

Georg Schöllhammer

Den Staat masochistisch genießen Über das Verhältnis von Kunst und Macht in Österreich

Es sind zwei Bauten, an deren Geschichte sich von heute aus das Verhältnis von Kunst und Macht im Österreich der 60er und 70er Jahre am sinnfälligsten darstellen läßt: Das 1995 in Betrieb gegangene Allgemeine Krankenhaus in Wien und das nie in Betrieb gegangene Atomkraftwerk im niederösterreichischen Zwentendorf. Der eine Bau, geplant in den 60ern, wurde zum österreichischen Synonym für den politischen Skandal. Der andere Bau, eingemottet in den 70er Jahren, wurde zum österreichischen Symbol für zivilgesellschaftlichen Widerstand. Beide Bauten sind ein Symptom für die Modernisierung Österreichs, die in diesen Jahrzehnten stattfand. Und sie sind ein Symptom der Modernisierung seiner Öffentlichkeiten weg vom Nachkriegs-Proporz, den man so gerne mit den Schimpfworten Große Koalition und Sozialpartnerschaft bedenkt (und gar mit der aus ihnen so offenbar erwachsenen Ästhetik), hin zu einer Mediendemokratie.

Die Aufdecker des AKH-Skandales, eines der normalen und international durchaus gewohnten Verflechtungsschicksale von öffentlicher Finanzierung, Bauwirtschaft, Beamtenwillkür, politischer Intervention etc. etc. in von Kapitalgesellschaften dirigierten Demokratien, sitzen heute an den zentralen Stellen eines Medienkartells, das in der europäischen Landschaft noch immer einzigartig ist, und figurieren dennoch in der von ihnen mitgestalteten Öffentlichkeit als kritische Instanzen.

Die ProtagonistInnen der Anti-AKW-Bewegung sind u.a. Partei geworden, haben zum Ende des Zwei-Parteien-Systems mit beigetragen und hatten in den achtziger Jahren in einem Folgeskandal des AKH-Skandals, der sogenannten Lucona-Affäre, die Funktion, die Rolle des Parlamentarismus in Österreich wieder zur Diskussion zu stellen.

Kunst und Macht? Im AKH findet man sie. In seiner Erscheinung. Das Neue AKH ist eine übergroße minimalistische Skulptur. Auch das AKW Zwentendorf hatte seinen Minimalismus: Ein übergroßes Eck an der Beton-Fassade, eine Art Donald Judd-Parodie. Doch wofür es hier eigentlich steht, ist die Mobilisierung einer breiten Öffentlichkeit, die Rückgewinnung direkter demokratischer Prozesse, die Kritik an den Risiken technisch funktionalistischer Planbarkeitseuphorie und also eine Sensibilisierung auch der Kunstwelt für diese Problematiken.

Das AKH hingegen war lange ein Sinnbild der Modernisierungsneurose der Stadt und bleibt bis heute Sinnbild für den zentralistischen Föderalismus der österreichischen Bundesverfassung. Die Ummantelung eines Hochregallagers für Siechtum und Apparate ist das einzige Bauwerk, in dem die seriellen Architekturphantasien der 50er und 60er Jahre in Wien ihre Spuren ins Weichbild der Stadt geschrieben haben.

Der Bau hat nicht die Farbe Wiens, das Ziegelgrau-Molkige – er ist doppelt, und er ist schwarz. Er steht wie ein Epitaph auf die Dichotomien Wiens in der Stadt. Gegen die Rede vom

Gestischen, von den Nuancen, vom Unausgesprochenen, Angerosteten, Morbiden, aus welcher bis tief in die 80er Jahre hinein hierorts so gerne die Mythen von der Kunst entworfen wurde.

