, in: Jost Hermand (Hg.), Jugendstil, Darmstadt 1971, S. 103
- 13 Eduard Fuchs, Geschichte der erotischen Kunst, II. Bd., München 1923, S. 269
- 14 Es gibt auch Ausnahmen, wie bei Michael Zichy (1827–1906) in der sachlich naturalistischen Spätphase des Wiener Biedermeiers. In der Albertina-Präsentation zum Biedermeier fehlt er ebenso wie in der Ausstellung „Bürgersinn und Aufbegehren“.
- 15 A.a.O., S. 18f.
- 16 Egon Schiele, Schriften und Zeichnungen, Wien, Allerheiligenpresse, S. 28/29
- 17 Anklageschrift 1945 in Wien verbrannt. Vgl. Anklagepunkte bei Nebehay: E. Schiele und die Erotik. In: Sexualmedizin H. 11a, November 1982, S. 544
- 18 Vgl. Albert Fuchs, Geitige Strömungen in Österreich 1867–1918, S. 70
- 19 Vgl. Arnold Schönberg, Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh u.a., München 1912, S. 69, 70
- 20 Aus der Rede von 7.10.1950 zur Eröffnung der Internationalen Art Club-Ausstellung in der Wiener Secession. In: Der Art Club in Österreich, Hg. v. Otto Breicha, Wien-München 1981, S. 12

DIE FRAU UND DAS REALE: DAS VERDRÄNGTE SOZIALE

Die Verbindung von Sexualität und Macht, die Darstellung des Geschlechtsverhältnisses mit Gewalt hat seine Wurzeln in einem sozialen historischen Prozeß, innerhalb dessen Herrschaft die rechtliche und soziale Diskriminierung der Frau etabliert wurde. Darauf hinzuweisen scheint mehr als banal, aber durch das Verdrängen der historischen Zusammenhänge und der Realität der modernen Gesellschaft muß immer wieder darauf hingewiesen werden. Eine Realität der modernen Gesellschaft ist das Medium Film und damit das Bild der Frau in diesem Abbildungsmedium. 70% der hergestellten Filme zeigen ein diskriminierendes Bild der Frau, diskriminieren ihren Intellekt, ihre Gefühle, ihre Sexualität, ihre Sozietät. Mein kurzer Vortrag beschäftigt sich mit der Frage: wie ist es in unserem rechtstaatlichen System zu solch einer grundlegenden sozialen und auch den Grundsätzen widersprechenden Diskriminierung der Frau gekommen?

Meine Antwort will die Richtung dieser Frage auf die Kultur selbst lenken, auf diese Art und Weise, wie die Kultur diese realen Zustände konstruiert und repräsentiert, modelliert und *abbildet*.

Dabei müssen, bzw. sollen wir eine Art parallele Schau vornehmen, nämlich eine Sicht auf die soziale Entwicklung, die Herstellung der modernen Gesellschaft mit Hilfe der Wissenschaft, Technik und Politik einerseits, was wir den sozialen Körper nennen können, und andererseits eine Sicht auf die kulturelle Entwicklung, die Herstellung des modernen Körpers seit 1800, seit Beginn der industriellen Revolution, welcher moderner Körper im wesentlichen auf der Errichtung der Geschlechter-Differenz auf der biologischen Differenz besteht, und die Verwendung, den Gebrauch dieses modernen Körpers im Bild, in der Bildkultur, welche ja zu dem Zweck produziert wurde, diese Arbeit, diese Trennung zu leisten und zu perpetuieren.

Der französische Philosoph Condorcet, der englische Anarchist William Godwin, der englische National-Ökonom Adam Smith, die englischen Philosophen David Hume, Thomas Hobbes, der englische National-Ökonom Thomas Malthus haben die Metapher bzw. die Analogie zwischen Körper und Gesellschaft auf die eine oder andere, manchmal sogar konträre Art, zu Fundamenten ihrer Gesellschaftslehre gemacht. Eben gerade aufgrund dieser metaphorischen Korrespondenz zwischen Körper und dem Staat („gesunde Leiber in einem gesunden Staat“ hieß es ja auch noch vor wenigen Jahrzehnten und der gegenwärtige Fitness-Kult wiederholt das auf eine liberale Weise ja wieder), gerade diese Imagination der Gesellschaft als Volkskörper, wo es Parasiten und Volksschädlinge etc. gibt, führt ja dazu, daß wir diese Parallel-Schau auf die Entwicklung in der modernen Gesellschaft selbst haben, weil diese

Körpermetaphorik nicht nur die moderne Gesellschaft, ihre Rechtsprechung, ihre Ideologie mitbegründet hat, sondern weil diese Körpermetaphorik immer noch sozial wirksam ist. Im vielleicht berühmten Werk zur Sozialgeschichte im 19. Jahrhundert, „London Labour and the London Poor“, von dem englischen Soziologen Henry Mayhew, 1861 erschienen, wird bereits die ökonomische Nomenklatur auf den Körper übertragen. Mayhew spricht von produktiven Körpern und nicht-produktiven Körpern. Wie der Untertitel des Buches zeigt: „A cyclopedia of the condition and earnings of those that will work, those that cannot work and those that will not work“, wird der kapitalistische Arbeitsbegriff über den Körper gestülpt. Auch Thomas Malthus hat in seinem „Essay on the Principle of Population“ von 1798, also gerade zu Beginn der industriellen Revolution, die Unterscheidung zwischen produktiven Körper (z.B. des Proletariats) und nicht-produktiven Körper als Logik der modernen Gesellschaft bezeichnet. In dieser Logik ist klar, daß der re-produktive Körper, wie das Wort schon sagt, kein produktiver Körper sein kann. Mayhew hat dann auch ungeniert die nicht-produktiven Körper, wie die von Nomaden, als Parasiten bezeichnet, durch den der *Apparatus* von Produktion, Zirkulation, Konsumation geschwächt wird.

Der bloß re-produktive Körper ist also in dieser Gleichung ein parasitärer Körper. Indem die Frau als zuständig für die Reproduktion deklariert wurde, als Hausfrau und Frauenzimmer, von der Produktion ausgeschlossen wurde, wurde nicht nur eine Arbeitsteilung vorgenommen, die sie an den Rand der Konstruktion der Gesellschaft drängt, als dessen Repräsentant im Gegensatz zu Frauenzimmer der Staatsmann gesehen werden kann, also der Mann der ist, der Staaten und Gesellschaften mit deren Inhalten konstruiert, realisiert, sondern darüber hinaus wurde sie eigentlich sogar zum Nutznießer, zum Parasiten des Staatskörpers erniedrigt. Darauf konnte die Ausbeutung der Frau konstruiert werden.

Das Gefasel von der Reproduktions-Biologie, das damals einsetzte, muß also in diesem ökonomischen Zusammenhang gesehen werden, mit der Errichtung der modernen Industriegesellschaft, wo die Frau als reproduktiver Körper die Produktion und Zirkulation schwächt, wo der Hinweis auf Arbeitsausfälle wegen Schwangerschaft und ähnliche „Pausen“ zur sozial niedrigen und finanziell schlechteren Stellung genützt wird. Sie sehen, wie noch in der Gegenwart ein weiblicher Körper konstruiert wird, der nicht voll arbeitsfähig, nicht voll produktionsfähig ist, weil dieser Körper eben re-produktive Aufgaben zugewiesen bekommt, und wie diese biologische Definition des sozialen Körpers der Frau benützt wird, um ihre soziale Erniedrigung zu legitimieren. Der Mythos der Reproduktion wurde als Unterwerfungs-Mechanis-

mus im Zusammenhang mit dem Aufbau der kapitalistischen Gesellschaft entworfen. Die Frau als re-produktiver Körper, kann am Aufbau der modernen Gesellschaft nicht vollwertig teilnehmen.

In dieser Analogie von Körper und Gesellschaft, in dieser Übertragung ökonomischer Kategorien auf physiologisch-körperliche, in dieser Trennung zwischen produktiv und nicht-produktiven Körpern sehen wir die erste Stufe der Auslöschung der Frau, weil sie in diesem System zum reproduktiven Körper wird, weil eben dieser Klassenkampf, dieser soziale Kampf den Mythos der Reproduktions-Biologie begründet, weil mit dem die soziale Benachteiligung der Frau legitimiert werden kann.

Es wird eine physiologische Basis, eine Physiologie des Körpers konstruiert, mit der die Frau aus der Konstruktion der Gesellschaft und somit der Kultur ausgeschlossen werden kann. Der reproduktive Körper ist für den Staatskörper ökonomisch nur eingeschränkt relevant. Das Ziel der Metaphorik, der Analogie von Staat und Körper, auf der die moderne Gesellschaft begründet ist, war also, einen bestimmten Körper vom Staat, von der Gesellschaft auszuschließen, zumindest in die unteren Regionen zu verweisen. Die Konstruktion der modernen Gesellschaft, mit dem Zweck, den Körper der Frau als Ort der Reproduktion, der Nichtproduktion zu stigmatisieren und sozial zu ächten.

Die Bilder der Kunst, in denen die Frau als Gebälerin, als Mutter, als große Naturkraft bis hinauf zu Lulu gezeichnet, gemalt und gekennzeichnet wurden, haben dem System ihre Servilität erwiesen und ihren Teil zur Stabilisierung, Modellierung, Konstruktion und Repräsentation dieses Systems beigetragen.

Die Frau wird so insgeheim zur Krankheit des Sozialkörpers, zum Fatum des Sozialkörpers. In der Re-Distribution von Weiblich und Männlich, wie sie im 19. Jahrhundert im Zeitalter der maschinellen Revolution einsetzt und sich im postindustriellen Zeitalter fortsetzt, was eigentlich die Arbeit der Kultur war bei der Konstruktion des modernen Körpers und der modernen Gesellschaft, ist der weibliche Körper zur Allegorie des Modernen geworden. Die Idolatrie der Prostitution, zum Beispiel in Baudelaires Werk, die Mythologisierung des massenhaften Geschlechtsverkehrs, aber die Zuweisung desselben auf die Frau, den Körper der Frau, ist als Reflex der einsetzenden Massenproduktion von Gütern zu sehen, als *pere-verser* Reflex, um mit Lacan zu sprechen, als ein gegen den Vater gerichteter Reflex. Die Massenproduktion als Grundzug des modernen Gesellschaftskörpers wird als Massenkonsumation von Sex auf den weiblichen Körper (als Sünde, als schädlich, als schmutzig) projiziert.

Wie sehr die Trennung der Körper in produktive und re-produktive, in männliche und weibliche Körper eine rein soziale Konstruktion ist –

wie sehr die Trennung der Geschlechter aufgrund biologischer, körperlicher Differenzen ein sozial konstruierter Mythos ist –

kann man in dem Buch „Mythos of Gender. Biological Theories About Women and Men“ von Anne

Fausto-Sterling von 1985 (Basic Books) nachlesen, wo durch biologische, genetische, evolutionstheoretische und psychologische Evidenz gezeigt wird, wie sehr der auf Biologie und Körper begründete Geschlechtsunterschied substanzlos ist und eigentlich nur sozial erklärt werden kann, als sozial beabsichtigt, als soziale Ökonomie des Körpers.

Auch Emily Martin zeigt in ihrem Buch „The Woman and the Body. A Cultural Analysis of Reproduction“, von 1987 (Beacon Press/Boston), wie der Körper der Frau von der Medizin noch heute unter dem Gesichtspunkt der Produktivität beurteilt wird. Wie in der sogenannten medizinischen Wissenschaft die Metaphorik der Ökonomie weiterblüht, welche die Frau nicht nur vom eigenen Körper, sondern als Körper vom Staat, vom Gesellschaftskörper entfremdet. In der kulturellen Grammatik ist solcherart das Gebären, die Geburt eines Kindes als die einzige Produktivität der Frau zu sehen. Der Uterus ist die Maschine, das Kind das Produkt, die Mutter die Arbeiterin. Menopause bedeutet daher Ende der Produktivität, und Menstruation ist verfehlte Produktion. Daher ist in dieser Logik des Körpers als Marktplatz, als Fabrik, in dieser Betrachtung reproduktiver Prozesse unter dem Blickwinkel der Produktion, eine Frau, die sich dieser Produktion verweigert, wertlos, weil unproduktiv, also eigentlich keine Frau. Sie sehen, wer sich mit der Frau als Gebälerin zufrieden gibt und sich dessen noch rühmt, definiert sich eigentlich unter dem Gesichtspunkt der Produktivität und somit des Mannes, was dazu führt, daß die kinderlose Frau sich selbst oft wertlos fühlt und nicht nur sozial als wertlos gilt. Die Frau definiert sich also als Nicht-Frau, solange sie sich nur reproduktiv definiert.

Daher ist die Trennung vom Körper, die Verweigerung des Körpers Teil eines großen Kampfes für die Befreiung von der patriarchalischen Familie und vom patriarchalischen Staat.

Sie werden nun fragen, was hat das mit dem modernen Darstellungsmedium Film zu tun, mit dem sozialen Status der Frau im Film?

Die Antwort liegt darin, daß die Kultur die Arbeit der Soziologie übernommen hat. Die Metaphorik von Körper und Gesellschaft lautet nun Analogie von Körper und Kultur. Die ökonomischen Kategorien zur Definition des Körpers, die sich scheinbar auf physiologische und biologische begründen konnten, werden nun von kulturellen Kategorien fortgesetzt, die sich weiterhin auf physiologische und biologische Legenden und Mythen zur Konstruktion der Geschlechtsdifferenz beziehen. Ich möchte auf meinen Beitrag zur feministischen Theorie mit dem Titel „Frau und Kreativität“ von 1976 hinweisen: „... daß in unserer Kultur Kreativität immer auf ein Produkt zielt, also eine *personale Kreativität*, die dem Menschen zukommt, dessen größtes kreatives Produkt sein eigenes Leben oder das Leben der ihm Nahestehenden ist, oder die *soziale Kreativität*, d.h. der Mensch, der soziale Beziehungen kreativ gestaltet, geringer bewertet wird als die *produktive Kreativität*, die der Mensch besitzt, der in individuellem Denken zu neuen Ergebnissen auf dem Gebiet der Wissen-

schaft oder der Kunst kommt."¹

Der ökonomische Apparat wurde zum Beispiel durch den „kinematographischen Apparat“ ersetzt, weil der repräsentative Apparat des Kinos der geeignetste für die Technik der Imagination ist.

Der „Cinematic Apparatus“, von dem seit ca 1978 gesprochen wird, als Teil, als Element des Kultur-Apparates konstruiert nun Bilder der Frau, welche die soziale Definition der Frau als reproduktiver Körper fortsetzt. Teresa de Lauretis schreibt 1980 in dem von ihr und Stephen Heath herausgegebenen Buch „The Cinematic Apparatus“ (St. Martin's Press New York) in ihrem Beitrag „Through the Looking-Glass“ : „Insofar as the cinematic apparatus operates in history, is traversed by and in turn produces ideological effects in social practice, the current debate on representation, identification, subjectivity, gender and sexual difference not only occupies a critical space within a historical materialist theory of the cinema, but directly invests its basic premisses.“ Die Frau als Spektakel, die Frau als nackter Körper, als Warenbild im Film ist die neue Ökonomie des Körpers, die Logik des Kapitals in der Kultur. Die Sexualisierung des Körpers der Frau im Film, die Idolatisierung der Frau als Körper im Film ist die Fortsetzung jener Zwangsarbeit, jener Teilung, die um 1800 begonnen wurde. Das Bild, das im Film von der Frau entworfen ist, begründet den Geschlechter-Unterschied aufs Neue durch den Körper. Das Bild repräsentiert den sozialen Zustand der Frau nicht nur, es bildet die soziale Position der Frau nicht nur ab, sondern Kraft seiner Repräsentation, seiner imaginären Funktion modelliert das Bild auch die biologisch begründete Geschlechterdifferenz, welche die frühkapitalistische Differenz von produktiven und nicht-produktiven Körpern fortsetzt. Das Bild konstruiert also die Diskriminierung der Frau. Der Körper der Frau wird im Film zum Bild der Frau, soweit, daß die Geschichte des Films und die Geschichte des Körpers der Frau virtuell eins sind. Das Bild der Frau im Kino wird zum Frauenkörper.

Dieses Weiterleben der Klassifizierung des weiblichen Körpers als Marktplatz, als Ökonomie, als Tauschwert in der Bild-Kultur, wie wir sie schon zu Beginn der modernen Sozial-Theorien kennengelernt haben, ist ein bezeichnender Teil dafür, wie die Kultur die Existenz der Frau marginalisiert, parasitiert und exkludiert.

Wie bei Beginn der Konstruktion der modernen Gesellschaft durch die biologische Klassifizierung der Frau diese von der Konstruktion des Sozialkörpers selbst geschlossen wurde, so ist die Frau auch von der Konstruktion der modernen Kultur durch die gleichen Mechanismen ausgeschlossen worden, nämlich logisch fast zwangsweise, da die Kultur, die Bild-Kultur die Frau geradezu ekstatisch als Körper gefeiert hat.

Die Arbeit der Erstellung des modernen Körpers als Mechanismus der Unterdrückung der zweiten Hälfte der Menschheit² geht also heute in der Kultur nicht nur unvermindert weiter, um nicht zu sagen gesteigert. Geht doch gerade das Kino darauf, die

Schönheit der Frau, die körperliche Schönheit der Frau zu feiern, zu gestalten, zu repräsentieren, zu modellieren. Die Bild-Kultur ist es also, die heute ungehemmt den Körper der Frau ausbeutet, so wie es einst das Kapital begann. Die Ausbeutung des Körpers geschieht nicht nur real, sondern auch medial, als Bild.

So ergibt sich das Paradox, daß das Bild der Frau unmittelbar mit dem Bild selbst verbunden ist. „Die Bilder der Frau, die die Kultur erzeugt hat, sind Abbilder einer Realität, die nicht für alle dieselbe Wirklichkeit ist, sondern sozial konstruiert verschiedene Interessen vertritt. Darf man daraus schließen, daß das weibliche Selbst sich vom eigenen Körper wie von den eigenen Bildern lösen muß?

Die Frau muß die Repräsentationsform, unter die man sie gebeugt hat – und dazu zählen der Körper wie die Bilder – unterlaufen und überspielen. In einer Epoche, für die gilt was Martin Heidegger 1938 in „Die Zeit des Weltbildes“ sagte (publiziert 1952), daß es nämlich für unsere Zeit charakteristisch ist, daß die Welt nur mehr ein Bild ist, daß die Welt nur existiert durch die Subjekte, welche die Welt zu schaffen glauben, indem sie ihre Repräsentation produzieren, muß die Frau die Repräsentation, den Repräsentations-Apparat unserer Gesellschaft ruinieren, um zum Sein zu gelangen. Sie muß aber auch ihre vom Männlichen abgeleiteten Negativformen, das sogenannte Weibliche, negieren, das heißt akzeptieren, daß die Frau nicht Mutter sein muß, nicht Körper sein muß, nicht weibliches Selbst für ein anderes Selbst.

Im Repräsentationssystem der phallokratischen Kultur, existiert die Frau nur als Körper oder als Bild (oder gar nicht). Man könnte sogar fast sagen, die Kultur hat nur Bilder von Frauen erzeugt und das einzige, wo Frauen sich wieder erkennen sind Bilder. Aber Bilder von wem gemacht?“³

Das Bild wurde schon immer als Double des Realen gehandelt und das Bild feiert die Frau als Körper und schließt sie damit aus der Kultur aus. Die Kultur kennt die Frau als Mutter, als Geliebte, (Ehe)Weib etc., die zeitgemäßen Formen der produktiven Frau und weist sie somit als Produzentin von Kultur ab. Die Frau lebt in der Kultur tatsächlich im Exil. Sie kann gemäß der Logik, deren Entwicklung ich kurz umrissen habe, nicht Kultur produzieren, da sie ja nicht einmal produktiver Körper war. Die Frau muß also die Kultur transformieren, wenn nicht sogar transgredieren, weil sie in der real existierenden, von Männern konstruierten Kultur in der Tat keinen Ort hat. Nur in der Kultur-Überschreitung, in der Kultur-Transgression kann die Frau zu sich kommen bzw. ihr eigenes Bild produzieren.

Anmerkungen:

- 1 Valie Export, Frau und Kreativität, Hg. Forum für aktuelle Kunst, Innsbruck 1975
- 2 Anna Wheeler, William Thompson, Appell der Frauen, der einen Hälfte der menschlichen Rasse, gegen den Dünkel der der anderen Hälfte, der Männer, sie in politischer und daher ziviler und häuslicher Sklaverei zu halten, 1825
- 3 Valie Export, Das Reale und sein Double: der Körper, Hg. G.J. Lischka, Benteli 1987

DIE HEIMAT – MACHER

Wer bestimmte den österreichischen Heimat-Film nach 1945?

I. „NATUR“ SIEGT ÜBER „UNNATUR“

Beinahe ein Drittel der österreichischen Filmproduktion in den zwanzig Jahren nach Kriegsende sind Heimat-Filme. Von den insgesamt 445 österreichischen Filmen zwischen 1946 und 1966 kann man bei großzügiger Auslegung 122 zu den Heimat-Filmen zählen, immerhin 27,3 Prozent der Gesamtproduktion. Die eigentliche Heimat-Film-Ära war in Österreich auf drei Jahre beschränkt und setzte 1955 nach dem überraschenden (und überraschenden) Erfolg von „Echo der Berge“ („Der Förster vom Silberwald“) ein. In diesem Zeitraum stellten die Heimat-Filme sogar 36,6 Prozent der Produktion.

Gerade in den Hervorbringungen der Massenkultur kommt etwas von dem ans Licht, was an populären Vorstellungen und Lebensanschauungen sonst verdeckt unter einem dünnen Anstrich von Hochkultur und Offizialität bleibt. Der scheinbar so harmlose, wenn auch naiv wirkende Heimat-Film der fünfziger Jahre ist mehr als nur eine Abfolge von „schönen“ Landschaftsaufnahmen, die mit Liebespaaren garniert sind. Denn der Trivialfilm konservierte – ungewollt – die ungeschriebenen Gesetze und Normen seiner Zeit, wie schon der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer in den vierziger Jahren feststellte. Der Heimat-Film enthüllte gerade durch seine Naivität unfreiwillig weltanschauliche Grundlagen, die nach offiziöser Darstellung mit dem „Jahre Null“ – 1945 – zu existieren aufgehört hatten.

Der materielle Neubeginn des Jahres 1945 – auch er wird bezeichnenderweise immer mit „Wiederaufbau“ und nicht „Neuaufbau“ beschrieben – bringt in der Filmbranche keine personellen Neuerungen. Österreich erhielt erst besonders spät – 1980 – ein Filmförderungsgesetz; bis dahin gehörte der Film offiziell nicht zu den Kulturgütern, sondern zu den Waren und/oder zu den Massenvergnügungsmitteln. Dieser Umstand allein wirkte schon selektionierend auf den Kreis der Filmschaffenden.

Der Heimat-Film war für Regisseure wie Antel, Marischka, Hoesch, Stöger, Reinl, Löwinger, v. Borsody, Hainisch, v. Cziffra u.a. die geeignete Form, um jeglicher Problematik aus dem Weg gehen zu können. Die unkritische Haltung der meisten von ihnen ist auch aus ihrem Werdegang zu verstehen: Sie hatten ihren Beruf noch bei Sascha Kolowrat, bei der Ufa und bei der Wien-Film wie ein Handwerk von der „Pike“ auf erlernt und blieben deshalb auf einmal gelernte dramatische Schemata fixiert. Viele waren auch Nutznießer des nationalsozialistischen Systems gewesen – Goebbels hatte die Wien-Film mit reichlichen Mitteln ausgestattet – sodaß kein Bedürf-

nis nach Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit bestand. Einer der prominentesten Fälle war der überzeugte Nationalsozialist Gustav Ucicky, bekannt für seinen antipolnischen Hetzfilm „Heimkehr“ (1941), der schon 1947 wieder seine Berufszulassung erhielt, nachdem er sich vor dem Untersuchungsausschuß der Gewerkschaft dahingehend verantwortet hatte, daß er die Inszenierung nur übernommen habe, um den Titel „Professor“ zu erhalten – was man als „Entschuldigung“ gelten ließ.

Der Heimat-Film wurde aus verschiedenen Gründen in den fünfziger Jahren zum Prototyp des österreichischen Films schlechthin:

- Fortsetzung einer geistigen und film-handwerklichen Tradition.
- Die Produktionsfirmen sind zu klein, um mit den Studioaufbauten mit dem in Massen hereinströmenden amerikanischen Film konkurrieren zu können und verlegen sich daher auf die natürlichen „Ressourcen“ – die Landschaft,
- Österreich muß – zum zweiten Mal seit 1918 – eine neue Identität aufbauen und findet diese z.T. in den künstlichen Versatzstücken des Heimat-Films,
- Österreich wird Lieferant für die „B-Pictures“ des bundesdeutschen Filmmarktes, degradiert sich zur Film-Kolonie.

Nach ihren ökonomischen Voraussetzungen und thematischen Schwerpunkten läuft die österreichische Heimat-Film-Produktion in vier Phasen ab:

1) Die Aufbauphase von 1946 bis 1949 – das typische Produkt dieser Zeit ist „Der Hofrat Geiger“ (1947) mit dem berühmten „Mariandl-Lied“. Der ewig raunzende Hofrat Geiger (Paul Hörbiger), sein sklavisch ergebene Faktotum (Hans Moser) und des Hofrats frühere Geliebte Marianne Mühlhuber (Maria Andersgast) sind in einer starren Hierarchie-Beziehung verankert, deren oberste Spitze, noch über dem Hofrat, das „Amt“ ist, das schicksalhaft über Menschen entscheidet.

2) Die Phase der Konsolidierung von 1950 bis 1954 – sie ist hauptsächlich durch Operettenfilme in Heimat-Film-Manier – mit vielen Landschaftsaufnahmen und Übernahme der Wertungskategorie „natürlich = gut“ gekennzeichnet. Vorbild für diese Filmgeneration war der bundesdeutsche Streifen „Schwarzwaldmädel“ (1950), der erste deutsche Farbfilm nach dem Krieg, der gleichwohl von Österreichern dominiert wird (Rabenalt, Prack, Hörbiger). Ein Heimat-Film besonderer Art, der von dem NS-belasteten Wolfgang Liebeneiner im Auftrag der österreichischen Regierung gedreht wurde, „1. April 2000“ (1952), somit ein Produkt des offiziösen Kultur- und Österreichverständnisses ist, stellt geradezu ein Mu-

ster an Verdrängungsleistung dar.

3) Die Zeit der Hochkonjunktur von 1945/1955 bis 1959 stellt die eigentliche Ära des Heimat-Films dar. Das immer wieder nachgeahmte Vorbild ist „Echo der Berge“, besser bekannt unter dem bundesdeutschen Verleihtitel „Der Förster vom Silberwald“. Dieser Zufallstreffer des steirischen Barons und Grundbesitzers Mayr-Melnhof, der eigentlich nur den Jagdgedanken propagieren wollte und die Liebeshandlung nur hinzufügen ließ, um den Film „kinofähig“ zu machen, spielte ein Vielfaches der Produktionskosten herein, sogar der österreichische Staat verdiente an diesen Film.

4) Der Boom des Heimat-Films senkte das Niveau bis 1966 kontinuierlich. Die Auswirkungen der weltweiten Filmkrise erfaßten mit der üblichen Phasenverzögerung nun auch Österreich, wo die alte Regisseurgarde, darunter Antel, Olsen etc. ihre einstigen Erfolge zum x-ten Mal kopierte. Neben der geistigen Auszehrung trug auch das Fehlen eines Filmförderungsgesetzes – es sollte erst 1980 in Kraft treten – dazu bei, daß eine nennenswerte kommerzielle Filmproduktion in Österreich zu existieren aufhörte.

Nur wenige Filme gehen direkt auf völkisches Gedankengut zurück, am ehesten lassen sich solche Tendenzen bei den ExI-Filmen „Erde“ (1947) und „Uli und Marei“ (1948), „Der Weibsteufel“ (1951) von Wolfgang Liebeneiner nach Karl Schönherr, „Der König der Bernina“ (1957) nach dem Roman des Schweizer Heimatdichters J.C. Heer und die beiden Gulbransen-Verfilmungen „Und ewig singen die Wälder“ (1959) und „Das Erbe von Björndal“ (1960; Regie: Gustav Ucicky) feststellen.

Die meisten Heimat-Filme bringen ihre Aussage in stärker verschleierter Form. In der klar gegliederten, streng hierarchischen Gesellschaftsordnung steht der bäuerlich-patriarchalische Gewaltmensch an der Spitze, die Einteilung der Menschen in Landbesitzende und Landlose als moralische Wertungskategorie findet sich hier ebenso wie in der „Heimat-Kunst“ zu Ende des vergangenen Jahrhunderts oder bei Ludwig Ganghofer. Die Landlosen sind zugleich auch die „Heimat-losen“ und befinden sich deshalb auf der untersten sozialen und moralischen Stufe. In „Wilde Wasser“ (1962) entpuppt sich der fahrende Händler als Dieb und Heiratsschwindler, in den beiden Verfilmungen der Ebner-Eschenbach-Novelle „Krambambuli“, nämlich „Heimatland“ (1955) und „Ruf der Wälder“ (1965), jeweils von Franz Antel inszeniert, findet der Vagabund am Ende den Tod, weil er nicht in die festgefügte Ordnung paßt. Knechte und Mägde werden fast prinzipiell als dumm, tölpelhaft und unselbständig dargestellt, um ihren niedrigen Status durch ihre angebliche biologische Minderwertigkeit zu rechtfertigen. Vor allem bei den frühen Heimat-Filmen kommt „das Böse“ immer von außerhalb des bäuerlichen Horizonts – die Stadt ist das unheilbringende und dekadente Feindbild. Irrationalismus und Schicksalsergebenheit bestimmen das Leben der Menschen.

Mit dem fortschreitenden „Wieder-Aufbau“ ändern sich auch die äußere Form und der Themenkreis des

Heimat-Films. Die geheimnisvolle, düstere und bedrohliche Natur als Sinnbild unausweichlichen Schicksals wird durch heitere, sommerliche Urlaubslandschaften ersetzt. Optimistisches Fortschrittsdenken nähert sich der Natur nur mehr sehr vordergründig und konzentriert sich vor allem auf ihren Nutz- und Erholungswert. Einige Filme, die sich auf die damalige technische Großtat der Errichtung des Kraftwerks Kaprun beziehen, führen die Bezwingung der Wasserkräfte beim Staudambau gleichsam triumphierend vor und dokumentieren damit das Ende der „Heiligkeit“ und „Unantastbarkeit“ der Natur. Meist wird die Natur aber als Kulisse für das Liebesleben von Urlaubern eingesetzt. Aber auch hier bleibt sie, obwohl scheinbar Unbeschwertheit und Heiterkeit ausstrahlend, weiterhin eine Metapher für erwünschtes Sozialverhalten. Im Gegensatz zu den früheren Blut und Boden-Filmen können in den sogenannten Touristenfilmen auch Städter in den Kreis der „Guten“ einbezogen werden – der Blick auf die Kinokasse und die Förderung des nationalen Anliegens Fremdenverkehr erklären diesen Umschwung.

So wird die alte Formel von der physischen und moralischen Überlegenheit des Landes abgewandelt: „Natur“ siegt über „Unnatur“ – wobei „Natur“ alles umfaßt, was den (ungeschriebenen) gesellschaftlichen Normen der „Wieder-Aufbau“-Zeit entspricht. Daran läßt sich erkennen, wie sich eine Frau zu verhalten hatte – möglichst passiv und leidend; daß Kommunikationsunfähigkeit als Auslöser für Schwierigkeiten als „normal“ betrachtet wurde; wie das genormte Schönheitsideal für Männer und Frauen aussah. Soziale Verhaltensweisen, die durch Milieu oder Erziehung erworben wurden, werden als „naturegeben“ und damit als unveränderlich dargestellt. Aus dem „Naturcharakter“ der geforderten Handlungsweisen wird auch abgeleitet, daß sie strikt zu befolgen sind.



Aus diesen Gründen werden Held und Heldin immer als „naturverbunden“ charakterisiert. Aus offenbar ästhetischem und reflektivem Unvermögen heraus wird diese Eigenschaft fast nur durch Äußerlichkeiten signalisiert, wie entsprechender Beruf (Förster, Sennerin, Gutsbesitzerin, Bergführer, Jagdherr, Bauernsohn, Bauerntochter, ...), Trachtenkleidung und häufigen Aufenthalt im Freien, vorzugsweise mit einem dräuenden Berggipfel oder einer lieblichen Almhütte im Hintergrund. Die „Guten“ haben zumeist auch tatsächlich ihren Wohnsitz hoch oben in den Bergen, um in der primitiven Metaphorik des Trivialfilms ihre moralische Integrität auszudrücken. Fritz Lienhards und Ludwig Ganghofers „Höhenkunst“ läßt sich unschwer erkennen.

Durch Personalisierung aller (Schein)-Probleme und Außerachtlassung der gesellschaftlichen Bedingungen gibt der Heimat-Film vor, sich einer „politischen“ Stellungnahme zu entziehen. In Wahrheit propagiert er aber eine engmaschige, streng hierarchische Ordnung, mit der alle, bis auf wenige Bösewichte, zufrieden sind. Wer auf die Idee kommt, das bestehende System auch nur in Frage zu stellen oder gar durchbrechen zu wollen, wird zum Außenseiter gestempelt und muß zumeist mit seinem Untergang dafür bezahlen. Der Vagabund in „Heimatland“ (1955) und der Gastarbeiter in „Ruf der Wälder“ (1965) werden von einem Förster erschossen; Franz, der Bruder der Titelheldin in „Die Sennerin von St. Kathrein“ (1955) wird bei einer wilden Verfolgungsjagd schwer verletzt. Die Aussage ist klar und deutlich: Andersartige und Andersdenkende sind unerwünscht. In vielen anderen Beispielen läßt sich ebenfalls eine kontinuierliche Linie in der Geisteshaltung erkennen, die die Geschichte der populären Kultur, wozu auch der Heimat-Film zählt, durchdringt. Sie reicht von der Kulturreaktion der neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts – der Heimat-Kunst, über die Blut und Boden-Literatur und das völkische Schrifttum der Zwischenkriegszeit mit seiner „Blütezeit“ während des Nationalsozialismus bis hin zu den Ausläufern im Heimat-Film der fünfziger und sechziger Jahre. Hier offenbart sich – ungewollt – eine Kunst – und Lebenshaltung, die unter der dünnen Schicht der Hoch-Kultur als kontinuierliche Strömung in unterschiedlichem Ausmaß wirksam war und immer noch wirksam ist.

II. GLEICHE PERSONEN – GLEICHE INHALTE?

1. Die „Bergfilmschule“ von Dr. Arnold Fanck (1889 – 1974)

Der Schöpfer der Bergfilme, die teilweise als Vorläufer der Heimat-Filme betrachtet werden können, war der Geologe Dr. Arnold Fanck aus Freiburg im Breisgau, der als begeisterter Bergsteiger und Hobby-sportler die Schönheiten des Hochgebirges auch anderen Menschen zugänglich machen wollte. Er begann mit rein dokumentarischen Naturaufnahmen („Eine Besteigung des Monte Rosa mit Filmkamera und Skiern“, 1913) und baute nach und nach auch

Spielhandlungen ein, um ein Massenpublikum anzusprechen zu können. Die Einmaligkeit seiner Filme lag darin, daß er alles unter schwierigsten Bedingungen im Hochgebirge herstellte, womit er sich grundlegend von den damals üblichen Atelierfilmen der Ufa unterschied. 1919 bis 1929 drehte er in den Schweizer Bergen seine berühmtesten Stummfilme: „Das Wunder des Schneeschuhs“ (1919), „Im Kampf mit dem Berge“ (1921), „Das Wunder des Schneeschuhs II. Teil: Eine Fuchsjagd auf Skiern durchs Engadin“ (1921), „Der Berg des Schicksals“ (1923), „Der heilige Berg“ (1925), „Der große Sprung“ (1927), „Das weiße Stadion“ (1928) und „Die weiße Hölle vom Piz Palü“ (1929). Von seinen Tonfilmen wurden „Stürme über dem Montblanc“ (1930), „Der weiße Rausch“ (1930), „SOS Eisberg“ (1932) und „Der ewige Traum“ („Der König von Montblanc“, 1934) am bekanntesten.¹

Von der Qualität der Naturaufnahmen sind Fancks Filme einmalige Leistungen, von der Tendenz her geriet er allerdings mehr und mehr zumindest in der Nähe eines elitären Höhen-Edelmenschentums, deren – wahrscheinlich unbewußte – Anklänge an Ludwig Ganghofers und Fritz Lienhards „Höhenkunst“ nicht zu übersehen sind. Fanck versetzt die Bergwelt in eine geheimnisvolle, mystische Atmosphäre – wozu das Medium des Stummfilms besonders geeignet war – und zeigt einen Antirationalismus, der den nationalsozialistischen Ideen später zumeist wesensverwandt war.

Fancks Bedeutung liegt nicht nur in seinen eigenen Filmen, er bildete vielmehr auch eine ganze Generation von Filmgestaltern aus, die nach dem Zweiten Weltkrieg ihr Betätigungsfeld sehr oft bei den Landschaftsaufnahmen im Heimat-Film fand. Interessanterweise suchte Fanck seine Mitarbeiter nach ihren Fähigkeiten beim Bergsteigen und Schilaufen aus. Eine der interessantesten Persönlichkeiten aus dem Kreis um Fanck, der Flieger Ernst Udet, der allerdings in keinem Zusammenhang zum österreichischen Heimat-Film steht. Neben Fancks Lieblingsdarsteller Sepp Rist („Stürme über dem Montblanc“) kamen hauptsächlich Leni Riefenstahl und Luis Trenker als Schauspieler zum Einsatz. Auch Harald Reinl gehörte zu Fancks Filmtrupp, er war allerdings nur als Skiläufer eingesetzt. Während Sepp Rist sich nach 1945 mit kleineren Väterrollen begnügen mußte, wurden die drei anderen erfolgreiche Regisseure, die jeweils auf ihre Art ihre Erfahrungen aus Fancks Hochgebirgsfilmen weiterentwickelten.

Leni Riefenstahl (geb. 1902) war ursprünglich Tänzerin und wurde von Fanck als Bergsteigerin und Schilauferin erst ausgebildet. 1932 führte sie erstmals selbst Regie: „Das blaue Licht“. Mehr noch als Fanck betonte sie die irrationale Macht der Berge über die Menschen; die Dämonie der Natur und die dämonischen Triebe im Menschen waren ihre Lieblingsthemen.

Ihre umfangreichen Filme entstanden ab 1933 im Auftrag des Propagandaministeriums des Dritten

Reichs, darunter die beiden Dokumentarfilme über den Nürnberger Parteitag „Triumph des Willens“ (1935) und der zweiteilige Olympia-Film von 1938, „Fest der Völker“ und „Fest der Schönheit“. Wegen ihrer allzu exponierten Stellung im Dritten Reich konnte sie – im Gegensatz zu vielen ihrer Kollegen – nach dem Krieg als Regisseurin nicht mehr Fuß fassen. 1954 stellte sie – als ihren einzigen nominell österreichische Film – gemeinsam mit Harald Reinl den Opernfilm „Tiefeland“ fertig.

Luis Trenker (1892 – 1990) debütierte bereits 1928 als Regisseur mit dem Gebirgsfilm „Der Kampf ums Matterhorn“ (Drehbuch: Arnold Fanck), in den dreißiger Jahren war er sowohl als Schauspieler wie auch als Regisseur von Bergfilmen – mit Elementen des Kriegs- und Historienfilms – erfolgreich. „Berg in Flammen“ (1931) realisierte Trenker in Zusammenarbeit mit Karl Hartl, „Der Rebel“ (1932) behandelte Tiroler Bauernaufstände. Beide Filme schildern kriegerische Ereignisse und sind von Heldenmythos und völkischen Gedankengängen erfüllt. Trenker, der in seinen Filmen viele Schauspieler „entdeckte“ (Maria Andergast, Luise Ullrich, Viktoria von Ballasko, Heidemarie Hatheyer und Judith Holzmeister), bildet als einer der quantitativ produktivsten Regisseure das Bindeglied zwischen dem hochartifizialen „klassischen“ Gebirgsfilm und dem Nachkriegs-Heimat-Film. Nur ein einziger Film Trenkers, „Im Banne des Monte Miracolo“ (1948) wird als österreichischer Film geführt – durch Zufall, denn dieser „Überläufer“ wurde noch vor Kriegsende begonnen. Obwohl Trenker seine Tätigkeit nach 1945 sonst auf den bundesdeutschen Film beschränkte, beeinflusste er mit seinem Stil und seiner Thematik im höchsten Ausmaß auch die damalige österreichische Produktion.

Harald Reinl (1908 – 1986) kam als akademischer Skiweltmeister 1930 mit Fanck in Berührung. War 1939 bis 1945 Regieassistent bei Leni Riefenstahl und trat 1949 mit dem österreichischen Film „Bergkristall“ erstmals als Regisseur hervor. Bis 1978 entstanden 59 Filme unter seiner Regie. Während er in seinen ersten Filmen noch seinen „Lehrmeistern“ Fanck und Riefenstahl verhaftet blieb („Bergkristall“, 1949; „Gesetz ohne Gnade“, 1950; „Weiße Hölle Montblanc“, 1950), ging er immer mehr zu dem in den fünfziger Jahren üblichen Heimat- und Touristen-Film mit mehr Handlung als Naturfilmer über.

Ebenso wie Franz Antel erwies sich Harald Reinl als ein Meister im Aufspüren gängiger Trends, denen er sich mit handwerklicher Routine, aber ohne erkennbares persönliches Engagement, anpassen konnte: Der Bogen reicht neben den Heimat-Filmen, „Rosen-Resli“ (D 1953), Kriegsfilmen, Wallace-Kriminalfilmen bis zu den bekannten Karl May-Filmen, die gewissermaßen zu Vorläufern der Italo-Western wurden. Als gebürtiger Österreicher hatte er seine Regie-Karriere bei der Plesner-Film in Tirol begonnen und sie Anfang der fünfziger Jahre in der BRD fortgesetzt.

Die „Bergfilm-Kameraschule“

In seiner Freiburger Berg- und Sportfilm GmbH (BSF) bildete Fanck eine ganze „Schule“ von Kameramännern heran:

„Unterdessen waren zu unserer Freiburger BSF außer Hanns Schneeberger noch drei weitere junge Leute gekommen zur Ausbildung als Filmoperateur.

Richard Angst kam direkt von der Schulbank, Albert Benitz war Sattlergeselle und Kurt Neubert Schmiedegeselle. Fotografische Kenntnisse hatte keiner, und das war mir nur lieb. Das sollten sie erst bei mir und bei meinem altgedienten Sepp Allgeier lernen. Aber Skilaufen konnten sie alle, was mir das Wichtigste war. Bereits wenige Jahre später zählten Schneeberger und Benitz zu den besten deutschen Kameramännern. Richard Angst aber zur Spitzenklasse, bis heute. Er ist nach meinem Urteil der künstlerisch Begabteste ...

Dann bildete ich in Japan noch den zwei Meter und vier Zentimeter langen Walter Rimpl aus, der heute einer der besten österreichischen Kameramänner ist. Und in Grönland den bekannten Hochtouristen Hans Ertl, der dann in Peru eigene abendfüllende Kulturfilme drehte.

Sie alle lernten von mir erstaunlich schnell das filmische Sehen, vor allem in der Natur. Sie gaben dann ihrerseits ihr Können an ihre Assistenten weiter, sodaß aus der Fanckschule eine ganze Generation tüchtiger Kameramänner entstand.“²

Sepp Allgeier war später nur im bundesdeutschen (Heimat-)Film tätig, Albert Benitz und Richard Angst arbeiteten selten in Österreich.

Nur Hans Schneeberger (geb. 1895) war mehr in Österreich tätig. Nach seinem Debüt in „Das Wunder des Schneeschuhs II“ (1922) arbeitete er an mehr als 120 Filmen in Österreich, Deutschland, der Schweiz, Italien und Großbritannien mit. Trotz seiner Spitzenleistungen als Bergkameramann wurde er nach 1935 nicht mehr auf diesem Gebiet eingesetzt. Neben den Fanck-Filmen fotografierte er die meisten Filme Gustav Ucickys, ebenso Leni Riefenstahls „Das blaue Licht“ (1932).



Im österreichischen Nachkriegsfilm war er an einem 1947 gegründeten Künstlerkollektiv beteiligt, der Unitas-Film, der u.a. auch der Regisseur Hans Thimig und der Komponist Anton Profes angehörten. Schneeberger gehörte zu den meistbeschäftigten Kameramännern des österreichischen Nachkriegsfilms, ohne auf eine bestimmte Filmgattung spezialisiert zu sein.

Sepp Ketterer (geb. 1899) gehörte schon der zweiten Generation der Fanck-Kameraschule an. Seit dem Trenker-Film „Berge in Flammen“ (1931) war Ketterer Kamera-Assistent bei Sepp Allgeier, später bei der Wien-Film zweiter Kameramann von Hans Schneeberger bis 1945. Nach dem Krieg war er ebenfalls einer der gesuchtesten Kameramänner des österreichischen Films.

Durch die personelle Kontinuität hatten die Hochgebirgsfilme von Arnold Fanck direkt und indirekt großen Einfluß auf die Gestaltung des deutschen und österreichischen Heimat-Films. Am deutlichsten wird er sichtbar bei den frühen Filmen Harald Reinls, dessen „Nacht am Montblanc“ (1951) deutlich als epigonaler Bergfilm zu erkennen ist. Eine Vorbildwirkung übte auch Luis Trenker aus, der mit seinen pathetischen, vordergründig „unpolitischen“ Filmen der Nachkriegszeit der letzte war, der formal an der Linie der Hochgebirgsfilme festhielt. Die Kameramänner der Bergfilmschule waren schließlich als hervorragende Bildgestalter, nicht nur für Heimat-Filme, geschätzt.

2. Die Regisseure aus dem Umkreis der Wien-Film (Hartl, Ucicky, v. Borsody, Antel)

Gustav Ucicky (1898 – 1961), der illegitime Sohn des Malers Gustav Klimt, und Karl Hartl (1899 – 1978) waren seit frühester Jugend miteinander bekannt. Beide wurden 1917 von Graf Sascha Kolowrat in Wien-Sievering für seine Filmfirma engagiert, Hartl als Hilfsregisseur und Ucicky als Kameraträger.³ Beide arbeiteten in den zwanziger Jahren an den Kolossalfilmen der Sascha-Film mit. 1918 begann auch Eduard v. Borsody (geb. 1898) nach der Absolvierung der technischen Militärakademie in Wien als Kameraassistent bei Sascha Kolowrat und wurde 1921 Kameramann. Als solcher arbeitete er oft mit Ucicky zusammen, der es ebenfalls bald zum Kameramann gebracht hatte. Ucicky war der Erfolgreichste der drei und erlangte bereits als Kameramann von Michael Kartesz (später Michael Curtiz) Bekanntheit. Bereits 1926 konnte Ucicky beim Film „Tingel-Tangel“ und 1927 beim berühmten Episodenfilm „Café Electric“ selbständig Regie führen. Der Tod des Grafen Kolowrat im Jahre 1927 bedeutete für viele Filmschaffende ein einschneidendes Ereignis und das vorläufige Ende der blühenden österreichischen Filmindustrie. Ein wahrer Exodus der österreichischen Filmleute in die deutschen Filmzentren, vor allem der Ufa nach Berlin, war die Folge.

Auch Karl Hartl, Gustav Ucicky und Eduard v. Bor-

sody gingen nach Berlin, wo sie auf eine ganze Reihe von Österreichern trafen, darunter den Journalisten Billy Wilder, den Drehbuchautor Walter Reisch und den Schauspieler Willi Forst.

Hartl debütierte mit dem kitschigen, klischeehaften Film „Ein Burschenlied aus Heidelberg“ (1930) als Regisseur und blieb fortan Spezialist für die typischen Ufa-Lustspiele, die flotte Unterhaltung ohne viel Tiefgang boten.

Eduard v. Borsody arbeitete von 1928 bis 1937 bei der Ufa als Kameramann, Cutter und Regieassistent, danach auch als Regisseur und Filmautor. Sein bekanntester Film, „Wunschkonzert“ (D 1940) mit Ilse Werner, Carl Raddatz, Ida Fürst, Hedwig Bleibtreu, Marika Röck, Heinz Rühmann, Paul Hörbiger, Weiß Ferdl u.a. bezog sich auf die beliebte gleichnamige Radiosendung. Sie wurde jeden Samstag ausgestrahlt und brachte die Lieblingslieder der Soldaten, wodurch diese Sendung ein einigendes Band zwischen den daheimgebliebenen Frauen und ihren Männern im Feld darstellte. In diesem Film sang Weiß Ferdl „Ich bin kein Intellektueller“ und entsprach damit sicher dem Geschmack des Durchschnittsnazis. Als offenbar systemkonformes Produkt erhielt dieser Film die Prädikate „staatspolitisch wertvoll“, „künstlerisch wertvoll“, „volkstümlich wertvoll“ und „jugendwert“.⁴

Gustav Ucicky wurde als Regisseur einer der interessantesten Persönlichkeiten im Filmleben des Dritten Reichs. Seit 1929 arbeitete er bei der Ufa in Berlin.

„Da er sein Metier beherrschte, vermochte Ucicky dem Hitlerregime Filme liefern, die zu den besten der gesamten deutschen Filmproduktion der Jahre 1933 bis 1945 zählen.“⁵

Darunter waren Filme wie „Mutterliebe“ (1939), „Der Postmeister“ (1940) und „Ein Leben lang“ mit Paula Wessely in der Hauptrolle. Neben Veit Harlan, Leni Riefenstahl, Willi Forst und Wolfgang Liebeneiner gehörte Ucicky zu den erfolgreichsten Regisseuren der nationalsozialistischen Zeit.

Bereits am 2. Februar 1933 fanden sich Hitler, Hugenberg, v. Papen u.a. demonstrativ bei einer Auf-führung von Ucickys „Morgenrot“ ein, weil dieser Film den deutschen U-Boot-Krieg während des Ersten Weltkriegs verherrlichte.⁶ Auch mit Filmen wie „Das Flötenkonzert von Sanssouci“ (1930), „Yorck“ (1931) und „Flüchtlinge“ (1933), befand er sich bereits im „ideologischen Vorfeld des Nationalsozialismus“. Filme die

„... mit ihrem Führerkult, dem Lob des Kadavergehorsams und der Unterordnung unter Gruppeninteressen sowie einer penetranten Deutschtümelei genau den Vorstellungen, die später offizielles Gebot wurden...“⁷

entsprachen. Den Filmschnitt für „Flüchtlinge“ besorgte übrigens Eduard v. Borsody. Dieser Film von Käthe v. Nagy, Hans Albers und Veit Harlan wurde mit dem Staatspreis 1933 und dem Prädikat „künstlerisch besonders wertvoll“ bedacht. Das Geschick einer Gruppe von Deutschen, die sich in einem kleinen mandschurischen Dorf während des chinesischen Bürgerkriegs um ihren heldenhaften

Anführer (Hans Albers) scharf, der sie zur rettenden Grenze bringen kann, wurde in seiner Symbolik nur zu gut von der Kritik verstanden – es war jedermann klar, daß hier das deutsche Schicksal dargestellt wurde.⁸

Mit dem „Anschluß“ Österreichs an das Deutsche Reich wurde die Wien-Film als staatlich gelenkte, zentrale Filmproduktionsstätte errichtet. Viele Österreicher, die bisher in Berlin gearbeitet hatten, nützten die „günstige“ Stunde und kehrten nach Wien zurück, auch Gustav Ucicky und Eduard v. Borsody. Fritz Hirt wurde zum Direktor bestellt, erster Produktionsleiter wurde Karl Hartl. Erich v. Neusser, der ebenfalls aus Berlin zurückkehrte, wurde Hartls Stellvertreter.⁹

Die Wien-Film praktizierte zumeist die Flucht in die Vergangenheit, um dem angeblich ungeliebten System auszuweichen; in der Realität produzierte sie aber nichts anderes als in der Zeit vor dem Anschluß. Trotzdem wurden auch hier drei politische Hetzfilme hergestellt: „Leinen aus Irland“, „Wien 1910“ über den antisemitischen Bürgermeister Lueger und schließlich „Heimkehr“ (1941) einen der krassesten Propagandafilme des Dritten Reichs, der von Gustav Ucicky inszeniert wurde. Der Film entstand nach dem Drehbuch von Gerhard Manzel, mit der Musik von Willy Schmidt-Gentner¹⁰ und unter Mitwirkung der bekannten österreichischen Schauspieler Paula Wessely, Attila Hörbiger und Eduard Köck. Gezeigt wurde das Schicksal einer Gruppe von Volksdeutschen im Polen des Jahres 1939. Die weibliche Heldin ist die junge Lehrerin Maria (Paula Wessely). Als in einem Kino die polnische Nationalhymne gespielt wird, erheben sich alle außer Maria und ihre zwei Begleiter. Ihr Verlobter wird deshalb von der aufgetragenen Menge zusammengeschlagen und stirbt, weil man ihm die Aufnahme in ein polnisches Krankenhaus verweigert. Im Laufe des Sommers nehmen die Gewalttaten gegen die Deutschen immer mehr zu, und als im September der Krieg ausbricht, werden sie ins Gefängnis gebracht, wo sie erschossen werden sollen. Doch ein Fliegerangriff läßt die polnischen Peiniger fluchtartig verschwinden. Am Schluß kehren die Deutschen glücklich „heim ins Reich“.

Der Film offenbart einen maßlos übersteigerten Nationalismus voller Haß auf Polen und auf Juden, die als vertierte, sadistische Untermenschen gezeigt werden. Kernstück des Films ist Marias Rede im Gefängnis, als sie den anderen Mut zuspricht:

„Freunde, wir werden heimkehren, das ist sicher. Warum sollte es nicht wahr werden? Alles ist möglich, unsere Heimkehr ins Reich ist nicht nur möglich, sie ist sicher. Zu Hause in Deutschland weiß jeder, was mit uns geschehen ist: Niemand hat uns vergessen...“

Wenn alles um uns herum wieder deutsch sein wird! Wenn ihr in ein Geschäft geht, hört ihr niemals mehr Jiddisch oder Polnisch, nur noch Deutsch! Und nicht nur das Dorf, in dem wir leben, wird deutsch sein, alles, alles! Wir werden im Herzen Deutschlands leben! Denkt doch daran, wie es sein wird, meine Freunde! Warum sollte es dann nicht so sein? Und wenn wir schon kein deutsches Leben führen dürften, so werden wir zumindest einen deutschen Tod sterben. Und auch als Tote werden wir Deutsche, ein Teil Deutschlands sein!¹¹

Die Verherrlichung eines „deutschen Lebens“ und eines „deutschen Todes“ wirkt äußerst zynisch in einer Zeit, als bereits Millionen einen „deutschen Tod“ starben. Der politische Zweck des Films liegt in der nachträglichen Rechtfertigung des Polenfeldzuges. Trotzdem hatte Ucicky auch nach 1945 kaum Schwierigkeiten. Obwohl neben der eindeutigen Tendenz seiner Filme auch die Tatsache gegen ihn sprach, daß er bereits seit 1933 förderndes Mitglied der SS war, wurde bereits am 24. November 1946 in der Sitzung des Alliierten Kontrollrates mit einstimmigem Entscheid festgestellt, daß die alliierten Behörden keine Einwände gegen seine Tätigkeit als Filmregisseur hätten. In der Sitzung am 20. Februar 1947 stimmten schließlich auch der Politische Untersuchungsausschuß der Sektion Film der Gewerkschaft der Angestellten der freien Berufe zu, Ucicky in die Gewerkschaft, Sektion Film aufzunehmen. Ucicky hatte sich nämlich bezüglich seines Films „Heimkehr“ dahingehend verantwortet, daß es sich dabei um einen Auftrag von Goebbels gehandelt habe und er nur die Inszenierung übernommen habe, um den Titel „Professor“ zu erhalten. Auch vom Bundesministerium für Inneres wurde Ucicky als politisch indifferent bezeichnet.¹²

Eine Woche nach diesem Bericht in der „Kinozeitung“ reagierte dieses Blatt mit der Schlagzeile „Störende Demagogie“ auf Bedenken, die gegen Ucicky aus nicht genannten Quellen geäußert wurden. Ausdrücklich wies es darauf hin, daß es vor allem darauf ankomme,

„... endlich jene ordnende Ruhe zu sichern, die notwendig ist, um alle Kräfte für den Wiederaufbau des privaten, öffentlichen und kulturellen Lebens zu sammeln.“¹³

Offenbar als eine Art Goodwill-Aktion inszenierte Ucicky als seine erste Nachkriegsarbeit den Sängerknabenfilm „Singende Engel“, dessen Reinertragnis zum Wiederaufbau des Wiener Stephansdoms ver-



wendet werden sollte. Der Film, der am 19. Dezember 1947 in Wien Premiere hatte, wurde übrigens von der Vindobona-Film Karl Ehrlichs produziert. Karl Ehrlich war der Obmann des Fachverbandes der Filmindustrie Österreichs.

