

politicum

Josef Krainer Haus
Schriften

Kunst und Politik

8

MITARBEITER DIESER NUMMER:

Wolfgang ARNOLD
Leiter der Kulturredaktion der
Süd-Ost-Tagespost

Emil BREISACH
Indendant des ORF-Steiermark

Dr. Candidus CORTOLEZIS

Ruth DEUTSCHMANN
Freie Mitarbeiterin beim
ORF-Steiermark

Dr. Gunther FALK
Univ.-Doz. am Institut f. Soziologie
der Universität Graz

Dipl.-Ing. Eugen GROSS
Architekt

Horst Gerhard HABERL
Werbeleiter

Gazi HERZOG
Designer

Herwig HÖSELE
Pressereferent des
Landeshauptmannes

Prof. Kurt JUNGWIRTH
Landesrat

Hochschulprofessor
Dr. Otto KOLLERITSCH
Rektor der Hochschule für Musik u.
darstellende Kunst Graz

Univ.-Prof. Dr. Hanns KOREN
Präsident des Steiermärkischen
Landtages

Prof. Richard KRIESCHKE
Bildender Künstler

Bert NICHOLS
Pressereferent des Steirischen
Herbstes

Peter PAKESCH
Galeriebesitzer

Dr. John A. PREININGER
Jazzmusiker u. Landesarchivar

Dr. Manfred PRISCHING
Univ.-Ass. am Institut f. Soziologie
der Universität Graz

Mag. Roswitha PRISCHING
Mittelschullehrer

Hartmut SKERBISCH
Bildender Künstler

ao. Univ.-Prof.
DDR. Wilfried SKREINER
Leiter der Neuen Galerie Graz

Siegfried STALZER
Kulturreferent der Gemeinde Pöllau

Dr. Heimo STEPS
Leiter des Afro-Asiatischen Institutes
Graz

Dipl.-Ing. Helmut STROBL
Gemeinderat in Graz

Folke TEGETHOFF
Märchenerzähler

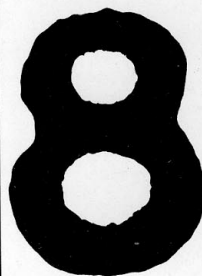
Herbert TRUMMLER
Student, Leiter des „cabaret gimpl“

INHALT:

Editorial	1
Wilfried Skreiner Kunst-Politik in der Steiermark	2
Hanns Koren Die Grundsätze des „Steirischen Herbstes“	4
Kurt Jungwirth „herbst“-Kunst	8
Emil Breisach Gesucht: Kulturpolitische Initiativen für die 80er Jahre	9
Horst Gerhard Haberl Kunst ist der ständige Versuch einer Veränderung	11
Richard Krieschke Kunst gegen/für Politik	13
Herbst der Avantgarde?	16
Candidus Cortolezis Der ungerechte Mammon in der Kultur	20
Wolfgang Arnold Der Skandal und die überhöhten Gagen	21
Siegfried Stalzer Kunst ins Volk?	22
Eugen Gross Architektur — Im Zeichen des Widerspruchs oder des Dialogs?	23
Otto Kolleritsch Ist die Moderne erschöpft?	26
John A. Preininger Einige Formen und Aspekte der Isolation im neuen Jazz	28
Heimo Steps Jazztirade	35
Herbert Trummler Theater in der Krise?	36
Folke Tegethoff Schlabber schlabst Du — Dinambo Spickspack	38
Gespräch über Kunst und Gesellschaft	39
Hartmut Skerbisch Der Standard steirischer Künstler und Kulturveranstalter im Jahr 1981	44
Weltweite Solidarität	47
Exlibris	48

politicum

Josef-Krainer-Haus-Schriften



November 1981

Bisher sind erschienen:
Heft 1 „Politische Bildung“ (vergriffen)
Heft 2 „Kommunalpolitik“
Heft 3 „Modell Steiermark in Diskussion“
Heft 4 „Arbeit“ (vergriffen)
Heft 5 „Hat Österreich seine Vergangenheit
bewältigt?“ (vergriffen)
Heft 6 „Kommunikation und Politik“
Heft 7 „Leben in der Stadt — Leben auf
dem Land“

In Vorbereitung sind:
Heft 9 „Familie“
Heft 10 „Sport und Politik“

Herausgeber: Herwig Hösele, Ludwig Kapfer,
Dr. Manfred Prisching

Eigentümer und Verleger: ÖVP Steiermark, für
den Inhalt verantwortlich: Ludwig Kapfer, alle
8045 Graz, Pfeifferhofweg 28

Grafische Gestaltung: Georg Schmid

Druck: Fotosatz + Offsetdruck Klampfer, Weiz

Für den Vertrieb verantwortlich:
Ing. Karl Robausch

Bestellungen an Josef-Krainer-Haus,
Pfeifferhofweg 28, 8045 Graz

Mitglieder des wissenschaft- lichen Beirates

Univ.-Prof. Dr. Alfred ABLEITINGER,
Univ.-Ass. Dr. Wolfgang BENEDEK,
Univ.-Prof. Dr. Christian BRÜNNER,
Prof. Dr. Karl A. KUBINSKY,
Univ.-Prof. Dr. Wolfgang MANTL,
Univ.-Prof. Dr. Norbert PUCKER,
Univ.-Prof. Dr. Kurt SALAMUN,
Univ.-Prof. Dr. Bernd SCHILCHER,
Univ.-Prof. Dr. Stefan SCHLEICHER,
Univ.-Prof. DDr. Gerald SCHÖPPER,
Univ.-Prof. DDr. Wilfried SKREINER,
Univ.-Prof. Dr. Franz WOLKINGER.

„politicum“ versteht sich als Zeitschrift, die die
offene Diskussion pflegt. Namentlich gezeichnete
Beiträge müssen daher nicht mit dem offiziellen
Standpunkt der steirischen Volkspartei oder
mit der Meinung der Herausgeber übereinstimmen.
Sie geben die Auffassung des Autors wieder.
Unverlangte Manuskripte werden gerne ent-
gegengenommen, denn „politicum“ lebt von der
vielseitigen Diskussion und lädt dazu ein. Wir
können für solche Manuskripte, die etwa 3 bis 10
Maschinschreibseiten Länge aufweisen sollen,
und ihre Rücksendung allerdings keine Gewähr
übernehmen.

EDITORIAL

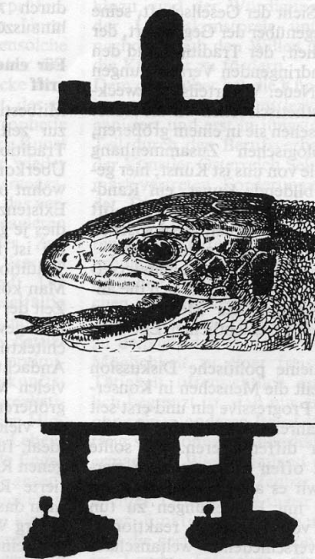
Viel wurde in den letzten Jahren über die „Ererschöpfung der Moderne“, über die Möglichkeit einer „Postmoderne“ oder gar der „Antimoderne“ in der Kunst im internationalen Rahmen philosophiert. Zeichnet sich im Kunstbereich ebenso eine Tendenzwende ab, die auch in der all-gemeingesellschaftlichen Entwicklung zu beobachten ist, wo dem Prinzip Hoffnung und utopischen Zukunftsverheissungen eher apokalyptische Visionen folgten? Oder ist es vielleicht nicht schlichtweg so, daß es sich hier um modische Strömungen handelt, daß derartig oberflächliche Betrachtungen überhaupt zu kurz greifen?

Das sind jedenfalls Fragen, die in der Steiermark, der ja wesentlich durch das Lebenswerk von Landtagspräsident Univ.-Prof. Dr. Hanns Koren, der dieser Tage seinen 75. Geburtstag feiert, ein viel beachtetes eigenständiges kulturpolitisches Profil in einem Klima der Offenheit und Liberalität gegeben wurde, das ständig wiederzuerringen, und kreativ mit neuen Freiräumen und Impulsen weiterzuentwickeln eine dauernde Aufgabe ist, von höchstem Interesse sind. Der „steirische Herbst“, für viele Inkarnation der Avantgarde und Moderne, gewachsen aus der Zeit und dem Raum, groß geworden auch durch die fruchtbare Konfrontation (die Steiermark ist für die Extreme dieser Auseinandersetzung ein besonders guter Boden) ermöglicht durch eine offene Politik, steht ebenfalls auf dem Prüfstand dieser Fragen. Fast hat es den Anschein, daß jene, die sich anfangs über zu viele Skandale erregten, sich nun über zu wenig Skandale beklagen. Wieviel Verstellung und Schadenfreude da wohl mitschwingt?

Wir haben daher den verantwortlichen Politikern und Hauptrepräsentanten dieses steirischen Weges der modernen Kunst auf allen Sektoren — von der Bildenden Kunst über die Literatur und Musik bis hin zur Architektur die Frage „Ist die Moderne erschöpft?“ mit besonderer Spezifizierung für die Steiermark vorgelegt und sie auch um Ausblicke gebeten. Die vorliegende Kunstnummer des „politicum“ versucht eine kritische Bestandsaufnahme und zeigt in den einzelnen Beiträgen tastende Versuche für neue Konzeptionen auf. Eingeleitet wird das Heft, das redaktionell insbesondere von Herwig Hösele und Dr. Heimo Steps betreut wurde, daher mit einem Aufsatz von Univ.-Prof. Dr. Wilfried Skreiner „Kunstpolitik in der Steiermark“, der sich als Mitglied des wissenschaftlichen Beirates dieser „politicum“-Nummer im besonderen angenommen hat, und Auszügen aus der wegweisenden Grundsatzrede von Landtagspräsident Univ.-Prof. Dr. Hanns Koren zur Eröffnung des ersten „steirischen herbst-

stes“ 1968, sowie einem Beitrag des gegenwärtigen Präsidenten des „steirischen herbstes“ und Landesrates Prof. Kurt Jungwirth, der mit viel Zähigkeit das Werk Korens fortführt und diesem neue eigene Profile gibt.

Wie auch immer man die Situation beurteilen mag: Sicherlich ist vieles, was in Graz begonnen wurde, nunmehr in der internationalen Kunstszene Gemeingut — im Bezug auf Bewußtseinsbildung, im Bezug auf Positives und sein Negatives, im Bezug auf das spezifisch „Steirische“. Es ist daher unbeirrt zu versuchen, den beschrittenen Weg, angepaßt an neue Herausforderungen der Zeit weiterzugehen. Kunst braucht Freiraum, Kreativität und (kritische) Anteilnahme. Es geht gegen Gleichgültigkeit, aber auch gegen sterile Aufgeregtheit, gegen Verödung und Verharzung mit Selbstkritik, neuen Initiativen aber auch mit Festigkeit und langem Atem anzukämpfen. Vielleicht vermag diese „politicum“-Nummer als eine kleine Ermutigung dafür zu dienen.



KUNST-POLITIK IN DER STEIERMARK

Wenn man die Dichte und Fülle der Künstlerpersönlichkeiten in der Ausstellung „70 bis 80/elf Jahre Kunst in der Steiermark“ gesehen hat, die Reihe der Würdigungs- und Kunstpreisträger überblickt, wenn man weiß, daß zwei der drei jungen Künstler, in der Kunst der 80er Jahre-Schau auf der Biennale von Venedig Steirer waren, wenn man hört, daß fast jeder zweite Student an den Wiener Kunsthochschulen ein Steirer ist, die vielen steirischen Künstlervereine und die Kunstgewerbeschule dazu sieht, so kann man mit Recht annehmen, daß es um die steirische Kunst-Politik nicht schlecht bestellt sein kann. Kunst-Politik, das Verhältnis von bildender Kunst zu Politik und umgekehrt, ist das Thema dieser Zeilen, die nur einige Aspekte aufzeigen können. — Natürlich wird hier nicht von Kunstpolitik gesprochen: Kunstpolitik im dritten Reich, in der UdSSR seit 1922, war Maßregelung, Entzug der schöpferischen Freiheit, Unterwerfung der Kunst unter Ideologie, ihre Beispiele sind abschreckend genug, wenn sie auch nicht auf die beiden Länder beschränkt bleiben.

2 Wir sind alle Ideologen

Im Umgang mit der Kunst, sei es als Kunstfreunde, Kulturpolitiker, Kritiker oder Kunsthistoriker oder als Publikum als Künstler — sind wir auch der Kunst gegenüber alle Ideologen. Jeder von uns hat seine Weltanschauung, seine Sicht der Gesellschaft, seine Position gegenüber der Gegenwart, der Vergangenheit, der Tradition und den auf uns eindringenden Veränderungen durch das Neue. Vorurteilslos, zweckfrei, rein ästhetisch sehen wir die Kunst nicht. Wir sehen sie in einem größeren, eben ideologischen Zusammenhang und für viele von uns ist Kunst, hier gemeint die bildende Kunst, ein Randaspekt des Lebens, der von vielen oft nur schwer dem eigenen ideologischen Konzept eingeordnet werden kann. In der ideologischen Auseinandersetzung um die Kunst spiegelt sich die allgemeine Haltung des Menschen im Rahmen der geschichtlichen Entwicklung. Die allgemeine politische Diskussion seit 1945 teilt die Menschen in Konservative und Progressive ein und erst seit wenigen Jahren ist man eher bereit, stärker zu differenzieren. Es sollte doch ganz offen ausgesprochen werden, daß wir es auch im Umgang mit der Kunst mit Einstellungen zu tun haben, die von restaurativ, reaktionär, über die verschiedenen weltanschaulich bedingten Konservatismen zu

den fortschrittlichen, progressiven, bis hin zu den geschichtslosen Zukunftsoptimismen reichen. Je nach der eigenen Einstellung wird ein Ausschnitt aus dem Ganzen der Kunst als solche erkannt, werden die anderen Kunstäußerungen nicht beachtet, kritisiert oder verdammt, je nachdem wie die Gegenwart vom einzelnen bewältigt wird, wie weit er an der Entwicklung im Geistesleben teilnimmt. Die Funktion des bildenden Künstlers ist es zweifellos, in neuer Weise sein Weiterleben in der Kunst zum Ausdruck zu bringen bzw. in ebenso neuer Weise in die Gestaltung der Welt einzugreifen, vor allem seit dem 19. Jahrhundert. Es erweist die Rezeptionsgeschichte, daß nur Minderheiten auch den bedeutendsten Künstlern und unmittelbar zu folgen bereit sind, ja, daß sich in jedem ein gewisser Widerstand gegenüber dem Neuen aufbaut. Bekannte Seh- oder Darstellungsmodelle in ein etwas verändertes Gewand gehüllt, werden dagegen rasch, problemlos und gnußvoll angenommen. Deutlich spiegelt sich dies im Kunsthandel wider, der in seiner Breite erst nach Jahrzehnten die „modernen“ Künstler in sein Wertsystem eingliedert und ihre Namen dann mit dem notwendigen Prestige eines ständig sich erhöhenden Kaufpreises ausstattet. Ist es hier das Sicherheitsstreben des Käufers, ist es in der Gegenwart das Sicherheitsstreben des Menschen, das ihn auf Distanz zur modernen Kunst hält, deren Annahme durch Auseinandersetzung so lange hinauszögert wird?

Für einen dynamischen Traditionsbegriff

Mitbestimmend für unsere Einstellung zur zeitgenössischen Kunst ist unser Traditionsbegriff. Die Bedeutung des Überkommenen, ob anerzogen, angewöhnt oder erworben, bedingt unserer Existenz, umso nachhaltiger geschieht die je geschichtlicher wir denken. Dabei ist in Österreich der Begriff der Tradition außerordentlich statisch. Man könnte meinen, die einzige große Zeit der Kunst in Österreich sei der Barock gewesen (nicht nur wegen der Architektur, sondern wegen der Andachts- oder Klosterbilder, die in vielen Wohnungen hängen), oder in größerer Nähe das Biedermeier, das für viele Menschen das Einrichtungsideal, für die Kunst wegen des ihm eigenen Realismus eine nie richtig reflektierte Richtschnur bildet. Dabei hat man das tragische Schicksal Ferdinand Georg Waldmüllers vergessen, der wegen seines Realismus durch die damalige Kunstpolitik und den für sie ver-

antwortlichen Minister Thun frist- und gnadenlos von der Wiener Akademie vertrieben wurde, an der er als Direktor der Gemäldegalerie vorstand. Die persönliche Identifikation mit Biedermeier, dem Realismus in seinen verschiedensten Ausprägungen, heute bis herauf zum österreichischen Stimmungsimpressionismus, Jugendstil und bis zu Teilen des Expressionismus — das erweist sich als eine österreichische Tradition, die parallel zu historischen Festlegungen und Schweisen der Geschichte, sich als etwas Ewiges, Unveränderliches, Gleichbleibendes ansieht. Daß sich jeder Mensch, jede Gemeinschaft, jede Region und jeder Staat seine eigene Tradition immer wieder neu und damit verändert schafft, daß Tradition nicht etwas Statisches, sondern etwas sich immer Veränderes und Entwickelndes ist, das wird in Österreich unter dem Bild des alten Kaiser Franz Josephs, des Radetzkymarschs, der Fledermaus und des Land des Lächelns in immer wieder beängstigender Weise übersehen.

Für ein Geschichtsbewußtsein

Der Zusammenbruch der Monarchie 1918, die zu klein empfundene Republik Österreich bis 1938 und die Geschichte dieses in sich selbst gründenden Österreichs seit 1945 haben, verbunden mit den vielen tragischen Schicksalen der Menschen, einen statischen Traditionsbegriff an die Stelle eines vertieften Geschichtsbewußtseins treten lassen. Steirer, Wiener, Tiroler sind wir seit je her — aber Österreicher? In sehr unterschiedlicher Weise stellt sich die Frage der Identifikation der einzelnen Bundesländer und für viele beginnt Österreich eigentlich erst 1918. Die Habsburger-Monarchie lebt, wie es die offizielle Kunstpolitik der Stadt Wien nahe zu legen scheint, bruchlos in Wien weiter, aber für so viele besteht keine Möglichkeit und kein Verlangen, sich mit dem Geschehen vor 1918 in unserem Bereich zu identifizieren. Die Geschichte Österreichs ist ohne das Haus Habsburg nicht denkbar, sie ist jedoch nicht mit ihm identisch. Die Geschichte der Kunst in Österreich ist ohne die Habsburger lange Zeit nicht denkbar, aber nicht mit ihnen identisch. Die Kunst in unserem Lande ist ohne die Vorstufen bis zum Barock und darüber hinaus nicht denkbar, aber nicht die idente notwendige Entwicklung aus diesen. Wie jeder Mensch kann sich auch jeder Künstler seine Tradition schaffen, er richtet das Gebäude seiner Geschichtlichkeit für sich neu, stellt sich in eine von ihm erschaute Entwicklungsreihe

um seinen neuen Beitrag leisten zu können. Gerade in unserer Zeit finden wir immer deutlicher, daß der einzelne durch seinen geistigen Umräum seine regionale Verflechtung bedingt wird. Dieser Regionalismus hat nichts mit den rassistischen Vorstellungen der ersten Jahrhunderthälfte und deren Abkapselung durch einen Blut- und Bodenkult zu tun. Dieser Regionalismus wird als notwendige Ergänzung und Selbstbestimmung zum Internationalismus erkannt und schafft Bewertungsmaßstäbe für Leistungen, die vom Internationalismus her nicht erfassbar sind. Dieser Regionalismus erfordert ein Neudenken des historischen Bezugs, wie der Tradition. Hier öffnet sich ein neues Verständnis gegenüber der Kunst.

Für einen offenen Kunstbegriff

Die Entwicklung der Kunst in den letzten beiden Jahrhunderten erweist mit großer Deutlichkeit, daß die Herrschaft „ewiger Kunstgesetze“, daß die Vorherrschaft eines, wie immer gearteten, offiziellen Kunstbegriffes sehr oft dazu führte, daß die entscheidenden Leistungen der Kunst in ihrer Zeit nicht erkannt wurden, ja wegen des sich nur langsam entwickelnden Kunstbegriffes sehr lange verkannt wurden. In dieser Tatsache liegt das Bemühen der heutigen Kulturpolitiker begründet, Künstler in einer gewissen Breite zu fördern, um nicht die Fehler des vergangenen Jahrhunderts und die ideologischen Aburteilungen dieses Jahrhunderts zu wiederholen.

Die Entwicklung der Kunst in diesen beiden Jahrhunderten zeigt in deutlicherer und rascherer Abfolge, daß immer neue Standorte vom Künstler gewählt und immer schneller einmal eingenommene Positionen banalisiert oder verschlissen werden.

Die Kunst wird zu einem offenen, geistigen Dialog, die in ihrer Einzeläußerung nicht mit einem Ewigkeitsanspruch auftritt, sondern primär Frage oder Antwort auf die Zeit ist. Daß dies zu allen Zeiten so war, nämlich, daß das Werk trotz eines universalen, auf die Ewigkeit gerichteten Anspruchs als Frage oder Antwort in der Zeit beheimatet war, wissen wir ebenso wie daß Kunst heute ebenfalls überzeitliche Aspekte in sich trägt. Aber die Inhalte, die Adressaten der Kunst haben sich genauso geändert, wie die Menschen und Künstler. Nur, was für Technik, Medizin, für Religion, Philosophie und Psychologie selbstverständlich ist, daß sie das Neue unmittelbar aufnehmen und verarbeiten, das ist für viele im Bereich der Kunst unannehmbar: denn für diese ist Kunst ebenso ein Vehikel zur Flucht aus der Wirklichkeit, wie es für manche die Religion ist. Das romantische Schneckenhaus, die restaurative oder reaktionäre Trutzburg, sentimentales Biedermeier können und

wollen heutiger Kunst nicht begegnen — wie es im allgemeinen typisch erscheint, daß die Freunde alter Kunst viel weniger bereit und in der Lage sind, sich mit zeitgenössischer Kunst auseinanderzusetzen, als die Freunde der modernen Kunst, die meist sehr wohl eine echte Beziehung und ein Verständnis für die Kunst der Vergangenheit besitzen. Aber hier sind wir an einem sehr entscheidenden Punkt: Immer wieder treten ahistorische Geistesrichtungen auf, treten Künstler in Erscheinung, die jede Beziehung zur Geschichte, auch zur eigenen und der ihres Werkes leugnen. Da die Geschichtlichkeit den Menschen erst zum Menschen macht und da jedes eben vollendete Werk bereits Geschichte ist, deshalb ist die Flucht aus der Geschichte eine Flucht aus dem Menschsein.

Für einen kritischen Dialog

Aus dem Gesagten kann gefolgert werden, daß auch die zeitgenössische Kunst in einer historischen Verknüpfung und in regionalen Bezügen steht, daß sie sich Bezüge der Geschichte und der Tradition ebenso selbst schafft. Zu folgern ist, daß nicht alle alten Kunstwerke bedeutend, die meisten wiederholenden Anverwandlungen von geringem Belang sind. Daraus zu schließen, daß jedes sich als neu gerierende Kunstwerk aus sich heraus besser und bedeutender wäre, ist ebenso ein Trugschluß. Worauf es ankommt ist, mit offenem und wachem Auge (die Augen sind ein integrierender Bestandteil des Gehirns) dieser vielfältig neu hervortretenden Kunst zu begegnen, wie wir gewohnt sind, es mit der alten Kunst zu tun und sich in diesem geistigen Dialog als Erkennender einzuschalten. Erkenntnis hat mit Erleben, Überprüfen, Kritik und Überdenken zu tun. Unreflektierte Ablehnungen und ebensolche Annahmen führen zu nichts. Aber diese Selbstöffnung böte die Brücke zum Verständnis der Kunst, der Zeit, der eigenen Situation. Obwohl Prophezie wohl nicht zu den Aufgaben der Kunst zählt, hat der Künstler immer wieder die Eigenschaften eines Seismographen. In seinen Werken findet das veränderte Welterleben, das Reagieren auf die Herausforderung der Zeit ebenso Niederschlag, wie der Versuch einer Projektion in die Zukunft. Die Medien und die Motive sind vielfältig austauschbar, verwandelbar und die gewählten Wege durch alle Schattierungen esoterischer Ästhetik, optimistischer Gegenwarts- oder Zukunftsdarstellung bis hin zur kritisch-realistischen Aufzeigung des Leids der Hilflosigkeit, ja der Brutalität der Lebenden gekennzeichnet. Das soziale Engagement und die Verweigerung gegenüber der Kunst im herkömmlichen Sinn, aber auch die Erneuerung klassischer Medien, wie die der Malerei, treten uns entgegen. Eine öfters gestellte

Frage lautet, ob wir, die wir heute leben, alle in der gleichen Zeit leben. Jeder von uns legt sich seinen Idealen folgend, auch zeitlich fest. Man muß sich selbst vor Augen halten, daß man immer wieder hinter der Zeit nachhinkt, die Entwicklung in der Zeit nicht beachtet, daß man an Vergangenes wie gebunden ist und stellt plötzlich erschrocken fest, daß man in einer vergangenen Zeit zurückgeblieben ist. Dies gilt nicht nur für die Begegnung mit der Kunst, sondern für alle Bereiche, zentral auch im politischen Bereich. Nur die ständige Konfrontation mit allen neuauftretenden Tendenzen, der ständige Wille zu einer kritischen Auseinandersetzung und die Kraft, den eigenen Standpunkt zu revidieren und sich damit selbst zu ändern, geben uns die Möglichkeit am geistigen Dialog, der unser Leben ist, teilzunehmen.

Die Situation in der Steiermark

Diese Gedanken sollen nicht darüber hinwegtäuschen, daß es in der Steiermark viele Probleme um Kunst und Künstler gibt. Der Freiraum, den die Kulturpolitik für die Kunst zu schaffen hat, die Freiheit für den Künstler, so wesentlich sie ist, sie allein genügen nicht. Durch die künstlerische Ausgestaltung der Landesbauten ist in einer weit über ein Jahrzehnt geleisteten Arbeit die Voraussetzung geschaffen worden, daß wenigstens ein Teil der Künstler Aufträge der öffentlichen Hand erhält, daß Kunst als integrierender Bestandteil des Lebens anerkannt wird und Künstler in den Entscheidungsprozeß eingebunden werden. Stipendien, Auslandsstipendien, Förderungsankäufe und Ausstellungsbeihilfen treten als ergänzende Maßnahmen hinzu, und der Würdigungspreis und der Landeskunstpreis unterstreichen nachdrücklich den Willen des Landes, die Künstler zu fördern.

Dem gegenüber hat die Künstlerschaft, in verschiedenen Künstlervereinen organisiert und erst in jüngster Zeit zum Teil durch den Berufsverband bildender Künstler Österreich Sektion Steiermark vertreten, Forderungen angemeldet. Diese Forderungen — und die bildenden Künstler sind gegenüber anderen Kunstsparten nach wie vor unterprivilegiert — rufen die Fragen der beruflichen, sozialen und gesellschaftlichen Stellung des Künstlers deutlicher ins Bewußtsein. Dabei gibt vor allem zu denken, daß in der Steiermark die Möglichkeit zu einer freischaffenden Tätigkeit offensichtlich außerordentlich begrenzt ist, daß nur ganz wenige ohne einen anderen Beruf künstlerisch tätig sein können. Außerhalb der Steiermark, in Wien, Mailand und in den USA gelingt dies offenbar wesentlich leichter. Gründe sind sicher das Fehlen eines funktionierenden Kunsthandels und die geringe Anzahl von Sammlern im Lande, Tatsachen, die aus einer

ganz allgemein geringen Identifikation mit Kunst, vor allem moderner Kunst, hervorgehen. Die kommenden Jahre werden den Forderungen nach einem Künstlergehalt, nach einer Steigerung der Auftragszahlen zum Beispiel nicht günstig sein. Aber die Standesfragen, die soziale Sicherheit und eine paritätische Mitbestimmung werden wohl ausführlich diskutiert werden müssen. Obwohl der unklare Begriff der Selbstverwaltung der Künstler immer mehr zugunsten eines Demokratieverständnisses auf paritätischer Grundlage zurücktritt, erweist sich ein ebenso behutsames wie tatkräftiges Eingehen und Reagieren auf die sich ständig ändernde Situation als geboten. Auch die Kulturpolitik kann nur das Mögliche ermöglichen, muß aber in der Lage sein, kurzfristige Tendenzen zu unterstützen und nicht mehr begründete Förderungsmethoden aufzuheben.

Die Kunst der 70er Jahre, die Arbeit dieser Avantgarde im Bereich der Videokunst, des sozialen Engagements, der Verweigerung des visuellen Kunstwerkes und die Zeit der gedanklichen Operationen liegt, wenn nicht alle Zeichen trügen, im Großen gesehen hinter uns. Die Tendenzwende — sie tritt nicht isoliert in der Kunst auf, sondern erfaßt alle Lebensbereiche, die alternativen Gedanken ebenso wie die politische Realität — wählt klassische Methoden, kehrt zum Kunstwerk zurück, hat den Mut, nach all den Erfahrungen und auf Grund dieser Erfahrungen der 70er Jahre sich wieder sinnlich wahrnehmbar auszudrücken. Die Auseinandersetzung mit der Realität erfolgt sehr persönlich, ja subjektiv als Projektion der eigenen Innerlichkeit. Sie hat nichts zu tun mit alten Abbildungsmodellen, mit abgebrauchten künstlerischen Methoden, sondern ist ein ebenso selbstkritischer wie bewußter und im Grunde trotz allem optimistischer Entwurf einer Welt, in der es sich zu orientieren, die es zu gestalten gilt. Die Künstler haben ihre Lektion gelernt. Auch wir müssen sie durchmachen, wollen wir die Zeit und uns selbst verstehen. Das Vergangene kehrt nicht wieder, aber die Stunde scheint günstig in ein Verständnis einzutreten. Ausstellungen, wie die über die Neue Maleirei in Österreich, die über elf Jahre Kunst in der Steiermark und die Dreiländer-Biennale Trigon mit ihrem Regionalismusthema, waren dazu Brückenschläge, die immer wieder von Neuem zu versuchen sind.

Hanns Koren

DIE GRUNDSÄTZE DES „STEIRISCHEN HERBSTES“

Auszug aus der Eröffnungsrede des 1. „Steirischen Herbstes“ 1968.

Gehalten von Landtagspräsident Univ.-Prof. Dr. Hanns Koren,
damals Landeshauptmannstellvertreter.

Der „Steirische Herbst“ soll eine repräsentative Zusammenfassung der künstlerischen und wissenschaftlichen Kräfte des Landes Steiermark in einer zusammenhängenden Veranstaltungsreihe in den Monaten September und Oktober jeden Jahres sein. Sinn und Zweck des „Steirischen Herbstes“ ist die Rechenschaft über die besten im Lande möglichen Leistungen, die aus ihm selbst hervorgebracht werden können und die im gleichen Rahmen den künstlerischen Darbietungen und wissenschaftlichen Veranstaltungen aus anderen Nationen als Ergänzung und im Wettstreit gegenübergestellt werden sollen. Die internationale Komponente erwächst aus der organischen Nachbarschaft und Überlieferung, für welche der Name des alten Innerösterreich das Zeichen ist. Kontakte über Slowenien nach Jugoslawien und über Friaul nach Italien haben sich bewährt und werden im „Steirischen Herbst“ besonders gepflegt. „Trigon“, die Steirische Akademie, die Internationalen Malerwochen in Retzhof, die bisher schon als Veranstaltungen der Steiermärkischen Landesregierung im Herbst aufeinanderfolgten, werden koordiniert mit den Darbietungen der Vereinigten Bühnen und den Beiträgen des Österreichischen Rundfunks, Studio Steiermark. Wir haben die Einladung ausgesprochen und freuen uns, im kommenden Jahr auch den eigenen Beitrag des Kulturamtes der Stadtgemeinde Graz zu zeichnen zu können.

Dazu traten und treten Veranstaltungen freier Institutionen, die sich zur Idee und Verwirklichung des „Steirischen Herbstes“ bekennen, ich nenne den Musikverein für Steiermark, das Forum Stadtpark, das Kulturamt der Stadt Köflach, das symbolhaft die Anteilnahme und Mitverantwortung im „Steirischen Herbst“ nicht nur von der Landeshauptstadt, sondern auch von anderen Zentren des Landes aus bezeugt. Durch die Mitwirkung der Akademie für Musik und darstellende Kunst, die von Anfang an in dankenswerter Weise entscheidend an der Entwicklung des Grundgedankens mitgearbeitet hat, ist die Einladung an die

wissenschaftlichen Hochschulen des Landes erweitert. Hier verweise ich dankbar auf die mehrfache Forderung, die im Steiermärkischen Landtag in den letzten Jahren anlässlich der Budgetdebatten immer wieder erhoben worden ist und die Konkretisierung des „Steirischen Herbstes“ im dargelegten Sinn zum Ziel hatte. Entscheidend ist auch die Wohlmeinung des Bundesministers für Unterricht, der seine schon vor Jahresfrist abgegebene Erklärung, den „Steirischen Herbst“ schon aus Gründen der Entlastung des Österreichischen Festspielsommers fördern zu wollen, in einem neuerlichen Schreiben an den Herrn Landeshauptmann der Steiermark bestätigt hat. Von besonderer Bedeutung ist die initiative Anteilnahme und die Mitwirkung des Intendanten des Studios Steiermark des Österreichischen Rundfunks, der mit in seinem Budget vorgesehenen Mitteln die internationale Musikwoche als integrierenden Teil des „Steirischen Herbstes“ eingebracht und damit die Verwirklichung in dem gewiß noch nicht in allem ideal erreichten Rahmen in diesem Jahr herbeizuführen geholfen hat.

Die Voraussetzung aber aller dieser Initiativen und ihre Zusammenführung verdanken wir dem Mann, der nicht nur von Anfang an den Plan gutgeheißen und unbekümmert um mehr oder weniger gutgemeinte Ratschläge gefördert und sich zu ihm bekannt hat, sondern der eben in zwanzig Jahren bewährter, höchster Verantwortung für das Land auch den Platz freigemacht hat, an dem eine Institution wie der „Steirische Herbst“ seinen Sinn erhält und erhalten kann: Josef Krainer. Der „Steirische Herbst“ ist nicht ein krampfhafter Versuch, etwas unbedingt Neues oder Neuartiges in die Welt zu setzen, er ist keine Erfindung, wohl aber etwas, das gefunden wurde, das schon in seiner Anlage und Möglichkeit da war, aber im Zusammenspiel mancher Kräfte und Einfälle in unseren Jahren und Tagen sichtbar geworden ist. Das gilt für die Wahl der Zeit, die Wochen des Spätsommers und Frühherbstes, mit der für dieses Land sprichwörtlich und unverwech-

selbaren jahreszeitlichen Verwandlung der Landschaft als Umgebung geistiger und mischer Erlebnisse, also für den, wie es die Erfahrung lehrt, wetterbeständigen steirischen Herbst, wie ihn Ernst Goll und Julius Franz Schütz, Rudolf Hans Bartsch und Hans Klopfer gesehen und zur Gestalt erhoben haben. Den künstlerischen Darbietungen und wissenschaftlichen Veranstaltungen in diesen Wochen, an die hohe Maßstäbe angelegt werden müssen und deren Rang durch die Namen der Beitragenden ausgewiesen ist, einer solchen Veranstaltungsreihe, in den schönsten und bedeutungsvollsten Sälen dieser Stadt und dieses Landes dargeboten, wird von innen heraus der Charakter des Festlichen zuteil. Sind es sozusagen Grazer Festwochen, die anderen ähnlichen Veranstaltungen vom Bodensee bis Mörbisch an die Seite gestellt werden sollen? Im Äußern mag es manche Ähnlichkeit geben, im Grunde aber glauben wir nicht nur etwas Neues, sondern in seinem Wesen und darum auch in seiner Ausreifung zur eigenen Gestalt etwas völlig anderes zu wollen. Was ist das Besondere in diesen Wochen, das Neue, nicht vielleicht alle Welträtsel Lösende und alles Bestehende auf den Kopf Stellende, aber doch das Besondere, das Eigene und wie wir glauben das Notwendige, das in dieser Stadt und in diesem Land zu geschehen hat? In den Herbstveranstaltungen der kommenden Jahre wird mehr als bisher und auch mehr als in diesem Jahr das Theater, die Oper und das Orchester seinen Beitrag leisten, aber es wird nicht nur eine Festspielzeit des Theaters und des Orchesters sein, sondern ebenso wesentlich und dazugehörig zum Grundkonzept des „Steirischen Herbstes“ werden weiterhin die Beiträge und Seminare der Steirischen Akademie bleiben, und ebenso den „Steirischen Herbst“ konstituierend werden die Erlebnismöglichkeiten der bildenden Künste in Darstellung und Diskussion, von den Institutionen des Landes und der Stadt und freier Vereinigungen getragen, dazugehören. Noch sieht es aus, wenn das Programm des diesjährigen „Steirischen Herbstes“ als Ausgangspunkt der Überlegung genommen wird, als handle es sich um eine bloße Aneinanderreihung künstlerischer und wissenschaftlicher Unternehmungen und Veranstaltungen, aber es ist der feste Wille und der eigentlich sinngebende Auftrag, dieses Additive des Programms zu überwinden und die Beiträge der Wissenschaft, der Vereinigten Bühnen, des Rundfunks, der Kulturvereine und freien Institutionen im „Steirischen Herbst“ jeweils unter einem bestimmten Grundthema, nicht in einem die schöpferische und initiativ Gestaltung hemmenden Exklusivrahmen, sondern vielmehr in einem höheren, freien und innerlichen Einverständnis zu vereinigen.

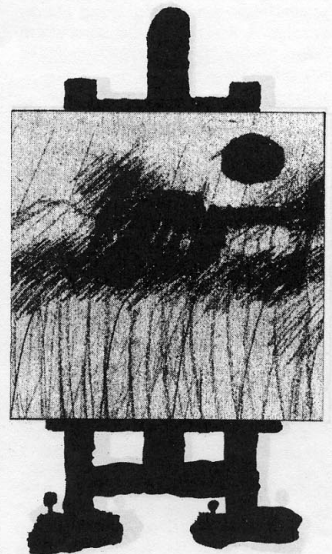
In den Grazer Sommerspielen hat man auf der Suche nach einer sinngebenden Idee vor einem Jahrzehnt schon die durchaus brauchbare Deutung der Absicht dieser Wochen gefunden, als man sie als Rechenschaftsbericht der besten Kräfte der einzelnen Künstler und der besten Leistungen der Vereinigten Bühnen deklariert hat. Dieser Überlegung konform war das Motiv der Begründung der Steirischen Akademie, die zunächst auch im Juni den Sommerspielen zur Seite gestellt gewesen ist. Das Land mit drei wissenschaftlichen Hochschulen und einer Kunstakademie sollte wohl auch aufgerufen sein, Zeugnis seiner geistigen Vitalität abzulegen und zu den Fragen der Zeit und der Welt aus den Erfahrungen und den Problemen des Landes heraus Stellung zu nehmen. Daß wir uns immer wieder bemüht haben, mit der Akademie künstlerische Darbietungen zu verbinden, hatte nie den Zweck der sogenannten musikalischen Umrahmung, und daß wir die bildende Kunst in Ausstellungen und Diskussionsreihen eingebaut haben, sollte vor allem ein Bekenntnis dafür sein, daß die Kunst, nicht nur weil sie „eine den wissenschaftlichen Erkenntnissen ebenbürtige Emanation des Geistes“ ist, ein wissenschaftliches Programm sinnvoll zu begleiten vermag, sondern daß sie vor allem als eine das Gesellschaftliche schlechthin mittragende und prägende geistige Kraft zu erkennen ist. Der Künstler ist nicht mehr der im Personalstand der Domestiken geführte Artist der Herren und Prälaten, für deren Herrlichkeit und Repräsentanz er seine Werke zu schaffen hat, er ist nicht mehr der Dekorateur einer bürgerlichen Welt, deren sentimentale Gefühle, deren heroische Erbauungen und deren sinnliche Empfindungen er zu illustrieren hat, sondern er ist heute der Mitwissende, der Mitleidende und der Mitschuldige geworden an dieser Zeit, an ihren Zuständen, und seine Werke sind die Urkunden, mit denen er diese Zugehörigkeit ausweist und mit denen er sich auch verpflichtet, einen neuen Weg in eine neue Welt zu suchen.

Eine Integration musischen und wissenschaftlichen Bemühens und Lebens ist das Neue und ist das andere, zu dem sich unser „Steirischer Herbst“ stufenweise entwickelt hat und intensiver entwickeln wird. Und da es zunächst und zuerst die Kräfte des Landes und der Stadt sind, die von den Bühnen, von den Lehrsälen, aus den Ateliers, aus den Probelokalen, aus den Studios und Laboratorien aufgerufen sind, um zu zeigen, was das Land zu leisten vermag, zu zeigen aber auch, aus welchen natürlichen, aus welchen geschichtlichen, aus welchen menschlichen Bereichen die Kräfte kommen für dieses Land, in der Zeit und in der Welt zu bestehen, darum wird der „Steirische

Herbst“, um ein Modewort zu gebrauchen, auch ein in Fleiß und Hingabe erarbeitetes und zugleich feierlich proklamiertes Selbstverständnis des Landes sein.

Das Land zeigt seine besten Leistungen im Sinne der Repräsentation. Wenn wir aber wie immer und in diesem Jahr und in den künftigen Jahren Künstler und Gelehrte aus anderen Ländern und auch aus anderen geistigen Landschaften einladen und an das Noten- oder Vortragspult bitten, so soll das ein Zeugnis unserer Gesinnung sein, wie weit und wie frei und wie offen in die Welt und in die Zeit hinein unser Interesse reicht.

Das also ist ein Charakteristikum des „Steirischen Herbstes“: Es wird gespielt auf den Bühnen und im Konzertsaal, aber es wird nicht nur gespielt. Und das zweite entscheidende Material: Die Stadt selbst mit ihrer Atmosphäre, mit dem Reiz der Eigenart ihrer Bauten und Plätze, wird eine vom frühen Herbst durchleuchtete große Bühne sein. Wie Salzburg eine unvergleichliche Bühne ist, wie sich das Ufer des Bodensees als wandlungsfähiger Prospekt bewährt, so wird auch diese Stadt Kulisse bieten, aber sie selbst wird keine Kulisse sein, vor der fremde Gäste dirigieren und die Steirer selbst nur als Billeteure und Bühnenarbeiter tätig sind. Die Kinder des Landes sitzen im Parkett, für sie wird gespielt, und sie spielen mit. Denn diese Stadt, was ihr Historisches anlangt, ihre Schönheit und ihre zurückhaltende Eigenart ist keine Kulisse, sondern ein Testament. Sie haben, bevor sie diesen



Raum betreten, im Vorraum den ein-drucksvollen Kopf des Steirischen Prinzen gesehen, dessen Züge Ihnen vom Monument auf dem Grazer Hauptplatz bekannt sind. Auch dieses Bild hier im Rittersaal über dem weiß-grünen Blumentepich ist keine Deko-ration, sondern ein Symbol. Wir wis-sen, wie abgebraucht sein Name oft ist, wir wissen, in welcher Vorstellungswelt gutmütig, geringschätzig und gedan-kenlos seine Erinnerung oft angesiedelt ist und doch ist er, der uns als kostbar-ste Erbe seinen grauen Rock als Zei-chen der inneren Verbundenheit aller Menschen dieses Landes hinterlassen hat, er, der seinem Haus und seinem Land die Blume Männertreu und das Kreuz des Brandhofers hinterlassen hat, das Urbild der mit den Problemen ihrer Zeit bis in die letzten Einzelheiten hinein vertrauten und zur Lösung die-ser Probleme aus innerstem Gewissen heraus verpflichteten sittlichen Persön-lichkeit. Das sind keine zeitbedingten Eigenschaften, das ist kein Charakter, der seine Gültigkeit verlieren kann, und er, der dieses Land gelehrt hat, worüber es verfügen kann, über die Schätze der Erde, über die Möglichkei-ten eines erneuerten Landbaues, über die Kräfte, die in der Geschichte und in den Traditionen dieses Landes liegen, über den Fleiß und die Tüchtigkeit und die Fähigkeit der Menschen dieses Landes; der sie aus der Kenntnis dieser Dinge heraus in der Gründung seiner Institutionen, vom Joanneum bis zur Landwirtschaftsgesellschaft, in der Förderung der Industrie und der Bil-dung alles getan hat, was in seiner Zeit zu tun gewesen ist, und im ganzen Land die Grundlagen gelegt hat: der Industrialisierung, der Demokratisie-

rung und Intensivierung des geistigen Lebens, jene Grundlagen, die tragfä-hig und festgefügt aus dem 19. Jahr-hundert herübertagen und unseren Ge-nerationen den Boden für unsere Pflichterfüllung und den Weiterbau, der von uns erwartet wird, möglich machen. So ist das Bild des Steirischen Prinzen, wo immer wir es finden im Land, kein Schmuckstück und keine Wanddekoration, sondern ein zeitlos gültiges Symbol, und so ist auch das Joanneum nicht nur der Sammelbe-griff der Abteilungen des Landesmu-seums, sondern die steirische Formu-lierung der Bildungsaufgabe, die die-se-m Land übertragen ist, so wie jedem einzelnen der Bundesländer Öster-reichs, die ihm zugewachene, die ihm zukommende, die ihm mögliche Bil-dungsaufgabe in der Erfüllung des Ei-gen-sinnes und der Eigenart des Landes zugewiesen ist. Die Aufgliederung und die Organisation unserer Republik in neun Bundesländer kann doch nicht nur ihre Berechtigung in einer histori-schen Reminiszenz haben, so wie es ja auch nicht nur eine historische Remi-niszenz war, als im November 1918 der provisorische Staatskanzler Dr. Karl Renner die übriggebliebenen deutschen Kronländer der zusammenbrechenden Monarchie, damals allerdings noch un-ter Einbezug des Sudetenlandes, aufge-fordert hat, einem neu zu gründenden Staate Deutsch-Österreich beizutreten. Es waren aber nicht nur Verwaltungs-provinzen, sondern lebendige Länder-organismen, die den organisatorischen Zusammenbruch des Großstaates aus ihrer Vitalität heraus überlebt haben und als übriggebliebene Ordnungsmächte zur Neugründung eines Staates befähigt sind. Bloßer historischer Remi-niszenzen allein wegen die Republik als Bundesstaat aufrechtzuerhalten, wäre eine zu kostspielige Angelegen-heit. Es gibt Bundesländer, deren Ein-wohnerzahl nicht die Einwohnerzahl der Landeshauptstadt Graz erreicht, die aber dennoch in ihrer Hauptstadt einen Stadtsenat und an der Spitze ih-res Landes eine Landesregierung ha-ben. Jeder weiß, wie unrealistisch hier eine „Bereinigung“ wäre, die Schaf-ung größerer Verwaltungseinheiten, die über heutige Landesgrenzen hin-ausreichen. Unrealistisch nicht nur, weil sie am Widerstand der Bevölke-rung scheitern würden, sondern unre-alistisch auch, weil sie nicht darauf Be-dacht nehmen, wie eindeutig und uner-läßlich die spezielle Aufgabe ist, die jedes einzelne Bundesland aus seiner La-ge, aus seiner Geschichte und aus der Eigenart des Volksschlages, der in die-se-m Land wohnt, zu erfüllen hat und die damit auch die eigene Verwaltung und die eigene Repräsentanz des Lan-des rechtfertigt. Und wenn ich von den Kontakten spreche, zu denen die Ale-mannen in Vorarlberg nach dem Wes-ten hin im besonderen Maße befähigt

und daher verpflichtet sind, von der großen Aufgabe und Chance Tirols, mit seiner Stammburg südlich des Brenners, wenn auch in ferner Zu-kunft, eine Klammer der europäischen Einigung zu werden, und wenn erin-tert wird an die besonders genützte Möglichkeit des bajuwarischen Ele-mentes im salzburgischen Land und in der Stadt selbst, über die nördlichen Nachbarländer hinaus in die weite Welt zu wirken, so ist immer nur an ei-ne, wenn auch nicht unwichtige Potenz der einzelnen Länder gedacht, die in der Stadt an der Donau, in der die In-signien des Reiches nicht nur als Mu-seumsstücke aufbewahrt werden, ihre Zusammenfassung, ihre Erhöhung und ihre Dimension in die Weite der Welt gewinnen. Es ist ein Koordinaten-system der österreichischen Aufgabe, in dieser Welt in seiner Eigenart sich zu entfalten, und die innere Kraft, aus der das Land lebt, einzusetzen, um die Methoden zusammenzuführen: die Menschen und die Völker. Und es ist eine ganz bestimmte und konkrete Aufgabe, die unserem Land Steier-mark und seiner Landeshauptstadt in diesem Koordinatensystem zufällt. Das Bild des Steirischen Prinzen ist keine Dekoration, sondern ein Sym-bol. Die Stadt ist keine Kulisse, son-dern, was ihr Historisches anlangt, ihre Schönheit und den Reiz ihrer Eigen-art, ein Testament. Ein Testament in einem zweifachen Verstand, Testa-ment im Sinne der Verlassenschaft und des Erbes, aber auch im Sinne eines Zeugnisses und eines Gelöbnisses: Das Bild dieser Stadt ist geprägt nach dem Wunderwerk dieses Landhauses, der stillen, kraftvollen Schönheit der alten Burg, dem reizvollen Kontrast des go-tischen Domes neben dem südländi-schen Charakter des Mausoleums, von den vielen Häusern und Palästen, die der Adel und das Bürgertum hier in diesem Land, hier in dieser Stadt zu ernstesten Aufgaben versammelt, als Heimstätten und Repräsentationsräu-me erbaut hat. Pläne dazu haben im-mer wieder gerne die Italiener geliefert aus dem Venezianischen, aus dem Friaulischen, und unter den Mauern waren neben den Kindern des Landes die Slowenen aus der Untersteiermark und Krain beschäftigt, so wie in den Mannschaftsbüchern der sich entfal-tenden Industrie des 18. und 19. Jahr-hunderts in selbstverständlicher Mi-schung die deutschen Namen der Bau-ernsöhne des Landes und die sloweni-schen und italienischen zusammenge-funden haben. So wie sie ein Zeugnis sind, so ist das Bild dieser Stadt von ih-rer Entstehung und Ausgestaltung her ein Spiegel der Aufgabe und des Sinnes der Metropole Innerösterreichs, deren Maße nicht nur für das eigene kleine Land, sondern für die größere, die Länder bis an das Meer umfassende Einheit gedacht waren. Was in dieser



Stadt gedacht, geleistet, wofür hier geopfert und geduldet und womit natürlich auch in bescheidenem Maße in dieser Stadt verdient wurde, galt dem größeren Land, das vom Dachstein bis an die Adria reichte, in dem neben den Deutschen in der Steiermark und Kärnten die Slowenen um Krain und die Italiener in Görz und Aquileja unter der Jurisdiktion eines Regenten standen, galt jener Ländereinheit, die unter dem Namen Innerösterreich in die Geschichte eingegangen, als geistige und sittliche Einheit aber nicht untergegangen ist. Zu lange haben sie zusammengewohnt, die Grenzer der großen Völkerschaften, die das Abendland konstituierten, der Romanen, der Germanen und der Slawen, in einer historischen Aufgabe, in einem geistigen Ringen, in einer wirtschaftlichen Gegenseitigkeit unter einer rechtlichen und politischen Verwaltung. In den Jahrhunderten, in denen sich das Konzept der Übergangszeit vom 16. bis 17. Jahrhundert gewandelt und für den oberflächlichen Blick aufgelöst hat, haben sich immerhin in dieser einmaligen und darum um so mehr verpflichtenden europäischen Situation ungezählte Wege wirtschaftlicher Zusammenarbeit angebahnt, ungezählte Fäden persönlicher Freundschaft und bis heute nachwirkend und immer wieder sich erneuernd der Blutsverwandtschaft angeknüpft, und es ist keine folkloristische Reminiszenz und Traditionspflege, wenn wir den Raum auch heute, und gerade heute wieder als Verantwortungsräum ansprechen, in dem es zwar keine Vorrechte mehr gibt, wohl aber eine Mitverantwortung, die jeder tragen kann und muß, für den die Sehnsucht nach dem Frieden unter den Völkern kein Schlagwort ist, sondern der erste moralische Auftrag, den unsere Generation mit aller Leidenschaft und Kraft aus den Erfahrungen dieses Jahrhunderts zu finden hätte. Und wo anders hätte sie früher damit zu beginnen als dort, wo nur Schutt und Wildwuchs, die Mißverständnisse und Irrtümer von Generationen von den Wegen hinwegzuräumen sind.