In den 60er Jahre wurden auch zwei Selbstmorde verübt, die weitreichende szenepsychologische Auswirkungen auf das Machtgefüge der Avantgarden in der Stadt hatten. Wie die oben genannten Bauten sind ihre Akteure, allerdings posthum, zu paradigmatischen Figuren in anderen Auseinandersetzungen um gesellschaftliche Hegemonie geworden: der Aktionist Rudolf Schwarzkogler und der Autor Konrad Bayer. Beide Suizide sind oft als Zeichen für Ausweglosigkeit des ästhetischen Experiments, seine Wirkungslosigkeit im Proporzpluralismus der österreichischen Nachkriegsgesellschaft beschrieben worden. Und das, obwohl sie durch private und nicht künstlerische Grenzerfahrungen motiviert gewesen sein dürften.

Schwarzkogler und Bayer sind Galionsfiguren der einzigen heute in der Kunstgeschichtsschreibung kanonisierten Avantgarden von internationalem Rang, die Wiens Kunst nach dem Krieg hervorgebracht hat. Der Zugang zu den dominanten Szenen der Stadt war für junge KünstlerInnen gut zwei Jahrzehnte von den Nachlaßverwaltern, den eingeschworenen Bekanntenkreisen und den längst selbst zu Staatskünstlern gewordenen Co-Kombattanten blockiert, weil diese Nachhut jede andere Kunst, jede andere Haltung, jedes fremde Diskusselement durch den Hinweis auf den Heroismus der verlorenen Freunde diskursiv als modisch abzukanzeln verstand.

Paradoxerweise war es das Verhältnis zur Politik, das das Ende des Wiener Aktionismus einleitete. Zwei Prozesse markieren diesen Prozeß: Der erste fand 1968 statt: Nach der wohl berühmtesten Gemeinschaftsarbeit von Günther Brus, Otto Mühl und Oswald Wiener sowie Peter Weibel und Franz Kaltenbäck, "Kunst und Revolution", vulgo "Uni - Ferkelei", einem Destruktionstheater mit Beschimpfung Robert Kennedys und anderer Politiker sowie einer Fäkalaktion, kam es zum Skandal und zur Verurteilung von Brus zu sechs Monaten strengem und Mühl zu vier Wochen Arrest. Die Aktion hätte ursprünglich in der Wiener Secession stattfinden sollen. Deren damaliger Präsident Georg Eisler, ein Ex-Kommunist und Maler im Stil des kritischen Realismus, lehnte ab. Ein Funktionär der Sozialistischen Studenten vermittelte schließlich die Universität als Aktionsort. Diesem Zufall ist eine der raren Handlungen der österreichischen Kunstszene um 1968 zu verdanken, die nicht als ästhetischer Tabubruch, sondern als politisches Statement rezipiert wurde.

Daß das aufklärerische Politikverständnis der deutschen Studentenrevolte oder die Paralyse-Politik der Pariser Situationistischen Internationale im individualanarchistischen Selbstverständnis, im extremen Subjektivismus des Wiener Aktionismus keinen Platz hatten, wäre ohne das Missverständnis des Uni-Skandals möglicherweise früher sichtbar geworden. Daß in Berlin daraufhin von den indirekt zu Staatsfeinden erklärten Aktionisten ein Organ "der österreichischen Exilregierung" erschien, leistete dem Missverständnis weiter Vorschub.

1973 wendete sich die diskursmächtige österreichische Linke vom Aktionismus ab. In ihrem damaligen liberalen Theorieorgan "Neues Forum" wurde Otto Mühl quasi Protofaschismus vorgeworfen.

Mag sein, daß das Scheitern des Kommunenexperiments, das Mühl bis Ende der 80er Jahre im burgenländischen Friedrichshof erprobte, damit zusammenhing, daß er, anders als sein Bekannter Joseph Beuys, immer ein absolutistisch legiertes Konzept favorisierte, das das Soziale mit dem Körper gleichsetzte, und kein diskursiv-demokratisches.