Der „Fall Ucicky“, der hier stellvertretend für das Nazi-Problem des österreichischen Films steht, macht deutlich, daß weder die Alliierten noch die österreichische Filmwirtschaft ernsthaft daran interessiert waren, ehemalige Nationalsozialisten aus der Filmproduktion auszuschalten. In diesem Fall hätte nämlich die österreichische Filmwirtschaft zu existieren aufgehört, weil fast alle bekannten Filmschaffenden mehr oder weniger Nutznießer dieses Systems gewesen waren.

So trat man in der Filmwirtschaft dafür ein, die gewohnte Linie aus der Wien-Film-Zeit möglichst fortzusetzen: leichte Unterhaltung, die zeitlich weit entfernt in der Monarchie angesiedelt ist und nirgendwo bei herrschenden Institutionen aneckt. Dazu brauchte man die Leute, die diese Art von Filmen bereits hergestellt hatten. Noch maßgeblicher für die Thematik des österreichischen Films war vielleicht, daß etwaige Diskussionen über den Nationalsozialismus, die sich nicht nur an Personen festmachen ließen, sondern gar auf die zugrundeliegenden Ideen eingegangen wären, überhaupt nicht in Frage kamen. Nachdem fast alle in ihrer eigenen Biographie dunkle Punkte aufzuweisen hatten, war niemand an einer Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit interessiert.

Karl Hartl blieb weiterhin Produktionschef der Wien-Film, auch Paula Wessely, Eduard Köck, Attila Hörbiger und Marika Röck, die sich in der einen oder anderen Weise politisch mit ihren Filmen exponiert hatten, konnten bald wieder vor der Kamera stehen. Auch Paul Hörbiger, der während des Krieges Lehrer an der deutschen Filmakademie gewesen war¹⁴, konnte sich unbeschadet dessen weiterhin einer großen Popularität erfreuen.

Ucicky inszenierte nach „Singende Engel“ noch „Der Seelenbräu“ (1950) und „Cordula“ (1950) mit Paula Wessely in der Hauptrolle. Anfang der fünfziger Jahre wandte er sich, wie viele andere auch, mehr der BRD als Arbeitsgebiet zu. Sein bekanntester Film dort war die Ganghofer-Verfilmung „Der Jäger vom Fall“ (1957) mit Rudolf Lenz. In Österreich inszenierte er erst wieder 1960, „Das Erbe von Björndal“, eine Bauernsaga mit Anklängen an die Blut und Boden-Ideologie.

Aber ebenso wie für Karl Hartl war auch für Gustav Ucicky die große Zeit vorbei. Der alte Ufa-Stil mit großer Geste und viel sentimentalem Pathos war passé.

Nur Eduard v. Borsody konnte im österreichischen Nachkriegsfilm noch eine größere Rolle spielen. Sein Arbeitsgebiet war hauptsächlich der „Wiener Film“, der in den fünfziger Jahren, der Mode folgend, auch etwas „heimatlich“ getönt war.

Sein Bruder *Julius v. Borsody* war ein bekannter Filmarchitekt, der ebenfalls schon seit der Stummfilmzeit im Film tätig war. Der Sohn des Regisseurs v. Borsody, *Hans v. Borsody* (geb. 1929), war gegen

Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre ein beliebter Liebhaber-Darsteller des Heimatfilms (z.B. in „Der Schandfleck“, 1956).

Franz Antel (geb. 1914) war nach dem Krieg zwar einer der ersten jungen Regisseure, die selbständige Arbeiten durchführen konnten, gehörte aber durch seine Ausbildung und seinen Stil noch in den Kreis der Wien-Film-Regisseure.

Die frühe Zeit Antels ist eng verbunden mit seinem Chef bei der Wien-Film, *Erich v. Neusser* (1902 – 1957), der auch zu jenen gehörte, die gerade im Jahr 1938 zur Wien-Film gestoßen waren. Von 1938 bis 1945 war v. Neusser dort stellvertretender Produktionsleiter unter Karl Hartl. Auch sein Werdegang ist typisch für viele Filmschaffende dieser Zeit. Sein Metier hatte der gebürtige Österreicher bei der Ufa in Berlin erlernt, wo er sich vom 2. Hilfsregisseur über den 1. Hilfsregisseur zum Regieassistenten und Produktionsassistenten emporarbeiten konnte. Von Günther Stapenhorst¹⁵ wurde seine technische Begabung entdeckt und v. Neusser wurde er in die Tonversuchsabteilung geholt. Nach seiner Zeit bei der Wien-Film war er ab 1945 Leiter der von der Creditanstalt finanzierten Filme, bis er 1950 zusammen mit seinem Bruder Fritz v. Neusser die Neusser-Film gründete.

Antel, der bis heute der „fleißigste“ österreichische Regisseur ist und nach Marischka vermutlich auch der finanziell erfolgreichste, wurde seit seiner ersten Regiearbeit „Das singende Haus“ (1948) zu einem der gesuchtesten Lustspielregisseure Österreichs und Deutschlands. Er galt als Garant für erfolversprechende, leichte Unterhaltungsware. Sein Geheimnis war es wohl, daß er über keinen eigenen Stil verfügte, sondern es geschickt verstand, sich den jeweiligen Zeitströmen anzupassen. So begann er mit einem Revue-Film, drehte dann die beiden Sommerlustspiele „Kleiner Schwindel am Wolfgangsee“ (1949) und „Eva erbt das Paradies“ (1951), die er während seiner Laufbahn noch sehr oft nachahmen sollte. Anfang der fünfziger Jahre verlegte er sich auf Gebirgs- und Lustspiele „Auf der Alm, da gib't's ka Sünd“ (1950), auf Operetten-Heimatfilme wie z.B. „Der Obersteiger“ (1952). Mitte der fünfziger Jahre widmete er sich den Heimatfilmen und den Filmen, die in der Kaiserzeit spielen, aber ebenso dem „Wiener-Film“: „Hallo Dienstmann“ (1952) mit Hans Moser. In den sechziger Jahren kehrte er wieder zu seinen „Grundrezept“ des Sommerlustspiels zurück: „00Sex am Wörthersee“ (1966). Als Schauplätze für seine Filme bevorzugte er immer wieder das Salzkammergut und den Wörthersee, weshalb seine Filme zugleich eine massive Fremdenverkehrswerbung darstellten.

Sein Stern stieg erneut zur Zeit der Kinokrise, als sich die Produzenten und Verleiher auf keine Experimente einlassen wollten und nur „altbewährte“ Stoffe, Formen und Regisseure verlangten.

„Der Wiener Regisseur und Produzent Franz Antel läßt sich von der Krisenstimmung in der deutschen Filmindustrie nicht aus der Ruhe bringen. Gerade in der momentanen Situation sieht er auf dem deutschsprachigen Markt mehr Chancen für den österreichischen Film als in den

vergangenen Jahren – erklärte er Wiener Journalisten. In Deutschland besteht Nachfrage nach kassenversprechender, leichter Unterhaltungsware.“¹⁶

Antels Aussage zeigt ganz deutlich das Selbstverständnis der meisten österreichischen Regisseure, die den österreichischen Film von vornherein ganz zweifelsfrei mit „kassenversprechender, leichter Unterhaltungsware“ gleichsetzten.

Es versteht sich von selbst, daß für solche Filme eine individuelle Ausprägung nicht vonnöten, sondern eher störend war. Antel griff deshalb immer auf die gleichen Mitarbeiter zurück. Für die Musik bevorzugte er Hans Lang, als Drehbuchautoren setzte er meist Gunther Philipp, Dr. Kurt Nachmann und Jutta Bornemann ein. Gunther Philipp war auch als Komiker in vielen Antel-Filmen zu sehen. So entstanden Filme, die zwar teilweise großes handwerkliches Können aufweisen, zumeist aber als Massenware ohne persönliches Anliegen deutlich erkennbar sind.

Bei den Regisseuren Ucicky, Hartl, v. Borsody und Antel findet sich die gleiche Auffassung über die Funktion des Films, weil alle vier ihre Ausbildung wie ein Handwerk erfahren hatten, und zwar direkt bei der Filmproduktionsfirma (Sascha-Film, Ufa, Wien-Film), wo sie vor ihrer Tätigkeit als Regisseur erst verschiedene Tätigkeitsbereiche wie Kameramann, Produktionsleiter, Cutter, etc. durchlaufen mußten. Das vermittelte zwar eine außerordentlich solide handwerkliche Grundlage, brachte aber ebenso wegen der fehlenden theoretischen Reflexion ein starres Festhalten an einmal gelernten, übernommenen Formen mit sich. Persönliches Engagement – außer bei Ucicky – bei dieser Ausbildung auch kaum zu erwarten.

3. Wolfgang Liebeneiner

Wolfgang Liebeneiner (1905 – 1987) übte zwar den Großteil seiner beruflichen Tätigkeit als Regisseur in Deutschland aus, inszenierte nach dem Zweiten Weltkrieg aber auch einige wichtige österreichische Filme.

Liebeneiner war ab 1942 Produktionsleiter der Ufa, deren Aktien die deutsche Regierung bereits 1937 anonym aufgekauft hatte. Später übernahm der Staat auch offen die Kontrolle über die Ufa.

Liebeneiners bekanntestes Werk ist der Euthanasie-Film „Ich klage an!“ (D 1941) mit der aus dem Heimatfilm bekannten Heidemarie Hathey (,Die Geierwally“) in der Hauptrolle. Das Drehbuch stammte von Eduard Frohwein.¹⁷ Die Hathey spielte eine junge Frau, die unheilbar an multipler Sklerose erkrankt und deshalb von ihrem Gatten (Paul Hartmann) vergiftet wird. Als er wegen Mordes vor Gericht gestellt wird, gibt das Anlaß zu einer langen Diskussion über die Euthanasie, wobei die Haltung und die Tat des Mannes gerechtfertigt werden.

Diesem Film wurden die Prädikate „künstlerisch besonders wertvoll“ und „volksbildend“ verliehen.¹⁸ Allein schon die Bezeichnung „volksbildend“ macht deutlich, daß damit aktiv bewußtseinsbildend gewirkt werden sollte. Heidemarie Hathey erklärte nach

dem Krieg im „Nürnberger Ärzteprozeß“, wo sie sich wegen ihrer Mitwirkung in diesem Film verantworten mußte, daß sie die Rolle nur auf das Drängen des Regisseurs Liebeneiner angenommen hatte, der damit dem Publikum das Problem der Euthanasie bewußt machen wollte.

Beim österreichischen Film war Liebeneiner vor allem in den Jahren 1951 und 1952 tätig. Nach „Das Tor zum Frieden“ (1951), einer modernen Marienlegende rund um den Wallfahrtsort Mariazell, drehte er im gleichen Jahr „Der Weibsteufel“ nach Schönherr mit seiner Gattin Hilde Krahl in der Titelrolle.

Nach einer weniger bedeutenden Kriminalkomödie „Der blaue Stern des Südens“ (1951) mit Victor de Kowa in der Hauptrolle, wurde Liebeneiner auch mit der Inszenierung des offiziellen Österreich-Films „1. April 2000“ (1952) betraut, was einmal mehr bewies, daß die Entnazifizierung in Österreich nur sehr oberflächlich gewesen war.

Danach arbeitete Liebeneiner wieder in der BRD und inszenierte erst 1958 wieder einen Film in Österreich: „Sebastian Kneipp – ein großes Leben“.

4. Die Schauspielerfamilie Wessely-Hörbiger

Paula Wessely (geb. 1908) war seit ihrem ersten Film „Maskerade“ (1934) – Regie: Willi Forst – Österreichs bekannteste Theater- und Filmschauspielerin. Damit begann nicht nur die Erfolgsserie der Wessely, sondern auch des „Wien-Films“. In ihren Rollen strahlte sie Vertrauen und Glaubwürdigkeit aus und verbreitete eine solide, kleinbürgerliche Atmosphäre um sich. In den meisten Filmen mit wienerischem Einschlag stellte sie die vorbildliche Frau dar, die viel Verständnis für die Eskapaden ihres Mannes aufbringt und ihr „stilles, edles Frauentum“ erst im Dulden richtig entfalten kann.



Ihr Engagement in der Filmindustrie des Dritten Reiches, besonders auch ihre Mitwirkung in dem antipolnischen Hetzfilm „Heimkehr“ (1941) unter der Regie von Gustav Ucicky, in dem auch ihr Gatte Attila Hörbiger mitspielte, tat ihrer Karriere nach dem Krieg keinen Abbruch.

Attila Hörbiger (1896 – 1987) stand oft im Schatten seines berühmteren älteren Bruders Paul. Er stellte zumeist, wie auch in „Ulli und Marei“ (1948), „Naturburschen“ dar.

Paul Hörbiger (1894 – 1981) war neben Hans Moser einer der beliebtesten Volksschauspieler in Österreich und Deutschland. Zumeist verkörperte er leutselige Wiener Typen, die auch dem Wein nicht abgeneigt sind. Als Komiker trat er sehr oft im Duo mit Hans Moser auf. Die größten Erfolge seiner Nachkriegskarriere waren wohl „Der Hofrat Geiger“ (1947), der bundesdeutsche Film „Schwarzwaldmädel“ (1950) mit Sonja Ziemann und Rudolf Prack, sowie „Bruder Martin“ (1954).

Der Clan der Hörbigers – auch die Tochter Christiane versuchte eine Filmkarriere – war schon deshalb so stark im österreichischen Nachkriegsfilm vertreten, weil Paula Wessely und Attila Hörbiger 1950 zusammen mit dem Produzenten Otto Dürer die Paula Wessely-Filmproduktion gründete – der beste Garant, um Hauptrollen spielen zu können. Mit dem problematischen Verhalten einer Schauspielerefamilie in der NS-Zeit setzte sich Elfriede Jelinek in ihrem Theaterstück „Burgtheater“ auseinander, das wohl nicht zuletzt deshalb bei seinem Erscheinen derart skandalisiert wurde, weil die Bezüge zu konkreten Personen nicht zu übersehen waren.

5. Die Exl-Bühne

Die Tiroler Exl-Bühne (1902 – 1956) war in erster Linie eine Theaterspieltruppe, die sich dem heimatlichen Volksstück verschrieben hatte. Aber sowohl die ganze Truppe, besonders aber ihr herausragender Darsteller Eduard Köck, waren auch immer wieder an der Verfilmung entsprechender Stücke beteiligt. Die Exl-Bühne wurde 1902 von Ferdinand und Anna Exl in Wilten bei Innsbruck gegründet; als Schauspieler waren Eduard Köck, Ludwig Auer, Mimi Gstöttner-Auer und Pepi Gstöttner engagiert, die aus dem Bekanntenkreis des Gründerpaares kamen. Die Truppe beschränkte sich bald nicht mehr auf Aufführungen in Tirol, sondern unternahm auch Gastspiele durch Österreich, Deutschland, die Schweiz und Italien. Dadurch erlangte sie bald überregionale Bedeutung, obwohl sie Tiroler Volksstücke und den Tiroler Dialekt weiterhin besonders pflegten. Die letzte Direktorin war *Ilse Exl*, die Tochter von Ferdinand Exl, die die Bühne von 1942 an bis zu ihrem Tod 1956 leitete. Ihr Tod bedeutete zugleich auch das Ende der Exl-Bühne.

Zur Zeit des Dritten Reiches war die Exl-Bühne wegen der großen Übereinstimmung ihres Gedan-

kengutes mit dem Nationalsozialismus von den offiziellen Stellen sehr geschätzt. Zu Ehren ihres vierzigjährigen Bestehens wurde 1942 eine Jubiläumswoche für die Exl-Bühne in Wien veranstaltet, an der auch hohe Parteifunktionäre wie der Reichsleiter Baldur von Schirach teilnahmen. Mit dem Parade-Stück der Exl-Leute, „Erde“ von Schönherr, begann der feierliche Auftakt. Gleichzeitig wurde damit auch das vierzigjährige Bühnenjubiläum von Eduard Köck gefeiert, der wie in der späteren Verfilmung den alten Grutz gab.

„In herzlichen Worten erinnerte der stellvertretende Leiter der Kulturabteilung des Reichspropagandaamtes Wien mit erfrischender Offenheit an die Zeit, da einzig die Exl-Leute den deutschen Theatergeist inmitten volksfremder Machenschaften in Wien aufrechterhielten...“¹⁹

In vier Filmen wirkte das gesamte Exl-Ensemble mit: „Der Meineidbauer“ (D 1942), „Ulli und Marei“ (Österreich; 1944 begonnen und 1948 als „Überläufer“ fertiggestellt), „Erde“ (Österreich 1947), „Was das Herz befiehlt“ („Veronika die Magd“, D 1951).

Bei diesen vier Filmen führte *Leopold Hainisch (1891 – 1979)* Regie. Der Regisseur und Schauspieler Hainisch war ab 1938 bei der Tobis-Film Berlin und ab 1943 bei der Wien-Film tätig. 1945 gründete er die Tirol-Film, deren Direktor er bis 1948 blieb.

Die dominierende Persönlichkeit der Exl-Bühne aber war *Eduard Köck (1882 – 1962)*, der ihr als Gründungsmitglied vom Anfang bis zu ihrer Auflösung 1956 angehörte. Nach der Absolvierung von Universitätsstudien war Köck auf Ferdinand Exl gestossen. Neben seiner Tätigkeit als Charakterdarsteller der Exl-Bühne und als Oberspielleiter des Innsbrucker Stadttheater war Köck vor allem als Filmschauspieler tätig. Beim Film verkörperte er in den späteren Jahren fast immer heroische, mythische Bauernfiguren.

Köck begann seine Filmlaufbahn bereits 1921 mit Schönherrs „Glaube und Heimat“, das von Emmerich Hanus inszeniert wurde. Von da an wirkte er in unzähligen Filmen verschiedenster Art, vor allem aber in den größeren Heimatfilmen mit: „Frau Sixta“ (D 1938), „Waldrausch“ (D 1939), „Die Geierwally“ (D 1940), „Der Meineidbauer“ (D 1941), „Kohlhiesels Töchter“ (D 1943). Ebenso wie Paula Wessely spielte er aber auch in dem nationalistischen Hetzfilm „Heimkehr“ (1941) mit.

Auch nach dem Krieg war Köck im österreichischen und deutschen Heimatfilm immer wieder in kleineren, aber relativ wichtigen Rollen anzutreffen. Eine typische Gestalt für ihn war z.B. der alte Schäfer in „Hoch vom Dachstein“ (Ö 1953), der die stolze Bäuerin zur Einhaltung der Tradition ermahnt. Am bekanntesten wurde aber seine Verkörperung des alten Wetterwarts in „Der Sonnblick ruft“ (Ö 1952).

Die Exl-Bühne zeigte auch nach dem Kriege in ihren Stücken ein unbeirrtes Festhalten an irrationalen Blut und Boden-Vorstellungen, deren Affinität zu einem maßlos übersteigerten Nationalismus an Köcks Mitwirkung in „Heimkehr“ ersichtlich wird. Auch die Tatsache, daß gleich 1947 das dem Dritten Reich sehr konforme Stück „Erde“ verfilmt wurde, bestätigt die Vermutung eines geistigen Kontinuums.

6. Die wichtigsten österreichischen Produzenten Die Familie Marischka (Erma-Produktion)

Gleich vier Mitglieder dieser Wiener Familie erlangten als Produzent, Regisseur oder Schauspieler Bedeutung für den österreichischen Film in der Zweiten Republik: die beiden Brüder Ernst und Hubert Marischka, sowie die Söhne von Hubert Marischka, Franz und Georg Marischka.

Ernst Marischka (1893 – 1963) war im Filmgeschäft am aktivsten. Seine ersten Filmserfolge hatte er bereits 1912 mit dem „Millionenonkel“ mit Alexander Girardi zu verzeichnen. Von diesem Zeitpunkt an betätigte er sich als Filmautor und Filmregisseur in Österreich und in Deutschland. Zusammen mit seinem Bruder Hubert gehörte er in den Kreis um Sascha Kolowrat, der die österreichische Filmindustrie begründete.

Seine große Zeit erlebte er als Produzent und Regisseur aber erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Sein ureigenstes Gebiet waren schon immer Operettenfilme und der musikalische „Wiener Film“ gewesen. Viele spätere Filmstars wurden von ihm entdeckt: Magda Schneider, Rudolf Schock, Johanna Matz, Annemarie Düringer und Romy Schneider.

Neben diesen Filmgattungen beschritt er aber auch neue Wege, als er für „Zwei in einem Auto“ (1951) sogar im italienischen Portofino drehte. Die Entdeckung dieses Films, Hannelore Matz, war auch die Hauptdarstellerin in seiner überaus erfolgreichen Operettenverfilmung „Saison in Salzburg“ (1952).

Marischka baute auch Romy Schneider systematisch zum Star auf. In „Mädchenjahre einer Königin“ (1954) und „Die Deutschmeister“ (1955) verkörperte Romy Schneider bereits ähnlich angelegte Rollen wie in „Sissi“ (1955). Die Synthese der Charaktere „süßes Wiener Mädel“ und „junge Aristokratin“ in den drei „Sissi“-Filmen 1955, 1956 und 1957 brachte Marischka den größten Kassenerfolg des österreichischen Films nach dem Zweiten Weltkrieg. Vielen galten die „Sissi“-Filme wegen ihrer ungewöhnlich weiten Verbreitung als Botschafter und Werber Österreichs in aller Welt.

Trotzdem seine Filme sentimental und auch klischeehaft waren, erwies er sich mit seiner heiteren, humorvollen, „wienerischen“ Note als Meister der Unterhaltungskunst. Die Filme waren allerdings auf ein breites Publikum zugeschnitten und trafen bei der kleinen Gruppe der Intellektuellen auf Ablehnung. Der „Spiegel“ brachte 1956 eine Karikatur über die „Sissi“-Filme, bei der Marischka als „Schmarischka“ bezeichnet wurde und seine Filme den Titel „Süssi“ verpaßt bekamen.²⁰

Sein Film „Matthäuspassion“ (1949) zeigt allerdings, daß er sich auch um eine anspruchsvollere Thematik bemühte.

Seit den zwanziger Jahren war Marischka eine der beherrschenden Figuren des österreichischen Films und galt als der finanziell erfolgreichste Produzent Österreichs. Wie sein Bruder Hubert Marischka war auch er Träger des Goldenen Ehrenabzeichens der

Republik Österreich, was seine offizielle Wertschätzung beweist. Sein Tod 1963 fügte der österreichischen Filmwirtschaft einen schweren Schlag zu.

Hubert Marischka (1882 – 1959) wurde vor allem als gefeierter Operettensänger bekannt. 1904 begann er seine Karriere in St. Pölten und wurde später der Liebling des Theaterpublikums des Theaters an der Wien, wo er fast alle Operetten von Lehár, Kalman und Strauß spielte. Jahrelang war Hubert Marischka der Direktor des Raimundtheaters und des Wiener Stadttheaters, ebenso bekleidete er das Amt eines Professors für das Operettenfach an der Wiener Akademie für Musik und Darstellende Kunst. Marischka war einer der letzten Könige der Wiener Operette, die auf leichte, volkstümliche Unterhaltung ausgerichtet war.

Daneben war er aber auch seit 1911 als Autor, Regisseur und Darsteller bei zahlreichen operettenhaften Filmen in Österreich und Deutschland tätig. In seiner Glanzzeit vor dem Zweiten Weltkrieg prägte er mit Filmen wie „Konfetti“ (Ö 1936) und „Liebe im Dreivierteltakt“ (Ö 1937) die Filmtradition Österreichs entscheidend mit.

Nach dem Zweiten Weltkrieg waren seine größten Erfolge „Der fidele Bauer“ (Ö 1951), bei dem er für die künstlerische Oberleitung und das Buch verantwortlich war, sowie die Regie des Films „Du bist die Rose vom Wörthersee“ (D 1952).

Die Söhne von Hubert Marischka, *Franz (geb. 1918)* und *Georg Marischka (geb. 1922)*, traten erst nach 1945, und zwar vor allem als Darsteller, hervor.

Otto Dürer (Paula Wessely-Produktion, Vienna-Produktion)

Otto Dürer (geb. 1909) unterscheidet sich insofern von den übrigen österreichischen Filmproduzenten, als er am Reinhardt-Seminar eine reguläre Schauspiel- und Regieausbildung erhielt und sich während der nationalsozialistischen Zeit im Ausland aufhielt, daher auch kein Nutznießer des Regimes war. Elf Jahre lang war er Theaterdirektor in Amsterdam. Damit ist er einer der wenigen Emigranten, die nach 1945 den beruflichen Anschluß in Österreich wieder finden konnten.

1950 gründete er gemeinsam mit Paula Wessely die Wessely-Filmproduktion, bei der er die Funktion des Produktionsleiters innehatte. Zweimal konnte Dürer für seine Filme die begehrte österreichische Auszeichnung, den Sascha-Pokal, erringen: 1953 für den Film „Ich und meine Frau“ aus der Wessely-Produktion und 1957 für „Skandal in Ischl“ aus seiner eigenen Firma Vienna-Produktion.

Dürer war ausschließlich als Produzent tätig und als solcher um eine Qualitätsverbesserung des österreichischen Films bemüht, die er vor allem durch seine „österreichische Linie“, d.h. Verfilmungen österreichischer Autoren, zu erreichen versuchte (z.B. „Der Weibsteufel“, 1966).

Eduard Hoesch (Donau-Film)

Eduard Hoesch (1890 – 1983) begann seine Filmkarriere bereits 1908 als Filmvorführer, übersiedelte 1912 als Kameramann zuerst zur *Vindobona-Film* und 1913 zur Sascha. Im Ersten Weltkrieg war er mit der Kamera als Kriegsberichterstatte tätig. Danach arbeitete er wieder als vielbeschäftigter Kameramann in Österreich und in Deutschland.

1945 gründete er die Donau-Film und produzierte den ersten Nachkriegsfilm „Der weite Weg“ (1946), der ein Heimkehrerschicksal behandelt. Bis Ende der fünfziger Jahre war er mit seinen Produktionen durchaus erfolgreich. Dem Trend der Zeit entsprechend, gestaltete er zwar auch Heimatfilme, die aber ihre Herkunft vom Operettenfilm und vom musikalischen Lustspiel nicht verleugnen konnten:

- „Der Herr Kanzleirat“ (1949)
- „Auf der Alm, da gib'ts ka Sünd“ (1950)
- „Der fidele Bauer“ (1951)
- „Die Wirtin von Maria Wörth“ (1952)
- „Liebe, Sommer und Musik“ (1956)
- „Der schönste Tag meines Lebens“ (1957)

Ernest Müller (Schönbrunn-Film, Rex-Film, Lux-Film)

Obwohl er einer der größten Produzenten Österreichs war, zog es Ernest Müller (1906 – 1962) vor, wenig in der Öffentlichkeit zu erscheinen und mehr im Hintergrund zu agieren. Seit 1927 war er in der Filmbranche tätig, und seit 1935 arbeitete er als selbständiger Produzent.

Dr. Alfred Stöger (Mundus-Film, Thalia-Film)

Alfred Stögers (1900 – 1962) Werdegang als Filmproduzent war sehr ungewöhnlich. Er studierte zuerst Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Wien, arbeitete als Schauspieler in Wien, Prag und Südamerika und inszenierte bei der Ufa den Film „So ein Früchtchen“.

1946 gründete er die Mundus-Film und war damit einer der ersten, die es wagten, wieder Filme zu produzieren. Bei seinen Produktionen war er meist als Regisseur tätig. Unter sehr schwierigen Bedingungen drehte er mit Josef Meinrad, O.W. Fischer und Inge Konradi „Triumph der Liebe“ (1946), eine satirische Komödie nach „Lysistrata“ von Aristophanes. 1950 ging die Mundus-Film in seinen Alleinbesitz über; er sollte mit ihr an die vierzig Filme herstellen.

Als Produzent versuchte er, den Mittelweg zwischen geschäftlichem und künstlerischem Anspruch zu finden. Mit Filmen, die dem breiten Publikumsgeschmack entsprachen, wollte er die finanzielle Grundlage für künstlerisch wertvolle Produktionen schaffen. Aus diesem „Hobby“ heraus gründete er 1957 seine zweite Gesellschaft, die Thalia-Film, in deren Rahmen Klassiker-Inszenierungen des Theaters festgehalten wurden. Diese Filme waren teilweise als „Burgtheater-Abfilmungen“ in Verruf, fanden aber andererseits bei kulturellen Veranstaltungen

im Ausland großen Beifall. So entstanden Aufzeichnungen von „Götz von Berlichingen“, „Wilhelm Tell“, „Don Carlos“, „Maria Stuart“, „Einen Jux will er sich machen“ und „Der Bauer als Millionär“. Stögers größte Geschäftserfolge waren die „nordischen Filme“, nämlich die Verfilmungen von Trygve Gulbrandsens „Und ewig singen die Wälder“ (1959) und „Das Erbe von Björndal“ (1960); etwas weniger erfolgreich war „Der Ruf der Wildgänse“ (1961) nach Martha Ostenso. „Und ewig singen die Wälder“ wurde mit dem Sascha-Pokal, dem „BAMBI“-Preis und dem „Kassenschimmel“ ausgezeichnet.

Aufbauend auf diesen finanziellen Erfolgen, konnte er es sich leisten, Somerset Maughams Roman „Theater“ unter dem Titel „Julia, du bist zauberhaft“ (Ö/F 1962) als aufwendige österreich-französische Coproduktion zu verfilmen, mit Lilli Palmer und Charles Boyer in den Hauptrollen.

Stöger rief auch den österreichischen Produzentenverband ins Leben, dem er jahrelang vorstand. Daneben war er als Regisseur und Produzent auch Berater zahlreicher Institutionen der Filmwirtschaft. 1961 wurde er zum Professor ernannt und an das Institut für Theaterwissenschaft berufen, wo er Vorlesungen über Regie und Kunstgeschichte hielt.

Anmerkungen:

- 1 Fanck, Arnold: Er führte Regie mit Gletschern, Stürmen und Lawinen. München 1973 Filmographie ab p. 387 ff.
- 2 ebenda, p. 147
- 3 Dörfler, Goswin: Karl Hartl
In: Filmkunst, Nr. 84, Wien 1979, p. 1–13
Dieser Artikel enthält Informationen über den Werdegang von Hartl und Ucicky, am Rande auch von E.v. Borsody.
- 4 Den Erfolg dieses Films versuchte man noch 1960 (!) mit „Das große Wunschkonzert“ unter der Regie von Arthur Maria Rabenalt zu kopieren.
- 5 Romani, Cinzia: Die Filmdivas des Dritten Reiches. München 1982, p. 73
- 6 Grube, Frank u. Gerhard Richter: Alltag im Dritten Reich. So lebten die Deutschen 1933 – 1945. Hamburg 1982, Daten-Anhang, ohne Seitenangabe
- 7 Buchers Enzyklopädie des Films, p. 800
- 8 Romani, Cinzia: Die Filmdivas des Dritten Reiches, p. 163
- 9 Dörfler, Goswin: Karl Hartl, p. 9
- 10 W. Schmidt-Gentner, gebürtig aus Thüringen, war einer der führenden Filmkomponisten Österreichs. Der Schüler Max Reger war der erste Dirigent des Ufa-Orchesters in Berlin und übersiedelte schon 1922 nach Wien, wo er zu vielen Filmen von Forst, Hartl und Ucicky die Musik schrieb. Ucicky und Hartl zählten neben Willi Forst zu den österreichischen Spitzenverdienern in Berlin.
S. Drewniak, Boguslar: Der deutsche Film 1938 bis 1945, Düsseldorf 1988
- 11 Romani, Cinzia: Die Filmdivas des Dritten Reiches, p. 157
- 12 Österreichische Film- und Kunstzeitung (ÖKZ) Nr. 31, 1.3.1947, p. 2
- 13 ÖKZ Nr. 32, 8.3.1947, p. 1
- 14 Kudrnofsky, Wolfgang: Vom Dritten Reich zum dritten Mann. Wien 1973, p. 262
- 15 Günther Stapenhorst wurde nach dem Zweiten Weltkrieg selbst Produzent und gründete die Carlton-Film, eine bundesdeutsche Firma
- 16 ÖKZ Nr. 815, 10.3.1962, p. 5
- 17 Eberhard Frohwein, der ehemalige Ufa-Autor, war auch Drehbuchautor des Heimatfilms „Der Sonnenblick ruft“ (1952)
- 18 Romani, Cinzia: Die Filmdivas des Dritten Reiches, p. 120
- 19 Bassaraba, Lia: 40 Jahre Exi-Bühne. Eine Rückschau auf die Jubiläumswoche. In: Tonfilm – Theater – Tanz. 10.Jg. Nr. 5, Wien 1942, p. 4
- 20 Der Spiegel, 10. Jg., Nr. 12, 21.3.1956, p. 3

Nicht allein bestimmte Filme werden in Österreich verdrängt. Filme wurden überhaupt noch nicht als Kunstform unseres Jahrhunderts entdeckt.

Das heißt natürlich nicht, daß Film in Österreich nicht existiert. Bis in die 60er Jahre gab es eine florierende Filmproduktion von Heimat- und Kulturfilmen. Die personelle Kontinuität der in der Nazizeit tätigen Autoren, Regisseure und Schauspieler blieb erhalten. Marikka Röck bezauberte die Russen ebenso, wie sie die Nazis betört hatte. Der Übergang vom Blut- und Boden-Film zur Fremdenverkehrswerbung war leicht zu bewältigen. Der operetten- und weinselige Wiener Film unterschied sich vor, während und nach der Nazizeit sowieso nicht.

Heimatfilm wie Wiener Film stellten sich nach 1945 zur Aufgabe, durch die Darstellung „österreichischer Eigenart“, d.h. durch die Präsentation der wunderbaren Landschaft, der uralten Bräuche und der reizenden Mentalität der Menschen, die Fremden ins Land zu locken. Gleichzeitig trösteten sie die Österreicher über den verlorenen Krieg hinweg und gaukelten ihnen vor, wie gemütlich es sich in einem Kleinstaat leben lasse, während man von vergangener Größe träumt.

Als in Frankreich die Nouvelle Vague entstand und Brigitte Bardot das Idol einer Generation wurde, kamen Österreichs erfolgreichste Filme in die Kinos: Sissi 1, 2 und 3. Die einheimischen Filmidole hießen Romy Schneider, Peter Alexander, Waltraud Haas und Gunther Philipp.

Ein künstlerisches Filmschaffen, das mit dem expressionistischen Film in Deutschland vergleichbar wäre, hatte es in Österreich vor dem Krieg nicht gegeben. Da mußten die Nazis nicht viel verbieten. Die großen Regisseure wie zum Beispiel Billy Wilder, mit denen man sich heute schmückt, arbeiteten schon längst in Deutschland oder sind lange vor dem „Anschluß“ in die USA gegangen. Es gab keine eigenständige Filmtradition, an die nach 1945 hätte angeknüpft werden können.

Erst zu Beginn der 80er Jahre entschloß sich der österreichische Staat zu einer Förderung der Filmproduktion, obwohl seit Kriegsende klar war, daß es keine kapitalstarke private Filmindustrie geben könne. Statt jedoch endlich einen neuen Anfang zu machen und junge, energische Produzenten zu ermutigen, wird ein Großteil der Förderungsmittel zur Erhaltung lahmer Firmen ausgegeben, die vielleicht einigen Sekretärinnen Arbeitsplätze verschaffen, jedoch weder auf dem internationalen Markt Mittel für eine österreichische Produktion auftreiben noch einen fertigen Film verkaufen. Von wenigen Ausnahmen abgesehen ist der österreichische Produzent ein Subventionsempfänger, der Staatsgeld, das der

Filmemacher selbst aufgetrieben hat, verwaltet und keinerlei Initiative entwickelt, weil er schließlich kein Risiko trägt. Ein österreichischer Produzent ist passiv. Er wartet, statt selbst Stoffe und Regisseure zu entdecken. Er beschränkt sich eigentlich auf die Rolle eines Produktionsleiters, der Ablauf und Abrechnung der Produktion durchführt.

Seit 1945 wird Österreich wieder mit internationalen Filmproduktionen überzogen. Zum Glück. Denn nicht zuletzt aus den Hollywood-Filmen lernten die Österreicher ihr bißchen Demokratie und Weltoffenheit. Die Kehrseite ist die Gleichsetzung von Film mit Hollywood. Zwar entspricht der Anteil von 50% US-Filmen im Kinoangebot dem europäischen Standard, anders als in unseren Nachbarländern locken jedoch einige wenige amerikanische Riesenproduktionen die große Mehrheit der 12 Millionen Kinobesucher an. Weitere 40% der gestarteten Filme kommen aus Frankreich, Großbritannien und der Bundesrepublik. Der Rest der Welt, besonders die Dritte Welt, interessiert das österreichische Kinopublikum ebenso wenig wie die österreichischen Zeitungsleser und Fernsehschauer. Weder werden staatliche Unterstützungen gegen das Kinosterben vergeben noch Prämien oder Steuerbegünstigungen für die Programmierung von Qualitätsfilmen einerseits und österreichischen Filmen andererseits eingeführt.

Während im westlichen Europa bereits jede Kleinstadt Filmwochen veranstaltet, werden hierzulande noch bunte Abende mit Lichtbildern von der Reise des Volksschullehrers zum Himalaya in Kirchen und Gewerkschaftshäusern abgehalten. Während die beiden Kirchen in der Bundesrepublik eine offene und fördernde Filmpolitik betreiben, die evangelische Kirche sogar die beste Filmzeitschrift des Landes herausgibt, übt die österreichische Kirche Enthaltsamkeit und beschränkt sich auf die Verteufelung sündiger Produkte.

Und die Kapitalisten, die Leute mit der vielgerühmten Privatinitiative, legen ihr Geld einfallslos, aber sicher in Jugendstilmöbel an, als in einen Film, ein Kino oder ein Festival zu investieren oder gar in den Ankauf und Verleih von Meisterwerken der Filmkunst.

Man müßte einmal eine sehr lange Liste von Filmen anfertigen, die nie in einen österreichischen Verleih und daher nie in ein Kino gekommen sind. Es ist unglaublich, daß die Filme Carl Theodor Dreyers und Yasujiro Ozus dem deutschen und folglich auch dem österreichischen Kinopublikum vorenthalten wurden.

Stärker noch als andere Bereiche der Wirtschaft sind Film und Fernsehen von der Bundesrepublik abhängig. „Ohne Übertreibung kann Österreich als Wurmfortsatz des deutschen Marktes bezeichnet

werden. Fast alle bei uns anlaufenden Filme kommen erst über den Umweg der Bundesrepublik nach Österreich. Kaum ein österreichischer Verleiher, der nicht auf das engste mit deutschen Partnern verbunden wäre, oder weniger schmeichelhaft ausgedrückt: der nicht total abhängig von seinen deutschen Partnern und deren kontinuierlichem Angebot an neuen Filmen wäre".¹

Film ist Importware. Wer weiß schon, daß es seit Sissi 1, 2 und 3 noch österreichische Filme gegeben hat. Das heißt nicht, daß österreichische Filme sogenannte Österreich-Themen vorrangig behandeln sollten. Die Filme Bressons, Godards, Rhomers sind französisch, auch wenn es sich „nur“ um eine Liebesgeschichte oder einen Krimi oder um ein Gespräch in einem Raum handelt wie in dem Film „Le Camion“, in dem Marguerite Duras Gerard Depardieu das Drehbuch eines Films vorliest. Jeder Spielfilm ist auch ein Dokumentarfilm über seine Zeit; die Hypertrophie an großen geschichtlichen Themen im österreichischen Film zeigt einerseits die notwendige Identitätssuche eines jungen Staates, andererseits deutet sie auch auf einen Mangel an österreichischen Film hin. Auf den Mangel an österreichischen Filmschauspielern, Autoren, individuellen Geschichten, individuellen Blicken. Es hat den Anschein, als müßte im österreichischen Film überall eine kleine rot-weiß-rote Fahne draufkleben, um ihn zu legitimieren und zu identifizieren.

Der Mangel an Filmkultur läßt sich jedoch nicht allein aus der geringen Anzahl österreichischer Filme erklären. Auch ein Land, das eine kleine nationale Filmproduktion hat, kann über eine lebendige Filmkultur verfügen wie zum Beispiel die Schweiz, Holland oder Schweden.

Filmkultur bedeutet, daß Film gesellschaftliche Bedeutung hat oder, einfach gesagt, ein Thema ist. Dazu gehört eine gewisse kinematografische Grundbildung. Ein österreichischer Maturant hat in der Schule nie von Orson Welles oder Jean Cocteau gehört. Die siebte Kunst steht nicht auf dem Lehrplan. An österreichischen Universitäten gibt es das Fach Filmwissenschaft nicht. Politiker geben verschämt zu, Jahrzehnte lang in keinem Kino mehr gewesen zu sein. Sie können es sich hierzulande erlauben, nicht einmal österreichische Filmproduktionen anzusehen. Intellektuelle, die sich gerne von Adorno bis Arno Schmidt gebildet zeigen, brüsten sich damit, ein Kino ausschließlich zur Entspannung zu betreten.

Filmkultur bedeutet, daß jeder Film, der ins Kino kommt, publizistisch ernst genommen wird und selbstverständlich die Entstehung österreichischer Produktionen mit Berichten von den Dreharbeiten und von Festivals, Interviews mit Regisseuren und Schauspielern begleitet wird. Die Art und Weise, wie hiesige Kritiker einheimische Kunstprodukte ignorieren oder böseartig kommentieren, zeugt von grenzenlosem Provinzialismus, der immer das, was woanders geschieht oder entdeckt wird (in diesem Fall im Westen, denn auf den Osten oder die Dritte Welt sieht man ja herab) für besser hält.

Filmkultur heißt, daß Film nicht allein geduldet und zähneknirschend finanziell unterstützt wird, sondern geliebt wird. Daß alle, die in irgendeiner Weise mit Film zu tun haben, ihren Teil dazu beitragen, Film einer Bevölkerung nahezubringen, die traditionell große Verachtung für das Immaterielle hegt. Ein Buch kann man angreifen und zu Weihnachten verschenken, wie ein Theaterabonnement. Und im Fernsehen materialisiert sich das immaterielle audiovisuelle Produkt im Bewußtsein des Zusehers durch das Fernseh-Kastl, das er erworben hat, das sein Besitz ist und von ihm angefaßt und abgestaubt werden kann. Film existiert allein durch Projektion. Er lebt allein durch die Beleuchtung eines weißen Rechtecks in einem dunklen Raum. Man kann ihm nicht beim Bühnentrüben aufauern wie dem Schauspieler am Theater. Man kann nicht hinter Kulissen schauen. Vielleicht wird sich der technologische Umbruch, in dem sich Österreich jetzt befindet, auf die Einstellung zum Film auswirken. Bedeutsamer scheint mir jedoch das Zerbröckeln des Vertrauens in festgefügte Institutionen zu sein und die Entstehung einer neugierigen, urbanen Bevölkerungsschicht, zu deren Lebensstil nicht allein Tiramisu und Perrier, sondern auch Pasolini und Jarmusch gehören.

Noch ist das Bewußtsein der Österreicher zutiefst hierarchisch. Woher einer kommt zählt mehr als was er kann und was er denkt. Im dunklen Raum des Kinos sind jedoch alle gleich. In solch einer weihelosen Atmosphäre könne Kunst nicht stattfinden, sagen die Leute, die was auf sich halten. Das sei Unterhaltung, Freizeitgestaltung.

Für die bewährten alten Formen der Repräsentation und der Inszenierung eines Spektakels läßt sich der Film wahrlich nicht so leicht einspannen wie eine Theaterpremiere oder eine Ausstellungseröffnung. Das technisch reproduzierbare Kunstwerk verlangt nach einem neuen Zeremoniell, in dem die Blitzlichter der Pressefotografen und die TV-Kameras unerlässlich sind. Ohne den Glanz der Scheinwerfer am Kinobühnen, ohne die geschickte Inszenierung des Zusammenspiels von Prominenz und Medien, sind Filmfeierlichkeiten traurig. Das Fehlen eines republikanischen Zeremoniells bekommt auch der Film zu spüren. Wo ist sie, die Gräfin Schönfeld der Filmkultur? Die Hilflosigkeit führt zu so absurden Ideen wie der Veranstaltung der Viennale im Volkstheater oder von Filmwochen in der Oper. Man will sich das Zeremoniell einer anderen Kunstform ausborgen und macht sich lächerlich, zeigt seine Minderwertigkeitskomplexe. Film hat sein eigenes Festzeremoniell, wie uns amerikanische und französische Festivals und Premieren perfekt vorführen. Allerdings muß die sogenannte Prominenz und das staatliche Fernsehen, das übrigens keine einzige ernsthafte Sendung über Film produziert (gehört anscheinend nicht zum Bildungsauftrag) auch mitspielen. Denn ist die Prominenz da, sind die TV-Kameras da und sind die TV-Kameras da, drängt sich die Prominenz und so weiter und all das gehört zu einem Spiel, das ernstgenommen werden sollte, macht es doch nicht allein den

Erfolg des einzelnen Films aus, sondern gehört ebenso wie die ernsthafte Diskussion zur Filmkultur eines Landes.

An wen wendet sich der österreichische Film, d.h. das Produkt, das von einer Jury genehmigt wurde, von einem Produzenten produziert, von einem Drehbuchschreiber oder dem Regisseur selbst geschrieben wurde und an dessen Verwirklichung Dutzende Menschen beteiligt waren?

Gerade diejenigen, die am zynischsten mit den Zuschauermassen spekulieren, reden am ehrfürchtigsten vom Publikum. Sie lügen. Für sie ist das Publikum eine Masse von Leuten, die Eintrittskarten kauft, und die sie mit gewissen Zutaten in ihren Filmrezepten anzulocken versuchen: Ein bekannter Szene-Typ bringt vielleicht ein paar hundert Zuschauer, ein Pop-Star ein paar tausend, da eine Sexszene, dort eine Schlägerei.

Doch das Publikum ist zwar so dumm, sich die leichtesten Reproduktionen anzusehen, doch nicht dumm genug, sich für einen österreichischen Unterhaltungsfilm zu entscheiden, wenn zehn bis zwanzig amerikanische zur Auswahl stehen, bei denen es sicher auf seine Rechnung kommt. Wenn österreichische Filmemacher auf dieses Publikum setzen, dann sind sie schlechte Spekulanten. Sie haben weder Mittel noch Fähigkeiten, mit der Importware zu konkurrieren. Auch Marktmechanismen kann man verdrängen.

Und dann höre ich von solchen Kollegen öfter, wie gut ich's doch hätte. Ich könne machen, was ich will, meinen sie mit einem Seufzer des überarbeiteten Geschäftsmannes, der mit seiner dilettierenden Frau spricht. Sie dagegen hätten ein großes Budget und das würde sie großen Zwängen unterwerfen, besonders, da das Budget doch nicht groß genug sei... erst mit einem wirklich großen Budget würden sie sich irgendwann selbst verwirklichen können. Zwischen der Spekulation auf ein bestimmtes Publikum und dem Mangel an Publikum scheint ein geheimer Zusammenhang zu bestehen.

Ich weiß nicht, wie man an ein Publikum denkt. Ein Film, das ist für mich ein Brief. Wieviele Menschen ihn dann auch lesen mögen, ein Brief richtet sich an einzelne. Während ich einen Film mache, führe ich einen Dialog mit ganz bestimmten Leuten. Es sind immer andere. Manche kenne ich, manche nicht. Während aller Dreharbeiten zur „Papiereinen Brücke“ hatte ich einen kleinen Text von einer französischen Schriftstellerin bei mir. Ich habe an manchen Tagen den Film für sie gemacht. Und dann, zufällig oder nicht, war sie, kaum war der Film fertig, zum ersten Mal in Wien mit einem Text, der für mich die Antwort war auf meinen Film, den sie nicht gesehen hat.

Der neue österreichische Film verbleibt im Gesellschaftlichen. Er entstand aus und mit den sozialen Bewegungen der 60er Jahre und dem Aufstieg der Sozialdemokratie unter Bruno Kreisky. Der frische politische Wind begeisterte die Kulturschaffenden, die nun nicht allein den Anliegen der Arbeiter, der Frauen, der Armen Ausdruck verleihen konnten, sondern vor allem auch die österreichische Geschichte

der Ersten Republik aus linker Sicht neu schrieben. (Ich spreche hier nie vom Experimentalfilm, der in einer ganz anderen Tradition steht, derjenigen der modernen Kunst und der modernen Musik und es im Gegensatz zum österreichischen Spielfilm zu filmischen Neuerungen gebracht hat.)

Gilles Deleuze amüsiert sich in seinem Buch „Cinema“ damit, Entsprechungen zwischen Denkweisen und filmischen Konzepten zu finden. So bezeichnet er das amerikanische Kino als behavioristisch, die Filme Hitchcocks vergleicht er mit der angelsächsischen Relationslogik, Dreyer mit Kierkegaard, Bresson mit Pascal und den russischen Revolutionsfilm mit dem dialektischen Materialismus. Treibt man das Spiel mit dem österreichischen Film der 70er und 80er Jahre, könnte man ihn mit dem Reformismus vergleichen. Er übernimmt die Welt des traditionellen Kinos, die sich durch zielgerichtetes Handeln an erkennbaren Orten aufbaut. Er übernimmt die konventionellen Formen der Montage, des Tons, der Bewegung, der Zeit, und belädt sie mit reformistischen Botschaften.

Das vorrangige Anliegen, gesellschaftlichen Veränderungen zum Durchbruch zu verhelfen, führte zu ästhetischem Instrumentalismus und pädagogischem Tonfall.

Auch das militante Kino der Linken repräsentierte die Interessen verschiedener Kollektive. Es war auch Mittel zum Zweck, mußte allerdings mit viel geringeren Mitteln auskommen und produzierte meist kurze Flugblattfilme ganz unterschiedlicher Qualität. Nur dort, wo ein gewisser Abstand zum Primat des Politischen bestand, wie in den französischen Cinétracts, denen man filmische Erfahrung und Lust am Spiel anmerkt, oder im Anarchismus des Schweizer Globuskrawall-Films, der bereits auf die no-future-Haltung von „Züri Brännt“ hinweist, konnte eine eigenständige militante Filmästhetik entwickelt werden.

Der Rest waren „Gebrauchsfilm“. Ich zähle unsere ersten Filme „Arena besetzt“, den Semperitfilm und den Film über die Arbeiter der VEW ebenso dazu wie die Filme aus der Frauenbewegung, die Filme über Nicaragua und den Gemeinschaftsfilm des „Syndikats der österreichischen Filmschaffenden“ über den Kampf gegen das AKW Zwentendorf, „Wir kommen wieder“.

Die Vorstellung von kollektiver und politischer Arbeit war es, die mich zum Film gezogen hatte. Damals, 1977, war ich plötzlich mitten drin. Das „Syndikat der Filmschaffenden“ war eben entstanden, der Kampf um ein Filmförderungsgesetz war in vollem Gange, Ideen für Gemeinschaftsprojekte schwirrten herum. Und manche verwirklichten sich auch. Der alternative Verleih filmladen, den Josef Aichholzer, Franz Grafl und ich 1978 gründeten, war ursprünglich eine Sektion des „Syndikats“. Der einzige nichtkommerzielle Verleih war damals die „Aktion der gute Film“. Wie schon der Name sagt, für das Gute und Edle im Sinne der 50er Jahre zuständig. Für Veranstaltungen, und damals fanden täglich etwa 20 politische Veranstaltungen der Linken statt, standen keine Filme zur Verfügung. Die ersten Filme, die wir in

den Verleih nahmen, hießen dementsprechend „Letztes Grab in Dimbaza“ (über Südafrika), „Flaschenkind“ (über das Babysterben in der Dritten Welt als Folge des Nestlé-Milchpulver Exports) und „Salz der Erde“. Natürlich wurden wir von allen potentiellen Subventionsgebern lange Zeit nicht nur abgelehnt, sondern auch verleumdet. Der vorige Kulturstadtrat in Wien, Franz Mrkwicka, damals Bildungsreferent der Arbeiterkammer, ließ unser erstes Programm mit der Anmerkung „Achtung linksradikal“ im Haus zirkulieren. Wie gesagt, wir brachten Filme aus dem Ausland herein, aber bald fiel uns auf, daß es keine Filme über österreichische Zustände gibt. Also machten wir sie selbst. Film war für mich damals vor allem ein Transportmittel, das sich einer möglichst unverschlüsselten Ästhetik bedienen sollte, um seine Botschaft klar an sein Publikum zu bringen.

Nach einigen Kurzfilmen kamen wir zu der Einsicht, daß es nicht allein um die Botschaft gehen kann, sondern vor allem darauf ankommt, die Bilder, die Filme selbst zu retten.

Das heißt, von der Konstruktion eines kollektiven Ich weiterzugehen zur Anerkennung der eigenen Subjektivität und der Subjektivität des anderen. Das heißt, von der Typisierung der Menschen, ihrer Fesselung in einem Klassen- und Geschlechtsschicksal, weiterzugehen zu einer differenzierteren Sicht der Welt und der Menschen. In seinen Filmen habe auch ein Polizist das Recht, sich zu verlieben, antwortete Truffaut den Schwarz-Weiss-Denkern.

