

Konservative Kulturpolitik seit 2000: eine Radikalisierung aus dem Geist der austriakischen Restauration

Wimmer, Michael

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wimmer, M. (2006). Konservative Kulturpolitik seit 2000: eine Radikalisierung aus dem Geist der austriakischen Restauration. *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft*, 35(3), 287-309. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-64144>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC Licence (Attribution-NonCommercial). For more information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0>

Michael Wimmer (Wien)

Konservative Kulturpolitik seit 2000: Eine Radikalisierung aus dem Geist der austriakischen Restauration

Der österreichischen Nation wird ungebrochen ein hohes Maß an „Kulturstaatlichkeit“ zugesprochen. Umso erstaunlicher ist es, dass die österreichische Politikwissenschaft traditionell von einem spezifischen Desinteresse an Kulturpolitik geprägt ist. So existiert bislang keine fundierte Strukturierung und Analyse dieses Politikfeldes. Folglich dominieren bislang Fragen des kulturellen Managements über die Beschäftigung mit den politischen Implikationen kulturpolitischer Entscheidungsfindung.

Dass diese bis heute von nicht unwesentlicher parteipolitischer Bedeutung sind, zeigt die Fähigkeit der ÖVP als dominierende Regierungspartei seit 2000, kulturpolitisch an eine konservative Grundströmung anzuknüpfen. Diese besteht vor allem darin, österreichische Kultur als glanzvolle staatliche Repräsentation vorrangig mit Leistungen der Vergangenheit zu identifizieren, während eine kritische, auf zeitgenössische Kunstproduktion setzende Öffentlichkeit als Querulantentum abgewertet werden kann. Allesamt gute Voraussetzungen, um einen umfassenden konservativen Machtanspruch mit den überreichlich vorhandenen kultur-imperialen Versatzstücken der ausgehenden Monarchie auf scheinbar immer wieder neue Weise zu untermauern und so die Attraktivität des kulturellen Erbes für die eigenen politischen Zwecke zu nutzen.

*Keywords: Politische Dimension von Kulturpolitik, Kulturstaat, Kulturpolitik nach 2000, Rolle der KulturpolitikerInnen, Kulturpolitikforschung, Kultur und Demokratie
Political dimension of cultural policy, Austrian cultural policy, cultural policy research, role of cultural politicians, culture and democracy, history of Austrian cultural policy*

Ist es dir nicht auch so ergangen, dass du manchmal nicht mehr wusstest, hat Kaiser Franz Joseph jetzt vor oder nach Hitler regiert? Ich glaube, darauf lief es hinaus, wie bei einem Brettspiel hat eine Figur die andere übersprungen, die einträgliche Figur ist über die kostspielige hinweg, und plötzlich war Hitler länger her als Franz Joseph. (Geiger 2005, 349)

Anfang Jänner 2006 begleitete der für Kunstangelegenheiten zuständige Staatssekretär im Bundeskanzleramt Franz Morak die Wiener Philharmoniker zu einer Auftaktveranstaltung der österreichischen EU-Präsidentschaft nach Paris. Es gälte, so meinte er in einem Interview mit der Zeitung *Die Presse*, „mit Österreich die kulturelle Dimension Europas zu bekräftigen“.

Österreich und Frankreich wären „zwei Staaten, [...] die sich beide stark durch ihre Kultur definieren“ würden. Wenn Mozart von der Vorliebe gesprochen habe, „die Noten zu vereinen“, dann wäre die österreichische EU-Präsidentschaft prädestiniert, „die europäischen Völker zu vereinen“.¹

Franz Morak setzte in diesen Äußerungen auf die Neuauflage einer politisch vorgetragenen Erzählung von der österreichischen Kulturnation, die sich gerade im österreichischen Kontext seit 1945 auf eine äußerst erfolgreiche Umsetzung berufen kann. Die darauf beruhende „austriakische Restauration“ (Gerhard Fritsch) hat wesentlich dazu beigetragen, die politischen Verhältnisse nach 1945 in einem konservativen Sinn nachhaltig zu stabilisieren,

ein Szenario, das auch und gerade in der gegenwärtigen politischen Konstellation der regierenden Mehrheitspartei ÖVP als sehr wünschenswert erscheint.

Für den Erfolg dieser kulturpolitischen Strategie war und ist bis heute ein hoher Preis zu zahlen. Dieser besteht u. a. in der weitgehenden Weigerung, die Auswirkungen der austrofaschistischen und nationalsozialistischen Regime auf das, was das Spezifikum der österreichischen Kultur ausmacht, kulturpolitisch zu bearbeiten. Die negativen Konsequenzen finden sich dort, wo es erst vieljähriger Verhandlungen bedurfte, bis schließlich fünf Bilder von Gustav Klimt, allesamt Ikonen eines österreichischen kulturellen Selbstverständnisses, an die Erbin dieses „arisierten“ Kulturbesitzes zurückgegeben werden.

Die für Kultur zuständige Bundesministerin Elisabeth Gehrler machte in Zusammenhang mit diesem Restitutionsfall die Prioritäten der österreichischen Kulturnation noch einmal deutlich: „*Obgleich* [sic!] es sich bei den fünf Gemälden von Gustav Klimt um herausragende Werke der österreichischen bildenden Kunst des frühen 20. Jahrhunderts handelt, wird die Republik dem Schiedsspruch Folge leisten.“² Sie wurde vom Direktor der Österreichischen Galerie, Gerbert Frodl, assistiert, der nach diesem Spruch nicht nur die Konsequenzen für sein Haus bedauerte, sondern darüber hinaus einen „großen Schaden für Österreich“ ortete. Immerhin hatte sich in den Jahren davor Ministerin Gehrler als eine Meisterin darin erwiesen, die „Sache in die Länge zu ziehen“ (Knight 2000), um – auch gegen den Mehrheitswillen der Bevölkerung³ – diese für die österreichische kulturelle Identitätskonstruktion offenbar für politisch unabdingbar erachteten Kunstwerke weiterhin in staatlicher Verfügungsgewalt zu halten.⁴

Wenn aber VertreterInnen Österreichs in diesen Tagen einmal mehr die besondere Bedeutung von Kultur für Österreich herausstreichen, so findet diese Behauptung in den Budgetzahlen keine Entsprechung. Zwar fehlen konzise internationale Vergleichsdaten⁵; alle verfügbaren Schätzungen lassen aber den Schluss zu, dass der Anteil der Kulturausgaben an den Gesamtausgaben in Österreich mit 0,78 Prozent für das

Jahr 2004 nur wenig über dem EU-Durchschnitt liegt. In jedem Fall ist dem Staat die Kultur in Dänemark, Schweden und Frankreich, vor allem in den Niederlanden wesentlich mehr wert als hierzulande.⁶ Und auch im Vergleich zu anderen öffentlichen Aufgaben wie Land- und Forstwirtschaft mit 1,97 Prozent oder Landesverteidigung mit 1,86 Prozent der Bundesausgaben lässt sich die beherrschende Stellung von Kunst und Kultur im Rahmen staatlichen Handelns nicht festmachen.

Die Vermutung liegt also nahe, dass mit der stereotyp wiederholten Charakterisierung Österreichs als einer Kulturgroßmacht weniger ein materielles Substrat sondern vielmehr ein tief in die Vergangenheit reichendes Ideologem strapaziert wird. In der Folge sollen einige Überlegungen angestellt werden, inwieweit dieses die aktuelle kulturpolitische Auseinandersetzung bis heute beeinflusst.

Zu den Grundlegungen der österreichischen kultur-imperialen Sonderrolle

Die politischen Bemühungen zur Instrumentalisierung von Kunst und Kultur als einer der zentralen Komponenten einer österreichischen Identitätsmetapher nach dem Zweiten Weltkrieg sind mittlerweile gut aufgearbeitet (Rathkolb 2005, 57ff; Knapp 2005). Besonders beredt und einprägsam erscheint in diesem Zusammenhang der Beitrag der Kulturjournalistin Sigrid Löffler aus dem Jahr 1995 anlässlich des 50. Jahrestages der Gründung der Zweiten Republik. Dort lässt sie nochmals die Tagespresse vom 30. April 1945 Revue passieren (Löffler 1996): In den beiden neu gegründeten Zeitungen *Österreichische Zeitung* und *Neues Österreich* finden sich ausführliche Berichte zur Proklamation der österreichischen Unabhängigkeit, die Wiederherstellung der Republik, die Einsetzung einer provisorischen Regierung und die Regierungserklärung Karl Renners. Während aber über die Lebensmittelhilfe der Sowjetunion für die hungernden WienerInnen, die Hinrichtung Benito Mussolinis oder über den Endkampf der Alliierten gegen die in Berlin eingebunkerte Nazi-Führung kaum Worte verloren werden, gilt das

zweite große mediale Interesse der „Wiedergeburt der österreichischen Kultur“, insbesondere der Wiederaufnahme des Betriebs von Burgtheater und Staatsoper, den „hehren Stätten traditioneller österreichischer Kunst“ (Löffler 1996).

Die Entscheidung, den raschesten Wiederbeginn des kulturellen Lebens noch in den letzten Kriegstagen zu ermöglichen, war Ausdruck des politischen Wunsches nach rascher Amnesie, vor allem wenn es darum ging, die Verstrickung vieler ÖsterreicherInnen, unter ihnen auch vieler KünstlerInnen, in den Nationalsozialismus vergessen zu machen. Zusätzlich erschien der prestigeträchtige Hochkulturbetrieb, allen voran Burg und Oper, ein besonders geeigneter, weil Trost spendender Ausdruck der Kontinuität Österreichs, zumal er sich auf eine kulturimperialistische Tradition der Habsburger-Monarchie berufen konnte.

In diesem Zusammenhang wird gerne auf eine Äußerung des ersten Pen-Club-Präsidenten Alexander Lernet-Holenia hingewiesen, der im Oktober 1945 formuliert hat: „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“ (Lernet-Holenia 1945, 149). Dieses Bekenntnis verweist ungewollt auf eine Reihe von personellen und strukturellen kulturpolitischen Kontinuitäten zwischen der Phase des Austrofascismus und der Zweiten Republik (Knapp 2005, 91ff). Zugleich ist sie Ausdruck einer die Kulturpolitik nach 1945 konstituierenden Absicht, die Funktionalisierung des österreichischen Kulturbetriebs zur Systemerhaltung des Dritten Reichs vergessen zu machen⁷ und sich zugleich von einer sich neu konstituierenden deutschen Identität abzugrenzen.

Oliver Rathkolb spricht in diesem Zusammenhang von einem „Rückbruch“ (Rathkolb 2005, 57). Dabei hätten sich die wesentlichen politischen AkteurInnen darauf geeinigt – bei zumindest formaler Aufhebung der Vorkriegsdifferenzen zwischen dem christlichsozialen Lager und der Sozialdemokratie – die wesentlichen Versatzstücke des Kulturbetriebs der ausgehenden Monarchie mit seiner stark katholischen Ausrichtung für die Wiederbegründung

eines Habsburgischen Mythos in Gestalt einer österreichischen Kulturgroßmacht zu nutzen.⁸

Für seine Glaubwürdigkeit bedurfte dieser Mythos der Konstruktion einer außerhalb jeglicher politischer Bezüge stehenden KünstlerInnen-Figur. Auf diese Weise konnten prominente „belastete“ KünstlerInnen wie Paula Wessely oder Herbert von Karajan zu lebenden Beweisen dafür werden, dass sich gute wahre Kunst mit jedem Regime arrangieren könne und müsse, weil sich ihre Kunst gegenüber den Niederungen der jeweiligen politischen Auseinandersetzung als weitgehend immun erweise. Mit einer solchen Trennung von Kultur und Politik konnten gleichzeitig mehrere politische Ziele verfolgt werden: Einerseits war es auf dieser Basis möglich, in das Nazi-Regime involvierte, aber für den Kulturbetrieb des jungen Österreich als notwendig erachtete KünstlerInnen zu exkulpieren. Andererseits gelang es, KünstlerInnen, die die Zuschreibung als eine per se apolitische Berufsgruppe nicht akzeptieren wollten, als Nicht-KünstlerInnen zu denunzieren und damit vom Kulturbetrieb auszuschließen. Das betraf insbesondere remigrationswillige jüdische KünstlerInnen, in der Folge aber auch eine nachwachsende junge, oft regierungskritische KünstlerInnen-Generation, die in der Phase des Wiederaufbaus vielfältige Diskriminierungen durch staatliche Kulturpolitik zu gewärtigen hatte.⁹ Dieser Tradition folgend sind gerade KünstlerInnen bis heute in besonderer Weise Ansprüchen des politischen Wohlverhaltens ausgesetzt. Der diesbezügliche Druck hat in den letzten Jahren noch einmal beträchtlich zugenommen.¹⁰ Die Folge: Das demokratiepolitische Engagement von KünstlerInnen ist in Österreich bis heute – von wenigen Ausnahmen abgesehen – als besonders gering einzuschätzen¹¹.