Was wir mit der Steirischen Akademie versuchen, was wir in „Trigon“ wollen und was wir nun in der Zusammenführung und Zusammenführung des „Steirischen Herbstes“ uns vorgenommen haben, ist nichts anderes, als die Vollstreckung des Testaments, dessen Sinnbild die Stadt in ihrer Entstehung und Entfaltung bietet. Sie ist keine Kulisse, sondern, was in ihr liegt und verborgen ist, gilt es, auch in den Veranstaltungen des „Steirischen Herbstes“, in den künstlerischen wie in den wissenschaftlichen, zu valorisieren. Es gilt, das, was in diesem Land geschah und geschieht, was also Geschichte war und Geschichte wird, in das Bewußtsein der Gegenwart zu heben. Ge-

schichte nicht als Sammlung von Anekdoten über bestimmte Persönlichkeiten und Begebnisse, sondern Geschichte als das Gesetzbuch des Lebens in diesem Land.

Und nun noch ein Wort, um alle Mißverständnisse zu vermeiden: Die Themenstellungen unserer wissenschaftlichen Veranstaltungen, das künstlerische Programm und die Berücksichtigung der Tendenzen in der darstellenden Kunst sind der Gegenwart geschrieben. Darin allein schon zeigt es sich, daß die Tradition für uns kein Ziel, sondern der Ausgangspunkt ist, daß traditionelle Formen Anregungen, aber nicht zu kopierende Vorbilder sind, daß ein Museum ein Studienraum ist, in dem die dem Lande eigenen Gesetze der Lebensgestaltung erkannt und verkündet werden müssen, daß es aber sinnlos wäre, das ganze Land oder auch nur eine Stadt in den Formen eines Museums festzuhalten. Die Zeit schreitet weiter, in ihr die Menschen, mit der Pflicht, das Überlieferte zu respektieren und mit dem Recht, in Freiheit den eigenen Lebensraum einzurichten. Der „Steirische Herbst“ ist charakterisiert durch seine Wurzeln, die in die Tradition hinuntergreifen, in jene Tradition, die nichts anderes ist als das uns Übergebene, das wir nicht fallenlassen dürfen, das uns Anvertraute, das wir nicht zurückweisen können, das uns ans Herz und an das Gewissen Gebundene, dem wir uns nicht entziehen dürfen. Es ist das Land, sein Wesen und sein Gesetz, das wir aus seiner Geschichte abgelesen haben. Und der „Steirische Herbst“ ist weiter charakterisiert durch die Aufgeschlossenheit zu Kontakten mit aller Welt und durch die Aufgeschlossenheit dem Geiste und der Sprache dieses Jahrhunderts gegenüber. Von dieser eindeutigen Position aus teilen wir nicht die Befürchtung, als unmodern verschrien zu werden, wenn uns nicht alles gefällt, was uns dargeboten. Auch das geistige Leben wächst organisch, und sie haben Unrecht und erweisen sich wirklich als provinzielle Geister, wenn sie die Provinz überwinden wollen, indem sie die Realitäten, auf denen sie stehen, mit denen sie fertig zu werden haben, die sie in ihrem Sinn zu erkennen und einzuordnen haben, übersehen und geringschätzen. Es gibt für das geistige Leben keine Beziehungslosigkeit zu dem, was im Land geschieht und geschehen kann und geschehen muß, ebenso wie es keinen Verzicht auf die Tradition gibt. Und darum wird bei aller Aufgeschlossenheit der Zeit und der Welt gegenüber, in der freien Weltschau also, der „Trigon“-Gedanke als Kern und Maßstab unserer Bemühungen gelten. Er ist unsere erste Legitimation für das Gespräch mit anderen Sprachen und Nationen, und er schützt uns vor der Gefahr der völligen Beziehungslosigkeit

ab, die alle unsere Unternehmungen nicht nur farblos, sondern auch kraftlos und, gemessen an unseren Mitteln und Möglichkeiten, letzten Endes auch sinnlos machen würde.

Wir beginnen ein Fest, wir wissen, wie ernst die Stunde ist, die die Weltenuhr gegenwärtig zeigt, wir wissen auch, wie vieles, was in einem Frühling hoffnungsfroh keimt und zur Sonne dringt, in den Gewittern eines Sommers vernichtet werden kann. Was vermögen wir mit kleinen Kräften im kleinen Bundesland eines kleinen Staates, wenn elementare Mächte entfesselter Leidenschaft in einem Weltensturm aneinandergeraten. Auch in solchen Zeiten ist die Standhaftigkeit des einzelnen, die Klarheit des Gewissens und die Redlichkeit der Gesinnung notwendig, wenn eine Hoffnung auf eine letzten Endes doch glückliche Wendung bestehen soll. Der „Steirische Herbst“ ist ein Gedanke des Friedens, über allem, was er bringen will und was sich in ihm entfaltet an geistigen Kräften der Wissenschaft und der Kunst, steht eine sittliche Idee.



„HERBST“-KUNST

Friedrich Hundertwasser hat der „modernen Kunst“ anlässlich seiner Verleihung des Österreichischen Staatspreises ordentlich die Leviten gelesen: Die moderne Kunst, so dozierte er, sei ein „Horrorpanoptikum“ geworden, „angebetet von einer kleinen farben- und formenblinden Clique wie das goldene Kalb“. Die zeitgenössische Kunst sei „entartet“ und die Kunstmacher und Kunstbetreiber seien „schon lange nicht mehr die Künstler selber, sondern eine kleine internationale Mafia von frustrierten Intellektuellen“.

Der Beifall vieler ist dem erfindungsreichen Meister sicher. Beifall, freilich auch von gestern, von Gestrigen, weil apodiktische Behauptungen offenbar so lange richtig sind, solange sie ihr Publikum finden. Oder die Mehrheit?

Ist die Moderne erschöpft?

Vor diesem grellen Hundertwasser-Hintergrund flüchte ich zu Henry Moore: „Über das, was Kunst ist, entscheidet die Zeit.“ Wer Kunst fördert, hat aber keine Zeit, darauf zu warten, bis die Zeit entschieden hat, was gut ist. Gelingt ihm das, heißt es im nachhinein über ihn: Er hat vorausgesehen, was kommen mußte. Besteht nun darin das Erfolgsrisiko oder geht es dem Kulturpolitiker da nicht wie jedem Politiker, dem ein Journalist gegenüber sitzt, der nur das schreiben wird, was er selber hören will, für Leute, die nur das verstehen werden, was sie selber glauben wollen? Die Umkehr dieses Spiegels gibt aber auch keine glaubwürdige Antwort auf die berechtigte Frage, wohin die Moderne nun wirklich geht.

Das verlorene Paradies.

Die zeitgenössische Kunst — eine düstere Kunst? Liebt sie das Häßliche, das Pessimistische als Grundstimmung? Manche meinen, das sei alles böse Absicht der Künstler und die Kulturpolitiker fallen darauf rein. In Wirklichkeit sind uns allen aber manche Paradiесе verlorengegangen, und viele leiden darunter, zeigen es auf ihre Weise, ohne es zu merken.

Ein Bild, das plötzlich als Symptom für diese verlorenen Paradiесе in einer „herbst“-Ausstellung auftaucht, löst Ärgernis aus. Aber wer ärgert sich schon, daß wir 13 Spitalsbetten auf 1000 Bewohner haben, während der internationale Durchschnitt bei 5 bis 7 liegt. Daß wir für einen rauschgift-süchtigen Jugendlichen rund eine halbe Million Schilling aufwenden müssen, damit er die Chance bekommt, wieder gesund zu werden. In einer Ge-

sellschaft, wo die Kinder für die Schule da sind, die Patienten für die Spitäler da sind (und nicht umgekehrt) und das „schweigende Leiden“ der Menschen an die Dinosaurier unserer Tage brandet, die vielen Zwentendörfern gleich, in Form von Großspitalen, Versicherungspalästen und Krankenkassenbürokratie entstanden sind.

Antwort auf die Sinnkrise?

Aggressionen unheimlicher Art für ein „Leiden, für das es keine Politik gibt“ (Handke) sind die Antwort auf die verlorenen Paradiесе. Mancher Künstler merkt das und sagt es dann eben auf seine Weise, auf die andere, unge wohnte, unverholene. Aber beim allerersten verlorenen Paradiесе begann es, wie dieses große Gleichnis vom Baum der Erkenntnis erzählt, das bedeutet, daß der Mensch durch sein Bewußtsein Mensch geworden ist, daß er sich aber mit demselben Bewußtsein auch die Angst eingehandelt hat. Mit dem Bewußtsein des Menschen kam seine Angst auf die Welt und das Vermögen, diese Angst zu sagen.

Sich also aufzuregen über „schmutzige“ Kunst, über „entartete“ Kunst wäre genauso billig, wie die damit verbundenen Symptome zu unterdrücken. Daher die Suche nach den Ursachen. Nach der Krankheit. Und diese heißt: Egoismus, Verzweiflung, Langeweile. Sie rührt her von der Lieblosigkeit. Schöpferische Menschen haben dafür eine Antenne. Deshalb verschönern die Künstler unserer Tage nichts mehr, sondern klagen an, verzerren: in der Spannung zwischen Freude und Schmerz, Schönheit und Häßlichkeit, Hoffnung und Verzweiflung.

Kunst: kein Luxus.

Die Künstler helfen uns, die Zeichen der Zeit besser zu verstehen. Das letzte Jahrzehnt hat, reißenden Kaskaden gleich, soviel Neues zutage gefördert, soviel Material, so viele neue Auffassungen, neue Inhalte, neue Formen, neue Ideologien, daß jetzt die Zeit gekommen ist, in der begabte Menschen mit vollen Händen gestalten können. Deshalb ist es die Aufgabe unserer Kulturpolitik, solche Begabungen immer wieder zu suchen und zu Wort kommen zu lassen. Deshalb ist auch in der Barockprovinz Österreich vor 14 Jahren der „Steirische Herbst“ eingebrochen: Die Suche nach der neuen Kunst verläuft parallel mit der Suche nach dem neuen Lebensgefühl. Manchmal treffen sie sich auch, manchmal prallen sie aufeinander. Und darin liegt die Hauptwurzel der Problematik der modernen Kunst

in der Gesellschaft von heute.

Was will der „Steirische Herbst“?

Er will die Schrift der Zeit sehen mit wachem Auge. Wir müssen sie nicht nur sehen, sondern auch ergründen, nicht nur ergründen, sondern auch mitschreiben und damit die Zeit wandeln. Der Wandel ist nur ernstzunehmen, wo um ihn geistig gerungen wird. Wandel um des bloßen Wandels willen wäre nicht mehr als irgendeine fanatische Betriebsamkeit von Menschen, die auf fragwürdige Schnelligkeit programmiert sind. Der Wandel muß als Gesetz des Lebens, ja des Kosmos verstanden sein. Notwendigkeit und Zufall haben diese Welt seit dem Urknall gebaut. Notwendigkeit und Zufall schaffen sie weiter. Sie sind das Grundgesetz des Schöpferischen. Es muß unser Grundsatz sein, dem Schöpferischen, dem Kreativen Raum zu geben.

Die Welt weiter schaffen heißt, sich nicht abkapseln. Der „Steirische Herbst“ war von seiner ersten Minute an ein Ausbruch aus Isolationen, die heute nicht mehr möglich sein dürfen. Die ganze Welt wird Schritt um Schritt eine einzige Bühne. So will auch dieser „Steirische Herbst“ eine Probebühne für die Welt sein, eine offene Werkstätte. Vollprofis und Halbprofis und Nichtprofis sind ihm willkommen. Seine Spannweite muß von der Perfektion zum zaghaften Versuch reichen.

Darum sucht der „Steirische Herbst“ alle Sparten von Kunst und Wissenschaft. Sie alle sind Sprachen von Menschen. Die einen suchen sich in diesen Sprachen auszudrücken, andere suchen diese Sprachen zu enträtseln, ihre Grammatik kennenzulernen. Es gibt so viele Grammatiken in den Beziehungen zwischen Menschen. Verschieden ist die Geschwindigkeit, mit der sich Sprachen wandeln. Nie ist von vornherein diese Geschwindigkeit gewiß. Es gibt rasche Phasen, es gibt Phasen der Ruhe. Das Neue drängt nicht auf Befehl.

Die Voraussetzungen für künstlerische Entfaltung sichern.

Es ist unbestritten, daß der Rang eines Landes auch davon abhängt, in welcher Qualität und Erreichbarkeit für seine Bewohner Arbeitsstätten vorhanden sind, Einkaufsmöglichkeiten, Bildungszentren aller Art und Bildungshäuser, Sportstätten, Krankenbetten etc. Aber ebenso wichtig ist es, in welcher Qualität und Erreichbarkeit dieselbe Bevölkerung in jeder Region Bühnen vorfindet, Musikräume, Büchereien, Museen, Galerien, Räume, in

denen Kreativität geschehen kann. Das heißt: Die Möglichkeit und Erreichbarkeit kulturellen Tuns ist überall eine neue Lebensnotwendigkeit geworden. Dies auch als Voraussetzung für eine neue Eigenständigkeit von Bezirken und Regionen. Damit wiederum für das Erreichen einer neuen Weite, einer neuen Selbstfindung durch Kultur. Das ist dann der Anfang für die Abschaffung der Provinz, verstanden als Ort der überflüssigen Enge, der die Menschen kleinmütig macht und ihnen Kopfschmerzen und Magengeschwüre bereitet als Somatisierung latenter Aggressivität.

Die Aufgabe, nicht nur des „Steirischen Herbstes“ heißt: Hilfe für kulturelle Entfaltung, die Menschen einen neuen Horizont schafft, ja sogar einen neuen Sinn und damit eine neue Identität.

Der zweite Weg heißt: Hilfe für die Künstler, deren materielle Existenz bedroht ist. Mäzene darf es offensichtlich nur in Amerika und in anderen Ländern geben, die österreichische Steuergesetzgebung verhindert sie. Deshalb auch der Ausverkauf der österreichischen Kunst. Die Künstler wiederum genießen in den öffentlichen Haushalten keine Priorität, weil der hypothetische Generalstreik der Lyriker oder Bildhauer gegenüber der Autofahrerlobby, der Rüstungslobby oder der Sozialversicherungslobby von vornherein chancenlos ist.

Auch daher ist die aggressive Sprache mancher Künstler verständlich: als Ausdruck der Ohnmacht, des Sich-überflüssig-fühlens, weil es ihnen einfach schlecht geht, weil sie den Eindruck haben müssen, die Massengesellschaft reagiere nur noch auf Massendrohungen.

Deshalb eine Kulturpolitik, eine Politik der Kultur, eine Kultur der Politik, die auch den schöpferischen Außenseiter sucht, den Ausnahmefall, den schöpferischen Einfall.

Emil Breisach

GESUCHT: KULTURPOLITISCHE INITIATIVEN FÜR DIE 80er JAHRE

Die Steiermark hat in den letzten Initiativen ein eigenständiges kulturpolitisches Profil gewonnen, das durch einzelne Persönlichkeiten und Initiativ-Gruppen bewirkt wurde und in einer progressiven Grundhaltung zum Ausdruck kommt. Diese Entwicklung wurde durch eine aufgeschlossene Kulturpolitik begünstigt, die ihre Aufgabe darin sah, den Künstlern jenen Freiraum des Schaffens zu sichern, der für die Entfaltung ihrer Kreativität unerlässlich ist.

Auf diese Weise wurden die Barrieren einer unheilvollen Talgesinnung durchbrochen, ideologische Vorurteile abgebaut und befruchtende Auseinandersetzung mit internationalen Kunstströmungen bewirkt. Experiment und Beweglichkeit wurden als jene Mittel erkannt, Traditionen zu verändern und in der Verwandlung Ausdrucksformen zu finden, die dem Zeitgeist entsprechen.

So hat die Steiermark allen Grund, auf das Forum Stadtpark, auf den legendären Ruf der Stadt Graz als den einer Literaturhauptstadt des deutschen Sprachraumes, auf die Zeitschriften „manuskripte“ und „STERZ“, auf die uraufführungsfreudigen Vereinigten Bühnen, ein kulturpolitisch aktives Rundfunkstudio, auf seine kreativen Performance-Künstler, Liedersänger, Kunst-Fotografen und Jazzmusiker stolz zu sein. Die Gesinnung des permanenten Aufbruchs kulminiert alljährlich im „Steirischen Herbst“, einem wagemutigen Unternehmen, das internationales Ansehen errungen hat. Dieses Anti-Festival, das in Österreich eifrige Nachahmer findet, hat in den turbulenten 70er Jahren die provokativen Kunstströmungen dieses Jahrzehnts zusammengefaßt: Animation und Straßenkunst, New-Dance und Körpersprache, Video- und Computer-Kunst, Nonverbales Theater und Performance, serielle Musik, den neuen Realismus im Schauspiel, die wiederkehrende Innerlichkeit in der Literatur. Diskussionen und Skandale machten deutlich, welche Bewegkräfte mit diesen herbstlichen Begegnungen in Gang gesetzt wurden.

Gerade diese Erfolge ziehen Begleitererscheinungen nach sich, die das Erreich-

te in hohem Maße gefährden. Die jüngste Entwicklung hat gezeigt, daß die Steiermark an einem Wendepunkt ihrer Kulturpolitik steht, der eine kritische Selbstbesinnung erfordert.

Das kulturpolitische Profil der Steiermark ist gefährdet

- durch Selbstgefälligkeit, die ihre Ursache in den Erfolgen der letzten Jahrzehnte hat;
- durch die zunehmende Institutionalisierung des „Steirischen Herbstes“, die Auseinandersetzungen um bezahlte Funktionärsposten an die Stelle freiwilligen und engagierten Mitgestaltens rückt;
- durch budgetäre Restriktionen, die in allen Körperschaften den Spielraum freier Entscheidungen einengen;
- durch die ausufernde Beanspruchung der Politiker im Tagesgeschehen, die eine Erarbeitung weitreichender kultureller Konzepte verhindert;
- durch die hektische Vermehrung künstlerischer Veranstaltungen, die das Ereignis in der Betriebsamkeit untergehen läßt;
- durch den Verlust qualitativer Maßstäbe, der durch Gefälligkeitsauszeichnungen, -ansprachen und -kritiken bewirkt wird;
- durch Versuche, das Triviale als Mittel der Anbiederung zu benützen, um einfache Leute zur „Kunst“ zu bekehren;
- durch die mangelnde Förderung und Verwertung jener künstlerischen Aktivitäten und Ereignisse, die tatsächlich von Bedeutung sind;
- durch die Anregungen der steirischen Kulturpolitik selbst, die etwa in Wien oder Linz zu Konkurrenzunternehmen mit hohem Einsatz finanzieller Mittel geführt haben;
- durch das scheinbare Erlahmen der progressiven Entwicklung im internationalen Kunstgeschehen.

Alle diese Gefahren lassen deutlich werden, daß eine Neukonzeption kulturpolitischer Entwicklungslinien dringend erforderlich ist. Die Steiermark

sollte alle Kräfte daran setzen, wiederum wegbereitend zu wirken!

Konzentration im „Steirischen Herbst“

Er hat dem allgemeinen Kulturrummel entgegenzuwirken, der das Moderne zum Modischen degenerieren und geistige Herausforderung zum Kunstbetrieb werden läßt. Seine Aufgabe ist es, Maßstäbe zu setzen. Werke, die präsentiert werden, sind hinsichtlich ihrer geistigen und dynamischen Aussagekraft auszuwählen, zur Interpretation sind nationale und internationale Spitzenkräfte heranzuziehen, mit deren Hilfe Modell-Aufführungen erzielt werden können.

Dieses Konzept legt eine quantitative Reduktion des Gesamtangebots nahe. Dem Publikum sollen durch vorbereitende und begleitende Aktivitäten (Symposien, Begegnungen mit Künstlern und ausreichende Wiederholungen) vermehrt Verständnishilfen geboten werden.

Die Verbindung zur internationalen Kunstszene ist auf zweifache Weise zu suchen: Durch die Bemühung, schöpferische Künstler und Interpreten zu veranlassen, neue Projekte für Graz zu entwickeln. Der „Steirische Herbst“ kann seine vielfältigen Kontakte benutzen, um ein international anregender Auftraggeber zu werden.

10 Zweitsen sind neue Tendenzen im Kunstgeschehen, wo immer sie auftauchen, zur Information und Anregung vorzustellen.

Heimischen Künstlern, vor allem dem experimentierfreudigen Nachwuchs, muß Gelegenheit geboten werden, langfristig verwirklichte Konzepte einzureichen. Arbeits-Stipendien und die Beratung durch erstklassige Fachleute sollen die Gewähr bieten, daß auch schwierige Projekte nach einer Phase ausreichender Vorbereitung realisiert und einem internationalen Fachpublikum vorgestellt werden können. Das Intendantur-Prinzip, zu dem sich das Präsidium des „Steirischen Herbstes“ entschlossen hat, kann nur sinnvoll angewendet werden, wenn Gewähr besteht, daß jene Initiativ-Gruppen und Institutionen, die bislang die entscheidendsten Impulse gegeben haben, zur weiteren Mitarbeit motiviert und in ihren Vorhaben unterstützt werden. Die internationale Werbung für den „Steirischen Herbst“ ist auf Zielgruppen auszurichten, die wegen ihrer Interessenslage ansprechbar sind: also Künstler-Vereinigungen, Avantgarde-Gruppen, Kunsthochschulen, Musikakademien, Kunst-Theoretiker, Sammler etc.

Präsentation heimischer Kunst des 20. Jahrhunderts

Es sind — wie in anderen vergleichbaren Städten Europas — Initiativen zu ergreifen, daß Räumlichkeiten für die

Dauerpräsentation der wichtigsten Werke heimischer zeitgenössischer Kunst zur Verfügung stehen oder gebaut werden.

Auf diese Weise sind dem kunstinteressierten heimischen Publikum, aber auch dem auswärtigen Besucher zu mindest jene Werke zugänglich zu machen, die zum (derzeit uneinsichtigen) Bestand der Neuen Galerie gehören. Im Park rund um das neue ORF-Zentrum in Graz-St. Peter wäre eine Freiluft-Galerie österreichischer und auch internationaler Plastik zu begründen, wie das bereits mehrfach vorgeschlagen wurde.

Künstler-Stipendien

Es sollen Mittel bereitgestellt werden, um Künstler für die Erarbeitung wichtiger Projekte Arbeitsstipendien zu gewähren (Romane, Theaterstücke, Kompositionen, Vorbereitung auf Personalausstellungen im In- und Ausland etc.). Durch politische Initiativen soll bei berufstätigen Künstlern deren Freistellung für den jeweiligen Zeitraum erreicht werden.

Es wäre zweckmäßig, zur Bewältigung dieser Aufgaben einen Förderungsverein zu gründen, den auch private Mäzene angehören.

Ateliers für bildende Künstler

Die Entwicklung des Künstlers ist von seinen Arbeitsbedingungen abhängig. Da die öffentliche Hand sich zunehmend überfordert zeigt, auf eigene Kosten Arbeitsräume zur Verfügung zu stellen, sollte durch politische Initiativen bewirkt werden, daß in größeren Industrie- und Wirtschaftsbetrieben Ateliers eingerichtet werden. Besitzer und Betriebsräte sind für eine solche Aktion motivierbar, da auf weite Sicht auch eine fruchtbare Verbindung zwischen den Künstlern und der sie umgebenden Arbeitswelt zu erwarten ist.

Förderung progressiver Initiativgruppen

Es ist darauf zu achten, daß vor allem jene Gruppen gefördert werden, die mit innerem Engagement und oft unter persönlichen Opfern die heimische Kunstszene beleben und erneuern.

Sie sind, da sie für unkonventionelle Impulse sorgen, als Motoren des kulturellen Lebens besonders zu beachten. Stellvertretend für viele seien das Forum Stadtpark mit der Literaturzeitschrift „manuskripte“ und die Gruppe „STERZ“ genannt.

Schule und Kunst von heute

Ausmaß und Qualität des musischen Unterrichts in den AHS, aber auch in den berufsbildenden Schulen und den Hauptschulen werden immer wieder beklagt. Wird es weiter versäumt, die heranwachsende Generation im bildungsfähigen Alter mit der Kunst ihrer

Zeit in Beziehung zu setzen, so wird es später nicht mehr möglich sein, ein aufnahmebereites Publikum, geschweige denn aktive Partner der Künstler zu gewinnen. Es ist daher dringend erforderlich, die versuchsweise herbeigeführten Begegnungen zwischen Künstlern und Schülern (z. B. Autorenlesungen an den Schulen anlässlich der Literatur-Symposien) als kulturpolitische Aktion breiten Ausmaßes zu planen.

Verbesserung des Verhältnisses Politiker — Kulturschaffende

Den Klagen über das mangelnde Verständnis zwischen politisch und künstlerisch tätigen Menschen kann nicht allein durch vermehrte gesellige Begegnungen entgegengewirkt werden, sondern ganz einfach durch die Tatsache, daß Politiker im Sinne der hier vorgeschlagenen Aktivitäten wirksam werden.

Ihre Bereitschaft, zur Planung und Verwirklichung weitreichender Konzepte die Kulturschaffenden als Ideenbringer und Berater heranzuziehen, wird jene seriöse Ausgangsbasis für ein besseres Verhältnis bilden, das beide Teile sich wünschen.

Die Medien als kulturpolitische Faktoren

Den Massenmedien kommt im Bereich der Kulturpolitik mitentscheidende Bedeutung zu. Sie haben den künstlerischen Aufbruch in der Steiermark gefördert, mitgetragen, kritisch begleitet und oft auch befördert. Sie sollten diese Herausforderung weiter annehmen, auch wenn sie im zunehmenden Konkurrenzkampf andere Ziele für populär halten.

Den elektronischen Medien kommt als direkten Mittlern von Kunst in unserer Epoche besondere Bedeutung zu. Darum ist die enge Kooperation, die das Verhältnis zwischen den kulturell Schaffenden und dem steirischen Hörfunk und Fernsehen auszeichnet, weiter auszubauen.

Die kulturpolitische Aufgabe der Print-Medien

Der Presse fällt in erster Linie die Aufgabe zu, auf kulturelle Veranstaltungen aufmerksam zu machen und das Publikum zur kritischen Teilnahme zu motivieren. Gerade bei jenen Veranstaltungen, die nur einmal zugänglich sind (Konzerte, Lesungen etc.), sollte diese Verpflichtung mehr als bisher vordringlich sein. Andererseits haben die Kulturseiten durch die Reflexion des Geschehens jene Diskussionsgrundlagen beizutragen, die dem Leser Anregungen für die eigene Beurteilung und die Bildung von Maßstäben liefern.

In unserer pluralistischen Gesellschaft, die ihre Meinungen in offenen und

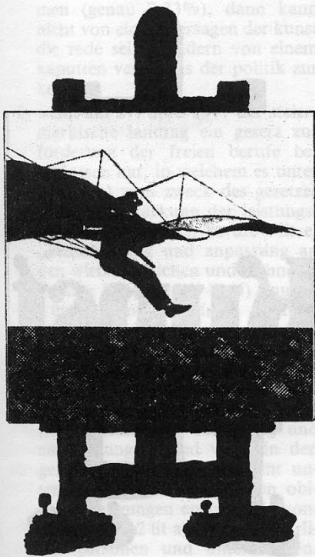
breiten Auseinandersetzungen bildet, sollte der Versuch gemacht werden, bei wichtigen Ereignissen nicht nur Kritikern eines Rezensenten anzubieten, sondern auch gegensätzliche Meinungen und zusätzlich Stellungnahmen der Betroffenen zu veröffentlichen, wie das etwa bei der Sendereihe „Kritik und die andere Seite“ im steirischen Rundfunk-Lokalprogramm geschieht.

Hörfunk und Fernsehen als Kulturvermittler

Die elektronischen Medien, die in Österreich im ORF in Art eines öffentlich-rechtlichen Monopols zusammengefaßt sind, sind laut Rundfunkgesetz auch Träger kultureller Tätigkeit. In diesem Zusammenhang sind die jüngsten Regionalisierungstendenzen im Bereich des Fernsehens und des Hörfunks grundsätzlich von besonderer Bedeutung. Vielen Künstlern in der Steiermark wird dadurch eine zusätzliche Verdienst- und Arbeitsmöglichkeit gegeben.

Es wird Aufgabe der Kulturpolitik sein, die Geschäftsführung des ORF und das Kuratorium immer wieder darauf zu verweisen, daß gerade die kulturellen Kräfte der Stadt Graz und des Landes Steiermark eine Ausweitung regionaler Sendungen und damit eine bevorzugte Dotierung des Budgets rechtfertigen.

Dadurch sollten die Voraussetzungen geschaffen werden, daß sich im neuen Funkhaus in Graz-St. Peter ein kulturpolitisches Zentrum entwickelt, das die Innovation der künstlerischen Entwicklung unseres Landes über die Grenzen hinausträgt.



Horst Gerhard Haberl

KUNST IST DER STÄNDIGE VERSUCH EINER VERÄNDERUNG

Was wir Zauberlehrlinge da aus der Ecke geholt haben, ist wohl kaum noch in diese zurückzustellen. Schlimm daran ist nur, daß der Besen auf der Stelle kehrt. Das interdisziplinär gegründete FORUM STADTPARK, die Malerwochen, die Dreiländerbiennale „trigon“ oder der „steirische herbst“ sind schon oder entwickeln sich zu Sinnruinen einer bewegten Kulturgeschichte des Landes. Jeder, der auf sich hält, hat eine Galerie und stellt seine Nichten und Neffen aus. Allein in der Stadt Graz gibt es z. B. über 600 in diversen Vereinen beheimatete bildende Künstler. Die Dunkelziffer ist weit höher. Das Kulinarisch-Triviale überwiegt. Der kulturelle Breitenreichtum wurde zum Langstreckenlauf gewisser eröffnender Kulturpolitiker. Längst haben die Gesellschaftsspalten der Tageszeitungen die Kultur-Kritik abgelöst; sie reproduzieren am besten die mit dem Rücken zur Kunst gewandte Konsumpraxis langweiliger Späthappenings. Der Avantgarde verdächtig wird nur mehr der Skandal, das eventuell behördlich Bedenkliche. Das „Kunst ist Kunst“ paart sich mit einem provinziellen „Mir san Mir“. Die offizielle Kulturpolitik sonnt sich in den seinerzeit oft ertröteten Erfolgen, verwendet heute in entsprechenden Reden immer häufiger den Titel „Geheime Literaturhauptstadt“ und verleiht den Denkmälern aus dieser Zeit Preise. Die neuen Kulturförderungsgesetze versuchen sich in Demokratie und konstruieren Kulturbeiräte und Alibifunktionen. Die Regierungspartei arbeitet an einer gesetzlichen Verankerung der Freiheit der Kunst in der Bundesverfassung und wird mit der hierfür notwendigen Definition, was Kunst ist, auch für alle Zukunft dieses leidige Thema einbetonieren. Endlich sind dann auch die Grenzen der Freiheit definiert. Das von Hanns KOREN geforderte „Experiment und Wagnis“ für den „steirischen herbst“ findet sich noch mager gedruckt in einigen Vorworten zur vor Jahren publizierten Dokumentation „10 Jahre steirischer herbst“, hat sich aber seit etwa 1975 merkbar in einem zunehmend institutionalisierten Programmbetrieb abgekühlt. Was uns heute fehlt, ist der undefinier-

bare Freiraum, jene individuelle Freiheit, eben Kunst und Kultur, die sich an den bestehenden Institutionen, Zwängen und Gesellschaftsnormen reiben kann. Was uns heute fehlt, ist die aktive Förderung neuer Ideen und Impulse. Das Gießkannenprinzip der jahrzehntelang eingefahrenen Subventionspolitik tropft zwar gleichmäßig und „gerecht“ auf relativ alles, was sich unter Kultur eingebürgert hat; es werden Kataloge, Zeitschriften und die verschiedensten Projekte mit den vorhandenen Kulturbudgets finanziell unterstützt. Wer immer das heute und morgen macht, kann nur versuchen, gleichmäßig und gerecht zu sein. Er exekutiert ein Gesetz und hat auf das Wohlwollen der steuerzahlenden Bürger zu achten.

Für eine aktive Kulturförderung, wie ich sie verstehe, sind Subventionen und die Vergaben von öffentlichen Aufträgen nur ein Teil.

Wesentlich wäre die Schaffung eines neuen Kultur-Klimas, einer neuen Kommunikationsebene für Kunst:

1. Künstler brauchen Aufträge, sie wollen gebraucht und nicht subventioniert werden.
2. Künstler brauchen Arbeitsräume, aber nicht nur im Inland, sondern auch dort, wo die Kunst brennt. Wertvoller als ein Geld-Stipendium wäre zum Beispiel die Zurverfügungstellung von Ateliers in New York (wie das einige deutsche Städte seit langem praktizieren).
3. Künstler brauchen Kritik. Auch diese erfahren sie leichter im Ausland als im indifferenten Inland. Künstler brauchen ein kritisches Publikum. Aber nach Brecht setzt „Genießen Wissen voraus“, und wo findet der Künstler sein kritisches Publikum? Daher
4. Schaffung von Voraussetzungen für die Heranbildung eines interessierten Kulturpublikums. Das Märchen von der Kunst, die auf die Straße geht und ihr Publikum findet, ist nicht nur unrealistisch, sondern hat letzten Endes die Kritik erschlagen. Heute repräsentieren manche Gebrauchsgegenstände, wie bestimmte Fliesen von Rosenthal oder eine Kaffeemaschine von Braun, weit mehr Kultur als jene Hervorbrin-

gungen, mit denen die Kulturpolitiker auf die Straße gehen. Es gibt zwar Forschungsaufträge für „Wohnen im Gefängnis“ und hervorragende Konzepte für bildnerische Therapien für Behinderte, nur die sogenannten Normalen sollen selbst draufkommen, wohin der Hase läuft. D. h., warum gibt es keine Forschungsaufträge für kulturdidaktische Arbeitsmethoden. An den Schulen gibt es seit einigen Jahren einen „Medienunterricht“, die selben Mittelschüler z. B. müssen sich aber irgendwann entscheiden, ob sie „Kunsterziehung“ oder „Musik“ machen wollen.

5. hat sich in diesen Tagen eine Gruppe von Galeristen zu einer Aktionsgemeinschaft zusammengeschlossen, mit dem Ziel, als Kunstvermittler dafür zu sorgen, daß österreichische Künstler im Ausland repräsentativ vorgestellt werden können, daß in Österreich international aktuelle Aspekte der Kunst überregional an ein interessiertes Publikum und an die österreichischen Künstler herangetragen werden; und sie wollen einen Kritiker-Preis stiften, um die Journalisten anzuspornen, aus ihren unverbindlichen Rezensionen wieder Kritiken zu machen. Denn die Medienpolitik hat sich schon vielfach den unverbindlichen Praktiken einer unverbindlichen Kulturpolitik angeschlossen.

12 Ich stelle also die Frage nach einer Sachdiskussion. Während sich die Politiker mit Gesetzestexten für Kulturförderung und Besetzungslisten für Kulturbeiräte herumschlagen, „zieht“, wie das im vergangenen Herbst der Forum-Autor Klaus Hoffer in seinem Einleitungsreferat zu einer Dichterlesung ausdrückte, „anderorts die Karawane weiter“. Ein deutscher Schokoladefabrikant „vermacht“ Österreich eine Kunststiftung, österreichische Autoren müssen in deutschen Verlagen publizieren, deutsche Preise bekommen, um dann mit 50 oder 60 Jahren einen Landes- oder Staatspreis zu ergattern; ein steirischer Künstler muß im „Spiegel“ zitiert werden, damit ihm das Land ein Bild abkauft; daß er aber im „Spiegel“ stand, war der Initiative einer privaten Galerie zu verdanken, die ihn für eine internationale Ausstellung in Stuttgart nominierte. So dankenswert private Initiativen sind, so reichen sie niemals aus, um eine weitgreifende und wirksame Förderung der „künstlerischen Kräfte unseres Landes“ zu gewährleisten.

Warum lernen die Kulturpolitiker nicht aus diesen Beispielen vor der Haustür, warum machen sie idiotische und unterdotierte Massenausstellungen nach Regensburg und Darmstadt, die den möglichen attraktiven Kulturexport durch die Vermengung von

Qualität und Kitsch verhindern? Wenn keiner mehr den Mut hat, etwas zu riskieren, wenn unkritische kulturelle Pflichtübungen das „Experiment und Wagnis“ in den Bereich des politisch Untragbaren abschieben, dann wird auch die vermeintlich gesicherte Wahlplattform unglaubwürdig. Mit „Modellen“ und „Leitlinien“, in denen halt auch die Kultur vorkommt, wird das Kulturklima in einem lauen Herbstgesäusel versumpen und die ohnehin angeschlagene Sensibilität einer „geistigen Elite“ nur mehr die farbenprächtigen Umschläge einer Fiktion kulturpolitischen Playboyillustrierten zieren.

Wir hätten noch eine Chance, neben institutionalisierten Kunstbeiräten einen Freiraum offenzuhalten; den „steirischen Herbst“. Aber nur dann, wenn wir von der Sache her seine Ziele neu diskutieren, uns überlegen, was ein Avantgarde-Festival in unserer Zeit für Aufgaben hat. Es kann nicht ein Anliegen sein, die mittlerweile unzähligen europäischen und vor allem deutschen Festspiele zu imitieren oder nach dem Linzer Beispiel ein Kultur-Polit-Spektakel zu inszenieren, bei dem nach Absinken des Bierschaums ein schaler Hansl im Krug bleibt.

Kunst ist Innovation, Intervention, soziale Strategie und Kommunikation mit den Meta-Sprachen der Menschheit oder — weniger geschwollen — der ständige Versuch einer Veränderung. Bleiben wir auf dem Boden dieser Wirklichkeit, zeigen wir, was aus unserer kulturellen Vergangenheit übriggeblieben ist und riskieren wir, das in die Steiermark zu holen, was neu und unerprobt ist. Spielen wir ein Festspiel der Minderheiten, bleiben wir klein und kritisch. Beauftragen wir inländische wie ausländische Künstler, auf unsere Stadt, auf unser Land Reaktionen zu gestalten; lassen wir sie intervenieren und an unserer Oberfläche kratzen; lassen wir uns herausfordern und bleiben wir Pioniere. Nicht jeder Brückenschlag ist ein Erfolg, aber, wie wir wissen, stürzen auch alte Brücken ein.

Wir brauchen kein Festspielhaus, wir brauchen Freiräume in der Stadt und auf dem Land, wir brauchen die Unberechenbarkeit und die Maßlosigkeit der Kunst. Wir brauchen das Geld des „steirischen Herbstes“ für die wenigstens teilweise Verwirklichung von künstlerischen Utopien. Daraus ergäbe sich zwangsweise eine „Bürgernähe“, von der rein politische oder kommerzielle Konzepte träumen. Kunst ist ein Eingriff, der dann verändert, wenn er die Spitze der Kommunikationspyramide trifft, die eingeübten Verhaltensmuster stört, nachdenklich macht und anregt. Nichts wird verändert, wenn die Latte so tief gelegt wird, daß niemand zu springen braucht, um sie zu überwinden.

Dazu ein utopisches Schlußwort: Das Land Steiermark führt im Joanneum eine Alte und eine Neue Galerie, wobei die Neue den Makel hat, daß sie das 19. Jahrhundert einschließt. Könnte nicht damit eine effektivere Kulturpolitik gefunden werden, wenn es einen Kulturreferenten für zeitgenössische Kunst mit einem eigenen Budget gäbe?



KUNST GEGEN/FÜR POLITIK

Die forderung nach dem wirtschaftlichen denken als maxime für gesellschaftliches handeln hat die wirtschaft in die krise gebracht, in die sie vorher die wirtschaftsfremden kräfte gedrängt hat. die vertreibung der „innovativen kunst“ erweist sich als kostspieliger zeitvertrieb. der dialog kunst und wirtschaft - zur rettung der wirtschaft selbst - wird erst wieder möglich sein, wenn die wirtschaftlichen kräfte auf die monopolisierung der gesellschaft verzichten und zu einer rehabilitierung des wertsystems bereit sind, in welchem kreativität, innovation, erneuerung, schöpferium jenseits wirtschaftlicher funktionalität als grundwerte anerkannt werden.

im folgenden text wird auf die reale situation unserer kulturellen wirklichkeit eingegangen, problemfelder aufgezeigt, aber auch konkrete lösungsmöglichkeiten angeboten.

1. wenn auf 8% der bundesdeutschen bevölkerung 80% der öffentlichen kulturausgaben entfallen, wenn die subvention eines einzigen wiener theaters durch den bund (das theater in der josefstadt) noch immer um 25% höher ist als die gesamten ausgaben desselben bundes für alle bildenden künstler österreichs, wenn die leistungen des bundes an das land steiermark im jahre 1978 durchschnittlich 14% ausmachten, einzig die leistungen für kunst weit unter die 10%-marke zu liegen kamen (genau 7,33%), dann kann nicht von einem versagen der kunst die rede sein, sondern von einem kaputten verhältnis der politik zur kunst.
2. wenn am 27. april 1977 der steiermärkische landtag ein gesetz zur förderung der freien berufe beschlossen hat, in welchem es unter § 1 lit b) zum zweck des gesetzes heißt: „...stärkung der leistungskraft ... der freien berufe“ lit e) „erleichterung und anpassung an den wirtschaftlichen und technologischen fortschritt.“ lit f) „unterstützung und gründung ... fortführung und ausbaues ... der freien berufe.“, wenn nach § 7 lit d) gefördert werden: „berufsausbildung, berufliche weiterbildung ... durch geeignete institutionen“ lit f) „maßnahmen für forschung und entwicklung.“, und wenn in den genuß dieser förderung nicht unternehmer kommen, die den obigen bedingungen entsprechen sondern auch § 2 lit a) einzig, „natürliche personen und unternehmen,

die der kammer der gewerblichen wirtschaft angehören ... sowie personen und unternehmen, die einer der kammern der freien berufe angehören.“, dann hat sich die kulturpolitik und kunstpolitik endgültig abgemeldet.

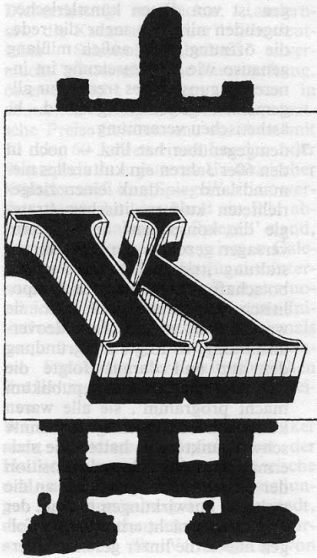
3. wenn der künstler, als der vom gesetz her definierte freie(st) unternehmer in dem augenblick nicht mehr existiert, in welchem auch er einen rechtsanspruch auf förderung geltend machen wollte, — anstelle gnädiger subventionen —, wenn am rechtsanspruch — einem instrumentarium der konkreten welt also — die freiheit der kunst und des künstler in der gesetzgebung des steiermärkischen landtags scheitert, entlarvt sich die freiheit der kunst vollends als ideologie, als ideologie ganz im sinne jener freien unternehmer und berufe, die sich mittels gesetz der freiheit in unserer gesellschaft bedienen, einer freiheit, die von den künstlern erlitten werden darf. kunstpolitik in ihrer zynischsten form!
4. fragen nach der moderne, nach der postmoderne, der transavantgarde, wie auch bloß nach einem neuen steirischen herbst, oder wohin geht die moderne, bleiben angesichts den unbeantworteten kulturpolitischen fragen — nach den zwingenden notwendigkeiten und gründen der durchdringung der gesellschaft mit künstlerischen, kulturell kreativen und allgemein schöpferischen ideen und werken — beliebte und x-beliebige fragen an der oberfläche. die frage nach kunst wird zu einer bloßen trend- und designfrage stilisiert, in der die menschen politisch zu einem jeweils schnittigen oder postmodernen staatskörper designt werden.
5. um mich nicht in der abstraktion zu verflüchtigen, möchte ich obige fragestellung auch wieder konkret am beispiel der steiermark festmachen. wenn ich des weiteren vom künstler spreche, so meine ich darunter — ich möchte betonen, nicht aus gründen einer wertung, sondern auf grund der vertretung eigener interessen, somit aus parteilichkeit — den produktiv schaffenden künstler, im unterschied zum nachschaffenden künstler, dem schauspieler, sänger, unterhalter, conferencier, talkmaster etc., den künstler als eine die kunst konstituierende, originäre, kreative persönlichkeit. zur engeren kunstpolitik zähle ich alle maßnahmen, die insbesondere von den organen der politi-

schen behörden getroffen werden. konkret: die neue galerie, der steirische herbst, das künstlerhaus, der kunstgewerbeverein, die maßnahmen der rechtsabteilung 6 der steiermärkischen landesregierung im rahmen der förderungen, ankäufe etc., maßnahmen in denen der künstler direkt den institutionen gegenübertritt. zur erweiterten kunstpolitik zähle ich alle jene maßnahmen, in denen der künstler gemeinsam mit den institutionen der gesellschaft gegenübertritt. diesem eigentlichen ziel sind wir noch weit entfernt, solange sich unsere eigene kulturpolitik in einem stellungskrieg der einzelkämpfer aufreibt.

6. der „steirische herbst“, glanzvoller höhepunkt einer aufgeschlossenen politik in verbindung mit schöpferischen kräften und tendenzen, ist zu einem müden, furchtsamen und ereignislosen minispektakel verflacht. trigon, glanzpunkt für schöpferische initiativen, war einst über die grenzen der teilnehmenden länder hinaus von internationalem interesse und internationaler bedeutung, mit der vermeintlichen erweiterung auf andere länder ist keineswegs die internationalisierung einhergegangen, erst recht hat die veranstaltung auch regional nicht mehr gegriffen. wagnis, risikobereitschaft, kulturelles unternehmertum etc. werden dem künstler abverlangt, in den veranstaltungen ist von diesen künstlerischen tugenden nirgends mehr die rede. die öffnung nach außen mißlang genauso wie die umsetzung im inneren zugunsten des trends zur allgemeinen gesichtslosigkeit d. h. ästhetischen verarmung.
7. demgegenüber hat linz — noch in den 60er jahren ein kulturelles niemandsland — dank einer zielgerichteten kulturpolitischen strategie die konsequenz aus unserem versagen gezogen. die herbstveranstaltung „trigon 73“ audiovisuelle botschaften fand unter medienpolitisch virulenten zeiten statt. sie war europas erste große videoveranstaltung. es folgte die gründung des avz und darauf folgte die herbstveranstaltung „publikum macht programm“. sie alle waren kulturpolitisch richtig erkannte schwerpunkte und hatten die steiermark in die führende position der medienpolitik gebracht. an die weiteren auswirkungen möchte der autor lieber nicht erinnern. die folgen haben die linz gesetzzt, inter-

media urbana', wengleich ein medienpektakel faschismusnaher prägung, integriert unter einem publikumswirksamen schwerpunkt. veranstaltungen, seminare und ausstellungen, die zukunftsweisende aspekte künstlerischer und kultureller aktivitäten mit der technologie der zukunft in verbindung setzt. die linzer mediengespräche', fester bestandteil österreichischer medien- und kulturpolitik, runden nur das bild einer zielführenden kulturpolitik ab, in der kunst vom gegenstand der politik zum bestandteil der politik (auch der tagespolitik) gemacht wurde, doch zuvor ist eine bescheidene kunstgewerbeschule — weit unter dem niveau des grazer pendants — zu einer kunsthochschule aufgemöbelt worden. die jetzige kunsthochschule dient dem international anerkannten und von linz nicht mehr wegzudenkenden 'forum metall' (kooperation mit vöest) als kommunikations- und anlaufstelle. nichts auch nur annähernd vergleichbares haben wir in der steiermark anzubieten. (diesbezüglich liegt ein konzept des autors zur restrukturierung einer längst notwendigen außerinstitutionellen kunst- und kultarbeit für die steiermark vor, mit der generellen tendenz, die kunst der tagespolitik zu entziehen, um die kunst der politik näher zu bringen.

