

MEDIEN

Forum für historische & Kommunikationsforschung

&
ZEIT

Kunst und internationale Verständigung

„Wenn man ein genuiner Autor ist ...“
Ein Gespräch mit Gertrud Fussenegger

Photography as Culture
Reconsidering the History of Photojournalism

Von der Unmöglichkeit *einer* Theorie
des Kulturmanagements

Notizen zum Buch
„Kultur und Politik im SONNTAG“

1/94

Jahrgang 9

THINK BIG MAVERICK

GESCHMACK ÜBER ALLES



Warnung des Gesundheitsministers: Rauchen gefährdet Ihre Gesundheit.

Inhalt

Kunst und internationale Verständigung	
<i>Herbert Arlt</i>	2
„Wenn man ein genuiner Autor ist, dann ist es unmöglich, auf seine Autorenschaft zu verzichten.“ Ein Gespräch mit Gertrud Fussenegger	
<i>Evelyn Adulka</i>	12
Photography as Culture. Reconsidering the History of Photojournalism.	
<i>Kevin G. Barnhurst</i>	17

Rubrik Notizen

Lob des Eklektizismus Oder: Von der Unmöglichkeit einer Theorie des Kulturmanagements.	
<i>Klaus Siebenhaar</i>	25
„Das Getrennte sichten, um das Gemeinsame zu entwerfen.“ Notizen zum Buch „Kultur und Politik im SONNTAG“ von Verena Blaum	
<i>Wolfgang Duchkowitsch</i>	28
Rezensionen	31

Autoren dieser Ausgabe

- Dr. Herbert ARLT (1958), freischaffender Literaturwissenschaftler, Univ.-Lektor an der Universität Innsbruck, Geschäftsführer der Jura-Soyfer-Gesellschaft
- Mag. Dr. Evelyn ADUNKA (1965), Historikerin und Publizistin in Wien
- Ass. Prof. Kevin G. BARNHURST, Associate Professor of Graphic Arts an der S.F. Newhouse School of Public Communication in Syracuse/New York
- Prof. Dr. Klaus SIEBENHAAR (1952), Direktor des Instituts für Kommunikationsgeschichte und angewandte Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin, Leiter des Zusatzstudienganges „Kulturmanagement“ an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“

Errata

Medien & Zeit, 4/93, S. 6: Peter Glotz statt „Volker“ Glotz.

Impressum

Medieninhaber, Herausgeber und Verleger:

Verein „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)“, 1014 Wien, Postfach 208;
Vorstand des AHK: Dr. Wolfgang Duchkowitsch (Obmann), Dr. Fritz Hausjell (Obmann-Stv.), Univ. Doz. DDr. Oliver Rathkolb (Obmann-Stv.), Friedrich Randl (Geschäftsführer), Mag. Michaela Lindinger (Geschäftsführerin-Stv.), Dr. Gian-Luca Wallisch (Kassier), Mag. Stefan Wallisch (Kassier-Stv.), Eva Kölblbacher (Schriftführerin) Mag. Gerda Steinberger (Schriftführerin-Stv.), Dr. Norbert P. Feldinger, Dr. Hannes Haas, Dr. Peter Malina, Mag. Ing. Verena Winiwarter, Claudia Wurzingner

Druck:

Gröbner-Druck, 7400 Oberwart, Steinmangererstraße 161

Korrespondenten:

Dr. Hans Bohrmann (Dortmund), Univ. Prof. Dr. Hemann Haarmann (Berlin), Dr. Robert Knight (London), Univ. Prof. Dr. Arnulf Kutsch (Leipzig), Dr. Edmund Schulz (Leipzig), Prof. emer. Dr. Robert Schwarz (Florida)

Redaktion:

Vorstand des „Arbeitskreises für historische Kommunikationsforschung (AHK)“: redaktionelle Leitung dieses Heftes:
Dr. Wolfgang Duchkowitsch, DDr. Oliver Rathkolb, Friedrich Randl

Lektorat und Satz:

Sabrina und Jo Adlbrecht, Andrea Maria Bauer, Friedrich Randl

Erscheinungsweise:

Medien & Zeit erscheint vierteljährlich

Bezugsbedingungen:

Einzelheft (exkl. Versand): öS 48,-

Jahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): öS 165,-
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): öS 235,-

Studentenjahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): öS 120,-
Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): öS 190,-

Bestellung an:

Medien & Zeit, 1014 Wien, Postfach 208
oder über den gutsortierten Buch- und Zeitschriftenhandel

ISSN 0259-7446

Gefördert vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung, Wien.

Offenlegung nach § 25 Mediengesetz:

Grundlegende Richtung: *Medien & Zeit* ist eine wissenschaftliche Fachzeitschrift für historische Kommunikationsforschung. Sie will Forum für eine kritische und interdisziplinär ausgerichtete Auseinandersetzung über Methoden und Probleme der Kommunikationsgeschichte sein.

Medieninhaber, Herausgeber und Verleger:

Verein „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)“, 1014 Wien, Postfach 208;
Vorstand des AHK: Dr. Wolfgang Duchkowitsch (Obmann), Dr. Fritz Hausjell (Obmann-Stv.), Univ. Doz. DDr. Oliver Rathkolb (Obmann-Stv.), Friedrich Randl (Geschäftsführer), Mag. Michaela Lindinger (Geschäftsführerin-Stv.), Dr. Gian-Luca Wallisch (Kassier), Mag. Stefan Wallisch (Kassier-Stv.), Eva Kölblbacher (Schriftführerin) Mag. Gerda Steinberger (Schriftführerin-Stv.), Dr. Norbert P. Feldinger, Dr. Hannes Haas, Dr. Peter Malina, Mag. Ing. Verena Winiwarter, Claudia Wurzingner

HERBERT ARLT

Kunst und internationale Verständigung¹

Nach den Umbrüchen der 80er Jahre schien es, als ob Kameralistik² und Gewaltstrukturen in regionalen und internationalen Beziehungen als nicht zukunftsfähig in den Hintergrund der gegenwärtigen Prozesse gedrängt würden und an die Stelle von Konfrontationsstrukturen Versuche eines freien Austausches nach außen und nach innen treten würden. Kunst, von der es bis in den 80er Jahren schien, daß sie eine Art von gesellschaftlicher Dekoration sei (zum Beispiel in der Kirche oder in der Französischen Revolution im Jahre 1789) oder ein Spielfeld einer kleinen Gruppe in der Gesellschaft oder ein nicht machtfähiger Widerpart der Staatsgewalt oder bloße Unterhaltung oder eine andere Art von Propaganda, schien ebenso neue Möglichkeiten zu erhalten wie alle Formen, die (mit unterschiedlichen Funktionen und Möglichkeiten) sich anboten, reale Konflikte über Phantasie und Vorstellungsbildungen - und nicht mit Gewalt - auszutragen.

In den letzten fünf Jahren machte ich eine Reihe von Studien.³ Ich versuchte einige Aspekte der Prozesse zu analysieren, die in der früheren DDR⁴, in der früheren Sowjetunion, in den USA, in Österreich, in der Bundesrepublik Deutschland, in Frankreich und im früheren Jugoslawien gesellschaftlich relevant wurden. Einige Ergebnisse dieser Studien, die ich auch in Form von Lehrveranstaltungen an verschiedenen Universitäten vorstellte, versuche ich nun in Vorbereitung der internationalen Konferenz „Art and International Understanding“, die ich in Zusammenarbeit mit dem Studienzentrum für Konfliktforschung und der UNESCO vom 18. bis 20.9.1994 organisiere und die in Schläining (Burgenland/Österreich) stattfinden wird, in Thesenform vorzustellen.

1.

In der Welt gibt es eine ganze Reihe von unterschiedlichen Kommunikationsfeldern: Informationssysteme wie Massenmedien, aber auch andere Felder wie Wissenschaft, Religion, Ideologie, Gruppeninformationen (zum Beispiel im Rahmen von Partei- oder Vereins-

strukturen), Kunst und viele mehr. Seit dem 18. Jahrhundert gab es große Änderungen in der Funktion und der Ausstrahlungsfähigkeit der Kommunikationsformen und auch im Verhältnis der Kommunikationsformen zueinander. Es waren keine sich automatisch vollziehenden Veränderungen und in vielen Ländern oder Teilen von Staaten fanden sie nicht statt. Vielmehr wurden teilweise wiederum alte Kommunikationsformen aus dem Mittelalter und sogar vom Beginn der Geschichte der Menschheit aktiviert. Aspekte dieser Reaktivierung wurden zum Beispiel von Umberto Eco in seinem Buch *Das Foucaultsche Pendel und Die Grenzen der Interpretation* beschrieben und es kann eine wachsende Anzahl von Artikeln und Zeitschriften und Filmen dokumentiert werden, die in der von Eco kritisierten Richtung ihre Formierungspotentialität oder ihr Kommunikationsangebot ausrichten. Aber die Möglichkeiten in Kommunikationsprozessen haben sich geändert und die Formierungsversuche finden unter neuen Bedingungen statt. Gerade in den letzten Jahren haben wir beobachten können, daß es sehr wichtig ist, daß unterschiedliche Möglichkeiten in Wechselwirkungen existieren. Im folgenden werde ich versuchen, in einigen der Thesen Verbindungen zwischen dem quantitativen Anwachsen dieser Möglichkeiten und Prozessen in Gesellschaften bzw. internationalen Wechselbeziehungen herauszuarbeiten.

2.

Eine Spezifik der Menschen ist die Notwendigkeit, einen Plan, einen Gedanken, ein Bild zu entwickeln, bevor sie eine Arbeit ausführen können. Aufgrund der neuen Produktionsformen wurde es immer wichtiger, gesellschaftliche Bereiche aufzubauen, die Pläne, Szenarien, Bilder – kurz: Vorstellungen – entwickeln. Zum Beispiel: in den 40er Jahren war rund 90 % der österreichischen Bevölkerung werktätig – Bauern, Industriearbeiter, Handwerker. Nun liegt dieser Anteil unter 30 %. Der Anteil der Bauern an der Bevölkerung machte rund 50 % aus und ihr Anteil ist nun unter 3 %. In der Zeit der Veränderung der Sozialstrukturen wurden Wissenschaft, Kunst, Massenmedien immer wichtiger. Es ist gesellschaftlich relevant zu wissen, wie zu produzieren ist, wie die Distribution organisiert werden muß und insbesondere auch, wie mit dem destruktiven Teil des Produktionsprozesses in einer Zeit umgegangen werden muß, in der es vielfältige Tendenzen gibt, politische Wechselwirkungen zu kultivieren. In den reicher werdenden Gesellschaften wurde es immer wichtiger, das Geld nicht für Konfrontationsstrukturen auszugeben, sondern andere Wege zu gehen, die im Inneren und Äußeren nicht auf Frontsystemen beruhen (andere Wege wie die Art des Einsatzes des Geheimdienstes in Italien hatten destabilisierende und destruktive Wirkungen – auch für die, die sich dieser Mittel bedienen). Die Universitäten, die Ministerien, die Forschungen für und in Industrien wuchsen. Wir haben in der Gegenwart, zum Beispiel in Österreich, mehr AutorInnen als in der gesamten Geschichte der Literatur in Österreich. Und der Prozeß ist in anderen europäischen Staaten ähnlich. Aber die Kommunikationsfelder haben in Gesellschaften ein unterschiedliches Gewicht. Die Kommunikationsformen in ökonomischen, in industriellen Prozes-

¹ Das Referat wurde im Rahmen der European Peace University am 15.6.1993 in englischer Sprache gehalten. Für den Abdruck in deutscher Sprache mußte es auch aus dem Grunde umgearbeitet werden, weil die Begrifflichkeit im Englischen und Deutschen zum Teil stark voneinander abweichen.

² Vgl. zum Begriff: Herbert Arlt: *Europäische Prozesse und österreichische Identität*. In: *Idioma*. Sondernummer zum Thema: *Europa: Identität und Diversität*. Brüssel, 12/1993.

³ Eine Studie (*Massenkommunikation - Breiten: - Literatur*) wurde auch im Rahmen der Zeitschrift *Medien und Zeit* vorgestellt (4/1992, 23-32).

⁴ Herbert Arlt/Ulrike Bischof (Hrsg.): *„mir ist in den 80er Jahren kein DDR Theater bekannt... Dokumentationsgespräche, Materialien, Anmerkungen*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/New York/Paris/Wien 1993.

sen, in der Medizin, in der technischen Revolution, in Militärstrukturen funktionieren sehr gut. Doch sogar wenn zum Beispiel Kunst in einigen Teilen der österreichischen Gesellschaft ein neues Gewicht bekommen hat, ist es doch nicht das Gewicht, das sie in der österreichischen Gesellschaft haben sollte. Es gibt außerdem viele Länder, in denen Kunsteinrichtungen zerstört werden - wie in diesen Tagen in Osteuropa - oder sie werden nicht in der gesellschaftlich notwendigen Form unterstützt wie in den USA. Aber es gibt von vielen Seiten Vorstellungen in Österreich und in anderen Ländern, die dokumentieren, daß es ein Bewußtsein des Problems gibt, daß die Bedeutung erkannt wird. Außerdem zeigen die Veränderungen in den USA, daß die Clinton-Administration eine neue Form der gesellschaftlichen Vorstellungsbildung (freilich bisher auch nicht ansatzweise für einen Einbau in ein Regierungsprogramm in relevanter Form konzipiert) organisieren möchte. Und vielleicht wird Kunst eines Tages Teil dieses Programms.

3.

Wenn Kunst nicht die Möglichkeiten bekommt, die sie in einer Gesellschaft haben sollte, entstehen Probleme. Diese Probleme sind keine spezifischen Kunst-Probleme, gehen Hand in Hand mit negativen Entwicklungen in der Gesellschaft und wirken dann auch auf die Kunst zurück. Wenn die Kunst diesen Problemen ausgesetzt wird, ist dies ein Zeichen dafür, daß destruktive Prozesse folgen werden. Die wichtigste Frage in diesem Zusammenhang ist, ob Interessenskonflikte in der Phantasie, im Dialog gelöst werden sollen - oder mit Waffen, mit Gewalt. Wenn man gesellschaftliche und internationale Interessenskonflikte friedlich lösen will, muß man die entsprechenden Kommunikationsfelder ausbauen. Und das heißt, daß man der Kunst den Platz zugesteht, der nötig ist, damit sie ihre Rolle spielen kann. Sogar dann, wenn es den eigenen (in der Gesellschaft nur einen Teil ausmachenden) Interessen zuwiderläuft und sogar dann, wenn es zu gesellschaftlichen Veränderungen führt.

Ein Beispiel für solche gesellschaftlichen Veränderungen waren die Umbrüche in Osteuropa. In Staaten wie der ehemaligen DDR und im Rußland der ehemaligen Sowjetunion, wo Kunst als Kunst unterstützt wurde, hatte Gewalt keine so große Bedeutung im gesellschaftlichen Umbruch. Sie gewann erst später Öffentlichkeitseinfluß, als die Möglichkeiten des Austausches von Gedanken, Bildern, Symbolen zerstört bzw. grundsätzlich eingeschränkt wurden und vor allem in Rußland die auch zum Waffeneinsatz bereite Machtpolitik im Zuge von Polarisierungen Oberhand bekam. Zum Beispiel: Etwa 10 Millionen Menschen gingen im Zeitraum 1980-1988 jedes Jahr in der ehemaligen DDR ins Theater, obwohl es Zensur und diverse Restriktionen gab. Aber die Themen, um die es im Herbst 1989 in den Straßen ging, standen zuerst auf nicht wenigen Bühnen in der ehemaligen DDR im Mittelpunkt. Am 4. November 1989 war der Alexander-Platz in Berlin mit Menschen gefüllt; eine Demonstration, die wesentlich von Künstlern vorbereitet worden war. Die Menschen, die diese Öffentlichkeit bildeten, waren zu einem überwiegenden Teil die Menschen, die ins Theater gingen. Zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit

spielte die Kunst eine wichtige Rolle in einem gesellschaftlichen Prozeß. Aber sie spielte diese Rolle unter spezifischen Bedingungen: Der Zersplitterung der Staatsmacht, der Spaltung des Geheimdienstes und des Militärs. Die Arbeiterklasse dagegen griff diese Vorstellungen nicht auf, folgte gewendeten Leitbildern. Nun gibt es nur mehr etwa 4 Millionen Theaterzuschauer in den Fünf Neuen Ländern (FNL). Eine andere Entwicklungsrichtung war aber in Osteuropa auch durchaus Realität: In Staaten, in denen die Regierung Kunst nicht als Kunst unterstützte (zum Beispiel in Rumänien), kam es zu heftigen gewaltsamen Auseinandersetzungen. Zwar gibt es auch in diesem Zusammenhang vielerlei Faktoren, die den Ausbruch des Bürgerkrieges begünstigten und ihn prägten, aber Kunst als Kunst zu vernachlässigen, die Herausbildung einer unverzichtbaren kulturellen Form zu vernachlässigen, ist kein zu unterschätzender Faktor.

4.

Kunst kann also ein sehr bedeutender Faktor in gesellschaftlichen Prozessen sein. Aber diese grundlegende Bedeutung hat sie nicht nur, wenn es um Veränderungsprozesse in der Gesellschaft geht. Die internationalen sozialen Veränderungen, die Art des Wandels der Produktionsformen sind ebenso wichtig. In Europa oder den USA konnten zum Beispiel Bauern bzw. Farmer nicht mehr von der landwirtschaftlichen Produktion existieren. Deshalb begannen viele im Industriebereich zu arbeiten. Sogar in Polen, wo die Veränderungen im bäuerlichen Bereich sehr lange andauerten und wo es immer noch sehr viele Kleinbauernwirtschaften gibt, die zu überleben versuchen. Nun, in der Zeit der technologischen Revolution, müssen viele Industriearbeiter, die zuvor Bauern waren, aber auch viele, deren Familien seit Generationen von der Industriearbeit leben, mit großen Problemen fertig werden und manche sind somit nicht zum ersten Mal in ihrem Leben mit einem derartigen sozialen Wandel konfrontiert. Insbesondere etliche der Jungen, die in Frankreich, in der Bundesrepublik Deutschland oder in Österreich leben, sehen keine Perspektiven. Sie sind in einer großen Krise. Und weil sie mit Problemen konfrontiert sind, keine Zukunft angeboten bekommen, auch nicht gelernt haben, eigenständige gesellschaftliche Arbeit zu entwickeln, sind sie zu Gewalttaten bereit. Und diese Menschen (nicht nur Jugendliche) haben nicht unbedingt oder nur zu einem kleinen Teil ein politisches Motiv. Der Krieg in der Gesellschaft findet nicht nur in den Städten statt, in denen Häuser und ganze Viertel niedergebrannt werden, wie das aus unterschiedlichen Gründen und in unterschiedlichem Ausmaß in den USA, Frankreich, Indien, der Bundesrepublik Deutschland und anderen Ländern geschah. Wir können auch ein Phänomen beobachten, das in der wissenschaftlichen Literatur „Krieg der Geschlechter“ genannt wird. Und alle diese Phänomene - mit mehr oder weniger sozialem Hintergrund - haben eines gemeinsam: Emanzipation fand nicht statt. Die Kompensation durch die „Konsumträume“, die Marshall McLuhan als die Ursache der „Kühlschrankrevolution“⁵

⁵ McLuhan bezieht sich in diesem Zusammenhang auf eine Rede von Sukarno vor Hollywoodmagnaten. In: Marshall McLuhan:

benennt, konnte nicht erreicht werden - weder durch den Aufbruch von Millionen in die Metropolen noch mit Arbeit unter neuen Bedingungen noch durch Kriege. Ein Scheitern von Illusionen im umgangenen Emanzipationsprozeß, das in den 30er Jahren unseres Jahrhunderts bereits von Jura Soyfer in seinem Stück *Astoria* dargestellt wurde, wobei Soyfer aber - im Gegensatz zu McLuhan - keine mechanischen Verbindungen konstruiert, sondern Handlungsspielräume für Individuen offen läßt (aber nicht im Sinne der „positiven Helden“).⁶ Und immer noch gibt es Hungertote, findet Versorgung mit primitivster medizinischer Hilfe nicht statt, fehlen die Mindestvoraussetzungen, um als Mensch in dieser Welt zu leben. Aber auch unter materiellen Bedingungen, die nicht so schlecht oder sogar gut sind, schlachten sich die Menschen gegenseitig ab (zum Beispiel in etlichen literarischen Arbeiten von Elfriede Jelinek dargestellt). Man braucht nur in die Zeitung zu sehen und wir werden jeden Tag Beispiele für dieses Töten finden. So gilt denn - auch wenn sich die österreichische Gesellschaft seit den 30er und 40er Jahren grundlegend geändert hat (wir haben keine „Frontgesellschaft“ mehr, die in vielen Ländern dieser Welt noch existiert), auch wenn Erziehung, Massenmedien und andere Bereiche verändert wurden - immer noch der Satz von Horkheimer/Adorno: „Da aber die reale Emanzipation der Menschen nicht zugleich mit der Aufklärung des Geistes erfolgte, erkrankte die Bildung selber.“⁷ Die Illusionen, die Bilder von der „besseren Zukunft“ („Kühlschrankrevolution“, Herrenmenschenstaaten, Negationswelten) können auf unterschiedlichen materiellen Basen in unterschiedlichen Ausformungen und Ausdehnungen in Gewalt umschlagen. Ein besseres Leben zu organisieren, diese Gewalt zu stoppen kann nur gelingen, wenn zumindestens der selbsterzeugte Tod gestoppt und die Bedingungen beseitigt werden, die Gewalt im Privatleben, in der Familie, in der Gesellschaft bedingen.

5.

Auch Arbeit, Arbeitsorganisation kann eine mögliche Quelle der Gewalt sein. In früheren Zeiten mußten die meisten Menschen schwer arbeiten. Und sie hatten diese schwere Arbeit mit ihren Händen zu verrichten. Diese schwere Arbeit existiert für viele Menschen nun nicht mehr. Heute sind sie in Strukturen und Abläufe integriert oder durch sie dominiert, die sie nicht verstehen. In früheren Zeiten, wenn der Bauer die Erde pflügte oder der Schuhmacher seinem Handwerk nachging, machten sie Dinge selbst und sie wußten, wie diese Arbeit in allen Details zu bewältigen war. Und später, mit der sich ausweitenden Arbeitsteilung, gab es immer noch die Möglichkeit, vieles selbst dann zu überblicken, als der Austausch wesentlich wurde. Aber heute wird von uns eine „zweite Natur“ in einer neuen Qualität aufgebaut. Diese „zweite Natur“ ist sehr komplex. Und der Januskopf jedes Dings in dieser „zweiten Natur“ ist furchter-

regender denn je. Ein wesentlicher Teil dieses Schreckens ist, daß die Menschen sogar von den von ihnen selbst produzierten Dingen, insbesondere aber auch von den gesellschaftlichen Abläufen, in deren Rahmen die Produktion abläuft, weitgehend isoliert sind (insbesondere von der Steuerung), wesentliches nur mehr in Bruchstücken erfassen können, obwohl das Wissen über die Welt sich insgesamt sehr erweitert hat. Der seit Jahrhunderten andauernde Erziehungsprozeß bereitet sie darauf vor, sich diesem Produktionsprozeß als Arbeiter, Verwalter usw. zu unterwerfen. Die Menschen werden Teil einer Megamaschine und werden zu maschinenhaftem Verhalten trainiert (nicht nur in der industriellen Produktion, sondern auch in der Phase und den Bereichen der notwendigen gesellschaftlichen Vorstellungsbildung auf allen Ebenen, was diesen Prozessen grundsätzlich widerspricht, weil sie damit nicht auf Potentialitäten reagieren können).⁸ Diese Menschen sehen wiederum Menschen im Fernsehen, die als Maschinen agieren oder sich maschinenhaft verhalten (bis hin zu den Formen der Darstellungen im Fernsehen, die meist einfach aus der Summierung von Bruchstücken besteht). Sie trainieren wie Maschinen zu agieren, indem sie Computerspiele spielen. Aber zur „Maschine“ zu werden, nicht die eigene Persönlichkeit auszubilden, sondern sie vielfach zu negieren, war stets eine Basis für antihumanistische Entwicklungen gewesen. Diese Entwicklungsansätze können im individuellen Leben unterschiedlicher Gruppenmitglieder vielfältig beobachtet werden. Lehrer in Österreich sagen zum Beispiel, daß brutales Verhalten mit den Computerspielen anstieg, auch wenn sie keine ideologischen Spiele sind. Vielmehr geht es um die Zerstückelung, die Nicht-Zugänglichkeit zu komplexen Prozessen, die selbst für die Wissenschaft ein Problem darstellen kann zugleich aber auch stets mit der Frage der Persönlichkeitsausbildung verbunden ist. Und so wie große Veränderungen in der Produktion selbst stattfinden, wie die notwendige Quantität von Produkten für die notwendige internationale Erzeugung nicht in aller Form erreicht werden kann, so muß auch der gesellschaftliche Kommunikationsprozeß geändert werden. Denn wenn diese Möglichkeit internationaler gesellschaftlicher Verständigung, Konfliktaustragung usw. nicht entwickelt wird, wird die Massen-destruktion anwachsen, wie wir dies überall in der Welt beobachten können. Und wie ich in anderen Thesen zeigen möchte, kann das Leben mit Maschinen auch unter völlig anderen Bedingungen vor sich gehen.

⁸ Das Wort „Megamaschine“ wird hier im Sinne von Volker Braun gebraucht. Vgl. auch Heiner Müller: „WOLKOLAMSKER CHAUSSEE ist nach GERMANIA und ZEMENT der dritte Versuch in der Proletarischen Tragödie im Zeitalter der Konterrevolution, das mit der Einheit von Mensch und Maschine zu Ende gehen wird, dem nächsten Schritt der Evolution (der die Revolution voraussetzt und Drama nicht mehr braucht)“. In: Peter Reichel (Hg.): *Theatertexte*, Berlin 1989, 263. Insbesondere wichtig erscheint mir die Braunschweiger Behandlung der Vorstellung der Aufhebung der Arbeitsteilung als Ermöglichung von Summen unterschiedlicher Tätigkeiten in der Zukunft. Tatsächlich ist die „Aufhebung der Arbeitsteilung“ nur als ein nichthandwerklicher gesellschaftlicher Prozeß vorstellbar, in dem ein Wissensausgleich über moderne technische Mittel (Stichwort: Wissenschaftskommunikation) erfolgt. Diese Mittel werden aber auch keine Denkprozesse auf der Basis einer Gesamtdatenmasse ermöglichen, sodaß eine Persönlichkeit auch von ihren Vorstellungen her nicht umfassend von Gesamtprozessen geprägt sein bzw. adäquat auf sie Einfluß nehmen kann.

Wohin steuert die Welt? Massenmedien und Gesellschaftsstruktur, Wien/München/Zürich 1978, 10.

⁶ In: Jura Soyfer: *Das Gesamtwerk*, Wien 1980, 588 ff.

⁷ Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt am Main 1979, 177.

6.

Kunst ist in diesem Verständnis eine der gesellschaftlichen Formen der Kommunikation. Menschen können in direkter Weise miteinander kommunizieren und es gibt viele Felder der Kommunikation: Sprachen, Träume, Angst, Möglichkeiten, Zusammenleben von Mann und Frau, von Frau und Frau, von Mann und Mann, von Menschen in Gruppen usw. Wichtig ist dies gerade in dem Zusammenhang, daß mit der Änderung der Arbeitsorganisationen sich auch Sprachen, individuelles Leben usw. ändern. Und diese Änderungen sind grundlegende Prozesse. Und es ist in diesem Zusammenhang unabdingbar, daß in der Gesellschaft ein Kommunikationsfeld existiert, in dessen Rahmen Konflikte ausgetragen, Verständigungen erzielt werden können. Kunst muß in diesem Falle in solch einer Weise ermöglicht werden, daß sie einen Einfluß auf grundlegende gesellschaftliche Prozesse ausüben kann. Diese Ermöglichung wäre als Teil eines Prozesses zu denken, eine qualitative neue Form gesellschaftlicher Vorstellungstätigkeit herauszubilden bzw. diese überhaupt erst zu ermöglichen. Und diese Form wird keinesfalls automatisch entstehen. Sie ist an bewußte Tätigkeit sich emanzipierender Individuen gebunden. Sie muß bewußt unterstützt werden und setzt die Erfassung einer Theorie einer notwendigen gesellschaftlichen Vorstellungsbildung voraus. Das Gegenteil dieses Weges wäre als eine Form eines starken Staates zu denken, der die Ökonomie (Planwirtschaft) und/oder andere gesellschaftliche Bereiche dominiert, der die Verhaltensweisen von Individuen reglementieren will (versuchte Eliminierung gesellschaftlicher Konflikte; deren nichtpolitische Formen sind Kriminalität, individuelle Gewalt, gesuchte Rauschzustände, geistige Krankheiten; sie konnten in der Menschheitsgeschichte tendenziell durch Gewalt ebensowenig beseitigt werden wie die politische Ausformung gesellschaftlicher Konflikte). Auf internationaler Ebene finden diese Vorstellungen ihre Entsprechung in Versuchen, das Leben von Nationalitäten, Staaten mit Macht und Gewalt zu organisieren. Bedauerlicherweise gewannen diese Vorstellungsformen wieder an Einfluß und es gab einen Rückfall in Verhaltensweisen vor dem Helsinki-Prozeß. Zum Beispiel in Jugoslawien. Ich fuhr 1987 durch Jugoslawien, war in Istrien, machte der Küste entlang mehrfach Station, war in Korcula, war im Süden (Bari), ging nach Belgrad und Zagreb. Und ich erlebte damals ein gespaltenes Land. In den Buchgeschäften von Istrien konnte ich keine Informationen über Belgrad bekommen und in Belgrad keine über Zagreb usw. Es wurde mir auch gesagt, daß der kulturelle Austausch gering gewesen sei. Dennoch gab es gewachsene Strukturen, auf denen auch die Ökonomie jeder Region aufbaute. Dann kam die Zeit nach 1989. Obwohl es so schien, als ob grundsätzlich neue Möglichkeiten entstehen könnten. Probleme ohne Waffen und ohne Gewalt zu lösen, wurden Politiker insbesondere von kleinen Staaten, die zeigen wollten, daß sie „große Kämpfer“ in der Auseinandersetzung auf der diplomatischen Bühne gegen den „geschlagenen Feind“ seien, aktiv. Und während international die äußeren Formen der Konfrontation (die Waffensysteme) reduziert wurden, entwickelten sie Vorgangsweisen, die „Front-

konstellationen“, dem kalten Krieg entsprachen. Herrschaftsformen eines Mannes wie Stalin⁹ wären ohne jene Politiker nicht möglich gewesen, die gedacht hatten, die Welt sei mit militärischer Gewalt zu ändern, auf Herrschaftsinteressen und Machtmöglichkeiten seien internationale Beziehungen aufzubauen. Je nach Gesellschaftsform wurden unterschiedliche Strukturen ermöglicht, die Gewalt bedingten. Volker Braum hat für die sowjetische Gesellschaft die Metapher eines Panzers verwendet.¹⁰ Es sei ein Leben im Panzer gewesen und die aus dem Panzer zu klettern versuchten, seien getötet worden. Ein Phänomen, das bis heute zu beobachten ist: ein Staat braucht nicht den historischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen zu entsprechen (zum Beispiel der Irak), sondern kann sogar eine feindliche Stellung zu diesen Staaten einnehmen. Trotzdem ist auch dann die Panzerbildung möglich. Eine Verhaltensweise, Mentalität, die sich nicht auf Staatsstrukturen beschränkt, sondern auf Individuen übergreift (vgl. zum Beispiel die Autobiographie von Eduard Goldstücker¹¹).