Was Hans Mayer über die Literatur sagte, läßt sich auf die Kunst am allgemeinen ausweiten: Sie gehorcht der Kategorie des Besonderen. „Das gilt für die schöpferische Subjektivität wie für die Besonderheit von Form und Gehalt. Sie behandelt stets Ausnahmefälle. Alle kulturpolitischen Appelle, die zur Gestaltung von kaum gebrochenen Alltagsexistenzen aufgefördert hatten, sind an dieser Konstellation gescheitert.² „Die Gleichheitsforderung mit der pathetischen Berufung auf alles, was Menschenantlitz trage, bleibt solange widerspruchsvoll, wenn nicht unaufgeklärt, wie sie von einer scheinbaren Regelmäßigkeit des Menschlichen auszugehen sucht. Dann bedeutet Egalität die Norm, feudale und hierarchische Unterdrückung die Normwidrigkeit... Es ignoriert jedoch die Ungleichheit im Menschlichen, nicht bloß im Gesellschaftlichen.“³

Es gibt eine Gemeinsamkeit zwischen Aufwertung und Ausschluß der Andersartigkeit, und das ist die Zuweisung der Differenz. Der aufwertende wie der abwertende Blick auf die Frauen, die Juden, die Schwarzen, zwingen diese in ein Kollektiv, dem sie unaufhörlich Ausdruck verleihen müssen. „Von der Verachtung der Schwarzen bis zu der Formel ‚Black is Beautiful‘ hat ein beachtlicher Fortschritt stattgefunden, aber in beiden Fällen bleibt das Gesicht an seine Äußerung gekettet, dazu verurteilt, ununterbrochen einer eindeutigen Botschaft Ausdruck zu

verleihen. Die Vergötterung hält die üble Nachrede wach“.⁴

Das Kino hat die Chance, Phänomene wie einen Apfel, eine Haarsträne, ein Gesicht zu zeigen, sie aus der Anonymität des Seins herauszuholen, ohne ihnen bereits eine Funktion, eine psychologische Interpretation oder Qualität zuzuweisen. Das erfordert den subjektiven Blick, die Auswahl, den Abstand und den Respekt vor Dingen und Menschen. Es erfordert größte Subjektivität und größte Objektivität, ein Gesicht zu filmen, ohne es festzulegen. Ich meine, daß wir versuchen müssen, Filme zu machen, die wie die Filmtheoretikerin Gertrud Koch formuliert, „einen utopischen Vorgriff auf das noch einzulösende Programm einer befreiten Subjektivität machen: nicht als Klasse, nicht als Bewegung, nicht als Kollektiv, sondern als je einzelne Individuen halten sie an ihren authentischen Erfahrungen fest.“⁵

Ich meine, daß Filme wie „Unsichtbare Gegner“ und „Heidenlöcher“ in diese Richtung verweisen. „Voraussetzung zum Verständnis radikal subjektiver Filme“, setzt Koch fort, „ist also zuerst einmal die Bereitschaft, von der Konstruktion eines kollektiven Ichs weiterzugehen zur Anerkennung der Fremdheit des anderen, einer Subjektivität, die sich verschlüsselt in einer fremden Bilderwelt. Die Liebesbeziehung zum Kunstwerk ist da nicht so verschieden von der zwischen Menschen. Die Spannung ist die aus der Verschiedenheit, und wie immer ich mich im anderen zu spiegeln suche, es blickt fremd zurück.“⁶

Um den Zuschauer in eine Liebesgeschichte zu verstricken, muß der Filmschaffende die Verschiedenheit des eigenen Blicks zuerst einmal anerkennen und dann die Einsamkeit seines Blicks, denn die eigene Wirklichkeit kann nicht wirklich geteilt werden.

Die radikale Grundannahme, auf die Giacometti sein Werk gründete, nachdem er die surrealistische Gruppe verlassen hatte, war, daß keine Wirklichkeit je mit einem anderen geteilt werden kann. Daher glaube er nicht, daß es möglich sei, ein Werk zu vollenden. Der Inhalt seiner Werke liegt nicht in der Natur einer Figur oder eines porträtierten Kopfes, sondern in der unvollständigen Geschichte seines, Giacomettis, Blick darauf. Seine Figuren sind immer auf dem Weg. Sie sind auf der Suche, allein in einer Welt des Ungewissen, wo nichts mehr an seinem Ort ist.

Anmerkungen:

- 1 Michael Stejskal, Österreichische Zustände, in ciné bulletin
- 2 Hans Mayer, Aussenseiter, Frf. 1975, S. 13
- 3 ebenda
- 4 Alain Finkielkraut, Die Weisheit der Liebe, München-Wien 1987, S. 39
- 5 Gertrud Koch, Blickwechsel, Aspekte feministischer Kinetheorie, in: Neue Rundschau, Frankfurt Nov. 1983, S. 133
- 6 ebenda

MUSIK ALS HERRSCHAFTSMEDIUM

Angebot von unten, Nachfrage von oben – und die Folgen

Es ist eine besondere partielle Intelligenz, die Inhabern der Macht im Gemeinwesen Selbstbehauptung ermöglicht. Diese fast beneidenswerte, freilich nur punktuelle Begabung richtet sich vornehmlich auf alles das, was der Erhaltung, der Stärkung und natürlich auch der Ausdehnung von Macht dienen kann. Wer nämlich die Macht im Staate hat, bestimmt das Recht, die Moral, gewisse Verhaltensweisen und – die Musik. Sie werden einwenden, dies sei doch wohl eine grobe Verallgemeinerung und so unspezifisch, wie autoritäre Utopien nun einmal sind. Richtig, denn in der Tat handelt es sich um eine autoritäre Utopie. Es ist sozusagen das Handlungsmodell für fast alle Inhaber der Macht, von wenigen Ausnahmen abgesehen. Was die historisch belegbare Praxis angeht, ist zu differenzieren. Politische Realität setzt selbst dem barbarischen Diktator an irgendeinem Punkt Grenzen. Lassen Sie mich also differenzieren:

Der Besitz der Macht zwingt den Machthaber zu unablässigen Versuchen, nicht nur sein Recht und seine Moral zu bestimmen, sondern auch seine Tonkunst. Dies ist so etwas wie ein Situationszwang, dem er nicht ausweichen kann. Er kann gar nicht anders als sich aller Instrumente zur Erhaltung und Ausübung der Macht fortwährend zu versichern. Ob es sich dabei überhaupt um praktikable Instrumente für diesen Zweck handelt, oder ob er sie nur für solche hält, ist unerheblich. Jedenfalls liegt es in der Natur der Macht, daß sie den Untertanen, den Beherrschten, bewußt gemacht werden muß. Nicht nur das. Sie muß auch nach außen demonstriert und fortwährend verteidigt werden. Zur Macht gehört die Macht-Show. Inhaber von Macht geraten von selber in eine Wahnwelt. Sie leiden unter der unvermeidlichen Vorstellung, ihre Macht könnte irgendwie schwinden. Diese paranoische Angst erfordert ständig vorsorgliche Gegenmaßnahmen. Daher handeln Machthaber unter dem Zwang, alle unter ihre Herrschaft fallenden Bereiche kontrollieren und persönlich gestalten zu müssen. Ob ihre Moral, Phantasie oder geistige Potenz dazu überhaupt hinreichen, bleibt außer Betracht. So stellte sich Stalin ungeniert als der erste und größte Sprachwissenschaftler der UdSSR vor; so belehrte der deutsche Reichspropagandaminister Goebbels die Komponisten und Musiker des NS-Staates über die Ideale der Tonkunst in der Nachfolge Beethovens und Wagners.

Die Politiker der sogenannten freiheitlich-demokratischen Länder, mag ihre Macht auch vergleichsweise mittelbar sein, halten sich in dieser Frage keineswegs klug zurück. Zwar sind sie – anders als etwa Diktatoren und Putschgeneräle – wahlperiodenweise austauschbar; das System der sogenannten demo-

kratischen Mehrheitsentscheidung bringt aber mit wenigen Ausnahmen immer einen bestimmten Typus an die Spitze. Mehrheiten sind Quantitäten, zu zählen, nicht zu wägen. Die numerisch kärgliche Elite der Informierten, Kritischen, Verantwortungsbewußten wird per Wahlordnung und völlig demokratisch draußen gehalten. Und noch immer gilt das Sprichwort „Gleich zu gleich gesellt sich gern“... auch mit dem Wahlzettel. Dieser Zusammenhang erklärt, weswegen unsere demokratisch und mit Willen eines bestimmten Volksteils an die Macht gekommenen Politiker so normal reagieren. Rang ist auch für sie Zwang. Auch sie verbreiten sich von Fall zu Fall, welche öffentlich bedeutsame Rolle die Tonkunst im Lande habe, erst recht aber jenseits der Grenzen und hier zwecks Sympathiewerbung, vor allem zur Teilnahme am friedlichen internationalen Wettbewerb der Künste. Gemeint ist Kunst von und mit Künstlern, die überhaupt keine andere Beziehung zu solchen Politikern haben müssen – außer der gleichen Staatsbürgerschaft.

Diese eher formelle Kennzeichnung verschafft den Staatsmännern – und bislang handelt es sich größtenteils immer um Männer – eine praktische Möglichkeit der Identifikation. Nicht daß sie sich versucht sehen, die Künstler als gleichberechtigt zu akzeptieren, gar die Macht mit ihnen zu teilen. Die Identifikation funktioniert gerade umgekehrt. Der Politiker identifiziert die Künstler nicht mit sich, sondern sich mit den Künstlern. So wird einer – wie einst Hitler – der „erste Künstler des Staates“. Wann immer dann ein Künstler politischen Ehrgeiz in Richtung Reform entwickeln sollte, kann er kleingehalten werden mit dem Sprichwort „Künstler bilde, rede nicht“. Nachdrücklichere Mittel, einen kritischen Geist aufs Metier zu reduzieren, stehen im Arsenal eines jeden Staates bereit. Da Macht bei den Untertanen Achtung gebietet und Vorsicht weckt, haben Politiker, wenn sie nicht ganz und gar ungeschickt sind im Umgang mit dem Geist, gute Chancen, die Künstler zu Komplizen zu machen.

Dies geschieht regelmäßig, denn es begünstigt die Erhaltung der Macht. Bekanntlich erscheint an einem bestimmten Punkt der Geschichte ein Wunderwesen, das sich selber den Ehrentitel „freier“ Künstler zulegt. Bis zu diesem Punkt war Kunst – mit wenigen Ausnahmen – ein Erzeugnis der handwerklichen Arbeit von begabten Lohnempfängern in Diensten der Rathäuser, der Kirchen, der Schlösser. Bedienstete produzierten Turmmusiken, liturgische Kantaten, Huldigungsgesänge für den Fürsten. Dafür erhielten sie satt zu essen und jene fürsorgliche Aufmerksamkeit des Brotgebers, der im Zweifelsfalle

natürlich der größere Künstler war und sich durch häufige Mängelrügen auch als solcher beweisen mußte. Diese gottgefällige Weltordnung – oben und unten klar unterscheidbar – erlitt durch die französische Revolution Schaden.

Nun plötzlich erfreuten sich die Musiker einer Freiheit, die ganz anders aussah als jene, die sie gemeint und die ihr Herz erfüllt hatte. Kein Potentat mehr, der ihnen über die Schulter schaute und gelegentlich sogar die Flöte aus der Hand riß und indigniert vor machte, wie es richtig sei. Dafür die strikte Notwendigkeit zu produzieren, immer ins Blaue hinein und auf der Suche nach einem tunlichst beständigen Markt. Die Freiheit der Kunst ging unvermeidlich mit Magenknurren einher. Für die Kunst war das ein förderlicher Effekt. Die Notwendigkeit, in solcher himmlischer Freiheit zu bestehen, sich gegen die Konkurrenz zu wehren, sich Neues und Unerhörtes einfallen zu lassen, resultierte in einem schier unerschöpflichen Reichtum an Formen und Stilen. Methoden der Vermarktung, der Werbung, der Urhebersicherung rankten sich daran mit empor. Findige Verwerter schnitten sich mit unsäglichen Techniken der Ausbeutung künstlerischer Arbeit ein Riesenstück aus dem wachsenden Kuchen heraus.

Wer den Gürtel im letzten Loch hat, dem fließen leicht umstürzlerische Gedanken zu. Aber die Revolutionen schlugen fast durchweg fehl. Die Zusammenschlüsse der Musiker in Musikvereinen, Orchestergesellschaften und sonstigen praktischen Gruppierungen halfen nur begrenzt. Die Restauration marschierte. Der immer weiter sich verschärfende Zwang, im sogenannten „freien“ Wettbewerb mitzuhalten, zerstörte die notwendige Solidarität. Wer es dennoch schaffte, ein eigenes Publikum zu gewinnen und auf Dauer zu erhalten, konnte sich für ein auserwähltes Genie halten. Die anderen fühlten sich inzwischen als verkannte Genies. Aber der existentielle Schock durch die französische Revolution ließ nach. Fürsten und Könige triumphierten, nachdem Napoleon diese Revolution verraten und verspielt hatte. Noch einmal feierte die autokratische Gewalt der Könige und Kaiser bedrückende Urstände. In dieser Situation gingen Machthaber und Musiker erneut ein Bündnis ein. Die Potentaten wollten nutzen, was ein kulturhistorischer Zufall ihnen in den Schoß gelegt hatte: das unvergleichliche Erbe an klassischer und romantischer Musik von Bach bis Wagner und Bruckner. Die weltweite Beliebtheit zum Beispiel Beethovens war Ereignis. Seine Partituren schienen Symbol für deutsche schöpferische Begabung, deutsches Wesen und vor allem deutsche politische Bedeutung. Unkritische Allegorien wie diese fallen ja besonders leicht, und die Einsicht, daß Beethoven absolut nichts mit deutschen oder österreichischen Regierungen zu tun hatte, hätte das gepflegte Selbstbewußtsein der Reichsherren angekratzt. Kein Zufall, daß noch so realitätsferne Stimmen Gehör fanden. So verkündete der Musikschriftsteller Paul Marsop 1885:

„Weswegen ist denn unsere Musik so gewaltig herangewachsen, weswegen erzwingt sie sich heute gebieterisch allüberall Ehre und Einfluß, weswegen beugt sie Jeden durch ihre überwältigende Macht zu Boden, der sich mit chauvinistischer Grimasse gegen sie auflehnt? Weil sie aus nationaler Erde herausgewachsen und zu nationaler Kraft erstarkt ist. Wo gäbe es heute ein Land, welches uns auf musikalischem Gebiet nicht tributpflichtig wäre?..“

Das ist durchaus in militärtaktischen Kategorien gedacht. Der Autor pervertiert die Musik zur Waffe, die imponiert, expandiert, niederwirft und Beute in Form von Tributenden der Besiegten einbringt. Musik – nicht mehr Sprache des Friedens und der Liebe? Musik ein Medium der politischen Herrschaft und gezielt einsetzbar zur Kriegsführung mit anderen Mitteln und womöglich noch mit der heuchlerischen Entschuldigung, daß niemand durch Musikhören zu Tode komme?

Fest steht freilich, daß Musik Wirkung ausübt und deswegen therapeutisch angewendet werden kann. Ihre physiologischen Wirkungen sind absolut sicher verbürgt und im Experiment weithin wiederholbar. Sie treten jedoch nicht unter allen Umständen ein. Wir wissen aber, daß bestimmte Kompositionen auf bestimmte Versuchspersonen körperlich verändernd wirken. Solches funktioniert keineswegs automatisch. Musik ist eben keine Droge. Musikalische Bildung und Gewohnheit, das kulturelle Ambiente des Hörers, sein Erwartungshorizont spiegelt sich in der Unterschiedlichkeit der Ergebnisse. Erzeugt werden individuelle Reaktionen, nicht Massenwirkungen. Derart lassen sich Herzschlag, Hirnströme, Pulsfrequenz, Blutdruck, Hautfeuchtigkeit und dergleichen meßbar beeinflussen. Musik kann das. Aber was heißt schon Musik? Diese Komposition macht einen anderen Effekt als jene, und eine dritte wirkt wieder anders. Wer ein bestimmtes Stück kennt und liebt, liefert sich seiner Wirkung leichter aus als jemand, der diese Musik nie zuvor gehört hat, also keine Erinnerung mit ihr verbindet und sie vielleicht gar verabscheut. An der individuellen physiologischen Wirkung von Musik läßt sich jedenfalls nicht zweifeln.

Diese Wirkung hat aber keine Bedeutung, wenn es darum geht, der Musik politische Kampfkraft abzugewinnen. Hierzu bedarf es eines Mediums, das große Massen beeinflußt und nicht nur den Einzelmenschen. Diese Wirkung muß undifferenziert in *eine*, zudem im Voraus bestimmbare Richtung drängen. Alle Herzen müssen höher schlagen, nicht nur einige wenige. Musik muß also bringen, was nur eine Droge vermag, das aber zeitlich nicht begrenzt. Es ist leicht einzusehen, daß kurzfristige und vorübergehende Wirkungen für eine tönende politische Überzeugungs- und Glaubenskampagne nicht hineinreichen. Wenn schon Droge, dann mit Depot, aus dem das Gift nach und nach ins Blut oder auf den Geist geht. Musikstücke fangen an und enden. Mit politischem Sinn aufzufüllende Formen sind zumeist kürzer als andere. Für die Dauer von Strophenliedern gibt es sicher eine Grenze der Erträglichkeit. Zumindest hält es kein Mensch aus, vierundzwanzig Stunden am Tag mit Musik vollgestopft zu werden; schließlich liegt er

rund ein Drittel dieser Zeit im Schlaf. Viele Lebensverrichtungen sind mit tönender Begleitung gar nicht möglich. Hat aber die Musik ihre beschränkte Zeit, dann äußert sich jede denkbare Wirkung in dieser selben Zeit. Zum Kummer der Politiker ist Musik flüchtig; ihr fehlt der Langzeiteffekt, mit dem politische Glaubenslehre steht und fällt. Deswegen mußte der Anspruch an sie modifiziert werden.

Folgerichtig schränkte Hitler 1938 ein:

„Es ist aber gänzlich unmöglich, eine Weltanschauung als Wissenschaft musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Man kann unter Zuhilfenahme vorhandener musikalisch, d.h. besser inhaltlich festgelegter Arbeiten von früher bestimmte Zeitgemälde entwickeln, es ist aber unmöglich, bestimmte wissenschaftliche, politische Erkenntnisse oder politische Vorgänge musikalisch deuten oder gar vertiefen zu wollen. Es gibt daher weder eine musikalische Parteigeschichte, noch eine musikalische Weltanschauung, ebenso gibt es auch keine musikalische Illustrierung oder Deutung philosophischer Erkenntnisse. Dafür ist ausschließlich die Sprache da.“ Wie wahr. Aber dann wäre die Existenz politischer Musik bloßes Wunschdenken. Wenn mit Musik keine Politik zu machen ist, wieso konnte sie dann immerfort politisch benutzt werden? Schließlich war und ist zum Beispiel die „Marseillaise“ gewiß ein politisches Symbol. Selbst ohne ihren traditionellen blutrünstigen Text hat sie ganz klar umrissene Bedeutung. Sogar irgendeine neuer Text und sei es zwecks Waschmittelreklame zerstört nicht den originalen Sinn der Melodie. Noch in der Verkürzung – etwa auf die fünf ersten Töne – ist sie wiedererkennbar. Immer aber entfaltet sie ihre politische Signalwirkung nur für den, der mit diesem Lied und seinem historischen Sinn ungefähr vertraut ist. Vordergründig handelt es sich um einen geschwinden Marsch. Marschmusik – und das erklärt ihre Beliebtheit bei Machthabern jeder Couleur – animiert zum Marschieren. So ein motorischer Vierviertakt duldet keinen Widerstand; die meisten Nationalhymnen – also Staatssymbole – bedienen sich dieser Bewegung. Nachweisbar ist der motorische Reiz, der zum Zwang ausarten kann; was dem Menschen sonst nicht geschieht, scheint eine Frage der Spekulation. Mit theoretischen Erörterungen halten sich die Benutzer von Musik und Menschen indes nicht auf. Für sie ist es näherliegend zu hoffen, die derart angewandte Tonkunst möge so wirken wie sie soll und muß und wie eh und je.

Sollen wir es für einen Zufall halten, daß immer dann, wenn ein Machthaber sein Interesse für die Musik bekundet, unweigerlich ein ehrengeliebender Kronzeuge aufgerufen wird? Seine klassische Autorität verleiht dem allerhöchsten Musikfreund sozusagen den Bruderkuß letzterer und höchster Weltweisheit. Es genügt schon, den Namen zu nennen. Gegen Platon ist jeder Widerstand zwecklos. Da der antike Philosoph nicht mehr unter den Lebenden weilt, braucht man nicht mit ihm zu diskutieren. Er kann beliebig benutzt werden. Kein Problem, daß wir inzwischen andere Zeiten haben; was macht es denn, daß Musik und Musikbetrieb heute nur der Be-

zeichnung nach mit ihren griechischen Vorläufern zu tun haben? So ein Philosoph hält ewig. Jedes Zitat beschwört knapp zweieinhalb Jahrtausende abendländischer Geistesgeschichte. Politiker beherrschen diesen imposanten Trick. Und wenn sie nicht wissen, wer Platon war, helfen Gelehrte und Musiker ihnen gern. Der griechische Denker unterschied gute und nützliche Musik von der schlechten und schädlichen. Aus der Mythologie leitete er moralische Kategorien ab. Für ihn symbolisiert Tonkunst sehr direkt den Staat; sie nützt oder schadet dem Gemeinwesen. Folglich muß die rechte Art Musik gepflegt, die falsche unterbunden werden. Kontrolleure haben für die systemerhaltende Musik zu wachen... denn – nicht wahr? – „eine Art von Musik einzuführen, muß man sich hüten, weil es das Ganze gefährden heißt; denn nirgends wird an den Weisen der Musik gerüttelt, ohne daß die wichtigsten Gesetze des Staates mit erschüttert würden“. So weit Platon. Klar, daß seine Definition von Tonkunst auf die Verbindung von Melodie und Text sich beschränkt; er will Darstellung, volkspädagogischen Inhalt. Nur Instrumentales gilt ihm als „leeres Gaukelspiel“.

Aus diesem Vorrat von Wertungen konnten die Politiker ablesen, welchen Nutzen die Musik in ihrem Herrschaftsbereich zu stiften imstande war. Akademische Ideenzuträger sahen ihre Chance. So verkündete der Universitätsprofessor Dr. Karl Gustav Fellerer 1933:

„Die Musik ist Ausdruck des Menschen und der Mensch Träger des Gemeinwesens, das einheitlich im Sinne des alten Polis-Ideals gerichtet sein muß; deshalb dürfen nicht Menschen durch eine neue fremdartige Musik verändert werden, und wenn aus ihnen eine neue Musik spricht, dann hat sich auch ihr Charakter verändert, so daß eine polizeiliche Beauf-



sichtigung und Zurechtweisung dieser Menschen notwendig wird.“

So viel schamloser Zynismus bleibt unvergessen. Der Musikgelehrte Fellerer formulierte Platons Postulate wahrhaft zeitgemäß. Es war der erste einer Reihe von Akten der Anbiederung, die ihm den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Köln bescheren. Es kann ihm nicht entgangen sein, daß Platon von seinem Ideal einer menschenfeindlichen Despotie sprach. Die Empfehlung dieses Vorbilds kam freilich nicht von ungefähr. Das neue Regime hatte erkennen lassen, daß es von einer ganz bestimmten Musik gleichsam ideologische Stärkung erwartete, überzeugende Demonstration der schöpferischen Kräfte des deutschen Volkes, nicht zuletzt auch Übertönung des nationalen Minderwertigkeitskomplexes nach dem Verlust des Ersten Weltkriegs. Wir sind noch da, hieß das; und: Wir sind wieder wer. Schon 1921 hatte der Musikforscher Konrad Huschke ungeniert über Tonkunst als Waffe „gegen unsere Feinde“ theoretisiert. Seine Kernsätze:

„Die deutsche Musik hat (außer durch ihre Vielseitigkeit) durch ihre Tiefe, ihren hohen sittlichen Ernst und ihre edle Menschlichkeit in der ganzen Welt Siege errungen, auch wo sie nicht die Hände nach Weltgeltung ausstreckte, sondern bodenständig blieb, ja sogar oft gerade da, wie sie – ich erwähnte oben schon Bach und Wagner – im stärksten Maße national gebunden war. Sorgen wir dafür, daß sie ihre in der Geschichte bewährten hohen Eigenschaften behält und nicht von kosmopolitischen Schwarmgeistern und Firlefanzen, die von ihrem wahren Wert kaum einen Hauch verspüren, ins Schlepptau genommen und ihrer Wesensart entfremdet wird. Was die uns als engherzigen Chauvinismus auslegen, ist bei anderen Nationen eine Selbstverständlichkeit, nämlich die Liebe zum Vaterlande, auch in der Kunst.“

Solches freut die Konservativen; es war sozusagen ihre Bestätigung von der hohen Warte der Wissenschaft. Sie brauchten sich nur zu bedienen. Die Republikaner standen ihnen keineswegs nach. Fortan galt Musik nur so viel, wie ihre politische Anwendung einbrachte oder einzubringen versprach. Musik mußte der Volkserziehung dienen, rechts wie links und gegeneinander. Der Bedarf an anpassungsfähigen Musikern wuchs. Kunst und Staat kamen einander weiter entgegen als je zuvor. Beide gingen ein Zweckbündnis ein, das in der weitgehenden Verstaatlichung der musikalischen Produktionseinrichtungen gipfelte. Kommunen, Provinzialregierungen und das Reich eigneten sich Konservatorien und Musikhochschulen an, übernahmen Sinfonieorchester und Musiktheater, schenkten dem einzelnen Musiker Daseinssicherung von nie gekannter Vollständigkeit. Gesetze regelten Urlaub und Arbeitszeit, Überstundenentgelte, Familienzuschläge, Rentenansprüche und Krankenversicherung. Der bestgestellte Hofmusicus früherer Jahrhunderte hätte vor Neid erblassen können.

Alle diese Privilegien schafften die strapaziöse und immer auch Unruhe stiftende „freie“ Kunst fast

gänzlich ab. Denn was der Staat nun leistete, war kein Geschenk. Er wünschte dafür Gegenleistung. Die Musiker sollten Musik machen, nicht irgendeine, sondern die von den Lenkern des Staates für geeignet befundene. Ob Diktatur oder parlamentarische Demokratie: Der Kunstwille der Obrigkeit unterscheidet sich nicht im Grundsatz, nur in Grad. Klar, es war Goebbels, der 1935 verkündete: „Wir haben nicht den Ehrgeiz, dem Dirigenten vorzuschreiben, wie er seine Partitur zu dirigieren habe. Aber was gespielt wird und was dem Geiste unserer Zeit entspricht, darüber behalten wir uns das souveräne Vorrecht vor zu bestimmen.“

Andererseits war es zehn Jahre zuvor das demokratische Stadtoberhaupt von Köln, Konrad Adenauer, mit dem Verbot einer Bartok-Aufführung im Stadttheater. Fast gleichzeitig unterband die Stadtverwaltung Prag, nicht weniger demokratisch, eine Inszenierung von Alban Bergs „Wozzeck“ im Nationaltheater. Solche und ähnliche Fälle von Mißbilligung unterstrichen zugleich die Vorzüge, die amtliche Billigung mit sich brachte. Und nicht immer waren garstige politische Lieder verlangt; die Musiker brauchten also nur klitzekleine Teilchen ihrer Seele zu verkaufen und mußten sich daher auch nicht korrupt vorkommen. Zudem hatten viele natürlich von vornherein die richtige politische Überzeugung. Andere opferten ihre moralische Handlungsfreiheit; sie verzichteten auf Teilnahme am gesellschaftlich-politischen Konflikt; sie leisteten keinen Widerstand. Ein voller Bauch – wir wissen es alle – macht höchstens Luft, nicht aber kritischen Elan. Der im weitesten Sinne beamtete Musiker kann gar nicht anders als systemkonform musizieren. Wer daran keinen beunruhigenden Gedanken verschwendet, offeriert sich sogar den Machthabern. Kunst geht nach Brot; aber nicht nur nach Brot.

Da lebte Anfang der dreißiger Jahre in Wien ein Mann namens Fritz Klein. Zur besseren Unterscheidung von anderen dieses Namens nannte er sich Wiking. Das war ein Bekenntnis. Dieses zu betonen, trat er der SS bei und komponierte einen Nazi-Marsch, der vor dem Verbot der NSDAP mehrfach erklang. Klein-Wiking fand das schön, aber nicht genug. Also änderte er den Text, betitelte sein Werk neu und leitete es über Parteifreunde ans Reichspropagandaministerium in Berlin. Sein „Nürnberger Marsch“, meinte er, müsse unbedingt ins Liederbuch der NSDAP. Ein anderes Beispiel, etwa ein Jahr später. Im zehnten Bezirk wohnte Karl Dusek, immerhin Leiter der Wiener Volksmusikvereinigung; sein Ehrgeiz zielte jedoch weiter, und so setzte er sich hin und komponierte einen „Deutschen Versöhnungswalzer“ mit dem Titel „Über den Inn“, widmete ihn der Gattin des deutschen Reichspropagandaministers und brachte es sogar fertig, ihr die Partitur überreichen zu lassen. Zugleich trat er das Uraufführungsrecht großmütig an das Berliner Rundfunkorchester ab.

Karriere war der Zweck der Mühen. Daß Brahms gerade nicht durch sein „Triumphlied“ auf den Sieg der deutschen Waffen gegen Frankreich 1871 be-

rühmt wurde, reichte nicht hin, einen Denkprozeß in Gang zu setzen. In den Archiven stapeln sich solche Anbiederungen an jedes Regime zu Aberhunderten. Nicht nur Musiker, auch Laien nutzten die Gunst der Stunde. Wer es nicht zur kompositorischen Ausbildung brachte, hatte in der Schule wenigstens Singen gelernt. Und gelang dennoch kein unsterbliches Werk, so ließ sich immer noch ein scheinbar nicht konformer Musiker als Staatsfeind denunzieren. Nicht nur die Politiker legen Angebote dieser Art als Treuekundgebung aus. Ihre Identifikation mit den schöpferischen Künstlern des Landes stützt sich auf vielfältige Signale der Solidarität. Der unschöne Schein hat eine üble Folge. Auch die Gegner des jeweiligen Regimes im Ausland verstehen die Musiker als Helfershelfer der braunen, roten oder sonstwie gefärbten Barbarei. Hier setzt alsbald der Boykott ein.

Ein Beispiel. Die Westeuropatournee der Wiener Philharmoniker 1934 unter Bruno Walter kam nicht zustande, wie geplant. Die mächtigen Konzertagenturen in Zürich, Bern und Genf sagten ab. Das Orchester sei als Repräsentant Österreichs zu betrachten und wäre wegen der zwiespältigen Meinung der Schweizer über die politische Neugestaltung Österreichs von Demonstrationen bedroht. Schamlos wiederholte man just das Argument, mit dem die Nazi im Jahr zuvor den Juden Bruno Walter verjagt hatten. Die Wiederholung hatte Methode. Sie traf 1944 den Dirigenten Furtwängler, obschon die Nazi-Partei der Schweiz bis zum Tag vor Kriegsende aktiv sein durfte, und während des „Kalten Krieges“ die sowjetischen Musiker. Jede politische Aktualität trifft zuerst die Künstler. So pauschal mit der Politik ihres Landes identifiziert, geben sie bequeme Sündenböcke ab. Man meint den Sack und schlägt den Esel. Damit vermeidet man zudem ein Strafverfahren wegen Beleidigung eines fremden Staatsoberhauptes.

Dieser Druck von außen auf das ungeeignete Objekt verschafft den Regimes propagandistische Munition. Die Vereinnahmung der Musiker ist komplett. Darauf läßt sich bauen. Die Haltung gegenüber der Kunst ist keine Frage der jeweiligen politischen Weltanschauung. Hat sich eine Staatsführung erst einmal dafür entschieden, die Musik anzuwenden zu eigenem Nutzen, dann mündet dieses Vorhaben, wo immer es durchgesetzt werden soll, in ähnlichen Realisierungsprozeduren. Nur die totale verstaatlichte Tonkunst läßt sich auf den Zweck hin einrichten. Machthaber schwören auf den Gebrauch der Musik. Bis heute steht der Beweis für die erhoffte Brauchbarkeit freilich aus. Es fehlen Zeugen, die Nazis oder Kommunisten geworden sind durch Anhören der Berliner Philharmoniker 1937 oder durch das Erlebnis Dawid Oistrachs in den fünfziger Jahren. Psychologische Kriegsführung durch Musik bedarf nämlich eines Sonderfalls. Sie muß auf einen Typus treffen, der wie Kaspar Hauser, durch keine Realität getrübt, frei von Information, naiv und weltfremd, aber auch absolut nicht willens, Nachrichten zur Kenntnis zu nehmen, ahnungslos und ohne Sozial-

kontakt dahinvegetiert. Ein Idealtypus für Diktatoren. Zum Glück existiert er nicht. Was existiert, zumal im Zeitalter ständig sich mehrender Informationsmöglichkeiten, ist der mehr oder weniger informierte Mensch, der gerade die Greuel der Barbarei zur Kenntnis nimmt, je schlimmer sie aus dem Einerlei der alltäglichen Greuel hervorstechen. Es war Heinrich Mann, politisch viel wacher als sein berühmter Bruder, der diesen Zusammenhang gegen das NS-Regime deutlich gemacht hat:

„Die kulturelle Propaganda des Regimes, die auf Abwürgung der gemeinsamen Gesittung der Völker ausgeht, ergänzt wird sie durch Gewalthandlungen und Spionage. Die Unzahl der politischen Agenten, mit denen ein einzelnes Land alle anderen überschwemmt, die Attentate, Verschwörungen und Bestechungen, die ihr Werk sind, das alles soll in geheimen Hintergründen bleiben; man ist dumm genug, sie für geheim zu halten. Vorn im Rampenlicht spielt ein herrliches Orchester den Hauptstädten der Welt die alte deutsche Musik vor, in der unfäßlichen Annahme des Regimes, sie könnten es für die Musik des Regimes halten uns setzen auf seine Rechnung nicht die Attentate, sondern die Musik.“

Eine einsame Stimme der Vernunft in der allgemeinen Boykott hysterie. Denkt man diesen Ansatz weiter, so stößt man auf ein Stück Politikerpsychologie. Jeder Machthaber hält seine Untertanen und andere Menschen überhaupt für dumm. Wenn Widerstand oder auch nur Widerstreben droht, setzt er die Zaubersformel vom „mündigen Bürger“ ein. Wer schon mündig ist, der braucht nicht mehr mündig zu werden. Die Politikerwelt ist perfekt und perfekt einfach, wo sich banal und klar Unten von Oben, Rechts von Links, Freund von Feind unterscheiden läßt... und natürlich Musik von Unmusik.

Es kann nur diese aus kritischer Entsagung er-



wachsene Vorstellungswelt des Scheins und des Wahns sein, die Musik benutzbar werden läßt. Fraglos wissen die Inhaber der staatlichen Gewalt, welche Gefahr sie laufen, wenn bei den Beherrschten kritische Aufmerksamkeit aufkommt. Also müssen Maßnahmen her, diesen Prozeß der Bewußtwerdung zu bremsen. Macht beginnt zu wanken, wenn die Untertanen anfangen zu denken, anders zu denken, zu zweifeln. Einiges läßt sich organisatorisch abfangen. Dazu dient die Informationspolitik, also Desorientierung durch fragmentarische Nachrichten, durch Sperre oder Überfülle einander widersprechender Meldungen. Der Staat macht gleichsam die Schotten dicht. So läßt sich zuweilen ein sinkendes Schiff retten.

Eine andere und möglichst zusätzliche Herrschaftstechnik ist psychologischer Natur. Dazu mißbrauchen die Machthaber die Musik – immer in der Hoffnung, die ständige Erprobung seit unvordenklichen Zeiten möchte die Tatsache verdecken, wie magere Resultate in der Praxis dabei angefallen sind. Der Mythos der Musik gehört mittlerweile zur gutbürgerlichen Bildung. Also fallen auch die Politiker auf ihn herein. Natürlich übt Musik Wirkung aus, diese und jene, irgendeine. Man kann darüber spekulieren, ganze Bibliotheken zusammenfantasieren. Beweisbar und vor allem meßbar ist allerdings kaum etwas. Gleichwohl setzen die Politiker sie gegen den kritischen Intellekt ein. Läßt sich derart der Widerstandssinn lähmen? Läßt sich Ruhe, die erste Bürgerpflicht, durch ruhespendende Musik herstellen? Pervertiert sich so das Bild von den drei indischen Affen: Nichts sehen, nichts reden, nur hören? Ist Feindschaft gesetzt zwischen Tonkunst und logischem Denkvermögen? Wir wissen, daß noch das revolutionärste Lied zu nichts weiter aktiviert als zum blinden Glauben, und dies auch nur, wo schon Gläubigkeit vorhanden ist. Das gleiche Lied vor Ungläubigen macht Abscheu. Deswegen bedarf die Sympathiewerbung jenseits der Grenzen umsichtig ausgewählter Programme. Alle diese lauten, pompösen und mit revolutionärem Pathos gesüßten Reklamestücke bleiben natürlich im Lande. Sie sind keine Exportschlager. Was sich so aufspielt, wirkt auf unbefangene, also freie Hörer eher lächerlich. Die Funktionäre wissen das und richten sich danach.

Aber dann bleibt die immer wiederholte Realität des politischen Mißbrauchs der Musik. Machthaber brauchen Musik. In welchem Ausmaß beleuchtet die Tatsache, daß Goebbels nach dem Überfall auf die UdSSR 1941 die überwältigenden Sieges-Sondermeldungen volle acht Tage zurückhielt, weil er noch kein passendes Lied zur tönenden Dekoration dieser Nachrichten hatte. Ein paar Jahre früher hatte man sich nicht gescheut, passend zu machen, was dem politischen Gegner gehörte. Das rote Kampflied „Brüder zur Sonne, zur Freiheit“, das der als Kommunist verfemte Hermann Scherchen 1918 mit eigener Textfassung populär gemacht hatte, konnte in Melodie und Wort komplett gestohlen werden. Eine neue letzte Strophe – „Brechtet das Hoch der Tyrannen! Aufgehn muß ihre Saat! Dann hißt die Hakenkreuz-

fahne über dem Arbeiterstaat!“ – markiert den neuen Eigentümer. So noch 1936 gedruckt, als Scherchen schon lange emigriert war. Verdrängung wie diese ist die Quittung für die Musiker.

Jede Teilhabe an der Macht hat ihren Preis. Jede Art Komplizenschaft vergißt, daß der Glaube an die Beständigkeit der Macht Illusion ist. Es gibt keine tausendjährigen Reiche. Das braune Jahrhundert hat uns rund 15 000 Partituren NS-Musik im engeren Sinne hinterlassen, Denkmäler der Vergeblichkeit und des politischen und moralischen Irrtums. Ferner auf uns – und wohl auch über uns – gekommen ist eine Musikerpopulation, die sich darüber hinaus mit den Machthabern gemein gemacht hatte. Zu mehr als 60 Prozent stand sie in den Reihen der NSDAP, also dreimal eifriger als der Durchschnitt der Gesamtbevölkerung. Solche Teilhabe mußte in Verdrängung münden. Werkverzeichnisse waren zu fälschen; falsche Zeugnisse waren den Spruchkammern zu unterbreiten, und wie durch ein Wunder verloren Musikverlage nahezu durchweg ihre kompletten Archive – auch da, wo der Krieg gar nicht hinreichte. Der Triumph der Lüge ist offenbar. Welche Arroganz, welche Menschenverachtung, welcher Wahn gehört dazu, wenn sich jemand wie Karajan bis zu seinem Tod und im Angesicht der absolut verlässlichen Dokumente hinstellte und den wahren Hergang seiner Beziehungen zur Nazi-Partei leugnet. Gedeiht vielleicht gute, wahre und schöne Musik auf dem brüchigen Fundament der Lüge? Oder langt das nur zum glänzenden Schein, zum marktschreierischen Taschenspielertrick?

Hat Musik eben dies mit Politik zu tun? In erster Linie hat Musik mit den Menschen zu tun, die sie erfinden, vortragen und anhören. Aber diese Menschen sind politisch manipulierbar. Die Geschichte lehrt, daß und wie sie durch Machthaber mit unterschiedlichsten Ideologien manipuliert worden sind, je intensiver desto inbrünstiger die Machthaber hofften, sich dabei auf das Medium Musik verlassen zu können. Sie glaubten, es mit der tönenden Verpackung politischer Werbesprüche und der Zelebrierung politischer Weihstunden durch Tonmusik zu schaffen. Nun hätte Musik wahrhaftig mit Politik zu tun, wenn sie geeignet wäre, kritische Intelligenz mattzusetzen. Nichts anderes erwarten die Machthaber von ihr, und aus keinem anderen Grunde eignen sie sich Musik und Musikschaffende an. Wohl möglich, daß sie einem Irrtum erliegen. Fraglos kann einer, wenn er will, mit Hilfe der Musik abschalten. So schafft Musik einen Sicherheitsabstand zur Realität. Wer den Walkman in der Tasche und den Hörknopf im Ohr hat, hört nur das, was er hören möchte. Indem er dieses einschaltet, schaltet er seine Umwelt aus. Allerdings beruht die Wirkung auf der Freiwilligkeit. Wo Staatsgewalt per Musik Geistesruhe erzwingen will, wo das Kommando „Achtung! Ein Lied, drei, vier!“ die Musik bestimmt, wird innerer Widerstand geweckt, der leicht in äußeren umschlägt. Der Rattenfänger lockte mit seiner Flöte. Es waren zuerst die Nager und dann die Kinder, die ihm nachliefen. Die erwachenden denkenden Zeitgenossen erreichte er nicht.

Voraussetzungen¹

Als gleich nach dem Ersten Weltkrieg der Begriff der „neuen Musik“ aufkam, war er nicht nur auf jeweils gerade erschienene Werke gemünzt, sondern zielte auf das emphatisch Neue an ihnen. Gleichwohl wurde der zeitliche Aspekt nicht einfach ignoriert: Das emphatisch Neue war in den zwanziger Jahren das Aktuelle, das der neuen Zeit Ausdruck verlieh. Die neue Musik knüpfte an die motorische, von keinem Metrum mehr im Zaum gehaltene Rhythmik Strawinskys und Bartóks an; sie griff den vermeintlichen Inhalt des von Ernst Kurth geprägten Begriffs vom „linearen Kontrapunkt“ auf und setzte ihn in horizontale Bewegung von Stimme um, die rücksichtslos gegen totale Zusammenklänge drauflosmusizierten; sie verachtete den hochgezüchteten Subjektivismus der Spätromantik und nahm das Ich des Komponisten sozusagen demokratisch zurück. Denn der kulturpolitische Hintergrund dieses Bruchs mit der Vergangenheit, der gerade in Mitteleuropa vollzogen wurde, lag auch in der stark veränderten politischen und sozialen Situation vor allem Deutschlands und Österreichs nach dem verlorenen Krieg begründet: in den neu errichteten Demokratien auf der Basis einer kaum noch durch Klassenschranken unterteilten Bevölkerungsmasse.

Zwei Namen von Komponisten solch neuer Musik sind vor allem zu nennen: Ernst Krenek in Österreich, Paul Hindemith in Deutschland. Die Musik Arnold Schönbergs dagegen, der sich selbst weniger als Revolutionär denn als Fortsetzer der Tradition verstand, galt zur selben Zeit – notabene vor seinen Zwölftonkompositionen – bereits als veraltet, als expressionistisches Zwischenspiel der Musikgeschichte. Das sollte sich bald und grundlegend ändern.

Nicht nur trat um die Mitte der zwanziger Jahre durch den Einfluß des Jazz und des Neoklassizismus eine Konsolidierung der neuen Musik ein, die sich mit der stark in den Vordergrund tretenden soziologischen Fragestellung erklären läßt – dem Problem nämlich, welche Beziehung die neue Musik zu ihren prospektiven Hörern, dem Massenpublikum, einnehmen müsse; sondern als die Hoffnung auf das Entstehen eines positiven Neuen in politischer und gesellschaftlicher Hinsicht in heftigen Machtkämpfen zu Grabe getragen wurde, als sich die jungen Demokratien nicht als lebensfähig zu erweisen schienen, wurde die Ästhetik der neuen Musik: daß sie aktuell und Ausdruck der Zeit und des neuen Menschen sei, radikal in Frage gestellt. Während der eine der beiden Avantgardisten, Hindemith, den Weg zum Massenpublikum unbeirrt weiterging, sich der Gebrauchsmusik verschrieb und darin die Substanz der

neuen Musik verwässerte, kehrte der andere, Krenek, auf mühsamen Umwegen zum esoterischen Kunstwerk-Begriff zurück, den er zwar, wie einige seiner frühen Werke deutlich machen, nie ganz aufgegeben hatte, an dem aber in den zwanziger Jahren gerade die „unaktuellen“ Komponisten der Wiener Schule unbeirrt festgehalten hatten. Was als Richtung bestimmend gewesen war: die mit den westlichen Einflüssen verbundene neue Musik, geriet in Konkurrenz zu dem, was zur selben Zeit das Stimmige gewesen war – nicht ohne daß der gravierende Unterschied zwischen beiden Strömungen von ihnen selbst deutlich wahrgenommen wurde: Die ehemals neue nannte sich schließlich vorsichtig „zeitgenössische“ Musik², die andere bestand auf dem emphatisch Neuen, und diese Bedeutung von „neuer Musik“ setzte sich à la longue durch. Mit dem unterschiedlichen Verständnis von neuer Musik Ende der zwanziger Jahre hängt es aber zusammen, daß einerseits seit 1925 mehrfach konstatiert wurde, ihre Position im Musikleben sei gesichert und sie selbst anerkannt³, daß jedoch andererseits aus der Rückschau und aus der Position der neuen Musik der Wiener Schule heraus diese Durchsetzung als Scheinerfolg durchschaut und mit der politischen Reaktion in Zusammenhang gebracht wurde⁴. Tatsächlich hatte die radikal Neue Musik ausgerechnet in Mitteleuropa, wo sie entstand, um ihr Überleben erst noch zu kämpfen. Das zeigt sich in Musikleben und Theorie der dreißiger Jahre.

Vom „Anbruch“ zum „Umbruch“

1930 wurde noch befriedigt registriert, daß die deutsche Sektion der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik“ (IGNM) in den vergangenen Jahren so erfolgreich gearbeitet habe, daß sie sich im Grunde ihrer Funktionen, die neue Musik durchzusetzen, selbst enthoben habe⁵. Abrupt folgte das Alarmzeichen: Gleich der erste Artikel des Jahrgangs 1931 der österreichischen Zeitschrift „Anbruch“ die vom Wiener Musikverlag „Universal Edition“ (UE) verlegt wurde und den Belangen der neuen Musik gewidmet war, berichtet eindringlich von den Eingriffen von Wirtschaft und Politik ins kulturelle Leben⁶. Durch die sich auswirkende Weltwirtschaftskrise und die politisch motivierten Verbote und Drohungen im Zeichen des durch die Krise erstarkten Nationalsozialismus wurde im Musikleben ein Klima der Angst erzeugt, das die Verbreitung der neuen Musik stark gefährdete. Was hier begann, verfestigte sich schnell zu einem fatalen Zustand: Die auf Sparflamme gesetzten Subventionsbühnen, zuvor vor Eingriffen sicher, glichen sich den Privattheatern an und stellten ihr

Repertoire auf Operette und Werke deutscher Autoren um⁷. Schließlich wurde in Berlin die Krolloper geschlossen und damit der Experimentierbühne der Garaus gemacht⁸. Hans Heinsheimer von der UE warnte, das Programm der NSDAP sei in den entscheidenden kulturellen Positionen bereits durchgesetzt, schlimmer noch: Dies sei nicht immer die Folge direkter politischer Einflußnahme, sondern häufig einer aus Angst und Feigheit geborenen vorsorglichen Anpassung von Bürokratie und Verantwortlichen an den möglichen politischen Sieger⁹.

In Österreich, wo laut einheimischer Beobachter zunächst die bewährte Taktik des Ignorierens gepflogen wurde¹⁰, setzte diese Entwicklung etwas verspätet zu Beginn der Saison 1931/32 ein. Es scheint mir kein Zufall, daß der „Anbruch“ seinen Jahrgang 1932 mit dem quasi als Leitartikel fungierenden Aufsatz „Forderung auch an diese Zeit: Freiheit des menschlichen Geistes!“ eröffnete, in dem sein Autor Ernst Krenek auf die individuelle Verantwortlichkeit menschlichen Handelns trotz politischer und sozialer Bindungen pochte. Er insistierte auf der ethischen Verantwortung der Menschen für ihr Tun, auf freier Willensentscheidung nicht nur auf dem Gebiet des *künstlerischen* Metiers – und dies war als Mahnung zu verstehen wie als Gegenentwurf zum prophylaktischen Aufgeben von Positionen unter dem angeblichen Druck der Verhältnisse¹¹.

Aus der Einsicht, die Reaktion sei auf jeglichem Gebiet aufs schärfste zu bekämpfen, wurde zur selben Zeit die neue Musikzeitschrift „23“ publiziert. Ihre Gründer waren, nicht zufällig, der Berg-Schüler Willi Reich und Ernst Krenek, und sie konzipierten das Journal (zusammen mit Alban Berg) nach dem Vorbild der „Fackel“ als Kampfblatt gegen die in Wien seit langem und besonders reaktionäre Fachpresse. Dies blieb 1932 nicht der einzige Akt des Widerstands gegen die galoppierende „Auflösung aller bisherigen Organisationen des Musikbetriebes“¹², deren Folgen die neue Musik besonders treffen mußten: Das Musikfest der IGM, das in diesem Jahr in Wien stattfand und ein wenig mitreißendes Programm (dafür aber zwei Haydn bzw. Schubert gewidmete Veranstaltungen) bot, erhielt als notwendiges Korrektiv dazu¹³ quasi als Ersatz für das übliche Konzert mit Kompositionen aus dem Gastgeberland ein außerordentliches Arbeiter-Sinfonie-Konzert, in dem Anton Webern programmatisch Schönberg, Berg und Mahler dirigierte¹⁴. Die Interpreten Eduard Steuermann und das Kolisch-Quartett hielten unbeirrt am Prinzip fest, neue (und alte) Meisterwerke aufs gewissenhafteste einzustudieren und aufzuführen. Hermann Scherchen erarbeitete im Herbst während mehrerer Wochen mit einem eigens zusammengestellten, halb-professionellen Orchester wichtige neue Musik in Studiokonzerten und setzte damit auf seine Weise die zehn Jahre zurückliegende Initiative Schönbergs im „Verein für musikalische Privataufführungen“ fort.

Dann kamen die Machtübernahme Hitlers und der offizielle Vollzug der schon begonnenen Neuausrichtung des Musiklebens in Deutschland. In der Oper, in

der bisher Komponisten wie Berg, Krenek und Weill für Leben gesorgt hatten, dominierten nun die Werke der bejahrten Generation der Strauß, Pfitzner, Schillings, Graener, Wolf-Ferrari und Reznicek. Das Tonkünstlerfest in Dortmund 1933 des seit jeher die konservative Linie favorisierenden Allgemeinen Deutschen Musikvereins ließ erkennen, wie die neue deutsche Musik der kommenden 1000 Jahre auszu sehen hätte: Die dort gebrachten Werke waren kontrapunktisch gearbeitet, voller Motorik und bevorzugten herbe Klangfarben, wie Karl Holl, Musikredakteur der „Frankfurter Zeitung“, für den „Anbruch“ registrierte¹⁵. Die Zeitschrift informierte auch darüber, daß der Österreichische Komponistenbund nur konservative zeitgenössische Musik Österreichs förderte und daß die Ravag in einem Konzert ausgerechnet reichsdeutsche Komponisten zu Gehör brachte¹⁶ – dabei wäre es die Funktion des Rundfunks, besonders seit der Weltwirtschaftskrise, gewesen, die Förderung der neuen Musik zu übernehmen.

Die „23“ registrierte nicht nur, oder deutete an, wie der „Anbruch“, sondern sie scheuten sich nicht, die politische Implikation dieser Haltung deutlich auszusprechen: „In welchem Lager ist Österreich?“ fragte Krenek provokant im Novemberheft 1933 und kritisierte die mangelnde Unterstützung der in Deutschland verfeimten Komponisten durch die offiziellen Institutionen in Österreich¹⁷ – Verfeimt waren ja auch gerade österreichische Komponisten, vor allem aus dem Umkreis der Wiener Schule.

Die Anpassung an die Umwälzungen im deutschen Musikleben wurde unübersehbar, egal ob die gemischt alt-neuen Programme der Phiharmoniker-Konzerte unter Clemens Krauss Anstoß erregten, weil sie angeblich zu wenig Zulauf hatten, ob es sich um die Vereitelung der Uraufführung von Kreneks „Karl V.“ handelte, dessen Sujet und Musik der Heimwehr nicht ins Konzept paßten¹⁸, ob es das Verbot von Singvereinen und Arbeiter-Sinfonie-Konzerten, die Webern natürlich im Sinne der neuen Musik geleitet hatte, nach dem Februar-Aufstand war, oder ob die Ravag 1933 eine Sendereihe über junge österreichische Komponisten einführte und 1934 ein ganzes Jubiläums-Musikfest veranstaltete und bei beiden mit Bedacht gerade die in Deutschland unterdrückten Komponisten ausklammerte. Nicht nur das: Es wurde dabei auch mindestens ein Komponist aufgeführt, der sich in Wort und Tat mit den neuen deutschen Machthabern und ihren musikpolitischen Funktionären gemein machte und, diese bewährte Taktik wie deren übereifrigen Parteigänger gebrauchend, sich dabei einen offiziellen Anstrich als Vertreter der österreichischen Komponisten zu geben wußte¹⁹. Selbst wenn man die polemische Haltung in Rechnung stellt, mit der die Mitarbeiter der „23“ diese Begebenheit zu kommentieren und solche Persönlichkeiten zu demaskieren verstanden, so lassen doch die aufgedeckten Fakten kein anderes Resümee zu als das Kreneks, der von offenkundigen Nazi-Tendenzen bei der Programmwahl der Ravag sprach und von der „Blubo-Sektion Österreich“²⁰: Es han-

delte sich schlicht um den vorzeitigen „Anschluß“ auf dem Gebiet des Musiklebens.

Die Gegenkräfte, die sich auf offizieller Seite regten, waren denn auch mehr als bescheiden: Da wäre zunächst der 1933 inaugurierte „Tag der Musikpflege“ zu nennen, an dem das ganze Land mit Musik berieselt wurde; er sollte den Österreichern zwecks Erstarren des Nationalbewußtseins ihre aktuellen Aktiva ins Bewußtsein rufen, und beim erstenmal war sogar, wie Paul Stefan im „Anbruch“ begeistert bemerkte, die Wiener Schule von den Aufführungen und Sendungen nicht ganz ausgeschlossen²¹; zwei Jahre später dagegen war die österreichische „Blubofront“ nicht mehr gesonnen, „die neue Musik in bescheidenstem Ausmaße der Segnungen des Tages der Musikpflege teilhaftig zu machen“, wie Krenek sarkastisch notierte²². Auch die wenigen anderen Anstrengungen bleiben zwielichtig: Die Bestrebungen des Komponistenbundes, ab Herbst 1934 Austauschkonzerte mit Frankreich zu arrangieren, sowie die der 1936 gegründeten Institution mit dem schönen Namen „Pan-Musica“, der neben Joseph Marx u.a. ausgerechnet die Fürstin Starhemberg präsiidierte, richteten sich beide auf die Pflege internationaler Beziehungen; doch allein die Tatsache, daß sie die in jahrelanger intensiver Arbeit aufgebauten Beziehungen innerhalb der IGNM ignorierten, zeigt, wes Geistes Kind sie waren. Die Aktion „Musikfreunde nach Österreich“, die im Jahre 1935 nicht nur aus ideellen Gründen gestartet wurde, sondern den infolge der 1000-Mark-Sperre brachliegenden Tourismus ankurbeln sollte, hegte und pflegte naturgemäß die berühmte Tradition; doch fehlte nicht ein Konzert mit „lebenden österreichischen Komponisten“²³, und diese waren denn auch von der bewährt konservativen Couleur der Bittner, Kienzl, Marx und Schmidt, die sich seit jeher von den „Internationalen“ ferngehalten hatten. (Folgerichtig zierte der betagte Wilhelm Kienzl im nächsten Jahr das Musikfest in Stockholm, das der „Ständige Rat“, die Nazi-Konkurrenz zur IGNM, veranstaltete²⁴.)