Man kann diese nach 1945 rasch dominant gewordene Grundlegung der österreichischen Kulturpolitik in Form einer Kulturmythologie als vorauseilendes Zugeständnis an die zweite große Identitätsmetapher, die Erklärung der immerwährenden Neutralität, interpretieren (Marchart 1999, 60ff). Darauf deutet z.B. die spezifische Konfliktunfähigkeit hin, die das Verhältnis von Kultur und Politik nach wie vor charakterisiert. In jedem Fall wurde damit ein

feudaler Gestus österreichischer Kulturpolitik perpetuiert, der eine nachhaltige Durchdringung des Kulturbetriebs mit rückwärtsgewandten Wertvorstellungen bewirkt und zugleich die, einer demokratischen Öffentlichkeit angemessene kritische Reflexion darüber auf immer wieder neue Weise erschwert hat. In ihm ist wohl auch der Ursprung einer ebenso intransparenten wie informellen „Kultur des Gewährens“ oder eben des „Nichtgewährens“ kulturpolitischen Handelns begründet, die das ungleiche Verhältnis von Kulturpolitik und den AkteurInnen des Kulturbetriebes in Form erzwungener obrigkeitlicher Abhängigkeit bis heute durchzieht.¹²

Vor allem nach außen hat sich die mythologische Erzählung von der Kulturgroßmacht Österreich aus dem Geist des habsburgischen Erbes als mehr denn erfolgreich erwiesen. Selbst unter ausgewiesenen Kulturfachleuten außerhalb Österreichs wird die Kultur des Landes nach wie vor nahezu ausschließlich mit Institutionen seiner überkommenen kulturellen Tradition assoziiert, während zeitgenössische österreichische künstlerische Manifestationen kaum, jedenfalls nicht in gleichwertiger Weise wahrgenommen werden.¹³

Beides, die politisch forcierte Trennung von Kultur und Politik sowie die politische Festlegung der Kulturpolitik auf einen, aus vordemokratischen Zeiten stammenden Kulturbetrieb bieten die Erklärung dafür, dass es den AkteurInnen der österreichischen Kulturpolitik bis heute schwer fällt, in der Demokratie anzukommen. Die Sehnsucht nach dem „alten Glanz“ des „österreichischen Kulturimperiums“, die unter dem Firnis des demokratischen Rechts- und Wohlfahrtsstaates weiter wirkt, trübt nach wie vor die Sicht auf kulturpolitische Notwendigkeiten einer entwickelten Demokratie (Marchart 1999).

Als ein besonders anschauliches Beispiel dafür mag das jährliche Neujahrskonzert dienen, das zur Begrüßung des Neuen Jahres im Goldenen Saal des Wiener Musikvereins stattfindet und zur Erzeugung einer größtmöglichen Öffentlichkeit in die ganze Welt übertragen wird. Dieses Konzert gilt vielen als Inbegriff österreichischer Kulturseligkeit. Entsprechend muss die Umstand, dass es sich bei dieser Öster-

reich-Inszenierung um eine nationalsozialistische Erfindung aus dem Jahr 1941 handelt, deren ursprüngliche Intention darin bestand, die Stimmung der deutschen Bevölkerung angesichts des immer näher rückenden Kriegsgeschehens zu heben, auch im „Gedankenjahr 2005“ unerwähnt bleiben (Kerschbaumer 1992). Seine eigentliche kulturpolitische Brisanz aber erhält das Konzert jedes Jahr aufs Neue mit dem „Radetzkymarsch“, der zusammen mit dem „Donauwalzer“ am Ende des Konzerts erklingt: Wenn das bürgerliche Publikum enthusiastisch zum Rhythmus des Marsches in die Hände klatscht, dann hat es vergessen, dass es eben dieser General Radetzky war, dem der Marsch gewidmet ist, der 1848 im Interesse des Kaiserhauses die bürgerliche Revolution blutig niedergeschlagen hatte. Und so bleibt es der Musik von Johann Strauß Vater vorbehalten, die Nachkommen der Unterworfenen dazu zu bringen, einem der Unterdrücker ihrer ureigensten demokratischen Interessen zu huldigen.

Sozialdemokratische Kulturpolitik zwischen Anspruch und Wirklichkeit

Bruno Kreisky, sozialdemokratischer Bundeskanzler ab 1970, gab sich über die Macht der konservativen kulturellen Hegemonie, die Österreich seit 1945 beherrschte, keinerlei Illusionen hin. Entsprechend unberücksichtigt blieben in seinen kulturpolitischen Überlegungen alle Forderungen, „einen sozialistischen Kulturbegriff (zu) entwickeln“ (Herrmann 1972, 79f). Statt dessen formulierte seine Partei ein umfassendes Reformprogramm, das Kulturpolitik die Fähigkeit zuschrieb, eine nachhaltige „Humanisierung der Gesellschaft“ zu bewirken. Im Sinne einer nachholenden „Demokratisierung von oben“ wurde Kulturpolitik als „sinnvolle Fortsetzung von Sozialpolitik, als eine Weiterentwicklung von Sozialpolitik“ (Sinowatz 1976, 5f.) interpretiert, um auf diese Weise nicht nur eine staatliche Umverteilung materieller, sondern zunehmend auch immaterieller Güter zu ermöglichen.

In der Praxis beschränkte sich sozialdemokratische Kulturpolitik darauf, für die Aufrech-

erhaltung des Hochkulturbetriebes zu sorgen, es aber möglichst auch der eigenen Klientel zu ermöglichen, dieses Angebot wahrzunehmen. Die unmittelbaren kulturpolitischen Erfolge zeigten sich vor allem dort, wo die Absicht verfolgt wurde, das System der staatlichen Förderung von KünstlerInnen auszuweiten (Stichwort: „Gieskannenförderung“) und dieses transparenter zu gestalten. Zusätzlich trug ein „Kulturpolitischer Maßnahmenkatalog“ dazu bei, neue Akzente in der Bildungspolitik zu setzen und damit die Teilnahmekancen am kulturellen Angebot, das sich bislang ausschließlich an einen engen Kreis des Bildungsbürgertums gerichtet hatte, auf neue Zielgruppen auszuweiten.

Mit den ersten Ermüdungserscheinungen dieser Reformideologie zeigten sich bald auch nur geringe Wirkungen des neuen kulturpolitischen Kurses: Während der damalige Kulturminister Fred Sinowatz noch 1976 meinte, diese neue Form der Kulturpolitik würde „in den Achtziger- und Neunzigerjahren [...] eine ungeheure politische Sprengkraft bewirken“ (Sinowatz 1976, 6f), mehrten sich zu dieser Zeit bereits die Anzeichen, dass „mit dem Aufstieg der Sozialisten zur staatstragenden Partei [...] auch ihr Bedürfnis nach einer repräsentativen Kultur gewachsen“ sei (Sterk 1980).

Aus heutiger Sicht erweist sich vor allem der Unwille der sozialdemokratischen Kulturpolitik der 70er Jahre, an den Grundfesten des traditionellen Kulturbetriebes und seinen Wertvorstellungen zu rütteln¹⁴, als entscheidendes Element für das Fortwirken der bis heute grassierenden konservativen Kulturmythologie. Folgerichtig kam Fred Sinowatz bereits 1981 zu einer sehr relativierenden Einschätzung der von ihm verantworteten Kulturpolitik, wenn er in einer Parlamentsrede meinte: „Alles was wir in der Kulturpolitik getan haben war, die Segel einem günstigen Wind entsprechend zu setzen“ (Sinowatz 1985). Als Bundeskanzler (1983 – 1986) ging er dann noch einen Schritt weiter und warnte vor der „Ausgestaltung Österreich[s] zu einem riesigen Museum“ (Sinowatz 1985).

Dass es sich bei diesem Konzept nicht um einen prinzipiellen Kurswechsel zur Überwin-

nung eines überkommenen Kulturbetriebs handelte, um auch dort die demokratiepolitischen Ansprüchen der regierenden Sozialdemokratie zu implementieren, sondern um Versuche der Anpassung bestehender undemokratischer Strukturen (Sterk 1980), beweisen auch die Vorstöße diverser KünstlerInnenverbände in dieser Phase, das Korporatismusmodell der Sozialpartnerschaft um die Dimension der Kulturpartnerschaft zu erweitern.¹⁵

Dieser zwiespältige Befund verschärfte sich in den 1980er Jahren vor allem dort, wo sich das utopische Potential der Kulturpolitik in einem pragmatischen Verwaltungshandeln zugunsten des Machterhalts der Sozialdemokratie um fast jeden Preis auflöste. Dabei versuchte die SPÖ, der wachsenden Frustration enttäuschter KünstlerInnen mit einer antizyklischen Erhöhung des staatlichen Förderungsniveaus zu begegnen, um sie so auf eine Politik des „kleineren Übels“ einzustimmen.

Mit dem Aufstieg Jörg Haiders zum Bundesparteiobmann der FPÖ im Jahr 1986 erwuchs kritischen KünstlerInnen ein neues Feindbild. Im Kampf gegen das Wiederaufkommen neonazistischer Rhetorik und wachsender Fremdenfeindlichkeit wurde einmal mehr das Bild der Kulturnation Österreich strapaziert, diesmal in Form von „Das andere Österreich“. Dazu bot die sogenannte „Waldheimdebatte“ erstmals umfassenden Stoff, die österreichische Geschichtslüge von der ausschließlichen Opferrolle zu dekuivieren, ohne freilich die besondere Bedeutung des Kulturbetriebes bei der Erzeugung eben dieser Geschichtslüge hinreichend zu thematisieren. Wieder ging es um Rückschau, diesmal nicht in eine vermeintlich bessere, sondern in eine schlechtere Vergangenheit. Zwangsläufig auf der Strecke bleiben musste dabei einmal mehr die künstlerische ebenso wie die politische Perspektivenbildung.

Es blieb der seit 2000 regierenden ÖVP-FPÖ-Koalition vorbehalten, den politischen Anspruch einer umfassenden politisch-propagandistischen Vernutzung des traditionellen Kulturbetriebs in Gestalt eines erneuerten Kulturgrößmacht-Anspruches noch einmal mit aller Vehemenz zu reanimieren. Dass ihre VertreterInnen dabei so ungehindert agieren kön-

nen, erzählt etwas über das Ausmaß an Kontinuität, das das zuvor skizzierte restaurativ-orientierte Kulturpolitikkonzept der Nachkriegszeit – über die sozialdemokratische Reformphase der 70er Jahre hinweg – bis heute auszeichnet.

Vom breiten Kulturbegriff zur engen Kunstpolitik

Im Vergleich zum aktuellen Verstummen der öffentlichen kulturpolitischen Auseinandersetzung erscheinen die 1990er Jahre vergleichsweise diskursiv. Einzelne Meinungsträger wie Gerard Mortier (Intendant der Salzburger Festspiele von 1990 bis 1997) oder Claus Peymann (Direktor des Wiener Burgtheaters von 1986 bis 1999), als solche wesentliche Exponenten des kulturellen Establishments, verstanden es mit ihren Stellungnahmen immer wieder, eine breitere Öffentlichkeit zu provozieren und damit eine kontroverse Diskussion in Gang zu halten. Repräsentiert wurde dieser Kurs vom für Kunst zuständigen Bundesminister Rudolf Scholten (1990 – 1997), der in seiner Amtszeit sehr erfolgreich als ein liberales Aushängeschild gegenüber gesellschaftskritischen KünstlerInnen wirkte und dabei die kunstfeindlichen Tendenzen innerhalb der Sozialdemokratie zu überdecken vermochte. Der Preis war die Engführung von Kulturpolitik auf Kunstpolitik. Ungeachtet dessen ist es seinem Engagement zu verdanken, dass das Bundeskulturbudget entgegen den generellen Budgetsparungsstrategien von Euro 27,6 Mio. im Jahr 1985 auf Euro 86,4 Mio. im Jahr 1995 ausgeweitet und damit nahezu verdreifacht werden konnte¹⁶, um auf diese Weise – neben der Weiterführung der „großen Kulturtanker“ – zusätzlich eine Reihe neuer künstlerischer Aktivitäten in den öffentlichen Förderungszusammenhang einzubeziehen.

Damit war Rudolf Scholten zum Teil heftigster, auch persönlicher Kritik, vor allem von Seiten der FPÖ ausgesetzt, die mit aller Kraft versuchte, ihr Gesellschaftsmodell einer „Dritten Republik“ anhand einer öffentlichkeitswirksamen Auseinandersetzung mit aus ihrer

Sicht missliebigen KünstlerInnen zu versinnbildlichen. Das begann mit der Kritik am so genannten „Gießkannenprinzip“¹⁷, das immer mehr KünstlerInnen in Abhängigkeit gegenüber der regierenden SPÖ bringen würde und kulminierte in einer Plakatkampagne zu den Wiener Gemeinderatswahlen im Herbst 1995 mit der Textierung: „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk oder Kunst und Kultur?“, um damit die „geistige Vorherrschaft der Linken im kulturellen Sektor zu brechen“ (Haider 1993, 73f).

Während Scholten auf Grund der von ihm erkämpften Budgeterhöhungen noch sehr glaubwürdig ein öffentliches Bekenntnis zur staatlichen Verantwortung nicht nur gegenüber der Pflege des kulturellen Erbes sondern auch gegenüber zeitgenössischen KünstlerInnen und ihrem Schaffen abzugeben vermochte, zeichnete sich eine schleichende Verlagerung des kulturpolitischen Diskurses von Kulturpolitik hin zu Kulturmanagement ab. Dieser „Paradigmenwechsel“ war einerseits Ausdruck der wachsenden Auszehrung einer kulturpolitischen Programmatik der SPÖ und trug andererseits der faktischen Ökonomisierung auch des Kulturbetriebs Rechnung. Auf diese Weise wurden die politischen Inhalte der Kulturpolitik einmal mehr in ein diskursives Abseits getrieben und durch Fragen der Effizienzsteigerung, Professionalisierung, Sponsoring und der Privatisierung überlagert. Diese Entwicklung brachte sodann 1999 der damals für Kulturfragen zuständige Nationalratsabgeordnete Franz Morak im Rahmen einer Konferenz zu „Die organisierte Kreativität“ auf den Punkt, als er mit einem Plädoyer zugunsten einer kulturpolitischen Herangehensweise an Kultur als einem „Wirtschaftsfaktor ersten Ranges“ das Versagen der Kulturpolitik der österreichischen Sozialdemokratie anklagte, weil sie sich als unfähig erwiesen habe, „den wirtschaftlichen Aspekt kulturpolitischen Handelns zu erkennen“ (Morak 1999, 9f).

Die letzte Phase der Großen Koalition, die von 1997 bis 1999 vom „Kunstkanzler“ Viktor Klima geführt wurde, stellt – jedenfalls seitens der damals regierenden SPÖ – ein bis heute streng gehütetes Tabuthema dar. Dabei erfolg-

ten gerade in dieser Zeit wesentliche kulturpolitische Weichenstellungen. Das betraf ebenso die Aufgabe eines eigenen Kulturministeriums wie den Startschuss zu einer umfassenden Reorganisation der „kulturellen Leitbetriebe“¹⁸ Bundestheater und Bundesmuseen. Beides sollte die institutionellen Rahmenbedingungen der Kulturpolitik nach 2000 wesentlich beeinflussen. Erstmals arrogierte sich der Bundeskanzler selbst die unmittelbare Zuständigkeit für die Angelegenheiten der Kunst und bestellte einen Staatssekretär für deren geschäftsmäßige Umsetzung. Daneben verwaltet das Bildungsministerium ebenfalls Kulturzuständigkeiten, während das Außenamt seit 1974 mit Fragen der Auslandskulturpolitik befasst ist. Diese Form der Verteilung von weitgehend unzusammenhängenden, aber allesamt kulturpolitik-relevanten Kompetenzen besteht bis heute.