Politiker kleiner Länder verstanden nicht, daß die Veränderungen nicht durch die Drohung mit Waffensystemen erzeugt worden waren, sondern daß sie nur im Rahmen eines umfassenden Dialoges möglich wurden, daß das Wettüben politische Strukturen zementierte. All die Jahre zuvor hatten diese Politiker keine Chance gehabt, zu einem Faktor in der internationalen Arena zu werden (viele kleine Länder spielten vielmehr gerade im Bereich der Verständigung die wichtigste Rolle und wurden so zu einem beachteten Faktor). Sie – und auch etliche Politiker der großen Länder – hatten nichts gelernt. Vielmehr behaupteten sie nun, daß die Methoden des Kalten Krieges zum „Sieg“ geführt hätten – und nicht die Vorstellung von einer möglichen Zerstörung der Erde, die über viele Jahre hindurch die internationale Öffentlichkeit dominierte und Millionen Menschen auf die Straßen trieb, ein Umdenken bewirkte. Nach dem Golfkrieg, als einige Politiker erkannten, daß Gewalt nicht länger geächtet würde, trachteten sie danach, ihre Vorstellungen mit Gewalt durchzusetzen bzw. direkt oder indirekt Gewaltakte zu unterstützen (zum Beispiel durch Relativierungen, diplo-matische Anerkennung usw.). Die Vorstellungen und Handlungsweisen waren zum Teil mit Illusionen über eine automatische Verbesserung der wirtschaftlichen Lage bei entsprechendem politischem Wohlverhalten verbunden (worunter sie auch die Ausschaltung von „Feinden“ verstanden). In Jugoslawien zum Beispiel spekulierten Politiker damit, daß sie zur Vernichtung ihrer politischen Feinde Unterstützung von großen Ländern mit großen Militärmaschinerien erhalten könnten. Als dann das Töten begann, die Vorstellungen sich als Illusionen herausstellten, die Gewaltpolitik überall nur mit einem Absinken

⁹ Die inneren Widersprüche der sowjetischen Gesellschaft waren grundsätzlich. Wäre das äußere Feindbild relativiert, Diskussion im Inneren möglich geworden, wären die Widersprüche zum Tragen gekommen. Vgl. dazu: Dimitri Wolkogonow: *Stalin*. Düsseldorf 1989.

¹⁰ Volker Braum: *Der Eisenwagen*. In: Volker Braum: *Stücke 2*. Berlin 1989, 71f.

¹¹ Eduard Goldstücker: *Prozesse. Erfahrungen eines Mitteleuropäers*. München/Hamburg 1989.

der Volkswirtschaft verbunden war, konnte der Gewaltprozeß nicht mehr gestoppt werden. Denn wenn das Töten einmal begonnen hat, ist es schwer, es wieder zu stoppen. Grausamkeit wird Wirklichkeit und breitet sich über das ganze Land aus. Das bedeutet aber nicht unbedingt, daß der Krieg die Zukunft sein wird und Jugoslawien ein Symbol für die Richtung ist, die die Entwicklungen nach den großen Zäsuren des Jahres 1989 einnehmen werden. Denn wichtig bleibt, daß der Kalte Krieg in der Realität eine Niederlage erfahren hat. Nicht nur die Sowjetunion hatte große ökonomische und gesellschaftliche Probleme, sondern auch die USA.¹² Nicht nur Millionen von Menschen, sondern auch viele führende Politiker sahen, daß mit einer starken Militärmacht unter keinen Umständen ein tatsächlicher Wandel herbeigeführt werden kann. Und es ist sehr wichtig, daß die neue Regierung in Washington davon ausgeht, daß Erziehung und kulturelle Programme bedeutsam sind (auch wenn die Strukturen, der bisherige Prozeß wichtige Hindernisse beinhalten und die neuen gesellschaftlichen Möglichkeiten wiederum Opfer von Einzelinteressen werden könnten). Die Vorstellung vom „Eingreifen“ in der Welt konzentriert sich nicht mehr auf eine international präasente Militärmacht. Nach dem Zusammenbruch der Konfrontation muß der Dialog nun in neuer Weise organisiert werden. Denn ein kultureller und künstlerischer Austausch kann nicht in der Form von Abrüstungsverhandlungen organisiert werden. Künstlerischer Austausch (zum Beispiel) meint einen Austausch zwischen Menschen, während Abrüstungsgespräche von Spezialisten und Politikern geführt wurden, die in eine starke Hierarchisierung eingebunden waren. Aber die Friedensbewegung, das Netz der Verbindungen von Künstlern, Wissenschaftlern usw. ist eine mögliche Basis dafür, in der Zukunft neue Wege zu beschreiten.

7.

Es gibt keine Möglichkeit für Kunst, gegen Waffen oder Gewalt zu „siegen“, aber sie eröffnet Möglichkeiten für eine Welt, die ihre Konflikte nicht mit Waffengewalt lösen will. Kunst kann in diesem Prozeß keinen gewaltsamen oder formierenden Einfluß ausüben. Selbst dann, wenn sie sich Gewalttätern unterordnet, für sie Handlangerdienste ausübt, verbleibt Ambivalenz. Das ist für die Zukunft der Kunst sehr bedeutsam. Und es ist bedeutsam, daß nicht nur neue Kommunikationsträger, neue Kommunikationsfelder entstanden sind, sondern auch neue Wechselwirkungen zwischen den Kommunikationssphären - in „kleinen Bereichen“ wie Bildern, Symbolen, Nummern, aber auch in „großen Bereichen“ wie Fernsehen und Theater. Ich möchte nun auf einige Aspekte dieser Wechselwirkungen, der Veränderungen der Kommunikationssphären eingehen und analysieren, unter welchen Bedingungen Kommunikation stattfindet. Fernsehen hat zum Beispiel eine Dominanz beim Herinholen von Bildern aus der ganzen Welt in private und

öffentliche Räume. Andere Kommunikationsträger (zum Beispiel Theater) können mit diesem Medium kaum im Bereich der aktuellen Informationstätigkeit konkurrieren¹³. Sie werden nur dann zu aktuellen „Informationsträgern“, wenn zum Beispiel das Fernsehen in seiner Ausstrahlungsfähigkeit versagt - zum Beispiel in Osteuropa aufgrund der Formierung nicht nur im Sinne der Politik, sondern auch im Sinne von Kommunikationsstrukturen aus dem 18. Jahrhundert. Speziell in den 80er Jahren versuchten daher zum Beispiel Theater in der DDR, der Sowjetunion Themen aufzugreifen, die im Fernsehen, in Zeitungen usw. tabu waren, von den Menschen aber durchaus diskutiert werden wollten. Und sogar heute, nachdem die neuen Strukturen nach 1990 zerstört worden sind, ist Theater nicht einfach nur Information. Zum Beispiel die „Volksbühne“ in Berlin, die durchaus ein politisches Theater ist, aber zugleich - wie bereits ihr jetziger Intendant Frank Castorf in der ehemaligen DDR bewiesen hat - Innovatives im künstlerischen Bereich (und insbesondere in der Wechselwirkung der Kommunikationssphären) leistet. Junge Menschen gehen in dieses Theater und finden dort einen Ort für Kommunikation.

8.

Die Veränderungen der Kommunikationsträger, die Entstehung neuer Kommunikationsträger wurden von Theoriebildungen begleitet. Aber nicht immer, wenn jemand herausgearbeitet hatte, daß etwas Neues entstanden sei, etwas, was den kulturellen Prozeß dominieren würde, war dieses Neue auch das, das wirklich bedeutsam war. Zum Beispiel die Theorien zur Bedeutung der Bilder: Es wurde behauptet, daß über die Bilder in Zukunft die Vorstellungsbildung verlaufen werde, daß auf ihren Potentialitäten der kulturelle Prozeß aufgebaut werde. Andere Theorien behaupteten, daß die Bilder die Kultur, das Leseverhalten zerstören, die Bücher verdrängen würden.¹⁴ Und doch werden heute in der Welt mehr Bücher gedruckt und gelesen, als jemals zuvor. Es existiert nicht dieselbe Bücherdistribution wie in der Zeit vor der neuen Rolle des Fernsehens (insbesondere nach der Ausweitung der Empfangsmöglichkeiten durch das Satellitenfernsehen, dessen Empfängeranlagen in der letzten Zeit in qualitativ neuer Anhäufung Verbreitung gefunden haben). Aber es gibt Bücher. Und die Zeichen haben ihre Bedeutung nicht verloren, auch wenn es durchaus richtig ist, daß mit Bildern bestimmte Informationen leichter transportiert werden können. Der Wiener Otto Neurath hat dies herausgearbeitet.¹⁵ Die „Bilder“, die in den Untergrundbahnen, den Flughäfen, den öffentlichen Einrichtungen, in Computerprogram-

¹² Wie das regionale US-Fernsehen zeigte, war ein wesentlicher Hintergrund der gewaltsamen Destruktionsausbrüche 1992 in Los Angeles und anderen US-Städten massive Stadtstrukturprobleme (Wasser, Strom, Gesundheitsversorgung u.a.). Auch (ökonomische) „Wettbewerbsnachteile“ in der friedlichen Konkurrenz mit anderen Staaten u.a. wurden im Zuge des US-Wahlkampfes auf die Hochrüstung zurückgeführt.

¹³ S. dazu: Robert Jungbluth: *Die halbinformierte Gesellschaft*. In: Johannes Kunz (Hrsg.): *Die (des)informierte Gesellschaft*. Wien 1987, 55. Die Darstellung der gesellschaftlichen Kommunikation bleibt in dieser Sammlung der Meinungen von Repräsentanten beschränkt, bezieht andere Möglichkeiten nicht ein und übersieht, daß „Information“ nur einen Teil der Vorstellungsbildungsvoraussetzungen ausmacht.

¹⁴ Wie komplex der kulturelle Prozeß ist, zeigt das Buch: Gitta Stagl/Johann Dvorak/Marion Jochum (Hrsg.): *Literatur/Lektüre/Literarität. Vom Umgang mit Lesen und Schreiben*. Wien 1991.

¹⁵ Ein aufschlußreiches Buch ist: Karl H. Müller: *Symbole, Statistik, Computer, Design. Otto Neuraths Bildpädagogik im Computerzeitalter*. Wien 1991.

men zu sehen sind, basieren auf seinen Vorstellungen. In allen Fällen sollen sie das Zurechtfinden erleichtern. Aber wenn man einen Prozeß analysieren möchte (nicht einfach bestimmte Handlungen setzen oder nachvollziehen soll), dann reichen diese „Bilder“ nicht aus. Das ist vor allem wichtig, wenn man „Gegebenheiten“ verändern möchte und in ihnen nach anderen Möglichkeiten sucht. Bilder aus dem Fernsehen oder den Comics einfach zu übernehmen, bedeutet dagegen kulturelle Regression (auch im Sinne des psychologischen Begriffes). Man kann das zum Beispiel anhand der Propaganda in Jugoslawien studieren. Nachdem die staatstragende Ideologie zerstört worden war, die Werte sich änderten, wurden der Öffentlichkeit keine neuen Analysen präsentiert. Dadurch bekam in der Krise die bloße Übernahme (auch in Form eines alten Denkens) eine gute Chance. Ein problematisches Verhalten, das man auch in anderen Ländern beobachten kann. Ein Bürgerkrieg als Folge ist sicherlich die Ausnahme solcher krisenhafter Entwicklungen. Destruktionen unterschiedlicher Art sind dagegen wahrscheinlich.

9.

Manchmal lassen Wissenschaftler auch erkennen, daß es nur ein intellektuelles Spiel war, das sie konstruiert haben: zum Beispiel Vilém Flusser in seinem Buch *Die Schrift*. Wenn man dieses Buch liest, bekommt man den Eindruck, daß er gegen das Schreiben schreibt, die Zukunft den Zahlen gehöre. Mit Zahlen könne man alles besser ausdrücken als mit Zeichen oder Wörtern. Aber im Buch zitiert er Shakespeare und das Zitat nimmt eine Schlüsselstellung ein, denn Mark Anton will bei Shakespeare das Gegenteil von dem erreichen, was er behauptet.¹⁶ Das scheint auch die Absicht von Flusser zu sein. Und tatsächlich spielen in den heutigen Informationssystemen, im EDV-Bereich, die Zahlen nur eine sekundäre Rolle. So wie die Bilder können auch die Zahlen nur wenig Information transportieren. Und um die Zahlen und Bilder zu analysieren braucht es immer noch Zeichen und Wörter.

10.

Damit sollen aber Bilder, Zeichen, Zahlen nicht nebeneinander gestellt werden. Vielmehr haben sie und ihre Wechselverhältnisse in unterschiedlichen Kulturen eine unterschiedliche Bedeutung. Zum Beispiel spielt in der Türkei der Islam eine wichtige Rolle. Seine Rolle ist nicht so gewichtig wie im Iran oder anderen Regionen dieser Welt, doch sie ist bedeutsam und beeinflußt auch die Art des Informationsflusses. In Österreich basiert die kulturelle Tradition auf Schrift, Bildern und Zahlen. Aber in Österreich haben Bilder im Kommunikationsprozeß einen anderen Stellenwert als in Norddeutschland. Dennoch reagieren in beiden Ländern Theater auf neue Wechselwirkungen von Kommunikationssphären in ähnlicher Weise. Dagegen ist in der Türkei die bloße Präsentation von Bildern durch das Fernsehen, durch die Zeitungen das Hereinbringen einer anderen Kultur. Es gibt einen Kulturkampf zwischen Religion und Infor-

mationssystemen (insbesondere dem Fernsehen). Die bloße Präsenz von Bildern in der Öffentlichkeit wirkt sich auf das gesellschaftliche Leben aus. Trotzdem regieren die Bilder die Türkei nicht und werden sie auch nicht regieren. Eine mechanische Wende kann durch Fernseh-Bilder allein nicht herbeigeführt werden. Zum Beispiel ist es für die Informationssteuerung weit bedeutsamer, daß versucht wird, die Rezeptionsvorprägungen zu verändern. Universitäten und Studenten werden durch die islamische Religion beeinflußt. Und wenn es islamischen Fundamentalisten gelingt, eine entsprechende Rezeptionsvorprägung einer Elite herbeizuführen, kann es durchaus zu einem Kulturkampf kommen, der nicht nur regionale Auswirkungen hat. Vor allem unter Bedingungen der Regression, des Aufgreifens alter Muster in der internationalen Sphäre, können dann unter Umständen gefährliche Situationen entstehen.

11.

Die Veränderungen von Wechselwirkungen beschränken sich nicht nur auf Massenmedien und Kunst, auf Massenmedien und Massen/Individuen, auf Fernsehen und Religion, sondern sie haben ihre Bedeutung auch im Zusammenhang mit den neu entstandenen nationalistischen Strömungen. Bereits in den 60er Jahren dachte McLuhan, daß das Fernsehen einen enormen Einfluß auf die Herausbildung des Nationalismus haben würde, wengleich nicht in der Form, daß Propaganda für den Nationalismus über das neue Medium betrieben würde, sondern aufgrund des spezifischen Charakters, den der Kommunikationsträger Fernsehen hat.¹⁷ Marshall McLuhan zitierte: „The west shall shake the east awake“.¹⁸ Und man kann heute sehen, welche Folgen es hat, wenn der „Sieg“ die Mittel rechtfertigt. Heute ist der „Feind“ geschlagen und die Waffen richten sich gegen den „Sieger“. Das gilt nicht nur für den Nationalismus, sondern auch für die Bedeutung des Militärs in der heutigen Welt. „Die Moderne“ kann auch als eine Form des Militarismus gepriesen werden, wie zum Beispiel anhand von Filmen wie „Rambo“ oder „Star Wars“ gezeigt werden kann. Und tatsächlich ist der heutige Kampf gegen „die Moderne“ zum Teil gegen militaristische Form gerichtet, wie sie zum Beispiel in den Videos vom Golfkrieg gepriesen werden und elementhaft im Rahmen der Moderne entwickelt wurden.¹⁹ Es

¹⁷ Für McLuhan stehen daher auch nicht die ideologischen Formierungen im Vordergrund, sondern die Massenkommunikationsprozesse als solche: „Mittlerweile liegt der Kommunismus mehr als ein Jahrhundert hinter uns, und wir stecken schon tief im Zeitalter des Stammesbewußtseins.“ In: Marshall McLuhan/Quentin Fiore: *Krieg und Frieden im globalen Dorf*. Düsseldorf/Wien 1971, 6. Tatsächlich spielte der Nationalismus als Waffe auch in den Sphären der ideologischen Propaganda und diplomatischen Aktionen eine Rolle. Nicht wenig, das unter Antikommunismus eingeordnet wurde, hatte seine Tradition in „völkischen“ Auseinandersetzungen und trägt heute entsprechende Früchte.

¹⁸ Marshall McLuhan nimmt in Form einer Randnotiz ein Zitat aus *Finnegans Wake* (1939) auf und kommentiert: „James Joyce Buch handelt von der elektronischen Retrolokalisation des Westens und dem Einfluß des Westens auf den Osten...“. In: ebd., 4.

¹⁹ „..... haben die Völker Asiens und Afrikas - einschließlich derjenigen islamischer Kultur unter ihnen - die Europäer nur als Kriegsherren und die europäische Moderne historisch als ein techno-wissenschaftliches, in Waffensystemen sich materialisierendes Kolonisationsprojekt kennengelernt.“ Bassam Tibi: *Die Krise des modernen Islam. Vorindustrielle Kultur im wissenschaftlich-*

¹⁶ Vilém Flusser: *Die Schrift*. Göttingen 1990, 155: „Begraben will ich Cäsar, nicht ihn preisen.“

ist auch interessant, daß Militarismus und moderne Technologie in den Filmen (zum Beispiel „Star Wars“, „Golf War“) mit kultureller Regression verbunden sind, die der Moderne durchaus diametral entgegengesetzt sind. Die Verhaltensweise der „Krieger“ ist vom Denken des Mittelalters bestimmt – oder vom Beginn der Menschheitsgeschichte. Das wichtigste Moment ist – und das wurde von Marshall McLuhan nicht herausgearbeitet –, daß die Veränderungen der Welt, die in schnell übermittelten Bildern dokumentiert wurden, mit einer Krise der Rezeptionsvoraussetzungen einhergingen. Etliche Politiker, Wissenschaftler, Künstler sahen keine neuen Wege und versuchten nach den Brüchen altes Denken wiederum aufzunehmen: Die Wege vor Helsinki, vor der Entwicklung des Dialogs als grundsätzliches Mittel für internationale Wechselbeziehungen, die Wege vor der Herausbildung eines internationalen Netzwerkes. Diese Vorstellungen basierten auf alten europäischen Machtkämpfen und dem mit diesen verbundenem Töten. Es war auch keineswegs das Fernsehen, das ein revolutionäres Denken ermöglicht hätte, wie uns Habermas in dem neuen Vorwort zu seinem Buch *Strukturwandel der Öffentlichkeit* 1991 mitteilt.²⁰ Es war keine Revolution, die vom Fernsehen angeleitet wurde oder eine Fernseh-Revolution. Vielmehr gab es eine Wechselwirkung zwischen Fernseh-Bildern und altem europäischen Denken: Die religiösen Feinde, die religiösen Freunde, alte militärische Konstellationen usw. Die neue Fernsehwelt (Kabel, Satelliten usw.) war verbunden mit einer alten Rezeptionsbasis.

12.

Es ist daher nicht sinnvoll, wenn eine Fernseh-Analyse auf die Art ihres Trägersystems beschränkt bleibt. So hat zum Beispiel Günther Anders sein Denken über das Fernsehen geändert, bevor er starb.²¹ Daß Anders sich kritisch zu den von ihm in den 50er Jahren geschriebenen Kapiteln äußert, dürfte mit seinen empirischen Erfahrungen in der Friedensbewegung korrespondieren. Dennoch wäre sowohl bei Marshall McLuhan wie bei Günther Anders anzumerken, daß der Rezeptionsprozeß komplizierter verläuft, auch dann, wenn es scheinbar nur um einfache und vereinfachende Bilder geht. Es geht nicht nur um das Fernsehen, sondern um die Möglichkeit von Erfassungen historischer oder gegenwärtiger Prozesse in ihrer Komplexität. Das ist auch insofern bedeutsam, als ein Studium der Rezeptionsprozesse

zeigt, daß mit Zeitungen und Fernsehen Menschen nicht beliebig manipuliert werden können, das Fernsehen als solches, Gewaltbilder als solche nicht mechanisch bestimmte Reaktionen hervorrufen, sondern mit einem bestimmten Prozeß verbunden sein müssen (zum Beispiel Spezialisierungen im Rahmen einer Nicht-Selbsttätigkeit). Zum Beispiel: Es ist durchaus nicht erforderlich, daß ein positiver „Held“ in Kontrast zu „Bösen“ im Laufe einer Handlung steht. Mut, Gewalt, menschliches Verhalten, Horror werden durchaus als Spiel angesehen. Erst existentielle Bedrohungen, Isolation, Beschränkungen unterschiedlichster Art, Negationsverhalten usw. können die Basis dafür sein, daß sie menschliche Vorstellungsbereiche beeinflussen. Dann verläuft aber die Vorstellungsbildung auch nicht beeinflusst durch die Muster Gut/Böse, sondern nach Maßgabe des Konfliktfeldes. Von Gruppen von Menschen, die keine Zukunft erhoffen, sich von gesellschaftlichen Prozessen bedroht fühlen, können dann „Kampfwesen“ imitiert werden, die sie im Fernsehen gesehen haben. Das Fernsehen selbst ist jedoch keineswegs die Ursache der Gewalt. Nicht nur unpolitische Gruppen können von derartigen Filmen beeinflusst werden. Im Zeichen des Konfrontationsdenkens wurde auch ein Staatsmann wie Ronald Reagan von einem Film wie „Star Wars“ beeinflusst. Wichtig sind in diesem Zusammenhang aber die Faktoren der Ausstrahlung, der Vereinfachung und der Beschleunigung. Denn ein Fernsehfilm wird meist von mehr Menschen gesehen als ein Buch gelesen, und ein Film, der zwei Stunden dauert, kann auf einem Buch basieren, für dessen Lektüre Tage benötigt werden. Daher kann es auch zu einer problematischen Ausprägung der „aktuellen Information“ kommen, die oft nichts anderes ist als die Reproduktion alter Muster mit neuen Beispielen, die aber aufgrund der Aktualität des Geschehens neue Aspekte einzubringen scheint. Auch in diesem Zusammenhang ist der Umgang mit der Information von der Rezeptionsvorprägung abhängig.

13.

Gerade deshalb, weil die Rezeptionsvorprägungen eine so wichtige Rolle spielen, stellt sich die Frage, welcher Ausbau einer gesellschaftlichen Sphäre die Nutzung der Beschleunigung und weltweiten Vernetzung zuläßt, ohne daß Vereinfachungen, massenhaft fehlgeleitete Menschen eine Katastrophe auslösen können. Wie wir gesehen haben, ist Kunst eine solche gesellschaftliche Sphäre. Kunst bietet die Möglichkeit der direkten Kommunikation. Man sieht Menschen auf der Bühne agieren, spricht im Foyer über den Theaterabend, die Ausstellung, das Konzert. Das ist sehr wichtig in einer Gesellschaft mit der Tendenz zu Vereinsamung, einer Single-Gesellschaft. Denn gerade Einsamkeit ist eine wichtige Quelle für Gewalt und Aggression. Dagegen gibt es Beispiele dafür, wie Ermöglichung von Kunst im öffentlichen Raum das Verhalten von Individuen oder auch von Gruppen von Menschen beeinflusste. Zum Beispiel experimentierte man in Frankreich vor zwei Jahren mit diesen Möglichkeiten – nach Destruktionsaktionen von arbeitslosen Jugendlichen. Die Kunst kann aber auch in diesem Falle „nur“ ein Kommunikationsangebot sein. Sie kann die sozialen Ungerechtigkeiten nicht aufheben, Produktionsprozesse nicht belie-

technischen Zeitalter. Frankfurt am Main 1991. 214.

²⁰ Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Frankfurt am Main 1990, 49: „Auch die physische Präsenz der auf Plätzen und in Straßen demonstrierenden Massen hat, anders als im 19. und im frühen 20. Jahrhundert, revolutionäre Gewalt nur in dem Maße entfallen können, wie sie durchs Fernsehen in eine ubiquitäre Präsenz verwandelt wurde.“

²¹ Günther Anders: *Die Antiquiertheit des Menschen*. Band I: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München 1992. Im Vorwort zur 5. Auflage, das dem Band vorangestellt ist, schreibt er: „Nicht mehr restlos einverstanden bin ich dagegen mit der total pessimistischen Beurteilung der Massenmedien ... Unterdessen hat es sich nämlich herausgestellt, daß Fernsehbilder doch in gewissen Situationen die Wirklichkeit, deren wir sonst überhaupt nicht teilhaftig würden, ins Haus liefern und uns erschüttern und zu geschichtlich wichtigen Schritten motivieren können.“ (ebd., VIII).

big umformen. Selbst im individuellen Bereich können grundsätzliche Hindernisse auftreten. In einer Krise kann auf Erfahrungsmuster aus der Kindheit zurückgegriffen werden, die zu Gewalttätigkeit oder Selbstdestruktion führen. Wie im Falle der gesellschaftlichen Prozesse handelt es sich in diesem Falle auch um Regression. Auch in diesem Fall spielt die Möglichkeit der realen Emanzipation – für die Phantasiespiele eine Voraussetzung sind – die entscheidende Rolle.

14.

Marshall McLuhan sprach in den 60er Jahren und auch später von der Welt als einem „globalen Dorf“.²² Und er sagte, daß dieses Dorf durch die Massenmedien entstanden sei. Aber wenn man zum Beispiel in New York ist, nur im Bereich der wenigen Quadratkilometer dieser Stadt, wird man kein „Dorf“ finden. Vielmehr ist New York eine gesplante Stadt. Dort gibt es zum Beispiel Chinatown, Spanish Harlem, Manhattan usw. Alle diese Bezirke haben eine eigene Kultur. Und es gibt in Städten wie New York, Los Angeles usw. noch „Fronten“, wie wir 1992 gesehen haben. Und auch in Indien und vielen anderen Ländern gibt es diese Spaltungen, die dem „Empfang“ des Fernsehens vorgelagert sind. Es ist daher davon auszugehen, daß die Welt kein „globales Dorf“ ist. Selbst das weltweite Kommunikationssystem beinhaltet, daß die Massenkommunikationssysteme in den jeweiligen Ländern Unterschiede aufweisen können, keine homogene internationale Struktur. Das Informationsnetz ist nicht lückenlos und zum Teil lange nach der Publizierung der McLuhanschen Thesen entstanden. Zum Beispiel gibt es erst seit Ende der 80er Jahre auch in Wien mehr als zwei Fernseh-Programme zu sehen, zu denen die Mehrheit der Bevölkerung aufgrund der sprachlichen Gegebenheiten Zugang findet. Auch in anderen Ländern ist ein rasches Anwachsen von Empfängern, zu empfangenden Programmen usw. zu beobachten. Aber in Osteuropa fehlte einer „Fernseh-Revolution“ schon die technische Voraussetzung. Zum Beispiel war es eben nicht möglich, sich in St. Petersburg über die Vorgänge im eigenen Land zu informieren. Ein Kollege in St. Petersburg wurde am Tag, nachdem die Putschisten versucht hatten, das Weiße Haus in Moskau zu stürmen, aus der Bundesrepublik Deutschland angerufen und befragt. Aber er wußte nicht einmal etwas von diesem Putschversuch, obwohl der den ganzen Abend vor dem Fernseher verbracht und versucht hatte, sich über die laufenden Ereignisse zu informieren. Auch die Ereignisse in St. Petersburg in den dem Anruf folgenden Tagen wurden von alten Kommunikationsträgern (zum Beispiel primitiv hergestellten Flugblättern) bestimmt. Daraus folgt, daß zu berücksichtigen wäre, daß Informationen im internationalen Netz nicht mit der gleichen Geschwindigkeit weitergegeben werden (ganz abgesehen von den immer noch sehr großen Möglichkeiten, Informationen zu filtern oder zu strukturieren).

15.

Wir sehen also: Es gibt keine durchgehend gemeinsame

Struktur für die Massenmedien in der Welt. Aber es gibt einige Ideen in der Wissenschaft und in der Politik, die Gegenstand oder Widerpart eines Denkens in der Welt sind. Außerdem existieren Kommunikationsstrukturen, die es ermöglichen, grenzübergreifend und international zu kommunizieren: Zum Beispiel die Kunst. In diesem Zusammenhang soll betont werden, daß es nicht immer wichtig ist, rasch Informationen zu bekommen. Es ist auch sehr wichtig, wie der Verständigungsprozeß über Sprache, Liebe, soziale Konflikte usw. verläuft. Kunst ist in diesem Zusammenhang nicht die einzige Möglichkeit, Kommunikation zu organisieren. Es gibt diese Möglichkeit auch im Rahmen von Partei- oder Gewerkschaftsversammlungen, von Kirchen, Konferenzen. Aber diese sind Kommunikationsformen einer gespaltenen Gesellschaft. Dagegen kann Kunst, auch dann, wenn sie von Künstlern einer „Schule“ in einer polarisierten Kunstlandschaft gemacht wurde, wenn sie durch Religion oder Ideologie dominiert wird, Teil einer gesellschaftlichen Kommunikation sein, wenn sie Kunst ist. Wir sahen dies in Ost- und wir sehen dies in Westeuropa. Die Veränderung der Wechselbeziehungen der Kommunikationssysteme sollte daher von einem tiefgreifenden kulturellen Wandel begleitet werden. Sonst kann es passieren, daß die Welt zerstört wird, weil zwar modernste Technologie entwickelt wurde, das Denken aber das alte blieb. Und wenn es Strukturen in der Gesellschaft oder in der Welt gibt, die diesen Wandel verhindern, wird dies destruktive Auswirkungen für diese Gesellschaften, aber auch für die Welt haben.

16.

Auch Wissenschaft spielte eine wichtige Rolle im freien Dialog. Es war die freieste Form der Kommunikation in den letzten Jahrhunderten. Und es ist die freieste Form – trotz aller Formierungen – auch heute noch. Deshalb, wenn wir Möglichkeiten für eine neue Welt analysieren, muß auch über die Chancen der Wissenschaft in der Zukunft nachgedacht werden. Und es ist wichtig, daß die Veränderungen seit dem Ende der 80er Jahre auch neue Möglichkeiten mit sich gebracht haben. Forschungsergebnisse, Methoden auszutauschen und Zugang zu Bibliotheken und Archiven zu erhalten. In anderen Bereichen gibt es schwerwiegende Probleme für die Wissenschaft. Zum Beispiel im Bereich Wissenschaft und Kunst. Wenn ich eingangs feststellte, daß es heute mehr SchriftstellerInnen in Österreich gibt, als in der gesamten bisherigen Geschichte der österreichischen Literatur, hat dies auch Folgen für die Literaturwissenschaft. Und dieses Problem gilt nicht nur für die Literaturwissenschaft, sondern auch für die Naturwissenschaften. Die wichtigste Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist: Wie können unter der Bedingung der qualitativ gesteigerten Quantitäten komplexe Probleme analysiert werden? Zum Beispiel: Zur Zeit der Habsburgermonarchie lebten einige hundert SchriftstellerInnen. Heute sind es allein in Österreich 3000.²³ Und

²² Vgl. zum Begriff: Marshall McLuhan/Quentin Fiore: *Das Medium ist Message*. Frankfurt am Main/Berlin/Wien 1984, 63.

²³ Vgl. zu Quantitäten in den 1980er Jahren (AutorInnen, Verlage, LeserInnen usw.): Klaus Zeyringer: *Innerlichkeit und Öffentlichkeit. Österreichische Literatur der achtziger Jahre*. Tübingen 1992.

es gibt keine Möglichkeit für einen Wissenschaftler, alle Bücher der 3000 AutorInnen zu studieren. Aber es ist nicht nur ein Problem der Quantität der Bücher. Speziell nach den 60er Jahren unseres Jahrhunderts wurden eine ganze Reihe neuer Fragestellungen durch die Literaturwissenschaft entwickelt. Deshalb: Auch wenn jemand heute versucht, die Literaturgeschichte des 18. oder 19. Jahrhunderts zu schreiben, wird er wesentlich mehr Fragen stellen und zu beantworten versuchen müssen als sein Kollege in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Und in bezug auf die heutige Kunst gilt daher: Es gibt nicht nur eine qualitativ neue Menge an Büchern zu analysieren, sondern die Literaturwissenschaft hat sich diesen auch mit einem wesentlich verfeinerten Instrumentarium anzunähern.

17.