Man kann die allmähliche Anpassung der ehemals „neuen“ Zeitschrift „Anbruch“ an den solcherart offiziell vertretenen und geförderten Provinzialismus über alle Zwischenstadien hinweg genau verfolgen: von der Eröffnung einer Artikelreihe über österreichische Komponisten ausgerechnet mit Bittner und dem Kirchenkomponisten Meßner im Jahre 1934, über den Verlagswechsel und den damit einhergehenden Ersatz des Untertitels, der „heute nicht mehr sehr aufschlußreichen Bezeichnung ‚Monatsschrift für moderne Musik‘ durch die genauere ‚Österreichische Zeitschrift für Musik‘“ 1935 mit der beruhigenden Versicherung: „Es ist nur eine Bezeichnung.“²⁵, über Stefans peinvolles Lavieren vor dem IGNM-Fest in Prag²⁶ bis zur Auswazung von Festspielberichten und positiver Berichterstattung über das Tonkünstlerfest in Hamburg²⁷ und zu den Beschreibungen des Musiklebens in den einzelnen österreichischen Bundesländern im Jahr 1936²⁸ und der zwar mehrfach angekündigten, aber doch ausbleibenden Diskussion über Neue Musik anhand

von Kreneks gleichnamigem Buch 1937²⁹.

Das Jahr 1934, in dem dieser unauffhaltsame Aufstieg begann, begrüßte der „Anbruch“ noch mit einem programmatischen Österreich-Heft, dessen „Leitartikel“ wieder von Krenek verfaßt wurde. Darin war nicht nur von der Besinnung auf das spezifisch Österreichische die Rede, sondern er machte deutlich, daß die Abwehr des politisch wie kulturell drohenden Provinzschicksals auch darin zu bestehen habe, daß der innere Provinzialismus abgeschüttelt würde³⁰. Der Kampf gegen die Autarkiebestrebungen des Nationalsozialismus konnte nicht gut durch die seinerseitige Abschottung Österreichs geführt werden. Die Stärkung der internationalen Beziehungen und die Förderung des Ansehens der Neuen Musik schienen Krenek allein erfolgversprechend und geeignet, sich deutlich von den Blubobestrebungen abzugrenzen, denen gerade der internationale Charakter der Neuen Musik ein Stachel im Fleisch war³¹. Daß die Wiener Schule im Ausland längst Weltgeltung besaß und eben in den dreißiger Jahren noch stark an internationaler Reputation zunahm, wurde in Wien mit Fleiß ignoriert. So war dort immer noch Aufbauarbeit zu leisten.

Die „23“ publizierte und sammelte in den ihr noch verbleibenden Jahren sorgfältig alle Argumente und Forschungsergebnisse, die der Sache der Neuen Musik dienen konnten, seien es moderne Ansätze in Architektur oder Dichtung, systematische Erkenntnisse, die die angeblich natürliche Herkunft der Tonalität negierten, neue Theorien über atonale Harmonik, das Einbeziehen Neuer Musik in den Musikunterricht und in musikhistorische Darstellung, Scherchens beispielhafte Zeitschriften- und Verlagsgrün-



dungen oder Kreneks Buch „Über neue Musik“, das aus einer Reihe von Vorträgen hervorgegangen war und hier rezensiert wurde³².

Gerade Vorträge waren neben der direkten künstlerischen Arbeit das wirksamste Mittel, das Verständnis für Neue Musik zu fördern. Daß Webern in halb-öffentlichem und öffentlichem Rahmen Kurse zur Einführung in die Musik bis zur Wiener Schule abhielt (wenn auch vornehmlich aus finanziellen Gründen), ist bekannt. Weniger bekannt ist wohl, daß auch Berg in seiner Wohnung Analyseurse zur Musik Schönbergs veranstaltete³³. Krenek begann seine instruktive Tätigkeit im Sinne der Neuen Musik 1934 planmäßig anzugehen, als er fünf Konzerte konzipierte, durchführte und moderierte. Das geschah im Rahmen des „Österreichischen Studios“ und füllte die Lücke aus, die der in dieser Saison inaktive „Verein für neue Musik“, also die österreichische Sektion der IGNM, gelassen hatte. Jedes Konzert stand unter einem Generalthema; das vierte z.B. brachte Volkslieder in zeitgenössischen Bearbeitungen und packte das hochbrisante, politische Problem der Volksverbundenheit der Kunst an. Daß Krenek dabei aber nicht nur, wie Willi Reich formulierte, „radikal-moderne“ Komponisten³⁴ brachte, sondern auch solche der konservativen Richtung, mag nach alledem erstaunen, war aber Programm: Er hoffte darauf, diese Kollegen und ihr Publikum zu gewinnen, um den Zwiespalt zwischen den Lagern zu überwinden und eine breitere und größtenteils gemeinsame Basis in Musikleben und Musikpolitik zu schaffen. Allerdings blieb die erhoffte Resonanz aus. Da gleichzeitig der „Verein für neue Musik“ wieder funktionsfähig wurde und Krenek unter allen Umständen die Zersplitterung der Kräfte vermeiden wollte, stellte er sein Studio-Projekt nach der Saison 1934/35 ein³⁵. Damit war im Grunde trotz aller Aktivposten³⁶ den Beteiligten klar, daß das Bemühen um Überwindung des „inneren Provinzialismus“ gescheitert war. 1935 dachte Krenek, der jetzt auch seine politischen Hoffnungen scheitern sah, zum erstenmal an Auswanderung, fühlte sich Berg fremd im eigenen Land³⁷, plante Schönberg, schon im amerikanischen Exil, einen „Schutzbund für geistige Cultur“, den seine Wiener Mitstreiter und einige andere Gleichgesinnte mit ihm zusammen gründen sollten³⁸.

Leider sah es auch mit der Stärkung der Neuen Musik in Österreich durch internationale Beziehungen nicht gut aus, denn die Lage der IGNM war zur Zeit des sich durchsetzenden Nationalsozialismus selbst problematisch. Sie war in den Jahren zuvor in eine Richtung abgedriftet, die der Idee ihrer Gründer väter widersprach, die „bahnbrechenden Tendenzen“ der modernen Musik zu fördern³⁹. Schon Anfang 1934 warnten Alois Hába und Ernst Krenek nachdrücklich davor, dem Konservativismus der Jüngeren, der sich zudem oft als „nationales Idiom“ verkleide, durch Förderung Vorschub zu leisten⁴⁰. Wohin der vom Präsidenten Edward Dent verfolgte Pluralismus, die dadurch zustandekommende angebliche Neutralität führte, formulierte Krenek im selben Jahr sehr scharf, aber differenziert in der „23“:

„Infolge ihrer wohlgemeinten, aus der Atmosphäre der Völkerbundideologie herrührenden demokratisch-umständlichen Organisation hat sie (die IGNM) sich langsam zu einer Gesellschaft gegen die neue Musik entwickelt, indem sie den in ihren westlichen und östlichen Sektionen längst durchgebrochenen Tendenzen nach Unterhaltung und Folklore keinen klaren, energischen, auf das geistig Wertvolle gerichteten Kunstwillen entgegen setzte und ruhig zusah, wie diese fast ausschließlich von den mitteleuropäischen Komponisten verkörperte Haltung aus den eigenen Musikfesten der Gesellschaft langsam, aber sicher hinausmanövriert wurde. Freilich hätte dieser Kunstwille von den mitteleuropäischen Sektionen (und in erster Linie von Österreich, dem Gründungsland der Gesellschaft) kräftig und autoritativ dem Ganzen der Korporation aufgeprägt werden müssen, wozu wieder nötig gewesen wäre, daß die betreffenden Sektionen in ihren eigenen Ländern eine führende Stellung im Musikleben eingenommen hätten. (...) Heute ist die Lage jedenfalls so, daß die Gesellschaft von einem Gegner bedroht wird, dem sie selbst bereitwillig Vorschub geleistet hat, eine Situation, die übrigens typisch ist für alle Erfolge des Nationalsozialismus.“⁴¹

Krenek reagierte damit nicht nur auf den partiellen Mißerfolg, den er als Jury-Mitglied des IGNM-Musikfestes in Florenz 1934 erlitten hatte, als er mit seiner als Zeitzeichen gedachten Konzeption, die anerkannten Repräsentanten der gesamteuropäischen Neuen Musik ins Zentrum rückte, vor allem am Widerstand Casellas scheiterte⁴², sondern er zielte auch auf den praktischen Konservativismus von Dent, der nun auch noch ängstlich darauf bedacht war, die Gesellschaft vor dem Ruch, sie habe etwas mit Politik zu tun, zu schützen – und das zu einer Zeit, da im „Dritten Reich“ gerade eben als Konkurrenzunternehmen der „Ständige Rat zur internationalen Zusammenarbeit der Komponisten“ unter dem Präsidium des Richard Strauß etabliert worden war zum Behufe, der IGNM das Wasser abzugraben. Dent wies Kreneks Kritik beim nächsten Musikfest, 1935 in Prag, zurück und verurteilte jede separatistische Bewegung (damit meinte er Kreneks Äußerung über den Kunstwillen der mitteleuropäischen Sektionen) er verhinderte gleichwohl eine klare Resolution der IGNM gegen den separatistischen „Ständigen Rat“ und damit den Zwang der Mitglieder, sich zwischen internationaler und nationalsozialistischer Organisationen zu entscheiden⁴³.

So unbefriedigend Dents Haltung war,⁴⁴ so sehr machte die Prager Programmgestaltung (wie überhaupt die Tatsache, daß die tschechische Sektion in zehn Tagen nach der politisch motivierten Absage des als Festort vorgesehenen Karlsbad das Fest in Prag aus dem Boden zu stampfen vermochte⁴⁵) Krenek Hoffnung auf eine dauerhafte Wiederbelebung des alten Gründergeistes der IGNM und der Verwirklichung seiner Konzeption: In Prag wie 1936 in Barcelona und zwei Jahre später in London exzellierte die Wiener Schule mit exemplarischen Werken oder stand gar, wie in Barcelona, im Mittelpunkt des Festes. In London aber befand sich die österreichische Sektion der IGNM sozusagen schon im Exil, und Krenek übernahm die traurige Aufgabe, dort am 22. Juni eine Erklärung für Österreich abzugeben – am selben Tag übrigens, da sein „Karl V.“ in Prag uraufgeführt wurde. Zwei Monate vorher, zur „Volks-

abstimmung" am 10. April, hatten dagegen einige Komponisten des konservativen Lagers dem Gau-propagandaamt der NSDAP in Wien eine Ergebnheitsadresse zukommen lassen⁴⁶.

Abbruch der Neuen Musik

Nachdem die „23" und der „Anbruch" 1938 das Zeitliche hatten segnen müssen, übernahm die deutsche, längst gleichgeschaltete Zeitschrift „Die Musik" die Berichterstattung auch über und für die „Ostmark"⁴⁷. Natürlich findet sich keine Spur mehr von einer Diskussion über Neue oder auch nur zeitgenössische Musik. Die Kriterien, die Karl Holl schon 1933 beim Tonkünstlerfest in Dortmund für die zukunftsfruchtige deutsche Musik bemerkt hatte⁴⁸, galten nun auch für das angeschlossene Gebiet. Allenfalls gestand man dem „ostmärkischen Musiker" eine sinnenfrohe und unbekümmerte Haltung zu gegenüber der eher „vergeistigten Ausdrucksweise rein nordischer Gestaltung"⁴⁹ – worunter man sich offenbar im Sinne des musikalischen Rassenspezialisten Eichenauer eine polyphone Struktur, jenes „Kernstück nordischen Musikbewußtseins"⁵⁰, vorzustellen pflegte. Allenfalls auch wurde einmal in einer Kritik moniert, die Probleme der neuen Musik seien eben doch nicht allein mit der Ausmerzungen der „entarteten" Musik gelöst worden⁵¹. Und natürlich ging der Neuaufbau nach der „jüdischen Tyrannei" nicht von heute auf morgen⁵². Dabei tat sich sofort die NS-Gemeinschaft „Kraft durch Freude" hervor, schickte das NS-Sinfonieorchester nach Wien und eröffnete die Volksooper wieder, und zwar mit Bittner, Lortzing und Pfitzner. In der Staatsoper spielte man Rudolf Wille, Humperdinck, Schmidt und Pfitzner. Die große Konzertreihen favorisierten Schmidt, Pfitzner und Kornauth. In der Mozart-Gemeinde der Gesellschaft der Musikfreunde fanden die Jüngeren Gehör: Hochstetter, Geutebrück, Ernst, Uray, Wiesinger, Pichler, Bayer, Reinl, Schiske.

Ganz ähnlich sah es auch weiterhin aus, nur daß sich unter den „anerkannten lebenden Meistern" zur Zeit des Nichtangriffpakt auch die Russen Prokofieff und Rachmaninoff fanden. Die „Woche zeitgenössischer Musik", die im Mai 1942 abgehalten wurde und für die angeblich eine Zeitlang auch Weberns op. 1 auf dem Plan gestanden hatte⁵³, schob wieder mehr die Jüngeren in den Vordergrund, die aber, wie der Chronist bemängelte, nicht an Strauß und Pfitzner heranreichten; aufgeführt wurde u.a. Joseph Marx, Kornrauth, Kaufmann, Berger, David⁵⁴. Mit ihnen und ähnlichen Kollegen wurden auch die Internationalen Musikfeste des „Ständigen Rates", die Reichsmusiktage, die HJ-Kulturtag (hier glänzte noch Cesar Bresgen) und die italienischen Musikfeste beschickt.

Die Kompositionen der Neuen Musik waren tatsächlich aus den Programmen vollständig entfernt, denn von einzelnen Arbeitskreisen, die auch atonale oder sogar experimentelle Musik aufführten, wie sie im Deutschen Reich nicht nur in der Provinz hin und wieder auszumachen waren⁵⁵, ist hier bisher nichts

bekannt geworden. Von Schönberg, von Krenek: nichts; von Alban Berg: op. 1 an einem von Webern musikalisch ausgestatteten, halböffentlichen Abend moderner Dichtung⁵⁶. Webern hoffte zwar auf Aufführungen nach dem „Anschluß", aber es gab nichts von ihm in Wien, höchstens in geographischen Randzonen des Großdeutschen Reiches (mitsamt der besetzten Gebiete) oder, anonym, seine Schubert- und Bach-Bearbeitungen⁵⁷. Da er aber „rassisch" wie politisch „unbedenklich" war, konnte er sich beruflich zumindest durchbringen: Als Zubrot zur Fronarbeit für die UE erhielt er gelegentlich Zahlungen von den (Nazi-)Institutionen „Künstlerdank" und „Künstlerhilfe Wien"; in der Saison 1940/41 begann er wieder Kurse abzuhalten bis in die letzten Kriegsmonate hinein, die gut besucht wurden, und auch Privatschüler stellten sich ein. 1940 scheint sogar seine Anstellung an der neugegründeten Musikschule der Stadt Wien im Gespräch gewesen zu sein⁵⁸. Möglicherweise ging das alles auch deshalb von statten, weil Wien nicht im Zentrum, sondern an der Peripherie des Großdeutschen Reiches lag. Wieviel das ausmachen konnte, zeigt nicht nur der lang anhaltende Widerstand lokaler Nazigrößen in Linz gegen die Anordnung aus Berlin⁵⁹, sondern auch die gemäßigte Kulturpolitik, die Gauleiter Schirach in Wien gegen Goebbels offenbar durchzusetzen suchte⁶⁰. Sicherlich erschien Webern aber zu unwichtig; er war ja weder ein „Gründervater" wie Schönberg gewesen noch mit einer spektakulären Oper hervorgetreten wie Berg und Krenek, noch hatte er sich publizistisch gegen die Bluboisten gewehrt wie dieser. Und jedenfalls war seine Musik wie die seiner Kollegen seit Jahren in Wien ungehört.

Eröffnung der Woche zeitgenössischer Musik:

Feierstunde für gefallene Komponisten

Eigener Bericht des „Völkischen Beobachters"

Bevor sich das musikalische Wien den lebenden Schaffenden zuwandte, ehrte es drei vielversprechende, hochbegabte Tonkünstler, die für Deutschlands Zukunft nicht nur Neues in Tönen niedergelegt, sondern auch ihr Blut und Leben im Felde dahingegeben haben. Im Rundfunkhaus bildete eine Front von blühendem weißem Flieder, von Lorbeerwänden eingefäßt und von einem mächtigen Eisernen Kreuz überragt, den würdigen Rahmen einer Totenfeier, wie sie Schaffenden gebührt: sie ließ ihre Werke für sie sprechen.

Reichsstatthalter Baldur von Schirach, General Strecchius, Gruppenführer Kaltenbrunner und viele Vertreter der Wiener und auswärtigen Musikwelt waren anwesend, als unter der Leitung Hans Weisbachs das Stadtorchester Wiener Symphoniker mit der Orchestermusik (Werk 8) des Sachsen und Lehrers an der Leipziger Musikhochschule für Jugend und Volk, Helmut Bräutigam, die Feierstunde eröffnete. Brautigams Musik ist im besten Sinne zeitgemäß, jung, triebkräftig und von urwüchsigem Humor erfüllt – Eigenschaften, die durch die klare, lebendige und oft linear kühne, nie aber mißtönende Kontrapunktik noch wirksamer gemacht werden. Sie gehört der vielleicht berechtigtesten aller Richtungen an, die an der Erneuerung der deutschen Tonkunst beteiligt sind, denn sie knüpft thematisch, im fortreibenden, mannigfach gestalteten Rhythmus und auch in der sparsamen und dabei höchst eigenartigen Instrumentation an echtes Volksgut an – diesmal an Egerländer Tänze und Lieder.

In derselben Richtung schuf Helmut Jörn in seiner „Elbinger Musik für Orchester", und doch als Norddeutscher ganz anders: im Norden ist die Bach-Tradition, ist die Polyphonie eine lebendige, ja volkstümliche Überlieferung. So scheint Jörn's Werk gelehrter mit seiner Toccata und Passacaglia samt Schlußfuge. Dennoch hat die Freilichtmalerei seiner Instrumentation, haben die Energie und Schlagkraft seiner Themen spürbar breite, gesunde Grundlagen: das ist gewiß keine Schreibarbeit. Neue Wege eines rein persönlichen, von aller geprägten Form freien Ausdrucks sucht der versonnene Ostmärker Karl Maria Löbl, hier schon länger durch seine knorrige Eigenart bekannt, aus dessen Bläserquintett der langsame Satz gespielt wurde. Die Höhe adeliger Ewigkeitsgedanken erreichte die Feierstunde mit Weinhebers Ode „Den Gefallenen", der Ewald Balsers seine tiefgreifende, alles Große nachführende Sprechkunst lieh: „Eines Volkes Gefallene sind eines Volkes Stolz, und eines Volkes Stolz, dieser höchste, nehm wieder die Welt!" Otto Rebo

Völkischer Beobachter, Wien, 4. Mai 1942

Anknüpfung I (Deutschland)

In Deutschland teilt sich die Nachkriegszeit im Musikleben deutlich in die Jahre vor und nach der Währungsreform, vor und nach dem Beginn des Kalten Krieges. Bis ins Frühjahr 1948 hinein bestimmte das Phänomen des Geldüberhanges; da es keine materiellen Güter zu kaufen gab, stillte man wenigstens den Heißhunger auf lange vorenthaltene wie auf die erhebende „klassische“ Musik. Überall bildeten sich Arbeitskreise für neue Musik, die Konzerte waren ausnehmend gut besucht, Verlage druckten neue Werke in Auflagenhöhen, von denen man heute nur träumen kann. Dann aber mehrten sich die kritischen Stimmen, die forderten, daß mit der Jagd nach Ur- und Erstaufführungen ebenso Schluß sein müsse wie mit dem Unwesen der noch in der kleinsten Provinzstadt gefeierten Musikfeste; stattdessen müsse man die besten neuen Musikwerke auswählen, sie sorgfältig und öfter, eventuell auch mehrmals nacheinander aufführen, damit das Publikum wieder ein Gefühl für Qualität bekomme⁶¹. Denn das war ihm schon durch die konforme Musik und den engen Horizont der Nazijahre aberzogen worden.

Doch die Aufführungsmöglichkeiten in der ersten Nachkriegszeit hingen weitgehend davon ab, welche Materialien zur Verfügung standen. Da waren natürlich die Unanständigen und Daheimgebliebenen im Vorteil gegenüber den Exilierten, deren neue Werke nicht mehr vom gewohnten Verlag vertrieben wurden und infolge von postalischen Beschränkungen auch zunächst noch nicht in die alte Heimat gesendet werden konnten. Unter diesem Aspekt berührt es merkwürdig, wenn (ausgerechnet) in der wieder neugegründeten Zeitschrift „Melos“, seit ihren Anfängen Organ der modernen Musik, ein Autor die Formulierung wählte: „Bei vielen (Komponisten) hat die Kraft zum Sprung über die zwölf Jahre hinweg in die Gegenwart hinein nicht ausgereicht.“⁶² – als ob die Nazizeit nur ein Graben gewesen wäre, ein notwendiges Hindernis für die, die ihre anhaltende Bedeutung nachweisen wollten. Ansonsten ging der „Melos“ daran, seine Leser pluralistisch über die moderne Musik des In- und Auslandes zu informieren. Singular im Vergleich zu anderen Publikationsorganen aber war, daß diese Zeitschrift durch ihren Autor Hans Heinz Stuckenschmidt von Anfang an auf einer Korrektur des landläufigen Schönbergbildes vom überholten Außenseiter bestand⁶³. Kurz vorher hatte Stuckenschmidt allerdings Mutmaßungen über die Zukunft der deutschen Musik als traditioneller Mittlerin zwischen Ost und West angestellt und angesichts des auf beiden Seiten vorherrschenden neuen Pathos auf die Indifferenz dagegen verwiesen, wie sie Hindemiths „Mathis“ zeige⁶⁴. Es scheint also, daß auch Spezialisten noch kaum dazu fähig waren, der Neuen Musik gegenüber einen sicheren Standpunkt zu vertreten. Der Grund dafür lag vor allem in dem Defizit an Aufführungen neuer Neuer Werke, wie sich bald zeigen wird.

Wieviel unsicherer in der Beurteilung das breite Publikum war, dokumentiert sich besser in einem

weniger speziellen Organ, zum Beispiel der „Neuen Musikzeitschrift“. In ihr lebte sich der Hang der Deutschen zum Reden über Höhen und Tiefen und Metaphysik, wenn die klaren Begriffe fehlten (so mokierte sich Heinrich Strobl im ersten „Melos“-Heft 1946⁶⁵), in der sofort einsetzenden und anhaltenden Diskussion über die zeitgenössische Musik aus. Da wurde der Streit der Form- und der Inhaltsästhetiker wieder ausgetragen, da stand die Musik als Abbild des Kosmos und ohne Zweckbestimmung⁶⁶ gegen Musik als Kraft der Menschlichkeit⁶⁷, Ethos wurde gegen bloßen Verstand mobilisiert, von der neuen Musik erwartet, sie solle Erhebung über den schweren Alltag und Vergessen möglich machen⁶⁸ oder im Gegenteil dem Aufbau und dem Zusammenfügen der Stücke, in die die Welt gegangen war, dienen⁶⁹. Da standen sich die Vorsicht vor jeglichem Ideologieverdacht und die Suche nach neuen Werten, nach einem neuen Humanismus gegenüber. Egal aber, zu welcher Polarisierung die Verfasser neigten: Hindemith (oder etwa Pepping) wurde von jeder Seite reklamiert.

Bald wurde die Auseinandersetzung härter. Armin Knab, im „Dritten Reich“ wohlgeleiteten, attestierte Schönberg, er sei „dem abendländischen Musikempfinden innerlich fremd gegenüberstehend“⁷⁰ – dieses Denken enthielt sich nur des einschlägigen Terminus „jüdisch“ –, und noch 1950 wurde nicht nur der „konstruierte Intellektualismus“ wieder einmal aufgewärmt, sondern auch die von Pfitzner her bekannte und im „Dritten Reich“ erfolgreiche Vokabel „musikalische Impotenz“⁷¹.

Knabs Artikel erschien drei Monate nach der Währungsreform, und zwar nicht zufällig. Denn der allgemeine Rückgang der kulturellen Aktivitäten und der Zwang zur Auswahl von Werken belebten auch die reaktionäre Kritik wieder, die sich gegen „Experimente“ und für die „ewigen Werte“ stark machte⁷². Der Wunsch nach Stabilität, schon für die ersten Nachkriegsjahre bezeichnend⁷³, schien nun der Erfüllung nahe. Doch gerade zu diesem Zeitpunkt wurde die Aussicht auf „ewige Werte“ schwer erschüttert, und das provozierte noch stärkere Reaktion.

Daß das Problem der Bestimmung von neuer Musik zur Klärung drängte, wurde 1948 offensichtlich; in jedem „Melos“-Heft der ersten Jahreshälfte findet sich ein Artikel zu diesem Thema. Im Sommer fand dann der dritte Internationale Ferienkurs für neue Musik in Kranichstein (Darmstadt) statt; auf ihm wurde zum ersten Mal dodekaphone Musik der Wiener Schule aufgeführt. Das Klavierkonzert Schönbergs schlug wie eine Bombe ein und mußte sogar – man denke! – wiederholt werden. Plötzlich war das ganze Geschichtsbild, das sich die Jungen von der modernen Musik gemacht hatten, als bruchstückhaft und damit falsch enthüllt. Den Eröffnungsvortrag der Ferienkurse hatte übrigens Hans Mayer gehalten; seine Kritik an Strawinsky und Hindemith, deren Neoklassizismus er als zynisch bzw. spielerischen Leichenschmaus verschmähte⁷⁴, stimmt haargenau mit dem überein, was in Kranichstein dann durch den überwältigenden Eindruck der ganz anderen, der do-

dekaphonen Musik auch praktisch vollzogen wurde. Denn Hand in Hand mit der Neigung zu Schönberg ging die Kritik an Hindemith. Das belegen nicht nur Berichte über die Ferienkurse⁷⁵, sondern auch der Umstand, daß das Kranichsteiner Erfolgswerk sofort im „Melos“ von René Leibowitz analysiert wurde⁷⁶ und der junge Henze als „Sprecher der jüngeren Generation“ anschließend seine Hindemith-Kritik begründete⁷⁷. Der Boden war bereitet für die kompositorische Rezeption der Wiener Schule in Mitteleuropa, und damit für ihre Wiederaufnahme in den Verlauf von dessen Musikgeschichte als Fortsetzer und Vermittler von Tradition, als die sie sich immer betrachtet hatte.

Im Ausland aber hatte die Zwölftonkomposition inzwischen bereits eine erstaunlich breite Resonanz gefunden, ohne daß ihr ein Lehrer-Schüler-Verhältnis stets zugrundegelegen hätte. Das war das Resultat des ersten Internationalen Zwölftonkongresses 1949 in Mailand; die Konzerte dort bewiesen auch, daß die dodekaphone Technik ein Idiom zu schaffen imstande war und dennoch genügend Möglichkeiten zur stilistischen Individualität beließ⁷⁸. Hermann Scherchen allerdings war unmutig über die von den Teilnehmern gefaßte laue Resolution, die die Zwölftonmusik als eine Erscheinung innerhalb der zeitgenössischen Musik bezeichnete. Er insistierte auf ihrer (im direkten Vergleich leicht zu beweisenden) Avanciertheit gegenüber den anderen Strömungen, vor allem gegenüber der schon in den zwanziger Jahren von marxistisch beeinflussten Theoretikern verordneten „Zurück-zu“-Richtung. (Gerade hatte Schostakowitsch nach der Maßregelung durch das Zentralkomitee der KPdSU wegen „formalistischer Tendenzen“ öffentlich Buße getan⁷⁹.) Gegen deren Urteil, die Zwölftonmusik sei formalistisch-reaktionär, führte Scherchen die Verantwortungsbereitschaft der unberrirten Dodekaphonisten ihrem Niveau gegenüber, die auch ein Punkt zur Beurteilung von Musik sei, ins Treffen⁸⁰ gegen beide politischen Fronten, zwischen die die Zwölftonkomponisten geraten waren. Das war nämlich ein nicht unwichtiges, wiewohl unbequemes Argument des Exilierten Scherchen auch gegenüber der Art des Widerspruchs, die die ehemals als „Hirnmusik“ abqualifizierte Neue Musik gerade eben wieder, da sie auf Resonanz traf, verfolgte:

In Kranichstein hoben sich 1949 infolge der starken Eindrücke vom Vorjahr unter den Jungen in der Diskussion zwei Lager deutlich voneinander ab: die an der Dodekaphonie brennend Interessierten, die sich damit – einer Vermutung Peter Stadlens zufolge – auch vom Faschismus lossagen wollten⁸¹, und die Konservativen, deren Musik noch dominierte und überwiegend in eklektizistischer Hindemith-Nachfolge stand. Sofort war von „Schulungsburg“ Kranichstein das Gemunkel⁸², von „verderblicher Infiltrierung mit politischen Strömungen“ und von der Parallele zwischen dem „System“, also der Dodekaphonie, und einer „Diktatur“⁸³ (was natürlich auf die Sowjetunion gemünzt war, mit der gerade der Kalte Krieg geführt wurde). Unausgesprochen aber unüberhörbar trat die alte braune Sprachregelung vom

„Kulturbolschewismus“ wieder auf den Plan.

Doch war an dem einmal eingestürzten und sich neu formenden musikalischen Geschichtsbild nichts mehr zu klittern: In der jungen Komponistengeneration fand in den folgenden Jahren eine starke Auseinandersetzung zuerst mit Schönberg⁸⁴, dann mit Webern statt, und auch das Musikleben zeigte Veränderungen: Nicht nur auf den Musikfesten gab es jetzt Schönbergs Musik zu hören (ein ihm gewidmetes Konzert mit Vortrag während der elf „Tage neuer Musik“ im November 1948 in Leipzig, ein Konzert zu Ehren des 75jährigen bei der „Woche für neue Musik“ 1949 in Frankfurt), sondern ab 1949 begannen die Werke der Wiener Schule allmählich Einlaß in die Konzertprogramme der deutschen Sinfonieorchester zu finden.

Anknüpfung II (Österreich)

In Wien veranstaltete die österreichische Sektion der IGM, die sich wenige Tage nach Kriegsende neu konstituiert hatte, bereits im Juni 1945 ihr erstes Konzert. Nach dem Tod Weberns, der (obzwar in Mittersill) als Präsident des vorläufigen Vorstandes fungiert hatte, war dort praktisch eine vollständige Wachablöse vollzogen, wenn auch die Nachfolger aus dem

Roman Haubenstock-Ramati: Konstruktion eines seriellen Musikstücks

Kreis der Wiener Schule stammten. Sie bemühten sich, an die Vorkriegstätigkeit anzuknüpfen; doch gingen sie bis 1949 eher ungeschickt und ohne angemessene Präsenz in der Öffentlichkeit vor⁸⁵. Zudem fallen einige Dinge auf: Die vier Kompositionsaufträge, die der französische Rundfunk 1946 an die IGNM-Sektion zur gerechten Verteilung leitete, gingen nur an international weniger bekannte oder ganz junge Komponisten⁸⁶. Entsprechend müssen auch die Vorschläge der Sektion für das erste Internationale Musikfest der IGNM nach dem Krieg, 1946 in London, ausgesehen haben; jedenfalls lehnte die internationale Jury alle ab und wählte stattdessen, neben der ersten Kantate Weberns, deren Uraufführung von Anfang an als Ehrung für den Toten geplant gewesen war (was auch der österreichischen Sektion zupaß kam, weil sie damit Ehrung und Uraufführung ans Ausland delegieren konnte), je ein Werk von Schönberg und von Krenek – auf Druck der US-Sektion, die sich für exilierte Komponisten stark machte, wie es aus London hieß⁸⁷. Vielleicht ist es dieser Erfahrung als Folge zuzuschreiben, daß die IGNM-Österreich im Herbst desselben Jahres sechs Konzerte mit zeitgenössischer, hauptsächlich österreichischer Musik anregte, wobei sich auch Exil-Werke befinden durften – allerdings solche, die bereits im Ausland erfolgreich aufgeführt worden seien...⁸⁸. Oder war das ein Zugeständnis an die mitveranstaltende Konzerthausgesellschaft? Daß vor allem jüngere österreichische Komponisten favorisiert wurden, scheint mir ein Beispiel für die allenthalben nach Kriegsende beobachtete „Abschließung (...) gegen die nahe Vergangenheit“⁸⁹; dabei war die Anbindung an die (fernere) Geschichte sogleich im vollem Schwange, feierte man doch bereits 1946 das 950-Jahre-Österreich-Jubiläum.

Gemäß dieser Abschottung nach innen gestaltete sich das Musikleben wie vor 1938 gehabt: konservativ. In den offiziellen Programmen der Saison kam moderne Musik nicht vor, es wäre denn Werke von Marx oder Schmidt oder Salmhofers „Befreiungshymnus“. Außerdem gab es natürlich viel Musik aus den Ländern der Besatzungsmächte zu hören, aus Gründen der erwünschten Information wie der politischen Notwendigkeit. (Dabei wurde interessanterweise Messiaen in Österreich früher und stärker rezipiert als in Deutschland). In den Bundesländern wurden neben den gewohnt traditionellen Konzerten auch Abende veranstaltet, an denen die lokale Komponisten-Prominenz zu Gehör kam. In Wien sorgten die wöchentlichen Hauskonzerte von Verlag Doblinger, bzw. UE dafür, daß ihre Autoren aufgeführt wurden, die eher konservativen bei Doblinger, die „extrem modernen“ bei der UE – und zu diesen wurde sowohl Hindemith als auch Schönberg gerechnet⁹⁰. Auch Andreas Ließ gruppierte in einem Artikel im Festheft der „Österreichischen Musikzeitschrift“ (ÖMZ) zur 950-Jahrfeier innerhalb der zeitgenössischen Musik Schmidt, Marx und Schönberg zusammen⁹¹. Das Vorurteil über Schönberg als Spätromantiker, bestenfalls einer Übergangsgeneration Zugehöriger hielt an, zumal neuere Werke von ihm

noch nicht bekannt waren. Daneben aber kam eine Diskussion über die Richtung der neuen Musik in Österreich nicht in Gang. Das lag sicher nicht nur daran, daß es keine Zeitschrift wie den „Anbruch“ mehr gab, die sich auf die moderne Musik spezialisiert hätte; auch in Deutschland wurde die Auseinandersetzung ja nicht nur im „Melos“ geführt, sondern zum Beispiel auch in der sich an ein breites Publikum wendenden „Neuen Musikzeitschrift“. Es lag wohl auch nicht nur daran, daß in Österreich keine Publizisten aus dem Kreis der Anhänger, Wegbegleiter und Schüler Schönbergs, Bergs und Weberns mehr tätig waren. Vor allem differierte die politische Ausgangslage bei Kriegsende. Der frische Wind, der in Deutschland infolge der politischen Katastrophe des „Dritten Reichs“ und der Schuld an Krieg und Vernichtung dringend erwünscht war, war es in Österreich weniger, wo man sich mit der Annexion beruhigte und sich auf die große nationale Tradition besinnen wollte. Die Theorie vom „zweiten deutschen Staat“, die den Weg in den „Anschluß“ gebahnt hatte, war ja nicht mehr probat. Von der „Stunde Null“ 1945 scheint denn auch in Österreich weniger geredet worden zu sein als in Deutschland – wo es sie übrigens auch nicht gab.

Die Internationalen Musikfeste, die in Wien zwecks Aufbau des Nationalbewußtseins gefeiert wurden, exemplifizieren diese „Mir-san-mir“-Einstellung. Das erste hatte 1947 den „Anschluß an die Gegenwart“⁹² zum Ziel. Hauptereignis war neben einer Strauß-Uraufführung der Besuch Hindemiths und zwei Konzerte mit seinen Werken, da sie einen „fest fundierten Weltstil“ verkörperten⁹³. Tatsächlich war Hindemiths reifer Stil sowohl in den USA beifällig aufgenommen worden, wie er ebenfalls im „Dritten Reich“ keinen Widerspruch erregt hatte oder hätte⁹⁴. Daß Hindemith als „Führer“ apostrophiert wurde⁹⁵ – ein gern gebrauchtes Wort der Nachkriegszeit –, daß Hermann Pfrogner in seinem Musikfest-Vortrag über – immerhin! – Schönberg dessen Schaffen als instinktiv gegen die auf Inspiration beruhende, also wahre musikalische Schöpfung absetzte und dafür den Kronzeugen Pfitzner bemühte⁹⁶, läßt durchscheinen, daß die Gegenwart mit dem „Anschluß“ noch viel zu tun hatte.

Das zweite Musikfest im folgenden Jahr ließ bei der Programmgestaltung immer noch den Mut vermissen, den sein Organisator Seefehlner dem Publikum absprach, das atonale Musik ablehnte und dem Vorurteil vom Konstruktivismus dieser Musik verfiel⁹⁷. Im Mittelpunkt der Konzerte und der Aufmerksamkeit standen zwei Oratorien von Schmidt und von Schieske, beide durch den Text an Krieg und Nachkriegszeit gebunden und daher besonders ansprechend. Die jungen Österreicher waren mit Kammermusik zahlreich vertreten. Von Schönberg und Webern gab es nichts zu hören, von Berg die „Wozzeck“-Bruchstücke, dann zwei neue Sinfonien von Wellesz und Krenek. Kreneks gerade in den USA geschriebene vierte Sinfonie – sicherlich nicht zu seinen gelungenen Werken zu zählen – erfuhr schroffe Ablehnung, und mit ihr gleich der Komponist: Sie

„... ist in der bewußt antimusikalischen und daher leider nicht mehr österreichisch zu nennenden Einstellung dieses Neuamerikaners, dessen formlose orchestrale Flickstücke irgendwelche skurrile Gedankengänge illustrieren wollen, als bedauerliches Abgleiten auf einen zukunftslosen künstlerischen Irrweg zu bezeichnen.“⁹⁸

Die Invektive gegen den immerhin nicht freiwillig „Neuamerikaner“ Gewordenen wundert weniger, wenn man sie im Zusammenhang mit dem Lob der das Mahlersche Idiom aufgreifenden, wieder tonalen ersten Sinfonie des ebenfalls exilierten Wellesz sieht: Diese stelle nämlich ein zwar möglicherweise unbewußtes, aber doch klares Treuebekenntnis zu Österreich dar⁹⁹. Wer aber dieses Treuebekenntnis nicht ablegen mochte oder konnte und nicht (aus welchen begreiflichen Gründen immer) an eine Zeit anknüpfte, die ungefährlich, da längst vergangen war, sondern die dazwischenliegenden Ereignisse, Probleme und Entwicklungen nicht übergehen mochte, der war eben „Neuamerikaner“ und vollzog nicht den „Prozeß der Verinnerlichung“, der an der Musik dieses Festes gerühmt wurde¹⁰⁰ – gerühmt zur selben Zeit übrigens, da Hans Mayer in Kranichstein „Klangorgien über den Ruf des Gewissens“, d.h. „falsche Innerlichkeit“ als Vorspiegelung nicht vorhandener Werte ablehnte¹⁰¹.

Das dritte Musikfest brachte 1949 denn auch so viele österreichische Komponisten und so wenige Ausländer zu Gehör, daß das Prädikat „international“ besser gegen „österreichisch“ eingetauscht worden wäre. Das bildete vielleicht für die IGNM-Sektion den letzten Anstoß, mehr Öffentlichkeitsarbeit zu treiben und sich auf ihre Gründungsidee zu besinnen; den ersten Anstoß hatte vermutlich die Etablierung des Konkurrenzunternehmens „Österreichische Gesellschaft für zeitgenössische Musik“ unter Marx und Uhl im Februar desselben Jahres gegeben¹⁰². Und 1949 gab es auch außerhalb oder am Rande der großen Institutionen zwei beachtenswerte Ereignisse: die konzertante Erstaufführung von Bergs nachgelassener Oper „Lulu“ sowie das Schönberg gewidmete Konzert zu dessen 75. Geburtstag¹⁰³.

Das vierte Musikfest fand erst 1951 statt; seine Konzeption zeigte den lange vermißten Mut, denn die Wiener Schule stand im Mittelpunkt der Konzerte. So wurde es als Fest des Fortschritts und der Erneuerung gepriesen, und man vermerkte beifällig, daß es mehr Diskussionsstoff als sonst lieferte¹⁰⁴. Die ÖMZ veröffentlichte im selben Jahr endlich auch Artikel über die Dodekaphonie sowie umfangreiche und informative Korrespondentenberichte über die Donaueschinger Musiktage und die Kranichsteiner Ferienkurse¹⁰⁵. (Es fällt in diesem Zusammenhang auf, daß die österreichischen Nachkriegskomponisten erst ab 1950 mit Werken in Darmstadt vertreten waren¹⁰⁶.) Der Grund für diese Umorientierung: „Man spricht wieder von der ‚Wiener Schule‘“, hatte 1950 ein Autor festgestellt und eine Reihe von Fakten aufgezählt, die die Wertschätzung der Neuen Musik im Ausland belegten: Unterricht in Zwölfton-Komposition an amerikanischen Universitäten (Krenek, Kessler); das von Rufer geleitete Seminar an der Berliner Musikhochschule; die Aktivitäten von Pfrogner in

Stuttgart, Hartmann in München, von Leibowitz, Martenot und Deutsch in Paris; die Konzerte des ersten Internationalen Zwölftonkongresses in Mailand, bei dem sieben von elf Komponisten Österreicher gewesen waren; das Programm des zweiten (dann verschobenen) in Locarno, auf dem Referate über die Kompositionstechnik bei Schönberg, Krenek und den jungen amerikanischen Komponisten (vermutlich von Krenek selbst, der eingeladen war), über Webern und Tendenzen der Dodekaphonie in Frankreich (von Leibowitz), über italienische Zwölftonkomponisten (von Dallapiccola) gehalten werden sollten¹⁰⁷. Es hätte noch einiges mehr angeführt werden können: zum Beispiel daß die Werke der Wiener Schule seit Kriegsende stärksten Erfolg auf wichtigen Musikfesten des Auslandes hatten – IGNM-Fest 1946 in London, Brüssel 1948, IGNM-Fest Brüssel 1950 –, daß in Paris 1947 ein ganzes „En hommage à Arnold Schönberg“-Festival zustandegebracht wurde und daß der belgische Rundfunk schon 1948 eine Konzertsreihe veranstaltete, in der Paul Collaer das Gesamtwerk der Wiener Schule aufführte.

Kaum war es der Artikel allein, aber sicher war es die in ihm konstatierte Weltgeltung der Neuen Musik, die den (vorläufigen) Umschwung in Wien im Sinne der emphatisch „Neuen Musik“¹⁰⁸ bewirkte, wie er sich im Musikfest von 1951 niederschlug.

Anmerkungen:

- 1 Vgl. dazu auch: C. Maurer-Zenck, Ernst Krenek. Wandlungen der Neuen Musik, in: Musica Jg. 34, H. 2, März/April 1980, S. 118 ff.
- 2 Dieser Sprachgebrauch folgte dem Usus der Länder, in denen die neue Musik keine ästhetische Sonderstellung einnahm; vgl. dazu A. Haefeli, Die Internationale Gesellschaft für neue Musik (IGNM) (Zürich 1982) S. 239
- 3 So Paul Bekker 1925 (vgl. Haefeli, a.a.O., S. 111), Hanns Gutman 1930 (Geschichte, Gegenwart, Zukunft der I.G.N.M., in: Anbruch, Jg. 12, H. 6, Juni 1930, S. 210) und nach Rudolf Réti 1932 (Wie die I.G.f.N.M. entstand, in: Anbruch, Jg. 14, H. 5/6, Juni 1932, S. 95)
- 4 Vgl. Haefeli, a.a.O., S. 187
- 5 Vgl. Gutmann (s.o., Anm. 3)
- 6 Vgl. H. Heinsheimer, Neues vom Tage, in: Anbruch, Jg. 13, H.1, Jan. 1931, S.1-4. Heinsheimer berichtet u.a. von den Nazi-Tumulten bei den ersten Aufführungen von Remarques Film „Im Westen nichts Neues“ in Berlin, die zum Verbot des Filmes führten (Ähnliches spielte sich etwas später in Wien ab), vom Verbot „Mahagonny“ an den Reinhardt-Bühnen zu geben (die Oper konnte erst im Dezember 1931 in Berlin aufgeführt werden), von Aufführungsverboten in Stuttgart, München und Leipzig, von Drohungen in Breslau, Karlsruhe und Aachen (S.1)
- 7 Vgl. Heinsheimer, Zur Lage, in: Anbruch, Jg. 13, H. 6/7, Sept./Okt. 1931, S. 140. Hierzu wie auch zu den Anm. 8 und 9 vgl.: C. Maurer-Zenck, Ernst Krenek – ein Komponist im Exil (Wien 1980) S. 44f.
- 8 Trotz Ankündigung übernahm die Staatsoper keineswegs das Programm der Kroll-Oper; vgl. dazu H. Gutman, Berliner Musik 1931, in: Anbruch, Jg. 14, H. 1, Jan. 1932, S. 18
- 9 Vgl. Heinsheimer, An der Schwelle einer neuen Spielzeit, in: Anbruch, Jg. 14, H. 7, Sept. 1932, S. 123
- 10 Vgl. P. Stefan, Krise in Wien? in: Anbruch, Jg. 14, H. 1, Jan. 1932, S. 12
- 11 Der Punkt der freien Verantwortlichkeit des Komponisten spielte eine entscheidende Rolle in Kreneks Diskussion mit Adorno zu dieser Zeit. Vgl. dazu: Theodor W. Adorno und Ernst Krenek. Briefwechsel, hrsg.v. W. Rogge (Frankfurt a.M.

- 1974); C. Maurer Zenck, Die Auseinandersetzung Adornos mit Krenek, in: Adorno und die Musik (= Studien zur Werterforschung XII Graz 1979); dies., Ernst Krenek a.a.O. bes. S. 56–72
- 12 R. Ploderer, Apologie, in: 23, Nr. 6, Ende Oktober 1932, S. 3
- 13 Vgl. P. Stefan, Der „festliche Sommer“, in: Anbruch, Jg. 14, H. 7, Sept. 1932, S. 139. (Vor dem Musikfest war Stefan noch optimistisch gewesen; vgl. seinen Artikel: Zürich und Wien, in: Anbruch, Jg. 14, H. 5/6, Juni 1932, S. 112.) Dieser Punkt wurde auch von dem Genfer Berichtersteller über das Musikfest, R. A. Mooser, kritisiert; vgl. dazu W. Reich, Wiener Musikfest, in: 23, Nr. 6, Ende Okt. 1932, S. 5–10
- 14 Auf diese Weise wurde auch ein Ausweg aus dem Dilemma des „Vereins für neue Musik“ gefunden: Er wollte unbedingt Schönbergs neue „Begleitmusik zu einer Lichtspielszene“ aufs Programm des Musikfestes setzen, Schönberg weigerte sich aber seit seinem Bruch mit Dent, im Rahmen der IGNM aufgeführt zu werden. – Auch das Hertzka-Gedächtniskonzert stellte ein solches Korrektiv dar.
- 15 K. Holl, Tonkünstlerfest in Dortmund, in: Anbruch, Jg. 15, H. 8, Aug./Sept. 1933, S. 127
- 16 P. Stefan deutete Vorbehalte dagegen an. (Nachrichten aus Wien, in: Anbruch, Jg. 15, H. 2, Febr./März 1933, S. 43): „Ein Studio-Konzert des Rundfunks brachte unsere reichsdeutschen Freunde in Erinnerung, so Butting, Jarnach, Gerhart von Westermann, aber auch Schillings, Graener, wie ja alle Aktionen dieser Art immer ‚unparteiisch‘ sein wollen und grundsätzlich von allen ‚Richtungs‘-Unterschieden absehen.“
- 17 E. Krenek, In welchem Lager ist Österreich? in: 23, Nr. 13, 1. November 1933, S. 10–12
- 18 Vgl. dazu: C. Maurer Zenck, Unbewältigte Vergangenheit: Kreneks „Karl V.“ in Wien. Zur nicht bevorstehenden Wiener Erstaufführung, in: Die Musikforschung, Jg. 32, H. 3, Juli/Sept. 1979; dies., Ernst Krenek – ein Komponist im Exil, S. 77–85
- 19 Friedrich Bayer wurde später Musikkritiker des „Völkischen Beobachters“, Ausgabe Wien, und gründete nach der Auflösung des Österreichischen Komponistenbundes den „Bund deutscher Komponisten aus Österreich“ (vgl. Fr. Prieberg, Musik im NS-Staat, Frankfurt a.M. 1982, S. 382). Über Bayers frühe Nazi-Karriere gibt Aufschluß der Artikel von A. Ließ: Friedrich Bayer. Ein Wiener Sinfoniker, in: Die Musik, Jg. 31, H. 2, Nov. 1938, S. 109–110
- 20 Vgl. dazu Kreneks Artikel: Ravag-Sendung und österreichische Sendung (in: 23, Nr. 15/16, Okt. 1934, S. 18–24), Die Blubo-Internationale (in: 23, Nr. 17/19, 15. Dez. 1934, S. 19–25 sowie Leserbrief und Entgegnung S. 25–31), Die Blubo-Sektion Österreich (ebenda, S. 39–44) sowie: Anmerkungen (ebenda, S. 44–48)
- 21 P. Stefan, „Tag der Musikpflege“, in: Anbruch, Jg. 15, H. 4/5, Apr./Mai 1933, S. 68
- 22 Austriaicus (Kreneks Pseudonym), Chronik der Unzulänglichkeit, in: 23, Nr. 20/21, 25. März 1935, S. 29
- 23 Kammermusikabend am 20.5.35, vgl. Beilage S. 7 f. zum: Anbruch, Jg. 17, H. 4, Apr./Mai 1935
- 24 Vgl. den Artikel: Musikfest in Stockholm, in: Anbruch, Jg. 18, H. 1, Jan./Feb. 1936, S. 28–29
- 25 Rechenschaft und Programm, in: Anbruch, Jg. 17, H. 1, Jan. 1935, S. 5. – Die ab H. 14 (Feb. 1934) geänderte Konzeption der „23“ hingegen hatte keinerlei politische Gründe; vgl. dazu W. Reich, Neuerliche Rechtfertigung, in: 23, Nr. 24/25, Feb. 1936, S. 29–32
- 26 P. Stefan, Ein freies Wort zum Internationalen Musikfest, in: Anbruch, Jg. 17, H. 8, Aug. 1935, S. 206: Stefan erinnert daran, daß die Gründer der IGNM nicht an „Kulturbolschewismus“ gedacht hätten und daß die Gesellschaft nie ein Bekenntnis zu radikaler oder destruktiver Gesinnung verlangt habe; er führte sogar das frühe Protektorat von Richard Strauß als Gegenargument an. Dagegen vertrat Stefan in seinem späteren Resümee (Das Internationale Musikfest in Prag, ebenda, H. 9, Sept./Okt. 1935, S. 248) eine eindeutig sich abgrenzende Position.
- 27 A. Tscherepnin, Tonkünstlerfest in Hamburg, in: Anbruch, Jg. 17, H. 6/7, Juni/Juli 1935, S. 195–196
- 28 Der Abschnitt „Kunst und Kultur in Österreich“ nimmt mehr als die Hälfte vom Heft 9/10 des Jahrganges 18, 1936 ein.
- 29 Vgl. die redaktionellen Anmerkungen in H. 4/5, S. 131 und H. 6, S. 176 (Mai bzw. Juni 1937). Weitere ins Auge fallende Veränderungen: Durchgehend seit H. 6/7 des Jahres 1935 fehlt die Ruprik „Nachrichten“, ab 1936 gibt es überwiegend nur ungezeichnete Artikel (vor allem, wenn sie mit Neuer Musik zu tun haben).
- 30 E. Krenek, Österreich, in: Anbruch, Jg. 16, H. 1/2, Jan./Feb. 1934, S. 2
- 31 Kreneks musikpolitische Einsichten stimmten mit den politischen überein, die innerhalb des christlich-konservativen Lagers der Außenseiter E.K. Winter vertrat, mit dem Krenek in folgenden Jahr bekannt wurde; vgl. Winters Brief an Musolinì vom 4.5.1933, abgedr. in: N. Schausberger, Der Griff nach Österreich. Der Anschluß (Wien-München 1978) S. 244. Zu Kreneks politischer Haltung vgl. im Detail: C. Maurer Zenck, Ernst Krenek – ein Komponist im Exil, a.a.O. Kap. I
- 32 Wien 1937, Nachdruck Darmstadt 1977
- 33 Vgl. The Berg-Schoenberg Correspondence, ed. by J. Brand, Chr. Hailey, D. Harris (New York-London 1987) S. 442 (Brief Bergs vom 8.3.1933)
- 34 W. Reich, Österreichisches Studio, in: 23, Nr. 20/21, 25. März 1935, S. 25
- 35 Vgl. E. Krenek, Mitteilung über die Studio-Konzerte, in: 23, Nr. 22/23, 10. Okt. 1935, S. 31–32
- 36 Gelegentliche Aufführungen Neuer Musik gab es in Wien bis zum Oktober 1937
- 37 Vgl. Berg-Schoenberg-Correspondence, S. 469 (Brief Bergs vom 30.11.1935)
- 38 Ebenda, S. 461 (Brief Schoenbergs vom 2.1.35); deutsch in: Hans Heinz Stuckenschmidt, Schönberg, Zürich 1974, S. 497
- 39 So hatte es Edward Dent selbst 1923 formuliert (vgl. Haefeli, a.a.O., S. 262)
- 40 A. Hába, Neue aktuelle Aufgaben der I.G.f.N.M., in: Anbruch, Jg. 16, H. 3, März 1934, S. 44–45; E. Krenek, Zur Situation der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, ebenda, S. 41–44
- 41 E. Krenek, Die Blubo-Internationale, in: 23, Nr. 17/19, 15. Dez. 1934, S. 22f.
- 42 Vgl. Haefeli, a.a.O., S. 236
- 43 Tatsächlich gab es gewandte Komponisten, die es mit beiden Seiten hielten, so Albert Roussel
- 44 Krenek wies noch einmal auf den Widerspruch in Dents Einstellung hin, indem er die Programme des Musikfestes in Prag und des gleichzeitig in Vichy tagenden Konkurrenzunternehmens miteinander verglich (Eau de Vichy auf unsere Mühle, in: 23, Nr. 22/23, 10. Oktober 1935, S. 22–29)
- 45 Übrigens entschloß sich ausgerechnet die Stadt Karlsbad (neben Wiesbaden und Vichy) 1936 dazu, für den „Ständigen Rat“ künftig mehrere Austauschkonzerte jährlich zu veranstalten.
- 46 Vgl. Fr.K. Prieberg, a.a.O., S. 383
- 47 Dort läßt sich einer Artikelserie über „ostmärkische“ Komponisten, die es noch nötig hatten, dem großdeutschen Publikum vorgestellt zu werden, Aufschlußreiches über deren politische Einstellung vor 1938 oder über die Segnungen des „Umbruchs“ für ihre Karriere entnehmen (vgl. z.B. Anm. 19)
- 48 S.o., S. 4 u. Anm. 15
- 49 A. Ließ, Armin Caspar Hochstetter, ein Wiener Musiker, in: Die Musik, Jg. 31, H. 5, Feb. 1939, S. 319
- 50 W. Boetticher, Rez.v.R. Eichenauer: Polyphonie, die ewige Sprache deutscher Seele (Wolfenbüttel-Berlin 1938), in: Die Musik, Jg. 31, H. 1, Okt. 1938, S. 44
- 51 H. Engel, Woche zeitgenössischer Musik in Wien, in: Deutsche Musikkultur, Jg. 7, H. 4, Okt./Nov. 1942, S. 101
- 52 A. Orel, Das Wiener Musikjahr 1938/39, in: Die Musik, Jg. 31, H. 9, Juni 1939, S. 626–629
- 53 H.u.R. Moldenhauer, Anton von Webern, Zürich 1980, S. 489
- 54 Vgl. Engel, a.a.O., S. 102
- 55 Vgl. Fr.K. Prieberg, a.a.O., Kap. „Erfolge und Mängel“
- 56 Vgl. Moldenhauer, a.a.O.
- 57 Z.B. dirigierte Hans Rosbaud 1942 op. 1 in Straßburg; vgl. dazu Moldenhauer, a.a.O.
- 58 Vgl. Moldenhauer, a.a.O., S. 490
- 59 Vgl. Prieberg, Kap. „Musik macht Staat“
- 60 Vgl. Schirachs Rede von 1941 (Auszug bei Prieberg, a.a.O., S. 333) und die Uraufführung von Wagner-Régenys Oper

