

Jubiläumsbilder. Drei Ausstellungen zum Staatsvertragsgedenken 2005¹

Der Staatsvertrag vom 15. Mai 1955² ist fixer Bestandteil des Repertoires österreichischer Erinnerungskultur, wenngleich seine Bedeutung mehr dem staatsoffiziellen Gedenken an einen Vertragsabschluss zuzuordnen ist als jenem emphatischen Österreichbewusstsein, das sich mit dem Nationalfeiertag am 26. Oktober verbindet. Das dominante Narrativ basierte lange Zeit auf der Selbstwahrnehmung als Opfer des Nationalsozialismus, mit der in einer Art Rochade auf dem Spielbrett kollektiver Erinnerung der Vertragsabschluss vom 15. Mai 1955 zur »Befreiung« mutieren konnte, während die Befreiung von der NS-Herrschaft 1945 und der antifaschistische Konsens der Republikgründung hinter den Erfahrungen des »Zusammenbruchs« und der Besatzung verblassten. Die Mythisierung des Ereignisses half bei der kollektiven Verdrängung der Verstrickungen in den Nationalsozialismus und der kränkenden Erfahrung der Besatzung. In den 1980er Jahren verlor dieses Narrativ einer zweiten Stunde Null auf Grund wachsender zeitlicher Distanz und eines sich festigenden nationalen Selbstbewusstseins an Aktualität.³ Eine kritische Reflexion war aber erst möglich, als im Kontext der Debatte um das Ende der europäischen Nachkriegsordnung auch hierzulande ein Perspektivenwechsel einsetzte und das offizielle Österreich von der für das Zustandekommen des Staatsvertrags so opportunen und in den späteren Jahren selbstverständlich gewordenen Opferthese Abstand nahm. Schließlich hat die Diskussion um Restitution und Entschädigung die Öffentlichkeit für Fragen des Umgangs der Zweiten Republik mit der NS-Vergangenheit sensibilisiert. Mit den Arbeiten der österreichischen Historikerkommission und zahlreichen anderen Studien über die Nachkriegszeit steht ein breites Spektrum von Forschungsergebnissen zur Verfügung, das einen neuen Blick auf diese Phase österreichischer Vergangenheit ermöglicht.

Vor diesem Hintergrund erschien das im Jahr 2005 zu begehende Fünfzig-Jahre-Jubiläum als Chance zu einer über die wissenschaftliche Debatte hinausgehenden öffentlichen Reflexion und Neubewertung des Gedenkens. Vor allem jene, die in diesem »Gedenkjahr« mit der Gestaltung von Ausstellungen und History-Events

Deutungsmacht ausüben, sind an ihrer Bereitschaft zu messen, die neuralgischen Punkte der österreichischen Nachkriegsgeschichte zu benennen. Gelang es ihnen, an die Stelle tradierter Mythen und Erzählmuster von heroischem Wiederaufbau, nationaler Erfolgsgeschichte und österreichischem Opferstatus nüchterne Erkundungen der Geschichte der Zweiten Republik anzustellen, die geeignet sind, den Blick für die Nachklänge des Geschehenen in der heutigen österreichischen Gesellschaft zu schärfen?

Die Frage nach den Kontinuitäten der NS-Vergangenheit und nach dem Selbstverständnis Österreichs als Opfer des Nationalsozialismus drängt sich im historischen Gedenken zum Staatsvertragsjubiläum jedoch auch durch eine Datums-Tücke auf. Wäre der Staatsvertrag, wie Karl Renner in seiner Neujahrsansprache 1946 gehofft hatte, im Lauf des Jahres 1947 abgeschlossen worden, hätte Österreich das Ereignis 1997 gefeiert und wäre nicht in die Verlegenheit gekommen, ein Mehrfachjubiläum begehen zu müssen. Die Tatsache, dass die Verhandlungen der Alliierten um Österreich auf Grund der schwierigen geopolitischen Konstellationen und des Beginns des Kalten Krieges ins Stocken geraten waren, hat den dekadischen Sprung '45 – '55 beschert. Eine Ironie der österreichischen Geschichte vielleicht, denn sie schreibt ein Gedenkpaar vor, das jede Staatsvertragsfeier allein durch den Fetisch der runden Zahl mit der Befreiung Österreichs vom Nationalsozialismus durch die alliierten Truppen und die Besetzung verknüpft. Wer das Pathos des Figelschen »Österreich ist frei« zelebrieren will, muss – Anton Pelinka hat anlässlich der Eröffnung der Jubiläumsausstellung der Österreichischen Nationalbibliothek im April 2005 darauf hingewiesen – erklären, welches »Österreich ist frei« gemeint ist: Jenes, mit dem Bundeskanzler Leopold Figl in seiner Regierungserklärung am 21. Dezember 1945 die Befreiung Österreichs von der NS-Herrschaft durch die Alliierten begrüßte und ein anti-nazistisches Bekenntnis meinte, oder jenes, mit dem derselbe Leopold Figl zehn Jahre später als Außenminister seine Ansprache anlässlich der Unterzeichnung des Vertragswerks zur Wiederherstellung der staatlichen Souveränität Österreichs beendete und das seither im historischen Bewusstsein der allermeisten Österreicherinnen und Österreicher dominiert. Das dritte, in die Jubiläumsfeierlichkeiten eingebundene Ereignis, der Beitritt Österreichs zur Europäischen Union im Jahr 1995, führte im Gedenkdiskurs ein Schattendasein, obwohl die Übertragung eines Teils der 1955 gewonnenen Souveränität an übernationale Institutionen zweifellos eine Entscheidung von historischer Bedeutung war.

Im Folgenden werde ich versuchen, drei historische Ausstellungen zu analysieren, die aus Anlass des Staatsvertragsjubiläums veranstaltet wurden. Neben den beiden Großprojekten im Oberen Belvedere in Wien und auf der niederösterreichischen Schallaburg werde ich auch die Schau des Technischen Museums Wien diskutieren, die im März 2005 als eine der ersten eröffnete.

»Österreich baut auf. Wieder-Aufbau & Marshall-Plan«⁴

Das Technische Museum Wien hatte sich mit »Österreich baut auf. Wieder-Aufbau & Marshall-Plan« – man könnte argumentieren: seiner fachlichen Kompetenz entsprechend – der wirtschaftlich-technischen Aspekte der Nachkriegsgeschichte angenommen. Doch schon mit ihrem ersten Bild machten die Kuratoren, Helmut Lackner und Georg Rigele, klar, dass sie sich keineswegs auf technik- und wirtschaftshistorische Aspekte beschränkten, sondern politische und gesellschaftliche Dimensionen in ihre Erzählung einbanden. Im engen, schwarz ausgekleideten, trichterförmigen Zugang war auf mehreren kleinen Monitoren Arturo Toscanini zu sehen, der 1943 in Washington *Inno delle nazioni*, die Hymne der Nationen von Giuseppe Verdi dirigiert. Die Botschaft war komplex: Verdi komponierte die Hymne zwei Jahre nach der italienischen Einigung für die Londoner Weltausstellung 1862 unter Verwendung der Nationalhymnen von Frankreich, Großbritannien und Italien. Toscanini erweiterte die Komposition um die »Internationale« – bis 1944 die Hymne der Sowjetunion – und um die Hymne der Vereinigten Staaten von Amerika. Die Komposition steht symbolisch für den Zusammenschluss der Alliierten gegen Hitler. Toscanini war ein überzeugter Gegner des Nationalsozialismus. Er hatte sein Engagement bei den Salzburger Festspielen aus Protest gegen den ›Anschluss‹ zurückgelegt und Europa 1938 verlassen. Das Datum der Aufnahme 1943 verweist auf das Schlüsseljahr des Krieges (Stalingrad, Alliiertes Beschluss der systematischen Bombardierung Deutschlands etc.) und auf die für Österreich relevante Moskauer Deklaration. Die Installation überraschte und weckte Neugier. Ihre historischen Bezüge erschlossen sich erst durch den begleitenden Text.

Nachdem das Publikum diesen Vorspann passiert hatte, traf es, noch ganz im Bann der Völker vereinenden Botschaft der Hymne, auf Bilder der Zerstörung: Ruinenfelder, Aufnahmen von den Bombardierungen in Österreich, kombiniert mit einem Text, der in Schlagworten auf das Vorangegangene verwies. Unter der Überschrift »Die Bomben fielen nicht vom heiteren Himmel« wurden Begriffe und Namen wie Heldenplatz, Dachau, Novemberpogrom, Spiegelgrund, Vermögensentzug, Globocnik, Seyß-Inquart u.a. angeführt. Die Kuratoren setzten die Zerstörungen in Bezug zum NS-System, zum Angriffskrieg und zu Terror und Widerstand. Ein Exemplar von Franz Schusters *Der Stil unserer Zeit* (Wien 1948) verwies auf die Reflexionen eines Zeitgenossen über das Geschehene, ebenso der Dokumentarfilm aus dem Jahr 1945/46, *Fassung der Perle* von Albert Hackl über die Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs auf Wien. Die Rolle der USA als Friedensmacht und als »ein Land der Hoffnung, ein Land der Freiheit« sollte mit dem Buch *Amerika* (New York 1944) von Stephen Vincent Benét zum Ausdruck gebracht werden. Mit dieser Anordnung steckten die Kuratoren die Koordinaten für ihre weitere Erzählung ab.

Bilder der Zerstörung standen auch am Beginn des ersten Ausstellungsbereichs, dem »Überleben im Frieden« und der »Internationalen Hilfe«. Die Fotos erzählten von den ersten Aufbauarbeiten. Mit einer Aufnahme, die sowjetische Pioniere beim Reparieren des Döblinger Stegs in Wien zeigt, wurde auch an die Aufbauhilfe der sowjetischen Besatzer erinnert. Ausführlich dokumentiert wurden Wiederaufbauprojekte der Schweiz, Schwedens und der USA. Eine besonders prominente Position räumten die Kuratoren der CARE-Hilfe ein, einer privaten Spendenaktion aus den USA. Hinter einem Verbau versteckt, nur durch winzige Gucklöcher zu sehen, stilisierten sie das begehrte CARE-Paket zur Ikone der internationalen Hilfe für Österreich. Aufgewertet wurde die Installation zudem durch ihre räumliche Positionierung im Drehpunkt des Abschnitts. Die Hilfe der Vereinten Nationen (UNRRA), die 1946 das Überleben der nichtagrarischen Bevölkerung sicherte, war hingegen weniger prominent verortet. Diese Akzentuierung ließ den Eindruck entstehen, dass die Ausstellung die USA als »natürlichen« Partner Österreichs positionierte.