Trotz dieser gravierenden strukturellen Veränderungen wurde gerade diese Zeit von vielen retrospektiv als Phase des Stillstands und der Erstarrung interpretiert. Das mag an der mangelnden Ausstrahlung von kultureller Kompetenz sowohl des Kanzlers Viktor Klima als auch seines Staatssekretärs Peter Wittmann gelegen haben. Während das Kulturbudget stagnierte, gelang es beiden in keiner Phase, die öffentliche Meinungsführerschaft aufrecht zu erhalten. Stattdessen schaffte es die FPÖ mit dem Schüren von Ressentiments aller Art, das in den Jahren davor mühsam aufgebaute liberale Klima nachhaltig zu beschädigen, eine Entwicklung, der die Regierenden kein überzeugendes kulturpolitisches Projekt mehr entgegen zu setzen vermochten.

An diesem allgemeinen Gefühl der Überfälligkeit änderte auch die Beauftragung einer ExpertInnengruppe zur Erstellung eines „Weißbuches zur Reform der österreichischen Kulturpolitik“ (Republik Österreich 1999) nichts mehr. Die Arbeit hatte, wie eine Reihe von diesbezüglichen Versuchen davor, in erster Linie beschäftigungstherapeutische Effekte: Die vielen, dort konkret aufgeführten Handlungsvorschläge sollten in der Folge keinerlei Auswirkungen auf die nachfolgenden kulturpolitischen Entscheidungen haben.

Exkurs: Zum Stand der kulturpolitischen Forschung in Österreich

Bevor die wesentlichen, die politische Wenderepräsentierenden kulturpolitischen AkteureInnen näher beleuchtet werden, muss auf die „Sonderrolle“ Österreichs auch in der kulturpolitischen Forschung hingewiesen werden. Immerhin scheint verwunderlich, warum bei der bestehenden Intensität und Häufigkeit der politischen Instrumentalisierung von Kunst und Kultur, das Politikfeld Kulturpolitik nachgerade durch ein exemplarisches Desinteresse seitens der politikwissenschaftlichen Forschung gekennzeichnet ist.

Auch Frankreich, das ein ähnlich enges Verhältnis von Kultur und Politik tradiert und daher von sich behauptet, die Kulturpolitik erfunden zu haben (Djian 2005, 9), tut sich schwer, eine konzise Politikfeldanalyse im Bereich der Kulturpolitik zu etablieren. Davon zeugt etwa Pierre-Michel Mengers Einschätzung von kulturpolitischer Praxis als vielfältige und heterogene Aktivitäten, die sich einer rationalen Analyse bzw. methodischen Herangehensweise entziehen.¹⁹ Und doch existieren mittlerweile eine Reihe systematischer Studien zum Politikfeld, die versuchen, der Bedeutung von Kulturpolitik im Rahmen des politischen Systems Frankreichs Rechnung zu tragen (Djian 1996; Djian 2005; Moulinier 1999; Poirrier 2000; Dubois 1999).

In der Kulturgroßmacht Österreich kann nur für einen kurzen Zeitabschnitt in den 1970er Jahren der Nachweis für die Existenz eines politisch ausformulierten Konzeptes samt daraus resultierenden Umsetzungsformen erbracht werden (Wimmer 1995). Für die restliche Zeit wird eine Analyse von kulturpolitischen Ansprüchen und ihren Realisierungsversuchen durch Planungsfeindlichkeit bzw. durch eine weitgehende Beziehungslosigkeit zwischen den kulturpolitisch formulierten Absichten und der konkreten Praxis sehr erschwert.

Während aber in einzelnen Fachdisziplinen wie den Theaterwissenschaften, den Literaturwissenschaften oder der Kunstgeschichte mittlerweile eine Reihe von einschlägigen Arbeiten zur Kulturpolitik der Zweiten Republik vorlie-

gen (Deutsch-Schreiner 2001; Schmidt-Dengler 1995; Fleck 1982), erweist sich das Politikfeld Kulturpolitik in den Politikwissenschaften nach wie vor als ein blinder Fleck. So existiert bislang keinerlei institutionelle universitäre Verankerung, die Anzahl der beauftragten wissenschaftlichen Arbeiten ist bescheiden. Das exemplarische Desinteresse wird deutlich, wenn sich selbst in den bisherigen Ausgaben des Handbuchs des politischen Systems Österreichs das „Kulturelle“ auf die Darstellung der Politischen Kultur beschränkt (Dachs et al. 1999, 463–542), während Kulturpolitik als eigener Politikbereich überhaupt nicht aufscheint. Selbst Forschungszugänge in der Tradition der Cultural Studies (Horak 2002; Horak/Spitaler 2002), die zumindest die Sphäre des Populärkulturellen sowie dessen Repräsentationen als Ort des Politischen in den Blick nehmen, gelten den „klassischen“ VertreterInnen der Politikwissenschaft nach wie vor als suspekt (Liebhart 2005).

Die wenigen genuin politikwissenschaftlichen Analysen zur österreichischen Kulturpolitik beschränken sich weitgehend auf eine kritische Darstellung der Förderungsverwaltung²⁰ und entsprechen damit einer Zuschreibung von Kulturpolitik, die in erster Linie auf den Aspekt der Verwaltung bzw. in den letzten Jahren zunehmend auf den des Managements abstellen. In diese Richtung gehen auch VertreterInnen kulturökonomischer Ansätze, die sich entsprechend den aktuellen politischen Vorgaben von „Mehr privat – weniger Staat“²¹ auf die neuen Hoffnungsfelder von „Cultural und Creative Industries“²² konzentrieren.

Dazu kommt, dass vor allem der öffentlich finanzierte Kulturbetrieb traditionell sehr angebotsorientiert ausgerichtet ist. Dementsprechend stellen die NutzerInnen des kulturellen Angebotes – sieht man von einem „Kulturpolitischen Maßnahmenkatalog“ aus den 70er Jahren ab – in Österreich keinen relevanten Faktor der Kulturpolitik dar.²³ Diese Produktionslastigkeit findet ihre Entsprechung in der Nichtexistenz einer signifikanten Publikumsforschung, die aus der Sicht der potentiellen NutzerInnen in der Lage wäre, empirische Grundlagen für kulturpolitische Entscheidungen zu liefern. Dieses Defizit hat sich seit 2000 noch

einmal radikalisiert, was sich auch aus den weiteren Kürzungen der ohnehin minimalen öffentlichen Mittel für diesbezügliche Untersuchungen erkennen lässt (IKM 2005).

Folgt man aber obiger Einschätzung zur Grundlegung der österreichischen Kulturpolitik nach 1945, die u. a. von einer strikten Trennung von Kultur und Politik ausgeht, dann liegt die Vermutung nahe, dass sich dieses Oktroi so tief in den Kulturbetrieb eingeschrieben hat, dass es sich auch in der wissenschaftlichen Befassung des kulturpolitischen Feldes niederschlägt, um so dazu beizutragen, den politischen Kontext kulturpolitischen Handelns systematisch auszublenken. Dieser blinde Fleck mag amtierende KulturpolitikerInnen freuen, die so unbeeinflusst von kritischen Reflexionen ihre unmittelbaren politischen Interessen umzusetzen vermögen. Er erklärt aber auch, warum Kulturpolitik in Österreich wie kein anderer Politikbereich informell und hoch personalisiert und anlassbezogen betrieben wird, ohne dass sich die AkteurInnen dabei auf zumindest mittelfristig nachvollziehbare, weil rational aufbereitete Entscheidungsgrundlagen beziehen müssen.

Einige Schlaglichter zur kulturpolitischen Praxis ab 2000

So sehr sich die seit Februar 2000 amtierende ÖVP-FPÖ-Regierung bemühte, den Eindruck zu erwecken, „Österreich neu regieren“²⁴ zu wollen, so deutlich wurde bald, dass ihre kulturpolitischen Ambitionen nicht auf einen generellen Kurswechsel, sondern auf eine Radikalisierung bereits in der Ära Klima/Wittmann entwickelter Vorgaben gerichtet sein würden. Dies betraf neben der Fortsetzung von Budgetrestriktionen, der Infragestellung des Gießkannenprinzips oder der formellen Auslagerung der großen Kultureinrichtungen auch die Fortsetzung einer kulturpolitischen Rhetorik als eine Form einer lässlichen Pflicht, deren Hauptziel darin besteht, die kulturpolitische Praxis mehr zu verbergen als diese anzuleiten.²⁵ Jedenfalls kündigten die offiziellen Verlautbarungen von 2000 eine Reihe von Punkten an, die im Wahlkampf 2002, obwohl weitgehend unerfüllt,

bereits wieder vergessen schienen, um in der Folge durch ebenso beliebige, aber neue ersetzt zu werden. Immerhin fällt in der Analyse des Regierungsprogramms auf, dass der nunmehr konservativ dominierten Kulturpolitik „zeitgenössische Kunst“ kein Anliegen ist, während dem „kulturellen Erbe“ ein größerer Stellenwert eingeräumt wird (Knapp 2005, 275). Und auf eine solche Verschiebung in Richtung „Das Alte ist das Neue“ richten sich in der Tat die Interessen dieser „neuen“ Kulturpolitik.

Über die politischen Intentionen geben weniger offizielle Aussagen der führenden KoalitionspolitikerInnen Auskunft: Etwa wenn es darum geht, den Bereich der Kulturpolitik noch stärker als bisher für unmittelbar (partei-)politische Zwecke instrumentalisieren zu wollen. So sollte auch die Kunst- und Kulturförderung verstärkt dazu beitragen, das in der ersten Phase der neuen Koalition heftig proklamierte so genannte „Null-Defizit“ zu erreichen. Dazu beschwor der Staatssekretär für Kunst und Medien Franz Morak die „Grenzen des Wohlfahrtsstaates in Europa, wo in vielen europäischen Ländern und Städten kulturelle Einrichtungen wie Theater und Museen zur Diskussion gestellt oder gar geschlossen werden“ (Kunstsektion 2001, 5), um die eigenen Kürzungen zu verteidigen. Als eine Gegenstrategie sprach er sich für eine „Öffnung der Kunstförderung für Wirtschaft und Private“ und damit für eine stärkere Marktorientierung der Kunst- und Kulturproduktion aus.

Die Kriterien, mit denen entschieden werden sollte, wer von Kürzungen in besonderer Weise betroffen sein würde, benannte der nunmehrige Parlamentspräsident Andreas Khol in einem Interview für die Tageszeitung *Der Kurier* folgendermaßen: Es gelte, „die Böcke von den Schafen zu trennen“.²⁶ Noch deutlicher wurde er in seinem Buch „Die Wende ist geglückt“, das die ideologische Unterfütterung für die neue Regierungskonstellation liefern sollte. Ganz im Sinne der Kritik Jörg Haiders an der „geistigen Vorherrschaft der Linken im kulturellen Sektor“ (Haider 1993, 73), sprach er von der „Brechung der linken und grünen Kulturhegemonie“ als einer der großen „Wende-Agenden“ (Khol 2001), mit der Franz Morak beauftragt sei.

An den Konsequenzen lässt sich heute erkennen, dass der politische Wille zur Verstärkung der unmittelbaren politischen Einflussnahme auf staatliche und auch vorgelagerte Einrichtungen einherging mit einer eindeutigen Privilegierung der großen, den wiederbelebten Kulturgrößmächts-Ambitionen unmittelbar dienenden traditionellen Kunst- und Kultureinrichtungen, die von den Kürzungen weitgehend ausgenommen blieben. Im Gegenzug sahen sich diese im wachsenden politischen Auftrag, einen besonderen Beitrag zur Legitimation der neuen Regierungsform zu leisten.

Die SPÖ, der mit dem Regierungswechsel von einem Tag zum anderen das kulturpolitische Instrumentarium aus der Hand geschlagen worden war, reagierte weitgehend unvorbereitet. Nachdem sie in der ersten Phase vor allem die eigenen Wunden gelect hatte, veröffentlichte sie im Wahlkampf 2002 eine „Bilanz schwarzblauer Kunst- und Kulturpolitik“²⁷, die zwar als eine Generalkritik der „konservativen Wende“ vorgetragen wurde, dabei aber nicht verhehlen konnte, dass es sich dabei um keinen perspektivischen Gegenentwurf handelte. Beklagt wurde darin „eine Rückkehr zu einer Kulturpolitik von vorgestern“ bzw. eine „Kulturpolitik auf dem Rückzug“.

Gleichzeitig gelang es der nunmehrigen großen Oppositionspartei nicht einmal in Ansätzen, an die kulturpolitischen Reformstrategien der 70er Jahre anzuknüpfen oder gar glaubwürdige Zukunftsperspektiven zu entwickeln. Darin begründet sich auch der Umstand, warum der hohe Grad der Mobilisierung von Kulturschaffenden nach dem Februar 2000 keine politische Form zu finden vermochte und so folgerichtig bereits nach wenigen Monaten ergebnislos zusammenbrach.

Entwicklungen der staatlichen Kunst- und Kulturverwaltung

Die österreichische Kunst- und Kulturverwaltung zeichnet sich in ihrer Förderpraxis traditionell durch große Ermessensspielräume aus. In ihrem grundsätzlichen Gestus entspricht sie damit mehr den Vorstellungen des feudalen

Mäzenatentums als denen einer modernen Demokratie. An diesem überkommenen Charakter vermochten sowohl die sozialdemokratischen Versuche einer „Demokratisierung der Entscheidungsfindung“ durch Berufung von Jurien und Beiräten in den 70er Jahren als auch die Verabschiedung des Bundeskunstförderungsgesetzes von 1988 nur vordergründig etwas zu ändern.