- „Johann Balk“ in Wien, die in Berlin vom Auftraggeber zurückgewiesen wurde, in Wien aber noch zwei Spielzeiten laufen konnte und dem Komponisten ein Arbeitsstipendium einbrachte (vgl. Fr. Saathen, Von Kündern, Käuzen und Ketzern (Wien-Köln-Graz 1986) S. 260. – Was die Überprüfung der These von der gemäßigten Kulturpolitik Schirachs auf breiter Basis ergibt, muß sich erst noch erweisen (vgl. den Bericht über das interdisziplinäre Seminar an der Universität Wien im Sommersemester 1988: A. Staudinger/W. Pass, Musik und Musikpolitik in Österreich zur Zeit des deutschen Faschismus, in: Österreichische Musikzeitschrift (ÖMZ), Jg. 43, H. 4, Apr. 1988, S. 169)
- 61 Vgl. z.B. K. Westphal, Das Publikum und die neue Musik, in: Melos, Jg. 15, H. 3, März 1948, S. 72; W. Harth, Kritik der Kritik, in: Musikblätter, H. 4/1948, 2.Feb.-H., S. 13. In Wien gab es ähnliche Klagen: P.L. [Lafite], Wien (Musikleben), in: ÖMZ, Jg. 3, H. 11, Nov. 1948, S. 312
- 62 K. Westphal, Neue Musik in Berlin, in: Melos, Jg. 14, H. 2, Dez. 1946, S. 50; dazu zählt er auch Krenek, einen Sohn des Chaos“.
- 63 H.H. Stuckenschmidt, Das Problem Schönberg, in: Melos, Jg. 14, H. 6, Apr. 1947, S. 165
- 64 Ders. Das neue Pathos, a.a.O., H. 4, Feb. 1947, S. 99
- 65 H. Strobel, Melos 1946, in: melos, Jg. 14, H. 1, S. 2
- 66 H. Mersmann, Das Erbe der Neuen Musik, in: Neue Musikzeitschrift Jg. 1, H. 1, Dez. 1946, S. 17; W. Fröhlich, „Neue Musik“. Ein Diskussionsbeitrag, a.a.O., H. 5, Apr. 1947, S. 148
- 67 R. Steglich, Zur Frage der neuen Musik, a.a.O., H. 4, März 1947, S. 114
- 68 C.S. Benedict, Gibt es in der Musik einen „Fortschritt“? a.a.O., H. 6, Mai 1947, S. 190
- 69 S. Anm. 67
- 70 A. Knab, Entwicklungstypen der deutschen Musik im 20. Jahrhundert, a.a.O., Jg. 2, H. 8, Aug. 1948, S. 238
- 71 R. Ochs, Es liegt in der Luft. Zum Problem der Neuen Musik, a.a.O., Jg. 4, H. 2, Feb. 1950, S. 49
- 72 Vgl. dazu H. Joachim, International zeitgenössische Musiktage, in: Melos, Jg. 15, H. 10, Okt. 1948, S. 279
- 73 Selbst Hans Mersmann hatte Ende 1946 nach einem Stil gesucht, „der für alle Zukunft verbindlich bleiben muß“ (vgl. Anm. 66, S. 10 f.)
- 74 H. Mayer, Kulturkrise und neue Musik, in: Melos, Jg. 15, H. 8/9, Aug./Sept. 1948, S. 221. Mayer distanzierte sich ebenfalls von folkloristischer Nationalmusik und von der bei den Franzosen vorherrschenden Neigung zum Sakralen.
- 75 K. Driesch, Musikbriefe. Darmstadt Juni 1948, in: Neue Musikzeitschrift, Jg. 2, H. 9, Sept. 1948, S. 282; W. Steinecke, Drei Jahre Kranichstein, a.a.O., Jg. 3, H. 3, März 1949, S. 79
- 76 R. Leibowitz, Schönbergs Klavierkonzert, in: Melos, Jg. 16, H. 2, Feb. 1949, S. 44–48
- 77 H.W. Henze, Das neue „Marienleben“, a.a.O., H. 3, März 1949, S. 75–76
- 78 H. Curjel, Zwölftonkongreß in Mailand, a.a.O., H. 7/8, Juli/Aug. 1949, S. 213 f.
- 79 Vgl. Zeitzeichen, in: ÖMZ, Jg. 4, H. 6, Juni 1949, S. 168
- 80 H. Scherchen, Die gegenwärtige Situation der modernen Musik, in: Melos, Jg. 16, H. 10, Okt. 1949, S. 257–259
- 81 P. Stadlen, 50 Jahre danach, Peter Stadlen, in: ÖMZ, Jg. 43, H. 4, Apr. 1988, S. 196
- 82 Vgl. dazu Kl. Wagner, Neue Musik im „Elfenbeinturm“? in: Musica, Jg. 2, H. 5, Sept./Okt. 1948, S. 255
- 83 P. Walther, Internationale Ferienkurse in der Krise, in: Melos, Jg. 16, H. 9, Sept. 1949, S. 243
- 84 H. Joachim sah in der Auseinandersetzung mit Schönberg eine geschichtliche Notwendigkeit aus dem Grund, weil eine Auseinandersetzung mit der Romantik infolge des Stilbruchs nach 1918 nicht stattgefunden habe und nun nachzuholen sei, wobei Schönberg, der die Romantik überwunden habe und damals zu Unrecht als deren Ausläufer abgetan worden sei, nun von großem Interesse sein müsse (Zwischen Tradition und Fortschritt. Die junge Komponistengeneration in Deutschland, in: Melos, Jg. 16, H. 11, Nov. 1949, S. 292)
- 85 Vgl. F.S. [Saathen], Neue Musik, in: Arbeiter-Zeitung (Wien) v. 12.10.1949; H.R. [Rutz], Die IGNM auf neuen Wegen, in: ÖMZ, Jg. 4, H. 11/12, Nov./Dez. 1949, S. 342
- 86 Vgl. Bericht, in: ÖMZ, Jg. 1, H. 10, Okt./Nov. 1946, S. 142–144. Es handelte sich um Apostel, Heiller, Spitzmüller und Wildgans.
- 87 A. Mathis [Pseudonym für Rosenzweig], Das 20. Musikfest der I.G.N.M. in London, in: ÖMZ, Jg. 1, H. 8, Aug. 1949, S. 281 f.
- 88 Vgl. Bericht, in: ÖMZ, Jg. 1, H. 10/11, Okt./Nov. 1946, S. 372 f.
- 89 Fr. Heer, Nach 1945, in: Vom Reich zu Österreich. Erinnerungen an Kriegsende und Nachkriegszeit (München 1985) S. 156
- 90 F.S. [Saathen], Musikalische Pionierarbeit, in: ÖMZ, Jg. 2, H. 6, Juni 1947, S. 155
- 91 A. Ließ, Österreichs zeitgenössische Musik, in: ÖMZ, Jg. 1, H. 10/11, Okt./Nov. 1946, S. 343–358. Ließ ging bei der Gruppierung offenbar vom Geburtsjahr der Komponisten aus.
- 92 P.L. [Lafite], Anschluß an die Gegenwart. Das Internationale Musikfest in Wien und seine Lehren, in: ÖMZ, Jg. 2, H. 7/8, Juli/Aug. 1947, S. 202–204
- 93 Vgl. A. Ließ, Das erste Internationale Musikfest in Wien, in: Melos, Jg. 14, H. 13, Nov. 1947, S. 387. Ließ nannte in diesem Zusammenhang Heiller, Schiske, Angerer, Uhl.
- 94 Vgl. dazu C. Maurer Zenck, Zwischen Boykott und Anpassung an den Charakter der Zeit. Über die Schwierigkeiten eines deutschen Komponisten mit dem Dritten Reich, in: Hindemith-Jahrbuch, Bd. 9, 1980, Fr.K. Prieberg, a.a.O., S. 61–70
- 95 Vgl. Anm. 92, S. 202
- 96 Vgl. H. Ffrogner, Das Inhalt-Form-Problem im Schaffen Arnold Schönbergs, in: ÖMZ, Jg. 2, H. 10, Okt. 1947, S. 267 f.
- 97 E. Seefehlner, Unsere Musik, in: ÖMZ, Jg. 2, H. 6, Juni 1947, S. 139
- 98 P.L. [Lafite], Zum zweitenmal: Musikfest in Wien. Verlauf, Erfolg und Erkenntnis einer umfassenden Parade zeitgenössischer Musik, in: ÖMZ, Jg. 3, H. 7/8, Juli/Aug. 1948, S. 179
- 99 Ebenda. Möglicherweise gehört in diesem Zusammenhang die offenbar problemlose Rückintegration von Marcel Rubin.
- 100 A. Ließ, Das zweite Internationale Musikfest in Wien, in: Melos, Jg. 15, H. 8/9, Aug./Sept. 1948, S. 238. – Krenek wurde bei einer späteren Gelegenheit auch vorgeworfen, er habe die Kulturpolitik Österreichs in den dreißiger Jahren ungerechtfertigt angegriffen, indem er künstlerische mit politischen Erscheinungen verknüpft habe (Ma., Der Pionier der Zwölftontechnik, in: Das kleine Volksblatt v. 22.8.1950)
- 101 H. Mayer, Kulturkrise und Neue Musik [Schluß des Vortrags, s.o., Anm. 74], a.a.O., H. 10, Okt. 1948, S. 279
- 102 Vgl. Anm. 85; dazu: A. Uhl über die Ziele der „Österreichischen Gesellschaft für zeitgenössische Musik“, in: ÖMZ, Jg. 4, H. 3/4, März/Apr. 1949, S. 77–79
- 103 Radio Wien veranstaltete die Erstaufführung der „Lulu“ anlässlich der 100. „Modernen Stunde“; die Aufführung wurde im Konzerthaus wiederholt; es dirigierte Herbert Häfner. Das Schönberg-Konzert veranstalteten die Wiener Symphoniker mit der IGNM; aufgeführt wurde op. 8, 13, 17 (WEA), 34 und 42.
- 104 F.S. [Saathen], Musikfrühling in Wien, in: ÖMZ, Jg. 6, H. 4/5, Apr./Mai 1951, S. 149 f.
- 105 Vgl. J. Rufer, Die Zwölftonreihe: Träger einer neuen Tonalität, in: ÖMZ, Jg. 6, H. 6/7, Juni/Juli 1951, S. 178–182. (H. Winters kurzer Artikel zu „Hanns Jelineks Zwölfton-Werk op. 15“, in: ÖMZ, Jg. 4, H. 11/12, Nov./Dez. 1949, S. 340–341, gab kaum eine Einführung.) J. Käfer, Phantasie und Zwölftonreihe, a.a.O., H. 8/9, Aug./Sept. 1951, S. 234–235. – H. Ehinger (Basel), Moderne Musik in Donaueschingen, a.a.O., H. 10, Okt. 1951, S. 283–284; W. Steinecke (Darmstadt), Die Internationalen Ferienkurse für Neue Musik, a.a.O., H. 11/12, Nov./Dez. 1951, S. 328–329
- 106 Einem 1950, Kaufmann, Schollum und Wildgans 1951; vgl. das ungedruckte Verzeichnis von Dozenten und Komponisten der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1946–1961 und 1962–1980
- 107 Vgl. H. Winter, Man spricht wieder von der „Wiener Schule“, in: ÖMZ, Jg. 5, H. 7/8, Juli/Aug. 1950, S. 157
- 108 Einige Monate nach Winters Aufsatz erschien ein Artikel, der zum erstenmal „neu“ im emphatischen Sinne definiert (vgl. W. Waldstein, „Moderne“ Musik. Eine grundsätzliche Betrachtung, in: ÖMZ, Jg. 5, H. 12, Dez. 1950, S. 253)

RUDOLF FLOTZINGER

IDEALISIERTE, GEHEGTE UND VERDRÄNGTE MUSIK IN ÖSTERREICH 1918 – 1938

– und was davon blieb

Die Erweiterung des Zentral-Themas für meinen Vortrag¹ habe ich deshalb vorgeschlagen, weil ich glaube, daß durch die Gegenüberstellung das, worum es geht, deutlicher aufgezeigt werden kann.

Mit *idealisierter Musik* meine ich diejenige, die in der Zwischenkriegszeit zur propagandistischen Abstützung des kleinen Österreich aus der Vergangenheit eine so wichtige Rolle gespielt hat.² Die Argumente selbst waren aber längst vorher da (etwa, daß die „deutsche Musik“ – von wenigen Ausnahmen wie Bach oder Wagner abgesehen – ganz wesentlich von der österreichischen getragen gewesen sei³, sie brauchten also nur adaptiert, verallgemeinert und v.a. als wissenschaftlich hingestellt zu werden⁴. Die Heroen-Geschichte der Musik mit Gluck, Haydn, Mozart, Schubert, Bruckner usw. hat aber nicht nur im Vorfeld des berühmten „österreichischen Menschen“⁵ eine große Rolle gespielt: In Robert Lachs Beitrag „Musik“ in dem Sammelband⁶ *Österreich in Wort und Bild* von 1924⁷ z.B. ist nicht nur von Österreichs „historischer Mission auf diesem Kulturgebiet“ die Rede und von den fremden Einflüssen bis zum Anfang des 18. Jhs., aus denen sie sich dann durch „engen Anschluß an die Volksmusik“ befreit habe. In bezug auf seine Zeitgenossen unterscheidet er zwischen „wirklichen Künstlern“ („echt österreichischen Begabungen“) und den „Entartungs- und Verfallserscheinungen“ der „sog. Atonalisten“ mit ihrer „Sensation um jeden Preis“ und „Anarchie“. Hier ist 1924 einiges ausgesprochen, was man erst aus späterer Zeit zu kennen glaubt.

Überhaupt wurde die österreichische Musikwissenschaft (allerdings nicht gerade ihre erste Garnitur) kaum jemals zuvor oder danach in der Öffentlichkeit so gern gehört. Man war offenbar froh, daß sie die Stilisierung der Musik zu jenem Kulturgebiet untermauerte, „das für Österreichs abendländische Kulturmission von besonderer, allgemein anerkannter Bedeutung“⁸ gewesen sei. Die von denselben Beispielen immer wieder abgeleiteten und für die österreichische Musik als typisch angesehenen Momente lassen sich auf wenige Begriffsfelder reduzieren, die verschieden tiefe historische Wurzeln (und übrigens Parallelen in der Kunstgeschichte⁹) haben: Prägung durch den Stammescharakter, das Gemüt und die Synthese-Fähigkeit des Österreichers durch die österreichische Landschaft, die Kontinuität der historischen Verhältnisse und die Volksmusik¹⁰. Keine der Aussagen ist völlig falsch, exaktere Nachweise dürften aber schwer zu führen sein. Sie werden auch selten vollständig oder in gleichen Verbindungen gebraucht, weshalb nur im Überblick

die Widersprüche (z.B. zwischen den parataktischen und gleichzeitig synthetischen Zügen des Österreichers) auffallen. Wie pseudo-wissenschaftlich es aber hier zugeht, können drei weitere Aufsätze von Lach¹¹ zeigen: 1929 sieht er das „Österreichertum in der Musik“ als direkte Umsetzung der diesen Menschenschlag kennzeichnenden Momente, 1930 beklagt er¹² den historischen und typologischen „Gegensatz zwischen norddeutschen und süddeutschen Stämmen“ und 1938 sieht er deren „alte Sehnsucht“ nach Vereinigung endlich erfüllt¹³, – alles mit denselben Beispielen und Argumenten. Dieser Mißbrauch wissenschaftlicher Autorität wurde ihm aber bereitwillig abgenommen. (Ich weiß, daß „idealisierte Musik“ dafür ein mehr als euphemistischer Ausdruck ist.)

Konkreter geht es bei der *gehegten Musik* zu: In den 1920er Jahren gab es in den Staatstheatern offensichtlich den Auftrag, die österreichische Musik zu fördern. Dieser entsprang wohl nicht so sehr kulturellen Erwägungen oder tieferer Einsicht von Beamten, sondern zunächst einmal einer Tradition, geeignete Aktivitäten aus Gründen der Staatserhaltung ministeriell zu fördern (z.B. das sogenannte Kronprinzenwerk, 1902 das Volkslied-Unternehmen, den österreichischen Wandervogel¹⁴ oder die Aufführung der „Jenufa“ von Janacek 1918)¹⁵; zum anderen sollte sie wohl ein Gegengewicht abgeben zu Restriktionen gegenüber Nachfolge-Staaten und ehemaligen Kriegsgegnern (d.h. der slawischen und vorübergehend auch der italienischen Oper)¹⁶. Die damit einhergehende Pluralität der Stilrichtungen (von Bittner und Korngold bis Schreker, von Berg und Krenek bis Wellesz im Operntheater, Schönberg in der Volksoper) kann man zwar durchaus positiv sehen¹⁷. Die „feinen“ Unterschiede zwischen Volksoper und Operntheater deuten aber bereits auf die ab Anfang der 30er Jahre verstärkte und ab 1934 dann allgemeine Linie. Man braucht dabei also nicht an Einflüsse aus Deutschland denken: das Schlagwort „Entartung“ kennen wir bereits, von Tumulten hören wir spätestens seit 1927¹⁸, ebenso haben wir schon bei Lach 1924 das Volkstum als Heilmittel angepriesen gefunden. Die spätere Überbetonung des Vaterländischen auch in der Musik wäre im übrigen gar nicht möglich gewesen ohne solch' ältere Grundlagen. Zu diesen gehören auch die Volksmusik- und Trachtenbewegung, grundgelegt von Aufklärung und Romantik¹⁹, politisch erstmals stärker genutzt von den Deutschnationalen im späten 19. Jh., im frühen 20. Jh. von den diversen Jugendbewegungen und Landsmannschaften aufgenommen. D.h. nicht, daß

gleich jeder Volkstänzer ein Prä- oder Krypto-Faschist gewesen wäre; Tatsache ist, daß auch die neuen Lieder der Zeit eine starke Ähnlichkeit zum Volkslied erkennen lassen und die Trutzlieder schon in den 20er Jahren aus Deutschland importiert wurden²⁰. Die Zusammenhänge sind hier so eng, daß das bekannte Dilemma von Huhn und Ei besonders prekär ist. Oder als anderes konkretes Beispiel die Bundeshymne: Da man sich nach langen Diskussionen²¹ 1929 für Kernstock-Haydn entschied, brauchte man 1938 nur mehr einen neuen Text zu lernen...

Genauere Programm-Untersuchungen gibt es nur wenige²². Sie zeigen, daß auch im Konzert erst im Laufe der 20er Jahre eine allmähliche Trennung der Moderne von den übrigen Zeitgenossen um sich griff und dann 1934–38 nur mehr die Traditionalisten übrigblieben²³. Es gab genügend Komponisten, die auch in Österreich (gemeint ist: nicht nur in den slawischen Nachbarländern) der „vaterländischen Ideologie“ mit ihrer Musik in mehr oder weniger erweiterter Tonalität und mit Repliken auf die Volksmusik²⁴ entsprachen²⁵, die 1938 dann auch problemlos und mit fliegenden Fahnen „umstiegen“; die 1934 geschaffenen Staatspreise förderten auch hier etwas, was den Nazis letztlich in die Hände arbeitete. Und schließlich bin ich mir nicht sicher, ob es tatsächlich nur eine Folge der Markt- und Medienentwicklung oder nicht doch von bewußter Förderung war, daß diese Seite eine eigene, ihr entsprechende Massenkultur erhielt: in der Operette (die dann folgerichtig im Film aufging) und in gewisser Weise auch in der „volksliturgischen Bewegung“ der Kirche. Ohne gemeinsames Singen (in der Jugendbewegung) und Rezitieren (in der Kirche geübt) wäre die Großkundgebung der Vaterländischen Front kaum denkbar. Wichtig erscheint mir dabei auch, daß die für die volksliturgische Bewegung geschaffenen Melodien vornehmlich in alten Kirchentönen gehalten

waren und, weil ungewohnt, als „neuer Ton der Zeit“ empfunden werden konnten²⁶. Anders, aber nicht unbedingt positiver zu beurteilen²⁷ die Sozialdemokraten: David Joseph Bach²⁸ ging es vor allem um einen Aneignung der bürgerlichen Kultur; man begnügte sich damit, die Inhalte zu säkularisieren³⁰. Konsequenter waren die Arbeiter-Sänger selbst, die immerhin ein gewisses spezifisches Repertoire und eine eigene Definition von „Volkslied“ besaßen³⁰.

Allgemein bleibt also festzuhalten, daß es bestimmte Arten von Musik waren, die von den verschiedenen Lagern „gehegt“ wurden, und daß eigentlich der größte Teil der öffentlichen Musik zu einer funktionalen degradiert war – was nicht erlaubt, von „unpolitischer Musik“ zu sprechen (s.u.).

Ein anderer nach 1918 noch bewußter als bisher eingesetzter Aspekt der Musik ist ihre Nutzung für die Selbstdarstellung: Sog. „Nationalsänger“³¹ waren bereits zur Biedermeierzeit bis nach Amerika gekommen, später die Kapellen Strauß³², Ziehrer³³ u.a., die Wiener Philharmoniker seit 1900 in mehrere europäische Länder³⁴, 1910 hatte der Berndorfer Industrielle Krupp³⁵ als Sponsor eine Militärmusikkapelle³⁶ zur Weltausstellung nach Buenos Aires entsandt. Daran anknüpfend wurden 1921 die Philharmoniker auf Staatskosten als – wie es seither heißt – „friedliche Botschafter Österreichs“ durch die Tschechoslowakei geschickt, 1922/23 nach Paris und zweimal nach Südamerika, und seither fast jedes Jahr auf eine größere Auslandsreise; ebenso zahlreiche andere, größere wie kleinere Staats- und Privat-Ensembles (die Oper, die Sängerknaben³⁷, die sog. „Original-Deutschmeister-Kapelle“³⁸, – und dies bis heute wahrscheinlich weitgehend unreflektiert) mit Subventionen³⁹, denn selbst diese haben ihre Tradition (es gibt sie, seit die Hoftheater öffentlich zugänglich sind, d.h. seit dem 18.Jh.).

Eine Folge des Hegens (neben der, daß die Tiere



dann bekanntlich faul und letztlich unfähig werden, sich natürlich zu erhalten) ist schließlich die ziemlich zwangsläufige Klischee-Bildung. Am stärksten ist die Identifizierung Österreichs mit dem Wiener Walzer. Dies hing einmal mit den Erfolgen von Strauß, Ziehrer und anderen zusammen und war so gesehen auch schwer angreifbar. Fragwürdig ist die einseitige Ausnutzung seither, inklusive der Behauptung, daß der Walzer das Interesse des österreichischen Tanzpublikums dominiere oder gar repräsentiere. In Wahrheit ist auch dies ein Klischee, das während der Ersten Republik, u.zw. vornehmlich als Erfolgsrezept des österreichischen Films⁴⁰ (allerdings in Übereinstimmung mit den übrigen Zusammenhängen entstanden und zuletzt wiederum bewußt gefördert worden ist⁴¹: Das Klischee „Wien = Stadt der Musik“ hat während des Zweiten Weltkrieges der Rundfunk stilisiert. Dies wirkt zum Beispiel in der Übertragung des Neujahrskonzertes der Philharmoniker⁴² bis heute nach. Mir ist aber nicht wohl bei der Tabuisierung (nur einmal im Jahr lassen sich die Philharmoniker dazu herab, Tanzmusik zu spielen, die des symphonischen Apparats der Entstehungszeit, der Ringstraßenzeit, bedarf), d.h. nicht erst seit ein amerikanischer Produzent das Sagen hat. Doch ich sollte nicht schon wieder ins Schluß-Kapitel vorgreifen und nichts verdrängen...

Die „verdrängte Musik“: Es ist – gottlob – heute eine Trivialität, daß unter den zur Auswanderung gezwungenen Intellektuellen und Künstlern viele Musiker waren und je nach Vorbildung könnte jeder im Saal Namen aufzählen. Keine Frage ist auch, daß bei der ersten Fluchtwelle aus Deutschland 1933 Österreich noch zu den Ländern gehörte, wohin einzelne gingen (nicht nur Österreicher kehrten heim, wie Brand oder Zemlinsky, sondern auch andere kamen, etwa Bruno Walter, während Schönberg bereits nach Amerika ging)⁴³. Die Entwicklung ging aber auch hier von 1933 auf 1938 zu, obwohl man von Deutschland her hätte gewarnt sein müssen; nach 1945 kamen nur wenige wieder (die allerwenigsten physisch, nur einige gewissermaßen psychisch). Man sollte der Gefahr der Beschönigung ausweichen, ebenso der nachträglichen Belehrung; aber man kann, vielleicht muß man die Frage andersherum stellen: warum ist es, obwohl der Ständestaat angeblich sich von Deutschland absetzen wollte, letztlich hier ganz gleich verlaufen? Die Antwort ist bekannt: weil auch die Voraussetzungen ähnlich und die Abwehrkräfte zu gering waren. Neben dem Antisemitismus wird in diesem Zusammenhang meist auch die traditionelle Einstellung gegenüber dem Neuen in Österreich ins Treffen geführt: In der Musik ist Neuheit bekanntlich ein relativ junges Argument, das „neue Werk“ in unserem Sinne ein Kind des Konzertwesens, das sich an ein größeres zahlendes Publikum richtet. Dieses ist zweifellos träge und oberflächlich, läßt sich täuschen und verblüffen. Dazu kommt die Scheidung zwischen zeitgenössischen und historischen Werken, die den Historismus zum Vater und – grob gesprochen – seither ziemlich linear eine Verschiebung zugunsten der letzteren bringt. Die Tatsache ist

also zwar nicht der Höhe, aber dem Prinzip nach auch dadurch erklärbar, daß die verfügbare Musik vergangener Zeiten ständig zunimmt; aber sie ist nicht spezifisch für Österreich. In den ersten Dezennien unseres Jahrhunderts waren in den Konzertprogrammen nur mehr etwa ein Drittel zeitgenössischer Werke zu finden, von denen (wie in den anderen Künsten auch) nicht alle dieselben geistigen Ansprüche stellten. Wenn die Gruppe um Schönberg auf die Schwierigkeiten des Publikums mit ihrer „Neuen Musik“ 1918-22 mit einem „Verein für musikalische Privataufführungen“ reagierte, bedeutete dies daher nicht einen Rückfall in eine alte Exklusivität (die mit ihren sozialdemokratischen Sympathien auch nicht in Einklang zu bringen wäre), sondern die Betonung des Bildungsmomentes⁴⁴. Dessen Möglichkeiten scheint man über-, die Konsequenz der Exklusivität unterschätzt zu haben⁴⁵. Die seit 1930 zunehmende Abkehr von der musikalischen Moderne sehe ich aber nicht nur als Folge von geistiger Tätigkeit und (durch die Verhältnisse gestütztem) Traditionalismus, sondern auch von den besagten Schwierigkeiten⁴⁶: Der berühmte Mann auf der Straße hat ja auch Mozart oder Bruckner nicht wirklich verstanden. Die vaterländischen Komponisten hingegen lieferten ihm verständlichere, „ebenso schöne“ Musik. Für eine tiefere (gar ästhetische) Auseinandersetzung war er nicht nur weder gebildet noch interessiert genug, sondern hatte er auch kaum Veranlassung. Intoleranz wächst nun einmal besonders auf dem Boden von mangelnder Bildung, Bequemlichkeit und Unsicherheit; aber auch das ist nicht Österreich-spezifisch⁴⁷. Die „gehegte“, nicht zuletzt durch das Radio⁴⁸ offiziell gewordene Musik konnte jedenfalls so ihre Wirkung tun.

Die Verdrängung selbst war bekanntlich außerordentlich differenziert: sie reichte von der Aufspaltung der Persönlichkeit (in der einen Weise akzeptiert, in der anderen totgeschwiegen: z.B. Webern als Mitarbeiter des Rundfunks und Dirigent bzw. Komponist) über die Behinderung (siehe die Vorgänge um den Karl V. von Krenek, obwohl/weil er Mitglied der VF war) bis zur physischen Vertreibung. Auch hier waren die Nationalsozialisten „flexibel“ (Johann Strauß wagte man den Wienern nicht zu nehmen, Franz Lehár zwang man nicht zur Trennung von seiner Frau).

Wie gesagt kann es dem Historiker weder um Beschönigung noch nachträglich um Ab-Qualifizierung gehen. Daher möchte ich mich auch im letzten Punkt – *und was davon blieb* – so weit wie möglich nur an die Fakten halten. Einiges habe ich schon genannt, anderes dürfte auch ohne dies schon offenbar geworden sein. Als besonders interessant könnte man beim Wiederaufbau nach 1945 ansehen, daß zu den Identifikationspunkten (neben dem Stephansdom, der Pummerin, dem Burgtheater) auch die Staatsoper⁴⁹ gehörte. Als Grund möchte ich jedoch (entgegen der offiziellen Darstellung) nicht eine besondere Bindung der Österreicher an die Musik annehmen⁵⁰, eher schon die Ausnutzung des Klischees „Österreich (statt Wien) = Musik“; Ste-

phansdom, Burgtheater und Staatsoper zusammengekommen zeigen jedoch m.E. eindeutig, daß es sich schlicht um unreflektiert weitergetragene Argumente aus der Vorkriegszeit handelt: Christentum und kulturelle Vergangenheit. Mit den Argumenten und dem ebenso unglückseligen wie bezeichneten Schlagwort „dort anknüpfen, wo wir 1938 aufgehört haben“ wurden aber auch die wesentlichen Fehler von damals übernommen: der falsche Stellenwert von Geschichte (nämlich bloß als Rechtfertigung, oder anders gesagt: als Vorschule zu Konservatismus). Ein anderer Hauptfehler resultiert direkt daraus: die starke Betonung der kulturellen Vergangenheit führte bis heute (das können wir in der aktuellen Schul-Debatte erleben) zur falschen Kompensation, sie im Heute nicht genügend zu fördern, sondern die wirtschaftliche Seite zu bevorzugen. Das bedeutet nach 1945 auch wieder vermehrt (nicht zuletzt bei den Sozialisten): Kultur sei etwas „für die da oben“, anstatt daß sie sich jeder anzu-eignen trachtet. Die vermehrten Subventionen, Staatsstipendien und Kunstpreise verdecken die in Wahrheit auch heute verdrängte⁵¹ Kreativität und die Verniedlichung der Kunst zu einem Mittel der Flucht anstatt Lebens-Bewältigung. Eine Voraussetzung für diese Leichtfertigkeit aber ist eine andere: Musik und deren Einsatz (ihre Be-Nutzung) nicht auseinanderzuhalten⁵² (trotz Wagner, Schmidt usw. gilt „Musik“ allgemein als „unpolitisch“). Damit konnte die Kontinuität (v.a. in personeller Hinsicht⁵³) erst gerechtfertigt werden. Diese wiederum förderte aber auch die totale Verdrängung: es ist nicht nur Gedankenlosigkeit und Dummheit, sondern Verantwortungslosigkeit, wenn zum Beispiel die Liederbücher für unsere Schulen⁵⁴ noch immer voll sind von Wandervogel- wenn nicht Naziliedern⁵⁵; so singen sie nicht nur die Ehemaligen⁵⁶.

1945 ging es vorrangig⁵⁷ um möglichst rasche Wiederherstellung (wenn nötig in vereinfachter Ausführung). Gewisse Traditionen waren aber endgültig abgerissen (so fand die sozialdemokratische Kunststelle keine Fortsetzung mehr: man mißachtete, daß auch Kultur und nicht nur Brot zum Leben des Menschen gehört; die Arbeiter verfielen wohl als erste dem Fernsehen). Wieder andere Aspekte fanden eine Fortsetzung unter anderen Bewertungen (zum Beispiel gibt es die gleiche triviale Einteilung der Komponisten in avantgardistische und traditionistische, nur verfolgt man jene nicht mehr öffentlich). Für das Konzertpublikum war nach 1945 infolge der langen Verdrängung vieles neu und unbekannt, was in Wahrheit Jahrzehnte alt war; sogar noch heute gilt in weiten Kreisen Schönberg als Inbegriff der „modernen Musik“. Auch da sehe ich ein wichtiges Hemmungs-Moment weitergewälzt⁵⁸, nämlich das Verhältnis zur Zwölftonmusik: Es dürfte unbestreitbar sein, daß deren breite Durchsetzung nach 1945 auch mit dem Sturz des Faschismus und der endgültigen Abkehr von der in diesem desavouierten Nachromantik zu tun hat⁵⁹. Aber die Rezeptions-Schwierigkeiten blieben dieselben. Die Frage wurde zunehmend politisiert, wobei nicht gerade „glücklich“ war,

auf den Internationalismus der Wiener Schule zu verweisen⁶⁰; die Erklärung der Gleichberechtigung der Töne in der Zwölftontechnik durch die Emanzipation der Dissonanz⁶¹ verkam zum primitiven Vergleich mit der Demokratie⁶², nicht nur, daß dies methodisch äußerst fragwürdig ist, handelt es sich um Begriffe⁶³, die Abwehrhaltungen und Fehlinterpretationen Tür und Tor öffneten. (Ebenso dürfte es sich bei der Gleichstellung von rationaler Durchorganisation in der Seriellen Musik mit Fortschritt⁶⁴ verhalten.) Man sollte jedenfalls den europäischen Antikommunismus der 50er Jahre nicht geringer schätzen als den amerikanischen⁶⁵. Daß die sogenannte Umweg-Rentabilität offenbar heute noch stärker herangezogen wird als während der Ersten Republik, verwundert nicht, wenn man den Ansatz (möglichst rasche Beseitigung der Kriegsschäden und Verbleiben im alten Fahrwasser) bedenkt. Überhaupt ist man in der öffentlichen Argumentation nicht eben einfallsreich: viele Stehsätze unserer Politiker stammen aus Zeiten und Lagern, die sie sonst (ja, eben weil sie sie) verdrängen. Nur einige Beispiele für diese Kontinuität von der Ersten zur Zweiten Republik: Im anläßlich des Staatsvertrages 1955 erschienen offiziellen Sammelband *Österreich und die Welt* gibt es einen Beitrag *Der österreichische Mensch* (von Julius Raab) und *Großmacht des Geistes und der Kultur* (von Heinrich Drimmel); ist der „österreichische Mensch“ also doch nicht, wie Lhotsky meinte, 1945 gestorben? Er wird zwar heute weniger verherrlicht (eher im Gegenteil, und das nicht mehr von Historikern, sondern zum Beispiel von Psychoanalytikern), aber keineswegs objektiver gesehen, wenn man ihn überhaupt noch sucht (oder seine Seele). Eine ebenfalls 1955 erschienen *Vaterlandskunde* (für Schulabgänger) bestimmt das *Kulturland Österreich* durch: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Burgtheater, Staatsoper, Philharmoniker, Wiener Sängerknaben und



Salzburger Festspiele. Oder 1963 suchte eine *Bestandsaufnahme Österreich u.a. Österreichs gefährdete Großmacht: Musik (Kurt Blaukopf)*. Die Beispiele ließen sich fortsetzen bis zu jüngsten Erklärungen österreichischer Vertreter im Ausland. Die Österreich-Sammelbände und Fremdenverkehrs-Prospekte sind voll von denselben oder kaum modifizierten Klischees. Zumindest im Hinblick auf Kultur (und Musik im besonderen) kann man von den eingangs genannten Begriffsfeldern aus den 20er Jahren bis auf das der Rassenmischung mehr oder weniger deutlich alle wiederfinden, und ich warte eigentlich nur darauf, daß auch in der bewußten causa prima das Argument auftaucht: „aber als Kulturnation sind wir trotzdem eine Großmacht“ (und derjenige würde neuerlich gar nicht wissen, was er eigentlich sagt).

Für den Musik-Historiker ist es keine Frage, daß man vor und nach 1945 auch im Zusammenhang mit dem Musikleben und der Musik selbst allzu emotional (wozu auch Unbedachtsamkeit und Verdrängung gehört) anstatt rational vorgegangen ist und noch immer argumentiert. Konsequenzen aus dem von mir hier Angedeuteten ziehen muß aber jeder Einzelne von uns, welche Verantwortung er in diesem unserem Staat auch haben mag. Unter „kollektiver Trauerarbeit“ kann ich mir eigentlich nichts vorstellen, es sei denn das allgemeine Einverständnis darüber, daß wir sie brauchen.

Anmerkungen:

- 1 Dessen Diktion wurde vollständig beibehalten. Einige der Überlegungen habe ich bereits in früheren Arbeiten angestellt und z.T. weiter ausgeführt: *Einleitung*, in: *Musikgeschichte Österreichs I*, hrsg. v. R. Flotzinger-Gruber (Graz 1977) S. 19–22; *Musik als Medium und Argument*, in: *Aufbruch und Untergang*, hrsg. v. F. Kadrnoska (Wien 1981) S. 380–382; *Musik*, in: *Österreich 1918–1938. Geschichte der Ersten Republik*, hrsg. v. E. Weinzierl – K. Skalik (Graz 1938) S. 668–669; vgl. auch *Geschichte der Musik in Österreich zum Lesen und Nachschlagen* (Graz-Wien-Köln 1988) S. 185–218
- 2 „Idealisiert“ ist er etwa wie der der romantischen Ästhetiker, die, wenn sie von „Musik“ sprachen, nicht die ihrer Zeitgenossen meinten, während umgekehrt die tatsächlich gemachte (unsere klassische) ohne eine schriftlich formulierte Ästhetik auskam; vgl. C. Dahlhaus, *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, in: *AfMw* 29 (1972) S. 167–181
- 3 Diese Sicht liegt z.B. dem Büchlein *Die österreichische Tonkunst* von M. v. Millenkovic-Morold (Wien 1918) ebenso zugrunde wie dem bekannten Wort Schönbergs von 1921, daß er mit seiner Zwölftonmethode die „Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten 100 Jahre“ sichergestellt sehe.
- 4 z.B. J.H. Sussmann, *Österreichs Beitrag zum Problem der Oper*, in: *Der christliche Ständestaat 1936* S. 589–591, wobei die Opposition von Willi Reich, *Musik in Österreich – ein Abbild der österreichischen Sendung* in einem der Folgehefte (S. 617–619) mit dem Hinweis auf Weber und Wagner und der Warnung vor einer „musikalischen Blut- und Bodentheorie“ das Gesagte nur bestätigt
- 5 nach A. Lhotsky, *Das Problem des österreichischen Menschen*, in: *Österreich in Geschichte und Liteatur* 12/1968, S. 429–443, neuerdings in Aufsätzen und Vorträgen IV, S. 315, fiel das Wort erstmals 1925
- 6 überhaupt spielen „Österreich“-Sammelbände hier eine besonders wichtige Rolle, weil sie ja jeweils „die Gesamtheit“ erfassen woll(t)en.
- 7 Hrsg.v. Brockhausen, Berlin-Wien 1924; wohl nicht zufällig stimmt der Titel mit dem des sog. Kronprinzen-Werkes (*Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*, Wien ab 1887) überein.
- 8 W. Reich, *Österreichische Musikbolschewiken*, in: *Der christliche Ständestaat 1936* S. 1131–1133
- 9 H. Sedlmayr, *Österreichs bildende Kunst*, in: *Österreich – Erbe und Sendung im deutschen Raum*, Hrsg. v. J. Nadler-H. Srbik (Salzburg-Leipzig 1936) S. 329–346
- 10 Nach ihrem Auftreten chronologisch geordnet (vgl. Einleitung zur Musikgeschichte Österreichs: (1) der Stammescharakter des Österreichers als Ergebnis seiner Rassen- und Blutmischung (oft wird damit eine besondere Musikalität erbbiologisch begründet, aber auch das zu extremen Gegensätzen neigende Naturell), (2) die Prägung durch die österreichische Landschaft, (3) die Kulturverhältnisse (lange kontinuierliche Entwicklung und räumliches Wachstum), (4) die Rolle des Gemüts (bzw. Gemütlichkeit, ein Klischee, das von Musikern wie Johann Strauß schon stilisiert worden war), (5) die Aufnahmebereitschaft und Synthese-Fähigkeit des Österreichers und nicht zuletzt (6) die Rolle der Volksmusik. Soweit sie nicht erbbedingt sind, gelten diese Momente (7) als so stark, daß sie auch Ausländer, die lange genug hier leben, nachhaltig prägen (z.B. Beethoven, Brahms).
- 11 der allerdings kein Musikhistoriker, sondern -systematiker war
- 12 dabei müßte man natürlich auch das Publikationsorgan bedenken: D. Lach, *Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik*, in: *Die Anschlussfrage*, hrsg.v. F.G. Kleinwächter u. H. Paller (Leipzig 1930) S. 286–295
- 13 hier überrascht eher der Titel
- 14 Die Lenkung der österreichischen Kultur im Ständestaat durch das Unterrichtsministerium und das Kulturreferat der Vaterländischen Front sowie zuletzt der Freizeitgestaltung durch das „Neue Leben“ (G. Karnthaler, *Die Kulturpolitik im österreichischen Ständestaat im Bereich der Musik*. Hausarbeit Wien 1976 S. 3) hatte also ebenfalls Vorbilder
- 15 die allerdings bereits zu spät kam; vgl. N. Tschulik, *Musiktheater in Österreich. Die Oper im 20. Jh.* (Wien 1984) S. 60
- 16 Diese Dinge sind natürlich schwer nachzuweisen (ich weiß nicht, ob es schriftliche Unterlagen dazu gibt oder jemals gab), aber im Ergebnis nicht zu übersehen. Während des Krieges waren lebende Komponisten des feindlichen Auslands verboten, beim 50-Jahr-Jubiläum 1919 war die slawische Oper eindeutig unterrepräsentiert (vgl. Tschulik S. 60, 102)
- 17 C. Heller, *Die Auseinandersetzung mit der Tradition*, in: *Musikgeschichte Österreichs II* (Graz-Wien-Köln 1979) S. 408; Tschulik S. 94
- 18 in Wien zu Silvester 1927 gegen die „Jazz-Oper“ *Jonny spielt auf* (man spielte ihn als Widerstand gegen die Durchbrechung der liebgewordenen *Fledermaus*-Tradition herunter), in den 30er Jahren gegen jüdische Sänger, in Graz 1929 gegen die *Dreigroschenoper* von Brecht-Weill und ebenso gegen Auftritte bestimmter Künstler. Bei dem Plakat der Nationalsozialisten für ihre Protestkundgebung 1928 (vgl. Abb. in *ÖMZ* 1988 S. 185) wendeten sie – erstmals? aber decouvrierenderweise – das damals noch unübliche Wort „Staatsoper..“ Diese Bezeichnung wurde erst 1938 (!) eingeführt und blieb seither erhalten
- 19 statistische Erhebungen, erste Sammlungen vgl. R. Flotzinger, *Soziographie in der österreichischen Musikgeschichte*, in: *Soziographie des Musiklebens. Musik und Gesellschaft* 17, hrsg.v. K. Blaukopf (Karlsruhe 1979) S. 22–34; Suppan, *Volksmusik seit 1800*, in: *Musikgeschichte Österreichs II* 9.9.0. S. 281–311
- 20 R. Flotzinger, *Zwei Kapitel zur Volksmusik in der Musikgeschichte Österreichs*, in: *Jb.d.öst. Volksliederwerkes* 29 (1980) S. 22–26
- 21 Die Haydn-Hymne hatte man 1918 wegen der Assoziationen zum Kaiserhaus abgeschafft, 1920 kam die Staatshymne von Kienzl-Renner *Deutsch-Österreich, du herrliches Land*, nach der Einführung der alten Haydn-Melodie in Deutschland 1922 mit dem Fallersleben-Text *Deutschland, Deutschland über alles* propagierte man auch in Österreich einen neuen Text zu dieser Melodie, *Sei gesegnet ohne Ende*, den Kernstock schon 1919 verfaßt hatte
- 22 zur Staatsoper, Grazer Oper, Wiener Konzerthausgesellschaft und Gesellschaft der Musikfreunde, vgl. F.C. Heller in: *Musikgeschichte Österreichs und Flotzinger*, a.a.o.
- 23 Praktisch nur mehr die Mitglieder der VF (Karnthaler S. 26)
- 24 Dies konnte sehr viel sein: Zitat, direkte Verarbeitung, Übernahme von Gestaltungsprinzipien (z.B. Rhythmen, Harmonie-

- folgen, Akkordzerlegung usw.). Wie das Beispiel von Bergs *Violinkonzert* zeigt, gab es darauf sogar Reaktionen vonseiten der Avantgarde; auch unter dem Gesichtspunkt ist jedenfalls m.E. das Zitat eines protestantischen Chorals und einer Kärntner Volksweise zu verstehen
- 25 die wichtigsten sind ebenfalls in dem Aufsatz von Lach 1924 bereits aufgezählt
- 26 Komponisten sind: Vinzenz Goller, Hans Bauernfeind, Joseph Lechthaler, Ernst Tittel u.a.
- 27 Man vgl. die Kritik von H. Eisler, *Musik und Politik* Schriften I (München 1973) passim
- 28 Arbeiter-Symphonie-Konzerte ab 1905, nach 1918 „Kunst ins Volk“
- 29 z.B. *Weltfeier* (Karl Weigl 1922), *Arbeiter-Sage* und *Die neue Stadt* (Paul A. Pisk 1926), *Pioniere, Pioniere* (Rudolf Réti 1929) oder *Das Wasser* (Ernst Toch 1930)
- 30 Kein besonderes Gesicht hingegen hatten ihre Salon- und Mandolinen-Orchester
- 31 Nicht selten Wiener von Geburt
- 32 Nach Rußland ab 1855, Frankreich 1867, 1875, 1877; Deutschland 1876, Amerika (zum 100. Jahrestag der Unabhängigkeit, Monsterkonzert in Boston 1872)
- 33 Zur Weltausstellung nach Chicago 1893
- 34 1900 Konzertreise unter Mahler nach Paris, unter Schalk 1906 nach London, Weingartner 1917 in die Schweiz und 1918 nach Berlin; vgl. W. Jerger, *Die Wiener Philharmoniker* (Wien 1942)
- 35 E. Brixel-G. Martin-G. Pils, *Das ist österreichs Militärmusik* (Graz-Wien-Köln 1982) S. 284
- 36 Des Infanterieregiments Nr. 4 unter Wilhelm Wacek
- 37 Aus den Hofsängerknaben hervorgegangen, aber erst 1927 auch offiziell in den Staatsverband übernommen
- 38 Unter Wacek, später Julius Herrmann
- 39 Als man 1918 (nicht zuletzt nach Willen der Sozialdemokraten) die Theater übernahm, hatte man auch dies zu übernehmen, u.zw. mit denselben Nebeneffekten wie bei den Bundesbahnen oder der verstaatlichten Industrie: 1919 betrug der Abgang 59%, 1931 gab es deshalb Schließungspläne; ähnlich verhielt es sich bei der heutigen Volksoper oder der Grazer Oper, die 1928 vorübergehend geschlossen war
- 40 z.B. *Leise flehen meine Lieder* (1933), *Maskerade* (1934), *Mazurka* (1935), *Serenade* (1937)
- 41 *Unsterblicher Walzer* (1939), *Operette, Wiener G'schichten* (1940), *Tiefland* (1944), z.T. in Berlin hergestellt, aber später als Beweis für den österreichischen Widerstand herangezogen
- 42 V. Ergert, *50 Jahre Rundfunk in Österreich* Bd. 1 (Salzburg 1974) S. 190; den Opernball gibt es seit 1935
- 43 Vgl. die Liste der „Emigranten aus dem österreichischen Musikleben“ in: ÖMZ 1988 S. 202 – 203
- 44 wie ja auch öffentliche Proben der Kammersymphonie im Vorfeld des Unternehmens standen: E. Ratz, *Die zehn öffentlichen Proben zur Kammersymphonie im Juni 1918 und der Verein für musikalische Privataufführungen*, in: (Katalog der) Arnold Schönberg Gedenkausstellung (Wien 1974) S. 68 – 70
- 45 Hier waren, wenn auch nicht quantitativ entsprechend (weil es v.a. um die Auseinandersetzung mit den Kollegen des Auslandes ging), wenigstens grundsätzlich noch alle österreichischen Richtungen vertreten; vgl. W. Szmolyan, *Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins*. In: ÖMZ 36 (1981) S. 82 – 104
- 46 Mit dem Problem der „Isolierung des Künstlers von seiner Gesellschaft“ schlagen sich marxistische Denker wenigstens herum; vgl. E.H. Meyer, *Musik im Zeitgeschehen* (Berlin 1952) S. 144.
- 47 Hingegen könnte man die nachträgliche Kritik, daß es anders hätte sein sollen, nicht nur als unwissenschaftlich, sondern selbst als Folge des Klischee-Anspruchs vom „Musikland Österreich“ ansehen
- 48 Hier gab es von Anfang an Versuche, die Sozialdemokraten möglichst einzuschränken; als politisches Instrumentarium wurde es aber erst 1927 entdeckt
- 49 Sie hieß nun „selbstverständlich“ weiter so, die Eröffnungsfest 1955 galt gleichzeitig der Demonstrationen der neuen Medien.
- 50 Ebenso muß die Eröffnung in zeitlicher Nähe zum Staatsvertrag, nicht aber die Stilisierung des Freiheitsgedankens in der Wahl der Oper „Fidelio“ als Zufall angesehen werden.
- 51 In mehrfacher Wortbedeutung
- 52 Eine Folge der Hochstilisierung der Künste: selbst bei der Literatur gab es nach 1945 nur zaghafte Ansätze zu einer Distanzierung; vgl. J. Haslinger, *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich* (Darmstadt 1987) S. 58
- 53 Die „Entnazifizierung“ führte z.B. Karl Böhm lediglich von Wien nach Graz zurück (*Steirisches Musiklexikon*, hrsg. v. W. Suppan, Graz 1962-66 S. 49). Die Philharmoniker, die zuletzt zu 40% NSDAP-Mitglieder gewesen waren, galten als „unersetzbar“ (Haslinger S. 56)
- 54 Z.B. *Singende Jugend* (Salzburg 1948), *Sing fröhlich mit* (Graz-Wien 1968), *Lieder der Welt* (Graz-Wien 1975)
- 55 Jöde, Hensel, Lohmann, Baumann, Bresgen
- 56 Ein besonders krasses „unbedarftes“ Beispiel scheint mir zu sein: *Sei mir gegrüßt, mein Österreich, auf deinen neuen Wegen!* von Lechthaler (1936) im noch gültigen Grundschul-Liederbuch *Singt fröhlich mit* (1968) S. 48. Vgl. auch E. Würzl, *Agmōsaik 1947. Unfreundliche Erinnerungen und Kommentare eines Heimkehrers*, in: *Musikerziehung* 41 (1987) S. 68 – 76
- 57 Und wie zu ergänzen wäre, stark gefühlsbetont, eine Kategorie, die keineswegs erst in letzter Zeit erfunden wurde (Haslinger).
- 58 Nicht nur, daß die Frage des Ansatzes nach 1945 allgemein bestand und heute die nationalen Differenzen liquidiert sind; vgl. T.W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie* (Frankfurt/M. 1962) S. 187
- 59 Adorno, *Musiksoziologie* a.a.o., S. 187f.
- 60 Adorno, *Musiksoziologie*, a.a.o., S. 187; als „Universalismus“ bereits bei Reich, *Kultur bolschewismus* a.a.o., (1935, ein Fall für den Sprach-Psychologen?)
- 61 J. Rufer, *Die Kompositionen mit zwölf Tönen* (Berlin-Wunsiedel 1952) S. 51
- 62 v.a. im trivialen Sprachgebrauch (Gleichberechtigung der Töne auf der einen und der Menschen auf der anderen Seite), implizit aber auch bei Adorno (z.B. *Nervenzpunkte* S. 69); wie überhaupt die diversen „Dechiffrierungs“-Methoden die absonderlichsten Blüten trieben, vgl. T. Kneif, *Musiksoziologie*. Musik-Taschen-Bücher/Theoretica 9 (Köln 1971), bes. S. 89 ff.
- 63 Daran war also nicht die österreichische Musikwissenschaft schuld
- 64 Grundgelegt bei Schönberg (*Harmonielehre*), ausgeführt durch Adorno (*Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt/M. 1958 S. 56, *Musiksoziologie* a.a.o., S. 187ff).
- 65 die bekannten Schriften von A. Melichar (*Überwindung des Modernismus* 1954, *Musik in der Zwangsjacke* 1958, *Schönberg und die Folgen* 1960), F. Neumann (*Tonalität und Atonalität* 1955) u.a. sind nicht zufällig unmittelbar nach der McCarthy-Ära erschienen!

GERTRAUD CERHA

NEUE TENDENZEN IM MUSIKSCHAFFEN ÖSTERREICHS VON 1945 BIS HEUTE

Österreich sei ein Synonym für Musik, sagt man. Meinungsumfragen von New York bis Tokyo bestätigen das. Das Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker hat 1988 offizielle Schätzungen zufolge via TV etwa 500 Millionen Zuschauer bzw. Zuhörer erreicht. 1989 ist die Zahl durch den Anschluß Chinas unschätzbar geworden. Was unsere Staatsoper tut, beansprucht nicht nur in Wien besonderes Interesse. Ihre Gastspiele und jene der Philharmoniker sind auch im Ausland meist spektakuläre künstlerische und gesellschaftliche Ereignisse. Kein Zweifel: wir bedienen den sogenannten E-Musik-Markt mit einer Menge davon und – nota bene – mit einer Menge guter Musik. Was wir aber kaum oder mindestens weit weniger spektakulär exportieren, ist Musik unseres Jahrhunderts: Sie scheint in den Tourneeprogrammen unserer renommierten, großen Formationen so gut wie nicht auf. Was seit 1960 „die Reihe“ und später gegründete Kammerensembles an Musik von Schönberg bis zur Gegenwart so erstklassig wie erfolgreich in Europa und Amerika präsentiert haben, bleibt größenordnungsmäßig kaum auf dem Rost liegen, auf dem Tatbestände und Ereignisse in den Wahrnehmungskategorien unserer Medienwelt zur Geltung kommen: „Masse braucht Massen“ hat Schumann schon mit leisem Bedauern zu einer Zeit festgestellt, in der jene tiefgreifenden soziokulturellen Veränderungen spürbar geworden sind, deren Fortentwicklung heute den Markt und die Szene bestimmen; die glänzenden Stars sind die projektionsträchtigen und – beladenen Idole der den Markt lenkenden, aber in noch höherem Maß von ihm gelenkten Massen.