(Rot-)Weiß-rote Linie

Nach der Enge des Zugangstunnels und des Vorraums öffnete sich ein halbkreisförmiger Raum, in dem Objekte und Beschriftungen entlang der äußeren Raumschale als ein Kontinuum angeordnet waren. Auf einem weißen Bord durchschnitten sie die raumhohen schwarzen Wände.⁵ Das weiße Band der Objekte zog sich durch die gesamte Ausstellung. Es markierte die durchgehende geschichtliche Spur, unterteilt nur durch rote Blöcke (das Ziegelrot für den Aufbau, aber auch das Rotweiß-rot der österreichischen Fahne) mit den Bereichstexten. Der starke Farbkontrast von schwarzer Raumhülle und weiß-rottem Objektband und die strenge Führung der Objektpräsentation erzeugten ein hermetisches Raumsystem. Die Präsentation vermittelte den Eindruck, als ob ein Lichtband der Bilder und Objekte für Ordnung und Orientierung Sorge und in der *black box* der Geschichte den Weg weise.

Trotz bestechender dokumentarischer Vielfalt und Detailkenntnis vermisste ich neue Fragestellungen, die über die Darstellung der Implementierung und Umsetzung hinaus eine gesellschaftspolitische Kontextuierung des Marshall-Plans ermöglicht hätten. In der Sequenz »Verstaatlichung und Planung« etwa, die räumlich im Übergang zum zentralen Bereich Marshall-Plan situiert war, wurden die spezifischen Konstellationen des »Wiederaufbaus« aus österreichischer Perspektive thematisiert. Die Verstaatlichungsgesetze wurden als eine durch die Struktur der österreichischen Wirtschaft, das »Fehlen von Unternehmern« und den »Mangel an

ausreichendem Privatkapital« vorgezeichnete Kompromisslösung zur Bewältigung der Nachkriegskrise dargestellt. Zwar sprach der Text »Arisierung« und Rüstungsinvestitionen des Deutschen Reichs als Vorgeschichte kurz an. Doch fehlte eine differenziertere Darstellung, die die Verstaatlichungspolitik in Zusammenhang mit der hinhaltenden Taktik der Nachkriegsregierungen gegenüber der Restitution von Unternehmen und der Entschädigung der ZwangsarbeiterInnen thematisiert hätte. Nach dem Vorliegen der Ergebnisse der Historikerkommission wäre eine stärkere Akzentuierung der Problematik einer Wiederaufbaupolitik möglich gewesen, die einer raschen Rekonstruktion den Vorzug gab vor der Anerkennung der Ansprüche der durch den Nationalsozialismus Enteigneten und Zwangsverpflichteten. Unterbelichtet blieb meines Erachtens auch die ideologische Dimension der Debatte über »Verstaatlichung und Planung«.

Der Marshall-Plan als mediale Konstruktion

Für die Darstellung des Marshall-Plans wechselte das Raumkonzept vom halbkreisförmigen zu einem quadratischen Grundriss, der durch geometrisch versetzte Raumteiler in vier etwa gleichrangige Abschnitte gegliedert war. Am Übergang vom Bereich »Verstaatlichung und Planung« zum zentralen »Marshall-Plan« wurde eine Bronzegusstafel mit dem ERP-Wappen präsentiert. Die Darstellung begann mit einer Sequenz über die Implementierung und die Verwaltung des Marshall-Planes. ERP-Broschüren, Berichte und Statistiken über die Marshallplan-Hilfe und deren Verteilung vermittelten ein dichtes Bild des administrativen Aufwands und der wirtschaftlichen Dimensionen des Projekts. Thematisiert wurden auch die antikommunistische Stoßrichtung des Programms und die Verknüpfung der Hilfe mit einer einzigartigen Propagandakampagne, für die jeder Teilnehmerstaat 5 Prozent der Unterstützungssumme verpflichtend abgeben musste. Der Text setzte sich kritisch mit dem »gigantischen Werbefeldzug« auseinander und resümierte: »Die Botschaft: ohne Marshall-Plan und damit ohne USA kein Wieder-Aufbau und kein Wohlstand in Westeuropa.« Auf der Objektebene wurde allerdings nahezu ausschließlich genau jenes Werbematerial verwendet, von dem im Text die Rede war. Kuratoren und Gestalter erlagen der Ästhetik der ERP-Werbung, wenn sie beispielsweise Mehlsäcke mit dem Logo des ERP in einer raumhohen Installation in Szene setzten. Eine in Verbindung mit der Objektbeschriftung abgebildete, ebenfalls Transportsäcke zeigende Karikatur zur Funktion des ERP war nur bedingt als Ironisierung dieser Installation zu lesen. Auch in den anderen Ausstellungsabschnitten wurden ERP-Werbematerialien präsentiert. Zwar wurden sie als solche ausgewiesen, die Verwendung von Propagandamaterial für außerhalb seiner selbst liegende Dokumentations-

zwecke wurde jedoch nicht grundsätzlich reflektiert. Gezeigt wurden ästhetische Bilder vom Erfolg des ERP-Programms und es stellt sich die Frage, was zu erzählen gewesen wäre, um die glatte Oberfläche des Werbemediums zu durchbrechen und mehr als eine Erinnerung an große Leistungen zu evozieren. De facto war die Ausstellung ein Beleg dafür, dass die »T-Bomb of truth«, als die Dwight D. Eisenhower, der Oberkommandierende der NATO, die Marshall-Plan-Kampagne bezeichnete hatte, auch heute noch ihre Wirkung zeigt, selbst wenn dies nicht intendiert war und die Ausstellungskuratoren die politischen Dimensionen des Programms in ihren Texten immer wieder streiften. Auf der Objektebene vermittelte das Gezeigte, auch in den nicht vom *US-Information Service* stammenden Fotografien, eine durch nichts getrübe Erfolgsgeschichte.

Im dritten Teil der Ausstellung – die Gestalter kehrten zum halbkreisförmigen Grundriss des ersten Abschnitts zurück – zogen die Kuratoren unter dem Titel »Tradition und Aufbruch« eine historische Entwicklungslinie vom Marshall-Plan und der Westintegration Österreichs zum Beitritt Österreichs zur Europäischen Union im Jahr 1995. Sie verwiesen auf den Widerspruch zwischen der durch den Marshall-Plan vorangetriebenen industriellen Modernisierung und dem Konservativismus der österreichischen Gesellschaft der 1950er Jahre. Das volkstümelnde Image Österreichs wurde als Ergebnis von Traditionalismus und touristischer Vermarktungsstrategie einerseits und der dadurch produzierten Fremdbilder einer Alpenidylle andererseits dargestellt. Auch die Verbindung zu der vom Austrofaschismus geprägten Österreichidentität wurde aufgezeigt. Diese Erklärung greift jedoch insofern etwas zu kurz, als die Kultivierung des touristischen Österreichbildes schöner Landschaften mit traditionellen Gewerben und ländlichem Idyll auch die Funktion hatte, Politik und mit ihr die NS-Vergangenheit auszublenzen. Unter diesem Aspekt wäre die allgegenwärtige mediale Zelebrierung des Wiederaufbaus und des ERP als ein Identifikationsangebot zu thematisieren gewesen, das Entlastung bot und die ÖsterreicherInnen aus der Verantwortung für die NS-Vergangenheit entließ.

Im Zentrum dieses Abschnitts stand die so genannte *Re-orientation*, die Anstrengungen der US-Besatzungsmacht, durch Bildungsangebote und die Kontrolle der Massenmedien NS-Ideologie aus den Köpfen der ÖsterreicherInnen zu vertreiben und demokratisches Bewusstsein zu stärken. In Begleittexten war auch hier zu lesen, dass diese Zielsetzung im Kalten Krieg durch den Antikommunismus überlagert wurde. Ein Bild dieser Aktivitäten vermittelten Fotografien von Amerikahäusern und, wandhoch inszeniert, eine Auswahl von Büchern der Bibliothek des ehemaligen Linzer Amerikahauses. Und auch hier wieder die durchaus interessanten und ästhetisch ansprechenden Propaganda-Broschüren, Zeugnisse der »mediale(n) Konstruktion, dank derer sich der Marshall-Plan im kollektiven Gedächtnis verankern konnte«, wie die Kuratoren festhielten. Mit den im Anschluss daran prä-

sentierten »Amerikaerfahrungen«, privaten Erinnerungen an USA-Aufenthalte im Rahmen von Studienreisen und Fulbright-Stipendien, konnte man den Eindruck gewinnen, dass der Marshall-Plan im Nachkriegsösterreich eine Welle der Amerika-begeisterung evozierte. Ich fragte mich, ob der weit verbreitete Antiamerikanismus eine jüngere Erfindung ist.

Anders hingegen präsentierte sich der Blick auf die Zeit des Marshall-Plans aus der Perspektive des »Wieder-Aufbau in privaten Fotografien«. Die in einem runden Annex ausgestellten Aufnahmen aus einem privaten Fotoalbum zeigten den Alltag zur Zeit des Marshall-Plans. Sie waren kombiniert mit einem Essay von Adolf Holl, der die Fotografien zum Anlass nahm, über seine Wahrnehmung der NS-Zeit und des Danach zu reflektieren. Ein spannender Ansatz, der aber im engen Raum unterging und nicht leisten konnte, was in den vorangegangenen Abschnitten vernachlässigt worden war, nämlich die gesellschaftlichen Dimensionen und den politischen Kontext des ERP eingehender zu thematisieren und den Mythos Wiederaufbau zu dekonstruieren. – Zusammenfassend: Eine professionell gemachte Ausstellung, ästhetisch stringent, inhaltlich ambitioniert, materialreich und detailbewusst. Der Marshallplan wurde affirmativ als Leistungsschau inszeniert, eine kritische Bewertung der US-Wiederaufbauhilfe für Österreich nicht unternommen.

Zwei Ausstellungen mit dem Staatsvertrag

Den Anspruch, »die Staatsvertragsausstellung« zu sein, erhoben gleich zwei Unternehmungen: die Ausstellung in der niederösterreichischen Schallaburg und jene im Oberen Belvedere in Wien. Ziehen wir die finanziellen Dimensionen als Vergleichsmaßstab heran, gewann das Belvedere-Projekt mit einem Budget von 2,1 Mio. € eindeutig gegenüber der Schallaburg mit 600.000 € (die Eigenleistungen der Niederösterreichischen Kulturabteilung nicht eingerechnet).⁶ An beiden Orten wurde der Staatsvertrag als zentrales Objekt, gleichsam kultisch überhöht, gezeigt. Die Ausstellung auf der Schallaburg hatte den Vorteil, sich frühzeitig den symbolträchtigen Titel »Österreich ist frei«⁷ gesichert zu haben. Überdies eröffnete sie früher und konnte daher auch als erste Ausstellung das Original des Staatsvertrages präsentieren. Die Ausstellung »Das neue Österreich« im Oberen Belvedere nahm, da sie am eigentlichen Schauplatz des historischen Ereignisses stattfand, für sich in Anspruch, »Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005«⁸ zu sein.