Im Zusammenhang mit den neuen Quantitäten und den Problemen, sich diesen im Zusammenhang mit komplexen Gegenstandsforschungen zu nähern, entstanden eine Reihe von Theorien. Hier ein Zitat aus dem Buch von M. Mitchell Waldrop: *Complexity. The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*:

Why did the Soviet Union's forty-year hegemony over eastern Europe collapse within a few months in 1989? And why did the Soviet Union itself come apart less than two years later? Why was the collapse of communism so fast and so complete? It surely had something to do with two men named Gorbachev and Yeltsin. And yet even they seemed to be swept up in events that were far beyond their control. Was there some global dynamic at work that transcends individual personalities?²⁴

Dieses Zitat ist nicht der einzige Versuch im Rahmen einer Tendenz, die ich „Ästhetisierung der Wissenschaft“ nenne.²⁵ Ein Versuch, der übrigens durchaus mit der Vorgangsweise von Gorbatschow korrespondiert, der 1985 sagte, daß auch 60 Marxer die heutige Wirtschaft nicht mehr analysieren könnten. Gorbatschow arbeitete also nicht auf der Basis von Analysen und das Wissenschaftssystem in der Sowjetunion bot auch durchaus nicht die Voraussetzungen dafür, auf der Basis von empirischem Material zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Vielmehr basierte auch das „neue Denken“ auf Ableitungen (zum Beispiel von den Diskussionen der 20er Jahre), auf alten Thesen, Bildern, Metaphern. Diese Nicht-Faktenzugewandtheit beschränkt sich nicht auf die ehemalige Sowjetunion. In Ost und West wurde und wird mit Metaphern und Analogien gearbeitet und diese werden als Selektionsleitlinien verwendet.

18.

Wenn ich also feststelle, daß Kunst in Zukunft eine be-

deutendere Rolle spielen sollte, dann meine ich damit nicht, daß sie andere Kommunikationssphären dominieren soll bzw. daß andere Kommunikationssphären sich ihrer Mittel bedienen sollten. Josef Haslinger schrieb ein Buch über die Ästhetisierung der Politik und die Destruktionen, die diesen Versuchen folgten.²⁶ Außerdem entstanden in den letzten Jahren eine Reihe von weiteren Büchern zur Ästhetisierung in unterschiedlichen Bereichen. Aber es gibt auch das Buch von Marc Fumaroli, *L'état culturel*²⁷, der Kulturstaat (eine Übersetzung eines Schlüsselwortes, dessen Bedeutung sich seit dem 18. Jahrhundert gewandelt hat). Fumarolis Thesen wenden sich nicht gegen problematische Tendenzen von Ästhetisierungen in diversen Bereichen, sondern greifen die Herausbildung einer neuen Rolle der Kunst an. Der Angriff Fumarolis trifft nicht nur den politischen Feind, sondern richtet sich gegen die Grundlagen einer zukünftigen Entwicklung, weil ohne pluralistische Kommunikationssysteme, deren Basis der Kulturstaat, die Realisierung der neuen Möglichkeiten der Kunst ist, eine zukünftige Gesellschaft nicht menschenwürdig existieren kann. Denn ein Kampf gegen Kunst und Kultur richtete sich in letzter Konsequenz - das konnte in Ost und West beobachtet werden - immer gegen menschliche Wesen.

19.

Eine wesentliche Voraussetzung für die Ermöglichung neuer Formen von Kommunikation ist die allseitige Akzeptanz der These, daß man unter heutigen Bedingungen mit Gewalt nichts grundlegend ändern kann. Man kann mit dem Sieg in einem „letzten Gefecht“ keine neue Ökonomie aufbauen. Wetttristen macht Gesellschaften und die Welt ärmer. Das gilt nicht nur für eine Konfrontation der Systeme und Massenvernichtungswaffen, sondern auch für eine Konfrontation der Staaten, von Gruppen, von Individuen, für den Krieg der Geschlechter. Und da es nicht um Fragen von Gruppeninteressen geht, die vor allem im 19. und bis über die Hälfte des 20. Jahrhunderts ihre innere Ausrichtung über Versammlungen, Publikationen organisierten, sondern vielmehr um Interessen unterschiedlich denkender Individuen, ist es wichtig, in neuer Form zu kommunizieren. Bereits die Massenkommunikation hat diese Kommunikationsformen einer gespaltenen Gesellschaft aufgebrochen. Dennoch ist auch sie für Ausrichtungen geeignet, da eine Einflußnahme auf ihre Steuerungsmechanismen - wie zum Beispiel in der direkten Kommunikation - kaum oder meistens nicht möglich sind. Direkte Kommunikation meint also nicht, einen Talk-Master im Fernsehstudio anzurufen. Und bloß im Fernsehen zu sein, ändert nichts oder nicht viel in der Welt. Die Ausstrahlungsreichweite allein muß nicht unbedingt irgendeinen Prozeß beeinflussen. Dagegen haben alte Kommunikationsformen in Osteuropa gezeigt, daß sie durchaus mit dem Fernsehen konkurrieren konnten. Und trotz Schnelligkeit, Reichweite usw. sind es auch im Westen die Künste, die für wesentliche Teile

²⁴ M. Mitchell Waldrop: *Complexity. The Emerging Science at the Edge of Order and Chaos*. London 1992, 9.

²⁵ Damit ist nicht ein „Ästhetikboom“ gemeint (Willy Hochkeppel: *Endspiele. Zur Philosophie des 20. Jahrhunderts*. München 1993, 54ff.), sondern die Anwendung von ästhetischen Verfahren (Metaphorisierung, Aphorisierung u.a.) in komplexen wissenschaftlichen Zusammenhängen, die in dieser Weise auf eine Überfülle von Daten reagieren, die mit traditionellen Verfahren, in traditionellen Institutionalisierungen mit ihren ausgrenzenden Arbeitsteilungen nicht adäquat analysiert werden können.

²⁶ Josef Haslinger: *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*. Darmstadt 1987.

²⁷ Marc Fumaroli: *L'état culturel. Essai sur une religion moderne*. Paris 1991.

einer Gesellschaft Rezeptionsvoraussetzungen schaffen, auf die auch die Massenmedien zurückgreifen (zum Beispiel künstlerische Mittel für Werbung zu benutzen versuchen).

20.

Der wichtigste Punkt: Die zukünftige neue Rolle der Kunst basiert auch auf einer neuen Rolle von Individuen. In Ost und West sind qualitative Einbrüche in Systeme zu beobachten, in denen der freie Austausch, die freie Kommunikation keine Chance hatten. Zunächst wurden diese Steuerungsmechanismen als Hilfsmittel in der Mächtekonkurrenz herausgebildet. Aber es folgten vor allem in der Zeit der internationalen Massenkommunikation, der technischen Revolution gesellschaftliche Gebrechen, Probleme mit der Technologie und Ökonomie (diese sind in einer hocharbeitsteiligen Gesellschaft unmittelbar vom freien Informationsaustausch abhängig), Probleme in unterschiedlichsten Organisationsbereichen. Da aber Staatenkonkurrenz eine Ursache ihrer Herausbildung ist, wird sie gerade in einer Zeit nicht verschwinden, in der neue Konkurrenzkonstellationen auf ökonomischer Basis aufgebaut werden. Dieses alte Denken, das ich „kamaralistentes Denken“ nenne, hat zwar historisch seine Unfähigkeit bewiesen, scheint aber seine Attraktivität als Hilfsmittel in Schwächepositionen nicht verloren zu haben.²⁸ Seine größte Stärke nach innen erreicht es bei Bedrohung von außen.

21.

Derek de Solla Price schrieb ein Buch mit dem Titel *Little Science, Big Science ... and Beyond*.²⁹ Ich wollte mich ebenfalls einem komplexen Thema widmen, zugleich aber die Probleme mitreflektieren, die sich ergeben, wenn man heute versucht, komplexen Fragestellungen nachzugehen. Auf jeden Fall scheint es mir wichtig zu sein, komplexe Problemstellungen zu analysieren und Voraussetzungen dafür zu schaffen, daß diese Analyse durch die Wissenschaft heute geleistet werden kann. Da in einer hocharbeitsteiligen Gesellschaft unzählige Faktoren in Wechselwirkung zueinander stehen, können auch nicht einzelne „Talk-Master“ einer Gesellschaft sein oder „starke Männer“, „Herren“, „Avantgarden“, „Eliten“ welcher Art immer eine Gesellschaft gar steuern. Illusionierungen, ideologische Dogmen, Fundamentalismus, Populismus erreichen zwar Positionen in Mächtekonstellationen, richten sich aber letztlich gegen die Gesellschaft selbst. Nur die Berücksichtigung der Widersprüchlichkeiten, der Internationalisierungen, der Notwendigkeit der Ermöglichung von individuellen Persönlichkeiten in Massenprozessen und den damit verbundenen Emanzipationen, der Herausbildung neuer Kommunikationsstrukturen, scheint neue Wege zu eröffnen.³⁰

²⁸ S. Anm. 2.

²⁹ Derek de Solla Price: *Little Science, Big Science ... and Beyond*. New York 1986.

³⁰ Ich bereite derzeit einen Aufsatz zum Thema „Wissenschaftskommunikation“ vor, in dem Thesen zu einer möglichen neuen Organisation und Rolle der Wissenschaft vorgestellt werden

sollen. Als langfristiges Projekt ist auch eine Arbeit zur Theorie einer internationalen Kulturgesellschaft im Rahmen neuer Bedingungen geplant. Die Beschäftigung mit der Konstituierung des österreichischen Literaturprozeß im Rahmen internationaler Entwicklungen ist in diesem Zusammenhang eine Beschäftigung mit einem eventuellen *pas pro toto*.

EVELYN ADUNKA

„Wenn man ein genuiner Autor ist, dann ist es unmöglich, auf seine Autorschaft zu verzichten“

Ein Gespräch mit Gertrud Fussenegger¹

ADUNKA: Wie ist Ihre Erinnerung an Ihre jüdischen Jugendfreunde, wie intensiv war der Kontakt mit ihnen, wieviel wußten Sie von ihrem Hintergrund?

FUSSENEGGER: In Pilsen freundete ich mich mit einer jüdischen Klassenkameradin, Trude Löffler, an. Wir besuchten einander sehr häufig, gingen zusammen spazieren, manchmal hat sie sogar bei mir übernachtet. Auch in den Ferien war sie etliche Wochen bei mir und unsere Freundschaft hat sich immer mehr verdichtet. Sie war sehr klug, war mir anhänglich und verschwiegen. Ohne Scheu konnte ich ihr alles erzählen, jeden jugendlichen Blödsinn. Trude war schon damals Zionistin, war beim „Blau-Weiß“ und glühend erfüllt von dessen Ideen. Ich habe sie beinahe beneidet um diese Zielsetzung, um ihre Begeisterung dafür, wäre gern mit ihr zu den Versammlungen des „Blau-Weiß“ gegangen und sie hätte mich auch mitgenommen. Aber meine Großmutter verbot es mir und sagte: „Da gehörst du nicht hin.“ Ich weiß nicht, was Trude so früh für den Zionismus eingenommen hat, denn ihr Elternhaus war es nicht. Eine Zeitlang bildete ich mir ein, es sei mein Einfluß gewesen. Um mich war doch eine Aura von einer gewissen Freiheit und Offenheit für Ideen.

ADUNKA: In Ihrer Autobiographie schrieben Sie auch, daß Sie ideologiestüchtig waren.

FUSSENEGGER: Richtig, das lag wohl in meiner Natur. Als Kind war ich sehr fromm und ganz erfüllt von dem, was mir da von striktem, strengem Katholizismus vermittelt wurde. Mit 16, 17 kam ich mit dem Marxismus in Berührung und war tief beeindruckt. Wir jungen Leute haben darüber diskutiert, wie die Gleichheit unter den Menschen herzustellen sei. Bis wir begriffen, daß ein solcher Grad von Gleichheit, wie wir ihn erträumten, nur durch strengste Überwachung durchgeführt werden kann. Da mußten wir uns sagen: Die vollkommene Gleichheit führt zu vollkommener Sklaverei. Damit erledigte sich diese Ideologie und dann kam ich zu Nietzsche.

ADUNKA: Und dann zum Nationalsozialismus.

FUSSENEGGER: Das war später, 1933/34. Der Nationalsozialismus präsentierte sich zuerst als eine Bewegung, die versprach, Nationales und Soziales miteinander zu verbinden, zu versöhnen.

ADUNKA: Aber Sie sagten soeben, der Sozialismus sei für Sie erledigt gewesen.

FUSSENEGGER: Der Sozialismus, genauer, der Kommunismus im Sinne einer marxistischen, politischen Kraft. Nicht aber das Soziale an sich. Wir hatten natürlich auch weiterhin offene Augen für die Armut der arbeitenden Klasse und den fetten Wohlstand des Bürgertums.

ADUNKA: Welche Bücher lasen Sie damals?

FUSSENEGGER: Die *Memoiren einer Sozialistin* von Lily Braun oder *Das kommunistische Manifest* und *Germinal*, den großartigen Roman von Emile Zola. Auch mit Popper-Lyenkeus, der die allgemeine Nährpflicht forderte, haben wir uns beschäftigt.

ADUNKA: Sie zitieren in Ihrer Autobiographie einen Satz, den Sie Ihrer jüdischen Jugendfreundin Trude Löffler geschrieben haben: „Liebe Trude, ich werde Dir nicht mehr schreiben. Du mußt hassen, was ich liebe: mein Land, mein Volk. Du mußt den Untergang wünschen dem, worauf ich hoffe und hoffen muß. Was hat es noch für einen Zweck?“ Warum schreiben Sie da von Haß, hat sich das irgendwie ausgedrückt?

FUSSENEGGER: Ja, schon, und dann kam eine Begebenheit, 1933 in Pilsen, die für mich eigentlich ein Schock war, wie ich es 1979 schilderte. Trude lag im Bett, um sie eine Menge junger Leute:

„Hatte mich Trude denn überhaupt begrüßt? Doch, aber die anderen, ihre Freunde, würdigten mich keines Blickes, und ich begrüßte: Hier war ich nur ein Störenfried. Die Erregung der jungen Leute rührte keineswegs daher, daß Trude aus dem Kibbuz eingetroffen war. Ihre Erregung hatte eine andere Ursache. Immer wieder hörte ich Deutschland nennen, Deutschland (...) und was sich dort tat. Ich kannte die Namen nicht, die genannt wurden. Ich verstand nur Bruchteile von dem, was da referiert wurde. Einen der jungen Männer trieb die Erregung immer wieder von seinem Sitz. Er lief wie wild im Zimmer herum, schlug die Hände ein um das andere Mal ineinander, seine Augen glühten und dabei rief er: Die Schweine, die Schweine, die Schweine. Ich ging. Ich war verwirrt, niedergeschlagen, eifersüchtig. Ich hatte eine Freundin gehabt und sie für meinen Besitz gehalten. Jetzt war sie plötzlich so weit weg von mir, unerreichbar. Was war das für eine Wand, die sich zwischen uns aufgerichtet hatte?“

ADUNKA: Empfanden Sie etwas wie Fremdheit auch bereits gegenüber Ihren jüdischen Mitschülerinnen?

FUSSENEGGER: Das könnte ich nicht sagen. Aber man blieb sich immer bewußt, daß da ein Tatbestand vorlag, der nicht unmittelbar und ganz durch die andere Konfession abgedeckt war. Um die Konfession als solche kümmerte man sich jedoch wenig, in Böhmen schon gar nicht. Da lebten Katholiken und Protestanten nebeneinander, ohne sich ständig darüber Rechenschaft abzugeben, da fiel der Unterschied nicht ins Gewicht.

ADUNKA: Doch bei den Juden war es anders?

FUSSENEGGER: Ja. Irgendwie lag das in der Luft. Man konnte es nicht beschreiben, aber auch nicht ganz wegschieben. Warum hat man immer gesagt, der ist ein Arier und der ist ein Jude? Es war nicht viel mehr als ein Haar, das uns trennt. Doch dieses Haar war da.

ADUNKA: Woran lag dann dieses Anderssein?

FUSSENEGGER: Das ist schwer zu sagen. Ich hatte einmal als Kind eine mir unangenehme Szene mit einer

¹ Geführt am 4. Dezember 1993 in Linz, für die *Aktion gegen den Antisemitismus*.

gleichaltrigen Jüdin. Sie hieß Lux. Ich las, ohne sie um Erlaubnis zu fragen, in einem Buch, das ihr gehörte. Sie kam dazu, riß es weg und sagte, ich sei unverschämt. Es war ein winziger Auftritt. Aber warum dachte ich immer, wenn ich mich daran erinnerte, daß sie eine Jüdin war? Warum hat man immer gesagt, der ist ein Arier und der ist ein Jude? Es war ein sehr enges Miteinander, und doch war irgendwo eine Ausgrenzung. Ich habe die Trude auch einmal gefragt: „Sind wir auch so, wie ihr uns seht?“, aber sie gab mir keine Antwort darauf.

ADUNKA: Ich frage noch einmal nach diesem angeblichen Anderssein: Die meisten Juden in Böhmen waren doch völlig assimiliert.

FUSSENEGGER: Das weiß ich. Sie wollten Deutsche sein. Sie waren sogar gegen die eigenen, orthodox gebliebenen Glaubensgenossen eher zurückhaltend, ja sogar ablehnend.

ADUNKA: Aber warum blieben auch die Assimilierten „die anderen“?

FUSSENEGGER: Ja warum? Da muß ich Ihnen etwas sagen, was Sie wahrscheinlich nicht gerne hören werden: Es war da doch eine durch die Juden selbst vollzogene Ausgrenzung. Sie faßten sich selbst als die anderen auf und dementsprechend waren wir es für sie.

ADUNKA: Aber diese Ausgrenzung hat dann in einem gewissen Sinn aufgehört: die Juden wollten Mitglieder der deutschen Gesellschaft und Kultur werden und haben sie geliebt wie ihre eigene.

FUSSENEGGER: Ich weiß es. Umso absurder war, was dann gekommen ist und was die Juden selbst nie für möglich gehalten hätten. Viele wollten das Land nicht verlassen, weil sie dachten, das Volk von Kant und Beethoven kann so nicht gegen uns verfahren. Und doch blieb im Hintergrund, im Untergrund ein Element der Ausgrenzung.

ADUNKA: Wieso? Es wurden Freundschaften und Ehen geschlossen.

FUSSENEGGER: Mehr Freundschaften als Ehen. Ich will Ihnen etwas erzählen, was ich wirklich noch niemandem erzählt habe: Ich hatte 1930 eine Liebesbeziehung zu einem Augenarzt, einem Juden, er hieß Paul Zentner. Und als ich ein Jahr später in Italien war, dachte ich, ich werde ein neues Leben beginnen und ihn fragen, ob er mich heiraten will. Ich bin dann, in einem durch, 36 Stunden lang von Neapel nach Pilsen gefahren und habe ihm die Frage gestellt. Er hat mich sehr lieb aufgenommen, doch von einer Ehe wollte er nichts wissen. Warum nicht? Er sagte, ich dürfe an seiner Liebe nicht zweifeln, aber er werde überhaupt nicht heiraten. Ich denke, er wollte es seinen Eltern nicht antun, eine Frau zu nehmen wie mich, eine „andere“. Später hat er eine Jüdin geheiratet und ist mit ihr und dem Kind ins Gas gegangen. Ich denke jetzt manchmal: Vielleicht hätte es ihn gerettet, wenn ich seine Frau geworden wäre. Ich hätte ihn auch nie verlassen, nie. Übrigens war Paul Zentner der letzte Jude, der noch im Deutschen Kulturverein geblieben ist. Er fühle sich als Deutscher, sagte er bis zuletzt. Diese Geschichte be-

weist doch wohl: Eine Antisemitin bin ich nicht gewesen.

Ich hatte noch eine zweite jüdische Freundin, und habe sie bis heute, Margot Stein, ein sehr liebes Wesen. Wir gingen in dieselbe Schule und 1937 besuchte sie mich für etliche Wochen in Hall. Damals haben wir viel diskutiert.

ADUNKA: Sprachen Sie auch über den Antisemitismus?

FUSSENEGGER: Nein, sie war Kommunistin, darüber diskutierten wir. 1941 oder 1942 besuchte ich sie noch in Pilsen. Ich hatte damals meine kleine Tochter bei mir und sagte ihr, ich wollte Dir mein Kind zeigen, deshalb bin ich gekommen. Ich kann doch nicht jemandem sagen, ich bin gekommen, weil es Dir dreckig geht. Sie erzählte mir dann von ihren Sorgen und von den Sorgen ihrer Familie, sie war sehr bedrückt und ich war es mit ihr. Mitten in unserem Gespräch ging die Wohnungstür auf und ihr Vater kam. Da dachte ich, du mußt ihn ganz besonders freundlich begrüßen, ganz besonders nett und höflich sein. Und denken Sie, was mir passiert ist? Ich, die ich sonst immer, auch zu Leuten vom Propagandaministerium, „Grüß Gott!“ sagte, sagte dem alten Mann „Heil Hitler!“ Es war entsetzlich, ich hätte das Wort aus der Luft zurückschlucken wollen, ich hätte mich ohrfeigen mögen. Aber er hat nicht mit der Wimper gezuckt und auch Margot hat nichts gesagt, wir sind nie mehr darauf zurückgekommen. Sie war dann in Auschwitz, in dem berühmten Lagerorchester. Heute lebt sie in Karlsbad und ich fuhr vor zwei Jahren zu ihr.

ADUNKA: Sie kommen aus einer nicht betont katholischen Familie. Durch welche Lektüre, welche Einflüsse kamen Sie zum Glauben?

FUSSENEGGER: Als ich mit sieben Jahren in die Schule in Dornbirn kam, war dort eine junge, mancher würde sagen bigotte Lehrerin, die für ihren Glauben und für ihre Kirche glühte. Sie gab mir alle möglichen Heiligen- und Märtyrerlegenden zu lesen. Das fand ich herrlich, daß und wie Menschen für Gott gestorben sind. So brachte sie mir einen sehr gesetzesstrengen Katholizismus bei. Diese strenge, geschlossene Welt hat mich fasziniert. So erfolgte meine erste grundsätzliche Fixierung an den Glauben. Im Laufe meines Lebens hatte ich dann immer wieder Phasen der „Gnade“.

ADUNKA: Aber wie war es dann nach dem Krieg?

FUSSENEGGER: Viele Menschen warfen sich damals nach dem Ende des Dritten Reiches sofort in die Arme der Kirche. Das wollte ich nicht, genau das nicht. Ich war mißtrauisch gegen diese Versuchung, gegen meine Anfälligkeit für neue Eingebungen, Erkenntnisse, Ideologien. Ich hatte das schon etliche Male an mir erlebt, ich wollte mich nicht wieder begeistern und mich nach kurzer Zeit wieder davon trennen. Ich hatte diese Art eigener Untreue satt. So zögerte ich jahrelang. Es waren punktuelle Ereignisse, durch die ich wieder zum Glauben kam.

ADUNKA: Wie ging das vor sich?

FUSSENEGGER: Mich hat am Christentum immer eines gestört: Einerseits verehrten wir in Jesus Christus die

zweite göttliche Person, den Schöpfer des ganzen Kosmos in der ganzen Fülle der Allmacht und Allwissenheit. Andererseits ist Jesus als begrenzte historische Figur eine in der gesamten Weltgeschichte doch eher punktuelle Erscheinung. Diese Diskrepanz bereitete mir Schwierigkeiten, bis mir eines Tages aufging, was wahrscheinlich ziemlich ketzerisch ist: Jesus, der Mensch, ist nur eine Emanation, eine Erscheinung der zweiten göttlichen Person, eine Art Fußnote zu deren göttlicher Fülle, eine Art Inkunabel, die wir armselige Menschen eben noch ablesen können.

ADUNKA: Aber Jesus war doch, historisch betrachtet, im Vollsinn des Wortes ein Jude, der wie ein Jude gelebt hat.

FUSSENEGGER: Ja, und ich habe erst unlängst gesagt, daß man als Christ gar kein Antisemit sein kann. Das *Alte Testament* ist die Basis des *Neuen* und des gesamten Glaubens. Abgesehen davon ist es auch eine herrliche Fundgrube der allerwunderbarsten Geschichten, eine epische Fundgrube sondergleichen und das einzige Medium, mittels dessen wir einen nicht nur bildungsmäßig vermittelten Zugang zum Uralten, zum Menschheitsanfang haben. Überdies habe ich aus der Lektüre der Evangelien-Kommentare von Strack-Billerbeck erfahren, daß im vorjesuanischen *Talmud* und *Midrasch* schon viel von dem enthalten war, was wir als jesuanische Offenbarung aufgefaßt haben.

ADUNKA: Waren Sie je in Israel?

FUSSENEGGER: Dreimal.

ADUNKA: Wie haben Sie das Land, das Volk empfunden?

FUSSENEGGER: Großartig. Ich war ganz erstaunt, ganz freie Menschen vorzufinden, voll Selbstbewußtsein. Jerusalem und die neuen Viertel waren hochinteressant und imponierend, organisiert und sauber, irgendwie Hamburg am Kidron. Da wurde eine unglaubliche zivilisatorische Leistung vollbracht, als mitten in der arabischen Welt etwas wie eine europäische Enklave geschaffen wurde. Vielleicht sind die Juden, die Israelis, in diesem Raum nur deshalb so verhaßt, weil sie gezeigt haben, wie man es beispielhaft machen kann. Ich habe auch Verständnis dafür, daß Israel bis vor kurzem kein Stück Land abtreten wollte. Der ganze Staat ist ja doch nicht viel mehr als ein Handtuch.

ADUNKA: Waren Sie auch in einer Synagoge, im religiösen Viertel?

FUSSENEGGER: In Israel nicht, aber früher in Pilsen.

ADUNKA: Wie war Ihr Eindruck davon?

FUSSENEGGER: Mir fiel es seltsam auf, daß die Männer ihre Hüte aufbehielten und daß die Kinder vorne frei herumliefen und spielten. Das kam mir schon nicht sehr andächtig vor, aber in den Kirchen in Rom ist es auch so.

ADUNKA: In Ihrem Buch *Sie waren Zeitgenossen* fand ich doch zwei oder drei Stellen, die für den durchschnittlichen katholischen Leser alte antijüdische Vorurteile erhärten könnten, zum Beispiel:

Wenn ich euch mit Tephilins behängt in den Synagogen in den alten verstaubten Rollen stöhern sehe und in Streitigkeiten um Punkt und Komma eifern höre; dann – dann frage ich mich wirklich: kennen diese Leute ihren Gott?

Und:

Was für Hingespinnste werden in euren Schulen eronnen? Und welch ein erstickendes Netz von Vorschriften für jedes Leben geknüpft?

FUSSENEGGER: Was Sie da zitieren, ist Rollenprosa. Der junge Aristobul hat sich eben losgesagt von den Traditionen seiner Eltern und Voreltern. Er übertreibt also, und das ist im Zusammenhang ganz klar. Dennoch muß ich sagen: Das Leben des frommen Juden war in jener Zeit durch unendlich viele Vorschriften reglementiert, wie wir uns das heute gar nicht mehr vorstellen können. In dem Buch gibt es aber auch die Figur des Antisthenes, der noch am ehesten meine Meinungen formuliert. Ich lasse ihn sagen: „Ich beneide euch Juden, den elendsten Bettler beneide ich darum, ein Jude zu sein, weil euer Gott unvergleichlich höher steht als alle anderen Götter.“

ADUNKA: Sie schrieben in Ihrer Autobiographie: „Die Elemente, die am Nationalsozialismus auch nur von weitem und über viele Umleitungen römisch-katholisch waren, sprachen mich an.“ Wie weit war Ihnen damals dieser Zusammenhang bewußt?

FUSSENEGGER: Bewußt war er mir damals wohl kaum. Aber die Art der Feiern und die Disziplin, die dabei herrschte, die waren wohl weitgehend dem Katholizismus abgesehen. Es war eine Verwandtschaft der Ritualien. Ich war zwar nie auf einem Parteitag, aber ich sah die Filme, und die waren rein formal schon eindrucksvoll gemacht. Da kam etwas beinahe Sakrales zum Zug. Nebenbei gesagt war auch die Idee des Index christlicher Herkunft.

ADUNKA: Hielten Sie sich je an solche Vorschriften?

FUSSENEGGER: Nein, sicher nicht. Es ist doch so, und das ist doch wohl nur menschlich: Wenn da Verbote sind, wie beim Index, und diese auf der Annahme beruhen, daß bestimmte Lektüren gefährlich und verderblich sind, so hält man sich selbst für überlegen genug und für immun gegen Gefahr und Verderben. Freilich nur sich selbst und eine schmale Schicht Gleichgesinnter. So haben sicherlich die Spitzen der katholischen Kirche trotz des Index alles gelesen, und ähnlich war es wohl bei den Nationalsozialisten. Wir, vor allem mein erster Mann, haben auch oft und oft Feindsender gehört.

ADUNKA: Wie war er eingestellt?

Fussenegger: Er war ein pragmatisch denkender Mensch und betrachtete das politische Geschehen eher von dem Standpunkt aus, ob es ihm nützte oder schadete. Da war ich irgendwie anders. Ich hätte auch Härten für meine Person akzeptiert.

ADUNKA: Härten akzeptiert wofür, für welches Ziel?

FUSSENEGGER: Zu welchem Ziel? Nachdem der Krieg schon einmal ausgebrochen war, da wollte man doch wohl zur Volksgemeinschaft halten. Dazu war unsreiner auch erzogen. Mein Vater war Offizier, ebenso mein Bruder. Kann man einer Sache, für die die nächsten

Menschen den Kopf hingehalten haben, ein Ende in Schmach und Schande wünschen? Das kann man nicht.

ADUNKA: Aber dieser Krieg war, wie Sie selbst schreiben, ein ungerechter Krieg.

FUSSENEGGER: Ja, das war eine weitere Belastung. Aber vorher haben wir nicht verstanden, warum dieser Krieg ausbrechen muß.

ADUNKA: Hitler hat schwer gerüstet.

FUSSENEGGER: Eine gewisse Rüstung wird wohl jeder Staat, auch der friedlichste, haben müssen, und von Freunden war der deutsche Staat nicht gerade umgeben. Aber wir haben das politische Ziel des Krieges nicht begriffen. Warum mußte Polen erobert, die Tschechoslowakei besetzt werden? Von diesen Staaten wäre keine Gefahr mehr für uns ausgegangen. Deutschland war wirtschaftlich schon so stark zu jener Zeit, es hätte ganz von selbst mit friedlichen Mitteln seinen Einfluß auf diese Nachbarn nehmen können. Dies hätte natürlich Zeit gebraucht. Aber bei Hitler überstürzte sich alles. Seine Politik setzte auf Eile, Übereile und Gewalt. Kaum war Österreich angeschlossen – von wirklicher Integration konnte keine Rede sein – war die Propagandamaschine auf Angriff gegen die Tschechoslowakei umgeschwenkt. Das hat mir damals mißfallen. Ich dachte: Die spinnen!

ADUNKA: Sie kam dann als „tunbe Törrin“, wie Sie schrieben, in den Kreis um das *Innere Reich* und nahmen an dem Dichtertreffen in Weimar teil. Wie haben Sie das damals empfunden?

FUSSENEGGER: Im damals angesehensten Münchner Verlag Langen-Müller gab Paul Alverdes die Zeitschrift *Das innere Reich* heraus. Er war zweifellos ein deutscher Nationalist, aber ganz gewiß kein Nazi. Schon der Titel der Zeitschrift, *Innere Reich*, signalisiert ein Programm gegen das lärmend auftretende, sich oft impertinent gebärdende *Reich*. Ich weiß nicht, wann und warum ich es abonniert habe, vielleicht hatte mein Vater es lobend erwähnt, und was mein Vater für gut hielt, war für mich schon ausgezeichnet. Dann war es natürlich meine tiefste Sehnsucht, als Autorin im *Innere Reich* zu erscheinen, so wie man heute als Autor gern in der *Zeit* oder in der *FAZ* erscheint.

ADUNKA: Wie sind Sie mit Alverdes bekannt geworden?

