

ISSN 0259-7446
EUR 6,50

medien

Kommunikation in Vergangenheit und Gegenwart

& zeit

Thema:
**Mediale Inszenierung von
Gedenkjahren in Österreich**

*Zwischen Echo-Kammer und
Fama-Industrie?*
Thomas Ballhausen

Der Weg zu Waldheim (1963-1988)
Ina Markova

„Wie klingt Österreich“
Anita Mayer-Hirzberger

Die „68erin“ Valie Export 2018
Christina Krakovsky

Herausgeberinnen:
Kim Karen Eckert & Christina Krakovsky

4/2018

Jahrgang 33

medien & zeit

Inhalt

Zwischen <i>Echo-Kammer</i> und <i>Fama-Industrie</i> ? Eine kurze Notiz zu literarischen <i>Schreibungen</i> der Geschichte Thomas Ballhausen.....	4
Der Weg zu Waldheim (1963-1988) Die Entdeckung des „Anschlusses“ und der österreichische Gedenktagsjournalismus Ina Markova.....	9
„Wie klingt Österreich“ Musik als Medium politischer Botschaften Anita Mayer-Hirzberger.....	21
Die „68erin“ Valie Export 2018 Erinnerung an das frühe Schaffen der Künstlerin in der österreichischen Presselandschaft Christina Krakovsky.....	32
Rezensionen	45

Impressum

Medieninhaber, Herausgeber und Verleger

Verein: Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)
Währinger Straße 29, 1090 Wien
ZVR-Zahl 963010743
<http://www.medienundzeit.at>

© Die Rechte für die Beiträge in diesem Heft liegen beim
Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung (AHK)

Der AHK wird vom Institut für Publizistik- und Kommunikations-
wissenschaft der Universität Wien unterstützt.

Herausgeberinnen

Kim Karen Eckert, Christina Krakovsky

Redaktion Buchbesprechungen

Gaby Falböck, Thomas Ballhausen, Christina Krakovsky

Redaktion Research Corner

Erik Bauer, Christina Krakovsky

Lektorat & Layout

Barbara Metzler, Gregor Schwehr &

Diotima Bertel, Daniela Schmidt

Prepress & Versand

Grafikbüro Ebner, Wiengasse 6, 1140 Wien

Erscheinungsweise & Bezugsbedingungen

medien & zeit erscheint vierteljährlich gedruckt und digital
Heftbestellungen:

Einzelheft (exkl. Versand): 6,50 Euro

Jahresabonnement:

Österreich (inkl. Versand): 22,00 Euro

Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): 30,00 Euro

Jahresabonnement für StudentInnen:

Österreich (inkl. Versand): 16,00 Euro

Ausland (inkl. Versand auf dem Landweg): 24,00 Euro

Info und Bestellung unter abo@medienundzeit.at

sowie auf <http://www.medienundzeit.at>

Bestellung an:

medien & zeit, Währinger Straße 29, 1090 Wien
oder über den gut sortierten Buch- und Zeitschriftenhandel

Advisory Board

Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ **Stefanie Averbek-Lietz** (Bremen)

Prof. Dr. **Markus Behmer** (Bamberg)

Dr. **Thomas Birkner** (Münster)

Prof. Dr. **Hans Bohrmann** (Dortmund)

Prof. Dr. **Rainer Gries** (Jena, Wien)

Univ.-Prof. Dr. **Hermann Haarmann** (Berlin)

Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ **Susanne Kinnebrock** (Augsburg)

Univ.-Prof. Dr. **Arnulf Kutsch** (Leipzig)

Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ **Maria Löblich** (Berlin)

Univ.-Prof. Dr. **Ed Mc Luskie** (Boise, Idaho)

Dr.ⁱⁿ **Corinna Lütjhe** (Rostock)

Prof. Dr. **Rudolf Stöber** (Bamberg)

Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ **Martina Thiele** (Salzburg)

Vorstand des AHK

Dr.ⁱⁿ Gaby Falböck, Obfrau

Prof. Dr. Fritz Hausjell, Obfrau-Stv.

Dr. Christian Schwarzenegger, Obfrau-Stv.

Mag.^a Christina Krakovsky, Geschäftsführerin

Mag.^a Diotima Bertel, Geschäftsführerin-Stv.

Dr. Norbert P. Feldinger, Kassier

Dr. Erik Bauer, Kassier-Stv.

Julia Himmelsbach, Bakk.^a, Schriftführerin

Mag.^a Daniela Schmidt, Schriftführerin-Stv.

Dr. Thomas Ballhausen

Prof. Dr. Wolfgang Duchkowitz

Ing. MMMag. Dr. Johann Gottfried Heinrich, BA

Mag. Bernd Semrad

Mag. Roland Steiner

ISSN 0259-7446

Editorial

Gedenktagsjournalismus mag etwas Verstaubtes an sich haben: Jahr um Jahr werden die gleichen Ereignisse ausgegraben und rethematisiert, die gleiche Brühe wieder und wieder aufgekocht. Trotzdem lief 2018 in Österreich das mediale Erinnern auf Hochtouren. Nicht ohne Grund, denn die Presselandschaft feierte „100 Jahre Republik Österreich“. Eine Reihe von neuen Rubriken mit einem Sammelsurium von historischer Berichterstattung wurden zu diesem Thema geschaffen. Man konnte über die Gründung der Ersten Republik 1918 lesen, sich zum „Anschluss“ Österreichs an das Deutsche Reich 1938 informieren oder die 1968er-Bewegung Revue passieren lassen.

Abgesehen vom meritorischen Mehrwert, der soziokulturellen und politischen Relevanz, die eine gewissenhafte Auseinandersetzung mit historischen Inhalten bietet, sprechen freilich auch kommerziell motivierte Argumente für Retrospektiven. Zuweilen befassten sich Medien zwar mit komplexen Darstellungen von unbequemen Realitäten, etwa dem erschreckenden Antisemitismus in den 1930er-Jahren, doch dem stand vor allem leichte Kost gegenüber. So lässt sich hinter manchen Berichten, die beispielsweise in nostalgischem Tonfall die „wilden 60er-Jahre“, trotz ihrer reaktionären Enge, damals noch salonfähigem Nazismus, oder offener Misogynie verklären, eher die Hoffnung auf höhere Verkaufszahlen oder Onlinezugriffe vermuten, als das Vorantreiben seriös betriebener Geschichtsvermittlung. Herr und Frau Österreicherin fanden 2018 jedenfalls eine Fülle an journalistischem Angebot zu historischen Inhalten, aus der sie schöpfen konnten.

Dabei kann Geschichtsjournalismus auch anlässlich von Gedenkjahren und Jubiläen durch Informations- und Kulturvermittlung für eine breite Öffentlichkeit eine hohe Qualität aufweisen. Im glänzenden Idealfall kann er Wissenslücken schließen, Brüche und Kontinuitäten zwischen aktuellen und historischen Ereignissen aufzeigen, zur Verständigung zwischen Gesellschaftsgruppen beitragen, Verständnis für Notleidende schaffen und natürlich auch für kluge Unterhaltungsangebote sorgen. In jedem Fall aber mischt er, nicht zuletzt als (verzerrter) Spiegel der Gesellschaft, kräftig an der Erstellung von Erinnerungskultur mit: Welchen Ereignissen wird in den Medien welcher Stellenwert eingeräumt? Wie werden die Ereignisse thema-

tisiert, kommentiert und (visuell) aufbereitet? Diese Fragen haben auch bei der Konzeption des vorliegenden Heftes eine tragende Rolle gespielt. Dazu kam das Interesse an journalistischem Umgang mit Gedenkjahren in Österreich – auch in vergangenen Tagen. Wie gingen etwa Redaktionen in den 1920er-Jahre mit Erinnerungskultur um? Oder welche Entwicklungen und Zäsuren gab es nach 1945?

Mit der vorliegenden Ausgabe von *medien & zeit* sollten daher Einblicke in die österreichische mediale Inszenierung von Gedenkjahren, von historischen Ereignissen, durch die Zeit hindurch aus interdisziplinärer Sicht gegeben werden. Das Ergebnis sind Beiträge die aus den unterschiedlichen fachspezifischen Perspektiven das Feld der öffentlichen und in erster Linie journalistischen Vergangenheitsarbeit beforschen. Dabei findet sich das Medien-Motto aus dem Jahr 2018 der „100 Jahre Österreich“ auch hier wieder, indem es den Zeitraum absteckt, den die hier präsentierten Arbeiten behandeln.

Den Anfang macht Autor und Literaturwissenschaftler **Thomas Ballhausen** mit seinem Kurzbeitrag *Zwischen Echo-Kammer und Fama-Industrie?*, in dem er ein Fundstück aus dem Jahr 1926 vorstellt: Anhand von Karl Kraus' Gedicht *Zum Geburtstag der Republik*, das der Ersten Republik auf sehr eigenwillige Weise zum 8. Geburtstag gratuliert, reflektiert er die Möglichkeiten der Literatur im Verhandeln historischer Ereignisse. Eingebettet in theoretische Überlegungen zu den Wechselbeziehungen zwischen Literatur und Historiografie entwickelt Ballhausen, unter Bezugnahme auf Kraus, Vorschläge zu einem entlinearisierten Modell mediengeschichtlicher Verortung literarischer „Schreibungen“.

Spätestens der „visual turn“ rückte die „Macht der Bilder“ in den Fokus der unterschiedlichen Disziplinen, jedoch sind systematische Forschungen dazu im Vergleich zu textbasierten Analysen rar. Mit ihrer 2015 fertiggestellten Dissertation *Die NS-Zeit im Bildgedächtnis der Zweiten Republik* legte Historikerin **Ina Markova** ein Werk vor, das diese Lücke verkleinert. In ihrer Arbeit analysiert Markova abgedruckte Pressebilder, die nach 1945 in der österreichischen Medienlandschaft rund um das Thema Nationalsozialismus erschienen sind. Deutlich treten die angewandten Bildstrategien

hervor, die die Bildung des kollektiven Gedächtnisses der Nation prägten. Dabei spielte ebenfalls das mediale Stillschweigen, das „nicht Gezeigte“ eine Rolle, das analog zum „Nichtsagbaren“ Schlüsse über den Stand der gesellschaftlichen Verarbeitung von Geschichte zulässt. Für ihren Beitrag rückte Markova die bildliche Darstellung des Gedenkjahres 1938, die Erinnerungen an den „Anschluss“ Österreichs an das Dritte Reich, in den Medien der Zweiten Republik in den Mittelpunkt. Im Fokus stehen dabei Ereignisse, die zu Wendepunkten in der österreichischen Vergangenheitsbewältigung und ihrer öffentlichen Verhandlung führten. Aufmerksam betrachtet werden etwa das vermehrte mediale Interesse an der österreichischen NS-Geschichte in den 1960er-Jahren, die heftig diskutierte Ausstrahlung der Serie *Holocaust* im öffentlich-rechtlichem Rundfunk 1979 oder die Diskussionen im Gedenkjahr 1988 um die zwei Jahre zuvor aufgekommene „Affäre Waldheim“.

Die Musikwissenschaftlerin **Anita Mayer-Hirzberger** gibt in ihrem Beitrag Einblicke in erste Ergebnisse des interdisziplinären Forschungsprojekts *Wie klingt Österreich*. Mit grundlegenden einleitenden Worten vermittelt Mayer-Hirzberger auch Fachfremden die gesellschaftspolitische Tragweite der Tonkunst – insbesondere für das sogenannte „Musikland“ Österreich. Die Brücke zur historischen Kommunikationsforschung schlagen Zeitungsberichte aus der Zwischenkriegszeit. Sie dokumentierten die dargebotenen Kompositionen der bei staatlichen Feiern aufmarschierenden Kapellen und verhandelten gleichzeitig auch deren Eignung zur Repräsentation des „neuen Österreichs“. Ob das nun in lobender oder ablehnender Weise geschah, der Journalismus trug damit dazu bei, die identitätsstiftende Bedeutung der

Marschmelodien zu unterstreichen. Anhand der papierernen Zeuginnen für die inzwischen verhallten musikalischen Rituale der 1920er-Jahre wird die Konstruktion damaliger gemeinsamer Erinnerungskultur durch Musik nachvollziehbar gemacht.

Auch das Jahr 1968 feierte 2018 ein Jubiläum – und damit zog ein symbolisches Wendejahr das Interesse auf sich, das nicht zuletzt mit der Frauenbewegung in Verbindung gebracht wird. Diesen Anlass nutzte Kommunikationswissenschaftlerin **Christina Krakovsky**, um in ihrem Text *Die „68erin“ Valie Export 2018* die aktuelle österreichische Berichterstattung zu der feministischen Performance- und Medienkünstlerin Valie Export unter die Lupe zu nehmen. Eingegangen wird auf die Häufigkeit der Erwähnung der inzwischen prominenten Vertreterin der 68er-Bewegung, auf die mediale Präsentation und Kontextualisierung von ihrem künstlerischen Frühwerk sowie auf inhaltliche Schwerpunktsetzungen, die in den Medien vorgenommen wurden. Deutlich wird unter anderem das Zusammenspiel von öffentlichen Darbietung, von „public history“, und dem journalistischen Rezensions- und Kommentarsystem. So boten in erster Linie Ausstellungen in Museen und Galerien Anlass für Medientexte, die bloß in Ausnahmefällen eine tiefere Auseinandersetzung mit dem feministisch-kritischen Potential der 68er-Bewegung oder dem Facettenreichtum von Valie Exports Œuvre präsentierten.

Damit wünschen wir Ihnen beim Lesen vorliegender Schwerpunktausgabe *Mediale Inszenierung von Gedenkjahren in Österreich* eine aufschlussreiche Lektüre,

Kim Karen Eckert & Christina Krakovsky

Zwischen *Echo-Kammer* und *Fama-Industrie*?

Eine kurze Notiz zu literarischen *Schreibungen* der Geschichte

Thomas Ballhausen
Universität Wien

Abstract

Mit dem vorliegenden Text werden erste Gedanken zu einem möglichen, noch weiter auszuförmulierenden typologischen (Denk-)System literarischer Schreibweisen anhand eines konkreten Beispiels angedeutet bzw. vorgestellt: 1926 veröffentlicht der österreichische Schriftsteller Karl Kraus (1874-1936) in seiner Zeitschrift *Die Fackel* (Erscheinungszeitraum April 1899 bis Februar 1936) ein Gedicht auf den Geburtstag der Ersten Republik. Gibt die Republik in der österreichischen Literatur ihres historischen Bestehens ja oftmals nur Hintergrund, Atmosphäre oder Ambiente eines verhandelten Verlusts alter Ordnungen ab (Pelinka 2017), wird sie hier in eindringlicher wie auch eingängiger Weise adressiert. Die Betonung von Kraus als Lyriker – ein Teil innerhalb seines Schaffens, der m.E. noch weit mehr Aufmerksamkeit verdient als er bisher bekommen hat – ist dabei nicht von unwesentlicher Bedeutung. Auf die Darstellung des von einer Programmatik der Verdichtung bestimmten Text-Fundstücks folgt eine Skizzierung theoretisch-philosophischer Kontexte zu den Wirkungsweisen von Literatur, sowie Bemerkungen über das Verhältnis von Literatur und Geschichte bzw. Historiografie. Abschließend soll, auch zumindest unter partieller Einrechnung von Kraus' Leitlinie der Sprache als wesentlichstem Maßstab, auf literarische Strategien der *Schreibungen* eingegangen werden, die sich zwischen den von mir angesetzten, metaphorisch geladenen Spannungspolen entfalten, denen sich auch die vorliegenden Ausführungen in all ihrer Offenheit nicht entziehen können: eben dem Wirken einer reflexiven *Echo-Kammer* und dem wirkmächtigen Strahlen einer unaufhörlichen arbeitenden *Fama-Industrie*.

(There was a German word for this – there always is – but I've forgotten it.)
Simon Critchley: Memory Theatre

Kindergeburtstag: ein Fundstück

Karl Kraus vielbeforschtes Werk zerfällt in eine Vielzahl virtuos gehandhabter journalistischer und literarischer Textsorten, die sich selbst wiederum auf eine Fülle ein- und verarbeiteter Quellen stützen. Ein nicht unwesentlicher Anteil seines Werks entfällt dabei, auch wegen ihrer Prägnanz und Verdichtungsleistung, auf Epigramme, Aphorismen und Gedichte. Kraus Berücksichtigung der literarischen Gattung der Lyrik – die sich auch in seinem Wirken als beliebter Vortragender eigener und fremder Gedichte zeigt (Canetti 1980, 66-74; Wagenknecht 1990) – lässt sich an zahlreichen Einzeltexten nachweisen. Diese werden in seiner Zeitschrift *Die Fackel* erstveröffentlicht und in der Folge in Buchausgaben seiner Werke übernommen.

Dies gilt auch für seine lyrischen Arbeiten, die ab 1916 in insgesamt neuen Bänden unter dem Übertitel *Worte in Versen* erscheinen (Kubasta 1950, 50ff).

Kraus' Literatur ist dabei, gattungsübergreifend bemerkt, eine, die keine Zufälle sondern vielmehr ausschließlich bewusste Entscheidungen kennt und durch diese wesentlich gekennzeichnet ist. Die Sprache soll die einzige Richtschnur sein, die Kraus gelten lassen will – sei dies nun als unnachgiebiger Kommentator des politischen oder kulturellen Geschehens, sei es als Verfasser eigener Texte. Diese beiden, miteinander durchaus als verflochten zu sehenden Rollen, prägen m.E. nach auch das Gedicht *Zum Geburtstag der Republik*, das im Dezember 1926 erscheint:

„Zum Geburtstag der Republik

Die Republik soll ich zum Geburtstag feiern?

Daß wir sie haben, ihr beteuern?

Sie ist jetzt im Alter von acht Jahren.

Ich kannte Kinder, die begabter waren.

Es bleibt wohl die beste ihrer Gaben:

daß wir keine Monarchie mehr haben.“

(Kraus 1989, 570)

Die im Paarreim gehaltene Dichtung dient hier zur erwähnten Verdichtung. Ganz eigenwilliges Geburtstagsständchen ist das zitierte Gedicht aber nicht nur Okkassionsarbeit sondern – im Anschluss an Peter von Matt (von Matt 2017, 154ff) – eindeutiger Ausdruck politischer Analyse. Aufbauend auf der literaturgeschichtlichen Konstante der lyrischen Eignung zur Feierlichkeit (Culler 2015; Lamping 2016; Paterson 2018) – wohlgemerkt, nur eine Konstante unter vielen – wählt Kraus, durchaus mit Bewusstsein für die eigene, durchaus elitäre Haltung, eine prosaische, ironische Tonlage die auf Einfachheit, Direktheit, Vermittelbarkeit und nicht zuletzt Wiedererkennbarkeit setzt; er nutzt ein Moment der Zusammenführung:

„Tatsächlich besteht einer der größten Vorzüge von Kraus'schen poetischen Sprache darin, daß es sich so ganz und gar nicht um Künstliches oder Gekünsteltes handelt. Ob er in dumpfen Lauten eine Elegie singt, ob er den verzerrt grellen Leidenschaften seiner Zeit oder den Phantasie-Ungetümen seiner Traumwelt Worte gibt, ob er zu überzeugen sucht von dem, was er als schön und wahr erkannt hat, oder ob er grollt und tadelt, in den kurzen bebenden Versen wie in den großen Perioden und Bildern, die oft dasselbe immer wieder und immer überzeugender und eindringlicher sagen wollen – alles ist echt, tief und warm gefühlt, ursprünglich und wahr, ist sprachlich und gedanklich eins.“

(Kohn 1968, 150)

Die durchaus auch problematische Nahestellung von Wahrheit und (Verhandlung von) Wirklichkeit, soll an dieser Stelle als Ausdruck von Kraus' Positionsarbeit gelesen sein: Im Spannungsverhältnis aus Gesellschaft (als Ausdruck übergeordneter Strukturen) und Gemeinschaft (als Bezeichnung der auf untergeordneter Ebene anzusiedelnden Sozialbeziehungen) nimmt es Kraus, der sich politischen Zuschreibungen seiner Person oder ebensolchen Interpretationen seiner Texte stets zu entziehen versteht

und entsprechend schwer einzuordnen bleibt, in seinem Jubiläums- bzw. Geburtstagstext in jeder Hinsicht persönlich: Vorsätzlich direkt und eindeutig – durchaus im Kontext seiner zahlreichen Polemiken nach 1918 und dem auch in der (durchaus unterschiedlich gelagerten) Forschungsliteratur nicht eindeutig geklärten Verhältnis zur Republik (Kohn 1966; Scheichl 1971; Timms 1986; Timms 2005) – reagiert er auf Missstände unabhängig vom jeweiligen politischen System. Das Gedicht, das in unveränderter Form auch in spätere Buchausgaben von Kraus' lyrischen Arbeiten abgedruckt wird (z.B. Kraus 1959, 469; Kraus 1985, 327), entfaltet sich auf formaler Ebene vergleichsweise harmlos, der Inhalt allerdings erlaubt die Lesweise eines direkten Kommentars. Abseits von Diversitätserhaltender Indifferenz (z.B. Lipovetsky 1994), deren nicht zuletzt mediengeschichtliche Vorzüge an anderer Stelle nochmals genauer zu untersuchen wären, ist der auf der Oberfläche spielerische Ausdruck von *Zum Geburtstag der Republik* Baustein dieses ernsthaften (Kinder-) Gedichts für die noch junge Republik. *Zum Geburtstag der Republik* fügt hinzu, sagt, führt fort, bedeutet und dokumentiert – mit den Mitteln der Literatur.

Kontexte: ein Hinweis

Fiktion stiftet Geschichten und Bilder, die in ihrem produktiven Verpassen einerseits der Behauptung von Akkuratessse entgehen, andererseits die sogenannte geschichtliche Wirklichkeit überhaupt erst (neu) verhandelbar macht – und zwar weit über die Einschreibungen von jeweiliger Produktionsgegenwart hinaus. Die gestifteten Bilder sind nicht selten als neu oder erneuert einzustufen, sie sammeln sich zu neuen, durchaus auch zu problematisierenden Referenzoptionen an. Depot und Gedächtnis stehen somit in unmittelbarer Wechselbeziehung – nicht zuletzt, wenn Literatur, die Künste und Film Bilder stiften, die zwischen dokumentarischem Anspruch und fiktivem Eigencharakter changieren. Die Erzählung tritt in die Leerstelle der Geschichte, narrationsgebundene Momente der Historiografie machen das Unterschlagene, das Verworfenen und das Verheimlichte evident: Das Dokumentarische und seine Annäherung an die sogenannte Wirklichkeit scheinen von der Fiktion, als deren mehrdeutiges *dépôt* wirksam, hinterlegt.

Die geschichtsstiftende Funktion der Medien, das notwendigerweise reflektierte Umgehen mit der Trias Geschichte – Geschichtlichkeit – Geschichtsschreibung, lässt nach dem (Spiel-)Einsatz fragen, dem nicht minder wortwörtlichen *mise-en-dépôt*. Die Fiktion ist in unterschiedlichster Ausprägung und Intensität als das Depot, die Hinterlegung des Dokumentarischen denkbar – immer dann auch, wenn es eine Leerstelle zu adressieren gilt. Die Strategien des Dokumentarischen erlauben Geschichtsentwürfe ebenso wie Gegengeschichtsschreibungen, sie ermöglichen die Darstellung von Lebensentwürfen, reizen zu Raumnahmen – sie sind aber in ihrer prinzipiellen Struktur nicht selten von Fiktion hinterlegt. Die Sinnstiftungsprozesse der Historiografie, in welcher Medienform sie auch immer sich manifestieren, sind Erzählimperativen verpflichtet, fallweise sogar unterworfen. Die Fassbarkeit der Ereignisse verweist uns auf das Arrangieren, das Strukturieren der Welt, auf das eingeschriebene Spannungsverhältnis aus Realem/Erfasstem und kreativer Zugabe/Prozess. Es ist aber die neue Fassbarkeit, die einen ethischen und nicht zuletzt politischen Raum öffnen und erschließen hilft. Für Literatur, aber insbesondere für die Lyrik, sei hier auf Mandy Bloomfields zentralen Gedanken ihrer *Archaeopoetics* hingewiesen:

„Archaeopoetics is the poem's own formally and materially enacted exploration of what a poem can be and do as a form of historical inquiry. Archaeopoetics also gives rise to a reflective activity that extends beyond poetic or aesthetic questions. I refer to this as archaeocritique. By this I mean a mode of critical inquiry that, broadly following a Kantian sense of critique, investigates the conditions of possibility for historical knowledge. Archaeocritique raises questions about the grounds for prevailing forms of historical consciousness. It is the philosophical dimension of archaeopoetics; where archaeopoetics explores the capacities of aesthetic modes of inquiry, archaeocritique makes wider theoretical points about the power relationships underpinning certain historiographical paradigms or the implications of particular theories of history.“
(Bloomfield 2016, 6)

Konzessionen: eine Option

Literatur ist also ein probates Mittel und neuerdings auch Medium künstlerischer Forschung

und gesamtgesellschaftlich wirksamer Kritik. Literatur entfaltet eine spezifische Qualität transgressiven Potentials, da sie vorsätzlich Momente (z.B. Verwerfungen, Traumata, Zäsuren) von Geschichte, Historiographie und Historizität neu bzw. erstmalig verhandelt, die in der sogenannten offiziellen Geschichtsschreibung wenig oder auch keine Berücksichtigung finden. Darüber hinaus sind die genannten Positionen auch durch ein Moment produktiven Verfehlens gekennzeichnet: Im Übernehmen erzählerischer wie auch nicht-fiktionaler Formalprinzipien werden im Verhandeln von Geschichte bzw. der historiografischen Sinnstiftungsprozesse die Wege des Erzählens beschritten. Abseits des simplen Dokumentarischen operierend, wird durch die Differenz zum Verhandelten die Auseinandersetzung darüber gestiftet und ermöglicht.

Eine weitere Ebene der Sagbarkeit ist notwendigerweise das direkte Ansprechen mit den Mitteln der Literatur. Hier gilt es eine zentrale Frage zu wiederholen: Diskutieren wir bereits, was die Künste leisten können – oder reden wir immer noch darüber, was sie, im Sinne einer zählenden Indienstnahme, zu leisten haben? Man verharrt, so ist zu befürchten, bei der Option des (Wahr-)Sprechens der Künste, insbesondere der Literatur, zumeist im Bezirk des Wirklichen. Was aber ist mit dem Möglichen, mit dem (vermeintlich) Unmöglichen? Die aktuellen Verhandlungsstrategien der veränderten gesamtgesellschaftlichen Bedingungen in den Kunstwerken und den sie begleitenden kritischen Paralleldiskursen ist wohlbelegt; es gibt relevante, über das Kunstfeld hinaus wirksame, freimütige künstlerische Erwidern in Bezug auf unsere Wirklichkeit. Mit der von Michel Foucault und auch von Jacques Derrida wieder stark gemachten Figur der *parrhesia* wird die Form ungeschützter, riskanter Sprache der Offenheit an ein Subjekt gekoppelt, das diesen Weg einschlagen kann (oder eben auch nicht). Derrida hierzu:

„Was ist Literatur?‘ Literatur als historische Institution mit ihren Konventionen, Regeln, etc., aber auch als Institution der Fiktion, die im Prinzip die Macht verleiht, alles zu sagen, alle Regeln zu brechen, sie zu verschieben und so zu instituieren, sie zu erfinden und sogar die traditionelle Differenz zwischen Natur und Institution, zwischen Natur und dem konventionellen Recht, zwischen Natur und Geschichte anzuzweifeln. Hier müssen

juridische und politische Fragen gestellt werden. Die Institution der Literatur im Okzident ist, in ihrer relativ modernen Form, verbunden mit der Autorisierung, alles zu sagen, und zweifellos auch mit der Herkunft der modernen Idee der Demokratie.“
(Derrida 2015, 8f)

Koordinaten: ein Vorschlag

Ausgehend von Kraus' Jubiläums-Gedicht und den oben skizzierten theoretischen Rahmungen soll abschließend auf den Gedanken eines möglichen, noch zu entwickelnden (Denk-)Modells zur strukturierten Beschreibung literarischer Strategien in Bezug auf Geschichte bzw. Historiografie eingegangen werden. Ausgehend von der von Michail Bachtin (Bachtin 2017) entlehnten Überzeugung, dass keine literarische Äußerung neutral ist, könnte sich ein solches System in einem ersten Ansatz zwischen Polen der *Echo* und der *Fama* bewegen, also zwischen dem veränderten, verschobenen bzw. mitunter verkürzten Wiedergeben und dem permanenten, intensivierenden bis eskalierenden Weiterentwickeln. Eingedenk der antiken Referenzen werden Schreibungen dabei als Begrifflichkeit zur Darstellung und Fassbarkeit der jeweiligen Relationen des literarischen Beispiels zur Geschichte, die erzählt, referenziert und eben auch vermittelt werden soll bzw. will, verstanden. Die Nach-, Neu-, Ver-, Ent-, Weiter-, Fort-, Gegen- und Umschreibungen (um nur erste Markierungen innerhalb des Systems anzudeuten) erlauben, unter Berücksichtigung eines möglichst breiten, mediengeschichtlich abgeglichenen Literaturbegriffs, nicht nur Angebote einer entlinearisierten, also eben kartografischen Orientierung, sondern auch die Identifizierbarkeit von Motiven oder Motivgruppen im Sinne von Hans Blumenbergs Paradigmen (Blumenberg 2013).