Aus der Einsicht, dass strukturinterne Veränderungsstrategien nicht zu den gewünschten Ergebnissen führen, wurde in der Folge verstärkt das Prinzip der Auslagerung verfolgt: Das betraf im Aufgabenfeld der Kunstförderung vor allem die Bestellung von KunstkuratorInnen in der Ära des Kunstministers Rudolf Scholten (1990 – 1997), die sich in der Folge zu einer Konkurrenz der Kunstverwaltung entwickelten. Im institutionellen Bereich begann man bereits im Jahr 1992 mit der Umwandlung des Schlosses Schönbrunn von einem Teil der Bundesverwaltung in eine GmbH. Das war der Beginn eines umfassenden Auslagerungsprozesses der wesentlichen Bundeskunst- und Kultureinrichtungen, den die ÖVP-FPÖ-Koalition offensiv fortgesetzt hat. Während die Bundestheater knapp vor den Wahlen 1999 mit dem Inkrafttreten des Bundestheaterorganisationsgesetzes 1998 in den Bundestheater-Konzern umgewandelt wurden, folgten die Bundesmuseen ebenfalls ab 1999, aber schrittweise nacheinander als vollrechtsfähige „wissenschaftliche Anstalten öffentlichen Rechts“. Dieser Prozess wurde mit der Überleitung des Naturhistorischen Museums zum 1. Jänner 2003 abgeschlossen. Und auch die Österreichische Nationalbibliothek ging mit der Neuerlassung des Bundesmuseengesetzes im Jahr 2002 den Weg einer „wissenschaftlichen Anstalt öffentlichen Rechts“.

Als wesentliche Ziele dieser oft fälschlich als „Privatisierung“ miss-interpretierten Organisationsveränderung wurden immer wieder positive Effekte auf den Bundeshaushalt („Einsparungen“), eine größere Autonomie in Entscheidung und Führung, Flexibilität im Personalbereich, die Loslösung von der Kameralistik, die Transparenz im Rechnungswesen und darüber hinaus grundsätzliche Modernisierungseffekte angeführt.

Eine detaillierte Untersuchung des Instituts für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft (IKM) aus dem Jahr 2004 (IKM 2004, 38ff) hat ergeben, dass bislang nur die Österreichische Nationalbibliothek einen realen Rückgang der Bundesausgaben erkennen ließ. Sowohl für die Bundestheater, noch mehr für die Bundesmuseen ergibt sich dagegen ein nachhaltiger Anstieg des öffentlichen Zuschussbedarfes. Dies führte zum Ergebnis, dass, trotz steigender Ausgaben durch die Ausgliederung für die öffentliche Hand, die finanziellen Spielräume für die ausgegliederten Einrichtungen immer enger werden; ein Problem, das zumindest mittelfristig noch zu gravierenden Haushaltsproblemen führen wird.

Was eine erhoffte größere Autonomie in Entscheidung und Führung betrifft, so zeigt sich in den konkreten personellen Entscheidungen auf der Führungsebene mehr denn je der Wunsch nach parteipolitischer Einflussnahme²⁸, dem vor allem durch die politische Besetzung der Aufsichtsgremien Rechnung getragen wird. In Bezug auf Verbesserungen in der Transparenz im Rechnungswesen machte die jüngste Rechnungshofüberprüfung des Direktorats des Kunsthistorischen Museums deutlich, dass die erfolgte Auslagerung keine Garantie zur Vermeidung gravierender Mängel in der laufenden Gestionierung darstellt.²⁹

Die Rolle der KulturpolitikerInnen

Gerade weil die nach wie vor dominierende Kulturmythologie die Durchsetzung planerischer Rationalität verhindert, erweist sich das, was in Österreich gerne unter Kulturpolitik verhandelt wird, in erster Linie als ein undurchsichtiges Geflecht von persönlichen Beziehungen und Einflussnahmen. Um also das Bild der österreichischen Kulturpolitik seit der politischen Wende des Jahres 2000 etwas anschaulicher werden zu lassen, seien daher zumindest einige der wesentlichsten AkteurInnen und ihre spezifischen Handlungsmuster skizziert.

Bundeskanzler Wolfgang Schüssel nimmt in der Nachfolge von Viktor Klima selbst die oberste Kunstzuständigkeit der Republik wahr.

Die mit Kunstangelegenheiten befasste Sektion ressortiert im Bundeskanzleramt. Im Unterschied zu seinem Vorgänger mischt er sich, mit Ausnahme von einigen wenigen repräsentativen Anlässen, nicht vordergründig in die laufende kulturpolitische Entscheidungsfindung ein. Er begnügt sich mit öffentlichkeitswirksamen Zeichensetzungen, sei es als Cellospieler auf einem überdimensionalen Wahlplakat an der Wiener Staatsoper³⁰ oder als Teil eines Gesangstrios zusammen mit Elisabeth Gehrler und Wilhelm Molterer anlässlich der Präsentation eines „Rotweissroten Liederbuches“ der ÖVP.³¹ Er inkorporiert damit in seiner Funktion das international prestigeträchtige Erbe des Kulturimperiums ebenso wie die Heimatpflege in den ÖVP-Stammregionen des Kleinstaates Österreich. Positive Konsequenz: Zwar nicht als „Schweigekanzler“, jedoch als „Kunstkanzler“ bleibt Wolfgang Schüssel bislang – ganz im Unterschied zu Viktor Klima – weitgehend unkritisiert.

Sein ausführender Arm, der Staatssekretär für Kunst und Medien Franz Morak, hat es da nicht so einfach. Seine berufliche Herkunft als Schauspieler und Rocksänger und damit sein liberales Image sollte es ihm leicht machen – so die ursprüngliche Intention seiner Bestellung –, bei KünstlerInnen und Kulturschaffenden für politische Zustimmung zu werben. Aber schon bald nach seinem Amtsantritt sollte ein ganz anderes Motiv seine Entscheidungen bestimmen: das Motiv der Rache. Offenbar hatte Morak in seiner Zeit als Ensemble-Mitglied des Burgtheaters schwer unter dem Machtkampf mit dem damaligen, von der SPÖ nominierten Direktor Claus Peymann zu leiden; ein Umstand, der seine Vorstellungswelt als Kulturpolitiker immer wieder in diejenigen, die damals auf seiner Seite gestanden und in diejenigen, die Peymann unterstützt hatten, zerfallen zu lassen drohte. Dementsprechend heftig fällt die Kritik ehemaliger KollegInnen aus: „Morak betreibt Anlasspolitik. Sein politischer Wille hat sich in politischem Revanchismus verflüchtigt.“³²

Dazu kam die offene Gegnerschaft von vielen KünstlerInnen, die ihm seinen politischen „Umfaller“ gegenüber der FPÖ nicht verzeihen wollten, was ihn in seiner Eigenschaft als poli-

tischer Anwalt von Kunst und KünstlerInnen in immer größere Distanz insbesondere zum zeitgenössischen Kunstschaffen brachte. Morak zog daraus die Konsequenz, alle Bezüge zu Kunst möglichst konsequent aus seinen kulturpolitischen Überlegungen zu verbannen. So beim „Forum Alpbach“ 2001, in dessen Rahmen er Kultur als für Österreich wegweisende Vorgabe nur mehr in ihrer ökonomischen Wertbarkeit diskutiert wissen wollte.³³ Auch in konkreten Entscheidungssituationen zeigte sich Moraks unterschwelliger Hass auf den Kunstbetrieb; etwa, wenn er angesichts wachsender Budgetprobleme der Salzburger Festspiele bei einer Ehrung für Schauspiel-Chef Jürgen Flimm 2004 empfahl, siebzig MitarbeiterInnen auf den Untersberg zu stellen und hinunter zu stoßen.³⁴

Seit dem Wahlkampf 2002 setzte Staatssekretär Morak immer wieder öffentliche Signale zugunsten einer Änderung des „Verhältnisses zwischen Stadt und Land“. Etwa wenn er die künstlerische Qualität einer Shakespeare-Produktion in Oberzeiring mit der Routine von Burgtheater-Produktionen verglich, oder wenn er anlässlich der Verleihung des Ernst-Jandl-Preises in Neuberg an der Mürz das kulturelle Klima in dieser Kleinstadt als positive Alternative zur Anonymität der Großstadt pries.

Besondere Aufmerksamkeit erregte die Streichung der Bundessubvention an die Wiener Festwochen in der Höhe von Euro 385.000 im Jahr 2003. Während Intendant Luc Bondy mit der Feststellung reagierte; „Wir befinden uns in einem Kulturkrieg mit der Regierung!“, verteidigte Franz Morak seine Entscheidung mit dem Wunsch, „die Kunstfördermittel des Bundes gezielt und ausgewogen zwischen der Bundeshauptstadt und den anderen Bundesländern einzusetzen“.³⁵ Die Streichung für das Wiener Festival hinderte ihn freilich nicht daran, die Subventionen für die anderen großen österreichischen Festivals aufrecht zu erhalten bzw. im Fall der Salzburger und Bregenzer Festspiele auf dem Weg von Sonderfinanzierungen sogar noch einmal wesentlich auszuweiten.³⁶

Dementsprechend groß war der Verdacht, bei dieser Maßnahme handle es sich – im Sinne des Auftrages von Andreas Khol – in erster Linie um einen Versuch der „ideologischen Um-

verteilung vom Urbanen und ihren linksliberalen Milieus zum Ländlichen“ entlang den traditionellen KernwählerInnenschichten der ÖVP.³⁷ Der Kulturmanager Hans Landesmann brachte die Kritik des Wiener Kulturbetriebs auf den Punkt: „Der Hintergrund ist ein deutliches politisches Zeichen: Wien hat sich bei den Wahlen 2001 schlecht benommen und muss bestraft werden“.³⁸

Seit dem politischen Desaster in der Steiermark 2005, das die Familie Herberstein durch unsachgemäße Verwendung öffentlicher Förderungsmittel verursacht hat, ist es um die kulturpolitischen Dezentralisierungsbemühungen wieder etwas stiller geworden. Immerhin hatte Franz Morak zuvor die Zusammenarbeit mit Herberstein, die – gefördert mit Euro 1 Mio. aus Bundesmitteln – auch die Führung eines Gironcoli-Museums umfasste, immer wieder als besonders beispielhafte Form einer Private-Public-Partnership hervorgehoben.³⁹

Eine signifikante Dezentralisierung der Bundeskunstpörderungsmittel findet sich in den konkreten Budgetzahlen nicht wieder. Was sich aber zeigt, ist eine deutliche Profilierung vieler Länder und Gemeinden auch und gerade im Bereich der Kultur. Die Länder vergeben seit 2005 erstmals mehr Fördermittel als der Bund, ein Umstand, der darauf hindeutet, dass mittelfristig eine, wenn auch wenig koordinierte Aufgabenverlagerung im Bereich von Kunst und Kultur zwischen den einzelnen Gebietskörperschaften stattfindet. Großevents wie „Kulturhauptstadt Graz 2003“ oder „Kulturhauptstadt Linz 2009“ unterstreichen diesen Trend.

Elisabeth Gehrler war als geeichte Großkoalitionärin mit einer ähnlichen Hypothek wie Franz Morak in die neue Bundesregierung eingetreten. Auch sie stand ursprünglich einer FPÖ-Regierungsbeteiligung äußerst skeptisch gegenüber, mit dem Unterschied, dass sie nach sechs Jahren Ministerinnentätigkeit über das weit größere politische Gewicht verfügte. Entsprechend versuchte sie sich nach dem Regierungswechsel als eine unbedingte Unterstützerin des neuen Schlüssel-Kurses zu profilieren.

Mittels diverser Geschäftseinteilungs-Novellen organisierte sie in bislang ungekannter

Härte umfassende Personalrochaden mit dem Ziel, ihr u.a. für Kultur zuständiges Ministerium künftig als politische Agentur der ÖVP zu führen. In ihrer Amtsperiode schafften es einzelne Museumsdirektoren wie Klaus Albrecht Schröder/Albertina und Wilfried Seipel/Kunsthistorisches Museum, sich als Personen des öffentlichen Interesses zu profilieren. Deren vorrangiges strategisches Ziel scheint es zu sein, möglichst große Teile der Wiener Museumslandschaft zu dominieren.⁴⁰

Gehers kulturpolitischem Einfluss ist es zuzuschreiben, dass die öffentlichen Mittel für die Bundesmuseen als „Zentralanstalten des österreichischen kulturellen Erbes“ entgegen den sonstigen Einsparungen nach 2000 beträchtlich ausgeweitet wurden. Der Umstand, dass sich vor allem Wilfried Seipel als Graue Eminenz der Kulturpolitik derartig unentbehrlich zu machen vermochte, konfrontiert die amtierende Kulturministerin nach heftigen Vorwürfen seiner Amtsführung und gravierenden Fehlern im Zusammenhang mit dem Diebstahl von Cellinis „Saliera“ auch mit den negativen Seiten dieser engen politischen Seilschaft.

Auch in den Vorfeldorganisationen des Ministeriums versuchte Elisabeth Gehrler die neuen politischen Prioritäten brachial umzusetzen. Ihren Ambitionen fielen u. a. das Büro für Kulturvermittlung und der Österreichische Kultur-Service als ursprüngliche Gründungen sozialdemokratischer Kulturpolitik der 1970er Jahre zum Opfer. In beiden Fällen handelte es sich um Einrichtungen zur Förderung von kultureller Bildung und Kunstvermittlung im schulischen und außerschulischen Bereich, ein Thema, das nach 2000 sowohl von der bildungs- als auch von der kulturpolitischen Agenda gestrichen wurde.

Die neue Ausrichtung der Nachfolgeeinrichtung KulturKontakt Austria als einer politischen Agentur wurde mit dem Auftrag, eine Don Giovanni-Produktion des weithin unbekanntes, aber wie die Ministerin aus Vorarlberg stammenden Regisseurs Paul Flieder in der Mongolei zu realisieren, um auch dort den Kulturgroßmachtanspruch Österreichs zu repräsentieren, deutlich. Zusammen mit einer Entourage von siebzig Personen aus Österreich ließ es sich die Ministerin

nicht nehmen, persönlich die Premiere in Ulan Bator zu besuchen.

