

# DAS PHÄNOMEN HUNDERTWASSER – VORBOTE EINES TRENDBRUCHS?

Die Nervosität der Hundertwasser-Gegner gegenüber der außerordentlichen Popularität der Bauten und selbst der aufwendigeren „Behübschungen“ des Künstlers ist erklärlich, wenn man sie in größeren Zusammenhängen sieht. Die grundsätzliche Architektur-Ideologie der Moderne befindet sich seit einigen Jahrzehnten in einem erbitterten Abwehrkampf gegen eine schleichend zunehmende Vorliebe fürs „Geschmückte“ in der Architektur. Seit der Welle öffentlicher Kritik am Bauherrenfunktionalismus und am um sich greifenden Rasterdenken in den sechziger Jahren befinden sich die vor allem in staatlichen Bildungsinstitutionen beheimateten „Hüter der reinen Lehre der Moderne“ in steter Abwehrstellung: Altstadtnostalgie, Postmoderne, Entertainment-Architektur, heimattümelnde Tourismusarchitektur im Ethno-Look: Das Phänomen Hundertwasser ist nur einer der Aspekte des „Geschmückten“, gegen die sich die „Traditionalisten der Moderne“ erbittert zur Wehr zu setzen haben. Wie bei allen großen kulturellen Konflikten spielen hier individuelle, materielle und Karriereinteressen sicher eine Rolle. Der denunziatorische Verweis auf solche Interessen, die es natürlich zu beiden Seiten einer Frontlinie gibt, griffe aber ebenso zu kurz wie persönliche Diffamierungen und Verschwörungstheorien. Man sollte auch versuchen, die Hundertwasser-Gegner in ihrem Anspruch zu verstehen und diesen Anspruch als grundsätzlich ernst gemeintes, mit tiefer Überzeugung vorgebrachtes Ideal zu begreifen. Das Problem liegt ja gerade darin, daß hier zwei mit prophetischem oder missionarischem Eifer vortragene Grundkonzepte einander gegenüberstehen.

Auf seiten der Hundertwasser-Gegner, die stets auch Gegner des „Lederhosen-Stils“, des „Marbella-Barocks“, der Disneyland-Architektur und der Postmoderne sind, gibt es einen Kanon von moralisch aufgeladenen Grundwahrheiten, deren stete Bekräftigung offenbar eine gewisse „Zugehörigkeit zum Club“ vermittelt. Als zentrales Credo dieses Kanons erscheint die Ablehnung der „Lüge“ in der Architektur. Durchschnittsmenschen mag es normal erscheinen, den Zubau oder die Adaptierung eines hundertjährigen Hauses in möglichst angepaßter oder sogar exakt kopierender Form durchzuführen. Eine solche „Verleugnung des Heutigen“ verfiel allerdings schärfster Kritik der Architekturpublizistik und vermutlich auch der meisten ideologisch bewußt bauenden Architekten. Dieses Verbot der Stilkopie ist nicht wirklich fachlich legitimierbar, ebenso wie der Vorwurf gegen Hundertwasser, „Camouflage“ zu betreiben, ein fachlich schwer legitimierbares Geschmacksurteil darstellt. Es wäre vergleichbar, würden sich Zahnärzte und Zahntechniker der „Lüge“ imitativen Zahnersatzes verweigern und mit Expertenautorität nichts als Goldzähne oder sonstige, nicht imitative Beißhilfen gutheißen.<sup>50</sup> Selbst bei der Frage des Wiederaufbaus von kulturellen Denkmälern nach Bränden (wie etwa Windsor Castle, der Wiener Hofburg oder der Operngebäude von Barcelona und Venedig) läßt sich eine deutlich

50 Vgl. R. Schediwy:  
„Von Tirolerhäusern,  
Hundertwassern und  
Disneyländern -  
Bemerkungen zum  
Kampf gegen das  
Populäre in der  
Architektur“, „Gegen-  
wart“ Nr. 18, Juli -  
September 1993  
S.11ff

identifizierbare Kontroverse zwischen einer In-Gruppen-Ästhetik von Architektur- und Kritikerkreisen und einer nostalgischen Mehrheitsmeinung, die einen mehr oder weniger originalgetreuen Wiederaufbau fordert, feststellen. Aber nicht nur die Stilkopie, auch jede andere Form von „Prächtigkeit“ verfällt bei den „Hütern der Moderne“ harter Kritik.