Im Nachweisen (re-)semantisierter Momente wird historische Entwicklung und Verschiebung sichtbar; die interpretative Feststellung erlaubt – die mediale Eigenlogik an die Trias Produktion-Distribution-Rezeption knotend – die Frage nach der *Schreibung* als Erkundung eines historischen, sich weiterschiebenden Effekts. Angesichts neuer Medienformen, die aber durchaus

narratologisch beschreibbar bleiben, bietet sich hier überdies die Option Bewusstsein für die Rolle der Literatur zu stärken oder (erneut) zu schaffen (Paulson 1988). Im Moment der Veröffentlichung (und Wiederveröffentlichung) werden die Wirksamkeiten bedachter Produktionsregeln und das notwendige Verständnis aufgeschlossen, um dem jeweiligen Werk Wirkung in der Rezeption, auch im Sinne seiner Historizität, zu ermöglichen. Entscheidungen werden vermittelt, um, in Bezug auf Kraus gesagt, dem Jubiläum seinen lyrischen Kommentar zu geben – und erneut geben zu können:

„Natürlich weist nichts an einem Schachspiel darauf hin, daß darauf Schach nach den Regeln des Schachs gespielt werden muß. Es weist ja auch nichts an einigen aufs Papier geschriebenen Worten darauf hin, daß sie jemals strategisch zu einem Roman verbunden werden könnten. Die Regeln des Spiels sind Vereinbarungen. Wobei, wie nun mehr sich herauschält, die Literatur in puncto Komplexität das Schachspiel bei weitem schlägt, ohne daß deswegen jeder Vergleich aufgegeben werden müßte. Gespielt kann in beiden Fällen nur werden, wenn die Anzahl der Regeln endlich ist und wenn jedes Spielergebnis anhand der Regeln in einfachere Teilergebnisse zerlegt und eingesehen werden kann. [...] Schach ist ein Spiel mit unendlichen Möglichkeiten, aber diese Unendlichkeit strahlt dieselbe Beruhigung aus, welche von mathematischer Unendlichkeit ausgeht: man kann sie nicht verhindern, eingrenzen, zurückdämmen, sie ist unvermeidlich, wenn man den Zahlen ihren Lauf läßt. Literatur ist ein mehr oder weniger glückhaftes Arrangement zur Verringerung der unendlich vielen Möglichkeiten. Am Anfang des literarischen Denkens steht nicht die Idee, sondern die Unendlichkeit von Ideen, steht keineswegs die Erweiterung und Verknüpfung einer Idee mit anderen, sondern steht das Eng- und Arm-Werden der theoretisch möglichen Unendlichkeit hinab zu dem, was schließlich übrigbleiben darf, damit das literarische Spielsystem kontrollierbar bleibt. Die Regeln, wonach gespielt wird, können auch nur teilweise zum Zug kommen. Jeder, der schreibt, ist mit von der Partie, bloß ist es seine eigene Partie und sollte es sein Verständnis sein, das er wenigstens beim Abfassen mit niemandem teilt.“
(Laederach 1988, 111f)

Bibliographie

- Bachtin, M. (2017). *Sprechgattungen*. Herausgegeben von Grübel, R., Lachmann R. & Sasse, S. Berlin.
- Bloomfield, M. (2016). *Archaeopoetics. Word, Image, History*. Tuscaloosa.
- Blumenberg, H. (2013). *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Kommentar von Haverkamp, A. unter Mitarbeit von Mende, D. & Nientied, M. Frankfurt am Main.
- Canetti, E. (1980). *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*. München.
- Culler, J. (2015). *Theory of the Lyric*. Cambridge, MS.
- Derrida, J. (2015). *Diese seltsame Institution genannt Literatur*. Berlin.
- Kraus, K. (1959). *Worte in Versen*. Herausgegeben von Fischer, H. München.
- Kraus, K. (1985). *Aphorismen und Gedichte. Auswahl 1903-1933*. Herausgegeben von Simon, D. Berlin.
- Kraus, K. (1989). *Gedichte*. Herausgegeben von Wagenknecht, C. Frankfurt am Main.
- Kohn, C. (1966). *Karl Kraus*. Stuttgart.
- Kohn, C. (1968). *Karl Kraus als Lyriker*. Paris.
- Kubasta, E. (1950). *Karl Kraus als Lyriker*. Diss. Wien.
- Laederach, J. (1988). *Der zweite Sinn oder Unsentimentale Reise durch ein Feld Literatur*. Frankfurt am Main.
- Lamping, D. (Hg.) (2016). *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart.
- Lipovetsky, G. (1994). *The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy*. Princeton, NJ.
- Paterson, D. (2018). *The Poem. Lyric, Sign, Metre*. London.
- Paulson, W. R. (1988). *The Noise of Culture. Literary Texts in a World of Information*. Cornell.
- Pelinka, A. (2017). *Die gescheiterte Republik. Kultur und Politik in Österreich 1918-1938*. Wien.
- Scheichl, S.P. (1971). *Karl Kraus und die Politik (1892-1919)*. Diss. Innsbruck.
- Timms, E. (1986). *Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. Culture and Catastrophe in Habsburg Vienna*. New Haven.
- Timms, E. (2005). *Karl Kraus. Apocalyptic Satirist. The Post-War Crisis and the Rise of the Swastika*. New Haven.
- von Matt, P. (2017). *Was ist ein Gedicht?* Stuttgart.
- Wagenknecht, C. (Hg.) (1990). *Lyrik der Deutschen. Für seine Vorlesungen ausgewählt von Karl Kraus*. München.

Thomas BALLHAUSEN,

Mag. Dr., Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, der Germanistik, der Philosophie und der Sprachkunst in Wien. Lehrbeauftragter u.a. an der Universität Wien und der Akademie der bildenden Künste. Internationale Tätigkeit als Vortragender, Redakteur und Kurator. Seit 2017 Leiter der Pressedokumentation an der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur/Literaturhaus Wien. Wissenschaftliche Veröffentlichungen zu den Schwerpunktthemen Archivtheorie, Critical Heritage Studies, Literaturgeschichte und Medienkomparatistik; zuletzt erschien die Monografie *Fauna. Sprachkunst und die neue Ordnung imaginärer Tiere. Language Arts and the New Order of Imaginary Animals*. (2018; gemeinsam mit E. Peytchinska).

Der Weg zu Waldheim (1963-1988)

Die Entdeckung des „Anschlusses“ und der österreichische Gedenktagsjournalismus

Ina Markova

Verein zur wissenschaftlichen Aufarbeitung der Zeitgeschichte, Wien

Abstract

„Gedenkjahre“ sind mittlerweile ein Fixpunkt im österreichischen Journalismus-Betrieb. Daran war unmittelbar nach 1945 noch nicht zu denken. Vorliegender Artikel untersucht in der Folge, wie es überhaupt zur Ausbildung eines Gedenktagsjournalismus kommen konnte, wie es dazu kam, dass bestimmte Fotografien der NS-Vergangenheit zu Schlüsselbildern mutierten und welche geschichtspolitischen Zäsuren zur Formierung des heute noch wirkmächtigen Bilderkanons der Zweiten Republik beigetragen haben. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf dem Zeitraum zwischen den 1960er-Jahren bis Ende der 1980er-Jahre, vor allem auf der Berichterstattung rund um die Ausstrahlung der TV-Serie *Holocaust* sowie dem immer noch zentralen „Gedenkjahr“ 1988, das in vielerlei Hinsicht Standards bezüglich der Grenzen des Zeigbaren und Sagbaren setzte. Denn vor dem Hintergrund der „Affäre Waldheim“ setzten sich 1988 österreichische Medien intensiv mit dem 50. Jahrestag des „Anschlusses“ auseinander. In der Analyse von österreichischen Leitmedien (die Zeitungen *Die Presse*, *Kurier*, *Kronen Zeitung* sowie die Zeitschrift *profil*) sowie Schnittarchiven werden Prozesse, Visualisierungsmodi und einige zentrale AkteurInnen herausgearbeitet.

Kollektives Gedächtnis ist von einer Gemeinschaft geteiltes Wissen über die Vergangenheit, das sozial vermittelt wird (Uhl 2004, 144). Aleida Assmann hat zwischen zwei Ausprägungsformen dieses Gedächtnisses unterschieden und benennt die zwei Pole „bewohntes“ Funktionsgedächtnis und „unbewohntes“ Speichergedächtnis. Genauso wie das menschliche Gehirn könne sich auch eine Gesellschaft, so Assmann, nicht alles merken, daher würden nur als tradierungswürdig befundene Erinnerungen zu unterschiedlichen Zeitpunkten in das Funktionsgedächtnis überführt (Assmann 2003, 133f). Das Speichergedächtnis stellt im Kontrast zum Gedächtnis in Aktualität (in Verwendung) das Gedächtnis in Potenzialität (als Archiv) dar (Welzer 2001, 14). Folgt man diesen Überlegungen und der Archiv-Metapher, stellt sich die Frage, wie Gesellschaften sicherstellen können, dass Gedächtnisinhalte tradiert werden. Auch für diese können Archivsperrn gelten, bestimmte Laufmeter oder einzelne Faszikel werden ausgehoben, andere skartiert, oder schlichter formuliert: Manches wird vergessen, anderes erinnert. Oft sind es Massenmedien und deren AkteurInnen, die zu Gedenktagen Einsicht in diese

Archive einfordern und Erinnerungskulturen formen. Medien sind Transmissionsriemen zwischen Innen- und Außenwelt und eben nicht nur reine Vermittler, sondern Transformatoren (Gudehus, Eichenberg & Welzer 2010, 127), mit denen geschichtspolitische AkteurInnen gezielt Medienpolitik betreiben können. Manuel Puppis betont, dass es kein Zufall sei, welche Medieninhalte zustande kämen:

„Welche Medien es in einem Land gibt und wem sie gehören, hat einen entscheidenden Einfluss darauf, wie Medieninhalte entstehen.“
(Puppis 2010, 26)

Eine besondere Bedeutung spielen Massenmedien, die Christoph Classen als spezielle „Agenten sozialer Verständigung“ sieht (1999, 11). Medien vermitteln dabei nicht nur Wissen, sie erzeugen dieses nach Maßgabe ihres spezifischen „gedächtnis-medialen Leistungsvermögens“ überhaupt erst mit. Häufig handelt es sich um Wissenswelten, die eine Erinnerungsgemeinschaft ohne diese Medien schlichtweg nicht kennen würde (Erl 2004, 5f).

Trotz der journalistischen Maxime zur Aktualität kann der Bereich des „Geschichtsjournalismus“ (Arnold, Hömberg & Kinnebrock 2010) nachhaltig relevant sein. Geschichte findet nicht zuletzt in den Medien statt (Naumann 1998, 17): Medien, die über Vergangenheit berichten, fungieren als „große Geschichtszentrifugen“ (Hömberg 1998, 355), welche die Relevanz von Themen und Inhalten gewichten und Geschichte für die breite Masse aufbereiten. Repetition und Routine sind dem Gedenktagsjournalismus inhärente Charakteristika: In seiner Untersuchung von 50 Jahren Berichterstattung über den 20. Juli 1944, an dem ein geplantes Attentat auf Hitler scheiterte, in (west-)deutschen Medien stellt Martin Krieg „ritualisierte Erinnerungsroutinen“ bei immer wieder abgehandelten Themen fest (Krieg 2010, 172). Klaus Naumann hingegen betont in seiner Untersuchung der medialen Inszenierung des Gedenkjahres 1995, dass Printmedien eigenständige geschichtspolitische AkteurInnen seien, die „Gedenkjahre“ überhaupt erst konstruieren. Es seien die besonderen Erzählweisen in Texten, die suggestive Bedeutungen und dramatische Effekte und dadurch „Informationspartikel“ erzeugen: „Was haften bleibt, sind Stimmen und Haltungen; kurzum, der Text evoziert innere Bilder“ (Naumann 1998, 18).

Um Bilder im engeren und weiteren Sinne, um tatsächlich abgedruckte Fotografien und weiter gefasste Geschichtsbilder geht es in vorliegendem Beitrag im Besonderen: Im Folgenden sollen die jeweils historisch gültigen Grenzen des Zeigbaren im Mittelpunkt stehen, nämlich fotografische Repräsentationen der Vergangenheit. Genauer geht es um die Repräsentation der NS-Zeit in Österreich mit besonderem Fokus auf Visualisierungen des „Anschlusses“. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf dem Zeitraum zwischen den 1960er- bis Ende der 1980er-Jahre. Die Analyse beruht auf Ergebnissen der Dissertation der Autorin (Markova 2018), in welcher insgesamt fast 6.000 Fotografien nach einem quantitativ-qualitativen Ansatz untersucht wurden. Dabei wurden sowohl die jeweils auflagenstärksten Zeitungen, bei denen es sich nicht um Parteiblätter handelt (*Die Presse*, *Kurier*, *Kronen Zeitung*) schwerpunktmäßig sowie die Zeitschrift *profil*, die trotz ihrer kleinen Auflage eine besondere Rolle vor allem in Bezug auf die „Aufdeckung“ der „Affäre Waldheim“ gespielt hat, in Gänze durchsucht als auch Schnitarchiv (Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, DÖW; Sozialwissenschaftliche Doku-

mentation der AK Wien, SOWIDOK) durchforstet. Ohne eine kurze Skizzierung von Prozessen, Visualisierungsmodi sowie zentralen AkteurInnen und geschichtspolitischer Konflikte der Jahre davor lässt sich 1988 aber nicht verstehen. Theoretischer Ausgangspunkt ist eine spezifisch gefasste Wirkmächtigkeit von Bildern. Fokussiert wird auf die sozialen, historischen und politischen Funktionen, welche „geschichtsmächtige Bilder“ erfüll(t)en (Leidinger & Moritz 2008, 9). Im Vordergrund steht in der Folge nicht die Frage, welches „Sachwissen“, sondern welches „Identitätswissen“ durch Bilder vermittelt wird (Assmann 1998, 113).

Präludium: Die unmittelbare Nachkriegszeit

Einen sinnvollen Anfangspunkt für die Untersuchung von Visualisierungen in „Gedenkjahren“ stellen erst die 1960er-Jahre dar. Für die unmittelbare Nachkriegszeit bis Ende der 1950er-Jahre standen aus politischen Gründen Fragen der Repräsentation von NS-Vergangenheit in Österreich nicht hoch im Kurs. Die bildliche Darstellung oder überhaupt die Thematisierung der NS-Diktatur hätte zwangsläufig unangenehme Fragen nach der Involvierung der ÖsterreicherInnen an NS-Verbrechen wie den Holocaust aufgeworfen. Kurz nach Kriegsende war jedoch noch nicht an eine absolute Leugnung der österreichischen Involvierung zu denken: Anfänglich wurden einzelne TäterInnen visuell als Angehörige einer „nazifaschistischen Minderheit“ vorgeführt, seien es ÖsterreicherInnen vor Volksgerichten oder Nazi-Führungspersonal in Nürnberg. Bis Oktober 1946, bis zum Abschluss des Nürnberger Prozesses, ist das Motiv der Anklagebank nicht aus Zeitungen wegzudenken. Die in der Literatur vielfach beschriebene, kurze „antifaschistische“ Phase des österreichischen Gedächtnisses lässt sich somit ebenso auf Ebene des Bildrepertoires beobachten. Zudem eröffnen sich Parallelen mit dem westdeutschen Vergleichsfall: Der genuine „Bildschock“, die Scham, Angst und Abwehrmechanismen, die (West-)Deutsche unmittelbar nach Kriegsende aufgrund der erstmaligen Konfrontation mit Bildern von NS-Verbrechen empfanden und den Knoch (2001) für die unmittelbare Nachkriegszeit untersucht hat, manifestierte sich auch in österreichischen Zeitungen. Darüber hinaus kamen ebenso in Printmedien, ähnlich wie dies Cornelia Brink (1998) in Deutschland beschrieben hat, „Bilder vom Feind“ zwecks

optischer Entnazifizierung der Bevölkerung zum Einsatz. Da genauso wie in Deutschland aber bald eine „visuelle Amnesie“ einsetzte, änderte sich der Bilderkanon der jungen Zweiten Republik: 1946 wurden auf visueller Ebene die Weichen aufgrund des Kalten Kriegs neu gestellt, was sich in einer fehlenden Visualisierung bis dahin präsenter Themen äußerte. Der „antifaschistische“ Grundkonsens zerbrach.

Strategien der Ablenkung durch Verdrängung lassen sich vor allem für die 1950er-Jahre beobachten: Die zentralen printmedialen Schlüsselbilder der 1950er-Jahre waren visuelle Repräsentationen des Abschlusses des Staatsvertrags. Diese Fotografien überblendeten die NS-Zeit und die Geschehnisse, die diese Unterzeichnung notwendig gemacht hatten. Der zweite zentrale Bilddiskurs dieser Jahre ist jener des Wiederaufbaus, ein Narrativ, das sich in der zweiten Hälfte dieser Dekade ausbildete. Somit formierte sich in dieser Zeit im Sinne Oliver Marcharts (2005) der zentrale österreichische Gründungsbilddiskurs, der visuelle Repräsentationen des wirtschaftlichen und politischen Wiederaufbaus umfasste. Die NS-Zeit hingegen wurde in österreichischen Medien unterschiedlich besetzt, wobei die Reaktionen von Verwerfung bis Instrumentalisierung reichten. Vor allem im Schulbuch wurde die NS-Vergangenheit visuell externalisiert und deutlich mit der Strategie der fehlenden Visualisierung operiert, hier dominierten „Ikonen der Schwerindustrie“ (Wolfgang Kos). Bilder der VOEST oder des Donaukraftwerks Ybbs-Persenbeug sollten auf die „Wiedergeburt“ Österreichs verweisen – ohne zu hinterfragen, dass deren Anfänge oft in der NS-Zeit zu suchen waren.

Wiederentdeckung des „Anschlusses“ – die 1960er-Jahre

Dies sollte in den 1960er-Jahren langsam aufbrechen. Gesellschaftspolitisch kam Unruhe auf: Der ökonomische, soziale und politische Wiederaufbau hatte einen Punkt erreicht,

„bei dem es nicht mehr ums Überleben und die Beseitigung der Kriegsschäden ging, sondern die Aufhebung autoritärer Strukturen und die Anpassung an aktuelle europäische und globale Trends gefordert wurden.“
(Rathkolb 1997, 309)

So bildete sich zaghaft eine geschichtskritische

Gegenöffentlichkeit abseits der WiderstandskämpferInnen bzw. Opfer des Nationalsozialismus aus. Sind die 1960er-Jahre zwar vor allem was die Darstellung von BürgerInnenkrieg und der Zeit zwischen 1933 und 1938 betrifft immer noch geprägt von der Inszenierung der Idee von „Burgfrieden“ und „geteilter Schuld“, somit eine Zeit des „ritualisierte[n] Wechselspiel[s] von staatstragendem Konsens und parteispezifischem Konflikt im Feld der ‚Vergangenheitsbewältigung‘“ (Uhl 2003, 157), so wurden dennoch Bruchlinien sichtbar, an welche die keimende Zivilgesellschaft anknüpfen und Fragen an die Vergangenheit aufwerfen konnte. Heidemarie Uhl benennt mit der Politisierung der studentischen Jugend, der Entstehung eines kritischen Journalismus und der Festigung des Österreichbewusstseins wichtige Faktoren, welche die Grundlage für spätere Neuverhandlungen von Geschichte darstellten (Uhl 1988).

Geschichtspolitisch blieb die „Opferthese“ unangetastet, allerdings wurden Aktivitäten zur Stärkung eines Geschichtsverständnisses, das sich wie kurz nach 1945 an der antifaschistischen Auslegung der „Opferthese“ orientierte, relevanter (Uhl 2006, 309). 1963 wurde etwa das Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes (DÖW), 1966 das Institut für Zeitgeschichte an der Universität Wien gegründet. Auch die „Affäre Borodajkewycz“ 1965 markierte eine Zäsur. Taras Borodajkewycz war Professor an der Wiener Hochschule für Welthandel, heute Wirtschaftsuniversität, und war durch antisemitische Aussagen aufgefallen (vgl. z.B. Kropiunigg 2015). Während einer Demonstration gegen Borodajkewycz wurde der kommunistische Widerstandskämpfer Ernst Kirchwegger von einem Rechtsradikalen niedergeschlagen und verstarb anschließend an seinen Verletzungen. Die Inszenierung des Begräbnisses als „Staatsakt“ war Ausdruck des veränderten Umgangs mit der NS-Zeit und Manifestation einer „Protestgesellschaft gegen den faschistischen Ungeist“ (Leidinger & Moritz 2008, 60). Auch wenn der damalige *Kurier*-Inhaber Ludwig Polsterer behauptet, dass die kritische Berichterstattung über Borodajkewycz unter dem damaligen Chefredakteur Hugo Portisch zu einem Verlust eines großen Teils der LeserInnenschaft geführt habe (Bushell 2013, 202), so hatten sich damit doch subtil Meinungshoheiten verschoben. Es war auch der *Kurier*, der in einer nicht paginierten Beilage zur Ausgabe vom 9. März 1963 ausführlich über den „Anschluss“ berichtete (o.A. 9.3.1963, *Kurier*, o.P.), ein absolutes No-

vum. Gleich auf der Titelseite des Sonderhefts *Vor 25 Jahren* werden die Folgen für die jüdische Bevölkerung visualisiert: Neben einem Foto der am Wiener Rathaus gehissten Hakenkreuz-Fahne und einer Aufnahme von Hitler, der durch ein Spalier von Uniformierten schreitet, ist das Bild einer „Reibpartie“ zentral auf der Titelseite platziert. Bei „Reibpartien“, so die NS-Diktion, wurden Juden und Jüdinnen während der „Anschluss“-Pogrome im März 1938 unter reger Teilnahme der zahlreichen ZuschauerInnen dazu gezwungen, vor der geplanten, aber nie durchgeführten Volksabstimmung des Dollfuß-Schuschnigg-Regimes angebrachte pro-österreichische Parolen mit Bürsten von Gehsteigen zu entfernen. 1963 sind diese Aufnahmen, die mit der Zeit zu Schlüsselbildern der „Anschluss“-Pogrome in Österreich mutieren, erstmals im printmedialen Bilddiskurs vertreten, noch dazu zentral auf der Titelseite der Wochenend-Farbbeilage des *Kuriers*. In dieser gleichen Beilage findet darüber hinaus ein absoluter Bildbruch statt: Ein Foto von Hitlers Heldenplatzrede vom 15. März 1938, das sowohl auf Hitler als auch auf die jubelnde Bevölkerung fokussiert, wird hier erstmals (nach 1945) in einer Zeitung abgedruckt. Der Untertitel nennt ausdrücklich „Nazi, Mitläufer“ und solche, die aufgrund der wirtschaftlichen Not gekommen waren. Wichtiger als der exkulpierende Verweis auf das soziale Elend ist in diesem Zusammenhang der neuartige Hinweis auf ideologische Zustimmung: Zum ersten Mal sind durch das Zusammenwirken von Bild und Text auch keine hochrangigen NationalsozialistInnen, sondern durchschnittliche ÖsterreicherInnen Teil des Narrativs. Schlüsselbild der folgenden Seiten ist das großformatige Bild eines älteren jüdischen Mannes, der von feixenden WienerInnen getrieben wird. Der Untertitel lässt keinen Zweifel an der TäterInnenschaft: Im Bild zu sehen seien die „Herrn Karls“, die sich „als Vollstrecker der Geschichte“ an ihren „jüdischen Nachbarn“ betätigten. Der Verweis auf das Ein-Personen-Stück von Helmut Qualtinger und Carl Merz, das 1961 im öffentlich-rechtlichen Rundfunk ORF ausgestrahlt worden war und die österreichische Geschichte aus Sicht eines opportunistischen Mitläufers nachzeichnet, verankert die Bedeutung: An antisemitischen Ausschreitungen waren nicht nur überzeugte NationalsozialistInnen beteiligt, sondern auch „ganz normale“ WienerInnen. Winfried Garscha hat auf das zeitliche Zusammenfallen der Ausstrahlung des „Herrn Karl“ mit der Berichterstattung über den Eichmann-Prozess

hingewiesen, der *Kurier*-Verweis auf das Stück ist somit nicht zufällig. Seine grandiose Wirkung entfaltete es gerade vor

„jenem mörderischen Hintergrund, der im Stück selbst nicht genannt wird, den ZeitgenossInnen der Erstaufführung aber aus der täglichen Presseberichterstattung über den Eichmann-Prozess, den späteren Generationen aus der zunehmend verbreiteten Kenntnis der historischen Fakten vertraut war.“
(Garscha 2005, 201)

Vieldeutiger ist die Berichterstattung in der *Presse* und *Arbeiter-Zeitung*, *AZ*, wenngleich auch diese mit Bildkontrasten operieren. Die *Presse* zeigt 1963 den Wagenkorso Hitlers und eine jubelnde Menge in der Wiener Mariahilferstraße. Diese Begeisterung der „Hunderttausenden“ – so der Untertitel – wird einer Aufnahme der zerstörten Wiener Innenstadt 1945 gegenübergestellt (Jeschko 9./10.3.1963, 3). Der Verweis auf die Zerstörungen 1945 kann neutral als Hinweis auf die Folgen der NS-Diktatur, als Anklage gegen die einstigen NS-SympathisantInnen, aber auch als „Beweis“ für die bereits geleistete Buße für diese ideologischen „Verwirrungen“ gelesen werden. Die Bildauswahl der *AZ* zeichnet hingegen ein klares Bild der ÖsterreicherInnen als Opfergemeinschaft. Das abgedruckte Bild von Hitler am Rednerpult lässt die Bevölkerung visuell außen vor (Hannak 12.3.1963, 3). Ein zweiter Artikel *1938-1945: Wie Österreich gegen Hitler kämpfte* behandelt textlich den österreichischen Widerstand, illustriert diesen allerdings mit dem Bild einer „Reibpartie“, die laut Untertitel „Nichtarier“ zeigt, die von nicht angesprochenen TäterInnen zum Waschen des Gehsteigs gezwungen wurden; die im Bild klar sichtbare Wiener Bevölkerung wird verschwiegen (Hindels 12.3.1963, 3). Klafft die Text-Bild-Schere eigentlich auseinander, so zeichnet sich hier eine in der Folge immer öfter angewandte geschichtspolitische Strategie ab: Bilder jüdischen Leidens erscheinen pars pro toto als Bilder des österreichischen Leidens per se. Die *AZ*-RedakteurInnen schienen 1963 von der visuellen Wirkmacht der „Reibpartie“-Aufnahmen eingenommen gewesen zu sein: Im November 1963 thematisieren der *Kurier* und die *AZ* den Novemberpogrom. Während der *Kurier* ein neues Motiv in den Bilddiskurs einführt, nämlich das Bild einer brennenden Synagoge (o.A. 11.11.1963, 5), illustriert die *AZ* den Artikel wiederum durch das Foto einer in diesem Kontext

chronologisch deplatzierten „Reibpartie“ (Hindels 10.11.1969, 3).

Zusammenfassend lässt sich festhalten: In den 1960er-Jahren differenzierte sich der Bilderkanon aus. Generell ist eine Rückkehr zur „antifaschistischen“ Auslegung der „Opferthese“ zu konstatieren, was sich vor allem im Stellenwert des Widerstands äußert. Wurde diese Re-Fokussierung auf Resistenz und Opposition bereits in der Sekundärliteratur beschrieben, so wurde einer wichtigen visuellen Transformation in dieser Dekade bisher weniger Beachtung geschenkt. Tatsächlich steht die „Wiederentdeckung“ des Widerstands in enger Verbindung mit Visualisierungen des „Anschlusses“: Dabei wurden meist nur jene Bilder als repräsentationsmächtig angesehen, die sich nahtlos in ein Geschichtsbild des „Anschlusses“ als nur leidvolle Erfahrung auch der Mehrheitsbevölkerung integrieren ließen, eine historische Zäsur, auf welche anschließend erbitterter Widerstand von österreichischen Patriot(Inn)en gefolgt wäre. Als neuartiges Bildmotiv fanden in den 1960ern auch mit dem „Anschluss“ in Verbindung stehende Akte antisemitischer Demütigung und Gewalt verstärkt Einlass in die österreichische Bilderwelt. Nur selten wurde aber die Beteiligung österreichischer TäterInnen an „Reibpartien“ oder „Anschluss“-Pogromen unterstrichen, sodass auch durch diese strategische Bildauswahl und -distribution letztlich die Vorstellung von Österreich als „erstem Opfer“ nicht in Frage gestellt wurde, mit Ausnahme des *Kuriers*.

Dambruch *Holocaust*

Vier Tage nach der für die SPÖ erfolgreichen Nationalratswahl 1975 enthüllte Wiesenthal bei einer Pressekonferenz ein „Dossier Peter“. Friedrich Peter, Bundesparteiobmann der FPÖ und vor der SPÖ-Absoluten als potenzieller Vizekanzler einer Koalition im Gespräch, hatte sich 1941 freiwillig zum Dienst bei der Waffen-SS gemeldet. Das war bekannt – verschwiegen hatte er jedoch seine Zugehörigkeit zur 120 Mann starken 5. Kompanie des 10. Regiments der 1. SS.-Infanteriebrigade, einer Einheit, die während des Überfalls auf die Sowjetunion 10.000 Menschen, davon 8.000 Juden und Jüdinnen, ermordet hatte (Böhler 1995, 503). Daraufhin entbrannte ein öffentlicher Schlagabtausch zwischen Wiesenthal und Kreisky, wobei Peter von Kreisky in Schutz genommen und von ihm als „untadeligen Demokraten“ bezeichnet wurde (Berger 2008, 357). Kreisky ver-

suchte sogar, eine mögliche NS-Implikation Wiesenthals in den Raum zu stellen und bezichtigte ihn vor der internationalen Presse indirekt, Gestapo-Agent gewesen zu sein (Böhler 1995, 510). War in den 1970er-Jahren die Kreisky-Peter-Wiesenthal-Affäre auf innenpolitischer Ebene Generator von Konflikten, so war die Ausstrahlung der TV-Miniserie *Holocaust* auf globaler Ebene Produzentin und Transformatorin von Geschichtsbildern im weiteren und engeren Sinne. Die US-amerikanische Produktion, die in den USA ab 1978 in vier Teilen ausgestrahlt wurde, eröffnete das „Potenzial für transnationale, universale Bezugsrahmen“ und kann als mächtige „externe Intervention in die diskursive Ordnung des österreichischen Gedächtnisses“ (Uhl 2003, 153f) sowie als „erster Schritt zur globalen Synchronisierung von Bildern und Narrativen“ (Uhl 2008, 189) gewertet werden. Wenn jemals von „Bildakten“ gesprochen werden könne, so Horst Bredekamp, dann in Bezug auf diese Serie (2004, 57). Nicht nur, dass der Vierteiler den NS-Verbrechen im wahrsten Sinne des Wortes einen Namen gab, die Serie, die der ORF im Zeitraum vom 1. bis 4. März 1979 ausstrahlte, hat auch entscheidend zu

„jenen generationenspezifischen Veränderungsprozessen des historischen Bewusstseins beigetragen, die Voraussetzung für die Neuverhandlung des österreichischen Geschichtsbildes im Kontext der ‚Waldheim-Affäre‘ waren.“

(Uhl 2003, 174)

Neue geschichtspolitische Akteure wie *profil* sollten die Ausstrahlung begleiten und Fragen aufwerfen, die bisher nicht aussprechbar waren. Nicht zu Unrecht hat *Der Spiegel* die Serie als „schwarzen Freitag für Historiker“ bezeichnet (Dusek 1979, 266), da diese es nicht geschafft hätten, die Gesellschaft für das Thema zu sensibilisieren. Das Fernsehen hingegen war endgültig zum „Leitmedium der Geschichtskultur“ avanciert, weit vor schulischen und akademischen Institutionen der Geschichtsvermittlung (Paul 2010, 21).