»Für Österreich und seine Menschen«⁹

Die niederösterreichische Landesregierung und der wissenschaftliche Leiter der Ausstellung auf der Schallaburg, Stefan Karner, bekundeten im Folder zur Ausstellung, dass sie mit »Österreich ist frei. Der österreichische Staatsvertrag 1955« »(e)ine Ausstellung für Österreich und seine Menschen« gemacht hätten. Eine Formulierung, die sich auf den thematischen Anspruch des Ausstellungsteams bezieht, neben der »großen Politik« speziell das Alltagsleben im Nachkriegsösterreich dokumentieren zu wollen. An ein nationalstaatlich definiertes Ganzes adressiert und mit possessivem Gestus ein Bekenntnis zu Österreich einfordernd, erhebt eine solche Attribuierung nationale Zugehörigkeit zur narrativen Kategorie. Identifikation mit dem Erzählten wird hier gleichsam als staatsbürgerliche Pflicht vorausgesetzt.

Die Ausstellung widmete sich in zwanzig inhaltlichen Stationen der Zeit vom Kriegsende 1945 bis zum 15. Mai 1955. Die inszenatorische Einstimmung zum ersten Teil »Krieg 1945« begann mit einer lebensgroßen Figur eines Wehrmachtsoldaten, gefolgt von Bildern vom Bau des Süd-Ost-Walls, der – wie zu lesen war – von »Einheimischen (Frauen, Alte, ›Hitlerjugend‹, ›Volkssturm‹, RAD), KZ-Häftlingen, aber auch Zwangsarbeitern und ungarischen Juden« gebaut wurde.¹⁰ Von hier gelangte man in den als »Emotionsraum« geplanten Bereich »Bombenkrieg«, einen dunklen, tunnelartigen Zugang. Er war im Grundriss hakenkreuzförmig und als symbolische Repräsentation des nationalsozialistischen Systems gedacht. Für die BesucherInnen der Installation war dies jedoch nicht erkennbar. Die Dunkelheit, begleitet von Bombenlärm, stand als Metapher für Krieg und Tod und sollte die Erfahrungen der letzten Kriegsmonate vergegenwärtigen. Nach einer ersten Wende um 90 Grad traf man auf ein ins Unendliche gespiegeltes Birkenholzkreuz mit einem Stahlhelm, um dann, nach einer nochmaligen Wende, zu einer Tafel mit Kriegsofferzahlen zu gelangen.

Aus dem bedrohlichen Dunkel entlassen, trafen die BesucherInnen auf eine großformatige Darstellung des brennenden Wiener Stephansdoms und andere Bilder der Zerstörungen in Europa als Folge des »Krieges aus der Luft«. In Augenhöhe war hier auch eine Aufnahme von Bombenopfern in Graz zu sehen, aneinandergereihte, auf dem Boden liegende Leichen – ähnlich den Fotos von toten KZ-Opfern. Der begleitende Text: »Der Luftkrieg stellt die totalste Form des Krieges dar«. Die Bombardierungen durch die Alliierten wurden somit in einen Bedeutungszusammenhang mit dem »totalen Krieg« des NS-Regimes gebracht. Auf der bildlichen wie auf der begrifflichen Ebene flossen die Konturen der Ereignisse ohne Differenzierung ineinander. Der »Emotionsraum« weckte Erinnerungen an Angst und Schrecken des Krieges, die Sicht auf die Ursachen des Geschehens aber verdeckte er. Während es der ERP-Ausstellung im Technischen Museum (s. o.) gelang, die Dokumentation

der Kriegszerstörungen mit wenigen Begriffen in Bezug zum nationalsozialistischen Herrschaftssystem zu setzen und damit zumindest einige Kenntnisse zu den Ursachen der »Katastrophe« ins Gedächtnis zu rufen, fehlte diese analytische Dimension auf der Schallaburg.

Die Befreiung von der NS-Herrschaft und das Wiedererstehen des demokratischen Österreich wurden mit einer Fotoserie dokumentiert, welche die Wiedererrichtung der Republik als einen Akt des Widerstandes erscheinen ließ. Man zeigte Aufnahmen österreichischer Politiker, die während des NS-Regimes in Konzentrationslagern inhaftiert oder im Widerstand gewesen waren, und zwar Repräsentanten des so genannten Ständestaates (Franz Zelburg, Karl Maria Stepan und Alfons Gorbach in KZ-Häftlingskleidern), Mitglieder des Österreichischen Freiheitsbataillons und Leopold Figl. Der Text verwies auf deren anti-nationalsozialistische Haltung und Widerstandsaktivitäten und hob besondere Leistungen der ÖVP-Bünde bei der Wiedererrichtung der demokratischen Republik hervor. Weitere Informationen zur Republikgründung sagten wenig über den politischen Kontext und die Kräfteverhältnisse zwischen den neu gegründeten Parteien aus. Die Darstellung fokussierte die Person Karl Renners und dessen gutes Verhältnis zur sowjetischen Besatzungsmacht mit zum Teil obskuren Objekten wie dem Futteral des Jagdgewehrs von Karl Renner, einer Vase mit Leninportrait – das Geburtstagsgeschenk der sowjetischen Besatzungsmacht – und einem »Luzifer-Horoskop« vom 27. April 1945 für die Republik.

»Österreicher«:¹¹ Opfer und Widerstandskämpfer

Mit Ausnahme der Bilder der von den Nationalsozialisten verfolgten österreichischen Politiker und der Opfer des Bombenkriegs fanden sich in diesem Ausstellungsbereich keine Hinweise auf Opfer des Nationalsozialismus. Auch die folgenden beiden Abschnitte, »Vertriebene und Flüchtlinge« bzw. »Kriegsgefangene, Trümmeralltag« thematisierten in erster Linie die Kriegsfolgen, so die Vertreibung der Sudetendeutschen, die Auslieferung der Kosaken durch die britische Besatzungsmacht an die Sowjetunion und die Kriegsgefangenschaft.

Den Opfern des Nationalsozialismus hatten die Ausstellungsgestalter einen besonderen Ort zugedacht: abgetrennt vom Erzählstrang der Ausstellung auf dem Burgplatz, in einer grauen, keilförmigen Eternit-Koje vor dem Ausgang zu den Ausstellungsräumen. Da dieses Element jedoch offenbar von vielen BesucherInnen nicht als Teil der Ausstellung wahrgenommen wurde, wies ein nachträglich angebrachtes Plakat an der Stirnseite dieses externe Element als den Beginn der Ausstellung aus! An den Innenwänden waren Reihen olivfarbener, geschlechtsloser Menschen-Icons

appliziert. Sie sollten die »Unzahl« der Opfer symbolisieren – ein Bild, das die Opfer zur anonymen Masse macht, auch wenn die Gestalter dies mit einem Lichteffekt zu durchbrechen suchten. Durch Schlitze in der Decke wurden, je nach Lichteinfall, einzelne Icons von Sonnenstrahlen herausgehoben. »Damit bekommen die Opfer ein Gesicht«, ist in der Anleitung zur Installation zu lesen. Eine zynisch anmutende Behauptung, denn man erfährt hier nichts über individuelle Schicksale. Derart platte Metaphern können nicht der Ersatz für den nachvollziehbaren Verzicht auf drastische Bilder von »Leichenbergen« sein. Die Kombination von abstraktem Icon und Natur/Licht als lenkender Instanz verweist bestenfalls auf ein unbestimmbares Schicksal. Weder wird die Geschichte von Opfern lesbar, noch wird eine Auseinandersetzung mit dem NS-System und den TäterInnen angeregt, die helfen könnte, die historischen Zusammenhänge zu verstehen. Auch der begleitende Text »Gedenken an die Opfer« zieht sich auf die Position eines undifferenzierten Gedenkens an die Vielen zurück und bietet in Form des anonymen Schuldeinbekenntnisses eine entlastende Deutung des Geschehenen an. »Tausende« haben mitgewirkt, aber »die Zweite Republik wird auch auf Basis jener Menschen gegründet, die Nein zum NS-Regime sagen«.

Die Opferzahlen wurden an den Treppenkonsolen im Aufgang zu den eigentlichen Ausstellungsräumen auf kaum wahrnehmbaren Plexiglasbändern wiederholt: »65.000 Juden, 9.000 Roma und Sinti, 2.700 Widerstandskämpfer, 6.000 weitere Opfer«. Die Installation hat einen Redakteur der Zeitung *Der Standard* veranlasst zu schreiben, die BesucherInnen müssten über einen »Berg von Leichen« steigen, um in die Ausstellung zu gelangen.¹² Damit sind genau jene Bilder in den Köpfen der BesucherInnen aktiviert, welche die Ausstellungsgestalter möglicher Weise zu vermeiden trachteten. Das Gedenken an die Opfer der Ausstellung in einer Art »Weiheraum« voranzustellen bedeutet zudem, die Erinnerung an die Opfer des Nationalsozialismus auf ein Totengedenken zu verkürzen. In diesem Fall hatte es zur Konsequenz, dass die Frage nach den Überlebenden und dem Umgang der Zweiten Republik mit ihren Juden¹³ unter den Tisch fiel.

Durch die beschriebene »Exterritorialisierung« des Opfergedenkens wurde ein Bruch inszeniert, der den Blick auf die Kontinuitäten verstellte. Zwar verschwieg der Ausstellungs-Bereich »Demokratisierung mit den Schatten der Vergangenheit« nicht, dass es solche Kontinuitäten gegeben hat. In erster Linie aber wurden die Entnazifizierung und ÖsterreicherInnen als Opfer ins Bild gesetzt. Der Abschnitt war in mehrere Themen gegliedert: »Österreichische Volksgerichte – alliierte Prozesse« wurden auf der Hauptachse des Ausstellungsparcours thematisiert. Gezeigt wurden Bilder von österreichischen Volksgerichten, vom Nürnberger Prozess, von NS-Internierungslagern sowie ein sowjetischer Bericht über den Stand der Entnazifizierung in Österreich. Abseits davon, in einem halbrunden Annex, wurden die Themen »die

Schatten der Vergangenheit«, »Soucek-Prozess«,¹⁴ »NS-Verbrechen« und »Widerstand« abgehandelt. Die Texte informierten über die NS-Gesetze und das Kriegsverbrechergesetz wie auch über die Bestrebungen zur Reintegration der ehemaligen NationalsozialistInnen. Allein die Platzierung schaffte jedoch eine Hierarchie, die diesen Abschnitten den Rang von »Sonderthemen« zuwies. Die Bild-Text-Tafeln im Annex gruppieren sich um eine Tischvitrine in der Mitte des Raumes. Aktenbündel vor Kerzenleuchtern und einem Kreuzifix symbolisierten die gerichtliche Ahndung der NS-Verbrechen, das *Rot-Weiß-Rot-Buch* (1946) und der Katalog der Ausstellung *Niemals vergessen* (1946) dokumentierten die antinazistische Haltung der neu gegründeten Republik. Eine zur rot-weiß-roten Fahne umgenähte Hakenkreuzfahne an der Wand verwies auf MitläuferInnen und Kontinuitäten. In Kombination mit der inszenierten Gerichtsszene hätte man sie auch als Metapher für eine konsequente Entnazifizierung lesen können.