8. eine gesellschaft bzw. deren politik, die die antizipatorischen und innovativen kräfte permanent ins gesellschaftliche abseits gedrängt hat und diese der diffamierung durch den gesunden menschenverstand allein überlassen hat, darf



ziemlich nicht wundern, wenn sie heute ziemlich ratlos auf ein gebrochenes bewußtsein stößt. plötzlich stellen sich die selben gesunden wertvorstellungen für die zukunft als unaufgänglich heraus. (u. a. die gesamte bildungsdiskussion im kontext der mikroprozessoren, u. ä.). eine gesellschaft, die ihr kreatives potential schutzlos der unwirksamkeit der marktgesetze aussetzt, macht sich plötzlich an der produktion von inhumanität genauso mitschuldig, wie mit produktionsstätten für napalm, neutronenbombe und steyrpanzer. eine politik, die kunst nur als überfluß des bruttosozialprodukts, als negative ausgabe gesehen hat, steht heute vor der pleite dessen, was von der bis gestern so erfolgreichen politik übriggeblieben ist.

— sie beklagt, daß die mehrzahl der arbeitsplätze gefährdet ist. (die einzige gruppe ohne arbeitsplatz sind schon immer die künstler gewesen),

— sie beklagt, daß es der wirtschaft an der produktion von intelligenten produkten mangle. (die intelligentesten aller produkte, die kunstwerke, finden nur als handelsware, nicht als produkte platz in der wirtschaft, sie werden als privatsache betrachtet und als luxus versteuert.)

— sie beklagt die geringe innovationslust. (kulturelle innovationsfähigkeit ist bis heute meist im kontext der skandalisierung gestanden. wen sollte es wundern, daß den fähigen die lust gründlich vergangen ist.)

— sie beklagt die geringe geistige und örtliche mobilität der lohnabhängigen, die aber zunehmend gefordert werden muß. (neben der großen arbeitslosenzahl in allen berufen ist die gruppe der künstler jene, die zum überwiegenden teil [in der steiermark etwa 80%] mindestens in zwei berufen tätig ist. wir haben es längst mit nebenberwerbskünstlern zu tun, die in den verschiedensten berufen und arbeitsfeldern tätig sind und daraus bereits ihr neues selbstverständnis schöpfen.)

9. angesichts der prekären situation bei den arbeitsplätzen, dem mangel an zukunftsorientierten industrien und betrieben entdeckt die wirtschaft, daß ihre und unser aller zukunft von innovationen abhängen wird, die wir heute setzen müssen. es ist dies dieselbe wirtschaft, die über gesetzte den innovativen kräften endgültig jede förderung versagt hat, weil kunst für den politiker und insbesondere für den wirtschaftspolitiker noch immer ein abwegiges gebiet der politik dar-

stellt. die bankrott einer auf wirtschaft basierenden gesellschaftspolitik hat sich längst im bankrotten leben der mehrheit der künstler abgezeichnet. diese form von gesellschaftspolitik hat nie begriffen, daß kulturpolitik grundsätzlich gesellschaftliche vorsorgepolitik ist. die materialien dazu liefern die künstler in ihren 'kunstwerken', denen allen die antizipatorische absicht immanent ist, das heißt: die kunstwerke sind nichts anderes als der permanente versuch sich in einer zukünftigen welt zurechtzufinden. das heißt weiter, die kunst schafft die rahmenbedingungen und das klima zur produktion der innovationen, mit deren hilfe wir in der möglichen welt auch bestehen können.

es ist daher eine von kunstpolitik durchdrungene gesellschaftspolitik vornehm, wobei die kunst das maß der in den bildern vorweggenommenen freiheit ist. politik ist dabei das maß der umsetzung der freiheit in die konkrete wirklichkeit der menschen. kunst ist demnach die sichtbarmachung der vorenthaltenen freiheit, und kunstpolitik deren gesellschaftliche verwirklichung.

10. eine kunstpolitik, die sich nicht radikal von der durch medienkonzerne und monopole geübten praxis der berieselung, einnebelung und einschläferung ihrer adressaten lossagt, darf sich nicht wundern, wenn der verbliebene kreative rest auswandert. heute geht die reise nicht mehr nach amerika, die auswanderung ist vielschichtiger geworden: abwandern in bereiche der forschung, technik, rüstung (contra-humanistischer schritt), aussteigen aus den zivilisationsbedingungen und normen (innere emigration), umsteigen in andere gesellschaftlich relevantere arbeitsfelder, einsteigen in den selbstzerstörerischen wahnsinn der terroranarchie und xy-gruppen.
11. es wäre falsch, würde man auf ein versagen der künstler schließen wollen, ein argument, daß gerade von den der politik direkt unterstellten institutionen und halbamtlichen bis privaten 'machern' geäußert wird. gerade das gegenteil ist der fall. erfolge steirischer künstler fanden mit regelmäßigkeit im außerinstitutionellen bereich statt, d. h. auch ohne dessen nachfolgende unterstützung. die außerinstitutionellen initiativen des manfred willmann im bereich der fotografie haben graz zu einem zentrum der 'kreativen fotografie' werden lassen, demgegenüber sich die geldschweren herbstveranstaltungen als dilettantische

sandkastenkulturarbeit ausweisen. willmanns gezielte intensive und auch langjährige aufbauarbeit (beginn 1976 im cafe schillerhof!) ist die suche nach einem identischen kultur Ausdruck, den aber er selbst zu leben versucht. demgegenüber stehen bürokratien, die diesen kunstausdruck wie kunst generell als moden sehen, mit denen sie sich kleiden, die sie ablegen und weglegen. wenn heute künstler das land steiermark gerichtlich klagen (pakesch, schuster, skerbisch), daß ihnen anläßlich des wettbewerbes zum kunstpreis des landes steiermark der preis aufgrund unzeitgemäßer statuten widerrechtlich vorenthalten wurde, wenn andererseits der künstler hannes pirker ebenfalls über die gerichte zu seinem recht bei „kunst am bau“ kommen möchte, wenn derselbe hannes pirker nach minutiösen recherchen dem land vorrechnet, daß der künstler-schaft des landes an die 50 millionen schilling vorenthalten wurden und daß er auf deren rückzahlung besteht, dann melden sich kräfte, mit denen die politik in unserem land wird rechnen müssen. politik steht plötzlich im zentrum der künstlerischen interessensfelder, mit der absicht kunst bzw. das kunst-möglich-machen ins zentrum der politik zu setzen.

12. den ersten beitrag dazu haben die künstler bereits geliefert.

bVÖST (berufsverband bildender künstler sektion steiermark) „der stellenwert, die funktion des künstler heute muß neu überdacht werden und zwar nicht nur von seiten der gesellschaft, sondern von ihm selbst. das kann bedeuten, daß in zukunft mit einer wachsenden zahl von künstlerisch tätigen gerechnet werden muß, für die emanzipatorisch-politisches denken eine selbstverständlichkeit ist — bis in die inhalte und ziele ihrer ästhetischen produktion hinein...“ (lisbeth böhm).

die konsequenzen daraus haben vor etwa 1½ jahren einige künstler der steiermark anläßlich der ausstellung „kunst am bau“ gezogen. sie hatten sich organisiert um ganz konkret im gesellschaftlichen verteilungskampf mitzuwirken. nach einer langen phase der diskussion, der programme und auch ideologie geht es heute um ganz konkrete fragen der künstlerischen alltagspraxis. es geht um die sicherung der existenzbedingungen der künstler, damit sie ihrer gesellschaftlichen aufgabe als produzenten von kunst nachkommen können. vor 1½ jahren waren wir zu dritt, heute sind wir die bei weitem größte steirische künstlervereinigung, die einzige landesorganisation ihrer art

in österreich.

neben den generellen zielen im rahmen einer gesamtösterreichischen organisation nach künstler-sozial-fond, steuergesetzgebung (unternehmer-arbeitnehmerdiskussion), lehrmittelfreiheit, kunst-am-bau bei bundesbauten, künstlermitbestimmung, beteiligung an kunst-messen, neue formen der integration von kunsterziehern im außerschulischen bereich, erweiterung und reform der ausbildung und künstlerweiterbildung etc. haben wir in der steiermark ganz konkrete, das steirische kunstgeschehen betreffende anliegen in angriff genommen.

— kunst-am-bau ausschuß
erstmals in der geschichte des ausschusses sind zwei künstler darin vertreten. diese delegiert der bVÖST, zur wahrung der interessen der bildenden künstler. diese maßnahme ist für österreich bislang einmalig.

— rechtsberatung für bildende künstler
der bVÖST bezahlt für die rechtsberatung die kosten, sofern sie in zusammenhang mit der beruflichen tätigkeit des künstler stehen.

— organisation einer produktions-gemeinschaft steirisches kunst-handwerk.

mitglieder des bVÖST haben einen ausschuß gebildet, der die prekäre lage des gesamten steirischen kunsthandwerkes grundlegend ändern möchte. von der produktions-seite über die distributionsform und ausstellungswesen.

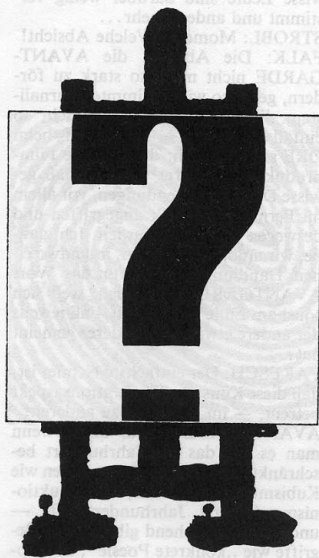
— werkstätten und wohnungen für künstler im stadtgebiet von graz
die unerträglichen produktionsbedingungen für bildende künstler (bildhauer, metall etc.) und die miesen wohnverhältnisse der mehrheit der künstler hatte eine arbeitsgruppe des bVÖST zum anlaß genommen, um ein stadt-künstler-konzept zu erarbeiten. demnach sollen werkstätten und ateliers zur kulturellen bereicherung der stadt in das öffentliche leben der stadt integriert werden.

— auf einladung des kulturreferates der steiermärkischen landesregierung hat der bVÖST vorschläge zur neukonzeption des kunstpreises des landes steiermark ausgearbeitet.

— u. ä.

solidarität unter künstler hat in dieser kurzen zeit mehr möglich gemacht, als die verkündigungen, kunst in die gesellschaft integrieren zu wollen. dieser nachweis soll aber erst bewirken, daß die solidarität sich auf alle betroffenen und an kulturellen fragen interessierten ausbreitet und zum widerstand führt, gegenüber versuchen von

kulturrabbau und kontrolle künstlerischer arbeit und notfalls gemeinsame aktionen organisiert werden. das wiederum setzt vertrauen in die kreative intelligenz voraus und zieht das überantworten von aufgaben ästhetisch-künstlerisch-organisatorischer natur an den künstler nach sich. inwieweit also dieses papier bloß ein papier bleibt, daran wird sich konkret ermesen lassen, inwieweit wir kraft zur erneuerung aufbringen.



HERBST DER AVANTGARDE?

Über die Avantgarde im allgemeinen, ihr mögliches Ende und ihre Beziehung zum Steirischen Herbst diskutieren Gunther Falk, Universitätsassistent am Institut für Soziologie der Universität Graz; Bert Nichols, Pressereferent des Steirischen Herbstes; Peter Pakesch, Galeriebesitzer; und Helmut Strobl, Gemeinderat in der Stadt Graz. Das Gespräch wurde aufgezeichnet von Ruth Deutschmann, freie Mitarbeiterin beim ORF.

NICHOLS: Mich interessiert, von welcher Position her schauen wir uns die Frage an? Wen interessiert denn, ob die AVANTGARDE am Ende ist, oder ob sie lebt? Ganz überspitzt ausgedrückt würde ich sagen, daß wir ja zunehmend in eine Zeit hineingehen, in der AVANTGARDE wieder das wird, was sie früher war, nämlich ein militärischer Begriff. — Siehe Reagan, siehe das, was in Deutschland vor sich geht...

FALK: Für mich ist es ein Symptom, daß Gazetten wie die Kronenzeitung, die nie, — von ganz bestimmten seltenen Ausnahmen abgesehen — als progressiv bezeichnet werden kann, in letzter Zeit die Feststellung, daß die AVANTGARDE am Ende sei, verstärkt trifft. Und das in Orten, in welchen die AVANTGARDE nie sehr heimisch war. Man müßte überhaupt zwischen AVANTGARDE und „fortschrittlicher Kunst“, wobei ich „fortschrittlich“ nicht in einem gesellschaftspolitischen oder sozialistischen Sinn meine, unterscheiden.

Für mich wäre da eine Differenz, weil AVANTGARDE noch „schmäler“ ist als „progressive“ Kultur, Kulturpolitik, im Unterschied zu „konservierender“ — konservierend im Unterschied zu konservativ.

Mit scheint das ein Symptom zu sein, daß diese Feststellungen in den letzten Jahren zunehmen; und ich würde sagen, man merkt eine Absicht und gewisse Leute sind darüber wenig verstimmt und andere mehr...

STROBL: Moment! Welche Absicht! FALK: Die Absicht, die AVANTGARDE nicht mehr so stark zu fördern, genauso wie bestimmte Journalisten, die als Medienmacher nicht so einfalllos sind. — Man sieht beim ORF sehr deutlich, daß gewisse Filmprodukte abgewürgt wurden, daß gewisse Diskussionssendungen, vor allem im Fernsehen, gezielt angegriffen und deswegen verändert wurden. Ich glaube, wir müßten probieren, irgendwo einen Handlungsrahmen für das Wort AVANTGARDE zu finden, weil sich sonst am Ende herausstellt, daß jeweils der andere etwas ganz anderes gemeint hat...

PAKESCH: Der einfachste Nenner ist, daß diese Kunst den Innovationsaspekt betreut, — im Vergleich zu anderen. AVANTGARDE ist für mich, wenn man es auf das 20. Jahrhundert beschränkt, — da gibt es Strömungen wie Kubismus, Dadaismus, Konstruktivismus in der 1. Jahrhunderthälfte, — und dementsprechend gibt es auch Begriffe wie „konkrete Poesie“, konzept-

tionelle Kunst, Happeningkunst in der 2. Jahrhunderthälfte...

NICHOLS: — Das heißt durchaus nicht nur ein formaler oder nur ästhetischer Begriff...

PAKESCH: — Nein, direkt auch ein programmatischer, mit dem Anspruch, gesellschaftliche Beiträge zur Kunst zu leisten, also eine Art operativer Kunst im Vergleich zu einer abbildenden oder nur auf die Umwelt reagierenden Kunst...

NICHOLS: In dem Sinn müßte sich eigentlich Thomas Bernhard als Avantgardist vorkommen.

PAKESCH: Aber er beschreibt das in seinen Augen todfällige Leben ja nur, er bildet es nur ab! Was ich unter „operativ“ verstehe, ist z. B. sehr stark von den russischen Futuristen formuliert worden, daß sie eben in die Gesellschaft „hineingehen“.

FALK: Es geht um die Arbeit auf verschiedenen Ebenen: auf der Produzentenebene einerseits, aber eher in Schichten verschiedener Produzentengruppen, die verschiedene Lehrgruppen und verschiedene Modelle der Produktion repräsentieren, und andererseits in der Relation von Produzenten irgendwelcher Kulturgüter zu Distributoren, wie Kritikern, und letztlich zu den Konsumenten.

Was das eine betrifft, scheint mir doch immer die Distanz oder Relation zwischen der AVANTGARDE, ich hab's genannt „Mainstream“, also sagen wir der etablierten Kunst, wo's Bewertungsstandards gibt, — unter Journalisten, wo man sich halbwegs schon einig ist, — das ist ein guter Autor, das ist ein guter Maler, — das ist ein schlechter, — wo das Publikum schon willig den Herdentreibern folgt...

STROBL: — D. h. gestrige AVANTGARDE kann morgen „Mainstream“ werden...

FALK: ...Das wäre natürlich ein sehr stark relativer Begriff, — der von Peter Pakesch angesprochene wäre ein eher zeitabhängiger Begriff, — AVANTGARDEN sind ganz bestimmte Strömungen, zumindest im 20. Jahrhundert. Konkret, was den Thomas Bernhard betrifft, ich würde zumindest bei den ersten Romanen von Bernhard durchaus das Etikett AVANTGARDE drüberkleben, — während dem ich das bei den letzten Arbeiten aus vielen Gründen nicht mehr tun würde, weil es „eingeholt“ worden ist. — Das scheint mir ganz richtig zu sein, daß Leute, die in einer gewissen „Arbeitsfront“ arbeiten, mit Schwierigkeiten der Rezeption, überhaupt mit

Schwierigkeiten in der Arbeit sich konfrontieren, — nicht ohne Grund war der „Experimentbegriff“ mehr in der Nähe des „Avantgardebegriffes“ — also Leute versuchen neue Techniken, sie erproben neue „Räume“, neue Materialien, neue Formen.

Kokoschka z. B. war sicher einmal ein Avantgardist, aber wenn heute jemand wie Kokoschka in der Malerei arbeitet, ist er kein Avantgardist.

NICHOLS: Was machen wir also mit der AVANTGARDE, wenn sie „gerade noch da“ ist?

STROBL: Das ist die Frage an die Kulturpolitik.

NICHOLS: Gar nicht nur — sondern: ist es auch den Künstlern recht? Denn die Kulturpolitik hat kein so sensibles Instrumentarium, daß man ihr die Verantwortung überlassen sollte.

STROBL: Ich glaube, die Rolle der Kulturpolitik kann ja auch nur die sein, AVANTGARDE zu ermöglichen, und nicht, sie zu beauftragen. Es muß ja überhaupt ein Ansatz da sein, dessen Entwicklung man dann ermöglichen.

PAKESCH: Da ist schon die Frage, wieweit die Kulturpolitik interessiert ist, AVANTGARDE im Sinne meiner Definition, im Sinne gesellschaftlich operierender Kunst, den Vorteil zu geben, im Gegensatz zu rein repräsentativer Kunst.

NICHOLS: Man kann das ungeheuer ambivalent beantworten:

Als 1976 die Bandagen um den „Steirischen Herbst“ begonnen haben mit diesem berühmten: „Rettet den Steirischen Herbst“ ist das ja ausgegangen von einer Parteizeitung gegen die Kulturpolitik dieser Partei. Das ist sozusagen eine Antwortmöglichkeit.

Die andere Antwortmöglichkeit wäre: „Bitte vielmals, wir sind in einer Demokratie, man wird ja noch diskutieren dürfen, und wenn da 26.000 Unterschriften zusammenkamen, dann muß man das ernst nehmen!“

Das ist, sozusagen, das Vorfeld der Entscheidung für den Kulturpolitiker gewesen.

STROBL: Mir scheint bei der Ermöglichung der AVANTGARDE die materielle Ausstattung, der materielle Aspekt wichtig. — Gunther, du hast früher das Beispiel gebracht mit dem ORF. Der ist doch relativ gut ausgestattet vergleichsweise mit anderen Institutionen, die Kultur produzieren, oder wo Kultur produziert werden könnte. — Warum ist dort AVANTGARDE „abgedreht“ worden?! Ich schließ' mich da deiner Meinung an,

da ist einiges an Experimenten nicht mehr möglich, was witzigerweise schon möglich war, oder ermöglicht wurde. — Und da scheint mir noch etwas anderes wichtiger zu sein, als bloß die materielle Ausstattung, nämlich, daß man einen Freiraum absichert als verantwortlicher Kulturpolitiker oder als verantwortlicher ORF-Mensch. Da ist die Verantwortung der Kulturpolitik, dieser Freiraum muß insofern garantiert sein, als er nicht ständig gefährdet wird durch Eingriffe, z. B. parteipolitischen Art. Und zur Zeit scheint mir der ORF gefährdeter zu sein als anno dazumal. — Damals waren Freiräume da für die Entwicklung von AVANTGARDE, — was heute nicht mehr der Fall ist. Was macht man als Verantwortlicher in solchen Institutionen, wenn man ständig unter Druck steht von außen? — Es wird das gemacht, wo man sicher sein kann, daß die Mehrheit der Konsumenten ja sagt — und die Minderheitsprogramme fallen. Da ist der entscheidende Punkt. Um auf den „Steirischen Herbst“ zurückzukommen: wichtig ist, und das manifestiert sich in der Kulturpolitik mehr als anderswo in Einzelpersonen, — Beispiel Koren — daß der eben in der Lage war, diesen Freiraum abzusichern gegenüber Angriffen.

Der zweite Punkt — den halte ich auch für wesentlich, ist der, daß sich Leute, die im Rahmen der AVANTGARDE tätig sind, der Konfrontation stellen, auch wenn sie unangenehm ist. Das heißt mit anderen Worten: So sehr ich's für notwendig halte, daß dieser Freiraum abgesichert wäre, so sehr halte ich's für notwendig, daß diejenigen, die ihn nutzen, auch bereit sind, sich der Konfrontation zu stellen, — auch wenn die Konfrontation Wolfgang Arnold heißt.

NICHOLS: Ich glaube, daß damals echt etwas falsch gelaufen ist. Man hat gewußt, es läßt sich mit dem „Steirischen Herbst“ oder überhaupt mit der Kunst, die auch im „Steirischen Herbst“ vorkommt, bei nicht besonders bewanderten Leuten ein Spektakel von 26.000 Unterschriften inszenieren, und ich glaube sicher, daß es heute nicht besonders schwer ist, so etwas wieder zu erreichen, wenn ein Anlaß dazu vorhanden ist.

Man ist den falschen Weg gegangen, daß damals gesagt wurde: „Jetzt lassen wir einmal ein bißchen Gras darüber wachsen, und dann probieren wir es wieder einmal“. Das war in jeder Hinsicht falsch. Erstens konnte sich niemand darauf verlassen, da noch einmal einzusteigen und zweitens lassen sich die Leute durch so eine Art Manöver nicht besänftigen. Ich glaube nämlich, der wesentlich richtigere Weg wäre gewesen, einmal einfach zu suchen, woher — nur regional, nicht nach der politischen Herkunft — kommen die 26.000 Dinger. Die können

nicht nur aus einem Ort kommen. Und sind auch nicht aus einem Ort gekommen. Man hätte dort vorbereitende, ganz gezielte, oder überhaupt abschließende kulturelle Arbeit machen müssen.

STROBL: Da geh ich mit dir konform, daß, was jetzt dem „Steirischen Herbst“ als negativ angemerkt wird, damals schon eingeleitet wurde! Die Entwicklung zum Unter-sich-sein, zum Abgekapselten...

Die Bestätigung von übernational renommierten Kritikern hat genügt, um zu sagen: Wir sind gut, da gibt's irgendwelche Trottel, — die haben alle keine Ahnung, und anstatt sich zu bemühen...

NICHOLS: Das ist ja ganz klar, wenn ich jahraus, jahrein von einem ungeheuer flachen Mediengebrauch lebe, — Druckmedien und elektronische Medien genauso — dann kann jede, ohnedies verzerrte, demagogisch behandelte Winzigkeit jemanden auf Flamme bringen. —

PAKESCH: Ich glaube nicht, daß es Aufgabe eines Festivals wie des „Steirischen Herbstes“ sein kann, die Basis für Auseinandersetzungen dieser Art zu sein...

NICHOLS: Überhaupt nicht, wir reden ja von einer Kulturpolitik, deren ein Element auch die Veranstaltung des „Steirischen Herbstes“ ist. — Von den 262 Mill., die heuer im Etat stehen, kommen nominell 5 Millionen auf den „Steirischen Herbst“.

Ich will ja nicht sagen, daß man 257 Mill. S sozusagen für die Vorbereitung des „Steirischen Herbstes“ auszugeben hat.

PAKESCH: Ich glaube, das ist eure problematische Situation, vor der jede Kulturpolitik steht, die Frage ist, wie man sie bewältigen kann. Die eine Seite ist das, daß eine bestimmte Breite erzeugt werden soll, und die andere Seite ist das, daß diese Breite nur verstärkt wird durch volksbildnerische Sachen. Aber ich glaube schon, daß es zu einem bestimmten Grad wichtig ist, elitäre Festivals oder Sammlungen eben aufrechtzuerhalten, weil sie die Basis sind für das, wo man dann weiter die Popularisierung vornehmen kann.

NICHOLS: Wenn wir schon von Stabilisierung reden, dann müssen wir ja sagen, daß Koren im Grunde ein Glücksfall war. Und da taucht die Frage auf: ist es einem Kulturpolitiker zuzumuten, die Stärke zu entwickeln, als Person einen Platz für AVANTGARDE zu erhalten. Da ist, glaube ich, in einer halbwegs demokratisch angelegten Gesellschaft nur mit NEIN zu antworten.

Das geht nur auf dem Wege, daß du eben so viele Leute wie möglich zumindest soweit bringst, daß sie nicht sofort wegen eines nackten Busens oder sonst irgendetwas auf die Barrikaden steigen oder sofort von Geldverschwendung

reden. Die 5 Mill. S, die der „Steirische Herbst“ heuer vom Land Steiermark bekommt, das ist genau der Betrag, mit dem die Musikausstellung Admont das Budget überzogen hat. Auch das meine ich nicht demagogisch. Das sind Gewichte.

STROBL: Ich glaube, Koren ist es deswegen gelungen, diesen Freiraum abzusichern, weil er voll und ganz auch mit beiden Füßen in den Traditionen steht, die ausschließlich vom Konservatismus gepflegt werden. —

FALK: Ich glaube, man sollte sich nicht der Fiktion hingeben, daß alle Künstler, die jetzt arbeiten, AVANTGARDE sind. 10% maximal — wenn es so viele sind in Österreich oder in der Steiermark, ganz egal, welches Genie. Das heißt: der Kulturpolitiker muß einmal entscheiden: gibt es für avantgardistische Maler Ausstellungsmöglichkeiten, gibt es für in herkömmlichen Mustern arbeitende Künstler Ausstellungsmöglichkeiten, — welcher Avantgardiekünstler hat in welcher österreichischen Tageszeitung auch nur die Chance, einmal ein Gedicht zu veröffentlichen? ... Da sind Entscheidungen, die zu fällen sind. Eure andere Frage ist die Konservierung des Alten, die faktisch immer am meisten vom Budget verschlingt; das sind die Theater, das ist die Admont-Ausstellung und ein letzter Bereich, der in der Regel unter den Tisch fällt, ist die Volksmusik; die Blaskapellen und Blaskonzerte erregen immer den Unwillen der Kulturpolitiker oder der Kulturpolitik-kritiker, aber gerade diese Sachen sind sehr wichtig.



Grad bei den Erhaltungsaufgaben, die die Kulturpolitik immer hat, ist die Frage: „Was erhält man?“ und genauso bei der Förderung aktuell arbeitender Kunst: „Welche fördert man besonders?“ Und da schaut es eigentlich so aus, daß die Leute, die alten Genres, alte Möglichkeiten nach wie vor anwenden, daß die wesentlich mehr gefördert werden, und das glaube ich, sollte man kritisieren. Die AVANTGARDE ist wahrscheinlich nicht am Ende, aber zuerst ist sie deswegen so „schmal“, weil die Mittel immer in andere Bereiche hineinfallen. Es fängt ja schon an mit der Ausbildung an den Akademien, in der Kunstgewerbeschule, etc.

NICHOLS: Zurück zum „Steirischen Herbst“, ist er ein Avantgardefestival? Die Bezeichnung hat nur sehr kurze Zeit in dem engen Sinn gestimmt, in dem wir sie verstehen, denn die Programme '68 und '69 sind gelaufen unter dem Tenor: Kennenlernen der Vorläufer der AVANTGARDE. Die wirklichen Jahre der AVANTGARDE dürften dann gewesen sein von 1970 bis maximal 1974, von da an nur mehr punktuell. Nur, da gibt es das zusätzliche Problem, wo der „Steirische Herbst“, und damit auch die Kulturpolitik, die ihn getragen hat, sich durchaus Gutpunkte holen kann: Denn das ist genau die Zeit, in der überall anderswo in eindeutiger Nachfolge Möglichkeiten der Ermöglichungen von AVANTGARDE institutionalisiert worden sind.

In dem Zusammenhang kann man sich durchaus die Frage stellen, wie schaut denn die persönliche Struktur dieser Avantgardeermöglichung in der Steiermark aus: Im Grunde sind heute noch an wesentlichen Punkten die Leute tätig, die das seit Anfang der 60er Jahre betreiben. Ohne Bosheit frage ich mich, wie soll jemand über 20 Jahre den Nerv haben, das, was er bereits an AVANTGARDE ermöglicht hat, wegzuerwerfen und neue AVANTGARDE wiederum an ihre Stelle zu setzen — das ist ja ein charakterliches Problem und auch ein psychisches Problem.

FALK: Aber auch ein institutionelles Problem, — es betrifft die in Kassel genauso wie den „Steirischen Herbst“, wie das Forum Stadtpark. — Was mir jetzt fehlt ist, daß wir durch die Konzentration, die Darstellung, die Präsentation von AVANTGARDE oder Nichtavantgarde, — die Finanzierung eventuell noch im Auge gehabt haben, aber nicht die Produktionsbedürfnisse im engen Raum und auch nicht die faktischen Entwicklungen.

NICHOLS: Um auf die Produktionsbedürfnisse zu kommen: es wäre ja eigentlich eine Selbstverständlichkeit, daß ein Künstler zumindest dieses Maß an sozialer Sicherheit hat, das jeder andere tätige Mensch auch hat. Das

scheitert daran, daß es eben diesen Moloch ASVG gibt, in dem solche Fixpflöcke drinnen sind, die mit den „Arbeitsmerkmalen“ von Künstlern ja überhaupt nicht übereinzubringen sind.

FALK: Ich möchte noch einmal auf den Punkt des Alterns von Institutionen zurückgehen. Institutionen altern genauso wie die AVANTGARDE — und Institutionen, die sich der AVANTGARDE verpflichtet haben, altern besonders schnell. — Da gibt es ja schöne Beispiele in Graz, beispielsweise das Forum Stadtpark, und anderswo gibt es andere Institutionen dieser Art. — Sicherlich hängt es mit der personellen Struktur zusammen, aber ich würde das gar nicht so sehr auf Personen beziehen.

Das Forum ist ein Programm, ist ein Paradigma, ein Modell, einer Serie von Modellen verpflichtet.

Die Änderung dieser grundlegenden Modelle ist mehr so etwas ähnliches wie Palastrevolution, und Palastrevolutionen sind wie Revolutionen überhaupt in der Regel unangenehm. So daß Institutionen, speziell Avantgardereinrichtungen mit ihren Gründern, mit ihren Modellvertretern, mit ihren aktiven Leuten altern. Einige springen aus anderen Gründen ab, weil sie aufhören, oder weil sie den großen Erfolg haben.

Konkret, vor 15 Jahren hat man in Wien gesagt, Literatur passiert derzeit in Graz und nicht anderswo.

Ich glaube, heute kann man mit gutem Recht sagen, Literatur passiert jetzt in Wien und nicht mehr in Graz.

Abgesehen von der Produktion, was Schreiben betrifft; auch Veranstaltungen, — wenn man sich den Veranstaltungskalender der Alten Schmiede ansieht, passiert in 3 Monaten wesentlich mehr als hier in einem Jahr.

Es scheint mir eine wesentliche, viel zu wenig genutzte Aufgabe der Kulturpolitik zu sein, solche Zentren wie die Alte Schmiede, solche kleinen Institutionen, insbesondere für Avantgardenkunst, zu fördern. Ich denke da an Klagenfurt, wo es vor 2 oder 3 Jahren eine lokale Protestgruppe gegeben hat, die gemeint hat, die Stadt Klagenfurt gibt für das Marktfestival anläßlich der Verleihung des Bachmannpreises soundsoviel aus, und wir haben nichts. Sie forderten ein Kommunikationszentrum, das sie nach langen Ringen auch bekommen haben, und wie ich jetzt von Klagenfurt gehört habe, passiert dort auch einiges. D. h. dieses Zentrum ist wesentlich billiger als das Bachmannfestival und bringt für die kulturelle Infrastruktur dieser Stadt, in der es außer dem Theater, 2x im Jahr eine Lesung, 5x im Jahr eine Ausstellung und sehr viel Fremdenverkehr nichts gegeben hat, wesentlich mehr. Solche Dinge sind zu fördern, sicher-

lich in jedem Ort, aber überall dort, wo sich eine Initiative entwickelt.

STROBL: Es muß die Initiative da sein, es kann wirklich nicht so sein, daß die Kulturpolitik baulich, oder sonst irgendwie ein Zentrum herstellt, und sagt: „So, jetzt haben wir ein Zentrum, was ist jetzt mit der AVANTGARDE?!“ Ich bin dagegen, daß die Kulturpolitik sagt, die personelle Struktur im Forum Stadtpark muß ausgewechselt werden, aber wo ist das neue Forum Stadtpark? Ich würde sagen, was Neues fördern, ohne das Forum deswegen umbringen zu wollen. Aber wo gibt es was Neues? — Es gibt den Sterz, o. k., der ist nicht räumlich im Sinn von Veranstaltungszentrum, aber er ist eine Plattform.

FALK: Der Sterz ist aber räumlich und lokal sehr stark im weststeirischen Raum...

STROBL: Ja, und ich frage noch, ob nicht doch der Versuch, „hinauszugehen“ aus dem urbanen Raum, längerfristig Erfolg hat. Früher einmal hat der „Steirische Herbst“ ein bißchen ein Monopol gehabt in der Gegend, was AVANTGARDE betrifft. Das haben andere nachgemacht, was ja ein Bombenerfolg ist. Aber das wird doch hier von einer breiteren Grazer Bevölkerung nicht registriert. — Macht nichts, ist trotzdem ein Bombenerfolg, engt aber natürlich ein. Das ist ein Punkt. Ein zweiter Punkt: — Es müßte gelingen, um diese Freiräume abzusichern, diese Ängstlichkeit, daß man sich ständig nach der Mehrheit orientiert, etwas abzubauen, indem man bei breiteren Kreisen der Bevölkerung Verständnis findet. — Zumindest, daß die Leute kapieren, daß das auch etwas ist, auch wenn sie es nicht begrüßen und konservieren. Und da glaube ich, spielt etwas eine wesentliche Rolle: Der „Steirische Herbst“ ist ja sehr stark von den Medien abhängig, um sich bekanntzumachen und in die Breite zu wirken. Die Medien neigen aber stark dazu, weil sie abhängig von Sensationen sind, unerhört draufzuhüpfen, wenn irgendwo eine „Nackerte“ vorkommt, obwohl das überhaupt nicht wichtig ist. Deshalb muß eine andere Art der breiten Wirksamkeit gesucht werden — überhaupt und für die AVANTGARDE. Und da scheint mir dieser Ansatz, z. B. auf das Land zu gehen, z. B. in Schulen hineinzugehen, dort Vorbereitungsprogramme für Veranstaltungen wie den „Steirischen Herbst“ zu machen, eine Möglichkeit zu sein.

NICHOLS: Aber damit kommt du automatisch wieder in diese geistige Infrastruktur: Wenn du versuchst, mit Veranstaltungen des „Steirischen Herbstes“ in die Schulen hineinzukommen, dann wird dir schon einmal der Landesschulrat in der Körbnergasse als unüberwindbare Mauer entgegenstehen. Dann gibt es vielleicht noch, und das ist an 2 Händen abzuzählen,

ein paar Lehrer, die es von sich aus in Schulnähe ermöglichen würden, und das Dritte ist, daß weder die öffentlichen Bildungseinrichtungen wirklich davon Notiz nehmen, noch daß die „Wirtschaftspolitik“ darauf eingestiegen ist. Der „Steirische Herbst“ ist heuer 14 Jahre alt, aber die Fremdenverkehrsorganisationen des Landes und der Stadt kennen den bis heute so gut wie nicht.

Wahrscheinlich ist das einer der wenigen Glücksumstände, daß der „Steirische Herbst“ in der Art, in der er jetzt von uns ohnedies kritisiert wird, überhaupt noch lebt.

FALK: Ich glaube, es ist nur sehr schwer möglich, jemanden, der 60 geworden ist, der durch die Umstände seines Lebenslaufes, seiner Biografie, seiner Arbeit usw. nie mit diesen Dingen zu tun gehabt hat, plötzlich für AVANTGARDE — Musik — Malerei usw. wirklich zu interessieren.

Beispiel: Wenn man mit AVANTGARDE in Altersheime geht, dann wird man einen doppelten Verlust haben, — man wird die Kunst nicht verkaufen können und man wird die Leute, die dort wohnen, eher frustrieren. Umgekehrt, auf der Jugendebene denkt man immer nur an die Schulen, — Volksschulen möchte ich jetzt ausschließen, — in den Hauptschulen sind die Schüler eher noch jung, dann sind noch die Mittelschulen, wobei gerade von den Mittelschülern alles, was mit „Schule“ läuft, ein bißer mit scheelen Augen angeschaut wird. — Die Lehrkräfte fallen unter den Strich und die jungen Arbeiter auf jeden Fall.

Es klagen aber Mittelschüler genauso wie Lehrlinge, daß es viel zuwenig Jugendzentren gibt, und grad da scheint mir eine Verknüpfung von Jugend und Kulturpolitik sehr sinnvoll: Jugendzentren, die funktionell für viele Dinge offen sind, wo Ausstellungen produziert werden können, wo die Leute selber arbeiten können, wo Lesungen, Theatergruppen installiert werden können. — Und da stößt man immer wieder nicht nur auf finanzielle Barrieren, die ja in der Regel überwindbar sind, sondern auch auf andere Barrieren, daß man z. B. kein Haus findet, obwohl man weiß, daß die Gemeinde leerstehende Häuser hat. Wenn man dann mit den Leuten genauer redet, einige solche Fälle sind in der Oststeiermark in den letzten zwei drei Jahren gelaufen, ich brauchte nur Namen zu nennen, dann merkt man, daß man das einfach nicht will. Man will die Jugend nicht massiert haben, — es könnte vielleicht einmal einer „Haschisch rauchen“. Dabei geht es nicht nur darum, daß man „Wärmestuben“ für Jugendliche produziert, sondern daß Jugendliche nicht nur zu kritischen Konsumenten von Kulturpolitik erzogen werden, sondern daß sie die Möglichkeit haben, selber zu produzieren.

Und selber etwas zu machen, setzt Öffentlichkeit voraus, jede Kultur und Kunst setzt Diskussionsbereitschaft voraus. Ich würde sagen, in Graz hätten sich nie drei nennenswerte Schriftsteller entwickelt, wenn's die Diskussionsgrundlage im Forum Stadtpark nicht gegeben hätte, unter den Kollegen, zwischen den Kollegen und dem Publikum, zwischen Kollegen und Kritikern und so weiter. Das setzt solche Räumlichkeiten voraus, — manchmal, wenn's ein Glück ist, passiert es im Caféhaus...

STROBL: Ich geb dir völlig recht, Schule allein ist zuwenig, nur habe ich ein bißchen die Befürchtung, daß die Leute wirklich sehr passiv sind, sie konsumieren sehr stark nach wie vor, — aber sie gehen in Lokale und Cafés — dort sehe ich wieder eine Chance, und es gibt bereits viele Lokale, die mit Kulturinstitutionen kooperieren...

NICHOLS: Da kann ich etwas Konkretes dazusagen, ein Beispiel der Steirischen Kulturinitiative. Die ist am Beginn in die Kulturhäuser oder Volkshäuser gegangen, bis man nach einer Weile draufgekommen ist: Das sind nicht die Häuser, in die die Leute gehen wollen. Es stellt sich immer mehr heraus, daß du x-beliebige Kommunikationsräume heranziehen kannst, aber auch — und das ist ganz wichtig, in Betriebe hineinmarschieren muß.

Ich glaube nämlich, daß der AVANTGARDE für ihre längerfristige Ermöglichung gar nicht so sehr geholfen werden kann mit möglichst großer Distribution von Avantgardeveranstaltungen. Das ist noch um zwei drei Etagen zu hoch.

Du müßt hingehen — so wie es Gunther Falk gesagt hat, wo die selber etwas tun können, ob das Ideenwerkstätten, ob das sogenannte Schriftstellerwerkstätten sind.

Da wird es jede Menge Skepsis geben, aber diese Leute werden gegenüber anderen Kunstproduktionen wesentlich direkter, wesentlich verständiger und toleranter sein.

PAKESCH: Ich glaub', in dem Land ist z. B. das Dilemma für die bildende Kunst, daß es für's 20. Jahrhundert kein funktionierendes Museum gibt. Daß Sammlungen nicht hergezeigt werden können, weil kein Raum dafür vorhanden ist, daß in Österreich die Museen größtenteils von einer unwahrscheinlichen Unfreundlichkeit sind, z. B. es gibt kein Café in einem Museum, obwohl überall in der Welt solche Betriebe mitintegriert sind in Museen.

NICHOLS: Daher wären das die Vorstufen. Ich seh' das in der Kulturinitiative, welch ungeheures Problem es ist, ein einfaches Museum zu finden für das Projekt „lebendes Museum“, da kommt Heiderose Hildebrandt mit dem Team, da wird dem Museum alles hingeliefert, die Organisation, die Leute und Schülergruppen abgenommen,

aber die Museen haben Angst. Die Museen wollen nicht haben, daß eine inspirierte, animierte Kontaktaufnahme mit ihnen stattfindet.



DER UNGERECHTE MAMMON IN DER KULTUR

Wie viel oder wie wenig ein Souverän oder Diktator auch immer für Kultur aufwendet, er wird zwangsläufig zum Mäzen, denn er hätte diese Gelder über die, wie über persönliches Eigentum, rechenschaftslos zu gebieten er die Macht hat, ebenso anderen Zwecken zuführen können. Der gewählte Repräsentant hingegen verfügt in seinen politischen Entscheidungen über ihm generell zweckbestimmt anvertraute Mittel, deren bestmöglicher Einsatz er sowohl sachlich als auch moralisch zu rechtfertigen hat.

Vom Standpunkt einer absoluten Gleichheit aller Bürger her gesehen ist jede Sonderzuwendung ungerecht. Andererseits aber wird gerade durch derartige „Ungerechtigkeiten“ jene höhere und ausgleichende Gerechtigkeit verwirklicht, in der die Gemeinschaft für den Einzelnen eintritt, in dem sie Unverschuldetes entlastet, Unentwickeltes fördert und Unentdecktes ins Licht rückt. Dadurch wird jede Subvention, jede außerordentliche Zuwendung öffentlicher Mittel an Einzelpersonen oder Gruppierungen zum „ungerechten Mammon“, mit dem sich Freunde zu schaffen dem Politiker, als dem Verwalter dieser Güter, auftragen ist. Gemeint ist damit jedoch keine Günstlingswirtschaft, sondern der Freundesdienst des Machthabenden an allen durch die vorherrschenden sozialkulturellen Strukturen Behinderten und Beengten. Denn sowenig der gewählte Politiker nur als ein bloßer Vollstrecker des „Volkswillens“ gesehen werden kann, der nur das Vorhandene möglichst egalitär und wertfrei zu verteilen hat, ebensowenig kann er nach rein persönlichem Belieben und Gutdünken öffentliche Gelder verschenken. Sein Auftrag bleibt es, das gemeinsame Beste zu erreichen. Jede Zuwendung allgemeiner Mittel für die Verwirklichung privater Vorhaben oder zur Bedürfnisbefriedigung gesellschaftlicher Gruppen muß daher, zumindest indirekt, aus der durch sie erzielbaren Förderung des Gemeinwohls begründbar sein.

Daß der Politiker damit unvermeidbar in die Spannung zwischen seinem politischen Impetus und der „öffentlichen Meinung“ gerät, gehört als Berufsrisiko zu seinem Geschäft. Dafür hat er andererseits allen Andersmeinenden die Möglichkeit voraus, seine Überzeugungskraft durch reale Maßnahmen zu vertärken und die Richtigkeit seines Wollens an von ihm veranlaßten Fak-

ten zu demonstrieren. Während der Souverän dabei jedoch nur einen Teil seines Einkommens ins Spiel bringt, riskiert der gewählte Repräsentant seine Wiederwahl und damit Macht und weiterwährende Wirkmöglichkeit.

Im Unterschied zu anderen politischen Bereichen ist in der Kulturpolitik vieles nicht quantifizierbar. Das Wahre und Schöne liegt nicht als eine geiche Norm vor, an der alle kulturpolitischen Maßnahmen gemessen werden könnten. Die künstlerische Erkenntnisfähigkeit des Menschen hat stets gleitende Grenzen. Nicht selten wird Kitsch zum Kulturdünger und das Erhabene findet in zahllosen trivialen Nachprägungen seine gängige Münze. Das allmählich als bleibend Erkannte und Anerkannte gehört meist bereits der Geschichte an. Daher ist alles, was der Selbstfindung, dem Selbstverständnis und der Selbstverwirklichung des Menschen dient, prinzipiell als potentielles Kulturgut zu fördern, ohne Schielen nach der Gunst der augenblicklich dominierenden Meinung, auch wenn damit zunächst kein exakt meßbarer Erfolg registriert werden kann. Denn was ist anders geworden in einem Menschen, nachdem er „Nathan der Weise“ gesehen, die Neunte Symphonie Beethovens gehört, im Chor „Am Brunnen vor dem Tore“ gesungen, die Mona Lisa betrachtet, einen Ländler getanzt oder seinen Mörike gelesen hat? Nichts Meßbares! Und doch ist es gerade dieses Unwägbare, das zur Sinnhaftigkeit, zur Freude und zur Fülle des Lebens beiträgt. Es sind die kleinen, von uns selbst entzündeten Lichter, die den Abend erhehlen, die dem Grau des Alltags etwas Farbe geben und die Kälte der Arbeitswelt mildern. Kunst ist für den Menschen eines der Mittel sich selbst und die Welt zu erfahren und sich in dieser zurechtzufinden. Und Kultur ist kein Besitz, sondern fortwährende Aneignung. Sie zeigt sich nicht nur in der Operngala, sondern ebenso im schlichten Volksgesang, im Führen eines Gesprächs, im Feiern eines Festes, in den Gütern und Gebräuchen des Alltags. Denn Kultur äußert sich nicht nur in erlesenen Exponaten, sondern vor allem auch in der persönlich gewählten und gestalteten Umwelt. Sie ist nicht einfach der verhübschende Überbau über das ansonst trostlose Profane, sondern die Teilhabe aller menschlichen Lebensbereiche an der sinnerfüllten Existenz des Einzelnen. Sie ist letztlich die unbewußt-bewußte Teilnahme

an allem bisher Gedachten, der Versuch, die Gegenwart zu greifen und zugleich die Vision einer volleren Zukunft.

Darum soll Kulturpolitik differenzierend und prioritätensetzend die Fantasie und die Vielfalt fördern. Sie ist sicherlich nicht existenz-, wohl aber lebensnotwendig. Und ihr „ungerechter“ Mammon ist um so gewinnbringender angelegt, je unterschiedlicher und zahlreicher die Aktivitäten sind, die sie ermöglicht, je mehr schöpferische Kräfte sie freisetzt und je mehr persönlichen Freiraum sie den Menschen erfahren läßt.



DER SKANDAL UND DIE ÜBERHÖHTEN GAGEN

Der Bregenzer Festspielskandal dürfte rascher bereinigt werden als jener des AKH. So sehr Landeshaupmann Dr. Kessler sich zuerst dagegen verwahrte, auf ein paar mündliche Aussagen hin vor einem schriftlichen Rechnungshofbericht Konsequenzen zu ziehen, bereitete Bürgermeister Dipl.-Ing. Mayer bereits die „Übernahme von Verwaltungs- und Technikagenden“ vor und ein eigener Festspielgipfel will feststellen, was nach allgemeiner Auffassung der Gipfel ist.

Auch sonst unterscheiden nicht nur die bei weitem geringeren Dimensionen den Bregenzer von dem Wiener Skandal. So hat man in Bregenz sofort die „überhöhten Gagen“ — Beispiel Brandauer — in die Debatte geworfen, obwohl es hochprozentig sicher ist, daß die Künstler ihre damit übernommenen Verpflichtungen erfüllen würden, während kein Mensch den vielleicht doch überhöhten Gehältern der Politiker nachfragt, die ihre Verpflichtungen ganz offensichtlich nicht erfüllt haben. Kein Mensch überlegt, daß Künstler im Gegensatz zu Politikern, für die es keine Altersgrenze zu geben scheint, ihren Beruf nicht bis ins Aschengraue ausüben können — Opernsänger sind sehr oft Frührentner — und daß bei Höchstgagen wenigstens zumeist auch eine Höchstbegabung im Spiel ist. Ihre Gagen werden — auch für Schauspieler gilt das manchmal — international bestimmt, und von Brandauer, der sich mit seinem „Mephisto“ in die europäische Elite hinaufgespielt hat, behaupten boshafte Kritiker, die Bregenzer würden ihn nie mehr so billig kriegen wie damals, als er ihnen zu teuer war.

Österreich hat hundertdreundachtzig Nationalräte, aber nichts spricht dafür, daß es hundertdreundachtzig politische Spitzenbegabungen besäße, und wenn, dann sitzen sie sicher nicht alle im Nationalrat.

Die übrigen sind brave, durchschnittliche Leute, die einen erlernbaren Beruf ausüben wie die vielen durchschnittlichen Schauspieler auch, deren Gagen sich mit den Bezügen eines Nationalrates nicht vergleichen lassen. Und trotzdem werden deren Gehälter nicht durch internationale Konkurrenz bestimmt; zumindest ist mir nicht bekannt, daß die französische Kammer oder das britische Unterhaus einen Abgeordneten von uns abzuwerben versucht hätte, wie die Met oder die Scala unsere Sänger.

Mit den nackten Neidkomplexen, die wir jedem gegenüber, der mehr verdient als wir, unterdrücken müssen und manche eben nicht unterdrücken können, ist das nicht erklärt. Dahinter steckt schon auch die offenbar unausrottbare Ansicht, Kunst sei im Grunde eine Entbehrlichkeit, für die man ein paar Lappen ausgibt, wenn alle anderen, auch die unnötigen Bedürfnisse befriedigt sind, ein Blumenschmuck, der nur auf gut bestückten Tafeln goutiert wird. Die Auffassung auch, es sei im Grunde gleichgültig, ob so eine Aufführung und sei es bei Festspielen, ein wenig besser oder ein wenig schlechter wird, wenn nicht gar die stete Frage des Spielers, was denn so ein Künstler schon Großartiges leiste. In dem linken Gequatsche von der „Hochkultur“ geben sich solche bausaischen Fragen seit einigen Jahren auch intellektuell. An die Stelle der künstlerischen Höchstleistung, die eben ihre Höchstgage fordert, möglichst viele „Aktionen“, „Aktivitäten“, „Selbstbetätigungen“, „Happenings“, für ein Burgtheater dreihundert Avantgardebühnen, für eine Staatsoper dreitausend Gesangsvereine.