Aufgrund des Ausstrahlungstermins Anfang März 1979 verschmolzen gedenktagsjournalistische Aufarbeitungen der Materie, die auf den „Anschluss“ fokussierten, mit tagesaktueller Berichterstattung über die TV-Serie. Spätestens im März 1979 war die Debatte um *Holocaust* vollends entbrannt, gleich drei aufeinanderfolgende *profil*-Cover weisen auf die Bedeutung der Serie hin. „Wie richtig ist Holocaust?“ titelte *profil*

am 6. März 1979 und unterlegte diese Frage mit einem Standbild aus der Serie (*profil*, 6.3.1979). Joachim Riedl verband die Beschäftigung mit *Holocaust* mit einer expliziten Kritik an Kreiskys Unterstützung für Peter, begleitend wurde ein Bild von jubelnden Wienerinnen 1938 abgedruckt (Riedl 6.3.1979, 46f). Besonders im *profil* werden Bilder des „Anschluss“-Jubels als visuelle Kontraste, als Anklage gegen die NS-Vergangenheit österreichischer Politiker eingesetzt. Ein Gastkommentar der Widerstandskämpferin Ella Lings, Auschwitz-Überlebende und Mutter des *profil*-Herausgebers Peter Michael Lings, kritisierte hingegen den „Hollywood-Charakter“ der Serie. Auch hier fungieren historische Fotografien als Kontraste, allerdings um den unterstellten Spielfilm-Duktus aufzuzeigen. Sie sollen als historische Dokumente und visuelle Evidenz für die tatsächlichen Erfahrungen der NS-Opfer gelesen werden (Lings 6.3.1979, 48-51).

Wurde in dieser Ausgabe der fiktionale Charakter von *Holocaust* bemängelt, so setzte sich die nächste Ausgabe – dem Titel entsprechend – mit „Österreichs Anteil an der Endlösung“ auseinander. „Österreichs Anteil an der Endlösung“ begann mit einem Foto von Hitler (der Untertitel spricht von einer „stürmischen Begrüßung“ seitens der Bevölkerung) und fokussierte dann auf Fotos von „großen“ österreichischen NS-Verbrechern wie Ernst Kaltenbrunner, Odilo Globocnik oder Adolf Eichmann (Riedl 13.3.1979, 44-48). Die in diesem Kontext visuell intensivste Ausgabe des *profil* erschien am 20. März mit einem Titelbild, das Stacheldraht und Lagerzaun zeigte und diese „primary Holocaust symbols“ (Amishai-Maisels 1993) durch die Überschrift „KZ-Häftling Ella Lings: Auschwitz war anders“ ebendort verortete (*profil*, 20.3.1979, Titelblatt). Frauen mit kahlgeschorenen Köpfen, Kinder mit eintätowierter Häftlingsnummer sowie Frauen und Kinder nach einer „Selektion“ sowie das vom „Sonderkommando“ Auschwitz angefertigte Bild zum Vorgang des Verbrennens von Leichen (Lings 20.3.1979, 36-42) sollen auch hier die „erste Geschichte“, die (vermeintlich) authentischen und nicht durch die TV-Serie vermittelten Erfahrungen der NS-Opfer repräsentieren.

Holocaust war ein Ereignis, über welches auch die *Kronen Zeitung* und der *Kurier* intensiv berichteten. Außer im *Kurier* wurden dabei keine originalen Fotos, sondern Filmstills aus der Serie verwendet. Nicht immer wurde im Untertitel auf den (nachträglich) inszenierten Charakter der Bilder hingewiesen, so dass Film und Geschichte zu ver-

schwimmen scheinen. Die *Krone*, aber auch der *Kurier* schlugen in ihrer Berichterstattung durchaus effekthascherische Töne an; der *Kurier* titelte etwa „Alarm in den ORF-Studios“ (o.A. 1.3.1979 *Kurier*, 1). Das dem Artikel „Leidensweg einer Familie“ beigelegte Foto zeigt uniformierte SS-Einsatzgruppen sowie nackte Menschen, die auf ihre Exekution warten; es wird allerdings darauf hingewiesen, dass es sich um eine Filmszene handelt (o.A. 1.3.1979 *Kurier*, 5).

Schon im Vorfeld hatte der *Kurier* über die Ausstrahlung von *Holocaust* in der Bundesrepublik Deutschland berichtet und einen BesucherInnenansturm auf KZ-Gedenkstätten konstatiert; in diesem Kontext wurde ein Foto eines Verbrennungsofens abgedruckt (Hinterseer & Hosch 28.2.1979, 19). Zusätzlich zur Ad-hoc-Berichterstattung über die Ausstrahlung thematisierte der *Kurier*, in der wenige Folgen umspannenden Serie *Juden unerwünscht*, auch den historischen Hintergrund von *Holocaust* und somit, etwa am 3. März, über den österreichischen „Beitrag“ zur Shoah. Ein kurzer Artikel ging auf die „Zentralstelle für die jüdische Auswanderung in Österreich“ ein und illustrierte diesen Prozess der erzwungenen Flucht mit dem Foto eines orthodoxen Juden und feixenden Nationalsozialisten vor der Israelischen Kultusgemeinde, IKG, in Wien 1938. Der Untertitel deutete auf die angesprochenen „Anschluss“-Pogrome hin: „Juden mußten sich in Wien stärker als anderswo demütigen lassen“, wurde betont (Czeitschner 3.3.1979a, o.S.). Einem weiteren Artikel mit dem Titel „Organisierter Raub in Wien“ wurde ein Foto eines älteren Mannes, der von der Menge begafft aus einem Wassertank steigt, beigelegt. Die Unterschrift macht die Bedeutung klar: „Gaudium für Soldaten und Zivilisten: in ganz Österreich waren die Juden für vogelfrei erklärt worden“ (Czeitschner 3.3.1979b, o.S.). Abgeschlossen wurde die Serie *Juden unerwünscht* von Burgl Czeitschner am 5. März 1979 mit einem Interview mit Ella Lings, dem das Foto der kahlgeschorenen weiblichen Häftlinge, das bereits im *profil* verwendet worden war, beigelegt war (Czeitschner, 5.3.1979, 3).

Der Auftakt zur *Krone*-Berichterstattung über *Holocaust* erfolgte schon Anfang Februar 1979, anlässlich der Ausstrahlung in der Bundesrepublik. Viktor Reimann nahm sich der Serie an: Der Mitbegründer des Verbands der Unabhängigen, VdU (Vorgängerpartei der FPÖ), ehemalige Widerstandskämpfer und langjährige Kolumnist der *Krone* verpackte in seinen Berichten über *Holocaust* unterschiedliche Argumentati-

onsstränge. Bezeichnend ist, dass der Holocaust immer wieder mit Taten der Alliierten aufgewogen wurde. Der Verweis auf „Verbrechen, die an den Deutschen selbst begangen wurden“, war nie weit (Reimann 3.2.1979, 16-18). Viele Bilder illustrierten den Artikel, etwa Aufnahmen von Deportationen, Szenen aus dem Warschauer Ghetto oder nackte Menschen kurz vor ihrer Exekution – vieles (wenn auch nicht die Untertitel) deutet allerdings darauf hin, dass es sich um Filmstills aus der Serie handelt. Das gilt auch für Aufnahmen, die Reimanns zweiteilige Serie *Gedanken zu Holocaust* begleiteten. Darin versuchte er zwei Thesen zu untermauern: *Holocaust* sei ein typisch US-amerikanisches popkulturelles Produkt („es stieg die Einschaltquote und es stieg der Coca-Cola-Verbrauch“) und die Juden und Jüdinnen seien nicht die einzigen Opfer des 20. Jahrhunderts, denn „Brandopfer“ seien auch die Menschen in Dresden und Hiroshima gewesen (Reimann 4.3.1979, 18f). Sei die Familie Weiss, die ProtagonistInnen von *Holocaust*, überzeichnet „gut“ dargestellt, so Reimann, so gab es „selbstverständlich auch andere Juden“. Das wiederum entschuldige nicht den Antisemitismus, sondern „ermöglichte“ diesen (Reimann 5.3.1979, 16f). In einem direkten Zusammenhang mit der Berichterstattung über *Holocaust* ist der Artikel „Die große Flucht“ vom 3. März 1979 zu sehen: Auf insgesamt drei Seiten wurde die Flucht von Deutschsprachigen aus Osteuropa 1945 geschildert; Fotografien ärmlich gekleideter Frauen und Kinder visualisierten das Leiden der „Deutschen“, das explizit als Holocaust bezeichnet wurde:

„Die Welt wimmelt von Hitlers. Neben dem Holocaust an Juden gab es auch den Holocaust an den Deutschen. Die Schilderung hier ist nur ein Teil der Barbarei, die man an Deutschen verübte.“

(Reimann 3.3.1979, o.P.)

Offensichtlich wurde versucht, das sich ausprägende Holocaust-Bildrepertoire durch Gegenbilder, in diesem Fall durch visuelle Repräsentationen der Leiden von „Deutschen“, zu kontrastieren. Ähnliche Emotionen wurden 1979 in der *Krone* in LeserInnenbriefen geäußert, wobei das Spektrum der Aussagen sehr breit war: Neben einer Reihe durchaus positiver Kommentare meldeten sich etwa Stimmen, die NS-Verbrechen mit Taten der „Engländer im Burenkrieg“ aufwogen; aber auch Hinterbliebene von WiderstandskämpferInnen kamen zu Wort. Am häufigsten

wurde der Wunsch nach dem sprichwörtlichen Schlussstrich verkündet (o.A. 2.3.1979, *Krone* Zeitung, 16f). Kaum hatte man angefangen, die Vergangenheit überhaupt zu thematisieren, wurde sogleich gefordert, dies zu unterlassen.

Für die *Presse* war *Holocaust* im Gegensatz zu der *Krone* und dem *Kurier* ein kleineres mediales Ereignis. Nur eine Buchbesprechung und eine Sammlung von LeserInnenreaktionen auf die Serie deuteten auf die Gedächtnis-Zäsur hin. Ein Vergleich der in der *Presse* und der *Krone* öffentlich geäußerten und oft namentlich gekennzeichneten Meinungen zeigt verblüffende Ähnlichkeiten: Auch in der *Presse* wurde der Holocaust geleugnet, wie folgende Beispiele zeigen: „es kann Gaskammern dort gegeben haben[, m]an darf es unsereinem aber nicht verübeln, daran zu zweifeln“; „wäre es jemals die Absicht gewesen, die Juden zu vernichten, hätte es sicherlich keine Überlebenden gegeben, bedenkt man die ‚deutsche Gründlichkeit‘, mit der sonst alles gemacht wurde“ (o.A. 3./4.3.1979, *Presse*, 16). Juden und Jüdinnen wurden außerdem für, mit dem Kommunismus in Zusammenhang gebrachte, Verbrechen verantwortlich gemacht: „während der russischen Revolution sind etwa 15 Millionen Menschen ums Leben gekommen[, d]arf man daran erinnern, daß Juden beim Ausbruch der Revolution eine Rolle gespielt haben?“ (ebd.); sowie andere Opfergruppen mit jüdischen Opfern aufgewogen: „Waren 80.000 Tote im Feuersturm über Dresden, war Hiroshima, waren die Opfer im Philippophof kein Holocaust?“ (ebd.).

Ende der 1970er-Jahre wurde so die Grundlage für visuelle Revisionen gebildet: Dies ist maßgeblich auf die Ausstrahlung von *Holocaust* 1979 und die begleitende printmediale Berichterstattung zurückzuführen. Diese führte zu einer Präformierung des Holocaust-Bildgedächtnisses. *Holocaust* ist auch ein herausragendes Beispiel für die Bedeutung externer Einflüsse auf das österreichische Bildgedächtnis. Die Auswirkungen dieser Weichenstellungen wurden in den 1980er-Jahren sichtbar – die „Affäre Waldheim“ stand ante portas. Waren die Basis für den historischen Kompromiss von SPÖ und ÖVP auch Gedächtnislücken in Bezug auf die NS-Zeit, so begann nun eine neue Generation von JournalistInnen, HistorikerInnen und Intellektuellen ohne direkte NS-Verstrickungen diese zu hinterfragen (Knight 1994, 79, 82). Am 16. April 1985 präsentierte die ÖVP den erfolgreichen Diplomaten Kurt Waldheim als Kandidaten für das Amt des Bundespräsidenten (Gehler 1955, 618). Zentraler geschichtspoli-

tischer Akteur in medialer Hinsicht war zweifelsohne das *profil*. Nach Veröffentlichung der Wehrstammkarte Waldheims im Februar 1986 durchleuchtete die Zeitschrift unter Federführung von Hubertus Czernin ab März 1986 die Biografie Waldheims in den Jahren 1938 bis 1945. Dessen Mitgliedschaft in der SA und im Nationalsozialistischen Deutschen Studentenbund wurden so publik, ebenso seine Funktion als Offizier im Umfeld von General Alexander Löhr in der Heergruppe E; Löhr selbst war 1947 als Kriegsverbrecher in Jugoslawien hingerichtet worden (Gehler 1995, 620). Nichtsdestotrotz wurde Waldheim mit 53,89 Prozent der Stimmen im zweiten Wahlgang am 8. Juni 1986 gewählt.

Das *profil* setzte sich 1988, aus Anlass des 50. Jahrestags des „Anschlusses“ und als direkte Folge der „Affäre Waldheim“, verstärkt mit dem Schicksal der jüdischen Bevölkerung in Österreich (nach) 1938 auseinander: Anlässlich des Erscheinens von Hans Safrians und Hans Witeks Buch *Und keiner war dabei* wurden Fotos während der „Anschluss“-Pogrome beschmierter Geschäfte abgebildet (Lahodynsky 22.2.1988, 64–68). Mediale Höhepunkte der journalistischen Beschäftigung mit der NS-Zeit in Tageszeitungen waren der Jahrestag des „Anschlusses“ sowie die 50. Wiederkehr des Novemberpogroms 1988. Schlüsselbilder des Novemberpogroms sind Fotografien brennender Synagogen, die sich in so gut wie allen Zeitungen finden lassen (Morton 5./6.11.1988, 30; o.A. 9.11.1988, 6). In den meisten Fällen handelt es sich um Aufnahmen des zerstörten Tempels in Berlin oder um die Zeremonienhalle in Graz, deren Brand durch zahlreiche VoyeurInnen beobachtet wird. Unterschiede in der Berichterstattung lassen sich in Bezug auf die Intensität konstatieren. Während die *Krone* in einem Artikel berichtete, nahm der *Kurier* den Jahrestag des Novemberpogroms zum Anlass, diesen in einer Serie narrativ als Auftakt zum Holocaust zu reflektieren (Galoppi 6.11.1988, 5). Die *Neue Arbeiter-Zeitung*, wie sich die AZ ab 1985 nannte, widmete dem Pogrom ein Themenheft, auf dessen Cover die brennende Grazer Zeremonienhalle zu sehen war, auch hier wurde dies als „Vorspiel zum Holocaust“ gedeutet (o.A. 4.1.1988, *Neue AZ*, o.S.).

Sind Bilder brennender jüdischer Gotteshäuser die Schlüsselbilder des Novemberpogroms, so ist der „Anschluss“ aus der Perspektive des Jahres 1988 untrennbar mit Bildern von „Reibpartien“, jubelnden ÖsterreicherInnen sowie Aufnahmen einrollender Panzer verbunden. Manchmal, etwa in der *Krone* vom 10. März 1988, sind alle drei

Fotografien vereint (Trost 10.3.1988, 20f). Deutlich wird auf den „hemungslosen Jubel“, der Hitler bei seiner „triumphalen Einfahrt“ in Wien empfing, verwiesen, was auch als Beleg für Alexander Pollacks These gelesen werden könnte, dass sich die *Krone* in ihrer Thematisierung des „Anschlusses“ lange Zeit am Gedächtnis derjenigen ÖsterreicherInnen orientierte, die dieses Ereignis neutral oder positiv konnotiert erlebt hatten (Pollak 2003, 186). Auch wenn der dem Bild der „Reibpartie“ beige stellte Untertitel von „Wiens Schande“ spricht, unterbleibt eine weitere Auseinandersetzung mit dem Schicksal der jüdischen Bevölkerung. Während die jüdischen Opfer der Märztag 1938, die Opfer dieser „Lawine des Leidens“, in der *Krone* 1988 bildlos verbleiben (Gnam 11.3.1988, 3), so wurde in der gleichen Ausgabe den „unbekannten Helden“ des Widerstands ein Gesicht gegeben. Die Aufnahme des gehenkten (und im Untertitel anonym bleibenden) Karl Biedermann lässt allerdings die Frage offen, warum dieser seit den 1960er-Jahren in Schulbüchern flächendeckend vertretene Widerstandskämpfer für LeserInnen der *Krone* terra incognita zu sein scheint (Markus 11.3.1988, 20f).

Ausführlicher berichtet der *Kurier* über das „Anschluss“-Gedenken etwa am 11. März 1988: Gleich auf Seite 1 titelte die Zeitung „Demokratie braucht Toleranz, Ehrlichkeit und Zivilcourage“. Das oft fälschlich als Visualisierung des „Anschlusses“ verwendete Bild von Hitlers Aufmarsch am „Großdeutschen Tag“ im April 1938 mündet bildlich in eine Aufnahme des ausgebombten Wien in den letzten Kriegstagen. Im *Kurier* kam somit eine visuelle Strategie zur Geltung, die schon die *Presse* 1963 angewandt hatte: Symbolisch wurde die inszenierte anfängliche Euphorie sogleich mit dem visuellen Verweis auf das Ende, auf den Untergang des „Dritten Reichs“ verknüpft, eine Strategie, die aber auch als Visualisierung der bereits geleisteten Buße für vergangene Verbrechen gelesen werden kann (o.A. 11.3.1988, 1). Wie schon 1963 fehlten in den 1980er-Jahren im geschichtspolitisch kritischen *Kurier* die Bilder des Heldenplatzes aber nicht: Bereits 1987 hatte der *Kurier* auch abseits eines gedenktagsjournalistischen Anlassfalls ein Bild jubelnder ÖsterreicherInnen am Heldenplatz abgedruckt und im Header mit der Frage verbunden, ob Österreich Opfer oder Mittäter gewesen sei (Nikowitz 2.8.1987, o.S.). Im März 1988 wurden weitere Bilder jubelnder ÖsterreicherInnen abgedruckt (o.A. 11.3.1988, *Kurier*, 1; Atzenhofer 12.3.1988, o.S.). Als visueller Konterpart zu diesen „freudvollen“ Fotos

fungieren die Aufnahmen jüdischer Opfer, deren Demütigung in der Momentaufnahme der „Reibpartien“ gezeigt wird (Rauscher 27.2.1988, 5). Die Bilder des März 1938, so Heidemarie Uhl, wurden zu einem „erklärungsbedürftige[n] Stachel“ im Narrativ des Opfermythos (2010, 126). Der Bildtypus „Anschluss“-Jubel zog nun nachhaltig in die printmediale Welt ein. In den meisten Fällen standen diese Bilder nicht alleine, sondern wurden durch andere Bilder bzw. Text gerahmt. Aus der journalistischen Logik heraus gehörten diese Bilder nunmehr untrennbar zur Berichterstattung über den „Anschluss“ und die Folgen für Österreich, genauso wie auch Aufnahmen der antisemitischen „Reibpartien“; Bilder brennender Synagogen standen hingegen *pars pro toto* für den Novemberpogrom.

Conclusio: Visuelle Ausverhandlungsprozesse und der Beitrag der Medien

Die „Affäre Waldheim“ war Kulminationspunkt einerseits und Wendepunkt andererseits von Tradierungskrisen und gesellschaftlichen Umbrüchen, die sich seit den 1960er-Jahren abgezeichnet hatten. Ohne die Ausbildung kritischer Geister in Journalismus, Wissenschaft und Studierendenschaft, ohne einen Generationenwechsel und ohne die visuelle Zäsur, die die universalisierten Bildstrategien von *Holocaust* in die Zweite Republik importierten, hätte Waldheims Umgang mit seiner Kriegsbiografie wohl nicht jene heftigen Reaktionen mit sich bringen können, die die hegemoniale österreichische Erinnerungskultur herausforderten. Neuartig war der Umgang mit den ventilierten Bildern, nicht so sehr die visuellen Repräsentationen selbst. Schon seit den 1970ern stellten die vor allem vom DÖW in den Bilddiskurs eingebrachten Fotografien einen soliden Bestand an Repräsentationsangeboten dar, die zu Schlüsselbildern geworden waren. Unabhängig davon, dass diese visuellen Welten von tatsächlichen NS-Opfern, von Holocaust-Überlebenden und WiderstandskämpferInnen zirkuliert wurden, ließen sich diese ohne Weiteres in das österreichische Selbstbild des „ersten Opfers“ integrieren: Aufnahmen gedemütigter Juden und Jüdinnen und ermordeter WiderstandskämpferInnen deuteten auf die Opfer des NS-Regimes hin, ohne indes die Frage zu stellen, wer die TäterInnen waren; sie wurden so in der Berichterstattung *pars pro toto* zum Ausdruck der militärischen,

deutschen Aggressionen gegen das per se als unschuldig dargestellte Österreich. Insofern führte die „Affäre Waldheim“ zu einer Kulmination in der Anzahl von Visualisierungen der NS-Zeit, ohne aber die den österreichischen Bilderkanon strukturierenden Einzelbilder zu verschieben. Schon Ende der 1970er war etwa der Bildtypus „Anschluss“-Jubel in zahlreichen Medien, auch in Schulbüchern, zu finden gewesen. Wesentlich war die Neukontextualisierung dieser Bilder. Vor allem in Printmedien wie *profil*, vereinzelt auch im *Kurier*, erschienen ÖsterreicherInnen erstmals verstärkt als TäterInnen: Dieser sich ausbildende Bilddiskurs sollte seit damals teilweise parallel, teilweise in konfliktträchtigem Verhältnis zur immer noch wirkmächtigen „Opferthese“ den österreichischen Bilderkanon bestimmen. Die wahre Zäsur der 1980er fand im Stilmittel der bildlichen Kontrastierung statt. Diese schaffte Bedeutungen, die Österreich als Land der Opfer *und* TäterInnen zeichnete. Das schon seit den unmittelbaren Nachkriegsjahren funktionalisierte Vorher-nachher-Narrativ wurde gänzlich neu definiert. Schlüsselbilder des österreichischen Nachkriegs-Bilddiskurses wie die Unterzeichnung des Staatsvertrags wurden bewusst in den Zusammenhang mit der vorangegangenen NS-Zeit gestellt. Das medial zunehmend häufiger verwendete Beweisbild für die österreichische Mitschuld war im „Gedenkjahr“ 1988 das Bild der umjubelten Rede Adolf Hitlers am Wiener Heldenplatz vom 15. März 1938. Selbstverständlich muss diesen propagandistisch meisterhaft inszenierten Bildern „misstraut werden“, so Hans Petschar (2008, 9); allerdings muss dieser Zweifel an porträtierten Lebensrealitäten für sämtliche fotografische Produkte nationalsozialistischer Provenienz gelten, die damals wie auch teilweise heute immer noch das Bild des Nationalsozialismus maßgeblich präg(t)en. Wurden bisher nur solche propagandistischen Aufnahmen in das Bildgedächtnis der Zweiten Republik überführt, deren Bildbedeutung geschichtspolitisch als Bestätigung der propagierten „Opferthese“ kanalisiert werden konnte, so erweiterte sich dieses Spektrum vor allem im „Gedenkjahr“ 1988. Obwohl schon massiv durch das Fernsehen herausgefordert, spielten hinsichtlich der öffentlichen Thematisierung von Vergangenheit und der Ausformung – auch in visueller Natur – Printmedien immer noch eine zentrale Rolle. Was gezeigt wird und was nicht, ist zwar immer noch ein heiß umkämpftes Pflaster, ob aber in Zeiten der Digitalisierung analoge Medien heute noch eine derartige Wirkkraft haben, gilt es wohl zu bezweifeln.

Bibliographie

- Amishai-Maisels, Z. (1993). *Depiction and Interpretation. The Influence of the Holocaust on the Visual Arts*. Oxford.
- Arnold, K., Hömberg, W. & Kinnebrock, S. (Hg.) (2010). *Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung*. (= Kommunikationsgeschichte, Bd. 21). Berlin.
- Assmann, A. (1998). Wozu „nationales Gedenken“? In: Kobylińska, E. & Lawatay, A. (Hg.), *Erinnern, vergessen, verdrängen. Polnische und deutsche Erfahrungen*. (= Veröffentlichungen des Deutschen Polen-Instituts Darmstadt, Bd. 11). Wiesbaden, S. 110-119.
- Assmann, A. (2003). *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.
- Berger, P. (2008). *Kurze Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert*. (2. Aufl.). Wien.
- Böhler, I. (1995). „Wenn die Juden ein Volk sind, so ist es ein mieses Volk“. Die Kreisky-Peter-Wiesenthal-Affäre 1975. In: Gehler, G. & Sickinger, H. (Hg.), *Politische Affären und Skandale in Österreich. Von Mayerling bis Waldheim*. Thaur, Wien, München, S. 502-531.
- Bredenkamp, H. (2004). Bildakte als Zeugnis und Urteil. In: Flacke, M. (Hg.), *Mythen der Nationen. 1945 – Arena der Erinnerungen*. Berlin, S. 29-66.
- Brink, C. (1998). *Ikonen der Vernichtung*. (= Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts, Bd. 14). Berlin, Freiburg im Breisgau.
- Bushell, A. (2013). *Polemical Austria. The Rhetoric of National Identity. From Empire to the Second Republic*. Cardiff.
- Classen, C. (1999). *Bilder der Vergangenheit. Die Zeit des Nationalsozialismus im Fernsehen der Bundesrepublik Deutschland 1955-1965* (Medien in Geschichte und Gegenwart 13). Köln.
- Dusek, P. (1979). Holocaust – Was nun? In: *zeitgeschichte*, 6 (7), S. 266-273.
- Erll, A. (2004). Medium des kollektiven Gedächtnisses – ein (erinnerungs-) kulturwissenschaftlicher Kompaktbegriff. In: Erll, A. & Nünning, A. (Hg.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität* (= Media and Cultural Memory / Medien und kulturelle Erinnerung, Bd. 1). Berlin, New York, S. 3-24.
- Garscha, W. (2005). Eichmann: Eine Irritation, kein Erdbeben. Zu den Auswirkungen des Prozesses von Jerusalem auf das Österreich des „Herrn Karl“. In: Falch, S. & Zimmermann, M. (Hg.), *Israel – Österreich. Von den Anfängen bis zum Eichmann-Prozess 1961*. (= Österreich-Israel-Studien, Bd. 3). Innsbruck, S. 186-229.
- Gehler, M. (1995). „... eine grotesk überzogene Dämonisierung eines Mannes ...“. Die Waldheim-Affäre 1986-1992. In: Gehler, M. & Sickinger, H. (Hg.), *Politische Affären und Skandale in Österreich. Von Mayerling bis Waldheim*. Thaur, Wien, München, S. 614-665.
- Gudehus, C., Eichenberg, A. & Welzer H. (2010). III. Medien des Erinnerns. Einleitung. In: Gudehus, C., Eichenberg, A. & Welzer H. (Hg.), *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart, Weimar, S. 127-128.
- Hömberg, W. (1989). Vom Nutzen und Nachteil der Geschichte für den Journalismus. Fragmente eines Gesprächs. Vortrag beim Symposium zu Ehren des 60. Geburtstages von Kurt Koszyk am 31. Mai 1989 in Dortmund. In: *Publizistik*, 34, S. 354-359.
- Knight, R. (1994). Der Waldheim-Kontext. Österreich und der Nationalsozialismus. In: Botz, G. & Sprengnagel, G. (Hg.), *Kontroversen um Österreichs Zeitgeschichte. Verdrängte Vergangenheit, Österreich-Identität, Waldheim und die Historiker*. (= Studien zur historischen Sozialwissenschaft, Bd. 13). Frankfurt am Main, S. 78-88.
- Knoch, H. (2001). *Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur*. Hamburg.
- Krieg, K. (2010). „Collective-Memory-Setting“ durch Gedenktagsjournalismus? Eine Untersuchung langfristiger Agenda-Setting-Effekte am Beispiel der Berichterstattung über den Widerstand des 20. Juli 1944 (1954-2004). In: Arnold, K., Hömberg, W. & Kinnebrock, S. (Hg.), *Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung*. (= Kommunikationsgeschichte, Bd. 21). Berlin, S. 169-194.
- Kropiunigg, R. (2015). *Eine österreichische Affäre. Der Fall Borodajkewycz*. Wien.
- Leidinger, H. & Moritz, V. (2008). *Die Republik Österreich 1918/2008. Überblick, Zwischenbilanz, Neubewertung*. Wien.

- Marchart, O. (2005). Das historisch-politische Gedächtnis. Für eine politische Theorie kollektiver Erinnerung. In: Gerbel, C. et al. (Hg.), *Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Studien zur „Gedächtnisgeschichte“ der Zweiten Republik.* (= Reihe Kultur. Wissenschaften. Bd. 9). Wien, S. 21-49.
- Markova, I. (2018). *Die NS-Zeit im Bildgedächtnis der Zweiten Republik.* (= Der Nationalsozialismus und seine Folgen, Bd. 6). Innsbruck, Wien, Bozen.
- Naumann, K. (1998). *Der Krieg als Text. Das Jahr 1945 im kulturellen Gedächtnis der Presse,* Hamburg.
- Paul, G. (2010). Holocaust – Vom Beschweigen zur Medialisierung. Über Veränderungen im Umgang mit Holocaust und Nationalsozialismus in der Mediengesellschaft. In: Paul, G. & Schoßig, B. (Hg.), *Öffentliche Erinnerung und Medialisierung des Nationalsozialismus. Eine Bilanz der letzten dreißig Jahre.* (= Dachauer Symposien zur Zeitgeschichte, Bd. 10). Göttingen, S. 15-38.
- Petschar, H. (2008). *Anschluss. „Ich hole euch heim!“. Eine Bildchronologie.* Wien.
- Pollak, A. (2003). Der „Anschluss“ im Mediendiskurs der Zweiten Republik. Politischer Wandel und die sich verändernden Konturen des medialen Geschichtsdiskurses zur „Anschlussfrage“ in Österreich. In: Gruber, H., Menz, F. & Panagl, O. (Hg.), *Sprache und politischer Wandel.* (= Sprache im Kontext, Bd. 20). Frankfurt am Main, S. 165-187.
- Puppis, M. (2010). *Einführung in die Medienpolitik.* (2. Aufl.). Stuttgart.
- Rathkolb, O. (1997). Die Kreisky-Ära 1970-1983. In: Steininger, R. & Gehler, M. (Hg.), *Österreich im 20. Jahrhundert. Ein Studienbuch in zwei Bänden. Von der Monarchie bis zum Zweiten Weltkrieg.* Wien, Köln, Weimar, S. 305-354.
- Uhl, H. (1988). *Zwischen Versöhnung und Verstörung.* (=Böhlaus zeitgeschichtliche Bibliothek, Bd. 17). Wien.
- Uhl, H. (2003). Von „Endlösung“ zu „Holocaust“. Die TV-Ausstrahlung von „Holocaust“ und die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses. In: Uhl, H. (Hg.), *Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts.* (= Gedächtnis, Erinnerung, Identität, Bd. 3). Innsbruck, S. 153-180.
- Uhl, H. (2004). Gedächtnis – Konstruktion kollektiver Vergangenheit im sozialen Raum. In: Lutter, C., Szöllösi-Janze, M. & Uhl, H. (Hg.), *Kulturgeschichte. Fragestellungen, Konzepte, Annäherungen.* (= Querschnitte, Bd. 15). Innsbruck 2004, S. 139-158.
- Uhl, H. (2006). Der „österreichische Freiheitskampf“. Zu den Transformationen und zum Verblässen eines Narrativs. In: Kramer, H., Liebhart, K. & Stadler, F. (Hg.), *Österreichische Nation – Kultur – Exil und Widerstand. In memoriam Felix Kreissler.* (= Emigration – Exil – Kontinuität, Bd. 6). Wien, S. 303-312.
- Uhl, H. (2008). Medienereignis Holocaust. Nationale und transnationale Dimensionen eines globalen Gedächtnisortes. In: Lenger, F. & Nünning, A. (Hg.), *Medienereignisse der Moderne.* Darmstadt, S. 172-191.
- Uhl, H. (2010). „März 1938“. Der „Anschluss“ im österreichischen Bildgedächtnis. In: Sternfeld, N. & Ziaja, L. (Hg.), *Fotografie und Wahrheit. Bilddokumente in Ausstellungen.* (= Ausstellungstheorie & Praxis, Bd. 4). Wien, S. 121-142.
- Welzer, H. (2001). Das soziale Gedächtnis. In: In: Welzer, H. (Hg.), *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung.* Hamburg, S. 9-24.

