

Kunst, Kultur, Kulturindustrie. Ein Blick auf österreichische Verhältnisse

Manfred Wagner

Wie im allgemeinen Sprachgebrauch üblich, wenn auch durchaus falsch im definitorischen Sinn, steht „Kultur“ als Synonym für den Begriff Kunst, der sich im 20. Jahrhundert bis hin zu kulturellen Artefakten erweitert hat.

Historisch bestand eine relative Einheitlichkeit der Faktoren Wirtschaft, Politik und Kultur zumindest bis zum Ende der Zeit der Hofkunst, die als Repräsentationskunst Auftragskunst war und – in der Regel erst mit der Zerschlagung der Feudalsysteme durch die Französische Revolution – einerseits eine Unabhängigkeit der Künstler schuf, andererseits aber vom üblichen Markt abgelöst wurde, der seinerseits wieder Zwänge entwickelte, die nach wie als verschleiert gelten können. Der große Autonomiesprung, der seitdem die Literatur durchzieht, besagt nicht sosehr geistige Freiheit – diese erscheint ja auf seiten des Künstlers nicht nur bei eigener Themenwahl, sondern auch im Falle von Auftragsarbeit nicht oder nicht ernsthaft eingeschränkt –, als vielmehr nur die Unabhängigkeit vom Auftraggeber. Belege dafür sind die Darstellungen der Auftragskunst, die in der Regel thematisch vergeben wurden, während die formale Umsetzung dem Künstler oblag und er nur gelegentlich auch mit Formalvorschriften konfrontiert war. Andererseits soll nicht vergessen werden, daß die Auftraggeber als ästhetisch Gebildete gemäß den „*artes septem liberales*“ weit würdigere und ebenbürtigere Diskussionspartner waren, als dies in der Regel in der Gegenwart der Fall ist. Dies lag allerdings nicht nur an der Bildung, sondern auch an dem Umstand, daß im Gegensatz zum vorhandenen Stilpluralismus, der sich in einen Individualpluralismus aufzulösen scheint, zumindest bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts ästhetisches Bewußtsein zumeist für ein ganzes Leben auf einen einzigen Stil beschränkt war, und selbst Stilbrüche zeitlich relativ langsam verliefen. Tatsächlich schufen die Revolutionszeiten zu Ende des 18. Jahrhunderts – neben der Französischen Revolution gab es ja sowohl mit der amerikanischen Verfassung ein politisches Umdenken als auch mit der Industriellen Revolution in England den ökonomischen Wandel zur modernen Industriegesellschaft – eine topographische Separierung gewisser Bereiche im herrschenden Kulturverständnis. In der hierarchischen Verortung des mit Kultur Gemeinten kam es also so zur Trennung der angelsächsischen Wertvorstellung von Kunst von den europäischen Wertvorstellungen. Während in den USA und England der

Kunstbegriff als emanzipiert neben die anderen Kulturbegriffe Geschichte, Sprache, Religion, Recht, Wissenschaft, Technik etc. eingeordnet wurde, setzte Frankreich für seine nationale Identität die Sprache ein (nebenbei bemerkt: bis zum heutigen Tag), was Minderheitenprobleme schuf. Andererseits wurde in den deutschsprachigen Ländern Kultur als identitätsstiftende Instanz angesehen, und an oberster Stelle die Kunst – eine Idee, die, wenn man so will, relativ ungebrochen bis zur Gegenwart fortlebt. Konsequenzen daraus waren: die Instrumentalisierung der Kunst als Verkünderin des Nationalstaates, wofür in Deutschland Richard Wagner stand, in Norwegen Edvard Grieg, in Tschechien Bedrich Smetana und in Italien – zumindest zeitweise – Giuseppe Verdi. In Deutschland hatten Herder und Fichte die Kultur als einheitliche Volkskultur mit der Kunst als Höchstformulierung menschlicher Kreativität festgelegt, wovon weder Nietzsches Definition „Cultur ist vor allem Einheit des künstlerischen Stiles in allen Lebensäußerungen eines Volkes“, noch Joseph Goebbels' Definition von 1933: „Kultur ist höchster Ausdruck der schöpferischen Kräfte eines Volkes“ –mit welcher Bestimmung er eine Gleichsetzung von Kultur und Kunst vornahm – ,abrückten. Da 1945 keinen Bruch in der Nationalitätenfrage einschloß (ein Phänomen, das trotz der neuen Entwicklungen der Europäischen Union zum Regionenverbund starken Rückhalt in der Bevölkerung findet), bleibt dieses Phänomen nach wie vor erhalten.