Keine Frage, daß jede Hochkultur das Untergehölz eines Dilettantismus im besten Sinne des Wortes bedarf. Keine Frage auch, daß ungezählte Gesangsvereine, Musikkapellen und Dilettantenbühnen immer gewirkt haben, ohne nach Subventionen zu schreien. Nach Subventionen schreien meist jene Aktivitäten, die es nicht einmal zu einem ehrlichen Dilettantismus bringen, aber beleidigt wären, wollte man sie Dilettanten nennen.

Hochkultur und Volkskultur sind keine Alternativen, sondern Korrelate, jene wird ohne diese nicht existieren, die Volkskultur immer nach der Hochkultur streben. Wer so recht und schlecht selber Theater spielt, will vollendetes Theater wenigstens hie und da sehen, es sei denn, er ist so schlecht, daß er sich einbildet, vollendet zu sein. Dieses leugnen, hieße, das menschliche Streben nach Vollkommenheit leugnen, auch wenn dieses Streben manchmal nur in der demütigen Anerkennung des Vollkommenen bestehen kann. Staat und Gesellschaft sind nicht nur verpflichtet, jede Begabung, sie sind auch verpflichtet, Höchstbegabungen zu fördern, auch, so viel Chauvinismus wird ja wohl noch erlaubt sein, dem eigenen Land zu erhalten.

Was in Bregenz wider das Gesetz getan

wurde, soll bestraft werden. Daß der eine oder andere Machtpolitiker, wie man verschiedentlich hört, den Skandal benützt, seinen durchaus amüsanten Einfluß auch auf die Festspiele auszudehnen, sollte verhindert werden. Vor allem aber sollte man den Skandal nicht benützen, den Künstlern eins auszuwichen, weil manche von ihnen für eine im Grund unbezahlbare Begabung mehr bezahlt bekommen als so viele andere in erlernbaren Berufen.



KUNST INS VOLK?

Über dezentrale Kulturaktivitäten

Kunst ins Volk! Kunst ins Volk? — „Das Volk? Es sitzt vor dem Fernsehapparat und trinkt Bier.“ Auch die kernigste Übertreibung enthält oft ein Fünkchen Wahrheit und trifft das Problem im Wesentlichen. Tatsächlich verstärkt der Fernseh-Zentralismus die Pseudo-Kunst-beflissenheit der Konsumenten dieses Mediums, die häufig auch noch der Auffassung von Kunst als einer Form der Erhebung, Erbauung und Unterhaltung anhängen. Die Allgegenwart der Medien und die durch sie mitgelieferte Verstärkung der Kulturbericht-erstellung drängen jene „Kunstjünger“ mehr und mehr in die Rolle des staunenden Beschauers. Kaum aber ist das Medium Anreger, kaum macht es den Konsumenten zum Teilnehmer. Die Verkümmern der emotionalen, musischen, kreativen Kräfte wird daher auch mit Recht beklagt — am heftigsten allerdings gerade von jenen, die den Kulturbetrieb aus den Medien konsumieren. Eine Befriedigung sogenannter musischer Bedürfnisse erhofft man sich von importierten künstlerischen Präsentationen, die den Graben zur „Provinz“ überwinden helfen sollen. Wem kann aber diese von außen hineingetragene, aufgepöppelte Kunst nützen? Trägt sie nicht noch zur schärferen Abgrenzung der sogenannten „Hochkultur“ von allem übrigen „Schaffen“ bei, und fördert sie damit nicht privilegierte Gruppen? Die Kunst, die von professionellen Kunstschaffenden herrührt, kann nicht von vorneherein als solche betrachtet und als Monopol jener angesehen werden. Gemeinsame Ziele und Kriterien aller können doch nur die Suche nach den Zeichen der Zeit und die Eingliederung der Kunst ins Leben sein. Damit möchte ich in einem das Bekenntnis zur Gleichwertigkeit produzierender und reproduzierender Kunst ablegen sowie den Anspruch jedes einzelnen auf Kunst geltend machen.

Kunst im ländlichen Raum

Die Eigengesetzlichkeit des Kunst- und Kulturbereiches im ländlichen Raum zwingt ganz einfach die Betroffenen und die Verantwortlichen zu einer Bewußtseinsänderung und zum Umdenken. Die Aktivitäten stehen hier viel eher in unmittelbarem Bezug zu den Menschen, zu den Lebensräumen, denn sie sind vielfach dem menschlichen Grundbedürfnis nach Selbstbesinnung und Identifikation mit dem Unverwechselbaren der Heimat ent-

sprungen. Ja, Heimat als wieder häufig gebrauchter Wertbegriff ist auch wieder Gegenstand künstlerischer Interpretation. Künstlerische Äußerungen können gerade im ländlichen Raum zu einem kritischeren, gesteigerten Selbstverständnis und zu einem kulturellen Selbstbewußtsein beitragen. Nicht so sehr der Qualitätsbegriff steht hier im Vordergrund. Die elitäre Auffassung von Kunst und Kultur würde in diesem Rahmen unweigerlich zu einer sterilen, unbelebten Angelegenheit. Weniger das Überleben tradierter Formen — gewissermaßen der Selbstzweck der Kunst — als vielmehr das eigene Er-leben durch die Kunst und der Bezug zum Leben schlechthin werden hier von der Kunst gefordert.

Der dezentrale kulturelle Stützpunkt

Wo und in welcher Atmosphäre kann aber auf dem Lande Kunst gedeihen und stattfinden? Nicht erst heute ist der ländliche Bereich zu mehr als nur einem Ort der Erholung geworden. Jahrhundertealte ehemalige geistige Zentren außerhalb des urbanen Raumes mußten nur erst wiederentdeckt und von der Bevölkerung als ihr Erbe angenommen werden. So sind es heute ehemalige Stifte, Schlösser und andere historische Baulichkeiten, die als Stützpunkte für einen dezentralen Kunst- und Kulturbetrieb dienen. Sie bieten jene Atmosphäre und räumliche Voraussetzung, die erst neues kulturelles Leben von der Basis her ermöglichen. Als Teil eines Infrastrukturnetzes sind diese Stützpunkte heute der ganze Stolz einer breiten Bevölkerungsschicht. In dem kleinen oststeirischen Marktflecken Pöllau sind beispielsweise der regelmäßige Konzertbetrieb, die Musikpflege, die Versorgung mit Literatur, Lesungen, Ausstellungen, Theater- und Singspielaufführungen auf's Engste mit dem sogenannten Schloß, dem ehemaligen Stiftsgebäude, verknüpft. Hier hat die Kulturpflege aus eigener, bodenständiger künstlerischer Potenz heraus eine lange zurückreichende Tradition. Lange bevor das Schlagwort „Revitalisierung“ auftauchte, wurden hier die barocken Freskensäle für kulturelle Veranstaltungen adaptiert, daneben aber auch die Musikschule und später die Bücherei untergebracht. Diese allmählich auf traditionell kulturellem, historischem Boden gewachsene Struktur ist schließlich auch Animator für künstlerisches Schaffen derer, die in der Atmosphäre „ihres“ Kulturzentrums Kunst erleben können.

Vom Präsentieren zum Produzieren

Am Beispiel der Aktivitäten im Pöllauer Kulturzentrum zeigt sich, wie vielfältig auch auf dem Lande die Begabungen und Interessen sind. Es muß nur die Möglichkeit geboten werden, jede Form der Kunstausübung, eben auch jene für Amateure, zu pflegen. Durch jahrzehntelange musikalische Bildungsarbeit konnte im Rahmen der Musikschule ein Reservoir künstlerischer Potenz mit Niveau erreicht werden, aus dem heraus ein großer Teil des regelmäßigen Konzertbetriebes bestritten werden kann. Die Präsentation nicht heimischer Künstler schafft immer wieder neue Impulse und fordert zur Auseinandersetzung heraus.

Auch für die bildende Kunst wurde das Pöllauer Kulturzentrum zur Heimstatt. Angeregt durch die fast familiäre Begegnung zwischen Künstler und Publikum in diesem unverwechselbaren Rahmen des Schlosses haben sich auch andere Talente an die Öffentlichkeit gewagt. Daß auch die Fotokunst hier Einzug gehalten hat, ist nur selbstverständlich, zumal eine örtliche Gruppe mit beachtlichen internationalen Erfolgen aufwarten kann.

Das große Fragezeichen bleibt im literarischen Bereich. Wie können hier künstlerische Präsentationen zum Kunstschaffen, zum Produzieren anregen? Gerade in der Literatur läge meiner Meinung nach die größte Chance zur künstlerischen Bestätigung im Sinne des Dienstes am Menschen — ein Weg zur Selbstbesinnung und zur Auseinandersetzung und Identifikation mit dem eigenen Lebensraum. Speziell für den ländlichen Raum muß daher die volle Unterstützung der frühzeitigen Begegnung mit Autoren (schon in den Schulen) gefordert werden. Die literarische Bildung müßte verstärkt noch in der Erwachsenenbildung zum Zuge kommen.

Wie das Beispiel aus dem musikalischen Bereich zeigt, kann Kunst überall dort zu einem „Aktivposten“ im Kulturbetrieb werden, wo eine gesicherte Struktur zu deren Präsentation, damit verbunden zur weiteren Animation und zur weiterführenden Ausbildung vorhanden ist. Der Weg über kulturelle Stützpunkte sichert gerade auf dem Lande die Vielfalt künstlerischer Aktivitäten. Ihr Boden ist bereitet, wenn die organisch gewachsene kulturelle Infrastruktur gesichert, bereitgestellt und Anstoßaktionen gesetzt wurden. Aus diesem Kleinklima kann auch Kunst aus dem Volk kommen, die es dem einzelnen erlaubt, sich selbst darzustellen und zu verwirklichen.

ARCHITEKTUR — IM ZEICHEN DES WIDERSPRUCHS ODER DES DIALOGS?

Versucht man Architektur als künstlerische Manifestation zu verstehen, die in dieser Hinsicht der Literatur, Musik und bildenden Kunst verwandt ist, dann wird man zunächst ihre „Randlage“ zugestehen müssen. Als zweckbestimmte und den vielfältigen Anforderungen der Gesellschaft dienende Aufgabe ist sie durch und durch pragmatisch, anwendungsbezogen und nützlichen Kriterien unterworfen. Nicht primärer Ausdruck des autonomen Gestaltungswillens eines Künstlers, sondern in Wahrheit Leistung einer **Gesamtheit**. Wir müssen uns die Frage stellen: ist sie damit im Grunde unkünstlerisch und sind ihre künstlerischen Ansprüche nicht eine Anmaßung und Lüge? Werden nicht bloße Interessen einer Berufsgruppe oder gestaltungsbesessener Persönlichkeiten vertreten und nur mit einem modischen Mäntelchen versehen, von dem man sich Vorteile im Kampf um gesellschaftliche Anerkennung und wirtschaftliche Vorteile erhofft? In der Tat, so kann Architektur gesehen werden und wird auch manchmal gesehen. Eine gar nicht selten anzutreffende Denkungsart anerkennt allein diesen flachen Horizont technisch-ökonomischer Kriterien in der Architektur, die sich nach brauchbar oder unbrauchbar, teuer oder billig, angepaßt oder ungepaßt klassifizieren lassen. Wie schwarz und weiß klar geschieden sind, so sind die Ergebnisse architektonischen Bemühens, oder fündiger ausgedrückt des „Bauens“, als gesellschaftlicher Erfolg oder Mißerfolg zu deklarieren. Erfolg zieht Anerkennung und Erfolgshonorar, Mißerfolg aber Scheitern und Verachtung nach sich. Der physische, geistige oder publizistische Tod wird im äußersten Fall zustimmend zur Kenntnis genommen. Die späte Weisheit eines Kaiser Franz-Josef, der nach seiner Kritik am Bau der Wiener Staatsoper vom Selbstmord von Siccardsburgs erfuhr und in der Folge sich in tiefer Betroffenheit nur mehr seines berühmten gewordenen Ausspruchs „Es war sehr schön, es hat mich sehr gefreut“ befleißigte, gehört heute dem Reich der Werbeslogans an. Bauen geht aus Bauordnungen hervor, Wirtschaftlichkeit wird mit Größe verwechselt, Baumassen werden dem Massenmenschen verordnet. Diese Charakteristik mag hart und überzeichnet erscheinen, findet aber im chaotischen Erscheinungsbild unserer Städte und Dörfer, wie sie Eugene Ionescu anläßlich seines Besuchens

Salzburger Festvortrages vor wenigen Jahren als die „Bahnhofhaftigkeit“ unserer Umwelt zeichnete, authentische Bestätigung.

Worin liegt dann ein künstlerischer Anspruch? Wodurch wäre er begründbar und wo tritt er beispielhaft hervor, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und zum grundlegenden Verständnis herauszufordern?

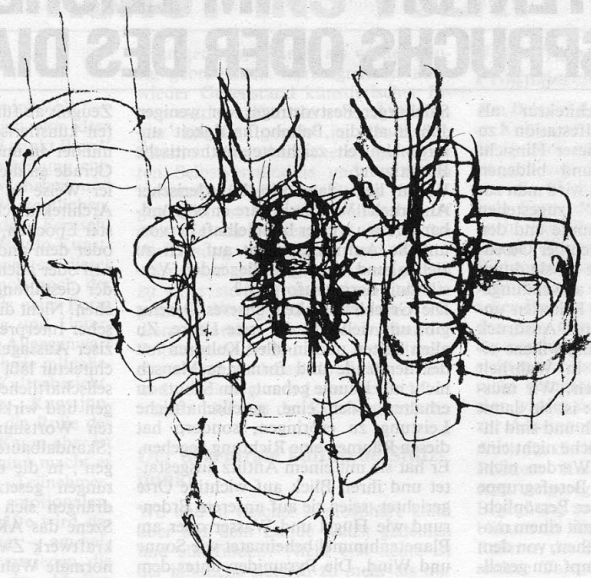
Die **Geschichtlichkeit** unseres Daseins gibt uns vielleicht die erste Lehre. Zu allen Zeiten und in allen Kulturen hat der denkende und formende Mensch nicht nur Räume gebaut, um Schutz zu erhalten oder eine gesellschaftliche Leistung zu erbringen, sondern hat diesen Räumen eine Richtung gegeben. Er hat sie mit einem Antlitz ausgestattet und ihren Blick auf wichtige Orte gerichtet, seien sie auf unserem Erdenrund wie Hügel und Wasser oder am Planetenhimmel beheimatet wie Sonne und Wind. Die Pyramiden unter dem Sternenhimmel, die ausgreifenden Arme einer Stadt am Meer, die festlichen Fassaden italienischer Paläste als Hintergrund gesellschaftlichen Lebens haben Bedeutsamkeiten ausgedrückt, die über die Aufgabe der Errichtung eines einzelnen Baues immer hinausgingen. Irgendwie hat sich das Denken und Fühlen einer Zeit in Schwingungen bis in ihre Formen fortgesetzt und die kleinste und unscheinbarste Figur war davon ebenso durchdrungen wie die größte. Haben diese Schwingungen einen kräftigen Gleichklang erreicht, kam es zur Ausbildung von **Stilen** wie Renaissance oder Barock, vielleicht im Zeitpunkt ihres Entstehens nicht immer deutlich erkennbar, aber dennoch zu einer zusammenhängenden formalen Melodie sich formend. Diese wiederum ist nicht ohne Einfluß auf das Gehör der Zeitgenossen geblieben und hat sie zu Erkenntnissen und Erfahrungen herausgefordert, die Zeitepochen einen prägenden Stempel aufgedrückt haben. Wenn wir von Kultur sprechen, dann mag die Annahme einer Übereinstimmung von Denken, Fühlen und Gestalten deren Rechtfertigung bewirken. Glückte die Übereinstimmung auf eine anschaulich verständliche Weise, kann man wohl von einer künstlerischen Leistung sprechen. Dies ist zukunftssträchtige Innovation, aber auch Rückbeziehung auf den Urgrund menschlicher Existenz, wagend und bergend zugleich. Architektur, wie sie unter diesem **Blickwinkel** des Entstehens zu sehen ist, das Geschichte hervorgebracht hat, legt

Zeugnis ab für den eingangs formulierten künstlerischen Anspruch — nicht minder an unsere Zeit.

Gerade an **dieser** läßt sich in diametraler Weise zu der Wertschätzung von Architekturschöpfungen verschiedenster Epochen, seien sie der Hochkultur oder dem anonymen Bauen zuzurechnen oder auch nur in Ruinen erhalten, der Gestaltungsanspruch manifest machen. Nicht die kleine Zahl zeitgenössischer Interpretationsversuche von präziser Aussagekraft in Werken der Architektur läßt die Gemüter und das gesellschaftliche Bewußtsein höher schlagen und wirkt „richtend“ im doppelten Wortsinn, sondern es sind die „Skandalbauten“ und „Monsterlösungen“, in die uneingeschränkte Erwartungen gesetzt werden. Beispielhaft drängen sich in der österreichischen Szene das AKH Wien und das Kernkraftwerk Zwentendorf auf, der ganz normale Wahnsinn der beabsichtigten Errichtung eines 762 m hohen Rekordwolkenkratzers in Chicago als Selbsterrhöhung zur Welthauptstadt sprechen eine ähnliche Sprache, zwiespältig und laut. Die Architektur hat dabei nichts zu sagen, sie wird von der Politik oder Wirtschaft erpreßt. In den herausstechenden Beispielen hypertropher Selbstanmaßung wie in den gesichtslosen Ordnungsverzichten urbaner räumlicher Strukturen spiegelt sich mehr als planerische Unfähigkeit, es ist prononcierter **schöpferischer Unwille** als tieferliegender Widerspruch.

Der umweltzerstörenden Beispiele wäre Legende, in den Erdhälfen und Landen wohl verteilt. Über die Errichtung von Hochbauten hinaus trägt der geschwindigkeitsbewußte Straßenbau und der abflußorientierte Wasserbau zum Dilemma bei.

In der Folge werden Soziologen und Ökonomen ausgeschickt, um die Zahl der psychisch Kranken und Selbstmorde an Geschoßanzahlen oder Ganglängen zu überprüfen, die Unfalltoten mit Kurvenradien in Beziehung zu setzen und periodische Überschwemmungen in Geld auszudrücken, das man besser hätte zur Zurückhaltung des Wassers verwenden sollen als zu dessen Kanalisierung. So reißen sich viele kleine Katastrophen und Mißverständnisse aneinander und verdichten sich zu Lawinen und sozialen Erdbeben, die üblicherweise einige Köpfe fordern. Was wollt ihr verborgen bleibt ist der Leib der Hydra, aus dem beliebig viele neue Köpfe nachwachsen. Der Körper der ledernen Unempfindsam-



Halle der Volksschule Kapfenberg — Walfersam: Entwurfsskizze der Klasseneinheiten

um eine neutrale aufsteigende Halle gegliedert.

Ausgezeichnet mit der Geramb-Rose 1981, Werkgruppe Graz.

keit und tragen Gefräßigkeit zittert vor Behagen, das ebenso ein **unmenschliches** wie **unnatürliches** ist, da es das lebenserhaltende Maß menschlichen Daseins verloren hat. Symptomatisch wird das Auftreten von **Katastrophen** zum Material neuer wissenschaftlicher Theorien in Mathematik und Ökologie, ebenso wie die Widersprüchlichkeit von Inhalt und Form architekturtheoretisch thematisiert wird.

Man muß sich fragen, ob der Negativbeweis des Gelingens vieler gesellschaftlicher Bemühungen nicht zugleich das Eingeständnis einschließt, daß wir die Welt kaum mehr gestalten können. Daran schließt die zweite Frage, ob es an der Welt mit ihren vorgegebenen Sachzwängen oder an uns selbst liegt, die keine geeigneten Vorstellungen zur Lösung der mehr und mehr offensichtlich werdenden Krisen entwickelt haben. In diesen Zusammenhang sind wirtschaftliche wie politische Krisen einzubeziehen, beide miteinander verbunden wie Ursache und Wirkung. Der **Künstler** als Exponent einer **außerhalb** dieses Systems liegenden Haltung, die Unversöhnliches

durch Nuancen in Beziehung zu setzen und deutlich zu machen in der Lage ist, wird an die Wand gedrückt. Gerade die künstlerische Anspruchslosigkeit als **Ideologie** jedoch mausert sich, wie mir scheint, mehr und mehr zum Wahrheitsbeweis heraus, der dem Menschen seine Nacktheit bewußt macht. In der Dunkelheit einer Höhle steigen Vorstellungen auf, die dem Strahl eines Zündholzes die Bedeutung einer neuen, raumschaffenden Kraft verleihen. Die großen Beispiele sind die kleinen.

Angesichts der zahlreichen empfindsamen Menschen kulturgeschichtlich aussichtslos erscheinenden Situation, aus der wenige Tatkräftige vor dem drohenden Atomkrieg ans Ende der Welt — wo ist es? — zu flüchten bereit sind, bleibt uns wohl noch die künstlerische Freiheit der scheinbaren Absurdität: die **Welt als Kunstwerk** zu sehen. Ein integrales Kunstwerk, das im Werden ist und sich der traditionellen Kunst nur bedient, um die Konturen schärfer zu zeichnen. In diese Auffassung greift die Architektur mit ihrem konkreten Gehalt unmittelbarer in die Welt ein als die individualistische Ma-

lerei und Literatur, zugleich aber tiefgreifender als die Musik, das Theater und der aktionsbetonte Film. In der Architektur nimmt die Deutung der Welt die vermittelnde Gestalt zwischen der dynamischen Zeitvorstellung des Geschehens und der statischen Zeitkritik des Dauerdauern an, da sie aus ihrer Eigenart beiden Bereichen angehört. Mit Werken der Architektur ist die Gesellschaft gezwungen sich auseinanderzusetzen, da sie ihrer Funktionen bedarf und sich ihrer Aussage nicht entziehen kann. Wohl gelingt es, wie ich schon zu zeigen versuchte, die Ausdruckskraft der Architektur zurückzudrängen. Als **Sehnsucht** nach ursprünglichen menschlichen Situationen des Wohnens, des Arbeitens und des Feierns, direkter persönlicher Kommunikation und auf **Dauer** gerichtetem geschichtlichen Bewußtsein tritt sie wieder hervor. In neuen, einfachen Häusern mit ausgeprägtem Bezug zur Natur, zuweilen im Habitus archaischer Hütten in Holz oder Stein. Im ländlichen und städtischen Raum suchen wir alte bauliche Typen aufzugreifen und in abgewandelter Form mit neuem Leben zu versehen, um die

Menschen in ihrer verständlichen Umgangssprache anzusprechen. Eine bemerkenswerte Ausstellung wie die Biennale in Venedig 1980 kann mit ihrem vordergründigen, kulissenhaften Showcharakter nicht verbergen, daß die Architekten — jeder für sich — wieder zu zeichnen und zu malen beginnen, um der zeitbedingten Handlung nuancenreichere Stimmigkeit zu geben. Der geschichtliche Ort Venedig mit seiner kathedralartigen ‚Corderia‘ als Ausstellungsbauwerk pulsierter durch alle aufmerksamkeitsheischenden Gesten der Architekten, wie das große Wasser der Lagune die buntschillernden Gondolieri trägt. Architektur gibt sich als Ausgrabungsfeld klassischer Formen und bietet sich als Touristenheimstatt an, was ihrer Ausbreitung durchaus zuträglich ist. Kunst — ern und elfenbeinhaut? Doch nicht, eher **Ereignis** wie eine Aufführung in der Arena von Verona, ein Pilgerzug für den Frieden oder eine Expedition in das unwegsame Hochland des Pamir, um Menschen in ihren nicht minder klassischen Lehmhütten zu beobachten und ihr mit den Zwängen der Natur ausgeglichenes Leben als **kunstvoll** zu erkennen. Ich bleibe bei meiner versuchten These der Welt als Kunstwerk — im Grunde der Intention, die **schöpferische** Kraft der ganzen Menschheit in einem Strom vereinigt zu sehen, der sich aus vielen Quellen speist und einem Meere zufließt. Dem tiefen, gefahrvollen und schönen Meer der Kommunikation aller, wo sich die Wasser mischen und einen Urgrund des Lebens bilden.

Läßt man die Architekturentwicklung unseres **Jahrhunderts** Revue passieren, fällt die vehemente Auflehnung gegen den Historismus und Eklektizismus des nachbenedenden 18. Jahrhunderts am Beginn ins Auge. Es ist der Niedergang der absoluten Monarchien, der die Glaubwürdigkeit eines überladenen Stiles in Frage stellt. Adolf Loos bietet als Architekt der Hofburg die Stirn und realisiert am Michaelerplatz in Wien sein von allem Zierrat abgeräumtes Haus, das dennoch in seinem erlebten Straßenbereich traditionelles visuelle Ergebnisse der Großstadt Wien bietet. Loos anerkennt den Ort, aber protestiert gegen die Zeit, die abgelaufen ist. Die Beschäftigung vieler Architekten mit dem Siedlungsbau drückt aus, daß eine neue demokratische Gesellschaftsform im Entstehen ist und das elitäre Gebäude einer Minderheit zur untergeordneten Bauaufgabe wird. Im russischen Suprematismus und Konstruktivismus suchen die Gedanken einer neuen Gesellschaft nach der Oktoberrevolution 1917 eine Form, die rationalen Gesichtspunkten einer sich selbst organisierenden Gesellschaft zur Erfüllung kollektiver Bedürfnisse entspricht. Le Corbusier verarbeitet seine Eindrücke von Reisen in das antike

Griechenland zu Visionen eines logischen Formalismus, der im ‚Licht‘ sinnliche Lebensfreude wie raumschöpferische Erkenntnis sieht. Frank Lloyd Wright in Amerika entwirft in seinem urbanen Manifest „Usonian“ das Bild einer zukünftigen Stadt, die die Weite des Landes ergreift und dem mobilen ‚Nomaden‘ die Zukunft vor dem beherrschenden ‚Höhlenbewohner‘ unserer Zeit verspricht. Beispiele einer revolutionären Denkungsart, die nur vordergründig in Widerspruch zur Gesellschaft gelangt, sondern in Wahrheit das **Gespräch** mit einer sich **verändernden Welt** aufnimmt, die des präzisen Ausdrucks verlangt. Der Künstler wird zum Lehrer und Meister, der sich erzieherischen Aufgaben verpflichtet fühlt. Nicht zufälligerweise schreiben oder lehren auch fast alle bedeutsamen Architekten, wobei die Verdrängung durch den in Absolutismus zurückfallenden Faschismus in den Dreißigerjahren erst die eigentliche Ausbreitung der Moderne über die Welt bewirkt.

Unverkennbar sind die beiden Weltkriege die gravierendsten Einschränkungen in der Ausbreitung des neuen demokratischen Gedankengutes, mit den anschließenden Notzeiten zwei tiefe Talsohlen in der Landschaft unseres Jahrhunderts zurücklassend. Erst in den Sechzigerjahren erhebt sich im Zuge der Konsolidierung der Demokratien ein neues gestalterisches Selbstbewußtsein, sucht aus früheren Quellen zu trinken und greift visionär voraus in Stadtutopien und Weltmodellen, die eine ideale Gesellschaft am Ende unseres Jahrhunderts im Auge haben. Gebaut wird viel in dieser Zeit, aber aus der Flut des Nützlichen und Belanglosen vermögen nicht allzuviel hervorragende Bauten herauszustechen und **zeichnende Bedeutung** auszustrahlen.

Dennoch festig sich so etwas wie eine Architektur unseres Jahrhunderts, charakterisiert durch **demokratisches Bewußtsein** und **strukturell** bestimmte Raumauffassung. Ein Stil entsteht, der nicht die gesellschaftlichen Schwierigkeiten und Mißverständnisse verdecken kann, aber in der Ehrlichkeit und Glaubenswürdigkeit des **Suchens** zeitdeutend ist.

Ist die Moderne erschöpft — so stellt sich die vorgelegte Frage? Wenn wir an die Tragfähigkeit und Entwicklungsfähigkeit unseres demokratischen Systems glauben, müssen wir die Frage mit **NEIN** beantworten. Daß es zahlreiche versuchte Gegenbeweise gibt — wie sie sich als Post-Moderne, Neuer Eklektizismus und Monumentalismus ausgeben — mag nicht wundern. Der politischen Krisen sind ebenso viele wie der künstlerischen.

Dennoch haben wir keinen Anlaß, den Dialog mit den Gegebenheiten unseres Jahrhunderts wie der zunehmenden **Kreativität** und dem Verantwortungs-

bewußtsein vieler Menschen abzubrechen und unsere weitere kulturelle Entwicklung den Enzyklopädiën vergangener Jahrhunderte zu entnehmen. Viele bemerkenswerte Erkenntnisse in Wissenschaft, Kunst und sozialem Leben haben unsere Zeit hervorgebracht und es steht nicht an, sich aus ihr in ein anderes Jahrhundert ebensowenig wie auf einen anderen Planeten fortzuschleichen. Die Versuchung ist groß, hat uns doch die positivistische Wissenschaft allzuvielfe Felder und Räume des Machbaren geöffnet und vordergründige Reichtümer beschert.

Wovon wir heute, am Grat eines zwiespältigen Zeitalters der großen Hoffnungen und katastrophalen Enttäuschungen wandelnd, neu stehen, ist der **Mensch**. Der Mensch selbst, als denkendes, fühlendes, erinnerndes Wesen, das eine Zeit in sich aufnimmt und eine andere im Durchtritt durch sein ‚Selbst‘ hervorbringt. **Räumlich** gestaltet richtet er sich auf etwas, nimmt einen sinnfälligen Dialog mit dem ihm Wichtigen auf und hebt das Unerkannte ins Licht. Kunst hat mit **Wahrheit** zu tun, diese aber ist nie schon in ihrer Ganzheit gefunden und verfügbar.

Jede neue Generation ebenso wie jeder Mensch als Individuum muß sie neu für sich entdecken, ohne auf das anschauliche Archiv unserer gesammelten Wahrheitsfindungen, die **Symbole des Dialogs** zu verzichten. Wenn künstlerische Sprache wie jede menschliche Sprache zugleich einen Kern struktureller Richtigkeit und Glaubwürdigkeit enthält, sie zugleich aber im Kontext sich unendlich wandelnder Situationen mit **Ausdruck** anreichert, wird die Architektur der Zukunft die Welt als Ganzes darstellen können, wie ein einziges Blatt des Birnbaumes die Art des wachsenden Birnbaumes vollkommen verwirklicht. Architektur wird ganz anders aussehen, aber dem Wachstumsgesetz des Birnbaumes ähnlich werden müssen.

*Der Beitrag ist aus einem Gespräch der Architekten Eugen Gross, Friedl Gross, Hermann Pichler der Werkgruppe Graz hervorgegangen.

IST DIE MODERNE ERSCHÖPFT?

Seien wir ehrlich: Das allgemeine Interesse am Musiktheater, das gegenwärtig überall beobachtbar ist — Graz ist hier keineswegs mit dem diesjährigen Programm des „Steirischen Herbstes“, das zeitgenössisches Musiktheater zu seinem Schwerpunkt erhebt, einziger und erster Beleg —, diese Hinwendung zum Musiktheater, zur Oper ist neben vielem anderen auch eine Folge von Ratlosigkeit, und zwar Ratlosigkeit gegenüber der gegenwärtigen und künftigen Entwicklung der Musik und ihrer Bewertung. Musiktheater, Oper und — was in diesem Zusammenhang jedoch weniger eine Rolle spielt — das Lied, kurz, Musik also, die mit dem Wort verbunden ist, erlaubt sowohl dem Kunstfreund als auch den Kritikern im Musikbetrieb über Werke sprechen bzw. schreiben zu können, ohne sich eigentlich und ausführlich mit der Musik befassen zu müssen: Niemand kann ernstlich behaupten, daß das — zumindest gemessen an der Zahl der von ihm angesprochenen Personen, bzw. derer, die glaubten dazu Stellung nehmen zu müssen — erfolg- und äußerlich folgenreichste musikalische Werk der jüngsten Vergangenheit, „Jesu Hochtzeit“ nämlich, seine Skandalwirkung aus der Kühnheit der musikalischen Mittel seines Komponisten Gottfried von Einem bezogen hätte. Auch erfreuten die spektakulären Aufführungen älterer Opern, sei's in München, sei's in Frankfurt oder anderswo, sich ihres regen Publikumszuspruches weniger der musikalischen Qualität wegen als der Avanciertheit dessen, was die Regisseure mit Dramaturgie, Textdeutung und Bühnenbild an Aktualisierung der Stoffe versuchten — womit genau jene Differenz zwischen Modernität der Inszenierung und Traditionalität der Musikbehandlung angesprochen ist, die Joachim Kaiser zu seinem allerdings in konservativer Intention gemeinten „J'accuse“ veranlaßt hatte. Wie aber sieht die Lage der Musik selbst aus, wenn man sich nicht mehr hinter der — sicherlich auch notwendigen — Diskussion der Inhalte einer Textvorlage verschranken kann? Sind wenigstens die Kritiker, sind die Fachleute sich ihres Gegenstandes sicher, oder gilt heute erst recht, was Adorno als ersten Satz seiner Ästhetischen Theorie schrieb, daß „nichts, was die Kunst betrifft mehr selbstverständlich“ sei, „weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen“ (...)? Ist — wie Ulrich Dibelius jüngst einen Vortrag an der hiesigen Musikhochschule, der Komponisten der sogenannten „Neuen Einfachheit“ vor-

stellte, betitelte — das „Ende der Progression“ erreicht, von dem aus — so könnte man ergänzen — nur noch ein Zurück möglich ist, ein Zurück zur Tonalität, zum traditionellen Komponieren? Wird — um den Titel eines Kagel'schen Werkes zu variieren — auf den Bühnen und Podien bloß noch „Die Erschöpfung der Moderne“ gegeben? Sowohl in Komponistenkreisen als auch von seiten einer sie begleitenden kritischen Musikästhetik herrscht eine gewisse Einigkeit darüber, daß eine direkte, gewissermaßen logisch-konsequent extrapolierende Weiterentwicklung dessen, was man den Darmstädter Kompositionstil nennen könnte — also vor allem Serialismus und Postserielle — nun mehr kaum noch möglich scheint, auch wenn kritisch differenzierende Stimmen wie die Ernst Kreneks die Ansicht mit einem gewissen Recht vertreten, daß manche der dort kreierten Entwicklungen gar zu rasch aufgegeben wurden, manche nicht genügend Zeit zur Ausreifung zugestanden bekommen hätten. Auch setzt sich mehr und mehr das Bewußtsein durch, daß die in den fünfziger Jahren und auch später noch unmittelbar plausibel erscheinende Konstruktion einer geschichtlichen Notwendigkeit bestimmter musikalischer Entwicklungsverläufe wenn nicht fragwürdig ist, so doch zumindest die Vielfalt ästhetischer Erscheinungsformen unzulässig auf einen einzigen Nenner verkürzt. Analog vereinfacht aber auch die griffige Formel vom „Ende einer Progression“ ihrerseits die geschichtlichen Tatsachen, und seien es bloß jene der Geschichte musikästhetischer Anschauungen. Denn wer das Ende einer Progression zugunsten einer „Neuen Einfachheit“ behauptet, setzt doch wohl voraus, daß eine solche Progression bestanden hat und in dieser Form behauptet worden war. Und eben dies war in solch apodiktischer Weise nie der Fall, stets wurde Entwicklung und Stand des musikalischen Materials dialektisch gedacht, der Fortschrittsbegriff nie etwa auf kompositorische Qualität ausgedehnt. Wenn schon Formeln die gegenwärtige Entwicklung umschreiben sollen, dann eher die, daß so wie seinerzeit verkündet wurde, Schönberg sei tot, um Webern auf den vakanten Thron zu setzen, dieser nun zugunsten von Alban Berg aber auch Gustav Mahler in den Hintergrund trete. Die Namen dieser zwei zuletzt genannten Komponisten, die auf die Frage nach Vorbildern fürs Komponieren der jungen Generation von dieser am häufigsten genannt werden, garantiert, daß hier keine Verbindung stattfindet

zwischen jenen, die es immer schon gewußt haben, in welche Sackgasse angeblicher Intellektualismus führt, und die daher naiv aufs traditionelle Handwerk pochten, und jenen, deren Einfachheit in Wahrheit gar nicht simpel ist und deren Musikverständnis Gebrochenheit durchaus kennt. Wollte man dies drastisch unter Verwendung von Kategorien, die Jürgen Habermas in seiner Dankesrede anlässlich der Verleihung des Theodor W. Adorno-Preises der Stadt Frankfurt in politischem Kontext entwickelt hat, ausdrücken: es gibt kein Zusammengehen von „Alt-konservativen“ und „Jungkonservativen“, denn jene „lassen sich von der... Moderne gar nicht erst anstecken“, diese hingegen „machen sich (deren) Grunderfahrung... zu eigen“. Auch wenn Wolfgang Rihm auf dem Symposium „Zur ‚Neuen Einfachheit‘ in der Musik“ (das vom Institut für Wertungsforschung veranstaltet wurde — im „Steir. Herbst“ wurde auch seine Oper Jakob Lenz aufgeführt) in seinem Referat-Beitrag sagte, Musik spreche seiner Meinung nach von „Erde, Liebe und Tod“, so präzisiert er doch sogleich, um vorschneller Vereinnahmung von falscher Seite zu entgegen, in der anschließenden Diskussion diese an Gustav Mahler erinnernde Formulierung: „Es sind schließlich diese drei Punkte in denen sich das Dilemma heute am meistens konkretisiert; nämlich: die Erde — sie wird ausgebeutet (und wir sind bereits so weit, daß wir uns fragen müssen, was wird sein, wenn da nichts mehr ist); die Liebe — sie wird tabuisiert, entweder in den Sex hinein oder in die ‚cleane Welt‘ der ‚funktionierenden Beziehung‘; der Tod — auch er wird tabuisiert, abgeschieden ins Badezimmer eines Krankenhauses. Das sind ja Horravorstellungen, die Stellen wo sich in unserer Gesellschaft der Rost zeigt.“ Sicher: so wurde in den fünfziger und sechziger Jahren nicht von und über Musik gesprochen, und was hier das Beispiel Rihms signalisiert, gilt auch für andere Komponisten seiner Generation, nämlich daß sich ein verändertes, bisweilen auch anarchisches Verhältnis zur Musik, ja zu dem, was Kunst überhaupt leisten kann und soll, herausgebildet hat. Dieses neue, und durchaus auch emotionelle Verhältnis erlaubt kein naives Vertrauen etwa in die vermeintliche Sicherheit von Tonalität und die Verbindlichkeit vorgegebenen Handwerks. Das wird auch in den Partituren spürbar, von denen zu hoffen ist, daß sie mit Aufmerksamkeit studiert und aufgeführt werden und mit Ohren, die nicht von vorgefer-

tigen Meinungen und Etikettierungsversuchen stellt sind, gehört werden.

Reflexion tut not und Toleranz möge aus ihr gewonnen werden. Für das Musikleben was durchaus die Konsequenzen zu ziehen, daß die eigene, die nur zu sehr vorbestimmte und verfestigte Hörgrundlage nicht das Maß aller musikalischen Erscheinungsformen unserer Zeit ist, ganz und gar nicht aber jener, die ernsthaft einen neuen und der historischen Entwicklungssituation angemessenen Ausdruck suchen.

Die Ordnungsprinzipien des Musikmachens — zusammengefaßt in dem Begriff Tonalität —, die dem Hörer in geradezu unbewußter Kenntnisnahme vertraut geworden sind, sind für ihn auf die Musik seit der Wiener Schule, seit Schönberg und seinem Kreis und auf alles, was von dort ausgegangen ist, nicht mehr anwendbar. Sie haben aber ausgereicht, um den Musikabschnitt von Monteverdi bis Richard Strauss zu rezipieren, kurz, eigentlich das, was wir unter Musik gemessen an dem Repertoire, das heute klingt, uns vorstellen. (Wobei hier bei weitem nicht immer verstehendes Rezipieren, meist wohl nur zu oberflächlichen Aufnehmen gemeint sein kann.) Dieser „Bruch“, oder natürlicher, dieser Übergang — man vergleicht ihn gerne und nicht unzutreffend mit der Wandlungsetappe, die die Musik des Mittelalters erlebte mit dem Fortschreiten von der sogenannten Ars antiqua zur Ars nova, von der Monodie zur Polyphonie, von der klaren Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit (wer kann seitdem mit Sicherheit eine Chormelodie hören ohne harmonische Implikationen, ohne akkordische Vorstellungen?) — die Wandlungsetappe, in die die Musikentwicklung mit der Avantgarde getreten ist, fällt zudem just mit jenem Verlust, den man mit einem modernen Wort Entfremdungsprozeß nennen könnte, zusammen, nämlich damit, daß der Kontakt, wie er noch am Ende des 19. Jahrhunderts zwischen Komponist und Publikum funktionierte, wenn dieses sich z. B. in Arrangements für vier Hände die neu zu hörenden Sinfonien — noch bei A. Bruckner und G. Mahler — zu Hause am Klavier vorgenommen hat, verloren gegangen ist. Neugierig sein auf Musik bedeutete immer, neugierig sein auf das, was in der Zeitgenossenschaft, vielleicht ganz einfach in Ermangelung an anderem, geschaffen wurde.

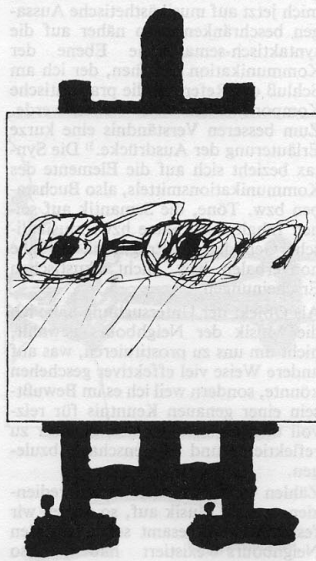
Die Musikkultur hat sich geändert. Die neuen Erscheinungsformen sind bekannt: das öffentliche Konzertwesen, Verlage und schließlich die immer mächtiger werdenden Medien im audiovisuellen Bereich distribuieren die Musik aus dem überreichen Fundus der Tradition. Quantität gerinnt zur Qualität. Musik ist das, was vor allem

immer wieder erklingt. Nicht allein das Hörverhalten, die mögliche Umstellung gegenüber dem, was kompositorisch sich in neuerer Zeit zugetragen hat, wird blockiert, insgesamt geht die notwendige Differenzierung des Hörens verloren. Ein Phänomen, das im Interpretationsbereich immer stärker zutage tritt, das nivellierend wirkt und einer Toleranz und einem Bewußtsein der Relativität des Hörens abträglich sein muß.

Was avanciert ist, oder als avanciert gegolten hat — hier wäre mit Beispielen tief in die Tradition auszuholen, so das bekannte und urteilende Bild der Zeitgenossenschaft 1790 (ein Jahr vor Mozarts Tod) bei der Krönung Leopolds II. in Frankfurt: Mozart der „tüchtige Kompositeur“ neben dem „hochberühmten Antonio Salieri“ —, die Form, wie die Avantgarde sich artikuliert, ist keine von der allgemeinen musikalischen Situation losgelöste, keine abstrakte Erscheinungsform, sondern Ergebnis eines künstlerischen Willens und einer Notwendigkeit, der Kreativität sich verdankt. Der Komponist, der diesen Namen verdient, reagiert auf die Normen der Musikkultur kritisch, auf jene Normen, die das jeweils Gängige reglementieren, daß geradezu gesagt werden kann, daß es das Wesen des Schaffens ausmacht, von stabilisierenden Prinzipien wegzuführen. Die Ungleichzeitigkeit, die sich hier zum Hörer ergibt, darf insofern gleichsam als gesetzmäßig angenommen werden, weil dieser seine musikalischen Vorstellungen, die Regeln und Normen, nach welcher er der Musik sich zu- oder abwendet, nach jenen Werken ausrichtet, die er zu hören bekommen hat. Im nachfolgenden Verlauf zeigt sich, daß, was einst als neu oder avanciert sich angehört hat, in historischer Perspektive nicht mehr hervortritt, weil es, wenn es bloßes Experiment war, entweder verschwunden ist, oder, hat es sich durchgesetzt, zum Stereotyp geworden ist, das in der späteren Geschichte der Rezeption als Schule, als Attribut eines Stils oder als ein personales Stilmerkmal klassifiziert wurde.

Um abschließend noch einmal die Frage von dem Erschöpfsein der Moderne durch bestimmte kompositorische Erscheinungsformen der Rückwendung ins Blickfeld zu rufen, so ist der Gedanke, darin eine Konsolidierung, einen Ausdruck pluralistischen Gestaltens zu sehen, dem Historismus und zwar im Sinne einer sich heute abahnenden Historismusrezeption vergleichbar, verführerisch und, wie oberflächlich auch immer, nicht unzutreffend naheliegend: seine Formen eben nicht als wörtliche und unschöpferische Wiederholung von Vergangenen, sondern im Licht einer anderen, ihrer Zeit verbundenen Idee! Für das angesprochene Problem in der jüngsten

Musikentwicklung wäre dazu erst die Bereitschaft und Fähigkeit differenzierten und reflektierten Hörens zu gewinnen. Daß Schlagworte, wie sie, nur zu zeittypisch, in bestimmten Überlegungen über die zeitgenössische Musik mit großer Wirkung immer wieder auftauchen, mehr verstellen als begründen, ist bekannt. Sie sollen entlarvt werden, wie dieses, journalistischer Oberflächlichkeit par excellence, von der „Neuen Einfachheit.“



EINIGE FORMEN UND ASPEKTE DER ISOLATION IM NEUEN JAZZ

Vortrag gehalten am 5. September beim 3-Tage-Jazz '81 Saalfelden

Ich werde mich zwar redlich bemühen, den antikhellenistischen Grundsatz zu widerlegen, wonach ein großes Buch auch ein großes Übel sei, doch hoffe ich, daß mich nicht der Bannstrahl des Fackelkraus aus dem Grabe treffen wird, der jedem großen Absatz auch einen großen Stiefel nachwies.

An den Beginn meiner Betrachtungen möchte ich das erste Axiom der Kommunikationswissenschaft stellen, das besagt, daß es unmöglich ist, nicht zu kommunizieren.¹⁾ Kommunikation ist einer der wenigen Begriffe unserer menschlichen Welt, dessen Negation nicht existiert. Isolation ist ein Zustand, der durch den Vorgang der Isolierung hervorgerufen wird. Dabei hat man zwischen Selbstisolierung und Fremdisolierung zu unterscheiden. Beide Vorgänge und ihr jeweiliger Endzustand lassen ganz charakteristische Einstellungen und Verhaltensweisen der Kommunikationspartner erkennen. In jedem Fall werden wir es mit einem Phänomen zu tun haben, das die Soziologie als Außenseitertum bezeichnet und in seinen Mechanismen schon eingehend beschrieben hat.²⁾

28

Wenn ich nun dem Begriff Avantgarde mein Augenmerk widme und somit Gedanken an dem Aufsatz im Programmheft näher erläutere, so will ich mich jetzt auf musikästhetische Aussagen beschränken, also näher auf die syntaktisch-semantische Ebene der Kommunikation eingehen, der ich am Schluß des Referates die pragmatische Komponente zur Seite stellen werde. Zum besseren Verständnis eine kurze Erläuterung der Ausdrücke.³⁾ Die Syntax bezieht sich auf die Elemente des Kommunikationsmittels, also Buchstaben bzw. Töne, die Semantik auf seinen Inhalt, also Sätze bzw. musikalische Gebilde, die Pragmatik auf alle nonverbalen bzw. nicht akustischen Erscheinungen.

Als Objekt der Untersuchung habe ich die Musik der Neighbours gewählt, nicht um uns zu prostituieren, was auf andere Weise viel effektiver geschehen könnte, sondern weil ich es im Bewußtsein einer genauen Kenntnis für reizvoll und notwendig halte, darüber zu reflektieren und Rechenschaft abzulegen.

Zählen wir die Zutaten und Ingredienzien unserer Musik auf, so stellen wir fest, daß sie allesamt schon vor den Neighbours existiert haben, also

durchaus nicht neu sind: Blues, Swing, Rock, Sounds, Stille, Power, Lyrik, ungerade Rhythmen, Volklied, Anklänge an Klassik und Neue Musik, die Besetzung und etliches mehr. Und doch meinen Leute — und wir sind davon überzeugt — daß wir etwas Neues geschaffen haben, etwas Unverwechselbares. Das läßt sich folgendermaßen näher umreißen.

1. in einem Phänomen, das Ekkehard Jost einmal stilistische Offenheit genannt hat. Das besagt, daß unsere Musik nicht einseitig auf Rock, Power oder Sounds ausgelegt ist, sondern es nichts gibt, das nicht vorkommen könnte. So trägt sie stetig den Keim zur Wandlung in sich und bewahrt sich davor, zum eigenen Klischee zu erstarren.

2. verfolgen wir eine Konzeption, die man Dramaturgie der Kontraste nennen könnte. Wir fügen dabei im Ausdruckscharakter gegensätzliche Teile zu einem Set mit prägnantem Beginn und Abschluß aneinander, gleichgültig ob wir präparierte Themen verwenden oder völlig frei improvisieren. So erreichen wir eine formale und organische Geschlossenheit, weil sich zwar die einzelnen Teile selbständig ausleben und entwickeln, aber doch dem Ganzen dienen. Daß wir dadurch dem Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts genügen, gehört zu den Paradoxien des Begriffs Neuheit. Das Besondere liegt in der Art und Weise, wie die Teile in Beziehung stehen. Manchmal ineinanderfließend und sich vermengend wie Meer- und Süßwasser, manchmal schroff antithetisch, wie durch einen Staudamm getrennt, oder manchmal finden sich Elemente, die auf weiter später kommende oder längst zurückliegende Abschnitte verweisen.