Auf der dem Thema NS-Verbrechen gewidmeten Präsentationswand wurden die Opferzahlen wiederholt sowie das KZ Mauthausen und »dutzende Nebenlager« als Orte der Verbrechen ausgewiesen. Dies ersparte es den BesucherInnen, sich mit den vielen konkreten Orten auseinander zu setzen. Gleichzeitig wurde betont, dass bei den Opfern »viele Österreicher darunter« waren – auch hier ein entlastendes Deutungsangebot.¹⁵ Auf der Tafel zum Widerstand war von den »tausenden Österreichern« die Rede, die »nach dem ›Anschluss‹ vor der NS-Verfolgung flüchten« und »ins Exil gezwungen« wurden. Gezeigt wurden drei Fotografien, eine mit dem Zeichen der Gruppe O5, eine von Ludwig Steiner und Karl Gruber sowie eine der am 8. April 1945 gehenkten Angehörigen des militärischen Widerstandes Karl Biedermann, Alfred Huth und Rudolf Raschke. Die rassische Diskriminierung hingegen blieb unausgesprochen und damit auch der Antisemitismus vieler ÖsterreicherInnen und deren Beteiligung an der Vertreibung und Verfolgung der jüdischen Bevölkerung Österreichs. »Österreicher« wurden hier nur als Opfer dargestellt.

Ähnlich mutete auch ein Display im Bereich »Besatzung und kulturelle Aktivitäten« an. Betitelt mit »Kontinuitäten und Brüche« verwies es im Kommentar auf Entnazifizierungsmaßnahmen im Kulturbereich. Zu erfahren war, dass »NS-Schriftsteller (...) später in den Literaturbetrieb zurück(kehren)« und die Zahl der aus dem Exil zurückgeholten, ehemals vertriebenen KünstlerInnen gering blieb. Doch der Text zum Subbereich »KulturLeben« begann mit den Worten: »Im Theater kehrt man zu den ›Glanzzeiten‹ vor 1938 zurück: Raoul Aslan, Paula und Attila Hörbiger, Judith Holzmeister und Paula Wessely werden gefeiert.« Die AusstellungskuratorInnen machten sich nicht die Mühe zu differenzieren und die Kontinuitäten zur NS-Vergangenheit dort aufzuzeigen, wo sie konkret nachweisbar sind.

Ein solches aleatorisches, dann den Sachverhalt gezielt unklar belassendes Verfahren wurde auch im nächsten Abschnitt der Ausstellung, »freie Kirche im freien

Staat« angewandt. Mit einer verharmlosenden Formulierung schummelte sich der Text über die Frage der Haltung der Kirchen zum Nationalsozialismus hinweg: »Die Kirchen haben, trotz mancher Schrammen in der NS-Zeit, 1945 Kontinuität und moralische Autorität bewahrt.« Wo Tiefenschärfe und eindeutige Zuweisung möglich gewesen wären, stieß man auf derart schwammige Formulierungen. Die BesucherInnen erfuhren, dass Kardinal Innitzer 1945 eine Entpolitisierung der Kirche in die Wege geleitet habe. Die Haltung des Kardinals und der Amtskirche zum Nationalsozialismus blieb hingegen unkommentiert.

Wandzeitung mit *reality-spots*

Die Ausstellungsgestalter zielten mit einem System von im oberen Drittel geknickten Ausstellungspaneelen darauf ab, Platz für die enormen Bild-Text-Mengen zu schaffen. Die mit roten und olivgrünen Farbflächen grafisch strukturierte, wandzeitungsartige Präsentation wurde durch in die Paneele integrierte Vitrinen durchbrochen. Gemischt mit realistischen Inszenierungen – etwa dem Nachbau der Gefängniszelle eines in die Sowjetunion verschleppten Österreicher – erinnerte dies an die Ausstellungsästhetik der späten 1970er-Jahre. Die Positionierung der Paneele und der Inszenierungen folgte einer Dramaturgie von beklemmender Enge zum offenen Raum, die offenbar die Befindlichkeit Österreichs in der Nachkriegszeit widerspiegeln sollte, wie auch ein Presstext formuliert: »Beginnend mit einer sehr eingeschränkten Handlungsfähigkeit Österreichs, über zahlreicher werdende Lichtblicke (Aufbrüche) in die Zukunft bis hin zu einem freien, offenen Staat. Die architektonische Umsetzung erfolgt durch das Aufbrechen der gefalteten Wandelemente, wodurch der Raum und das Raumempfinden die jeweilige Situation (Österreichs) wiedergibt.«¹⁶ Diese Anordnung begünstigte die teleologische Ausrichtung auf den Endpunkt der Ausstellung, den Staatsvertrag. Nicht räumliche Strukturierung inhaltlicher Zusammenhänge durch Sichtbezüge und Objektanordnung, sondern szenografische Bebilderung und theatralische Belebung eines linearen Bild-Text-Kontinuums mit Objekten bildeten das Prinzip der Gestaltung. Die szenischen Sequenzen hatten besonders dort, wo sie hinter den optisch dominanten Bild-Text-Paneelen hervorlugten, kulissenhaft-illustrativen Charakter¹⁷ und zeichneten sich mitunter durch überraschend banale Metaphorik aus. So war etwa die Sozialpartnerschaft durch ein mit einem rechtwinkligen Spiegelaufsatz versehenes Tischsegment symbolisiert, auf dem zwei Namenskartchen – eines für Johann Böhm, eines für Julius Raab – standen.

Ging es im ersten Abschnitt über die Kriegsfolgen und den Alltag unter alliierter Besatzung um die Dokumentation des Erlittenen und Geleisteten, was durch »sprechende Objekte« und Versatzstücke inszenierter Realität vermittelt werden sollte, setzte das Konzept im zweiten Abschnitt »Weg zum Staatsvertrag« auf ein »Nacherleben« durch atmosphärische Raumstimmungen. Die BesucherInnen sollten in die Rollen von Figl und Raab schlüpfen¹⁸ und – identitätsstiftend – am Zustandekommen des Staatsvertrages teilnehmen. Auf einem roten Teppich begleiteten sie die österreichischen Chefverhandler auf dem mühsamen Weg in die »Freiheit«. Auratische Objekte wie die Filmkamera, mit der die Aufnahmen von der Rückkehr der österreichischen Delegation aus Moskau gedreht wurden, und szenische Elemente, wie der Nachbau der Kabine jenes Flugzeugs, mit dem die österreichische Delegation nach Moskau reiste, oder die lebensgroße Silhouette (Pappfigur) des Julius Raab erzählten »die großen Momente« der Verhandlungen. Zeitzeugenberichte schafften Authentizität, das dokumentarische Bild-Text-System trat hier in den Hintergrund.

In den letzten beiden Räumen verschwanden die geknickten Bild-Text-Paneele (Faltwände) völlig und die Präsentation schwenkte ganz auf Stimmung um. Die BesucherInnen wurden zu einem Perspektivwechsel eingeladen: Als TeilnehmerInnen einer mittels raumfüllender Filmprojektion simulierten »Fahrt im Jeep« konnten sie sich in die Position der Alliierten begeben und sich so mit dem Bild der Besatzer versöhnen. Die Reise mündete schließlich in einer Szenerie, die den 15. Mai 1955 als großes nationalhistorisches Ereignis zu rekonstruieren versuchte: Im Eingang zum letzten Raum der Ausstellung drängten sich, stellvertretend für die vor dem Oberen Belvedere wartenden ÖsterreicherInnen, Pappfiguren, die gleichsam der vor ihren Augen ausgebreiteten historischen Staatsvertragszeremonie beiwohnten. Auswahl und Anordnung der Objekte bestätigten vertraute österreichische Identitätskonstruktionen: Die letzten Flaschen des »Staatsvertrags-Weines« illustrierten den Mythos der Trinkfestigkeit und Gerissenheit der österreichischen Verhandler, Stummel von vor dem Belvedere am 15. Mai 1955 angezündeten Kerzen bezeugten die Ergriffenheit »der Österreicher« vor dem »Wunder Staatsvertrag«. Ein »Staatsvertrags«-Tisch aus dem Belvedere, ein virtueller Staatsvertrag zum Blättern und ein realer Vertrag (Reproduktion) in der Vitrine und Leuchtdias der Druckplatten des Staatsvertragsgemäldes von Franz Fuchs an der Wand vervollständigten das Bild. Das Staatsvertragsgemälde von Sergius Pauser blieb in dieser Inszenierung ein bloßer Beleg seiner selbst – eines wegen seiner abstrakten Deutung nicht akzeptierten Versuchs der Dokumentation des Ereignisses. Die Tiefendimension solcher Objekte, die Ansatz zur Reflexion von Geschichtsbildern sein könnte, wurde nicht ausgeschöpft. So auch nicht bei dem bekannten Foto der »Balkon-Szene«, das, wie

man erfahren konnte, aus zwei Fotos montiert worden ist, da aus statischen Gründen nicht alle Außenminister zugleich auf dem fragilen Balkon stehen konnten – eine Tatsache, die einen idealen Aufhänger für eine spannende Auseinandersetzung mit der Geschichte des Staatsvertrags und der Nachkriegszeit hätte darstellen können. Stattdessen präsentierte der beinahe sakralisierte Staatsvertrag das Ende einer heroischen Geschichte der Entbehrungen, der Erduldungen und des Aufbaus. Österreich wurde in erster Linie als Opfer und der Staatsvertrag als eine Art zweite Befreiung des Opfers dargestellt. Die Auseinandersetzung mit den Vergangenheiten vieler ÖsterreicherInnen im Dritten Reich und mit den Kontinuitäten zur Nachkriegsgeschichte blieb auf die (von den Alliierten aufgezwungene) ›Entnazifizierung‹ beschränkt. Eine Einbindung neuerer Forschungen zur Geschichte der Zweiten Republik, insbesondere jene der Historikerkommission über Rückstellungen und die Entschädigung von NS-Opfern, war in diesen Sequenzen der Ausstellung nicht auszumachen.¹⁹ So wurde inhaltlich wie gestalterisch ein Narrativ angeboten, welches die Mitschuld vieler ÖsterreicherInnen am Nationalsozialismus und dessen Verbrechen nach der so genannten ›Entnazifizierung‹ als ein gänzlich abgeschlossenes Kapitel der Geschichte darstellte.

»Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005«²⁰

Während die Ausstellung auf der Schallaburg die Erfahrungen des »kleinen Mannes« in die Erzählung einzubinden versuchte, gab sich die Ausstellung im Oberen Belvedere in Wien ganz als Retrospektive der »großen Geschichte«. Österreich im 20. Jahrhundert war das Thema. Hier zählten nicht die kleinen Dinge. Die Schau punktete mit exklusiven Objekten, Unikaten und Meisterwerken der Kunst. Das Projekt kam auf Initiative eines privaten Proponentenkomitees zustande, nachdem die österreichische Bundesregierung die Ausrichtung einer offiziellen Ausstellung zurückgezogen hatte. 35 AusstellungskuratorInnen unter der wissenschaftlichen Leitung von Günther Dürriegl stellten sich die herausfordernde Aufgabe, »intensive Streiflichter auf Österreichs Geschichte im 20. Jahrhundert (zu) werfen«, dabei aber »keine ›jubelnde‹ Selbstbeweihräucherung des Landes zu präsentieren, sondern die ›Erfolgsgeschichte Österreichs mit all ihren Brüchen‹.«²¹

Auch hier führte – wie auf der Schallaburg – der Weg in die Ausstellung über eine repräsentative Treppe. Ein ausstellungstechnisch schwieriges Terrain, das in diesem Fall nicht als Passage über »Leichenberge«, sondern als Einstimmung auf »Österreichisches« inszeniert wurde. Wie in der Schallaburg wurden auch hier an den Treppenkonsolen Schriftzüge angebracht. Diesmal allerdings handelte es sich um eine Auswahl von Zitaten berühmter ÖsterreicherInnen und um Sprüche, die

als typisch österreichisch gelten, wie zum Beispiel »Weidmannsheil«, »Es war sehr schön ...«, »Wenn der Herrgott net will, nutzt es gar nix«. Sie sollten einen Vorgesmack auf die Ausstellung geben. Über diese Zitate vermeintlich österreichischer Identität hinweg gingen die BesucherInnen auf eine überdimensionale Reproduktion des Fotos von der »Balkonszene« vom 15. Mai 1955 zu. In einer triptychonartigen Anordnung wurde die Szene auf beiden Seiten von Bildern der vor dem Belvedere wartenden Menschenmenge flankiert. Im ersten Stock angelangt, fand sich der / die BesucherIn unter einem rot-weiß-roten Band, das ihm / ihr den Weg vorgab und die gesamte Ausstellung leitmotivisch durchzog. Bevor jedoch der Ausstellungsrundgang begann, gewährten die Gestalter einen »Teaserblick«²² auf den mit einer rot gestrichenen Platte versperrten Marmorsaal, den Ort der Staatsvertragsunterzeichnung. Durch einen die geografischen Umriss Österreichs nachformenden Ausschnitt fiel der Blick auf eine massive Vitrine in der Mitte des Raumes. In ihr lag, wie die BesucherInnen später erfahren sollten, der Staatsvertrag. Bevor sie aber dorthin gelangten, mussten sie den ganzen langen Weg der Geschichte absolvieren. Ein Text erklärte an dieser Stelle nicht ohne staatspädagogisches Pathos, dass die Ausstellung den »Weg Österreichs im 20. Jahrhundert« nachvollziehen, mit »Respekt auf die Vergangenheit« blicken und eine »tiefere Wirklichkeit« vermitteln werde.

»Lamperie« – Fahne – Kunst: Drei Geschichtsspuren

Der Weg Österreichs im 20. Jahrhundert konnte auf drei Spuren nachvollzogen werden: Auf der ersten Spur, der so genannten »Exponatespur« oder thematischen »Lamperie«, wurden Objekte zu politischen und gesellschaftlichen Themen ausgestellt. Diese erste Spur verlief an der Außenseite der Räume und sollte mit der jeweils gegenüberliegenden »Kunstspur« korrespondieren, ja in Dialog treten. Dazwischen zog sich, frei im Raum, eine dritte Spur, die so genannte »Fahnespur«, ein rot-weiß-rotes Band, das »Inhalte sinnlich erfahrbar, haptisch und erkennend begreifbar« machen und als »Träger für Informationen und als Oberfläche für audiovisuelle Medien« dienen sollte.²³ So genannte Schlüsselobjekte, frei im Raum positioniert, akzentuierten die jeweiligen Bereichsthemen. Die BesucherInnen wurden somit auf einem dreispurigen Parcours durch die Geschichte Österreichs im 20. Jahrhundert geführt. Was ihnen hier als Orientierungshilfe angeboten wurde, den Perspektivwechsel erleichtern und die Vielschichtigkeit der Themen sichtbar machen sollte,²⁴ blieb jedoch eher ein Nebeneinander unterschiedlicher Präsentationsmedien und verschiedener historischer Zugänge. Auf der »Exponatespur« wurden die von mehreren KuratorInnenteams konzipierten elf thematischen Sequenzen weitgehend beziehungslos aneinandergereiht, nur formal durch eine Art durchgängiges Schau-

fenster verbunden. Audiovisuelle Präsentationen auf der »Fahnenspur« ergänzten die Informationen der »Exponatespur« und boten interaktive Zugänge an. Die »Kunstspur« verlief unabhängig davon als gleichsam eigenständige Ausstellung an den Innenwänden der Räume. Ihre Lesbarkeit im Hinblick auf die historisch-thematische Präsentation litt unter der zwischen »Exponate«- und »Kunstspur« verlaufenden, Raum teilenden Fahnenspur.

Wegstrecken I und II

Bis zum Staatsvertrag, dem zentralen Ort der Ausstellung, folgte der vorgegebene Weg strikt einer chronologischen Ordnung. Er begann bei dem »Zerfall und Neuordnung« übertitelten Bereich zum Ersten Weltkrieg. Die Pistolen der am Attentat auf den Thronfolger Beteiligten über dem blutigen Hemd des erschossenen Thronfolgers eröffneten diese Sequenz leitmotivisch. Die Funeralinsignien des Begräbnisses von Kaiser Franz Joseph und Friedrich Gorniks Kleinplastiken von österreichisch-ungarischen Armeeingehörigen aus dem Ersten Weltkrieg waren gesondert in Vitrinen ausgestellt. In der »Lamperie« wurden mit einer Abfolge ausgewählt »auratischer« Objekte – u. a. jene Aktentasche, in welcher der Waffenstillstandsvertrag von der Villa Gusti (Padua) nach Wien gebracht worden war – verschiedene Themen angesprochen. Die Präsentation, eine Parade von Objekt-Ikonen, beschränkte sich im Wesentlichen auf Herrschaftsgeschichte und militärisches Geschehen. Gesellschaftliche Dimensionen des Ersten Weltkriegs und des Zerfalls der Monarchie wurden nicht explizit angesprochen und waren bestenfalls indirekt – etwa an einer Beinprothese oder an einem Tondokument mit Franz Josephs Wünschen an den Witwen- und Waisenfond – ablesbar. Auch die Diashow auf der Fahnenspur zeigte in erster Linie das militärische Scheitern der Monarchie. Die sozialen Bewegungen des Jahres 1918, die politischen Ursachen der Krise und des Zerfalls der Monarchie wurden nicht erwähnt. Wie sich die »Neuordnung« gestaltete, wie und warum es zur Gründung der Republik kam, war hier kein Thema. Auffällig vage und inhaltsarm blieb die Textinformation zu dieser Sequenz der Ausstellung. Sie begann mit: »Lange war vom unvermeidlichen Krieg gesprochen worden. 1914 wurde er entfesselt.« Sie endete mit der Feststellung: »Der Rest war Österreich«.

Der folgende Bereich »Die Zwischenkriegszeit«, von einem anderen KuratorInnenteam konzipiert, blieb, abgesehen von Kriegsschutt am Beginn der »Lamperie«, ohne inhaltlichen Bezug zur vorherigen Sequenz. Das Augenmerk war hier stärker auf die politische Geschichte, die wirtschaftliche Not und die sozialen Konflikte gerichtet. Ein Schwerpunkt beschäftigte sich mit dem Antisemitismus in der Ersten Republik. Die KuratorInnen kämpften dabei sichtlich mit dem Missverhältnis zwi-

schen einem – im Wortsinn – Raum fordernden Anspruch, der Komplexität der Materie gerecht zu werden, und dem beschränkten Platzangebot. Mit gewagten, selbst für mit der Materie Vertraute nicht nachvollziehbaren Objektanordnungen in der »Lamperie« versuchten sie dem Problem beizukommen. Auf kommentierende Beschriftungen der einzelnen Objekte wurde weitgehend verzichtet, so dass eine inhaltliche Kontextuierung der präsentierten Objekte nicht erfolgte. So fanden sich in einem Bildsegment der »Lamperie« neben einer Titelseite der satirischen Wochenzeitschrift *Der Kuckuck* zur Kinderfürsorge und einem Säuglingswäschepaket der Stadt Wien sowie zwei Plakatentwürfen aus dem Jahr 1920 zur amerikanischen Kinderhilfsaktion in Wien ein Plakat mit dem Korneuburger Eid und das Protokoll sowie ein Foto des Parteitags der sozialdemokratischen Partei – dies alles ohne irgendeinen Kommentar. Die BesucherInnen wurden auf den Bereichstext verwiesen. Der aber war seinerseits höchst kursorisch und – wie auch in anderen Stationen – großteils im Passivum abgefasst mit Formulierungen wie »es wurde ...«, »es kam ...«. Handelnde Subjekte, AkteurInnen, waren nicht auszumachen, stattdessen wurden den BesucherInnen anonyme, schicksalhafte Triebkräfte der Geschichte suggeriert. Ohne erklärende Verweise auf den historischen Kontext sind derartige Objekte für Nicht-Fachleute kaum einzuordnen; bestenfalls können sie als Belege für »Geschichtssphänomene« dienen, von denen »man schon gehört hat«. So blieb auch das Ende dieser Sequenz, eine Projektion marschierender Soldaten (Ausschnitt aus dem NS-Propagandafilm *Triumph des Willens* von Leni Riefenstahl) auf die hier abreißende Fahnenspur, kombiniert mit dem raumfüllenden O-Ton von marschierenden Stiefeln, eine bloße Stimmungs-Metapher auf die Annexion Österreichs. Die Inszenierung der Sequenz zielte nicht auf Erklärung und Aneignung, sondern sie bebilderte bloß einen Bruch: Deutsche Truppen treten die österreichische Fahne in den Boden. Die ÖsterreicherInnen scheinen aus der Verantwortung entlassen.

