

Vom Werden und vom Zustand österreichischer Kulturpolitik anhand des MuseumsQuartiers Wien

Beitrag für das Symposium „Museumsforen im internationalen Städtewettbewerb. Zwischen imperialer Kulisse und urbaner Neubesetzung“ der Österreichischen Akademie der Wissenschaften / Kommission für Kunstgeschichte zum FWF-Forschungsprojekt „Die Wiener Hofburg seit 1918. Von der Residenz zum Museumsquartier“ In Kooperation mit dem Österreichischen Filmmuseum und dem Architekturzentrum Wien im Juni 2010

Michael Wimmer/EDUCULT, im März 2011

Abstract

Die konstitutiven Elemente der Wiener kulturellen Infrastruktur, Oper, Theater, Konzertsäle und Museen, damit alle wesentlichen Einrichtungen, die bis heute die Vorstellung einer Kulturnation Österreich speisen, stammen aus der Zeit der ausgehenden Habsburg-Monarchie. Die Architektur ebenso wie das programmatische Angebot halten in ihrer engen Verknüpfung von Politik, Religion und Kultur einen vormodernen Herrschaftsanspruch präsent, der über die, 1918 von den Siegermächten erzwungene Kleinstaatlichkeit Österreichs weit hinausweist und dabei ein sentimentales Gefühl einer spezifisch österreichischen Form einer positiv besetzten Globalität („Vielvölkerstaat“) bedient. Jedenfalls sind sie die Grundlage für alle Vorstellungen, dass – wie provinziell sich die österreichische Außen- und Europapolitik gegenwärtig auch gerieren mag - zumindest im Bereich der Kultur Österreich eine international bestimmende Großmacht geblieben ist.

Während die Zwischenkriegszeit von zum Teil heftigen Auseinandersetzungen geprägt war, dieses kulturelle Erbe ideologiekritisch zu hinterfragen und um zeitgenössische kulturelle Ausdrucksformen zu erweitern, blieb es den Austrofaschisten vorbehalten, im Rückbezug auf das Erbe der ausgehenden Monarchie ein politisches Programm zur Produktion spezifisch österreichischer Identitätsvorstellungen zu entwickeln und durchzusetzen. Diese waren offenbar so stark, sodass nach dem Zweiten Weltkrieg mit einem umfassenden Konzept der *Austriakischen Restauration* – durchaus mit Unterstützung der Alliierten - unmittelbar daran angeknüpft werden konnte.

Dieser kulturellen *Remonarchisierung* hatten die – im Vergleich dazu - noch sehr schwachen demokratischen Kräfte, wenig entgegen zu setzen. Die Konsequenz war, dass sich bis in die 1970er Jahre keine, auf zeitgenössisches österreichisches Kulturschaffen bezogene Kulturpolitik durchzusetzen vermochte. Paradoxerweise erwies sich der politische Rückgriff auf einen aus der Monarchie stammenden Kulturbegriff nicht nur als geeignetes Korsett für die nicht einfache Nationenwerdung Österreichs als eine moderne Demokratie. Er lieferte auch die Grundlage für ein international durchwegs positiv besetztes Image, das weniger positive Aspekte der österreichischen Geschichte, besondere Verstrickung Österreichs in das Terrorregime der Nazis vergessen machen konnte. Auf der Strecke blieben in erster Linie diejenigen KünstlerInnen, die sich von dieser Form des Kulturkonservatismus abzugrenzen versuchten und dabei die Mächtigkeit dieser, auf vordemokratische Herrschaftsformen verweisenden kulturellen Hegemonie zu spüren bekamen.

Der sozialdemokratische Reformismus der 1970er Jahre versuchte, die damit verbundenen kulturpolitischen Ungleichgewichte etwas zu verschieben, ohne freilich die für die Aufrechterhaltung einer demokratiepolitisch kompatiblen konservativen Grundstruktur so erfolgreichen Dominanz des übergroßen kulturellen Erbes in Frage zu stellen.

So sehr eine Kulturpolitik vor allem von links seither versucht hat, spezifische Akzente im Bereich der zeitgenössischen Kunst zu setzen, so wenig sind diese Bemühungen bis dato in die ideologische Neukonstruktion der Kulturnation Österreich eingegangen. Als zu stark erweisen sich demgegenüber die von österreichischen Interessen selbst produzierten Klischees, die sich nachhaltig der Einbeziehung der ganzen Vielfalt zeitgenössischer Kunst- und Kulturschaffens widersetzen.

Diese Bemühungen um eine öffentliche Neupositionierung zeitgenössischer Kunst seit den 1970er Jahren gehen einher mit einer fast dreißig Jahre währenden Diskussion um die Nutzung der kaiserlichen Hofstallungen als einem Kulturzentrum im unmittelbarer Nähe der Hofburg und ihren kaiserlichen Sammlungen. An ihrem Ausgang kann man die kulturpolitischen Kräfteverhältnisse, die in Österreich vorherrschen, nachgerade idealtypisch studieren.