3. denken wir nicht in Stücken, sondern Strukturen, wenn wir einen Set spielen. Es gibt Strukturen vorwiegend harmonischen, melodischen, rhythmischen oder energetischen Charakters. Anders gesagt, die sogenannten Stücke sind nicht nur Wegweiser und Richtungsänderungspfeile für die Improvisation, sondern werden von ihr selbst erfaßt, bei jedem Auftritt neu durchgeknetet und modelliert. Sie reduzieren sich also mit Augenblick des Spielens zu einem formbaren Werkmaterial, das wir genau kennen. Aber schon nach wenigen Tönen wissen wir, welche Richtung die Musik für die nächsten Minuten einschlagen wird. Dies zu

verstehen ist wichtig, um die Vorgänge bei der freien Improvisation zu begreifen, die ich jetzt

4. zusammenfasse. Ausgangspunkt ist also nicht ein allen bekanntes Tonmaterial, sondern ein im Moment frei erfundenes. An einem einfachen Beispiel möchte ich das veranschaulichen. In einem Moment, wo die Musik zur Ruhe gekommen ist, etwa nach einem hektischen Abschnitt, spielt Dieter einen C-Dur-Dreiklang. Der allein birgt schon strukturbildende Kraft in sich, Tonalität und Akkordcharakter. Darauf antwortet Ewald z. B. mit einem rhythmischen Pattern in Cis. Damit ist schon eine klare Richtung gegeben: Es kontrastieren zwei reibende Tonarten sowie akkordischer Blockstil und rhythmischer Pattern. Ich könnte nun dazu freie Sounds auf den Becken machen oder einen zweiten Pattern darüberlegen. Damit läßt sich schon für eine Weile strukturierte Musik machen. Wenn jeder seinen eingeschlagenen Weg beibehält, nennen wir das motivische Arbeit.

Die hier geschilderte Situation ist nur eine Variante von so vielen, als musikalische Ideen verfügbar sind. D. h. je größer der Wortschatz, desto höher die Zahl der möglichen Antworten, desto offener und abwechslungsreicher die Improvisation. Es ist wie in der Chemie mit Elementen hoher Wertigkeit: Jede musikalische Mikrostruktur, wie man Ideen bezeichnen könnte, hat eine große Zahl von Anschlußstellen, die besetzt werden können. Ein C-Dur-Akkord ist also ein Element sehr hoher Wertigkeit. Je komplexer aber eine Idee ist, desto weniger Spielraum läßt sie bzw. mit desto größerer Wahrscheinlichkeit wird sie als Summe von Mikrostrukturen erfaßt. Unsere Musik zeichnet sich dadurch aus, daß wir uns zu jedem Moment der Kleinstrukturen gewahr sind und uns in der Lage fühlen, die Musik sofort zu verändern. Sie ist, könnte man sagen, chemisch sehr instabil.

Kommt nun ein neuer Musiker hinzu, der ein umfangreiches eigenständiges Vokabular hat, kurzum ein kreativer Musiker, so wickeln sich die eben geschilderten Prozesse zu viert ab und die Zahl der Möglichkeiten wächst sprunghaft an. Ja es ist nicht selten, daß dabei Wortneuschöpfungen erfolgen, weil gleichsam die Voraussetzung für die Entstehung chemischer Verbindungen günstig ist. Das Schöne an diesen

Interaktionen ist, daß keiner der Musiker seine eigene Identität und Persönlichkeit aufgeben muß, weil er einfach genügend Anschlußstellen für seine Ideen findet. Neighbours Musik ist wie Wasserfarben, die sich gut mischen lassen, ohne zu verwässern.

Wir haben daher in den letzten Jahren die Partnerschaft mit den verschiedensten Musikertypen gesucht und mit allen individuelle und gültige Integrationsformen gefunden. Der Charakter der Neighbours-Musik blieb erhalten. Zwei Extrembeispiele möchte ich namentlich herausstellen, zwei Musiker, mit denen wir auch hier in Saalfelden aufgetreten sind, Anthony Braxton und Fred Anderson. Die Zusammenarbeit mit Braxton ergab eine totale Kommunikation auf syntaktisch-semanticischer Ebene: Er besitzt eine eigenständige Sprache mit einem ausufernden Wortschatz, über den er völlig frei in bezug auf die musikalische Mikrosituation verfügen kann. Anthony Braxton — ein gefühlvoller Computer. Ganz anders verläuft die Kommunikation mit Anderson. Auch er besitzt eine ganz eigentümliche Sprache, deren semantische Gebilde aber zu solchen festen Formen erstarrt sind, daß sie auf jede Art von Beeinflussung nahezu unempfindlich sind. Das bedeutet für uns eine gänzliche Umstellung, was aber nicht heißt, daß wir das gleiche spielen müssen wie er. Könnten wir uns nicht anpassen, es käme unweigerlich zur Isolation und zum Zerfall. Wir wandeln uns und bleiben uns dabei treu, was Fred gelingt, indem er sich nie wandelt. Fred Anderson — ein monumentaler Fels in der Brandung.

Die Frage der Isolation in bezug auf die syntaktisch-semanticische Kommunikation hängt also unmittelbar mit dem Wortschatz und seiner flexiblen Verfügbarkeit zusammen. Bei annähernd gleichem Wortschatz kommt es nur dann zu Isolationserscheinungen, wenn die Partner unflexibel sind. Isolation tritt in jedem Fall ein, wenn der Wortschatz einer der Partner bedeutend kleiner ist; dann wird der Partner mit dem kleinsten Wortschatz isoliert und zu einem Außenseiter.

Anhand dieser etwas eingehenden Analyse haben wir feststellen können, daß sich in unserer Musik Elemente herauschälen lassen, denen ein unterschiedlicher Grad an Neuheit zugesprochen werden kann. Analysierten wir andere Gruppen und Musiker ebenso, wir kämen zu ähnlichen Ergebnissen. Dabei ließe sich ein Phänomen an allen Beispielen beobachten: Das „Alte“ bezieht sich auf das musikalische Material, das „Neue“ auf das musikalische Konzept. Was das Material betrifft, so läßt sich die Behauptung mit einem Blick auf die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts mühelos ableiten. Es ist die Geschichte der Pulverisierung einer bis dahin als unantastbar gehaltenen

Tonsprache und ihrer Gesetzmäßigkeiten, mit der die Grundlage für die Emanzipation und allgemeinen Verfügbarmachung aller akustischen Phänomene geschaffen worden ist. Um nur einige Stationen zu nennen: Die Bruitisten um Russolo, die Wiener Schule, die Exponenten der elektronischen und seriellen Musik. Im Jazz ist der entscheidende Schritt mit einer Entwicklung vollzogen worden, die wir mit dem Begriff Free Jazz zusammenfassen, und die, grob gesprochen, zu Beginn der 60er Jahre eingesetzt und zum ersten Mal in der Jazzgeschichte in Amerika und Europa individuelle Züge angenommen hat. Der zweite entscheidende Schritt einer Materialaneignung erfolgte mit der Verschmelzung von Jazz- und Pop-Elementen. In diesem Jahrzehnt hat sich das akustische Material dem Jazz ein für alle Mal erschlossen und somit kann und wird es diesbezüglich in Zukunft auch nichts Neues geben.

Das aber, was immer neu sein wird, sind die Menschen, die die Musik machen, es sind unverwechselbare, unaustauschbare, einmalige, genetisch und soziologisch konditionierte Geschöpfe. Mit den Menschen wandelt sich das Leben und mit dem Leben wandeln sich die Menschen. Musikgeschichte ist zutiefst Menschengeschichte und insofern ist Musik lebendig, als sie sich mit den Menschen wandelt. Mag man den Begriff des Fortschritts bis heute irgendwie gerechtfertigt und mit Scheinableitungen am Leben erhalten haben, mit der totalen Erschließung aller akustischen Erscheinungen ist er als bloße ideologische Leerformel für immer aus der Kunstgeschichte zu verbannen und durch den Begriff der lebendigen Veränderung⁴⁾ zu ersetzen.

Nach dem Gesagten läßt sich die entscheidende Frage formulieren: Sind wir in der Lage zu entscheiden, ob Anthony Braxton neuer ist als Roscoe Mitchell, das Art Ensemble um eine Nasenlänge der Gruppe Air voraus ist, ob Mangelsdorff fortschrittlicher ist als John Surman, Neighbours avantgardistischer sind als Pepl-Pirchner? Keinesfalls, weil der Zukunftsaspekt das Wesen des Begriffs Avantgarde begründet. Denn 1. läßt sich jede Aussage darüber, ob jemand ein zukunftsweisender, gleichsam revolutionärer Geist ist, eben erst in der Zukunft verifizieren, die aber keiner voraussehen kann. Anders gesagt, die Zukunft ist erst in der geschichtlichen Rückschau erkennbar, wobei der Grad der Erkennbarkeit direkt proportional ist dem zeitlichen Abstand zur jeweiligen Gegenwart. 2. kann man nie in der Zukunft oder für sie handeln und denken. So absurd eine Handlung, so utopisch ein Gedanke auch sein mag, sobald gedacht und gehandelt wird, passiert es in der Gegenwart. Denken und Handeln sind daher a priori nicht avant-

gardistisch. 3. schließlich muß man sich bewußt sein, daß Gegenwart nicht ein mehr oder minder breiter Zeitraum, sondern eine mit der Zeit, vom Bruchteil eines Augenblicks zum nächsten sich verschiebende Grenze zwischen Vergangenheit und Zukunft ist. Wenn z. B. mein Vortrag bei einigen von Ihnen bewußtseinsverändernd sein sollte, so passiert das nie gleichzeitig, sondern immer zeitverschoben, auch wenn die Differenz im günstigsten Fall fast Null ist. Daraus folgt mit Konsequenz, daß wir den Begriff von der heutigen Avantgarde in das Reich des Mythos und der Ideologie verweisen müssen. Denn als ideologische Aussagen bezeichnet man jene, in denen Werturteile und Handlungsanweisungen in der Verkleidung von Tatsachenbehauptungen auftreten.⁵⁾ Bezeichnenderweise sind es niemals große Musiker und Künstler, die sich selbst oder Kollegen die Etikette Avantgardist zuteilen oder weigern; dieses Wort kommt in ihrem Sprachschatz gar nicht vor. Vielmehr sind es die Kunstkritiker und Kunsthistoriker, die alle Erscheinungsformen über den Leisten selbstgeschaffener Stilkategorien spannen und sich einbilden, die zukünftige Entwicklung und Bedeutung zu wissen, es sind die Promotoren und Manager, die jene Musiker mit dem avantgardistischen Lorbeer bekränzen, mit denen sie das große Geschäft erhoffen, und die die Zukunft dahingehend zu manipulieren und in den Griff zu bekommen trachten, daß sie unter Einsatz aller zu Gebote stehender Mittel jenen Starruhm propagieren, den manche Musiker nach ihrem Auftritt vielleicht gar nie ernten. Hier kommen

29



wir bereits in den Bereich von Isolierungsmechanismen, die wir jetzt genauer betrachten werden.

Zuerst wollen wir einen kurzen Blick auf die gesellschaftliche Stellung der schwarzen Jazzmusiker in Amerika werfen, um dann umso wirkungsvoller und ausführlicher auf die österreichische Situation eingehen zu können. Es ist das Verdienst von Ekkehard Jost, die soziologischen und musikalischen Aspekte in der Entwicklung des Free Jazz eingehend untersucht zu haben. Ich werde mich im folgenden eng an ihn halten.

Um das Jahr 1960 weist die gesellschaftlichpolitische Situation der schwarzen Bevölkerung der USA alle Merkmale auf, die die soziologische Forschung sozialen Randgruppen, Minderheiten und Außenseitern zuordnet. Ausbeutung und Diskriminierung, Vorurteile und Unterprivilegierung waren die Stützen der herrschenden Klasse, die sie durch immer neue Gesetze und Verordnungen zu zementieren suchten. Daß diese unerträgliche Situation eine politische Radikalisierung des Widerstandes zur Folge hatte, ist nur verständlich. Die schwarzen militanten Bewegungen wurden genährt von einem erwachenden Selbstwertgefühl, von der Besinnung auf die eigene Vergangenheit und Kultur. Diesem anschwellenden Sturm wollten und konnten sich die schwarzen Musiker nicht entziehen und verließen ihrem geänderten Selbstbild mit politischen Äußerungen, und vor allem mit ihrer Musik unmißverständlich Ausdruck. Allerdings darf man die neu entstandene musikalische Sprache nicht ausschließlich der gesellschaftlichen Motivation unterziehen, wie es in ihrer ersten Begeisterung die Nouvelle Critique in Frankreich gemacht hatte. Vielmehr ist der Free Jazz, wie Jost sagt, „am nachhaltigsten von allen Stilen durch die Verschränkung ideologischer und musikalischer Faktoren geprägt“.⁶ Wir sehen jedenfalls die Entstehung des Free Jazz in ursächlichem Bezug mit dem Versuch, aus der gesellschaftlichen Isolierung auszubrechen. Es ist, wie wir wissen, fehlgeschlagen. Die Isolation blieb, nur die Regeln haben sich geändert, deren Verletzung das Verhalten anderer als abweichend konstituiert.

In Österreich bietet sich die Situation völlig anders dar. Es gibt weder ein spezifisches Rassenproblem, noch hat die Minderheitenfrage auch nur den entferntesten Zusammenhang mit dem Jazz. Das kann jeder von uns mit freiem Auge erkennen. Aber je näher wir hineinsehen, desto schwieriger wird die Bestandsaufnahme, weil es kaum brauchbare soziologische Untersuchungen gibt und man daher auf eigene Beobachtungen zurückgreifen muß. Es wäre höchst an der Zeit, auf diesem Sektor des österreichischen Kultur-

lebens umfangreiche Forschungen anzustellen, an deren Ergebnissen ich gerne bereit bin, meine Aussagen zu messen und, wenn es sein muß, zu revidieren.

Während in den USA der Beginn des Free Jazz in die Zeit eines politischen und kulturellen Aufbruchs gebettet ist, scheint es sich bei den ersten Ansätzen zu ähnlichen Spielformen in Österreich nicht um politisch motivierte oder gesellschaftsverändernde Experimente gehandelt zu haben. Die Wiener Szene um Fritz Novotny, die von sich behauptet, sie habe schon vor den Amerikanern den Free Jazz praktiziert, wird vermutlich musikästhetisch-innovatorische und lebensphilosophische Beweggründe gehabt haben. Nicht viel anders war die Situation in Graz, wo vor ca. 20 Jahren Dieter Glawischnig und Ewald Oberleitner im Duo begannen haben, ihren „motivisch und formal gebundenen Free Jazz“ zu spielen. In Amerika sind die Farbigen und ihre kulturellen Repräsentanten ein gesellschaftlich relevanter Faktor, in Österreich dagegen läßt sich auf dem ersten Blick gar nicht ausmachen, ob Jazzmusiker Außenseiter sind oder nicht. Denn sie werden vom Großteil der Bevölkerung gar nie wahrgenommen oder sind im hintersten Winkel des Unterbewußtseins vergraben. Wenn man nämlich Leute fragt, was sie von Jazz und Jazzmusikern halten und wissen, so schlägt einem pure Unwissenheit ins Gesicht, die zumeist durch fest eingefahrene Vorurteile und Alltagstheorien kaschiert wird, deren Lockerung oder gar Revidierung mühevoll und langwierig ist. Jazzmusiker sind in Österreich, um es mit einem Terminus des bekannten amerikanischen Soziologen Howard S. Becker zu sagen, geheime Außenseiter.⁷ Geheim deswegen, weil der Bewußtseinsgrad in der Bevölkerung gleich Null ist, Außenseiter, weil bei der geringsten Herausforderung zur Stellungnahme eine ganze Artillerie von Vorurteilen in Abwehrstellung gebracht wird, wonach alles, das aus dem Bezugsrahmen gültiger kultureller und gesellschaftlicher Normen herausfällt, als abweichend definiert wird. Dies soll nicht auf eine abschätzige Bewertung des Durchschnittsbürgers hinauslaufen, vielmehr ist zu bedenken, daß er umso flüchtiger und kritikloser Informationen aufnimmt, je geringer sein Interesse an der Sache ist, und nur die Elemente behält, die ihn in seiner bisherigen Meinung bestärken. Daher ist gerade die Qualität des medialen Informationsangebotes so entscheidend, ob und wie tief sich Vorurteile einbürgern.

Steigen wir eine Stufe höher und nehmen uns die Kulturpolitik vor, so sehen wir, daß die politischen Instanzen den Jazz sehr unterschiedlich und wahllos fördern. Abgesehen vom finanziellen Aspekt hängt viel vom Gut-

dünken, Geschmack und Konzept des jeweiligen Politikers ab. Kann man diese Vorgangsweise als statthaft und menschlich erklären, so ist jene als unhaltbar und verwerflich anzuprangern, die das richtige Parteibild als ausschlaggebenden Qualitätsbeweis verlangt und sich nachträglich damit rechtfertigt, daß sie gewisse Leute vor den Augen nichtssahnender Österreicher zum Medientopstar aufbaut.

Auf der anderen Seite ist das BMfUK nach dem Gießkannenprinzip bemüht, alle Sparten der modernen Kunst zu versorgen. So verdienstvoll auch die Verwirklichung des Gleichheitsgrundsatzes ist, so mag man daraus auf eine Unsicherheit oder Interesselosigkeit bei der Erstellung von Wertungskriterien schließen, die einen Prioritätenkatalog nachschiezen müßten.

Schon diese wenigen Beispiele zeigen eine Palette von Benachteiligungen: Nicht daß die Politiker den Jazz als Kulturgut pauschal ablehnen oder gar als dekadent verwerfen, wie der kleine dumme Mann auf der Straße, sie setzen vielmehr beliebige Regeln fest, nach denen sie die Förderungswürdigkeit bemessen. So werden die einen Jazzmusiker zu Kulturträgern, die anderen zu nichtswürdigen Außenseitern. Der gesellschaftlich mächtigste Faktor der Fremdisolation, dem die Jazzmusiker Österreichs, zumal die kreativen, ausgesetzt sind, ist der ORF. Ich will hier gar nicht näher eingehen auf die Monopolstellung einiger weniger Leute, die sie kraft ihres Amtes und ihrer Beziehungen seit Jahren innehaben und verteidigen. Das ist ihr gutes Recht. Zu denken geben sollten nur die Mittel, die sie anwenden. So berechtigt uns die Tatsache, daß sie das Prinzip objektiver und umfassender Information zugunsten persönlicher Liebhabereien und stilistischer Präferenzen vernachlässigen, zumindest die Frage nach der Absicht aufzuwerfen. Wenn aber ihre Versuche der Selbstlegitimierung auf eine Diskriminierung von Musikern, einschließlich der extremsten Form des Todschweigens hinauslaufen, so verraten diese unfairen Methoden nur Angst, Schwäche und Unsicherheit.

Ich will hier vielmehr reden von einem „Dokument“, das der ORF den Österreichern unterbreitet hat; Denn wie anders muß man den Titel „Jazzszene Österreich“ deuten, wenn nicht als Versuch einer Bestandsaufnahme zu diesem Thema?⁸ Schon der Titel suggeriert jedem Zuschauer, daß er objektiv informiert wird und dann weiß: so und nicht anders ist's damit. Diese „Dokumentation“ hat auf mich so einen Eindruck gemacht, daß ich sie mir mehrmals angesehen und eine Entgegnung in Form eines offenen Briefes verfaßt habe. Manche, die sich dadurch beleidigt fühlten, wollten mir andichten, ich hätte dem taciteischen

Grundsatz vom sine ira et studio widergehandelt und in konfuser Erregung etwas hingschmiert. Aber heute, nach 15 Monaten, darf ich feststellen, daß ich mich im wesentlichen nicht geirrt habe. Dazu berechtigen mich Ergebnisse eines Seminars an der Grazer Musikhochschule, an dem ich unter Leitung des anerkannten Jazzforschers und Filmfachmannes Alfons M. Dauer teilnehmen darf. Wir sind dabei den Film *Bild für Bild*, Wort für Wort zu analysieren und zu interpretieren. Und wir werden diese methodisch und thematisch grundlegende Untersuchung auch veröffentlichen.

Lassen sie mich einige filmische Szenen zusammenfassen, die alle im Kleid von Tatsachenaussagen auftreten: Zur Definition des Jazz: Jazz ist: nur emotional, nicht rational erklärbar / mit dem Saxophon tütütütütüt zu blasen / Liebe zur kreativen Musik / mit bloßen Händen den Hals abzuklopfen / organische Verbindung von weißer und schwarzer Musik / ein ungeheures Erlebnis für alle Sinne / nicht zu definieren.

Zur Soziologie des Jazz: Jazz gehört in den Keller, in die Rumpelkammer, in die Spelunke / Jazz ist eine Art Gegenkultur / Jazz ist eine Minoritätssparte / Österreich ist gleich Wien, oder anders gesagt, der Rest von Österreich ist ein weißer Fleck auf der Landkarte mit Ausnahme des Pünktchens Graz, dessen inferiore Stellung man sich durch die Aussage eines sichtlich nervösen Grazer Prominentenmusikers liebend gern bestätigen läßt. Aber sonst nichts, keine Musiker, keine Konzerte, keine Festivals. Wichtigster und alles überstrahlender Mittelpunkt des Jazzgeschehens ist das Jazzland in Wien und sein Manager, Axel Melhardt, die kompetente Stelle für österreichische Jazzgeschichte. Zu seiner Legitimierung darf er sich alles erlauben: Unwahrheiten, selbige Lobeshymnen, penetrante Eigenwerbung. Wer merkt's denn schon!

Diesen Fakten, werte Zuhörer, ließen sich beliebig weitere hinzufügen; sie alle wird man in besagter Publikation nachlesen können.

Mit diesem „Dokument“ wird der Jazz als Kunstform in unverblümter Weise verhamlost, lächerlich gemacht, diffamiert; er wird zu einer in Beiseln vegetierenden Undergroundkultur abgestempelt, der das Stigma seines Außenseitertums nie mehr losbekommt. Es wird ihm das Recht und die Substanz abgesprochen, Gegenstand einer ernsthaften Untersuchung sein zu können, womit z. B. die Ergebnisse der Jazzforschung einfach ignoriert und unter den Tisch gefegt werden. Auf der anderen Seite werden Musiker, die nicht das Gefühl zum Abgott ihres Musizierens machen, per definitionem zu Nicht-Jazzern degradiert.

Man will uns weismachen, daß Emotion und anspruchsvoller musikalischer Gehalt einander ausschließen. Daß gerade das Gegenteil der Fall ist, werden wir am Schluß des Referates sehen. Daß man aber über so und so viele wichtige Musiker und Organisatoren die Nacht der totalen Isolation gestülpt hat, ist eine durch nichts zu entschuldigende Diskriminierung ohnegleichen.

Lassen sie mich zum Abschluß dieser Filmbesprechung zwei Beispiel herausgreifen, die beide in ihren verbalen und nonverbalen Aussagen sehr bemerkenswert sind.

Sehen wir uns an, was Werner Pirchner zu sagen hat.⁹⁾ Es ist die einzige Stelle im Film, in der kritische Worte zum Komplex kreative Musik, staatliche Kunstförderung und ORF-Programmpolitik gesagt werden. Wie kommt es, daß sich der ORF den Stachel der Rüge ins eigene Fleisch stoßen läßt? Darf einer nach altwieher Art raunzen? Oder stellt man seine Großmütigkeit unter Beweis! Mitnichten, wie sich umgehend zeigen läßt. Die Ausgangssituation ist die, daß Werner Pirchner wenig Zeit für sein Statement hat oder sich nicht Zeit zu nehmen erlaubt. Seine Sprache und Gestik verraten Unsicherheit, was sich z. B. im wiederholten Neubeginn und Abbrechen von Sätzen äußert. Dadurch bekommt sein Stil etwas Verworrenes und es entsteht der Eindruck, er wüßte nicht was er wirklich sagen will. Sobald aber die Sprache auf den ORF kommt, nimmt die emotionelle Erregung deutlich zu, er kommt der Kamera bedrohlich näher und bricht dann am Höhepunkt jäh ab. Für unsereins, die wir den Sachverhalt und den Werner kennen, ist ganz klar, was er meint: Der ORF soll endlich einmal die kreativen Musiker zu Wort kommen lassen und die Leute nicht verdummen, in dem er ihnen vormacht, in Österreich gäbe es nur Erich Kleinschuster und Fatty George und sonst nichts. Für uns Eingeweihte ist die Aufregung nur zu verständlich. Aber was meinen Sie, denken jene, die von alledem nichts wissen? Die erste Reaktion wird sein: Was will denn der, der spinnt ja. Und genau das ist die Funktion dieser Stelle. Ihr inhaltlicher Kern verliert somit völlig an Gewicht und Kraft, ja schlägt in ihr Gegenteil um: Einer der so chaotisch auftritt, ist suspekt, unlauter. Der ORF manipuliert, indem er das Statement einfach aufnimmt. Eine elegante Lösung.

Das also war Werner Pirchner, den niemand kennt. Und jetzt Dr. Erich Kleinschuster, den jeder kennt. Er ist aus einem ganz anderen Holz geschnitzt! Selbstsicher, zielbewußt, integer. Einfach perfekt. Er weiß, welchen Eindruck er den Sehern schuldet, und er ist sich bewußt, daß er ihn nicht verfehlen wird. Schon der erste Satz sitzt:

„Jazz ist eine Minoritätssparte“. Man beachte, wie er den affirmativen Charakter seiner Aussage durch eine glänzende Mimik unterstützt: Das ist nun mal leider so, ist nicht zu ändern. Jazz ist und muß eine Minoritätssparte bleiben. Ein Musterbeispiel kommunikativer Kongruenz! Dabei weiß er genau, was Minoritäten sind, wenn er hinzufügt: „...aber doch noch immerhin diejenige, in der man sich am persönlichsten ausdrücken kann...“ Minoritäten sind eben unterprivilegierte und geknechtete Randgruppen, die man nie hochkommen läßt. Aber immerhin, er hat es im ORF zur höchsten Position gebracht, die ein Musiker erklimmen kann; er gehört zur absoluten Elite der Außenseiter. Nur fragt sich, ob er dann noch zu ihnen gehört und von wem er sich benachteiligt fühlt. Vom ORF! Kaum. Es sei denn, er hätte gern noch mehr Sendezeit. Von wem also? Hier hat er sich in einen Widerspruch verfangen, daher drängt sich die weitere Frage auf, was es dem Erich Kleinschuster nütze, daß der Jazz weiterhin eine Minorität bleibt. Die naheliegendste Erklärung liegt einfach in dem menschlichen Bedürfnis, Stellung und Image zu behaupten und abzusichern. Je weniger Konkurrenten, desto sorgenfreier das Leben. Wie sagt er so treffend an einer anderen Stelle des Filmes: „...daß es in der Jazzszenen in Österreich... heute eine Reihe junger Leute gibt, die erfreulicherweise nachdrängen und auf diesem Gebiet etwas tun wollen, daß wir nur leider so gut wie keine Möglichkeiten haben, was unser eigenes Medium, also Fernsehen hier betrifft“.

Und alle Seher nehmen es ihm gläubig von seinen Lippen.

Der ORF, der mit diesem Film einen Markstein in Richtung Diskriminierung führender zeitgenössischer österreichischer Musiker gesetzt hat, hat diese Linie mit den von Günter Schifter gestalteten Sendungen „Jazz am Samstag“ fortgeführt. Ja es ließe sich anhand augenfälliger Bezugspunkte nachweisen, daß ihnen ein gemeinsames Konzept zugrundeliegt, indem der Film den Schifter-Sendungen den Legitimationsausweis zur Hand gibt. Jüngster Höhepunkt der ORF-Kampagne, in die auch die Zeitungen bereitwillig eingestimmt haben: Der Bericht über das Festival in Velden. Da wurde unter Zuhilfenahme zweifelhafter Aussagen die Qualität und Bedeutung der Veranstaltung so hochgespielt, damit die Zuschauerkrawalle wegen der gefälschten Eintrittskarten genügend Anreiz zu sensationeller journalistischer Aufmachung boten. Man hat endlich wieder einen Anlaß, den Jazz in den Dreck zu zerren und weitere Vorurteile aufzubauen.

Wir haben uns bis jetzt mit einigen gesellschaftlichen Zwängen auseinandergesetzt, denen sich vor allem die kreati-

ven Musiker in Österreich gegenübersehen. Das heißt aber nicht, daß wir ihnen auf Gedeih und Verderb ausgesetzt sind. Das einzig wirksame Mittel gegen die Fremdisolation ist die Selbstisolation zu spargen, in der wir zum größten Teil noch befangen sind. In musikalischer Hinsicht sind schon zukunftsweisende Initiativen gesetzt worden. Viele einheimische Musiker und Gruppen suchen den Kontakt zu ausländischen, einige von ihnen haben mit großer Zähigkeit eine internationale Karriere starten und aufbauen können, andere wiederum haben Kleinlabel gegründet, um mehr künstlerischen Freiraum zu schaffen. Aber dies hat für die Schaffung eines neuen Bewußtseins in der Öffentlichkeit wenig Relevanz, weil die institutionalisierten Abwehrmechanismen nach Belieben filtern und steuern können. Die einzige Chance besteht in der Bekämpfung der Krankheit an Symptomen und Wurzel hier in Österreich. Dazu müßten sich die betroffenen Musiker über ihre verschiedenen Ansichten, gegenseitigen Vorurteilen und tragen Bequemlichkeiten hinweg zu einer Front zusammenschließen und als Gruppe einen organisierten Widerstand profilieren, aber nicht destruktiv mit dadaistischen Aktionen, sondern konstruktiv mit einem ständigen Powerplay an Vorschlägen und Entscheidungshilfen für den Kulturapparat. Dazu bedarf es allerdings eines gestärkten Selbstbewußtseins und einer gesellschaftspolitischen Motivation, was ein Umdenken zur Voraussetzung hat. Nur so wird es gelingen, ein Faktor in der heutigen Kulturgeellschaft zu werden und bewußtseinsverändernd zu wirken. Bezeichnend für das lahme Interesse und die satte Selbstzufriedenheit, die ich in meinem 2. offenen Brief kritisiert habe, war die Reaktion der Jazzverantwortlichen der Grazer Musikhochschule auf die angeblich ergangene Aufforderung, ihren Beitrag zur Landesausstellung 1980 „Musik in der Steiermark“ zu leisten. Das beschämende Ergebnis: 35 Jahre Jazzgeschichte in der Steiermark werden nicht einer einzigen Zeile für Wert befunden.

Im Zuge der Selbstwandlung müßten die Musiker auch ihren Hochmut über Bord werfen, hinausgehen in Dörfer und Orte, und dort spielen, vor Kindern und Jugendlichen, vor Lehrlingen und Schülern, vor jung und alt, in Schulen, Heimen, Gefängnissen, Gaststätten, Konzertsälen und Freiluftarenen. Und das regelmäßig, und vor allem vor Kindern. Dabei wird es sicher organisatorische Schwierigkeiten zu überwinden und Vorurteile zu bekämpfen geben, aber es wird mit der Zeit immer einfacher werden. Daß man der gewöhnlichen Bevölkerung keinen Free Jazz zumuten kann, wie es immer wieder aus dem Mund von ORF-Gewaltigen und Moderatoren zu

hören ist, ist eine infame Meinungsmaße und nur ein weiterer Vorwand, diese Musik aus den Medien zu verbannen. Wir Neighbours haben die Erfahrung gemacht, daß man durch ein herzlich-gelöstes Verhältnis zwischen Publikum und Künstler jene Atmosphäre von Unvoreingenommenheit und Vertrauen schaffen kann, in der komplizierte musikalische Gehalte durch eine emotionale Spielweise sehr wohl übermittelt werden können.

Damit möchte ich dieses Kapitel beenden und das nächste durch Egon Friedell einleiten lassen¹⁰⁾: „Wir messen daher die Macht und Höhe einer Kultur keineswegs an ihren „Wahrheiten“, ihren „positiven Errungenschaften“ und kompakten Erkenntnissen. Wonach wir bei ihrer Bewertung fragen, das ist die Intensität ihres geistigen Stoffwechsels, ihr Vorrat an lebendigen Energien. Wie die physische Leistungsfähigkeit eines Menschen nicht von seinem Leibesumfang abhängt, sondern von der Kraft und Schnelligkeit seiner Bewegungen, so wird auch die Lebenskraft einer Zeitschule von nichts anderem bestimmt als von ihrer Beweglichkeit und Elastizität, von der inneren Verschiebbarkeit ihrer Teile, von der Labilität ihres Gleichgewichts, kurz: von ihrem Reichtum an Problemen“. Wenn wir uns diese Worte zu Herzen nehmen, so kommen wir unweigerlich zur Erkenntnis, daß unsere Welt in einem Zustand der Kulturlosigkeit lebt. Denn es gibt nur ein Problem, das sie beschäftigt, das Geld. Sie hat das Geld zum Gott erkoren und lebt so in sklavischer Abhängigkeit von ihm. Auch die Flucht davor, die Mißachtung, die Unabhängigkeitserklärung ist kein realer Schritt sondern bloße Fiktion. Er zeigt nur eine von unzähligen Formen der Beziehung zu ihm, ist nur eine Weise von Kommunikation. Man kann eben nicht kommunizieren. Ja man kann nicht einmal den Satz denken „ich denke nicht an Geld“, ohne an Geld zu denken. Um das zu vermögen, müßten wir aus unserer Sprache, aus unserer Logik, aus unserer Welt heraustreten können. Das ist aber unmöglich. Das Problem Geld würde sich lösen, indem es verschwindet. Ein beinahe utopischer Gedanke.

Diese Monotheisierung und Monopolisierung des Lebensinnes zieht aber die fatale Auswirkung einer brutalen Konkurrenzierung nach sich, die Hand in Hand geht mit einer spannungsreichen Gefällebildung, an deren äußersten Endpunkten eine einzige Elite weniger Auserwählter und ein Heer von Erfolglosen zu stehen kommt, je nachdem man das Ziel erreicht hat oder nicht. Die jeweilige Rechtfertigung leitet man von Ideologien ab, bei deren Durchsetzung man die erwähnten Isolationsmechanismen anwendet. Gäbe es eine Mehrzahl gleichwertiger Zielvorstel-

lungen, so nähme der Konkurrenzierungsdruck merklich ab, es käme zu einer spannungsarmen Differenzierung der Gesellschaft und Verfeinerung der Kultur mit einem höheren Maß an Zufriedenheit, weil die Zahl der Eliten steigt und die der Ausgeschlossenen sinkt.¹¹⁾

Noch eine Bemerkung zum Reizwort Elite. Es besitzt in unserem Sprachgebrauch einen deutlich negativen Beigeschmack, ist aber von Natur aus neutral¹²⁾. Denn Ausleseprozesse sind natürliche Vorgänge und als solche weder schlecht noch gut, ja ohne sie hätte Leben nie entstehen können.

Nun aber zum Thema zurück. Im folgenden wollen wir auf das Verhältnis zwischen denen, die die Musik machen, und denen, die sie vermarkten, eingehen. Meine Wortwahl läßt keinen Zweifel offen, daß hier das Geld eine entscheidende Rolle spielt. Was die amerikanische Szene betrifft, so hat Ekkehard Jost viel zum Verständnis der Vorgänge beigetragen. In seinem Aufsatz „Divergierende Tendenzen im Jazz der 70er Jahre“¹³⁾ zeigt er, wie gesellschaftlich-ökonomische Repressionen dazu führten, daß die Musiker entweder Gegendruck erzeugten oder sich anpaßten. Schon in den 60er Jahren haben sich Musiker zu Kooperativen zusammengeschlossen; so entstand in Chicago die AACM, in St. Louis die Black Artists Group (BAG). Sie haben nicht nur die Entwicklung der musikalischen Gestaltungsmittel stark beeinflusst, sondern auch neue Wege in der Produktion und Präsentation eingeschlagen. Viele von ihnen sind später nach New York gekommen und haben ihr musikalisches und gesellschaftspolitisches Konzept mitgebracht. Von ihnen lernten die jüngeren New Yorker Musiker, die nun alle Aktivitäten selbst in die Hand nahmen: Sie warben, produzierten, verlegten, vertrieben, spielten und unterrichteten. Diese sogenannte Loftszene war ein bis dahin noch nie erreichter Höhepunkt an Unabhängigkeit von äußeren Zwängen, aber teuer erkauft mit größtem Einsatz, Selbstdisziplin und Hingabe. Psychologisch gesehen sind aber die seelischen Spannungen geblieben, nur die Ursache war eine andere geworden. Da man aber hohe Spannung nicht auf die Dauer durchhalten kann, so sehe ich darin mit einem Grund, daß die Loftszene inzwischen fast erloschen und von einer Be-Bop-Renaissance abgelöst worden ist.

Es gibt auch Musiker, die diesen steinigen Weg gemieden haben. Miles Davis z. B. wurde von seiner Schallplattenfirma Columbia nahegelegt, seinen Stil zu ändern, um einen größeren Publikumskreis ansprechen zu können. Das tat er auch, und der Erfolg blieb nicht aus. Vom Doppelalbum Bitches Brew wurden über 200.000 Exemplare verkauft. Mit seinem neuen Stil war Miles

Davis Wegbereiter für eine Reihe von Gruppen wie Weather Report, Mahavishnu, Return to Forever. Aber ihre Musik enthielt nicht nur marktorientierte Elemente, das Verlogene an ihr war der ideologische Überbau, mit dem die Musiker ihre Profitgier in den Deckmantel pseudoreligiöser Bekenntnisse hüllten und die Etikette „Kapitalismus“ mit solchen wie „Gott“, „Glück“, „Schönheit“ und „Ewigkeit“ überklebten. Ein Ausspruch von McLaughlin stehe hier für viele: Erfolg ist „Manifestation göttlicher Gnade“, „das Geld ist die in die Hände der Menschen gelegte Macht des göttlichen Wesens“, „das Geld gehört dem Göttlichen und das Göttliche benötigt zu seiner Manifestation Millionen und Abermillionen“. So einfach ist das also. Wenn wir die Schallplattenfirmen näher unter die Lupe nehmen, so erkennen wir, daß das Verhältnis zwischen Größe und Produkt bestimmten ökonomischen Gesetzen unterliegt. Je größer eine Firma ist, je aufgeblähter ihr personeller und technischer Apparat, je verzweigter ihre Verbindungen, desto mehr Käufer müssen sie umso schneller für ihre Ware finden, desto besser müssen sie das Produkt den Käuferwünschen anpassen, um dann wieder investieren zu können. Solche Firmen haben gar nicht die Zeit, mit zahl verkaufbaren, aber hochwertigen Erzeugnissen neue Hörgewohnheiten zu schaffen. Umgekehrt müssen sich kleine Label spezialisieren und extravagante Käuferchichten ansprechen. Da diese aber sehr klein sind, bleibt der Gewinn minimal und Produktions- und Vertriebsorganisation müssen bedingt durch die Lohn-Preis-Spirale schrumpfen, wodurch die Chance für eine breitere Geschmacksbildung zerrinnt. So klappt die Schere zwischen kommerzieller und anspruchsvoller Musik immer weiter auseinander.

In ähnlich teuflische Zirkelmechanismen gerät man, wenn man als Gruppe versucht, eine internationale Karriere zu starten. Dabei ist es so, daß das Durchbrechen der Spielregeln am Anfang am mühseligsten ist, aber dann umso leichter gelingt, je höher man auf der Erfolgsleiter emporklettern. Ganz droben, in der wolkenfreien Starregeion, schlägt dieses Katz- und Maus-Spiel ins Gegenteil um. Man braucht sich nicht mehr um Jobs zu kümmern, sie werden untätigst angeboten, man muß nur mehr gustomieren, wie man seinen Marktwert um weitere Dollars steigert. Zu diesem Zeitpunkt laufen einem die Mäuse zu Dutzenden vors Maul. Wir Neighbours haben diesen steten Kampf 7 Jahre lang hautnah erlebt und sind immer wieder mit den gleichen Antworten und Isolationsideologien konfrontiert worden. Zwei typische Beispiele: Als wir unsere Studioaufnahme mit Braxton einer bekannten deutschen Schallplattenfirma

vorgelegt haben, erklärte uns ein Boss nach längerer Wartezeit: Die Musik ist zu cool und intellektuell, wir müssen ja auch auf dem amerikanischen und japanischen Markt verkaufen. Und der Organisator des größten deutschen Avantgardefestivals ließ keinen Zweifel darüber aufkommen, was er von österreichischen, akademischen Musikbeamteten halte.

Wir müssen uns in einem vollkommen klar sein: Nicht nur das technisch reproduzierte Kunstwerk wie Schallplatte, Cassette oder Rundfunk- und Fernsehaufzeichnung ist zur Ware geworden, sondern auch der Musiker selbst. Die großen Festivals sind Großunternehmen, die einen bestimmten Warentypus auf den Markt werfen. Sie arbeiten mit anderen Schaustellern zusammen und stimmen Termine ab, um die Ware billiger zu bekommen, ja oft sitzen die selben Aufsichtsräte in mehreren Festivals. Wir haben es hier mit richtigen Messen zu tun, bei denen Musiker, Konzertveranstalter, Produzenten und Besucher sich ein Stelldichein geben und die Marktlage taxieren. Burkhard Hennen fällt sicherlich das Verdienst zu, als erster die aktuelle New Yorker Szene der frühen 70er Jahre in Europa vorgestellt zu haben. Aber um den Profit des Unternehmens, an dem die Stadt Moers stark beteiligt ist, zu vergrößern und die steigende Nachfrage zu befriedigen, hat er sich auf der New Yorker Warenbörse, die den Vorteil des größten Angebotes auf kleinstem Raum bietet, umgesehen und die Musiker in Europa zu Avantgardemusikern gemacht, ihnen eine, wie wir schon sahen, recht fragwürdige Etikette verliehen. Und unter dem Erfolgsdruck zaubert er Jahr für Jahr neue Avantgarde aufs Podium und mischt das Programm mit ein paar Publikumsbeliebten und Evergreens, die, wenn es die Ergebnisse subtiler Marktforschung nahelegen, wieder abgestoßen werden. So entsteht die paradoxe Situation, daß ein einziger Mann, der von Musik gar nicht so viel versteht, darüber befindet, wer Avantgarde ist und wer nicht und dadurch auch über Ansehen, Marktwert und Broterwerb von Musikern entscheidet.

In Europa sind in der Folge Festivals mit ähnlichen Ausleseprinzipien entstanden. Sie arbeiten nach dem Motto: Alles ist erlaubt, so es sich nur verkaufen läßt. Befürchtet oder weiß man, daß eine Band nicht genug Fans anlockt, so schiebt man das ihrer Musik in die Schuhe, die man für nicht avantgardistisch genug erklärt. Zur Avantgarde wird, wer die Kasse klingeln läßt. Und die teuersten Gruppen sind demnach die avantgardistischsten.

Mit dem Boom schwarzer Musiker in Europa ist auch ein Vorurteil aufgeblüht, das man schon aus dem Verkehr gezogen glaubte, ein Vorurteil, in dem Dummheit und Böswilligkeit eine ex-

plosive Mischung eingegangen sind, nämlich, daß der Jazz aus Feeling bestehe, von dem die Schwarzen von Natur aus mehr haben als die Weißen. Sicher ist die Tatsache unbestreitbar, daß der Jazz schwarzes Kulturgut ist, genauso wie der Walzer den Wienern und der Raga den Indern gehört. Aber von der Hautfarbe auf das Talent zu schließen, gehört rassistischer Kunsttheorie an. Aus ihr leitet man die weitere irrige Vorstellung ab, daß die schwarzen Musiker nur die musikalische Komponente ihrer Erbmasse zum Vibrieren bringen müssen, damit der wahre Jazz aus der Trompete fließen, während wir Weiße uns von der intellektuell-technischen Seite herankämpfen müssen, ohne aber je auf den Kern der Sache vorzustößen.

Die Wahrheit ist, daß sich jeder seine Musik und sein Instrument hart erarbeiten muß. Sodann wird dieses mystische und undefinierbare Jazzfeeling mit jenem emotionalen Engagement verwechselt, mit dem man das musikalische Material erst zum Atmen bringt. Und zu guter Letzt setzt man noch zwischen dieser Emotionalität und kitschiger Stübe ein mathematisches Gleichheitszeichen. Hier haben wir es mit einer äußerst elastischen und komplexen Ideologie zu tun, die jede Vorgangsweise zu legitimieren vermag.

Der Grazer Soziologe und Schriftsteller Gunther Falk hat sich in dem leSENSwerten Aufsatz „Wer oder was ist ein Schriftsteller?“¹⁴ mit Martin Walser's Definition auseinandergesetzt und die Stellung des Autors im heutigen Literaturbetrieb dargestellt. Seine Definition zeigt so viel Einsicht in das Wesen des Künstlertums, daß wir den Begriff Schriftsteller ohne weiteres durch den des Musikers ersetzen und sagen dürfen: Nur der hat etwas zu sagen, der einen umfassenden humanen Mangel erleidet, doch nur der ist ein Musiker, der spielend sich verändert. Das gilt aber nur solange, als er seine Arbeit mitteilt, mit den anderen teilt, gleichgültig ob er dafür im Tauschwege Einkommen in Anspruch nimmt und erhält oder „Ehre“ oder keines von beiden.

Wenn wir auch nicht einer Genieästhetik das Wort reden wollen, so ist doch festzuhalten, daß der Rhythmus, mit dem der Musiker spielend seine Identität bildet und sich verändert, individuell ist. Er ist verschieden und autonom vom Regelkreis der Marktwirtschaft, weil sie einer Eigengesetzlichkeit folgt und nicht von vornherein das Musikersein mitbegründet. Daraus ergibt sich für den Jazzmusiker die Konfliktsituation, ob er die Warenrolle in sein sich wandelndes Selbstverständnis integrieren kann und will oder nicht. Kann er es nicht, sind Isolation und Frustrationsgefühle die Folge. Falsch angesetzte Tournéen, die Hetzjagd von

Ort zu Ort, die unpersönliche Atmosphäre der Superfestivals und die reglementierten Arbeitsbedingungen können dann seelische Spannungen hervorrufen. Hat er aber den Warencharakter akzeptiert, wird sich auch seine Musik mit Notwendigkeit ändern, die er problemlos unter beliebigen psychischen und äußeren Bedingungen feilbieten kann.

Mein letztes Kapitel möchte ich mit dem scheinbar paradoxen Satz überschreiben, daß wir heute in einer Zeit der galoppierenden Kommunikationsinflation und der erdrückenden Kommunikationsarmut leben. Wir befinden uns heute mitten in einer Flut von Reizen, die auf unsere Sinne einwirken. Vornehmlich sind sie optischer und akustischer Natur, als Folge der explosiven Medienentwicklung. Aber wir dürfen uns von der bunten Vielfalt nicht blenden lassen. Sie ist nicht Spiel blinden Zufalls, sondern Werk einer minutiös planenden gigantischen Bewußtseinsindustrie¹⁵⁾, die nicht nur harmlose Produkte wie Schuhe, Nudeln oder Seifen an den Mann bringen will, sondern vor allem kulturelle und gesellschaftliche Ideologien. Je nachdem wir es mit einem autoritären oder demokratischen System zu tun haben, ist sie zentralistisch gelenkt oder ein Spiegelbild der pluralistischen Marktwirtschaft. Sie ist eine Realität, der wir nicht entfliehen können, indem wir den Fernseher abdrehen, die Zeitungen abbestellen und mit Scheuklappen

durch die Straßen rennen. Wir haben uns ihr zu stellen und den persönlichen Standpunkt durch das jeweilige Verhalten zu bestimmen. Durch die Allgegenwart der Informationen geraten wir aber in doppelte Abhängigkeit zu ihnen, weil das Bedürfnis nach mehr geweckt und zur Sucht gesteigert wird, sodaß wir bei Ausfall der Informationsträger unter allen Symptomen der Entzugserscheinung leiden.

Aber der Mensch kann nicht beliebig viele Informationen gleichzeitig aufnehmen. Je mehr davon auf ihn einströmen, desto schwieriger die Auswahl. Sie wird ihm erleichtert durch Vergabe von Superlativen der Eigenschaften neu, gut, sensationell usw. So macht man Werbung, Mode, Hitparaden und Avantgarden. Aber konkurrieren heißt auch schneller sein. Wer schneller ist, ist von vorneherein neuer, besser, sensationeller. So jagt man die Informationsflut unter gewaltigen Anstrengungen in schwindelnde Höhen und mit ihr die Reizschwelle, die es zu überwinden gilt.

Die Welt quillt über vor akustischen Informationen. In einer Unesco-Studie hat der kanadische Komponist und Pädagoge R. Murray-Schafer auf die Verschmutzung durch Lärm und auf die Gefahr einer allgemeinen Ertaubung hingewiesen. Heute spricht man von der Schallandschaft der Welt, deren kritischer Zustand eine akustische Ökologie erfordert.¹⁶⁾ Und die Zukunft, da Wissenschaftler eine neue Partitur der akustischen Landschaft auf dem Reißbrett entwerfen und im Dienste von Politikern Schallordnungsplanung betreiben, ist nicht mehr utopisch.

So sehen wir uns also verstrickt in eine allesbeherrschende lebensnotwendige Kommunikation mit leblosen Dingen. Aber unsere Fertigkeit und Anpassung scheint in dem Maße gestiegen zu sein, als wir es verlernt haben, zwischenmenschlich zu kommunizieren, ehrlich, offen, herzlich, ohne Verlogenheit, ohne Spannung, ohne Beschönigung, über alles und jedes, das uns bewegt. Die Sprache ist tot, das Verhalten neurotisch, das Herz erkaltet. Isolation.

Es ist bezeichnend, daß sich diese Tatsache bei so sensiblen Reflektoren zwischenmenschlicher Beziehungen, wie es die Schriftsteller sind, widerspiegelt. Fritz Raddatz hat in seinem Essay „Kontaktporre“¹⁷⁾ die deutsche Gegenwartsliteratur sezziert und kommt zu folgendem Befunde, den ich schlagwortartig referiere: Die moderne Literatur ist Psychogramm der Kommunikationslosigkeit. Als Grundmotiv der modernen Kunst muß man die Auseinanderordnung des Individuums, die Absonderung des Menschen bis ins Absonderliche konstatieren. Sexualität als letztmögliche Feindseligkeit, Selbstbezogenheit und Gewalttätigkeit. Der

Monolog als rationale Kommunikationsbarriere hat seine Entsprechung gefunden in einer Auto-Erotik als Zeichen des vollständigen emotionalen Verbindungsbruches.