Im Neuen Forum regte sich aber auch anderer Widerstand gegen den Aktionismus. Die Künstlerinnen kritisierten den manifesten Chauvinismus der Gruppe. Auch Valie Exports Beitrag wurde, wie der vieler Frauen im Umkreis der Aktionisten, in den meisten nachträglichen Heroisierungen der Künstler verdrängt. Feministischer Aktionismus wurde in der Geschichtsschreibung der – im Kunstbetrieb Mitte der 70er bis Ende der 90er – "siegreichen Dissidenz" meist ausgeblendet. Die Anerkennung Valie Exports erfolgte über ihre Rezeption in Amerika und Deutschland.

Der zweite Prozess betraf eine Publikation: Peter Weibel hatte 1970 in Köln gemeinsam mit Export ein Bildkompendium zum Wiener Aktionismus herausgegeben - eine bis heute Geschichte machende editorische Leistung, in der allerdings unbeabsichtigt auch schon die Aufbereitung der Aktionen als Bilddokumente für den Kunstmarkt mit angelegt war. Dieses Buch wurde per Gerichtsurteil verboten.

Die siebziger Jahre waren, was das Verhältnis der Staatsmacht zur Kunst betrifft, zudem die Hochzeit einer innovativen österreichischen Kulturpolitik unter Unterrichtsminister Fred Sinowatz, der wir das heute vielgeschmähte Gießkannenprinzip und die Fachbeiräte zur Politikberatung in Belangen der Kunstförderung verdanken. Also den Grundstock jenes fruchtbaren Konsenses der Kulturförderung, der jetzt in Frage gestellt wird. Künstler wurden damals in ein soziales Netz staatlicher Auftragsvergabe, staatlicher Stipendien, staatlicher Preise und staatlicher Ankäufe eingespannt. Die Errichtung von nicht kameralistischen Strukturen der Kunstförderung wurde aber auch von ihr verabsäumt.

Sozialpartnerschaftlich gemäßigter Fordismus, der den Ausgleich zwischen Kunst und Kirche und Sozialismus und maria-theresianischem Meisterschulprinzip an den Kunstakademien suchte und fand, war die Kehrseite der innovativen Politik der Sinowatz-Ära. Das Bau gewordene Zeichen dieser Praxis ist die zwischen 1968 und 76 verwirklichte Großskulptur mit Funktionsnutzung »Kirche« von Fritz Wotruba in Wien, die spät daran erinnerte, daß es ein Kleriker, Monsignore Otto Mauer, war, dem die Geschichtsschreibung die Förderung der österreichischen Avantgarde (in der Galerie nächst St. Stephan) von 1954 bis Anfang der 70er Jahre zuweist.

Natürlich gab es da noch einen anderen Bau: Den Auslandsschlachthof in St. Marx, der in der österreichischen Mythologie das Jahr 1968 durch das Jahr 1976 ersetzt hat: Die »Arena«, wie er nach seiner Besetzung durch AktivistInnen und deren Kampf um ein autonomes, selbstverwaltetes Kulturzentrum hieß. Diese Arena war Spielfeld der Kulturlinken und problematisierte das Verhältnis von Kunst und Macht durch den ästhetischen und sozialen Zugriff auf Raum, der zur ökonomischen Verwertung freigegeben war.

Der Wiener Kunstbetrieb jener Jahre kämpfte mit vielerlei Strukturschwächen: Das Fehlen potenter privater Organisationen und Stiftungen, das Fehlen einer, mit anderen europäischen Staaten vergleichbaren, differenzierten Medienlandschaft, das weitgehende Fehlen einer

entwickelten universitären Kunstgeschichte der Moderne sowie die Absenz einer investitionsfreudigen Sammlergesellschaft machten hier den Staat naturgemäß zum wichtigsten strukturellen und ökonomischen Faktor der Kunstförderung. Lange wurde von der Republik eine unverdeckt wertkonservative, quasi-feudalistische Vorstellung von "Kultur" vertreten. Erst in der Ära Kreisky trat eine gewisse Liberalisierung ein. Allerdings war auch der "Sonnenkönig" keineswegs gewillt, den in Wien schon in der Ersten Republik eingeübten ideologischen Dirigismus sozialdemokratischer Kulturpolitik aufzugeben.