So wurde – trotz darüber hinaus reichender Pläne – bald deutlich, dass die denkmalgeschützte Kulisse dieses peripheren Nutzbaus am Rande der Hofburg den Charakter des Areals dominieren würde. Der barocken Architektur wurde von den meinungsbildenden Akteuren ein zeitloser Schönheitswert zugesprochen, dem – quasi per se - aus einem Gegenwartsanspruch heraus nichts Adäquates entgegen gesetzt werden kann. Die Konsequenz: Der Gesamteindruck des habsburgischen Ambientes durfte in keiner Weise durch zeitgenössische Interventionen wie etwa einem signalhaft auf ein modernes Heute gerichteten „Medienturm“ beeinträchtigt werden. Die letztendliche Realisierungsform hatte dem Motto zu folgen: „Je moderner desto versteckter“, um alle aktuellen Bezüge tunlichst ins Innere des Areals zu verlagern und dann mithilfe architektonischer Barrieren auch noch schwerer als notwendig zugänglich zu machen.

Heraus gekommen ist die Wiederbelebung eines barocken Areals, das dank seines verkehrsgeschützten großen Innenhofes samt einem ausdifferenzierten gastronomischen Angebots zu einem der beliebtesten Treffpunkte und Aufenthaltsräume in der Stadt geworden ist.

Bei aller Beliebtheit als bevorzugtes Erholungs- und Freizeitareal verdeutlicht das Museumsquartier als Ort kultureller Repräsentation in besonderer Weise den Fortbestand eines spezifisch österreichischen kulturpolitischen Ungleichgewichts. Schon die äußere Erscheinungsform fördert den Umstand, dass nur wenige das Areal mit der Chance assoziieren, sich hier mit neuen und neuesten Kunstformen zu konfrontieren. Das Gros der BesucherInnen hat sich im restaurierten, wenn auch dem ursprünglichen Zweck entfremdeten kulturellen Erbe der Habsburger Monarchie gemütlich eingerichtet, ohne sich des spezifischen Kunst- und Kulturangebotes überhaupt bewusst zu sein.

Nur wenige Meter entfernt vom Museumsquartier befindet sich in der Hofburg ein neu gestaltetes Sissi-Museum. Nach der weihnachtlichen ORF-Ausstrahlung von

„Sisi“, einer Neuinszenierung der Nachkriegs-Erfolgsproduktion mit Romy Schneider durch Reinhard Schwabenitzky wurden die Schauräume von BesucherInnen gestürmt.

Insgesamt repräsentiert das Wiener MuseumsQuartier eine Besonderheit österreichischer Kulturpolitik, die bis heute wesentlich vom Erbe der Habsburger bestimmt wird. Die zarten Versuche der letzten Jahrzehnte, dem zeitgenössischen österreichischen Kunst- und Kulturschaffen einen größeren Stellenwert einzuräumen erfahren heute ihre Grenzen in mehrfacher Weise. Naturgemäß hat es das Neue gegenüber dem Bewährten schwer; das Erbe der Vorgänger stellt immer eine besondere Herausforderung dar, wenn es darum geht, neue Positionen auf der Höhe der Zeit zu entwickeln. Und Kulturpolitik entscheidet wesentlich mit, ob diese Herausforderung als Ausdruck einer gesellschaftlichen Dynamik positiv erfahren werden kann – oder eben nicht.

Dazu aber kommt, dass angesichts einer generellen Schwächung nationalstaatlicher Einflussnahmen diese im Vergleich zum Anspruch auf transnationale Gültigkeit des habsburgischen Erbes drohen, ihre Legitimationsgrundlage weiter zu verlieren, wenn sie auf die Kleinstaatlichkeit Österreichs bezogen in erster Linie kleinkariert und provinziell zu wirken. Die eigentlichen Nutznießer dieses Dilemmas sind möglicherweise die an nationalen Grenzen immer weniger Halt machenden Kulturindustrien, die drauf und dran sind, den Kunst- und Kulturbetrieb umfassend zu ökonomisieren und damit das kulturelle Leben der Menschen – im Vergleich zu den traditionellen staatlichen Akteuren – immer stärker zu beeinflussen und folgerichtig mittlerweile auch im MuseumsQuartier ihre Zelte aufgeschlagen haben.

Vom Werden österreichischer Kulturpolitik

Wollte man nach einem Sinnbild für den institutionellen Rahmen suchen, in dem kulturpolitisches Handeln in Österreich stattfindet, dann ließe sich kein besseres als das des Amtssitzes des Bundespräsidenten finden. Seit 1946 führt der Präsident der demokratisch verfassten Republik Österreich seine Amtsgeschäfte im Arbeitszimmer von Josef II.; Angelobungen hoher Staatsfunktionäre erfolgen im Schlafzimmer Kaiserin Maria Theresias im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg. Durch denkmalpflegerische Auflagen bis hin zu den Einrichtungsdetails geschützt, erzwingt das historische Ambiente den Fortbestand einer imperialen Fassung für den obersten Repräsentanten eines demokratischen Staatswesens. Der unmittelbare Eindruck für die BetrachterInnen: Die Staatsform mag sich geändert haben, aber die imperiale Architektur wirkt fort und erweist sich in ihrer Symbolkraft unmittelbarer wirksam als die in ihnen verhandelten demokratische Errungenschaften.