Zeitungs- und Zeitschriftenartikel

- Atzenhofer, W. (12.3.1988). Gedenken an 1938 in Amstetten: Die Anteilnahme war sehr gering. In: *Kurier*, o.S. (DÖW).
- Czeitschner, B. (3.3.1979a). Eichmanns Debut in Wien. In: *Kurier*, o.S. (DÖW).
- Czeitschner, B. (3.3.1979b). Organisierter Raub in Wien. In: *Kurier*, o.S. (DÖW).
- Czeitschner, B. (5.3.1979). Kein Groll gegen Landsleute. In: *Kurier*, S. 3.
- Galoppi, S. (6.11.1988). Der blutige Auftakt zur Endlösung (Serie: Als das Gewissen schwieg. Eine KURIER-Serie zur „Kristallnacht“ 1938). In: *Kurier*, S. 5.
- Gnam, P. (11.3.1988). „Lawine des Leidens losgetreten!“. In: *Kronen Zeitung*, S. 3.
- Hannak, J. (12.3.1963). 13. März 1938: Österreichs Anschluß an die Hölle. In: *AZ*, S. 3 (DÖW).
- Hindels, J. (12.3.1963). 1938-1945: Wie Österreich gegen Hitler kämpfte. In: *AZ*, S. 3 (DÖW).
- Hindels, J. (10.11.1963). Als die Synagogen brannten. In: *AZ*, Beilage, S. III (DÖW).
- Hinterseer, R. & Hosch, H. (28.2.1979). „Holocaust“: Sturm auf KZ-Gedenkstätten. In: *Kurier*, S. 19.

- Jeschko, K. (9./10.3.1963). Zwölf Zeitgenossen geben Rechenschaft. In: *Die Presse*, S. 3.
- Lahodinsky, O. (22.2.1988). „Darr Jud' muß weg, aber sein Gerschl bleibt da!“. In: *profil*, S. 64-68.
- Lingens, E. (6.3.1979). Diese Nazis waren nicht typisch. In: *profil*, S. 48-51.
- Lingens, E. (20.3.1979). Zeitgeschichte: Auschwitz war anders. In: *profil*, 20. März 1979, S. 36-42.
- Markus, G. (11.3.1988). Unbekannte Helden. In: *Kronen Zeitung*, S. 20f.
- Morton, F. (5./6.11.1988). Kristallnacht: in: *Die Presse*, Feuilleton, S. VII; Markus, G. (6.11.1988). Als die Synagogen brannten. In: *Kronen Zeitung*, S. 30f.;
- Nikowitz, R. (2.8.1987). Auf den Spuren der eigenen Geschichte. In: *Kurier*, o.S. (DÖW).
- o.A. (9.3.1963). Vor 25 Jahren. In: *Kurier*, Wochenendbeilage, nicht paginiert (Schnittarchiv des Dokumentationsarchivs des österreichischen Widerstandes [DÖW]).
- o.A. (11.11.1963). „Kristallnacht“. In: *Kurier*, S. 5.
- o.A. (1.3.1979). Alarm in den ORF-Studios. In: *Kurier*, S. 1.
- o.A. (1.3.1979). Leidensweg einer Familie. In: *Kurier*, S. 5.
- o.A. (2.3.1979). Reaktionen zu „Holocaust“: Zorn, Tränen und Ablehnung. In: *Kronen Zeitung*, S. 16f.
- o.A. (3./4.3.1979). Bewältigung der Vergangenheit mittels „Holocaust“?. In: *Die Presse*, S. 16.
- o.A. (11.3.1988). Demokratie braucht Toleranz, Ehrlichkeit und Zivilcourage. In: *Kurier*, S. 1.
- o.A. (4.11.1988). Als die Tempel brannten. Der Pogrom vom November 1938 – „Reichskristallnacht“. In: *Neue AZ*, o.S. (Schnittarchiv der SOWIDOK der AK Wien [SOWIDOK]).
- o.A. (9.11.1988). Österreich im November des Jahres 1988. In: *Der Standard*, S. 6.
- profil*, 6.3.1979, Titelblatt.
- profil*, 20.3.1979, Titelblatt.
- Rauscher, H. (27.2.1988). Der Hexensabbat und das böse Erwachen. In: *Kurier*, S. 5 (SOWIDOK)
- Reimann, V. (3.2.1979). „Holocaust“: Brechen auch bei uns die Dämme des Vergessens?. In: *Kronen Zeitung*, S. 16-18.
- Reimann, V. (3.3.1979). Die große Flucht. In: *Kronen Zeitung*, Samstagsmagazin, o.P.
- Reimann, V. (4.3.1979). Gedanken zu Holocaust (1). In: *Kronen Zeitung*, S. 18f.
- Reimann, V. (5.3.1979). Gedanken zu Holocaust (2). In: *Kronen Zeitung*, S. 16f.
- Riedl, J. (6.3.1979). „Holocaust“ in Österreich: Warum schützt Kreisky den SS-Mann Peter?. In: *profil*, S. 46f.
- Riedl, R. (13.3.1979). Österreichs Anteil an der Endlösung: Preußisches Schwert und österreichische Narretei. In: *profil*, S. 44-48.
- Trost, E. (10.3.1988). Österreich ist ein Land des Deutschen Reichs. In: *Kronen Zeitung*, S. 20f.

Ina MARKOVA,

Dr.in, Studium der Geschichte in Wien, Paris und New Orleans. Stipendiatin der ÖAW (DOC und post-doc-Track) sowie des Wissenschaftsministeriums. Forschungsschwerpunkte: Visual History, Geschichtspolitik, österreichische Zeitgeschichte. Herbert-Steiner- und Grete-Mostny-Preisträgerin. Ihre Dissertation erschien 2018 als *Die NS-Zeit im Bildgedächtnis der Zweiten Republik* im StudienVerlag. Momentan ist sie am Projekt „Inbesitznahmen“ über die Geschichte des Parlamentsgebäudes zwischen 1933 und 1956 sowie an der Biografie Franz Mareks beteiligt.

„Wie klingt Österreich“

Musik als Medium politischer Botschaften

Anita Mayer-Hirzberger

Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung,
Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien

Abstract

On the occasion of the various memorials of the year 2018, the Department of Musicology and Performance Studies / mdw (University of Music and Performing Arts in Vienna) has been entrusted with a project concerning the question, which kind of music could be associated with the idea of Austria. Music as a symbol for identity, as memory, and as a medium for political messages is the subject of this research. First of all, this paper presents some thoughts about the approach to research, which needs interdisciplinary work and a broad range of sources. After a short introduction of the subject, a concrete example is presented. After the First World War representatives of the young Austrian Republic were looking for the ideal music, symbolizing the state at official ceremonies. Here it is shown which kind of marching music was considered suitable for these occasions. Analyzing primarily reports in newspapers of that time, it becomes clear that emotional discussions about musical symbols reflect the political situation of that time. Debates about traditional military marches like „Deutschmeister Regimentsmarsch“, „Radetzkmarsch“ or „Prinz Eugen-Marsch“ caused strong feelings. Conservatives tried to positively reinforce the traditional repertoire of military music. The progressive parties regarded it as reactionary, unworthy for the new age.

Bevor in antiken Epen über essentielle Dinge gesprochen wird, erbittet der Sänger den Beistand der Musen. Hesiod beginnt seine *Theogonie* im 7. vorchristlichen Jahrhundert mit der Schilderung seiner Inspiration durch die Töchter der Göttin der Erinnerung (Mnemosyne) und ihres Neffen Zeus. Vor der Begegnung mit ihnen war Hesiod Hirte – „[...] unwürdiges Volk, nichts weiter als Bäume!“ (Hesiod & Gebhardt 1861) spotten die Musen –, dann erhält er durch sie die Gabe und das Wissen, von den Göttern und Helden zu erzählen, besser gesagt, wie die Musen von den Göttern und Helden zu singen.

Lange Geschichten zu singen macht Sinn. Rhythmische und melodische Floskeln erleichtern sowohl den SängerInnen als auch den ZuhörerInnen das Memorieren. Sind die Botschaften in passende Melodien gekleidet, werden sie immer wieder gesungen und bleiben im Gedächtnis haften. Nicht zufällig wurden Texte der frühneuzeitlichen „Zeitungen“ als Gesänge konzipiert (Körper 1998, 320ff & Schnurr 2009, 142f). Isidor von Sevilla, einer der meistgelesenen Gelehrten des Mittelalters und wichtiger Transporteur anti-

ken Wissens, bringt in seinen *Etymologiae* aus dem frühen 7. Jahrhundert die Musik ebenfalls mit der Göttin der Erinnerung (hier lat. Memoria) in Verbindung. Gesänge verklingen, aber man kann sie sich durch Wiederholung dem Gedächtnis einprägen, wobei die „Süßigkeit“ der Musik hilfreich sei, denn sie berühre die Seele (Bruggisser-Lanker 2005, 15f). Der Humanist Philipp Melancthon beschreibt die Musik als unverzichtbaren Bestandteil der Glaubenslehre: Durch ihre Fähigkeit Affekte auszulösen, erleichtere sie das Eindringen der doctrina de Christo in das Gemüt – „fester als es das Wort vermag“ (Krummacher 1994, 42). Musik wirkt nicht nur als Trägerin, sondern auch als Verstärkerin. Melancthons Musikverständnis wird mittlerweile als prägend für die junge Lutherische Kirche gesehen. Die teilweise von Luther selbst gedichteten Gesänge dienten nicht nur der Ausgestaltung und Ritualisierung des Gottesdienstes, sondern waren auch für die Christenlehre sowie als propagandistische Mittel wichtig: Gemeinsames Liedrepertoire erzeugt Identität, und auch die Verspottung der GegnerInnen wirkt in gesungener Form wesentlich besser.

Die Frage, warum und wie Musik Trägerin von Botschaften, Auslöserin unterschiedlicher Gefühle sein kann, fasziniert bis heute. Im Zuge des verstärkten Interesses an Erinnerungs-, Gedächtnis- und Emotionsforschung in den letzten Jahren kam diese Thematik erneut in den Fokus sowohl der Geisteswissenschaften als auch der empirischen Forschung.¹ Dabei interessiert sowohl die Frage, warum Musik diese Fähigkeit besitzt, als auch die Möglichkeit, das Medium oder den Gedächtnisort Musik als Denkmodell für die historische Forschung zu nutzen. Musik und Klänge als wichtige Bestandteile von religiösen und politischen Ritualen und Inszenierungen bieten dafür ein reiches Forschungsfeld, das viele Fragestellungen zulässt: Wie wirkt Musik bei Gemeinschaftsfeiern reglementierend, ritualisierend? Wie wird sie als emotionaler Verstärker für ideologische Botschaften eingesetzt? Welches Repertoire spiegelt welche Gruppierungen, Ideen, Ideologien wider? Was bedeuten Ablehnungen oder Übernahmen von musikalischen Formen aus anderen Kontexten?

Was hier so einfach klingt, wird durch die Bedingung erschwert, dass Musik an sich keine eindeutigen Botschaften vermitteln kann. Der Soziologe Walter Ludwig Bühl sagt dazu lapidar: „Ganz klar ist, dass von Musik keine ‚Information‘ zu erwarten ist“ (Bühl 2004, 119). Musik muss zuerst mit Inhalten, mit Assoziationen verbunden werden, was sehr unterschiedlich ausfallen kann: Für die eine oder den einen gehört eine Melodie zu einer Komposition, die er/sie mag oder nicht, für die oder den anderen ist sie mit einer (vielleicht mehreren) Gruppierung(en), einem Land, einem Produkt aus der Werbung verknüpft oder mit einem persönlichen Erlebnis. Erinnerungen können vergessen oder von anderen überdeckt werden. Diese Mehrdeutigkeit ermöglicht allerdings auch einen interessanten Blickwinkel, der den Prozess der Veränderung oder der Überlagerung von Assoziationen in den Fokus rückt.

Diese Fragestellungen verlangen nicht nur interdisziplinäres Arbeiten, sondern auch eine entspre-

chende Offenheit für divergente Quellen sowie die Berücksichtigung eines breiten musikalischen Spektrums. Die Auswahl der musikalischen Erscheinungsformen bestimmt ihre Bedeutung(en) für soziale und/oder politische Zusammenhänge, egal ob es sich um Klänge (Glocken, Signale etc.), „Populärmusik“ oder Musik des „kulturellen Erbes“ handelt. Um die „Bedeutung(en)“ erfassen zu können, bedarf es einer entsprechenden Rezeptionsforschung. Die Quellen (diverse Medien, Briefe, Schriften, Programme, Literatur, Bilder, Filme, Musik, „Alltagsgegenstände“, „Devotionalien“, ...) werden als Informationsträger, aber immer auch als Diskussionsforen betrachtet. Ein historischer Blick ist dabei selbstverständlich: Mit welchen Erinnerungen wurde eine Musik/ein Klang im Laufe ihrer/seiner Biografie verknüpft, von welcher Vorprägung der Diskussions-, Lese-, Seh- und Hörgewohnheiten kann bei den AkteurInnen und RezipientInnen gerechnet werden?

Die Auseinandersetzung mit Musik als gesellschaftspolitisch relevantem Medium vom 19. bis zum 21. Jahrhundert in Österreich stellt einen der Forschungsschwerpunkte des Instituts für „Musikwissenschaft und Interpretationsforschung“ der Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, (mdw) dar. Dass sich ein historischer Zugang aus diesen Blickwinkeln gerade für Österreich anbietet, ist dem kulturellen Selbstverständnis des Landes geschuldet, das zumindest seit dem 19. Jahrhundert als ein „Musikland“ gesehen wird. Im „Gedenkjahr“ 2018 liegt es auf der Hand, sich mit der Funktion musikalischer Erscheinungsformen für Identitätskonstruktionen bei staatlichen Feiern und Festen in Österreich seit 1918 auseinanderzusetzen. Das Projekt „Wie klingt Österreich“² versucht dies zu tun.

Nationale Gedenkfeiern werden in der Ritualforschung gerne als Beispiele für „Makroriten“ präsentiert, da sie eine wichtige Funktion für die Erneuerung und Reproduktion einer Gemeinschaft haben und Identitäten, Hierarchien, Werte aber auch Grenzen festschreiben (Bergesen 1998, 63-70). Die „Sakralisierung“ der rituellen Praxis so-

¹ Für die Literatur- und Kulturwissenschaftlerin Astrid Erll stellt gerade die Gedächtnisforschung einen wichtigen interdisziplinären „Brückenschlag“ dar (Erll 2005, 2). Auch in *Gedächtnis und Erinnerung* von 2010 wird die Interdisziplinarität besonders herausgestrichen (Gudehus, Eichenberg & Welzer 2010, VII).

Eine Auflistung von Literatur zum Thema „Musik und Erinnerung“ bringt Melanie Unseld in Ihrem Aufsatz *Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung* (2016, 29-38, insb. 30ff).

² Das Projekt *Wie klingt Österreich* (Laufzeit Dezember 2017 bis Februar 2019) wird vom Bundeskanzleramt gefördert und ist am Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung angesiedelt. (Siehe dazu <https://www.mdw.ac.at/imi/wie-klings-oesterreich>, und auch <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2018/09/27/wie-klings-oesterreich-ein-projekt-zur-vermittlung-musikalischer-zeitgeschichte>, Zugriff am, 9.12.2018).

wie die Idealisierung der feiernden Gemeinschaft werden als typische Merkmale genannt. Makro-riten erweisen sich normalerweise als relativ stabil: Form und Inhalt ändern sich nur langsam. Der Soziologe Albert Bergesen betont dabei, dass starke Veränderungen nur

„von langandauernden historischen Trends oder plötzlichen Katastrophen wie z.B. politische Revolutionen, Kriegen und wirtschaftlichen Zusammenbrüchen“
(Bergesen 1998, 70f)

hervorgerufen werden können. Eine „bemerkenswerte“ Änderung von Symbolen kann somit umgekehrt auf gesellschaftliche Umbrüche hinweisen. Im Projekt „Wie klingt Österreich“ werden zum einen musikalische Traditionen bei staatlichen Feiern beschrieben: Welche Musik, welche MusikerInnen, KomponistInnen werden seit 1918 als Symbole für „Österreichisches“ interpretiert? Der Blick zurück in die Zeit der Monarchie ist in diesem Zusammenhang selbstverständlich. Von Interesse sind nicht nur Staatsfeiern im engeren Sinne, sondern auch Feiern des musikalischen Gedächtnisses, wie Gedenktage von Ikonen „österreichischer“ Musik, die immer auch als (gesellschafts)politisch relevante Ereignisse genützt und interpretiert wurden. Die im Jahr 1928 veranstalteten Schubertfeiern, waren nicht nur ein Huldigungsfest für den Komponisten, sondern wurden auch als ein öffentliches Bekenntnis zum „Anschluss“ Österreichs an Deutschland genützt. Bis auf die Kommunistische Partei Deutsch-Österreichs (KPDÖ), die von einer „Nationalistischen Verbrüderung im Festzelt“ (*Die Rote Fahne* 24.7.1928, 2) schrieb, waren sich damals alle politischen Lager einig. Das 10. deutsche Sängerbundesfest, das wegen der Schubertzentenerfeier in Wien stattfand, war in diesem Jahr eine der wenigen Anlässe, bei dem die sozialdemokratischen Arbeiterchöre mit den bürgerlichen Gesangsvereinen gemeinsam marschierten. Der zehnte Geburtstag der Republik am 12. November im selben Jahr zeigt ein ganz anderes Bild. Hier dominierte das Gegeneinander. In ähnlich strukturierten Aufzügen und Paraden besetzten unterschiedliche Gruppierungen öffentliche Räume. Unterschiede versuchten die

konträren Lager in dabei präsentierten Symbolen, ihren Fahnen, der Kleidung und im Musikrepertoire zum Ausdruck zu bringen. Das Jahr 1928 – zehn Jahre nach der Gründung der Republik, zehn Jahre vor dem „Anschluss“ an das nationalsozialistische Deutschland – wurde im Projekt „Wie klingt Österreich“ als Anschauungsbeispiel für die Funktion von Musik bei Feierkulturen in der Ersten Republik ausgewählt. Als Beispiel für die Zweite Republik entschieden sich die MitarbeiterInnen des Projekts für die Jahre 1988/98. Dieses Jahrzehnt ist mittlerweile im kollektiven Gedächtnis als Um- und Aufbruchszeit verankert. Als Zeichen für diesen Wandel in Österreich kann der Ablauf der 1998 neu eingeführten Gedenksitzung im Parlament gegen Gewalt und Rassismus³ dienen. Seit damals weist insbesondere der musikalische Teil dieser Zeremonie eine deutliche Veränderung zu den jahrzehntelang gleichbleibenden Ritualen derartiger Veranstaltungen auf. Gedenksitzungen im Parlament haben eine lange Tradition, sie sind in den Protokollen vom Arrangement des Blumenschmucks bis zum Ablauf genau beschrieben: Einzug der Honoratioren unter dem Klang einer Bläserfanfare, Begrüßung und Reden, dazwischen ein „Bläserchoral“, womit offensichtlich ein „würdiges“ kurzes Musikstück gemeint war. Den Abschluss bildete die jeweils aktuelle Hymne. Musik diente der Strukturierung, sicherte mit den Fanfaren die Aufmerksamkeit der Anwesenden und verdeutlichte die Hierarchien, unterstrich mit dem als „Choral“ bezeichneten Musikstück die Ernsthaftigkeit und Würde der Veranstaltung und beschwor mit der Hymne die nationale Einheit. Bis auf die Hymne war es egal, welches Werk ausgewählt wurde, so lange es dem verlangten Charakter entsprach. In den Protokollen wird auch kein konkretes Musikstück genannt. Vermutlich wurde diese Entscheidung den MusikerInnen überlassen. Mit der 1998 neu eingeführten Sitzung zum Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus wich man aber auch von der etablierten Form der Gedenksitzungen ab. Musik diente nicht mehr in erster Linie dem Vollzug eines Rituals, sondern wurde zu einem wichtigen Träger der Botschaft dieser Veranstaltungen. MusikerInnen, KomponistInnen, Werke werden in Programmheften nicht nur genannt, sondern beschrieben und erklärt. Seit damals be-

³ Der Gedenktag gegen Gewalt und Rassismus im Gedenken an die Opfer des Nationalsozialismus ist ein im Parlament am 11. November 1997 beschlossener Feiertag für den

5. Mai (Befreiung des Konzentrationslagers Mauthausen), an dem der Nationalrat eine Gedenksitzung abhält (Lambrecht 2010, 35).

mühen sich die Verantwortlichen zudem, Musik von verfolgten und vertriebenen österreichischen MusikerInnen ins Zentrum zu rücken, womit sie zum klanglichen Symbol eines lange Zeit verschwiegenen Teils von Österreich werden. Die bewusste Auswahl der Ensembles und der Kompositionen ist seit damals auch bei anderen Festsetzungen festzustellen. Die offizielle Feierkultur übernahm 1998 das, was 1988 in vielen Gedenkfeiern begonnen worden war.⁴

Um einen konkreten Einblick in das Projekt „Wie klingt Österreich“ zu geben, soll im Folgenden ein Beispiel vorgestellt werden, das die gesellschaftspolitische Situation im jungen republikanischen Österreich durch emotional geführte Auseinandersetzungen um repräsentative musikalische Symbole aufzeigen soll. Es wird der Frage nachgegangen, welche Märsche bei öffentlichen staatlichen Feiern das neue Österreich repräsentieren sollten. Als wichtige Quellen erwiesen sich dabei die Printmedien jener Zeit. Sie geben zunächst einmal Auskunft über Rituale (Feiern, Aufmärsche) und die dabei erklangene Musik. Allein die namentliche Nennung einzelner Musikstücke⁵ in Berichten und wiedergegebenen Reden von FunktionärInnen und PolitikerInnen kann Bedeutung haben. Zudem haben die Medien selbst eine wichtige Funktion in der Konstruktion einer gemeinsamen Erinnerungskultur. Die Musik wird von den (politischen) RedakteurInnen mit Emotionen und Bildern (weiter) aufgeladen und damit (noch stärker) zu einer Bekenntnismusik stilisiert, die dann als gruppeneinigendes Mittel oder als Abgrenzung zur vermeintlich „falschen“ Gesinnung dienen kann. Wesentlich für den Erinnerungsprozess ist die Wiederholung von Klischees und Bildern. Die hier verbal formulierten Bedeutungszuschreibungen helfen zudem bei der Interpretation von öffentlichen Inszenierungen, die vor allem optisch und akustisch wirken.

Dass in den Medien die Meinung der ProduzentInnen abgebildet wird, muss nicht weiter erörtert werden. Um feststellen zu können, ob deren kolportiertes musikalisches Gedächtnis nicht nur ein Ideal ist, sondern auch für ein Kollektiv gilt, lohnt sich ein Blick in Veröffentlichungen völlig anderer Ausrichtungen wie „Gesellschaftsnachrichten“

oder Werbung, die sich mit denselben Musiken auseinandersetzen und möglicherweise von einer anderen Erinnerungstradition erzählen. Die Berücksichtigung unterschiedlicher Sparten und Textsorten sowie die Berücksichtigung anderer literarischer Formen (Autobiografien, Romane aber auch Geschichtsschreibung), dienen dabei nicht nur als Ergänzung, sondern als notwendiges Korrektiv. Ein breites Spektrum an Printmedien ist wesentlich, um die verschiedenen Bedeutungszuschreibungen in einen imaginären Diskurs treten zu lassen.

Zwischen Radetzkmarsch und Marseillaise: Wie wird der Tag der Republik „würdig“ gefeiert?

Zum Neujahrstag 1919 wird im „Fremdenblatt“ darüber nachgedacht, welches musikalische Repertoire passend für Wiener Kaffeehäuser in „neuen Zeiten“ wäre: Der Radetzkmarsch und das Lied vom Prinz Eugen seien Ausdruck des alten Systems, die Marseillaise sei nicht populär genug und gehöre der Entente, „Die Arbeit hoch“ würde von KaffeehausbesucherInnen als „Frozzelei“ aufgefasst, „Die Wacht am Rhein“ hielten „die Franzosen“, bliebe also nur der „fische“ Schlager „Hupf mein Mäderl“⁶ (*Fremdenblatt* 1.1.1919, 8).

Ironisch wird hier beschrieben, was man in damaligen Diskussionen heftig austrug: Wie hat das neue Österreich zu klingen? Der Austausch der Haydn-Hymne gegen die neue republikanische Hymne „Deutschösterreich, Du herrliches Land“ ist ein gutes Beispiel dafür. Für die vehementen VerfechterInnen der Republik – als die sich vor allem die Sozialdemokratische Arbeiterpartei (SDAP) betrachtete – war es klar: Die neue Hymne sollte die Abkehr von der vorrepublikanischen Zeit symbolisieren. Der sozialdemokratische Kanzler Karl Renner schrieb persönlich einen Text und bat den befreundeten Komponisten Wilhelm Kienzl um die Vertonung. Die Begeisterung bei bürgerlichen Gruppierungen über dieses neue musikalische Symbol Österreichs war enden wollend.

⁴ Der lange Weg zu dieser Art der offiziellen Gedenkfeiern wird von Gerald Lambrecht beschrieben (Lambrecht 2010, 30-35).

⁵ Die Nennung von einzelnen Märschen bei Aufzügen und Paraden ist selten. Eine allgemeine Beschreibung wie „üb-

liche Marschmusik“, „traditionelle Märsche“, „Marschmusik“ reicht für die Leserin oder den Leser als Hinweis, dass das für derartige Anlässe übliche Repertoire gespielt wurde. .

⁶ Text: Carl Lindau & Leopold Krenn, Musik: Victor Holländer

Im Bericht über die Republikfeier von 1923 in der christlichsozialen *Reichspost* sucht man vergeblich die Bezeichnung „Hymne“. Hier wird sie „Renner-Kienzlsches Aelplerlied“ genannt (*Reichspost* 13.11.1923, 4). Die Ablehnung ist aber sicher nicht nur auf Renners Autorenschaft und die Forcierung der Hymne durch die SozialdemokratInnen zurückzuführen. Die emotionale Bindung an die Haydn-Hymne darf dabei nicht unterschätzt werden. Selbst Wilhelm Kienzl weist in seiner Autobiographie auf das Problem hin, dass er ein Gegenstück zu einer „im tiefsten Herzen jedes Österreicher wurzelnde, [...] in ihrer Volkstümlichkeit unerreichbare Melodie Haydns“ schaffen sollte (Kienzl 1926, 219). Die Ablehnung der neuen Hymne ging weit über bürgerliche Kreise hinaus. Ein „Volks-gesang“ wurde sie nie, was allerdings auch daran lag, dass sie sowohl textlich als auch melodisch als etwas sperrig bezeichnet werden kann.⁷ Noch 1926 weist die Karikaturzeitschrift *Kikeriki* auf diese Ablehnung hin und nennt das zwangsweise Singen der Renner/Kienzl Hymne am 12. November als Strafverschärfung für alle, die den Bestand der Republik gefährden (*Kikeriki* 5.12.1926, 3).

Neben der Haydn-Hymne gerieten einige traditionelle Militärmärsche als monarchistische Symbole ins Visier. Das Repertoire der Militärmusikkapellen bis 1918 war allerdings reichhaltig.⁸ Eine generelle Abkehr wurde ganz offensichtlich nie angedacht und hätte vermutlich auch ein massives Repertoireproblem mit sich gebracht. Der Fokus richtete sich auf jene Märsche, die als Topoi für „altösterreichisch“ und monarchistisch galten: „O, du mein Österreich“ (Ursprünglich „Mein Österreich“ von Ferdinand Preis, 1852), „Radetzky marsch“ (Johann Strauss Vater, 1848), „Deutschmeister-Regimentsmarsch“ (Wilhelm August Jurek, 1893) und „Prinz Eugen-Marsch“ (Andreas Leonhard, Mitte 19. Jahrhundert). Sie nicht zu spielen, wurde als Ausdruck republikana-

nischen Denkens gedeutet. In diesem Sinne werden in der *Arbeiter-Zeitung* „ihre“ Volkwehrosoldaten beschrieben:

„Neulich sind etliche Bataillone solcher Soldaten mit flatternden roten Fahnen und schmetternder Musik draußen⁹ vorbeimarschiert, den Prinz Eugen- oder den Radetzky marsch haben sie aber nicht gespielt.“
(*Arbeiter-Zeitung* 5.6.1919, 4)

Damals stand das Heer noch unter dem Einfluss von Julius Deutsch,¹⁰ der Wert darauf legte, monarchistische Symbole wie Orden und Traditionsmärsche zu eliminieren. Genutzt wurde allerdings das traditionelle Ritual der Militärparade für öffentlichkeitswirksame Auftritte. Bereits die Wahl zur Konstituierenden Nationalversammlung am 16. Februar 1919 war mit zahlreichen Aufmärschen der SozialdemokratInnen in Wiens Straßen begleitet worden, was in der bürgerlichen *Neuen Freien Presse* mit Häme vermerkt wurde: „militärische Aufzüge mit Musikbegleitung“ bestimmten nach mehrmonatiger Pause wieder das Wiener Straßenbild, „sind es auch andere Weisen, die dem Fußgänger jetzt ins Ohr tönen [...]“ (*Neue Freie Presse* 18.2.1919, 22). Ins Visier der Kritik geriet ganz besonders die Volkwehrparade zur gewonnenen Wahl. Die *Neue Freie Presse* bemerkte wieder süffisant, dass hier mit einem Ritual aus der Zeit der Monarchie gefeiert werde:

„Ein Wiener steckt auch im Sozialdemokraten. Eine rechte Freude, ein Siegesfest kann er sich nicht denken ohne Musik in Uniform, ohne Regimentsbanden, welche die Füße in Takt bringen, ohne Parade, Defilirmarsch und wehende Fahnen. Der Reiz des friedlichen Militarismus, der zur Verschönerung der politischen Herrschaft benützt wird, ist nicht erloschen.“
(*Neue Freie Presse* 19.2.1919, 1)

⁴ Der lange Weg zu dieser Art der offiziellen Gedenkfeiern wird von Gerald Lambrecht beschrieben (Lambrecht 2010, 30-35).