FUSSENEGGER: Das war auf dem Dichtertreffen in Weimar 1938. Ich habe daran wirklich als „tunbe Törrin“ teilgenommen, schüchtern, verschreckt, häßlich angezogen. Wenn mich jetzt das *Forum* zu Goebbels' Tischdame stilisiert, so ist das einfach lächerlich. Da war ein Empfang im Weimarer Schloß, ich saß in irgendeinem Nebenraum, Goebbels als Gastgeber ließ sich die Gäste vorstellen. So wurden wir an ihm und seiner Frau vorbeigeführt und mit Magda sprach ich einige Worte, das war alles.

Selbstverständlich war ich neugierig auf dieses Dichtertreffen, mit etwa 200 Schriftstellern, und auch auf Goebbels. Was wäre man denn schon für ein Autor, wenn man nicht neugierig wäre auf Menschen aller Art? Neugierig bin ich heute noch. Vor zwei, drei Jahren be-

gegnete ich in Graz Edward Teller, dem Erfinder der Wasserstoffbombe. Für mich ein entsetzlicher Mensch, aber doch saß ich zwei Abende neben ihm. In dem Mann sah ich Weltgeschichte verkörpert. Hat das etwas mit Bewunderung und Sympathie zu tun?

ADUNKA: Sie schreiben auch, daß Sie Goebbels nie ein Wort geglaubt haben.

FUSSENEGGER: Mir kam er immer so künstlich, so gemacht vor. Schließlich habe ich ihn auch in Wien als unverschämten Lügner kennengelernt, als er im Burgtheater eine Rede über „Das Drama und die Deutschen“ voll krasser Verdrehungen hielt.

ADUNKA: Hitler haben Sie geglaubt?

FUSSENEGGER: Ja, ich glaubte ihm eher, daß er glaubt, was er sagt.

ADUNKA: Einmal erwähnen Sie den Zustand der Zerrüttung nach den Gerüchten von Massenmorden im Osten. Wie lange hat dieses Gefühl angehalten, wie hat es sich geäußert?

FUSSENEGGER: Dieses Gefühl hat sich natürlich nur steigern können, bis Kriegsende und darüber hinaus, als dann die volle Wahrheit auf dem Tisch lag. Wir haben es auch bis heute nicht ganz hinter uns lassen können. Daß eine Sache, die wir so lange für achtenswert hielten, sich dann plötzlich entpuppte als der wilde Haßtraum eines Menschen, der nur als Versuchung in diese Welt gekommen war. Das ist nicht zu verwirren. Der Germanist Borchmeyer hat das richtig gesehen, alle meine Bücher sind Nachkriegsbücher. Die Auseinandersetzung damit geht weiter.

ADUNKA: Mir fiel auf, daß sowohl in dem Buch *Das verhüllte Antlitz* als auch in der Autobiographie Ihr Besuch am Prager Judenfriedhof wiederkommen. Im Originaltext *Böhmische Verzauberungen* heißt es:

Hinter der trüben Scheibe eines Gucklochs starrt uns ein Augenpaar voll unverhohlenen Hasses an. Friedhof nennt man diese Stätte – wir finden uns in einen wüsten Irgarten versetzt, in ein finsternes und groteskes Labyrinth von Grabsteinen, die in regellosen Massen, schief und gerade, aufrecht oder umgestürzt, wie es gerade kommt, den schwarzen unbegrüntem Grund gleich einer Drachensaat besetzen (...).

Glauben Sie wirklich, daß das so war?

FUSSENEGGER: Ich war damals mit einer Freundin in Prag, wir waren vor allem an Kunst interessiert und suchten deshalb auch den Judenfriedhof auf. Sicher war der Ort damals nur von wenigen besucht und unser Erscheinen löste dort Schrecken aus. Der Anblick machte mich betroffen. Das waren keine Gräber, wie ich sie auch auf dem jüdischen Friedhof in Pilsen oft gesehen habe. Die schmalen, hohen Grabsteine waren ineinander gesteckt wie durcheinander gewachsene Zähne. Ich fand den Anblick bedrückend. Dazu kam, daß mir mein Vater vom Wiener Zentralfriedhof erzählt hatte, er sei schon so mit Leichen überfüllt, daß die Erde die Fähigkeit verloren habe, die Leichen aufzulösen, zu Staub zerfallen zu lassen. Das fiel mir hier ein und ich dachte: Hier ist die Erde noch weit dichter mit Leichen besetzt, übersättigt mit Leichengift. Auch das kam mir unheimlich vor. Überdies fühlten wir uns beobachtet, zwei Männer

folgten uns, wahrscheinlich mutmaßten sie, wir würden uns hier auf ihrem Friedhof irgendwelche Übergriffe erlauben. Schon bei unserem Eintritt, als wir an dem kleinen Schalter unseren Obolus erlegten, hatte uns ein Gesicht, ich will jetzt nicht sagen mit Haß, aber mit höchster Irritation angesehen. So spürten wir die Wolke der Angst, die um diesen Ort schwebte, ebenfalls als Angst: so lächerlich das klingen mag, war fühlten uns bedroht. Man hat mir verschiedentlich vorgeworfen, ich hätte den Friedhof verhöhnt. Hohn ist bei mir überhaupt keine Kategorie, in keinem meiner Bücher. Hohn entsteht dort, wo es jemandem schlecht geht und man ihm sein Gelächter nachschickt.

Ich würde den Text heute nicht mehr schreiben; ich würde es vielleicht niederschreiben, aber nicht mehr in ein Buch geben. Denn ich habe damit in eine Trompete geblasen oder Wasser auf Mühlen gegeben, die ich nicht wollte; ich wollte auf diese armen Menschen sicher nicht noch mehr Unglück heraufbeschwören. Was den Vergleich mit der Drachensaat betrifft, wollte ich damit nur den optischen Eindruck wiedergeben, den mir das Gewirr der Steine machte. „Drachensaat“ ist im Mythos durchaus kein rein negativer Begriff. Als in der Argonautensage Jason das Goldene Vließ geraubt hatte, sprossen Steine aus der Erde, aus der geharnischte Männer erstehen sollten, um den schweren Tabubruch zu rächen. Das war die Drachensaat.

ADUNKA: Ich würde noch gerne etwas über Ihre Lektüre wissen. Wann haben sie zum Beispiel Kafka zum ersten Mal gelesen?

FUSSENEGGER: Nach dem Krieg, vorher kannte ich seinen Namen nicht. Dann war er ja in aller Munde. Seine Romane sind mir nie sehr nahe gekommen. Aber als ich die *Verwandlung* gelesen hatte, hätte ich beinahe ein Kreuz geschlagen in dem Gefühl: Das sind die Leiden unseres Herrn Jesus Christus, so erschüttert hat mich das.

ADUNKA: Warum gerade Jesus Christus?

FUSSENEGGER: Weil die Leiden des Gregor Samsa so ungeheuer sind, so erschütternd, daß sie eigentlich nur mit dem Leiden Jesu verglichen werden können. Dieser zum Ungeheuer erniedrigte Mensch leidet auch in einem eminent christlichen Sinn, voll Rücksicht für seine Familie, voll Geduld. Ich habe aber Kafka nie als deutschen Schriftsteller empfunden. Er schreibt zwar ein wunderbares Deutsch, ist aber in keine Tradition der deutschen Literatur einzuordnen. Er tritt unmittelbar aus dem *mysterium judaicum* hervor. Werfel und Brod dagegen schienen mir voll in der deutschen epischen Tradition zu stehen.

ADUNKA: Welche jüdischen Schriftsteller haben Sie in Ihrer Jugend gelesen?

FUSSENEGGER: Für uns, im liberalen Bürgertum in Pilsen, schien uns die gesamte zeitgenössische Literatur durch Juden abgedeckt, auch in den Zeitungen. Da waren Wassermann, Werfel, Zweig, Frank, Remarque und Torberg. Die haben wir gelesen. Von Hermann Stehr, Ricarda Huch, Werner Bergengruen wußten wir nichts, geschweige denn von Gertrud von le Fort oder Ernst Jünger. Im *Simplissimus* fiel mir manchmal auf,

welch scharfe Kritik von jüdischen Karikaturisten geübt wurde an dem, was vielen von uns lieb und teuer war. Das war vielleicht nicht immer klug, wenn eine Minderheit die Mehrheit kritisiert.

ADUNKA: Im Roman *Das verschüttete Antlitz* schreiben Sie auch: „Die Juden und die Deutschen gehörten zusammen, sie waren eins.“

FUSSENEGGER: Ja, und nicht nur in einer Hinsicht. So etwa in Böhmen, da haben sich so viele Juden gegenüber den Tschechen zu den Deutschen bekannt. Aber diese Einheit oder Verwandtschaft bestand noch auf eine ganz andere Weise. Beide sind so problematische Völker. Beide sind immerfort irgendwo mit dem Absoluten konfrontiert. So sind sie aufeinander bezogen. Dem Antisemitismus entspricht auch ein Antigermanismus, auch er hat irgendwie mythische Wurzeln.

ADUNKA: Der Antigermanismus hat aber nicht diese Qualität, er ist dem Antisemitismus nicht vergleichbar.

FUSSENEGGER: Das weiß ich nicht. Die Deutschen werden immer mit Mißtrauen betrachtet. Aber natürlich ist die kleinere Gruppe auch immer die ausgegrenztere. Das allerdings Einmalige und ganz Entsetzliche am Antisemitismus im Dritten Reich war der Umstand, daß er die Juden zu einer Art Ungeziefer degradierte. Ich habe in München auch die Ausstellung „Der Ewige Jude“ gesehen.

ADUNKA: Wie hat diese Ausstellung auf Sie gewirkt?

FUSSENEGGER: Ich war bedrückt und irgendwie mitbetroffen. Denn meine Freundschaft mit Juden hatte mich ja nahe an diese Menschen herangertückt. Ich spürte den Riß, der da durch meine Welt ging.

ADUNKA: Und dachten Sie dabei nicht an die Konsequenzen dieses Hasses?

FUSSENEGGER: Nein, die tatsächlichen Konsequenzen konnte wirklich noch niemand erahnen. Man hätte ein Prophet sein müssen, um das Schreckliche vorauszusehen, und selbst als Prophet wäre man vor seinen eigenen Schreckensvisionen wie vor einem Wahnsinnsgespent geflohen.

ADUNKA: Aber warum haben Sie dann im Dritten Reich weitergeschrieben, weiterveröffentlicht?

FUSSENEGGER: Sie könnten genauso fragen: „Warum haben Sie weitergelebt?“ Wenn man ein genuiner Autor ist, dann ist es unmöglich, auf seine Autorschaft zu verzichten, ganz gleich, unter welchen Bedingungen man lebt.

ADUNKA: Vielen Dank für das Gespräch.

KEVIN G. BARNHURST

Photography as Culture

Reconsidering the History of Photojournalism

Uncertainty about the future has influenced the writing – or lack of writing – about photojournalism history. When *Life* and other picture magazines closed, the future of photojournalism seemed in doubt in the early 1970s (Schuneman 1972). These fears largely dissipated by the 1980s. *Life* had reappeared, *USA Today* placed visual concerns at the center of journalism, and the image of the photojournalist, such as the character Animal in the television series *Lou Grant*, seemed firmly established in the popular imagination. By the end of the decade, photojournalism courses were being taught at 83 percent of the schools of journalism and mass communication in one survey (Heller 1991), but the field faced other challenges. Editors predicted that charts and graphs would soon overtake pictures in newspapers (Terrell 1989). Digital picture editing and video still cameras seem to threaten the ethics and even the survival of the profession once defined in the character Jimmy Olsen in *Superman*.

Despite (or perhaps because of) these uncertainties, photojournalism history has received increased attention in the past several years. After curating an exhibition at the International Museum of Photography in Rochester, N.Y., Marianne Fulton edited a survey history of photojournalism for the George Eastman House in 1988. *Time* magazine issued a special edition, "One-Hundred Fifty Years of Photojournalism," in 1989. Another history, written by Richard Lacayo and George Russell, both editors at *Time*, appeared in 1990. These publications arrived almost forty years after Wilson Hicks (1952) wrote his seminal essay and more than two decades after John Szarkowski (1973) organized *From the Picture Press* for the Museum of Modern Art in New York.

The time is ripe for a reassessment of the history of photojournalism. The continuing uncertainty about the field and the increased attention it receives present an opportunity to rethink the ways photography contributes to the promotion of journalism in popular culture (Schwartz 1992). The nexus of photography and journalism illustrates the tension between aesthetic art and imagery as politics. Photojournalism history, regardless of the future of practice, can provide insight into the larger issues of pictures in culture. This essay will begin with an evaluation of the role of pictures in culture before proceeding to an examination of the origins of photography and finally to a reassessment of the particular set of ideas and practices commonly referred to as photojournalism.

The Traditional History of Pictures

The significance of photographs in journalism derives in part from the larger purposes and meanings of pictures in culture. Historians have worked under

several grand narrative schemes that infuse meaning into their telling of the story of pictures. One version of the history of picture making, from the caves to the present, retells an unflagging movement toward the ever more accurate reflection of the real world. This traditional narrative gets expressed implicitly in many histories of the arts and has also been critiqued explicitly (e.g., Ivins 1969; Panofsky 1955). Many histories of photography (e.g., Eder 1945; Gernsheim 1955) and summary accounts of photojournalism history (e.g., Geraci 1973; Hoy 1986) also build on the tacit assumption that centuries of technological progress have driven civilization ever closer to reproducing reality more accurately.

In the traditional history, progress from the caves to the Romans established the ideal: a good picture shows how things look. The Roman scholar Pliny illustrated this ideal in retelling the story of a competition between painters (Hardin 1989). The winner painted only a curtain, but one so realistic that his opponent asked him to draw it back to uncover the painting beneath. Pliny's story illustrates how pictures not only mimicked reality but also served the storyteller. The classical ideal defined pictures as a means of retelling events, which could be read from the depicted scene (Griffin 1986). In the traditional histories, this classical ideal has guided the material progress of pictures ever since. Each succeeding generation contributed techniques, so that picture making slowly approximated the real.

In the traditional version of history, two great advances occurred. The first was the development of linear perspective in the Renaissance (Panofsky 1991). Artists discovered a geometric structure underlying vision and applied it systematically to make their pictures seem more real. The humanist Leon Battista Alberti described the technique in detail in the fifteenth century. Many other material advances enhanced picture making. New pigments and glazes rendered colors more accurately. The method called *chiaroscuro* reproduced the effects of light and shadow. Together these techniques made oil paintings the principal images of the emerging modern world (Berger 1972).

At the same time, progress in science is thought to have made observation more precise (Crary 1990). Galileo's telescope plays a role, but the device central in the traditional history is the *camera obscura*, a dark room with a hole in one wall, through which the light from outside could enter to cast an image on the opposite wall. Lenses sharpened and focused the image, and further refinements made the camera *obscura* a portable aid to observing as well as painting. Science made other enhancements to the accuracy of observation, resulting from the study of optics and the eye and also from Newton's contribution to the physics of light.

The progress of picture making supposedly culminated in the nineteenth century with the second great advance: the discovery of photographic processes. The photograph, in this version of history, is the crowning fulfillment of the classical ideal. Ingenious inventors harnessed the natural effect of light on certain

chemicals in order to record the visible world. The camera made all the realistic effects of painting seem artificial by comparison (Newhall 1949). In their place, the machine took an impression of the world, written by the sun itself and recording almost any object in its real state. Deprived of a central role in representing the world, painting veered off into abstraction and expressionism, leaving photography as the principal form of images in the twentieth century (Schwarz 1949).

Critical Histories of Pictures

This traditional history, recounted only in its broadest outlines here, has several weaknesses important to an understanding of photojournalism. The most glaring is the notion that pictures reproduce reality. Numerous scholars dismiss the idea that pictures have rendered nature ever more truthfully, suggesting that each generation has instead imposed a new set of conventions (e.g., Snyder 1980), or what the sociologist Arnold Hauser calls "a new fictitious equivalent of truth to nature" (1959, 405). A related weakness is the notion that painting and photography rival each other in the task of showing the real. Several historians question this belief (e.g., Coke 1972; Galassi 1981), arguing that painting and photography interrelate in complex ways that have, as Walter Benjamin argues, transformed the ways people perceive. From these broad critiques other versions of history have emerged. Instead of a tale of progress toward truth, critics recount their histories of picture making as ideological, the story of an idea that became dominant.

The dominant idea that most of these critical histories assail is the following metaphor: What humans see with our eyes is a picture of the world. This belief that human sight is picture-like has become so deeply ingrained in western culture that alternatives seem unimaginable. Eyesight simply appears to supply pictures of the real world. Pictures – including paintings, etchings, drawings, photographs, and the like – often resemble the images before our eyes. But a picture has many qualities unlike eyesight: a flat surface with defined objects, an orientation to vertical and horizontal axes, a defining frame, an illusion of volume, a geometric system suggesting spatial depth, and other effects. The critical historians follow E. H. Gombrich (1969) and Nelson Goodman (1976) in arguing that, far from reproducing human eyesight, pictures substitute a range of artificial picture conventions that society accepts as natural.

The pictures that the traditional history would label early, primitive, or naive steps toward reality become, under the critical histories, alternatives to the classical picture metaphor. Instead of arranging objects vertically and horizontally, Paleolithic art overlaid many competing orientations. Much of the art of the Middle East eventually rejected depicting objects, in favor of ornamental decoration. A frame is a theatrical effect, like the proscenium of a Greek stage, which segregates objects into a separate space and suggests both storytelling and dramatic illusion. Round, arched, and oval frames were more common when pictures

assumed the shapes of walls and furniture. Within the frame, Egyptian drawing had little or no illusionary volume, in contrast with their sculpture. Finally, instead of using geometry to create the illusion of distance, Oriental art and European artists of the Middle Ages used scale or size to suggest the importance of objects.

None of these views was any closer to natural vision than another. But among the alternatives, the critics observe, the object on a rigid axis became the accepted norm in the West. Artists combined these effects with tonal value within a frame, usually rectangular, to create systems of perspective, in which large objects near the bottom were defined as closer, and small, faint objects rendered high in the frame were considered further away. Numerous examples show how the system worked out its contradictions, such as the fact that not everything small and pale is necessarily more distant.

The critical histories see the development of the system of perspective from the caves to the early modern period less as a result of technical improvements than as evidence of the spread of an ideal. The picture metaphor of the classical era set the direction of these changes and drove the transformation of technique. In the critical view, the Renaissance not only advanced the classical ideal but also defined the metaphor. Alberti's contribution was to restate the elements of the picture metaphor so that they seemed natural and were easily grasped. Thinking of a picture as a view through a window, as Alberti proposed, seemed obvious, while obscuring the contrivances of the orientation, frame, objects, and space. A window, after all, is itself artificial, not a naturally occurring phenomenon.

What the Renaissance did, suggest the critical historians, was to define spatial relations geometrically. Linear perspective employs all the elements of visual design – positions and straight lines, arraying shapes or objects in diagonal directions, with receding scale, tonal value, and color defining space – to turn a curved or contradictory world into a rational, linear ideal. The transformation requires a vision alien to human eyesight. In its place, painters created a version of things seen by a Cyclops, whose eye remains immobile, recording uniformly the details before it as it peers from a box that sharply and geometrically demarcates the edges of its field of vision (Barnhurst forthcoming).

The system is complex to learn and to execute, and the difficulties are thought to have motivated a search for mechanical aids to drawing. Techniques such as drawing on grid paper or using an observation point and frame (as Durer's often-reproduced woodcuts illustrate) joined many other tools to help artists master the daunting task of remaking the world geometrically. Linear perspective, as the operating system for the picture metaphor, had its greatest impact on the technology of lenses. The verticals and horizontals, the frame, the straight diagonals and elliptical foreshortening of curves, and the uniform detail ruled the development of optical instruments, leading eventually to the photographic camera.

Critics disagree over the precise roles of these devices in history. Joel Snyder (1980), like most historians of photography, considers the camera obscura a direct ancestor of the photographic camera. Jonathan Crary (1990), however, argues that the rationalist model embodied in the camera obscura was replaced in the 1820s. Instead of a detached observer witnessing objects in the physical world, Crary suggests, the early nineteenth century placed vision within the subjective observer, who encountered images detached from their origins in the physical world. This shift in ideas predated by a century the abstract and expressionist movements in art, which resulted not so much from the rivalry between painting and photography as from the ways perception had changed. Whatever their disagreements, most critics conclude that the evolution of techniques did not increasingly approximate the real world.

Critical histories propose that the picture metaphor not only influenced the common perception of vision but also changed the role of pictures in society. Some historians have argued that by redefining vision to conform to the classical ideal, the thinkers of the early modern period transformed pictures from fixtures of worship and veneration. While retaining their value as a testimony of wealth and eminence, pictures also became commodities of trade and commerce (Mukerji 1983). In the traditional view, pictures provide windows on the world. In the critical, they become conventional consumer items that reveal as much about ideals as about reality.

What Picture Theories Mean to Journalism

The larger argument between the traditional and critical histories has consequences for how readers and journalists use and understand pictures. Those who believe with the traditionalists, that pictures show the real world, are likely to applaud the photojournalist who says, "Shoot first, ask questions later." They are also more likely to admit the possibility that advertising pictures depict some corner of reality, no matter how remote. Those who adopt the critical position might condemn the photojournalist for any pretense of playing fly-on-the-wall and merely reflecting reality. Instead, they would argue that the photojournalist actively promotes a certain version of reality. Those same critics might also be extremely skeptical of advertisers who try to create an image of reality which includes their products, services, or world views.

As in most such arguments, each side possesses some portion of the truth. The resemblance of many pictures to the real world can hardly be denied. Perceptual psychology buttresses the link between pictures and vision. While arguing strenuously against confusing pictures and retinal images with reality, the psychologist James J. Gibson (1950) maintained that the act of recognizing pictures corresponds to the experience of seeing things in the physical world. Subsequently David Marr (1982) described the operations of perception: outlining shapes, adding depth, and then identifying objects. Experiments in a

variety of cultures and settings uninfluenced by picture conventions tend to confirm that the ability to recognize pictures springs from experience in the real world, not from social learning (Messaris 1992).

However, even given a fundamental correlation between pictures and reality, perceptual psychology cannot refute the role of convention. It is possible to argue that even the basic recognizing operations are influenced or controlled by what David Novitz (1977) in philosophy calls "umbrella" conventions. But if Gibson and Marr are right, that making and recognizing pictures depend on experience with vision, there is still room for conventions. The eye and brain, which perceive stick figures as readily as photographs, leave the bulk of the picture – that is, most of the surface – under artistic and social control. In every detail beyond whatever is essential to recognition, the powerful effects of social attitudes and norms enter in. Like traditional reality, critical conventionality can hardly be denied.

So where does this leave photojournalism? A moderate position might allow for the reality behind news (and advertising) pictures, acknowledge the good or neutral intentions of their creators, but engage in a careful study of the ideas, latent and manifest, they espouse. Visually aware editors and readers need not let go of concrete reality to enter into thoroughgoing critical analyses of photography.

Histories of Photography

Within the larger framework of picture making, the history of photography is but a recent phase, usually thought to have begun in 1839. The earliest histories of photography concentrated almost entirely on the inventions of science and technology (e.g., Stenger 1939; Eder 1945). The technical details in these histories shared a spotlight with stories about inventors, who were presented as objects of national pride (Gernsheim 1955). As photographs began appearing in galleries and museums, aesthetic versions of photographic history emerged (e.g., Newhall 1937, 1982; Szarkowski 1966; Bayer 1977). Several authors also sought to broaden the scope of the history to include the social context in which photography flourished (e.g., Taft 1964; Braive 1966; Freund 1980).

From a purely technical viewpoint, the history of photography is a story of material progress in the sciences of physics and chemistry and in the mechanics of camera building. Like the traditional picture history, this technical history retells a series of discoveries stretching back to the Greeks and accelerating with the many "firsts" in the eighteenth and nineteenth centuries. This strain of thinking dominates the early, important history written by the German chemist Josef Maria Eder. His account set the pattern, unbroken in most subsequent histories, of reciting the events in scientific and engineering progress. The technical assumed a central role early on, not only because scientists wrote the histories but also because of the immense authority of science in contemporary culture.

Another strain in these histories is authorial, concerned with giving credit to individual philosophers,

scientists, and tinkers who contributed to technical progress and also with sorting out their competing claims. The process exposes a lingering nationalism, Eder championing the German role, the French authors assured of their country's preeminence, the British chafing against being ignored, and Americans asserting their technical superiority. These historians honor the authentic pioneers by preserving them in biographies of triumph and tragedy. Eder enshrines Johan Heinrich Schulze for discovering photographic chemistry in 1727, Nicéphore Niépce for inventing camera photography in 1822, Louis Daguerre for perfecting the process from 1829 to 1837, William Fox Talbot for inventing negative and paper-positive photography in 1839, and so forth. The emphasis on individual accomplishments, in the "great men" tradition of history, extends to most writing on photography.

A further strain in photographic history is aesthetic, a story of the pictures that won acclaim as works of art. The aesthetic history also tracks the progress of the profession leading photographers into the ranks of the fine arts. The seminal work of aesthetic photo history springs not from laboratories but from art museums. A classic among these histories is by Beaumont Newhall, then librarian at the Museum of Modern Art, whose catalog for a 1937 exhibition subsequently grew into a full-length art history of photography. Newhall begins with the camera obscura and returns continually to the established technical history of photography. Much of his history concerns itself with issues of authorship. He proposes that photography's inventors worked from artistic urges and laments that individual daguerreotypists cannot be identified.

The central issue in Newhall's history — the relationship between photography and art — is found in most aesthetic histories. Besides asserting the equality of photography with the other graphic arts, aesthetic histories suggest standards of criticism. Newhall based his selections on optical detail and chemical tonal value, both of them used by the photographer to produce pleasure. Aesthetic histories describe how artists express personal emotion through composition, within the limitations of the photographic medium. Artists who most often emerge from these histories include Eugene Atget, Gaspard Félix Tournachon (known as Nadar), and the nineteenth-century portraitists, Alfred Stieglitz and his associates in the Photo-Secession, as well as Walker Evans, Paul Strand, and other artist-advocates of "straight" photography.

Yet another strain in the history is social, a concern for the conditions and events in society contemporary with the discoveries and the pioneers who made them. Although Eder's later editions cite the emergence of photography societies and Newhall describes conditions such as the popular demand for pictures, the groundbreaking social history is by Robert Taft (1964). His book, first published in 1938, takes an American view, crediting Mathew B. Brady and his assistants with inventing the idea of pictorial history during the Civil War and William H. Jackson, among

others, for recording the physical landscapes of the frontier expansion. Like Taft, social historians explore the ways people used photography, in family albums and parlor stereoscopes. Michel Braive (1966), for example, studies travelers and sitters for photographic portraits.

These histories also point out the roles of social institutions that use photography, such as the mass media. Gisele Freund (1980), for example, has explored the ways society uses photography in the arts and in politics. Documentary and press photography play a larger role in these than in technical or aesthetic histories, beginning with Roger Fenton's pictures of the Crimean War and continuing with the crusades of Jacob Riis and Lewis Hine.

Although the social and aesthetic versions of history came as a reaction against the first, technical histories, taken as a whole, the story of photography may seem fairly complete. The actors and props are there: a photograph, a camera, a photographer, and a social context. Technical histories explain the camera, aesthetic histories the photograph, both describe the photographer, and social histories describe contemporary conditions. Historians working through the middle of the twentieth century seem to have described the entire scene quite thoroughly.

Critical Histories of Photography

However, other important elements in the photographic scene are left out, such as the values and myths of the cultures in which the scene takes place, the status of the photograph as information, the political and economic power of the players, and the ethics of the exchanges among them. The most powerful evidence of these oversights: not much attention gets paid to the people sitting in front of the camera. During the 1970s, the essays of Susan Sontag (1973) and Allan Sekula (1984) and the BBC series *Ways of Seeing*, hosted by John Berger (1972), questioned the comfortable assumptions that made photographic history seem complete. These critics had been preceded — by Marshall McLuhan (1964) in raising social issues during the sixties and, even earlier, by Benjamin (1986) — in questioning the emphasis on techniques, authorship, aesthetics, and social description.

In response to these critics, another strain of photographic history has emerged (e.g., Schloss 1987; Bolton 1989; Guimond 1991). Critical histories question the meaning of photography in culture as well as the assumptions of the other strains of its history. Although still concerned with the authorial lineage of famous photographers and the status of pictures within art, Jonathan Green's (1984) critical history of the twentieth century includes chapters exploring photography in popular culture and in the consciousness of its times. The semiotic theories of Roland Barthes (1982) and Michel Foucault's (1973) idea that vision can impose social control have influenced most critical historians.

Many of them work from a decidedly American vantage point, discovering in photographs the evidence

of predominant ideas at one place in time. For example, Alan Trachtenberg (1990) finds that, just as nineteenth-century American portraits projected a republican ideal, each succeeding period of photography contains a narrative about some American ideology. Miles Orvell (1989) uses photography to explore how American culture separated the authentic from its imitations. James Guimond (1991) shows how photographs illustrated the idea of the American dream. Other authors explore other ways ideological power operates through pictures (Bolton 1989).

One weakness of critical theory, cited by Green and others, is that the resulting histories tend to assign privilege to language and treat images as second rate. For example, the narratives of writers, in essays by Sontag and others, come off as much more precise and powerful than the ambiguous perceptions and creativity of photographers. Green calls the tendency to discount pictures "puritanical" (1984, 200). Thinking of photography as completely subservient to ideology does resonate with icon-smashing and may drain the power from photographs in experience. The critics would insist, however, that the iconoclasm can be liberating. Journalists and critical readers who recognize how photographs, especially the strongest, most memorable ones, convey larger myths, may create and read pictures more thoughtfully, with more concern for their power and consequences.

"Great Men, Great Events, Great Pictures"

Photojournalism history, until recently, was a minor footnote in the annals of photography, most often notable for its absence. The first histories of photojournalism were published in manuals and textbooks aimed at students and amateurs seeking to enter the profession (Kinkaid 1936; Ezickson 1938). The stream of handbooks that followed has produced several influential essays. The literate and philosophical chapter by Wilson Hicks (1952) placed photojournalism within the context of contemporary ideas. In contrast, Arthur Rothstein (1956) emphasized the technical antecedents to press photography. These and a few other books (e.g., Gidal 1973) drew on the authors' memoirs of the field. Although sometimes more laden with historical facts, histories of photojournalism in textbooks since Hicks have rarely displayed a better grasp of the workings of change (e.g., Geraci 1973; Kobre 1980; Hoy 1986).

Photojournalism history has also accumulated in the collections of pictures published in books. These include the "great" news pictures produced either as histories of photojournalism (e.g., Norback and Gray 1980; Faber 1978) or as general histories of the twentieth century (e.g., Evans 1981; Schuneman 1972), the winners of competitions such as the National Press Photographers Association "bests" and the Pulitzer Prizes (e.g. *Best* 1976; Leekley and Leekley 1982), and portfolio collections by and about individual photojournalists (e.g., Fellig 1977; Capa 1985; Eisenstaedt 1990). Newspapers, magazines, and photographic agencies have also published institutional histories with pictures (e.g., *Images* 1987; Kee 1989;

Manchester 1990). Some of these treat the general history of the field (e.g., Lacayo and Russell 1990).

Finally, press pictures have on occasion played an important role in museum exhibitions, such as the *Family of Man* at the Museum of Modern Art, which Edward Steichen curated in the 1950s. Several subsequent exhibits have focused specifically on the press, encouraging attention and analysis (e.g., Baynes 1971; Fulton 1988). The most important of these, organized by John Szarkowski (1973), took issue with many traditions of the field. These museum exhibition catalogs contain the best early drafts of photojournalism history.

Modern photojournalism is a youngster among photographic genres, emerging only since the 1920s. As a consequence, its first historians had to fashion a story from the selvage of other histories. For a supply of facts, they stitched together many fragments: a cursory search for the roots of visual communication beginning in the caves, the origins of photography from the camera obscura, the story of newspaper pictures from the earliest engravings and woodcuts, the history of printing halftone photographs in the press, and the growth of the photojournalism profession and wire agencies. What held these threads together was a definition of photojournalism – depicting real events and promulgating the result to a wide audience.