Es klingt wie eine zynische Attitüde der Geschichte, daß ausgerechnet die 1968er-Bewegung, die mit der Vergangenheit einerseits und dem Elitebewußtsein andererseits abrechnete, die Aufhebung des Elitewortes „Kunst“ anstrebte und wieder relativ phantasielos durch den Allgemeinbegriff der Kultur ersetzen wollte. Hochkultur, Massenkultur, Trivialkultur, Alltagskultur waren relative Synonyma der Differenzierung in den damaligen Denkleistungen.

Die von den sich kulturell definierenden Nationalstaaten abweichende Bestimmung des Kulturbegriffes in den angelsächsischen Ländern bedeutete verständlicherweise einen anderen Umgang mit Technik und Technologie als Synonym für Naturwissenschaft und Fortschritt. Es ist kein Zufall, daß bis zum heutigen Tag Wissenschaft im angelsächsischen Raum eine ganz andere Wertschätzung erfährt, als dies beispielsweise hierzulande der Fall ist. Insbesondere in Österreich entschied man sich um 1900, obwohl hier eine Reihe herausragender Naturwissenschaftler und Techniker durch ihre Erkenntnisse und Leistungen bahnbrechend wirkten, für den psychologischen Weg des Blickes nach innen (radikalisiert in Freuds Psychoanalyse). Damit war das Band zwischen Kunst und Politik endgültig zerrissen. Die einzigen, die noch versuchten, zumindest persönlich die diametralen entgegengesetzten Faktoren aneinanderzubinden,

waren die Sozialdemokraten, auch wenn sie an der Definition Nietzsches festhielten. Engelbert Pernerstorfer sah weniger das Substrat einer Stammesmentalität, sondern eher ein Sammelbecken dessen, was an „geistigem Inhalt in unserer Zeit irgendwo groß und edel sei“. Max Adler sprach in seiner 1910 erschienen Schrift *Der Sozialismus und die Intellektuellen* von diesen als Menschen, „die gewissermaßen zwischen den gesellschaftlichen Klassen stehen, kein ökonomisches motiviertes Klasseninteresse, sondern ein Kulturinteresse hätten, also Repräsentanten einer kulturellen Bewegung seien, wie es etwa auch das Christentum war, [...] eine Bewegung, die also nur sekundär politisch ist“. Somit sei der Sozialismus „keineswegs das Ziel, sondern nur ein Mittel, um eine höhere Organisationsform der Gesellschaft zu erreichen, in der Vernunft und Solidarität gestaltende Prinzipien sein können“. Noch deutlicher war Engelbert Pernerstorfer in *Der Kampf* 1908/1909: Der Sozialismus solle aus dem Arbeiter einen Arbeitertypus erzeugen, der „mit der selben Leidenschaft nach Befreiung vom ökonomischen Joche lechzt, wie er um seinen Anteil an den geistigen Gütern an dieser Welt und um die absolute Freiheit des Geistes und der Wissenschaft kämpft“.

Damit war Kultur als abgesunkenes Substrat der Kunst gemeint, was auch erklären helfen könnte, daß viele politische Führer der Sozialdemokratie sich selbst als Künstler verstanden: Otto Bauer schrieb Dramen, der spätere Bundespräsident Karl Renner schrieb Gedichte und Ferdinand Hanusch, der die vorbildliche Sozialpolitik bestimmte, war Verfasser von Romanen. Die sozialdemokratischen Parteiprogramme bis in die unmittelbare Gegenwart verflachten diese idealistische Position im Sinn des Abrückens von Kunst als Vorbildmodell und erst das allerjüngste von 1999 verlieh dieser – allerdings im Widerspruch zum darauffolgenden Kulturkapitel – wieder jenen Status, dem schon einmal gültige argumentative Bedeutung zukommen war.