⁵ Die Nennung von einzelnen Märschen bei Aufzügen und Paraden ist selten. Eine allgemeine Beschreibung wie „übliche Marschmusik“, „traditionelle Märsche“, „Marschmusik“ reicht für die Leserin oder den Leser als Hinweis, dass das für derartige Anlässe übliche Repertoire gespielt wurde.

⁶ Text: Carl Lindau & Leopold Krenn, Musik: Victor Holländer

⁷ Die Hymne wurde 1929 auf Antrag des Heeresministers Carl Vaugoin wieder durch die Haydn-Hymne mit einem Text von Ottokar Kernstock ausgetauscht.

⁸ Im Anhang von Brixel, Martin & Pils (1982, 325-369), gibt es einen Überblick über die Defilirmärsche seit der Zeit der Monarchie bis zur Zweiten Republik.

⁹ Mit „draußen“ ist die Schmelz gemeint, wo bereits in der Monarchie ein Exerzier- und Paradeplatz war, auf dem z.B. die Frühjahrsparaden für Kaiser Franz Joseph am ersten Samstag im Mai abgehalten wurden.

¹⁰ Er war wesentlich bei der Gründung der Volkwehr beteiligt und für kurze Zeit Staatssekretär für Heereswesen (15.3.1919-22.10.1920) (Glaubauf 1993).

Die *Arbeiter-Zeitung* scheint bemüht, dem erwarteten Vorwurf entgegenzuwirken, und betont ihrerseits die „völlige Umkehrung alles Überlieferen“. Es sei eine weltweite Kluft „[...] zwischen den letzten Paraden des alten Kaiserreiches und dieser“. Wenn die Volkswehr stramm marschiert, handle es sich um eine „andere Art von Strammheit“: „nicht die eingepeitschte, sondern die freiwillige, aus der Freude am Dienst heraus“ (*Arbeiter-Zeitung* 19.2.1919, 5). Besonders hervorgehoben werden in den Beschreibungen der Parade die neuen Symbole, insbesondere die rote Beflagung. Die Taktik dieser „Besetzung“ zeigt sich deutlich an der Ausstaffierung der Statue Radetzky's – für SozialistInnen ein Symbol des unterdrückenden ehemaligen Systems – mit roter Schärpe und Fahne. Eine posthume Demütigung für den Feldherrn und eine bewusste Provokation seiner immer noch zahlreichen VerehrerInnen. Es kam sogar das Gerücht auf, dass der Stephansdom rot beflaggt sei, was zu einem Menschenauflauf geführt haben soll (*Neues Wiener Journal* 19.2.1919, 4). Dieser optischen Besetzung des öffentlichen Raumes entsprach die akustische. Die dargebotenen Stücke stammten aus dem Repertoire der Arbeiterbewegung. Die Reden der Politiker wurden mit dem „Lied der Arbeit“, dem Freiheitschor: „Stolz weht die Fahne purpurrot!“, dem „Sozialistenmarsch“ und der „Marseillaise“ bekräftigt. Ausführende waren Blasmusikkapellen¹¹ und „Arbeitersänger aus der Volkswehr“ (*Arbeiter-Zeitung* 19.2.1919, 5). Auch für die abschließende Defilierung werden keine traditionellen Militärmärsche, sondern wieder die „Marseillaise“¹² und der „Sozialistenmarsch“ genannt (*Wiener Journal* 19.2.1919, 4). Die „Marseillaise“ wird als Zeichen des Umbruchs und als Aufbruch in neue Zeiten stilisiert. Das provozierte. Die *Neue Freie Presse* wies auf eine andere Lesart hin: „[...] die Musik spielt die kriegerischste aller Tondichtungen, die wie in Blut getauchte Marseillaise“. Eindringlich wird vor Gruppierungen gewarnt, die sich Militärparaden als Siegesfeiern wählen:

„Die Aeußerlichkeiten sind verschieden, aber die Psychologie, die bei Siegesfesten die schmetternden Hörner und den Paradeschritt des Militärs braucht, hat sich mit der Verfassung nicht verändert.“
(*Neue Freie Presse* 19.2.1919, 1)

Diese Querelen setzten sich in den folgenden Jahren bei den ersten Militärparaden zum Gedenken an die Ausrufung der Republik am 12. November¹³ fort. Von einem überparteilichen, gemeinsamen Feiern kann nicht gesprochen werden. Die SozialdemokratInnen reklamierten diesen Gedenktag für sich und versuchten, die dafür eingeführten Rituale mit ihren Symbolen auszustatten. Die Christlichsozialen zeigten wenig Interesse daran. Einerseits, weil er „sozialdemokratisch“ besetzt war, andererseits, weil es offensichtlich in dieser Gruppierung tatsächlich Probleme gab, sich mit dem Begriff beziehungsweise der Tatsache „Republik“ anzufreunden. Als symbolträchtige Gegenveranstaltung etablierten sie für diesen Tag eine Wallfahrt zum Grab des Heiligen Leopold nach Klosterneuburg.¹⁴ 1919 und 1920 fanden die Militärparaden noch „intern“, d.h. in den Kasernen und dann im Rathaus, statt (Hanisch 1990, 49). 1921 gab es die erste öffentlichkeitswirksame Inszenierung in Anwesenheit des Bundespräsidenten Michael Hainisch und des Bundeskanzlers Johann Schober am Heldenplatz. Das *Tagblatt* berichtet begeistert von diesem neuen österreichischen Feiertag, mit dem endlich die Erinnerung an die Geburtstagsfeiern des Kaisers am 18. August mit dem „Radetzkymarsch, dem feierlichen Hochamt, dem Kaiserhoch“, durch die Geburtstagsfeier der Republik abgelöst würden: „Rufe nach Freiheit und Gleichberechtigung, oder gar das Singen der Marseillaise sind Dinge“, die für einen „waschechten Altösterreicher“ nicht passen würden, denn „(d)as riecht nach ‚Umsturz‘“ (Kirchberger 12.11.1921, 5). Vor diesem Hintergrund ist das Bemühen der *Arbeiter-Zeitung* zu sehen, keine Assoziationen

¹¹ Die Angaben dazu sind nicht einheitlich: Das *Neue Wiener Journal* berichtet von vier (*Neues Wiener Journal*, 19.2.1919, 4.), die *Kleine Volks-Zeitung* sogar von acht Kapellen (*Kleine Volks-Zeitung* 19.2.1919, 4).

¹² Die „Marseillaise“ wurde damals in vielen Zeitungen erwähnt. Bei der oben genannten Feier wird in der (*Linzer Tagespost* vom 18.2.1919, 5, betont, dass sie auch vor dem Parlament zusammen mit dem „Lied der Arbeit“ gespielt worden wäre, und von den Anwesenden mit „entblößtem Haupt“ gehört wurde.

¹³ Mit dem Gesetzlerlass vom 25. April 1919 wurde der 12. November als staatlicher Feiertag im Gedenken an die Ausrufung der Ersten Republik ein Jahr zuvor bestimmt. Zu den Feiern am 12. November siehe Ernst Hanisch (1990, 44f).

¹⁴ Damit wurde ein bereits vor dem Weltkrieg für den 15. November eingeführter Brauch auf den 12. November verlegt. Ernst Hanisch weist besonders auf die Bedeutung des heiligen Leopold als Symbol für eine Verbindung von Kirche und Staat hin (Hanisch 1990, 50f; sowie Kovács 1985).

ihrer Feier mit monarchistischer Tradition aufgenommen zu lassen. Es wird eine „schlichte, den ernstesten Zeitläufen angepaßte militärische Feier“ geschildert, die „allen Prunkes und Aufputzes aus monarchistischen Zeiten entkleidet war. [...] Die Söhne des Volkes zogen in ungezwungener Haltung auf [...]“ (*Arbeiter-Zeitung* 14.11.1921, 2) Ein Jahr später fand die Inszenierung dieser Feier allerdings bereits unter dem christlichsozialen Heeresminister Carl Vaugoin statt, dem sehr daran lag, das Heer in seinem Sinne umzuformen. Bei den Christlichsozialen hieß das „Entpolitisierung“. Es durfte am 12. November wieder der „Prinz Eugen-Marsch“ gespielt werden. Dass dieser Marsch in den Zeitungen (z.B.: Wiener Zeitung 13.11.1922, 6; *Österreichische Wehrzeitung*, 17.11.1922, 1) explizit erwähnt wurde, weist auf dessen symbolische Bedeutung hin. Für die musikalische Ausgestaltung der Militärparaden hieß „Entpolitisierung“, dass gerade jene Märsche vorgeschrieben wurden, die zuvor von den „Linken“ als Gedächtnisort der Monarchie eliminiert worden waren. Im August 1923 wird in mehreren Printmedien über einen diesbezüglichen Erlass des Bundesministeriums für Heereswesen berichtet.¹⁵

Die Konflikte bei den folgenden Republikfeiern waren vorprogrammiert. Nach einem Bericht der *Arbeiter-Zeitung* war es notwendig, dass die „Genossen und Genossinnen“ aller Wiener Bezirksverbände die Militärparade von 1923 besuchen mussten, um ihr „den würdigen republikanischen Rahmen zu geben.“ Eine mit „sozialdemokratischen Abzeichen und roten Nelken geschmückte demonstrierende Masse“ repräsentierte demnach eine geschlossene Gemeinschaft, um die Inszenierung einerseits durch Akklamation, andererseits durch lautstarke Ablehnung zu kommentieren. Man bejubelte die Republik, Karl Seitz und die marschierenden „Wehrmänner“, die damals noch als größtenteils sozialdemokratisch geprägt angesehen wurden¹⁶, und demonstrierte gegen Carl Vaugoin, seine „abgehausten“ Generäle „und anderen Monarchisten“, die eine andere Vorstellung von Österreich hatten. Mit schrillum Pfei-

fen versuchten die ArbeiterInnen angesichts der „monarchistische“ Orden tragenden Schwadronen die Militärkapellen zu übertönen, die wieder zu ihrem traditionellen Repertoire zurückgekehrt waren (*Arbeiter-Zeitung* 13.11.1923, 1). Es wird nicht weiter verwundert, dass die christlichsoziale Reichspost denselben Sachverhalt als Aufwertung der Veranstaltung interpretiert: Endlich höre man wieder „[...] Klänge altvertrauter, wieder zu Ehren gekommener Militärmärsche [...]“ (*Reichspost* 13.11.1923, 4). 1924 kam es schließlich zu tumultartigen Zuständen, was ein Jahr später zum Verbot dieser Art von Feiern führte (Hanisch 1990, 50). Das bedeutete aber nicht, dass am Republikstag keine Paraden mit Blasmusikkapellen mehr abgehalten worden wären. Diese öffentlichen Aufmärsche in Begleitung meist mehrerer Blaskapellen hatten sich zu gut als Mittel der politischen Demonstration bewährt. Das Beispiel der Wiener Feiern von 1928 zeigt ein Aufeinanderprallen unterschiedlicher Paradekulturen, die sich weniger durch die Form als durch die Ausgestaltung der optischen und musikalischen Symbole unterschieden. Am 12. November gab es in Wien einen Marsch des Militärs mit seinen Kapellen bei der *offiziellen* Veranstaltung des regierenden Bürgerblocks von ihren Kasernen zur Festmesse im Stephansdom und danach zum Ballhausplatz¹⁷ sowie eine zweite Parade der SozialdemokratInnen am Ring zum Parlament, wo das Republikdenkmal enthüllt wurde. Da die Paraden teilweise gleichzeitig und in Hörweite stattfanden, ist ein *akustisches Duell* der Militärkapellen mit ihren von Vaugoin angeordneten Defilirmärschen und den Blaskapellen bei der sozialdemokratischen Parade am Ring anzunehmen.

Die emotionale Aufladung dieser Musik brachte mitunter aggressive Reaktionen mit sich. Mehrmals wird in den Medien von Überfällen auf Blaskapellen katholischer Jünglingsvereine durch Angestellte der Straßenbahn berichtet, weil der Deutschmeister Regimentsmarsch gespielt wurde (*Reichspost* 3.8.1925, 3). Dieselben Gründe werden für Übergriffe auf Kapellen im Prater und Tivoli angegeben (*Reichspost* 26.5.1924, 6). Die

¹⁵ Vaugoin greift dabei ausschließlich auf „Traditionsmärsche“ zurück. Der Prinz Eugen-Marsch und der Radezkymarsch nehmen dabei eine herausragende Stellung ein; siehe *Salzburger Chronik für Stadt und Land*, 25.8.1923; *Allgemeiner Tiroler Anzeiger* 24.8.1923, 2; *Reichspost* 23.8.1923, 2; *Salzburger Volksblatt* 24.8.1923, 3; *Innsbrucker Nachrichten* 25.8.1923, 2.

¹⁶ In einem satirischen Dialog ehemaliger k. u. k. Offiziere

(„Feldherrnhügel“), der im Anschluss zum Bericht über die Parade gedruckt war, sagt einer der Offiziere: „Neunzig Prozent sind rot. Das haben die Soldatenratswahlen gezeigt.“ (*Arbeiter-Zeitung* 13.11.1923, 2).

¹⁷ Empfang beim Bundespräsidenten, Festsitzung des Nationalrates

meisten dieser Berichte erschienen in der christlich-sozial orientierten Reichspost. Die Christlichsozialen stilisierten ihre Rolle als ein Opfer, dem die kulturelle Tradition weggenommen wird. Beim Wiener Katholikentag 1920 verwendete der Präsident der Veranstaltung, Franz Walterskirchen, dieses Bild als rhetorische Figur, um besonders eindrucksvoll vor der linken Gefahr zu warnen:

„Kein ‚Andreas Hoferlied‘ soll mehr gesungen, kein Radetzkymarsch mehr gespielt, kein ‚Prinz Eugenius der edle Ritter‘ mehr gesungen werden. Unser Haydn soll verboten und der Dichterst Schiller konfisziert (?)¹⁸ werden.“
(*Innsbrucker Nachrichten* 26.3.1920, 3; *Neues Wiener Journal* 25.3.1920, 3; *Reichspost* 25.3.1920, 6, ohne Fragezeichen)

Der harte Kampf gegen eine musikalische Vorprägung

In diesem politischen Kampf der musikalischen Symbole hatten die Bürgerlichen eindeutig die besseren Karten. Das lag allerdings nicht unbedingt an ihrem kulturpolitischen Geschick, sondern am Repertoire selbst. Wie bei der Haydn-Hymne, so konnte auch bei diesen Märschen eine lang eingeübte positive Assoziation nicht so einfach ausgelöscht, beziehungsweise ins Gegenteil verkehrt werden. Der Radetzkymarsch und der Deutschmeister Regimentsmarsch standen nicht nur für österreichischen Militarismus, es konnten viele Erinnerungen damit verknüpft sein, wie Heurigenidylle, Sonntagsspaziergang im Prater und vieles andere mehr. Dieses positive Image wurde nicht erst in der Zwischenkriegszeit wirtschaftlich insbesondere für den Tourismus genützt. Als bei der Ausstellung „Wien und die Wiener“, die 1927 im Messepalast stattfand, Gäste protestierten, darunter einige Angestellte der Ausstellung, als das Orchester den „heftig akklamierten Deutschmeistermarsch“ wiederholte, kommentierte das *Neuigkeits-Weltblatt* dieses Spektakel mit: „Eine Propaganda für den Fremdenverkehr war der Zwischenfall wohl kaum“ (*Neuigkeits-Welt-Blatt* 4.6.1927, 3). Diese Musik stand eben auch für „Wiener Gemütlichkeit“ und

bildete somit ein Kapital, das sich die Tourismusbranche nicht entgehen ließ. Inszenierungen des gemütlichen „Alt Wien“ machten eine negative Aufladung schwierig. Die Arbeiterschaft wurde nicht nur durch Berichte ihrer Medien und politische Rituale sozialisiert, sondern auch durch Veranstaltungen, wie dem Begleitprogramm zu den Wiener Festwochen von 1928. Der „Altwiener Klub“ organisierte eine große Fiakerparade, der angeblich 300.000 Personen zusahen. Der Auftritt des damals bereits legendären Stabführers der Deutschmeisterkapelle, Josef „Pepi“ Klugmayer, der die Fiaker bei dem traditionellen Wiener Praterlokal „Eisvogel“ mit dem Deutschmeistermarsch und dem Fiakerlied begrüßte, wird als die Sensation bei diesem Ereignis bezeichnet: „[...] tausendfältiger Jubel war der Dank“ (*Neuigkeits-Welt-Blatt* 12.6.1928, 2). Natürlich wurde auch weiterhin in Kaffeehäusern und Vergnügungsgärten dieses musikalische Repertoire gehört. Es gibt viele Hinweise, dass ein Großteil der sozialdemokratischen Arbeiterschaft trotz medialer und ritueller Belehrung diesem Marsch auch weiterhin positiv gegenüberstand.

Einen Hinweis darauf erhält man aus den autobiografischen Schilderungen der Tänzerin Elsie Altmann-Loos, die 1919 ihren künstlerischen Durchbruch hatte. Besonders erfolgreich war sie damals mit ihrer Interpretation des Radetzkymarsches. In ihren Erinnerungen beschreibt sie die emotionale Verbundenheit mit dieser Musik, die sie an die Paraden der Burgmusik¹⁹ ihrer Schulzeit denken ließ. Die politischen Auseinandersetzungen mit dieser Musik waren ihr retrospektiv bewusst:

„Es ist jedoch nicht so leicht, eine Republik zu konstruieren. Zuerst muss man reinemachen, den alten Mist wegwutzen [...] Man riss also überall die Doppeladler herunter. Bravo! Dann verbannte man die Habsburger. Bravo! Man verbot das Kaiserlied, die schöne Melodie von Haydn. Bravo? Also, was konnte man noch verbieten? [...] Und da verboten sie den Radetzky-Marsch. Ich konnte es nicht begreifen.“

(Altmann-Loos 2013, 98)

Trotz der Warnungen ihres Ehemannes Adolf Loos nahm sie den Radetzkymarsch in ihr Re-

¹⁸ Wobei offensichtlich auch die damaligen RedakteurInnen nicht so recht wussten, was Walterskirchen mit dem „konfiszierten Schiller“ meinte.

¹⁹ Als Burgmusik wurde die Wachablöse in der Inneren Burg (Franzensplatz) bezeichnet, die von der Militärmusik begleitet wurde.

pertoire auf. Der Erfolg gab ihr Recht. Die Zustimmung kam auch aus den Reihen der SozialdemokratInnen, die sie deshalb für mehrere ihrer Bezirksfeiern am 1. Mai in Wien einluden; „Die Arbeiter applaudierten, tanzten mit und tranken Wein“ (Altmann-Loos 2013, 99).

Die einzigen, die stets empfindlich auf diese Musik reagierten, waren die KommunistInnen. Aus diesem Grund kam es auch zu der skurrilen Situation, dass die SozialdemokratInnen im Konflikt mit dieser Konkurrenz ihrerseits Traditionsmärsche als Provokationsmittel einsetzten. *Die Rote Fahne* berichtet über ein derartiges Aufeinanderprallen der linken Gruppierungen bei einer Republikfeier 1926 in Mistelbach. Die offensichtlich gemeinsam abgehaltene Versammlung zu diesem Feiertag endete mit einem musikalischen Tumult. Die KommunistInnen würgten zunächst den Redner der SozialdemokratInnen mit dem Absingen der „Internationale“ und mit „Pfui“-Rufen ab, worauf diese mit dem Abspielen eines „alten militärischen Defiliermarsches“ antworteten (*Die Rote Fahne* 14.11.1926, 2).

Eigentlich hätten die damaligen KritikerInnen ein reichhaltiges Angebot an geeigneten traditionellen Märschen vorfinden können. Während der Revolution von 1848 war es zu einer Reihe von Neukompositionen gekommen. Die Wiener Nationalgarde benötigte damals „[...] ein geeignetes Repertoire, da man ja nicht auf die Märsche der kaiserlichen Armee zurückgreifen konnte“ (Aigner 2013, 400). Wenn man schon nicht auf die vielen „National-Garde-“ oder „Studenten“-Märsche von mittlerweile weniger bekannten Komponisten zurückgreifen mochte, so hätte man sich der Revolutionsmärsche von Johann Strauss Vater und Sohn bedienen können (Aigner 2013, 400–411). Doch der Radetzkymarsch von Strauss Vater blieb der Favorit, auch wenn er 1848 für den siegreichen Unterdrücker der Revolution geschrieben worden war. Dieser Straussche *musikalische Seitenwechsel* von 1848 wurde laut *Arbeiter-Zeitung* bei einer Ravag-Sendung²⁰ im Oktober

1926 angesprochen. Der Dirigent Rudolf Nilius, der auch durch das Programm führte, leitete den Radetzkymarsch mit der Erklärung ein, dass zwei Kompositionen von Johann Strauss Vater und Sohn die „alte und neue Zeit verkörperten²¹: der Radetzkymarsch und der Revolutionsmarsch“ (*Arbeiter-Zeitung* 12.10.1926, 4) Vorgetragen wurde aber nur der Radetzkymarsch. Bis heute ist dieses Werk ein österreichisches Markenzeichen geblieben. Neben dem Donauwalzer gilt er noch immer vielen Österreichern als „heimliche Hymne“. Dieses Image wird jährlich auch im Ausland durch das weltweit übertragene Neujahrskonzert der Wiener Philharmoniker bekräftigt, das ohne diesen Marsch offenbar unvollständig wäre.

Dass dieses in seiner Werbewirksamkeit kaum zu überbietende Kulturevent erstmals 1939 stattfand und damals Teil der nationalsozialistischen Propagandapolitik war (Trümpi 2011, 257), ist mittlerweile durch positive Erinnerungen (Wiener Walzerseligkeit, gemütlicher Fernsehvormittag am Neujahrstag usw.) fast vollständig überlagert, genauso wie die negativen Bedeutungszuschreibungen des Radetzkymarsches. PolitikerInnen in ihren Reden, Film und Werbung knüpfen bis heute gerne an das Klischee „heile-Welt“ einer vergangenen „guten alten Zeit“ an und verstärkten damit die Erinnerung an ein gemütliches, musikalisches Österreich. Das ist der Imagepflege förderlich und nutzt der Tourismusbranche. Für (Musik)-HistorikerInnen sind diese (medialen) Äußerungen weitere Quellen für zeitgeschichtliche Fragestellungen. Zum Abschluss sei ein Beispiel aus neuester Zeit genannt: Markus A. Gassner erinnert anlässlich des Neujahrskonzerts von 2019 in seinem Blog im *Standard* an die Umstände zur Entstehung des Radetzkymarsches und schließt mit der Mahnung, nach dem Gedenkjahr 2018 „wieder darüber nachzudenken, wessen man gedenkt“ (Gassner 2.1.2019). Sein Kommentar und die Reaktionen darauf, wären ein weiterer Anlass für zeithistorische Interpretationen.

²⁰ „Wiener Meister. Johann Strauß – Seine Vorgänger – Seine Zeitgenossen.“ Orchesterkonzert des Wiener Symphonieorchesters unter der Leitung von Rudolf Nilius, am 6.10.1926 (Radio Wien 1926, 4.10.1926, 9).

²¹ Hier müsste man sich allerdings schon die Frage der zeitlichen Abfolge stellen: Der Radetzkymarsch folgt den Revolutionsmärschen.

Bibliographie

- Aigner, T. (2013). Tanz auf dem Vulkan. Wiener Ball- und Marschmusik im Revolutionsjahr 1848. In: Boisits, B. (Hg.), *Musik und Revolution. Die Produktion von Identität und Raum durch Musik in Zentraleuropa 1848/49*. Wien, S. 399-415.
- Bergesen, A. (1998). Die Rituelle Ordnung. In: Belliger, A. & Krieger, D.J. (Hg.), *Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch*. Wiesbaden, S. 49-76.
- Brixel, E., Martin, G. & Pils, G. (1982). *Das ist Österreichs Militärmusik. Von der „Türkischen Musik“ zu den Philharmonikern in Uniform*. Graz.
- Bruggisser-Lanker, T. (2005). Ritus und Memoria. Die Musik im liturgischen Buch. In: Stolz, M. & Mettauer, A. (Hg.), *Buchkultur im Mittelalter. Schrift-Bild-Kommunikation*. Berlin, S. 15-40.
- Bühl, L. (2004). *Musiksoziologie*. Bern.
- Eichenberg, A., Gudehus, C. & Welzer, H. (Hg.) (2010). *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart.
- Erll, A. (2005). *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart.
- Glaubauf, K. (1993). *Die Volkswehr 1918–1920*. Wien.
- Hanisch, E. (1990). Das Fest in einer fragmentierten politischen Kultur. Der österreichische Staatsfeiertag während der Ersten Republik. In: Lehnert, D. (Hg.), *Politische Teilkulturen zwischen Integration und Polarisierung. Zur politischen Kultur in der Weimarer Republik*. Opladen, S. 43-60.
- Hesiod (1861). *Theogonie, Deutsch/Griechisch*, übersetzt von Heinrich Gebhardt, Stuttgart. Überarbeitet von Egon Gottwein. Abgerufen von <https://www.gottwein.de/Grie/hes/thg.php>, Zugriff am 3.10.2018.
- Jedlicka, L. (1955) *Ein Heer im Schatten der Parteien*. Graz.
- Kienzl, W. (1926). *Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes*. Stuttgart.
- Körber, E.-B. (1998). *Öffentlichkeiten der frühen Neuzeit. Teilnehmer, Formen, Institutionen und Entscheidungen öffentlicher Kommunikation im Herzogtum Preußen von 1525 bis 1618*. Berlin.
- Kovács, E. (1985). Der heilige Leopold - Rex perpetuus Austriae. In: *Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg 13*. Wien. S. 159-211. Abgerufen von <http://www.elisabethkovacs.com/bibliographie/der-heilige-leopold-rex-perpetuus-austriae/>, Zugriff, 2.11.2018.
- Krummacher, C. (1994). *Musik als Praxis pietatis. Zum Selbstverständnis evangelischer Kirchenmusik*. Göttingen.
- Lambrecht, G. (2010). Der Gedenktag 5. Mai im Kontext österreichischer Erinnerungspolitik. In: Forum Politische Bildung (Hg.), *Informationen zur Politischen Bildung. Erinnerungskulturen 32*. Innsbruck, S. 30-38. Abgerufen von http://www.politischebildung.com/pdfs/32_printversion.pdf, Zugriff am 12.10.2018.
- Loos-Altman, E. (2013 erweiterte Aufl. von 1984). *Mein Leben mit Adolf Loos*. Wien.
- Niepe, L. & Schmitz, J. (Hg.) (2016). *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis-Geschichte-Gegenwart*. Bielefeld.
- Schnurr, E. M. (2009). *Religionskonflikt und Öffentlichkeit. Eine Mediengeschichte des Kölner Kriegs (1582 bis 1590)*. Köln.
- Steinbauer, J. (1997). *Land der Hymnen. Eine Geschichte der Bundeshymnen Österreichs*. Wien.
- Trümpi, F. (2011). *Politisierte Orchester. Die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*. Wien.
- Unsel, M. (2016). Musikwissenschaft und Erinnerungsforschung. In: Niepe, L. & Schmitz, J. (Hg.), *Musik als Medium der Erinnerung. Gedächtnis-Geschichte-Gegenwart*. Bielefeld, S. 29-38.

Zeitungsartikel

- Allgemeiner Tiroler Anzeiger* (24.8.1923). Altösterreichische Defilirmärsche des Bundesheeres. S. 2.
- Arbeiter-Zeitung* (12.10.1926). Die neutrale Ravag. S. 4.
- Arbeiter-Zeitung* (13.11.1923). Der Tag der Republik. S. 1f.
- Arbeiter-Zeitung* (14.11.1921) Der Festtag der Republik. S. 2.
- Arbeiter-Zeitung* (19.2.1919). Die Siegeskundgebung der Wiener Volkswehr. S. 5.
- Arbeiter-Zeitung* (5.7.1919). Tagesneuigkeiten. Vater Radetzky. S. 4.