Dieses Beispiel der Überwältigung demokratischer Funktionen durch historische Formen der Machtrepräsentation stellt keinen Einzelfall dar. Auch die für staatliche Kulturpolitik zuständige Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur führt ihre Amtsgeschäfte in einem Palais, das ursprünglich für das Fürstengeschlecht der Starhemberg errichtet wurde, das für sein demokratisches Gedankengut nicht eben berühmt geworden ist.¹ Bis heute werden kulturpolitisch relevante Verhandlungen und Konferenzen im sogenannten „Audienzsaal“ des Palais abgehalten.²

Diese Beispiele führen zur These, dass die architektonischen Repräsentationsformen vordemokratischer Epochen bis heute ihre Wirksamkeit entfalten und wesentlich zur Erklärung der Besonderheiten der österreichischen Kulturpolitik beitragen. Konkret ist zu vermuten, dass die wesentlichen kulturpolitischen Inhalte aktueller Kulturpolitik ihre Referenz in einer kulturellen Norm finden, die sich als Ausdruck imperialer Herrschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts herausgebildet hat. Als solche wirkt sie bis heute nicht nur auf das Selbstverständnis des österreichischen Kulturbetriebs sondern darüber hinaus auf die Gesamtverfassung der österreichischen Gesellschaft zurück.

Dies gilt umso mehr, als nicht nur die beschriebenen Regierungssitze sondern darüber hinaus alle wesentlichen Gebäude der kulturellen Infrastruktur Wiens aus der Zeit der ausgehenden Monarchie stammen. Als solche entsprachen sie den symbolischen Repräsentationsbedürfnissen einer monarchisch verfassten europäischen Zentralmacht mit 50 Mio. Einwohnerinnen.

Der Historiker Ernst Hanisch beschreibt die Errichtungszeit als autoritaristische Endphase der Monarchie, in der das Herrscherhaus den Kulturbetrieb dazu nutzte, seine Position als sakrosankte Entscheidungsinstanz zu stützen. Daneben versuchte ein weitgehend einflussloses Bürgertum erst gar nicht, eine politische Alternative zur

¹ Mitglieder dieses Fürstenhauses waren sowohl an der Türkenabwehr vor Wien 1683 als auch als Heimwehrführer und Mitglieder der austrofaschistischen Regierung an der Niederschlagung der österreichischen Demokratie beteiligt.

² Die amtierende Ministerin Claudia Schmied hat zuletzt in einer Art Selbstbefreiungsschlag versucht, ihren Arbeitsraum von überkommener „Herrschaftssymbolik“ zu befreien und ihm mit der Beauftragung des Direktors des Museums für Angewandte Kunst Peter Noever zu einer künstlerischen Innenraumgestaltung ein zeitgenössisches Ambiente zu geben, was zu heftigen Reaktionen sowohl in den Medien als auch im Parlament geführt hat

herrschenden Kulturpolitik zu entwickeln sondern konzentrierte sich darauf, sich zumindest in kulturellen Belangen als ebenbürtig zu erweisen. Im Bemühen, die politisch-demokratischen Defizite einer „verspäteten Nation“³ zu kaschieren setzte es auf ein Kulturverständnis, das den Vergleich mit dem imperialen Glanz nicht scheuen wollte und in seiner institutionellen Ausgestaltung in den Tempeln der Hochkultur bis heute *die* zentrale kulturpolitische Leitvorstellung geblieben ist. Diese geht einher mit der Idee von Kultur als symbolischer Ausdrucksform eines feudalen, gottgegebenen Machtanspruchs, die in einer kulturellen Infrastruktur mit stark historisierenden Bezügen ihre adäquate Repräsentation finden sollte.

Der weitere historische Verlauf zeigt, dass der, mit solch weitgehenden Ansprüchen versehene Kulturbetrieb mit großen Beharrungskräften ausgestattet wurde. Immerhin haben es seine Repräsentanten geschafft, die wesentlichen Strukturen über eine Reihe von tief greifenden Änderungen der politischen Macht- und Entscheidungsverhältnisse von der Monarchie, Kulturkampf, Bürgerkrieg, Diktaturen und Demokratie weitgehend folgenlos hinüber zu retten.

Der Vertrag von St. Germain dekretierte mit der Kontinuität des Personals und der Gebäude des Kulturbetriebs die Identität der Rechtspersönlichkeit der deutschösterreichischen Republik mit dem ehemaligen habsburgischen Gesamtstaat. Zum Ausdruck kam dies in der Aufrechterhaltung einer spezifisch österreichischen Kulturmission: Diese richtet sich gleichermaßen nach innen wie auch nach außen, etwa an die Neugründungen der habsburgischen Nachfolgestaaten des östlichen Europa. Dabei suggerierten die Wortführer einer kulturell aufgeladenen Österreich-Ideologie, aus der Verlassenschaft der Habsburger-Monarchie „ein geistiges Etwas aus der alten Kultur, die Stolz und Last war, bieten zu müssen, um daraus neues Kapital“ zu bilden.

An der kulturellen Infrastruktur selbst sollte dabei im Übergang zu demokratischen Verhältnissen möglichst wenig gerüttelt werden. So scheiterte bereits in den ersten Nachkriegsjahren die herausragende Figur im Bereich der Museumspolitik, Heinz Tietze, der mit einer Neuordnung der Museen beauftragt wurde, an der mangelnden Veränderungsbereitschaft der bestehenden Strukturen: Als beispielsweise das Kollegium der wissenschaftlichen Beamten des Kunsthistorischen Museums 1921 vom Unterrichtsamt aufgefordert wurde, eine neue Dienstordnung zu unterbreiten, sprach sich dieses Führungsgremium einstimmig für die Beibehaltung der bestehenden Geschäftsordnung aus. Tietze und mit ihm die staatliche Kulturverwaltung war insgesamt mit einer heftigen Obstruktionspolitik einer „konservativen Bürokratie“ (Eva Frodl-Kraft) in den einzelnen Kultureinrichtungen konfrontiert, vor der er 1925 resignierte.⁴

Ähnliches lässt sich über die staatlichen Bühnen sagen, die bei weitgehender Beibehaltung ihrer bisherigen Organisationsformen seit 1923 als Provisorium in Form von nachgeordneten Dienststellen des Unterrichtsministeriums mit Hilfe von Dienstinstruktionen geführt wurden. Eine erstmalige gesetzliche Regelung der Bundestheater sollte erst 70 Jahre später gelingen.