## Die Wurzeln der Ästhetik der Moderne

Woher kommt diese In-Gruppen-Ästhetik? David Watkin, ein Kunsthistoriker aus Cambridge hat 1977 ein beachtenswertes Buch veröffentlicht: „Morality and Architecture“. Er sieht die moralistische Aufladung ästhetischer Wertmaßstäbe, wie sie von den Ideologen der Moderne vertreten worden ist, in bestimmten Architekturtheorien des 19. Jahrhunderts verwurzelt: insbesondere in der Vorstellung, daß der Architekturstil einem bestimmten aktuellen Zeitgeist adäquat sein müsse, und in der Konzeption der „Treue zum Material“. Eine wesentliche Rolle spielt auch die „historizistische“ Vorstellung (in kritischem Sinn Karl Poppers), daß es ästhetisch eine sich entfaltende Logik der Geschichte gebe, der sich zu verweigern rückschrittlich und geradezu unmoralisch sei. Einer der einflußreichsten moralisierenden Architekturtheoretiker war um die Jahrhundertwende Adolf Loos. Das Prinzip der Materialtreue hat er (in „revolutionärer“ Kleinschreibung) so formuliert: „Es muß so gearbeitet werden, daß eine Verwechslung des bekleideten Materials mit der Bekleidung ausgeschlossen ist.“<sup>51</sup> Geradezu messianisch mutet der folgende Ausspruch an: „Ich habe folgende Erkenntnis gefunden und der Welt geschenkt: Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornaments aus dem Gebrauchsgegenstand.“<sup>52</sup> Die asketische Ästhetik, die Begeisterung für „kühle, kristalline Grundformen“, die jahrzehntelang zum Fortschrittscredo werden sollte, verbinden sich bei Loos wie später bei Le Corbusier mit einer eigentümlichen Hygienebesessenheit: Die an sich höchst verdienstvolle Orientierung an Luft, Licht und Sonne (die in einem Zeitalter grassierender Massentuberkulose höchst verständlich war) führte speziell bei Le Corbusier zu geradezu zwangsneurotischen Gegenreaktionen: So empfahl dieser schon in Vor-Hifi-Zeiten den Genuß mechanischer gegenüber real produzierter Musik (um die Ansteckung durch hustende und niesende Nachbarn im Konzertsaal zu vermeiden), lehnte die „wuchernden“ Pariser Straßencafés ab und formulierte, die Straße des tausendjährigen Fußgängers „ekle uns an“.<sup>53</sup> Ihre pragmatische Durchsetzung verdankte die Richtung der asketischen Moderne nicht nur der Zeitgeistwelle, die sich gegen den Gründerzeitprunk wandte, sondern vor allem einem durchaus pragmatischen Bündnis mit gewissen kommerziellen Tendenzen der Architektur. Adolf Loos, der als Bauherr und Architekt nicht eben erfolgreich war, deklarierte sich hier wenigstens verbal als Partner der Spekulation: „Der Häuserspekulant würde am liebsten die Fassade glatt von oben bis unten putzen lassen. Das kostet am wenigsten, und dabei würde er auch am wahrsten, am richtigsten, am künstlerischsten handeln.“<sup>54</sup> Genau dieses Bündnis von elitärer Ästhetik und dem, was man später Bauherrenfunktionalismus nennen würde, war es allerdings, das Kritiker wie Friedensreich Hundertwasser erbitterte. Und diese Kritiker konnten von einer demokratischen Basis aus agieren. Denn mit großer Wahrscheinlichkeit entspricht die von der „Revolution der Moderne“ mit Emphase abgelehnte, schmückende Funktion der Kultur und Kunst, wie sie der großbürgerlich populistischen Gründerzeit eigen war, weiterhin dem Mehrheitsgeschmack

der Bevölkerung, ja selbst dem Mehrheitsgeschmack derjenigen Gruppe, die man im 19. Jahrhundert „Besitz und Bildung“ nannte oder in einem heutigere Jargon „die Top 10%“ nennen könnte.