- Die Reichspost* (3.8.1925). Wieder ein Ueberfall marxistischer Rowdies. Sozialdemokratische Straßenbahner überfallen die Kapelle des Katholischen Gesellenvereins. S. 3.
- Die Rote Fahne* (14.11.1926). Nicht die „Internationale“, sondern einen Defiliermarsch. S. 2.
- Die Rote Fahne* (24.7.1928). Nationalistischer Triumphzug durch das „rote“ Wien. S. 2.
- Fremden-Blatt* (1.1.1919). Tagesneuigkeiten. Andere Zeiten. S. 8.
- Gassner, M. A. (2.1.2019). Der Radetzkymarsch und die unterdrückte Revolution von 1848. In: *derstandard.at*. Abgerufen von <https://derstandard.at/2000071313341/Der-Radetzkymarsch-und-die-unterdrueckte-Revolution-von-1848>, Zugriff am 6.1.2018.
- Innsbrucker Nachrichten* (25.8.1923). Altösterreichische Defiliermärsche beim Bundesheer. S. 2.
- Innsbrucker Nachrichten* (26.3.1920). Der Katholikentag in Wien. Klagen über den Sturz der Habsburger. S. 3.
- Kikeriki* (5.12.1926). Strafverschärfung. S. 3.
- Kirchberger, J. (12.11.1921). Im Wandel der Zeit. In: *Tagblatt*. S. 5.
- Kleine Volks-Zeitung* (19.2.1919). Eine Feier der Wiener Volkwehr. Großer militärischer Umzug auf der Ringstraße. S. 4f.
- Neue Freie Presse*. (19.2.1919). Vater Radetzky mit der roten Schärpe. Militärische Parade vor dem Parlament. S. 1.
- Neues Wiener Journal* (19.2.1919). Zur Feier des sozialdemokratischen Wahlsieges. Volkwehrparade vor dem Parlament. S. 4.
- Neues Wiener Journal* (25.3.1920). Klage um die Dynastie. Eine Rede auf dem Wiener Katholikentag. S. 3.
- Neuigkeits-Welt-Blatt* (12.6.1928). Vom Tage. „Aber fahren, das kann man nur in Wien ...“. Hunderttausende Wiener bejubeln die 270 letzten Wiener Fiaker. S. 2.
- Neuigkeits-Welt-Blatt* (4.6.1927). Tumultszenen in der Ausstellung „Wien und die Wiener“ wegen des Deutschmeistermarsches. S. 3.
- Österreichische Wehrzeitung* (17.11.1922). Chronik. Inland. S. 1.
- Reichspost* (13.11.1923). Parade der Wiener Garnison. Defilierung vor dem Bundespräsidenten – Sozialdemokratische Demonstration gegen das Bundesheer. S. 4.
- Reichspost* (23.8.1923). Die Defiliermärsche des Bundesheeres. S. 4.
- Reichspost* (25.3.1920). Der Katholikentag der Erzdiözese Wien. S. 6.
- Reichspost* (26.5.1924). Tumult in einem Pratergasthaus. S. 6.
- Salzburger Chronik für Stadt und Land* (25.8.1923), Defiliermärsche de Bundesheeres. S. 3.
- Salzburger Volksblatt* (24.8.1923). Altösterreichische Defiliermärsche des Bundesheeres. S. 5.
- Wiener Zeitung* (13.11.1922). Der Nationalfeiertag. S. 6f.

Anita MAYER-HIRZBERGER,

A.o. Professor at the Department of Musicology and Performance Studies / mdw, Studies of musical science and art history at the University of Graz. Parallel studies at the University of Music (formerly Conservatoire) in Graz (trumpet). Habilitation in the field of Historical Science of Music at the Department Musicology and Performance Studies at the University of Music and Performing Arts in Vienna (mdw). Habilitation paper: „...ein Volk von alters her musikbegabt“. *Der Begriff „Musikland Österreich“ im Ständestaat*, (= Musikkontext 4; habilitation treatise, University of Music and Performing Arts in Vienna), Frankfurt am Main 2008.

Main areas of research: The Socio-cultural Meaning of Music: Music and Politics or the Invention of Tradition, Creating Identity by Means of Music in Early Modern Age (main focus: Music of Reformation and Counterreformation), late 19th and 20th Century.

Die „68erin“ Valie Export 2018

Erinnerung an das frühe Schaffen der Künstlerin in der österreichischen Presselandschaft

Christina Krakovsky

Franz Vranitzky Chair for European Studies, Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft, Universität Wien

Abstract

In österreichischen Medien erinnerte man sich 2018 an historische Meilensteine – dabei wurde auch das Symboljahr 1968 zum Thema. In dieser Zeit nahm eine Ausprägung der feministischen Bewegung ihren Anfang, deren Auswirkungen bis heute Relevanz haben. Unter den Vertreter*innen befand sich Valie Export, die schon damals als aktive Künstlerin auch an den überkommenen Vorstellungen von Frauenrollen Kritik übte. Für den vorliegenden Beitrag wurden österreichische Mediendarstellungen aus 2018 nach der Künstlerin im Zusammenhang mit der 68er-Bewegung durchleuchtet. Der Fokus lag dabei auf der Präsentation und Kontextualisierung von Exports Werken in der Presselandschaft, der Ausführlichkeit der Berichterstattung über die Künstlerin sowie damit verbundene mediale Verhandlungen von inhaltlichen Dimensionen.

In der österreichischen Medienlandschaft regte sich bereits im Jahr 2008, zusätzlich zum Gedenken an historische Daten von großer Tragweite wie etwa 1918 oder 1938, auch Interesse an der sogenannten 68er-Bewegung. Neben den vielzitierten Söhnen, die gegen ihre Väter rebellierten, tauchten am Rande des Blickfeldes auch die Töchter auf. In puncto Töchter durchsuchte die Historikerin Ingrid Bauer für das Fachjournal *L'Homme. Europäische Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft* bereits vor zehn Jahren die hiesigen Presseerzeugnisse nach dem Vorkommen der 68er-Frauen. Das ernüchternde Ergebnis zeigt, dass in insgesamt nur wenigen Erwähnungen „ehemalige[n] Models, Schauspielerinnen“ und „TV-Sprecherinnen“ der „Expertinnenstatus in Sachen 1968 aus weiblicher Perspektive“ eingeräumt wurde (Bauer 2009, 134). Es fehlten offenbar Positionen von Politiker*innen, Aktivist*innen, aber auch Künstler*innen. So musste man im Jahr 2008 fast vergeblich nach Berichterstattung zu der heute international renommierten Künstlerin Valie Export suchen (ebd., 133). An dieser Stelle schließt der vorliegende Beitrag an, in dem journalistische Angebote in Österreich aus dem Jahr 2018 nach Aussagen und Kontextualisierungen zu der Künstlerin durchforstet wurden.

Valie Export als „68erin“

Unter dem Schlagwort 1968 versammeln sich, wie üblich bei derartigen Kennziffern, Ereignisse einer weit größeren Zeitspanne. International gilt das Jahr

„als Symbol für eine ganze Dekade zwischen Revolution und Rebellion, den (spontanen oder organisierten) Widerstand gegen die ‚strukturelle Gewalt‘ des gesellschaftlichen und kulturellen Establishments.“

(Stadler 2010, 9)

In Österreich tickten die Uhren bekanntlich etwas langsamer. Von einer kulturellen Zäsur kann Ende der 1960er kaum die Rede sein, wenn diese Jahre auch Wegbereiter für die wesentlich folgenreichere Arena-Besetzung im Sommer 1976 waren. Damals nahmen Jugendliche und Künstler*innen den stillgelegten und als Veranstaltungsort benutzten Wiener Schlachthof St. Marx in Beschlag, um ein autonomes Zentrum zu errichten (Ernst 1976, 7; siehe auch Ebner & Vocelka 1998, 209; Weidinger 1998, 32,35) – und hinterließen dabei nachhaltige Spuren: Nicht nur das damals geschaffene Kulturzentrum „Arena“ besteht bis heute, auch die Gründung anderer alternativer Initiativen wie das Wiener Kulturzentrum „Amer-

linghaus“ und das „Werkstätten- und Kulturhaus (WUK)“ oder die Wochenzeitung *Falter* sind bestehende Zeugnisse dieser Jugendbewegung (Schwendter 1995, 167). 1968 war von solchen einschneidenden Gemeinschaftsaktivitäten noch nichts zu spüren. Allerdings provozierten zu der Zeit ostentative Kunstaktionen die Aufmerksamkeit und vielfach Wut der Öffentlichkeit und prägten die Debatten um das „Revolutionsjahr“ – vor allem in der Retrospektive – maßgeblich, wie eine Reihe von zeit- und kunsthistorischen Aufarbeitungen untermauern (siehe u.a. Welzig 1985; Keller 1988; Danneberg, Keller, Machalicky & Mende 1998; Ebner & Vocelka 1998; Raunig 2005; Novotny 2008).

In erster Linie schlugen der als „Uni-Ferkelei“ medial verunglimpften Performance „Kunst und Revolution“, die am 7. Juni 1968 im Hörsaal 1 des Neuen Institutsgebäudes der Universität Wien stattfand, unerwartet heftige Reaktionen entgegen. Die Aktion des Künstler*kollektivs, das unter dem Namen „Wiener Aktionist*en“ bekannt wurde, weitete sich zu einem Skandal aus. Die Verhandlung über die Möglichkeiten radikaler Kunstausübung wurde in den Medien und der aufgebrachtten Öffentlichkeit in aller Härte geführt. Aufzeichnungen von Radioübertragungen aus der Gerichtsverhandlung, den Polizeiprotokollen, aber auch eingeforderte und medial ausgeschlachtete psychologische Gutachten zeugen von „repressiven Machtanmaßungen“ (Salzmann 1979, 6). Es kam zu Arreststrafen für beteiligte Künstler*, sowie einer regelrechten medialen Hetzjagd (genauer zum damaligen Medienecho siehe Krakovsky 2019).

Richtet man die Aufmerksamkeit aber nicht auf die größten Skandale aus 1968, sondern auf Ereignisse mit nachhaltigen und anhaltenden gesellschaftlichen Folgeerscheinungen, ist in erster Linie – auch für Österreich – von der feministischen Bewegung die Rede (u.a. Tabor 1980, 106). Der gesellschaftliche Alltag für Frauen gestaltete sich in Österreich erschreckend restriktiv. Elisabeth Welzig trifft den Punkt, wenn sie sagt:

„Emanzipation war in den späten sechziger Jahren kein Thema. Die traditionelle Form der privaten Beziehungen wurde kaum in Frage gestellt; die Rolle der Frau blieb die vorgegebene: Man heiratete, um aus dem Elternhaus auszuziehen.“
(Welzig 1985, 112)

Auch in den offeneren kunstaffinen Kreisen konnte der Enge der Gesellschaft nicht entronnen

werden. Anna Brus, die gemeinsam mit ihrem Mann Günter aufgrund der Kunstaktion „Kunst und Revolution“ nach (West-)Berlin flüchtete (ihm drohte eine Haftstrafe), bezeichnete Wien als „tiefste[s] Mittelalter“ verglichen mit den „aufgeschlossenen, eigenständigen und aktiven Frauen“ in der Exilstadt (Roussel 1995, 30). Und auch Valie Export bestätigte:

„In den 60er Jahren gab es keine Frauenbewegung in Wien [...] Ich bezog meine ganze Information über feministische Bewegungen aus Magazinen und Büchern aus den USA.“

(Roussel 1995, 120)

Nun standen die „Wiener Aktionist*en“ für Übertretungen gesellschaftlicher Konventionen, für Protest und Widerstand gegen die herrschende Zivilisation und gegen den damals dominierenden gesellschaftlichen und kulturellen Wirklichkeitsentwurf (Jahraus 2001, 315; siehe auch Oberhuber 1989; Zeman 1989; Klocker 1990; Kupczynska 2012), aber auch sie verliehen „dem weiblichen Körper [...] lediglich den Status des Objekts – und Künstlerinnen keinen Platz in ihren Reihen“ (2009, 133). In einer Anspielung auf die Illiberalität der Wiener Aktionist*en bezüglich feministischer Anliegen und dem weitgehend fehlenden Partizipationszugang für Frauen, formuliert Gerald Raunig in einer Analyse zu „Kunst und Revolution“ ironisch: „Valie Export durfte immerhin einen Scheinwerfer halten“ (2005, 179). Kurz: Um den Ausbruch aus dieser misogynen Gesellschaft zu illustrieren, eignen sich die Wiener Aktionist*en denkbar schlecht. Denn die Frage nach Geschlechtergerechtigkeit war nicht ihr Anliegen, „die mobilisierende Kraft der neuen Freiheitsideen [schloss] nicht automatisch die Gleichstellung der Geschlechter mit ein“ (Bauer 2009, 131). Nicht zuletzt deshalb konnte sich Valie Export den „Wiener Aktionist*en“ kaum zugehörig fühlen. In einem Interview formuliert sie deutlich:

„Als ich dann begann, meine eigenen Aktionen zu machen, ist die Beziehung gespannt geworden. Ich denke, der Grund war meine Stellung als Frau und Künstlerin, da die Frauen im Aktionismus doch eine andere Funktion hatten. Die Frau galt nicht als selbsttätiges Subjekt.“

(Roussel 1995, 119)

Also entwarf Valie Export einen Aktionismus, der auch Fragen der Gleichberechtigung mit auf-

nahm und hielt das Konzept in dem 1980 veröffentlichtem Text „Feministischer Aktionismus“ fest (Export 1980, 139-176).

Das Werk von Valie Export stellt einen Bezugspunkt für die feministisch-emanzipatorischen Bewegungen in Österreich dar. So wird sie in einem Atemzug mit den avantgardistischen Kollektiven „Wiener Gruppe“ (ein Kreis experimenteller Schriftsteller*innen) und den daraus hervorgehenden „Wiener Aktionist*en“ genannt (Klocker 1992, 151). Nicht zuletzt durch ihr gesellschaftskritisches und künstlerisches Schaffen wuchsen ihre Werke über „eine Kunstform“ hinaus und artikulierten „eine existenzielle Denkweise“ (Goldberg 2014, 163), die einen feministischen Ansatz einschloss.

Anerkennung bekam sie für ihr künstlerisches Schaffen im eigenen Land allerdings erst spät. Die Kunsthistorikerin Katharina Sykora merkt dazu an:

„Alle drei Punkte – die multi-mediale Kunstpraxis, die feministische Orientierung ihres Œuvres und ihre verbalen Postulate – stempelten Export in Österreich lange zur ‚Nicht-Künstlerin‘.“
(Sykora 1990, 34)

Erst nach ihren Erfolgen im Ausland und schließlich zahlreichen Ausstellungen und Verleihungen renommierter Preise zollt man Valie Export auch im Inland Respekt. Wie genau sie nun 2018 als Motor für gesellschaftliche Bewegung seit den 60er-Jahren, als Teil der „68er*innen“, medial dargestellt wird, soll im Folgenden thematisiert werden.

Valie Export als Medienereignis

Anita Prammer hielt 1988 in einer Analyse zur Medienrezeption Exports fest: „Artikel, die eine Diskussion anregen hätten können, blieben ungeschrieben“ (1988, 152). Schauen wir, ob sich das im Jahr 2018 geändert hat.

Erhoben wurden dazu journalistische Beiträge

über die Volltext-Datenbank „APA Online Manager Library“, die sowohl die Inhalte sämtlicher österreichischer Tageszeitungen sowie Wochen- und Monatsmagazine als auch Transkripte von Informationssendungen aus dem Rundfunk umfasst. Die Presseerzeugnisse wurden für das gesamte Jahr 2018 nach dem Stichwort „Valie Export“ gefiltert. Aussortiert wurden Beiträge des ORF-Teletextes sowie unkommentierte tabellarische Aufzählungen in Programmteilen.¹

Zur Auswertung der so entstandenen Auswahl an Artikeln diente eine Rastereinteilung nach formalen Kriterien (Datum, Medium, Seitenplatzierung des Beitrags, Autor*in, Ressort, Länge des Beitrags und Umfang der Erwähnung von Valie Export, bemessen an dem von der Datenbank ausgegebenen Format, also nach A4-Seiten) sowie inhaltlichen Kategorien (Hauptthemen, Bezug zum Symboljahr 1968, Zuschreibungen an Valie Export sowie erwähnte Kunstaktionen). Außerdem wurde markiert, ob es sich um eine wortgleiche Wiederholung eines Presse- oder Agenturtextes, bzw. um eine idente Online-Veröffentlichung handelte.

Somit konnte nicht nur ein Überblick über die Erwähnungen von Valie Export in der österreichischen Medienlandschaft 2018 – im Speziellen unter Berücksichtigung der 1960er- und 1970er-Jahre – erzielt werden, sondern diese in Relation zueinander gesetzt werden. Außerdem war es möglich einerseits ein numerisches Resümee zu ziehen und andererseits auf inhaltliche Dimensionen einzugehen.

Die Zahlen sind auf den ersten Blick erstaunlich hoch: In 227 Beiträgen fiel der Name Valie Export im gesamten Textkorpus. In 138 Artikeln wurde sie allerdings bloß in einem Satz erwähnt, 57 Beiträge widmen ihr immerhin zwei Sätze bis einen Absatz. Somit bleiben insgesamt 32 Texte, in die die Künstlerin als Protagonistin Eingang gefunden hat – wobei hier auch Kurzmeldungen, d.h. meist nur wenige Zeilen umfassende Ausstellungsrezensionen, mitgezählt wurden. In all diesen 32 Beiträgen, von denen wiederum zehn Beiträge Doppelungen sind (zwei davon für

¹ Das ergibt folgende Liste an Medienprodukten: *APA-Journal*, *Augustin*, *Börsen-Kurier*, *Burgenländische Volkszeitung*, *Der Standard* samt Online-Portal *derstandard.at*, *Die Presse* sowie *diepresse.com*, *Falter* und *falter.at*, *Furche*, *Heute*, *Kirchen Zeitung Linz*, *Kleine Zeitung* und *kleinezeitung.at*, *Kronen Zeitung*, *Kurier* und *kurier.at*, *Martinus Burgenland*, *Neue Vorarlberger Tageszeitung*, *Neues Volksblatt*, *News*, *Niederösterreichische Nachrichten*, *Oberösterreichische Nachrichten* samt ihrem On-

line-Portal *nachrichten.at*, *Oberösterreichisches Volksblatt* mit *volksblatt.at*, *ORF*, *Österreich*, *Profil*, *Raiffeisenzeitung*, *Salzburger Nachrichten*, *Tips*, *Tiroler Sonntag*, *Tiroler Tageszeitung*, *trend*, *TT Kompakt*, *TV Media*, *vienna.at* bzw. *austria.com*, *vol.at*, *Vorarlberger Kirchen Blatt*, *Vorarlberger Nachrichten* mit *vorarlbergernachrichten.at* und *vn.at*, *Wiener*, *Wiener Neustädter Zeitung*, *Wiener Zeitung* samt *wienerzeitung.at*, *Wienerin*, *Woche Südweststeiermark* und schließlich *Woman*.

Online-Ausgaben, acht davon sind idente Presstexte), wird ein Bezug zu dem Symboljahr 1968 hergestellt. Ein Spezialfall stellt dabei das „trend-ranking“ (25.5.2018, 62-74) dar: Das Magazin *trend* ermittelte eine Liste von österreichischen Künstler*innen, die nach eigener Angabe von einer Jury aus „66 Profis, darunter Museumsdirektoren, Privatsammler, Kuratoren, Art Consulter, Auktionatoren und Galeristen“ (ebd.) nach den Kategorien „künstlerische Bedeutung, kommerzieller Erfolg und Zukunftspotenzial“ (ebd.) bewertet wurden. 2018 nahm Valie Export den ersten Platz ein. Im Zuge dessen kam auch ihr Werk zur Sprache, im Vordergrund stand allerdings der Kunstmarkt, die Marke „Valie Export“.

Nun ist es für die vorliegende Betrachtung des medialen Erinnerens sinnvoll, insbesondere die Berichterstattung in den Blick zu nehmen, die sich um Valie Export in Zusammenhang mit den 1960er- oder 1970er-Jahren drehte. Im Folgenden wird daher ebendieser Ausschnitt der Beiträge herangezogen. Der Fokus liegt dabei vorerst auf den medial präsentierten Werken der Künstlerin, anschließend auf der Ausführlichkeit der Berichterstattung und schließlich auf den inhaltlichen Aspekten, die 2018 journalistisch behandelt wurden.

Künstlerisches Schaffen

Die spätestens seit 1966 aktive Künstlerin (dokumentiert nach Szely 2007 sowie Export 2018) legte auch in ihren frühen Schaffensjahren ein beachtliches Repertoire vor. Von den zahlreichen mitunter in Kooperationen durchgeführten Arbeiten aus den 60er- und 70er-Jahren werden 2018 nur wenige zitiert. 21 mal (davon fünf Doppelungen auf Online-Portalen) wurde das „Tapp- und Tastkino“ aus 1968 in die Berichterstattung aufgenommen. Bei dieser, nicht zuletzt durch Fotografien bekannt gewordenen Aktion, schnallte sich Valie Export (bei manchen Vorführungen auch eine Schauspielerin) eine Box als Kinosaal vor den nackten Oberkörper, die sie auf einem öffentlichen Platz präsentierte. Das Publikum wurde anschließend von Künstlerkollegen Peter Weibel zur Filmvorführung eingeladen, das bedeutete man konnte durch zwei Öffnungen in der Box ihre Brüste für die Dauer des Films von 33 Sekunden betasten.

Die zeitgenössischen Stimmen aus der Bevölke-

rung und Presse fielen oft negativ aus. Nach einer Aufführung in München bezeichnete der ostdeutsche Rundfunk Valie Export als „die größte Kulturschande für Westdeutschland“ (Weibel & Export 1970, 261). In Wien wurde die Performance verboten, aber dennoch durchgeführt – mitunter kam es zu Tumulten (Szely 2007, 136). Export hingegen beschreibt das Spektakel als „echten Frauenfilm“ und gemeinsam mit Weibel erklärt sie die Aktion (in damals für die Szene typischer Kleinschreibung):

„busen ist ein zentrales thema der filmindustrie, weil fixierte partrialtriebe – exhibitionismus auf der leinwand, voyeurismus im publikum – eine ständige quelle der manipulation und ausbeutung des publikums sind [...] um den busen als warenfetisch zu entdinglichen, wird ein unterdrückter partrialtrieb, der tastsinn, rehabilitiert [...] denn solange der bürger im kino nur die augen aufreißt und nicht das hosenstück, solange fickt ihn das finanzamt, solange der staatsbürger mit der reproduzierten kopie sexueller freiheit sich begnügt, solange erspart sich der staat die reale sexuelle revolution. revolutionäre sexualität kann nur sein revolutionierung der sozialen sexuellen kommunikation!“

(Weibel & Export 1970, 261)

Kunsthistorikerin Mechtild Widrich zählt das „Tapp- und Tastkino“ sowie die „Aktionshose: Genitalpanik“, letztere ist in der österreichischen Medienlandschaft 2018 fünfmal vertreten, übrigens zu den „ikonischsten Äußerungen der feministischen Avantgarde um 1970“ (2015, 167). Die Erstaufführung der „Aktionshose: Genitalpanik“ fand 1969 statt. Dabei zwängte sich Valie Export mit einer im Schritt ausgeschnittenen Blue-Jeans durch die Reihen eines Kinosaales. Erst später entstanden die inzwischen bekannten Fotografien zu der Darbietung, auf denen Export breitbeinig sitzend mit einer Waffe abgebildet zu sehen ist.

Ebenso im Bildgedächtnis verankert ist die Aktion „Aus der Mappe der Hundigkeit“ aus 1968, die 2018 13 Nennungen (vier davon idente Online-Beiträge) erfährt. An einer Hundeleine führte Valie Export den sich auf allen Vieren fortbewegenden Peter Weibel, nach einer kurze Zeit zuvor stattgefundenen Uraufführung in der Galerie nächst St. Stephan², durch die Wiener

² Die Galerie nächst St. Stephan verschrieb sich in der Nachkriegszeit, insbesondere nach Verlust ihrer Monopolstellung in

Wien Anfang der 1960er-Jahre, der künstlerischen Avantgarde (Fleck 1982, 208f).

Kärntnerstraße. Das damalige Künstler*innen-Duo dazu:

„es kam zu einigen erstaunlichen zwischenfällen, wobei die sexuelle dimension der aktion – mann als hund am gängelband der frau, sadismus/ masochismus, matriarchat – am meisten beklemmung und irritation hervorrief.“
(Weibel & Export 1970, 260)

Der weniger bekannte Titel der Aktion, der sich auf die damals intensiv verbreitete Flugschrift „Aus der Mappe der Menschlichkeit“ des Roten Kreuzes zurückführen lässt (Weibel & Export 1970, 260), ist in den Medien 2018 jedoch nicht immer genannt, oft ist die „Hundenummer“ schlicht beschrieben.

Elfmal (davon drei Wiederholungen auf Online-Plattformen) scheint Valie Export in Zusammenhang mit der bereits beschriebenen Performance „Kunst und Revolution“ aus 1968 auf. Immerhin sechs Erwähnungen (drei davon als Online-Beitrag) fand Export als Kuratorin der 1975 durchgeführten Ausstellung „Magna Feminismus: Kunst und Kreativität“. Trotz der geringen Anzahl ist das Vorkommen in der Berichterstattung nennenswert, weil damit auf eine lang ignorierte Leistung aufmerksam gemacht wird. Valie Export arbeitete seit 1972 an dem Konzept einer internationalen Frauenausstellung (Export 1975, 3). Drei Jahre später, vom 7. März bis 5. April 1975, im ersten von der UNO ausgerufenen „Internationalen Jahr der Frau“, konnte sie es, wenn auch in reduzierter Form, in der Galerie nächst St. Stephan umsetzen und damit die erste Ausstellung dieser Art in Wien verwirklichen. Zudem war es ein Gegenentwurf und eine Kritik an der offiziellen „Frauenausstellung“, die nicht nur sehr kurzfristig geplant war, sondern damals profilierte Künstlerinnen ignorierte und überdies von einer ausschließlich männlich besetzten Jury begutachtet wurde, die wenig Interesse an Frauen als Künstlerinnen hatte (Frauenkollektiv RitClique 2018, 252ff; Kaiser 2013, 83-93). Diese wichtige Referenz fand 2018 also drei genuine Erwähnungen – allerdings ist Exports Einsatz in zwei Beiträgen nur am Rande erwähnt (die Texte

stellen die Künstlerin Renate Bertlmann vor, die in der „Magna Feminismus“ ausstellte und 2018 zur Vertreterin Österreichs für die 2019 stattfindende Biennale in Venedig gekürt wurde).

Im Bezug auf die 60er- und 70er-Jahre schienen außerdem noch elf weitere Aktionen³ auf, die jeweils ein- bis zweimal in der Berichterstattung angeführt wurden. Eine – zumindest aus Sicht der Kommunikationswissenschaft – überraschende Randnotiz: Die Aktion „kriegskunstfeldzug“ aus 1969, die Valie Export gemeinsam mit Peter Weibel durchführte, blieb unerwähnt, obwohl sie eine Reihe an medialen und gesellschaftlichen Reaktionen evozierte. Dabei peitschte Export ihr Publikum aus, während eine Art Wasserwerfer, der „publikum(s)prenger“, in den Saal ausrückte. Außerdem wurden „Stacheldrahtballen“ auf die entsetzten Zuseher*innen geworfen, die sich auch wehrten: Es gab Schlägereien und Tumulte, die Künstler*innen mussten die Flucht ergreifen (Weibel & Export 1970, 266; Roussel 1995, 122). Die skandalträchtige Vorführung scheint ideal, um auf die „wilden Seiten“ der damaligen Zeit aufmerksam zu machen, blieb 2018 aber ungenannt.

Ausführlichkeit der Berichterstattung

In den meisten Berichten, die sich auf die 68er-Bewegung beziehen, wird Valie Export unter einer Reihe von anderen Aussteller*innen oder Künstler*innen erwähnt, etwa: „Valie Export ist hier präsent, wie auch Peter Kubelka, Dietmar Brehm, Harun Farocki, Maria Lassnig, Yoko Ono oder Josef Bauer“ (*Wiener Zeitung* 28.09.2018, 31), oder als Künstlerin z.B.: „Für ihre Wiener One-Woman-Show hat Elina Brotherus die neueste österreichische Kunstgeschichte auf ihr performatives Potenzial hin durchkämmt und ist fündig geworden, unter anderem bei Valie Export, Maria Lassnig sowie Friedensreich Hundertwasser, quasi dem Hausherrn des Kunsthaus Wien“ (*Die Presse* 2.3.2018, 38) und als Beispiel explizit für die „68er-Bewegung“ etwa: „Bekannte Dokumente von Happenings und Aktionen etwa von Günter Brus oder Valie Export erinnern an avantgardistische Aufbruchsstimmungen rund um 1968, die gleichwohl einst auf bürgerlichen Wi-

³ Je zweimal genannt wurde „...Remote...Remote“ 1972, „Menschenfrauen“ 1979, „Erwartung“ 1976, „Unsichtbare Gegner“ 1976, Erfindung des Künstlernamens und Logos VALIE EXPORT 1967. Je eine Erwähnung fand „Ansprache Aussprache“ 1968, „Homometer“ 1973, „Zwangsvorstellung“ 1972/77, „Identitätstransfer 1-3“ 1968, „Körperkonfigurati-

onen“ (unter diesem Titel entstand seit 1972 eine Werkreihe) Heldenplatz 1982, „Body Sign Action“ 1970. Außerdem finden sich in diesen Artikeln auch Bezüge zu aktuelleren Werken. Sechsmal genannt wurde das Werk „Heads Aphärese“ 2002, fünfmal „Nadel“ 1996/97, zweimal „Scherentänzerinnen“ 2008 und einmal „the voice as performance, act and body“ 2007.

derstand oder wenigstens behördliche Ordnungsverfügungen heimischer ‚Amtskappeln‘ gestoßen waren“ (*Salzburger Nachrichten* 28.4.2018, 10).

Betrachtet man die Anzahl der Beiträge in einzelnen Medienprodukten kommt man zu folgendem Ergebnis: Am häufigsten erwähnten die *Oberösterreichischen Nachrichten* und die *Kronen Zeitung*, je neunmal, die Künstlerin. Gefolgt von sieben Angaben in der *Presse*, fünf Nennungen in den *Salzburger Nachrichten*, je vier Erwähnungen im *Oberösterreichischen Volksblatt* und der *Tiroler Tageszeitung*. In drei Sendungen des ORF, in dem Nachrichtenformat *Zeit im Bild* sowie der Diskussionsreihe *Im Zentrum* fiel der Name Valie Export, ebenso dreimal in der *Wiener Zeitung*. Von den reichweitestärkeren Medien brachten außerdem *Der Standard*, die *Kleine Zeitung* und der *Kurier* je zwei Nennungen; schließlich kam der Name Valie Export in je einem Beitrag von *Österreich* und dem *Falter* vor.

Die zeitliche Verteilung, also wann die Beiträge veröffentlicht wurden, ist insofern wenig ausgefallen, da sie sich vor allem nach Ausstellungseröffnungen richtet. Mit 14 Beiträgen wurde im März am dichtesten berichtet, der Monat, in dem das Innsbrucker Schloss Ambras seine Tore für die häufig rezensierte Schau „Fama et Infamia. Die Infamie der Namenlosen“ öffnete. Ähnlich verhält es sich das gesamte Jahr hindurch. Ende September gestalteten beispielsweise in der oberösterreichischen Hauptstadt drei Museen, das Lentos Kunstmuseum, das Nordico Stadtmuseum sowie die Landesgalerie Linz, einen Ausstellungszyklus zum Thema „Wer war 1968?“ und verhalfen dem Oktober zu zwölf und dem September zu zehn journalistischen Beiträgen, in denen Export genannt wurde. Ebenfalls zehn Erwähnungen fand sie im Mai, der Monat, der im Allgemeinen als „Revolutionsmonat“ gilt. Auf die restlichen Monate verteilen sich jeweils etwa drei bis sieben Beiträge, wobei im August kein einziges Mal über Valie Export im Zusammenhang mit den 60er- oder 70er-Jahren berichtet wurde.