³ Sie dazu: Binder, Dieter A. /Bruckmüller, Ernst (2005): Essays über Österreich: Grundfragen von Identität und Geschichte 1918-2000. München

⁴ Tietze, Hans: Alter und neuer Kurs in der Österreichischen Museumsverwaltung. In: Kunstchronik und Kunstmarkt, Jg. 1926, H. 42/43

Gerade im Epochenbruch zu Anfang der jungen Republik „Deutsch-Österreich“, dem wenig Überlebenschancen zugesprochen wurden⁵, zeigten sich die Spannungen zwischen Massenelend, Revolutionshoffnungen und Aufrechterhaltung eines imperialen Repräsentationszusammenhanges besonders deutlich. Aus diesen Spannungen speiste sich auch die wachsende Kulturkampfatmosphäre, die die konservativen Kräften eine spezifisch österreichische Kulturvergangenheit konstruieren ließ, während die Sozialdemokraten zunehmend an Einfluss bei der kulturpolitischen Entscheidungsfindung verloren⁶. Dabei realisierte sich der Habsburgische Mythos nicht nur in den traditionellen Kultureinrichtungen. Auch das zeitgenössische Film- und Literaturschaffen neigte in den späten 1920er Jahren immer mehr dazu, die Attraktivität der Monarchie zu einem Idyll, zu einer „Verkörperung einer konfliktfreien Utopie“ zu erklären.

Diese kulturelle Grundstimmung wurde vom Austrofaschismus geschickt aufgegriffen. Seine ideologische Grundlegung setzte auf eine offensive Reaktivierung alter Traditionsstränge zur Legitimation des autoritären Regimes, in der Hoffnung, damit eine Gegenkodierung sozialdemokratisch-republikanischer kultureller Repräsentationsformen bewirken zu können; eine Strategie, die sich auch in Äußerlichkeiten wie der Neufassung staatlicher Embleme mit dem Doppeladler oder bei Gestaltung von Heeresuniformen zeigte.

Als Beispiel mag die Einweihung des Heldendenkmals an der Wiener Ringstrasse dienen. Sie enthielt alle Ingredienzien einer verherrlichenden Großmachtgeschichte der Monarchie zur mythischen Historisierung der Gesellschaft. Mit Manifestationen wie diesen sollte Geschichte in möglichst unmittelbar eingängige Bilder transformiert werden, „um die Wirklichkeit abzuschaffen und in einem Traum zu leben“. In diesen Bildern erwies sich die Monarchie als ein mythischer Ort in einer aus der Vergangenheit hinüber geretteten Welt, die sich über das Elend des Parteienstreits erhebt.

Als ein (kultur-)politisches Grundmuster weist diese Grundlegung österreichischer Kulturpolitik auf dem Geist eines demokratiefeindlichen Autoritarismus weit über den 1933 installierten autoritären Ständestaat weit hinaus.

Zur nahezu nahtlosen Übernahme austrofaschistischer Kulturpolitikvorstellungen nach dem Ende der nationalsozialistischen Herrschaft ist viel geschrieben worden.⁷ Gerne wird in diesem Zusammenhang auf die Äußerung des ersten Pen-Club-Präsidenten, Alexander Lernet-Holenia hingewiesen, der im Oktober 1945 formuliert hatte: „In der Tat brauchen wir nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus- sondern nur zurückzublicken“⁸ (Lernet-Holenia 1945: 149)

⁵ „Et ce qui reste, c' est l' Autriche“, soll der französische Ministerpräsident Georges Clemenceau 1919 auf der Friedenskonferenz von Saint-Germain gesagt haben

⁶ Ihre kulturpolitische Domäne beschränkte sich vor allem auf den städtischen Bereich, zumal auf das „Rote Wien“, wo sie Versuch unternahm, den Anspruch einer kulturellen Alternative von und für alle bisher vom elitären Kulturbetrieb Ausgeschlossenen durchzusetzen.

⁷ Besonders unmittelbar beeindruckend dazu die Zeitungslektüre von Sigrid Löffler: Löffler, Sigrid (1996): Zum Beispiel Burg und Oper – zwei kulturimperialistische Großmythen. In: Kos, Wolfgang (Hg.): Inventur 45/55. Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik. Wien

⁸ Lernet-Holenia, Alexander (1995): Gruß des Dichters. Brief an den Turm. In: Nachbaur, Petra/Scheichl, Sigurd Paul/Schmidt-Dengler, Wendelin: Literatur über Literatur. Eine österreichische Anthologie. Graz