Die Rolle der KünstlerInnen

In unmittelbarer Reaktion auf die neuen Machtkonstellationen artikulierten KünstlerInnen und Kulturschaffende ihren Widerstand in vielfältigen Aktionsformen, die unmittelbar nach dem Regierungsantritt begannen. Sie beteiligten sich an Sternmärschen und Demonstrationen, u. a. an der Großkundgebung vom 19. Februar 2000, machten ihren Widerstand mit Plakaten und Transparenten an den Fassaden kultureller Einrichtungen öffentlich und organisierten ein vielfältiges Diskussions- und Veranstaltungsprogramm.

Bald war die Rede von einer „Re-politisierung des Kulturbereichs“⁴¹, die, getragen von einer breiten Bevölkerung dafür sorgen würde, die „lähmende parteipolitische Konsenskultur von einer überfälligen Konfliktkultur abzulösen“.⁴² An den vielfältigen Widerstandsformen beteiligten sich auch eine Reihe prominenter KünstlerInnen mit zum Teil sehr individuellen Strategien.⁴³

Diese öffentliche Aufgeregtheit des Kulturbetriebs hielt jedoch nur für kurze Zeit an, um in der Folge einer nachhaltigen Lähmung zu weichen. Als eine Reaktion darauf entschied sich auch der Direktor des Wiener Burgtheaters Klaus Bachler, 2003 seine künstlerische Tätigkeit in Österreich zu beenden. In einem Interview im Jahr 2005 formulierte er als einer, der sich zuvor immer wieder geweigert hatte, politische Stellungnahmen abzugeben, eine zusammenfassende Interpretation des kulturpolitischen Zustands des Landes:

Das Hauptproblem ist das mangelnde Interesse, die mangelnde Begeisterung von Seiten derer, die letztlich die Kulturpolitik verantworten. Diese Einstellung setzt sich ins Gesellschaftliche fort. Der Kanzler beherrscht die hohe Kunst des Schweigens, und ich habe das Gefühl, dass dieses Schweigen mittlerweile das ganze Land ergriffen hat. Man schweigt in der Politik, man schweigt in der Kultur, man schweigt im ORF und in den anderen Medien. Im Jahr 2000 dachten wir, nun werde ein Ruck

durchs Land gehen, hin zu mehr Wachheit und Auseinandersetzung. Das Gegenteil ist eingetreten. Es wird immer wieder Aufgeregtheit erzeugt, aber nur eventmäßig für zwei Minuten, damit sich das Schweigen dann noch bleierner über das Land legen kann. Das ist für mich in Österreich im Moment das Unangenehmste und Bedrückendste, diese Gummiband-Situation.⁴⁴

Während der öffentliche kulturpolitische Diskurs weitgehend zusammenbrach, fielen nach 2000 durchaus wichtige Personalentscheidungen wie z.B. die Verlängerung des Vertrages des Staatsoperndirektors Ioan Holender, die Neubestellung der Intendanz der Salzburger Festspiele, die Leitung der Wiener Volksoper, des Theaters in der Josefstadt, des Wiener Volkstheaters oder des Schauspielhauses, wobei Ioan Holender, ursprünglich ein heftiger Kritiker der neuen Regierungskonstellation, sich mit seiner Wiederbestellung mit den neuen Verhältnissen zu arrangieren wusste.

Gleichzeitig mit dem Abflauen des Widerstands der KünstlerInnenschaft diagnostizierten einige Medien anlässlich der vorgezogenen Neuwahlen im Herbst 2002 – sozusagen als eine Art letztes Aufflackern – eine „Wiederkehr des engagierten Künstlers“.⁴⁵ KünstlerInnen wie Harald Krassnitzer, Erwin Steinhauer, Marianne Mendt, Andrea Eckert oder André Heller engagierten sich in der Kampagne der SPÖ mit dem Ziel einer „Happy Wende“. Andere KünstlerInnen hingegen rechneten bereits mit der Perpetuierung der neuen Machtverhältnisse über die Wahl von 2002 hinaus und unterstützten ein Komitee für die Wiederwahl Wolfgang Schüssel. Unter ihnen die Präsidentin der Salzburger-Festspiele Helga Rabl-Stadler, der Regisseur Gerhard Tötschinger oder Museumsdirektor Wilfried Seipel.

Abseits von diesem Politrummel sind vor allem weniger prominente KünstlerInnen heute existentiell darauf angewiesen, sich in den neuen Verhältnissen einzurichten. Manche von ihnen nutzen die Chancen einer neuen Marktorientierung, um neue Realisierungsformen zu erproben, andere versuchen ihr Glück im Ausland, wieder andere hoffen, dass sich, wenn sie sich nur defensiv genug verhalten, das politische Blatt irgendwann einmal von selbst wieder

wenden werde. Gemeinsam ist ihnen ein Trend zur Ent(partei)politisierung. Die junge Autorin Judith Zeh bringt es in einem Beitrag „Wir trauen uns nicht“⁴⁶ auf den Punkt: Viele KünstlerInnen halten 2004 Politik für „Expertenkram“, mit dem sie schon auf Grund ihrer künstlerischen Reputation nichts zu tun haben wollen. Sie sehen Politikbeteiligung von KünstlerInnen bestenfalls als eine Privatsache, die sie rasch in den Verdacht eines Mangels an individueller Persönlichkeit bringt. Was bleibt ist das Bedauern, mit dieser Form der Individualisierung nicht mehr in der Lage zu sein, legitime Interessen gemeinsam durchzusetzen und auf diese Weise am demokratischen Leben teilzunehmen.

In dieselbe Kerbe schlug auch der Autor Robert Menasse, der sich in den letzten Jahren immer wieder sehr vehement und auch sehr kontroversiell zur politischen Lage in Österreich zu Wort gemeldet hat. In seiner Analyse kam er zum Schluss, dass ein gemeinsames künstlerisch-politisches Projekt als Alternative zur gegenwärtigen Politik nicht mehr möglich sei. Statt dessen empfahl er den KünstlerInnen, den Begriff der „Ketzerie“ und der „Häresie“ wieder für sich zu entdecken. Diese Form des EinzelkämpferInnentums ohne Rücksicht auf Verluste sei heute noch die einzige Chance, um sich der „Lust am Funktionieren“ entgegenzustemmen und neue Wege eines freien Denkens in Alternativen zu eröffnen.⁴⁷ Allesamt Indizien dafür, dass sich die seit 1945 kulturpolitisch vorangetriebene Trennung von Kultur und Politik nach 2000 einmal mehr durchgesetzt hat.

Felder der Auseinandersetzung

Kulturpolitik und katholische Kirche

Es stellte einen wesentlichen demokratiepolitischen Fortschritt der 1970er Jahre dar, die auch und gerade die Kulturpolitik stark beeinflussende Verschränkung von Politik und (katholischer) Kirche aufzulösen und seither – ungeachtet der bestehenden Konkordats-Verträge – einem Prinzip der wechselseitigen Nichteinmischung zu folgen.

Dieses wurde aus populistischen Motiven bereits in den 1990er Jahren vor allem von Jörg Haider immer wieder unterlaufen. Seit 2000 scheint auch der konservative Teil der Regierung einmal den vom Zeithistoriker Oliver Rathkolb für die Zeit nach 1945 verorteten „Rückbruch“ zu wiederholen, in dem er in regelmäßigen Abständen öffentlichkeitswirksame Signale zugunsten einer schleichenden Wiederannäherung von konservativer Politik und katholischer Kirche aussendet. Das begann mit der Wiedereinführung der Formel „So wahr mir Gott helfe“⁴⁸ bei der Angelobung von Wolfgang Schüssel als Bundeskanzler, ein Schwur, der offenbar so richtungsweisend war, dass er die Ministerin Maria Rauch-Kallat in einem Fernseh-Auftritt zum Ausgang der Wahlen 2002 so weit gehen ließ, „dem lieben Gott“ dafür zu danken, dass er Wolfgang Schüssel die Kraft gegeben hatte, die Mehrheit von 42 Prozent der WählerInnenstimmen zu erringen.

Einen Höhepunkt erreichte diese neue politische Positionierung anlässlich einer Wallfahrt des Bundeskanzlers und einer Reihe seiner MinisterkollegInnen nach Mariazell, um sich dort öffentlichkeitswirksam für das „Ende der Sanktionen“⁴⁹ mit den Worten: „Es gehört sich, dass man zur Heiligen Maria danke sagt“, zu bedanken.

Grundsätzlicher noch waren die Wünsche des amtierenden Ersten Präsidenten des Nationalrates Andreas Khol, „Gott“ oder zumindest die „Schöpfung“ in eine Präambel einer durch den Österreich-Konvent neu zu formulierenden Verfassung zu reklamieren, eine Forderung, der gegenüber sich selbst Kardinal Christoph Schönborn skeptisch zeigte.

In der kulturpolitischen Praxis zeigte sich diese politische Neuorientierung in der Förderung einer Reihe kirchennaher Einrichtungen.⁵⁰ Eine besondere Brisanz erhielt das Thema, als der österreichische Karikaturist und Zeichner Gerhard Haderer 2005 nach einer Anzeige der griechisch-orthodoxen Kirche von einer Athener Ratskammer wegen Religionsbeleidigung durch sein Buch „Das Leben des Jesus“ zu einer Haftstrafe von sechs Monaten verurteilt wurde. Kunstkanzler Schüssel äußerte sich im Unterschied zu vielen anderen Fällen hier ganz ein-

deutig, indem er Haderers Jesus-Persiflage als „Schundzeichnungen“ denunzierte.⁵¹

munaler Ebene von völlig untergeordneter Bedeutung.⁵⁴

Minderheiten- und Integrationspolitik

Gestützt auf Konventionen des Europarates⁵², genießt in anderen europäischen Ländern die Frage der Minderheiten einen hohen kulturpolitischen Stellenwert.

In Österreich hingegen werden Minderheiten- und Kulturpolitik als völlig getrennte Politikfelder verhandelt. Dies führt zu dem Ergebnis, dass der aktuelle Streit um die zweisprachigen Ortstafeln in Kärnten überhaupt nicht als ein kulturpolitisches Problem wahrgenommen wird. Die Haltung des Kärntner Landeshauptmanns, aus wahltaktischen Erwägungen Entscheidungen des Verfassungsgerichtshofes zum wiederholten Mal nicht zu folgen und statt dessen den Präsidenten dieses obersten Staatsorgans persönlich zu desavouieren, wird innerösterreichisch nicht als ein Problem des „Kulturstaates“ wahrgenommen.

Auf eine ähnliche Schizophrenie im Bereich der Integrationspolitik, die – auch das keine grundsätzliche Trendwende seit 2000 – in den letzten Jahren eine zunehmende Verschärfung erfahren hat, wies der Regisseur Christoph Schlingensiefel anlässlich der Wiener Festwochen 2001 mit einer Container-Aktion neben der Wiener Staatsoper hin. Provozierende Spruchbänder wie „Ausländer raus“ und „Unsere Ehre heißt Treue“ an einem Containerdorf, aus dem Ausländer mittels öffentlicher Abstimmung „hinausgewählt“ werden konnten, führten zu heftigen öffentlichen Diskussionen, in die zwar die Gerichte involviert wurden, die in der Sache aber konsequenzlos blieben.

Die kulturelle Dimension von integrationspolitischen Maßnahmen stellt sich bislang ausschließlich im Nachweis von Deutschkenntnissen, wie sie etwa im Staatsbürgerschaftsgesetz 2005 gefordert werden.⁵³ Eine wie immer geartete spezifische Ausrichtung kulturpolitischer Maßnahmen auf die Gruppe der NeuzuwanderInnen lässt sich jedenfalls auf bundespolitischer Ebene überhaupt nicht nachweisen und ist auch auf regionaler bzw. kom-

Medienpolitik

In der Neufassung des Rundfunkgesetzes von 2001⁵⁵ ist der ORF als eine Stiftung „sui generis“ mit eigener Rechtspersönlichkeit mit einem „Kulturauftrag“ ausgestattet. Dieser umfasst insbesondere die Vermittlung und Förderung von Kunst, Kultur und Wissenschaft, die angemessene Berücksichtigung und Förderung der österreichischen künstlerischen und kreativen Produktion, die Vermittlung eines vielfältigen kulturellen Angebotes sowie die Darbietung von Unterhaltung.

Mit diesem Auftrag ausgestattet gehört der ORF sicher zur wichtigsten und auch mächtigsten Kultureinrichtung des Landes. Daran haben bislang neue Anbieter, die durch das Privatradiogesetz⁵⁶ und das Privatfernsehgesetz⁵⁷ möglich wurden, nur wenig geändert. Entsprechend heftig tobt der Kampf um politischen Einfluss vor allem innerhalb des „Stiftungsrates“, der die Funktion eines Aufsichtsrates in diesem Unternehmen wahrnimmt und dem es zunehmend schwer fällt, die Behauptung politischer Unabhängigkeit des ORF nach außen aufrecht zu erhalten.

Im Bereich der Kultur kam es seit 2000 immer wieder zu öffentlichen Streitfällen, etwa als die Fernsehsendung „kunst-stücke“ als eine der wenigen Plattformen zur Auseinandersetzung mit aktueller Kunst ersatzlos aus dem Programm genommen wurde. Statt dessen versucht sich das Massenmedium ORF mit breitenwirksamen Kooperationen wie der „Langen Nacht der Museen“, der Übertragung der Europakonzerte aus dem Schlosspark Schönbrunn oder einer starbesetzten Traviata-Produktion kulturell zu positionieren.