Die Tatsache, daß ein zwar faszinierender, aber unpopulärer Baustil wie die Moderne von Loos und Gropius, von Le Corbusier und Mies van der Rohe eine so dominierende Rolle im Baugeschehen dieses Jahrhunderts spielen konnte, dürfte im wesentlichen auf die Kostengünstigkeit bestimmter Formen „unbehübschten“ Bauens zurückzuführen sein. Sie reduzierte zwar die Faszination, führte aber letztlich zum Sieg der kommerziellen Schachtelkonstruktionen von New York bis Tokio und Frankfurt bis Sidney.

Der moralisierende Teil der Vertreter der Moderne war mit dieser Bauherren-Moderne allerdings nie recht zufrieden (unter anderem deshalb, weil ihre typische Technik des Skelettbaus mit vorgehängter, nahezu beliebiger Fassade zwar praktisch war, aber in keiner Weise dem Ideal entsprach, Strukturen und Formen differenziert und „redlich“ abzubilden). Es gibt unter diesen Ideologen daher heute die typische Tendenz, nur etwa ein bis zwei Prozent der Bauten überhaupt mit dem Ehrentitel „Architektur“ zu versehen. Diese moralisierende Elite der Avantgarde eroberte allerdings in fast allen Ländern Westeuropas die Hochschulen und damit eine starke Position in den Jurys der großen öffentlichen Architekturwettbewerbe.

## Phasen des Kampfes um die Moderne

Seit Beginn des Auftauchens der sogenannten modernen Architektur kurz nach der Jahrhundertwende sind mindestens sieben Phasen zu unterscheiden: die Kampfphase gegen den Historismus und Jugendstil (die in den Siegerländern des ersten Weltkrieges länger dauerte, weil dort 1918 kein drastischer kultureller und politischer Elitenwechsel stattfand). Die erste, triumphale Durchbruchphase in der Weimarer Republik und – ephemere – im sowjetischen Konstruktivismus, dann die massive Zurückdrängung (auch in den Demokratien!) durch „Heimatstil“ und einen bombastischen Neoklassizismus (ausgehend von Mussolinis Italien und der stalinistischen kulturellen Wende um 1930), ein Phänomen, das übrigens bis über das Ende des zweiten Weltkrieges hinaus wirksam blieb. Als vierte Phase der Triumph der „Schachtelmoderne“ – vor allem von der Bauquantität her – in den fünfziger und sechziger Jahren. Friedensreich Hundertwasser ist hier als einer der frühesten und konsequentesten Kritiker zu sehen. Zunächst als Teil des Kulturimports westlicher Modernität bejubelt, geriet die Schachtelmoderne immer stärker unter vor allem traditionalistischen Beschuß und wurde von einer Katzenjammer-Phase Anfang der siebziger Jahre gefolgt, in der die wachsende Kritik von Kunsthistorikern, Psychologen und engagierten Laien kulturelles Gemeingut wurde.

Auf die massive Reaktion zugunsten von Altstadterhaltung, Denkmalschutz, Aufwertung der einst verachteten Gründerzeitarchitektur (Phase 6), reagierte ein Teil der Architekten mit „postmodernen“ Experimenten (Phase 7), die von ironischen Paraphrasen traditioneller Stilelemente bis zu weitestgehenden Stilkopien reichten. Dieser Phase folgte allerdings ab etwa der Mitte der achtziger Jahre eine „neomodernistische Gegenoffensive“ (Phase 8), das, was Tom Wolfe den „Gegenschlag der roten Garde“ nannte. Er zeichnete sich neben den altgewohnten Argumenten von „Lüge und Faschismus“ und der neuen

51 Adolf Loos: „Ins Leere gesprochen. 1897 - 1900“. Innsbruck 1932, S. 114

52 Adolf Loos: „Trotzdem. 1900 - 1930“. Innsbruck 1931, S. 82

53 L'intransigeant, Mai 1929

54 Adolf Loos: „Ins Leere gesprochen. 1897 - 1900“. Innsbruck 1932, S. 164

Wortschöpfung „Dekonstruktivismus“ durch besondere Anpassungsfähigkeit gegenüber dem Druck mächtiger Wirtschaftsgruppen in Richtung Hochhausbau aus.