Negativ machte sich vor allem das Fehlen einer konsequenten Museumspolitik, respektive ihre Substitution durch jahrelangen Positionspapierausstoß von Expertenkommissionen bemerkbar. Daran drohte auch eines der Prestige-Projekte zu scheitern, das von Wiens Kunst-Szene sehnsüchtig herbeigewünscht wurde: ein neues Museum Moderner Kunst. Erst jetzt, 25 Jahre nach den ersten Debatten und Plänen, wird es in den ehemaligen kaiserlichen Hofstallungen nach Plänen des Architekten Laurids Ortner verwirklicht.

Seit dem Architekturwettbewerb 1987 versuchten einige Medien-Tycoons und konservative Politiker in den Parteien die Errichtung des von Bund und Stadt gemeinsam finanzierten Projektes zu verhindern, was Umplanungen, Konzeptänderungen und generelle Konfusion zur Folge hatte.

Wien, dem der Bund in den 60er Jahren einmal ein repräsentatives "Museum des zwanzigsten Jahrhunderts" versprochen hatte, mußte dankbar auf ein Stiftungsgeschenk des Sammlers Peter Ludwig zurückgreifen, um in einem Barockpalais das einzige Gegenwartskunstmuseum der Republik betreiben zu können.

Die Informationsarbeit über aktuelle Tendenzen der internationalen Kunst kam somit anfangs dem Klerus und einigen wenigen Galerien zu. Als Wiener Kuriosum nannten sich die wichtigsten Kunsthändler des Landes gerne "Informationsgaleristen". Eine Namensgebung, die den nach wie vor kameralistisch organisierten Staat und die Sozialpartner offenbar anregte, die Agonie seiner Museen durch allerlei verdeckte Subventionen an diese Händler zu verstecken. Dadurch wurden die wirklichen Kräfteverhältnisse und Potentiale des Kunstmarktes verdunkelt, über dessen reale Potenz sich die Politik bis heute Illusionen macht.

Steuer-, Urheberrechts-, Handelsgesetzgebung und die schiere Unreformierbarkeit des Geschmacks des österreichischen Bürgertums erschwerten die Bildung eines potenten Sammlermarktes zusätzlich. Da auch die Großindustrie des Landes verstaatlicht war, fehlte es dem Kunstmarkt weitgehend an potent(iell)em Kapital.

Verschlimmert wurde die Situation durch den Zustand der Kunsthochschulen: Die Akademie der bildenden Künste war im wesentlichen noch immer nach einem maria-theresianischen Organisationsmodell aufgebaut. Die Professoren waren ausnahmslos österreichische Staatsbürger und wurden auf Lebenszeit bestellt. Und auch die Hochschule für angewandte Kunst bekam erst Ende der 70er Jahre ein modernes Organisationsgesetz. Die Besetzungspolitik von Lehrstühlen und Meisterklassen verhinderte zudem eine Internationalisierung des Lehrbetriebes. Erst Mitte der 80er Jahre erlebte die Wiener "Angewandte" eine kurze Aufschwungphase. Das Perforieren von klassenspezifischen Identitätskonzepten durch unterschiedliche Formen von sozialer und individueller Identität, das