»Wehrmachtsgrau«²⁵ Fahnenspur und gräuliche Schlüsselobjekte

Der folgende Bereich »NS-Herrschaft in Österreich« profitierte raum-technisch vom Verschwinden des rot-weiß-roten Bandes, das nun zum grauen Schatten auf dem Boden mutierte und daher auch nicht mehr als trennendes Element den (Perspektiv)Wechsel zwischen »Exponatespur« und den ausgestellten Kunstwerken behinderte. Der Bereichstext informierte das Publikum: »700.000 Österreicher werden Mitglieder der NS-Organisationen.« Man hätte freilich auch schreiben können: »700.000 ÖsterreicherInnen traten NS-Organisationen bei.« Im Unterschied zur vorherigen Sequenz waren die Objekte nun mit teils ausführlichen Beschreibungen versehen und in ein thematisches Umfeld einbezogen. Auf diese Weise ließen sich

konkrete Zusammenhänge nachvollziehen. Die Objekte wurden aus der Beliebigkeit eines unbestimmten, allgemeinen Verweischarakters auf eine spezifizierte Bedeutungsebene gehoben. Auf der ersten Spur (»Exponatespur«) wurden zu Beginn dieses Abschnitts mittels zum Teil privater Fotografien und Dokumente Facetten des »Anschlusses« und der »Eingliederung« Österreichs ins »Deutsche Reich« gezeigt. Allerdings erschienen mir die Gewichtungen nicht immer nachvollziehbar: so etwa die überproportionale Darstellung der NS-Verwaltung des Burgtheaters und des subversiven Widerstands gegen diese.

In der Mitte des Raumes wurde eine Sichtachse von einer holzgeschnitzten »Namensgebungswiege« mit Reichsadler-Aufsatz als Symbol der NS-Mutterschaftsideologie zu einem Schafott aus dem Wiener Landesgericht hergestellt. Die Drastik des Bildes wirkte. Das Schafott wurde als ein Schlüsselobjekt zur NS-Vergangenheit Österreichs wahrgenommen und auch in den Pressereaktionen mehrfach zitiert. Der begleitende Text informierte, dass zwischen Dezember 1938 und April 1945 1.200 Personen, mehr als die Hälfte von ihnen »auf Grund politischer Delikte«, mit einem solchen Instrument zu Tode gebracht worden seien. Der Begriff »politisches Delikt« wurde nicht relativiert. Stattdessen regten detaillierte Informationen über die technischen Daten des Geräts und die Authentizität des Fallbeils sowie die Person des Scharfrichters die Vergegenwärtigung des Exekutierens an. Die Konnotation barbarisch, unmenschlich drängte sich auf. Neben diesem emotionalisierenden Objekt mutete die zwischen Wiege und Schafott bodennah platzierte digitale Landkarte Österreichs mit Displays über die Standorte von Kasernen, Rüstungsindustrien, Konzentrationslagern und die Ziele der alliierten Bombardements geradezu steril an. Sie sollte den topografischen Zusammenhang zwischen Terror, Rüstung und Bombenkrieg verdeutlichen. Doch diese Intention hätte man mit konventionellen Präsentationsmedien möglicherweise anschaulicher umsetzen können. Die Normalität und Alltäglichkeit des Terrors wurde weder mit dieser Installation noch mit dem Schafott angesprochen. Jene Objekte aber, die diese Dimension verdeutlichen könnten – der NS-Ausstellungskatalog »Die Entjudung der Wirtschaft in der Ostmark«, ein Sammelalbum »Lieblinge des Films«, ein privates Fotoalbum »Feldzug Russland« und das NS-Propagandaheft »Der Untermensch« – wurden in Reproduktionen unkommentiert in einer Vitrine zum Blättern aufgelegt.²⁶ Begleitend zu dieser Inszenierung wurden hinter den Fenstern zum längsseitig verlaufenden Balkon audiovisuelle Präsentationen angeboten. Neben einem Monitor mit Ausschnitten aus Leni Riefenstahls Film *Triumph des Willens* und aus *Missbraucht*, einem französischen Film über die Hitlerjugend, vermittelte eine großformatige Farb-Dia-Projektion Stimmungsbilder vom »Bombenkrieg«.

In unmittelbarer Nähe zum Schafott wurden die Geschichten von sieben Opfern des NS-Terrors erzählt: Etwa ein Meter hohe Stelen waren nach oben mit einem

auf Plexiglas kaschierten biografischen Text abgeschlossen, durch den man auf die darunter liegenden Portraits schaute. Hier erhielten die Opfer, im Unterschied zur Installation in der Schallaburg, ein Gesicht. In der gegenüber liegenden nordseitigen »Lamperie« berichteten Portraits von Ernst Kaltenbrunner, Alois Brunner, Franz Novak, Adolf Eichmann, Franz Murer und Odilo Globocnik über bekannte NS-Täter.²⁷ Was jedoch fehlte, war eine TäterInnengeschichte, die sich nicht auf derart prominente Beispiele beschränkt und auch die mittlere und untere Ebene des NS-Terrorapparats einbezieht.

Das Thema »Exil« wurde – vielleicht als Raummetaphorik gedacht – in ein räumlich separiertes Oktogon verbannt. Ein Reisekoffer, symbolhaft über dem Eingang platziert, konnte die Dramatik der Vertreibung nicht vermitteln. Im Raum evozierte eine sakral anmutende Installation abgehängter Stoffbahnen mit Namenslisten von 1800 Vertriebenen Gedenkatmosfera. Fünf Standvitrinen an den Wänden des Oktogons waren Einzelschicksalen gewidmet: Sigmund Freud, Mimi Grossberg, Bruno Kreisky, Rudolf Reitmann, Hermann Leopoldi. Erzählt wurde von jenen, die erfolgreich eine neue Existenz aufbauen konnten, nicht aber von jenen, die auf der Flucht zu Tode gekommen oder an den Folgen der Vertreibung verzweifelt sind. Abgesehen vom eingeschränkten historischen Aussagewert weihvoll präsentierter Namensbänder hätte eine Auseinandersetzung mit den Vertriebenen (die sich das heutige Österreich so gerne einverleibt, sofern es sich um international anerkannte Persönlichkeiten handelt), mit den Dimensionen des geistigen und kulturellen Verlustes und dessen Relevanz für die Zweite Republik mehr (Ausstellungs-)Raum verdient – gerade auch, nachdem nun nach den Arbeiten der Historikerkommission neue Erkenntnisse über Vertreibung, Vermögensentzug und Restitution vorliegen.

„Befreit oder besetzt, das war die Frage ...«

Ein Plakat der Unabhängigkeitserklärung Österreichs vom 27. April 1945 leitete die letzte Sequenz vor dem Staatsvertrag ein. Textlich wurden die BesucherInnen über die Problematik der ersten Nachkriegszeit wie folgt aufgeklärt: »Befreit oder besetzt, das war die Frage [...] Doch Österreich wurde nicht nur befreit, sondern auch besetzt und geteilt. Daran sollte sich bis 1955 nichts ändern. Renner und Figl unternahmen Anstrengungen, den Abzug der Alliierten zu erreichen. Sie sahen sich als Vertreter eines neuen Österreich. Und es war auch vieles neu an diesem Land, das einen einheitlichen Willen bekundete und gerade durch die alliierte Besatzung zur Einigkeit gezwungen war. 1948 begann ein rasanter wirtschaftlicher Aufschwung [...]«. Das Fahnenband, nun wieder rot-weiß-rot im Raum, wurde mit den Flaggen der Alliierten überblendet. Foto- und Filmprojektionen waren auf dem Fah-

nenband zu sehen, diesmal zu den Themen Alliierte Besatzungsmacht, »Sorgen der Bevölkerung« sowie »Österreichische Innenpolitik und Wahlen«. Ein Segment der »Lamperie« war dem Thema »Entnazifizierung« gewidmet. Gezeigt wurde ein Plakat mit der Aufforderung, Kriegsverbrecher anzuzeigen, eine Kundmachung über die Registrierungspflicht für Nationalsozialisten in Wien, die erste im *Neuen Oesterreich* veröffentlichte Kriegsverbrecherliste, ein Foto des ersten Volksgerichtsprozesses im Wiener Landesgericht und ein Exemplar des Nationalsozialistengesetzes von 1947.²⁸ Gesetzliche Bestimmungen, Aufrufe, aber keine, wie im Eingangstext zur Ausstellung angekündigt, vertiefende Auseinandersetzung, keine Darstellung konkreter Fälle, kein Verweis auf Kontinuitäten. Im gesamten Abschnitt fand sich kein Bild, kein Dokument, keine Zeile zur Frage der Rückstellung entzogener Vermögen²⁹ oder zur Frage der Rückholung Vertriebener, stattdessen eine Erzählung über die Mühen der Nachkriegszeit und ein Österreich ohne Juden und Jüdinnen.

Bevor sich die rot-weiß-rote Fahnenpur, das »Medium für die bewegte Geschichte Österreichs von 1914 bis 2005«³⁰ über dem Staatsvertrag – befreit von der technischen Funktion, eine Projektionsfläche zu bieten – in luftige Höhen schwang, konnten die BesucherInnen noch die Besatzungszeit auf einem interaktiven Lexikon abrufen. Durch Antippen eines Buchstaben einer auf das Fahnenband projizierten Schreibmaschine wurden kleine Bild-Text-Sequenzen aktiviert. Der Buchstabe E beispielsweise informierte über »Entnazifizierung« mit einem knappen Text. Bei I erschien eine Identitätskarte oder, beim zweiten Antippen, ein Foto von Theodor Innitzer. Der Text verwies im Unterschied zur Ausstellung in der Schallaburg darauf, dass der Kardinal »(a)ufgrund seiner politischen Haltung in den Jahren 1934-1945 [...] mitunter sehr umstritten« war. Geboten wurden zwar einige ergänzende Informationen, eine »Vertiefung« der Thematiken konnte jedoch auch dieses Glossar nicht leisten.