Die Kriterien für die Auswahl unseres musikalischen „Exportguts“ sind vielfältig. Trotz aller Gründe, mit denen man sie rechtfertigt, bleibt unübersehbar, daß es nicht ausschließlich um Nachfrage und Geld geht; es geht auch um Geist, um Haltung und Einstellung. – Polen war nach 1960 kein reicheres Land als Österreich, und es hatte sicher nicht weniger Probleme. Trotzdem wurden polnische Orchester mit polnischer Gegenwartsmusik europaweit herumgereicht; sie haben den internationalen Ruf der neuen Musik ihres Landes, – der Musik von Lutoslawski und Penderecki z.B. –, wesentlich mitbegründet. Das Festival „Warschauer Herbst“ hat ein Übriges getan. Lassen Sie mich, um ein Schlaglicht auf die gleichzeitige Situation in Österreich zu werfen, diesen Namen jene von Ligeti und Cerha gegenüberstellen: Daß Ligeti, der 1956 aus Ungarn nach Wien gekommen und seit 1959 hier ansässig ist, auch in unserem Land zu arbeiten bereit gewesen wäre, hat man sich trotz eindringlicher Empfehlungen informierter Fachleute in seiner Bedeutung weder klar, noch rechtzeitig zunutze gemacht. Ihn nicht als Lehrer an Wien

gebunden zu haben, zählt zu den schlimmen Versäumnissen unserer Kulturbürokratie. Durch seine Arbeit am WDR-Köln hat er in der Folge Anschluß an die Präsentationsmöglichkeiten der internationalen Avantgarde gefunden. Seine Hauptwerke aus dieser Zeit, „Apparitions“ und „Atmospheres“ sind bald nach der Komposition 1960 bzw. 1961 im Ausland erklingen. Soviel (Alt-)Österreichisches im besten Sinn aber auch im Wesen dieses unseres heutigen Staatsbürgers liegen mag: Er wird international nicht mit Österreich identifiziert. – Cerha wiederum war damals aus vielerlei Gründen an Wien gebunden. An eine Aufführung seiner Werke durch ein österreichisches Orchester war zur Zeit ihrer Entstehung nicht zu denken: Sein 7-teiliger „Spiegel“-Zyklus von 1960/61 ist 1972, seine „Fasce“ von 1959 sind 1974 zum ersten Mal erklingen. – Es geht hier nicht um Ligeti und Cerha; es geht darum, daß in einer für die Bewußtseinsbildung im internationalen Musikleben wichtigen Situation stilgeschichtlich Wesentliches, das sich damals vor allem in der Komposition von Orchestermusik ereignet und auch in Österreich in bedeutenden Werken manifestiert hat, nicht oder nicht annähernd rechtzeitig als neue Kunst aus unserem Land in Erscheinung getreten ist.

Österreich sei kein Synonym für neue Musik schließt also leicht jener, der im Ausland für wahr nimmt, was unter den gegebenen Voraussetzungen wahrzunehmen ist. Eine der Ursachen: Die Perspektiven innerhalb unserer Grenzen sind vielfach die gleichen gewesen. Der Traditionalismus hat in Österreich eine spezifische Tradition; er ist keine Verfolgungswahn-Vorstellung der Träger des österreichischen Geisteslebens, sondern eine geschichtsbekannte Tatsache, und der Sprache Mächtige von Grillparzer bis zur Gegenwart haben das Leiden an ihm vielfältig zur Sprache gebracht. – Um der Wahrheit willen muß festgestellt werden, daß die historisch gewachsenen Bedingungen, in denen sich das Verhältnis von Tradition und Fortschritt hier entfaltet, ein komplexes Bild ergeben, und für die Musik gilt in besonderem Maß, daß das Gewicht einer qualitätsvollen Tradition größer ist als irgendwo sonst. Es ist hier nicht der Ort, dieses Thema erschöpfend zu behandeln; ich werde aber im Rahmen meiner Ausführungen mehrfach darauf zurückkommen und dem Bild da und dort auch durchaus positive Züge abgewinnen können.

„Lésprit Autrichien, es-tu-là?“ fragt der „Nouvel observateur“ 1986 in einer Reihe von Artikeln zur Ausstellung „Wien um 1900“ mit einem zweifelnden Blick auf die Gegenwart. Ein Fernsehteam aus New York und ein Hörfunkteam aus Paris sind vor kurzem „für drei Tage“ nach Wien gekommen, um „der alten

Dame den Puls zu fühlen". Die New Yorker haben mit acht Tagen nicht ihr Auslangen gefunden, um das Lebendige zu registrieren, das sie in unserer Kulturszene entdeckten, und ihre französischen Kollegen waren ähnlich beschäftigt.

Lassen Sie mich unter den angedeuteten Vorzeichen versuchen, den Problemen der Entfaltung eines „esprit Autrichien“ im Gebiet der neuen Musik vom Kriegsende bis zur Gegenwart so geschichtstreu wie möglich und nötig nachzugehen.

Es ist meine Aufgabe, Tendenzen und Entwicklungen darzustellen. Daß ich in diesem Zusammenhang Phänomene, die sie ausgelöst haben oder die für sie kennzeichnend sind, ausführlich behandeln muß, während ich Komponisten und qualitätvolle Werke, die bekannte Grundkonstellationen wenig verändert haben, bestenfalls erwähnen kann, schafft ein Ungleichgewicht. Ich bedaure dies umso mehr, als es sowohl einer Verwechslung von phänomänologischen Feststellungen mit Werturteilen als auch der Gleichsetzung des Funktionswerts einer Sache für bestimmte Entwicklungen mit im Kunstwerk selbst faßbaren Qualitäten Vorschub leisten könnte. Literatur über Kunst hat in unserem Jahrhundert beides eher verstärkt. Es liegt mir daher besonders daran, auf diese Gefahren aufmerksam zu machen.

Zur konkreten Historie: 1945 lag Wien, – einst glänzende Musikmetropole –, in einem politisch gefährdeten Randgebiet; die Stadt selbst lag in Trümmern, und in der Stadt residierten alle vier Besatzungsmächte, die sich auch das übrige Land teilten. Jede dieser Tatsachen hatte für den Wiederaufbau eines Musiklebens ihre verschieden gewichtigen Folgen. In retrospektiven Presseberichten spiegelt sich, was eine breite Öffentlichkeit dafür gehalten hat. Es ist sicher kein Zufall, daß 1965 in einem Bericht zu zwanzig Jahren Musikgeschichte gerade unter dem Titel „Treue zur Tradition“ das Bild einer berührenden Aufbruchstimmung erstet: Dieses Bild zeigt den Wiederaufbau im Sinne einer Restauration der großen Vergangenheit. Das mit ihr verbundene Energie- und Emotionspotential hat die dominierende Stellung der Tradition im österreichischen Musikleben der Nachkriegszeit sicher beachtlich gestärkt. Ebenso sicher wurde sie nicht allein von diesem Elan geprägt.

Die Antrittsrede des 1946 zum Generalsekretär des Wiener Konzerthauses berufene Dr. Egon Seefehlner, in der er die Gesellschaft der Musikfreunde als die „große Treuhänderin der konservativen Musikauffassung“ apostrophierte, der gegenüber sein Haus „das vernachlässigte Neue“ zu pflegen habe, macht vorgegebene Konstellationen klar, deren Wertigkeit sich um 1950 auf fatale Weise bestätigen sollte.

Die an bestimmte Institutionen gebundene Übermacht der Tradition beruhte dabei keineswegs ausschließlich auf den Vorlieben des Publikums. Das Spiel um die Vorlieben und die Macht bestimmter „Macher“ im Kulturbetrieb, gestützt durch gleichgesinnte Subventionsgeber in der Kulturbürokratie, hat zwischen 1946 und 1950 entscheidend zu einem Vor-

marsch des Konservatismus schlechthin beigetragen. Ein Zusammenhang dieser Entwicklung mit einer politischen, die dem konservativen Element in unserem Land zunehmend ein Übergewicht gesichert hat, kann hier nur angedeutet werden. Was der Bewältigung akuter Not, dem sichtbaren Wiederaufbau, in einer Periode der Stabilisierung folgte, war beunruhigenden Formen von Lebendigem nicht wohlgesinnt. Das scheint verständlich. Wie wenig harmlos die Situation aber tatsächlich war, zeigten die heftigen Reaktionen offizieller Stellen und ihnen verbundener publizistischer Organe, deren Vokabular sich kaum von dem jenes Regimes unterschied, das den Ausdruck „Entartete Kunst“ geprägt hatte: Sie forderten „halbernst die Zwangsjacke oder das Fallbeil, ganz ernst aber ein Veröffentlichungsverbot durch die elastische Anwendung des Paragraphen gegen 'Schmutz und Schund'“, wenn Werke junger Literaten oder bildender Künstler in der Öffentlichkeit präsentiert wurden. In deren Metier hatte sich der Anschluß an internationale Entwicklungen um 1950 bereits vollzogen.

Um zu verstehen, warum Arbeiten aus dem Gebiet der Musik zunächst weniger Widerspruch erregten, ist es notwendig, danach zu fragen, wie der „Wiederaufbau“ und die Überwindung der „politischen Randlage“ nach 1945 aus der Perspektive der schöpferischen Musiker unsere Landes aussah.

Das durch den Nationalsozialismus geschaffene Vakuum, die Unterbrechung der von der Jahrhundertwende bis in die Dreißigerjahre verlaufenen Entwicklungen, ist in keiner Kunstgattung fühlbarer geworden als in der Musik und in keinem Bereich hat das Nachholen und einen eigenen Standpunkt finden länger gedauert: Musik braucht vielerlei Voraussetzungen, um erlebbar zu werden.

Daß Anton Webern 1945 in Mittersill „irrtümlich“ von einem amerikanischen Soldaten erschossen wurde, war ein schlimmer Auftakt für die österreichische Nachkriegsentwicklung. Was am empfindlichsten fehlte, waren markante Lehrerpersönlichkeiten, die – wie Oliver Messiaen in Paris – willens oder imstande gewesen wären, entscheidende Impulse oder wenigstens vielfältige Informationen zu geben. Dem „romantischen Realisten“ Joseph Marx, – als Lehrer, Berater und Präsident in vielen Organisationen tätig –, stand keine annähernd gleich beherrschende Persönlichkeit aus dem neoklassischen Lager oder dem der Wiener Schule gegenüber. Der aus ihr kommende Ernst Krenek wurde nicht aus Amerika zurückgeholt, Hans Erich Apostel wurde nicht gefragt, Hanns Jelinek, den Ligeti 1956 wegen dessen Ruf als 12-Ton-Theoretiker sofort nach seiner Ankunft in Wien aufsuchte, wurde erst 1960 berufen. Der Schönberg-Schüler Josef Polnauer, Ministerialrat im Finanzministerium(!), hatte selbst eine gewisse Idiosynkrasie gegenüber intensiven Kontakt mit der Öffentlichkeit, die sich durch seine U-Boot-Existenz während des Krieges verstärkt haben dürfte. Er und Josef Mathias Hauer, der seine eigene 12-Ton-Welt entwickelt hatte, wurden aber schließlich doch zu einer Art Pilgerstation für Eingeweihte.

Was das Konzertleben unmittelbar nach Kriegsende bot, war durch die Kooperation österreichischer Veranstalter mit den Besatzungsmächten zunächst avancierter und vielfältiger als um 1950. Daß zu dieser Zeit dann selbst Große der klassischen Moderne, – vorher in Karajan-Konzerten durchaus präsent –, aus den Abonnementzyklen des Wiener Musikvereins verschwanden, entspricht einer Entwicklung, von der schon die Rede war.

Für die offiziell eindeutig unterbetreute Wiener Schule setzte sich mit großem Elan und sehr schwachen finanziellen Eigenmitteln nur die IGNM (Internationale Gesellschaft für Neue Musik) ein, – jene aus Tendenzen zu einer „Internationale des Geistes“ und Schönbergs Bestrebungen im „Verein für musikalische Privataufführungen“ hervorgegangene Vereinigung, deren österreichische Sektion vor dem Krieg zuletzt Webern vorgestanden war. Größere Manifestationen waren nur mit Hilfe des österreichischen Rundfunks möglich, der darüberhinaus durch die Einrichtung einer „modernen Stunde“ segensreich tätig war.

Im öffentlichen Bewußtsein dominierten eindeutig – wie auch in Deutschland oder Ungarn – die durch Aufführungen großer Werke vertretenen Neoklassiker. Sie wurden ab 1946 regelmäßig vom Wiener Konzerthaus präsentiert, wobei Hindemith vor Strawinski und Bartok an der Spitze lag. Auch bei den geförderten Österreichern dominierten die Hindemithianer; Johann Nepomuk David und die auch als Interpreten tätigen Anton Heiller und Paul Angerer gehörten zu ihnen. Der von Boris Blacher während des Krieges in Berlin erzogene Gottfried von Einem nahm eine Sonderstellung ein: Der Erfolg der Uraufführung seiner Oper „Dantons Tod“ bei den Salzburger Festspielen 1947 hat seine Arbeit rasch ins Zentrum des öffentlichen Lebens gerückt. Er hat später lange Zeit im Sinn seines „Moderne“-Verständnisses eine weniger an offizielle Ämter gebundene, aber ähnlich einflußreiche Rolle im österreichischen Musikleben gespielt, wie Joseph Marx.

Für jene Komponisten, die vor 1938 Hindemiths Musik bzw. den gesamten Neoklassizismus gerade noch als „die neue Moderne“ erlebt hatten, war es naheliegend, dort fortzusetzen; aber auch für die ganz Jungen, denen alles neu war, gab es, – die schilderte Unterrichtssituation mit einbezogen –, zunächst keinen Grund, sich nicht dafür zu interessieren. Wer allerdings besonders wach und alt genug war, „Entarteter Kunst“ während der Nazi-Zeit zumindest in den einschlägigen Ausstellungen begegnet zu sein, roch herum: Er ging zu musikalisch Andersgläubigen, zu mit neuen Ideen beschäftigten Künstlern aus anderen Sparten, ins Ausland. Paul Kont tat dies alles. Er kam schon 1946 in die IGNM und damit in Kontakt mit der Wiener Schule, besuchte 1951 als erster Österreicher die Darmstädter Ferienkurse, lernte dort den Messiaen-Schüler Goevaerts und dessen orthodoxen Serialismus kennen, studierte 1951/52 gemeinsam mit Stockhausen in Paris Analyse bei Messiaen und hatte gleichzeitig Kontakt zu Milhaud, dessen Ästhetik ihm in seiner eigenen

Arbeit schon vorher nahelag. Daß er seinen jüngeren Freunden einen von dieser Ästhetik ausgehenden Standpunkt, nicht aber seine Erfahrung mit dem Frühserialismus vermittelte, hatte zur Folge, daß dieser in Österreich noch für geraume Weile gänzlich unbekannt blieb.

In Wien führte Kont Friedrich Cerha, Gerhard Rühm, Hans Kann und andere – oft zunächst als Interpreten – in die IGNM ein; sie nahmen an den wie Privatzirkel anmutenden Vereinsaktivitäten teil und wurden vom Präsidenten Friedrich Wildgans auch bald als Komponisten vorgestellt.

Insgesamt war um 1950 die Kunstszene durch einen ungeheuren Reichtum an Kleinveranstaltungen und Privatinitiativen charakterisiert. Vor allem hatten sich unter den Künstlern selbst Gruppen gebildet, deren Aktivitäten die Atmosphäre des „inoffiziellen“ Wien prägten. Wer wann an wen geriet, war zunächst meist eine Frage des Zufalls. Allmählich definierten sich Interessen genauer, formierten sich Gruppen, befehdeten sich Einzelne und Clans, fanden „Sezessionen“ und Versöhnungen statt, wobei „Surrealistisches“ am meisten Furore machte und öffentlichen Widerstand erregte. Wie die Turbulenzen in der Musikszene der späten Fünfzigerjahre zeigen sollten, lag der Zündstoff nicht ausschließlich in den beteiligten Persönlichkeiten, sondern vor allem in der Tatsache, daß die Auseinandersetzungen mit Problemen und Extremformen der Vorkriegskunst in den anderen Künsten eben wesentlich früher stattfanden. Kein Wunder, daß oppositionsfreudige Musiker oft zu Malern und Literaten mehr Kontakt hatten als zu ihren Musikerkollegen. Man spielte bei Ausstellungen, bei Dichterlesungen, an allen möglichen „unkonventionellen“ Spielstätten und schließlich auch im „Strohkoffer“, dem berühmt gewordenen Lokal des Art-Clubs im Keller der Loos-Bar. Kont hatte den Kontakt zu jener 1945 in Rom gegründeten „Internationale der bildenden Kunst“ hergestellt, deren österreichischer Sektion Paris von Güthersloh vorstand. Ab Dezember 1951 war der „Strohkoffer“ tatsächlich, was er nach Güthersloh sein sollte: Ein Sammelplatz für Künstler aller Art. Die Maler und Literaten dominierten; Kont, Kann, Rühm und Cerha präsentierten aber dort auch regelmäßig Eigenes, Strawinski, Satie und Hauer, mit dem Cerha und Rühm sich gerade persönlich auseinandersetzten, während Friedrich Gulda und Uzi Förster heftig akklamierte Jazz-Sessions abhielten. Rühm und Kont waren auch bei der in Opposition zum Art-Club gebildeten „Hundsgruppe“ zu finden, wo nicht nur eine improvisierte Geräuschsymphonie aufgeführt wurde, sondern Rühm auch seine ersten Lautgedichte und Ein- bis Dreitonstücke vorstellte. Ohne daß einer vom anderen wußte, weisen sie Parallelen zu Ligetis gleichzeitig in Ungarn entstandener Musica Ricercata Nr.1 auf. – Mit H.C. Artmann hielt schließlich jener skuril-phantastische Conspirador, jene abseitig-Fremdes assimilierende und zugleich zutiefst österreichische Poeten-Figur im „Strohkoffer“ ihren Einzug, die für Musiker bis in die Mitte der Sechzigerjahre, ja bis heute anziehend geblieben ist. Treffend

und knapp formuliert, war seine sich avantgardistisch verstehende Mundartpoesie bald mit einer Musik verbunden, deren ästhetische Grundhaltung vom betont antiexpressiven Geist der französischen Six und deren Neigung zur Trivialmusik herkam, beides aber in einem ganz selbständigen, spezifisch österreichischen Idiom ausprägte. Der trocken-reduzierte Ton der „schwoazzn Liada“ von Rühm und Kölz ist ein charakteristisches Beispiel dafür. Artmanns „Med ana schwoazzn dintn“ ist ein lyrischer Bestseller, und die von Helmut Qualtinger gesungenen Artmann-Vertonungen sind ein enormer Platten-Erfolg geworden. In Kurt Schwertsiks „da uhu schaud me so draurech an“ (1969) nach Artmann und in Cerhas „Keintate I und II“ (1982 – 84) nach Wiener Sprüchen von Ernst Klein, der 1955 der „Wiener Gruppe“ um Artmann und Rühm nahestand, hat der Umgang mit kritischer Dialekt-Poesie später zu musikalisch anderen, differenzierten und raffinierten Ergebnissen geführt. Mitte der Sechzigerjahre ist H.C. Artmann darüberhinaus für O.M. Zykan, vor allem aber für H.K. Gruber zum Angelpunkt verschiedenartiger Auseinandersetzungen geworden, die beim letzteren noch andauern.

Fragt man heute, was die Musik jener heterogenen Gruppe um Literatur und Artclub während der Zeit ihrer „Randlage-Enklave“ charakterisierte und wie es im Vergleich zu internationalen Entwicklungen aussah, so stellt man neben ortbaren Bindungen an gängige Stile eine zunächst von Kont entwickelte Grundtendenz fest. Sie besteht in einem jede Form von Akademismus ablehnenden Rückzug auf ganz einfache Grundvoraussetzungen: Größere Abschnitte oder ein ganzes Stück werden auf eine Art von Bewegung gestellt, thematische Entwicklung findet kaum statt, melische Figuren erscheinen in wenigen Varianten, harmonische Ebenen rücken eher, als daß sie sich spannungsmäßig entfalten. Parallelen zu von Satie berührten mittelalterlichen Techniken haben sich manchmal vor der Beschäftigung mit dessen Musik ergeben. Das Entwicklungslose, dem fernöstlichen Denken in „Wandlungen“ Nahestehende, faszinierte auch an J.M. Hauer's Zwölftonspielen.

Die extremsten Ausformungen des zugrundeliegenden ästhetischen Wollens weisen eher im Prinzip als im Ergebnis Parallelen zu späteren Minimal-Art-Bewegungen auf, die ihrerseits Reaktionen auf das abendländische Entwicklungsdenken und auf eine „westliche“ Welt komplizierterer, hochorganisierter Kunstformen waren und sind.

Es war damals niemandem bewußt und ist bis heute weithin unbekannt, daß es auch in anderen Ländern, in denen der Informationsfluß zunächst spärlich war und das Nachholen lange gedauert hat, in bestimmten Kreisen einen ähnlich bewußten Zug zur Unabhängigkeit vom Akademismus der großen herrschenden Stile und zu primitivistischen Reaktionen gegeben hat. Sie finden sich in Deutschland ebenso wie in einigen Nord- und Oststaaten; auf die Parallele zwischen Rühm und Ligeti wurde bereits hingewiesen. Der Minimalismus der jungen Österreicher um 1950 hat aus naheliegenden Gründen keine

internationalen Auswirkungen gehabt, für originäre Begabungen haben aber Grundhaltungen aus dieser Zeit in ihrer weiteren Entwicklung eine wesentliche, wenngleich oft nicht vordergründig erkennbare Rolle gespielt.

Die Arbeit mit ganz kleinen Veränderungen innerhalb eines klaren, knappen Rahmens von Grundbedingungen, – das kaum merkliche Fortschreiten von einem Zustand zum anderen, das Bewegen und Auskosten subtiler Nuancen lebt in der von traditionellen rhythmischen, melodischen und harmonischen Formulierungen ganz freien Klangwelt von Cerhas „Spiegel“-Zyklus (1960/61) ebenso weiter, wie ein fließendes Artikulieren von Zeit, das vom Akzentuieren des Zeiterlebens in der traditionellen Symphonik weit entfernt ist. Es formt Anliegen adäquat aus, die ihn schon in frühen Werken, – u.a. in einer Vertonung aus dem chinesischen I-Ging –, sehr beschäftigt haben. Es ist interessant, festzustellen, daß auch Ligeti Urvorstellung zu einer statischen Musik, die er später in „Atmosphères“ verwirklicht hat, auf das Jahr 1953 zurückgehen.

Zwischen 1954 und 1956 setzte in der Musik dann endlich jene Entwicklung ein, die zu Auseinandersetzungen mit Ideen der internationalen Avantgarde führte. Informationen, die Karl Schiske, der dem Neuen gegenüber aufgeschlossene Lehrer an der Wiener Musikakademie, jungen Komponisten aus allen Bundesländern gab, fielen auf fruchtbaren Boden: Ab 1956 pilgerten alle an bisher Unbekanntem brennend interessierten jungen Österreicher zu den Darmstädter Ferienkursen: Schwertsik, der rasch Kontakt zu Stockhausen fand und später bei ihm und Kagel in Köln studierte, Cerha, auch Student in den Interpretationskursen der Schönbergianer Kolisch und Steuermann, Zykan, der 1958 den Klavierwettbewerb für neue Musik gewann, Ivan Eröd, ein ebenso brillanter Pianist und heute Komposi-



tionslehrer an den Hochschulen in Graz und Wien und der Tiroler Erich Urbanner; dieser seine Qualitäten in der Folge sehr langsam und konsequent entfaltende Komponist lehrt heute in Wien und findet allmählich jene Beachtung, die seinem Werk zukommt. – Sie alle verfolgten die Kurse von Stockhausen, Boulez, Pousseur und Nono, die Proben und Konzerte von Maderna, die Vorträge von Adorno und Krenek, die heftigen Diskussionen zwischen Jungen und Alten um ein Mißverstehen Weberns, die noch heftigeren um unorthodoxen Haltungen wie jene von H.W. Henze zwischen den Jungen selbst und schließlich die Debatte um das Phänomen Cage.

Ich erinnere mich gut des totalitären Anspruchs, den intellektuelle Potenz damals den wirklich aufregend neuen Ideen zum Serialismus verliehen hat, und an die Gläubigkeit, mit der eine ergebene Jüngerschaft und die den Markt mitbestimmenden Kommentatoren diese Ideen zunächst zur einzig relevanten Lehrmeinung werden ließen, die alles Andersgläubige an die Wand drückte. Und ich erinnere mich ebenso gut des großen Eindrucks, den 1957 das locker-hedonistische Wesen John Cages, sein fernöstlich bestimmtes „Leave your mind alone“ und die ihm eigene Einheit von Sein und Tun in der angespannten, von einem ideologisch-doktrinären Geist beherrschten Darmstädter Atmosphäre gemacht haben. Daß in ihr selbst Cages Ideen und daraus abgeleitete soziokulturelle Inhalte, in denen es nicht nur um Ordnung und Zufall, sondern auch um Zwang und Freiheit und um ein neues Verhältnis von Kunst und Leben ging, sehr rasch den Charakter von verbindlichen ideologischen Forderungen angenommen haben, zeigt besonders klar, wie sehr autoritäre Strukturen in Europa im Verhalten der Menschen weit über 1945 hinaus wirksam waren. Die Situation macht verständlich, wie auf ihrer Basis damals Weichen gestellt wurden, die mit beachtlichen, zum Teil bis heute wirksamen Langzeitfolgen bestimmten, was im Bewußtsein einer an „Avantgarde“ interessierten Musikwelt zählte.

Der Lärm um spektakuläre Trends wie Serialismus und Aleatorik hat in dieser Atmosphäre verdeckt, wie wache schöpferische Geister, – unter ihnen nicht zuletzt Boulez selbst –, in ihrer Arbeit auf Gefahren reagiert haben, in die Komposition und Kommunikation durch eine totale Loslösung von alten Bindungen damals tatsächlich geraten sind. Sie haben von sehr verschiedenen Ansatzpunkten her versucht, die gestaltende Bewältigung von erlebbaren Beziehungen wieder in den Griff zu bekommen.

Es war mir daran gelegen, diese Situation ausführlich zu beleuchten: Es ist jene, in der die jungen Österreicher und György Ligeti, der noch etwas länger als sie von internationalen Entwicklungen abgeschnitten war, ansetzten. Vor allem Cerha und Ligeti sollten an einer sich zunächst nicht im Rampenlicht vollziehenden Entwicklung wesentlich beteiligt sein, in der kritische Reaktionen auf den Frühserialismus den Weg für weitere Innovationen freigemacht haben.

Schon in seinen ersten von Darmstädter Erfahrun-

gen beeinflussten Kompositionen (*Deux éclats* 1956/57, *Relazioni fragili* 1957/58 und *Intersezioni* 1959/74) hat Cerha sensibel auf eine mit den Reihen von Einzelementen, einem „Zerstäuben“ von alten musiksprachlichen Beziehungen auf allen Ebenen der Gestaltung, verbundene Gefahr reagiert: Sie liegt im weitgehenden Abbau von Bezugspunkten für das Hören, der zu einer Uniformität des Gesamtergebnisses führt. Cerha hat im für das Gestalterlebnis sehr wichtigen rhythmischen Bereich die Atomisierung nicht bis ins Einzelement vorangetrieben. Er hat sich in der Arbeit mit Serien von Bewegungsgruppen sowohl die Grundlage für verschiedene Ausdruckscharaktere bewahrt, als auch verschiedene körnige, ineinander vermittelbare Strukturgeflechte geschaffen. Sie gehen zuweilen in flächenhafte Bildungen über, und ein differenziertes Klangfarbengeschehen hat am Ergebnis großen Anteil. Ein glissando-artiges Verschleifen von Konturen tritt – entwicklungsgeschichtlich sehr früh – neben Punktuelles. Beides löst alte Strukturzusammenhänge auf verschiedene Weise auf und konstituiert neue. Statik und Entwicklung sind ineinander verwoben. Die letztere hat schon frühe monochrome Arbeiten Cerhas stärker durchwirkt als jene seiner Freunde. Sie ist auch in seinen Reaktionen auf den entwicklungsfeindlichen Serialismus ein wesentliches Element seiner Sprache geblieben. Ebenso entspricht ein starkes expressives Moment weiterhin Cerhas Grundhaltung als Künstler. Ligeti hat auf technisch anderen Wegen, aber grundsätzlich ähnlich kritisch auf den Darmstädter Serialismus reagiert. Das Urkonzept zum ersten Satz von „Apparitions“ ist schon 1956 in Ungarn entstanden. Die Begegnung mit Ansätzen zu neuen Formen des Struktur- bzw. Texturdenkens hat auch ihm Wege zur Realisierung alter Wunschvorstellungen und zur Bewältigung neuer, komplexierungsfähiger Konzepte eröffnet. Cerha und er sind einander 1958 in Wien begegnet und seither Freunde geblieben. Ihre Persönlichkeit und ihre Erfahrungswelt haben aber trotz einer scheinbaren Verwandtschaft ihrer Ideen um 1959 zu letztlich sehr verschiedenen Ergebnissen geführt.

Ligeti's wacher Intellekt, seine Konstellationen und ihre Folgen stets abwägende und im Griff behaltene Klugheit, sein kombinatorisches Interesse, eine hochgradige ästhetische und sensuelle Empfindsamkeit und seine zwar zu hektisch-abrupten Wechseln neigende, aber das totale Verlassen eines vertrauten Rahmens eher scheuende Natur haben die Konzentration auf eine subtile Behandlung von Binnenstrukturen begünstigt: Seit „Apparitions“ und „Atmosphères“ werden Großformen, die eher Brüche und Rückkungen als Entwicklungen aufweisen, gleichsam vom Mikrozellularbereich her mit einem klanglich raffinierten, hochdifferenzierten Leben erfüllt. Im zweiten Satz von „Apparitions“ wird neben den dichten Bewegungen von Ligeti's „Mikropolyphonie“, mit denen er in „Klangflächenkompositionen“ dieses Leben hervorbringt, der andere Pol seines Wesens und seiner Arbeit deutlich: Jenes eckig-heftige, gestische Moment, das im absurden Musiktheater

seiner „Aventures & Nouvelles Aventures“ einen zeitlos-gültigen Ausdruck gefunden hat.

Cerhas zuweilen ungeduldig, aber stets weit ausgreifende Phantasie, seine vitale Freude am Entdecken und sein intellektuelles wie auch emotionelles Interesse an organischem Wachstum, an Wirkungen und Wechselwirkungen von Strukturen und Strukturssystemen in den verschiedensten Lebensbereichen haben sich in entsprechend anderer Form manifestiert. Sein „Spiegel“ unterscheidet sich von scheinbar ähnlichen Werken anderer Komponisten aus der gleichen Zeit wahrscheinlich am gründlichsten dadurch, daß selbst in ihrer von traditionellen Formeln ganz freien Klangsprache emotionell direkt mitvollziehbare Entwicklungen hervorgebracht werden, die im Verein mit nicht linearen Formprozessen das Geschehen in einzelnen Teilen bestimmen und auf komplexe Weise den ganzen Zyklus zu einem kohärenten System, zu einer Art „Kosmos“ werden lassen. Nicht zufällig ist die Entstehung der „Spiegel“ mit Cerhas erstem „Welttheater“-Konzept eine Verbindung eingegangen. Großformale Beziehungen bleiben auch in den folgenden Werken wichtig. Im bewußt Heterogenes einbegreifenden Komplex seiner „Exercises“ (1962-68) hat Cerha die puristische Welt der „Spiegel“ verlassen. Interaktionen zwischen extrem verschieden artikulierten Strukturbereichen gewinnen an Bedeutung, – Verhältnisse von Ordnung und Störung mit unmittelbaren oder versteckten Folgen, die an Vorgänge in multistabilen Systemen im biologischen Bereich erinnern. Im Bühnenstück „Netzwerk“, das auf der Basis von „Exercises“ entstanden ist, ergeben diese Vorgänge die musikalische Grundlage für das Bild einer „Welt als vernetztes System“, deren vielfältige Problematik heute in der Realität immer stärker bewußt wird.

An diesem Punkt ist es wichtig, auch Kurt Schwertsiks Position ausführlich zu beleuchten: Sie entspricht später allgemein „modern“ gewordenen Trends, ihre Grundlagen haben sich aber fast zur gleichen Zeit manifestiert wie jene zur weiteren Entwicklung von Ligeti und Cerha. Schwertsiks Reaktion auf John Cage unterscheidet sich wesentlich von jener seines Freundes K.H. Stockhausen: Sein Musik-Machen ist von Cages Aleatorik weitgehend unberührt geblieben. 1983 sagt Schwertsik rückblickend: „Ich weiß heute, daß ich im Grunde Künstler suchte, die Satie, Ives, Schwitters, Wittgenstein und Ghandi in einer Person sind. Ich suche die Einheit von Leben und Werk. Deswegen verehere ich Cage; er ist immer ganz er selbst. Deswegen bin ich auch froh, daß Cornelius Cardew mein Freund war; erschrocken, aber ruhig ist er seinen Weg gegangen.“ Schwertsiks „Salotto Romano“ gibt Zeugnis von dieser Freundschaft. 1962 hat er dann mit seiner Liszt-Collage „Liebesträume“ in Darmstadt befremdetes Erstaunen erregt und in der Folge war er einer der ersten, wenn nicht der erste, der sich trotz genauer Kenntnis der herrschenden stilistischen Interessen abrupt und bewußt einem Überdenken der tonalen harmonischen Tradition zugewandt hat. Schwertsiks schwer beschreibbare, sensible, bei aller „Störanfälligkeit“ sehr

charaktervolle Musikpersönlichkeit, der jede Äußerung zur stilvollen Form gerät, durchzieht bis zum heutigen Tag auf unaufdringliche Weise anregend die Wiener Musikszene.

Was Ligeti, Cerha oder Schwertsik als Komponisten taten, blieb in Österreich noch geraume Weile wenig beachtet; evident hingegen war, was die beiden letzteren, aus Darmstadt zurückkehrend, auf dem Gebiet der Interpretation in Wien ins Werk setzten. Die gewonnenen Erfahrungen und das gleichzeitige Erlebnis totaler Verständnislosigkeit, die vereinzelte Aufführungen von avantgardistischer Musik auslösten, haben sie von der Notwendigkeit überzeugt, ein permanentes Forum zu schaffen, das über alles hier Unbekannte, – und das schloß viel Wesentliches aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts ein –, umfassend und kontinuierlich informieren sollte. Das von Cerha und Schwertsik gegründete Ensemble „die reihe“ hat ab 1958 in einer wechselvollen Geschichte 25 Jahre lang diese Funktion erfüllt. Entwicklungen in den letzten Jahren werde ich im Zusammenhang mit kompositorischen Tendenzen berühren.

Interessanterweise sind im Gründungsjahr der „reihe“ auch in anderen Künsten neue Initiativen entstanden. Karl Prantls Bildhauersymposion im Steinbruch von St. Margarethen im Burgenland, die Tätigkeit des Forum Stadtpark in Graz, auf deren Basis später die Grazer Autorenversammlung und teilweise auch das Avantgarde-Festival „Steirischer Herbst“ die ihrige fortgesetzt haben, belegen das Bedürfnis schöpferischer Geister, im Gebiet ihres Metiers Sinnvolles, Leben, Förderndes und Erhaltendes aufzubauen. Diese Aktivitäten sprechen insgesamt gegen Österreichs Ruf, eine wenig kreative Nekropole zu sein. Offizielle Förderung fanden sie allerdings zunächst kaum.

Die angestrebte Breitenwirkung und das Durchhalten einer im Musikbetrieb unerläßlichen Organisationsform unterscheiden die Aktivitäten der „reihe“ von den Gruppeninitiativen der Nachkriegszeit. Das Ensemble, dessen Qualität übrigens trotz aller Schwierigkeiten bald internationale Anerkennung fand, war zunächst eigentlich ein Sekundärergebnis: In der „reihe“ standen programmatische Intentionen immer im Zentrum des Interesses, und Wiens intellektuelle und Künstler aller Sparten, die bis in die späten Sechzigerjahre regelmäßig ihre Konzerte besuchten, attestieren ihr heute, daß sie ihr tatsächlich wesentliche Einblicke in die Musik unseres Jahrhunderts verdanken.

Die „reihe“ konzertierte zunächst im Wiener Konzerthaus, bald aber auch in den österreichischen Bundesländern und im Ausland. In Wien hatte sich schon 1962 ein zweiter, attraktiver Spielort ergeben: Das Museum des 20. Jahrhunderts. Der Unterrichtsminister hatte es bei seiner Eröffnung zu einem „Haus aller Künste“ erklärt, und in der Folge entwickelte „die reihe“ dort ein reiches Konzertleben, das zunächst vor allem Brandneues aus der internationalen Avantgarde brachte: Boulez' Klaviersonaten, Ligetis Aventures und Berios Circles. Eine multime-

diale Aktion, an der Cage, Merce Cunningham mit seinen Tänzern und der bildende Künstler Robert Rauschenberg beteiligt waren, fand im Museum ebenso statt wie die Interpretation von Arbeiten aus dem Grenzbereich von Musik und Graphik. Zu den Phänomenen, die diesem Bereich zugezählt werden, gehört einerseits die möglichst eindeutige Vermittlung neuer, präzise formulierter musikalischer Vorstellungen durch zweckentsprechende, von der alten Notenschrift abweichende graphische Zeichen, die man „graphische Notation“ nennt, andererseits gehören dazu Grundlagen für gegeneinander verschiebbare musikalische Strukturen in mobile Formen und mehr oder weniger verbindliche, den Interpreten zu improvisatorischer Aktion anregende Zeichnungen, die man als „musikalische Graphik“ bezeichnet. In Blättern dieser Art übermittelte musikalische Informationen und der graphische Eigenwert stehen in einem schwankenden Verhältnis zueinander, das nicht selten zugunsten des letzteren ausschlägt. Anestis Logothetis, der sich auch historisch gesehen sehr früh mit selbständigen, seriellen Versuchen beschäftigt hatte, hat sich schon um 1958 dem Problemkreis der musikalischen Graphik zugewandt. Roman Haubenstock-Ramati ist nach subtilen seriellen Kompositionen auf andere Weise in diesen Bereich eingetreten. Haubenstocks heute von Galerien angebotene musikalischen Graphiken belegen seine sensible Begabung auf diesem Gebiet. Trotz mancher Wandlungen, die auch in seinem Werk feststellbar sind, hat er als Komponist am stärksten an seiner ästhetischen Grundüberzeugung aus den späten Fünfziger- und frühen Sechziger Jahren festgehalten.

Während der Wiener Festwochen 1963 schien Egon Seefehlners schon unmittelbar nach dem Krieg geborenen Traum von Gesamtkunst-Modernefesten im Museum Gestalt zu gewinnen. 1964/65 konnten darüberhinaus von der „reihe“ und ihren Gästen durchgeführte Abonnementzyklen mit 14 verschiedenen Programmen angeboten werden. Die Gründung weiterer Ensembles, – der „Kontrapunkte“ (1965) und des „Ensembles des 20. Jhdts.“ (1971) –, vor allem aber die Gründung eines neuen ORF-Symphonieorchesters, das seit 1969 alte Formationen abgelöst hat und der Pflege neuer Musik dienen sollte, hat der Avantgarde-Präsentation einen weiteren, kräftigen Aufschwung gebracht. Die gleichzeitige Gründung des „Steirischen Herbstes“ hat diesen Aufschwung auch außerhalb der Hauptstadt etabliert. Dieses einzige wirkliche Gesamtkunstfest der Moderne und sein vom ORF getragenes „Musikprotokoll“ hat auch der heimischen Szene offizielle Chancen geboten, in Oper und Konzertsaal große Projekte zu realisieren.

Die 1958 ersehnte und jetzt endlich auch auf dem Gebiet der Orchestermusik erreichte größere Alltäglichkeit der Präsentation von Neuem hat sich in den Siebzigerjahren allerdings dann vor allem dort als problematisch erwiesen, wo nicht sorgfältig und attraktiv genug programmiert wurde. Daß ein Musica-Viva-Zyklus im Musikverein 1976/77 aus grund-

sätzlichem Desinteresse des Publikums an Neuem eingestellt werden mußte, ist unwahr: Ich erinnere mich sehr gut an Jubelstürme im vollen, goldenen Saal, wenn wichtige Werke in guten Programmkombinationen mit Vertrautem und überzeugenden Interpretationen angeboten wurden. Historisch richtig ist hingegen, daß sich im Gefolge einer publizistisch nicht mehr ernsthaft in Frage gestellten, zum „Establishment“ gewordene Avantgarde international sehr rasch ein Epigonentum entwickelt hatte, dessen graue, uninteressante Produkte die Säle überschwemmten und das Publikum schließlich gründlicher daraus vertrieben, als der Schock, den plötzliche Konfrontationen mit total Ungewohntem in den Fünfzigerjahren ausgelöst hatten.

Um nach 1970 erkennbar gewordene Entwicklungen richtig zu sehen, ist es wichtig, sich an die Reaktionen potenter schöpferischer Musiker auf die im Serialismus und in der Aleatorik virulent gewordenen Probleme zu erinnern.

Ihre Antwort auf die in der Demontage alter Sprachzusammenhänge erreichten, nicht weiter voranzutreibende Extreme lassen – wie erwähnt – insgesamt ein Interesse an Erlebbarkeit und Kommunikation und ein Bedürfnis nach zunehmender Differenzierung erkennen.

In einer Situation aufgehobener Intervallstrukturen, aufgehobener harmonischer Prozesse und prägnanter rhythmischer Formulierungen hat vor allem dieses Streben nach Differenzierung offenbar unvermeidlicher Weise zur Berührung mit Erfahrung aus der Tradition geführt. Manche Komponisten haben aus ihre Stammendes schrittweise und behutsam in ihre grundlegenden Vorstellungsmodelle der späten Fünfziger- und frühen Sechzigerjahre eingeschleust, andere haben die letzteren abrupt verlassen.

Ligeti, der zu einer schrittweisen Bereicherung seiner Vorstellungswelt durch harmonische, melodische und schließlich auch rhythmische Differenzierungsvorgänge gefunden hat, ist auf sehr konsequente und fruchtbare Weise den ersten Weg gegangen. Die Komposition seiner Oper „Le grand Macabre“ (1974-77) hat ihn später zu einem direkteren, meist ironisch verfremdeten Umgang mit traditionellen Modellen geführt, und in den folgenden Werken vom Horntrio (1982) bis zum Klavierkonzert (1985/86) läßt sich nicht nur die Entfaltung einer neuen, komplexen polyrhythmischen Kompositionstechnik erkennen, die er „Illusionsrhythmik“ nennt, sondern ein umfassender Wandel von strukturellen und auch teilweise von formalen Vorstellungen. Eine Beziehung zu andeutungsweise ethnologisch-folkloristischen Bildungen bringt Wirkungen hervor, denen sich auch weniger gebildete Laien kaum entziehen können.

Ligetis Weg und das Verhältnis von Innovation und Überlieferung in seinem Werk sind grundsätzlich dem vergleichbar, was sich in großer „neuer“ Kunst bis in unser Jahrhundert herauf immer wieder ereignet hat. Daß er Cézanne so sehr verehrt, ist kein Zufall. – Picasso und Strawinski sind verschiedenartige Repräsentanten eines anderen, im Bereich der

Kunst unseres Jahrhunderts deutlich gewordenen Phänomens: Es läßt Bruch nicht nur als ein charakteristisches Element in einem Teil der Werke, sondern auch als ein – Kontinuitäten überlagerndes – Element in der Gesamtentwicklung eines Künstlers erkennen. Die jüngere Kunstgeschichte zeigt, daß es sich in beiden Fällen nicht um rein persönlichkeitsgebundene Erscheinungen handeln dürfte.

Bruch und Verfremdung von Vertrautem gehören zu den wesentlichen Tendenzen in der Kunst der Zwanzigerjahre. Cerha ist seit „Exercises“ konzeptionell anspruchsvoll einen Weg gegangen, der gleichsam zu einer gegenläufigen Entwicklung ansetzt: Er ist von Bruchstücken aus Vertrautem und Neuem ausgegangen, um von bewußt gewählten, verschiedenartigen Ansatzpunkten her zu einer organischen Bewältigung von heute Erfahrbarem zu gelangen. Dieser Weg eröffnet grundsätzlich Möglichkeiten zur Erweiterung der Vorstellung und einer Bereicherung der Sprache, die sich in der Annäherung und Integration vielfältiger Erscheinungsformen und Idiome vollziehen. (Unter anderen Voraussetzungen war dies z.B. bei Mahler, oder in Grenzen auch bei Bartók der Fall.) Cerhas Bühnenwerke „Spiegel“ (1960/61), „Netzwerk“ (1962/80) und „Baal“ (1974/81) beleuchten eine konsequente Entwicklung, die einen allgemeinen, tiefgreifenden Mentalitätswandel sichtbar macht: „Spiegel“ sind ein Welttheater, in dem Leben gleichsam aus raum-zeitlicher Distanz betrachtet wird. „Netzwerk“, auf der Basis von „Exercises“ entstanden, wechselt die Perspektiven zwischen aus dieser Distanz gesehen, uniformen Verhaltensweisen der Masse „Mensch“ und wie unter dem Mikroskop herangezogenen Individualbereichen. In „Baal“ wird das Verhältnis von menschlicher Gesellschaft und Individuum extrem und provokant vom Einzelnen her gesehen. In dieser Entwicklung rückt nicht nur in Bild und Sprache das Individuum zunehmend ins Zentrum des Interesses. Emotionell mitvollziehbare Prozesse spielen zwar schon in der von Traditionsbindungen freien Klangwelt der „Spiegel“ eine wesentliche Rolle, eine Differenzierung von auf verschiedene Art zur Identifikation herausfordernden Ereignisse erfolgt aber erst in „Netzwerk“. Sie ist an unbelastete oder in verschiedenen Graden historisch definierte musikalische Strukturen gebunden, deren Wirkung aufeinander bewußt ausgespielt und in einem Komplex vernetzter Beziehungen spürbar wird. In „Baal“ sind alle musikalischen Strukturformen nahtlos ineinander verwoben und ins Geschehen integriert. Die Palette reicht von „Spiegel“-ähnlichen Klangfeldern, die für viele Möglichkeiten Bergendes, Urgrundhaftes stehen, bis zu eindeutig artikulierten melodischen Gestalten und harmonischen Vorgängen, die klare, von der Tradition mitbestimmte Voraussetzungen und Konsequenzen haben und in denen sich das differenzierte Beteiligt-sein Individuum äußert.

Entwicklungen in den verschiedenen Kunstgattungen sind niemals direkt vergleichbar, und in ihren Bereichen laufen jeweils viele Entwicklungsfäden nebeneinander her. Unter diesen Voraussetzungen ist

es dennoch interessant festzustellen, daß in der Literatur der Sechzigerjahre nach Tendenzen zu einer Demontage der Sprache bis zum Wort oder bis zum Buchstaben, zu manieristischer Verfremdung, zu einem kritisch-poetischen Umgang mit gebrochenen Formen aus literarischen Hochsprachen und Alltagssprachlichem, von einer schrittweisen Wiedergewinnung der Sprache als griffigem Medium individuellen Ausdrucks die Rede ist, – von „Wegen zur Ich-Findung“, die adäquate Formen der „Sprachfindung“ nach sich gezogen haben. Sie berühren bei Peter Handke, bei Thomas Bernhard und bei anderen Autoren traditionelle Sprachformen stärker als alles vorher Genannte. Der Grad der schöpferischen Potenz und der individuellen Eigenart entscheidet über erkennbare Beziehungen zur Tradition hinweg das unwiederholbar Eigenständige des Ergebnisses.

In der Musik ist ein emotioneller Mitvollzug des Geschehens durch den Hörer über die Begegnung mit vertrauten Sprachformen hinaus dort besonders stark, wo die Wahrnehmung bei aller Komplexität der Ereignisse auf primär wirksame Klangbeziehungen wie (harmonische) Spannungen oder lapidare Gewichtverhältnisse zurückfallen kann, bzw. wo sie durch komplexe Beziehungen hindurch spürbar bleiben. Wieweit das Erleben unmittelbaren individuellen Ausdrucks durch Musik in unserem Kulturbereich jenseits der genannten Konstellationen zu erzielen wäre, bleibt dahingestellt. Sicher ist, daß „Baal“ für Cerha ein bewußt anachronistische Züge tragendes Bild für die verzweifelte Selbstbehauptung des Individuums in einer grundsätzlich bedrohenden Welt ist. Das Bewußtsein des Verhältnisses von Individuum und Welt bleibt das zentrale Problem, und eine „Welttheater-Perspektive“ bleibt im „Baal“ daher – im Gegensatz zu reinen Rückzügen ins Private – in diesem Sinn offen.

Eine Anteilnahme am Weltgeschehen, das auf der Bühne seinen Schauplatz findet, hat in Österreich

The image shows a page of musical notation, likely a score for a symphony. It features multiple staves for different instruments, including strings (VI, VII, Vc, Vn, Cb) and woodwinds (Fl, Fg). The notation is dense and complex, characteristic of modernist music. The page is numbered 79 at the bottom right.

von den Welttheater-Formen des Barock (auf die das Endkonzept von „Netzwerk“ andeutungsweise Bezug nimmt) bis zur Gegenwart eine reiche Tradition. Im Zusammenhang mit den „Spiegeln“ hat man von einem „Kosmos wie bei Wagner“ gesprochen, ohne daß irgendeine Materialverwandtschaft gegeben wäre. Ligeti hat zur Zeit der Komposition seines „Grand Macabre“ mit Vergnügen Verdis Fallstaff studiert. Sein Weltuntergangsspektakel, das nur zwei in ihrer Liebesbeziehung Befangene in einer Gruft überleben, ruht prinzipiell auf diesem anderen Pol musikalischer Gestaltung.

„Gomorra“, ein Stück des 1943 geborenen H.K. Gruber von 1970/71 bzw. 1985/89, in dem engagierte „Feuerwerfer“ und Bestehendes rettende „Wasserwerfer“ eine Katastrophe auslösen, aus der auch nur zwei ausschließlich an ihren Liebesduetten interessierte „ohne mich Typen“ heil hervorgehen, ist der Grundtendenz des „Macabre“ frappierend ähnlich, wenngleich stilistisch erheblich davon entfernt. Gruber artikuliert in diesem Stück eine in seiner Generation ungewöhnliche Aufmerksamkeit gegenüber Gefahren, die jede Form von „Engagement“ birgt.

Wilhelm Zobls „Weltuntergang“ oder Dieter Kaufmanns „Volkstheater“ nach Gert Jonke sind weitere Dokumente für ein musikalisches „Welttheater“ in Österreich. Sie werden der „engagierten“ Literatur zugezählt. Trotz aller gravierender Unterschiede in Stil, Qualität und Mentalität läßt sich Verwandtes in diesen Werken ausmachen, das auf verschiedenartigen Beziehungen zu Brecht und Eisler beruht.

Ligeti und Cerha repräsentieren Entwicklungen, zu denen sich Analoges in der internationalen Szene finden läßt. Ihr Ergebnis war einem nicht spezialisierten Publikum leichter zugänglich als die Musik der Fünfzigerjahre, beide Komponisten haben aber darauf hinielnde Überlegungen nicht zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit gemacht.

Eine Gruppe von damals etwa Dreißigjährigen wollte hingegen bewußt und unmittelbar auf jene Probleme antworten, die sich in Publikumsreaktionen auf eine akademisch-epigonale „Avantgarde“ abzeichnen begannen. Sie trat 1965/66, – also im internationalen Vergleich wieder einmal sehr früh –, auf den Plan. Daß die gemeinsamen Aktivitäten dieser Musiker zunächst eher als eine liebenswürdige Marotte, denn als etwa wirklich Umwälzendes registriert wurde, lag in der Natur dessen, was sie taten. Was sich betont harmlos gab und bei allem Bedürfnis, einen neuen Akzent im Konzertleben zu setzen, deutlich von emphatischen und revolutionären Gesten abhob, war gleichwohl für künftige Umwälzungen breiteren Umfang symptomatisch: Sie sollten seit den Zwanzigerjahren virulente Fragestellungen wieder an die Oberfläche bringen.

Der eigentliche Mentor der Bewegung war Kurt Schwertsik. Schon 1957, also noch in der Darmstädter Zeit, hatte er aus einer charakteristischen Laune heraus ein „Duo & Double“ für Violine und Klavier mit dem Zusatz „...aus den Salonstücken“ versehen. 1965 veranstaltete er dann gemeinsam mit Otto Zykan im Wiener Konzerthaus ein „Salonkonzert“,

u.a. mit seinem tonalen, romantisch-lieblichen Eichendorff-Quintett und mit Zykans „Chansons, die keine sind“. Der Programmtext plädiert für „mehr Amusement, für mehr Toleranz und weniger ethische Ambitionen“ und er richtete sich an ein Publikum, „das seinen Notenkopf zu Hause läßt und im übrigen der Meinung ist, daß Denkmalpflege eine Angelegenheit von städtischen Reinigungsanstalten ist“. Beziehungen zur Mentalität einer „Moderne“ der Zwanzigerjahre werden noch klarer, wenn später nicht nur gegen den restriktiven Geist von Denkmalhütern, sondern auch gegen „Musik als Ersatzreligion“ polemisiert wird, die sich von „Wagner über die Wiener Schule bis zur Gegenwart... am deutlichsten wohl bei dem vortrefflichen Komponisten K.H. Stockhausen“ fortgesetzt hat, „der nicht müde wird, sich selbst als geheime Offenbarung zu feiern.“

Eine in unserem Jahrhundert durch viele Künstler, die in ihren Grundvorstellungen weit voneinander entfernt sind, artikulierte Allergie gegenüber allen Formen von Kunst, die zu identifikatorischer Hingabe herausfordern, ist ein interessantes und vielschichtiges Phänomen.

Seine Wurzeln sind verzweigter und reichen tiefer als die Erfahrung mit lenkendem Mißbrauch von Musik. Phasenwechsel und Kontroversen zwischen Ausdruckskunst und „L'art pour l'art“-Bewegungen durchziehen die gesamte Kunstgeschichte. Sie sind heute auf der Basis neuer, auch wissenschaftlicher Erkenntnisse differenzierter zu sehen. In der Auseinandersetzung mit sehr komplex gewordenen soziokulturellen Gegebenheiten berührt man unweigerlich Fragen nach der Funktion fruchtbarer Verhältnisse von Identifikation und kritischen Reaktionen in der Realitätsbewältigung, Fragen zum Verhältnis von Kunst und Leben und Fragen nach dem Verhalten von „kultivierten“ Menschen in Kunst und Leben. Daß die angesprochenen Probleme sehr selten auf angemessenem Niveau und von tatsächlichen neuen Voraussetzungen her behandelt werden, liegt auf der Hand. Schwertsik ist aber vor allen anderen im Sinne seines Programms persönlich am überzeugendsten mit ihnen umgegangen.

1966 hat er in Amerika einen „Slogan mit einer geistigen Funktion“ (und einen hübschen Stempel) erfunden, der nicht nur Aufschluß über seine Grundhaltung, sondern auch über weitere Ambitionen gibt. „Pop-Art und Op-Art waren in der bildenden Kunst gerade mit großem Effekt in Szene gegangen“, sagt er; „die Beatles hatten ihre unglaubliche Karriere begonnen und ich wollte zumindest zu verstehen geben, daß ich diese Veränderungen mit Genuß erlebt hatte. Und „MOB art & tone ART“ nannte er dann seine Versuche, „an den Realitäten im urbanen Alltag nicht achtlos vorbeizugehen.“ Daß er im gleichen Atemzug meint, er habe mit einem Bezug auf „moderne Kunst“ von Satie bis Cage, die schon vor ihm an Trivialem, Nicht-Elitärem Vergnügen fand, „einen Hauch von Modernität“ für seine „tonalen Erzeugnisse retten“ wollen, spricht ebenso für seine liebenswert freimütige, unpräntentöse Art wie die Feststellung, daß es ihm nicht gelungen sei, „die schon

damals an ihrem Akademismus erstickende 'Neue Musik' auf diese Weise zu beleben." Er selbst hat aber in seinen besten Werken, zu denen u.a. seine Artmann-Lieder, seine Opern „Der lange Weg zur großen Mauer“ und „Fanferlieschen Schönefüßchen“ oder seine Orchesterstücke „Irdische Klänge“ zählen, zu einer Musik gefunden, die – wie Kagel meint – „immer ganz er selbst ist“ und aus einem „déjà entendu“ doch noch nie Gehörtes werden läßt, das einem ästhetischen feinsinnigen Publikum Vergnügen bereitet.