Insgesamt taucht der Name der Künstlerin mit

Bezug auf die Chiffre 1968 in 87 Berichten auf, von denen 63 keine offensichtlichen Doppelungen, also idente Online-Ausgaben oder wortgleiche Presstexte sind. In 58 Beiträgen ist Valie Export bloß am Rande erwähnt und nimmt höchstens einen Satz (in vier Beiträgen zwei Sätze) ein, meist handelt es sich um Aufzählungen von Künstler*innen oder Export wird als beispielhafter Name vor allem für feministische Künstler*innen oder Protestkünstler*innen angeführt.

In neun weiteren Beiträgen nimmt sie mindestens einen Absatz ein, wobei wiederum zwei davon Onlineauskoppelungen sind. Von den reichweitenstärkeren Blättern verbleiben schließlich nur mehr fünf Artikel, in denen Valie Export zumindest eine solche überschaubare Erwähnung findet und auf deren Inhalte weiter unten eingegangen wird (*Kleine Zeitung* 27.5.2018, 22; *Kronen Zeitung* 3.5.2018, 48; *Oberösterreichische Nachrichten* 21.6.2018, 6 und 21.4.2018, 4; *Salzburger Nachrichten* 1.10.2018, 9).

Schließlich ist Valie Export in 23 Beiträgen als Protagonistin oder Interviewpartnerin im gesamten Beitrag präsent. Drei Beiträge davon sind im Wortlaut wiederholende Presstexte (auf den Online-Portalen *kleinezeitung.at*, *vienna.at* und *vol.at* konnte man am 21.3.2018 idente Texte zur Ausstellung „Fama et Infamia“ lesen) und ein Beitrag stellt eine Onlineauskoppelung auf *diepresse.com* dar. Sechs Beiträge (*derstandard.at* 11.10.2018; *Kronen Zeitung Tirol* 21.3.2018, 44; *Neues Volksblatt* 5.1.2018, o.S.; *Österreich* 24.3.2018, 61; *trend* 23.11.2018, 125; *Wiener* 13.2.2018, 13) sind kürzere Meldungen (etwa ein Absatz), der Rest umfasst mindestens eine Manuskriptseite.

Berücksichtigt man für alle diese 23 Artikel (egal wie umfangreich) die reichweitenstärkeren Medienangebote, bleiben 17 Beiträge in neun Medien-erzeugnissen übrig⁴. In der Qualitätspresse fällt auf, dass insbesondere in konservativ-bürgerlich ausgerichteten Medien eingehender über Valie Export berichtet wird: Die Sonntagsausgabe der

⁴ Bei dieser Auswahl werden folgende Beiträge aufgrund der geringeren Reichweite nicht weiter betrachtet: Im *Neuen Volksblatt* vom 5.1.2018 (o.S.) fand sich eine kurze Meldung zu der Pariser Ausstellung „Body Configuration“. Die *Raiffeisenzeitung* (22.2.2018, 24) führte ein ausführliches Interview mit Valie Export, in dem aktuelle politische und gesellschaftliche Fragen in Zusammenhang mit Kunst gebracht, aber auch vor ihrem früheren künstlerischen Schaffen reflektiert wurden. Eine weitere Ausstellungsrezension im Magazin *trend* (23.11.2018, 125) enthält einen Absatz zur Galerie Ropac, in der Export als „eine der wichtigsten internationalen Pionierinnen konzeptueller

Medien-, Performance- und Filmkunst“ beschrieben wird und ihre „provokanten feministischen Positionen und Performances“ in den 1960ern als aufsehenerregend bemerkt werden. In der Zeitschrift *Wiener* (13.2.2018, 13) fand sich ein Absatz über das „Tapp- und Tastkino“, das als „Großer Moment in der Geschichte des Feminismus“ beschrieben wird – leider mit dem falschen Zusatz, es wäre nie in Wien aufgeführt worden. Und schließlich brachten *vienna online* auf *vienna.at* und *vorarlberg online* auf *vol.at* am 21.3.2018 den gleichen Text, in dem auf die Ausstellung im Innsbrucker Schloss Ambras „Fama et Infamia. Die Infamie der Namenlosen“ verwiesen wird.

Presse (14.01.2018, 45; sowie eine Onlineauskoppelung vom 13.1.2018 auf *diepresse.com*), die *Oberösterreichischen Nachrichten* (12.5.2018a, 23; 12.5.2018b, 23; und 19.5.2018, 6f) sowie die *Salzburger Nachrichten* (22.3.2018, 10; und 24.11.2018, 9) widmen der Künstlerin umfassende Beiträge. In der *Tiroler Tageszeitung* konnte man dreimal ausführliche Beiträge zu Valie Export lesen (17.2.2018, 19; 22.3.2018, 13; 28.3.2018, 16). Dazu kommen zwei längere Erwähnungen in der Nachrichtensendung *Zeit im Bild* des öffentlich-rechtlichen Rundfunksenders ORF (ZIB1 13.1.2018, 19.30h; und ZIB9, 27.11.2018, 9h). Der linksliberale *Standard* brachte in seiner Online-Ausgabe *derstandard.at* (11.10.2018) einen Verweis auf Exports Film „Menschenfrauen“ aus 1979. In den Boulevardblättern erschienen drei Beiträge in der *Kronen Zeitung* (Tiroler Ausgabe 21.3.2018, 44; und 22.3.2018, 50; Salzburger Ausgabe 25.11.2018, 40) sowie ein Beitrag in dem Blatt *Österreich* (24.3.2018, 61); sie rezensierten jeweils aktuelle Ausstellungen von Export.

Inhaltliche Dimensionen

Leicht könnte von der recht beachtlichen Häufigkeit der Namensnennungen auf eine detaillierte journalistische Beschäftigung mit Exports Werk geschlossen werden. Nach der Anzahl der Beiträge ist etwa der Boulevard stark vertreten, ist doch die *Kronen Zeitung* gemeinsam mit den seriöseren *Oberösterreichischen Nachrichten* Spitzenreiterin im „namedropping“. Die Auseinandersetzung mit den Inhalten wirft jedoch ein erhellendes Licht auf die Berichterstattung und verschiebt diese Gewichtung. Betrachtet werden im Folgenden die Inhalte, in denen Export nicht bloß am Rande erwähnt wird (etwa nur in einer Liste aufgezählter Künstler*innen) und die eine höhere Reichweite erzielen.

Vorerst zu den Beiträgen, in denen Valie Export zumindest zwei Sätze bzw. meist ein Absatz gewidmet ist, deren Länge also – wenn auch in journalistischer Prägnanz – Aussagen zulassen, die über die reine Aufzählung von Personen hinausgehen. In erster Linie erfährt Export die Zuschreibung als feministische Künstlerin (*Kleine Zeitung* 27.5.2018, 22; *Kronen Zeitung* 3.5.2018, 48; *Oberösterreichische Nachrichten* 21.4.2018, 4; *Salzburger Nachrichten* 1.10.2018, 9), in zweiter Linie auch als radikale oder provokative Künstlerin (*Kleine Zeitung* 27.5.2018, 22; *Oberösterreichische Nachrichten* 21.6.2018, 6). Sie gilt als „eine der wenigen Frauen, die sich zwischen all

den wilden Männern und Machos behauptete“ (*Kleine Zeitung* 27.5.2018, 22). Zur Veranschaulichung werden die Aktionen „Aus der Mappe der Hundigkeit“ und das „Tapp- und Tastkino“ herangezogen. Eine Ausnahme bilden die *Salzburger Nachrichten*, die in einer Rezension über die „Geburtenmadonna“ schreiben. In der 1976 entstandenen Collage montierte Valie Export vor das bekannte Gemälde Pietà von Michaelangelo ein Foto von einer Frau, die eben eine Waschmaschine entbunden hat. Im Beitrag heißt es, das Werk „war ein Aufbegehren gegen das Festlegen der Frau auf ihre tradierte Mutterrolle“ (1.10.2018, 9).

Konträr dazu wird Exports Mutterrolle bei der Performance „Kunst und Revolution“ thematisiert. In der Berichterstattung heißt es, als man sie gefragt hat, ob sie sich an dem Projekt beteiligen möchte, hätte sie mit den Worten „Spinnst, I hob a Kind“ abgelehnt (*Kleine Zeitung* 27.5.2018, 22). Dazu muss allerdings erwähnt werden, dass Export bei der Aktion anwesend war und sich für die technische Umsetzung zuständig zeigte. Dazu in einem Interview in den *Oberösterreichischen Nachrichten* (12.5.2018a, 23) befragt, kommentiert sie nicht nur, dass die drastischen Folgen der Performance (den Morddrohungen aus der Bevölkerung folgten, wie erwähnt, Arreststrafen der Justiz) nicht absehbar waren, sondern auch, dass sie das Spektakel als „lustig“ und als „großen Spaß“ empfand. Der Fokus auf die mütterliche Empörung scheint auch angesichts ihrer eigenen Aufführungen irreführend, denn die radikale Umsetzung und öffentliche Entrüstung brachten auch Valie Export wiederholt vor Gericht (Weibel 1993, 319).

Zudem scheint Export u.a. als damalige Lebensgefährtin von Peter Weibel auf (*Oberösterreichische Nachrichten* 21.6.2018, 6; 21.4.2018, 4) bzw. nimmt der Medienkünstler in einem Gastkommentar (ebd.) auf seine einstige Partnerin Bezug. Dabei nennt er die „künstlerische Revolution“, angeführt von der Aktion „Kunst und Revolution“, als „wirkliche revolutionäre Entwicklungen [...], die eine ganze Reihe von Befreiungs- und Emanzipationsbewegungen eingeleitet haben, die feministische, die juristische, die sexuelle, die presserechtliche und vieles andere mehr“. Nicht zuletzt durch die mediale Berichterstattung, auch von anderen Kollaborationen mit Export, hätte das Publikum Geschlechterverhältnisse geradezu hinterfragen müssen.

Generell wird jedoch nicht auf Details der Frauenbewegung eingegangen, und Export bleibt in

allen Beiträgen in diesem Zusammenhang die einzige erwähnte Frau (*Salzburger Nachrichten* 1.10.2018, 9; *Kronen Zeitung* 3.5.2018, 48).

Die umfangreichsten Beiträge, in der die 68er-Bewegung eine Rolle spielt und Valie Export eine zentrale Figur darstellt, gestalten ihre Inhalte ähnlich, wenn sie auch Raum für weitere Aspekte bieten.

Export wird auch, aber nicht nur als feministische und provokative Künstlerin beschrieben. So wird sie als wichtige Vertreterin von konzeptueller Kunst der 70er- und 80er-Jahre bezeichnet (*Presse* 14.1.2018, 45). Ein Beitrag fällt durch die Frage nach technischen Aspekten der Medienkünstlerin auf – eine Thematik, die sonst keinen Eingang in die Presselandschaft fand (*Tiroler Tageszeitung* 28.3.2018, 16).

In den Redaktionen wurde mitunter auch der Versuch unternommen, an heutige Verhältnisse anzuknüpfen. So wird ihrem Werk zwischen 1968 und 1972 „zeitlose Aktualität“ attestiert, denn feministische Anliegen, die Gleichberechtigung, vor allem auch die Gleichstellung von Frauen, befindet sich, so die Berichte, noch immer bzw. gegenwärtig wieder mehr im Hintertreffen – nicht zuletzt sichtbar durch die ungleiche Entlohnung. Schließlich werden zum Thema Feminismus und Gleichstellung Bezüge zu der 2018 intensiv geführten Debatte unter dem Stichwort #metoo⁵ hergestellt (*Presse* 14.1.2018, 45; *Salzburger Nachrichten* 24.11.2018, 9; *Tiroler Tageszeitung* 28.3.2018, 16; ORF ZIB1 13.1.2018, 19.30h; ORF ZIB9, 27.11.2018, 9h).

Dazu kommen Überlegungen, inwieweit sich die Gesellschaft verändert habe, und Spekulationen, wie heutzutage etwa auf die „Aktionshose: Genitalpanik“ oder das „Tapp- und Tastkino“ reagiert werden würde und wie die angenommene vorherrschende „Eventkultur“ das Aufrütteln der Öffentlichkeit erschwert (*Tiroler Tageszeitung* 28.3.2018, 16). Die *Oberösterreichischen Nachrichten* haben dazu ein interessantes Konzept gewählt, indem sie ein Interview mit Valie Export, geführt von Schülerinnen, abdruckten. Im Dialog der Generationen werden Themen wie Mut und Scham verhandelt und in die Gegenwart transferiert (19.5.2018, 6f).

Inwieweit Mut nötig ist, um politische Strömungen anzuprangern und aufzubrechen, wird

ebenfalls von Journalist*innen aufgegriffen. In einem Interview wird Valie Export zum aktuellen „politische[n] Geschehen“ in Österreich explizit: „Und jetzt sind wir [Österreich, Anm.] ganz vorn dran bei der Rechtsradikalität“ (*Salzburger Nachrichten* 24.11.2018, 9). Die Salzburgausgabe der *Kronen Zeitung* überrascht hier, indem zwar angemerkt wird, dass aus heutiger Sicht die Kunst „fast brav“ wirken könnte, jedoch „für die neuen konservativen Kräfte kann sogar das schon ein Wink sein“. Export wird als „Pionierin konzeptueller Medienkunst“ und „Ikone des Feminismus“ eine Vorreiterrolle zugeschrieben (*Kronen Zeitung Salzburg* 25.11.2018, 40).

Zu den Darstellungen vom „Tapp- und Tastkino“, „Aus der Mappe der Hundigkeit“ und „Kunst und Revolution“ gesellen sich öfters andere Kunstprojekte. Aber auch in der einzigen Erwähnung letzterer, „Kunst und Revolution“, ist die Perspektive von Valie Export mit vielen zitierten O-Tönen deutlich vertreten. Ihre Rolle wirkt nicht passiv, ihre Mutterschaft wird hier nicht zum Hindernis erklärt, sondern sie spricht als Beteiligte und Augenzeugin (*Oberösterreichischen Nachrichten* 12.05.2018, 23).

Unter den Beiträgen, in denen Valie Export als Protagonistin präsentiert wird, finden sich auch die Hinweise auf die Ausstellung „Magna Feminismus“. Die *Presse* kommentiert dazu, dass es sich um eine „wichtige Referenz für mehrere Generationen von Feministinnen“ (*Presse* 14.01.2018, 45) handle. Außerdem wird in Verbindung mit der Ausstellung „Fama et Infamia“ der Kurzfilm „... Remote...Remote“ aus 1972 erwähnt, in dem Valie Export sich vor einem Foto, das Waisenkinder zeigt, die Nagelhaut mit einem Messer blutig ritzt (*Tiroler Tageszeitung* 22.3.2018, 13), um eine „Sprache des Schmerzes“ zu verbildlichen (Export 2018). Zudem kommt im Zusammenhang mit der Salzburger Ausstellung „Body Politics“ das „Homometer“ aus 1973, eine Aktion die u.a. Zuschreibungen an Frauenkörper thematisiert, zur Sprache. Das Online-Portal der Tageszeitung *Der Standard* verweist auf Exports Film „Menschenfrauen“ aus 1979 (*derstandard.at* 11.10.2018). Dazu muss allerdings festgehalten werden, dass der Film in einer vom *Standard* mitproduzierten Reihe „Österreichischer Film. Edition Standard“ auf DVD erschienen war und der gesamte Beitrag wohl dem Sujet Werbung zugerechnet werden

⁵ Auslöser für die Bewegung gaben mehrere Frauen im Oktober 2017, die den Hollywood-Produzenten Harvey Weinstein der sexuellen Belästigung anklagten. In weiterer Folge kam es

unter dem Hashtag „metoo“ zu internationalen Debatten zum Thema sexueller Gewalt in unterschiedlichen gesellschaftlichen Bereichen.

muss – übrigens der einzige Beitrag, in dem Valie Export als Protagonistin in der einzigen überregionalen Tageszeitung mit bewusst linksliberaler Blattlinie Österreichs zu finden ist.

Anlässlich der Ausstellung „Fama et Infamia“ im Innsbrucker Schloss Ambras wird das Zusammenspiel von historischen Gemälden und Skulpturen des 16. Jahrhunderts mit Exponaten von Valie Export öfters hervorgehoben. Dabei ist Export „einstige Rebellin“ (*Salzburger Nachrichten* 22.3.2018, 10; siehe auch *Tiroler Tageszeitung* 22.3.2018, 13; *kleinezeitung.at*, *vol.at*, *vienna.at* jeweils vom 21.3.2018) und feministische Künstlerin. In einem Interview mit Sabine Folie, Kuratorin der Ausstellung und Leiterin des Valie Export Center in Linz, wird thematisiert, dass sich Export damit gegen das Patriarchat wandte und sich gegen Krieg stellte indem „männliche Waffen [...] weiblichen gegenübergestellt“ werden „als Allegorien für Schmerz und Verarbeitung“ (*Tiroler Tageszeitung* 17.2.2018, 19). Es handelt sich um einen der wenigen Berichte, die eine fundierte Aussage oder Interpretation zu Exports Werk beinhalten.

Dem Boulevard gerecht werdend rückt hingegen die *Kronen Zeitung* die durch Export evozierte Emotionen und Empathie in den Vordergrund (*Kronen Zeitung Tirol* 22.3.2018, 50) bzw. zitiert, wie auch die Zeitung *Österreich*, in einer weiteren Ausstellungsrezension schlicht den Presstext (*Kronen Zeitung Tirol* 21.3.2018, 44; *Österreich* 24.3.2018, 61).

Schließlich wird der Kunstmarkt angesprochen, hier vor allem, dass die Kunst der „68er“-Bewegung und speziell das Werk von Valie Export, generell eine Aufwertung erfährt (*Presse* 14.01.2018, 45).

Valie Export als Verklärung

Die Medien- und Kulturwissenschaftlerin Marie Luise Angerer hielt 2012 fest:

„Eine Professur hat Export in Österreich nie bekommen, heute versucht der österreichische Staat vieles, um dies vergessen zu machen. Retrospektiven sowie die Oskar Kokoschka-Preisverleihung 2000 sind hierfür starke Signale. 2010 wird Export gleich zweimal mit Museumsausstellungen sowie dem Großen Goldenen Ehrenzeichen für Verdienste um die Republik Österreich zu ihrem 70. Geburtstag geehrt.“

(Angerer 2012, 100)

Demnach erfolgt eine verspätete Anerkennung in Österreich durch vermehrte öffentliche Gesten. In den Medien könnte sich diese These insofern widerspiegeln, als dass gegenüber Valie Export durchwegs eine anerkennende Haltung bezogen wird, indem sie als Pionierin, Ausnahmekünstlerin und feministische Vorreiterin betitelt wird. In zahlreichen Ausstellungen war sie im Gedenkjahr 2018 vertreten und Journalist*innen präsentierten sie insbesondere in diesem Kontext.

Verglichen mit dem Ergebnis von Ingrid Bauer, die vor zehn Jahren eine einzige nennenswerte Glosse zu Valie Export in der *Presse* entdeckte (2009, 133f), nahm die Künstlerin 2018 eine wesentlich umfangreichere Rolle ein. Sie ist definitiv in der Medienlandschaft auffindbar. Auch wenn die größte Zahl der Nennungen in Aufzählungen von Künstler*innen am Rande passiert, steht ihr Name offenbar für sich und wird selbstverständlich im Zusammenhang mit den 68ern genannt. Medial muss nicht geklärt werden, wer Valie Export ist – sie ist zumindest als feministische Künstlerin im öffentlichen Bewusstsein verankert. Die Berichterstattung um Valie Export wird dabei großteils der eher konservativ-bürgerlichen Presse und dem Boulevard überlassen.

Auffallend ist, dass es nur wenige Beiträge gibt, in denen Exports Werk, ihre konkreten feministischen, medientechnischen oder politischen Auseinandersetzungen betrachtet werden. Ohne den Anlassfall von Ausstellungen, die rezensiert werden, schrumpft die Zahl ins Verschwindende. Meist wird sie zwar als feministische oder widerständische Künstlerin präsentiert und insbesondere das „Tapp- und Tastkino“ oder „Aus der Mappe der Hundigkeit“ beschrieben, eine Kontextualisierung erfolgt jedoch kaum. Offen bleibt daher, inwieweit die sozialen und politischen Umstände frauenfeindlich und einengend waren und wie Export mit ihrer Kunst darauf aufmerksam machte. Auch bei Aktualisierungen des Themas, indem etwa auf die #metoo-Bewegung oder ungleiche Entlohnung Bezug genommen wird, wird bloß auf nach wie vor ungleiche gesellschaftliche Verhältnisse hingewiesen. Einen konkreten Abgleich mit historischen Entwicklungen sucht man vergebens – an keiner Stelle wurde deutlich, welche Anstrengungen die Frauenbewegung unternahm und welche Erfolge oder auch Rückschläge sie verbuchte. Erwähnte Kunstaktionen wirken daher eher wie spektakuläre Einsprengsel, mitunter auch bild-

gebend, und vermitteln kaum Verständnis für die damaligen Verhältnisse. Auch der Versuch der Überführung in aktuelle Problematiken übt nur vereinzelt und daher schwache Kritik an heutigen Umständen. Von (kritischer) Geschichtsvermittlung kann also kaum die Rede sein, eher von einer nostalgisch-verklärenden Pflege des kollektiven Gedächtnisses.

Ähnlich verhält es sich mit der Darstellung von Beanstandungen politischer Verhältnisse, wobei dieser Punkt weitaus seltener Thema wird. Vereinzelt wird Exports Aufbegehren gegen Rechtsradikalität und generell gegen Krieg aufgezeigt – aber auf dieses heute brisante Thema wird kaum weiter eingegangen. Eine Aktualisierung und eine

Übertragung in heutige Gegebenheiten, wie es bei Fragen um den Feminismus zumindest teilweise anklingt, finden im Grunde nicht statt.

Um auf eingangs erwähnte Einsicht von Anita Prammer zurückzukommen, die 1988 in ihrer Medienanalyse das Fehlen von diskussionsanregenden journalistischen Beiträgen feststellen musste: Dreißig Jahre später hat sich die Lage gebessert. Wer die österreichische Kulturberichterstattung verfolgte, konnte mitunter auf Gesprächsstoff für tiefergehende Unterhaltungen stoßen – das Gesamtergebnis fällt dennoch mager aus. Zum nächsten Jubiläum gibt es also noch genügend Ungeschriebenes, das verfasst werden will.

Bibliographie

- Bauer, I. (2009). Das 68er-Gedächtnis in Österreich, männergeschichtliche Deutungen und Models als „Expertinnen“ der Emanzipation. In: *L'Homme. Gender & 1968*, 20 (2), S. 129-136.
- Danneberg, B., Keller, F., Machalicky, A. & Mende, J. (Hg.) (1998). *Die 68er. Eine Generation und ihr Erbe*. Wien.
- Ebner, P. & Vocelka, K. (1998). *Die zahme Revolution. '68 und was davon blieb*. Wien.
- Ernst, G. (1976). Zu diesem Heft. In: *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte. Arena Dokumentation*. 1976 (23), S. 7-8.
- Export, V. (1975). *Magna Feminismus: Kunst und Kreativität. Ein Überblick über die weibliche Sensibilität, Imagination, Projektion und Problematik, suggeriert durch ein Tableau von Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen, Lesungen, Filmen, Videobänden und Aktionen*. Ausstellungskatalog. Wien.
- Export, V. (1980). Feministischer Aktionismus. Aspekte. In: Nabakowski, G., Sander, H. & Gorsen, P. (Hg.), *Frauen in der Kunst*. Bd. 1. Frankfurt am Main, 139-176.
- Export, V. (2018). Valie Export Werke: Timeline. Abgerufen von https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&content-id=1535369909823&reserve-mode=active, Zugriff am 10.12.2018.
- Fleck, R. (1982). *Avantgarde in Wien. Die Geschichte der Galerie nächst St. Stephan Wien 1954-1982. Kunst und Kunstbetrieb in Österreich*. Bd. 1, Die Chronik. Wien.
- Frauenkollektiv RitClique (Hg.) (2018). *Zündende Funken. Wiener Feministinnen der 70er Jahre*. Wien.
- Goldberg, R. (2014). *Die Kunst der Performance. Vom Futurismus bis heute*. Berlin, München.
- Jahraus, O. (2001). Die Aktion des Wiener Aktionismus. Subversion der Kultur und Dispositionierung des Bewußtseins. In: Backes, M., Dreher, Th., Jäger, G. & Jahraus, O. (Hg.), *Das Problempotential der Nachkriegsavantgarde. Grenzgänge in Literatur, Kunst und Medien*. Bd. 2. München.
- Kaiser, M. (2013). *Neubesetzungen des Kunst-Raumes. Feministische Kunstaustellungen und ihre Räume, 1972-1987*. Bielefeld.
- Keller, F. (1988). *Wien, Mai 68. Eine heiße Viertelstunde*. 2. erw. Aufl. Wien.
- Klocker, H. (1990). De la fixation des artistes autrichiens contemporains sur le corps humain/Über die Fixierung auf das Körperliche in der zeitgenössischen Kunst Österreichs. In: Perrier, D. (Hg.), *A la recherche de l'eden. Vienne 1950-1990/Auf der Suche nach Eden. Wien 1950-1990*. Musée d'art et d'histoire de Fribourg. Wien.
- Klocker, H. (1992). Zu den interdisziplinären Gemeinschaftsarbeiten zweier österreichischer Avantgardisten. In: Breicha, O. & Klocker, H. (Hg.), *Miteinander. Zueinander. Gegeneinander. Gemeinschaftsarbeiten österreichischer Künstler und ihrer Freunde nach 1950 bis in die achtziger Jahre*. Klagenfurt, S. 147-208.
- Krakovsky, C. (2019). Die Wiener Aktionisten – Von *enfants terribles* zu Staatskünstlern. Ein kursorischer Blick auf die Entwicklung der medialen Darstellung zur Performance „Kunst und Revolution“ 1968 und 1989. In: Wolte, I. & Ballhausen, Th. (Hg.), *Re/Location. Perspektiven auf Exil, Fremdheit und Alterität*. Wien.
- Kupczynska, K. (2012). „Vergeblicher Versuch das Fliegen zu erlernen“. Manifeste des Wiener Aktionismus. Würzburg.
- Novotny, M. (2008). *Die Revolution frisst ihre Eltern. 1968 in Österreich: Kunst, Revolution und Mythenbildung*, (= Geschichtswissenschaft, Bd. 4). Marburg.
- Oberhuber, K. (1989). Gedanken zum Wiener Aktionismus. In: Klocker, H. (Hg.), *Wiener Aktionismus. Wien 1960-1971. Der zertrümmerte Spiegel. Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler*. Klagenfurt, S. 17-40.
- Prammer, A. (1988). *Valie Export. Eine multimediale Künstlerin*. (= Reihe Frauenforschung, Bd. 7). Wien.
- Raunig, G. (2005). *Kunst und Revolution. Künstlerischer Aktivismus im langen 20. Jahrhundert*, (= republicart, Kunst und Öffentlichkeit, Bd. 4). Wien.
- Roussel, D. (1995). *Der Wiener Aktionismus und die Österreicher. Gespräche*. Klagenfurt.
- Salzmann, S. (1979). Vorwort, zu: Im Namen des Volkes, Wilhelm-LembruckMuseum der Stadt Duisburg, S. 3-7.

- Schwendter, R. (1995). Das Jahr 1968. War es eine kulturelle Zäsur? In: Sieder, R., Steinert, H. & Tälös, E. (Hg.), *Österreich 1945-1995. Gesellschaft Politik Kultur*, (= Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik, Bd. 60). Wien, S. 166-175.
- Stadler, F. (2010). Das Jahr 1968 als Ereignis, Symbol und Chiffre gesellschaftlicher und wissenschaftlicher Konfliktzonen. In: Rathkolb, O. & Stadler, F. (Hg.), *Das Jahr 1968 – Ereignis, Symbol, Chiffre*. Wien, S. 9-19.
- Sykora, K. (1990). Rezension zu: Prammer, A. (1988). Valie Export. Eine multimediale Künstlerin. In: *Frauen Kunst Wissenschaft*, 4 (8), S. 34-36.
- Szely, S. (2007). *Export Lexikon. Chronologie der bewegten Bilder bei Valie Export*. Wien.
- Tabor, J. (1980). Auf der vergeblichen Suche nach einem weiblichen Michaelangelo. Frauen, Männer und die Kunst der siebziger Jahre. In: Sterk, H. (Hg.), *Die Kunst der 70er Jahre in Oesterreich*. Wien, München. S. 106-111.
- Weibel, P. (1993). The Exodus of the Arts from Austria. In: Weibel, P. & Stadler, F. (Hg.), *Vertreibung der Vernunft. The cultural exodus from Austria*, S. 316-321.
- Weidinger, L. (1998). *Arena. Die Besetzung des Auslandsschlachthofes St. Marx im Sommer 1976 als kulturelles und politisches Ereignis*. Dipl. Wien.
- Welzig, E. (1985). *Die 68er. Karrieren einer rebellischen Generation*. Wien, Köln, Graz.
- Widrich, M. (2015). Valie Export Körperkino. In: Schor, G. (Hg.), *Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund*, Wien. Katalog. Wien, S. 167-174.
- Zeman, H. (1989). *Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer Entwicklung*. Teil 1. Graz.