For a supply of ideas, most of the short histories in handbooks and manuals echo the traditional picture history. From the caves, through the experiments of artists such as Goya and Hogarth, to modern photography, civilization supposedly overcame all the mechanical obstacles to representing factual reality. Cameras got smaller, easier to operate, and more versatile. New lenses conquered detail and distance, flashes overcame the darkness, films captured action and eventually color. With greater flexibility, photographers were able to replace the artificiality of posing with candid shots that wrote essays from events. Photojournalists were limited only by their own daring and enterprise. With photojournalism, the long progress of technology toward the classical ideal seemed to find its culmination.

The earliest accounts also revealed the facets of the story that would also fascinate later writers. Technology has consistently played a dominant role. Recent textbooks sometimes have gone so far as to divide events into epochs named for equipment, such as the Speed Graphic period or the 35-mm era. Besides technical progress, the histories also build a cult of great photographers, a catalog of the historic events they covered, and a lore of the small moment captured by dint of the photojournalist's humanity or good fortune.

The many collections of historic pictures and the portfolios of noted photojournalists, agencies, and periodicals lend weight to this version of history. The canon of "great" pictures has become identified (e.g., Edom 1976) from the winners of contests, by some connection with memorable historical events, or through shop talk, as photojournalists retell the stories

of their experiences. All of these result from the increasing professionalization of the field. The first collections of "greats" came out of professional societies. Newspaper pictures collected as general histories do more than recount familiar events. They build the case for the importance of photojournalism and its practitioners. They also assign value to the coincidence of photographing what turns out to be significant historically and applaud the bravery and risk-taking of photojournalists.

Regardless of the philosophy driving these books, the pictures they reproduce – images of the Hindenberg exploding, of marines taking Iwo Jima – have great power, in spite of their overuse. The text accompanying the picture collections also displays moments of brilliance. Henri Cartier-Bresson's introduction to his collected work (1952) is the most influential example. He eloquently raises ethical and social issues with a modesty that counters the great-men theme inherent within the context of his book and other photojournalism collections as well.

Photojournalism History

Where Cartier-Bresson's essay does not attempt history, others do. Hicks (1952) suggests that before the 1920s, photographs entered a world that had only the philosophy of painting – and of the fine graphic arts such as engraving – to supply a system for understanding pictures. Although many informational pictures were shot before then, they were little appreciated and even less understood. Editors, who resisted using photographs, had literary minds and training; pictures for them were not serious. Photographs seemed jarring in a culture not accustomed to seeing art jostling up against text. This explains why, until the early 1900s, a buffer of borders, frames, and bric-a-brac surrounded most pictures. Even as it used illustrations, the nineteenth-century picture press practiced what the newspaper designer Allen Hutt calls photography-centered journalism (Baynes 1971).

In his introduction to the exhibition, *Scoop, Scandal, and Strife*, Ken Baynes argues that the appearance of the first photographic tabloid in 1904 marked a change that, besides being technical, was conceptual. The editors of popular tabloids invented a new way to think about pictures. Instead of secondary illustrations of the written text, pictures became defined as another category of content. From typographic and photographic content editors invented a new medium, although rarely acknowledged, that until recently has stood in contrast to the "serious" newspaper, the preexisting typographic medium. Hutt points out that the new photographic tabloids segregated typography and photography as separate but equal forms (Baynes 1971).

These changes brought pictures into the competition that ruled the journalism of the time. According to Hicks (1952), photographic competition led to coverage based on the single picture. Improved cameras, flash powders, and the picture syndicates of the early twentieth century encouraged the single shot. Smaller cameras got press photographers in and out of events

faster; the clouds of smoke after the flash prevented a second shot; and rapid transmission made any delay seem like malingering. What Hicks calls the emerging doctrine of the scoop – getting the picture first and beating the competition into print – also encouraged imitation. Photographers in a hurry produced a steady stream of group line-ups, mug shots, and the like. Although smaller, cameras in the early 1900s were still large, and pictures were valued principally for sharpness and reproducibility. A photographer entering the room dominated the scene, so that people stopped, looked at the camera, and either arranged themselves or raised objections. In contrast to the stiffness of those posing, the press photographer acquired the stereotype, in popular depictions, of resembling an "unkempt and evil-smelling animal" (Hicks 1952, 10).

Modern photojournalism emerged in the 1920s and 1930s because of changes in the attitudes and ideas surrounding the press. According to Raymond Williams (1961), greater circulation promotion, new modes of advertising, and the concentration of industrial ownership led to visual changes in newspapers. The new mass culture, emerging after the Great War of 1914–18, held convenience and efficiency as central aims. Hicks suggests that these ideas contributed to the popularity of the camera and altered the way photojournalists worked. The Leica, marketed in this setting, could reduce camera procedures to reflexes, make sequences of pictures practical, and increase the likelihood of getting a good shot. The relationship between photographer and people also changed. As cameras became less obtrusive, photographers could make pictures without the cooperation of their subjects. A cultural commitment to ease and efficiency worked to the photojournalist's advantage. By not startling the statesmen of the League of Nations, Erich Salomon managed to startle readers accustomed to the stilted, one-shot coverage of diplomacy.

Salomon and the founders of modern photojournalism changed not only their mode of operation but also the resulting form of pictures. Compared with the results of one-shot coverage, candid photographs required less sharpness and reproducibility. Pictures became valued as carriers of detail and emotion. Szarkowski (1973) characterizes modern photojournalism as seemingly frank, favoring emotion over intellect, and emphasizing the subjective, while redefining privacy and narrowing anonymity. These modern pictures took great authority from their emotional power and ostensible objectivity. The picture seemed to be the news in itself. According to Hicks (1952), *Time* and *Life* magazines adopted new attitudes toward photographs. Editors subjected every picture to serious critical attention and refused to retouch the print or decorate its borders. Photographs became integrated with text and treated as its equal. Like words, pictures could supply a core of information and could join together to form stories. These beliefs led editors to make photographs larger and present them in series as essays.

The changes in the treatment of pictures eventually improved the status of photojournalists, who could

command respect not only in the industry but also in museums. The exhibitions beginning in the 1950s did not merely accept the great men, great pictures bias of the profession. In *From the Picture Press*, Szarkowski (1973) rejected historic pictures as mere strokes of luck. The preponderance of what photojournalists spend their professional lives producing is of another sort, he said. Seen as a whole, press pictures contain a kaleidoscopic flow of particular faces within a few permanent roles. Szarkowski, with the aid of Diane Arbus, among others, selected the most "compelling" and "original" pictures, judged by their formal and iconographic contribution to this vocabulary of roles. The organization of the exhibit demonstrated a few of these: participants in ceremony, the loser and the winner, victims of disaster, the bizarre, partakers in the good life, the contestant, the hero. These roles display something akin to what Barthes calls canonic generality (Thompson 1992). Szarkowski shows that the specific, local particularity of the news picture is ideal for displaying these general structures.

Besides filling permanent roles with transient faces, photojournalism also fills pages, manufacturing from daily events sufficient pictures to fulfill the demands of printing machinery, reader interests, and advertising. The ways the newspaper industry organizes its work can affect its product (Tuchman 1980; Fishman 1980). In the case of photojournalism, Szarkowski (1973) observes that the function of coverage has dictated the form of pictures. Early in the century, for example, by selecting certain equipment, photojournalists depicted a world in which most events happened twelve feet from the camera. In any newspaper, the greatest share of pictures show planned events, set-up ceremonies, staged ceremonies. Even so, as Szarkowski observes, the meanings of individual shots are not so clear as we may assume or as the captions may suggest.

The study and reading of photojournalism history seems all the more urgent because recent books and exhibitions have largely returned to the great men, great pictures tradition (e.g., Fulton 1988; Lacayo and Russell 1990). The early practical handbooks included history to illustrate the exertions of publishers and inventors to make pictures reproducible in newspapers. The lessons of history were these: that pictures made newspapers more competitive, that pictures increased circulation. Without photojournalism, publishers could not achieve journalistic greatness. In the 1970s, with the picture magazines folding, textbook histories renewed these claims and offered photojournalism as the response to television. History has been put to many uses, polemic as well as instrumental. As in so much else, Hicks gave the most persuasive reason to understand pictures in history: one must examine how photos were used and regarded before, to understand the attitudes and uses of photojournalism today.

Bibliography

Barnhurst, Kevin G., forthcoming. "The Alternative Vision: Lewis Hine's *Men at Work* in the Dominant Culture." *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literary Texts*. Ed. Marsha Bryant.

Barthes, Roland. 1982. *A Barthes Reader*. Ed. Susan Sontag. New York: Hill.

Bayer, Jonathan. 1977. *Reading Photographs: Understanding the Aesthetics of Photography*. New York: Pantheon.

Baynes, Ken, ed., 1971. *Scoop, Scandal, and Strife. A Study of Photography in Newspapers*. London: Lund.

Benjamin, Walter. 1986. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt. New York: Schocken. 217–251.

Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin.

Bolton, Richard, ed., 1989. *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*. Cambridge: MIT P.

Braive, Michel F., 1966. *The Photograph. A Social History*. Trans. David Britt. New York: McGraw.

Capa, Robert. 1985. *Robert Capa Photographs*. Eds. Cornell Capa and Richard Whelan. New York: Knopf.

Cartier-Bresson, Henri. 1952. *The Decisive Moment*. New York: Simon.

Coke, Van Deren. 1972. *The Painter and the Photograph from Delacroix to Warhol, 1964*. Albuquerque: U of New Mexico P.

Crary, Jonathan. 1990. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. October. Cambridge: MIT P.

Eder, Josef M., 1945. *History of Photography*. Trans. Edward Epstein. New York: Columbia UP.

Edom, Clifton C., 1976. *Photojournalism: Principles and Practices*. Dubuque: Brown.

Eisenstaedt, Alfred. 1990. *Eisenstaedt Remembers*. Ed. Doris C. O'Neil. Boston: Little.

Evans, Harold. 1981. *Eyewitness: Twenty-Five Years Through World Press Photos*. London: Quiller.

Ezickson, Aaron J., 1938. *Get That Picture! The Story of the News Cameraman*. New York: National Library.

Faber, John. 1978. *Great News Photos and the Stories Behind Them*. 1960. New York: Dover.

Fellig, Arthur. 1977. *Weegee*. Ed. Louis Stettner. New York: Knopf.

Fishman, Mark. 1980. *Manufacturing the News*. Austin: U of Texas P.

Foucault, Michel. 1973. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage.

Freund, Gisèle. 1980. *Photography and Society*. Boston: Godine.

Fulton, Marianne, ed., 1989. *Eyes of Fire: Photojournalism in America*. Boston: Bulfinch.

Galassi, Peter. 1981. *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*. New York: MoMA.

Geraci, Philip C., 1973. *Photojournalism: Making Pictures for Publication*. Dubuque: Kendall.

Gernsheim, Helmut, and Alison Gernsheim. 1969. *The History of Photography*. 1955. New York: McGraw.

Gibson, James J., 1950. *The Perception of the Visual World*. Riverside, Cambridge: Houghton.

Gidal, Tim N., 1973. *Modern Photojournalism: Origin and Evolution, 1910–1933*. Trans. Maureen Oberli-Turner. New York: Macmillan.

- Gombrich, E. H.**, 1969. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. 1960. Bollingen Series 35, No. 5. Princeton: Princeton UP.
- Goodman, Nelson**, 1976. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. 1969. Indianapolis: Hackett.
- Green, Jonathan**, 1984. *American Photography: A Critical History, 1945 to the Present*. New York: Abrams.
- Griffin, Michael**, 1986. "Turning to a History of Picture Use: Ekphrasis and Conventions of Picture Description." Unpublished paper.
- Guimond, James, ed.**, 1991. *American Photography and the American Dream*. Chapel Hill: U of North Carolina P.
- Hardin, C. L.**, 1989. *Color for Philosophers: Unweaving the Rainbow*. Indianapolis: Hackett.
- Hauser, Arnold**, 1959. *The Philosophy of Art History*. New York: Knopf.
- Heller, Robert**, 1991. "Photojournalism Education: Contradictions for the Nineties." *Journalism Educator* 46.1: 29–31.
- Hicks, Wilson**, 1952. *Words and Pictures, An Introduction to Photojournalism*. New York: Harper.
- Hoy, Frank P.**, 1986. *Photojournalism: The Visual Approach*. Englewood Cliffs: Prentice.
- Images of Our Times: Sixty Years of Photography from the Los Angeles Times*, 1987. New York: Abrams.
- Ivins, William M., Jr.**, 1969. *Prints and Visual Communication*. *Graphic Art*, 10. New York: Da Capo.
- Kee, Robert**, 1989. *The Picture Post Album*. London: Barrie & Jenkins.
- Kinkaid, James C.**, 1936. *Press Photography*. Cleveland: Am. Photographic.
- Kobre, Kenneth**, 1980. *Photojournalism: The Professionals' Approach*. Somerville: Curtin.
- Lacayo, Richard, and George Russell**, 1990. *Eyewitness: One Hundred Fifty Years of Photojournalism*. Oxmore, New York: Time.
- Leekley, Sheryle, and John Leekley**, 1982. *Moments: The Pulitzer Prize Photographs*. New York: Crown.
- Manchester, William**, 1989. *In Our Time, The World as Seen by Magnum Photographers*. New York: Norton.
- Marr, David**, 1982. *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*. San Francisco: Freeman.
- McLuhan, Marshall**, 1964. *Understanding Media, the Extensions of Man*. New York: McGraw.
- Messaris, Paul**, 1992. "Perceptual Bases of Visual Literacy." Unpublished paper.
- Mukerji, Chandra**, 1983. *From Graven Images, Patterns of Modern Materialism*. New York: Columbia UP.
- Newhall, Beaumont**, 1937. *Photography: A Short Critical History*. New York: MoMA.
- , 1949. "The Daguerreotype and the Painter." *Magazine of Art* 42.7: 249–51.
- , 1982. *The History of Photography, 1839 to the Present*. New York: MoMA.
- Norback, Craig T., and Melvin Gray, eds.**, 1980. *The World's Great News Photos, 1840–1980*. New York: Crown.
- Novitz, David**, 1977. *Pictures and Their Use in Communication*. The Hague: Nijhoff.
- "One-Hundred Fifty Years of Photojournalism." 1989. *Time*, Special Collector's Edition, Fall.
- Orvell, Miles**, 1989. *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880–1940*. Chapel Hill: U of North Carolina P.
- Panofsky, Erwin**, 1955. *Meaning in the Visual Arts*. New York: Doubleday.
- , 1991. *Perspective as Symbolic Form*. Trans. Christopher S. Wood. Zone. Boston: MIT P.
- Rothstein, Arthur**, 1956. *Photojournalism: Pictures for Magazines and Newspapers*. New York: Am. Photographic.
- Schloss, Carol**, 1987. *In Visible Light: Photography and the American Writer, 1840–1940*. New York: Oxford.
- Schuneman, R. Smith, ed.**, 1972. *Photographic Communication: Principles, Problems, and Challenges of Photojournalism*. New York: Hastings.
- Schwartz, Dona B.**, 1992. "To Tell the Truth: Codes of Objectivity in Photojournalism." *Communication* 13.2: 95–109.
- Schwarz, Heinrich**, 1985. *Art and Photography: Forerunners and Influences, Selected Essays*. Rochester: Visual Studies Workshop.
- Sekula, Allan**, 1984. *Photography Against the Grain: Essays and Photo Works, 1973–1983*. Halifax: P of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Snyder, Joel**, 1980. "Picturing Vision." *The Language of Images*. Ed. W. J.T. Mitchell. Chicago: U of Chicago P. 219–246.
- Sontag, Susan**, 1973. *On Photography*. New York: Farrar.
- Steichen, Edward**, 1955. *The Family of Man*. New York: Simon.
- Stenger, Erich**, 1939. *The History of Photography*. Trans. Edward Epstein. Easton: Mack.
- Szarkowski, John**, 1966. *The Photographer's Eye*. New York: MoMA.
- , ed., 1973. *From the Picture Press*. New York: MoMA.
- Taft, Robert**, 1964. *Photography and the American Scene: A Social History, 1839–1889*. 1938. New York: Dover.
- Terrell, Pamela M.**, 1989. "Newspaper Art Enters a New Era." *Pressstime*, February 1989, 20–27.
- The Best of Photojournalism*, 1976. New York: Newsweek (annual).
- Thompson, Patricia**, 1992. "All Faces Are Seen, But Few Are Given Voice: Canonic Generality in Designed Images." *Journal of Communication Inquiry* 16.2: 102–17.
- Trachtenberg, Alan**, 1990. *Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*. New York: Hill.
- Tuchman, Gaye**, 1980. *Making News: A Study of the Construction of Reality*. New York: Free P.
- Williams, Raymond**, 1961. *The Long Revolution*. New York: Columbia UP.

NOTIZEN

Lob des Eklektizismus

oder:

Von der Unmöglichkeit einer Theorie des Kulturmanagements

Es war in Hamburg, im Monat Januar des Jahres 1993. Vor einem gut gefüllten Auditorium sollte sich die Geburtsstunde *der* Theorie des Kulturmanagements aus dem Geist der reinen Wissenschaft vollziehen. Gnadenlos exekutierte ein deutscher Didaktik-Professor anhand der Luhmannschen Systemtheorie seine Monadologie des Kulturmanagements. Kulturmanagement denaturierte zu einer Profession, „die mit der Organisation infrastruktureller Bedingungen der Möglichkeit kultureller Prozesse befaßt ist, insofern diese Prozesse gesellschaftliche Prozesse sind“. Zugute kam dem Referenten bei seinem Kreuzzug gegen „Volkshochschulniveau“ und Kulturfeuilletonismus eine doppelte Inkompetenz: Weder trübte künstlerisch-kultureller noch Management-Sachverstand seine in geliehener Terminologie vorgebrachten Ausführungen. Denn es ging doch einzig um Einschüchterung qua Unverständlichkeit unter konsequenter Austreibung sinnlich-ästhetischen Denkens, und die zunehmend ratlose Hörerschaft schien ihn in seiner selbstgenügsam-bizarren Predigt zu bestätigen. Am Ende hatte sich ein vermeintlicher Fachvertreter auf Kosten aller befriedigt - die Disziplin aber, die er vorgab zu vertreten, war längst im Orkus hohler Phraseologie verschwunden.

Bei aller unfreiwilligen Komik illustriert dieser Vorgang sowohl ein ‚hausgemachtes‘ als auch ein au-Bengesteuertes Dilemma des Kulturmanagements im universitär-wissenschaftlichen Kontext: Praxisdruck und -erwartung, rein nützlichkeits- und anwendungsfixierte Selbstlegitimationsstrategien sowie das eher diffuse Fachprofil erzeugen ein Unbehagen in der Theorie, das entweder durch forsche methodologische Zurichtungsversuche nach dem Prokrustes-Verfahren überkompensiert wird oder sich in blindem Aktionismus nach dem Kochrezept-Modell zu verflüchtigen beginnt.

Die ‚delicate balance‘ eines produktiven Theorie-Praxis-Zusammenhangs gerät aus dem Gleichgewicht, wenn funktionalistisch-szientistische Theorieansätze einer prozessual-offenen Collagendisziplin übergestülpt werden: Solche Exerzitien fingierter Bestimmtheit und Eindeutigkeit lösen vielleicht die Minderwertigkeitskomplexe der Akteure, beschädigen aber das Fach Kulturmanagement, bevor es sich zu beweisen vermag.

Das gilt unter umgekehrtem Vorzeichen auch für die Apologeten der reinen Praxis, die glauben, durch Rückkopplung theoriebildend zu wirken: „Wer auch immer in der Bundesrepublik über Kulturmanagement etwas sagt, betreibt Hochstapelei“, behauptet der Wirtschaftswissenschaftler Wolfgang Benkerts bereits 1989, „es gibt keine Theorie des Kulturmanagements. Was sich in diesem Bereich entwickelt und über reine Buch-

führungskennntnisse und Marketingschablonen hinausgeht, kann eigentlich nur aus der Praxis heraus entwickelt werden.“

Aber auch das ist eine schöne Illusion: Die vermeintlich selbstheilenden Kräfte praktischer Erfahrung sind – und gerade Praktiker wissen dies – bloße Fiktion. Schon bei oberflächlicher Betrachtung gesamtgesellschaftlicher Konstellationen und lebensweltlicher Perspektiven fällt die wachsende Kluft zwischen sogenannten Praxisvorgängen und unbefriedigenden theoretischen Erklärungsmustern auf – das heißt, Praxis liefert heute bestenfalls Stoff für Kontingenz- oder Chaosforschung. Um den Faktor Banalität durch den Faktor Durchschaubarkeit zu kompensieren, ist Abstand geboten. Das überlebensnotwendige Trainingsprogramm, das Maß an mentaler Präparation zur Vorbereitung auf den Praxisschock muß aber in der machtgeschützten Innerlichkeit des universitären „Horts“ erfolgen. Erst dann versprechen die kontinuierlichen Exkursionen ins Reich der Praxis dauerhaften Erfolg im wirklichen Leben danach.

Die zumeist schlechte herrschende Praxis bietet sich als Desillusionierungsprogramm und zu Anschauungszwecken an, zur Einstimmung auf eine bessere Praxis bedarf es jedoch der Distanz, die aus Reflexion und kritischer Analyse erwächst. Und gerade aus diesem generellen Differenz- und Defizitbefund kann Kulturmanagement als offen interpretative und implizit handlungsgerichtete Disziplin theoretisch wie praktisch Kapital schlagen. Eine gewisse Skepsis und Bescheidenheit verhindert in jedem Fall illusionsstiftende Euphorie und marktschreierischen Globaloptimismus. Denn bis auf weiteres bedeutet das: Kulturmanagement am richtigen Standort gelehrt und geübt soll die *Berufsfähigkeit* der Studierenden fördern und verbessern, ohne sie *berufsfertig* ausbilden zu wollen. In der Kombination von studienbegleitendem und postgradualen Studium wird zugleich der *ergänzende* Charakter von Kulturmanagement betont: Als universitäre Disziplin hat es in dieser *Komplementär-Rolle* eine richtungweisende Aufgabe.

Zugespißt heißt das zugleich: Das Kulturmanagement hat sich seine Theorien zu suchen. Für sich allein genommen stünde Kulturmanagement in bezug auf die *eine* Theorie da wie der englische König Johann - ohne Land. Gegen dieses Übel hilft die von Odo Marquard eingeführte Rezeptur einer „kooperative(n) Selbstdefinition“ der Wissenschaften durch „Wissenschaftsüblichkeiten“, will sagen: Ein vom „Lob der Vieldeutigkeit“ inspiriertes offenes Bekenntnis zum Eklektizismus, der sich nimmt, was er braucht. Ob Sinnerwartung oder Orientierungsbedarf - der aufklärerische Impuls theoretisierender Ansätze im Kulturmanagement speist sich aus dem Kampf gegen „monodiagnostische Sichteinseitigkeiten“ zugunsten einer „Diagnosefreiheit des Einzelnen“ (Odo Marquard) und somit kontextueller Einzelfallprüfungen.

Des weiteren gilt es also, bei der notwendigen Recherche nach Methoden und Instrumentarien die Erkenntnis des Philosophen Dieter Henrich zu berücksichtigen, daß Theorien nur dann die gewünschte oder erhoffte Erschließungskraft entwickeln, „wenn sie Ele-

mente und Formationsbedingungen von großer Allgemeinheit namhaft machen, die nicht jedermann und jederzeit ohnedies geläufig sind“.

Die nie zu leugnende objektive Schwäche des Faches Kulturmanagement – einen Gegenstand, ein Wissen und eine Technik zu kombinieren, die inhaltlich wie terminologisch für sich genommen schon Verbindlichkeit und Einheitlichkeit ausschließen – läßt sich dann in Stärke umwandeln, wenn eine transdisziplinäre Methodenvielfalt gegenstandsbezogen und pragmatisch gehandhabt wird, das heißt ein bewußter Eklektizismus zu den jeweiligen theoretischen Grundlegungen führt. Dazu bedarf es bei dem bis ins Absurde gesteigerten Spezialistentum des deutschen Wissenschaftsbetriebs einigen Mutes: Des Mutes zur Lücke, zur Expedition in Nachbarbezirke, zur Mehrfachkompetenz, zur Pluralität und zum panoramatischen Blick; denn Management selbst ist ein Forschungsgebiet, Erfahrungsobjekt und Praxisfeld, das sich aus den unterschiedlichsten Disziplinen von der Kulturwissenschaft, Soziologie, über die Psychologie, Philosophie bis hin zu den Ingenieurwissenschaften und zur Informatik zusammenfügt.

Kultur erscheint zuvörderst noch als „roof“-Metapher einsetzbar, als Begriff aber so ausdifferenziert, daß verstärkt wieder eine Trennung von Kunst und Kultur innerhalb des öffentlichen Diskurses zu beobachten ist. Im Dickicht der Ansätze, Methoden und Theoreme muß sich zunächst jeder Studiengang seine Schneisen schlagen und den argen Weg der Erkenntnis befahren.

Die wissenschaftliche Grundhaltung als eine nicht-normative Form der Selbstverpflichtung ist eine erzählende. Kulturmanagement als Teil der Geistes- und Kunstwissenschaften antwortet auf die „Rechthaberei der Eindeutigkeit“ mit dem „Ausbau jener wohlthätigen Errungenschaft, die die Vieldeutigkeit ist“. Darum müssen auch Kulturmanager „erzählen und neuerzählen“ können (Odo Marquard). Aber das will geübt sein. Denn Vieldeutigkeit ist die Grundlage der vielen Geschichten, die Geschichte machen. Kulturmanagement kann so zu einer praxiskundigen Übersetzungsdiziplin mit wissenschaftlichem Instrumentarium und narrativer Anschaulichkeit avancieren, die als „Interdisziplinaritätsbeförderungsmittel“ unterschiedliche Branchen- und Wissenskulturen übergreifend zu modernieren versucht - und zwar an einem Ort, in der Hochschule versammelnd.

Der Mut zu sich selbst ist die einzige Rettung aus dem augenblicklichen Jammertal, denn gerade in der vorläufigen Nichtetablierung des Faches innerhalb des universitären Kanons liegt die Chance auf ungenutzte Freiräume! Relativierend und trostspendend sei vermerkt, daß es vergleichbaren universitären „Orchideenfächern“ wie der Theaterwissenschaft oder der Publizistik in dieser Hinsicht kaum besser geht – trotz eines Zeitvorsprungs von sechzig bis siebzig Jahren.

An übergreifenden Begründungsstrategien und schlagenden Argumenten fehlt es nicht. Ein gutes Vorbild gab Mitte der achtziger Jahre der Philosoph Odo Marquard, als er emer von Zweifeln und Legitimationskrisen geschüttelten Multidisziplin über Nacht zu neuem Selbstbewußtsein verhalf. Marquards Bamberger

Rede *Über die Unvermeidlichkeit der Geisteswissenschaften* hat auch in der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts nichts von ihrer Aktualität eingebüßt. Hier möge stellvertretend – die *eine* These in besonders schöner Variation zitiert sein:

je moderner die Welt wird, desto unvermeidlicher werden die Geisteswissenschaften. Sie hellen bei der Emigration aus der nur noch versachlichten oder nur noch fortschritts geschichtlichen Welt; und weil sie das machen, haben die Geisteswissenschaften mit Bildung zu tun; denn Bildung ist die Sicherung der Emigrationsfähigkeit.

So sieht man das auch in Berlin!

Der Zusatzstudiengang Kulturmanagement an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ sucht eine erkenntnisstiftende wissenschaftlich-methodologische Orientierung über drei theoretische „Leitwährungen“, denen Erschließungskraft attestiert wird:

1. Die Präferenzierung dualer oder mehrschichtiger verhaltens- und kulturorientierter Managementansätze, in „denen die beiden Perspektiven des Managements als Systemsteuerung und als Kulturentwicklung gleichrangig (aber nicht gleichgültig) nebeneinander stehen“ (Peter Ulrich). Die Rekonstruktion und Berücksichtigung kultureller und interkultureller Sinnzusammenhänge innerhalb der Managementkonzeption selbst fördert eine Sensibilisierung für Umfeldbewußtes strategisches Vorgehen im Kontext psychologischer und kommunikativer Prozesse. Nur so kann sich ein Management der Mentalitäten kulturell wie gesellschaftlich entfalten.

2. Die Förderung und Schulung eines wahrnehmungsorientierten ästhetischen Denkens in bezug auf die kulturelle Praxis, wie es etwa der Philosoph Wolfgang Iser definiert:

Ästhetisches Denken geht solcherart von einzelnen Beobachtungen oder Wahrnehmungen aus. Diese sind dann als Nukleus imaginativer Prozesse wirksam und weiten sich zu einem Grundbild, das Einsicht verspricht. Ein vor Augen (oder Ohren, allgemein: vor Sinn und Gemüt) Treendes bringt vor die Frage, ob es vielleicht wie ein Blitz eine Lage zu erhellen, für ein Ganzes aufschlußreich zu sein, unerwartete Einsicht zu schenken vermag. Dem geht ästhetisches Denken nach.

Gemeint und intendiert wird eine reflexiv erhärtete Wahrnehmung, die mit kombinatorischer Einbildungskraft auf die Enthüllung und Entdeckung von Praxis zielt. Diese über bloße Sinneswahrnehmung hinausgehende Wahrnehmung vollzieht sich als „Gewahr“-Werden und hat den Charakter von Einsicht.

3. Die bewußte Anwendung der innerhalb der scientific community als wenig seriös oder gar trivial abqualifizierten „field studies“ der „Chicago School of Urban Sociology“ unter ihrem Nestor Ezra Park.

Sein Beobachtungsparadigma in der Wissensanregung, „the art of looking“, sowie sein Feldforschungsparadigma („go into district“, „get the feeling“), das schließlich im „nosing around“ seine Erfüllung findet, verweist auf ein wesentliches Rollenverhalten des Kulturmanagers: Sein Selbstverständnis als „impresario in research“ oder „captain of inquiry“. Neugier und Inter

esse sind elementare Voraussetzungen einer Annäherung an die kulturelle Wirklichkeit, sie fungieren als Erschließungskräfte für sinnlich-konkrete Bezüge.

Dies sind Eckpfeiler eines variablen, flexiblen und offenen Theoriegebäudes. Permanent präsent ist dort nur die Bereitschaft zur theoretisch fundierten Selbstreflexion, die auch die möglichen Grenzen der eigenen Disziplin und Profession nicht aus den Augen verliert.

Vor kurzem hat sie Hans Magnus Enzensberger wieder aufgezeigt und den Kulturmanager inmitten seiner Zirkulationssphäre, dem Räderwerk des laut dröhnenden, ewig-bewegten Kultur-Wanderzirkus und Veranstaltungstaumels aufgespürt:

Die Kultur, da hilft alles nichts, ist eine stille, um nicht zu sagen unscheinbare Angelegenheit. Einer öffnet ein Buch, der andere spielt ein bißchen auf der Flöte; zwei Leute streiten eine Nacht lang über Gott und die Welt, Krieg und Frieden, Einheimische und Fremde. Die Restauratorin in ihrer Werkstatt nimmt den vergilbten Firnis ab. Der Komponist beugt sich über seine Partitur. Der Forscher hat eine Idee. Und so weiter. Das alles macht nicht viel von sich her. Das alles spielt sich nicht vor der Fernsehkamera ab. Das alles steht nicht in der Zeitung. Denen, die Etats zu verwalten, Mittel zu vergeben, Budgets zu verteilen haben, also den Politikern, bietet die Kultur, dort wo sie produktiv ist, keine Chance, sich zu profilieren. Dagegen ein saftiger New-Age-Kongreß oder ein kraelendes Festival - da macht man von sich reden, das bringt Sendeminuten, Grußbotschaften, Pressekonferenzen: eine Wohltat für jeden Kulturpolitiker, der sowieso darunter zu leiden hat, daß ihm die Kollegen vom Innenausschuß und vom Gesundheitswesen fortwährend die Schau stehlen. Und deswegen wäre es grundverkehrt, am großen Wanderzirkus zu sparen.

Hier aber irrt Enzensberger in seiner *Kleinen Pfingstrede über das Entbehrliche*. In ihrer fröhlich unbekümmerten Daueralfimentierung ist die kulturelle „Fortschrittskarawane“ (Eduard Beaucamp) in die Sackgasse geraten, die Grenzen der Ästhetisierung wie der Finanzierbarkeit sind erreicht.