Weichwerden der Grenzen zwischen Kunst und Alltagsleben, der Kollaps der Unterscheidung zwischen Elite und Populärkultur und das Hereinmischen von sozialen, stilistischen und kulturellen Codes floss dort in die Arbeit einer post-aktionistischen und Post Punk-KünstlerInnengeneration ein. Ihre Orte fand sie abseits der institutionalisierten Kultur: in Bars, Kinos, Clubs, selbstverwalteten Galerien, Theaterworkshops, Wohngemeinschaften und der Stadtzeitung Falter, die als einziges Medium jener Jahre eine entwickelte Kunstkritik ermöglichte. Die Szene entschied sich zwischen zwei Alternativen: Ein Teil der Künstler politisierte sich, besetzte Häuser und suchte den Schulterschuß mit den Arena-Veteranen. Die andere Gruppe imaginierte und inszenierte sich ein mondänes Kunstleben nach den internationalen Vorbildern Köln, Düsseldorf oder New York. Da der Kunstmarktboom der westlichen Metropolen den Informationsgalerien nun internationale Käufer zuführte, entwickelten sich in ihrem Umfeld neue Machtkartelle. Die Konjunktur des Kunstbetriebes war gleichsam eine importierte und geliehene und als der Boom vorüber war, verschwanden viele der jungen Player wieder. Selbst so potente Galeristen wie Peter Pakesch machten ihre Läden dicht. Grund für seinen Rückzug, meinte Pakesch vor seinem Abgang ins schweizerische Exil, sei nicht zuletzt der österreichische Staat und dessen defiziente Kunstpolitik. Er könne sich eben keine eigene Kunsthalle leisten, werde aber mit seinen Künstlern, u.a. Franz West, Heimo Zobernig oder Herbert Brandl weiterarbeiten.

So kam es in der "Insel Österreich" – ein Begriff, der in den mittleren 80er Jahren sogar die Titelseite einer wichtigen deutschsprachigen Kunstzeitschrift zierte - mitten in der Hochzeit ihrer kunstweltweiten Würdigung als nicht nur historische Kunstgroßmacht zu einer Verschärfung der Binnenprobleme.

Spätestens Anfang der 90er, in den Krisenjahren des Kunstmarktes, wurde der Schrei nach Substitution erneut laut. Diesmal aus dem Mund der einst ausgeschlossenen Avantgarden und der Händler, denen die durch keine reale Ökonomie gedeckten Wechsel der Boomzeit den Schein der Marktmacht verliehen hatten. Sie hatten nicht nur Erfolg, sondern, in der internationalen Isolation der Waldheim-Jahre auch – das verband sie mit den Mächtigen aus Politik und Wirtschaft – die Furcht vor Einengung persönlicher Karriereperspektiven erfahren. Nun nutzten sie das Wohlwollen der Politik, die sich mit den Künstlern als Repräsentanten eines weltoffenen Wien schmücken wollte, zu ihrem persönlichen Vorteil. Die Staatsfeinde der 60er hatten es sich endgültig an den Tischen des parlamentarischen Après-Ski gemütlich gemacht und gewannen an Macht und Einfluß.

Gleichzeitig aber wurden die Zwänge inadäquater Legitimationsstrukturen immer evidenter. Längst fällige Strukturbereinigungen wurden immer wieder verschoben, das Zusammenspiel von öffentlicher und privater Initiative wurde nie umfassend diskutiert. Gleichzeitig erstarkte eine populistische Opposition auf der Rechten und provozierte "Kunstdebatten", bei denen die längst erledigten Skandale der sechziger Jahre noch einmal aufgetischt wurden. Der Staat versuchte in der Person des Kunstministers Rudolf Scholten durch unbürokratische Interventionen verlorengegangene Flexibilität und Reaktionsgeschwindigkeit wiederzugewinnen. Scholtens Modell der Staatskuratoren, die als Troubleshooter für den Staatskunstbetrieb die verkrusteten Strukturen durch produzentInnennahe Ideen aufweichen sollten, führte unter anderem zu einer regen Reisetätigkeit: Eine Vielzahl europäischer und amerikanischer Kuratoren, Kritiker und Künstler kamen an die Donau und trugen zu Diskursvertiefung und Ausstellungsbelebung bei. Diese Arbeitsteilung von Verwaltung und szenenahen, wenngleich staatlich finanzierten