Mit der Immobilienkrise zu Anfang der neunziger Jahre scheint die Neomodeme allerdings viel an Dynamik verloren zu haben. Auch der ständige Faschismus-Vorwurf gegen den Populärgeschmack dürfte sich bereits abnutzen. In dieser Situation muß der enorme Erfolg des (Bau-)Künstlers Hundertwasser, eines von den Moralisten der Akademien als „Renegaten der Hochkultur“ angesehenen „Behüschers“, natürlich große Nervosität auslösen.

### Die Rolle der „68er“

In der heute in Amt und Würden befindlichen 68er-Generation ist noch einmal die sich scharf abgrenzende „Revolution der Avantgarde“ am Werk, die den Massen höchstens „erzieherisch“ gegenüber treten möchte und die deshalb auf hochgestellte Gönner in den „Eliten“ angewiesen ist. Dabei ist wohl Sir Ernst Gombrich recht zu geben, wenn er gerade in der Intensität der Kitschabwehr durch die fortgeschrittensten Zirkel die „Angst vor der Regression“ ortet.<sup>55</sup> Friedensreich Hundertwasser ist zwar in einem gewissen Sinn auch ein 68er – am 9. Februar 1968 verliest er im Presseklub Concordia sein Manifest „Los von Loos“, auch seine berühmte Entkleidungsszene gehört in die Folklore dieses Jahres. Hundertwassers Architekturaktivitäten in den siebziger Jahren haben aber immer deutlicher „volkstümlichen“ Charakter. Ähnlich wie die Maler der Wiener Schule des phantastischen Realismus, aber noch weit über diese hinaus, erobert Hundertwasser in dieser Zeit auch den Populärkunstmarkt. Aus dem Bürgerschreck wird einer, der die Schrecken und Sehnsüchte der Bürger formuliert. Mit der auch ökonomischen Emanzipation vom traditionellen Kunstmarkt gewinnt ein Künstler, der über treue Privatsammler und ein Massenpublikum für Reproduktionen verfügt, eine neue Freiheit. Arik Brauer hat sich in seinem Buch „Das Runde fliegt“ sehr offen mit der etablierten Moderne auseinandergesetzt: „Was als Revolution begann, wurde ... zum Akademismus unserer Tage. Der Untergrund von einst erwuchs zum Establishment von heute.“ Brauer spricht nicht ohne Erbitterung davon, daß dieses Establishment heute „alle wesentlichen Macht- und Schlüsselpositionen des Kulturlebens, soweit es sich um bildende Kunst handelt“, beherrsche und seine Macht „mit der Konsequenz eifersüchtiger Fanatiker“ gebrauche. „Sie sitzen an den Schaltstellen, in allen wichtigen Kulturzeitschriften und großen Tageszeitungen. Sie beraten die Medienintendanten, und sie stellen vor allem die wichtigen Museumsdirektoren.“ Brauer zitiert mit Zustimmung den Satz von Max Ernst: „Dada war die anarchistische Empörung über das Völkermorden, genannt erster Weltkrieg sowie über jene Zivilisation, die das hervorgebracht hatte. ‚Merde à la beauté‘ lautete denn auch folgerichtig einer ihrer Slogans“. Brauer gehört aber ebenso wie Hundertwasser zu jenen, die dieser empörrten Ablehnung der Schönheit nur partielle Zeitgültigkeit geben wollten und wollen. Die längerfristige Fixierung der asketischen Postulate der Moderne in der bildenden Kunst und Architektur erscheint ihm von Übel: Daß die figurative Malerei nach 1945 von vielen als eine Art „Konterrevolution“ angesehen wurde, als ungehöriges Nachhinken gegenüber dem Zeitgeist, und daß, wie Brauer meint, etwa um die Mitte des 20. Jahrhunderts der gemalte, figurative Gegenstand gewissermaßen „verboten“ wurde, mögen überspitzte Formulierungen sein – aber sie haben ein beachtliches Moment an Wahrheit.<sup>56</sup> Nur