Während die schwarz-blau-orange Regierung versucht, den ORF für ihre Zwecke zu instrumentalisieren, ist sie andernorts bestrebt, kritische Öffentlichkeiten zu eliminieren. Entsprechend wurde die Förderung der so genannten „freien Radios“ durch die Kunstsektion 2003 eingestellt und eine Förderung vor allem der

regionalen Kulturinitiativen von öffentlichem politischen Wohlverhalten abhängig gemacht: „Dem Dissidententum und den Widersetzlichkeiten werde kein Raum gelassen“, meinte selbst der ansonsten durchaus ÖVP-nahe Leiter der Sektion für Auslandskulturpolitik und Leiter der ARGE „Wege zur Zivilgesellschaft“ Emil Brix. „Stattdessen herrsche ein alles erstickendes Geflecht von Abhängigkeiten“.⁵⁸

Dabei scheint es eine gezielte Strategie der kulturpolitisch Verantwortlichen, sich kulturpolitisch nicht zu äußern mit dem Ziel, jede öffentlich geäußerte Kritik mit Schweigen zu quittieren und damit ins Leere laufen zu lassen. Das zeigt sich u. a. auch an immer belangloser werdenden Auftritten von PolitikerInnen. Wo Reden zur Eröffnung der großen Festspiele früher die Gelegenheit zu programmatischen Äußerungen gaben, beschränken sie sich nunmehr auf schönfärberische Formalitäten, die vor allem die konservative Klientel in wohlige Assoziationen hüllen sollen.⁵⁹

Als eine andere Facette der politischen Absicht zur Ausschaltung kritischer Öffentlichkeiten gehört auch die Entscheidung, die jährlichen Bundeskunstberichte ab 2004 nicht mehr im Plenum des Nationalrates, sondern nur mehr in den Ausschüssen zu diskutieren.

Restitution

Während anderswo der Zusammenbruch der kommunistischen Regime nach 1989 zu einer Aktualisierung von Rückstellungs- und Entschädigungsforderungen führte, war es in Österreich die Kunst, die die Notwendigkeit einer umfassenden Restitution geraubten Eigentums noch einmal schmerzlich ins öffentliche Bewusstsein rückte. 1997 wurde der österreichische Kunstsammler Rudolf Leopold anlässlich einer Ausstellung in den USA beschuldigt, in seiner Schiele-Sammlung, die seit 1994 Eigentum einer von der Republik Österreich finanzierten Stiftung-Leopold ist, zumindest vier Bilder von ungeklärter Provenienz zu haben. Obwohl Leopold diese Vorwürfe zurückwies, gilt eines der Bilder bis heute als beschlagnahmt und ist Gegenstand eines Rechtsstreits.

Die große Koalition reagierte 1998 nach massivem internationalem Druck mit der Verabschiedung eines Bundesgesetzes über die Rückgabe von Kunstgegenständen aus den Österreichischen Bundesmuseen und Sammlungen.⁶⁰ Zur Auffindung der Kunstgegenstände im Eigentum des Bundes wurde eine Provenienzforschungskommission beim Bundeskanzleramt eingerichtet. Deren Ergebnisse wurden dem im Bildungsministerium eingerichteten Kunstrückgabebeirat, der wiederum dem Parlament insgesamt 5 Restitutionsberichte⁶¹ vorgelegt hat, übermittelt.

An dem in mancher Hinsicht auch international beispielgebenden Gesetz wird einerseits kritisiert, dass es sich auf Bundessammlungen beschränkt, in staatlichem Besitz befindliche Stiftungen wie die Sammlung Leopold hingegen davon nicht betroffen sind. In diesen Fällen muss keine Provenienzforschung stattfinden und schon gar keine Rückgabe erfolgen. Anhängig sind lediglich zivilrechtliche Verfahren, die sich äußerst kompliziert und kostenintensiv gestalten. Der zweite gravierende Vorwurf geht dahin, dass kein Rechtsanspruch auf Herausgabe von Kunstgegenständen existiert, damit ist ein Verwaltungsverfahren, das den Berechtigten Parteienstellung oder gar Mitwirkungsrechte zubilligen würde, ausgeschlossen.

Bis dato hat die Republik auf Grund dieser gesetzlichen Regelung insgesamt 5.060 Objekte aus den Bundesmuseen und der Nationalbibliothek an die ursprünglichen EigentümerInnen zurückgegeben, unter ihnen die Sammlung Rothschild. Der letzte Restitutionsbericht aus 2004 bestätigt, dass die ursprünglich viel zu niedrige Schätzung der Rückgabefälle um ein vielfaches übertroffen wurde. Schon auf Grund der hohen öffentlichen Aufmerksamkeit, die im Jänner 2006 die Rückgabe von Klimt-Bildern an die ErbInnengemeinschaft Bloch-Bauer hervorgerufen hat, tauchen täglich weitere Streitfälle auf. Zuletzt ein Bild der Amalie Zuckerkandl, ebenfalls von Gustav Klimt, oder der „Totentanz“ von Albin Egger-Lienz.

In strittigen Fällen sieht das Restitutionsgesetz die Anrufung eines Schiedsgerichtes vor. So auch im Fall Bloch-Bauer⁶², dessen erwartbarer Spruch eine veritable kulturpolitische Kri-

se hervorgerufen hat. Denn so wurde auf erschreckende Weise eine ungebrochene kulturpolitische Prioritätensetzung deutlich, die einer ikonengeschmückten Kulturstaatlichkeit bis zuletzt den Vorrang einräumt vor den nun auch offiziell bestätigten Ansprüchen von Menschen, denen die nationalsozialistische Herrschaft in Österreich keine Kultur, wohl aber Beraubung, Elend und physische Vernichtung gebracht hat.

Einschätzungen

Unübersehbar haben sich nach 2000 nicht nur kulturpolitische Aussagen, sondern auch ganz konkrete Ereignisse verdichtet, die allesamt darauf hinauslaufen, den Habsburgischen Mythos von der Kulturgroßmacht Österreich symbolträchtig wieder aufleben zu lassen. So im Rahmen eines „Konzertes für Europa“ anlässlich der Aufnahme zehn neuer Mitgliedsländer in die Europäische Union 2004. Unter dem Dirigat von Bobby McFerrin konzertierten die Wiener Philharmoniker in Anwesenheit vieler Mitglieder der Bundesregierung im barocken Schlossgarten von Schönbrunn ein Potpourri aus bekannten klassischen Stücken, um in diesem feudalen Ambiente das Klischeebild Österreichs als einer Völker verbindenden Kulturnation medienwirksam zu zelebrieren. 2005 wurde das Konzert unter Zubin Mehta wiederholt und wird sich wohl in Zukunft, ähnlich dem Neujahrskonzert, zu einer ständigen Einrichtung entwickeln.⁶³

Stand die ÖVP-FPÖ-Regierung zu Beginn unter dem Verdacht, Haiders Partei Regierungsverantwortung zu übertragen bedeute Menschenverachtung und Fremdenfeindlichkeit Tür und Tor zu öffnen, so erwiesen sich zumindest manche der Befürchtungen als überzogen. Statt dessen entpuppte sich die ÖVP bald als der gewieftere und durchsetzungsfähigere Partner, wenn es darum ging, den aus der Sicht ihrer führenden FunktionärInnen „gottgewollten“ Führungsanspruch für Österreich in die Tat umzusetzen. Sukzessive gelang es dem konservativen Flügel dieser Partei, die (kulturpolitisch) entscheidenden Positionen der Republik auf nachhaltige Weise in Besitz zu nehmen und die

FPÖ mit einigen wenigen Brosamen abzuspiesen.

In seiner Strategie, die ÖVP von einer christlich-sozialen zu einer konservativ-liberalen Partei umzuwandeln, nahm Bundeskanzler Schüssel Abschied von den Wertvorstellungen sozialpartnerschaftlicher „Checks and Balances“ und setzte auf die Inszenierung einer „Konfliktkultur“, die die Opposition seither immer wieder in die Defensive drängt. Der brachiale Durchsetzungswille der ÖVP-Führung ließ bei mehr und mehr politischen BeobachterInnen Assoziationen weniger in Richtung nationalsozialistischer Wiederbetätigung sondern vielmehr in Richtung der Rückkehr autoritärer Machtansprüche hochkommen. Der Autor Robert Menasse wagte sich angesichts der Zunahme autoritärer, kulturell und klerikal verbrämter Machtstrukturen am weitesten vor mit der Behauptung: „Schüssel ist ein Austrofaschist!“.⁶⁴

Die VertreterInnen eines neokonservativen Konzepts vom starken, unmittelbar parteipolitisch gelenkten Staat wissen um die internationale Wertschätzung des österreichischen kulturellen Erbes, das auch auf Grund seiner emotionalen aufgeladenheit gegenüber Kritik weitgehend immun erscheint. Damit verfügen sie über ein hervorragendes Instrument zur Legitimation religiös und kulturell verwobener Machtansprüche, die sich einer demokratischen Hinterfragung zu entziehen wissen. Gerade dort, wo heute die Errungenschaften der Sozialpolitik der Nachkriegszeit zu Lasten von Gerechtigkeit und Solidarität immer mehr zur Disposition stehen, eignet sich die zeitgemäße Eventisierung des kulturellen Erbes⁶⁵ in besonderer Weise, um an die Stelle konkreter sozialer Integrationsleistungen zu treten.

Analysiert man die realen Effekte kulturpolitischer Maßnahmen, so finden viele von ihnen ihre Begründung in offenem Revanchismus gegenüber unliebsamen Kritikern und in Klientelpolitik gegenüber politischen Gefolgsleuten und MitläuferInnen. Gerade dort, wo eine Haltung der „Entpolitisierung“, „Transparenz“ oder „Effizienz“ propagiert wird, verbirgt sich der unbedingte Wille zur Aufrechterhaltung politischer Loyalitäten, der im vergleichbar kleinen

und überschaubaren Bereich von Kunst und Kultur gravierende Auswirkungen hat.

Dieselben Kräfte, die sich heute bei der politischen Instrumentalisierung des kulturellen Erbes besonders hervortun, zeigen sich gegenüber dem zeitgenössischen Kunstschaffen, vor allem seinen gesellschaftskritischen Dimensionen gegenüber, als besonders ignorant. Davon zeugt die Schleifung eines kulturpolitischen Vorfeldes aus vielfältigen Kunst- und Kulturinitiativen, denen die Produktion, Rezeption und Vermittlung von zeitgenössischem Kunstschaffen ein besonderes Anliegen war. Mit der nachhaltigen Kürzung der Förderprogramme sind sie auf einen de facto nicht existierenden Markt verwiesen, der sie früher oder später zur Aufgabe zwingt.

Damit wird den AkteurInnen im kulturellen Feld auf schmerzhaft Weise deutlich gemacht, dass kulturpolitische Praxis nicht mehr als eine Anwaltschaft von bestimmten KünstlerInnenfraktionen interpretiert werden kann, sondern als eine Form der Vernutzung künstlerischer Produktion entlang parteipolitischer Prioritätensetzungen. Diese Praxis war auch zu Zeiten sozialdemokratischer Kulturpolitik nicht völlig unbekannt. Zumeist aber war sie durch eine Einstellung „repressiver Toleranz“ gegenüber einem als politisch weitgehend irrelevant eingeschätzten Kunst- und Kulturbetrieb abgemildert, eine Haltung, die sich nunmehr in Zeiten einer neuen Konfliktkultur mit klaren Zugehörigkeitsanforderungen weitgehend auflöst.

Die SPÖ vermochte auf weiten Strecken dieser, bewusst auf schleichende Ent-Demokratisierung setzenden und zunehmend autoritativ agierenden de facto ÖVP-Alleinregierung keine überzeugende Alternative entgegen zu setzen. So erinnert sie fatal an die defensive Haltung der Sozialdemokratie nach 1945, die die Kulturpolitik und damit die Gesellschaftspolitik solange der ÖVP überließ, bis der außerparlamentarische Druck in den 1960er Jahren das politische System zu Veränderungen zwang.

In ihrer momentanen Bedeutungslosigkeit verweist sozialdemokratische Kulturpolitik nochmals auf das Scheitern einer Programmatik der 70er Jahre, die mit Versprechen perma-

ner Reformfortschritte gemeint hat, die austriakische Restauration auf Dauer überwinden zu können. Heute wissen wir, dass das nicht gelungen ist; statt dessen feiern ihre Apologeten „fröhliche Urständ“. Geblieben aber ist die Frage, ob die Ausformung eines entwickelten Sozialstaates Voraussetzung einer konsistenten Kulturpolitik ist, wie die SPÖ von damals vorausgesetzt hat, oder – ganz im Gegenteil – eine auf „alten Glanz im neuen Licht“ setzende Kulturpolitik die zunehmende Infragestellung sozialpolitischer Errungenschaften zu kompensieren vermag.

Eine Reihe neuer Realitäten, denen sich die Zweite Republik zu stellen hat, haben die erste große Identitätsmetapher von der immerwährenden Neutralität nicht de jure, aber de facto außer Kraft gesetzt. Die Umwandlung der zweiten großen Mythologie, die von der Kulturgroßmacht Österreich in eine historische Erzählung, steht noch weitgehend aus.

Immerhin ist auch vorstellbar, dass die gegenwärtigen konservativen Bemühungen um eine erneuerte austriakische Restauration zumindest mittelfristig ins Leere laufen und der betroffene Kulturbetrieb zu einem Museum seiner selbst mutiert während sich der eigentliche Kulturbetrieb zunehmend in den Bereich der Kulturindustrie verlagert.

Ein solches Szenario hatte wohl Franz Schuh im Sinn, wenn er zuletzt meinte: „Kulturpolitik im besten Fall ist eine überlegte Verwaltung der kulturellen Institutionen. Das muss man verlangen können: dass gesetzeskonform agiert, vernünftig verwaltet, vernünftig Personalpolitik betrieben wird“.⁶⁶

Der Präsident der Republik Österreich führt seit 1946 seine Amtsgeschäfte in den ehemaligen Wohnräumen Kaiserin Maria Theresias im Leopoldinischen Trakt der Wiener Hofburg. Durch denkmalpflegerische Auflagen geschützt, präsentiert sich das historisch überkommene Ambiente noch heute in seiner ursprünglichen Gestalt. Der sinnliche Eindruck für den Betrachter: Die Staatsform mag sich geändert haben, aber die imperiale Architektur wirkt fort und erweist sich in ihrer Symbolkraft unmittelbarer als es demokratische Errungenschaften je vermögen. Die Habsburger wussten um die Wirk-

samkeit der kulturellen Überhöhung imperialer Machtansprüche und sie nutzten sie offensiv. Zwischenzeitlich in Vergessenheit geraten, kann die österreichische Kulturpolitik ab 2000 noch einmal auf diesem kulturellen Vermächtnis aufbauen, wenn es darum geht, den schönen Schein der Vergangenheit über die oft hässlichen Wirklichkeiten von Gegenwart und Zukunft zu legen.