An mahnenden und vorwarnenden Stimmen hat es in letzten Zeit nicht gemangelt. Karl Heinz Bohrer's Hannoveraner Rede *Von den Grenzen des Ästhetischen* (1992), Botho Straußens so gründlich mißverständener *Anschwellender Bocksgesang* (1993), Enzensbergers Polemik gegen omnipotente Vermittler und Animatoure (1993) oder Eduard Beaucamps „kunstkritische Bußpredigt“ vom *Ausbruch aus der Fortschrittskarawane* (1993) - sie alle rufen zu Besinnung, Einhalt und Umkehr auf: „Wir müssen unseren Umgang mit der Kunst ändern. Kunst ist Kunst, und Markt ist Markt“, schreibt Eduard Beaucamp im Juli 1993 in der *FAZ* und schließt die Frage an: „Wie kann man der Kunst jenseits routinierter Kulturrituale auf die Beine helfen?“

In der Außenseiter- und Einzelgänger-Apotheose Botho Straußens, in seinem Limit-Diktum der Absonderung mit radikalem Leitbild-Wechsel wird ein solcher Ausweg aufgezeigt. Wem das zu elitär erscheint, dem bleibt die neue Grenzziehung des Ästhetischen gegenüber der globalen „Ästhetisierung der Lebenswelt“, die für ein „hygienisches Kunstverständnis“ verantwortlich zeichnet, „das die irrationalen, provokativen Elemente innerhalb einer modernen Fortschrittsgesellschaft von der Kunst gern absorbieren läßt, um sie so leichter dem

rationalen Programm integrieren zu können“ (Karl Heinz Bohrer).

Dieses neue Unbehagen in der Kultur, das im Aufstand der Kunst gegen einen zunehmend distinktionslosen, diffusen Kulturbegriff gipfelt, hinterläßt auch tiefe Spuren im kulturpolitischen Diskurs und in der praktizierten Kulturpolitik. Noch dröhnen die ewig propagierenden, all- und allesumspannenden Sonntagsreden der Hilmar Hoffmann, Hermann Glaser und so weiter gebieterisch durchs Land, da räumt ein Nestbeschmutzer mit dieser Art sich daueramanzipatorisch gerierenden Verantwortungslosigkeit radikal auf. „Die Kulturpolitik stirbt still“, behauptet der ehemalige Münchner Kulturdezernent Jürgen Kolbe im Sommer 1993, bevor er über „die Desaster einer einst glanzvollen Disziplin“ gnadenlos und selbstkritisch richtet.

Vom „antiästhetischen Affekt“ mit orthodox-sozialistischer Ausformung und „Hauruck-Verbissenheit“ über die kunstverzehrende „dominante Sozialbindung“ bis hin zum ambitionierten Dauereventtaumel bei steigender Sinnentleerung reicht Kolbes Sündenkatolog der sogenannten Neuen Kulturpolitik der siebziger und achtziger Jahre. Am Ende dieses Strafgerichts im Bübergewand steht ein nüchternes Fazit:

Das Anspruchsdenken der Neuen Kulturpolitik mit einem entgrenzten Kulturbegriff voller sozialer und demokratischer Flausen wird weder von der Kommunalpolitik noch vom Wahlbürger auch nur vermisst. Mehr noch: Es ist kein Geld mehr in den einst so opulenten kommunalen Kulturkassen und in den Kulturköpfen keine beflügelnde Utopie.

Wo aber bleibt der Kulturmanager in diesem verschlankten, aufs Wesentliche sich verdichtenden Szenarium der neunziger Jahre? Kolbes Ratschlag an seine Zutungenossen enthält auch eine Chance für unser Gewerbe:

Wenn das ganze Geschwätz von Bord ist, könnte man ans Ausdünnen der Heilslehre gehen. Da hätte dann eine neue Bescheidenheit so entschiedenen Platz wie der Kunstcharakter der Kultur, also das, was einmal einer die „ästhetische Erziehung des Menschen“ genannt hat.

Vor diesem offenen Horizont mit seinen finanziellen Mangelerscheinungen und alten Werten brauchen eine wiedererkennbare Kunst und ihre traditionellen Institutionen einen Lotsen, kundige, verständnisvolle Liebhaber, die über alle jene Kompetenzen und Tricks verfügen, die der Kunstproduktion eher schaden, ohne die sie aber nicht auszukommen vermag.

Zwischen der Skylla eines selbstreferentiellen, zunehmend sinnentleerten Event-Kulturbetriebs und der Charybdis spitzweg'scher Kulturgenügsamkeit müssen sich die Kulturvermittler und -ermöglicher von morgen deshalb sensibel ihren Weg suchen. Die rettende Formel liefert ihnen ex negativo Joseph Beuys: „Wer nicht denken will, fliegt raus.“

Zur Vorbildfigur taugt gerade heute wieder Homers Odysseus, der listreiche Überlebenskünstler mit den vielen Rollen wie Masken und dem einen Ziel: Heimkehr bei Wahrung der Identität. Jean Starobinski hat ihn meisterhaft charakterisiert, ihm vor allem die „vollständige Beherrschung seiner selbst, die vollkom-

mene Beziehung mit den Feinden und Freunden“ attestiert:

Wenn er in der Tradition einer moralisierenden Lektüre als der vernünftige Held par excellence erscheint, so deshalb, weil er unter den Mitteln, die ihm seine Beherrschung des Redens, des Nichtredens und des Erfindens sichern, das zu wählen weiß, was dem Umstand entspricht: Vortäuschung, Verstellung, offenes Bekennen und flehende Bitte.

Aus solch ambivalentem Repertoire erwachsen Strategien der Klugheit in einer nicht freundlich gestimmten Umwelt, die sich auch ein Kulturmanager in mageren Zeiten von Homers Helden aneignen sollte. Das zu Rettende in der Gefahr stellen die Kunst und das kulturelle Leben dar, dorthin müssen auch ihre Vermittler und Agenten zurückstreben, wenn sie ihren abenteuerlichen Kampf gegen trügerische Versuchung, bedrohliche Zerstörung und falschen Zauber erfolgreich beendet haben. Erzählerisches Talent, Beredsamkeit und Täuschungskraft im Dienste des Guten, Wahren und Schönen gehören zu den wichtigsten und notwendigen Fähigkeiten – neudeutsch ausgedrückt: Kommunikative Kompetenz hilft der guten Sache. Denn, so bemerkt Starobinski weiter,

Odysseus ist für uns das erste Beispiel der unendlichen Leichtigkeit des Wortes; es läßt sich alles sagen, alles erfinden und alles glauben machen. Die fiktive Verschwendung ist ihm gestattet; sie bedeckt nur das, was im Herzen unveränderbar bleibt: das Verlangen nach Heimkehr, das Verlangen, das Seine wiederzufinden (...)

Das „Seine“ bestimmt das Bewußsein, und für den Kulturmanager ist das die Kunst in ihren kulturellen Bezügen und Modi genereller Vermittelbarkeit.

Klaus Siebenhaar

„Das Getrennte sichten, um das Gemeinsame zu entwerfen.“

Notizen zum Buch „Kultur und Politik im SONNTAG“ von Verena Blaum

1.

Es gibt wissenschaftliche Bücher, die haben Esprit, die strömen Kraft aus. Andere langweilen trotz sorgfältiger Forschungsplanung und -durchführung. Die 1992 vorgelegte Untersuchung des SONNTAGS, der Wochenzeitung des Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands, gehört zur ersten Kategorie: Problemstellung, Erkenntnisinteresse und methodologische Überlegungen überzeugen ebenso wie das Untersuchungsdesign und die Qualität der erzielten Ergebnisse selbst.

Nicht weniger aber wiegt die große Betroffenheit der Autorin angesichts deutsch-deutscher Beziehungen nach dem Fall der „Mauer“, niedergeschrieben im Editorial. Diese Betroffenheit, die den Wert der Studie zusätzlich akzentuiert und den Untersuchungsertrag weit über den Tag hinaushebt, manifestiert sich in Eindrücken und Gedanken, die quer zur praktizierten Wissenschaftspolitik in der BRD liegen, verquer für viele ihrer Akteure, abseits vom Strom der veröffentlichten Meinung

im „endlich“ vereinten, im „zusammengewachsenen“ Deutschland.

2.

Als Verena Blaum im September 1989 die letzten Korrekturen am Schlußbericht ihrer von der Stiftung Volkswagenwerk geförderten Studie vornahm, begann sich das Ende der DDR abzuzeichnen. Viel ist seither passiert, zumindest ebenso viel aber nicht. Eine Revolution scheint sich wieder einmal – Blaum verweist auf 1848 und 1918 – in Restauration zu verkehren: „Die dabei waren und handelten, revolutionär oder conterrevolutionär, setzten als Minderheiten politisch in Gang, was sich erst später gesellschaftlich für die Mehrheit ausweiten und vertiefen konnte – oder auch nicht. Die dabei waren, sahen zu. Und wenn sie wegsahen, ließen sie zu.“ (S. 10). „Zuschen durch die Medientechnik“, schreibt Blaum, sei heute ein „Dabeisein und Nicht-Dabeisein“ zugleich geworden, wobei das Ausmaß der Konsequenzen für reales politisches Handeln von Fall zu Fall zu untersuchen wäre. Im Hin- und Rückblick auf die gesellschaftlichen Veränderungen, die zur Auflösung der DDR als Staat geführt haben, seien die politischen Auswirkungen des „Fern-Sehens“ angesichts der eindeutigen Wahlergebnisse in Deutschland (in Ost und West) jedenfalls evident: „Für detailliertere Antworten, die sich dann auch auf die sogenannte Fernsehrevolution bezögen, müßten jedoch die entsprechenden, detaillierteren Fragen gestellt werden.“ Ob das „bereits geschieht“, sei „eher nicht zu vermuten“, meint Blaum skeptisch. (ebd.) Ob dies inzwischen schon geschehen ist, entzieht sich meiner Kenntnis.

Allenthalben ist ihrer Vermutung beizupflichten, daß die Fernsehberichterstattung während der politisch entscheidenden Monate im Herbst und Frühjahr 1989/90 einen hohen Unterhaltungswert besessen hatte: Information vermischte sich mit Entertainment und zeugte „Infotainment“, das zu absoluten Höhepunkten in der Arena der Talk-Shows gelangte, in denen vor den Augen des „deutsch-deutschen Fernsehpublikums ... jene politischen Gladiatorenkämpfe“ stattfanden, die „um so besser in die Wohnstuben paßten als Straßendemonstrationen und Kundgebungen“. (ebd.) Für Jürgen Habermas, auf den sich Verena Blaum mehrfach bezieht, haben die Talk-Shows (aus der Sicht des Frühjahrs 1991) sogar „wie im Bilderbuch“ vorgeführt, was „verzerrte politische Kommunikation“ ist. (Zit. auf S. 11)

3.

Werden solche und ähnlich lautende Diagnosen jenen unbequem sein, die gezeigt haben, was verzerrte politische Kommunikation ist, die in dieser Hinsicht eine „Bilderbuch-Lektion“ erteilt haben? Zu wünschen wäre es. Doch welcher Medienpraktiker beschäftigt sich schon mit dem Editorial einer wissenschaftlichen Untersuchung?

Selbst wenn sich viele Medienpraktiker der Muße oder Mühe indessen unterzogen haben, vor allem die unmittelbar sie selbst betreffenden Stellen im Vorwort aufmerksam zu studieren, dürfte die Reaktion der Infotainment-Praxis kaum eine andere gewesen sein als

kühle Gelassenheit. Oder unterliege ich diesbezüglich einem völlig falschen Kalkül? Hat die Stimme der Kommunikationswissenschaftlerin bereits die Praktiker erreicht und bewegt?

Abseits davon stellt sich eine andere Frage: Wieviele Menschen kann Verena Blaum mit ihren urteilssicheren Befunden unter jenen erreichen, die während der „heißen“ Monate im Herbst 1989 und Frühjahr 1990 mit Hilfe des Fernsehens stets „dabei“ gewesen sind und zugleich auch nicht, die also, um eine pointierte Formulierung der Autorin aufzugreifen, mit den Augen wahrnahmen, aber sich in physischer Distanz von der wahrgenommenen Realität befunden haben? Wieviele vermag sie nachdenklich zu stimmen? Jene, die inzwischen bereit sind, geistigen Abstand von der „Arena der Talk-Shows“ zu nehmen, sicherlich, aber eben nur jene.

Diese Einschränkung könnte an überhebliche Außenblick denken lassen oder sogar die Frage provozieren, ob es einem „Außenstehenden“ überhaupt an- oder zusteht, sich über die potentielle Akzeptanz des Editorial innerhalb spezieller Segmente der bundesdeutschen Leserschaft so scharf zu äußern, wäre da nicht die Klammer zu folgender Innensicht zu bedenken: Der Unterhaltungswert der Fernsehberichte über das „Zusammenwachsen“ Deutschlands, insbesondere aber jener der Talk-Shows, dürfte in weiten Bevölkerungskreisen Österreichs zumindest kurzzeitig einen kurzweiligen Magnet des „Fern-Sehens“ gebildet haben. Viele, wenn nicht sogar die meisten österreichischen Fernsehkonsument/innen dürften sich mehr den offerierten Unterhaltungs- als den Informationselementen zugewandt haben, gewissermaßen aus genußvoller Perspektive einer seitwärts gelegenen Loge. Lust und Genußsucht am „Dabeisein“ (nicht nur eine spezifisch wienersische Note!) und Freude an einem aufwendigen Begräbnis, an einer „schönen Leiche“ (ein allerdings kaum zu verhehlendes typisch wienersches Sentiment) waren dabei dem Anschein nach kräftige Wirkungskomponenten. Zur Zeit liegt, meines Wissens, (noch) keine Analyse des damaligen Rezeptionsverhaltens auf wissenschaftlicher Ebene vor, doch darf zumindest folgende Prognose getroffen werden, ohne Wagenmüt zu beweisen: Sollte ein Forschungsprojekt die „Logen-Inhaber/innen“ mit kritischen Textstellen des Editorials konfrontieren, werden wohl die allermeisten an ihrer geruhamen Position - „standhaft“ - festhalten.

4.

Die antizipatorische Kraft noch so engagierter Befunde aus wissenschaftlicher Perspektive ist im jeweiligen Raum-Zeit-Gefüge ja sehr oft begrenzt, erfüllt und entfaltet sich häufig erst in fernerer Zukunft, mitunter freilich auch gar nicht. Gewiß, dies ist wahrlich keine stupende Aussage. Bedutsamer ist umso mehr, wie sich die Zunft der Kommunikationswissenschaft, die, wie jede andere Disziplin, gewisse Richtungen für die Zukunft vorgibt oder mitunter sogar genau bestimmt, zu den Aussagen der Verfasserin im Editorial verhält, insbesondere zu jenen, die noch angesprochen werden. Abwartend oder stufenweise fortschreitend?

5.

Verena Blaum, deren kritisches Engagement der Leserschaft von *Medien & Zeit* seit ihrem Beitrag „Geschichtsräume, Zeiträume“ (ein Beitrag zur Rundfrage „Neue Positionen zur Kommunikationsgeschichte“ im Heft 2/92) bekannt ist, hält nicht viel davon, sich sorgsam zu bedecken oder gar zu laviieren. So bekennt sie sich ohne Umschweife zum Plädoyer von Jürgen Habermas, einzustehen für die „identitätstiftende Klärung der je eigenen Geschichte beider vergangener Staaten“ und einzutreten gegen die „beständige Verletzung von Grundregeln, die bei solcher Art Begegnung einzuhalten wären“. Dessen Plädoyer beruht auf folgender Diagnose: Während sich die „mächtigere Bundesrepublik“ anschicke, den „Kampf um ihre Geschichte in aller Öffentlichkeit auszutragen“, teilweise in „lautsals-revanchistischem Geist“, werde „die Geschichte der DDR mehr oder weniger lautlos beerdigt – und der nächsten Generation als Leiche im Keller vererbt“. (Zit. auf S. 11) Art und Weise der Unterbringung des Museums für Deutsche Geschichte im Osterliner Zeughaus Unter den Linden – begriffen von einem Kommentator der *ZEIT* als „Wendung durch Gottes Führung“ – lassen Verena Blaum zu Recht fragen, ob „so die lautlose Beerdigung der DDR-Geschichte verläuft“. (S. 11).

6.

Ungeteilt ist ihrer Beurteilung zu folgen, daß Erinnern an die gemeinsame Zeit des Nationalsozialismus in beiden deutschen Staaten mit jeweils unterschiedlichen Argumenten verhindert wurde. In der Tat kann die Option auf eine gemeinsame deutsch-deutsche Zukunft daher nur dort anknüpfen, wo Deutschland zu existieren aufgehört hat: „1945 begann 1989, aber nicht als Ende der Nachkriegszeit, wie öfter zu hören ist, sondern als Anfang einer Konfrontation mit geteilter deutscher Geschichte, unterschiedlichem Erinnern.“ (S. 12) Beizupflichten ist ihrem Aufruf, von der systematischen Ausgrenzung der ostdeutschen Historikerzunft abzugehen, um deutsche Identitätsfindung leisten zu können: Diejenigen sollten in erster Linie die Geschichte der DDR, die neue Geschichte der DDR, schreiben, die sie selbst erlebt haben, zumal auch den westdeutschen Zeithistorikern das Recht für ihre Geschichte zuteil war. (S. 13.)

Wann dieser maßvolle Aufruf angenommen wird, wird davon abhängen, welche Bündnisse jene Wissenschaftler schließen, die derzeit noch Vorbehalte plagten. An Deutlichkeit läßt sein Gedanke jedenfalls nichts zu wünschen übrig, heißt es doch ausdrücklich: Es war den westdeutschen Zeithistorikern „das Recht für ihre Geschichte zuteil“. Nicht zu *diesem* müssen sich sonach alle Zeithistoriker gezählt wissen, die sich mit Verborgenen oder Zugedecktem des „Dritten Reichs“ oder der Nachkriegszeit auseinandersetzen und denen gar nicht so selten die „Gnade der Spätgeburt“ vorgeworfen wird – übrigens keineswegs ausschließlich von Personen der älteren Generation. Diese völlig ungerechtfertigte und ungebührliche Disqualifikation, die jedwede (Be-)Wertung gesellschaftlicher Ordnungsgefüge nicht erlebter oder mitgestalteter früherer Zeiten per se vollkommen ausschließen würde, hängt von vielen handfesten,

vielfach einander stützenden Faktoren ab, die hier nicht einmal ansatzweise referiert werden können.

Unübersehbar ist freilich, daß für die Nährlösung solcher Faktoren gar nicht so selten „ungeschliffene“ Aussagen aus der Feder oder aus dem Munde mancher Journalisten und Politiker sorgen, die zu ungeschlichteter Äußerung, zu nebulöser „Geschichtsschreibung“ im alltäglichen Umgang mit aktuellen Problemen neigen, auf dem rechten Auge blind oder aber mit dem rechten Auge blinkend. Kann es da wundern, wenn antidemokratische Einstellungen, geborgen und gepflogen im familiären Schoße, also „sinnlich“ erfahren (im mehrfachen Wort-sinn), gerade durch simplifizierende oder verschleiernde Aussagen verstärkt werden, behaftet mit patriarchalischen Versatzstücken und diesen verhaftet, ohne (seit geraumer Zeit schon wieder) den innewohnenden tieferen Rekurs offenlegen zu müssen? Applaus von der „richtigen“ Seite ist ohnehin gewährleistet...

7.

„Für die bisherige Darstellung der Geschichte der Bundesrepublik“, gibt Verena Blaum zu bedenken, könnten im Verlaufe der neuen DDR-Geschichtsschreibung durchaus „neue Fragestellungen auftauchen und zu Korrekturen führen“. (S. 13) Geboten sei daher Kooperation im Sinne des Vorschlags von Habermas, geboten sei Begegnung, in der beide Seiten einander Autonomie gewähren und Distanz wahren. Geboten seien Konzepte, in denen beide Seiten jeweils die Leistungen der anderen zur Kenntnis nehmen. Schließlich gäbe es da „mehr zu entdecken“, ergänzt die Autorin beziehungsweise, „als manche Wissenschaftler sich vorstellen mögen, zumal westdeutsche.“ (ebd.)

Für die Reaktionen, die ein solcher Satz auslöst oder bereits hervorgerufen hat, läßt sich ein schillerndes Szenario ausmalen, das in stark verkürzter Fassung lautet: Manche Wissenschaftler, „zumal westdeutsche“, werden die angesprochene Entdeckungsmöglichkeit überhaupt nicht zur Kenntnis nehmen und deshalb stumm bleiben, dichthalten. Andere wiederum werden diese Möglichkeit als potentielle Gefährdung ihrer Forschungsergebnisse einstufen und deshalb – auch – beharrlich schweigen. Nicht wenige hingegen, die neugierig auf Entdeckungen sind, werden sich wahrscheinlich fragen, welche Projektpläne die Autorin schon in petto hat. Das übergeordnete Motto stünde jedenfalls schon fest: „Das Getrennte sichten, um das Gemeinsame zu entwerfen.“ (ebd.) Eine bessere Maxime deutsch-deutscher Wissenschaftsbeziehungen läßt sich ohnehin nicht denken.

8.

Verena Blaum versteht ihre Studie als ersten Versuch der kommunikationswissenschaftlichen Forschung in Westdeutschland, einen Beitrag zur Mediengeschichte deutscher Nachkriegszeit in der SBZ (Sowjetischen Besatzungszone)/DDR auf systematisch empirischer Basis zu leisten. Die Bezeichnung „erster Versuch“ erklärt die Verfasserin schlicht, aber unüberbietbar überzeugend: Damals, als sie sich entschied, den *SONNTAG* zu untersuchen, habe sich sonst niemand für dieses Forschungsobjekt interessiert, und das legitimiere „auch

nachträglich noch seine Bearbeitung aus westdeutscher Sicht“. Heute „gehörte“, er ihr nicht mehr, denn er sei schon Teil jener ungeschriebenen DDR-Geschichte, die sie selbst nicht erlebte. (ebd.)

Als *erster* Versuch klassifiziert sich die Arbeit obendrein durch die deklarierte Absicht, unabhängig vom Untersuchungsgegenstand „hinsichtlich der selbst fachintern noch kaum“ diskutierten Methodologie der historischen Inhaltsanalyse „etwas zu bewegen“. (ebd.) Angesichts mündlich vermittelter, frischweg oder forsch vorgetragener Vorbehalte mancher Kommunikationswissenschaftler, inhaltsanalytische Verfahren würden in ihrer rückwärts bezogenen Projektion bereits am Sprachzugriff scheitern, erfrischen allein schon die Überlegungen im Einleitungskapitel „Vorbemerkung und Fragestellung“. Im Kontext mit ihrer bevorzugten „Systematik der offenen Form“ nähert sich Verena Blaum hier konkret den Komplikationen, die eine Inhaltsanalyse historischer Texte aufwirft, um sie im Rahmen methodologischer Überlegungen (vgl. das Kap. „Wege zur historischen Inhaltsanalyse“, S. 51-57) ausführlich zu diskutieren und die erzielten Ergebnisse forschungsleitend umzusetzen (vgl. Kap. „Anlage der Untersuchung und Kategorien“ (S. 57-82).

Kategoriebildung bzw. -definition und -operationalisierung im Bogen eines Kurzbeitrages gebührend zu erörtern, wäre absolut unredlich. Sie zu bewerten sollen jene anzuregen (zeit-geschichtlichen Untersuchungen berechtigt sein, die sich von den Überlegungen der Autorin beflügeln lassen, um forschungsaktive Reflexion anzustreben, fortschrittlich orientiert und geeignet zum weiteren Fortschritt kommunikationshistorischer Forschung.

So wenig das Editorial der vorliegenden Studie eine reine Pflichtübung darstellt, als solche sich so manches Vorwort als Ergebnis einer „lästigen“, aber unentbehrlichen Aufgabe hinter noch so schwungvollen Formulierungen zu erkennen gibt, so eicht den umfangreichen Anmerkungen extraordnäre Güte. (S. 187-222) Mehr als Lesegenuß kann einem Anmerkungsapparat nicht zur Ehre gereichen.

9.

Den *SONNTAG* gibt es im alten Gewande nicht mehr: Mitte 1990 erschien die Wochenzeitung bereits im Eigenverlag und Ende 1990 ging sie in einem neuen Konzept mit der ehemaligen westdeutschen *Volkszeitung* auf. Seitdem trägt sie den Titel *Freitag*.

VERENA BLAUM: *Kunst und Kultur im SONNTAG 1946-1959*. Eine historische Inhaltsanalyse zum deutschen Journalismus der Nachkriegsjahre. Köln: Verl. Wissenschaft und Politik 1992. 227 S. (= Bibliothek Wissenschaft und Politik, Bd. 48.)

Wolfgang Duchkowitsch

Rezensionen

WILL SCHABER: *Profile der Zeit. Begegnungen in sechs Jahrzehnten*. Hrsg. von Manfred Bosch. Mit einem Vorwort von Agathe Kunze und Zeichnungen von B. F. Dolbin. Eggingen: Edition Isle 1992. 352 S.

Die vorliegende Auswahl, in der eine ganze Epoche aus bekannten und weniger bekannten Biographien er- steht, vereinigt verstreut erschienene Arbeiten des Autors. Sie enthält sämtliche umfangreiche Porträts und einige seiner Reden, die er anlässlich diverser Ausstellungseröffnungen gehalten hat. Den Rest machen journalistische Beiträge aus. Nachdrücklich verweist Manfred Bosch auf den Versuch, eine thematisch möglichst breite und vielfältige Auswahl mit den Anforderungen eines repräsentativen Querschnitts zu verbinden – ein Versuch, der sicherlich nicht leicht gefallen ist, zumal auch die Vorlieben des Autors berücksichtigt werden sollten, die von jeher dem Entlegenen und Vergessenen gegolten haben. Das Ergebnis läßt sich sehen. Die Auswahl ist ein exquisiter Schatz für jene, die wissen wollen, wo Kleinodien journalistischer Kultur und humanitärer Gesinnung zu finden sind, eine Dokumentation für jene, die erkennen wollen, welche Höhen und Tiefen einer journalistischen Laufbahn jemand durchlaufen mußte, bis ihm der Titel „Ehrenjude“ zuteil wurde. Agathe Kunze, die Will Schaber 1923 bereits als Volontär der *Sonntags-Zeitung* in der Redaktionsstube ihres Vaters kennengelernt hat, verleiht ihm ohne Verlust von Augenmaß sogar die qualitative Auszeichnung „Ehreneuropäer“ und „Ehrenweltbürger“.

Ihr ist in erster Linie zu danken, daß der Band kraft Kostenübernahme durch die Erich Schärer-Journalistenhilfe zustande gekommen ist. Weitere Unterstützung erfuhr das Vorhaben durch die Aufgeschlossenheit des Instituts für Zeitungsforschung in Dortmund, das den Vorlaß Will Schabers verwahrt. Anerkennung verdient aber nicht zuletzt das verlegerische Engagement. Segmente der Arbeit Will Schabers zu präsentieren und zugleich auf sein gesamtes Oeuvre aufmerksam zu machen.

Will Schaber, 1905 in Heilbronn geboren, Journalist am dortigen *Neckar-Echo*, dann in mehreren Blättern in Sachsen und Berlin tätig, verfaßte 1927 die 13 Seiten starke programmatische Flugschrift *Zeitung und Zeit*, die im Jahr danach eine zweite Auflage mit einem Umfang von 24 Seiten erfuhr. Darin finden sich viele Sätze, die gerade wegen ihres idealistischen Zuschnitts nichts von ihrer Aktualität verloren haben, wie z.B. die folgende Sentenz: „Muß denn der Journalist der Lakai der Bedürfnislosigkeit sein? Der Journalist hat die Aufgabe, auch gegen den Strom zu schwimmen, wenn es sein muß. Er muß ein Pädagoge größten Stils sein.“ (Zit. nach Manfred Bosch, der unter der Überschrift „Exil als Weltgewinn“ das biographische Nachwort zum Band geschrieben hat, S. 305 - 335; hier S. 305) Getrost ernst dürfen demnach die Fragen von Agathe Kunze genommen werden, die sie an den Beginn des

Vorworts stellt: „Hat sich die Tätigkeit des Journalisten in den letzten Jahrzehnten durch die neuen Medien wesentlich verändert? Ist seine rein kommerzielle Orientierung noch vermeidbar?“ (S. 7)

Will Schaber emigrierte 1933 in die Tschechoslowakei und von dort 1938 in die USA, wo er als Mitarbeiter des *British Information Service* wirkte, später bei Peter von Zahns Fernsehorganisation *Reporter der Windrose*, wo er „researcher, contact man, public relations man, kurz, Mädchen für alles“ war. (S. 327) Mit Ende der Zahn-Fernsehproduktion im Jahr 1965 kehrte er zur freien Mitarbeit in Zeitungen zurück, vor allem im *Aufbau*, den er konsequent wie erfolgreich für Fragen und Ergebnisse der Exilforschung öffnen konnte. Der Drucknachweis seiner wiederveröffentlichten journalistischen Leistungen legt gerade davon ein beredtes Zeugnis ab. (S. 345 - 346)

Den Plan zum vorliegenden Band kommentierte Will Schaber auf seine Weise: „Das wäre wieder ein Buch, das wohl rezensiert und empfohlen werden könnte, aber nachher ungelesen in Archiven und Bibliotheken herumsteht.“ (S. 9) Auf daß dies nicht eintreffe, sei unverzüglich auf die Fachbibliothek des Wiener Instituts für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft (Signatur: 14.823) verwiesen.

Ein Band, der nahezu 50 verschiedene Beiträge eines Autors wiederabdruckt, läßt sich nicht lesen wie eine geschlossene Lebensgeschichte, auch wenn er höchst lebendig und variationsreich die Geschichte eines journalistischen Schaffens über die Wegstrecke von sechs Jahrzehnten vermittelt. Den Band sollte man zunächst vielleicht anhand von Leseproben „kosten“ und erst danach nach freier Wahl Stück für Stück erarbeiten, auf daß die einzelnen Teile sich zum Ganzen fügen.

Der österreichischen Leserschaft kann die Lektüre solcher Beiträge als Einstieg in den Band angeraten werden, die von gebürtigen Österreichern handeln: „B.F. Dolbin und seine Kopfstenogramme“; „Arnold Höflriegel“; „Der Fall Ullmann - Liernan - Oulmänn“; „Über Otto Stoessl“; „Eine literarische Detektivarbeit über Robert Musil“ und „Buchverleger Frederick Praeger“. Zu dieser Reihe gehört noch unbedingt der Aufsatz „Das Wiener Dokumentationsarchiv“, eine wichtige Würdigung der exzeptionellen Leistungen des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes. Danach könnte es sich als hilfreich erweisen, das dankenswert angefügte Personenregister (S. 347 - 352) durchzugehen, um weitere Österreicher zu entdecken, wie z.B. im Aufsatz „Der Mann von Marseille“, verfaßt im März 1992. Hier erinnert Will Schaber an das erfolgreiche Wirken des Karikaturisten Willi Spira und in memoriam an Carl Frucht als Fluchthelfer von Exilanten aus dem besetzten Frankreich. (In diesem Zusammenhang sei auf die nachfolgende Besprechung der Autobiographie „Verlustanzeige“ von Carl Frucht verwiesen.)

Wer journalismushistorischem Interesse frönt, ist gut beraten, sich folgender Aufsätze anzunehmen: „Nestor des deutschen Journalismus. Zum 90. Geburtstag von Moritz Goldstein“ und „Eine Zeitung als Heimat“. Und wer schließlich über die Lektüre des ge-

santen Bandes hinaus noch mehr über die große Schaffenskraft des vielseitig tätigen Autors erfahren will, kann sich auf die „Bibliographie Will Schaber“ (S. 339 - 344) verlassen. Dort glänzen für kommunikationsgeschichtlich Interessierte zwei Buchtitel auf: „Weinberg der Freiheit. Der Kampf um ein demokratisches Deutschland von Thomas Münzer bis Thomas Mann“, New York 1945 sowie „Leitartikel bewegen die Welt“, Stuttgart 1964.