Diese abermalige, durch den überdimensionalen Bestand der Kulturinstitutionen befestigte Kontinuität gelingt nach 1945 umso leichter, als das Land den Verlust weiter Teile seiner künstlerischen Intelligenz zu beklagen hatte, deren VertreterInnen ermordet oder exiliert (und nach dem Krieg nicht wieder zurück gebeten) wurden. Dazu kam einmal mehr ein großer Bedarf der politischen Instrumentalisierung zur Konstruktion einer positiv konnotierten nationalstaatlichen Identität. Die kulturpolitischen Restaurationsbemühungen sollten mithelfen, die aktive Beteiligung vieler ÖsterreicherInnen in die Nazi-Greuel vergessen zu machen und ein, die rundum harmonisch inszenierte frühere Vergangenheit verherrlichendes Außenbild zu inszenieren. Diese Strategie wurde im aufkommenden Kalten Krieg auch von den Alliierten zunehmend unterstützt, die Kulturpolitik als probates Mittel zur Stärkung des nur sehr schwach ausgeprägten österreichischen Staatsgedankens in der kriegsgeschädigten Bevölkerung ansahen.

Und wieder tauchen die Bilder einer besseren Monarchie auf, sei es als tägliches Programm des traditionellen Kulturbetriebs, sei es als höfische Form des Heimatfilms, als " cineastischer Urlaub von der realen Geschichte", wie das Bela Rasky genannt hat; als ein Zusammengehen von habsburgischem Mythos und sozialpartnerschaftlicher Ästhetik. Und so wurde die alt-österreichische, barocke Tradition mit ihrem Sinn für Theatralisierung und Visualisierung, der Wienerischen Lust am Spektakel, die Bevorzugung der visuellen vor der intellektuellen Auseinandersetzung von den auch nach 1945 dominierenden konservativen Kräfte in ihre Recht gesetzt.

Infrage gestellt wurde diese kulturelle Hegemonie in erster Linie von kleinen, zum Teil politisch heftig diskriminierten Gruppen, deren künstlerisch-kulturelle Manifestationen im kurzen Frühjahr des Jahres 1968 öffentlichkeitswirksam in dem einen oder anderen Eklat kulminierten. Aber auch wenn sich einzelne Künstler wie der Komponist Pierre Boulez damals mit dem „Ruf „Schlachtet die heiligen Kühe!“ zur drastischen Verdeutlichung des Wunsches nach einem Ende der Hegemonie feudaler Hochkulturvorstellungen weit aus dem Fenster lehnten, vermochten sie dennoch nicht, das System nachhaltig zu erschüttern. Selbst Bruno Kreisky, der Mediengespräche gerne vor dem Hintergrund eines Bildnisses Josef II führte, wusste um die konservative Gesamtverfassung der österreichischen Gesellschaft und beschränkte sich trotz seiner Forderung nach einer "durchaus radikalen Kulturpolitik" darauf, die traditionelle kulturelle Infrastruktur zu erhalten und um einige Zusätze des Zeitgenössischen zu ergänzen.

Insgesamt machten die ab 1970 erstmals auch für staatliche Kulturpolitik zuständigen Sozialdemokraten Hoffnung auf ein Ende der langen Phase konservativer Kulturpolitik und versprachen das Heraufkommen einer neuen, utopischen Phase der Kulturpolitik. Sie reagierte auf die neuen gesellschaftspolitischen Herausforderungen mit dem Schlagwort „Kultur für alle“, mit dem das überreiche kulturelle Erbe des Landes demokratisiert und die Tore der Hochkultur für breite Bevölkerungsschichten geöffnet werden sollte. Die Förderung von Kultur sollte künftig unmittelbar dazu beitragen, die Gesellschaft gerechter zu gestalten. Eine „Neue Kulturpolitik“ war darauf gerichtet, zumindest formal alle BürgerInnen am Kulturgeschehen zu beteiligen und damit die traditionellen Verhältnisse auf den Kopf zu stellen. Mit Hilfe eines kulturpolitischen Maßnahmenkataloges sollten die propagierten demokratischen Ansprüchen auch in diesem Sektor durchgesetzt werden.

Heute wissen wir, dass sich diese Ansprüche, jedenfalls mit den bislang angewandten kulturpolitischen Mitteln, nicht haben realisieren lassen. Wenig deutet darauf hin, dass die getroffenen Maßnahmen die weiterhin im Schatten der Traditionspflege stehende zeitgenössische Kunst beliebter bzw. einem weiteren InteressentInnenkreis zugänglich gemacht hätte. Statt dessen steht zu befürchten, dass diese beim experimentellen, autoreferenziellen Kunst- und Kulturschaffens noch einmal das Bedürfnis nach Rückbezug auf einen staatlich aufrecht zu erhaltenden Elfenbeinturm nochmals vehement gefördert haben. Das Ergebnis zeigt sich in einer verschärften Trennung zwischen Kunst und Unterhaltung, zwischen Geist und Erlebniskultur, der Utopie vom freiem Zugang zum world wide web und den, neue Zugangsbarrieren schaffenden kommerziellen Verwertungsstrategien.

So wurde die Dominanz der traditionellen Kulturinstitutionen in keiner Weise gebrochen. Ganz im Gegenteil sprechen die schieren Budgetzahlen dafür, dass diese Einrichtungen einen immer noch größeren Anteil der staatlichen Ressourcen, die sich unter Kulturpolitik verbuchen lassen, beanspruchen. Gleichzeitig kommt es zu einer Wiederentdeckung der Monarchie als Massen-, Pop- und Eventkultur, die monarchische Versatzstücke zu einem beliebig zitierbaren Panoptikum zwischen Sissi-Museum, Elisabeth-Musical und der ORF-Sendung „Wir sind Kaiser“ ergeben.