Ähnliches gilt für seinen Freund, den bereits erwähnten H.K. Gruber. Er war der jüngste Komponist der MOB-Gruppe. Sein Ansatz lag jenseits der Debatten um Serialismus und um Grenzen zwischen U- und E-Musik. Er hat aber alles Existierende wachsam beobachtet, hat ab 1961 ständig in der „reihe“ Kontrabaß gespielt und sich gleichzeitig mit 12-Ton-Theorie, Serialismus, elektronischer Musik, Film-Musik und Tanz beschäftigt. Eine genuine Qualität der melodischen Erfindung und Prägnanz in der Rhythmik, die Beziehungen zu Populärmusikmodellen und Jazz aufweist, verbinden sich bei Gruber, für den Kunst heute betont mit „Können“ zusammenhängt, „bei kühler Temperatur“ mit einem differenziert beherrschten Handwerk, was auf Vorbilder wie Strawinski und Blacher hinweist, zu denen Weill und Eisler getreten sind. Sein Vergnügen an Collage, Zitat und Kabarett-Mode ist in seiner „Vertreibung aus dem Paradies“ (1966), die in der Eden-Bar endet, evident; ebenso evident sind die Beziehungen zu anderen Interessen seiner Freunde. Unter den frühen MOB-Stücken befand sich die erste Vertonung zu Texten aus H.C. Artmanns „Allerleihausch“, – die Urform von „Frankenstein!!!“. In den endgültigen Versionen dieses Stücks für Chansonier mit Orchester (1976/77) bzw. mit Kammerensemble (1979) entsteht auf dem Hintergrund eines Bilderbogens um Frankenstein, Dracula, Django und Goldfinger, Batman und James Bond aus „populärem Balladen-Ton und Pop-Mode, Kinderreim-Sing-Sang, Porno-Elementen, Clownerie und Friedhofspoesie“ im Verein mit einer adäquaten Musik ein Stück von so vielfältigem wie unverwechselbarem Charakter. Vor allem in der Kammerversion benützt Gruber nicht nur ein klassisches Instrumentarium, sondern auch Kinderinstrumente und Utensilien aus Ligetis und Kagels absurdem Musiktheater. Der weltweite Erfolg von „Frankenstein!!!“, der auch Grubers hinreißenden Qualitäten als Chansonier der Aufführungen zu danken ist, sollte allerdings nicht vergessen machen, wie sehr er in seinem Violinkonzert, das ein wenig an Berg erinnert, ohne dessen Gesten zu zitieren, oder in seinem Schlagzeugkonzert „Rough-Music“ (1982) an einer Komplexierung der Struktur, vor allem im rhythmischen Bereich arbeitet, die weitere Entwicklungsmöglichkeiten offen läßt. Als Vokalinterpret war und ist Gruber aber nicht nur in eigener Sache tätig. Er wurde in Zykans „Salonkonzerten“ und später „Gesamtkunst-Produktionen“ dessen Hauptpartner.

Mit dem „MOB art & tone ART“-Slogan hatte Schwertsik seinen Wiener Freunden einen Titel für

Aktivitäten geliefert, die auch ganz andere Wurzeln als seine Vorstellungen hatten. Wie weit die gestisch-sprachlich-musikalischen Spiele, die sie betrieben, in ihrer endgültigen Form noch mit Zykan's Darmstädter Erfahrungen zusammenhängen, läßt sich schwer sagen. Verifizierbarer sind Beziehungen zu den Permutationsvorgängen in Arbeiten der „Wiener Gruppe“ um Rühm und Artmann. Sicher ist, daß Zykan ab 1966 in seinen Stücken ein Zusammenwirken von Gesten, Sprachelementen und Tönen entwickelt hat, in dem auf allen Ebenen permutiert wird, wobei Vorgänge vor allem gestisch und verbal einerseits etwas bestimmtes „benennen“ und es andererseits in Reaktionen deuten: es verdichten, umdrehen oder ad absurdum führen. Was im Spannungsfeld von Formation und Deformation deutlich wird, hängt vom Ansatz ab. Ist er einfach und die Nummer relativ kurz, so ist das Produkt meist überzeugend und amüsant: Die Schlägel-Austausch-Szene aus seiner Opern-Ode „Singers Nähmaschine ist die beste“ (1966) oder seine Hut-Szene aus einem Werbe-Spot für die Schuhfirma Humanic sind Beispiele dafür.

Ebenso überzeugend können Zykans brillante und von ihm selbst brillant interpretierte Verwandlungsspiele mit Sprache und Sprachsinn sein, die in ihrer kritischen Schärfe durchaus übers Amusement hinausgehen. In seiner „Polemischen Arie“ (1968) auf Schönbergs Satz, „Ich habe eine Erfindung gemacht, die die Vorherrschaft der deutschen Musik für die nächsten 100 Jahre sicherstellt“ ist dies der Fall. Die Auseinandersetzung mit Schönbergs Verflochtensein in autoritäre Strukturen, das Zykan auf Beziehungen zwischen „elitärer Kunst“ und „faschistoider Repression“, die sie angeblich ausübt, ausweitet, spielt in multimedialen Arbeiten wie „Lehrstück am Beispiel Arnold Schönbergs“ (1974) oder „Willi: Reich mir die Hand, mein Schönberg“ eine zentrale Rolle. Eine Unterscheidung zwischen der grundsätzlichen Wirkung eindrucksvoller Qualitäten von Menschen und Werken, persönlichem Verhalten, das sie unterstreicht, und dem Gewicht, das beides auf dem Boden funktionierender autoritärer Strukturen gewinnen kann, wird allerdings weder getroffen noch angeregt. Ähnliche mentale Ungenauigkeiten herrschen übrigens auch in anderen, den verschiedensten soziokulturellen und stilistischen Verflechtungen entstammenden Arbeiten, in denen „kritisches Engagement“ in den Siebzigerjahren ins Zentrum des Interesses gerückt ist. „Staatsoperette“ (TV-Film 1977), „Symphonie aus der heilen Welt“ (1977), „Kunst kommt von Gönnen“ oder „Orgel der Barbarei“ (1984) sind weitere Titel, die bei Zykan für ein derartiges Engagement sprechen. Daß sich ein „Gesamtkunstwerk“ schließlich in einer Bilderfolge von der Schöpfung bis zur Erschöpfung der Welt auf ein „Welttheater“ zubewegt („Auszahlreim“ 1986), in dem sich kritisch Gemeintes mit einem sinnlichen Überwältigenwollen mischt, ist vor allem als Phänomen bemerkenswert.

Lassen Sie mich ihm ein von seinem Wesen und seinen Wurzeln her ganz anders geartetes entgegenstellen, das aus unserer Bildenden-Kunst-Szene

kommt. Dieses Phänomen beleuchtet klarer als anderes einen mir symptomatisch erscheinenden Spannungsbogen. Die erwähnten Pole – radikale Kritik und Bedürfnis nach mythischem Mitvollzug –, finden sich hier im Bereich des sogenannten Aktionismus. Die kritische Position der „Wiener Aktionisten“ (Brus, Mühl, Weibl u.a.) hat sich vielfältig und im Zusammenhang mit der politischen Bewegung von 1968 durch primitivistische Provokation nur besonders auffallend artikuliert. Künstler aus diesem Kreis haben sich mehrfach mit grenzüberschreitenden Kunstformen beschäftigt. Hermann Nitsch, der 1968 nicht dabei war, verfolgt seit langem „Gesamtkunst“-Tendenzen, die in seinem – für ihn noch immer nicht ideal realisierten – „Orgien-Mysterien-Theater“ ihre signifikante Ausprägung gefunden haben. Seit 1966 begreift es auch „Musik“ ein. Im Bedürfnis, alle menschlichen Erlebens- und Gestaltungsweisen einzubeziehen, wird eine Mischung hervorgebracht, die erkennbar kritisch Gemeintes mit zu mystischem Mitvollzug Einladendem verbindet und im Vergleich zum „Darbietungsstil“ anderer multimedialer Theaterformen eindeutig aktionistische Züge trägt. Insgesamt steuert die Entwicklung Nitschs, der sich expressis verbis dazu bekennt, deutlich eine „Kunst als Form von Religion“ an, die sich von Wagners Gesamtkunstwerk, auf das er sich beruft, in allem, nur nicht in einer vor der Kunst unseres Jahrhunderts so vielfältig abgelehnten Grundtendenz unterscheidet.

Kulturhistorisch interessant ist, daß – wie in den Fünfzigerjahren – in einem kurzen Zeitraum Extreme zutagegetreten sind. Sie äußern sich jetzt aber nicht in Konzeptionen, die – wie Serialismus und Cages Aleatorik – mit konträren Vorzeichen unmittelbares Gestalten und emotionelles Engagement weitgehend reduzieren oder ausschließen, sondern, im Gegenteil, im deutlich artikulierten Wunsch, direkt einzugreifen und möglichst unmittelbar sinnliches und emotionelles Beteiligt-Sein auszulösen. Die beiden – selbst Extreme umschließenden – Phänomene stellen das Ausschlagen eines Pendels zwischen einander entgegengesetzten Polen dar, mit dem ein ebenso charakteristischer Wechsel des Artikulationsniveaus einhergeht. Er gibt Aufschluß darüber, wie nackt und direkt man sich derzeit oft menschliche Reaktionsweisen anzusprechen veranlaßt fühlt, wo der „Mensch“ erreicht werden soll. Der Wunsch, „Leben“ direkt zum Medium künstlerischer Gestaltung zu machen, hat eine in die Anfänge unseres Jahrhunderts zurückreichende, vielfältige Geschichte. Billigt man Kunst zu, daß sie, wenngleich nicht in direkter Form, Reaktionen auf den Zustand und auf das Verhältnis von Mensch und Mitwelt impliziert, so sind die geschilderten Extreme und ihre Wechsel sicher symptomatisch.

An Hand des Konzepts, der Produktions- und der Rezeptionsgeschichte von so Verschiedenem wie Zykans „Staatsoperette“ und Nitschs „Orgien-Mysterien-Theater“ ließ sich sehr Aufschlußreiches zum gesamten Status quo von Kulturleben und Kulturbewußtsein in unserem Land, – und nicht nur in diesem –, feststellen. Die Reaktionen eines sich als

intellektuell oder auch avantgardistisch verstehenden Publikums machen häufig die Grenzen eines auf ausreichender Erfahrung beruhenden Differenzierungsvermögens und jene wirklich kritischer Ambitionen klar. Die Reaktionen offizieller Stellen und des „kleinen Manns von der Straße“ tun dies auf noch erschreckendere Weise.

Die jugendlichen Chorsänger, die an der Interpretation von Zykans „Singer-Oper“ ihre Freude hatten, während sie sich bei blassen, epigonalen Avantgarde-Produkten langweilten, waren vom Ernst derartiger Probleme ebensoweit entfernt wie jene, die das Kulturangebot für sie managten. Deren Reaktionen auf ein Schwinden des Interesses an (schlechter) „neuer Musik“ in den Siebzigerjahren liefen letztlich auf Bemühungen hinaus, die Grenzen zwischen sogenannter E-Musik und U-Musik öffnen zu helfen. Ein „Töne-Gegentöne“-Fest konfrontierte im Rahmen der Wiener Festwochen 1983 an bewußt „nicht elitären“ Orten „Avantgardistisches“ von Rihm bis Minimal-Music mit Jazz und Multimedia-Produktionen. Schwertsik und Gruber haben im gleichen Jahr die Programmierung der „neuen reihe“ übernommen. Ihre Idee, nicht nur die erwähnte Grenzüberschreitung zu fördern, sondern in- und ausländische Gruppen vorzustellen, die sich im Unterschied zur international einheitlichen Szene der frühen Sechzigerjahre mit stilistisch und regional verschiedenen Schwerpunkten seither gebildet hatten, macht zweierlei deutlich: sie dokumentiert, daß die Entwicklung zu einem Pluralismus, der einer doktrinären Situation im Gebiet der neuen Musik gefolgt war, von den schöpferischen Kräften ausgegangen ist und sie weist darauf hin, daß die Bedeutung von Kleingruppen in den Siebzigerjahren enorm zugenommen hat. Die tiefliegenden Wurzeln zu diesem Phänomen sind wahrscheinlich genauso zeittypisch wie die von den Gruppen vertretenen Tendenzen.

Zum Teil hatten Gruppenbildungen auch leicht faßbare, praktische Gründe: Ein wesentlicher liegt in dem Umstand, daß bestimmte sachliche Anliegen im Rahmen der dem Konzertbetrieb zur Verfügung stehenden Formationen und Strukturen gar nicht zu erfüllen sind. Das gilt für aus dem Jazz-Bereich kommende Musiker wie Mathias Rugg vom Vienna Art Orchestra und für originelle Self-made-Typen wie den Tiroler Werner Pirchner ebenso wie für Gruppen, die sich im Multimedia-Bereich bewegen. Dieter Kaufmann hat eine der letzteren gegründet. Seine Tätigkeit in den Siebzigerjahren ist insofern phänomenologisch interessant, als zeittypische Momente einer Kleingruppenarbeit, die thematisch im Dienst eines sozialkritischen Engagements steht, zunächst mit einer neu erwachenden, bewußten Beziehung zu ästhetischen Tendenzen aus den frühen Sechzigerjahren verbunden waren. Nach elektroakustischen Studien in Paris, die Kaufmann 1968 auch in unmittelbare Berührung mit der Revolution brachten, setzte neben der Organisation von Konzerten mit elektronischer Musik in Wien eine multimediale Arbeit mit Erwin Pipilits ein. Dessen inzwischen berühmt gewordenes „Serapionstheater“ versteht sich übrigens bis

heute ebenfalls als eine Gruppe kreativ zusammenarbeitender Künstler. 1975 folgte die Gründung des „K&K Experimentaltheaters“ durch Kaufmann und seine Frau, die Schauspielerin Gunda König, die mit einem Techniker und jeweils hinzugezogenen Künstlern aus anderen Sparten Produktionen erarbeiten. In der Musik hat sich der stilistische Radius verändert: Er reicht heute von elektronischer Komposition und Life-Elektronik bis zur Integration mehr oder weniger verfremdeter Populärmusikmodelle verschiedener Prägung. Kaufmanns „Deklaration“ (1975), in der mit Lichtgeneratoren, Elektronik, einer Fotogeschichte und Cartoons Artikel aus der Deklaration der Menschenrechte mit „sichtbar und hörbar gemachter Wirklichkeit“ konfrontiert werden sollen, und „Ave Marina“ (1986), eine Gemeinschaftsproduktion zur Geschichte eines intelligenten Prostituiertenkindes, sind charakteristische Beispiele für die Arbeit der Gruppe. Wie sensibel ein „Randszene-Publikum“ auch auf Qualitäten reagiert, die nicht auf Populäres aus sind, zeigte sich 1986 bei der Aufführung von Luna Alcalays „Ich bin in Sehnsucht eingehüllt“ auf Texte der 18-jährigen, in einem deutschen Arbeitslager umgekommenen Selma Meerbaum.

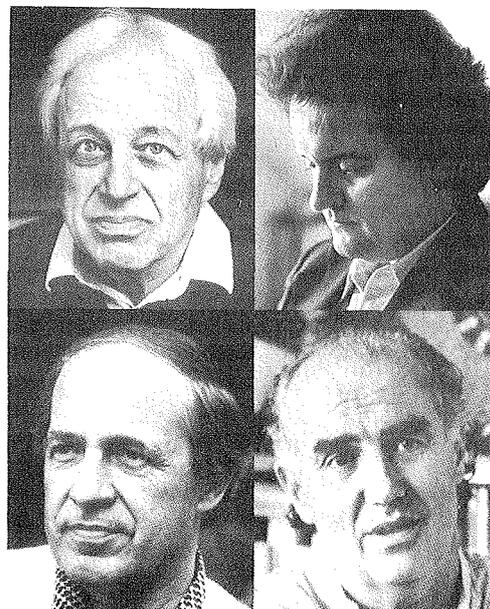
Sozialkritisches Engagement ist auch das zentrale Interesse in den Aktivitäten vieler Gruppen aus dem U-Musik-Bereich. Daß sich menschlicher und politischer Protest in dieser Szene meist in kommerzgebundenen, menschliche Reaktionen uniformierenden Populärmusikklišees äußert, ist ein aufschlußreicher Aspekt, daß diese Klischees legitime Bedürfnisse decken und verdecken.

Kleingruppen aller Art treten übrigens häufig in den gleichen Lokalen auf, die auf diese Weise quer durch verschiedene Gesellschaftsschichten „in“ sind. Diese Gruppen stellen insofern nur die „Spitze eines Eisbergs“ dar, als sie Repräsentanten einer viel breiteren Bewegung sind: Jugendliche aller Klassen finden sich auch privat regelmäßig zu gemeinsamen musikalischen Aktivitäten zusammen. Die unterscheiden sich in den Ambitionen, in Stil und Lautstärke, nicht aber im Feuereifer der Hingabe an die Materie von den Kammermusik-Seancen in der Generation der Väter. Daß auch junge Musiker, die über ein beachtliches bis hervorragendes technisches Können und theoretisches Wissen verfügen, zu diesen Gruppen gehören, sei ausdrücklich vermerkt. Ligetis Sohn Lukas ist z.B. einer von jenen, die in diesem Rahmen anspruchsvolle polyrhythmische Improvisation betreiben.

Die „offene“ Musikszene der letzten 15 Jahre hat einer Vielfalt von Existierendem Lebensraum verschafft. Daß der Wiener Bürgermeister das Festwochenprogramm, – einst einem Motto unterstellt und jetzt wieder einem solchen zustrebend –, vor kurzem mit Befriedigung einen „Bunten Hund“ genannt und der Intendant des „Steirischen Herbsts“ vom „Unkrautgarten der Kultur“ gesprochen hat, in dem man alles gedeihen lassen müsse, ist symptomatisch für eine Situation, in der grundsätzlich viel Positives liegt. Sie hat allerdings, wo Unterscheidungsvermögen fehlt, auch zu einer Verwechslung von Chan-

cengleichheit und Wertgleichheit und zu einer Indifferenz gegenüber Anspruch schlechthin beigetragen oder beides nur sichtbar gemacht. Dominierendes aus den Fünfziger- und Sechzigerjahren unterschiedlicher Qualität ist gegenüber Vielfältigem jüngeren Datums von ebenso unterschiedlicher Qualität in Vergessenheit geraten. Daß junge schöpferische Musiker sich zunehmend für die im Konzertleben nicht mehr genügend präsenten Hauptwerke und Tendenzen der alten „Avantgarde“ zu interessieren begannen, daß sie das Studierte zunächst Freunden nahebrachten und in Gruppen diskutierten und daß sie schließlich mit Interpretationen dessen, was sie spezifisch interessierte, auch wieder an die Öffentlichkeit gingen, wirft ein Licht auf erfreuliche Reaktionen, die in unserem Kulturleben auf unser Kulturleben antworten.

Klaus Ager hat mit seinem „Österreichischen Ensemble für Neue Musik“ schon 1975 in Salzburg zu einer Revitalisierung der alten Avantgarde-Bewegung angesetzt. Das von einem Komponistenkollektiv um ihn betreute Frühjahrsfestival „Aspekte“ ist inzwischen zu einer Art „Zeitpanorama“ geworden und damit unwillkürlich zu einer pluralistischen Programmierung übergegangen. – Beat Furrer, ein in Wien lebender Schweizer, hält in den Konzerten seines „Klangforums“ an bestimmten Programmschwerpunkten fest: Formen eines subtilen Umgangs mit puristisch beschränkten Materialkonstellationen, wie sie sich auf verschiedene Weise bei Scelsi, Feldman, oder seinen Lehrer Haubenstock-Ramati finden, entsprechend nicht nur Furrers eigenen kompositorischen Intentionen, sondern den Vorlieben eines Teils seiner Generation. – Eine Gruppe um Georg Haas in Graz hat die Beschäftigung mit mikrotonalen Bildungen in Geschichte und Gegenwart zum Zentrum ihres Interesses gemacht. – Karlheinz Essl, Christian Ofenbauer und Christian Schedlmeyer realisierten kürzlich ein Cage-Projekt. Es ist insofern für gegenwärtig Virulentes symptoma-



tisch, als einerseits jene Verweigerung gegenüber „fertigen“ Lösungen in kohärenten Kompositionen, die Cages Aleatorik charakterisiert und andererseits das Bedürfnis, mit kreativ Beteiligten Projekte zu erarbeiten, junge Menschen offenbar beschäftigen. Bei Ofenbauer, der etliche Jahre als Musiker dem ähnlichen Intentionen verfolgenden Theater „Angelus novus“ angehörte, sind diese Anliegen am stärksten ausgeprägt. In der Komposition bieten seine „Klavierkataloge“ dem Interpreten ein auf Bruchstücke reduziertes Material, das sinnvoll zu Gesamtabläufen geordnet werden soll. Im Orchesterstück „Sospir fragmenté par polyphonie“ (1988) ist er formal bemüht, durch ein dichtes Verweben sich ständig wandelnder Ausgangsmaterialien das vom Titel nahegelegte Fragmentarische zu überwinden. Karlheinz Essl, wie Ofenbauer ein Schüler Cerhas, setzt bei dessen Struktur- und Systemdenken aus den Sechzigerjahren an und geht von dort aus einen selbständigen Weg weiter. Sein Orchesterstück „Met him pike trousers“ ist ein Beispiel dafür. Neben diesen von einer intensiven Beschäftigung mit der Kunst der einstigen „Avantgarde“ mitgeprägten Position vertreten u.a. Gerhard Schede und der noch sehr junge Herbert Willi auf verschiedene Art neoexpressionistische Tendenzen. Es mag aufgefallen sein, daß elektronische Musik in meinen Ausführungen kaum Erwähnung fand. Irmfried Radauer und Dieter Kaufmann wüßten zu berichten, wie wenig förderlich die Verhältnisse in Salzburg und in Wien einem fruchtbaren Ausbau ihrer in Stanford bzw. in Paris erworbenen Kenntnisse waren. Linz verfügt heute über die weitaus besten technischen Voraussetzungen, und die 1979 entstandene Ars Electronica ist insofern erwähnenswert, als sie die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auf ein sonst in unserem Land sträflich unterbelichtetes Gebiet lenkt. Daß positive Ansätze bisher zugunsten von kommerzgesteuerten und leicht in Kitsch ausartenden „Klangwolke“-Großveranstaltungen zu verkommen drohen, ist bedauerlich. Die jüngsten, „ausschließlich auf künstlerische Qualität“ ausgerichteten Aktivitäten in Bezug auf Computerkunst-Förderung eröffnen Hoffnungen auf eine positive Entwicklung.

Die aufwendige Technik in Nonos-Elektronik-Stücken hat übrigens während des Festivals „Wien modern“ im Herbst 1988 nicht mehr Interesse gefunden als seine grundsätzliche Ästhetik. Der enorme Erfolg dieses Festivals, bei dem neben Nono auch Boulez, Kurtág, Ligeti und Rihm präsentiert wurden, ließ erkennen, daß ein neues Interesse an alten Avantgarde-Positionen derzeit keineswegs auf Komponisten bzw. auf Insider beschränkt ist. Die Gefahr, daß blendende, durch Publizistik, Markt- und Machtmechanismen gestützte Präsentationen ein undurchdachtes, fruchtbares Auseinandersetzen wenig förderliches „Remake“ alter Standpunkte und der seinerzeitigen doktrinären Gesinnung nach sich ziehen könnte, ist kritischen Geistern durchaus bewußt. Starke schöpferische Potenzen bleiben von derartigen Gefahren unberührt.

Eine wirklich kritische Sicht macht einen allgemei-

nen, in unserer Welt fälligen Wandel erkennbar, der in Ansätzen tatsächlich vor sich geht. Eines seiner Symptome sind jene sozialkritischen „Anliegen“ einer im Aufbruch begriffenen Jugend: Trotz über-schießender und den eigenen Zielen oft sogar entgegengesetzter Verhaltensweisen liegt ihnen un-übersehbar ein Verlangen zugrunde, Leben in dieser Welt möglichst frei von übergestülpten Normen vom Erleben her zu bewältigen, – das eigene Tun, das eigene Sein und beider Folgen von diesem Ansatz her in den Griff zu bekommen. Ihren Versuchen, im Rückzug auf funktionierende Beziehungen in kleinen Gruppen jenen Ansatz zu finden, dessen Folgen bewußt über's Private hinaus gesehen werden, haftet oft etwas Naives an. Und doch stellt gerade das immer sichtbarer werdende Problem, wie das „Klein-gruppenwesen“ das wir von Natur aus sind, in den Folgen seines bisherigen Verhaltens und in der bestehenden globalen Situation überleben lernen wird, sehr ernste, offene Fragen.

Zur Euphorie besteht kein Anlaß und für kritische Reaktionen von Künstlern, die daran festhalten, „Nicht-Heiles“ in welcher Form auch immer zu artikulieren, jeder. Kunstwerke, die auf der Basis von im Beginn unseres Jahrhunderts liegenden Traditionen zu weiteren Formen von Bruch und Verfremdung, Ausgrenzung und Verweigerung und zu einem Ver-wischen von Grenzen zwischen Kunst und Leben finden, scheinen mir allerdings heute nicht grundsätzlich aktueller zu sein als andere Arbeiten, die ein Bedürfnis erkennen lassen, erfahrene Vielfalt, die Vergangenes und Gegenwärtiges einschließt und auch wieder die unmittelbare Anteilnahme ihres Gegenübers anspricht, in einer komplexen, vielgestaltigen Ordnung zu bewältigen. Künstler, die bewußt rein kunstimmanente Vorstellungen realisieren und sogenannte „engagierte“ Künstler, für die das letztere im Moment der Arbeit auch stets das Primäre ist, treffen sich, wo ihr Werk eine für jede Form von „Avantgarde-Kunst“ charakteristische Erweiterung des Bewußtseins nach sich zieht, die selten modischen Kriterien entspricht.

Es war mir daran gelegen, in allgemeinen Zusammenhängen auf Spezifisches in unserem Kulturraum hinzuweisen. Probleme, die unsere „Szene“ bringt, nicht zu sehen, wäre so engstirnig wie gefährlich. Ich meine aber, daß es nicht für reaktionären Ungeist, der uns oft nachgesagt wird, spricht, wenn im niveau-vollen Teil dieser Szene in der gegenwärtigen Situation kein „starker Mann“, wohl aber starke geistige Impulse gefragt sind. Die Bemühungen wacher, verantwortungsbewußter Menschen, in den nächsten Jahren das Beste aus der internationalen Produktion und das Beste und Originärste, das unser Land hervorgebracht hat, besonders deutlich ins Bewußtsein der Öffentlichkeit zu rücken, seine Präsentation aber auch durch Veranstaltungen zu begleiten, die sich auf anspruchsvolle Weise mit dem Verhältnis von Ideologien und Realität im Kunst- und Geistesleben auseinandersetzen, markieren jene Positionen in der Kulturlandschaft Österreichs, die ich als wirklich „modern“ bezeichnen würde.

Vorwort

Ich möchte mit einem Kapitelchen „Verdrängung“ als Vorspiel beginnen.

Es war vor zwei Jahren. Anlässlich der bevorstehenden 50. Wiederkehr des Todestages des Mitbegründers des Wiener Kreises Moritz Schlick wurde ich eingeladen, für das Blatt der gehobenen Bürger Österreichs, dem Nachfolger der ruhmreichen *Neuen Freien Presse* einen Gedenkartikel über *Moritz Schlick* zu verfassen. Der Artikel wurde auf Weisung des Chefredakteurs oder seines Stellvertreters Pia Maria Plechl, obschon in Druck, *unterdrückt*, weil es – so in einem Brief der erwähnten Dame vom 16. Juni 1986 an den Autor, also an mich – „nicht im Interesse der ‚Presse‘ liegen konnte, eine Wiederholung der unerfreulichen Kampagne von 1982 (100. Geburtstag Schlicks mit Leserbriefen von Dr. Cless, Prof. Matejka und Prof. Gabriel) zu verursachen.“

Das war nicht die Methode irgendeiner fernen vergangenen Zeit, sondern das *ist* die Methode, mit der die angeblich angesehenste Zeitung Österreichs *vor zwei Jahren* auf ein „In memoriam Moritz Schlick“, dem Schulhaupt der erfolgreichsten österreichischen Philosophengruppe reagierte: ein *bestellter* Artikel, der dann in einem Beiblatt der Grazer Literaturzeitschrift MANUSKRIPTE den Interessierten zum Lesen mitgegeben wurde, wurde von der Chefredaktion der „Presse“ im Stadium des Druckes mit einer grotesken und entlarvenden Begründung aus dem Verkehr gezogen.

Ich glaube, es ist kein weit hergeholter Gedanke, von den Verdrängungen zu reden, die unsere Kultur formen und begleiten. Wer spricht in Österreich noch von dem bisher bedeutendsten Werk seines bedeutendsten Dichters Thomas Bernhard, von der *Auslöschung*: lesen Sie es und Sie werden die Antwort wissen, warum jener, den man eine Zeitlang als den bürgerlichen Lieblingsautor kaschierte, mit eisigem Schweigen bestraft wurde.

Nicht das Argumentieren ist das Werkzeug der Auseinandersetzung, nicht die Kritik und Polemik sind die Waffen der Österreicher mehr, sondern Verschweigen, Verdrängung, das Nicht-einmal-Ignorieren.

So interessant es vielleicht wäre, die angegebenen Zeitspannen der Entwicklung der Philosophie in Österreich von 1918 bis 1988 zu charakterisieren und auszufüllen, will ich doch im folgenden eher eine Überlegung zum Grundsätzlichen anstellen und erst dann – in gebotener Kürze – auf jene Zeitschwellen eingehen, deren Überbrückung den einen keine Schwierigkeiten bereitet, weil sie sie einfach dialektisch überspringen, die aber immerhin einige andere zum Nachdenken zwingen, zum Nachdenken darüber, wer unsere Philosophen waren und sind.

I

Die Philosophie und jene, die sie betreiben, haben zu allen Zeiten Achtung und Aufmerksamkeit dadurch auf sich gezogen, daß die übrigen Menschen das reine Nachdenken zwar für ehrenvoll und achtunggebietend ansahen, aber um der eigenen Geschäfte willen diese Kunst lieber den wenigen Auserwählten überlassen wollten, die sich darauf verstünden. Denn soviel leuchtet ja jedem von vornherein ein, daß ein Mensch, der sich ganz auf das Denken verlegt und alle seine Kraft dem widmet, worum seine Gedanken kreisen, von den Geschäften des Alltags und dem alltäglichen Getriebe von seinen Betrachtungen nur abgelenkt wird. Ich will nicht suggerieren, daß diese Versunkenheit in das Nachdenken bloß eine Eigenschaft der Philosophie gewesen wäre oder gar heute noch sei. Die Gabe hierzu eignet ja allen Menschen in gewissem Grade. Aber diese Gabe zu bemerken, sie zu entwickeln und auszunützen ist doch eine Eigenschaft, die man gemeinhin den Leuten des „Geistes“, Schriftstellern und Gelehrten wie den Bedächtigen, den Grüblern und den Zauderern im Getümmel des Lebens zuschreibt. Freilich mischt sich in die Achtung nicht selten Spott, der sich an der praktischen Ungeschicklichkeit dessen, der bloß denken gelernt hat und nicht richtig zu leben, entzündet. Dieses alte Klischee vom Weltabgewandten, ins bloße Streben nach Einsicht und Wahrheit versunkenen Denker müssen wir uns vergegenwärtigen, um ein Thema zu besprechen, das allemal auch für die Philosophie ein peinliches Thema war und geblieben ist: nämlich den Anspruch des Denkens ins Leben einzugreifen; nicht nur zu erforschen, was die Welt zusammenhält, was als das Wesen der Dinge gelten mag, und was die Gründe und Ursachen des menschlichen Handelns und Leidens seien, sondern auch selbst Berater, ja Gesetzgeber des Handelns der Menschen zu werden. Man meint, daß jener, der am reinsten denkt, weil er sich bei der Betrachtung von Ideen von keiner Strömung durch die sogenannte Wirklichkeit abbringen läßt, daß dieser also auch am besten *wisse*, was in einer konkreten Situation zu raten und zu tun sei. Eine konkrete Situation ist freilich immer auch *in* eine Lage der Menschen, mit denen wir leben, eingebettet, weshalb zu den Ansprüchen des Denkens auch gehört, die allgemeine Lage der Menschen zu erfassen und zu bestimmen. Es ist der Griff nach einer Macht, die dem Denken zustehen sollte, wie Sokrates es schon, dem Gelächter zum Trotz, vor nahezu zweieinhalbtausend Jahren für die Philosophen eingefordert hatte. Dieser anscheinend ehrgeizlose Denker, der seine politische Verführungskunst mit dem Todesurteil der Athener quittiert erhielt, hatte nicht weniger gefordert, als daß die Philosophen auch die Herrschaft im Staate einnehmen sollten,

und verkündet, es werde solange „kein Ende des Unglücks in den Staaten, ja nicht einmal im ganzen Menschengeschlecht“ geben, als dieser Schritt nicht vollzogen werde.¹

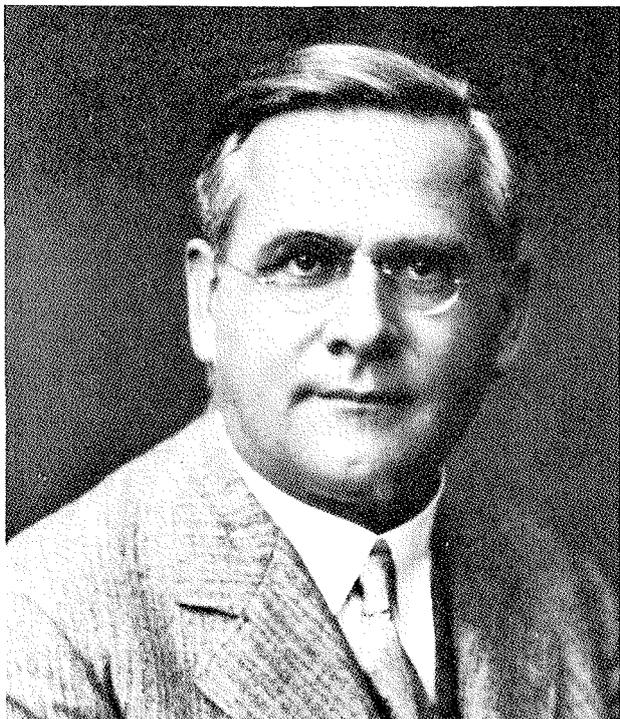
Was uns hier in der Dramatik der Vernichtung des Denkens begegnet, ist die Macht selbst, die die Philosophen stützen oder bekämpfen, wenn sie sich auf das Getriebe der Welt einlassen. Nicht nur das Denken, sondern die Denker selbst können zu Werkzeugen der Machtausübung werden, nicht weniger als zu Waffen, mit denen man seine Feinde bezwingen will.

Fürchten Sie nicht, der Krankheit der Gelehrten zu begegnen, aus der Gegenwart eines Themas hinausgeführt zu werden in die Historie. Es ist nicht meine Absicht, der Geschichte des Topos von der Waffe der Philosophie weiter nachzugehen als der Horizont unserer eigenen Geschichte reicht. Aber ich wollte nicht darauf verzichten, den weiten Bogen sichtbar zu machen, aus dem die Gefahr dieses Gedankens sichtbar wird. Und ich wollte zudem aufzeigen, wie naheliegend der Gedanke zu sein scheint, daß, wer zu denken vermag, auch zu lenken vermag.

II

Es war im vergangenen Jahr, als eines der jüngeren Mitglieder der Gemeinde der Denker einmal in einer Fakultätsveranstaltung aufgestanden ist und zu bedenken gab, daß auch „damals“ die Menschen guten Willens gewesen wären und die Absicht hatten, richtig zu handeln; und er meinte, daß die Schwierigkeiten eben darin liegen, daß es gar nicht klar sei, was denn richtig und was nicht richtig sei.

Bevor ich auch von „damals“ rede, möchte ich auf das Argument eingehen, das sich hinter dieser Meinung verbirgt. Es besagt im Grunde, daß das, was richtig oder rechtens ist, davon bestimmt werde, wer



über Macht und Gewalt verfügte. Und da die Macht sich wandle und die Mächtigen einander abwechselten, so werde auch, was richtig oder rechtens ist, in diesen Wandel mitgezogen.

Ich will nicht darüber reden, was Wahres an dieser Platitude ist, daß etwa das Rechtssystem eines Staates von den Herrschern oder Beherrschern des Staates geformt und umgeformt wird. Eben darin zeigt sich ja die Macht, daß sie dazu in der Lage ist und natürlich der Normen eines Rechts bedarf, um den Katalog der Pflichten und Verbote *ihrer* Wahl und Entscheidung durchzusetzen. Aber daß dadurch zum Beispiel ein fortschrittliches System, das dem Einzelnen Spielraum und Entfaltungsfreiheit bietet, seine Anlagen und Wünsche zu verwirklichen, durch ein Rückschritt-System, das solche Möglichkeiten restringiert, abgelöst werden kann und meist wird, scheint das Argument nicht zu stören.

Genauer besehen entschuldigt das angedeutete Argument nur die bekannte Wankelmütigkeit jener, die nicht hinreichend genau und abwägend beurteilen, was die Lage ausmacht. Man schließt sich dem Zuge der mehreren an, denen die Klugheit des Überlebenswillens rät, das eigene Feld zu bestellen und das Nachdenken besser einzustellen, als zu falschen Schlüssen zu gelangen. Aber als „falsch“ werden auch jene bewertet, die zwar mit den eigenen Überzeugungen übereinstimmen, aber aus deren Vertretung Schaden erwachsen könne. So scheint es nahezu eine „naturgesetzliche“ Besonderheit, daß die Herrschenden, also jene, die Macht ausüben, mit der *zustimmenden* Nachfolge und nicht nur mit der Folgsamkeit der Beherrschten rechnen können. Es gibt nahezu in jeder Gesellschaft, aber erst recht in einer durch Macht begründeten oder besorgten ein Zustimmungspotential, das sich beim Einzelnen so auswirkt, daß seine Nachfolge ihm weniger Kraft kostet als ihm Zurückhaltung oder gar Widerstand abfordern würden. Diese, eher dem Individuallegoismus als der Herleitung aus einem Relativismus der Werte und Meinungen zuzuschreibende Tatsache bedarf der psychologisch-soziologischen Erklärung und kann nicht umgekehrt die Unsicherheit in bezug auf die Richtigkeit des Handelns stützen. Denn die Rechtfertigung des Opportunismus oder ihm verwandter Verhaltensformen kann sich nicht auf die Relativität von möglichen Werthaltungen hinausreden. Und die sogenannte Relativität von Werten und Meinungen wiederum kann nicht durch Unsicherheit des Wissens abgesichert werden, weil die Falschheit einer Meinung wie die Widerlegung der unrichtigen Begründung eines Wertes genügsam deutlich machen, daß – wenn schon nicht das Wissen um das Wahre und Gute im allgemeinen – das Wissen um das Falsche Unsicherheit beseitigt.

Es war zu allen Zeiten den Philosophen vorbehalten, sich über die allgemeinsten Fragen Gedanken zu machen. Auch haben zu allen Zeiten sie es übernommen, den Herrschenden die Politik zu rechtfertigen, mit der sie ihre Ziele in die Wirklichkeit der Sozietät umsetzen. Sie – die Philosophen – waren es aber auch, die das Werkzeug der Kritik, die Analyse der

Sachverhalte und Situationen, entwickelten und anwandten, um den Mißbrauch des Denkens wie des Handelns herauszustellen. Da Rechtfertigung und Kritik in bezug auf ein- und dasselbe Gebiet nicht zusammengehen, sondern sich gegenseitig ausschließen, finden wir nahezu zu jeder Zeit zwei Lager unter den Philosophen wie in der Sozietät, der sie zugehören: Jene, die die Prinzipien einer bestimmten Art und Weise, politische Macht auszuüben, formulieren und rechtfertigen, und jene, die diese Prinzipien wie die Art und Weise ihrer Machtausübung analysieren und kritisieren. Sicher ist das eine Vereinfachung, aber sie leistet uns den Dienst, zwei unterschiedliche Formen des Nachdenkens über Gesellschaft und Politik auseinanderzuhalten.

Es wäre nun auch ein Irrtum, die Rechtfertigung als das *Werkzeug politischen* Denkens und die kritische Analyse als die *Waffe* des Philosophischen auszugeben, denn Werkzeug und Waffe kann das Wort immer werden und das Wort als Ausdruck des Nachdenkens nicht weniger.

Freilich müssen wir uns von dem Gegensatz nicht betören lassen und uns in Erinnerung rufen, daß Rechtfertigung nicht etwas ist, was etwa nur auf die Stabilisierung des Besitzstandes der Macht bezogen wäre und Kritik nur auf die Kritik des zu Recht Kritisierten. Es verhält sich durchaus nicht so, weil wir ja in allen Fällen von Prinzipien, von Grundsätzen der Natur wie des Handelns des Menschen auf Rechtfertigung angewiesen sind, wollen wir die Grundsätze auch verstehen und erklären. Und die Kritik geschieht auch ebensowenig ohne Rechtfertigung, wie sie sich auch nicht nur gegen das von uns Abgeleitete, oder nur gegen das Unrichtige und Falsche richten könnte.

Auch wenn durch diese zusätzliche Bemerkung ein Mißverständnis der Entgegensetzung beseitigt ist, bleibt ein mögliches anderes noch aufzuklären. Man könnte nämlich zur Meinung gelangen, als wären Werkzeug und Waffe *die* Formen, in denen Philosophie betrieben wird oder gar werden sollte. Zum Glück für das Denken und seine Folgen ist dem nicht so. Weite Gebiete philosophischer Arbeit liegen jenseits politischer Interessen und werden von solchen auch nicht oder nur gewaltsam berührt. So hat Hans Reichenbach mit gutem Recht in den Dreißiger Jahren auf einen Angriff von Hugo Dingler hin mit gutem Gewissen sagen können, daß zum Beispiel die Zeitschrift ERKENNTNIS – das Publikumsorgan der logischen Empiristen – „der Natur ihres Interessensgebietes nach, mit Politik schlechterdings nichts zu tun habe.“² Für die Abhandlungen zur Logik, mathematischen Grundlagendiskussion und zur Wissenschaftstheorie ist das ja unbestritten, würde man meinen. Aber Dingler – der selbst im Glashaus sitzt – und viele auf Ideologieverdacht spärende Autoren geben nicht einmal das zu. Dennoch möchte ich hier – ohne weitere Begründung – festhalten, daß sich ein Teil philosophischer Forschung unabhängig von politischer Implikation und ohne Stellungnahme zur Politik vollzieht, insofern politisch neutral ist.

III

Nach dieser umfänglichen Einleitung in das Problem „Jede Seite hat Recht“ will ich in den allereinfachsten Strichen die philosophische Landschaft im Österreich der Zwischenkriegszeit skizzieren und hoffe, dabei das Bild nicht gänzlich zu verzeichnen.

Die Tradition der österreichischen Philosophie in den letzten hundert Jahren ist im wesentlichen durch zwei Strömungen gekennzeichnet: durch die empiristische und deskriptive Psychologie Brentanos und ihre, durch Bolzano und seinen Wiener Platzhalter Zimmermann inaugurierte gegenstandstheoretische Variante der Grazer und Lemberger Schule auf der einen Seite. Und auf der anderen durch das positivistische und wissenschaftstheoretische Lager, dessen Leitstern Ernst Mach war, das aber nicht weniger als die Brentano-Schule über das gesamte Gebiet der Monarchie verstreut war.³

Natürlich gibt es zwischen den beiden Lagern fundamentale Differenzen in der Auffassung der Interpretation des empirisch gegebenen sowie in der Stellung zur philosophischen Tradition. Aber in den fünf Hauptpunkten, die das charakterisieren, was die sogenannte österreichische Philosophie ausmacht, stimmen sie mehr überein, als es die Kritiker und Gegner zugeben wollen: *erstens*, im Negativen: Beide Richtungen wenden sich gegen die Kantische Tradition, lehnen die Existenz und Möglichkeit synthetischer Urteile a priori ab. Somit wird auch der Subjektivismus der Ich-Philosophie des deutschen und spekulativen Idealismus abgelehnt. Im Gegensatz hierzu vertreten *zweitens* beide Richtungen den Standpunkt einer wissenschaftlichen Philosophie, die die methodologische Maxime unterstreicht, daß die Methode der Philosophie keine andere ist als jene der Naturwissenschaft. *Drittens* anerkennen sie



als einzige Quelle der Erkenntnis nur Erfahrung und sehen sich als Empiristen. *Viertens* wird die logisch-linguistische Analyse als das vorzügliche Mittel philosophischer Untersuchung betont, die Sprachkritik häufig als ein Spezifikum der neueren Philosophie hervorgehoben.

Schließlich wird, sowohl in den phänomenalistischen wie in den realistischen Erkenntnissätzen ein Objektivismus vertreten, der ja schon aus der Ablehnung subjektivistischer Erkenntnistheorie folgt.

Sieht man von den Gemeinsamkeiten ab und zu den Differenzen, dann fällt freilich auf, daß der positivistischen Strömung J. St. Mill und David Hume noch näher liegen als den Vertretern der Brentano-Schule, die nicht selten einen mehr aristotelischen Empiriebegriff benützen. Eben der Aristotelismus der vorkantischen Philosophie und schließlich Leibniz werden Brentano und seinen Anhängern zu Vorgängern. Aber Leibniz wird auch das Vorbild der an der Logik orientierten Positivisten der Zwanziger Jahre. Denn sie wollten den Unterschied zum älteren Positivismus eines Comte und Mach dadurch markieren, daß sie gegenüber diesen beanspruchten, die moderne Logik als Instrument der Analyse einzusetzen. Und darin waren die „logischen Empiristen“, wie sie sich selbst nannten, sicher über ihre Vorgänger hinausgegangen.

Die Logik als Instrument zu benützen heißt freilich nichts anderes, als ihr den Werkzeugcharakter zu belassen, den sie seit dem Organon des Aristoteles gehabt hat, ergänzt durch ein „Novum organum“ sozusagen, das wie das Baconische auch als das Werkzeug der Wissenschaft verwendbar ist. Da zu den Grundprinzipien auch der Satz von der Einheit der Wissenschaften gehört, war das neue Werkzeug nicht nur als Instrument der exakten Wissenschaften, sondern *aller* sinnvollen Aussagen anerkannt, der Bereich dieser aber durch ein Sinnkriterium auf das Überprüfbare festgelegt, nach dem Wittgensteinsches Diktum, daß alles, was sich überhaupt sagen läßt, sich klar sagen läßt und daß über das, wovon sich nicht klar denken oder sagen läßt, man schweigen solle.

Im Wiener Kreis, der Philosophenrunde, in der die geregelte Diskussion ein wesentliches Movens der Bewegung war, anerkannte man den Vorsatz dieser Devise uneingeschränkt als Abwehrmittel gegen Metaphysik und Obskurantismus. Den Nachsatz freilich, mit seinem Beigeschmack, haben Neurath und die Seinen nie akzeptiert.

Dieser logische Empirismus wurde, trotz seiner Unterdrückung in Wien und Österreich, die dominierende Philosophenschule des restlichen Jahrhunderts insofern, als die analytische Philosophie mehr durch sie und ihre Vorbilder – Frege, Mach, Einstein, Russell, Wittgenstein – bestimmt wurde als durch irgendeine andere Tradition. Stellt man jedoch die Frage nach einer anderen Tradition, so zeigt sich verblüffender Weise auch der zweite Hauptstamm der österreichischen Philosophie als ein solcher, wie uns gerade jetzt das Werk eines der bedeutendsten englischen Philosophen der Gegenwart, Michael Dum-

mett, vor Augen führt.⁴

Neben den logischen Empiristen unter der Schirmherrschaft der beiden Professoren der Wiener philosophischen Fakultät, Hans Hahn und Moritz Schlick, gab es in Wien und Österreich freilich noch andere Strömungen, die zwar auf die Philosophie unseres Jahrhunderts in den allermeisten Fällen keinerlei Einfluß hatten, aber dafür die geistige Lage der Ersten Republik mitbestimmten. Ich denke hier vornehmlich an die Philosophie in Innsbruck, an deren theologische Fakultät, an die Philosophie am päpstlichen philosophisch-theologischen Institut in Salzburg, an die Ausläufer der Philosophie in Graz, wo mit Carl Siegel wieder ein Kantianer eingezogen war, und natürlich an die Anti-Empiristen in Wien, die wie Othmar Spann, Hans Eibel, Dietrich von Hillebrand und Alois Dampf in verschiedenen Schattierungen eine katholisch gefärbte Metaphysik vertraten, oder an den Kantianer Robert Reininger, der durch nahezu vierzig Jahre an der Wiener Universität wirkte. Natürlich müßte eine genaue Untersuchung der Lehren der erwähnten und nicht erwähnten Philosophen hier folgen. Aber eine solche Fülle von Material im Rahmen einer Vortragsstunde auszubreiten hat wenig Reiz, wenn es eigentlich auf etwas ganz anderes ankommt. Nämlich herauszufinden, wie sich die Philosophie in Österreich nach den Dreißiger Jahren entwickelt hat, worin der Umschlag der Politik und Staatsform seinen Niederschlag gefunden hat und seine Wirkungen zeigt. Ich möchte aber nicht wie ein altertümlicher Enzyklopädist vorgehen und jeglichen Denkers Spur in Österreich verfolgen, sonder eher ein Neurathsches enzyklopädisches Panorama – das noch ungeschrieben ist – mit einem Vorwort versehen.

Ich habe vor fünf Jahren eine Abhandlung über die Philosophie im Österreich der Fünfziger Jahre⁵ veröffentlicht (eine Abhandlung, die im übrigen aus einem schlecht besuchten Vortrag in Wien hervorgegangen war). Dabei bin ich der Tatsache auf die Spur gekommen, daß es eine intensive *Bemühung um einen neuen Aufschwung*, einen Neubeginn der Philosophie in Österreich nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges *nicht* gegeben hat, daß man *nicht* versucht hat, mit allen Mitteln die Mitglieder des früheren Wiener Kreises nach Österreich herzuholen, sondern daß sogleich oder sehr bald so mancher Philosoph, der in der Zeit von 1938 bis 1945 die Fanarenklänge der neuen germanischen Weltanschauung verbreitet hatte, aufs neue Neues predigte. Die zweite Entdeckung dieser gesammelten Lektüre von Österreichs Nachkriegsphilosophie brachte ans Licht, daß die Differenzen zwischen den Auffassungen der verschiedenen Philosophen viel geringer waren als angenommen und die Gemeinsamkeiten einer dialektisch gefärbten Existenz – oder transzendental gefärbten Metaphysik der Wirklichkeit viel größer waren als es den Beteiligten und ihren Anhängern selbst schien.

Da diese Abhandlung zudem seither zweimal nachgedruckt wurde⁵, will ich auf die Beweisführung, die der Wiener Emeritus Professor Heintel kürzlich in

einem Offenen Brief als eine persönliche Beleidigung und Anpöbelung apostrophierte, nicht näher eingehen.

Vielleicht ein kleiner Nachtrag zu der Behauptung sei gestattet, daß der transzendentalen Dialektik ein ähnliches Wirklichkeitsverständnis zugrundeliege wie ihrem existenzphilosophischen Pendant, daß also die philosophischen Positionen Heintels und seiner integrallogischen und polaritätslogischen, ungewollten *Mitstreiter* Gabriel, Silva-Tarouca und Weinhandl tatsächlich einander viel näher sind als sie ihren Vertretern und Adepten schienen und noch immer scheinen. Es zeigt eine völlige Verkennung der realen Verhältnisse, wenn Heintel einem, der sich wider Willen die Arbeit des Entdeckens gemacht hat, was die Philosophen, die bereits in den Vierziger Jahren als Lehrer in Wien und Innsbruck wirkten, tatsächlich zu sagen haben, vorwirft, „schamlose und diffamierende Interpretationen“ zu liefern. Man wirft dem Gegner „mangelhafte Kenntnis“ vor, so als hätte man sich nicht orientiert. Aber man hat sich umgesehen: Schon in Heintels früher Schrift „Metabiologie und Wirklichkeitsphilosophie“ kommt jene Seite zum Tragen, die man auch in Heintels fundamentalphilosophischen Hauptwerk über die beiden Labyrinth der Philosophie findet, derzufolge nämlich der Physikalismus ein Irrweg ist, nur der Idealismus die richtige Bahn und eben in jener Ausprägung, die besagt, daß die dialektischen Spannungen zwar durchschaubar, aber nicht verstandesmäßig – und das heißt bei Heintel: begrifflich – auflösbar sind. „So oder so ist die Dialektik des Absoluten gegeben.“⁶ heißt es bei Heintel, und das bedeutet, daß *das Irrrationale als unmittelbare Daseinswirklichkeit* aufzufassen ist. Ich habe bei der Analyse dieser Dialektik gemeint, daß in einem „Schlamm der Vermitteltheit“ keine Klarheit gedeihen könne, und ich frage, ob meine Meinung widerlegt werden kann?

Auch wenn sich oft nicht genau ausmachen läßt, was das heißt, so kann man doch genau ausmachen, was geschrieben steht, daß nämlich die idealistische Grundperspektive „die Überlegenheit seines (des Menschen R.H.) lebendigen Daseins über seine Wissenschaft“ klar macht. Die Wissenschaft, die „den Menschen nur als Objekt des von ihr jeweils betrachteten Realitätsbereiches und weiter nichts“⁷ wertet, während für die (richtige) Philosophie der Mensch, der freie Schöpfer seiner Wissenschaft bleibt, „deren er sich vielmehr als ein im Wesen tätiges Wesen zu seinen Zwecken bedient.“⁸

Diesem Zweckgedanken hat der Grazer Philosoph *Ferdinand Weinhandl* in seiner Schrift „Philosophie – Werkzeug und Waffe“ eine neue Deutung gegeben. Und mit dieser will ich fortfahren. Auch er ein Wirklichkeitsphilosoph, der wie Heintel an Kant anschließt, aber auch an die Gegenstandstheorie der Grazer Schule. Als ich ihn im Jahre 1946 an der Grazer Universität hörte – der Gegenstand seiner Vorlesung war *Ethik* – sprach er von Stifters „sanftem Gesetz“ und dem absoluten Wert.

Aber beim Lesen der Schrift „Philosophie – Werkzeug und Waffe“ weicht die Rührung, die einem viel-

leicht bei den Bunten Steinen erfaßt. Hier wird deutlich, daß sich hinter den gleichen Worten sogleich eine ganz andere Wirklichkeit von „Wirklichkeit“ verbirgt, wie Philosophie in der Tat zu einem Werkzeug der Politik wird, indem sie den ursprünglich politisch geprägten Jargon nun aufnimmt und in ihre altherwürdige Diktion kleidet. Aber unter dem Kleid trägt der Zuhälter auch einen Dolch – mit ihm sticht er auf den Feind ein. Aber lassen wir das Bild und sehen nur auf den Text. In einem Vortrag „Der Gestaltgedanke in der Philosophie des neuen Deutschland“, gehalten in der Philosophischen Gesellschaft an der Universität Wien am 10. Juni 1938⁹ raisonniert der Philosoph aus der Steiermark, der in Deutschland seine philosophische Laufbahn fortgesetzt hatte, folgendermaßen:

Wie immer man die Prinzipien der nationalsozialistischen Weltanschauung auch deuten möge, ob vom Rassebegriff aus oder vom organischen Denken: „In jedem Fall handelt es sich dabei um die Anerkennung eines *naturhaft Ursprünglichen* und praktisch-politisch um die *Erhaltung und Sicherung dieser und gerade dieser naturhaft gegebenen Wirklichkeit*, der wir alle auf Gedeih und Verderben angehören. Nicht mehr irgendwelche abstrakten, ausgeklügelten Programme und Ideologien, Erdachtes und irgendwelche Sonderinteressen Betreffendes bildet den Ausgangspunkt, sondern, *daß aller Willkür ein Ende bereitet ist.*“¹⁰

Philosophie – Werkzeug und Waffe

Wien

Ferdinand Weinhandl

ord. Professor der Philosophie
an der Universität Graz

1940

Karl Wachholtz Verlag, Neumünster in Holstein

Das also ist nach Weinhandl das eigentliche Grundprinzip, „daß eine ganz bestimmte größere Wirklichkeit zum unverrückbaren Ausgangspunkt gemacht ist.“ Das heißt also, daß dieser unverrückbare Ausgangspunkt die naturhaft gegebene Wirklichkeit ist. Was somit geschieht, geschehe naturhaft.