Was hat nun dies alles mit kreativem Jazz zu tun? Ich meine, in dem Augenblick, da die Musiker die Bühne betreten und die kommerzielle Aufmachung vergessen ist, ereignet sich etwas Wunderbares: Da stehen Menschen die sich anblicken, einander zuwenden und miteinander zu reden beginnen, offen, vorbehaltlos, mit Gefühl und Esprit, mit Intuition und Phantasie, mit Leib und Seele. Und sie sind auch fähig zu reden, sie haben das technische Rüstzeug und eine gemeinsame Sprache zur Verständigung. Und sie behalten das Gespräch nicht für sich, sie teilen sich dem Publikum mit, lassen es daran teilhaben.

Ich will jetzt nicht den Mythos einer „totalen“ Kommunikation im Sinne einer wechselseitigen Bewußtseinsveränderung hervorheben. Untersuchungen über die viel spektakulärere Popmusik haben ihn in das Reich der profitablen Legende verwiesen.¹⁸⁾ Auch rauschender Beifall ist kein Gradmesser einer glücklichen Kommunikation, bestenfalls einer Sympathie und momentanen Identifikation. Jedenfalls gehen die meisten Leute in ein Konzert, weil sie für ihr gutes Geld einen guten Jazz erwarten.

Aber trotzdem, glaube ich, empfindet jeder von uns mehr oder minder bewußt, daß es möglich, ja schön und befreiend ist, miteinander zu reden. Was sich auf der Bühne abspielt, ist ein vielleicht ersehnter oder doch als Mangel empfundener Vorgang, den es in den alltäglichen menschlichen Beziehungen kaum noch gibt. Und man verspürt Lust daran teilzuhaben, mitzureden, und äußert dies unwillkürlich in Mimik und Körpersprache.

Musiker und Gruppen, die kreative, oder sagen wir genauer kommunikative Musik machen, beschreiben die Wirklichkeit, stellen sie dar, ohne Ideologien zu predigen. Sie zeigen, daß man sie nicht fliehen, zerstören oder beschönigen muß mit spannungsloser Nirwanamusik, zerfetztem Polit-Powerplay oder kitschiger Pseudomantik. Sie unterhalten sich darüber, frei, rückhaltslos, engagiert, in einer zumeist anspruchsvollen, aber doch verständlichen Sprache. Und von keiner Darstellung kann man aussagen, sie sei gütiger, besser, avantgardistischer als die andere.

Um nochmals beispielhaft auf das Konzept unserer Musik zurückzukommen: Die stilistische Offenheit ist ein Abbild der Vielartigkeit des Lebens, das ja keinen einheitlichen Stil hat, weil sich darin die einzelnen Dinge entfalten, verlaufen und absterben. Die Dramaturgie der Kontraste wiederum will die Polarität des Seins bewußtma-



chen: Freude und Trauer, Zärtlichkeit und Gewalt, Ruhe und Sturm, Nüchternheit und Phantastik.
Der kommunikative Jazz ist deswegen eine der wichtigsten Kunstformen unserer Zeit, weil er eine zutiefst menschliche ist. Und Menschlichkeit werden wir in Zukunft mehr nötig haben als alles andere.

Anmerkungen

- 1) Paul Watzlawick/Janet H. Beavin/Don D. Jackson: Menschliche Kommunikation. Bern, Stuttgart, Wien: Huber 1980. S. 50ff.
- 2) Howard S. Becker: Außenseiter. Zur Soziologie abweichenden Verhaltens. Frankfurt: S. Fischer 1973 XVII, 215 S. Helmut Essinger: Soziale Rand- und Problemgruppen. München: Kösel 1977, 158 S.
- 3) s. 1) S. 22f.
- 4) Schon der belgische Musikforscher und Komponist François-Joseph Fétis (1784 – 1871) sagte 1830: „La musique se transforme et ne progresse que dans ses éléments matériels“.
- 5) Ernst Topitsch: Begriff und Funktion der Ideologie, in: —: Sozialphilosophie zwischen Ideologie und Wissenschaft. Neuwied am Rhein & Berlin: Luchterhand 1971. S. 32.
- 6) Ekkehard Jost: Free Jazz. Silikritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre. Mainz: Schott 1975. S. 9.
- 7) s. 2) S. 17ff.
- 8) Jazzzene Österreich. Eine Sendung aus der Serie Apropos M.U.S.I.C. Gesendet am 12. Mai 1980.
- 9) Lauschschriftliche Transkription seiner Aussage: „Die Jazz ist ... eine der wichtigsten Kunstformen unserer Zeit. Meiner Ansicht nach ist in der Musik sogar die wichtigste, ich könnte das auch näher erklären, aber dazu ist keine Zeit net... Es gibt ihn in Österreich Jazz, es gibt in Österreich ein paar kreative Musiker und ein paar weniger kreative Musiker... Der Staat, nachdem die, nachdem die Jazz Kunst ist und Kunst unserer Zeit, hat der Staat die Aufgabe, die Jazz in die Kunstförderung zu nehmen und zwar die kreative Jazzmusik, net, net, ist das eine, dann was anderes möchte ich noch sagen, zum Rundfunk. Der Rundfunk, der hat eine große Verantwortung, und zwar, wie soll ich das ausdrücken, also die Menschen nicht zu verdummen und ich glaub', a, daß der Rundfunk die kreativen Jazzmusiker oder die kreative Jazzmusik... also bis jetzt no net, aber ändert sich des, net, Ende!“
- 10) Egon Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit. München: dtv 1976 Bd. 1. S. 174.
- 11) Stanislaw Andreski: Isolation und Entgesellschaftung. Aspekte der Malaise in der gegenwärtigen Zivilisation. In: Isolation. Die Malaise der Zivilisation. Hrsg. v. Iris v. Stanislaw Andreski. Wien, München: Jugend und Volk 1975. S. 11.
- 12) Vergl. Gerd-Klaus Kaltenbrunner (Hrsg.): Rechtfertigung der Elite. Wider die Annahmen der Prominenz. Freiburg: Herder 1979 1925. (Initiativen. 29.)
- 13) in: Jazz. Pop, Avantgarde. Tendenzen zwischen Totalität und Atonalität. Mainz: Schott 1978 S. 60ff. (Veröffentlichungen d. Instituts f. Neue Musik u. Musikerziehung Darmstadt. Bd. 18.)
- 14) in: OZS. 4. Jg., 3–4/1979. S. 99ff.
- 15) Hans Magnus Enzensberger: Betriebs-Industrie, in: Einzelheiten. Frankfurt: Suhrkamp 1962. S. 8ff.
- 16) in: Siegfried Borris: Kultur Musik als Massenware. Wiesbaden: B&H 1978. S. 158ff.
- 17) in: Die Zeit. Nr. 43, 20. 10. 1978. S. 33f.
- 18) Rainer Döllase/Michael Rütenberg/Hans J. Stollenwerk: Kommunikation zwischen Rockmusikern und Publikum, in: Jazzforschung 9. Graz: Akadem. Druck- u. Verlagsanstalt 1978. S. 101.

Heimo Steps

JAZZTIRADE

„Der Jazz ist die einzige kollektive Anstrengung der Phantasie seit dem Ende der Konversationskunst.“ Diese vielleicht treffendste Definition des Jazz stammt von einem französischen Unterrichtsminister der Ära De Gaulle. Ich bin über die Höhen und Tiefen der Konversationskunst in Österreich nicht so unterrichtet, jedenfalls habe ich von Fred Sinowatz eine derartige Äußerung nicht gehört. Auch nicht von weniger gewichtigen österreichischen Kulturpolitikern. Der Jazz läßt die an unseren öffentlichen Stellen Sitzenden die Achseln zucken, während höhere und tiefere Körperregionen bei denjenigen zucken, die diese Musik selbst spielen oder miterleben. Bei klassischen Konzerten veruscht heutzutage nicht einmal die Kravatte, aber wer kann sich vorstellen, daß im Barock zur Musik nicht nur gegessen und getrunken wurde? Und hat schon jemand über den Zusammenhang von Mozart's verbürgter Korrespondenz und seinem Werk nachgedacht? Kopf und Bauch. Den Kopf trägt man heute hohl und steif, den Bauch schlaff, sofern man ihn nicht gleich versteckt. Das Herz ist ohnehin auf Schrittmacherangewiesen, Eros regiert im Niemandsland.

Contenance, Monsieur! MUSIK IST EIN BILDUNGSGUT. Yes, even. Ergriffenheit als Garderobekoupon. Freilich nur dann, wenn die Musik unserem Bildungsgut bereits einverleibt ist und zum Wiederkäuen freigegeben ist. Es gibt auch Musikvereinskonzerte, wo sich die Leute schneuzen oder lautstark die Hustenbonbons aus den Taschen ziehen, wenn sie noch nicht wissen, ob sie bei einem Stück ergriffen zu sein haben oder nicht.

(Ich erinnere mich an ein Konzert in Graz, in dem der große Geiger Gidon Kremer altes Schönes und neues Schönes in einem Programm präsentierte). Neuerdings machen da auch Orchestermusiker mit.

Gott sei Dank gehört der Jazz noch nicht zu unserem BILDUNGSGUT. Und unsere Kulturpolitiker VERWALTEN unsere BILDUNG GUT. Immerhin gab es (meines Wissens) gegen den Jazz noch keine VERWALTUNGSSTRAFFE, wenn man ausschließt, daß abgelehnte Subventionsansuchen für Jazzveranstaltungen VERWALTUNGSSTRAFFEN sind.

Das Bildungsgut hat gefestigt zu sein. Und was ist der Jazz?

Ein musikalischer BASTARD, eine Straßenmischung, deren Väter auf der ganzen Welt herumstreuen, deren Mütter immer häufig sind. KULTUR ABER IST, WENN MAN DEN BOXER VOM DACKEL UNTERSCHIED

DEN KANN. Weltmusik? Gehn's, heans ma damit auf!

„Der Jazz ist die einzige kollektive Anstrengung der Phantasie seit dem Ende der Konversationskunst.“ Das stimmt: man braucht nur ein Jazzkonzert mitzuerleben, um festzustellen, wie sich die Musiker ansprechen, wie sie musikalisch miteinander plaudern. Du siehst, hörst und fühlst, daß sie ihren Mitspielern und ihren Zuhörern, auch Dir, ihre Aggression, ihre Liebe, ihre Angst, ihre Freude mitteilen, die anderen daran teilhaben lassen, fragen und antworten. Und dazu die Lust, ein Instrument, ein tönendes Werkzeug zu beherrschen. Landläufigen Meinungen zum Trotz wird auch im Jazz die perfekte Beherrschung des Instruments gefordert.

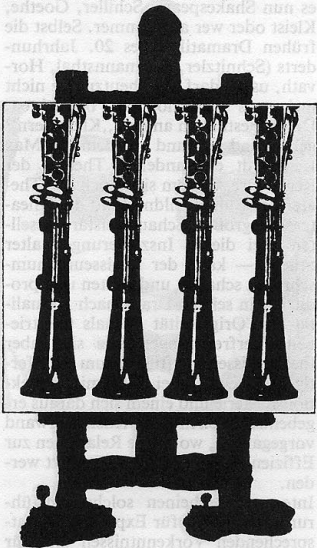
That's Jazz. Ob er nun von Louis Armstrong, Ewald Oberleitner, John Coltrane, Harry Pepl, Joe Zawinul oder Werner Pinchner gespielt wird.

„Alle Musik der Welt hat gemeinsame Grundlagen... Von der Basis unserer ererbten Musiksysteme her kommen wir zur Basis aller Musiksysteme...“ (Karl Berger, Jazzmusiker, Woodstock). „Alles ist verwandt mit allem... Die eigentlich großen Dinge entstehen aus der Mischung von Rassen und Kulturen. Schau dir die Länder an, aus denen die größten künstlerischen und intellektuellen Genies kommen, es sind durchwegs Länder, in denen viel Vermischung gegeben hat.“ (Joe Zawinul, Jazzmusiker, Wiener in den USA)

„Ich schaue gerne Schuhmachern, Uhrmachern, Keramikern bei ihrer Arbeit zu. Ich wünschte, meine Kunst wäre so nützlich wie ihre.“ (Anthony Braxton, Jazzmusiker, Chicago).

„Was vor zehn Jahren Spannungen geschaffen hat, schafft heute keine Spannungen mehr, denn unsere Ohren haben sich daran gewöhnt. Um eine ähnliche Spannung heute zu schaffen, müßte dich immer noch weiter von der ursprünglichen Idee des „Wohlklangs“ entfernen.“ (Dave Holland, Jazzmusiker, London)

„In der westlichen Welt gibt man uns ein Instrument, lehrt man uns Noten – und denkt, das ist Musik. So bin ich aufgewachsen. Aber in anderen Kulturen, wo du dir deine Instrumente selber machst und die Musik aus deiner Umwelt schaffst, ist alles anders.“ (Don Cherry, Jazzmusiker, New York).



THEATER IN DER KRISE?

Überall, wo es Theater gibt, wird heute von seiner Krise gesprochen: von der finanziellen Krise, von der Krise der Schauspielerei, von der Krise des Publikums, ja sogar von der des Kritikers. Und gleichzeitig wird betont, diese Krise sei so alt wie das Theater selbst und eigentlich etwas durchaus Positives. Gesagt wird das allerdings immer nur von den Theatermachern selbst; denn für jenen geringen elitären Teil der Bevölkerung, die Theater konsumieren, existiert ja meist keine Krise, während den Großteil der Bevölkerung das Theater mit und ohne Krise überhaupt nicht interessiert. Und darin liegt vielleicht die eigentliche Krise.

Dennoch ist das Schlagwort von der „Krise des Theaters“ heute aktueller denn je, und der Hauptgrund für diese Krise dürfte wohl in der immer mehr zunehmenden Dominanz des Fernsehens zu suchen sein. Das Theater als Spiegel der Zeit, als Unterhaltung, als Kommunikation, hat durch die Vormachtstellung des Fernsehens viel eingebüßt. Zwar sind die Theaterhäuser nach wie vor gut besucht bis ausverkauft, doch bezieht sich dies auf ein elitäres Stammpublikum, das verschwindend klein in der Bevölkerung und in der Masse der potentiellen Kulturkonsumenten dasteht.

Mit Recht wirft man dem Theater vor, daß es nicht aktuell und dadurch nicht mehr attraktiv sei. Im Spielplan der heutigen Theater überwiegen eindeutig die Inszenierungen alter Stücke, seien es nun Shakespeare, Schiller, Goethe, Kleist oder wer auch immer. Selbst die frühen Dramatiker des 20. Jahrhunderts (Schnitzler, Hofmannsthal, Horvath, usw.) darf man heutzutage nicht mehr als zeitgenössisch betrachten. Dieses Festhalten an den „Klassikern“ geht Hand in Hand mit dem seit Max Reinhardt entstandenen Theater der Regisseure, zu dem sich noch das Theater der Bühnenbildner und das Theater der großen Schauspielstars gesellen. Bei diesen Inszenierungen alter Stücke — kann der Regisseur unumschränkt schalten und walten und produziert in seinem Drang nach Aktualität und Originalität oftmals übertriebene Verfremdungen, die sich aber theaterwissenschaftlich kaum rechtfertigen lassen. Dabei wird mit Perfektionshysterie und einem sich daraus ergebenden großen materiellen Aufwand vorgegangen, wobei die Relationen zur Effizienz total falsch eingeschätzt werden.

Interessant scheinen solche Aufführungen aber nur für Experten mit entsprechenden Vorkenntnissen und für

Kritiker zu sein. Diese Leute lockt man aufgrund ihrer dekadenten „Altgier“ ins Theater, anstatt durch heutige Stücke mit neuen Stoffen, Themen und Problematiken die „Neugier“ der übrigen Leute zu wecken. Wenn man weiß, daß noch im vorigen Jahrhundert die Autoren der gespielten Stücke zu 90% Zeitgenossen waren und nur 10% „Klassiker“, so versteht man auch, warum die Theater damals eine Krise in diesem Sinn nicht kannten. Es wären also auch von den heutigen Theatern mehr Uraufführungen, mehr Neuproduktionen und Auftragsarbeiten zu fordern.

Nun bringen aber auch diese Neuproduktionen nicht immer die erhoffte Wendung, den neuen Schwung, das sogenannte „Attraktive“ ins heutige Theater, zumal sie formal wiederum nach den alten Prinzipien produziert werden: Als Regietheater, wo der Autor so gut wie gar nichts mitzureden hat; mit herkömmlichen (teuren) Bühnenbildern, mit den traditionellen Schauspielformen.

Neu ist lediglich, daß die Inhalte dieser Stücke immer abstrakter und intellektueller werden, entweder aus einem Elfenbeinturm stammen oder althergebrachte Sozialkritik in dokumentarischer Form zeigen; sie werden immer lyrischer oder prosaischer; es sind größtenteils nur noch psychologische Dialogspiele, die das Publikum langweilen, weil es sie nicht versteht. Und damit hat das Theater aber seine Hauptaufgabe verloren: das Publikum zu unterhalten, es zu faszinieren, es zu fesseln, es in Spannung zu versetzen, es zu begeistern, es mitzureißen, es zu bezaubern, es zu schocken. Solange auf der Bühne etwas passiert, was das Publikum wie auch immer berührt und trifft, handelt es sich um echtes, gutes Theater. Nur eines darf es nie sein: langweilig; denn da verliert es Reiz, Anziehungskraft und Berechtigung.

Nicht umsonst feiert das Spektakel-Theater des Grand Magic Circus von Jerome Savary so große Erfolge, und es ist andererseits bezeichnend, daß ihm des öfteren Effekthascherei, Kitsch, Trivialität u. ä. vorgeworfen wurden. Viel zu oft wird das Publikum heute einer rationalen, intellektuellen Theaterwelt ausgesetzt und weiß damit kaum etwas anzufangen. Man müßte wieder mehr das Gefühl der Leute, die Emotion, das Sinnliche ansprechen. Dann würde das Theater auch wieder mehr Volkstheater sein und nicht nur ein Prestige-Vergnügen der pseudointellektuellen Elite.

Das Theater von heute muß sich wieder auf seine ureigenen Formen besin-

nen, und das sind: Ritual, Mythos, Fest, Religion usw. Es muß wieder wesentliche Punkte aus dem archaischen und griechischen Theater beziehen, d. h.:

- Reaktualisierung des Ritualtheaters
- Sehnsucht nach mystischer Ganzheitlichkeit
- Drang zu Sinnlichkeit und Irrationalität
- Streben nach Ursprünglichkeit

Es ist darauf hinzuweisen, daß man im griechischen Theater dem Prozeß der Aufführung, dem Ablauf des Geschehens (Effekt) größeres Gewicht beimaß als der Aussage, der Fabel, des Stückes. Das WIE stand also vor dem WAS. (Allerdings waren die aufgeführten Themen und Stoffe den Zuschauern meist vertraut.) Das Theater von heute muß also weg von jenen Stücken, in denen nur Psychologien und Motive von Helden und Antihelden dargestellt werden, von jenen Stücken, die intellektuell nach Inhalt und Aussage beurteilt werden, und es muß sich einem irrationalen und emotionalen Theater zuwenden, in dem wieder mehr das WIE im Vordergrund steht.

Für ein neues Theater gilt es, neue Mythen zu schaffen, die zeitgemäß sind und die gegenwärtigen Erfahrungen und Empfindungen der Menschen zum Ausdruck bringen. Es ist ein Theater zu fordern, das alle Sinne — nicht nur die Ratio — anspricht, das Emotionen freisetzt, das Kreativität und Spontaneität jedes einzelnen anregt. (Nietzsche: Theater müsse dem Menschen die Möglichkeit bieten, in einem „dionysischen Taumel“ die Harmonie von Geist und Körper zu erlangen.)

Wenn das Theater wirklich ein Forum der Zeit sein soll, so muß es sich — vor allem gemessen an anderen Kunst- und Unterhaltungsformen — ständig erneuern, sowohl inhaltlich als auch formal. Dem Trend der Zeit, all seinen Erscheinungsformen und Auswüchsen muß auch im Theater von heute Rechnung getragen werden.

Natürlich stellt sich die große Frage, woran sich nun die Theatermacher orientieren sollen: am Publikum, an den Kritikern oder an den Geldgebern? Kunst ist auch immer ein Streitpunkt ideologischer und politischer Auseinandersetzungen.

Kunst fürs Volk? Kunst für Eliten? Kunst als Kompromiß? Kunst als Ware? In diesem Spannungsfeld soll nun ein Spielplan erstellt werden, der gleichermaßen bei allen Zustimmung oder zumindest Interesse findet. Am wichtigsten aber müßte sein, daß Theatermacher ihren eigentlichen kulturpolitischen Auftrag erfüllen: man muß der

Kunst und Kultur an sich dienen. Autoren, Regisseure und Schauspieler müßten ihre künstlerischen Vorstellungen ungehindert verwirklichen können. Erst in zweiter Instanz wäre das Publikum als Maßstab entscheidend. Nun scheitert diese Idealvorstellung heute aber an Bürokratismus und Finanzkrise, sowie auch daran, daß dem Urteil der Kritiker — zum Teil schon im vorhinein — viel zu viel Bedeutung beigemessen wird.

Im Zusammenhang mit Gestaltungsmöglichkeiten und Finanzkrise ist zu sagen, daß dem Theater im Grunde genommen keine Grenzen gesetzt werden dürften. Doch ist auch bei Bühnenbetrieben ihre Wirtschaftlichkeit zu berücksichtigen. Kaum ein Theater kann sich heute aus den Einnahmen der Eintrittsgelder selbst erhalten, der Staat oder private Mäzene müssen mit entsprechend hohen Subventionen die Theater mitfinanzieren. Dieser Dauerzustand der Abhängigkeit kann sich unter anderem natürlich auch negativ auf die künstlerische Freiheit und damit Originalität auswirken. Doch eines ist klar: So verschwenderisch, wie heute an den meisten Theatern mit Bühnenmaterial, Requisiten und Kostümen umgegangen wird, so wird es zukünftig wirtschaftlich nicht mehr tragbar sein. Wenn man bedenkt, daß an der Grazer Oper die Produktion einer einzigen Operette 2,6 Millionen Schilling kostete, während das Off-Off-Theater „La Mama“ in New York jährlich ca. 40 Produktionen herausbringt, von denen jede nur ein paar tausend Schilling kostet, sind dies Extreme und Relationen, die nicht länger unberücksichtigt bleiben können.

Das Theater von heute wird oft mit Film und Fernsehen verglichen und schneidet dabei nicht gut ab. Es ist etwas Wahres an der Behauptung: „So gut und effektiv wie im Film kann ein Stück auf der Bühne schon rein von den technischen Gegebenheiten und Gestaltungsmöglichkeiten her gar nie sein.“ Das Theater darf sich aber nicht so sehr mit dem Film messen, sondern muß sich darauf besinnen, daß es eine eigene Kunstgattung ist, die durch ein wesentliches Merkmal vom Film zu unterscheiden ist: die direkte Kommunikation zwischen Künstler und Publikum. Dieses entscheidende Element, dem oft viel zu wenig Beachtung geschenkt wird, muß heute mehr denn je betont werden. Von dieser so wichtigen Beziehung Schauspieler-Zuschauer lebt das Theater. Der Kontakt darf nie abreißen, der Zuschauer soll nicht passiv sitzen wie im Kinosaal, sondern er soll miterleben, mitgehen, mitschreien usw. Neue Stücke und neue räumliche Formen sind dafür allerdings Voraussetzung.

Allein im Beisein von Zuschauern kann sich Theaterspiel entwickeln, es erwächst aus der Haltung des Fürein-

ander; Schauspieler und Zuschauer stehen in einem gegenseitigen Abhängigkeitsverhältnis; die Aktion des einen kann nicht ohne die Reaktion des anderen auskommen. Brook versinnbildlicht das, wenn er sagt: „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist“. Bereits Kerschenszow sah zu Beginn dieses Jahrhunderts voraus: „Wenn der Zuschauer künftiger Zeiten sich ins Theater begibt, wird er nicht sagen: ich gehe mir dieses und jenes Stück anschauen, sondern er wird sich anders ausdrücken: ich gehe, an diesem und jenem Spiel mitzuwirken, denn er wird wirklich mitspielen, wird nicht mehr nur ein beobachtender und klatschender Zuschauer sein, sondern ein Mitspieler, der an diesem Stück aktiv teilnimmt“. Auch wenn diese Vermutungen noch heute fast utopisch klingen, so treffen sie doch ziemlich genau die Forderungen eines modernen Theaters: den Zuschauer zur Mitwirkung an der theatralischen Aktion anzuregen, ihn zur Teilnahme am spielerischen Prozeß anzuleiten, ihm nicht nur das Recht des Zuschauens, sondern ihm auch die Möglichkeit, ja vielleicht sogar die Pflicht des Mit-Spielens einzuräumen.

Vor allem geht es zunächst darum, das „gemeine“ Publikum, den Mann von der Straße, den technokratischen Menschen unserer Zeit für die Art des Dargestellten, für das Spiel als solches, für den Mythos erst einmal zu sensibilisieren. Dies ist sicherlich ein langwieriger Prozeß, der nicht von heute auf morgen gelingen wird, aber das Ziel „Totale Kommunikation“ muß beibehalten und erreicht werden. Ein Totaltheater muß für den verkommerzialiserten Konsum-Menschen von heute, der mit seiner vielen Freizeit wenig anfangen kann, eine echte Alternative sein. Theater muß auch wieder zu einem Fest werden, einem Jahrmarkt der Künste.

Und noch etwas unterscheidet das Theater ganz wesentlich von den anderen Medien: Bücher, Bilder, Fotografien, Filme — all das ist reproduzierbar. Der Schauspieler, der auf der Bühne steht, ist es nicht. Wenn er heute im Gegensatz zu gestern Magenschmerzen hat, so beeinflusst das sein Spiel. Spontaneität und Improvisation müßten also mehr in den Vordergrund gestellt werden, und zwar für Schauspieler und Zuschauer. Die Genauigkeit bei Wiederholungsmechanismen darf nicht an erster Stelle stehen; eine Premiere darf kein Schlußstrich sein; Theater ist sozusagen work in progress; variabel, situationsbedingt, Theater muß leben.

Das Theater — so gut es heute in seiner wie auch immer gearteten Krise zu leben scheint — bedarf schon morgen

neuer Impulse und neuer Tendenzen, um als echtes und ursprüngliches Theater erleben zu können. Abschließend sei Boy Gobert zitiert, der in seiner Antrittsrede zu seiner Berliner Intendanz sagte, das Theater der Zukunft müsse ein Medium sein, das sich seiner selbst bewußt werde, das sich radikal vom TV usw. unterscheiden müsse, ein menschliches Theater, das die Freude an der Improvisation und am Experiment nicht verlieren dürfe, das die Teilnahme des Zuschauers herauszufordern habe. Es müsse die Isolation durchbrechen und auch bereit sein, sich die Hand mit der Aktualität schmutzig zu machen. Die Wirklichkeit habe es nicht abzubilden, sondern bewußt zu machen. Ein solches Theater darf nicht kleinmütig sein und wird nur weiterleben, wenn es tapfer ist.



SCHLABBER SCHLABST DU — DINAMBO SPICKSPACK

Schlabber schlabst du, dimambo spickspack
labatuprst du, deduli pumsack,
schloper pinkst du, schö nö ba zwick-
zwack

Die Übersetzung:

Holt aus den Kisten die Drachen und Feen,
schenkt Ihnen Atem und lehrt sie gehn,
öffnet die Türen und laßt sie hinaus,
denn Drachen und Feen gehören nicht ins Haus.

Flieg mit dem Drachen und träum mit der Fee,
denn die wissen's längst, die kennen den Dreh,
die sind geflohn aus dem dreckigen Nest
und feiern alle schon ihr irres Fest.
Das Fest heißt LEBEN und DU feierst mit,
du mußt nur sehen und hören was geschieht,
freu dich und lache und tanze und SCHREI!

38 Du mußt dich nur traun, dann bist du dabei.

Menschen und Tiere, Große und Kleine,
alle wollen sie los von der Leine,
du mußt den Alltag bloß überlisten:
laß Drachen und Feen aus deinen Kisten!

Laßt das Märchen Euch erzählen, was WIR unter Kunst verstehen. Ja, wir wissen, Avantgarde ist notwendig, ist gut, wir kennen die Pessimismus-Literatur der österreichischen Gegenwart, wir erfreuen uns an den Berufsexzessen mancher „Berufs- und Ideologiekünstler“. Aber leider wird allzu oft der wahre Wert, die wahre Aufgabe der „Kunst“ übersehen, wie halt so vieles in Eurer Welt übersehen wird. Für uns ist Kunst ein Freiraum, in dem Menschen sich ihrer schöpferischen Kräfte bewußt werden können, sei es als Produzent oder Reproduzent. „Kunst“ ist ein wichtiger Bestandteil einer Lebenskultur, einer Lebensphilosophie, die sich in verstärktem Maße auf die Bewußtwerdung des eigenen Ichs und seiner Fähigkeiten bezieht. Bevor wir Euch erzählen wollen, was wir, das Märchen und seine Freunde, zur Kultur beitragen, ist es notwendig, zu untersuchen, warum diese Schwelgenangst vor der Beschäftigung mit künstlerischem Gut überhaupt besteht. Hauptschuld daran trägt wohl die Menscherziehung an sich. Eure Kin-

der, mit Fantasie, Kreativität, Spontaneität reichlich ausgestattet, werden im Laufe ihrer „Erwachsenwerdung“ zu angepaßten, verklemmten, mutlosen Jasagern.

Der Wille zu Initiative, schöpferischem Denken, Individualismus wird schonungslos gebrochen. Sei es in den Schulen, sei es in den elterlichen Wertvorstellungen. An das Kind werden „erwachsene“ Maßstäbe gelegt, an ihm wird eine „erwachsene“ Benotung durchgeführt und somit wird der Mut zum „Kind-Sein“ untergraben. — Kinder haben meist den Wunsch, erwachsen zu sein. Die Ursache für dieses Verhalten der „Großen“ liegt wahrscheinlich in der Frustration, wenn sie erkennen, daß sie selbst keine Freiräume mehr besitzen. Die liegen verschüttet, zugegraben unter Regeln, Verordnungen, Systemen.

Wir möchten Euch gern von einem Experiment erzählen, das deutlich zeigt, wie wichtig die Auseinandersetzung mit Kunst = Kreativität auch schon für Kinder ist, ja dort überhaupt in diesen Kreislauf der Menschenverbildung eingegriffen werden kann:

Das Märchen, mit all seinen Feen, Kobolden, Hexen, dem Folke, den Wichteln, wurde eingeladen, mit einer vierten Volksschulstufe ein Theaterstück zu erfinden. Wir wollen weniger auf den Inhalt eingehen, als die Chronologie eines in der österreichischen Schulpraxis einzigartigen Versuches betrachten.

Das Engagement des Märchenerzählers ergab sich durch den Umstand, daß im Handarbeitsunterricht Puppen gebastelt worden waren. Und um diese nicht herumliegen zu lassen, wollte man eben ein Märchenstück aufführen, mit kleiner Puppenbühne und so. Die Figuren: die Hex', eh klar, ein Kasperl, der Gendarm usw. — also, keine Chance für eigene Fantasie.

Die ersten Stunden vergingen einfach damit, den Kindern Mut zu ihren schöpferischen Kräften zu machen. Durch Förderung ihrer Gedanken, zu hören, nicht lächerlich oder blöd finden. Ergebnis: ein unglaublicher Wille der gesamten Klasse (25 Mädchen und Buben), etwas „ganz anderes“ zu machen. Die Puppen wurden (unter Protest der Handarbeitslehrerin) weggeräumt, die Puppenbühne in das gesamte Klassenzimmer verwandelt.

Der Märchenerzähler erzählte eines seiner Märchen. — Und das unglaubliche geschah: 9-jährige Kinder verstan-

den diesen Wink, schafften es fast mühelos, diese Assoziation aufzugreifen, und begannen „ihre“ Märchenfiguren (Hexen, Prinzessin, König usw.) in die Realität, ihre Realität zu transferieren. Sie begriffen, ohne daß darüber lange gesprochen worden wäre, daß die Werbung, die Abhängigkeit von zur Gewohnheit gewordenen Dingen, die Funktion der Hexen übernommen hatte, Wunschbilder, wie Prinz sein, sehr trügerisch sein können und vor allem, daß das Spiel mit der Fantasie, der Kraft, die in allen Menschen liegt, ein Spiel ohne die üblichen Grenzen, ohne Einschränkungen, und vor allem, ein Spiel des Selbsterkennens ist.

Unser Spiel begann. Es war nicht allzu schwer, die verschiedenartigsten Persönlichkeiten zu erkennen und ihnen die geeigneten Rollen zuzuteilen. So war z. B. ein kleines, schwächliches Mädchen in der Klasse, die als sehr schüchtern und zurückhaltend beschrieben wurde. Wenn man sie ansprach, traten ihr Tränen in die Augen, und sie zog sich sofort zurück. Als es um die Verteilung der Hauptrollen ging, schlug ich auch sie vor. Alle Kinder waren überrascht, keiner wollte ihr das zutrauen. Sie selbst zweifelte zuerst auch, war dann aber so stolz, daß sie mein Vertrauen hatte, und nahm die Rolle an. — Sie spielte einfach großartig, avancierte zum Liebling der Klasse und ich mußte verstörten Eltern Rede und Antwort stehen, was ich mit ihrer Tochter gemacht hätte.

Unser gemeinsames Stück blühte sich unter der freigesetzten Kreativität zu einer großen, friedlichen Kinderdemonstration auf. Statt der vorgesehenen 10 Stunden, verbrachte der Märchenerzähler insgesamt rund 60 Stunden (in einem Zeitraum von 2 Monaten) im Unterricht. Ja, man kann fast sagen, er gestaltete den Unterricht. Natürlich war dies nur durch das einmalige Engagement der Lehrerin möglich. Immer mehr wurde in das Stück hineingetragen, die Problemkreise drehten sich um Eltern-Kind-Verhalten, das Altenproblem, Energiekrise, Zeichnung der Erwachsenenwelt. Aber nicht nur das — es wurde Selbstkritik geübt, der Unterricht mitgestaltet, der vorgetragene Stoff nicht mehr einfach hingenommen. Die Disziplin war trotz täglicher, anstrengender Proben bei spielfähig — es herrschte eine Art Selbstverwaltung. Unruhestifter wurden innerhalb der Klassengemeinschaft zur Verantwortung gezogen.

GESPRÄCH ÜBER KUNST UND GESELLSCHAFT

Auch begannen die Kinder das Leben außerhalb der Schule, z. B. in der Familie, bewußter aufzunehmen. Es war fast ein Sport, eine Hetz, das in der Schule Gespielte gleich und sofort auf das Leben zu Hause zu übertragen.

Als es in einer Szene darum ging, daß der Fernseher jede Kommunikation unterbindet, erzählte der Bub, er hätte am Wochenende, als die ganze Familie vor dem Fernseher versammelt war, einfach auf den Ausknopf gedrückt und gesagt: „So, und jetzt spielen wir einmal alle gemeinsam etwas!“

— Als es nach zweimonatiger Probenzeit zur Premiere ging, wurden natürlich alle Eltern, Verwandte und Bekannte eingeladen. Auch Presse und ORF war anwesend.

Es war ein unglaublicher Erfolg. Die Darsteller improvisierten, erfanden mitten unter dem Spiel neue Szenen und hatten die größte Freude daran, das verschreckte Publikum in ihr Theater miteinzubeziehen. — Die Angst vor der Überlegenheit der Erwachsenen war als letzte Bastion unserer friedlichen Revolution gefallen.

Es mag fast unglaublich klingen, was ein einzelnes, kreatives Experiment zu vollbringen vermag; es fehlen dem Märchen auch Erfahrungen darüber, ob dieses Erlebnis bestimmend für das weitere Leben der Kinder war. Aber das Märchen wollte Euch nur zeigen, welche Möglichkeiten bestünden, andere als äußere, oberflächliche Schulreformen durchzuführen. Die Erhaltung, bzw. Weckung der schöpferischen Kräfte sollte, müßte ein Hauptanliegen schulischer, ja überhaupt der Erziehung sein.

Dies also kann auch „Kunst“ sein. Und wenn ihr noch mehr über Kunst wissen wollt, so wendet Euch doch bitte an einen der unsrigen, den Friedensreich Hundertwasser, und hört, was er von „entarteter“ Kunst sagt. Kunst kann glücklich machen!

He, wenn ihr wollt, versteht ihr, was wir sagen, ihr müßt nur dran glauben, nicht soviel fragen; schaut euch um, dann seht ihr es ein, oft genügt ein Blick, um glücklich zu sein.

Ihr ärgert euch, weil keiner euch versteht, weil sich die Welt auch ohne euch dreht, weil man sagt: ihr seid SO, und SO habt ihr zu sein, und man euch sagt, was man braucht, um glücklich zu sein.

Lauf endlich los, und zeig, was DU und DU kannst, vertraut auf euch und habt keine Angst, ihr schafft es bestimmt, ihr selbst zu sein, und das ist's was ihr braucht, ... um glücklich zu sein.

Wir haben im Sommer 1981 eine Runde von kompetenten Gesprächspartnern zu einem Clubgespräch über Kunst und Gesellschaft „eingeladen“, das in Auszügen in der Folge wiedergegeben wird. Die Teilnehmer waren: Daniel Bell, Soziologe an der Harvard University und Autor u. a. des Buches „Die Zukunft der westlichen Welt“; Albert Camus, Schriftsteller; Karl Kraus, Schriftsteller und Herausgeber einer bekannten Zeitschrift; Wolfgang Kraus, Lektor, Kritiker, Autor des Buches „Kultur und Macht“; Reinhart Lettau, Schriftsteller und Professor für vergleichende Literaturwissenschaft an der University of California; Christian Morgenstern, Aphoristiker; Frank E. Münich, Professor für Volkswirtschaft an der Universität München; Octavio Paz, Schriftsteller; Fritz Wotruba, Bildhauer. Das Gespräch führten Manfred und Roswitha Prisching.

Womit beschäftigt sich die Kunst Ihres Erachtens, Herr Bell?

Bell: „Es gibt nur wenige Modalitäten der Kultur; sie leiten sich von existentiellen Situationen her, die im Medium des Bewußtseins alle Menschen zu allen Zeiten herausfordern —: die Begegnung mit dem Tod, das Wesen der Tragödie und des Heroismus, die Bedeutungsgehalte von Treue und Pflicht, Erlösung der Seele, Liebe und Opfer, das Verstehen von Leidenschaften, Spannungen zwischen tierischer und menschlicher Natur, Triebregungen und Entsagungen.“¹⁾

Karl Kraus: „Gehn S' das ist schön, sag'n S' es noch einmal.“²⁾

Nun, nachdem Sie sich schon gemeldet haben, Herr Kraus, wie sehen Sie die Situation der Kunst?

Karl Kraus: „Es werden erst dann bessere Zeiten kommen, wenn das Publikum endlich glauben lernt, daß ein Schuster echtere Beziehungen zur Lyrik hat, als eine Schuhfabrik oder gar ein Redakteur.“

Da solcher Glaube aber nie einreißt wird, so werden nie bessere Zeiten kommen.“³⁾

Eine solche pointierte Stellungnahme von Ihnen zu erwarten. Sie wollten zur Aufgabe der Kunst noch etwas sagen, Herr Wotruba?

Wotruba: „Das Wort und die Sprache

sind dazu da, sich verständlich zu machen. Dichtung, Skulptur und Musik sind Brücken über das Niemandsland, das das Unfaßbare sichtbar und hörbar werden zu lassen.“⁴⁾

Kann sich dieses Unfaßbare ändern; oder anders gesagt: Ist es überhaupt möglich, den Begriff des Fortschritts auf kulturelle Phänomene anzuwenden, wie dies so häufig getan wird?

Bell: „In der Kultur gibt es (...) immer ein *ricorso*, eine Rückwendung zu den Problemen und Fragen, die zu den existentiellen Agonien des Menschen gehören. Mögen sich die Antworten auch ändern, so können sich die Formen, die sie annehmen, doch von den anderen Änderungen in der Gesellschaft herleiten. Die Antworten können zu verschiedenen Zeiten variieren oder in neue ästhetische Formen umgegossen werden. Es gibt jedenfalls kein eindeutiges ‚Prinzip‘ des Wandels.“⁵⁾

Und diese Antworten, die die Kunst gibt, kumulieren sich also?

Bell: „Boulez ersetzt nicht Bach. Die neue Musik, Malerei oder Poesie werden Teil eines erweiterten Repertoires der Menschheit, einer beständigen Fundgrube, deren sich die Menschen immer wieder bedienen können, um ästhetische Erfahrungen neu zu formulieren.“⁶⁾

Eine sich so rasch wandelnde Gesellschaft wie die unsrige bringt nicht nur für alle Bürger besondere Probleme mit sich, sondern ohne Zweifel auch für die Künstler. Inwieweit sind diese von der rasanten gesellschaftlichen Entwicklung berührt? Bitte, Herr Camus.

Camus: „Ein orientalischer Weiser pflegte um die Gnade zu beten, die Gottheit möge ihm ersparen, in einer interessanten Zeit zu leben. Da wir keine Weisen sind, hat die Gottheit uns dies nicht erspart, und wir leben in einer interessanten Zeit. (...) Inmitten dieses Tumults kann der Schriftsteller nicht mehr hoffen, sich abseits zu halten, um den Überlegungen und Bildern nachzuhängen, die ihm teuer sind. Bis jetzt war in der Geschichte ein Sich-fernhalten immer mehr oder weniger möglich. Wer nicht billigte, konnte oft schweigen oder von etwas anderem sprechen. Heute ist das alles anders,

und selbst Schweigen bekommt einen gefährlichen Sinn.“⁷⁾

Ich verstehe das als eine Absage an einen literarischen Privatismus. Aber wie stellt sich dann — Sie verzeihen die sehr allgemeine Formulierung — das Verhältnis von Künstler und Gesellschaft dar?

Camus: „Das Thema des in eine Händler-Gesellschaft hineingeborenen unseligen Dichters (...) erstarrt in einem Vorurteil, das schließlich die Behauptung aufstellt, ein Künstler sei nur groß, wenn er sich im Gegensatz zu der Gesellschaft seiner Zeit befinde, welcher Art sie auch sei. Der ursprünglich richtige Grundsatz, wonach ein wahrer Künstler sich mit der Welt des Geldes auf keine Kompromisse einlassen dürfe, wurde falsch, als man den Schluß daraus zog, ein Künstler könne sich nur behaupten, wenn er in Bausch und Bogen alles ablehne. So trachteten viele unserer Künstler danach, verfermt zu sein, haben ein schlechtes Gewissen, weil sie es nicht sind, und verlangen, gleichzeitig beklatscht und ausgepiffen zu werden.“⁸⁾

Aber kann man daraus die entgegengesetzte Schlußfolgerung ziehen, derzufolge der Künstler sich der jeweils existierenden Gesellschaft — und ihren Herrschenden selbstverständlich — verpflichtet wissen muß?

40

Camus: „Im Gegenteil, wir müssen wissen, daß wir dem gemeinsamen Elend nicht enttrinnen können und daß unsere einzige Rechtfertigung, wenn es eine gibt, darin besteht, nach besten Können für die zu sprechen, die es nicht vermögen. Wir müssen in der Tat für alle die Menschen sprechen, die in diesem Augenblick leiden, welches auch die vergangene oder zukünftige Größe des Staates oder der Partei sein mag, von denen sie unterdrückt werden: für den Künstler gibt es keine privilegierten Henker.“⁹⁾

Karl Kraus: „Mir scheint alle Kunst nur Kunst für heute zu sein, wenn sie nicht Kunst gegen heute ist. Sie vertreibt die Zeit — sie vertreibt sie nicht! Der wahre Feind der Zeit ist die Sprache. Sie lebt in unmittelbarer Verständigung mit dem durch die Zeit empörten Geist. Hier kann jene Verschwörung zustandekommen, die Kunst ist. Die Gefälligkeit, die von der Sprache die Worte stiehlt, lebt in der Gnade der Zeit. Kunst kann nur von der Absage kommen. Nur vom Aufschrei, nicht von der Beruhigung.“¹⁰⁾

Also erfüllt die Kunst doch die Funktion, gegenüber den Machthabern eine kritische Haltung einzunehmen, sozusagen die Sache des Volkes zu vertreten? Sind alle Teilnehmer an unserer Runde dieser Meinung?

Wolfgang Kraus: „Gewiß stehen manche Gruppen innerhalb der Kultur und Kunst immer wieder in Opposition zur Macht, aber es handelt sich dabei nicht nur um Widerstand gegen das Prinzip ‚Macht‘. Sehr oft werden sie zu Gegnern, weil sie einen anderen, ihnen günstiger gesonnenen Machthaber wünschen. Sie wollen dann eine partielle Änderung des Systems, um ihren eigenen Ehrgeiz besser entwickeln zu können und endlich selbst einen Platz in dieser umgebauten Macht zu finden, nicht aber um die Macht an sich zu brechen und auf das Minimum zu reduzieren. Oft verbirgt sich in den leidenschaftlichen Attacken kultureller Herkunft der Wunsch nach einer anderen, aber noch härteren Befehlsgewalt.“¹¹⁾

Für manche politischen Situationen läßt sich das sicher belegen. Aber gilt es auch für die heutigen westlichen Demokratien?

Wolfgang Kraus: „In der Demokratie meinte man lange Zeit, das Problem gelöst zu haben, indem man erklärte, Kultur und Kunst seien frei, und sie auf die freie Konkurrenz verwies. In der großen Freiheit aber droht die Gleichgültigkeit. Der Gleichgültigkeit der Regierungen entspricht fatalerweise die Gleichgültigkeit der Bevölkerung. Wenn Interesse erst bei Skandalen und kulturfremden Sensationen entsteht, zeigt dies nur die schiefe Lage. In der freien Konkurrenz, die in den westlichen Demokratien überwiegend von massiven wirtschaftlichen Interessen bestimmt wird, wirken Gesetze, deren anonyme, nicht faßbare Mechanismen die Kultur — vor allem die kulturell schöpferischen Persönlichkeiten — nicht herausfordern, sondern sehr oft preisgeben.“¹²⁾

Vor einigen Jahren war es eine gängige These, daß die Schreibschwierigkeiten der Schriftsteller daher kämen, weil — wie es Bert Brecht einmal gesagt hat — in solchen Zeiten ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen sei, weil es ein Schweigen einschließe über so viele Untaten. Können Sie sich dieser Meinung anschließen?

Lettau: „Als ob Schriftsteller (d. h. Personen, die sich dem Eindruck ergeben, es werde ein weiteres Buch von ihnen erwartet), als ob also Schriftsteller nicht im Gegenteil die Ankunft von Skrupeln als jene Krise zu feiern verstehen, deren Schilderung ihr nächstes Buch garantiert. Die letztgenannten sind allerdings schon die besten, oder zumindest die raffiniertesten, denn durch genaues Aufschreiben des angeblichen Nicht-Schreibens kann man das Publikum, das die deutsche Romantik nicht kennt, noch immer in großes Erstaunen versetzen.“¹³⁾

Ich habe den Eindruck, die moderne Literatur der Selbstbespiegelung liegt

Ihnen nicht so recht?

Lettau: „Ganz unerträglich sind Personen, die sich selbst vollkommen ernst nehmen. Liest man ihre Bücher, so stellt man etwa fest, daß ihre Freundin, die sie verlassen hat, ihnen genug Kraft hinterließ, diesen Umstand zu melden. Es ist mein Verdacht, daß die Literatur solche und ähnliche extreme Erfahrungen nicht ausdrücken kann, ohne zu lügen. Wo dies geschieht...“

Morgenstern: „Der eine lebt, der andere schreibt sich aus. Das erste Dokument der Kultur war — ein Tagebuch.“¹⁴⁾

Lettau: „Wo dies geschieht, ist es erinnertes (zum Zwecke künstlerischer Darbietung erinnertes) Leiden und, für den Fall, daß es in einem Briefumschlag an einen Verleger versandt wird, der es drucken und in Schaufenster auslegen läßt, Exhibitionismus.“¹⁵⁾

Sie meinen also, daß diese Art des Schreibens, ganz im Gegenteil zu den Ansprüchen der Vertreter dieser Richtung, eine unehrliche Art des Lebens voraussetzt?

Lettau: „Es bedeutet, daß wir hier einen ziemlich imposanten Burschen vor uns haben, daß der Betreffende sich schon seit langem ziemlich genau beobachtet und zu dem Resultat gelangt ist, daß er ein ziemlich imposanter Bursche ist. Wenn er eine Treppe hochgeht, denkt er: ‚Vorsicht, diese Stufen bedeuten etwas!‘ Er lebt also so, daß er immer bereit ist, was er erlebt, zu verwerten. Das verändert natürlich sein Leben. Er schreibt nur noch, was er, ohne einzugreifen — also verfälscht — erlebt.“¹⁶⁾

Es war ja auch in der Literatur wohl eine Art von „Tendenzwende“, die sich da abzeichnete...?

Lettau: „Hauptsächlich war damit wohl eine ganz neue Restauration, eine beginnende, aber ganz neu aussehende Gegenauflärung gemeint, die in unserer Geschichte immer Arm in Arm mit einer Art literarischem Biedermeier aufzutreten scheint. Auf einmal wurden Kritiker und Dramaturgen, die eben noch die Literatur auf die Straße gejagt hatten, zu Türhütern der Innerlichkeit. Neu entdeckt wurde, was Goethe das ‚Sich-Abarbeiten in der Selbstbeobachtung‘ genannt hat: öffentliche Ernte privater Leiden, bedeutendes Flüstern, traurige Gebärden, auf sich selbst zeigendes Seufzen, Rücktippeln ins Interieur.“¹⁷⁾

Bei Ihren Hinweisen auf die Bedeutung der literarischen Vermarktung fällt mir ein Aphorismus Helmito von Doderers ein, der gesagt hat: ‚Der Berufsschriftsteller macht seine Muse zur Prostituierten und wird dann ihr Strizzi.‘ Aber dies führt uns...