Während sich aber staatliche Kulturpolitik weiterhin mit dem Widerspruch zwischen Aufrechterhaltung des traditionellen Kulturbetriebs und seiner gesellschaftlichen Akzeptanz in breiteren Bevölkerungskreisen herumschlug, sind in den letzten Jahren neue kulturpolitische Akteure in Gestalt rechtsradikal bzw. rechtspopulistischer Kräfte aufgetaucht. Diese versuchen, die wachsenden sozialen Widersprüche, die sich aus der Verschärfung des transnationalen Wettbewerbs, der Öffnung der Grenzen samt damit verbundenen demographischen Veränderungen und der damit zusammenhängenden Schwächung der politischen Gestaltungskräfte ergeben haben, kulturell aufzuladen. Geschaffen wurde damit eine neue Kulturkampfatmosphäre zwischen Krisengewinnern und Krisenverlierern, wobei insbesondere letztere staatlicher Kulturpolitik mit ihrem bewährten Instrumentarium der Selbstbeschränkung bislang weitgehend defensiv gegenüber stehen.

Weil Kunst- und Kultureinrichtungen zunehmend um ihre Publika fürchten, nehmen sie zur Zeit verstärkt den Versuch, auf bisher vernachlässigte Zielgruppen zuzugehen, um diesen den Zugang zu ihrem Angebot zu erleichtern. Dieser Trend wird staatlicherseits gefördert und führt ungewollt doch dazu, die Verschleierung wachsender sozialer Differenzen weiter voranzutreiben.

Statt eines Resümees: Der Autor führte jüngst eine Befragung zum Image der Kulturmetropole Wien unter US-amerikanischen KulturwissenschaftlerInnen durch. Die Mehrheit der Befragten sah Wien zu aller erst als „representation of a former civilisation“, in die sich vor allem Krisengewinnler wohliger eingerichtet haben.

Das Wiener MuseumsQuartier als exemplarische Erscheinungsform österreichischer Kulturpolitik

Dieser kurze historische Aufriss dient als Vorspann für die Interpretation der Auseinandersetzungen rund um die Errichtung des Wiener MuseumsQuartiers auf dem Areal der ehemaligen k.u.k. Hofstallungen entwickelten. Diese erklären sich erst aus einer spezifischen kulturpolitischen Tradition, deren restaurative Gesamtverfassung jegliche dynamische Entwicklungs- und Veränderungsprozesse erschweren oder gar verunmöglichen. Und so wurde die letztendlich gewählte Realisierungsform ungewollt zu einer nachgerade idealtypischen Repräsentation zur Charakterisierung österreichischer Kulturpolitik.

Errichtet wurde der Bau im Auftrag von Karl VI. - dem Vater von Kaiserin Maria Theresia – als eine der letzten Arbeiten des Barockmeisters Johann Bernhard Fischer von Erlach außerhalb der Stadtbefestigungen, jenseits des Glacis und am Rande der Wiener Vorstadt. Der imperiale Marstall für 800 Rösser und 200 Kutschen erwies sich von beeindruckender Größe. Die Vorderfront der gewaltigen Stallburg erstreckt sich bis heute über 353 Meter entlang der viel befahrenen 2er Linie.

Nach dem Schleifen der Mauern vor der kaiserlichen Hofburg schleiften, klappte plötzlich eine urbane Lücke, die man mit Hilfe eines imposantes „Kaiserforums“ zu schließen hoffte. Dessen westlichen Abschluss sollten die Hofstallungen bilden. Nach vieljährigen Überlegungen wurde schließlich die Hofburg um einen neuen Trakt und eine Triumphpforte ergänzt. Dazu wurde der weitläufige Heldenplatz angelegt, Denkmäler wurden errichtet und zwei palastähnliche Museumsbauten für die naturkundlichen und kunsthistorischen Sammlungen der Habsburger gebaut.

Zu diesem Zeitpunkt hatte der Marstall bereits weitgehend seine Bestimmung verloren. Zahllose Fantasieprojekte wurden entwickelt. Otto Wagner z.B. entwarf einen babylonischen Kulturbezirk, den er „Artibus“ taufte. Seine Schüler entwarfen monumentale Kathedralen inklusive einer neuen Kaisergruft oder auch ein gewaltiges „Sühnedenkmal“ für den Ersten Weltkrieg. Auch den Nazis schwebte eine städtebauliche Großtat auf dem Areal des barocken Nutzbaues vor, in den zwischenzeitlich die Wiener Messe eingezogen war: eine „Wiener Walhalla“, in deren Zentrum zwei wehrhafte Museumsburgen den deutschen Kulturgedanken bewahren sollten.

Unbeeindruckt von den grandiosen Vorstellungen rotteten die alten Mauern langsam vor sich hin und wurden nur notdürftig für den gelegentlichen Messebetrieb adaptiert. Als 1977 erstmals in einer Parlamentsdebatte die Idee auftauchte, an seiner Stelle ein Zentrum für moderne Kunst zu errichten, war die Bausubstanz bereits ziemlich in Mitleidenschaft gezogen. 1979 sprach sich auch die, für die Bundesmuseen zuständige Wissenschaftsministerin Hertha Firnberg für die Errichtung eines der zeitgenössischen Kunst gewidmeten Areals aus. Und 1982 prägte Kulturstadtrat Helmut Zilk in einer Phase der intensiven Diskussion über eine angemessene Nutzung des Areals den Begriff eines „österreichisches Centre Pompidou“, das er statt der ehemaligen Hofstallungen verwirklicht sehen wollte. Dieser Vergleich mit dem zentralen Neubau im Herzen von Paris suggerierte notgedrungen Vorstellungen einer völlig neuen Architektur in einem ansonst streng geregelten urbanen Kontext.