Nach dem Staatsvertrag

Bis zum Staatsvertrag folgte die Ausstellung einer strikt chronologischen Ordnung. Danach löste sie diese zugunsten thematischer Blöcke auf. Während die Bereiche »Neutralität und vereinte Nationen« sowie »Kalter Krieg und Eiserner Vorhang« noch im Präsentationsduktus der vorangegangenen Sequenzen gehalten waren, änderten sich die Displays in den folgenden Abschnitten. Beim Thema »Identität« wurden – nach einer den Gender-Aspekt gänzlich vernachlässigenden Präsentation³¹ – unvermittelt Frauen prominent ins Bild gesetzt. Der Bereichstext erläuterte, dies sei als Ausgleich für das Ignorieren der Frauen in der österreichischen Bundeshymne gedacht. Großformatige Portraits und Werkzitate von »Dichterinnen, welche

die österreichische Literatur nach 1945 geprägt haben« waren Frauenbildnissen von Gustav Klimt gegenübergestellt – eine Anordnung, die auch in der Präsentationsästhetik einen neuen Akzent setzte. Gerade in dieser Sonderstellung schien sich der Alibicharakter zu manifestieren, der diesem Teil der Präsentation im Verhältnis zum sonstigen, vom Geschlechterdiskurs abstrahierenden Duktus der Ausstellung anhaftete. Verstärkt wurde dies durch ein LED-Textband auf der nun hoch über den Köpfen schwebenden Fahnenspur mit Äußerungen österreichischer Schriftsteller zu Frauen, Kunst, Heimat und Menschen. Es vermittelte einen männlichen Kommentar, der die inszenierte weibliche Dominanz in diesem Raum wieder »zurechtrückte«.³²

Die Sequenz »Klischee und Wirklichkeit« im Anschluss daran war über einen interaktiven Medientisch abrufbar und präsentierte ein Potpourri von Österreichstereotypen und »Gegenbildern«, wobei auch die NS-Vergangenheit mit den Themen »Heldenplatz« und »Täter« einbezogen wurde. Einen Kontrast zu dieser spielerischen Präsentation bildeten Stelen mit den Portraits von Viktor Frankl, Rosa Jochmann und Kardinal Franz König. Als »untadelige Österreicher« jede/r für sich »eine Jahrhundertgestalt«, schienen sie, zu moralischen Instanzen überhöht, über diesen Raum zu wachen. Problematisch an dieser Präsentation war, dass sie den »guten Österreicherinnen und Österreichern« räumliche Präsenz verschaffte, während das Freilegen der Bruchstellen und Widersprüchlichkeiten österreichischer Identitätskonstruktionen dem individuellen Spieltrieb überlassen blieb.

Unvermittelt folgten auf diese Anmerkungen zu Österreichstereotypen ein Diorama »Architektur von den Vierzigern bis heute« und danach wieder eine dicht besetzte »Lamperie« zu »Krisen und Wohlstand«. Hier wurden neben den wirtschaftlichen auch die sozialgeschichtlichen Entwicklungen seit Gründung der Ersten Republik thematisiert. Die Fahnenspur nahm in diesem Bereich die Form eines räumlichen Diagramms an, das bezogen auf das durchschnittliche Pro-Kopf-Einkommen westeuropäischer Länder Österreichs »Weg vom krisengeschüttelten zum wohlhabenden Land« nachzeichnete. Ob eine solche Statistik durch Dreidimensionalität an Aussagekraft gewinnt, sei dahingestellt. Wie bereits angemerkt, wurden Fragen der Restitution und Entschädigung in diesen Abschnitt verwiesen. Unter dem Titel »entrechtete bitte warten« wurde hier die zögerliche Haltung der Nachkriegsregierungen gegenüber den Restitutionsforderungen dokumentiert. Dennoch: Diese Thematik lediglich in ihren wirtschaftlichen Aspekten abzuhandeln heißt, die politischen und gesellschaftlichen Dimensionen der Haltung des österreichischen Staates und der Bevölkerung gegenüber den Geschädigten und ihren Nachkommen auszublenden.

An die materialreiche Rückblende auf die wirtschaftliche und soziale Entwicklung in Österreich schloss als letzte thematische Sequenz »Österreich in Europa« an, wobei der Fokus auf die politischen und wirtschaftlichen Aspekte der Integration Österreichs in die Europäische Union gerichtet war. Die Fahnenspur bot hier ein letz-

tes »Österreicherlebnis« an. Die BesucherInnen konnten sich »aus dem All in die Österreichische Galerie Belvedere« zoomen – eine Selbstbespiegelung als Schlussbild der historischen Erzählung, ironisch gemeint? Ironisch war dann auch der vorherrschende Ton der Zitate und Kunstwerke zur österreichischen Identität in der abschließenden Sequenz der Ausstellung, unter anderem die Skulptur »Ein schönes Stück Österreich« von Katarina Schmidl: ein aus rot-weiß-roten Trinkhalmen zusammengesetzter Torso, geformt nach einem Gipsabdruck vom Gesäß der Künstlerin.

Chronologie, Themen, Spielereien

Die Präsentation profitierte von einer nüchternen Ausstellungswand, mit der es gelang, den sehr unterschiedlich gestalteten thematischen Bereichen eine vereinheitlichende funktionelle Plattform zur Verfügung zu stellen. Aufdringliche Präsenz verschaffte sich das durchgängige rot-weiß-rote Fahnenband. Es wurde für audiovisuelle und interaktive Anwendungen eingesetzt. Dies sollte einen »aktiven Zugang zu den Inhalten (...) ermöglichen«. ³³ Ungeachtet des suggestiven Charakters dieser Installation ist die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Medieneinsatzes in jedem einzelnen Fall neu zu stellen. De facto erfüllte das Band vier Funktionen: Als rot-weiß-rote Leitlinie führte es die BesucherInnen durch die Ausstellung und symbolisierte eine, 1938-1945 unterdrückte, nationalstaatliche Kontinuität; es war Projektionsfläche für audiovisuelle Dokumente; es diente als »Stauraum« für Fotomaterial, das in den Vitrinen keinen Platz fand; es ermöglichte spielerische Präsentationen von Inhalten. Was es jedoch nicht leisten konnte, war die von den Gestaltern angesprochene »Vertiefung« und der »Perspektivwechsel«. Größtenteils wurden Film- und Hördokumente angeboten, wobei gerade die ersteren wegen einer teils technisch mangelhaften Wiedergabe nicht geeignet waren, die Schaulust der BesucherInnen anzuregen. Meist handelte es sich um eine teils (wie das »Lexikon der Besatzungszeit«) auch etwas beliebig wirkende Ergänzung der Exponate in den Wandvitrinen. In die Nähe banaler Illustration geriet man dort, wo modellhaft nachgebaut wurde (UNO-City, Wohlstandsdiagramm). Dass interaktive Anwendungen gezielt eingesetzt werden können, um Inhalte und Zusammenhänge spielerisch zu verdeutlichen, hat das Jüdische Museum Wien in der Ausstellung »Jetzt ist er böse, der Tennenbaum« bewiesen. ³⁴ Bei Präsentationen wie dem angesprochenen »Lexikon der Besatzungszeit« ist das Medium die Botschaft und das Spiel der Zweck. Ob damit der Anspruch »spielerischer Wissensvermittlung« ³⁵ erhoben werden kann, sei dahin gestellt.

Die Ausstellung bot eine Fülle interessanter Objekte, sie sprach vieles an, blieb aber gerade in jenen Bereichen, in denen neue Erkenntnisse einen Perspektivenwechsel nahegelegt hätten, auffallend abstinent. Auch gelang es nicht, den konzept-

tuellen »roten Faden« sichtbar zu machen, der den Blick der KuratorInnen auf die österreichische Vergangenheit leitete. Die sehr verschiedenen Herangehensweisen standen in Widerspruch zur intendierten »Gesamtschau«, die die nationale »Erfolgsgeschichte« eines Jahrhunderts »mit ihren Brüchen« entwerfen wollte. So blieb die Ausstellung letztlich einer Chronologie des Aufstiegs verpflichtet. Der Nationalsozialismus wurde auch hier als ein abgegrenzter Bereich vermittelt: das Fremde zum Eigenen. Als wesentlicher Teil der Erfolgsgeschichte sollte offenbar gelten, dass das NS-Erbe der Zweiten Republik vollends »überwunden« sei. Darin unterschied sich diese Ausstellung – trotz mancher Vorzüge – nicht von jener in der niederösterreichischen Schallaburg.

Drei Ausstellungen im Vergleich

Alle drei besprochenen Ausstellungen folgten, wenn auch in unterschiedlicher Weise, chronologischen und ereignisgeschichtlich akzentuierten Konzepten. Sie präsentierten sich als materialreiche Rückschauen, vermieden es jedoch, zentrale und kontroversielle Themen zuzuspitzen.³⁶ Das gilt vor allem für die Frage des Umgangs mit der NS-Vergangenheit. Zwar gaben die Ausstellungen mit dem Eingeständnis von Verantwortung und Schuld die seit den Reden von Bundeskanzler Franz Vranitzky im Österreichischen Parlament und in der israelischen Knesseth erfolgte, staatsoffizielle Handlungsänderung wieder. Doch sparten sie nahezu alle aktuellen Bezüge aus und ließen die NS-Vergangenheit als ein abgeschlossenes historisches Phänomen erscheinen. Es fehlten aber auch Annäherungen an die Geschichte der Republik, die sich die Ergebnisse und Perspektiven der Geschlechtergeschichte, der Konsumforschung oder der Sozialgeschichte zu Nutze gemacht hätten. Nicht befriedigend ist, wenn solche Aspekte nur in wenigen, isolierten Ausstellungssequenzen anklingen, wie in der Belvedere-Ausstellung im Bereich »Identität« oder im »angehängten« wirtschaftshistorischen Abschnitt. Weitgehend konturlos blieben aktuelle, innenpolitisch umstrittene Themen wie Probleme der Zuwanderung und des Sozialstaats. Auch das »modernere« Konzept der Alltagsgeschichte in der Ausstellung auf der Schallaburg ordnete sich letztlich völlig dem staatskonsensualen ereignis- und politikgeschichtlichen Duktus unter. Die Kategorie der Erfahrung der »kleinen Leute« wurde mittels inszenierter »Emotionsräume« instrumentalisiert: Die eigene Geschichte ist entweder eine Erfolgsgeschichte oder erlittenes Schicksal. Selbst die konzeptionell und architektonisch anspruchsvollere Ausstellung im Technischen Museum vermittelte insgesamt den Eindruck einer affirmativen Leistungsschau. Ihr Verdienst war zugleich ihre Schwäche: dokumentarische Akribie und eine dem thematischen Aufbau entsprechende, konsequente Ästhetik der Gestaltung, die – mit

kleinen Einschränkungen – eine gute Lesbarkeit der Ausstellung gewährleistete. Doch erlagen die Kuratoren der Faszination der materiellen Überlieferung ihres Gegenstandes. Sie gaben sich zu sehr der Faktizität der »Erfolgsgeschichte« hin und vernachlässigten das Prozesshafte ebenso wie die inneren Widersprüche.