Wirtschaft und Politik glauben gegenwärtig nicht an die Kunst als Ausdrucksfaktor des gesellschaftlichen Lebens. Dies hat vor allem damit zu tun, daß ihre Repräsentanten in Folge unseres Bildungsystems viel zu wenig Information über die Qualitäten und das Entstehen von Kunst besitzen, also in der Regel gar nicht mehr imstande sind, ästhetische Leistungen in ihrer Werthaftigkeit zu beurteilen. Die Ausnahme stellen Elitenstrukturen mit spezifischen Interessen dar: einerseits die Banken, die längst gelernt haben, daß Kunstwerke als Geldanlage weit sicherer als Aktien zu sein scheinen, und andererseits intelligente Unternehmer, wie beispielsweise Helmut List von AVL in Graz, der Eigeninteressen mit Kunstinteressen verbindet. Die List-Halle ist ein gelungenes Beispiel einer Verknüpfung von akustischen Experimenten in Sachen

„Autoakustik“ und künstlerischen Artikulationsweisen in Sachen Musik, welche per se den zentralen Sinnlichkeitsaspekt des Hörvermögens abdeckt.

Die kleinteilige Struktur Österreichs mit seinen über 90 Prozent Klein- und Mittelbetrieben scheint auch zuwenig Know-how zu haben, um ästhetische Prozesse entsprechend ökonomisch wirksam machen zu können. So bescheidet man sich mit der üblichen Anwendung malerischen Potentials auf Weinetiketten (Frohner, Attersee, Peichl und andere) oder Schiern, so werden Architekten wie Coop Himmelblau für Dachausbauten oder Hans Hollein als Lichtexperte genutzt, und Materialspezialisten (Beton) wie Günther Domenig für spezielle Aufgaben herangezogen.

Die öffentliche Hand spiegelt dieses offensichtliche Wissensdefizit dadurch, daß nach wie vor auf Subvention statt Investition gesetzt wird. Subvention heißt im wesentlichen Gießkannenprinzip, wo kleine Fördersummen auf eine größere Zahl von Künstlern ausgestreut werden, heißt bis auf wenige Ausnahmen (beispielhaft die Kunst im öffentlichen Raum Niederösterreichs): Verzicht auf den Auftrag, und besagt stattdessen die Implantierung einer Art pluralistischen Sammelsystems mit deutlichen Qualitätssprüngen. Damit wird der Künstler in die Rolle eines Empfängers von gewährten Summen gezwungen, welcher wie jeder andere Subventionswerber stark lobbyistisch gesteuert ist; sofern ihm jedoch eine Lobby fehlt, droht er zu einem Bittsteller zu degenerieren. Die Folge ist sehr oft, daß die soziale Ausgangsbasis des Künstlers – ob zu recht oder unrecht – als Argument für die Subventionsgewährung verwendet wird, und daß relativ willkürlich auch über die Bewerbungen entschieden wird. Das Beiratssystem – seit Unterrichtsminister Sinowatz relativ flächendeckend etabliert – wurde nach und nach zum Prototyp lobbyistischer Verfahrensweisen, wo sich die Lobbyisten, gleichgültig ob Künstler oder Veranstalter respektive Funktionäre, einander wechselseitig die Subventionen zuschieben, und dies in der Hoffnung darauf, bei entsprechender Bedienung der anderen Mitglieder einmal ebenso bedacht zu werden. Diese Lobbyistik ist nicht an Personen oder Verbände allein gebunden, sondern beispielsweise auch an ähnliche stilistische Ausrichtungen, kunstuniversitäre Herkünfte oder – bei der Kleinheit des Landes verständlichen – an persönliche Rücksichtnahmen.