Agitatoren erfolgte im Sinne einer Politik, die den Ausgleich zwischen öffentlichen und privaten Interessen versuchte und Marginales stützte. Das Trauma des immer noch absenten Museums wurde mittlerweile durch verstärkten Aktivismus von anderer Seite ein wenig gemildert. Die Wiener Secession betätigte sich seit Mitte der achtziger Jahre als agiler Kunstverein. Dazu kamen die neue, von der einflussreichen sozialdemokratischen Kulturstadträtin Ursula gegründete Kunsthalle Wien sowie die Arbeit der privaten Generali Foundation, die die Präsentation der Moderne qualitativ wie ein Forschungsmuseum unterstützte. Die Politik des Ausgleichs funktionierte für den Kunstbetrieb in Österreich trotz der merkbaren Verschlechterung des politischen Klimas in den 90er Jahren noch immer.

Dennoch verschärften sich die Angriffe auf die zeitgenössische Kunst. Grund dafür waren einerseits der Aufstieg der populistischen Rechten unter Jörg Haider, andererseits Dammbrecher wie der Klimt-, Schiele-, Kokoschkasammler Hans Dichand, der im Hauptberuf die "Neue Kronenzeitung" herausgibt und in dieser Eigenschaft gnadenlos gegen Künstler, Kunstpolitiker, Kunstvermittler und das geplante Moderne Museum polemisierte oder polemisieren ließ. Die Verbalinjurien beider Machtdispositive richteten sich gleichermaßen gegen Minister Scholten wie auch gegen Kuratoren und Künstler, die nicht genehm waren. Ein beliebtes Angriffsziel war der Medienkünstler Peter Weibel, der zu dieser Zeit als Biennale-Kommissär für Venedig, als Museumsdirektor in Graz, als Leiter der Linzer Computerkunstfestes ars electronica, als Kunstbeirat des Ministers und Professor für neue Medien in Frankfurt und Wien als Multifunktionär der von ihm selbst verbal mit aller Vehemenz bekämpften Repräsentationskultur operierte. Weibel war für die Rechte gemeinsam mit Oswald Oberhuber, dem Rektor der "Angewandten", die Symbolfigur einer parvenühaften Kunstszene, der, wie man gerne sagte, "linken Kulturschickeria".

Unter solchen Rahmenbedingungen schwand die Bereitschaft, nicht nur Qualität sondern auch die Breite zu fördern und über eine relativ weit gestreute Ankaufs- oder Unterstützungspolitik durch Preise, Stipendien, Projektgelder Pluralität und damit auch ästhetische Existenzen jenseits des Mainstream zu erhalten, seit den mittleren 90er Jahren merklich.

Auch für dieses Verschieben der Kräfteverhältnisse zwischen Kunst und Macht hat Wien eine gebaute Metapher:

Das Haas-Haus von Hans Hollein am Stock im Eisen Platz, ein Treppentheater, das sich den schicken Mantel der appellativen Postmoderne der Formen umgeworfen hatte. Eine der Lokaltäten, die es beherbergt, wurde zum Humidor, in dem die vielfältigen Beziehungen von Ex-Avantgardisten und Mächtigen frisch gehalten werden. Die Forderung, den Meister an einem der prominentesten Plätze Wiens bauen zu lassen, war einhellig gewesen. Die Politik hatte für ihn extra eine Baulücke freigemacht. In der Hoffnung, daß dieses Haus werden würde, was die Diskussionen und Kulturkämpfe im Vorfeld seiner Errichtung versprochen: »Eine Attraktion der Architektur, wie sie Wien in den letzten Jahrzehnten so schmerzlich vermißte.« Ein politisches und nicht nur wirtschaftliches Zeichen. Friedrich Achleitner hat das Haas-Haus in seinem Wiener Architekturführer so charakterisiert: "Es verwandelt sich von innen heraus zu einem Instrument einprägsamer und selektiver Stadtwahrnehmung."