Morgenstern: „Ich habe nie einsehen mögen, warum mittelmäßige Men-

schen deshalb aufhören sollten, mittel-
mäßig zu sein, weil sie schreiben kön-
nen.“¹⁹⁾

Eine böse Bemerkung, Herr Morgen-
stern. Aber ich wollte eigentlich auf die
wirtschaftliche Seite der künstlerischen
Vermarktung zu sprechen kommen;
Kunst kann offenbar — und dies ist
wohl eine Banalität — von vielen ver-
schiedenen Gesichtspunkten aus be-
trachtet werden; aber überraschend ist
es doch, daß sich auch ein Wirtschafts-
wissenschaftler in unserer Runde be-
findet. Herr Münnich, was haben Sie
zu unserer Diskussion eigentlich beizu-
tragen?

Münnich: „Kunst zählt zu jenen ar-
chaischen Bedürfnissen der Menschen,
die wie auch Gesundheit, nach Meinung
vieler, vor allem stark irrational
geprägter Gemüter jeder profanen
Wirtschaftlichkeitsbetrachtung ebenso
wie jeder ideologiekritischen oder
kunssoziologischen Analyse entzogen
sind. (...) Dennoch läßt sich die Tatsa-
che nicht übersehen, daß Kunst produ-
ziert wird, daß Künstler Produktions-
mittel erwerben, um mit ihrer Hilfe
Kunstwerke zu erstellen, daß viele
Künstler vom Vertrieb und der Ver-
marktung ihrer Kunstwerke leben, daß
Spitzenkünstler in allen Gesellschaften
im Vergleich zu anderen Professionen
Spitzeneinkommen beziehen (und die
einzige gesellschaftliche Klasse darstel-
len, der dies gelingt, ohne den sozialen
Neid anderer Klassen zu provozieren),
daß Kunst einen offenbar mächtigen
Bedarf stillt, so daß es nebeneinander
einen breiten Markt profaner Kunst
und einen engen Expertenmarkt der
Spitzenkunst gibt, einen so mächtigen
Bedarf, daß es eigens wirtschaftlich
sehr erfolgreiche sublegale Märkte für
Kunstfälschungen und für Kunstraub
gibt. Kunst hat also eine bedeutende
wirtschaftliche Dimension.“¹⁹⁾

Das ist einsichtig; aber wie erfolgt nun
die Preisbildung auf solchen Kunst-
märkten? Entzieht sie sich nicht der
üblichen ökonomischen Logik?

Münnich: „Die Preise tendieren (...) nicht zu den Produktionskosten, sie
folgen vielmehr dem Modell sich selbst
erfüllender Prophezeiungen: Wenn ein
Kunstwerk als spekulationsträchtig
gilt, wird es nachgefragt und damit der
erwartete Gewinn herbeigeführt. (...) Entgegen einer beliebigen Apologetik,
die längst den Charakter eines Stereo-
typs angenommen hat, beteiligen sich
an dieser Spekulation auch lebende
Künstler, vorwiegend bei ihren eigenen
Produkten, bei denen sie gegenüber ih-
ren Agenten und gegenüber den Nach-
fragern den Vorteil aufweisen, die Pro-
duktion unmittelbar selbst steuern zu
können. Künstlerliche Entwicklungs-
phasen bei bildenden Künstlern ent-
puppen sich daher in manchen Fällen
in mehrfacher Hinsicht als außeror-
dentlich wertvolle Marktstrategie.“²⁰⁾

Auch bildende Kunst wird aber nicht
nur in Originalen „produziert“, son-
dern auch in Massenauflagen. Was
könnte man aus ökonomischer Sicht
zu diesem „Kunstmarkt“ sagen?

Münnich: „Gegen (die) Flut von Re-
produktionskunst hat die Kunstszene
den Kult des Originals entwickelt. Die
beste Hi-Fi-Technik in Aufnahme und
Wiedergabe unter geradezu idealen
akustischen Bedingungen ist künstle-
risch (fast) wertlos gegenüber der phy-
sischen Anwesenheit im gleichen (aku-
stisch minderwertigen) Konzertsaal wie
der Maestro. Das vielgerühmte Lä-
cheln der Mona Lisa ist nur ein dämli-
ches Grinsen, wenn es von einem Vier-
farbendruck von der Wand des Wohn-
zimmers im eigenen Heim erstrahlt.
(...) Aus ökonomischer Sicht ist allein
entscheidend, ob die physische Er-
scheinungsform eines Gutes eine Pro-
duktdifferenzierung gestattet. Wenn
die Form der Übermittlung, wenn das
Medium der Darbietung der künstleri-
schen Information variieren kann —
und wenn es gelingt, den Konsumenten
für die Unterschiede zu sensibilisieren
— dann läßt sich der Markt gewinn-
bringend in viele Teilmärkte aufzäh-
nern, von denen jeder seinen eigenen
Kundenstamm aufweist.“²¹⁾

Es werden auf diese Weise also ver-
schiedene Gruppen von Konsumenten
angesprochen?

Münnich: „Von besonderer Bedeu-
tung ist auch der Schulunterricht in al-
len kultur- und geisteswissenschaftli-
chen Fächern. Durch den Musikunter-
richt steht den Musikern, durch den
Kunstunterricht den bildenden Künst-
lern und durch den Deutsch- und Spra-
chenunterricht den Literaten ein Wer-
beapparat zur Verfügung, wie sonst
keinem Wirtschaftszweig.“²²⁾

So wird Ihres Erachtens also aus Ab-
satzgründen einerseits eine Kunst für
die Masse, andererseits eine für die Eli-
te vermarktet?

Münnich: „Während sich erstere regel-
mäßig am Markte selbst trägt, bedarf
die letztere in manchem Bereich offen-
bar massiver öffentlicher Subvention-
en. Diese Art von Kunst dient zu-
gleich der gesellschaftlichen Ober-
schicht als kulturelles Zeichen der Zu-
gehörigkeit. So führen viele Kunstver-
anstaltungen zu einer ausgesprochen
regressiven, die Bezieher hoher Ein-
kommen begünstigenden Umvertei-
lung. Symptomatisch hierfür sind die
Salzburger Festspiele, bei denen der
künstlerische Jet-Set der Welt zu einem
erheblichen Ausmaß aus dem allge-
meinen Steueraufkommen zu Österreich
subventioniert wird. (...) Dabei ist der
Kreis der Begünstigten keineswegs auf
die Kunstkonsumenten beschränkt.
Auch unter den arrivierten Künstlern
gibt es wahre Spitzenkönner der
Selbstvermarktung unter Erschließung

öffentlicher Finanzierungsquellen.“²³⁾

Ihre Ausführungen, Herr Münnich,
sind nicht nur desillusionierend, sie
lassen uns auch den Kunstbereich un-
ter einem ganz neuen Blickwinkel se-
hen. Aber gehen wir nun zu der Frage
über, welche gegenwärtigen Tendenzen
sich am Kunstsektor abzeichnen, und
was diese für die Gesellschaft bedeuten
können. Sie, Herr Bell, haben sich
über diesen Modernismus in Ihrem
Buch geäußert.

Bell: „Die Grundprämisse des Moder-
nismus, der rote Faden, der sich durch
die westliche Kultur seit dem 16. Jahr-
hundert zieht, läßt sich auf die Formel
bringen: die kleinste soziale Einheit der
Gesellschaft ist nicht die Gruppe, die
Zunft, der Stamm oder die Stadt, son-
dern der Mensch. Das westliche Ideal
war der autonome Mensch, der, indem
er über sich selbst bestimmt, Freiheit
erlangen könne. Mit diesem ‚neuen
Menschen‘ ging die Ablehnung von In-
stitutionen einher (...); ferner die Er-
öffnung neuer geographischer und so-
zialer Bereiche, der Wunsch und die
wachsende Fähigkeit, die Natur zu be-
herrschen und aus sich selbst das Best-
mögliche zu machen, sich gar unter
Mißachtung alter Traditionen selbst zu
einem gänzlich neuen Menschen zu
formen. Was zu zählen begann, war
nicht die Vergangenheit, sondern die
Zukunft.“²⁴⁾

Was hatte dies Ihres Erachtens für eine
Konsequenz für den Kunstbereich?

Bell: „Auf der Kulturebene entsteht
der unabhängige Künstler, der aus der
Herrschaft von Kirche und fürstlichem
Patron entlassen, all das schreiben und
malen kann, was ihm selbst und nicht
seinem Gönner gefällt; der freie Markt
steht ihm offen. In der kulturellen Ent-
wicklung hat dieses Streben nach Un-
abhängigkeit, der Wille, frei zu sein —
nicht nur vom Mäzen, sondern auch
von allen Konventionen — seinen Aus-
druck im Modernismus gefunden und,
in extremer Form, in der Vorstellung
vom entfesselten Ich.“²⁵⁾

Wollen Sie damit jenes Phänomen be-
schreiben, das Theodor W. Adorno in
der Weise ausdrückte, daß er sagte,
Aufgabe von Kunst heute sei es, Chaos
in die Ordnung zu bringen? Und wel-
che Bedeutung hatte dieser Modernis-
mus, wie Sie ihn nennen, im Rahmen
der gesellschaftlichen Entwicklung der
letzten hundert Jahre?

Bell: „Seine Macht bezog er aus der
Vergötzung des Selbst, und seine An-
ziehungskraft wurzelte in der Vorstel-
lung, das Leben sei ein Kunstwerk und
die Kunst könne sich nur gegen die
Konventionen der Gesellschaft, vor al-
lem der bürgerlichen Gesellschaft aus-
sprechen. (...) Heute hat sich der Mo-
dernismus erschöpft. Die Spannungen
sind verfliegen. Die kreativen Impulse
sind erschlaft und der Moder-

nismus ist zur leeren Hülle geworden. Die rebellischen Impulse sind von der ‚Kulturmasse‘ institutionalisiert worden, seine experimentellen Formen sind zur Syntax und Semiotik von Werbung und Haute Couture verkommen. Als Kulturstil besteht der Modernismus als radikaler Chic weiter; er gestattet der Kulturmasse den Luxus eines ‚freieren‘ Lebens, während er gleichzeitig angenehme Jobs in einem Wirtschaftssystem bereitstellt, das sich in seinen Motivationen verändert hat.¹²⁶⁾

Was verstehen Sie unter Kulturmasse?

Bell: „Unter ‚Kulturmasse‘ verstehe ich an erster Stelle ein Publikum, das groß genug ist, um einen ganzen Kulturproduktionsbereich selbständig zu unterhalten. In beruflicher Hinsicht bestünde die Kulturmasse vor allem aus jenen Personen in den Industrien des Wissens und der Kommunikation, die samt ihren Familien mehrere Millionen zählen.“¹²⁷⁾

Und diese bilden sozusagen den Markt für die Kunstprodukte?

Bell: „Zwangsläufig finden sich auch kleinere Kreise — jene, die Tom Wolfe die *culturati* nennt, die das Kulturelle stärker betonen, die ‚modisch‘, ‚in‘, ‚auf der richtigen Welle‘ sein wollen. Die, wie die Deutschen sagen, der richtigen ‚Tendenz‘ folgen, sich nach der Kulturfahne drehen, sei es in der Mode oder bei den Kinkerlitzchen einer Jugendkultur. Tendenz oder Tendenzverhöckern, damit befassen sich die *culturati*.“¹²⁸⁾

Karl Kraus: „Wo nehme ich nur all die Zeit her, so viel nicht zu lesen?“¹²⁹⁾

Morgenstern: „Manchen Menschen würden Weihnachtskataloge, Zeitungsannoncen und zu Mundwassern, Seife, Thermosflaschen, Petroleumöfen usw. beige packte Erklärungen und Referate als lebenslängliche Lektüre völlig genügen!“¹³⁰⁾

Das heißt also, daß sich Kunst zunehmend an modischen „Neuheiten“ orientiert bzw. sich nach dem — guten oder schlechten — Geschmack der Masse zu Verkaufszwecken richtet?

Wotruba: „Der Begriff des guten Geschmacks ist dort zu Hause, wo die Kunst leer wird und der Inhalt in den Hintergrund tritt. Kommt es erst einmal dazu, dann ist die schöpferische Kraft erlahmt, und an ihre Stelle treten Begriffe, die zweiter Ordnung sind. Der Weg vom Geschmackvollen zum Geschmacklosen ist kurz, die Grenze ist erschreckend schnell überschritten. Schutz vor solchen Fehlritten gewährt nur eine alte Kultur, und von da ist es nicht mehr weit zur müden Kultur; in ihr gedeiht die Kunst des Geschmacks immer am besten. Erscheinungen dieser Art hat es zu allen Zeiten gegeben und so lange sie nur einzeln auftreten,

braucht man sie nicht zu fürchten. Werden sie aber als einzige wahre Kunst ihrer Zeit gefeiert, dann wird es notwendig, sich Rechenschaft darüber zu geben, und dann ist die Kritik die erste Voraussetzung einer Gesundung.“¹³¹⁾

Herr Paz, teilen Sie die Kritik von Herrn Bell an der modernen Kunst?

Paz: „Heute (...) verliert die moderne Kunst allmählich ihre Negationskraft. Schon seit einigen Jahren sind ihre Ablehnungen ritualisierte Wiederholungen geworden. Die Rebellion ist in eine Verfahrensfrage umgeschlagen, die Kritik in Rhetorik, das Übertreten von Gesetzen ins Zeremoniell. Die Negation hat nichts Schöpferisches mehr.“¹³²⁾

Aber was bedeutet das? Kann man daraus die Schlußfolgerung ziehen, daß die Kunst am Ende ist?

Paz: „Damit sage ich nicht, daß wir das Ende der Kunst erleben, wir erleben vielmehr das Ende der modernen Kunst.“¹³³⁾

Diese pointierte Bemerkung müßte eigentlich auch Widerspruch auslösen. Aber wir haben jetzt sehr häufig auf Literatur Bezug genommen, und es wäre nun interessant zu erfahren, welche Probleme sich mit den modernen Strömungen aus Ihrer Sicht, aus der eines Bildhauers, verbinden, Herr Wotruba?

Wotruba: „Meine Bemühung geht darum, meine Arbeit von den Einflüssen einer starren, unschöpferischen Wissenschaft und ebensolchen Technik freizuhalten. Wissenschaft hat ja heute nichts mehr mit der Vorstellung von Erkenntnis oder gar Weisheit zu tun, und in der mechanischen Entwicklung unserer Technik liegen ihre Grenzen. Trotzdem stehen Wissenschaft und Technik im Vordergrund aller Interessen. Die Masse der Intellektuellen und der Künstler fühlt sich durch diese Mächte zuerst beunruhigt, erliegt aber am Ende ihrer Faszination. Maler und Bildhauer gleichen ihre Formen den Zweckformen unseres Jahrhunderts an. Die Reaktionen der Künstler erfolgen nicht mehr direkt, sondern sind diktiert von der Angst, nur am Rande der Zeit zu stehen.“¹³⁴⁾

Sie betonen damit das Problem der Anpassung der Kunst; aber nicht jenes des politischen Opportunismus, sondern jenes der Anpassung an rationale Formen, Materialien, an Technik und Wissenschaft?

Wotruba: „Nun, ich glaube, daß die Kluft, welche von jeher Technik und Kunst trennte, nicht groß genug gehalten werden kann. Der Erfindungsgeist, der zur Durchformung technischer Apparate aufgewendet wird, ist auf andere und gegensätzliche Voraussetzungen gegründet als der Erfindergeist der

Künstler. Diese beiden Welten dürfen einander nicht berühren. Der perfekten automatischen Welt liegt ein tödliches System zugrunde, die Wiederholung. (Hierher gehört auch die Überschätzung neu gefundener Materialien und deren Verwendung in der modernen Plastik.) Die Technik führt selbst auf höchster Stufe zum Konformismus, künstlerische Massenbewegungen bewegen sich in gleicher selbstmörderischer Richtung. Die technische Höhe der Wissenschaften garantiert zwar in Zukunft Behaglichkeit und Bequemlichkeit für jedermann, doch ist damit die Gefahr der absoluten Vernichtung gleichermaßen gestiegen. Der Mensch reißt mit wissenschaftlicher Dummheit die letzte Mauer nieder, die ihn in der Stunde des Todes schützen soll.“¹³⁵⁾

Das bedeutet, daß sich die Kunst, will sie individualistisch bleiben, nicht nur politischen Strategien, sondern auch dem Zweckdenken eines modernistischen Zeitgeistes entziehen muß?

Wotruba: „Der wahre Künstler ist ein Rebell, er kann, will er seine Sendung erfüllen, nur als einzelner leben. Die Welt der Technik bedarf keiner Bestätigung durch ihn, denn sie ist. In der Zwecklosigkeit der Kunst liegt ihr aristokratisches Element. Ihr Nutzen und der der Künstler für die skeptische menschliche Gesellschaft besteht nur darin, eben dieser Gesellschaft eine Vorstellung von uneignütziger Harmonie und Schönheit, von Gesetz und Phantasie in so eindringlichen, von der Umwelt aber unabhängigen homogenen Formen vorzuführen, daß der gegen den Strom sich Bewegende (das ist der Künstler) im Recht bleibt.“¹³⁶⁾

Die Kunst kommt also — so lassen sich viele Äußerungen in dieser Runde wohl zusammenfassen — ihrer Aufgabe, gesellschaftliche Phänomene zu deuten und zu kritisieren, vielfach nicht mehr nach. Läßt sich diese Beobachtung präzisieren? Oder lassen sich Gegen Tendenzen ausfindig machen?

Wolfgang Kraus: „Die Kultur, so dämmert es in ferner Erinnerung, war einmal der Bereich der Werte, der Sinngebung, dorthin hatte man sich einst orientiert, wenn man Klarheit über das Leben gewinnen, wenn man emotionale Erfüllung erleben wollte.

Im stets deutlicher werdenden Debakel der Zivilisation, in der Enttäuschung über die Konsumgesellschaft einerseits und die kommunistischen Diktaturen andererseits beginnen sich immer größere Schichten der Bevölkerung auf eine Kultur zu besinnen, die allerdings nicht politisch gesteuert sein darf.“¹³⁷⁾

Die Kunst als Kritik an der Konsumgesellschaft?

Wolfgang Kraus: „Das trotz mancher Krisen immer noch aufstrebende allgemeine Wohlstandsniveau, die immer noch vielfältiger werdende Konsum-

möglichkeit, die anwachsende Freizeit lassen offenkundig ein wesentliches Wertverlangen unbefriedigt: der Mensch lebt auch dann nicht vom Brot allein, wenn es mit Butter bestrichen und mit Schinken belegt ist."³³⁸ „Daß im kulturellen Bereich der für die Gesellschaft und den einzelnen wichtige Vorgang der Selbsterkenntnis, des Findens der Identität geschieht, dieser Spiegelungsprozeß aber nur von zeitgenössischen und scharf gezeichneten Werken veranlaßt werden kann, (...)“³³⁹

Entschuldigen Sie die Unterbrechung — aber kann sie das wirklich? Kann Kunst heute noch diese Sinngabe leisten?

Wolfgang Kraus: „Die Ahnung verdichtete sich, Intellekt, Emotion, Wunschziel und Wirklichkeit könnten unter dem Gedanken einer Kultur und dem Gesetz einer Kunst wieder zueinanderfinden, dies wäre vielleicht ein Weg zum ‚ganzen Menschen‘. So entstand, von den Politikern und Beobachtern im Westen weitgehend übersehen, gerade im Bereich der westlichen Demokratien unter der von Wirtschaft und Konsum bestimmenden Alltagsrealität eine zunehmende und völlig rationale Offenheit des zersplitterten Menschen für Kultur.“⁴⁰

In dieser Betrachtungsweise geht natürlich die Kunst in einen weitgefaßten Kulturbegriff ein; und Kultur ist sozusagen die sinnstiftende Instanz einer Gesellschaft. Läuft dies nicht — verzeihen Sie den Ausdruck — dem „Zeitgeist“, einer wissenschaftlich-technisch-positivistisch geprägten Welt, entgegen?

Wolfgang Kraus: „Die Tabula rasa, die der ideologische Strukturalismus (...) macht, muß als eine Art kalter Anarchismus im kulturellen Bereich erscheinen, der alles Bisherige beseitigen wil, damit dann das Reich der objektiven Strukturen sichtbar werde. Wer aber wegwirft, muß erst einmal haben, arme Leute werden selten Anarchisten. Die Söhne der Reichen sind die härtesten Liquidierer. Die Tabula-rasa-Positivisten des ideologischen Strukturalismus haben persönlich ausgiebig Humanismus, humanistisches Ethos und vielfältiges Wissen. Aus dem Komfortwagen ihrer tradierten Ethik, ihrer reichhaltigen Bildung, ja ihrer Professuren, fordern sie die Auflösung all dessen. Wenn aber dieses Ethos, diese Bildung, dieses Wissen nicht mehr weitverbreitet vorhanden sind, nicht mehr gelehrt werden, was machen dann die Söhne und Töchter? Werden sie sich mit den wertfreien, dünnen und sterilen Strukturen begnügen? Besteht nicht vielmehr die Gefahr, daß sie dann aus umso stärkerem Verlangen nach Werten emotional und intellektuell ins vergangene Jahrhun-

dert zurückfallen und dazu verurteilt sind, furchtbare Erfahrungen neu zu machen.“⁴¹

Ich scheue mich nicht zu sagen, daß dies sehr bedrängende Fragen sind, die Sie stellen, auch wenn sie uns ein wenig vom unmittelbaren Bereich der Kunst im engeren Sinne wegführen. Aber noch eine abschließende Frage: Können Sie den von Ihnen verwendeten Begriff der „Kultur“ etwas genauer zu fassen versuchen?

Wolfgang Kraus: „Kultur hängt, wie ich meine, mit menschlichem Verstehen, Rücksicht, Hilfsbereitschaft zusammen, mit Güte, mit Distanz, mit der Erkenntnis von Möglichkeiten und Grenzen. (...) Das Wort Kultur, das von colere und cultra abgeleitet ist, entstammt (...) einem Umkreis von Bedeutungen, der eine Auffassung des Begriffes Kultur im Sinne von ethischem und ästhetischem Anspruch nahelegt.“⁴² „Wie könnte man nun, um zu einem einfachen Satz zu kommen, die Frage, was Kultur ist, mit wenigen Worten beantworten? Ich schlage vor: Kultur ist humaner Inhalt, der sich im realen Leben ausdrückt, sich in der Kunst spiegeln kann, und der von der Kunst — auch durch scheinbar negative Provokation — gesteigert wird.“⁴³

Karl Kraus: „Nun ists genug. Es hat mich nicht gefreut, und Neues wird es auch wohl nicht mehr geben.“⁴⁴

Wir danken Ihnen allen für dieses Gespräch.

Anmerkungen:

- 1) Daniel Bell: Die Zukunft der westlichen Welt. Kultur und Technologie im Widerstreit, Frankfurt a. M. 1979 (Originalausgabe: The Cultural Contradictions of Capitalism, 1976), S. 22.
- 2) Karl Kraus, Magie der Sprache. Ein Lesebuch. Hg. v. Heinrich Fischer, Frankfurt a. M. 1974, S. 66.
- 3) Ebda, S. 108.
- 4) Um Wotruba. Schriften zum Werk. Hg. v. Otto Breicha, Wien/Frankfurt/Zürich 1967, S. 195.
- 5) Bell: Zukunft, S. 22.
- 6) Ebda.
- 7) Albert Camus: Der Künstler und seine Zeit, in: Ders.: Kleine Prosa, Reinbek b. H. 1961, S. 15.
- 8) Ebda, S. 20.
- 9) Ebda, S. 28.
- 10) Karl Kraus: Magie, S. 137.
- 11) Wolfgang Kraus: Kultur und Macht. Die Verwandlung der Wünsche, München 1978, S. 30.
- 12) Ebda, S. 31.
- 13) Reinhart Lettau: Zerstreutes Hinausschaun. Vom Schreiben über Vorgänge in direkter Nähe oder in der Entfernung von Schreibtischen, München/Wien 1980, S. 156f.
- 14) Christian Morgenstern: Stufen. Eine Entwicklung in Aphorismen und Tagebuchnotizen, München 1929, S. 73 (zit. n. Deutsche Aphorismen. Hg. v. Gerhard Fieguth, Stuttgart 1978).
- 15) Lettau: Hinausschaun, S. 160.
- 16) Ebda, S. 161.
- 17) Ebda, S. 180.
- 18) Morgenstern: Stufen, S. 77.
- 19) Frank E. Münich: Zur ökonomischen Analyse der Kunst, in: Wirtschaftspolitische Blätter 27 (1980), S. 17—26, hier S. 17.
- 20) Ebda, S. 21f.
- 21) Ebda, S. 20.
- 22) Ebda, S. 24.
- 23) Ebda, S. 25.
- 24) Bell, Zukunft, S. 25.
- 25) Ebda, S. 26.
- 26) Ebda, S. 29.
- 27) Ebda, S. 43, Fußnote 12.
- 28) Ebda, S. 44, Fußnote 21.
- 29) Karl Kraus: Beim Wort genommen. Dritter Band der Werke von Karl Kraus. Hg. v. Heinrich Fischer. 2. Aufl. München 1965, S. 119 (zit. n. Deutsche Aphorismen, s. Anm. 14).

- 30) Morgenstern: Stufen, S. 83.
- 31) Wotruba: Schriften, S. 158.
- 32) Octavio Paz: Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde, Cambridge 1974, S. 149 (zit. n. Bell: Zukunft).
- 33) Ebda.
- 34) Wotruba: Schriften, S. 187.
- 35) Ebda.
- 36) Ebda.
- 37) Wolfgang Kraus: Kultur und Macht, S. 33.
- 38) Ebda, S. 70f.
- 39) Ebda, S. 74.
- 40) Ebda, S. 33.
- 41) Ebda, S. 120.
- 42) Ebda, S. 130.
- 43) Ebda, S. 136.
- 44) Karl Kraus: Magie, S. 288.



und auch die Architektur der
Ich und Ich Kultur geht davon
aus, daß Ich und Ich nie Objekt,
sondern Subjekt ist.



Lieber Leser, die obige Abbildung gibt das Endstadium meines Beitrages zur Ausstellung „Architektur aus Graz“ im Grazer Künstlerhaus im April/Mai 1981 wieder. Für das rechte Feld habe ich um die Eintragung von Namen und Adressen aller Interessenten gebeten, die über weitere Ereignisse in Zusammenhang mit „Architektur der Ich und Ich Kultur“ und dem gegenwärtigen Life-Roman „Totalschock im christlichen Abendland“ informiert werden wollen. In der letzten Ausstellungswoche war das rechte Feld mit Namen und Adressen beinahe vollgeschrieben und teils, unten der Sieb-Gelatur-Bomben geblieben. An einem der letzten Ausstellungstage hat dann das Namens/Adressen-Feld das abgebildete Aussehen erhalten. Ich bitte daher alle Interessenten nochmals um Namen und Adresse. Hartmut Skerbsch, 8124 Neuhof 88.

Foto: Michael Schuster

DER STANDARD STEIRISCHER KÜNSTLER UND KULTURVERANSTALTER IM JAHR 1981

- 0 Es heißt im Vorprospekt zum „steirischen herbst '81“ unter „steirischer vorherbst '81“: „In diesem Rahmen werden Veranstaltungen zusammengefaßt, die den Standard steirischer Künstler und Kulturveranstalter repräsentieren.“

Diese irreführende Formulierung verweist genau auf das gegenwärtige Verhältnis von Kulturveranstaltern und Künstlerschaft in der Steiermark, und verlangt einige Klarstellungen:

- I Der Standard der Veranstaltungsges.m.b.H. „steirischer herbst“, was deren Verhältnis zur steirischen Künstlerschaft betrifft, ist dadurch charakterisiert, daß sie für sich in Anspruch nimmt, den Standard steirischer Künstler in Veranstaltungen zu repräsentieren, ohne sich jemals auch nur ansatzweise um die einfachsten Grundbedingungen eines Standards von künstlerischer Arbeit gekümmert zu haben, geschweige denn irgendetwas zu einem Standard beigetragen zu haben.
- II Der Standard steirischer Künstler, was ihre Arbeit betrifft, liegt einzig und allein in der eigenen Leistung begründet. Der Standard ihrer Arbeit wird jedoch davon beeinträchtigt, daß die offiziellen Kulturveranstalter künstlerische Arbeit ohne Abgeltung an den Künstler für ihre überwiegend kunstfremden Interessen verwenden wollen, wobei sie sich aber diese Arbeit, langfristig gesichert, von der Öffentlichkeit abgelten lassen.
- III Der Standard des Kulturveranstalters „steirischer herbst / Neue Galerie“, was dessen eigenes Gebiet, das Ausstellungsmachen betrifft, ist dadurch charakterisiert, daß er vorgibt, eine Ausstellung mit dem Titel „70 bis 80 — elf Jahre Kunst in der Steiermark“ zu veranstalten, aber in keiner Weise Ausstellungsbedingungen schafft, die dem Kunstbegriff und den Ausdrucksformen, die den Zeitraum 1970—80 geprägt haben, auch nur annähernd angemessen sind. Nach einem Konzept der bloßen Ansammlung und Aneinanderreihung wird steirisches Kunstschaffen aus 11 Jahren zu etwas zusammenimprovisiert, von dem man glauben könnte, der Veranstalter sei allen Ernstes der Auffassung, die wesentlichen geistigen Impulse für den Zeitraum 1970—80 seien von der Malerei ausgegangen.
- IV Der Standard steirischer Künstler, was die Wertschätzung ihrer Arbeit von seiten des Kulturreferates der Steiermärkischen Landesregierung / steirischer herbst / Neue Galerie betrifft, ist dadurch charakterisiert, daß für die Präsentation steirischen Kunstschaffens über den Zeitraum der vergangenen 11 Jahre, also der ungeschminkten Präsentation des Kunstschaffens einer Region, lediglich 50.000 Schilling aufgewendet werden, während für die ganz und gar nicht internationalen Modetrends zurechtmanipulierte Regionalismus-Ausstellung des diesjährigen trigon 1,5 Mill. S, also das 30-fache aufgewendet werden.

BESITZ & BESETZ

GERECHTSCHREIBUNG :

1. BESITZEN HEISST , MIT DEM HINTERN DRAUFSITZEN :

WER SICH AUF SEINE GOLDENE TASCHEN-
UHR SETZT , HAT WARM UND RECHT !

2. LEBENDIGER BESITZ STATT TOTES EIGENTUM :

WESSEN HÄUSER VERKOMMEN ,
DESSEN RECHTE ERKALTEN !

3. BESITZ UND STADTERNEUERUNG :

WENN DIE ALTHAUSWIRTSCHAFT BLÜHT ,
KÖNNEN WIR ENDLICH DIE SCHIACHEN
NEUBAUTEN ABREISSEN .

4. BESETZEN HEISST AUFGELEGEBENE VERPFLICHTUNGEN ÜBERNEHMEN :

WER NICHT WILL
DARF BEI DEN ELTERN BLEIBEN .

5. EINHEIT VON BESITZ UND EIGENTUM :

GESÄSS & GESETZ

GAZI HERZOG
NOVEMBER
1980

WELTWEITE SOLIDARITÄT

Unter dem Titel „Weltweite Solidarität“ bringen wir Selbstvorstellungen von Amnesty International, des Lateinamerika-Komitees Graz und des 3.-Welt-Ladens Graz.

Eine Verschwörung der Hoffnung

Gekürzte Fassung eines Artikels von Thomas Hammarberg (Thomas Hammarberg ist Generalsekretär von Amnesty International)

Amnesty International wurde vor zwanzig Jahren, 1961, gegründet, um die vergessenen Gefangenen aus den Kerkern herauszuholen.

„Wir glauben, daß diese ersten sechs Monate gezeigt haben, daß man in einer zunehmend zynischen Welt ein großes, noch unterentwickeltes Reservoir an Idealismus erschließen kann“, erklärte der Gründer von Amnesty International, Peter Benenson, als die Organisation ein halbes Jahr alt war. Innerhalb weniger Monate hatten mehrere tausend Menschen sich zur Mitarbeit entschlossen.

Im Jahre 1963 schrieb der frühe Förderer der Bewegung, der Humanist Dr. Albert Schweitzer, in einer besonderen Botschaft an Amnesty International: „Ich glaube, daß der Frieden der Welt nur erreicht werden kann, wenn Menschen aller politischen Richtungen, Religionen und Rassen, die Freiheit haben, ihre Meinung in einem fortwährenden Dialog auszutauschen. Aus diesem Grunde möchte ich besonders all jene bitten, die auf ihre Weise für den Frieden in der Welt arbeiten, ihren Beitrag zu leisten — am besten durch aktive Mitarbeit, oder, wenn es nicht möglich ist, durch finanzielle Unterstützung — zu diesem großen neuen Unternehmen, das Amnesty International heißt.“

Nicht alle diese Kräfte sind heute mehr.

Als die Bewegung bekannter wurde und mehr Unterstützung erhielt, wurden kritische Stimmen laut. Ein Bericht über Behauptungen von Mißhandlungen an Gefangenen in Nordirland erregte Aufsehen in Großbritannien, dem Land, wo der Amnesty-Aufruf zuerst erfolgt war. Als weitere Berichte über andere Länder herauskamen, gab es ebenfalls Klagen. Die sowjetische Zeitung „Iswestija“ verwies auf „Ideologische Saboteure“, Rastababiz aus Iran bezeichnete Amnesty als „neues Marijnetzenpall“, das die Kommunisten begonnen haben.“

Aber gerade aus diesen Ländern, die Amnesty verurteilten, kamen andere Stimmen. Die Postkarten, Telegramme und kleinen Pakete mit Medikamenten waren durchgekommen. Briefe kamen zurück, die oft durch die Postzensur der Gefängnisse oder die Flughäfen geschmuggelt worden waren. Aus den Arbeitslagern, aus den Folterzellen, von den Familien und Rechtsanwälten kamen neue Berichte über Folter, Mißbrauch der Psychiatrie, von geheimen Hinrichtungen. Und immer wie der der eindringliche Appell: „Sie müssen tun, was Sie können, um uns zu helfen!“

Angesichts wachsender Beweise von Greueln an Gefangenen, einer Seuche, die sich in den siebziger Jahren ausgebreitet hatte, begann Amnesty International eine weltweite Kampagne zur Abschaffung der Folter. Wo immer Gefangene gefoltert wurden, griff Amnesty International ein. Ein neues System wurde eingerichtet, wobei Telefone, Postfächer, Telegramme und Fernschreiber eingesetzt wurden, um Berichte über Verhaftungen zu prüfen und freiwillige Mitarbeiter zu alarmieren, falls mit Folter gerechnet werden mußte. Wenn ein Bericht überprüft war, konnten innerhalb von wenigen Stunden von Appellen auf ihrem Weg sein. Die Bewegung war zu einer lebenswichtigen Verbindung geworden — eine „Verschwörung der Hoffnung“ — für jeden offen, der bereit war, sich für die Verteidigung der Menschenwürde einzusetzen. Es hatte sich gezeigt, daß Menschen verschiedener Ausrichtungen in dem Bestreben, tyrannischen Ausschreitungen Einhalt zu gebieten, zusammenarbeiten konnten.

Die Auszeichnung mit dem Friedensnobelpreis im Jahre 1977 brachte eine erneute Betätigung des ursprünglichen Amnesty-Ziels. Bei der Preisverleihung stellte das Nobel-Komitee fest: „Die Welt ist Zeuge einer ständig steigenden Brutalität, einer Internationalisierung von Gewalt, Terrorismus und Folter... Durch ihren Einsatz für die Verteidigung menschlicher Werte gegenüber erdrückender Beherrschung, Gewalt und Freiheitsangst, Amnesty International dazu beigetragen, den Boden für Freiheit, für Gerechtigkeit und damit für den Frieden in der Welt zu sichern.“

Wir von Amnesty International sind weniger zuversichtlich. Es gibt noch immer unzählige politische Gefangene. Es wird noch immer gefoltert. Täglich werden Hinrichtungen gemeldet.

Angesichts dieser Herausforderung ist unsere völlige Unabhängigkeit nur noch zwingender. Wir haben die Verpflichtung, Parteipolitik aus unserer Arbeit für politische Gefangene, die weder Gewalt befürwortet noch angewandt haben, herauszuhalten. Wir müssen dafür sorgen, daß Amnesty ihren eigenen Ideal treu bleibt — einer unabhängigen Bewegung von Menschen, die Opfer von politischer Inhaftierung, Folter und Todesurteil

len verteidigt.

Wir waren nie eine reiche Organisation, und werden — verglichen mit den Budgets der Sicherheitspolizei in der Welt — vermutlich immer unbedeutend erscheinen. Aber wir haben etwas von großem Wert: jeder Schilling, jeder Penny, jede Rupie oder Krone, die wir je ausgegeben haben, kommt aus Spenden von ganz normalen Bürgern. Sie tragen mit ihrer Zeit und ihrem Geld freiwillig dazu bei, die Ungerechtigkeiten, denen andere unterworfen sind, abzuschaffen.

Wir können jede Spende brauchen. Aber wir brauchen noch mehr. Wir brauchen die Bereitschaft mitzumachen. Wir brauchen Menschen, die bereit sind, für die bedingungslose Freilassung von politischen Gefangenen zu arbeiten, ganz gleich wo sie festgehalten werden. Wir brauchen jene, die uns helfen, öffentliche Veranstaltungen gegen die Folter durchzuführen.

Wir müssen bereit sein, Telegramme zu verschicken oder Briefe zu schreiben oder im Regen vor Botschaften zu stehen, oder zu tun, was getan werden muß, um die nächste Welle von Folter und Hinrichtung aufzuhalten. Amnesty International gibt es auch in der Steiermark. Es gibt 17 Amnesty-Gruppen, sechs davon in Graz. Bitte unterstützen Sie uns bei unserer Arbeit, indem Sie bei uns förderndes Mitglied werden, d. h. Sie spenden 300,— jährlich und erhalten dafür von uns monatlich den Amnesty International Rundbrief zugesandt. Schreiben Sie uns bitte.

Unsere Adresse:
Amnesty International
Grain Steiermark
Hans-Sachs-Gasse 1, 8010 Graz

Solidarität mit dem Volk von Lateinamerika

Vorstellung des Lateinamerika-Komitees Graz

Gründung: Im Herbst 1978 anläßlich des Septembraufstandes in Nicaragua und der darauffolgenden Flüchtlingswelle nach Honduras und Costa Rica. Wir bilden einerseits eine Arbeitsgruppe der „Erklärung von Graz für solidarische Entwicklung“, sind andererseits eine selbständige Gruppe und Mitglied des „Österreichischen Solidaritätskomitees für Nicaragua“.

Die Mitgliederzahl schwankt seit unserer Gründung zwischen 5 und 15 Leuten, dazu kommen die Arbeitsgemeinschaften mit anderen Organisationen zu bestimmten Themen, z. B. Nicaragua, El Salvador.

Schwerpunkte: Anfangs stand die nicaraguanische Flüchtlingsproblematik im Vordergrund, zusammen mit der Information über die Situation in Nicaragua.

— Öffentlichkeitsarbeit: Straßenaktionen, v. a. Dezember 78 und 79

— Sammlungen: für die Flüchtlinge in Honduras, die Opposition zur Zeit Somozas und zum Wiederaufbau nach dem Sturz des Diktators

— Brillektion: anläßlich der Alphabetisierungskampagne im freien Nicaragua wurden in ganz Europa Brillen für Nicaragua gesammelt.

Information: es wurden mehrere Informationsveranstaltungen mit Filmen und Diskussionen im universitären und schulischen Bereich veranstaltet.

Mitarbeiter beim Österreichischen Informationsdienst für Entwicklungspolitik (ÖIE)

— Erstellung einer Diaserie über Nicaragua.

Arbeitsgemeinschaft Nicaragua: Anläßlich des Besuches des nicaraguanischen Kulturministers in Graz erzielte gute Zusammenarbeit mit politischen und kirchlichen Organisationen in der ganzen Steiermark, ca. 1500 Leute besuchten die Cardenal-Veranstaltung, bei der Bauseinaktion für die Schule in Chichigalpa wurden über 100.000 Schilling gesammelt.

Wir betreten gemeinsam mit anderen Nicaragua-Komitees das Projekt in La Esperanza (Spital und Ausbildung für medizinische Fachkräfte).

Seit Ende 1980 ist der Schwerpunkt El Salvador, deshalb benannten wir das bisherige Nicaragua-Komitee um in Lateinamerikakomitee.

Im Frühjahr 1981 bildete sich eine **Arbeitsgemeinschaft El Salvador**, der sich nahezu alle politischen und kirchlichen Organisationen mit Sitz in Graz angeschlossen haben. Am 24. 3., Todestag von Erzbischof Romero, machten wir mit einem Schweigemarsch auf die Situation in El Salvador aufmerksam. In einem anschließenden Gottesdienst wurde vor allem die Lage der verfolgten Kirche erwähnt. Einige Tage später versuchten wir nochmals das Volk auf der Straße über den Völkermord El Salvador zu informieren. Zur Zeit führen wir eine **Medikamentensammlung** für die Flüchtlingslager in Honduras durch. Täglich sterben zwischen 4–7 Kinder aus Mangel an nötigsten Hilfsmitteln. Wir sammeln nicht nur Medikamente, sondern auch Geld für den Ankauf von Medikamenten in Mittelamerika.

Probleme der Solidaritätsarbeit:

Medien: verzerrte Darstellung der Situation in der Dritten Welt, keine Hintergrundberichte, v. a. Sensationsmeldungen, ohne deren Zusammenhang oder Geschichte zu erwähnen, Betroffene kommen nie zu Wort. Positiv ist die Verdoppelung der privat aufgetragenen Gelder durch die Bundesregierung.

Einerseits gibt's relativ starke verbale Unterstützung der Solidarität mit der Dritten Welt, andererseits aber werden die Waffenexporte in Diktaturen, die die Menschenrechte groß verletzen (Bolivien, Argentinien, El Salvador...) forciert — um bei uns Arbeitsplätze zu sichern, wie die zuständigen Leute sagen.

Zielsetzungen des Komitees:

— Gewinnung neuer Gruppen für die Solidaritätsarbeit — verstärkte Arbeit in den Medien

— Weiterführung der Informations- und Öffentlichkeitsarbeit

— Mitarbeit bei Friedensinitiativen zur Verhinderung österr. Waffenexporte in die Dritte Welt

— aktive Solidarität mit der Opposition in El Salvador

— Forcierung der entwicklungspolitischen Arbeit an Schulen

— Projektvor schläge für den entwicklungspolitischen Beirat der Landesregierung Steiermark

Das Lateinamerikakomitee trifft sich jeden Donnerstag um 19.00 Uhr im Dritte Welt Laden, Mandlstr. 4, Tel. 784415. Dort ist auch Informationsmaterial über Lateinamerika jederzeit erhältlich, sowie Kaffee aus Genossenschaften von Nicaragua.

Wir laden alle, die für eine selbstbestimmte Entwicklung der Völker v. a. in Lateinamerika sind, zu unseren Treffen ein. Wir bitten Sie um finanzielle Unterstützung für die medizinische Betreuung in Flüchtlingslagern. (Steir. Sparkasse, Erklärung von Graz, Kto. 000.00888, Hinw. Medikamente / El Salvador). Erlagscheine erhalten sie auch im 3. Welt Laden.

Endverkaufspreises, da ja der Zwischenhandel ausgeschaltet ist.

Die Genossenschaften werden nach bestimmten Kriterien ausgesucht. Die Erzeugnisse sollen arbeitsintensiv mit u. a. lokalen Materialien produziert werden, die Genossenschaften sollen besonders die ärmsten Bevölkerungsschichten unterstützen. Auch auf kulturellem Gebiet sollen lokale Traditionen gewahrt bleiben.

Neben dem Versuch, durch die geschilderte Handelsform einen kleinen Beitrag zu einer Hilfe zur Selbsthilfe zu leisten, legt der 3.-Welt-Laden einen gleichwertigen Schwerpunkt auf Informations- und politische Arbeit. Im Laden ist eine breite Auswahl an Literatur zu Themen der 3.-Welt-Problematik vorhanden. Die Mitarbeiter versuchen, viele Bevölkerungskreise für die Probleme der 3. Welt zu sensibilisieren und über Ursachen und Zusammenhänge zu informieren. Das geschieht über breite Bildungsarbeit in Schulen, mittels Vorträgen und Filmen, durch Aktionen wie „Jute statt Plastik“.

„Hunger ist kein Schicksal“ u. a. m. Mit eingeschlossen bei dieser Arbeit werden auch Rundgruppen in Österreich (Behinderte, Bergbauern).

Der Träger des 3.-Welt-Ladens ist der Verein „Steirische Entwicklungspolitische Initiative (SEPI)“. Dieser ist interkonfessionell und parteipolitisch ungebunden. Die Arbeit wird von ehrenamtlichen Mitarbeitern verrichtet (nur im Verkauf sind zwei Mitarbeiterinnen halbtags beschäftigt). Der 3.-Welt-Laden arbeitet kosten deckend.

Interessenten, die sich informieren, mitarbeiten oder auch nur eine Tasse Kaffee trinken möchten, sind herzlich willkommen. Nähere Auskünfte erhält jeder im 3.-Welt-Laden Graz, Mandellstraße 24.

Varia

Die gesammelten Worte des Ronald Reagan. Heyne Taschenbuch 5853, München 1981.

Ein kleines Buchlein, ein verlegerischer „Schellschuß“, der auf der Idee beruht, nicht über Ronald Reagan zu schreiben, sondern ihn selbst in einer Zitatenammlung zu Worte kommen zu lassen. Schließen wir uns dem an. Von Ruhe und Ordnung hat Reagan viel: „Die Verfassung war nie dazu da, Degeneration zu schützen. Wer damit anfängt, die Fahne zu verbröckeln, der endet damit, Detroit niederzubrennen.“ Aber Gott sei Dank gibt es auch anständige Menschen: „Alle Menschen sind wunderbar, außer denen, die immer nur kritisieren.“ Und zu denen gehören beispielsweise demonstrierende Studenten: „Am liebsten würde ich deren jugendliche Energie mit einem Lederriemen im Raum halten.“ Derlei entschlossenes Handeln empfiehlt sich auch in anderen Fällen: „Wir sollten Nordvietnam den Krieg erklären. Dann könnten wir bis Mittag das ganze Land einnehmen und wären zum Abendessen wieder zu Hause.“ Mit der Dritten Welt hat er überhaupt nichts im Sinn; bezüglich der unterentwickelten afrikanischen Staaten wird er sogar humorvoll: „Wenn die jemand zum Essen einladen, dann essen sie ihn auch gleich mit auf.“ Und schließlich noch ein Beispiel zur Innenpolitik: „Das ganze System einer abgestuften Einkommensteuer ist von Karl Marx erfunden worden. Es gibt für dieses System nur die Rechtfertigung, der Regierung als Instrument der Geldbeschaffung zu dienen.“ No dann...

Andreas Khol und Alfred Stirmann (Hg.): Österreichisches Jahrbuch für Politik 1980. Oldenbourg und Verlag für Geschichte und Politik. München und Wien 1981.

Die aktuellen Ereignisse der politischen Szene in Österreich, aber auch längerfristige Entwicklungen in Staat und Gesellschaft finden in diesem alljährlich erscheinenden Jahrbuch ihren Niederschlag. Es bietet einen leichten Zugriff auf statistisches Material, das sich auf Wahlen, Meinungsumfragen und ökonomische Kennziffern bezieht, einen Jahresrückblick auf politische Ereignisse und eine schwerpunktmäßige Auseinandersetzung mit den folgenden Themenbereichen: Familienpolitik, Sozialpartnerschaft, Ökologie und Wirtschaft, FPÖ und politische Bildung sowie Universität. Es ist hervorzuheben, daß der Wunsch, praxisnah, zeitbezogen und verständlich zu bleiben, bislang weitgehend nicht dazu geführt hat, die Welt in allzu grobe Raster zu zerlegen und schwachhafte Simplifikationen politischer Deutungen zu bevorzugen. So bieten die Bände dieser Publikationsreihe nicht nur wertvolles Nachschlagematerial, sondern erweisen sich auch als unabdingbare Informationsquelle für Journalisten und Politiker oder solche, die sich dafür halten, sowie als brauchbare Grundlagen für die Erwachsenenbildung, für zeitgeschichtliche Untersuchungen und für jeden politisch Interessierten.

Willibald Posch und Bernd Schlicher: Rechtsentwicklung in der Produkthaftung. Orac. Wien 1981.

Zu den derzeit diskutierten Gesetzgebungsvorhaben in Österreich zählt ein „Produkthaftungsgesetz“, das eine vom Versuchen weitgehend gelöste Grundlage für die Abwälzung von Produktschäden auf den Hersteller eines mangelhaften Produktes schaffen soll. Diese Maßnahme im Rahmen des Konsumentenschutzes soll es dem Käufer ermöglichen, den Hersteller einer von ihm gekauften mangelhaften Ware auf jeden Fall für die Bezahlung der Folgeschäden heranzuziehen — ein Rechtsproblem, bei dem nach der derzeitigen Gesetzeslage trotz aller juristischer Tricks zur Anpassung des geltenden Rechts gravierende Lücken bestehen. Die Schwierigkeiten, denen eine adäquate Regelung der Materie gegenübersteht, werden in diesem sorgfältig bearbeiteten Band aus Theorie und Praxis beleuchtet. Die Ergebnisse des zugrundeliegenden Symposiums werden durch internationale Materialien und vornehmlich zusammengestellte Bibliographien zu diesem heiklen und aktuellen Thema ergänzt.

M.P.

Politik — Theorie und Praxis

Die Parteien werden immer mehr zu Allerwerts- und Allerweltsparteien, ihre Positionen sind in vielem austauschbar. So hört man es immer wieder. Das Taschenbuch

Parteien und Programme. Eine vergleichende, themenbezogene Gegenüberstellung programmatischer Aussagen der Parteien in der Bundesrepublik Deutschland, Heyne-Verlag, München 1979.

EXLIBRIS

ermöglicht die Überprüfung seiner Meinung und bestätigt sie zumindest auf bundesdeutscher Ebene. Unterschiede können aber vor allem durch die Zwischenfälle und die Nuancierungen sprachlicher Natur herausgelassen werden. Besonders interessant sind dabei die Differenzierungen zwischen den Schwesterparteien CDU und CSU, wobei sich die CDU-Programmatiker unzweifelhaft auch einer wesentlich moderneren Sprache bedienen.