„Wenn wir mit Lenard von einer ‚deutschen‘ Physik sprechen, so heißt das natürlich nicht, daß da andere Gesetze gelten als sonstwo in der Physik, aber es ist auch damit gesagt, daß für das germanische Naturgefühl und für die schließlich im Raume des nordischen Menschen entstandene exakte Naturwissenschaft nicht beliebig wählbare physikalische Begriffe und Axiomensysteme mit ihren endlosen, ins Spielerische ausartenden Relativismen, sondern die ursprünglich gegebene anschauliche Natur das Erste ist...“¹¹

So löst sich die auf dem Boden des Nationalsozialismus erwachsene Wissenschaft endgültig von den Bindungslosigkeiten des Relativismus, der eine freischwebende Autonomie der Wissenschaft proklamiert. ... Für uns geht alle Wissenschaft nicht nur von der Wirklichkeit des Lebens aus, sie bleibt in allen ihren Resultaten wieder auf sich bezogen.“ Das ist der Grundgedanke, der den vagen Begriff der Wirklichkeit des Lebens naturhaft werden läßt und das Geschick des auserwählten nordischen Volkes als in Naturwüchsiges deutet. Auch wird gesagt, daß jede Rasse die Wirklichkeit nach anderen Richtungen sieht, aber es ergibt sich aus dieser Erkenntnistheorie des Physiognomischen Sehens klar, daß eine Rasse auch die richtige Sicht hat. Der Wirklichkeitsbegriff, der hier verwendet wird, erschließt sich uns erst in seinem vollen Sinn, wenn wir betrachten, wie er aufgefüllt wird, denn in diesem Begriff der Wirklichkeit der Anschaulichkeit wird Goethes Erbe so gedeutet: „In einem abstrakten universalistischen Wirklichkeitsbild haben die Begriffe Blut und Boden keinen Platz. Für die Natur, von deren ewigen Gesetzen das Leben der Menschen und die Zukunft der Völker abhängt, sind sie *Grundbegriffe* und *Urphänomene* geworden.“¹² Das also wird in einem dialektischen Sprung *Wirklichkeit* genannt, was Natur in dem Sinne ist, daß sie Blut und Boden als anschauliche Urphänomene verkörpert.

Weinhandl, der in dieser Wiener Rede vom „Wiener Kreis“ wörtlich sagt, daß er sich „zu Unrecht ‚Wiener Kreis‘ nannte“, rüstet diese neue Wirklichkeitssicht mit Hinweisen auf Aristoteles, Goethe, Meinong und Christian von Ehrenfels aus und schließt schließlich mit der beruhigenden Feststellung, daß der *Anschluß* auch für das philosophische Denken einen Wendepunkt gebracht hat, insofern die Trennung der österreichischen Philosophie von der Kantischen und idealistischen Tradition aufgehoben worden sei. Brentanos „Trennung vom katholischen Dogma hatte Brentano nicht zu Kant, sondern zum Positivismus geführt. Der 12. März 1938 erst hat auch hier die Wende gebracht und zwei große Ströme deutschen Denkens ohne alle sonstige Rücksichten vereinigt: die große deutsche und die große österreichische philosophische Tradition.“¹³

Ich möchte nun doch zeigen, wie eine bestimmte zunächst neutrale philosophische Einsicht mißbraucht, zum Werkzeug politischer Meinung verborgen wird.

Ausgehend von der Frage, wie Verschiedenheit im Gegenstandsbereich der Erfahrung erfaßt wird, hatte Alexius Meinong, gestorben 1920, ein Prinzip der „Prärogative der Verschiedenheit“ eingeführt, das besagen soll, daß von zwei Wahrnehmenden derjenige normalerweise etwas richtig erfaßt, der, unter sonst gleichen Umständen, Verschiedenheit gegenüber Gleichheit bemerkt.¹⁴

Aus dieser Meinongschen Beobachtung, die zweifelsohne etwas Richtiges trifft, zieht nun Weinhandl die Konsequenz, daß der Kampfwert dieses Prinzips des physiognomischen Sehens noch nicht ausgeschöpft ist: Wir, die wir die wahre Wirklichkeit sehen, sehen mehr und daher haben wir recht. Wörtlich: „Das Sein, die Wirklichkeit ist immer reicher an Unterschieden, als ein grobschlächtiges und gleichmachendes Denken meint. So setzt der Nationalsozialismus dem Dogma der internationalen universalistischen Wissenschaft des Liberalismus von der Gleichheit aller Menschen die Einsicht von der Verschiedenheit der Rassen entgegen. Er hat damit den Blick geschärft auch für die feineren physiognomischen Unterschiede vom Bild der Welt.“¹⁵

Weinhandls Vorgänger in Graz war der hochbegabte Nachfolger von Meinong, Ernst Mally, der Begründer der Normenlogik¹⁶, der in den Dreißiger Jahren mehr und mehr zu einer Philosophie des Erlebens, der Strebungen und schließlich der *Wirklichkeit* gelangt. Auf weite Strecken zeigt er die Disziplin des Denkens. Aber dann beginnt, was politische Doktrin geworden war, philosophischer Satz zu werden. Und so sehen wir Mally 1938 ein „Argument“ entwickeln, welches aus dem alten Topos, daß der Mensch ein zoon politikon ist, den neuen gebiert, daß er in einer Volksgemeinschaft mit bestimmter rassischer Anlage lebt. Da dem „Folge Deinem Gewissen“ der allgemein verbindenden Ethik aber eine besondere Ethik gegenüberstehe, eine rassisch-volkliche, muß die allgemeine auch Platz für eine spezielle lassen: „Sie macht aus dieser das bestimmte Gebot: Das Artgemäße, das in der besonderen Gestalt des persönlichen Charakters ausgeprägt ist, in allem Tun und Verhalten aufs reinste zur Geltung zu bringen... Was allen Gliedern eines Volkes einheitlich vorgeschrieben werden muß, ist die Erfüllung des Volklich-Artgemäßen... Das Recht dieser Forderung ergibt sich aus der Naturtatsache der rassisch-volklich bedingten Grundlage des Menschen.“¹⁷

Hier findet Sie nun die Begründung dafür, daß die konkrete, die *wirkliche* Ethik eben die des Artgemäßen ist, dem das Entartete entgegensteht. Konsequenz findet sich sogleich auch die Anwendung auf die Kunst: „Gesunde Kunst ist ein Ausdruck gesunden Volkstums, verderbte eines entarteten.“¹⁸ Und auch das Führerprinzip wird moralisch rassisch-volklich begründet: 1) „Zur Sinnerfüllung bedarf es einer Ordnung des Gemeinschaftslebens“, 2) „Die Führung eines Volkes ... darf nicht ein außersittlicher

Mechanismus der Abstimmung sein. Sie muß persönlich sein. Nicht Entscheidung durch Mehrheit ... sondern ein Führer des Volkes und Staates als personhafter Träger des Volkstums und seines Willens.¹⁹ Das war die voraussehbare Konklusion.

Ich glaube, Zitate sind nötig, um die Bedeutung des Gesagten klar zu erkennen. Aber ich will und muß es dabei belassen. Werner Sauer²⁰ hat in seinem Beitrag zur Gegenfestschrift anlässlich von 400 Jahren Universität Graz insbesondere auch auf den Grazer Pädagogen Otto Tumlirz aufmerksam gemacht, der in aller Schamlosigkeit die Ausschaltung der Minderwertigen von der Fortpflanzung fordert, die Reinhaltung der Rasse als ein Naturgesetz ansieht und alle bekannten Doktrinen Rosenbergscher Art in eine wissenschaftliche Psychologie einbaut. Und natürlich wundert es dann nicht, wenn man hört, daß „der Orientale Freud mit starkem Triebleben ... und semitischer Neugierde ... eine semitische Eigenwelt“ beschreibt. Genug. Man erforsche diese Zeitzeugen gründlich und verschweige nicht, daß sie aufs Neue in der *Zweiten Republik, unserer Republik* zu wirken begannen und wirkten, solange sie konnten. Und da z.B. für Weinhandl kein Platz mehr frei war unter den Philosophischen Lehrkanzeln, gab man ihm die vereinte *Psychologie und Pädagogik*.

Ich hätte vielleicht auch nicht diesen Autor, der über die Goethe-Universität Frankfurt nach Graz zurückkam in Erinnerung gerufen, beegneten uns nicht bei ihm erstens die charakteristischen Züge jener Wirklichkeitsphilosophie, die wir mit anderem ideologischen Hintergrund als die vorherrschende Philosophie des Österreichs der Fünfziger Jahre kennen lernen können. Und in der Tat waren es ja auch dieselben Philosophen, die jetzt in neuem Gewande mit den alten, vagen metaphysischen Obskurantismen die Gehirne der Studenten aufs neue füllten. Und in der Tat haben sie auch Jahrzehnte ein Vordringen der analytischen Philosophie in Österreich verhindert oder zu verhindern versucht und dadurch den Abstand zur Forschung in den anglo-amerikanischen Universitäten, in Australien oder Skandinavien, der seit der Diktatur der Dreißiger Jahre im Wachsen war, zementiert. Dies herauszustellen ist wichtig.

Wir finden heute die Umriss der philosophischen Entwicklung von den Zwanziger Jahren bis zu unserer Zeit dargestellt. Auf verschiedenen Symposien, zu verschiedenen Gelegenheiten wurde der Wiener Kreis und seine Diaspora behandelt. Auch die Philosophie der Fünfziger Jahre wurde im Ansatz dargestellt. Was uns bis heute fehlt, ist eine Geschichte der Philosophie in Österreich, keine kleine Geschichte der österreichischen Philosophie, die uns vorgaukelt, Marc Aurel, Nikolaus Cusanus und Leibniz gehörten dazu, sondern eine, die die Lücken ausfüllt und durch eine genaue Erforschung der Ursachen des Glaubenswandels in verschiedenen philosophischen Schulen jene Dialektik bloßlegt, die von einem rational einleuchtenden philosophischen Theorem zur Philosophie der Untaten führt.

Ich glaube, daß der Begriff der Veränderung nicht ausreicht, diesen Wandel und diese Verwandlungen von Werkzeugen zu Waffen zu decken.

Denn das eine sind die sozialen, kulturellen und ökonomischen Bedingungen, die solchen Geist ermöglichen, wie er in der Zeit von diktatorischen Regimes sich zeigt und durchsetzt.

Das andere sind die *verdeckten* und offenen *Unterdrückungen* in einer freien Gesellschaft, die nicht die Entschuldigung parat haben kann, daß man – außer unter dem Zwang des Gesetzes – seine Pflicht tun muß. Beim einen wie beim anderen kann man mitwirken, mehr aktiv oder mehr passiv und beides gehört bloßgestellt, indem es zunächst dargestellt, ausgesprochen und analysiert werde. Was aber mit allen Mitteln zu bekämpfen ist, ist der lebendige Keim des Unterdrückens in einer Gesellschaft, die dafür keine, aber schon keine Entschuldigung vorzubringen hat.

Anmerkungen:

- 1 Platon, *Politeia* 473 d, *Der Staat*, dtsh. von K. Vretska, Reclam, p. 277
- 2 H. Reichenbach, „In eigener Sache.“, in: *Erkenntnis* 4 (1934), p. 76
- 3 Vgl. R. Haller, *Studien zur Österreichischen Philosophie*, Amsterdam, Rodopi, 1979
- 4 M. Dummett, *Ursprünge der analytischen Philosophie*, dtsh. von J. Schulte, Frankfurt, Suhrkamp, 1988
- 5 R. Haller, „Die philosophische Entwicklung im Österreich der Fünfziger Jahre“, in: *MANUSKRIPTE* 23, 80 (1983), 57–68; wiederabgedruckt in: R. Haller, *Fragen zu Wittgenstein und Aufsätze zur österreichischen Philosophie*, Amsterdam, Rodopi, 1986, sowie Hrsg. F. Stadler, *Kontinuität und Bruch 1938–1945–1955, Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte*, Wien Verlag Jugend und Volk, 1988, p. 157–179
- 6 E. Heintzel, „Metabiologie und Wirklichkeitsphilosophie“, Leipzig, Verlag J.A. Barth, 1944, p. 55
- 7 E. Heintzel, Nietzsches „System“ in seinen Grundbegriffen. Leipzig, 1939, pp. 31 ff.
- 8 E. Heintzel, „Metabiologie und Wirklichkeitsphilosophie“, p. 23
- 9 F. Weinhandl, *Philosophie – Werkzeug und Waffe*, Neumünster, Karl Wachholtz Verlag, 1940
- 10 F. Weinhandl, ebd. p. 1. f.
- 11 F. Weinhandl, ebd. p. 2
- 12 F. Weinhandl, ebd.
- 13 F. Weinhandl, ebd. p. 8
- 14 A. Meinong, *Über die Erfahrungsgrundlage unseres Wissens*, 1906, p. 100 ff.
- 15 F. Weinhandl, „Philosophie als Waffe“, in: F. Weinhandl, *Philosophie – Werkzeug und Waffe*, p. 32
- 16 E. Mally, *Grundgesetze des Sollens*. Graz, Leuschner & Lubenski, 1926; E. Mally, *Erlebnis und Wirklichkeit. Einleitung zur Philosophie der Natürlichen Weltauffassung*. Leipzig, J. Klinkhardt 1935
- 17 E. Mally, *Anfangsgründe der Philosophie. Leitfaden für den philosophischen Einführungsunterricht an höheren Schulen*. Wien-Leipzig, Hölder-Pichler-Tempsky, 1938, p. 28 f.
- 18 E. Mally, *Anfangsgründe der Philosophie*. p. 22
- 19 E. Mally, *Anfangsgründe*, p. 31
- 20 Vgl. E. Mally, „Wesen und Dasein des Volkes“, in: *Volksspiegel, Zeitschrift für deutsche Soziologie und Volkswissenschaft*, 2. Jg. Heft 2
- 20 W. Sauer, „Akademischer Rassismus in Graz.“ in: *Grenzfeste Deutscher Wissenschaft. Über Faschismus und Vergangenheitsbewältigung an der Universität Graz*. Hrsg. Steirische Gesellschaft für Kulturpolitik, 1985, p. 81 f.

ENTBERGUNG UND KONSTRUKTION oder DER ENTFESSELTE PROMETHEUS

Die philosophische Moderne hebt sozusagen zweimal an, beide Male mit der Skepsis. Es wurde für ihr Schicksal bestimmend, daß erst der zweite Anlauf zum Durchbruch kam – denn mit ihm hat die Skepsis sich selbst ruiniert, weil sie als radikale nur mehr Mittel war zur Gewinnung absoluter Sicherheit. Was als befreiende Lebenspraxis beginnt, verhärtet sich zur Methode, die in der Folge das Leben erst recht reglementiert. Hält nämlich *Montaigne* den skeptischen Gestus in Schwebe und gewinnt so eine gelassene Distanz zur Welt, die die Liebe zu ihr erst ermöglicht, so schlägt *Descartes* radikaler Zweifel in apodiktische Sicherheit um: als wahr soll fortan nur gelten, was so klar und distinkt wie das *Cogito* ist. So spaltet die Wirklichkeit sich in zwei Welten auf: in eine sich selber denkende, wo das Subjekt zu Hause ist, und in eine externe, die es zu erobern gilt. Die Zerrissenheit ist das Geburtsmal der Moderne, sie hat die Freiheit des Subjekts mit dessen Entfremdung von dem bezahlt, wovon sie es befreite. An den *Descartesschen* Impuls zur Kolonisierung des Fremden schloß in der Folge alle Systemphilosophie an, auch solche, die sich nicht auf ihn berief. Das Andere mit dem Gespinnst des Begriffs zu überziehen und alles Nichtidentische in Identität aufzulösen, wurde zum Wahn idealistischer Philosophie. Sie feierte ihren Triumph mit Hegel, in der absoluten Identitätsphilosophie. Gegen diese Selbstvergottung des Begriffs hat schon *Kierkegaard* protestiert, und aus anderen Motiven *Marx*, aus wiederum anderen *Nietzsche*. Doch was in der Philosophie Phantasma war, das hat das industrielle Kapital als „Projekt“ realisiert: Als sich selbst verwertender Wert hat es alles Fremde immer mehr in sich aufgezehrt, die gesamte Natur, die äußere und die innere des Menschen, als anzueigenden Rohstoff exploitiert und die erste Natur mit der zweiten zunehmend verschmolzen. Es hat den *Hegelschen* Traum von der „Identität der Identität mit der Nichtidentität“ seiner Verwirklichung immer näher gebracht, aber nicht als Versöhnung des Eigenen mit dem Fremden, sondern als „Großchicago mit etwas Landwirtschaft dazwischen“ (*Bloch*). *Hegels* „Furie des Verschwindens“ hat sich im Kapital inkarniert. Gegen dieses historische „Projekt der Moderne“, das deren Zerissenheit immer tiefer trieb, hat die Ästhetik seit der Romantik das Andere identifizierender Vernunft repräsentiert. Dabei wurde ihre Position immer weniger haltbar, und sie hat es heute nur mehr mit Resten zu tun.

„Das Naturschöne“, bemerkt *Adorno* in der nachgelassenen Ästhetischen Theorie, „ist die Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität.“ Es ist auch die Spur der verlöschenden

Aura, wie sie *Benjamin* beschrieben hat. Gewonnen hatte dieser den Begriff am Kunstwerk, als Ausdruck von dessen historischer Zeugenschaft; am Naturding hat er sie illustriert als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie auch sein mag“. In beiden Formen schien sie ihm geschichtlich verurteilt. Hatte *Benjamin* jedoch in seinem klassisch gewordenen Aufsatz von 1935/39 den mit dem Prozeß der Säkularisierung und der Entwicklung der Reproduktionstechniken fortschreitenden Verfall der Aura des Werks noch als Voraussetzung und Vorschein eines neuen, der Erfahrungswelt der Menschen in der industriellen Zivilisation adäquaten Kunstverständnisses begrüßt, so verbindet *Adorno* mit dem radikal entauratisierten Kunstwerk keine utopistischen Hoffnungen mehr. *Benjamin* hat sie immerhin noch offenhalten wollen. Denn gerade in der Destruktion des kontemplativen Subjektverhaltens, das auch das auf seinen Ausstellungswert reduzierte Kultobjekt zu seiner adäquaten Rezeption noch erzwungen hatte; gerade in der Störung jener säkularisierten Andacht in den Tempeln der Kunst, die schon *Hegel* „ein gedankenloses Verdampfen der Seele“ nannte, durch das seiner Einmaligkeit beraubte, industriell produzierte Artefakt, sieht *Benjamin* die Chance eines sozial reflektierten Umgangs mit einer Kunst, die dem Stand der materiellen Produktivkräfte entspricht. Und von der Dynamisierung der Wahrnehmung erhoffte er sich kathartische Effekte, welche die Produktionsverhältnisse, die jene Kräfte technisch freigesetzt hatten, politisch aber gefesselt hielten, erodieren sollten. Dieses realutopische Moment einer sich ins Soziale auslegenden Rezeptionsästhetik ist bei *Adorno* verschwunden; er sah darin damals schon das schlechte Allgemeine nur noch einmal verdoppelt: durch sinnliche Anpassung an den Weltlauf. Einzig in der strikten Immanenz der Logik des Werks der Monade, die sich, wenn überhaupt, und niemals ohne Rest, in der konzentriertesten Versenkung dem Begriff erschließt; einzig in der radikalen Negativität zum Bestehenden, die sich der zerstreuten Kommunikation verweigert, überlebt für ihn der künstlerische Ausdruck. Zwar zittert auch bei *Benjamin* dem Verlust der Aura ein Moment von Trauer nach und jene Sätze, die das Verlorene semantisch fassen wollen, gehören in ihrer sanften Wehmut zu den schönsten Stellen des Textes überhaupt; wohingegen die distanziert-genaue Beschreibung der Techniken des Films, auf dessen massenpädagogische Potentiale *Benjamin* vor allem setzt, in ihrer trockenen Analytizität nur wenig Sympathien mit ihrem Gegenstand erkennen läßt. Diese scheinen auch weniger der rezeptionsästhetischen Analyse

genuin entsprungen, als der äußerlichen Applikation einer geschichtsphilosophischen Figur aus der materiellen auf die ästhetische Produktion sich zu verdanken, einer Figur, die Benjamin selbst nur wenig später in der XI. geschichtsphilosophischen These einer vernichtenden Kritik unterziehen sollte: daß der Fortschritt der Produktivkräfte einen Fortschritt des gesellschaftlichen Bewußtseins nach sich ziehe. Entsprechend unvermittelt und dogmatisch trägt Benjamin seine kanonisch gewordene Schlußformel vor.

Heute ist nicht nur seine Programmparole von der Politisierung der Kunst durch deren Realisierung hoffnungslos desavouiert, sondern auch jene These, auf die sie die Antwort war: der Faschismus betreibt die Ästhetisierung der Politik, ist ohne Differenzierung kaum mehr zu halten. Sie ist historisch geworden und war schon damals zu pauschal; sie sagt nichts davon aus, welcher Art diese Ästhetisierung ist, aber gerade darauf käme es an. Denn einerseits ist kein Staat ohne Selbstdarstellung möglich und ohne symbolisches Handeln, ist also immer auch ein ästhetisches Phänomen, andererseits hat man inzwischen faschistische Bewegungen gesehen, die nicht durch Ästhetisierung die Massen ergriffen. Als wahre Volksbewegungen verschafften sie sich Ausdruck, der nicht im geringsten stilistisch gebrochen war. Betrieb der Faschismus vor allem die *Banalisierung* der Kunst, so scheint heute selbst jener antiästhetische Affekt erlahmt, der damals ein wichtiges Element der Propaganda war. Gleichwohl sind seine Potentiale vorhanden, sie liegen in jener Gier nach „Sinn“, die an der Freiheit des Subjekts verzweifelt, in einer Sehnsucht nach Heteronomien, die die Aufklärung destruierte, also nach etwas, woran man sich halten kann in einer leer gewordenen Welt. Der Herrenmensch ist einer, der nach seiner eigenen Unterwerfung lechzt, metaphysisch und in der Politik.

Der Rausch, den der Faschismus entfachte, verdankte sich weniger ästhetischer Blendung, als quasi-religiöser Ergriffenheit: Er betrieb eher die *Theologisierung* der Politik als deren Ästhetisierung, und diese nur, um jener zu dienen. Seine Massenaufmärsche waren Messen, bei denen man „Sinn“ in die Menschen stopfte, indem man sie ausgrenzend vereinigte, im Namen elitärer Ideale. Es gibt keinen skeptischen Nazi.

Gewiß äußerte sich der Faschismus selbst „ästhetisch“, doch in genau jenem Sinn, in dem er auch immens „moralisch“ war: Man erinnere nur Himmlers Rede in Posen von Oktober 1943. Die Schlächter waren nichts weniger als zynisch, sie waren *pathetische Idealisten*, in der Kunst wie in der Moral. Sie haben den Mord als Arbeit begriffen, nicht als Transgression, und in der Kunst, die das Verborgene zum Vor-Schein bringt, mit Recht ihren genuinen Feind gesehen. Jedes ästhetische Empfinden zu ersticken, war der Sinn ihrer Ästhetisierung der Politik, weil hinter dieser sich ein Abgrund an Schäbigkeit verbarg, den jenes als erstes bemerkt und lächerlich gemacht hätte. Daß der Postkartenmaler zum Führer wurde, der sich als Architekt eines neuen Reichs verstand, ist auch als ästhetische Revolte des Spießers zu ver-

stehen, der mit der Kunst der Moderne nicht mitkam und ihre Exaltationen für bare Münzen hielt. Der Staat als *enorme Idylle*, das dürfte sein ästhetisches Ideal gewesen sein.

Die Ästhetik durch Ästhetik abzutöten, indem Politik sich selbst als Kunst geriert, die eine „Sendung“ ins Leben holt – das heißt die Zerstörung der Kunst von innen betreiben, durch Überbietung und Regression. Nur insofern ist Benjamins These stimmig, als der Faschismus den Staat selbst als religiöses Gesamtkunstwerk plante, vor den Fassaden eines klassizistisch dekorierten Funktionalismus ohne Funktion ein ganzes Volk vor sich selber antreten ließ und es „total mobilisierte“. Er war eine bombastische Theaterdekoration für sakrale Weiheispiele, doch lebte man im Alltag hinter den Kulissen, konnte also sehr wohl sehen, was geschah. Echt auf der Bühne waren nur die Leichen. So betrieb er mit einer ganz bestimmten Ästhetisierung der Politik auch eine Sakralisierung der Kunst und damit eine nachhaltige Zerstörung der Ästhetik: Indem er die Destruktionsphantasien der Kunst politisch realisierte, hat er das Böse trivialisiert und aus der Kunst selber vertrieben.

Davon hat die Moderne sich nie mehr erholt, und es hat die Ästhetik selbst in Verruf gebracht. Seither steht jedes ästhetische Urteil in der Politik unter Faschismusverdacht, und in der Kunst ist die „Zerstörungsmetapher“ (Bohrer) tabuisiert. Die „Wiener Gruppe“ hat dagegen noch einmal mit Phantasie und Elan protestiert, doch die Geschichte hat auch sie überholt – bei der „Verbesserung von Mitteleuropa“ denkt man heute wieder an Habsburg. Ein Film wie „L' Age d'Or“ wurde nach 1945 unmöglich, und in der Politik können nur mehr jene Typen reüssieren, die eine joviale Umgänglichkeit pflegen. Bemüht um glückliches Mittelmaß, betreibt man eine einfache Umkehrung der faschistischen Semantik und Symbolik, gleichsam deren algebraische Negation, die jedoch als solche auf der gleichen Achse liegt, und die im übrigen damals schon den realen Alltag bestimmte: Der aufgeblasenen Dämonie stellt man eine leutselige Heiterkeit entgegen, der düsteren Emblematik eine kumpelhafte Vertraulichkeit, der Massenmobilisierung eine bornierte Fixierung auf's Private. In der Kunst wurde die Moderne „klassisch“, d. h. sie tat niemandem mehr weh. Im Rückblick wurde sie selbst auratisch und sogar Malewitschs „Rotes Quadrat“ von 1915, in der Wiener Ausstellung großartig placiert auf einem Stahlbetonblock, ist gerade dadurch zu einer Ikone geworden, die von Aura nur so trieft.

Hatte seit Dada und den frühen Surrealisten die Moderne ihre besten Energien dem Sinnzerfall abgewonnen, den sie mit ihren Werken zelebrierte, bezogen diese ihre Schönheit aus der Irritation des cartesianischen Blicks, so scheinen diese Energien heute nicht nur innerästhetisch gebrochen, sondern es wurde ihnen auch gesellschaftlich der Boden entzogen. Je schwankender dieser ist, desto mehr verlangt man nach Sicherheit. Seit Europa reale Ruinerfahrungen hat, ist die Romantik der Ruine verschwunden. Die Phantasmen, die das Banale durchbrechen wollten, wurden durch Realisierung selbst

banalisiert. Marinettis Jubel über den aufheulenden Rennwagen, der die griechische Schönheit verblasen läßt, erwartete von den Explosionen der Technik noch ein neues Wunderbares und von der Beschleunigung des Lebens das Zerbrecen des Käfigs jahrtausendalter Konvention. Der plötzliche Einbruch der Technik in eine langsam gewachsene Kultur schien von uraltem Druck zu befreien und das Leben um ungeahnte Möglichkeiten zu bereichern. Der ästhetische Reiz entzündete sich am Widerspruch. Als ein einzelner Bugatti durch die Landschaft raste, war das auch ein ästhetisches Phänomen, das traditionelle Wahrnehmungen sprengte und kathartische Wirkungen auf die Sinnlichkeit hatte. Wenn heute Millionen von Mittelstandsautos sich durch eine vollindustrialisierte Landschaft wälzen, so ist mit der ersten Natur auch der Reiß in ihr verschwunden und jede Spur von Transzendenz getilgt. Das Wunderbare hat sich, indem es massenhaft verwirklicht wurde, als Glücksversprechen aufgehoben und wurde selbst zum Alb der Trivialität. Was sich als Ausbruch gebärdete, war nur ein Sprung nach vorwärts, in die gleiche Richtung also in welche die Geschichte ohnehin marschierte. So kehrt eine müde gewordene Postmoderne zu den gealterten Niken zurück. Der „Paysan de Paris“ wurde durch Ecos Bildungsroman ersetzt, der ironisch mit der Aura spielt und sie dabei unter der Hand revitalisiert. Als die Moderne noch ein Stachel war, leuchtete ihr Zauber gerade aus der Zerstörung von Aura auf. Indem sie sich der historischen Zeugnenschaft entledigte, befreite sie den Geist aus dem Muff der Jahrtausende und sprengte sich los von der Tradition. Aus der in der Welt des Scheins mit äußerster Rationalität betriebenen Selbstzerstörung identitätslogischer Rationalität blitzte die Möglichkeit des Anderen auf, ihre Transzendenz gewann sie aus der Destruktion historischer Sinnstifterei und vereinheitlichender Transzendentalität. Ihre Utopie war phantastisch, sie hatte keinen Ort in der Realität, aber als ihre erbittertsten Gegner begannen, die Phantasmen Lautréamonts, Apollinaires und der Surrealisten real zu praktizieren, als die Nazis tatsächlich vollzogen, was Breton provokativ imaginierte, das Phantasma wirklich machten und in die Menge schossen: da wurde mit der Realität auch die Phantasie zerstört, die jene einmal erzittern ließ, weil sie ihre Banalität offenbarte. Die Moderne war gerade nicht dialektisch gewesen, sie hatte das Ererbte nicht aufgehoben, sondern verstört, jetzt aber wird ihr eine historische Verantwortung aufgeladen, an der sie ersticken muß. Unter dem Druck der Moralität wurde sie tatsächlich „aufgehoben“, und so mündet sie heute in den falschen Trost einer Postmodernität. Weil sie vom Terror des Guten, der als Heuchelei in der Praxis herrscht, zumindest in der Phantasie entlastet, ist die Imagination des Bösen immer schon der stärkste ästhetische Reiz gewesen, nicht erst seit der Romantik und Baudelaire, mit denen sie programmatisch wurde. Der junge gekreuzigte Gott, der zu Tode gequälte Menschensohn, in kaum verhüllter Nacktheit der Anbetung dargeboten: dieses offen sado-masochistische Motiv ist über ein Jahrtausend

das Zentralsujet abendländischer Kunst gewesen, und es hat sich darüber unser Begriff von Liebe definiert. Was die Gesellschaft sich real verbietet, das leuchtet in der Kunst als Schönheit auf; was in der Wirklichkeit verborgen wird, weil es als unmoralisch, böse oder häßlich gilt, das kann in der Phantasie zum Faszinosum werden, das die stärkste Erregung schafft. Deshalb ist die Kunst in ihrer Amoralität paradox allein moralisch: dort, wo sie offen zynisch ist. Zumindest für unser christliches Abendland gilt: *Wie der ökonomische, so entspringt auch der ästhetische Mehrwert der Qual der Anderen*; doch liegt dieser als imaginiertes offen zutage, während jener als wirklicher verborgen bleibt. Und die Kunst ist als zynische nicht nur allein moralisch, sie ist auch als Schein allein wahr: Denn wie Nietzsche prägnant formulierte, behandelt sie den Schein als Schein, will also gerade nicht täuschen, ist wahr. Weil Marinettis Manifest zum Äthiopienkrieg die Lust an der Zerstörung nicht literarisch imaginierte, sondern kriegslüsterne Propaganda war, hat Benjamin es zu Recht verurteilt, wohingegen er die ästhetischen Träume des Surrealismus begrüßte, die nur so taten, als meinten sie unmittelbar Realität. Wenige Jahre zuvor konnte er noch weiter gehen und hymnisch den „destruktiven Charakter“ feiern. 1931 als Hohn auf den „Etui-Menschen“ geschrieben, in dem er den kommenden Nazi sah, liest nach dessen Ausbruch aus dem Etui der Text sich peinlich, achtet man nicht genau auf die Nuancen. Die Metalepsis scheint heute unvermeidlich: man lastet dem Seismographen das Erdbeben an und dem Feuerwerker den Krieg. Wie man in der politischen Theorie die Gewalt tabuisiert, seit sie praktisch allgemein geworden ist, so hat sich auch in der Kunst das Phantasma der Aggression erschöpft, seit Innovation und Schock, von denen die Moderne lebte, zum Existenzial geworden sind. Bunuels Klinge würde heute mit dem Auge kein Tabu mehr zerschneiden, das surrealistische Imago ist abgeschmückt, weil die sadistische Szene inzwischen sehr real geworden ist. Seit die Realität phantastischer ist als alle Phantasie, wird die Phantasie wieder realistisch und bleibt hinter der Realität zurück.

Hatte die Kunst der Moderne auf die mit der Industrialisierung fundamental veränderte Wirklichkeit in ihren technischen Verfahrensweisen und in ihrer Formensprache nicht nur reagiert, sondern sie auch innovatorisch zu überbieten versucht, so hinkt sie heute, so scheint es, hoffnungslos hinter ihr her. Angesichts der technischen Möglichkeiten, die das Medium bietet, hat etwa die Video-Kunst etwas rührend Harmloses an sich und das kompositorische Schaffen in der Musik droht bei erschöpfter Sprache sich in den Klangwelten zu verlieren, welche die Elektronik eröffnet hat: Die Maschinerie auszuzerzen scheint schlechterdings unmöglich geworden, die absolute Freiheit schlägt in eine Fessel um. Nie war künstlerische Arbeit schwerer als heute, sie nähert sich immer mehr der Forschung an. Da sie dort, wo sie umschlägt in Erkenntnisarbeit über das sinnliche Vermögen, mit einem verstehenden Publikum eben-

sowenig rechnen kann wie die reine Wissenschaft, bestünde, dies nur en passant gesagt, für den Staat die Verpflichtung, Avantgarde-Projekte mindestens ebenso zu finanzieren, wie etwa die Grundlagenforschung in Physik oder Biologie. Doch nicht nur ist ihr das Material über den Kopf gewachsen, sondern es gibt auch keinen Sinn mehr zu stören, und ein neuer ist kaum zu gewinnen. Jede Symbolik griffe auf abgelebte Formen zurück, die „Resemantisierung des Kunstwerks“ (Wellmer) ist allenfalls ironisch möglich. Doch ist die Ironie eine Form von Skepsis, die sich im Bestehenden einzurichten pflegt. Sie macht das Wirkliche bequemer, nicht zwar indem sie deren Wahrheit verbirgt, wohl aber, indem sie deren Unheimlichkeit verschleiert. An der Architektur ist das am deutlichsten zu erkennen: Der Funktionalismus wurde in dem Augenblick häßlich, als die Funktion selbst total, als Funktionszusammenhang tautologisch geworden war, und für nichts mehr funktionierte. Der schlechten Unendlichkeit müde, hat die Postmoderne darauf mit Ironisierung der Funktion reagiert oder dieser einen Sinn vorgeklebt, der nicht mehr existiert oder nicht mehr existieren sollte. Doch ist die Wahrheit des Skeletts auch nicht mehr auszuhalten, welche die Wahrheit der Gesellschaft ist, in der es steht. Das gilt mutatis mutandis auch für John Cages Minutentone, seine absolute Stille oder das Röcheln von Beckett. So wächst der Kunst wieder die Aufgabe falscher Versöhnung zu. Contre coeur dürfte sich Nietzsches Satz bestätigen, den er in der „Geburt der Tragödie“ schrieb: „Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen.“ Doch ist die Täuschung unübersehbar geworden, und die gewollte Behübschung wird als Kitsch erlebt.

Hegels Diktum in seinen Vorlesungen zur Ästhetik aber, daß „die Kunst für uns nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung ein Vergangenes sei“, das schon damals von der Romantik überholt schien, dürfte heute, eineinhalb Jahrhunderte, nachdem es geprägt wurde, sich erfüllen. Denn mit der Überholung der Kunst durch die technologische Moderne, deren Zerissenheit sie weder mehr feiern will noch heilen kann und die sie an innovatorischer Wucht bei weitem überbietet, gilt uns tatsächlich „die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher sich die Wahrheit Existenz verschafft“. Daß sie heute ein breiteres Publikum findet denn je, daß Ausstellungen, Museen und Konzerte Besucherrekorde melden, daß man ganze Stadtviertel künstlerisch gestaltet, sie „revitalisiert“, in dem man das wirkliche Leben aus ihnen vertreibt (die spießigen „Fußgängerzonen“ sind dafür nur ein Beispiel), ist kein Gegenargument, sondern bestätigt die These. Man sucht in der Kunst wieder ein Palliativ und möchte sich bei ihr erholen. Das zeigt bloß, daß sie harmlos geworden ist, und dafür klopf man ihr auf die Schulter. Als Gewerbe und Industrie hat sie eine große Zukunft vor sich, vor allem im Dienst gehobener Einkommensklassen. Als die Kunst der Moderne noch wahrhaft erregte, war sie eine Serie elektrischer Schläge, keine angenehme Kitzelei. Platz zum Ausruhen bot sie nicht.

Heute sind ihre Schocks zur Gewöhnung gewor-

den und stumpf gegen jene, die man sonst erlebt. Daß man die Moderne „klassisch“ nennt, ist ein höflicher Abschied, doch nicht ohne Widerspruch. Im Grunde ist der Begriff ein Oxymoron: Denn die Moderne lebt von der Innovation, die ein Klassischerwerden ihrer Formen verbietet, sie kann sich nicht selbst zur Norm erheben, weil sie als Kunst erst jenseits jeder Normalität existiert, die sie als Normativität entschlüsselt. Aber eine ästhetische Innovation, die der technischen bloß nachläuft, die sinkt zurück in Imitation, auch wenn sie dabei dynamisch bleibt, weil das es ist, was sie imitiert. So ist die Video-Kunst die Veduten-Malerei der Medienwelt, in der die Landschaft selbst medial produziert wird. Neue Welten schafft sie keine, das macht vorher schon der Ingenieur.

Das heißt nicht, daß das ästhetische Phänomen überhaupt verschwindet, aber es erreicht seine intensivste Gestalt nicht mehr als Resultat eines intentionalen Akts. Verliert aber das Kunstschöne seinen Anspruch auf Wahrheit, so leidet dies eine gespenstische Resurrektion des Naturschönen ein. Eines Naturschönen freilich, das mit dem traditionellen nichts mehr gemein hat; ein ästhetisches Naturphänomen, das selber das Ergebnis von Künstlichkeit ist.

Es blitzt auf als „Ereignis“, wenn der technologische Schleier zerreißt, es springt uns an in den Momenten, in denen die erste Natur die zweite durchschlägt. Es offenbart das „Nichtidentische an den Dingen im Bann universaler Identität“ als reinen Schrecken, wenn der identifizierende Bann zerbricht. Wenn man im postmodernen Diskurs heute vom Dekonstruktivismus schwärmt und von einer neuen Ästhetik des Erhabenen spricht, sollte man wissen, was man tut: Man beschwört damit die Ästhetik des Schreckens, einen Vorschein des kommenden Grauens. Denn in der ersten Natur als beherrscher ist das Erhabene nicht mehr zu finden, und die Spur des Nichtidentischen ist verwischt. Gerade wo Natur scheinbar am tiefsten in sich ruht, wissen wir sie als Produkt rationaler Planung, die ökologische Parameter integriert, oder als agrartechnologische Rekonstruktion. Daß Natur nur mehr als Park existiert, als Schon- und Schauraum, oder als industrielle Wüste, ist der tiefe Widerspruch einer ökologistischen Ästhetik, die das Nichtidentische retten will und es gerade als Gerettetes aufhebt. Das Schöne der Natur wie das Erhabene an ihr sind nur mehr als Replikationen möglich, als Gemachtes nach einer konventionellen Vorstellung von Natur. Sie selbst ist heute als natürliches Produkt von Kunstgewerbe, nicht erst ihr Abbild in Ö1. Nicht nur die Kunst, sondern gerade auch die sogenannte Natur ist heute reproduzierbar geworden. Damit aber ist sie selbst radikal entauratisiert, und das *verschonte Erhabene* ist kein Erhabenes mehr, es hat seinen Schrecken verloren: Wie das Raubtier im Käfig ruft es bloß Mitleid hervor und eine leise Trauer um einen Verlust. Nur wenn einmal das Gitter nachgibt und der Tiger in die Menge springt, wohnen wir für Sekunden einer Erregung bei, welche die Kontinuität der Zeit durchbricht: einen ästhetischen Augenblick. Überleben wir

ihn, so waren wir Zeuge einer erhabenen Erscheinung.

Weder in der Kunst, noch in der Natur sind heute die Orte zu finden, an denen das Ästhetische in höchster Form zutage tritt, auch nicht dort, wo die Kunst ins Leben übertritt; zu dicht ist das Rationalisierungsgewebe geworden, als daß Natur im Normalfall noch zu haben wäre oder Kunst den technologischen Schleier intentional durchdringen könnte. Es bricht für Momente nur mehr dort hervor, wo die Konstruktion intentionslos zusammenbricht: In den Katastrophen der Technik, im Kollaps naturbeherrschender Vernunft, der ex definitione nicht prognostizierbar ist, bebzt für Sekunden ein Erhabenes auf, „als Spur von Nichtidentität“, das die Macht identifizierender Vernunft von sich abwirft. Man kann es nicht produzieren, denn als Gemachtes wäre es selbst ein Stück Technik, die es als Ereignis dementiert; kein Augenblick ästhetischen Scheins, keine Epiphanie verdrängter Wahrheit, sondern ein Verbrechen. Deshalb war der Futurismus auch ästhetisch falsch, nicht nur politisch.

Das subjektive Korrelat zu jenem aber ist die erotische Ekstase, die das Realitätsprinzip überschwemmt. Was der Surrealismus individuell intendierte: die intentionslose Darstellung des Unbewußten in einer rationalistisch geordneten Welt, den Aufweis des Nichtidentischen als Kern von Identität selber, das bricht in der technischen Katastrophe sich gesellschaftlich Bahn. Im Zerschneiden der Konstruktion zeigt sich die Wahrheit als das Falsche identifizierender Vernunft. Deshalb wird ihr Schein ästhetisch genossen, und alle Medien leben davon: Millionen haben verzückt an den Apparaten gesessen, als die Challenger explodierte, es war Performance-Art in Vollendung, und sogar das Wetter war günstig. Man hat die Szene immer wieder gezeigt, das Publikum war geil darauf. Katastrophisch ist das Ereignis schon gewesen, aber nicht im geringsten katastrophal. Die wahre Katastrophe ist das Gelingen des Programms, nicht der Absturz von ein paar Astronauten, der jenes zumindest ein bißchen bremste. Natürlich hat man über ihren Tod ein paar Tränen vergossen, aber die waren ebenso medial wie das Ereignis selber. Hätte man es nicht gefilmt, so

wäre nichts gewesen. Andere Stuntmen beweint man nicht.

Man sollte darüber nicht die Nase rümpfen, sondern die Moralität im Zynismus sehen. Denn die Freude des Schocks verdankt sich dem Funken von Hoffnung, daß eine Entwicklung, die absehbar in die absolute Katastrophe treibt, vielleicht nicht gänzlich unabwendbar sei. Wenn die Welt als solche zum technischen Fall zu werden droht, zum sogenannten Ernstfall, als ob sie jetzt heiter wäre, dann zuckt eine perverse Schönheit im Un-Fall auf, der den logischen Gang der Dinge unterbricht. Medial unendlich vervielfacht, ist sie als ästhetischer Schein ein falsches Glücksversprechen. Reale Utopien sind nicht mit ihr zu verbinden, die Transzendenz des Augenblicks verweist in keine Zukunft. Ist er vorbei, so geht die Geschichte weiter, in ihrem gewohnt-gewöhnlichen Trott auf ihr wahrscheinliches Ende zu. Und doch leuchtet in ihm so etwas wie Wahrheit auf: die Wahrheit einer falschen Welt.

Und das *Erhabene* der Natur, vor dem die Menschen erschauern, weil es gerade noch verschmährt, sie zu zermalmen, ist in den Zeiten der Postmoderne nicht mehr wie im Jahrhundert Kants der Eisberg oder die unendliche Wüste, das aufgewühlte Meer oder das Gebirge im Gewitter: es ist Tschernobyl. Das Erhabene einer domestizierten Natur bricht nur mehr im Moment des technischen Gebrechens hervor, dann aber aus einer Tiefe und mit einer Wucht, die ohne historisches Beispiel sind.

Daß sich im Werk, wie Heidegger sagt, die „Wahrheit des Seienden entberge“, ist nur mehr im Augenblick von dessen Scheitern wahr. Die Wahrheit des Seienden entbirgt sich im Zusammenbruch der Konstruktion, in der erhellenden Katastrophe der Explosion. Denn die durch sie „sich eröffnende Wahrheit“ ist tatsächlich „aus dem Bisherigen nie zu belegen und abzuleiten. Das Bisherige wird in seiner ausschließlichen Wirklichkeit ... widerlegt“.

Der Blitz der Explosion aber ist selber auratisch: als An-Wesen einer Ferne, die näher rückt. Dazu hat die Aura, der Heiligenschein der Dinge, sich heute komprimiert. Sein Flimmern am Bildschirm lädt ein zur Meditation.



DIE AUTOR/INN/EN:

Ruth Beckermann, 1952 in Wien geboren. Studium der Publizistik und Kunstgeschichte. 1977 Gründung des Verleihs „filmaden“. Filme: 1977 Arena Besetzt. 1978 Auf amol a Streik, 1980 Der Hammer steht auf der Wies'n draußen. 1983 Wien Retour. 1984 – 1987 Die papierene Brücke.

Publikationen: (Hrsg.) Die Mazzesinsel (1984); Unzugehörig. Österreicher und Juden nach 1945 (1989).

Rudolf Burger, geb. 1938 in Wien; Professor für Philosophie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien; Leiter der Abteilung für gesellschaftsbezogene Forschung im Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung.

Publikationen: u.a. zur Geschichtsphilosophie und Erkenntnistheorie, zuletzt „Vermessungen. Essays zur Destruktion der Geschichte“, Wien 1989. Organisator der „Wiener Gespräche zur Philosophie“.

Gertraud Cerha, geb. 1928, studierte Musikerziehung, Klavier und Cembalo an der Hochschule für Musik und Geschichte an der Universität Wien. 1950 – 1981 Unterricht an einer Begabtenförderungsstelle des Bundes mit musischen Schwerpunktfächern in Wien. Seit 1981 Professorin für Generalbaß an der Wiener Musikhochschule. 1958 Gründungsmitglied des Ensembles „die reihe“, gemeinsam mit Friedrich Cerha und Kurt Schwertsik an der Gestaltung der gleichnamigen Konzertserie, 1978 – 1982 wesentlich an der Programmierung des Zyklus „Wege in unsere Zeit“ im Wiener Konzerthaus beteiligt; Einführungsveranstaltungen und Sendereihen im ORF zum gleichen Thema. Mitarbeit am Musiklehrbuch „Hören und Gestalten“ für österreichische Mittelschulen.

Valie Export lebt als Filmemacherin, Künstlerin und Theoretikerin zeitgenössischer Kunst in Wien und in den USA. Ihre zahlreichen Publikationen beschäftigen sich vor allem mit der feministischen Theorie und dem feministischen Aktionismus. Seit 1984 Professur an der Universität Wisconsin-Milwaukee, Dept. of Film and Video. Publikationen zum Thema: Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumente. Hrsg. S. Eiblmayr, V. Export, M. Prischl-Maier (1985); Valie Export. Biennale di Venezia. Hrsg. v. Hans Hollein, (1980); Works from 1968 – 1975. A Comprehension. Biennale de Paris. Hrsg. V. Export (1975); Das Reale und sein Double: Der Körper (1987).

Rudolf Flotzinger, geb. 1939 in Vorchdorf, Oberösterreich, Studium der Musikwissenschaft in Wien, seit 1971 o. Prof. in Graz; einschlägige Arbeiten in: Aufbruch und Untergang (hrsg. c. F. Kadrnoska), Weinzierl – Skalník (Österreich 1918 – 1938) und Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes 1980, entsprechende Kapitel in seinem Buch „Geschichte der Musik in Österreich zum Lesen und Nachschlagen“ (1988).

Peter Gorsen, geb. 1933, Professor, Dr.phil.; Kunstwissenschaftler und Publizist; Lehrtätigkeit an der Universität Frankfurt (1970 – 1973), der Universität Gießen (1973 – 1976); seit 1977 Professor für Kunstgeschichte an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien.

Veröffentlichung (zuletzt): Sexualästhetik. Grenzformen der Sinnlichkeit, Reinbek 1987.

Rudolf Haller, geb. 1929; Universitätsprofessor. Seit 1967 Ordinarius für philosophische Grundlagenforschung am Institut für Philosophie an der Karl-Franzens-Universität in Graz sowie Leiter der neu gegründeten Forschungsstelle und des Dokumentationszentrums für österreichische Philosophie in Graz. Mitglied des Institut International de Philosophie. Gastprofessuren u.a. an den Universitäten München, Peking, Stanford, Tucson und Rom.

Publikationen (Auswahl): Studien zur Österreichischen Philosophie (1979); Urteile und Ereignisse (1986); Fragen zu Wittgenstein und Aufsätze zur österreichischen Philosophie (1986).

Josef Haslinger, geb. 1955 in Zwettel, Niederösterreich; studierte Philosophie, Theaterwissenschaft und Germanistik; lebt als Schriftsteller in Wien. Haslinger ist Mitherausgeber der Literaturzeitschrift „Wespennest“ und war Generalsekretär der Grazer Autorenversammlung; derzeit Gastvortragender in den USA. Veröffentlichung zum Thema: Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich (1987).

Rolf Hochhuth, geb. 1931 in Eschwege/Nordhessen. Arbeitete als Buchhändler und Verlagslektor, seit 1963 freier Schriftsteller; mit seinem ersten Stück, „Der Stellvertreter“, dem weitere Dramen folgten, wurde er weltbekannt; schreibt außer für die Bühne Erzählungen, Essays und sozialpolitische Analysen. Seine Recherchen

und Darstellungen der „furchtbaren“ Rolle des damaligen Marinestabrichters Hans Filbinger „bei der Verhängung von Todesurteilen spaltete das kollektive Bewußtsein in tausend Facetten auf“ und zwang Filbinger zum Rücktritt.

Claudia Maurer-Zenck, geb. 1948 in Bremen, studierte Klavier in Freiburg und Musikwissenschaft, Romanistik und Germanistik in Freiburg und Berlin und promovierte 1974 an der TU Berlin. 1976 bis 1979 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Schwerpunkt „Exilforschung“ der Deutschen Forschungsgemeinschaft, danach freiberuflich in Forschung und beim Rundfunk tätig und lehrte an den Universitäten Essen und Siegen. Derzeit Professorin an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst.

Publikationen (Auswahl): „Ernst Krenek – ein Komponist im Exil“ (1980), die Herausgabe des Briefwechsels zwischen Ernst Krenek und Friedrich T. Gubler aus den dreißiger Jahren.

Fred K. Prieberg, geb. 1928, Funk- und Buchautor in der Nähe von Straßburg;

Publikationen u.a. Musik in der Sowjetunion (1965), „Musik im anderen Deutschland“ (1967), „Musik und Musikpolitik in Schweden“ (1975), „Musik im NS-Staat“ (1982), „Kraftprobe – Wilhelm Furtwängler im 3. Reich“ (1986).

Oliver Rathkolb, Dr.jur. et Dr.phil., geb. 1955 in Wien. Studium der Rechtswissenschaften und Geschichte in Wien; seit 1984 wissenschaftlicher Angestellter am Ludwig-Boltzmann-Institut für die Geschichte der Gesellschaftswissenschaften in Wien. Daneben seit 1985 wissenschaftliche Leitung des Bruno-Kreisky-Archivs. Veröffentlichungen: Hrsg. (zusammen mit S. Meissl/K.-D. Mulley): Verdrängte Schuld, verfehlt Sühne. Entnazifizierung in Österreich 1945 – 1955. Wien 1986; Hrsg.: Gesellschaft und Politik am Beginn der Zweiten Republik. Vertrauliche Berichte der US-Militäradministration aus Österreich in englischer Originalfassung. Wien 1985.

Franz Schuh, geb. 1947, Dr.phil. Redakteur der Zeitschrift „Wespennest“, ständiger Mitarbeiter des „Falter“, freier Mitarbeiter des ORF und des Saarländischen Rundfunks;

Publikationen: „Das Widersetzliche der Literatur“ (1981) und „Liebe, Macht und Heiterkeit“ (1985).

Friedrich Stadler, geb. 1951 in Zeltweg, Mag.phil., Dr.phil. 1984 – 1987 Leiter der „Forschungsstelle Bildungsarbeit“ am Institut für Wissenschaft und Kunst; seit 1987 im Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Sport, Abteilung Erwachsenenbildung. Mitarbeiter des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Geschichte der Gesellschaftswissenschaften, Lektor am Institut für Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsforschung an der Universität Wien.

Veröffentlichungen: Vom Positivismus zur „Wissenschaftlichen Weltauffassung“. Wien – München 1982; Hrsg.: Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit. Otto Neurath – Gerd Arntz. Wien – München 1982; Hrsg. (zusammen mit K.H. Müller und F. Wallner): Versuche und Widerlegungen. Offene Probleme im Werk Karl Poppers. Wien 1986; Hrsg. (zusammen mit R. Haller): Ernst Mach – Werkzeug und Wirkung. Wien 1988; Hrsg.: Vertriebene Vernunft I. Emigration und Exil österreichischer Wissenschaft 1930 – 1940. Wien 1987; Hrsg. Vertriebene Vernunft II. Internationales Symposium, Wien 1988; Hrsg.: Kontinuität und Bruch 1938 – 1945 – 1955. Beiträge zur österreichischen Kultur- und Wissenschaftsgeschichte. Wien – München 1988.

Gertraud Steiner, geb. 1956, Dr.phil. (Theaterwissenschaft, Publizistik). Redakteurin im Bundespressedienst des Bundeskanzleramtes; zuvor Tätigkeiten am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien (Univ.Prof. Dr. Erika Weinzierl) und beim ORF (Aktueller Dienst des Hörfunks);

Publikationen: Die Heimat-Macher. Kino in Österreich 1946 – 1966 (1987) und 25 Jahre ERP-Fonds (1987).

Erika Weinzierl, geb. 1925 in Wien, o. Univ.Prof., Dr.phil. 1948 bis 1964 Archivar am Haus-, Hof- und Staatsarchiv in Wien; 1964 Vorstand des Instituts für kirchliche Zeitgeschichte am Internationalen Forschungszentrum Salzburg; seit 1979 Vorstand des Instituts für Zeitgeschichte der Universität Wien.

Veröffentlichungen: Österreichische Zeitgeschichte in Bildern (1968). Zu wenig Gerechte. Österreicher und Judenverfolgung 1938 – 1945 (1969. reprint 1985/86). Emanzipation? Österreichische Frauen im zwanzigsten Jahrhundert (1975). Herausgeberin und Mitherausgeberin von 25 Büchern und seit 1973 der Monatszeitschrift „Zeitgeschichte“.

P.b.b. Erscheinungsort Wien

öS 50,-

Verlagspostamt 1090 Wien