Der Ruf nach populärer Kunst und Umwegrentabilität wurde nicht zuletzt deshalb so laut, weil es die mittlerweile auf über 20 % der Wählerstimmen angeschwollenen Rechtspopulisten

verstanden, die Kritik an avancierten künstlerischen Positionen zu einem der Hauptkampfmittel ihres neoliberalen Nationalismus zu machen. Im Gegenzug gab die Sozialdemokratie ihr jahrzehntelanges Bestreben nach kultureller Hegemonie unter diesem Druck auf, und ließ zu, daß eine Sprache des Hasses und der haltlosen Aggression allmählich zur gesellschaftlichen Normalität wurde.

Trotz politischer Radikalisierung und Verschlechterung der Subventionsbedingungen scheinen die Kunstszenen Wiens heute in Europa zu den reichsten und produktivsten zu gehören. Ein Paradox? Ich glaube nicht. Der lokale Druck auf die Produzierenden durch den Staat, aber auch das ständige Mißtrauen der offiziellen Verantwortlichen gegenüber der Kraft dieser Szenen, (gepaart mit der hysterischen Überschätzung einiger weniger großer Namen) in die man, weil der Markt das nicht tat, ständig investierte, schuf im Verhältnis von Kunst und Macht neue Gewichtungen: Anfang bis Mitte der 90er Jahre kam es zu einem, von einigen kleinen Vereinen und neuen Institutionen initiierten Import internationaler Kunst und Kulturtheorie, die das Land und seine Hauptstadt zu einem der Diskurs- und Kunstzentren Europas machten. Als besonders rege und initiativ erwiesen sich dabei machtkritische Zusammenschlüsse wie die KünstlerInnen, die in der Jänner-Galerie gegen die Junge Szene-Ausstellung der Secession 1992 opponierten. In diesem Zusammenhang muß auch die Gruppe um die Zeitschrift "Vor der Information" genannt werden, die sich früh mit migrations- und globalisierungspolitischen Problemen auseinandersetzte. Auf der Seite der Marktmacht waren es wiederum Galerien wie Metropol, die die neue institutionskritische Kunst des Dezennienbeginns nach Wien brachten. Dazu kamen eine florierende und ständig expandierende, unabhängige Club- und Electronica-Szene sowie die Attraktivität des rezenten Handlungsfeldes Neue Medien. Auch viele der KuratorInneninitiativen, der Diskursraum Depot und die Kunstzeitschrift springerin klinkten sich in die machtkritischen Positionen dieser Kunst ein und besiedelten wie die Medienbrücke Public Netbase, die Szenestatistiker der Basis Wien u.a. sukzessive die Hofstallungen im alten Messepalast mit kleinen Büros und Veranstaltungsräumen. Dieser auf Prekariatsverträge gegründete Aktivismus war möglich, weil sich der Baubeginn des auf dem Areal entstehenden Museumsquartieres aufgrund politischer Dissonanzen ständig verzögerte. So konnte diese Peripherie im Zentrum der Stadt, dieses innere Glacis unter ganz anderen Voraussetzungen, nämlich denen des politischen Kalküls der Imageaufwertung des Areals, zu einer öffentlich erwünschten stadträumlichen Metapher für die positiven Folgen eines moderaten Etatismus werden.

Solche komplexen Konfigurationen machen es in Wien schwerer als anderswo, zwischen staatlichen, nichtstaatlichen, privaten und alternativen Strukturen zu unterscheiden, um analytisch das Feld abzustecken, innerhalb dessen eine Grenzziehung zwischen affirmativer und gegenkultureller Öffentlichkeit möglich ist.

Demokratiepolitisch mag das bedenklich erscheinen, weil daraus natürlich auch ein System gegenseitiger Abhängigkeiten entstanden ist, das die Kritikfähigkeit des Kunstbetriebes und seine Typologierbarkeit behindert. Vor allem im Hinblick auf eine klare Abgrenzung der diskursiven und materiellen Mittel, also einer Ethik des Geldes im Betrieb.