Die Ausstellung in der Schallaburg fokussierte die Nachkriegsperiode bis zum Staatsvertrag 1955 in einer von beachtlicher Textfülle und Objektdichte gekennzeichneten, thematisch strukturierten Chronologie. Mit szenisch aufbereiteten, individuellen »Geschichten« zielte sie auf emotionales Wiedererkennen und Identifikation mit dem Gezeigten. In Bezug auf das NS-Erbe inszenierte sie einmal mehr einen unspezifischen Opferbegriff, der NS-Opfer bevorzugt als »österreichisch« attribuiert. Zugleich bot sie bei den Abhandlungen über TäterInnen entlastende Lesarten. In Verbindung mit der Inszenierung der Besatzungszeit als »dunkle«, leidvoll erfahrene »Enge«, aus der sich »Österreich« durch Entbehrungen und eigene Kraft befreit, entstand ein Narrativ von Schuld und Sühne, das nun offenbar den seit längerem tradierten Opfermythos abgelöst hat.

Während in der Ausstellung auf der Schallaburg der Staatsvertrag den Endpunkt des Weges von der Fremdherrschaft zur selbstbestimmten Freiheit darstellte, machte ihn die Ausstellung im Oberen Belvedere zum Angelpunkt ihrer Erzählung über »den Weg Österreichs im 20. Jahrhundert«. In beiden Fällen zwang das Konzept einer konsensfähigen Nationalgeschichte die Erzählung in eine lineare und teleologische »Entwicklung«, das eine Mal hin auf den Staatsvertrag, das andere Mal hin auf den gegenwärtigen Höchststand an Wohlstand und Freiheit, plakativ symbolisiert im rot-weiß-roten Fahnenband. Über weite Strecken gab denn auch die klassische Periodisierung der österreichischen Staats- und Politikgeschichte den Takt an. Differenzierungen und kontroverielle Ansätze haben in einem solchen Konzept keinen Platz. Den Anspruch, eine Art temporäres »Nationalmuseum« bieten zu können, bezog die Präsentation im Oberen Belvedere auch aus der Ansammlung von Ikonen der österreichischen Nationalgeschichte, aus der aufwändigen medialen Inszenierung und nicht zuletzt aus der begleitenden, hochkarätig ausgestatteten »Kunstspur«, welche die Fragwürdigkeiten und Streitfragen der politischen Geschichte hinter der Aura des Erhabenen zurücktreten ließ.

Eines hatten die besprochenen Ausstellungen – bei allen Unterschieden im Detail – gemeinsam: Sie fügten sich in jenes »staatskonsensuale« Identitätskonstrukt, mit dem das spezifische österreichische Selbstverständnis nach 1945 »neutralisiert« und der Wiederaufbaumythos perpetuiert wird. Die Nachkriegsgeschichte wurde als ein kathartischer Reifungsprozess inszeniert, mit dem die NS-Vergangenheit überwunden und aus dem nationalen Epos getilgt erscheint. – Inzwischen ist zu befürchten, dass sich solches vielleicht schon demnächst als nationalhistorische Erfolgserzählung in einem österreichischen Museum des 20. Jahrhunderts präsentieren könnte.

Anmerkungen

- 1 Erweiterte Fassung eines Vortrags im Rahmen des »Forum Museologie«, veranstaltet von eXponat – Forum für Museologie und visuelle Kultur, Juni 2005.
- 2 Gerald Stourzh, Um Einheit und Freiheit. Staatsvertrag, Neutralität und das Ende der Ost-West-Besetzung Österreichs 1945-1955, Wien, Köln u. Graz 1998; sowie: Heidemarie Uhl, Der Staatsvertrag – Ein Gedächtnisort der Zweiten Republik, in: Forum Politische Bildung, Hg., Informationen zur politischen Bildung 22 (2004), 67-80.
- 3 Katharina Wegan, Gedächtnisort: Staatsvertrag. Über österreichische Eigenbilder zum Staatsvertragsjubiläum, in: Moritz Czakay u. Klaus Zeyringer, Hg., Inszenierungen des kollektiven Gedächtnisses. Eigenbilder, Fremdbilder, Innsbruck u. a. 2002, 193-219.
- 4 Ausstellung im Technischen Museum Wien, Kuratoren: Helmut Lackner, Georg Rigele, Gestaltung: Andreas Burghardt. Zur Ausstellung erschien ein zweisprachiger Katalog: Technisches Museum Wien, Hg., Österreich baut auf. Wieder-Aufbau & Marshall-Plan / Rebuilding Austria. Reconstruction and the Marshall Plan, Wien 2005.
- 5 Auf einer Höhe, die für kleinere Menschen oder RollstuhlfahrerInnen nicht geeignet ist.
- 6 Bei den Besucherzahlen lag das Obere Belvedere mit 310.000 BesucherInnen vor der Schallaburg mit 230.000.
- 7 Untertitel: »Der österreichische Staatsvertrag 1955«.
- 8 So lautete der Untertitel der Ausstellung.
- 9 Wissenschaftliche Leitung: a. o. Univ.-Prof. Dr. Stefan Karner, Gestaltung: Oberlik&pla.net architects.
- 10 Auch dies eine vermutlich unbedachte, jedoch problematische Formulierung, die eine subtile Differenzierung zwischen den »eigenen« Einheimischen und den »anderen«, »fremden« KZ-Häftlingen etc. vornimmt.
- 11 Genderspezifische Formulierungen kommen in der Ausstellung nicht zur Anwendung, es wird das generische Maskulinum verwendet und es sind stets die »Österreicher«, von denen die Rede ist.
- 12 Der Standard, 15.4.2005.
- 13 Diesem Thema war die Ausstellung »Jetzt ist er böse, der Tennenbaum. Die Zweite Republik und ihre Juden« im Jüdischen Museum der Stadt Wien gewidmet, eine durch inhaltliche Präzision und professionelle didaktische Aufbereitung überzeugende Präsentation.
- 14 Prozess um NS-Wiederbetätigung gegen in Schleichhandel involvierte ehemalige Nationalsozialisten.
- 15 Eine entlastende Deutung bot auch die Dokumentation des Soucek-Prozesses an. Hier zog man eine Trennlinie zwischen kriminellen ehemaligen NationalsozialistInnen und »anständigen« BürgerInnen, NationalsozialistInnen inbegriffen.
- 16 Presseinformation vom 15.4.2005.
- 17 Ein Beispiel für Inszenierungen mit Objektcharakter sind die von KünstlerInnen konzipierten Kommentare in der Ausstellung »Mythos Staatsvertrag« des Arbeitsweltmuseums Steyr.
- 18 Presseinformation vom 15.4.2005.
- 19 Ein Beitrag zu diesem Thema findet sich im Katalog zur Ausstellung: Hermann Rafetseder, »Der Preis der Vergangenheit«: Restitution und »Entschädigung«, in: Stefan Karner u. Gottfried Stangler, Hg., »Österreich ist frei!« Der Österreichische Staatsvertrag 1955, Horn u. Wien 2005, 119-122.
- 20 Untertitel der Ausstellung. Die Analyse beschränkt sich in diesem Fall auf einzelne Bereiche. Gänzlich ausgenommen bleibt die Bewertung des Kunstteils der Ausstellung.
- 21 Presseinformation zur Ausstellung (o. D.).
- 22 Günter Dürriegl u. Gerbert Frodl, Das neue Österreich. Die Ausstellung zum Staatsvertragsjubiläum 1955/2005 (Katalog zur Ausstellung im Oberen Belvedere), 346.
- 23 Presseinformation zur Ausstellung (o. D.).
- 24 Martin Kohlbauer, Architektur; ART+COM AG, Mediengestaltung und interaktive Installationen. Zu den drei Spuren siehe Dürriegl u. Frodl, Österreich, wie Anm. 22, 347.
- 25 Dürriegl u. Frodl, Österreich, wie Anm. 22, 349, 350.
- 26 Problematisch erschien mir, dass in diesem Raum auf der Kunstspur das Bild Adele Bloch-Bauer I ausgestellt war, eines jener sechs Werke von Gustav Klimt, die in der Laufzeit der Ausstellung

- bekanntlich Gegenstand eines Rückstellungsverfahrens waren. Ein weiteres dieser Bilder – Adele Bloch-Bauer II – wurde im Bereich »Identität« präsentiert.
- 27 Portraits von NS-Tätern wurden auch im »Interaktiven Medientisch«, einer Installation über Österreichklischees und österreichische Wirklichkeit, gezeigt.
 - 28 An anderer Stelle präsentierte Objekte zur Entnazifizierung waren das (auch in der Schallaburg gezeigte) Wahlplakat der SPÖ, das einen Austausch der Nazi gegen Kriegsgefangene fordert, und ein im interaktiven Lexikon zur Besatzungszeit abgebildeter Aufruf zur Registrierung von Nationalsozialisten und Kriegsverbrechern vom Mai 1945.
 - 29 Informationen über Rückstellungsgesetze und die Rückstellung entzogener Vermögen wurden in den Bereich »Krisen und Wohlstand« am Ende der Ausstellung verbannt.
 - 30 Presseinformation zur Ausstellung (o. D.).
 - 31 Der Vorwurf der Nicht-Repräsentation von Frauen trifft allerdings nicht auf die Kunstspur zu, wo mehrfach, etwa im Bereich Zwischenkriegszeit, Bilder von österreichischen Malerinnen gezeigt wurden.
 - 32 Bestätigt wurde dies durch die Art, in der »Identität« im Katalog abgehandelt wird, siehe Dürriegl u. Frodl, Österreich, wie Anm. 22, 241-259. In den beiden dafür besonders in Betracht kommenden Artikeln »Wie die Österreicher lernten, Österreicher zu sein«, und »Gustav Klimt« werden Frauen oder deren künstlerisches Werk nicht thematisiert.
 - 33 Dürriegl u. Frodl, Österreich, wie Anm. 22, 349.
 - 34 Zur Ausstellung erschien ein Katalog: Jetzt ist er bö, der Tennenbaum. Die Zweite Republik und ihre Juden, hg. von Felicitas Heimann-Jelinek, Wien 2005.
 - 35 Dürriegl u. Frodl, Österreich, wie Anm. 22, 351.
 - 36 Solches blieb zwei kleineren Ausstellungen vorbehalten: der bereits erwähnten Ausstellung »Jetzt ist er bö, der Tennenbaum. Die Zweite Republik und ihre Juden« im Jüdischen Museum Wien, sowie der Ausstellung »Mythos Staatsvertrag. Geschichten aus der Geschichte« im Arbeitsweltmuseum Steyr. Beiden Ausstellungen gelang es weit besser als den hier analysierten Ausstellungen, mit thematischen Fokussierungen zur Dekonstruktion von Mythen und zur Debatte um das Selbstbild Österreichs nach 1945 und den Umgang mit den NS-Opfern beizutragen.