Anlaßlich des 70. Geburtstages wurde der vor drei Jahren erstmals erschienene Interviewband

Bruno Kreisky: Die Zeit, in der wir leben. Betrachtungen zur internationalen Politik. Deutscher Taschenbuchverlag, München 1981

zunehmend im Taschenbuch herausgegeben. Der Wiener Korrespondent von „Le Monde“ Manuel Lucbert fungiert als Stichwortgeber alias Interviewer für den Monologen Bruno Kreisky, der es sichtlich genießt, Gedanken zu seinem weltpolitischen Hobby ausbreiten zu können. In einer Vorbemerkung zu den Interviews kündigt Kreisky an, er werde später in „epischer Breite“ ein „großes Buch“ schreiben, „auf das viele warten“. Vielleicht finden sich dort dann noch mehr derart entlarvenden Passagen wie jene Aussagen Kreiskys über das Bürgertum: „Das Bürgertum ist politisch immer feig und kann nur existieren, wenn ihm die Polizei die Basis einer sicheren Macht gibt. Der Bürger kapituliert vor allem und jedem, wenn es dazu kommt. Insoweit habe ich mein große Abneigung gegen das Bürgertum bewahrt.“

Aussagen, die sich jene bürgerlich Liberalen, die Kreisky in einem nahezu masochistischen Zug bisher immer wieder zum Wahlsieg verhalten, gut für die nächsten Nationalratswahlen merken sollten. So denkt der Meister über das Stimmvieh.

Die Hamburger „Zeit“ gehört für intellektuelle des deutschen Sprachraums (und solche, die sich dafür halten), zur Pflichtlektüre, um die geistigen Zeiträume des ewigen tiefer auslegen zu können. Nun begann die Zeit 1978 mit noch etwas gründlicher aufbereiteten kompakten Informationen zu Zeitthemen unter dem Titel „Dossiers“. Die interessantesten und wichtigsten Dossiers aus dem Jahr 1979 und 80 liegen nun in Taschenbuchform vor.

Die Dossiers reichen vom „Rätsel Hitler“ über außen- und rüstungspolitische Fragen bis zur Untersuchung darüber, wie der Mensch zu seiner Sprache kommt. Oft heißt es, es gibt nichts älteres als eine Zeitung von gestern, die Zeit-Dossiers aber sind zeitlos.

H. H.

Reinhold Zippelius: Gesellschaft und Recht. Grundbegriffe der Rechts- und Staatssoziologie, Verlag C. H. Beck, München 1980.

Zippelius „Allgemeine Staatslehre“ ist Rechtskundigen ein Begriff. Daß er jetzt noch einen eigenen zusätzlichen Band den Grundbegriffen der Rechts- und Staatssoziologie widmet, mag wohl besonders daran liegen, daß die Zusammenhänge zwischen Gesellschaft und Recht von vielen nur gefühlsmäßig zur Kenntnis genommen werden. Jedenfalls dient die Einführung in die Grundbegriffe dieser Rechtsdisziplin, die Auseinandersetzung mit den herrschenden Theorien bestimmt nicht nur dem juristisch Ausgebildeten, sondern verschafft auch dem interessierten Außenstehenden Zugang zur Thematik.

Teddy und Amos Kollek: Ein Leben für Jerusalem, Hoffmann und Campe, Hamburg 1980.

Teddy Kollek, 1911 in Wien geboren, früh Mitglied einer zionistischen Organisation, schied 1934 ein Mitbegründer eines Kibbuz am Genesareth, nachdem er lange auf das Einreisevisum der britischen Behörden hatte warten müssen, erkannte sehr bald die für sein Volk ungeheure, unermeßliche Gefahr, die das neue Regime in Deutschland für seine Landsleute darstellte, wohl sich zu jener Zeit die Welt noch weigerte, die Realität zu erkennen. Zu jener Zeit wurde er zum Flüchtling, der — als einer der ersten — vielen verfolgten Menschen zu neuem Leben verholfen hat; diese Tätigkeit führte wiederum dazu, daß er viele bedeutende Persönlichkeiten der internationalen zionistischen Szene kennenlernte. Gleich nach dem Kriege begann er die — illegale — jüdische Einwanderung in das britische Mandatsgebiet zu organisieren. Seine weiteren Lebensstationen waren die Amerikanische Abteilung des Außenministeriums, die israelische Botschaft in Washington, bevor er Chef des Büros des Ministerpräsidenten Ben Gurion wurde.

Dann erfolgte 1965 jene Berufung auf den Posten des Bürgermeisters von Jerusalem, die wohl bestimmend für das Leben von Teddy Kollek wurde; auch 1980 — und wie er sagt, gerade jetzt — ist es für ihn eine Berufung, jener Stadt zu dienen, die das Herz Israels ist. Er sieht Jerusalem nicht — wie so viele es tun — als „Schmelztiegel“ der verschiedenen ethnischen und religiösen Gruppen an; für ihn ist diese Region ein Organismus, in dem diese Gruppen die einzeln zu pflegenden Teile sind,



damit jeder zu seinem Recht kommt und damit seinen Teil am gemeinsamen Ganzen und Gelingen tragen kann. Seine Leistungen als Bürgermeister der zuerst geteilten, 1967 wiedervereinten Stadt Lion; er selbst aber ist besonders stolz darauf, der Initiator des „Israel-Museums“ zu sein, in dem die Jugend seines Landes Kunst aus aller Welt kennenlernen kann. Die Geschichte Teddy Kolleks erweitert sich somit zu einer Geschichte Israels.

Ross Terrill: Mao. Eine Biographie. Hoffmann und Campe, Hamburg 1981.

Die Lebensbeschreibung des kleinen Jungen, der schwer die Hand des Vaters auf sich spürt, Intoleranz und Ignoranz hasst, dabei aber Tradition und Autorität liebt — soferne sie ihm zu nützen imstande sind — kommt wie aus einer Vision auf den Leser zu. Sein erstes Ziel, die Herauslösung aus seinem bisherigen Leben, zeigt schon, was später auch als seine Hauptbestrebungen anzusehen sind werden: die Mobilität, sei sie nun geistig oder körperlich, sein Festhalten an Ideen und gleichzeitiges totales Umwerfen selbst erstellter Strukturen, um das Ziel, die Verwirklichung seiner Ideen in und für die Gemeinschaft, zu erreichen.

Ross Terrill schildert den stürmenden, konsequenten, in der Macht unabhängbaren, unberechenbaren Volksohn, der, aus einer nicht armen Familie stammend, dem „Grüß- und Abkling“-Wort seinen zutiefst eigenen privaten Kampf ansagt und mit diesem Kampf ins Grab geht; es erhebt ein Mensch, dem zur Erstellung seines Gesellschaftsmodells jedes Mittel recht war, der aufbrausend, vorschlagend, später als in zunehmendem Maße zurückgezogener charakterisiert wird.

Mao Schriften haben Millionen gelesen, diesen Millionen schienen sie als Offenbarungen, heute sind sie der „Literatur“ geworden. Das Buch illustriert auch das kämpferische Versiegen und Aufblühen eines Mannes, der, fest verwurzelt in den Traditionen Chinas, voll durchdrungen von Macht, Größe und Geschichte seiner Heimat, versucht, neue Wege zu gehen.

Dieser Mann hatte oft alleine zu gehen, mit zunehmender Dauer wurde seine Herrschaft zu einer elementaren, alltäglichen Institution, er selbst zur gefürchteten Vater- und Herrscherfigur; und hier schließt sich sein persönlicher Lebenskreis.

Ein großer Mann und ein lebendiges, reiches Buch. R.F.

Träume

....sagen wir bei offenen Türen, (fasse sieben), sagen wir Menschen zögern, ob sie jetzt springen sollen oder jetzt noch jetzt oder jetzt vielleicht lieber nicht mehr, und sie dann aber, sie sich vom „den“ doch nicht mehr springen, weil so sage ich, sie sich vom sehen und nicht vom gefühl leben lassen und daher stehen bleiben, andere springen und sterben sehen, oder es auch schaffen. ein wahrlich ein todernstes buch, ein sink- und versenk-, ein leit- und mittelbuch; gedanken schielen vorbei, manche verweilen beim leser, lassen sich aufgliedern, werden von allen seiten betrachtet, um dann wieder sich in den strom einzurunden und weiterzufliegen, aber auch ein anklageschrei, ein spiegel- und kompromissloses buch. in

Anselm Glück: Falschwissers Totenred(n), Frankfurt a. M. 1981, wurde die todernsten Wissenschaftler zum Titel, wird die Dienstfertige Gendarm zum Stirnfindegen Gedarne, werden Menschenleben zum Schenkennebel und fettleibige Lehrerinnen zur liebfeigen Hirnleer(n)m. Nur Spielerei? Wohl doch nicht; denn anselm liegt auf das sofa, erfährt eine erweiterung seines bewußtseins, erkennt neben der spielerischen dimension seiner gedanken auch die möglichkeit, aus dem spinnel heraus lösungen zu finden, um sein ich zuerst einmal von den todernsten wissenschaftlern zu lösen, er aber schafft es nicht, denn die todernsten sind sein objekt und ziel.

rf

Soziologie und Sozialpsychologie

Bei dem Band **Anton Burghardt: Einführung in die Allgemeine Soziologie. Verlag Franz Vahlen, München 1979**

handelt es sich um die dritte Auflage des Lehrbuches des in Wien verstorbenen Wiener Wissenschaftlers. Er bietet keine Einführung in das Denken und die Sichtweise der Soziologie, wie dies mittels eines exemplarischen Verfahrens ein anderer Typus von „Einführungen“ zu leisten bemüht ist; es ist keine Problemliteratur, die systematisch auf die Frage „Was ist Soziologie?“ ausgeht. Vielmehr springt der Kompendiencharakter des Buches ins Auge; nahezu alle relevanten Bereiche der Sozialwissenschaften sind vertreten, gesellschaftstheoretische und methodische Erörterungen, Standardbereiche wie Theorien der Schichtung, des abweichenden Verhaltens, der Macht, der Sozialisierung usw., aber auch Grundfragen einer Reihe spezieller So-

ziologien werden angerissen. Imponierend, wie prägnant und verständlich auf 246 Seiten ein kaum abgrenzbarer scheinender Bereich gesellschaftlicher Betrachtung abgehandelt werden kann; natürlich ist dafür in Kauf zu nehmen, daß die Behandlung mancher Fragen oft zu einer Definitivität reduziert oder die Probleme recht apodiktisch gelöst werden.

Während der Unterlekt des Buches **Raymond Boudon: Die Logik des gesellschaftlichen Handelns. Eine Einführung in die soziologische Denkweise. Luchterhand (Soziologische Texte 110), Neuwied und Darmstadt 1980**

bereichtigen würde, eine Übersicht über soziologische Methoden und Probleme zu erwarten, handelt es sich bei dem Werk des französischen Soziologen tatsächlich um ein Plädoyer zugunsten der entscheidungstheoretischen Variante des methodologischen Individualismus, die als „das“ Paradigma der modernen Soziologie vorgestellt wird. Einfache Instrumente utilitaristischer, spieltheoretischer, entscheidungslogischer Provenienz (etwa das Gefangenendilemma) werden benutzt, um an einer Vielzahl von berühmten Werken der Soziologie exemplarisch die Fruchtbarkeit des Ansatzes zu demonstrieren, dem auch Untersuchungen von funktionalen Systemen, Interdependenzsystemen und Prozessen sozialen Wandels inkorporiert werden. Abschließend werden die wesentlichen wissenschaftstheoretischen Probleme der Soziologie kurz und bündig gelöst.

Die Kontroverse, inwieweit sich eine Gesellschaftsanalyse mit Gewinn psychoanalytischer Erkenntnisse bedienen kann, hat eine lange Geschichte. Immer wieder war die Versuchung zu verspüren, historische und soziale Geschehnisse zu erklären, indem allein die psychische Konstitution der Handelnden gedeutet wurde; andererseits wäre es genau so töricht zu übersehen, daß auch Gesellschaft aus Individuen besteht, auch Geschichte von Menschen gemacht wird, daß also die Psychoanalyse ihren Teil zur Interpretation beitragen kann. Schließlich ist auch eine individuelle Therapie in vielen Fällen nur unter Einbeziehung gesellschaftlicher Rahmenbedingungen möglich; und gesellschaftliche Reform hat mit Individuen zu tun, die auf bestimmte Weise sozialisiert wurden. Eine Fülle von Fragen, die mit breitem historischem Blick in dem Aufsatzband

Helmut Dahmer (Hg.): Analytische Sozialpsychologie. Band 1 und 2. Suhrkamp Verlag (es 953), Frankfurt a. M. 1980,

zur Sprache kommen. An einleitende Texte von Sigmund Freud und seinem Mitarbeiter Sandor Ferenczi schließen sich Beiträge aus den 20er und 30er Jahren von Paul Federn, Karl Abraham, Siegfried Bernfeld, Erich Fromm und Max Horkheimer; auf Aufsätze von Otto Fenichel und Wilhelm Reich folgt die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus: Erik H. Erikson, Ernst Simmel, Theodor W. Adorno u. a. Der zweite Band setzt nach dem 2. Weltkrieg ein; Talcott Parsons baut die Psychoanalyse in eine Theorie sozialer Systeme ein, die unter ihnen A. M. LeVine, A. W. Krichel, J. Habermas, Herbert Marcuse u. a. — befaßt sich mit der Sozialisation in der modernen Industriegesellschaft, mit den Konsequenzen zerfallender Familien, einer vaterlosen Gesellschaft, der Abstraktion der Sozialbeziehungen, schichtspezifischen Verhaltensänderungen usw. Detailliertere Fragestellungen beziehen sich auf den studentischen Protest (Brückner), die Überlebenden der Nazis (Kestenberg), auf Fasziaker (Boltau), die Folter (Amati) und anderes; neuerlich wird von Klaus Horn, A. Lorenzer und Lutz Rosenkötter das Verhältnis sozialer und politischer zu den individuellen psychischen Zuständen thematisiert. Paul Parin macht im Rückblick klar, wie es zur gesellschaftspolitischen Abstinenz der Psychoanalytiker kam; und der Herausgeber stellt in einem Vor- und einem Nachwort kundig die Zusammenhänge zwischen den Beiträgen der sorgfältig bearbeiteten Bände dar.

M. P.

Geschichtliches Mosaik

Die frühe Geschichte Wiens, mit der wir enge Rückblicke durch die Jahrhunderte beginnen wollen, schweu- umstritten zu sein, als sich die alltägliche Schulweisheit träumen läßt. So werden in dem Buch **Johanna Haberl: Wien ist alter. Der Heilige Severin und die Frühgeschichte Wiens. Amalthea Verlag, Wien und München 1981**

große Gründe dafür geltend gemacht, daß nicht Vindobona, sondern das alte Favianum mit der späteren Stadt Wien, als die einzige fiktive sein. Anstoß zu diesen sehr detailliert belegten Erörterungen ist die Lebensbeschreibung des Heiligen Severin von Norikum (+ 482), verfaßt von seinem Schüler Eupigiuss. Die Autorin des Buches begründet ihre Auffassungen mit Überlegungen, die sich auf ein spätantikes, christliches leeres Grab unterhalb der St. Jakobskirche in Wien-Heiligenstadt und die dortigen archäologischen Funde stützen. Aber nicht nur diese historisch-geographische Zuordnung wird geboten, sondern zugleich ein Bericht über die Zeit des Zusammenbruchs der römischen Herrschaft im unsicheren Grenzland Mitteleuro-

pas. Turbulente Zeiten sollten jenem 5. Jahrhundert folgen.

Die Steiermark war zunächst von der slawischen Landnahme am Ende des 6. Jahrhunderts betroffen, im 8. Jh. von den Kämpfen zwischen Bayern und Slawen im Ennstal, bis zum 12. Jh. von den Grenzkonflikten mit den Ungarn. Aus diesem deutsch-slawischen Grenzgebiet erwuchs im 12. Jahrhundert (1156) das Herzogtum Steiermark. Diese Entwicklung des Landes schildert die Festschrift zur 800. Wiederkehr der Erhebung zum Herzogtum:

Gerhard Pfersch (Hg.): Das Werden der Steiermark. Die Zeit der Traungauer. Styria Verlag, Graz Wien Köln 1980.

Dem Geschlecht der Traungauer, den steirischen Otakaren, ist nicht nur die Einigung des Landes zu danken, sondern auch eine entlassene Besiedlung und Kolonisierung der Oststeiermark und der Beginn einer Schaffung der erforderlichen wirtschaftlichen Grundlagen. Ihre dynastischen Verbindungen werden in den Beiträgen des Bandes ebenso geschildert wie die territoriale Abgrenzung ihres Machtbereiches, die Verwaltungs- und Herrschaftsstrukturen jener Zeit, Handel, Verkehr, Bergbau und Wirtschaftsleben, Kunst, ja sogar — so weit dies den spärlichen Quellen zu entnehmen ist — die Beichte des Alltags. Das erwünschte Ziel der Festschrift war es, den gegenwärtigen Stand der Forschung über die Steiermark bis zu ihrer Erhebung zum Herzogtum in einer Weise zusammenzufassen, daß aus den einzelnen Beiträgen ein annähernd geschlossenes Bild über die Entwicklungen des 12. Jahrhunderts gewonnen werden kann; das ist wohl gelungen.

Ein rascher Sprung über einige Jahrhunderte bringt uns in das Zeitalter der Französischen Revolution, eines der herausragenden Ereignisse der neuzeitlichen Geschichte.

George Rudé: Europa im Umbruch. Vom Vorabend der Französischen Revolution bis zum Wiener Kongreß. Heyne Verlag, München 1981.

Rudé versucht, die sozialstrukturelle und politische Lage Frankreichs sowie die internationale Konstellation am Vorabend der Französischen Revolution darzustellen. Er zeichnet detailliert nach, wie die „aristokratische Revolte“ des Jahres 1788 gegen jeden Eingriff der Regierung in die Privilegien des Adels und des Parlaments umschlug in die turbulenten Ereignisse von 1789, und schildert die gesamteuropäische Begeisterung sowie die Folgewirkungen dieser umfassenden Umwälzung, für die manche Historiker die Bezeichnung „Atlantische Revolution“ prägen.

Die Geschichte der Französischen Revolution, so meint Furet in seinem Buch:

Francois Furet: 1789 — Vom Ereignis zum Gegenstand der Geschichtswissenschaft. Ullstein, Frankfurt u. a. 1980,

wird von feststehenden Positionen aus geschrieben, beeinflusst von der Identifizierung des Historikers mit seinem Helden. Verbreitet sei vor allem die Neigung, sie als absoluten Neubeginn zu deuten, als Nullpunkt der Geschichte, als „Gründungsereignis“; dieses Vermächtnis der Historie sei zu durchbrechen.

Stattdessen naiven Vision von der linearen Geschichte der Befreiung des Menschen nachzugehen, gelte es, den Abstand zwischen den Absichten der Revolutionsteilnehmer und ihrer historischen Rolle zu analysieren, die Mechanismen des revolutionären Bruchs wie die fundamentale Kontinuität der geschichtlichen Entwicklung aufzudecken. Nach Furets Ansicht überkreuzten sich mehrere zufällige Ereignisreihen verschiedener Art im Jahr 1789; dann aber setzte ein Konkurrenzkampf zur Auffüllung des Machtvakuum ein, der das politische Gewebe zerriss und die Ersatzherrschschaft des demokratischen Volkes konstituierte. Diese war begründet auf einer politischen Gemeinschaftsfähigkeit, die auf so etwas wie einer öffentlichen Meinung fußt; die Berufung auf ein imaginäres „Volk“ legitimierte nunmehr — in umgekehrter Heiligsprechung — die „absolute“ Macht, ein Abbild der Macht der Könige. In diesem Machtkampf traten neuartige Handlungswänge auf; der Sieg gehörte jenen, die den Willen des Volkes symbolisierten und seine Forderungen monopolisieren konnten; in dieser Situation lag die Macht im Wort, im Redekampf um die Aneignung der Legitimität durch die Forcierung maximalistischer Parolen; und sie wurde abgestützt durch eine beliebige nach allen Seiten verwendbare Verschwörungstheorie. Die Schreckensherrschaft läßt sich aus dem Diskurs der Revolution ableiten. Erst als der Atem der Revolution erschöpft war, tritt nach Furets Auffassung die Kontinuität der Entwicklung zu Tage: die Revolution als Völlendung der Vergangenheit, als Realisierung des zentralisierten bürokratischen Staates, der von den Königen Frankreichs zu errichten begonnen worden war.

Um andere Probleme dieser Zeit geht es in dem Band:

A. E. Musson (Hg.): Wissenschaft, Technik und Wirtschaftswachstum im 18. Jahrhundert. Suhrkamp-Verlag, Frankfurt a. M. 1977,

nämlich um die Beziehung zwischen Wissenschaft, Technik und wirtschaftlicher Expansion im Laufe der industriellen Revolution. Die wissenschaftsgeschichtli-

che Kontroverse setzt vor allem an der Tatsache an, daß der Fortschritt nicht als exogene Größe erklärt werden könne, und schließt Fragen ein, inwieweit die Wissenschaft überhaupt eine Rolle gespielt habe, welche Bedeutung wissenschaftliche Gesellschaften gerade hätten, inwieweit wirtschaftliche Vorgänge von Einfluß auf neue Erfindungen gewesen seien oder ob aus biographischen Berichten über einige dieser Probleme Aufschluß gewonnen werden könnte.

Diese mit Hilfe des technischen Fortschritts entstehende Wirtschaftsweise des Kapitalismus hatte sich gegen eine traditionelle Kultur durchzusetzen, von der das Ergebnis von Markprozessen noch keineswegs als Legitimation bestimmter Verhältnisse betrachtet wurde. Mit der erstarkenden Marktkonomie und ihrem Konflikt mit einer „moralischen Ökonomie“ der Individuen befaßt sich

Edward P. Thompson: Plebeische Kultur und moralische Ökonomie. Aufsätze zur englischen Sozialgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts. Ulstein Verlag Frankfurt a. M., Berlin, Wien 1980.

Das Aufbaumen der Tradition gegen ökonomische Neuerungen, Rationalisierungsmaßnahmen, Einhebungen, Arbeitsdisziplin und gegen freie Getreidepreise steht im Konflikt mit der vergessenen Kultur. Thompson spürt diese kulturellen Verarbeitung der Erfahrungen der Menschen nach.

Eine der theoretisch vielschichtigsten Erscheinungen des 19. Jahrhunderts war die Welle des Imperialismus, an dem sich die Großmächte begeisterten. Die Frage nach den Antriebskräften imperialistischer Expansion — insbesondere hinsichtlich der Periode des Hochimperialismus, in subtileren Formen, obwohl bis in die Gegenwart — ist meist — beeinflusst etwa von John Hobson, Rudolf Hilferding, Lenin u. a. — mit einem Verweis auf ökonomische Ursachen in den europäischen Metropolen beantwortet worden (abgesehen von einigen soziologischen oder sozialdarwinistischen Erörterungen). Daß es sich bei diesen Erklärungen um eine allzu vereinfachte und durch empirische Belege nicht abschließend beweisbar sei, wird aus einer Aufsatzsammlung ersichtlich:

Wolfgang J. Mommsen: Der europäische Imperialismus. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1979.

Die frühimperialistische Periode des 19. Jahrhunderts, so führt Mommsen aus, führte zum Abbau der traditionellen kolonialistischen Positionen zugunsten neuer Formen der Herrschaft: informeller Art; eine extensive Herrschaft wurde vor allem über private Siedlungskolonien und Gesellschaften erreicht, die zu einer Intensivierung der Handelsbeziehungen führten; die Politik der Neuerwerbungen war eher von einer Zurückhaltung, in einem Form der Zurückhaltung, die unmittelbarer Verwicklungen gekennzeichnet, zum Eingriff kam es allenfalls zum Zwecke der Sicherung des Freihandels (hierbei auch zur gewaltsamen Öffnung autonomer Länder), zur Wahrung von Märkten oder zum Schutze europäischen Kapitals. Die Annahme einer homogenen Interessenslage zwischen Staat, Industriekapital und Finanzkapital ist jedoch falsch; Kapitalvergaben, die rein ökonomischen Begründungen der Expansion, die mit der Annahme eines Überflusses an anlagensuchendem Kapital und mangelnden Investitionsmöglichkeiten oder mit dem Hinweis auf die Kompensation konjunkturell schlechter Wirtschaftslagen in den „Mutterländern“ operieren. Es lassen sich zwar verschiedene Formen eines Finanzimperialismus, Kapitalvergaben, zu exorbitanten Zinssätzen und unter privilegierten Bedingungen wie etwa der Verpfändung von Staatseinnahmen und dem Recht auf europäische Sondergerichte — feststellen; dieser war aber eher von den Gewinninteressen der Großbanken geleitet als von jenen des Industriekapitals, das Exportmärkte und Rohstoffquellen suchte, oder jenen des Staates, dem es oft nicht gelang, das Finanzkapital seinen politischen Wünschen gefügig zu machen. Diese Situation, die führte eine bloße Abstützungspolitik der Staaten im Rücken privater agierender Gesellschaften gekennzeichnet war, änderte sich mit dem Beginn der 80er Jahre, als sich auf der Woge eines populären Nationalismus ein Konkurrenzkampf zwischen den Großmächten um die Errichtung eines kolonialreichen, entwickelten Weltreiches, der sich wiederum mit der Kraft eines autonomen Prozesses; politische Erwerbungen wurden mit der vagen Hoffnung auf allfällige spätere wirtschaftliche Vorteile getätigt, diese Expansionen in Formen des internationalen Rechts gegossen, was wiederum neue Notwendigkeiten der formellen Inbesitznahme (zur Sicherung der Effektivität der Herrschaftsausübung) mit sich brachte. Nicht nur die Situation in den entwickelten Staaten war allerdings in diesem Prozeß von Belang; auch die Zusammenbrüche der indigenen Herrschaftsstruktur gerade durch die westlichen Einflüsse — führten oft zu Machtvakuen, die ein Eingreifen zugunsten der Kollaborationsregime erforderlich machten oder zum Anlaß einer unmittelbaren Machteroberung durch westliche Völker. Die Situation dieser Aktionen sollte allerdings nicht überschätzt werden — die Auslandsinvestitionen flossen nur zum geringen Teil in die unentwickelten Territorien, erwiesen sich auch nicht immer als lukrativ; spekulative Zielsetzungen kreuzten sich oft mit Staats- oder Handelsintentionen. Im großen und ganzen kann eher davon gesprochen werden, daß sich der formelle Imperialismus als unren-

tabel erwiesen haben dürfte, auch wenn Einzelgruppen immer wieder auf ihre Rechnung kamen; trotz hohen Risikos allerdings dürfte der informelle Wirtschaftsimperialismus sich für Industrie und Banken — weniger für die kleinen Anleger — als gutes Geschäft erwiesen haben. Ökonomisch einträglich begannen die Kolonien (später in Form der Mandatsländer des Völkerbundes) erst in der Periode des Niedergangs des formellen Imperialismus — etwa in den dreißiger Jahren — zu werden. Falls manche Leser allerdings weniger abstrakte Kost bezogen, seien noch zwei Bände genannt, die in letzter Zeit erschienen sind: eine Biographie und ein Fotoalbum. Bei der Lebensbeschreibung handelt es sich um **Franz Herre: Kaiser Franz Joseph von Österreich. Sein Leben — seine Zeit. Heyne Verlag, München 1981.**

68 Jahre lang regierte er, vom Revolutionsjahr 1848 bis in den Ersten Weltkrieg hinein, in die Endphase seines Reiches, als Verkörperung der reaktionären Anpassungsunfähigkeit eines überlebten Systems oder als Inkarnation bewahrender, im Bewußtsein sogar nostalgisch verkörperter Kräfte — je nach Standpunkt.

In die jüngste Geschichte, das erste Jahrzehnt nach dem Zweiten Weltkrieg, führt der halb betextete, halb behildete Band:

Franz Grube/Gerhard Richter: Die Gründerjahre der Bundesrepublik. Hoffmann und Campe, Hamburg 1972, 60.

Die ersten Ansätze des politischen Lebens, der Kalte Krieg, das „Wirtschaftswunder“, der beginnende Wohlstand werden dokumentiert; die Auseinanderentwicklung der beiden deutschen Staaten in der Ära Adenauer, schließlich die Existenz der zwei souveränen deutschen Staaten. In Text und Bild wird nicht nur von der großen Politik berichtet, sondern auch davon, wie der Alltag aussah: ob die Alltagskultur, die Nachkriegszeit, über Film, Sport, Tanz, Freizeit, Wohnen — traurig bewundernd, nachdenklich machend, dann wieder rührend, kitschig, ja lächerlich. 1955 sind die politischen Machtpositionen bezogen, die Lebensverhältnisse absehbar.

M.P.

Über Macht und Staat, Wirtschaftspolitik und Weltwirtschaft

„In jeder Generation“, so der Klappentext, „erscheint ein Buch, welches die erstarrten Begriffe des politischen Denkens durchbricht und das Vokabular der nächsten Generation prägt. Solche Bücher waren in ihrer Zeit die „Allgemeine Theorie“ von Keynes und „Kapitalismus, Sozialismus und Demokratie“ von Schumpeter.“ Unser Ära soll sich, diesem hochgeachteten Anspruch zufolge, nunmehr an diesen Buch orientieren:

Charles E. Lindblom: Jenseits von Markt und Staat — eine Kritik der politischen und ökonomischen Systeme. Clett-Cotta, Stuttgart 1980. 636 S., DM 38,—.

Lindblom fixiert zunächst seine Grundkategorien: Autorität, Tausch und Überredung; sie stehen für Staats-, Markt- und präzeptuales System; keine Neuheit, aber eine begriffliche Grundlegung, auf der — wie versprochen — die Verhältnisse dieser Bereiche zueinander analysiert werden können. Es folgt die Darstellung von Mängeln und Unzulänglichkeiten von Markt- und Autoritätssystemen, dann werden verschiedene Arten von Marktsystemen, schließlich die Charakteristika der Kontrolle der politisch-ökonomischen Systeme — der Polyarchien, in denen viele herrschen, aber nicht das Volk — präsentiert; spätestens nachdem man sich durch diese „Sachliche“ der politischen und ökonomischen Systeme hat durchgearbeitet, läßt man dem Mut sein. Nun stößt man allerdings auf das Kapitel: „Die enge, doch nicht konfliktfreie Beziehung zwischen Privatwirtschaft und Demokratie“; allein, allzu fruchtbar werden auch diese Erörterungen nicht: Die Unternehmer hätten eine privilegierte Position in der Demokratie, weil sie mit Stagnation und Krise auf Versagenen ihrer Wünsche antworten könnten; private Großunternehmen passen eigentlich nicht in Polyarchien; politische Alternativen werden in der Öffentlichkeit thematisiert, weil die Wirtschaft Besteuerungssteuerung betreibt; Politiker sehen sich zwei Kontrollsystemen (Wirtschaft und Wahlen) ausgesetzt. Noch schlechter als mit der polyarchisch-demokratischen Ordnung steht es allerdings mit den kommunikativen Systemen: Die Kommunikation zwischen Marktsystemen (etwa Jugoslawien) können nicht überzeugen. Nun ja, stöhnt der Leser nach Hunderten von Seiten, und nun? Ein wenig mehr präzeptuales System, Hoffnung auf Demokratisierung, die Erkenntnis, daß Großunternehmen ein Hindernis dafür darstellen, das sind wohl jene Dinge, die „jenseits von Markt und Staat“

Daß man die Probleme, die eine marktwirtschaftliche Ordnung in einer modernen Industriegesellschaft aufwirft, auch auf theoretisch ausgefeilte und fundierte Weise behandeln kann, zeigen die Beiträge eines Sammelbandes, der aus einem österreichischen Symposium erwachsen ist:

Erich Streißner und Christian Wratn (Hg.): Zur Theorie

marktwirtschaftlicher Ordnung. J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1980.

Die Probleme der Marktwirtschaft, einer Ordnung, die — wie einleitend bemerkt wird — auf einer Entlastung des Staates von unerfüllbaren gesellschaftlichen Verantwortungen und einer Begrenzung des Staates in seinem Einfluß auf das tägliche Leben beruhe, werden aus der Sicht der ökonomischen Theorie und der des gesellschaftlichen Rechtswissenschaft und der Methodologie behandelt. Die Beiträge ranken sich, wie Streißner ausführt, im wesentlichen um vier inhaltliche Fragen: „Erstens und vor allem um die Organisationsprinzipien der Marktwirtschaft und ihren Vergleich mit anderen gesellschaftlichen Organisationsformen, insbesondere mit den Möglichkeiten staatlicher Organisation. Hier wird wiederum wieder angeknüpft an Grundvorstellungen der Gesellschaftstheorie des englischen 18. Jahrhunderts. Zweitens um die Informationsaspekte und die Kosten dieser Organisation sowie die Informationsannahmen, die man bei ihrer Beschreibung zugrundelegen muß. Hier werden andererseits sehr neue theoretische Gedanken weiterentwickelt, Gedanken, die erst aus der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg stammen und zumal auf Hayek, auf Arrow, auf Coase und auf Stigler zurückgehen. Drittens treten in der heutigen Betrachtung die rein statischen, allokativen Vorteile des Marktes eher zurück. Stattdessen werden, insbesondere Hayek folgend, heute stärker die dynamischen Aspekte einer unternehmerischen Organisation in den Vordergrund gerückt. Viertes: Entdeckungspotential, ihre Evolutionsfähigkeit und ihre Anpassungsflexibilität an geänderte Verhältnisse. Schließlich überlegen viertens manche Beiträge neu sowohl die Einkommensverteilung in unternehmerischer Organisation wie die sie ergänzenden, sogenannten sozialen öffentlichen Distributionsaufgaben.“

Sicherlich liegt es im Trend der Zeit, daß in den Beiträgen — alles in allem — die Staatsfragen mehr zurücktreten. Aufmerksam geschaut wird als jenem des Marktes, daß die Vorzüge des Marktes als eines Systems, das bloß eine minimale Kooperationsbereitschaft in einer Massengesellschaft voraussetzt, am Beginn der 80er Jahre wieder neu entdeckt werden. Daß für solche Vorschläge nicht nur ideologische Platiniden, sondern auch brauchbare Argumente vorhanden sind, verleiht den Beiträgen, die wegen exzellenten Beiträge sehr eindringlich — auch wenn man sich wünschen würde, daß dem Problem der Gerechtigkeit insgesamt ein etwas stärkeres Gewicht gegeben würde und es nicht nur in einen Datenkranz, eine Rahmenbedingung, eine Komplementärfunktion (oder wie immer man solche Abschiebeverfahren bezeichnen will) verbannt würde. Die neuerlich aufgefleckte Diskussion um eine soziale Marktwirtschaft jedenfalls wird von diesem Band sicher profitieren.

Auch eine ideen- und geistesgeschichtliche Studie über die ideologischen Bedingungen, unter denen sich der Aufstieg des Kapitalismus vollzog, ist in diesem Zusammenhang von Interesse:

Albert O. Hirschman: Leidenschaft und Interessen. Politische Begründungen des Kapitalismus vor seinem Sieg. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1980

geht der Frage nach, wie die intellektuelle, wirtschaftliche und politische Elite auf die Tatsache reagierte, daß im 17. und 18. Jahrhundert zunehmend die Meinung vertreten wurde, daß „eine Gruppe von Leidenschaftlichen, die bislang verschiedentlich als Gier, Habucht oder Gewinnsucht bekannt waren, nutzbringend eingesetzt werden könnten, um anders, wie Ehrgeiz, Machtgier oder sexuelle Begierde zu bekämpfen oder zu zügeln.“ Interessant ist auch ein Vergleich mit der gegenwärtigen Kapitalismuskritik, die den entfremdeten, den Gefühlen feindlichen Charakter des Systems betont; Hirschman betont, daß genau diese Unterdrückung der als zerstörerisch erachteten Kräfte bei der Entstehung des Systems erwartet und erhofft worden war. „Kurz, der Kapitalismus sollte die Kräfte, die als bald als seine übelste Eigenschaft verurteilt wurde.“

Ordnungspolitische Diskussionen finden auch deswegen wieder stärkere Resonanz, weil die Krisenerscheinungen der 70er Jahre auch die Gefahr eines neuerlichen Anstiegs der Arbeitslosigkeit drastisch vor Augen geführt haben. In der Lehrbuchreihe des Verlages des Deutschen Gewerkschaftsbundes ist nunmehr die Neuaufgabe eines Bandes erschienen, der sich mit dem immer aktueller, aber auch schwieriger werdenden Problem einer staatlichen Beschäftigungspolitik umfassend auseinandersetzt:

Ursula Engelen-Keller: Beschäftigungspolitik. Eine problemorientierte Einführung mit einem Kompendium beschäftigungspolitischer Fachbegriffe. 2., überarb. u. erw. Auflage. Bund Verlag, Köln 1980.

Nach einer Klärung der theoretischen Grundbegriffe werden die Beschäftigungsentwicklung in der BRD untersucht und die beschäftigungspolitischen Maßnahmen dargestellt; einer verdienstvollen, weil üblicherweise vernachlässigten Darstellung der Beschäftigungspolitik in internationalen Beschäftigungspolitik folgt ein Plädoyer für ein integriertes Konzept zur Erreichung des Vollbeschäftigungsziels.

Heute ist weitgehend unbestritten, daß dem Staat die Aufgabe zukommt, Arbeitslosigkeit zu bekämpfen; in den meisten Staaten wird zur Erreichung dieses Ziels auch ein rapiden Anstieg der Staatsverschuldung in Kauf

genommen. Angesichts der damit verbundenen aktuellen Kontroversen ist auch ein Rückblick auf die Geschichte dieses Problems interessant.

Diehl und Mombert haben Anfang der zwanziger Jahre „Ausgewählte Lesestücke zum Studium der politischen Ökonomie“ herausgegeben, die einen umfassenden Rundblick über den damaligen Stand der wirtschaftswissenschaftlichen Diskussion ermöglichen; im Reprint werden sie nunmehr als Taschenbuchausgabe vom Ullstein Verlag vorgelegt. Die jüngste in dieser Reihe erschienene Band ist:

K. Diehl/P. Mombert (Hg.): Das Staatsschuldenproblem. Mit einer Einführung von Rudolf Hickel. Ullstein Verlag, Frankfurt u. a. 1980.

Die Texte, welche die Herausgeber 1923 zu diesem Thema versammelten, reichen von der Beschreibung historischer Entwicklungen (Richard Ehrenberg) bis zu frühen theoretischen Überlegungen (Thomas Mun) und jenen Kontroversen, deren zentrale Fragestellungen bis zum heutigen Tage nachweisbar sind: den Problemen der regionalen Wirkungen der Staatsverschuldung, den Inflationsgefahren, den Steuerwirkungen, der Auslandsabhängigkeit, den Verteilungseffekten usw. Skeptisch an erster sich zu diesen Auswirkungen etwa David Hume, positiv Carl August Strunsee, scharf ablehnend David Ricardo; genauere Differenzierungen werden in den Beiträgen von Christoph Bernoulli und Friedrich Nebelius getroffen, während Carl Dietzel Privat- und Staatswissenschaft als komplementäre Bereiche ansieht und Adolph Wagner bereits jene Linien aufzeichnet, die die Diskussion im wesentlichen noch heute abspiekt, vorzeichnet.

In einer überdimensionierten Einleitung (158 Seiten im Verhältnis zu weiteren 266 Seiten des Reprints), deren Lektüre den Eindruck, daß es kürzer auch hätte geben müssen, nicht mindert, führt Rudolf Hickel als Herausgeber der Reihe die wirtschaftswissenschaftliche Diskussion bis in die Gegenwart fort; er erörtert in diesem Zusammenhang die Allokations-, stabilisierungs- und verteilungspolitischen Probleme der aktuellen Kontroversen. Die vorangestellte staatsrechtlich-funktionale Ausgabenanalyse läßt sich als Darlegung der spezifisch Hickelschen Position, wie sie schon in diversen Schriften geäußert wurde, lesen. Es soll allerdings auch nicht unerwähnt bleiben, daß von Seite zu Seite des neu gesetzten Teils ein fruchtbares, aber offenbar ungenutztes Arbeitsfeld für das Verlagslektorat — Druck-, Beistrich- und Satzfehler — ins Auge springt.

Mit Recht wird heute vielfach die Auffassung geäußert, daß man die Probleme der Industriestaaten nur verstehen könne, wenn man die internationalen Wirtschaftszusammenhänge berücksichtigt. In diesem Zusammenhang wird in den letzten Jahren — auch aufgrund der Tatsache, daß die unmittelbare Betroffenheit der industrialisierten Staaten deutlicher wird — häufig das Entstehen einer neuen Weltwirtschaftsordnung diskutiert. Die Entwicklung der Industriestaaten läßt einen deutlichen Wendepunkt am Beginn der 70er Jahre erkennen, der das Ende des Nachkriegsbooms bedeutet und eine Phase deutlich verringerten Wachstums einleitet, zu dessen Charakteristiken aber insbesondere auch die strukturelle Verlagerung industrieller Produktionsstandorte in bestimmte, meist militaristisch gefestigte Entwicklungsländer gehört. In dem Band *Starnberger Studien 4: Strukturveränderungen in der kapitalistischen Weltwirtschaft*, (es 982) Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1980 werden die Indizien für diesen Prozeß der Veränderung der internationalen Arbeitsteilung skizziert, seine Vorbedingungen — ein weltweites Reservoir an billigen Arbeitskräften, die entsprechende Technologie zur Zerlegung komplexer Produktionsprozesse, die erforderlichen Transport- und Kommunikationstechniken — herausgearbeitet, die historischen Bedingungen für die ökonomische Lage der 3. Welt-Länder geschildert und die sich aus dieser Entwicklung ergebenden Perspektiven für Industrie- und Entwicklungsländer analysiert. Wenn man bereit ist, über die ideologisch geprägte Diktation der Autoren hinwegzusehen, vermittelt der Band mancherlei interessante Hinweise.

Auf gut dreißig Seiten vermag allerdings ein Privatrechtsprofessor die Grundfragen der weltwirtschaftlichen Ordnung zu lösen: prinzipiell über den Marktmechanismus, ein wenig ergänzt durch Planungs- und Lenkungs-systeme und Entwicklungshilfe.

Elke von Hippel: Grundfragen der Weltwirtschaftsordnung. Verlag C. H. Beck, ISBN 3-717, München 1980. Sein kurzer Aufsatz, der als Einführung gedacht und mit zahlreichen Fußnoten versehen ist, wird — um das Buch komplett zu machen — mit den wichtigsten Dokumenten der Kontroversen um die neue Struktur der Weltwirtschaft komplettiert. Auch wenn man die prägnante Fassung eines so komplexen Themas berücksichtigt, weisen die Argumentationen oft unbehagliche Verkürzungen auf. Kritik an der Marktwirtschaft wird mit dem Hinweis abgetan, daß in diesem System Ergänzungen und Korrekturen des Marktes möglich seien — daher sei es das beste Welthandelssystem; daß eine Marktoffnung zugunsten der Entwicklungsländer gesamtwirtschaftlich keine Einbußen verursache, wird mit der (in dieser Weise falschen) geschulden Behauptung begründet, daß die Einbußen einiger Wirtschaftszweige durch die Exportausdehnung anderer kompensiert würden; unkommuniziert bleibt die Wiedergabe der Meinung

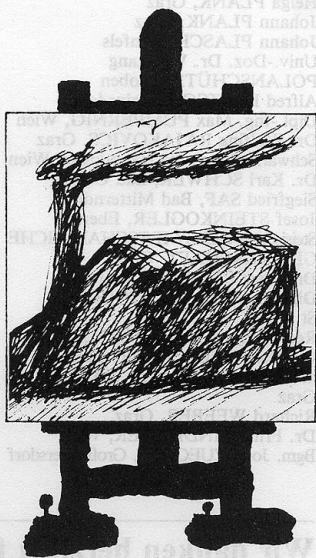
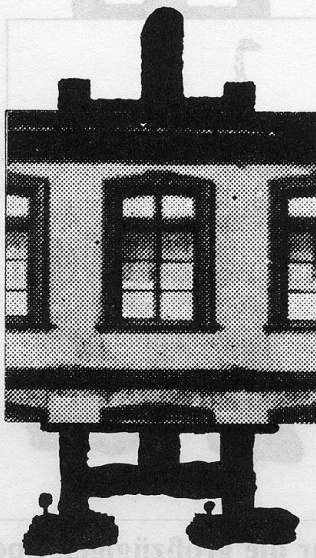
der Weltbank, daß bei Rücknahme des Protektionismus wiederum mit enormen Wachstumsraten zu rechnen sei; von Abhängigkeit, Unterdrückung und Ausbeutung kann in diesem Freihandels-Paradigma natürlich keine Rede sein, allenfalls in der Fassung einer Kontrolle internationaler Wettbewerbsbeschränkungen. Der „wichtigste“ Hinweis am Ende: Weltweit ausreichende Lebensbedingungen zu schaffen, ist schon im Hinblick auf mögliche Reinkarnationen im eigenen Interesse sinnvoll. Immerhin ein originelles Argument!

Daß sich auch bestimmte Vorschläge der Alternativbewegung ökonomischen Erklärungen und Analysen nicht entziehen, und daß theoretische Überlegungen in sinnvolle Zusammenhänge mit empirischen Zusammenhängen gebracht werden können, beweist der Band:

Christoph Badelt: Soziökonomie der Selbstorganisation. Beispiele zur Bürgersebsthilfe und ihre wirtschaftliche Bedeutung. Campus, Frankfurt a. M./New York 1980.

Die aktuelle Szene der Selbstorganisation, die von manchen als Alternative zu staatlichen Bürokratien, von manchen aber überhaupt als Fundament einer neuen Lebensweise betrachtet wird, wird an Beispielen dargestellt: Soziale Dienste, Umweltgruppen, Nahversorgungs- und Transportaktivitäten, Hausbau usw. Ihre Entstehungsgründe, ihre Finanzierung, ihre Entscheidungsstrukturen und ihre Dachorganisationen werden untersucht und in ihrer Bedeutung abzuschätzen versucht.

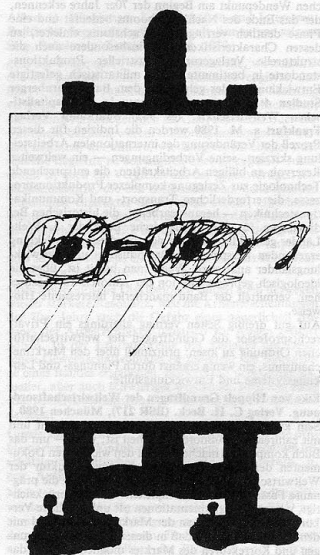
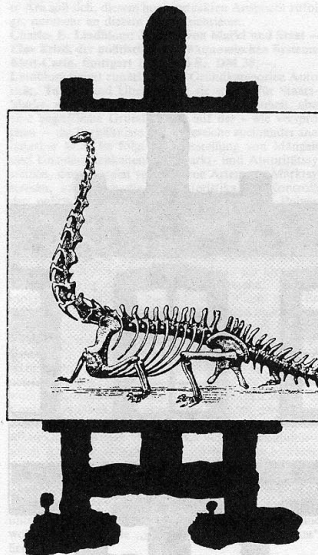
M. P.



Als neue Abonnenten begrüßen wir:

Bauernbund TIROL
Bauernbund KÄRNTEN
Bildungszentrum PANNONIAHAUS
Willi BERNHARDT,
St. Peter Freienstein
Bildungshaus ST. VIRGIL, Salzburg
Dr. Dieter A. BINDER, Graz
Albert BUCH, Graz
Johann DEUTSCHMANN, Vogau
Bauunternehmung DOMWEBER,
Fürstenfeld
Dir. Manfred u. Luise EICHLER, Graz
Ernst FETKA, Graz
Rupert FINK, Graz
Felizitas FONTANO, Graz
Bernhard FRIEDEL, Wien
Univ.-Prof. Arch. Dipl.-Ing.
Dr. techn. Horst GAMERITH, Graz
Walburga GNAUSCH, Leutschach
ÖVP Stadtparteilung Graz
Arch. Dr. Friedrich GROSS-
RANNSBACH, Graz
Dr. Max GUTSCHEITER, Leoben-Göß
Dr. Wilfried HAIDACHER, Graz
ÖVP Hitzendorf
Martin H. HOFF, Graz
Kurt HÖRMANN, Graz
Stadtrat Bibiane JANDA, Judenburg
Leopold KNITTELFELDER, Graz
Ing. Kurt KOJALEK, Trautmannsdorf
Präs. Univ.-Prof. Dr. Hanns KOREN,
Graz
Karl KRAINER, Graz
Franz KRAUS, Wies
DDr. Benno LAMPEL, Ehrenhausen
Ernst LASNIK, Voitsberg
Gert LORENZ, Graz
Hans MEISTERHOFER, Waldbach
Prof. Dipl.-Ing. Dr. Hugo
POINTNER, Graz
Helga PLANK, Graz
Johann PLANK, Graz
Johann PLASCH, Arnfels
Univ.-Doz. Dr. Wolfgang
POLANSCHÜTZ, Leoben
Alfred PRUTSCH, Hainsdorf
Dipl.-Ing. Max PUMPERNIG, Wien
Dr. Wulfgang RAJAKOVICS, Graz
Schwarzenberg'sche Hauptkasse, Wien
Dr. Karl SCHWER, Bad Gams
Siegfried SAF, Bad Mitterndorf
Josef STEINKOGLER, Ebensee
Steirische VOLKSWIRTSCHAFTLICHE
GESELLSCHAFT, Graz
Dr. Ernst STEYER, Trofaiach
Dipl.-Ing. Reinhold STÖCKLER,
St. Paul
Regierungsrat Hans STÖFFLER, Graz
Dr. Hans TEUSCHLER, Graz
o. Prof. Mag. Gerhard WANKER,
Graz
Richard WEEBER, Graz
Dr. Fritz WINDHAGER, Wien
Bgm. Josef ZUEGNER, Großwilfersdorf

Über Macht und Staat. Wirtschaftspolitik und Weltwirtschaft



Wir danken herzlich für die großzügigen Spenden.