Und so verdichteten sich Pläne zu einem beispielhaften Repräsentationsort vor allem der neuen Medien, gefasst in einer ebenbürtigen zeitgenössischen Architektur. Den Kern des Bestandes sollten Einrichtungen für neue Medien, Film, Video- und Computerkunst und eine multimediale Bibliothek bilden. Dann aber entschied der damalige Wiener Bürgermeister Helmut Zilk 1994 gegen die Errichtung des Leseturms.

Diese Entscheidung kann als eine Reaktion der kulturpolitischen Entscheidungsträger auf den massiven Aufmarsch der kulturkonservativen Kräfte gedeutet werden, die mit dem Anspruch auf unbedingten Erhalt der herunter gekommenen Architektur einen, aus ihrer Sicht naturgegebenen Schönheitsbegriff des Barock durchzusetzen versuchten. Die Folge waren gegenseitige Überreichungen von „Goldenen Spitzhacken“ und „Goldenen Scheuklappen“ zwischen Befürwortern und Gegnern eines Neubaus.

Unterstützt wurden die Gegner vor allem durch das publizistische Sperrfeuer der Kronen-Zeitung; „Museumsquartier ist Tumor“, rebellierte das Boulevardblatt und betitelte die Neubaupläne mit „brutaler Klotz“, „Skandalbau“, „Monster“. Unter dem Pseudonym Aurelius warf sich der Herausgeber und Miteigentümer Hans Dichand selbst in die Schlacht. Neben der Durchsetzung ganz persönlicher wirtschaftlicher Interessen (Dichand war mit einem lukrativen Konsulentenvertrag unmittelbar in die Vorbereitungsarbeiten involviert) konnte der Zeitungsherausgeber auf eine lang tradierte konservative Grundstimmung nicht nur in der breiten Bevölkerung sondern auch in den entscheidenden Teilen der Kulturelite bauen und damit den ehemaligen Krone-Ombudsmann Helmut Zilk, der zuvor das Holleinhaus am Wiener Stephansplatz durchgesetzt hatte, in die Knie zwingen.

Das 1996 auf Grund der anhaltenden Querelen in den Medien bereits mehrfach totgesagte Projekt wurde in der Folge redimensioniert. Nach Beiziehung des Denkmalschutzspezialisten Manfred Wehdorn wurden die Museumsneubauten, statt mit den zunächst vorgesehenen transparenten Glasfassaden, mit Natursteinfassaden und in geringerer Höhe geplant. Mit der Zusicherung Wehdorns: „Die Neubauten werden in der Stadtsilhouette nicht sichtbar sein“ erhielt diese reduzierte Variante schließlich 1999 den positiven Bescheid des Bundesdenkmalamtes.

Und so konnte zwanzig Jahre nach dem Beginn der öffentlichen Diskussion mit dem Bau begonnen. Zu negativem Medienecho während der Bauzeit kam es, als bekannt wurde, dass der kostspielige öffentliche Bau (die Gesamtkosten des Umbaus betragen rund 150 Millionen Euro) grobe Mängel hinsichtlich der Barrierefreiheit aufwies, die aber daraufhin größtenteils behoben wurden. Die Fertigstellung zum achtgrößten Kulturareal der Welt erfolgte 2001.

Heute gehört der größte Kulturbau der Zweiten Republik zu einem fixen Bestandteil der kulturellen Infrastruktur Wiens und weist vor allem bei einem jungen, überwiegend studentischen Publikum schon auf Grund des umfassenden Gastronomieangebotes einen hohen Freizeitwert auf. Das Areal wird neben dem Museum für moderne Kunst und dem Leopoldmuseum von einer Reihe weiterer mittlerer und auch kleiner Kultureinrichtungen bespielt. Diese erfreuen sich vor allem des Interesses internationaler Touristen

Zum Abschluss des Beitrages sollen anhand der aktuellen Situation des MuseumsQuartiers einige Grundzüge der österreichischen Kulturpolitik herausgegriffen werden, die im MuseumsQuartier in besonderer Weise ihre gestalterischer, aber auch betriebliche Entsprechung finden

Alt dominiert über Neu

Nach den bisherigen Bemerkungen zum hohen Maß an Vergangenheitsverliebtheit österreichischer Kulturpolitik erstaunt es nicht mehr wirklich, dass dieses, ursprünglich auf Repräsentation neuer Kunstformen angelegte Kulturzentrum in ein traditionelles Erscheinungsbild gefasst wurde. Der barocke Zweckbau wurde in seiner architektonischen Außenform nicht angetastet, das nur sehr maßvoll Neue in ihn hinein verpackt. Dazu das Urteil des Architekturkritikers Jan Tabor: „Statt einer Akropolis ist hier eine Nekropolis entstanden“.