Ein anderer mediengeschichtlicher Band kam aufgrund des „Vertragsbruchs durch den Verlag“ (S. 329; durch welchen Verlag, wird verschwiegen) nicht ans Licht der Öffentlichkeit. Er sollte den Titel „Flugschriften und Pamphlete der Weltgeschichte“ tragen. Will Schaber wollte, wie der Herausgeber betont, „eine historisch ausgreifende und inhaltlich höchst anregende Sammlung einschlägiger Beispiele vorlegen“, (ebd.) Trotz Unkenntnis juristischer Konsequenzen des „Vertragsbruchs“ stellt sich angesichts einer so positiven Bewertung die Frage ein, ob nicht vielleicht der Verlag Isle für die Edition dieser Sammlung sorgen könnte.

Wolfgang Duchkowitsch

KARL FRUCHT: *Verlustanzeige. Ein Überlebensbericht*. Wien: Kremayr & Scheriau 1992, 284 S.

1938 emigrierte Karl Frucht im Alter von 27 Jahren gemeinsam mit der Schriftstellerin Hertha Pauli, seiner „Lebensfrau“, nach Paris. Von dort gelang es ihm, auf abenteuerlichen Wegen nach Marseille zu kommen, wo er mit dem berühmten amerikanischen Fluchthelfer Varian Fry zusammenarbeitete, um Freunde und Bekannte - darunter Walter Mehring, Alma und Franz Werfel, Leonhard Frank - über die Pyrenäen in die Freiheit zu lotsen. Er selbst gelangte von Lissabon aus in die Vereinigten Staaten. Von dort kehrte er als „Interrogation Officer“ der US-Arme nach Europa zurück: „Eines der bewegendsten Kapitel des Buches“, wird dazu auf der zweiten Seite des Klappentextes vermerkt.

Klappentexte können sich der Person eines Autors bestenfalls rudimentär annähern. Dies ist eine Binsenweisheit, gewiß, und trifft insbesondere dann zu, wenn solche Texte einen autobiographischen Band begleiten und umrahmen sollen, erst recht, wenn sie die Autobiographie eines Menschen vermarkten sollen, der ohne sein Wollen ein bewegtes - in der Schlichtheit seiner Erzählung zutiefst bewegendes - Leben erlebt hat und bei Erscheinen seines einzigen Buches bereits ein Jahr tot war. Dennoch gelingt es dem Text, einen ersten Zugang zum Autor zu schaffen, der in Wien als Sohn eines jüdischen Journalisten aus Brünn aufwuchs, schon mit achtzehn Jahren mit der Literaturszene in Berührung kam und schließlich Mitte der dreißiger Jahre gemeinsam mit Hertha Pauli die *Österreichische Korrespondenz* gründete, eine „lockere, aber ambitionierte Art literarischer Agentur, die Texte österreichischer und deutscher Autoren an Zeitungen und ins Ausland“ vermittelte - „verkaufte“, wie es falsch und platt im Klappentext heißt. Hätte Karl Frucht diese Zuschreibung noch lesen können, wäre wohl ein verständnisvolles, zartes

Lächeln in seinem Gesicht gestanden, für ein paar Augenblicke nur, ohne sich dieser Diktion zu verwehren. Gewiß hätte er es sich versagt, auf die betreffende Stelle im Buch hinzuweisen: „Wir strukturierten uns als Autorenkollektiv: Den Erlös aus den Nachdrucken verteilen wir - abzüglich einer Provision - nach einem Schlüssel an alle Autoren, auch an jene, die nicht gedruckt worden waren.“ (S. 102)

Überhöhte Leidenschaftlichkeit liegt dem Autor fern. Knapp hält er im Epilog seines Überlebensberichtes fest: „Mein eigenes Leben könnte ich in einer Verlustanzeige zusammenfassen: Verlust der jugendlichen Träume, Verlust einer untreuen Heimat, unwiederbringlicher Verlust so vieler Freunde und so mancher großen Lieben; am schmerzlichsten aber war der Verlust der Freiheit durch die Verwicklung in die politischen Wirren meiner Epoche und der Verlust an Zeit in so mancher unbefriedigender Erwerbstätigkeit.“ (S. 284) Das ist der Fond, auf den es beim Lesen dieses Bandes von seiner ersten bis zu seiner letzten Zeile ankommt. Neuerdings, neuerlich oder erneuernd soll ja Heimat angesichts der bevorstehenden Nationalratswahl in Österreich „alt-neue“ Qualitäten gewinnen oder solche wenigstens suggerieren, um damit in der Wählergunst zu punkten. Doch was ist Heimat, was ist unsere Heimat und wo liegt sie? Dieses Buch erzählt über weite Strecken von einer Heimat, die Karl Frucht schon vor dem „Anschluß“ im Jahre 1938 als „kalt“ empfunden hat (vgl. die Überschrift des ersten Kapitels „Die gute kalte Zeit“). Gleichwohl ist dieses Buch nicht nur die Geschichte eines Wieners jüdischer Herkunft, sondern auch eine Heimatgeschichte, die nicht die Geschichte unserer Heimat nach 1945 ist. Schließlich verlor Österreich mit 1938 für immer einen wichtigen Teil des Landes, und die verbliebenen Teile wurden kälter. So kommt denn die Resignation des Autors nicht von ungefähr: „In Wien habe ich stets das Gefühl, daß man mich nicht akzeptiert. Wer hat mich schon hierher zurückgerufen oder meine vielen anderen Schicksalsgefährten? Noch bieten einige Kaffeehäuser in Wien eine gewisse Zufluchtsstätte vor der Vergangenheit. Mit den ausländischen Zeitungen, die dort aufliegen, fühle ich mich mit der Welt verbunden; die österreichischen Zeitungen sind wahrlich zu provinziell.“ (S. 283-284)

Muß da nicht jedes noch so engagierte verlegerische Bemühen versagen, Karl Frucht durch die Publikation einer Autobiographie heimzuholen, die ihm nur im Entstehen zu erleben gegönnt war? Muß da nicht jedes Bemühen blaß bleiben im Licht des schlicht erzählten Zwanges, sich als Exilant jahrzehntelang in ungeliebten Broterufen - z.B. als Organisator und Redakteur bei der WHO in Genf und Neu Dchli - durchzuschlagen, anstatt die Sehnsucht nach literarischem Wirken stillen zu können? Die Antwort fällt nicht schwer, selbst wenn nicht jeder Grund ein leichter ist: Keinesfalls!

Ganz gewiß nicht angesichts der Art und Weise, mit der so manche Zeitgenossen, die ihr Aufgewachsen-Sein in der NS-Diktatur weder im Herzen noch im Geiste je überwunden haben, „großzügig“ Karl Frucht zu übersehen meinten - selbst als sein Lebensfaden schon sehr dünn war und er mit Hilfe einer kongenialen jungen Bibliothekarin eine Hertha-Pauli-Gedächtnisausstel-

lung in der Österreichischen Nationalbibliothek gestaltet. Gewiß nicht angesichts der Schirmer öffentlichen Gewissens, die aus der „Frauerarbeit“-Idee (von „Sonntagsrednern“ zur gefälligen Noblesse verarbeitet) Tun und Handeln ableiten. Gewiß nicht angesichts des Wissensdranges junger Menschen, authentische Kenntnis von Konsequenzen der mit verschämter Chiffre („dunkle Zeit“) zugedeckten Ära des Nationalsozialismus in Österreich zu erhalten. Ganz gewiß auch nicht angesichts jener Lesehungrigen, die zunächst bloß in die Erlebniswelt von Karl Frucht als Kind in den zwanziger Jahren eintauchen wollen, als der höhnische Spottvers „Jud, Jud, spuck in n' Hut, sag der Mutter, es ist gut“ zum Standardrepertoire der Wiener „Gassenjungen“ zählte (S. 37) und der allsonntägliche Besuch des „Mozart-Kinos“ im 9. Wiener Bezirk, des Kinos „schlechtweg“, nicht bloß ein Spektakel war: „Wir Kinder fieberten; mit Zurufen glaubten wir wirklich den Filmhelden warnen, mit Pfiffen und Schreien irgendwelche Verfolger schrecken zu können. Mit heiser geschrienen Kehlen verließen wir meist den Kinosaal. Und die Augen glänzten. Wie schön war es ohne Eltern, ohne Lehrer, in dieser Kinder-Kino-Welt.“ (S. 57)

„Im nachhinein habe ich ein schlechtes Gewissen“, eröffnet Brigitte Hamann das Vorwort. Mit Ausflüchten habe sie auf das Bemühen von Karl Frucht reagiert, mit ihr in Kontakt zu treten, und erst dann einer Begegnung zugestimmt, nachdem er in einem Hörfunkinterview Hertha Pauli erwähnt hatte, die sie wegen deren Vorstudien zur Biographie Bertha von Sutners interessierte. Deshalb habe sie Karl Frucht vorgeschlagen, den in der Österreichischen Nationalbibliothek befindlichen, ungeordneten Nachlaß zu sichten und aufzuarbeiten: „Und wieder ein Auftrag, dem er sich lächelnd und hilfsbereit unterzog.“ (S. 6) Was sie ihm damit antat, sei ihr erst bewußt geworden, „wo ich Karl Fruchts Erinnerungsbuch kenne“. (S. 7) Erst „jetzt“ wisse sie, „wie sehr er unter dieser Aufgabe gelitten hat, wie schmerzlich ihm die Arbeit war, wieviel ‚Herzweh‘ sie verursachte.“ (Ebda) Er aber habe „diesen letzten Liebesdienst für seine Hertha“ getan, die nicht ihn, sondern einen anderen geheiratet hatte, „wie er sein ganzes Leben für andere diensbeflissen war“. (Ebda)

Angesichts des Schmerzes, den Karl Frucht bei der Bearbeitung des Nachlasses überkam, ehrt Brigitte Hamann das offene Eingeständnis: „Und ich Ahnungslose meinte, ihm einen Gefallen getan zu haben mit meinen Vorschlägen.“ (S. 6-7) Andererseits erstaunt, daß sich eine weithin als Verfasserin von Biographien „großer“ Personen bekannte Historikerin nicht von vornherein ausreichend in den ganzen Menschen Karl Frucht einfühlen konnte. Das gibt zu denken, und es kann nur gut sein, daß es zu denken gibt, obwohl es hier nicht darum geht, die „kleine“ Geschichte der Begegnung zwischen einer arrivierten Historikerin und einem verzweifelt Kontakt suchenden Exilanten aus Wien zu einem Paradebeispiel für Fehlverhalten zu erheben. Sie soll bloß als Hinweis dafür dienen, daß noch so große wissenschaftliche Seriosität und souveräne Kenntnis von Quellen keineswegs ohne gleich große Sensibilität gegenüber einem betroffenen Menschen auskommen können, der auf seine Weise ein ganz Großer war.

Mit den leisen Schlußworten zum Begräbnis von Karl Frucht gewinnt Brigitte Hamann den Rezensenten wieder, dem es gegönnt war, den Autor bei der Gestaltung der Hertha-Pauli-Gedächtnisausstellung am Rande betreuen zu können: „Es war ein sehr berührendes, sehr liebevolles, sehr wienerisches Begräbnis. Raimunds ‚Brüderlein fein‘ wurde gestungen, als wäre Karl Frucht nie aus Wien vertrieben worden. Am offenen Grab spielte ein Streichquartett Schubert. Den letzten Gang des Achtzigjährigen begleiteten lauter junge Frauen. Sie warfen Papiere und Blumen mit der Wiener Erde in sein und Herthas Grab.“

Wolfgang Duchkowitsch

ELKE NIEBAUER (Bearb.): *Rundfunkpublikationen. Eigenpublikationen des Rundfunks und Fachperiodika 1923-1992. Ein Bestandsverzeichnis*. Hrsg. vom Deutschen Rundfunkarchiv: Historisches Archiv der ARD. Frankfurt a.M. 1992. XI, 474 S. (= *Materialien zur Rundfunkgeschichte*. Bd. 4.)

Rezensenten von Bestandsverzeichnissen sowie von Bibliographien neigen mitunter zu Extremen. Entweder ergießen sie sich in höchsten Lobesworten oder machen sich in akribischer Weise auf die Suche nach bibliographischen „Sünden“. Die nachstehende Besprechung dient in erster Linie der Sachinformation.

Mit dem vorliegenden Band gibt das Deutsche Rundfunkarchiv (DRA) einen Überblick über seine Bestände an Eigenpublikationen des Rundfunks von den Anfängen bis 1992. Das Bestandsverzeichnis umfaßt – wie schon in der ersten Auflage 1966 – die Publikationen der Sendergesellschaften (1923-1945), der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten (nach 1945), ihrer Gemeinschaftseinrichtungen und ihrer Werbetochtergesellschaften. Hinzugekommen sind die Veröffentlichungen der seit Mitte der 90er Jahre in der Bundesrepublik tätigen privaten Rundfunkveranstalter und ihrer Verbände, der für die Kontrolle dieser Veranstalter zuständigen Landesmedienanstalten sowie der sogenannten Einrichtung (Funkhaus Berlin und Deutscher Fernsehfunk), die vom 3.10.1990 bis Ende 1991 für die Rundfunkversorgung der neuen Länder zuständig war. Zudem werden die im DRA vorhandenen Zeitschriften und für die (historische) Rundfunkforschung relevanten Fachperiodika ausgewiesen.

Der im Band ausgewiesene Bestand des DRA steht primär den Rundfunkanstalten sowie Fachwissenschaftlern und Journalisten für Forschungszwecke und zur Vorbereitung von Veröffentlichungen künstlerischen, bildenden und informierenden Charakters zur Verfügung. Diesem deutlich sichtbaren Interesse an einer (halböffentlichen) Verwertung entsprechen die detaillierten Hinweise für den Benutzer. Sie sind Pflichtlektüre. Ansonsten würde man sich bei der Benützung heillos verirren. Nur mit ihrer Hilfe kann in das dreistufige, komplizierte, anders aber kaum lösbare Hierarchiesystem eingedrungen werden, das die rund 3.000 Datensätzen ordnet.

Der Bestand ist unterhalb der Gliederung in Sendergesellschaften/Anstalten nach einem sechsteiligen

Schema grob systematisiert: von Jahrbüchern, Jahres-, Rechenschafts- und Geschäftsberichten, Statistiken, Haushalts- und Organisationsplänen, Tagungen und Sitzungsberichten allgemeiner Art (= Pkt. 1 des sechsteiligen Schemas) bis hin zu Eigenveröffentlichungen und Buchreihen zu verschiedenen Aspekten des Rundfunks (= Pkt. 6). Innerhalb dieser Systemgruppen sind die Publikationen mit laufenden Nummern versehen. Diese Numerierung hat keinen systematischen Charakter, sondern erfolgt unter Zufallskriterien wie z.B. der Reihenfolge des Eingangs der Publikationen – gehorchend dem Numerus currens also, einem Ordnungsprinzip, das nur Laien nicht einsichtig sein will.

Angesichts dieser schätzenswerten Leistung, ohne die sich eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit historischen wie aktuellen Forschungsfragen schwer tun würde, stießen allfällige Forderungen nach einem Autorenregister an die Grenze der Anmaßung. Selbst dem eifrigsten Wissenschaftler wird die Mühe wohl zugemutet werden können, das Verzeichnis nach den ausführlich beschriebenen Ordnungskriterien durchzusehen und fündig zu werden. Daß bei solchem „Stöbern“ häufig genug auch andere nutzbringende „Entdeckungen“ gemacht werden, sollte die Bereitschaft zur günstigen Annahme und häufigen Benutzung dieses Verzeichnisses in fachwissenschaftlichen Kreisen sogar fördern. Für andere Kreise kann an dieser Stelle ohnehin nicht gesprochen werden.

Wolfgang Duchkowitsch

ANGELA SCHÜTZ; FELIX MITTERER: *Fremdsein. Literarische Wanderungen*. 1. Aufl. Wien: Jugend und Volk 1992. 240 S.

Die Anthologie versammelt Texte von nahezu 60 Autoren und Autorinnen der Welt-, Exil-, Gastarbeiter- und Migrantenliteratur. Sie reichen von Hygin, über Dante Alighieri, William Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe, Georg Christoph Lichtenberg, Wilhelm Hauff, Joseph von Eichendorff, Friedrich Nietzsche, Franz Kafka, Kurt Tucholsky, Bertold Brecht, Franz Werfel, Rose Ausländer, Nelly Sachs, Mimi Grosberg, Hilde Spiel, Hermann Haken, Günther Anders, um nur einige zu nennen, bis zu Elic Wiesel („Angst vor dem Fremden“, ein Beitrag, der 1991 in der Zeitung „Der Standard“ veröffentlicht wurde).

Angelika Schütz, geb. 1947 in Wien, Schauspielerin, seit 1987 Zusammenstellung und Lesungen literarischer Programme zu den Schwerpunkten Antisemitismus, Exilliteratur und Frauenlyrik, und Felix Mitterer, geb. als Sohn eines rumänischen Flüchtlings 1948 in Achenkirch/Tirol, seit 1977 freiberuflich als Autor und Schauspieler tätig, ließen sich, so der Klappentext, bei der Herausgabe dieser Sammlung von der Idee leiten, einen poetisch-essayistischen Zugang zum Begriff des „Fremdseins“ zu finden, sein weites Spektrum – vom Fremden in mir selbst zum Fremden vor der Tür – literarisch auszuloten.

Wie wichtig dieser Band ist, zeigt sich im Alltag, bei „Marktstandlern“ wie bei „gestandenen“ Journalisten und Politikern, zeigt sich im Aufruf zum Fremdenhaß, ohne den „es durchaus vorstellbar“ wäre, „daß wir an

unserem eigenen Mitleide zugrunde gehen und uns so lange der Armut öffnen, bis wir selbst ein Teil dieser Armut geworden sind“ (Humbert Fink, „Kronen-Zeitung“, Oktober 1991), zeigt sich in der beachtlichen Kälte, aus der heraus so mancher rechtsorientierte Ideologe roh zu einem Drohvokabel des rassenpolitischen Amtes der NSDAP greift: Umvolkung. Wer wissen will, was mit dieser „Wortschöpfung“ und anderen sprachlichen Kreationen wie „Rückdeutschung polonisierter Deutschstämmiger“ gemeint und beabsichtigt war, dem sei zur Lektüre die Broschüre „Nationale Fremdvolkpolitik“ empfohlen, die Egon Luschner in Jahre 1942 „für den Dienstgebrauch“ verfaßt hat. Dieses „Dienstheft“ ist in der Österreichischen Nationalbibliothek einzusehen. Wer dagegen wissen will, wie sich „Trübners Deutsches Wörterbuch“, 1940, mit „Fremdsein“ und den „Fremden“ auseinandergesetzt hat, der wird auf Seite 10 des Besprechungsbuches fündig: „Im allgemeinen begegnet man den Fremden mit Mißtrauen, sie gelten als Vorboten der Pest und des Kriegs.“

Wie lapidar lautet dagegen die Kategorisierung des Fremden im Österreichischen Fremdenpolizeigesetz (1954), § 1, nachzulesen auf Seite 13: „Personen, die die österreichische Staatsbürgerschaft nicht besitzen, sind Fremde im Sinne dieses Bundesgesetzes.“

Doch um wieviel näher kommt der Wirklichkeit ein Gedicht von Nelly Sachs, das mit den Zeilen beginnt „Kommt einer / von ferne“ und mit dem Satz schließt: „Ein Fremder hat immer seine Heimat im Arm / wie eine Waise / für die er vielleicht nichts / als ein Grab sucht.“ Dieses Gedicht bildet den Auftakt der Textsammlung (S. 9). Mit einem anderen Gedicht von Nelly Sachs klingt es aus, mit dem Gedicht „Chor der Wandernden“ (S. 233). Seine letzte Strophe lautet:

O wir Wandernde,
Kriechende Würmer für kommende Schube,
Unser Tod wird wie eine Schwelge liegen
Vor euren verschlossenen Türen!

Die ausgewählten Texte provozieren die Erkenntnis unserer eigenen Schwächen. Sie rufen zur Bereitschaft auf, Fremde ohne Angst und Beklemmung zu begegnen. „Fremdsein“ ist damit kein Buch, das man im Urlaub liest, kein Buch, das man neben zwei anderen mit auf „die Insel“ nimmt, sondern ein Buch, das Lesen lohnt, immer wieder.

Wolfgang Duchkowitsch

THOMAS BAUER: *Deutsche Programmepresse 1923 bis 1941. Entstehung, Entwicklung und Kontinuität der Rundfunkzeitschriften*. München (uws.): Saur 1993. 456 S. (= *Rundfunkstudien*, 6.)

Bei dem vorliegenden Band handelt es sich um die korrigierte und erweiterte Fassung einer Dissertation, die Winfried B. Lerg betreut hat. Sie wurde 1991 von der Philosophischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität approbiert. Ausgehend vom Befund, daß die Programmepresse als Quelle für die Geschichte des Rundfunks ständig an Bedeutung zugenommen hat, aber nur selten zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen selbst wurde, greift Thomas Bauer drei

Fragen auf: „Wie ... kann man mit einer Quelle arbeiten, ohne die Interessen zu kennen, die hinter ihr standen? Was waren das für Verlage, die vor rund 70 Jahren publizistisches Neuland betreten und eine Programmzeitschrift gründeten? Welche Auflage erreichten die Publikationen insgesamt und welche Titel hatten den größten Erfolg?“ (S. 17)

Wirkt ein derartiges Erkenntnisinteresse ziemlich schmal, so scheint diesen Eindruck auf den ersten Blick der Vermerk des Dissertanten noch zu verstärken, mit Hilfe einer Übersichtsarbeit die aufgezeigte Lücke in der Rundfunk- und Pressegeschichtsschreibung zu schließen. Doch welche „Übersichtsarbeit“ Thomas Bauer präsentieren möchte, entschlüsselt sich, wenn jene Argumente betrachtet werden, die der Verfasser zum Nachvollzug seines Untersuchungsansatzes und seiner weitreichenden Intentionen einleitend offeriert:

1. Eine Übersichtsarbeit kann keineswegs „die Geschichte jedes einzelnen der etwa 150 Blätter“ darstellen, die zwischen 1923 und 1941 erschienen sind, allein schon deshalb, weil viele derartige Objekte in keiner Bibliothek gesammelt wurden und als verloren gelten müssen. (S. 17)

(Anm.: Dieses Problem wäre selbst dann nur wenig gelindert, sollte sich noch die eine oder andere geschlossene Sammlung einer als „verloren“ geltenden Programmzeitschrift in privater Hand befinden und ihrer Erschließung harren.)

2. Eine Einschränkung des Untersuchungszeitraumes auf die Jahre vor der nationalsozialistischen Machtübernahme würde zu einer unstatthafter Verkürzung wissenschaftlicher Einsichten führen, zumal es Prozeß- und Strukturkontinuitäten auch im Bereich der Programmschriften gegeben hat. Diese könnten keineswegs angemessen untersucht werden, wenn der 30. Jänner 1933 als Zäsur betrachtet wird; Die eine Periode könne eben nicht ohne die andere analysiert werden. (ebda)

(Anm.: Diese Position ist keineswegs verwegen, sondern außerordentlich verdienstvoll. Aus ihr lassen sich auch ohneweiteres Aufgaben für noch offene Fragen der zeitgeschichtliche Medienforschung in Österreich ableiten, auch wenn gewisse medienpolitische Analogien zwischen dem „Ständestaat“ und dem „Dritten Reich“ von unterschiedlichen Interessen gespeist worden sind.)

3. Für die Berücksichtigung der NS-Zeit spräche außerdem die „Literaturlage“. Sie bedeuete kein Hemmnis, sondern eine Herausforderung, wie der Autor ambitioniert anfügt. (ebda)

Welche Forschungsleistung Thomas Bauer erbringen möchte, offenbaren seine generellen Untersuchungsabsichten. Sie betreffen folgende Fragen und Themen: Was waren die grundlegenden Tendenzen in der Entwicklung der frühen Programmpresse? (Warum erhielt diese Sparte jene privatwirtschaftliche Struktur, die sich noch immer hat?) Warum schufen sich die Weimarer Rundfunkgesellschaften „offizielle“ Organe und warum nahmen diese in vielen Sendebezirken eine marktbeherrschende Position ein? Wie wurde die Programmpresse in den nationalsozialistischen Propagandaapparat eingefügt? Welche wirtschaftliche Bedeutung hatte die Programmpresse?

Dieses umfangreiche Untersuchungsprogramm schlägt sich konsequent in der inhaltlichen Struktur der Studie nieder und findet seinen Ausdruck in einer höchst aufwendig betriebenen Forschungsakribie. Erscheint ein solches Programm einem studentischen Einzelforscher fast nicht zumutbar, begeistert die Art und Weise, mit der Thomas Bauer seine Forschungsfragen einlöst, uneingeschränkt. Insofern verdient die Bescheidenheit des Autors keine „Rüge“, seine Dissertation bloß als „Übersichtsarbeit“ vorzustellen. Die Arbeit ist weit mehr: Sie ist ein Quellenwerk, beruhend auf Belesenheit, profunder Sachkenntnis, sorgfältig durchgeführten Archivrecherchen sowie mündlich wie fernmündlich oder schriftlich eingeholten Auskünften und – nicht zuletzt – ausgezeichnetem Darstellungsvermögen. Daher sollte der Band von jeder publizistik- und kommunikationswissenschaftlichen Instituts- oder Fachbibliothek beschafft werden. Ebenso gut gehört er in den persönlichen Handapparat jedes/jeder Kommunikationswissenschaftlers/in, der/die sich der stark zunehmenden Bedeutung von AV-Medien als Forschungsobjekten nicht verschließen und außerdem zur fortführenden Forschung auf vorliegender Basis anregen will.

Das Quellen- und Literaturverzeichnis, das Verzeichnis der Tabellen und ihrer Quellen, vor allem aber das Personenregister und das Titelregister der Periodika stellen einen Nachschlagebehelf erster Güte dar. Abgesehen davon ist das vorliegende Werk in der Tat, wie der Autor betont, „nur in der Anlage, nicht aber in der Aussage historisch“. (S. 19) Dem Verfasser gelingt der Nachweis, daß es eine „ungebrochene Tradition von den damaligen bis zu den heutigen Publikationen“ der Programmpresse gibt. Die Augen dafür öffnet der Epilog: Der Neubeginn nach 1945 – keine „Stunde Null“.

Wolfgang Duchkowitzch

LUDWIG MUTH (Hrsg.): *Der befragte Leser. Buch und Demoskopie. Mit 158 Tabellen und 19 Schaubildern*. Beiträge von Renate Köcher, Elisabeth Noelle-Neumann, Gerhard Schmidchen und Rüdiger Schulz. Vorw. von Elisabeth Noelle-Neumann. München (usw.): Saur 1993. XVIII, 220 S.

Als das Schlagwort „Schicksalskampf des Buches gegen die Zeitung“ um die Jahrhundertwende die Runde machte, verwies der Chefredakteur der „Wiener Zeitung“, Emil Löbl, in seinem heute fast vergessenen Werk „Presse und Kultur“, Berlin 1903, auf die außerordentliche Bedeutung der Zeitungslektüre. Er, dem weder ein demoskopisches Institut noch Erhebungsmethoden zur Messung von Buchbesitztum und Lesegewohnheiten zur Verfügung stand, kam zu folgendem Befund: Sei auch ein mögliches Buchdefizit in höheren Gesellschaftsschichten bedauerlich, so führe das Lesen von Zeitungen in mittleren und unteren sozialen Schichten dazu, daß sie vom Strom der Kultur nicht abgedrängt werden. Denn ohne Zeitung würden die Angehörigen dieser Schichten die Kulturtechnik Lesen wieder verlieren.

Spätestens siebzig Jahre später sah sich das Buch einem anderen Konkurrenten gegenübergestellt, dem

Fernsehen, dem „Freßfeind“ des Bücherlesens“, womit Elisabeth Noelle-Neumann im Vorwort des vorliegenden Bandes an ihren Vortrag zur Eröffnung der Buchmesse 1974 erinnert. (S. X)

Auf dem Buchmarkt und auf dem Marktplatz von Lesegewohnheiten hat sich seit 1900 viel verändert, nicht aber anscheinend die Terminologie: Während um die Jahrhundertwende von einem „Schicksalskampf des Buches gegen die Zeitung“ die Rede war, hält es Noelle-Neumann im Vorwort für notwendig, auf einen erbitterten publizistischen „Krieg“ zu verweisen, der für den Begründer der Allensbacher Buchmarktforschung – den Börsenverein des Deutschen Buchhandels – kurz nach Beginn dieser Forschung ausgebrochen war. Kritik habe damals u.a. die Aussage von Ludwig Muth (Initiator der Buchmarktforschung und Leiter des zuständigen Fachausschusses) geerntet, daß „die Werte, die in unserer Gesellschaft Priorität haben, ohne Bücherlesen nicht realisierbar sind“. Inzwischen habe sich aber der „Pulverdampf verzogen“, zeigt sich Noelle-Neumann an zwei knapp hintereinanderfolgenden Stellen des Vorworts erleichtert. (ebd.)

„Freßfeind“, „publizistischer Krieg“ und „Pulverdampf“. Warum nur diese martialische Sprache? Gehört sie auch zu den „Werten, die in unserer Gesellschaft Priorität haben“?

Ganz am Beginn des Vorworts blickt Noelle-Neumann auf ihr Referat zur Eröffnung der Frankfurter Buchmesse 1968 zurück und auf das Bild vom lesenden Menschen, wie es die Buchmarktforschung damals zeichnete: „Das Verhalten des Buchlesers erinnere an Partisanen-Existenz, eine Fähigkeit zum Untertauchen, einen Habitus ständiger Bereitschaft. Er trägt die Lektüre stets bei sich, um sich jederzeit darin zu vertiefen, sobald sich ein Kontroll-Vakuum auftut.“ (S. IX)

Warum ausgerechnet ein solches Bild? Selbst 25 Jahre später bestürzt es immer noch. Wann schließlich gehörte in Deutschland zuletzt das Wort „Partisan“ zur alltäglichen Diktion? Lag dies 1968 nicht sehr weit zurück? Oder etwa nicht? Wirkte damals vielleicht doch noch die ehemalige Massenproduktion von Büchern für den „Tournister“ nach, dem dienstverpflichteten Mann im Feld an Leib und Seele gebunden für den Fall, daß er zweifelt, verzweifelt und sodann ein „Kontroll-Vakuum“ eintritt? „Partisanen-Existenz“, konträr zur Attitüde in einen positiven Lebensentwurf verwandelt, gewandelt und geadelt zu einem „Habitus ständiger Bereitschaft“ – wem sollte damit zu jener Zeit gedient werden? Wofür oder wogegen sollte sich 1968 das Konstrukt einer „Fähigkeit zum Untertauchen“, einer Lauer- und Sprunghaltung, bewähren?

Tiefe Beklommenheit angesichts eines solchen Vokabulars, zumal im Vorwort wachgerufen, läßt sich nicht einmal beim Abfassen der Rezension abschütteln. Sie bringt Fragen mit sich, die inzwischen – nach einem Vierteljahrhundert – wohl den meisten Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen höchstens einmal still durch den Kopf gehen dürften, die öffentlich zu stellen ihnen aber völlig fremd ist. Selbst wenn viele unter ihnen angesichts der oben erbobenen Fragen milde lächelnd zur Tagesordnung zurückkehren, bleibt das

Wesentliche stehen: Von ihrer Wertigkeit nimmt eine geringschätzig Wertung nichts weg. Soweit und soviel zum Vorwort.

Das Kompendium, das durch ein Sachregister vorzüglich erschlossen wird, strebt ein großes Ziel an. Es soll gemäß der Intention des Herausgebers dem „Leser die inneren Zusammenhänge der verschiedenen Projekte [der Buchmarktforschung] gut erkennen lassen“, die – vollständig wiedergegeben – ein „Buch von weit über 1000 Seiten, eng gesetzt“, ergäbe. (Die Originalberichte wurden im „Archiv für Soziologie und Wirtschaftsfragen des Buchhandels“, einer Beilage zum „Börsenblatt für den deutschen Buchhandel – Frankfurter Ausgabe“ im Zeitraum von 1968 bis 1988 abgedruckt.) Das Verdienst des Herausgebers ist daher hoch zu werten, „aus den verschiedenen Studien besonders aussagekräftige Textstellen und Tabellen herausgelöst und in einen aktuellen Problemraster eingestellt“ zu haben. (S. 25) Der so gewonnene Extrakt gehorcht folgender inhaltlicher Struktur: 1. „Das Porträt des Lesers“; 2. „Lesen im Lebenszyklus“; 3. „Einstellung zum Buch“; 4. „Bücher schenken“; 5. „Bücher kaufen“ und 6. „Für das Wachstum der Lesekultur“.