Im Gegensatz zur Wissenschaft, wo sich zumindest in der Grundlagenforschung im letzten Jahrzehnt ein System eines international approbierten, über alle Disziplinen verteilten und ausschließlich nach Qualität orientierten Förderkanons entwickelt hat, dessen Regeln per Website feststellbar und kaum zu brechen sind, fehlen im Subventionskontext der Kunst nicht nur ein klarer Vergabeplan, sondern auch

entsprechende Einrichtungen, wie sie in der Wissenschaft angeboten werden, die zu einem ähnlichen Vertragsverhältnis auf Treu und Glauben führen. Der Versuch, dieses Regelsystem zur Wissenschaft parallel zu etablieren, ist bislang jedenfalls – bis auf wenige Ausnahmen – fehlgeschlagen.

Wenn überhaupt, dann setzen Wirtschaft und Politik heute auf Kulturindustrien. Dabei geht es einerseits um die Bestätigung des Marktes (Unterhaltungsmedien respektive Donauinsselfest), um eine Ausweitung des Marktes (Starmania, Musikantenstadl) oder um die Hardware zur Beherbergung dieser Kulturindustrien. Die Architektur – im besten Fall selbst eine Kunstform – liefert Aufmerksamkeit und spezifisches Interesse am Ort (Umwegrentabilität), erfährt aber ihre Auftragsform in der Regel in Gestalt von Musealbauten, die nicht die Entwicklungen der Gegenwart, sondern der Vergangenheit (und dabei nur selten auch der jüngeren) präsentieren. Der Versammlungseffekt wird in der Regel durch „Events“ erzeugt, die erst bei genügender Publizität und internationaler Medienpräsenz auch Massen zum „Anschauen“ zeitgenössischer Kunst (und Künstler) bewegen. So sehr man die Motive für Wirtschaft und Politik verstehen kann, für sich optimalen Erfolg aus der Begegnung mit Kunst herauszuschlagen, so problematisch ist diese Vorgangsweise, wenn ausschließlich auf Quotendruck und Medienpräsenz als Erfolgsgaranten gesetzt wird.

Quasi im Huckepacksystem werden einige Desiderata der Gesellschaft durch künstlerische Aktionen kompensiert: Einerseits kommt es zur Ingangsetzung einer gewissen Profilierungsmechanik, die inzwischen jeden kleinsten Ort zur Festivalstätte macht, wobei – selten aber doch (Schwarz/Tirol) – auch zeitgenössische Auseinandersetzungen in Sachen Kunst stattfinden können. Andererseits fällt auf, daß Klöster und Stifte als Veranstalter einer zunehmend säkularen Gesellschaft Kunstwerke aus dem sakralen Kontext quasi als Religionsersatz anbieten und damit weit größere Erfolge einfahren, als dies mit der ursprünglichen Idee des Gottesdienstes und anderer kirchlicher Veranstaltungen möglich wäre. Hier wird vermutlich eine gesellschaftliche Antwort auf die normale Sinnentleerung in Form von nachvollziehbarer Sinnstiftung gegeben.

Architektur bleibt im wesentlichen auftragsgemäß der Repräsentanz des Bauherrn, respektive seiner Unternehmung vorbehalten. Sie ist als Kunstform allerdings nur in den wenigsten Fällen Zielvorgabe, weil gewöhnlich die damit befaßte Klientel entweder zuwenig einschlägiges Wissen hat oder Ausschreibungsnormen im Sinne einer fragwürdigen Demokratisierung präferiert. Zu alledem erzielen Jurys trotz brillanter

Besetzung oft nur den kleinsten gemeinsamen Nenner als Ergebnis: das Museumsquartier und das Regierungsviertel von St. Pölten sind dafür treffende Beispiele.