Berichterstattung

- Die Presse* (14.1.2018). Mit weiblichen Waffen, S. 45
- diepresse.com* (13.1.2018). Mit weiblichen Waffen. Abgerufen von <https://diepresse.com/home/kultur/kunst/5353148/Mit-weiblichen-Waffen>, Zugriff am 10.12.2018.
- Die Presse* (2.3.2018). Schau in den Spiegel, was siehst du alles?, S. 38
- derstandard.at* (11.10.2018). #304: Menschenfrauen. Abgerufen von <https://derstandard.at/2000088274361/304MENSCHENFRAUEN>, Zugriff am 10.12.2018.
- kleinezeitung.at* (21.3.2018). Schloss Ambras bringt VALIE EXPORT in historischen Dialog. Abgerufen von <https://www.kleinezeitung.at/service/newsticker/5392918/Schloss-Ambras-bringt-VALIE-EXPORT-in-historischen-Dialog>, Zugriff am 10.12.2018.
- Kleine Zeitung* (27.5.2018). Die Kunst des Extrems, S. 22
- Kronen Zeitung* (Tirol 21.3.2018). Valie Export im Schloss, S. 44
- Kronen Zeitung* (Tirol 22.3.2018). Die Brisanz des Historischen, S. 50
- Kronen Zeitung* (3.5.2018). Kindertränen am Berg, S. 48
- Kronen Zeitung* (Salzburg 25.11.2018). Es scheint als wär's gestern gewesen, S. 40
- Neues Volksblatt* (5.1.2018). VALIE EXPORT wird in Paris präsentiert, o.S.
- Oberösterreichischen Nachrichten* (12.5.2018a). Valie Export: „Es war einfach ein großer Spaß“, S. 23
- Oberösterreichischen Nachrichten* (12.5.2018b). „Uni-Ferkelei“ – Gipfel und Ende der Studenten-Proteste, S. 23
- Oberösterreichischen Nachrichten* (19.5.2018). „MAN MUSSTE WEGGEHEN VON LINZ“, S. 6f
- Oberösterreichischen Nachrichten* (21.6.2018). Der Medienrebell, S. 6
- Oberösterreichischen Nachrichten* (21.4.2018). Das Signaturjahr, S. 4
- ORF (13.1.2018). *Zeit im Bild* 1, 19.30h
- ORF (27.11.2018). *Zeit im Bild* 9, 9.00h
- Österreich* (24.3.2018). Valie-Export-Schau auf Schloss Ambras. S. 61
- Raiffeisenzeitung* (22.2.2018). Ikone der Kunst, S. 24
- Salzburger Nachrichten* (28.4.2018). Kunststoff, der herausfordert, S. 10
- Salzburger Nachrichten* (1.10.2018). Über eine Brücke in ganz neue Zeiten, S. 9
- Salzburger Nachrichten* (22.3.2018). Hohlköpfe treffen auf Überkluge, S. 10
- Salzburger Nachrichten* (24.11.2018). „Vor der Politik fürchte ich mich“, S. 9
- Tiroler Tageszeitung* (17.2.2018). „Der Körper wurde zum Medium“, S. 19
- Tiroler Tageszeitung* (22.3.2018). Schmerzhaftes Konstellationen, S. 13

- Tiroler Tageszeitung* (28.3.2018). „Jede künstlerische Äußerung ist politisch“, S. 16
- trend* (25.5.2018). Kunst Guide, S. 62-74
- trend* (23.11.2018). VALIE EXPORT und die Politik des Verhaltens, S. 125
- vienna.at* (21.3.2018). Schloss Ambras bringt VALIE EXPORT in historischen Dialog. Abgerufen von <http://www.vienna.at/schloss-ambras-bringt-valie-export-in-historischen-dialog/apa-1441337494>, Zugriff am 10.12.2018.
- vol.at* (21.3.2018). Schloss Ambras bringt VALIE EXPORT in historischen Dialog. Abgerufen von <https://www.vol.at/schloss-ambras-bringt-valie-export-in-historischen-dialog/5716456>, Zugriff am 10.12.2018
- Wiener* (13.2.2018). Große Momente..., S. 13
- Wiener Zeitung* (28.09.2018). Einmal durchlüften, bitte!, S. 31

Christina KRAKOVSKY,

Mag.a, Dissertantin am Institut für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft der Universität Wien zum Thema *Radikale Kunst und gesellschaftliche Liberalisierungsprozesse in Österreich 1960-1980*. Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Franz Vranitzky Chair for European Studies. Vorstandsmitglied im *Arbeitskreis für historische Kommunikationswissenschaft*, redaktionelle und fachliche Mitarbeit an dessen Fachjournal *medien & zeit*. Journalistin im Geschichtsfeuilleton *Zeitreisen* der *Wiener Zeitung*.

Rezensionen

Jonathan Wroot & Andy Willis (Hg.): *Cult Media. Re-packaged, Re-released and Restored*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan 2017, 227 Seiten.

Was passiert mit Kult-Spektakeln wie dem eines brechend vollen Kinosaals, in dem jede Kehle zu den Songs von *The Rocky Horror Picture Show* mitsingt, wenn sich der Filmkonsum vom Kino ins Wohnzimmer verlagert? Der von Jonathan Wroot und Andy Willis herausgegebene Sammelband *Cult Media* nimmt diesen spezifischen Medienwechsel in den Blick, indem er die Verbindung von Kult- und Heimmedien analysiert. In Form unterschiedlicher Case Studies fragen elf Beiträge nach den vielschichtigen Veränderungen, die die Popularisierung des DVD- und Blu-ray-Formats in der Verbreitung des Kultischen mit sich zog. Dieses Kultische, so geht aus den verschiedenen Aufsätzen als grobe Definition hervor, ist eine mediale Form, die dezidiert abseits kanonischer „Highbrow“-Kultur angesiedelt ist und über eine Anhänger*innenschaft verfügt, die sich durch Praktiken der aufmerksamen textuellen Analyse, der Interpretation sowie der kreativen Umformung auszeichnet. Kult-Phänomene verstehen sich nicht als kurzlebige Hypes, sondern als langfristige Identifikationsmöglichkeiten: Filme werden wieder und wieder gesehen, Handlungsstränge intensiv analysiert, Dialoge auswendig gelernt und im Kollektiv nachgestellt.

Cult Media möchte die Kult-Forschung, die sich bisher vorrangig auf Kino- und Fernsehformate konzentriert hat, auf den Bereich des Heimmedienkonsums und dementsprechend auf den Zeitraum vom Ende der 1990er- bis zur Mitte der 2010er-Jahre ausdehnen. Das Buch ist in zwei Abschnitte gegliedert: Die Beiträge des ersten untersuchen die mit dem Medium der DVD aufkommenden Neuerungen im Vertrieb und der Vermarktung von Kultfilmen und -serien; jene des letzteren setzen sich mit neuen Konsum- und Rezeptionsweisen auseinander. Die inhaltliche Stärke des Sammelbands liegt allerdings in denjenigen Aufsätzen, die diese beiden Perspektiven zusammenbringen. Sie setzen sich mit Fan-Praktiken des Kultischen auseinander, die aus der Sphäre der reinen Rezeption ausbrechen und in jene der Produkti-

on hineinragen. Wie Jonathan Wroot schreibt, zeichnen sich Anhänger*innen von Kultfilmen und -serien gegenüber Fans mainstreamkultureller Phänomene durch ihr aktiv-partizipatorisches Konsumverhalten aus (14). Als Beispiel dieses Verhaltens führt E. W. Nikdel die Tradition der *Midnight Movies* aus den 1970ern an, bei denen das Publikum durch verbale und physische Rituale des Mitsprechens oder der Zwischenrufe in einen „dialogue with the screen“ (107) trat. Mainstream-Kulturrezeption wird in diesen Prozessen von Kult-Fans als auf zweierlei Weise subvertiert begriffen: zum einen durch den Konsum für wenig wertvoll erachteter Filme und Serien, zum anderen durch die aktiven Modi zur Rezeption.

Was passiert nun mit diesem subkulturell organisierten Kollektiv im Rahmen eines Medienwechsels, der den Konsum von Kult-Medien ins Private verlegt? Im Rahmen mehrerer Analysen legen die Autor*innen von *Cult Media* dar, dass die partizipative Dimension durch den Siegeszug von Heimmedien keineswegs verfällt – im Gegenteil eröffnen sich ihr durch die Verlagerung ins Digitale gänzlich neue Funktionsweisen. Hatten sich Kult-Fanpraktiken im öffentlichen oder semi-öffentlichen Raum lange Zeit vorrangig durch den kollektiven Umgang mit kulturellen Produkten abseits des Mainstreams ausgezeichnet, so beginnen sie sich in den Nullerjahren mit der Verschiebung ins Private aktiv in den Produktionsprozess einzuschreiben. Katie Barnett zeigt dies an dem Übergangsphänomen der Serie *Freaks and Geeks* aus den Jahren 1999/2000 auf (68ff). Nachdem die Serie frühzeitig abgesetzt wurde, wandten sich Fans an die Produktionsfirma und den Fernsehsender, um ihre Wiederaufnahme zu fordern. Da dies – im Gegensatz zu zahlreichen ähnlichen Kampagnen aus Kult-Communities – erfolglos blieb, erreichte die Serie ihren heutigen Kultstatus erst durch ihre Veröffentlichung auf DVD einige Jahre später und durch die konkreten Rezeptionspraktiken, die dieses Format ermöglichte: Die Querverweise, Parallelen und vermeintlichen Leerstellen, vor denen *Freaks and Geeks* strotzt, lassen sich vorrangig durch wiederholtes *Rewatching* lokalisieren, ordnen und dechiffrieren. Das hierdurch generierte „narrative post-knowledge“ (99) ermöglicht intensive Ausdeutungen und Interpretationen

ebenso wie das Aufstöbern von Anachronismen und Widersprüchen, die allesamt in Onlineforen intensiv diskutiert werden. In ihrem herausragendem Beitrag dekliniert Barnett am Objekt der gewählten Serie weitere für die Kult-Rezeption essentielle Kategorien durch, so etwa die Relevanz des Soundtracks oder der Jahre später einsetzende Mainstream-Ruhm fast aller Beteiligten, und lässt *Freaks and Geeks* dadurch geradezu als Paratext für Analysen des Kult-Phänomens erscheinen. Eine noch aktivere Form der Partizipation beschreibt E. Charlotte Stevens anhand der Praxis des *Viddings* (143ff). Fans greifen hierbei auf ihre Mediensammlung zurück, um einzelne Szenen herauszuschneiden, in neuer Form aneinanderzureihen und die hierbei generierten Clips abschließend mit einem Popsong zu unterlegen. Im Gegensatz zu Fan-Fiction werden im Vidding bestehende Narrative nicht fort-, sondern umgeschrieben, indem die neuen Konstellationen von Filmszenen den inhaltlichen Fokus auf den Originaltext restrukturieren. Stevens beschreibt etwa ein Vid, das alle Szenen montiert, in denen Körperkontakt zwischen Kirk und Spock zu sehen ist, und hierdurch – sowie durch die zusätzlich Unterlegung mit einem Céline-Dion-Song – den homoerotischen Subtext von *Star Trek* lesbar macht. Sammler*innen werden in dieser Praxis zu Archivar*innen, die aus dem Archivmaterial eine Art Fan-Geschichtsschreibung produzieren. Auf bestimmten Filesharing-Plattformen, die Virginia Crisp analysiert, findet eine vergleichbare Arbeit in noch kollektiverer Form statt (125ff). In einem Prozess des „tinkering“ (127) tragen Fans das Bonus-Material der unterschiedlichen DVD- und Blu-ray-Editionen desselben Films zusammen, um die *deleted scenes* wieder in die kommerziellen Versionen einzufügen und dadurch in ihrem Selbstverständnis die „fullest version of a movie as possible“ (ebd.) zu kreieren. Durch diese Praxis, die sowohl auf den physischen Medienprodukten als auch auf deren digitalen Bearbeitungsmöglichkeiten beruht, verschränken Kult-Fan-Communities die Sphären von Produktion und Rezeption aufs Engste miteinander. Zum Teil finden sie dabei sogar zu einem neuen Verständnis von Copyright und kreativem Eigentum, indem sie fordern, dass ihrer gestalterischen Leistung auch rechtlich Rechnung getragen wird.

In diesen drei exemplarischen Beiträgen zeigt

sich der Nerv, den der Sammelband mit seiner Schwerpunktsetzung trifft: Zum einen analysiert er Mechanismen der Produktion und Rezeption von Kultfilmen und -serien, die mit den Medien von DVD und Blu-ray aufkommen; zum anderen (und vor allem) arbeitet er dabei Praktiken hervor, die sich die Potentiale des Digitalen zunutze machen und damit einen weiteren medialen Schritt setzen. Erscheint der Band anfänglich wie die womöglich allzu spezifische Fokussierung auf einen kurzen historischen Zeitraum, der mit der Jahrtausendwende einsetzt und seit ein paar Jahren bereits wieder der Vergangenheit angehört, so geht er deutlich über diese Partikularität hinaus: indem er mediale Veränderungen perspektiviert, die zwar in der Popularisierung von DVD und Blu-ray ihren Anfang nehmen, sich aber von diesen Formaten emanzipieren und über sie hinausreichen. Aus der scharfen Analyse eines spezifischen Medienwechsels leitet *Cult Media* Erkenntnisse über Strategien, Praktiken und Selbstverständnisse in und von Fan-Communities ab, die das aktive Finden und Neuerfinden, das stets im Zentrum von Kult-Rezeption stand, weiter ausdifferenzieren und in die Sphäre der Produktion hinein befördern.

Simon Nagy, Wien

Wolfgang Pensold: *Zur Geschichte des Rundfunks in Österreich. Programm für die Nation*. Wiesbaden: Springer VS 2018, 281 Seiten, 49,99 Euro

94 Jahre ist er alt, der Rundfunk für alle in Österreich, nimmt man den offiziellen täglichen Programmbeginn der Radio-Verkehrs-AG (kurz Ravag) am 1. Oktober 1924 als Startdatum, und jetzt erst liegt die erste umfassende Darstellung der Radio- und Fernsehgeschichte der Alpenrepublik vor. Der Verfasser Wolfgang Pensold arbeitet seit rund 20 Jahren am Technischen Museum Wien, betreut dort als Kustos den Sammlungsbereich Information und Kommunikation – ein Experte also für die historische Erschließung von Medien. Sein Band ist dann auch intensiv aus Archivquellen (sowie einer gründlichen Literaturliteraturauswertung) geschöpft. Doch er liest sich nicht trocken archivalisch. Vielmehr ist die Darstellung durchwegs sehr anschaulich auch mittels vielen

Abbildungen, prägnant, mithin nicht nur wiederum für ExpertInnen, sondern auch für ein interessiertes Laienpublikum wohl geeignet.

Wohl auch aufgrund der akademischen Herkunft Pensolds aus der Kommunikationswissenschaft steht nicht die Entwicklung der Rundfunktechnik und der Empfangsgeräte im Vordergrund, wiewohl auch sie eingehend dargestellt sind. Vielmehr ist es die Bedeutung von erst Radio, dann auch Fernsehen für die Gesellschaft, die gleichsam den roten Faden des chronologisch erzählten Buches liefert. *Programm für die Nation* lautet dementsprechend der Untertitel. Ob das immer so war – ob das Programm, das da „bis in die entlegensten Alpentäler hinein“ dringen sollte (so ein immer wieder zitierter Leitspruch des Rundfunks in Österreich), stets zur Bildung der nationalen Identität beigetragen hat –, auch das wird kundig thematisiert.

Elegant werden die großen Entwicklungslinien nachgezeichnet, immer wieder aber auch Kuriosa „am Rande“ vorgestellt – so etwa frühe Versuche ab 1927, mittels Radioskop und Fulctograph genannten Geräten schon „Rundfunk für das Auge“ zu bieten, indem der Radioton durch synchronisierte Lichtbildvorträge zuhause ergänzt werden konnte.

Manches in der frühen Rundfunkentwicklung ist ähnlich wie in Deutschland – so die Gebührenfinanzierung, das Credo, dass ohne öffentliche Aufsicht und staatliche Überwachung nichts gehe, die Notwendigkeit allerdings auch, privates Kapital zur Etablierung der Sender zuzulassen respektive heranzuziehen. So auch die Einstellung der Eliten, dass der Rundfunk wesentlich eine Erziehungs- und Bildungseinrichtung sein solle – und der Wunsch der (anfangs noch wenigen) HörerInnen insbesondere nach seichterer, populärer Unterhaltung; Zerstreuung statt Hochkultur und Indoktrination.

Anspruchsvoll ging es los; so übertrug die Ravag schon im ersten Jahr von Arturo Toscanini dirigierte Veranstaltungen von den Salzburger Festspielen, die auch weiterhin „den unumstrittenen Programmhöhepunkt im Jahreslauf bilden“ (41) sollten, „staatspolitisch wertvoll“ auch als Beleg für die „Kulturgroßmacht“ Österreich. Aber bald gab es auch z.B. Livereportagen aus dem Fußballstadion.

Und die Politik? Am Anfang kam sie im Programm nur in Form von kurzen Nachrichtmeldungen vor, dann, in den 1930er-Jahren,

„entwickelt sich das Radio Schritt für Schritt zu einem Sprachrohr totalitärer Politik“ (49). Die Dollfuß-Regierung dekretiert dem Radio einen „vaterländischen Auftrag“: Als „Forum der Nationalidentität“ (50) soll es nun wirken im „Ständestaat“. Bald schon, Pensold skizziert es eindringlich, wird der NS-deutsche Einfluss mächtig – und schließlich übermächtig. Die völlige „Gleichschaltung“ des österreichischen Rundfunks, seine nahtlose Einpassung in den Nazi-Propagandaapparat, erfolgte 1938 unmittelbar mit dem „Anschluss“.

Bereits am 29. April 1945, Hitler lebte noch im Berliner „Führerbunker“, strahlt das Radio im befreiten Wien wieder seine erste Sendung aus. Oskar Czeija, der den Rundfunk bereits gut zwanzig Jahre zuvor in Österreich begründet hatte, war von den sowjetischen Besatzern mit dem Wiederaufbau beauftragt worden.

Näher vorgestellt wird der Radiopionier Czeija, nebenbei bemerkt, nicht – wie überhaupt Pensold kaum auf Personen eingeht, kaum die „Macher“ des Programms, Senderverantwortliche wie Journalisten (oder die – zunächst sehr wenigen – Journalistinnen) thematisiert. Dies ist eine der wenigen größeren Lücken in der insgesamt dichten Darstellung.

Wieder soll Radio Wien dazu beitragen, den (eben noch) ReichsbürgerInnen „ein nationales österreichisches Selbstverständnis“ (94) zu geben. Manches dauert allerdings länger im bis 1955 noch nicht voll souveränen Österreich als etwa in Deutschland. So setzt sich UKW erst Mitte der 1950er-Jahre durch, Fernsehen startet 1955 zunächst nur mit einem Versuchsprogramm und erst 1958 wird die Österreichische Rundfunk Gesellschaft als gesamtösterreichische Anstalt etabliert, der ORF gar erst 1967 in seine heutige öffentlich-rechtliche Form gebracht. Bis zur Etablierung auch privaten Rundfunks dauerte es noch einmal weitere gut drei Jahrzehnte, ein Privatfernsehgesetz trat gar erst 2001 in Kraft.

Diese Daten, die Strukturentwicklung des Rundfunks zeichnet Pensold nicht immer systematisch nach. Er fokussiert stärker etwa die Entwicklung der Geräteverbreitung und Nutzerschaft, die Sendesituation und die Programmgestaltung. Auch Versäumnisse spricht er hier klar an – so, dass lange

„Themen wie Antisemitismus und Holocaust und auch die Rolle von Österreichern im Terrorregime des Nationalsozialismus [...]

unterbelichtet [bleiben]. Der kodifizierte Grundkonsens der Zweiten Republik, Opfer des Hitlerstaates gewesen zu sein, wird kaum in Frage gestellt.“ (175)

Gleichzeitig habe sich gerade das Fernsehen als „magischer Spiegel der Nation“ (176) erwiesen.

Klar stellt Pensold die Rolle Gerd Bachers als Reformers des Rundfunks seit den späten 1960er-Jahren hin zu einem modernen Medienunternehmen heraus inklusive der „gewonnene(n) Unabhängigkeit von der Politik [...] jedoch um den Preis eines ausgesprochen autokratischen Führungsstils“ (201) – und die „Gegenreform“ unter Kanzler Kreisky mit der Änderung des Rundfunkgesetzes 1974. Der ORF habe schließlich, so Pensold, eine wesentliche Rolle dabei gespielt, dass sich „die Gesellschaft [langsam] von alten obrigkeitlichen Geistern ab und demokratischen Ideen“ (208) zugewendet habe: „Das Hinterfragen der gesellschaftlichen Wirklichkeit bildet nunmehr die zentrale Inspiration“ (ebd.).

Pointiert wird schließlich auch die zunehmende Konkurrenz für den ORF seitens via Kabel und Satellit auch in Österreich nutzbaren kommerziellen deutschen Programmen seit den 1980er-Jahren dargestellt – und die Reaktionen darauf insbesondere in der Intendanz von Gerhard Zeiler ab 1994. Auf die privatwirtschaftlichen Sender in Österreich selbst geht Pensold hingegen sehr wenig ein. Die Darstellung bleibt fast ganz auf den ORF konzentriert, der sich schließlich, so Pensold, im 21. Jahrhundert zu einem „Multimediaunternehmen zwischen Qualität und Quote“ (233) entwickelt habe und den Herausforderungen der Digitalisierung wie auch der fortschreitenden Kommerzialisierung begegnen muss.

Frei von politischem Einfluss war der Rundfunk in Österreich, das zeigt die schlüssige Gesamtdarstellung, nie; dass sich der ORF jüngst wieder massiven Angriffen und Einflussnahmeversuchen aus der Politik ausgesetzt sieht, beschreibt Pensold abschließend mit Sorge.

„Ohne Zweifel“, so schließt er, „bedarf es in einem vereinten Europa und einer globalisierten Welt mehr denn je eines Forums der Nationalidentität, wie es der ORF darstellt“ (262)

– aller Wandlungsnotwendigkeiten inklusive.

Zu vermissen ist bei seiner kundigen Gesamtdarstellung ein abschließendes, die fast ein Jahrhundert umfassenden Entwicklungslinien noch einmal zusammenfassendes Resümee. Und schön wäre noch eine die wichtigsten Daten erfassende Zeittafel sowie ein Register.

Markus Behmer, Bamberg

André Haller, Hendrik Michael & Martin Kraus (Hg.): *Scandalogy. An Interdisciplinary Field*. Köln: Herbert von Halem Verlag 2018, 229 Seiten

Im englischsprachigen Band *Scandalogy. An Interdisciplinary Field* versammeln sich aus unterschiedlichen Disziplinen kommende Beiträge zur Skandalogie, die zunächst als Vorträge bei der 1. Internationalen Konferenz zur Skandalogie 2016 in Bamberg gehalten wurden. Zufällig mit der Publikation der „Panama Papers“ zeitgleich, sollen jene sozialen, politischen und kulturellen Felder untersucht werden, in denen Skandale vorkommen bzw. medial verwertet werden. Das dezidierte Ziel ist es, interdisziplinär die Vielfalt und Internationalität der Skandalforschung aufzuzeigen, wobei

„scandal research is the systematic and comparative study of scandals as a social ritual that serve the purpose of updating normative moral models in a society and that, through communication, contribute to a collective difference and identity formation.“ (21)

Nachdem die Herausgeber in der Einleitung die vielen potenziellen Felder der Skandalogie beschreiben, von Politik über Ökonomie bis hin zum Film und den sozialen Implikationen von Skandalen, und darauf hinweisen, dass unterschiedliche Kulturen (z.B. Berlusconi Skandale in Italien oder Trumps Skandale in den USA) unterschiedliche Umgangsweisen mit bzw. Perzeptionen von Skandalen beinhalten, betonen sie v.a. auch folgenden Umstand: Der Journalismus findet (wie am Beispiel Trump gut exemplifiziert) oft keine adäquate Umgangsweise der Berichterstattung über Skandale. Sie seien auf Beschreibungen und Kritik limitiert, ohne die Reaktion der Öffentlichkeit (oder eben deren Nicht-Reaktion) zu thematisieren. In diesem Sinne fehle es am Verständnis für spezifische Skandalkulturen (9).

Die inhaltlichen Beiträge versuchen nun, diese Lücke zu füllen, in dem aus unterschiedlichen Perspektiven (Politikforschung, Literaturwissenschaft, Psychologie, Journalismusforschung/Media Logic, Strategische Kommunikation sind hier die Hauptgebiete) das Thema theoretisch oder empirisch fokussiert wird. Zum Abschluss des Bandes findet sich auch ein Interview mit einem Journalisten, der bei der Veröffentlichung der „Panama Papers“ maßgeblich mitgewirkt hat.

Im ersten Beitrag (als originale email-Konversation wiedergegeben) zeigt Robert E. Entman auf, dass fragmentierte Medienrezeption und politische Polarisierung sowie die Dauerbeschallung mit neuen Veröffentlichungen eine Aufarbeitung diverser Trump-Skandale schwierig machte und seinen Aufstieg nicht verhindern konnte. Steffen Burkhardt beschäftigt sich in seinem Beitrag mit Skandalen in der Netzwerkgesellschaft, deren theoretischer Grundierung und medialer Vorkommen und stellt den Zusammenhang zur Digitalisierung (man könnte mit Krotz 2018 auch sagen: „Mediatisierung“) her:

„In the fragmented public spheres of the digital age, the challenges of likes, selfies, retweets and sexting, the possibilities of anonymous denouncing, the erosion of privacy and other normative spheres of protection around certain forms of communication, data aggregation and global, intercultural communication create an unprecedented potential for public anger and outrage, along with lust and an addiction to indignation.“
(19)

Martina Wagner-Egelhaaf zeigt eine „poetics of scandal“ auf, indem sie die literaturwissenschaftlichen Konzepte „Drama“ und „Narrative“ auf Skandale anwendet und Faktoren aufzeigt, die für Skandale in der Literaturgeschichte gesorgt haben. Monika Verbalyte bringt die psychologische Komponente der Emotionsforschung in die Skandalogie ein und verwendet eine diskursanalytische Methode, um Medienberichte zu den Skandalen um Guttenberg und Wulff in Deutschland zu sezieren. Roberto Mincigrucchi, Anna Stanziano und Marco Mazzoni zeigen die Dynamik der Skandalisierung durch Medien anhand eines italienischen Korruptionsskandals auf und können somit empirisch nachweisen, dass die italienische Medienkultur mittels Dramatisierung und Personalisierung sowie

durch nachweisliche Parteinahmen Skandale auf eine eigene Art verarbeitet.

Maria Karidi, Michael Meyen und Daniela Mahr untersuchen aus mediensoziologischer Perspektive Skandale als Phänomene medial konstruierter Realität und als Teil einer „news media logic“. Mittels Inhaltsanalyse von Fällen der Steuerflucht und Umweltzerstörung wird das veränderte Medienverhalten bei Skandalen über die letzten Dekaden gezeigt, referierend auf die „Media Logic“-Theorie von Snow und Altheide. Christian von Sikorski beschäftigt sich empirisch mit Effekten der Medienberichterstattung bei Skandalen politischer Eliten, etwa auf die Wahrnehmung politischer KandidatInnen in der Öffentlichkeit, auf die Reaktionen von PolitikerInnen selbst oder auf das generelle Vertrauen in die Medien, v.a. wenn kleinere Normüberschreitungen als große Vergehen aufgeblasen werden. Dominic Nyhuis und Susumu Shikano beschreiben anhand des CDU Spendenskandals in Deutschland den Einfluss von Skandalen auf politische Präferenzen, während Timothy Coombs, Sherry Holladay und Elina R Tachkova den Zusammenhang von Skandalen und Krisen aus Sicht der strategischen Kommunikation analysieren. Sie entwickeln ein Konzept der „scansis“ als Schnittpunkt von Krise und Skandal, wobei die Schnittmenge meist von öffentlicher Aufregung bestimmt ist. Laaed Zaghلامي zeigt zuletzt einen nicht-westlich geprägten Standpunkt zum Thema Skandalogie auf, indem die sehr unterschiedliche Dynamik der Skandalisierung in einem islamischen Land (Algerien) analysiert wird.

Der Sammelband *Scandalogy. An Interdisciplinary Field* zeichnet sich durch die Vielfalt der Gesichtspunkte aus, die verwendet werden, um das Thema Skandalisierung zu durchdringen. Es handelt sich um einen umfassenden Überblick über wissenschaftliche Studien und Ansätze zu diesem Thema und beinhaltet auch aktuelle empirische Ergebnisse dazu. Während die Interdisziplinarität der Beiträge positiv hervorzuheben ist, sind die theoretischen Fundierungen unterschiedlich umfangreich bzw. manchmal etwas kurz geraten. Z.B. findet man oft den Hinweis auf „Medialisierung“, gemeint wird dann aber meist eine Form der „Digitalisierung“. Das in diesem Zusammenhang eigentlich passendere Konzept der „Mediatisierung“ (Krotz 2018; Hepp, Hjarvard & Lundby

2015) wird nicht erwähnt. Hier hätte man mit Hinweisen oder ein bis zwei spezifischen Beiträgen zur Theorienvielfalt beitragen können. Die Übersetzung der nicht-englischsprachigen Artikel ist auch nicht immer optimal gelungen; hier hätte ein native speaker sicher geholfen. Trotz dieser kleinen Einschränkungen handelt es sich um einen lesenswerten Überblick zur Skandalforschung.

Bibliographie

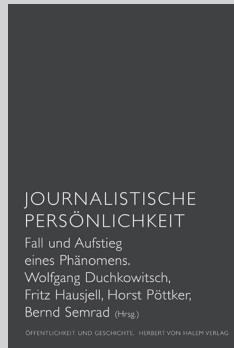
- Hepp, A., Hjarvard, S. & Lundby, K. (2015). Mediatization. Theorizing the interplay between media, culture and society. In: *Media, Culture & Society*, 37 (2), S. 314-324.
- Krotz, F. (2018). Mediatisierung. In: Hoffmann, D. & Winter, R. (Hg.), *Mediensoziologie. Handbuch für Wissenschaft und Studium*. Baden-Baden, S. 86-99.

Michael Litschka, St. Pölten.

Empfehlung



Herbert von Halem Verlag



WOLFGANG DUCHKOWITSCH / FRITZ HAUSJELL /
HORST PÖTTKER / BERND SEMRAD (Hrsg.)

Journalistische Persönlichkeit. Fall und Aufstieg eines Phänomens

Öffentlichkeit und Geschichte, 3

2009, 488 S., 2 Tab., Broschur, 213 x 142 mm, dt.

EUR(D) 29,50 / EUR(A) 30,20 / sFr. 49,60

ISBN 978-3-938258-82-8

Anlässlich der Emeritierung von Wolfgang R. Langenbucher (Wien) wurde im Oktober 2006 den Wechselbeziehungen zwischen Journalismus, Person und Werk nachgespürt. Davon ausgehend kommen in diesem Sammelband Autorinnen und Autoren aus Wissenschaft und journalistischer Praxis zu Wort, um den Stellenwert von Persönlichkeit im Journalismus, den Werkcharakter von journalistischen Leistungen sowie deren Kanonisierung zu erörtern.

›Journalismus‹ wird in diesem Band als spezifische Kulturleistung verstanden.

Entgegen der herrschenden Lehre erlangen dann (wieder) Personen und ihre Biografie wissenschaftliches Interesse. Dabei gilt es auch journalistische Werke als solche (wieder) zu entdecken, die alles andere als tagesgebunden sind und die deshalb nicht einfach der Literatur (und ihrer Wissenschaft) zugeordnet werden sollten.

So mag das Postulat von Max Weber aus dem Jahre 1919 eingelöst werden, dass »eine wirklich gute journalistische Leistung mindestens so viel ›Geist‹ beansprucht wie beispielsweise irgendeine Gelehrtenleistung«, damit unterschieden werden kann von den täglichen Mediendienstleistungen – Journalismus stellt einen stabilen Eigenwert moderner Gesellschaften dar.

<http://www.halem-verlag.de>

info@halem-verlag.de

Österreichische Post AG Info.Mail Entgelt bezahlt

Verein „Arbeitskreis für historische Kommunikationsforschung“ Währinger Straße 29, 1090 Wien