In dieser Struktur wird wieder die marktorientierte Grundidee deutlich, die das Projekt vorbereitet hatte und fortschreiten ließ, ausgehend von Ergebnissen der Studie „Wie kann der Buchmarkt wachsen?“ (Schmidchen, 1967). Aufgrund der damals erstmals greifbaren Trendzahlen, die „auf eine eigentümliche Stagnation des Lesepotentials“ in der BRD schließen ließ und auf eine „Leseleidenschaft der Deutschen“, die deutlich hinter jener der „Engländer, Holländer und Franzosen herhinkte“, wandte sich der Börsenverein an das Institut für Demoskopie mit der Grundfrage: Woran liegt es, daß sich das Verhältnis zum Buch in der BRD nicht so gut entwickelte, und wie kann ein Verband dem entgegenwirken? Auf diese Vorgeschichte des Projekts verweist Ludwig Muth im Kapitel „Einführung: Buchmarktforschung – wozu?“

Die Einführung (S. 1-25) ist zu den Glanzlichtern des gesamten Bandes zu zählen. Aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive gebührt ihr überhaupt der erste Rang. Ludwig Muth überzeugt durch eine zeitübergreifende Sichtweise, selbst wenn sie gemäß der Entfaltungsbegrenzung jeglicher Einführung kursorisch bleiben muß. Immerhin belegen seine historischen Bezüge eine mehr als 2000 Jahre alte Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen Autor/Text und Rezipient. Der Bogen reicht von Homer und Plato, über Augustinus, Herder und Goethe, über die Buchmarktforschung deutscher Verleger zu Beginn des 20. Jahrhunderts, über Ermittlungen eines Leipziger Bibliothekars zum geschlechtsspezifischem Leseverhalten anfang der 30er Jahre bis hin zu den Erhebungen von Paul G. Lazarsfeld und seiner Mitarbeiter/innen. Er bezieht ebenso Erhebungen der 50er Jahre mit ein und fügt diese allesamt in eine auf profundem Wissen basierende, klug formulierte Synopse der vorliegenden Buchmarktforschungsergebnisse.

Um die Ergebnisse der Buchmarktforschung, die in diesem Band aspektorientiert versammelt sind, wenigstens in ihren markantesten Aussagen vorzustellen,

kann der Rahmen einer Rezension gewiß nicht genügen. Schon gar nicht kann er dazu reichen, Reichtum und Vielfalt an gesammelten Daten zu orten, zumal die Güte der eingesetzten quantitativen Meßmethoden an sich außer Frage steht.

Ein kurzer Kommentar kann lediglich dem Einsatz der Verfahren selbst gelten. Wie allen empirischen Erhebungen, die in erster Linie an die Größe der Zahl glauben, sich daran festklammern und sich danach nahezu bedingungslos orientieren, fehlt es den vorgelegten Resultaten an theoretischer Untermauerung, an philosophischer Grundlage. Gewiß, dies ist kein schwerer Vorwurf an eine marktorientierte Untersuchung, die ohnedies anderen „Gesetzen“/Richtlinien folgen muß als eine strengen Maßstäben verpflichtete wissenschaftliche Forschung. Gewiß, die sorgsam ausgeklügelten Meßinstrumente sind rechtschaffen, der enorme Untersuchungsaufwand imponiert ebenso wie die Auswertung gewonnener Daten durch eine Faktorenanalyse (vgl. S. 109ff.). Doch trotz der Absicht, Trends zu erheben, gemahnen die erzielten Resultate der Buchmarktforschung mitunter an Bestandsaufnahmen, die zwar glänzen und leuchten, aber ebenso an das Blitzlichtgewitter von Berufsfotografen anlässlich eines wichtigen Ereignisses denken lassen. Überdies neigen sie dazu, wie es empirische Erhebungen häufig eignen, der überholten Auffassung der Historie analog aufzusitzen, anhand von „Dokumenten“ festzustellen, wie etwas „wirklich war“ oder „wahr“ ist. Gewiß besteht ein Unterschied zwischen Dokumenten, die in Archiven verwaltet werden und ihre Herkunft sowie gebotene Sammlung nicht verleugnen können, und solchen Materialien, die selbst erzeugt werden im Sinne von Auftragsforschung. Er ist aber nicht so gravierend groß, wie ein erster Augenschein gebieten möchte.

Auf die exemplarische Wiedergabe von Textstellen, die eine gewisse Ähnlichkeit mit positivistisch verfahrenender Geschichtswissenschaft aufweisen, muß zugunsten eines anderen Einwandes allerdings verzichtet werden: Solange empirisch verfahrenende Erhebungen das „Gewordensein“ gegenwärtig auffindbarer Phänomene - im konkreten Fall der Lese(r)kultur, der Einstellung zum Buch etc. - völlig ausblenden, bleiben sie einem flachem Horizont verhaftet. Dergestalt entpuppt sich manche Aussage, die im vorliegenden Band als Ergebnis präsentiert wird, als ziemlich trivial, z.B.: „In einem Kreis von Lesern hineinzuwachsen, ist für Volksschüler besonders schwer, wenn nicht die Eltern bereits ein Verhältnis zum Buch hatten“ oder „je höher die Schicht, desto größer der Bekanntheitskreis“. (S. 37) Andere Aussagen wiederum sind der Kommunikationswissenschaft schon lange bekannt, wie etwa der Hinweis auf den unterschiedlichen Wert des Buchs sowie des Buchbesitzes für Katholiken und Protestanten (vgl. S. 77). Dieser Wert ist - wie denn sonst? - nur historisch erklärbar. Ähnliches gilt für die Beobachtung einer Differenzierung in den Lesegewohnheiten von Männern und Frauen (vgl. S. 110 sowie S. 140-141). Dazu wußte schon der eingangs erwähnte Emil Löbl grundsätzliche Aussagen zu treffen.

Daher ist zu hoffen, daß die Erhebungsergebnisse durch eine qualitativ angelegte Erforschung aller im

Band angesprochenen Aspekte verfeinert werden. Jedenfalls bietet das Institut für Demoskopie Interessenten den Bezug von Datenbank-Kopien an, mit deren Hilfe weitere Auswertungen vorgenommen werden können. (S. 25)

Wolfgang Duchkowitsch

HANS SCHAUMBERGER (Hrsg.): *Das Zeitalter des Biedermeier*. Text von Günter Treffer. Mit 71 Abb., 1. Aufl. Wien: Brandstätter 1992. 71 S. (Kunst und Genie in Österreich.)

Der prächtig ausgestattete Band im typischen Stil des angesehenen Verlagshauses lädt zum Blättern ein, zum Versenken und Verweilen, zum Schauen und zum Staunen. Das angenehm in der Hand liegenden Großformat präsentiert Zeugnisse der Architektur und Bildhauerei, der Musik, der Literatur und des Theaters sowie des Kunsthandwerks aus einer Epoche, die je nach ihrer Interpretation, entweder als „Biedermeier“ oder als „Vormärz“ bezeichnet wird. Der einführende Text versucht beide Anschauungen einzufangen, wobei zunächst der Eindruck entsteht, daß Günter Treffer den Verlockungen herrschaftlicher Geschichtsschreibung erliegt.

Da ist die Rede von einer Zeit, „als die Welt noch im Lot war, ein Hafen des Friedens und der Ruhe“. Biedermeier stehe als Wert für „häusliche Idylle, für Geborgenheit in der Familie und der Freunde, für behagliches Genießen in einem selbstbezogenen, bescheidenen Rahmen“. Es habe sich „eine Gesellschaftsform, eine Geisteshaltung“ entwickelt, „die ganz auf bürgerliche Werte - Bescheidenheit, Genügsamkeit, Zurückhaltung - abgestimmt ist“. (S. 7) Diese Betrachtungsseite wird jene Leserschaft des Bandes entzücken, die sich gerne entrücken lassen und in metaphysischer Selbstbehaglichkeit davor drücken, Leben und Leiden der „Unteren Million“ in einer Zeit zu reflektieren, in der kritische Gelehrte wie Journalisten die Schlagworte „Pauperismus“ sowie „Kommunismus“ prägten und Gegenöffentlichkeit in unterschiedlichen Ausprägungen rapid wuchs.

Ohne Begriffe dieser Art explizit zu verwenden, löst Günter Treffer sodann - soweit eben das Erfassungspotential eines Einleitungstext reichen kann - die terminologische Spannung zwischen Biedermeier und Vormärz behutsam wie elegant auf. So stellt er der „häuslichen Idylle“, der „Geborgenheit“ und des „behaglichen Genießens“ gegenüber, daß der „Mensch des Biedermeier“ (dieser Ausdruck gehört freilich zur Kategorie des Plakativen) den Rückzug in die private Sphäre sowie die Besinnung auf sich selbst nicht aus eigenem Antrieb auf sich genommen hat. Insofern dringt die andere, die wesentlich bestimmende Realität dieser Epoche in den Vordergrund der Einleitung: die Überwachung des gesamten öffentlichen Lebens durch Spitzelwesen und Zensur, ein System mit langen Händen und vielen Gliedern sowie mit ungläublich großer, dennoch realer Kontinuität. Als Beispiel für diese massive Verfolgung steht Karl Postl, der als Emigrant unter dem Pseudonym Charles Sealsfield 1828 in England seine Kampfschrift „Austria as it is“ veröffentlicht hat. Sie konnte hierzulande erst 1919 [!] erscheinen. (S. 8)

Dieser Hinweis auf habsburgische Repressionsmethoden langer Dauer verdeutlicht, wie wenig sich das Buch an einer konservativ „schönggeistigen“ Zielgruppe orientiert. So beschäftigt sich der zweite Teil der Einleitung mit dem „schönen Schein“ des Biedermeier. (ebd.)

Die gediegene Ausstattung des Bandes dient keiner Beschönigung. Jene, die selektive Wahrnehmung zu Fluchträumen verhüllt, werden sich gleichwohl an einen Satz klammern können, der nicht nur lapidar erscheint, sondern im Kontext mit vorangestellten Aussagen substanzlos ist: „So hat das Biedermeier, wie jede fruchtbare und kreative Epoche, seine Licht- und Schattenseiten.“ (ebda)

Was kann der Band für medien- und kommunikationsgeschichtlich Interessierte bieten? Nach meiner Überzeugung viel, ohne etwa schmalspurig an die Abbildung von Titelblättern der „Wiener allgemeinen Theaterzeitung“ aus den Jahren 1836 und 1840 oder an das Konterfei ihres Herausgebers Adolf Bäuerle zu denken oder an den Hinweis, daß der Name Biedermeier auf eine Satire zurückgeht, die 1857 in den Münchner *Fliegenden Blätter* erschienenen ist. Gemeint ist vielmehr die lustauslösende Wirkung, die Mediengeschichte des Vormärz im Zusammenhang mit unterschiedlichen kulturellen Ausdrucksformen neu zu betrachten, um sie in eine Form überzuführen, die dem Begriff Kommunikationsgeschichte gerecht wird. Daß dabei ökonomische Faktoren zu berücksichtigen sind, wie sie im Einleitungstext angesprochen sind, versteht sich von selbst.

Wolfgang Duchkowitsch

BERNHARD DENSCHER: *Die österreichische Plakatkunst 1898-1938*. (Mit 586 Abb., davon 239 in Farbe.) Wien: Brandstätter 1992, 208 S.

Bernhard Denschler, geb. 1954, derzeit Leiter des Kulturamtes der Stadt Wien, schöpft sein faszinierendes Wissen über die Entwicklung der österreichischen Plakatkunst weniger aus seiner vormaligen Tätigkeit als („kleiner“) Referent in der Plakatsammlung der Wiener Stadt- und Landesbibliothek als aus seinem außerordentlichen Engagement als „Nebenberufungs“-Wissenschaftler. Bescheiden im persönlichen Auftreten, gehört er zu jenen Kulturhistorikern Österreichs, die weitgehend unbeachtete Forschungsterrains widerständig zur Welt der Hochkultur erschließen, erfassen und sodann öffentlich zugänglich machen. So trat er als Herausgeber wie als Mitautor des Bandes „Tagebuch der Straße. Geschichte in Plakaten“ (1981) und als Verfasser folgender Bücher in Erscheinung: „Humor vor dem Untergang. Tobias Seicherl - Comics zur Zeitgeschichte 1930 bis 1993“ (1983); „Kunst & Kommerz. Zur Geschichte der Wirtschaftswerbung in Österreich“ (1985) und „Gold gab ich für Eisen. Österreichische Kriegsplakate 1914-1918“ (1987). Ferner publizierte er zahlreiche Zeitschriftenartikel sowie Beiträge in Sammelbänden und Ausstellungskatalogen, insbesondere zum Thema Plakat.

Das vorliegende Werk bildet die bisherige Krönung seiner Publikationstätigkeit. Es bietet im besten Sinn des Wortes eine (Zusammen-)Schau, die ihresgleichen sucht. So wie Denschler hier die Entwicklung des Plakats vom Kulturdokument zum modernen art work vor

Augen führt, schafft er organisch Ganzes auf hohem Niveau, ohne den Blick auf ein interessiertes Laienpublikum preiszugeben. Die Harmonie von Inhalt und edler graphischer Gestaltung (sie stammt von Alexander Rendi) rückt den Band in eine Qualitätskategorie, die sich themenspezifisch nicht höher denken läßt. Leicht fällt es daher, den historischen Stellenwert des Bandes zu markieren: Ein anderes Standardwerk über die österreichische Plakatkunst von seinen Anfängen bis zum „Anschluß“ Österreichs wird es weit über das Jahr 2000 hinaus nicht geben, außer es übertrifft sich Bernhard Denschler selbst.

Das Inhaltsverzeichnis, dessen Ästhetik konträr zur Gesamtausstattung des Bandes merkwürdig schlicht gestaltet ist (absichtlich?), läßt die Leserschaft zur intensiven Auseinandersetzung mit der Konzeption des Bandes ein. Dies erfordert geistige Arbeit, nämlich Lese-Arbeit, die sich alsbald in Lese-Vergnügen verwandelt. Dann erst bindet der erlesene Bildgenuß: Nutz verbindet sich mit Lust.

Im ersten Kapitel „Kultur- und Veranstaltungsplakate 1898-1918“ (S. 15-75) beschäftigt sich der Autor einleitend mit Vor- und Frühformen des Mediums Plakat. Dieser Vorspann - er reicht vom letzten Viertel des 18. Jahrhunderts bis zum ausgehenden 19. Jahrhundert - legt vier historisch gewachsene Hauptquellen der späteren Entwicklung bloß: Geschäftsinteresse von Anbietern, Kommerzialisierung der Plakatproduktion, Politisierung und Ästhetisierung des Plakats. Dabei legt Denschler großen Wert darauf, unterschiedliche Strömungen so zu zeigen, daß die Leserschaft verschiedene Einflüsse selbst erkennen und beurteilen kann.

Dem Vorspann folgen zwei Abschnitte, die auf die Befruchtung des Plakats durch wichtige künstlerische Bewegungen verweisen: Sezession und Hagenbund (S. 21-67). Zu diesem Teil des Bandes gehört außerdem der Abschnitt „Kunstschau 1908“ (S. 68-75), ein Großereignis anläßlich des 60jährigen Regierungsjubiläums von Kaiser Franz Joseph. Es wurde vom Kreis um Gustav Klimt in Gemeinschaft mit der Kunstgewerbeschule, der Kunstschule für Frauen und Mädchen sowie der Wiener Werkstätte veranstaltet und setzte sich zum Ziel, „im Sinn eines alle Lebensbereiche umfassenden Gesamtkunstwerks sämtliche modernen Tendenzen der Kunstentwicklung seit dem Jahre 1897“ zu vereinigen. (S. 68) Damals wurde der 22jährige Kokoschka mit seiner geradlinigen Neuorientierung zum „Krach der Kunstschau“. Er produzierte einen „visuellen Schock, womit er auch im Hinblick auf den Werbeeffect seine Aufgabe optimal erfüllte“. (S. 72)

„Veranstaltungen 1898-1918“ (S. 76-99) und „Veranstaltungen 1918-1938“ (S. 112-123) lauten die schlichten Überschriften der folgenden Kapitel, voneinander getrennt durch ein Kapitel (S. 100-111), das ein ebenso schmuckloser Titel trägt: „Ausstellungen 1918-1938“. Darin macht der Autor u.a. auf Aktivitäten des Hagenbundes und der Sezession sowie der ideologischen Aktion „Haus der jungen Künstlerschaft“ aufmerksam, dessen Leiter - der bekannte Kunstpublizist und Mitarbeiter der *Arbeiter-Zeitung* - die erst viel später prominent gewordenen Künstler Anton Faistauer, Albert Paris Gütersloh, Carry Hauser und Franz von Zülow er-

folgreich um sich zu scharen wußte. Aus den beiden anderen Kapiteln erfährt die Leserschaft z.B., daß der „Walzerkönig“ Johann Strauß nicht nur ein erfolgreicher Musiker war, sondern ebenso ein „Reklamegenie“, und daß mit der Eröffnung des ersten Wiener Kinos im Jahre 1896 „die Werbung für diese bald florierende Sparte der Unterhaltungsindustrie“ einsetzte. Insbesondere geht es dem Autor gleichwohl nicht darum, pure Fakten in den Vordergrund zu stellen, wie es die obige Auswahl vermuten lassen könnte, zumal dann mit Recht nach dem besonderen Gewinn aus solchen Informationen gefragt werden könnte. Vielmehr gelingt es ihm, auf die große Bedeutung des Plakats für den gesamten Betrieb der Musik-, Theater- und Tanzveranstaltungen hinzuweisen sowie auf die in Wien gepflegene Tradition, einen wesentlichen Teil der Anschlagflächen für diesen speziellen Kultursektor bereitzustellen. Darin besteht die Aussage, begleitet wie alle anderen profunden Befunde des Autors durch eine kluge Auswahl der Bilddokumente, deren produktionstechnische Wiedergabe schlechthin fasziniert.

Im letzten Drittel des Bandes beschäftigt sich Dencher mit Wirtschaftsplakaten und politischen Plakaten. (S. 124-193) Sie sind teilweise aus früheren Büchern des Verfassers bekannt, können aber in der vorliegenden Gesamtkomposition neu gesehen werden, ohne also gleich Bewertungskriterien verschieben zu müssen. So wird daran nicht zu rütteln sein, daß Ernst Deutsch und Julius Klinger nach dem Ersten Weltkrieg einen modernen, ästhetisch ansprechenden Stil in der Wirtschaftswerbung erarbeitet und darüber hinaus an der Entwicklung der Plakatkunst in Deutschland regen Anteil genommen haben. Ebensovienig kann bezweifelt werden, daß Mihály Biró und Victor Slama auf dem Gebiet der politischen Propaganda in Österreich international sehr beachtete Plakate gestaltet haben.

Der „Anschluß“ 1938 bedeutete für die österreichische Plakatkunst eine schwerwiegende Zäsur. Jäh beendete er diesen spezifischen Zweig moderner Kunstbestrebungen, deren Produkte wesentlich zur Geschichte des graphischen Designs in Europa beigetragen haben. Viele Künstler mußten das Land verlassen, Oskar Koschka und Hans Neumann exilierten nach England, Hermann Kosel nach Frankreich und Elisabeth Weber-Füllöp nach den USA. Andere erhielten Berufsverbot, Albert Paris Gütersloh ebenso wie Victor Slama, und Julius Klinger fiel der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft zum Opfer. Er kam nach seiner Deportation nach Minsk vermutlich 1942 um.

Dennoch darf nicht übersehen werden, daß schon Jahre davor das politische Klima in Österreich einige Künstler vertrieben hatte. Ernst Deutsch emigrierte bereits 1933 in die USA, und Mihály Biró mußte 1934 aus Ablehnung des autoritären Regimes in Österreich Zuflucht in Bratislava nehmen, von wo er nach der deutschen Invasion in die Tschechoslowakei nach Frankreich flüchtete.

Diese Daten können neben vielen anderen Informationen dem Anhang entnommen werden. Er eröffnet die Möglichkeit, sich – über die Erschließung des Bandes durch ein Personenregister hinausgehend – mit der Bio-

graphie und dem Schaffen von über hundert vorgestellten Künstlern vertraut zu machen.

Unkundige werden bei der Lektüre des Abschnitts „Biographien der Künstler“ vielleicht staunen, daß unter den porträtierten Personen nicht wenige als Illustratoren und Karikaturisten für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften tätig gewesen waren. Nicht ganz so Unkundige mögen sich vielleicht wundern, daß die Arbeiten dieser Illustratoren und Karikaturisten noch keine ausreichende Zuwendung seitens der Kommunikationsgeschichte erfahren haben. Kundige hingegen müssen angesichts hundertfältig harrender Forschungsaufgaben der Kommunikationsgeschichte vornehmlich auf das – inzwischen bereits mehrfach bewiesene – Forschungspotential von Diplomandinnen und Diplomanden setzen, um eine Analyse des Schaffens, der Arbeitsbedingungen und der Produkte dieser Illustratoren und Karikaturisten zu erhalten. Die folgende Liste von Zeitungen und Zeitschriften, für die diese Künstler gearbeitet haben, soll dazu ermuntern. Sie kann keine Vollzähligkeit beanspruchen, zumal die biographischen Notizen des vorliegenden Bandes teilweise selbst keine Vollständigkeit anstreben. Überdies gehört die nachstehende Aufzählung in Frage kommender Zeitungen und Zeitschriften weder einer (teilweise gar nicht leichten) Bewertung noch einer Systematik: *Arbeiter Zeitung, Das Kleine Blatt, Die Frau, Die Muskete, Götz von Berlichingen, Ver sacrum, Erdgeist, Der Ruf, Glühlichter, Wiener Mode, Meggendorfer Blätter, Der liebe Augustin, Donauland, Hohe Warte, Illustrierte Zeitung, Die Aktion, Kikeriki, Humoristische Blätter, Fliegende Blätter, Faun, Floh, Wiener Witblatt und Wiener Luft.*

Wolfgang Duchkowitsch

NORBERT SIEGL: *Kommunikation am Klo. Graffiti von Frauen und Männern.* Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1993. 181 S. ÖS 248,- / DM 36,- / SFR 37,20

Das Forschungsinteresse des Psychologen Norbert Siegl mutet nur auf den ersten Blick etwas skurril an: bietet doch das „stille Örtchen“ jenen Raum, der jedem, der über die entsprechenden Produktionsmittel (sprich: einen Kugelschreiber oder Filzstift) verfügt, die Möglichkeit eröffnet, sich am öffentlichen Diskurs zu beteiligen. Und so gibt es wohl auch nur wenige, die die „Kommunikation am Klo“ völlig kalt läßt. Die zumeist plakativen Aussagen provozieren geradezu Stellungnahmen, die nicht selten zu umfangreichen „Diskussionen“ anwachsen.

Das Interesse an Graffiti ist auch nicht ganz neu: Von Archäologen, Kriminologen, Künstlern, Pädagogen, Volkskundlern, Sexualforschern und Psychologen wurden diese Zeichen bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts gesammelt und ausgewertet.

Laut Siegl besteht die einzigartige Bedeutung der „Kommunikation am Klo“ darin, daß „eine große Anzahl wahrscheinlicher Leserinnen und Leser durch eine/n anonym bleibende/n Einzelne/n erreichbar“ sei und sich daher „zum Ausdruck von Beiträgen“ eigne, „die in anderer Umgebung möglicherweise auf Unverständnis stoßen würden.“ (S. 18) In Graffiti spiegelt sich jeden-

falls „der Zeitgeist“. Ob verzerrt, gebündelt, verkehrt oder direkt korrespondierend sei noch offen. Ein „Themenkatalog ‚sensibler‘ Kommunikationsfelder“ lasse sich in jedem Fall aus ihnen ableiten.

Besonderen Wert legt der Autor auf die Themenbereiche „Fremdenfeindlichkeit“, „Rechtsextremismus“ und „Neonazismus“ (im Kapitel „Politik“), denen seltener als früher Gegenpositionen entgegengestellt würden, und auf „Frauenspezifisches“. Das letztgenannte Kapitel könne als wichtiges Quellenmaterial für die Frauenforschung dienen.

Auf eine kurze Einleitung und einen Abriss der Geschichte und Bereiche der Graffiti-Forschung folgen die Hauptkapitel „Kulturraum Klo“, „Skatologisches“, „Kommunikation“, „Politik“, „Frauenspezifisches“, „Sexualität/Geschlechterbeziehungen“ und „Diverses“. Am Beginn der Kapitel steht eine kurze Einführung in das Thema, daran schließen Photographien und/oder Abschriften einzelner Graffiti.

Der Großteil der 129 Photographien wurde in den „stillen Örtlichkeiten“ des Neuen Institutsgebäudes (NIG) der Universität Wien aufgenommen. Jedem, der dieses Gebäude einigermaßen kennt, bietet dieses Buch nicht nur Erkenntnisgewinn auf dem Gebiet der Graffiti-Forschung und amüsante Lektüre, sondern auch so manches déjà-vu-Erlebnis. Und man fühlt mit dem Autor, wenn er die Probleme beschreibt, die sich ihm entgegenstellten, „Kunstlicht, eher dunkel, Enge, Kontrastarmut, und dann natürlich die besondere Atmosphäre, aus der man sich gerne schnell wieder entfernt.“ (S. 9)

Das Wiener Graffiti-Archiv, in dem ca. 10.000 Handschriften und Zeichnungen gesammelt sind, ist über Norbert Siegl, Pfeilgasse 47-49/2/10, A-1080 Wien zu erreichen.

Fritz Randl

FRANZ GRAFL: *Praterbude und Filmpalast. Wiener Kino-Lesebuch*. Mit Beiträgen von Reinhard Tramontana, Florian Pauer und Karl Sierek. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1993. 203 S. ÖS 248.- / DM 36.-

Franz Grafl versteht seine umfangreiche Arbeit als „eine Liebeserklärung an das Kino“ und „ein Stück Filmgeschichte Österreichs“. Und auch Hinweise auf die architektonische und gesellschaftspolitische Bedeutung des Kinos fehlen nicht: „Der ‚Zustand‘ des Kinos kann als Indikator für die ‚Alltagskultur‘ einer Großstadt angesehen werden. Aber im ‚Ort‘ Kino spiegeln sich auch Filmgeschichte, (...), technische Erfindungen der Bild- und Tonverfahren und wirtschaftliche Entwicklungen. (...) Verbote, Zensur und behördliche Maßnahmen bilden einen Maßstab für die jeweils zugelassene ‚Freiheit der Kunst‘.“ (S. 9)

Im Rückblick betrachtet erfolgte die Kinoentwicklung in Wien in drei Phasen: Bis 1917 entstanden aus den zahlreichen „Abspielstellen“ feste Häuser; ab 1925 setzte der Bau von großen komfortablen „Filmpalästen“ ein; 1965 schließlich begann das Kinosterben in den Vorstädten.

Grafl beschreibt in vier Kapiteln („Die Blütezeit des Kinos 1919 - 1929“, „Wie alles begann 1890 - 1914“, „Nazizeit 1938 - 1945“ und „Aufbruch in eine neue Zeit 1945 - 1993“) die technischen, architektonischen und rechtlichen Entwicklungen und wird auch nicht müde, die Bedeutung des Kinos für die Stadtbevölkerung hervorzuheben. Zahlreiche zeitgenössische Beiträge, unter anderem von Daniel Spitzer (*Wiener Spaziergänge*), Joseph Roth, Julius Siegfried Seidenstein oder Hugo Bettauer, und Karikaturen machen die Faszination des jungen Mediums greifbar. Details, wie die Kooperationen zwischen Theatern und ihren neuen Konkurrenten, den Kinobetreibern – so wirkte etwa an der Gründung des Burg-Kinos das Burgtheater entscheidend mit – machen dieses Buch zu einer spannenden Lektüre. Zahlreiche Photographien zeigen ein Kinoambiente, das es heute nicht mehr gibt.

Es sind vor allem nostalgische Gefühle, die aufkommen, wenn man in dem liebevoll gestalteten Band blättert, auch wenn man selbst die Blütezeit des Wiener Kinos nicht erlebt hat. Dafür sorgen schon die Beiträge von Reinhard Tramontana („Der Untergang Meidlings“), Florian Pauer („Ottakringer Kino-Nostalgie(n)“) und Karl Sierek („Der Weg zum Film“), die ihre verflissene heile Kino-Welt vor dem Leser erstehen lassen. Ein kleiner Schönheitsfehler sei aber auch noch erwähnt: Die Quellen der zahlreichen Verweise und Zitate sind leider nur im Fließtext genannt, es gibt keinen Anmerkungsapparat und keine Literaturliste.

Dem Anspruch, den der Autor an sein Werk stellte, wird es aber voll und ganz gerecht: „Schritt für Schritt wurde mir während der Recherchen klar, daß es vor allem eine nostalgisch verklärte Verneigung vor dem Kinobesucher werden wird; erst die Veränderung der Kinolandschaft läßt heute Erinnerungen entstehen, die den Verlust der alten Kinokultur deutlich fühlbar machen. Auch so mancher Kinobesitzer, Vorführer oder Biletteur, dazu die Frau ohne Unterleib an der Kassa, tragen heute dazu bei, Kino als Ort vergangener (Lebens-) Erfahrungen zu sehen. Ob sie nun in dieser Form stattgefunden haben oder nur in der Einbildung, sei dahingestellt und tut nichts zu Sache.“ (S. 7)

Fritz Randl

„Ich war nie wirklich betrunken unterwegs.“



Jeder Schluck mehr verringert die Reaktionsfähigkeit und verleitet zu Fehleinschätzungen. Was einem nach einem bunten Abend noch gar nicht problematisch erscheint, kann schon längst zuviel sein. In Fällen, wo es um die entscheidenden Sekunden geht, hat das fatale Folgen.

SLOW DOWN

DENK
U N D
LENK

EINE INITIATIVE DES VERKEHRSMINISTERS.

SOZIAL- WISSENSCHAFTLICHE DOKUMENTATION

*~ 3 Mio. Zeitungs-
und Zeitschriftenartikel
aus 100 Jahren,
nach Sachgebieten
gesammelt und geordnet,
leicht und sofort zugänglich.*

*SOWIDOK-Datenbank:
800.000 Literaturhinweise ab 1980
gespeichert, abfragbar über die
Informationsvermittlungsstellen
der Nationalbibliothek,
der Bibliotheken der WU-Wien und
der Universitäten Wien, Graz,
Linz, Salzburg und Innsbruck.*

SOZIAL- WISSENSCHAFTLICHE STUDIENBIBLIOTHEK

*310.000 Bücher
und über
1200 Fachzeitschriften
und Tageszeitungen
warten auf Sie!*

*Autorenkatalog
Schlagwortkatalog
EDV-Recherchen
Mikro-Lesegerät
Münz-Kopierer*

*Aktuelle Informationen zu den Sachgebieten:
Wirtschaft - Politik - Gesellschaft
Sozialpolitik - Arbeitswelt - Arbeiterbewegung
Bildung - Kultur - Geschichte
Umweltprobleme - Konsumentenschutz - Recht*

*Sozialwissenschaftliche
Dokumentation
der Kammer
für
Arbeiter und Angestellte
für Wien,
1040 Wien,
Prinz-Eugen-Straße 20-22.
Tel. 50 165/2393
Mo-Fr 8-16 Uhr*

*Sozialwissenschaftliche
Studienbibliothek
der Kammer für
Arbeiter und Angestellte
für Wien,
1040 Wien, Prinz-Eugen-Straße 20-22.
Tel. 50 165/2452 Auskunft
Tel. 50 165/2352 Lesesaal
Mo-Fr 13-19.30 Uhr
Sa 9-12 Uhr*

The logo consists of the letters 'AK' in a bold, stylized, sans-serif font. The 'A' and 'K' are connected at the top. The letters are black and set against a white background.

aktiv für Sie