ANMERKUNGEN

- 1 Smolig, Reinhold. Eine Brücke aus Österreich über die Seine, in: Die Presse vom 21.1.2006.
- 2 Siehe dazu die Presseaussendung des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft und Kultur vom 17. Jänner 2006. <http://www.restitution.or.at/modules.php?op=modload&name=News&file=article&sid=144>
- 3 In einer im Jänner 2006 unmittelbar nach dem Spruch des Schiedsgerichtes erfolgte OGM-Umfrage sprachen sich zwei Drittel der Befragten gegen einen Ankauf der rückzuerstattenden Kunstwerke durch die Republik aus; 60 Prozent waren dafür, dem Schiedsspruch Folge zu leisten; nur 39 Prozent hielten es für wichtig, dass die Bilder in Österreichs Museen bleiben (Trenkler, Thomas. Zwei Drittel gegen Rückkauf, in: Der Standard vom 25.1.2006).
- 4 Siehe dazu u. a. Czernin, Hubertus. Das alles ist eine riesige Frechheit, in: Der Standard, Kommentar der Anderen vom 20.1. 2006).
- 5 Eurostat veröffentlicht keine Vergleichszahlen zu den öffentlichen Kulturausgaben der EU-Mitgliedsländer. Den momentan besten Aufschluss gibt das Zahlenmaterial der Europäischen Initiative „Cultural Policy Compendium“ unter www.culturalpolicies.net (7th edition, 2006).
- 6 Siehe dazu: Beyme, Klaus von. Kulturpolitik zwischen staatlicher Steuerung und gesellschaftlicher Autonomie, in: Festspiel-Dialoge 2002 vom 22. August 2002, S 12ff, in: http://www.festspielfreunde.at/deutsch/dialoge2002/d_03_klaus_v_beyme.pdf
- 7 Die Involvierung vieler prominenter KünstlerInnen in den nationalsozialistischen Kunst- und Kulturbetrieb haben Oliver Rathkolb u. a. im Detail nachgewiesen (vgl. dazu Kerschbaumer/Müller 1992).
- 8 Dabei spielten auch die Besatzungsmächte eine wichtige Rolle: Vor allem die Sowjetunion unterstützte den raschest möglichen Wiederbeginn des traditionellen Hochkulturbetriebes und der u.a. für Volksaufklärung zuständige KPÖ-Staatssekretär Ernst Fischer fand dafür in seiner Schrift „Der österreichische Volks-Charakter“ auch eine zugehörige Begründung.
- 9 Dass es sich dabei um kein historisches Phänomen handelt, sondern als eine Geisteshaltung bis heute weit in alle Parteien hineinwirkt, zeigte sich zuletzt am Projekt „Euroart“, das als eine Überleitung vom Gedankenjahr 2005 zur Österreichischen EU-Präsidentschaft im ersten Halbjahr 2006 gedacht war. Insgesamt mehr als 70 europäische KünstlerInnen waren eingeladen worden, sich kritisch mit der aktuellen Situation der europäischen Union auseinander zu setzen. Die Ergebnisse fanden sich auf Rolling Boards an ausgewählten Wiener Ausfallstraßen wieder. Als einige wenige Sujets von der *Kronen Zeitung* als „Porno-Plakate“ denunziert wurden, entspann sich ein heftiger Streit, in dem die Opposition der Regierung Geldverschleuderung vorwarf. Kulturpolitisch brisant wurde die Situation aber dann, als der ehemalige Kultursprecher und Klubobmann der SPÖ Josef Cap in populistischer Manier der tendenziellen Kunstfeindlichkeit des Boulevards nachgab und als politischer Zensor die veröffentlichten Arbeiten zu „Nichtkunst“ erklärte. Ergebnis: Die inkriminierten Sujets wurden entfernt.
- 10 In diesem Zusammenhang wird immer wieder auf das Diktum Jörg Haider's anlässlich einer seiner Aschermittwoch-Reden im Jahr 2000 hingewiesen, in der er gemeint hatte, dass man die Hand, die füttert, nicht beißen dürfe. Siehe dazu: http://www.ballhausplatz.at/johncgi/ball/TCgi.cgi?target=thema&thema=57&ID_News=942 (19.07.2001). Diese Form der Zuspitzung verweist aber auf eine politische Grundstimmung, die in allen Parteien anzutreffen ist.
- 11 Als Belege für diesen Befund dienen ebenso die gescheiterten Versuche der Gewerkschaft Kunst, Medien und freie Berufe aus den frühen 80er Jahren, das Modell der Sozialpartnerschaft um die Dimension einer Kulturpartnerschaft zu erweitern, wie das immer wiederkehrende Lamentarium künstlerischer Interessensvertretungen, bei der kulturpolitischen Entscheidungsfindung nicht berücksichtigt zu werden (Ruiss/Vyoral 1982).
- 12 Tasos Zembylas vom Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft Wien belegt in seiner jüngsten Studie zur Kulturförderungsverwaltung auch empirisch die ungebrochen großen Ermessensspielräume und die intransparente Förderungspraxis im Bereich der Bundeskunstverwaltung. <http://personal.mdw.ac.at/zembylas/online/texte/kulturpolitik/DiePraxisderKulturfoerderungsverwaltungBKA.pdf> (10/2005). Dass auch andere Verfahren möglich sind, beweisen etwa die Kulturverwaltungen in den skandinavischen Ländern. Dort sind die diesbezüglichen Akten öffentlich einsehbar, in einigen US-Bundesstaaten sind die Beiratsitzungen, die über die Förderung entscheiden, überhaupt öffentlich zugänglich. Vgl. auch den Artikel von Zembylas in diesem Heft.
- 13 Educult – Institut für die Vermittlung von Kunst und Wissenschaft hat dazu 2005 eine Befragung von US-amerikanischen KulturpolitikforscherInnen zum kulturellen Image der Stadt Wien durchgeführt. Überwiegend kam es zu Nennungen wie Mozart, Strauss, Staatsoper, Wr. Philharmoniker oder Neu-

- jahrs-Konzert. Eine Antwort brachte das Problem auf den Punkt: „The culture of Vienna is the representation of a former civilisation“ (vgl. Educult 2006).
- 14 Unvergessen ist in diesem Zusammenhang der Bußgang, den Fred Sinowatz im Jahre 1977 nach Salzburg antreten musste, um sich beim damaligen Intendanten der Salzburger Festspiele, Herbert von Karajan, für seinen Sekretär Fritz Hermann und dessen „G‘stanzln zur Hochkultur“ zu entschuldigen.
 - 15 Siehe dazu die konzeptiven Grundlagen in: Gewerkschaft Kunst, Medien und freie Berufe (1978).
 - 16 Siehe dazu: Bundesministerium für Unterricht und Kunst, 1985; 1995. Wien.
 - 17 Die in dieser Zeit für Kulturpolitik verantwortliche Sozialdemokratie versuchte wie in anderen politisch heiklen Fällen, der FPÖ durch „Überhaidern“ den Wind aus den Segeln zu nehmen. So forderte Staatssekretär Peter Wittmann 1998 einen „radikalen Kurswechsel in der Kulturpolitik“ (in: Der Standard vom 18. Juni 1998), um der „ausufernden Kleinst- und Kleinförderung“ entgegenzutreten. Man habe versucht, „mit der Gießkanne alle zu befriedigen“, was nicht mehr gehe. „Es kann nicht so sein, dass wir jeden Künstler subventionieren, damit er ruhig bleibt.“
 - 18 Definition von Franz Morak in einem Interview mit Matthias Dusini und Carsten Fastner, Die Welt als Dorf, in: Falter 28/2003 vom 9. Juli 2003.
 - 19 “[...] qu’en comparaison à d’autres politiques publiques, la politique culturelle se caractérise par la multiplication des activités, des domaines et des modes d’intervention, l’hétérogénéité des actions additionnées, l’indifférence, l’impuissance ou l’hostilité à l’égard de toute forme de rationalisation du gouvernement des hommes et des choses de la culture, qui supposerait la promulgation de finalités précises et concrètes, la hiérarchisation des priorités, la gestion rigoureuse des ressources et l’évaluation méthodique des résultats” (Menger 1987, 46ff).
 - 20 Eine Ausnahme dazu bildet Marion Knapp (2005), die erstmals einen Überblick über die politischen Implikationen österreichischer Kulturpolitik seit 1945 zu geben versuchte.
 - 21 Der Slogan bezieht sich auf einen Buchtitel, den der amtierende Bundeskanzler Wolfgang Schüssel zusammen mit Johannes Hawlik bereits 1983 herausgebracht hat (Schüssel/Hawlik 1983).
 - 22 Siehe dazu etwa die aktuellen Forschungsschwerpunkte des einzigen von der staatlichen Kunstverwaltung mitgetragenen außeruniversitären Forschungszentrums, der Österreichischen Kulturdokumentation – Internationales Archiv für Kulturanalysen.
 - 23 Im Gegensatz zu anderen Ländern steht hierzulande jede Bemühung, das Publikum stärker in kulturpolitische Überlegungen einzubeziehen, unter dem Verdacht von „Quotendruck“ bzw. der Aufgabe von künstlerischen Qualitätsansprüchen. Eine Vorreiterrolle nimmt im Gegensatz dazu die britische Kulturpolitik ein, die ihre Kunst- und Kulturförderungspraxis unmittelbar an den Anspruch von „Audience Development“ knüpft.
 - 24 Titel der Regierungserklärung von Dr. Wolfgang Schüssel vom 9. Februar 2000.
 - 25 Eine eingehende Analyse der kulturpolitischen Programme erfolgte durch Michael Wimmer (2006).
 - 26 In *Kurier* vom 31.3.2000.
 - 27 Siehe dazu: http://www.spoe.at/bilder/Bilanz_blaue_schwarz_Sept_02.pdf (9/2002).
 - 28 Diesen Wunsch hatte zuletzt der Direktor des Museums Moderner Kunst in Wien, Edelbert Köb zu spüren bekommen. Obwohl als politisch unzuverlässig eingeschätzt, versuchte er seine Vertragsverlängerung mit einer breiten Unterstützungskampagne positiv zu beeinflussen.
 - 29 Siehe dazu Rechnungshof (2005). Wahrnehmungsbericht des Rechnungshofes: Kunsthistorisches Museum, Österreichisches Theatermuseum und Museum für Völkerkunde (http://www.rechnungshof.gv.at/Berichte/Bund/Bund_2005_05/Bund_2005_05.pdf) (5/2005).
 - 30 Paul Kreiner in einem Beitrag der Zeitung *Der Tagesspiegel* mit dem Titel „macht kombiniert“: „Ein prominenter Platz, ein ungewöhnliches Wahlplakat: An der Wiener Staatsoper, mit bester Sicht zur mondänen Fußgängerzone, dient ein Baugerüst als Aufhänger für das mehrere Stockwerke überspannende Riesentransparent. Es zeigt einen fröhlichen Cello-Spieler, umgeben von zwei jungen, lachenden Musikerinnen; und darunter steht nur ‚da capo‘, also etwa ‚Spiel’s nochmal‘. Einen Wahlslogan sucht man vergeblich, selbst der Name der Partei fehlt. Die Person muss genügen: Wolfgang Schüssel.“ (*Der Tagesspiegel* vom 24. November 2002)
 - 31 Siehe dazu: Österreich Tage der ÖVP, in: Austria plus 3/2002, 8, http://www.oevp.at/download/general/Austria_Plus03_02.pdf (letzter Zugriff 5/2006).
 - 32 Zitiert in: Franz Morak und die Kulturpolitik der ÖVP, in: *profil* 47/2003 vom 17. November 2000.
 - 33 Siehe dazu: B2. Zukunftswelten. Kultur-leben, B2.2 Kreativität und Wirtschaft: Ein Konzept für den Standort Österreich (Rauch-Kallat 2001, 220ff.).
 - 34 Der Fall ist beschrieben in einem Beitrag der *Salzburger Nachrichten* mit dem Titel „Ärger mit Morak“ vom 26. August 2004 (<http://www.salzburg.com/sn/schwerpunkte/festspiele/artikel/1089984.html>).
 - 35 „Das ist gelogen“ – Kulturbericht des ORF: http://kultur.orf.at/030508-11515/11517txt_story.html (o.D., letzter Zugriff 3/2006).
 - 36 Die Bundesbeiträge betragen 2003 für die Salzburger Festspiele Euro 4,9 Mio., für die Bregenser Festspiel Euro 641.000 und für die Mörbischer Festspiele Euro 256.000. Neu hinzu kam eine Subvention der Tiroler Festspiele Erl, die auf persönliche Intervention von Vizekanzlerin Susanne Riess-Passer 2001 mit Euro 381.532 bedacht wurden.
 - 37 Matthias Dusini/Carsten Fastner (2003). Die Welt als Dorf, in: Falter 28/2003 vom 9. Juli 2003.