Auch wenn die Pläne eine Bezugnahme der beiden Zentralbauten auf die gegenwärtigen und vergangenen politischen Verhältnisse vorgeben, wonach das Leopold Museum in der Achse der Bundesmuseen und das Museum für moderne Kunst in seiner Stellung auf den bürgerlich-republikanischen 7. Bezirk verweisen soll, überwiegt im äußeren Erscheinungsbild ganz eindeutig die Dominanz der Traditionspflege. Dazu gehört auch, dass die Präsentation zeitgenössischer Kunst nach dem Motto: „Je gegenwartsbezogener, desto eher im Keller“ möglichst versteckt erfolgt. Das hat nicht nur mit der restaurativen Grundstimmung in Österreich sondern auch mit einem internationalen Museumstrend der 1980er Jahre zu tun, der eine „Reelitisierung“ mit sich brachte, um durch künstliche Zugangsbarrieren den Zugang nicht nur nicht zu erleichtern sondern zu erschweren.

Fehlen einer konzeptiven Kulturpolitik

Die österreichische Kulturpolitik zeichnet sich durch eine weitgehende Beziehungslosigkeit zwischen kulturpolitisch formulierten Absichten und einer selbstreferenziellen Praxis andererseits aus. Das hat mit einer spezifischen Planungsfeindlichkeit zu tun, die die Analyse von kulturpolitischen Ansprüchen im Kontext ihrer konkreten Praxis immer wieder erschwert, wenn nicht gar verunmöglicht. Auch dafür gibt das MuseumsQuartier beredtes Zeugnis ab, wenn die vielfältigen Angebote weitgehend unbezogen nebeneinander erfolgen und keinerlei nachhaltig wirksamer kulturpolitischer Entwicklungsplanung folgen, die mangels Existenz auch nicht auf ihre Wirksamkeit überprüft werden kann.

Immanente Schwerpunktsetzung

Das Resultat dieser konzeptiven Schwäche ist eine immanente Schwerpunktsetzung, auch wenn diese allfällig anders gelagerten Absichten staatlicher Kulturpolitik widerspricht. Etwa wenn es um den Beitrag des MuseumsQuartiers geht, den Fokus von der Bewahrung des kulturellen Erbes zugunsten einer stärkeren Berücksichtigung des zeitgenössischen Kunstschaffens zu verschieben. Auch wenn die architektonische Hülle neue Durchmischungen in Grenzen erlaubt und sich in diversen Nischen zeitgenössisches Kunst- und Kulturschaffen einzunisten vermochte, macht der Gesamteindruck die fortdauernde Dominanz der konservativen kulturellen Hegemonie (in Bezug auf staatliches Handeln) unmittelbar deutlich

Kulturindustrie bleibt marginal

Das zeigt sich auch im Versuch, staatliches und privates, Gemeinwesen orientiertes und auf ökonomischen Nutzen orientiertes Engagement stärker aufeinander zu beziehen. So sind die Initiativen des Quartier 21, die sich dem neuen Wirtschaftssektor der cultural bzw. creative industries zurechnen lassen, auf eine sehr spezifische Klientel verwiesen. Als solche erreichen sie das Gros der BesucherInnen des Areals nicht. Statt nutzen zuletzt verstärkt Wirtschaftsunternehmen ohne jeden Bezug auf das kulturelle Angebot des Areals die prestigeträchtige Infrastruktur, um ihren Marktwert zu erhöhen.

Widersprüchlichkeit der Vermittlungsbemühungen

Mit dem Slogan „Kultur für alle!“ für eine breit angelegte Werbekampagne weckte die Errichtungs- und Betriebsgesellschaft anlässlich des fünfjährigen Bestehens des Areals Assoziationen zu kulturpolitischen Konzepten der 1970er Jahre. Und in der Tat besuchen mittlerweile rund drei Mio. BesucherInnen jährlich das MuseumsQuartier, um dort ihre Freizeit zu verbringen. Die meisten BesucherInnen aber fühlen sich vom Kulturangebot in keiner Weise angesprochen; repräsentieren statt dessen ein kulturelles Selbstverständnis, das in dem barocken Ensemble nur sehr beschränkt adäquate Realisierungsformen findet. Sehr wohl aber findet sich eine Reihe von Zielgruppen spezifischen Angebote wie der „dschungel-Theater für junge Menschen“ oder das „zoom-Kindermuseum“, die sich großer Nachfrage erfreuen.

Die Abwesenheit von Interkultur

Wenn es den rechtspopulistischen und rechtsradikalen Kräften zuletzt gelungen ist, im Rahmen der beträchtlichen demographischen Veränderungen eine neue Kulturkampfatmosphäre zu schüren, dann findet sich dazu im MuseumsQuartier keine kulturpolitisches Alternativprogramm. Während das kulturelle Angebot ist im engeren Sinn ist im Wesentlichen auf ein internationales Touristenpublikum zugeschnitten ist, bleiben die kulturellen Bedürfnisse von ZuwanderInnen weitgehend unberücksichtigt.

Das sind nur einige Beispiele dafür, dass das MuseumQuartier in beispielhafter Weise die Stärken und Schwächen österreichischer Kulturpolitik repräsentiert. Als ein Stein gehauene Manifestation kulturpolitischer Auseinandersetzungen zeugt es in paradigmatischer Weise von den Siegen und den Niederlagen der daran beteiligten Akteure. Und als solche macht das Areal deutlich, wo die österreichische Kulturpolitik heute steht bzw. dass noch ein langer Weg zu gehen sein wird, um österreichische Kulturpolitik in die demokratische Verfasstheit des Landes ankommen zu lassen.