Auch wenn zweifelsfrei konstatiert werden muß, daß im Designbereich langsam Geschmacksverbesserungen greifen, was möglicherweise mit dem Wechsel einer Überflußgesellschaft von Quantität zu Qualität zu tun hat sowie mit der Vorbildwirkung von Medienstars, Opinion Leaders und – wieder medial transportieren – den „Reichen“, so wird selbst in Kunstkreisen die Aufhebung des Unterschieds von „autonomer Kunst“ und „angewandter Kunst“ kaum wahrgenommen. Design ist daher auch in der Regel nicht mit einem Kunstcharakter behaftet und gibt ein Modell ab, das sich – betrachtet man den Erfolg – anscheinend auch in der Photographie trotz steigender Preise am Kunstmarkt zu bewahrheiten scheint. Das „verständlichere“ Photo wird gegenüber den komplizierteren Formen visueller ästhetischer Praxis – und sofern mit einem Markennamen ausgestattet – auch entsprechend hoch bezahlt.

Der Marktaufbau neuer Genres auf dem Markt, wie er derzeit mit „Weltmusik“ in Veranstaltungen und auf dem Speicherungssektor versucht wird, bleibt entweder aus Verständnisgründen ein Minderheitenprogramm oder geht, wie dies der letzte Europäische Songcontest mit dem Siegerlied aus der Türkei bewies, im Mainstream der internationalen Popmusik unter. Hier rächt sich der Gegensatz zur „Weltliteratur“, wo versucht wurde, unabhängig von der eigenen Kultur ein Elitensystem hochgradiger Texte mit ebenso hochgradigem Kommunikationscharakter herauszufiltern, was aber im Gegensatz zu den bildenden Künsten und der Musik – mit ihren spezifischen kontinentalen Eigenheiten – nicht gelingen dürfte.

Kultur im weiteren Sinne ist – nimmt man ihre einzelnen Ausdrucksdimensionen ernst – ein an sich prekäres Beziehungsgebilde, weil ihre Faktoren Wirtschaft (Daseinsvor- und -fürsorge im Sinne von Jaspers) und Politik (als Steuerungssystem, Sozialsphäre, Recht etc.) mit der Kunst als einer anderen ihrer Komponenten keine feststehenden Korrelationen bilden.

Kunst als Beziehungsgebilde ist hingegen nicht prekär. Sie ist frei (laut Bölls Wuppertaler Rede von 1966) und individualistisch. Sie ist (als Kunst im emphatischem Sinn) nicht steuerbar, sondern steuert sich – unter für sie günstigen Rahmenbedingungen – selbst. Ihre individuelle ästhetische Interpretation des Lebens in Wesen und Gesellschaft zwingt zwar eine Art von Beziehung zu Politik und Wirtschaft, aber eher im Sinn von Diagnostik und Aufarbeitung als von Abhängigkeit und Manipulation. Sie

braucht Regionalität als Sozialisationsfaktor, Hochbildung und Public Relations in der Urbanität. Sie sprengt in der Regel die nationale Dimension zugunsten größerer Einheiten kontinentalen Zuschnitts und erlangt nur im Sonderfall Globalität im Sinne der Kunstgeschichte. Österreich gelang dies, um konkret zu werden, im 20. Jahrhundert nur durch das, was man als Wiener Jugendstil inklusive Zweite Wiener Schule (Schönberg, Berg, Webern) bezeichnet, sowie durch den Aktionismus der 1960er Jahre.

Fazit: Kunst steht in ihrem Anspruch und vermutlich auch in der Notwendigkeit der menschlichen Existenz parallel zur wissenschaftlichen Forschung, die nach Meinung aller Experten heute die einzige Überlebensgarantie in einer materiell globalisierten Welt ist. Kunst und künstlerische Grundlagenforschung als Ästhetik stellen andererseits die einzig sinnvollen Formen der Auseinandersetzung mit der sinnlichen Wahrnehmung insofern, als sie im wesentlichen Maße unsere emotionale Intelligenz steuern, auf welche der überwiegende Anteil menschlicher Handlungen und Entscheidungen zurückzuführen ist. Es wäre, will man sowohl die materielle als auch die spirituelle Zukunft sichern, dringend nötig, das derzeit prekäre Verhältnis Politik, Wirtschaft und Kunst in Ordnung zu bringen.