- 38 Hannes Landesmann zitiert aus dem ORF-Bericht „Das ist gelogen“, http://kultur.orf.at/030508-11515/11517txt_story.html (26.07.2005).
- 39 „Für VP-Kunststaatssekretär Franz Morak stellt das Museum in Herberstein einen ‚Paradefall‘ dar, da einerseits eine ‚wichtige Kunstinitiative‘ in den Bundesländern gestartet worden sei und andererseits das propagierte Modell einer Public-Private-Partnership zum Tragen käme. Denn je eine Million Euro steuern der Bund (der sich bisher angefallene Lagerkosten für die Skulpturen des Akademieprofessors erspart), das Land Steiermark und Andrea Herberstein bei“, zitiert aus http://www.nextroom.at/building_article.php?building_id=18040&article_id=3677 (04.06.2003).
- 40 Auf diese Weise entstand ein neues Museums-Konglomerat, das neben dem Kunsthistorischen Museum auch das Völkerkundemuseum, das Theatermuseum und eine Zeit lang auch das Palais Harrach umfasste. Darüber hinaus war Direktor Seipel in beratender Funktion für das Technische Museum tätig.
- 41 Siehe dazu etwa: Rakuschan, F.E.: Tiefdruck im Habit.at – Gibt es eine neue Politisierung in Österreich?, Austria-Government vom 6. März 2000, in: <http://government-austria.at/index.php3?lang=&menuid=documents&id=10> (o.D., letzter Zugriff: 5/2006).
- 42 Als ein Beispiel: Die Erklärung der Kulturplattform Oberösterreich (KUPF) zur Bildung einer österreichischen Regierung unter Beteiligung der FPÖ, auf: <http://government-austria.at/index.php3?lang=&menuid=resolutions&id=23> (o.D., letzter Zugriff 5/2005).
- 43 So kündigte etwa der Intendant der Salzburger Festspiele, Gerard Mortier, aus Protest gegen die neue Regierungskonstellation vorzeitig seinen Vertrag. Die 2004 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnete Elfriede Jelinek untersagte die Aufführungen ihrer Stücke auf einer österreichischen Bühne, solange sich eine von Jörg Haider geführte FPÖ an der Regierung beteiligen würde. Der Architekt Raymond Abraham gab seine österreichische Staatsbürgerschaft zurück und boykottierte die Eröffnung des von ihm erbauten österreichischen Kulturinstituts in New York. Der Liedermacher Georg Danzer rief ausländische KünstlerInnen dazu auf, nicht mehr in Österreich aufzutreten. Der in Frankreich lebende Kurator Robert Fleck ging am weitesten und sprach sich für einen „Totalboykott der österreichischen Kunstinstitutionen“ aus, denn für ihn stelle die FPÖ „eine der härtesten faschistischen Formationen Europas“ und „eine direkte Fortsetzung der Nationalsozialistischen Partei“ dar (zitiert aus Machart, Oliver (2000). Wir wollen diese Regierung weg! in: <http://government-austria.at/index.php3?lang=&menuid=documents&id=5>, 16.02.2000). Die österreichischen KünstlerInnen forderte er auf, auszuwandern. Die Autorin Marlene Streeruwitz wiederum nahm wie viele andere ihrer KollegInnen regelmäßig an der Donnerstag-Demonstration teil, während die TheaterdirektorInnen Klaus Bachler/Burgtheater und Emmy Werner/Volkstheater regelmäßige öffentliche Diskussionen zur Lage der Nation in ihren Häusern organisierten.
- 44 Klaus Bachler im Interview mit Sven Gächter, in: profil 20/2005 vom 8. Mai 2005. <http://www.profil.at/articles/0519/560/112106.shtml#print>.
- 45 Siehe dazu Matthias Dusini/Gerald John, Schweigen ist Betrug, in: Falter 43/2002 vom 23. Oktober 2002.
- 46 Judith Zeh, Wir trauen uns nicht, in Die Zeit Nr 11/2004, 53.
- 47 Siehe dazu: Wir brauchen Ketzler – Ein Zeit-Gespräch mit dem Schriftsteller Robert Menasse über Literatur und politische Leidenschaft, in: Die Zeit, Nr. 11/2004, 53.
- 48 Siehe dazu: John, Gerald/Weissensteiner, Nina. Denn Dein ist das Reich, in: Falter 51/2004 vom 17.12.2003.
- 49 Siehe z.B.: „VP-Spitze dankt für das Ende der Sanktionen mit einer Wallfahrt nach Mariazell“, in: Mariazell Online <http://www.mariazell.at/info/archiv/2000/sanktionen.shtml> (07.10.2005).
- 50 So erhielt z.B. das Referat für Kirchenmusik der Erzdiözese Wien für den „Bischof Slatkonja Preis“ eine Bundesförderung in der Höhe von Euro 20.000. Der Beirat wurde mit einem Förderungsantrag nicht befasst.
- 51 Wolfgang Schüssel: „Für mich hat Haderer hier klar eine Grenze überschritten. Ich bin überrascht, dass ein so begabter Zeichner wie Haderer es notwendig hat, solche Schundzeichnungen zu produzieren.“ (profil 15/2002 vom 8. April 2002)
- 52 Siehe dazu das Rahmenübereinkommen der Mitgliedsstaaten des Europarates zum Schutz der nationalen Minderheiten.
- 53 Dieser Zusammenhang wird traditionell vor allem von der FPÖ vorgetragen, die die Sprache als zentrales Element der Zugehörigkeit zur deutschen Kulturgemeinschaft definiert.
- 54 Die Bundeshauptstadt Wien etwa, deren Anteil von ZuwanderInnen an der Gesamtbevölkerung mittlerweile rund 25 Prozent ausmacht, vergab 2004 Euro 170 Mio. an Kunst- und Kulturförderung; weniger als Euro 200.000 (0,001 Prozent) davon sind explizit für „interkulturelle Aktivitäten“ ausgewiesen.
- 55 BGBl I Nr. 83/2001
- 56 BGBl. I Nr. 20/2001
- 57 PrTV-G
- 58 Wassermair, Martin: Zu den zivilgesellschaftlichen Facetten des kulturellen Feldes, in: Government-Austria: <http://government-austria.at/index.php3?id=1&menuid=documents> (o.D., letzter Zugriff 5/2006).
- 59 Als ein Beispiel dazu aus der Rede von Bundeskanzler Schüssel zur Eröffnung der Salzburger Festspiele 2005: „Dieses Nachhaltigkeitskriterium hat natürlich auch mit dem Schöpfungsgedanken zu tun. Ich zögere nicht es gerade hier in Salzburg auszu-

- sprechen, wo sich vor 1300 Jahren die ersten Benediktiner in Sankt Peter niedergelassen haben. Es war der Vorgänger des heutigen Namensträgers Benedikt, Benedikt XV, der mitten im Schrecken des Ersten Weltkriegs in seinem berühmten Friedensmanifest von Europa als dem Garten der Welt gesprochen hat. [...] Aber ein Garten will gepflegt sein [...]“
- 60 BGBl I 1998/181
- 61 <http://www.bmbwk.gv.at/kultur/bm/restitutionsberichte/restber.xml> (o.D., letzter Zugriff: 5/2006).
- 62 Alle Details finden sich in Czernin 2005.
- 63 Nachdem der erste Termin 2006 dem schlechten Wetter zum Opfer gefallen war, setzte sich Bundeskanzler Schüssel persönlich dafür ein, noch rechtzeitig vor den Nationalratswahlen einen Ersatztermin zu organisieren.
- 64 Interview in der Fankfurter Rundschau: <http://www0.eduhi.at/verein/kreidekreis/zitiert/zitiert-0306/20030607Menasse.htm> (o.D., letzter Zugriff 5/2006).
- 65 Folgerichtig hat sich die österreichische Bundesregierung dazu entschlossen, für Aktivitäten zum „Mozartjahr 2006“ ein Sonderbudget von Euro 150 Mio. zur Verfügung zu stellen, ein Betrag, der ungefähr 20 Prozent der gesamten jährlichen Kunst- und Kulturförderung des Bundes entspricht. Siehe dazu: Leonhard, Ralf. Schüssel Cello, Rice Klavier, in: *taz* vom 4. Jänner 2006, 16.
- 66 Schuh, Franz. „Dummheit ist etwas Hochkompliziertes“, in: profil Nr 9/2006 vom 27. Februar 2006, S 132.

LITERATURVERZEICHNIS

- Bundesministerium für Unterricht und Kunst* (Hg.) (1985). Kunstbericht 1985, Wien.
- Bundesministerium für Unterricht und Kunst* (Hg.) (1995). Kunstbericht 1995, Wien.
- Czernin, Hubert (2005). Die Fälschung, Wien.
- Dachs, Herbert et al. (Hg.) (1999). Handbuch des politischen Systems Österreichs, Wien.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn (2001). Theater im „Wiederaufbau“. Zur Kulturpolitik im österreichischen Parteien- und Verbändestaat, Wien.
- Djian, Jean-Michel (1996). La politique culturelle, Paris.
- Djian, Jean-Michel (2005). Politique culturelle: La fin d'un mythe, Paris.
- Dubois, Vicent (1999). La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique, Paris.
- Educult (Hg.) (2006). Das Image Wiens als Kulturstadt. Unveröffentlichtes Manuskript, Wien.
- Fleck, Robert (1982). Avantgarde in Wien. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich, Wien.
- Geiger, Arno (2005). Es geht uns gut, München/Wien.
- Gewerkschaft Kunst, Medien und freie Berufe (Hg.) (1978). Kulturpartnerschaft – Kultur als dritte Kraft. Leitlinien zur Kulturpolitik, Wien.
- Haider, Jörg (1993). Die Freiheit, die ich meine. Das Ende des Proporzstaates. Plädoyer für eine Dritte Republik, Frankfurt am Main/Berlin.
- Herrmann, Fritz (1972). Einen sozialistischen Kulturbegriff entwickeln, in: Karl Blecha (Hg.): Rote Markierungen. Beiträge zur Ideologie und Praxis der österreichischen Sozialdemokratie, Wien, 79–106.
- Horak, Roman (2002). Die Praxis der Cultural Studies. Über Politik und Kultur, Wien.
- Horak, Roman/Georg Spitaler (2002). „Das Politische“ im Feld. Über Ethnographie und die Möglichkeiten politikwissenschaftlicher Kulturstudien, in: Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft, 31(2), 191–204.
- Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft (IKM) (2004). Bericht zur Kulturförderung des Bundes 2002, Wien.
- Institut für Kulturmanagement und Kulturwissenschaft (IKM) (2005). Kulturförderung des Bundes 2004, Wien.
- Kerschbaumer, Gert/Karl Müller (Hg.) (1992). Begnadet für das Schöne. Der rot-weiß-rote Kulturkampf gegen die Moderne, Wien.
- Knapp, Marion (2005). Österreichische Kulturpolitik und das Bild der „Kulturnation“, Frankfurt am Main.
- Knight, Robert (Hg.) (2000). „Ich bin dafür, die Sache in die Länge zu ziehen“. Die Wortprotokolle der österreichischen Bundesregierung von 1945 bis 1952 über die Entschädigung der Juden, Wien.
- Khol, Andreas (2001). Die Wende ist geglickt, Wien.
- Bundeskanzleramt, Kunstsektion (Hg.) (2001): Kunstbericht 2001, Wien.
- Lernet-Holenia, Alexander (1945). Gruß des Dichters. Brief an den Turm, in: Sigurd Paul Scheichl/Petra Nachbaur (Hg.): Literatur über Literatur. Eine Österreichische Anthologie, Innsbruck, 109.
- Liebhart, Karin (2005). „Das Terrain genauer beschreiben...“. Disziplinübergreifende Zugänge in der politischen Kulturforschung am Beispiel von Identität und Gedächtnis, in: Helmut Kramer (Hg.): Demokratie und Kritik. 40 Jahre Politikwissenschaft in Österreich, Frankfurt am Main/Wien, 351ff.
- Löffler, Sigrid (1996). Zum Beispiel Burg und Oper. Zwei kulturimperialistische Großmythen, in: Wolfgang Kos/Georg Rigele (Hg.): Inventur 45/55, Wien.
- Marchart, Oliver (1999). Das Ende des Josephinismus, Wien.
- Menger, Pierre-Michel (1987). L'Etat providence et la culture. Socialisation de la création, prosélytisme et relativisme dans la politique culturelle publique, in: François Chazel (Hg.) (1987): Pratiques culturelles et politiques de la culture, Bordeaux, 46–47.
- Morak, Franz (Hg.) (1999). Die organisierte Kreativität. Kulturpolitik an der Wende zum 21. Jahrhundert, Wien.
- Moulinier, Pierre (1999). Les politiques publiques de la culture en France, Paris.
- Poirrier, Philippe (2000). L'État et la culture en France au XXe siècle, Paris.
- Rathkolb, Oliver (2005). Die paradoxe Republik. Österreich 1945 – 2005, Wien.

- Rauch-Kallat, Maria* (Hg.) (2001), *Zukunftswelten – Lebenswelten. Materialien zum Alpbach-Prozess*, Wien.
- Republik Österreich* (1999). *Weißbuch zur Reform der österreichischen Kulturpolitik*, Wien.
- Ruiss, Gert/Johannes Vyoral* (1982). *Die Freiheit zu sehen wo man bleibt*, Wien.
- Schmidt-Dengler, Wendelin* (1995). *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990*, Wien.
- Sinowatz, Fred* (1976). *Kulturpolitik für alle*, Wien.
- Sinowatz, Fred* (1985). *Sozialdemokratische Wirtschaftspolitik. Die permanente Herausforderung*, in: Ewald *Nowotny/Herbert Tieber* (Hg.): *Perspektiven 90*, Wien, 19–36.
- Schüssel, Wolfgang/Johannes Hawlik* (1983). *Mehr privat – weniger Staat. Anregungen zur Begrenzung öffentlicher Aufgaben*, Wien.
- Sterk, Harald* (1980). *Nur Ansätze zur Veränderung*, in: Harald *Sterk* (Hg.): *Die Kunst der 70er Jahre in Österreich*, Wien, 53–62.
- Wimmer, Michael* (1995). *Kulturpolitik in Österreich. Darstellung und Analyse 1970 – 1990*, Wien/Innsbruck.

Wimmer, Michael (2006). *Staatliche Kulturpolitik in Österreich seit 2000. Zur Radikalisierung eines politischen Konzeptes*, unveröffentlichtes Manuskript, Wien.

AUTOR

Michael WIMMER, Leiter von Educult – Institut für die Vermittlung von Kunst und Wissenschaft.
Forschungsinteressen im Bereich der österreichischen, internationalen und vergleichenden Kulturpolitik.

Kontakt: Educult – Institut für die Vermittlung von Kunst und Wissenschaft, Museumsplatz 1.e-1.6, A-1070 Wien

E-mail: michael.wimmer@educult.at