Andererseits verdeckten die Medienschlachten um Personen wie den Aktionisten Hermann Nitsch, deren ästhetische Heimat tief in den 60er Jahren liegt, für die breite Öffentlichkeit die Arbeit von Initiativen, die an zeitgemäßen Thematiken arbeiten. Lokal ist es schwieriger

geworden für die Kunst in den letzten Jahren, wenn man damit die Akzeptanz und Resonanz von Arbeiten und Aussagen des visuellen Feldes in einem weiter gespannten sozialen Feld im Auge hat. Es ist eine mehr als unscharfe Situation gegenseitiger Abhängigkeit und gegenseitigen Mißtrauens entstanden. Eine Kultur, in der die analytische Reflexion zunehmend durch Strukturklagen substituiert wird.

Die Änderung der Rollenbestimmung der KünstlerInnen, in deren Arbeitszentrum nicht mehr ihr Bewußtsein, ihr Körper, die Fähigkeit ihrer Sinne, die Qualität ihrer Wahrnehmungsarbeit, die Konzeption des Raumes steht, sondern die Präzision ihres Umgangs mit den Dingen der Welt, mit der Spezifik des Lokalen und der Distanzierungsfähigkeit vom System der Institutionen und der Macht, die sie bestimmen und in denen sie arbeiten, ist in Wien öffentlich noch nicht vermittelt worden.

Stellt man jedoch den rapiden Wandel in Rechnung, dem die Beziehungen zwischen Staat und KünstlerInnen im Augenblick unterliegen, muß man den Platz des Ästhetischen, also jenen der Kunst und des Kunstbetriebes als ein vielfach auf verschiedene Kontexte bezogenes Feld bezeichnen, das sich zur gleichen Zeit ebenso stark auf die Teilhabe seiner ProtagonistInnen an sub-, cross-, und supranationalen Kollektiven stützt, wie auf die Ressourcen des Staats.

Die Frage nach Kunst und Macht, die heute in diesen Modellen durchgearbeitet wird ist eine, wie ich meine, für die gegenwärtige Diskussion um Widerstand höchst brisante.

Es war merkwürdig in den letzten Monaten hier in Wien die Reaktionen der sogenannten Kulturszene auf die Beteiligung einer rassistischen und sexistischen Partei an der Regierung zu beobachten. Gerade vielen der grossen, im Kulturbetrieb hegemonialen Institutionen schien das Konzept der Stunde Künstler oder Symbole für Transparente im öffentlichen Raum zu finden, die den Protest nach Außen signalisierten, ohne die Struktur der eigenen inneren Arbeit zu stören und deren verdeckte Verhältnisse hinterfragen zu müssen.

Dieser Zugang entstammt einem Modell des kulturellen Aktivismus, in der KünstlerInnen die Rolle des Symboltechnikers zugewiesen ist, deren Kritikfähigkeit und ästhetische Ausdrucksmöglichkeit in den Dienst der Bestätigung der Kritikfähigkeit der Institution gestellt wird, um diese sozusagen rein zu halten.

In einem Raum, in dem sich unterschiedliche und ungleiche Machtbeziehungen entfalten, existieren derart klar definierte Arbeitsfelder natürlich nicht mehr in sich und aus sich selbst heraus. Orte sind das Ergebnis kultureller, ökonomischer, ethnischer, technologischer und medialer Konstruktionen. Gemeinschaften konstituieren sich innerhalb hierarchisch organisierter Räume, innerhalb ungleicher Machtfelder.. Orte, die identitätsmäßig "aufgeladen" sind, fallen immer weniger mit den aktuellen Lebensräumen zusammen. Das, was traditionellerweise mit dem Begriff des "Lokalen" verbunden wird, erhält zunehmend virtuellen Charakter. Dennoch ist ein Rest des alten, hier in Skizzen und Bruchstücken beschriebenen Gefüges von Kunst und Macht auch in den vielfältigen und temporär sich entwickelnden Initiativen der neuen BürgerInnengesellschaft geblieben: nämlich den status quo, den Staat also, in der Unmittelbarkeit seiner Vollzüge masochistisch zu genießen.