55 vgl. E. Gombrich: „Künstler, Kenner, Kunden“. Wien 1993, S. 21

56 Erst jüngst hat Philippe Dagen in einem großen Artikel in *Le Monde* (vom 9.7.1996) über die anstehende Erneuerung der zeitgenössischen Kunst vermerkt, daß der Tod jeder dominierenden Ästhetik im Akademismus liege – und dies auch auf die „minimalistische“ Richtung der Moderne gemünzt.

daß die etablierten Hüter des antfigurativen und asketischen Zeitgeistes natürlich in einer permanenten, latenten oder offenen Abwehrschlacht waren, weil selbst große Avantgardisten wie Picasso sich nie ganz von der Figuration trennen wollten.

Vergleichbar dem „Verbot der Figuration“ in der Malerei herrschte nach 1945 in der Architektur das „Verbot des Ornaments“. Simple stereometrische Grundformen wurden gleichsam zur Pflicht, alles „Geschmückte“ verfiel dem Verdikt der „Lüge“.

### Hundertwassers Herausforderung

Hundertwassers Bauen ist eine simple, aber effektive frontale Herausforderung gegenüber dieser Ideologie. Dabei sind seine „Behüschungen“, seine Arbeiten als „Architekturdoktor“ vielleicht eine noch größere Herausforderung für die Ideologen einer asketischen Moderne als seine Neubauten: weil sie nämlich unmittelbare Vergleichsmöglichkeiten „vorher und nachher“ geben. Was von gemäßigten Kritikern der Moderne möglicherweise sogar als Negativum akzeptiert wird, als Teil der 99 Prozent „Nicht-Architektur“ (aber implizit als unvermeidbar), nämlich die Kargheit, die bloß als häßlich und steril empfunden wird, sie wird ja von Friedensreich Hundertwasser ungeniert zum Rohmaterial seiner geschickten, bunten und grünen Neugestaltungen ausersehen. Und diese sind – wie etwa die Beispiele der Autobahnraststätte Bad Fischau oder des Kunst-Haus Wien zeigen – gegenüber der sonst drohenden Alternative des Totalabrisses sogar relativ kostengünstig. Die kahlgeschlagene, ungliederte Fassade einer alten Klavierfabrik wird so, mittels relativ einfacher dekorierender Bekleidung, zum attraktiv begrünten Kunstzentrum; Betonfertigteilfassaden oder unästhetische Industriearchitektur werden, wie im Falle des Fernwärmewerks Spittelau oder beim aktuellen Schulprojekt in Wittenberg, nicht mehr bloß als hinzunehmende Begleiterscheinungen der Industrezivilisation interpretierbar, sondern als Objekte möglicher Veränderungen, die die soziale Akzeptanz von Architektur dramatisch zu erhöhen vermögen. Dies geschieht durch relativ simple Kunstgriffe: Abrundung scharfer Ecken und Kanten, üppige Begrünung, Aufsetzung goldfarbener Zwiebeltürme oder -kugeln, Variationen der Fenstergröße, bun-



Autobahnraststätte  
Bad Fischau,  
Niederösterreich,  
1989-90  
Vor und nach der  
Umgestaltung

tes, „organisches“ Dekor aus Ziegeln und Keramikbruch; dicke bunte Säulen, die meist wenig zu tragen haben.

Hundertwassers „Behübschungstechnik“ ist so einfach, daß sie sogar schon (im Fall eines steirischen Hoteliers) zu unerwünschten Imitaten geführt hat, gegen die der Künstler, eigentlich im Widerspruch zu seiner Haltung als Anreger von Selbsttätigkeit (etwa beim „Fensterrecht“), sogar gerichtlich vorgegangen ist.<sup>57</sup> Darüber hinaus dürfte Hundertwasser heute wenigstens in der Privatsphäre „grün/alternativ“ bewegter Menschen bereits eine gewisse Mode der Verwendung von Keramik- und Glasbruch in organischen Formen bewirkt haben, etwa bei der Gestaltung von Badezimmern und Küchen.<sup>58</sup>

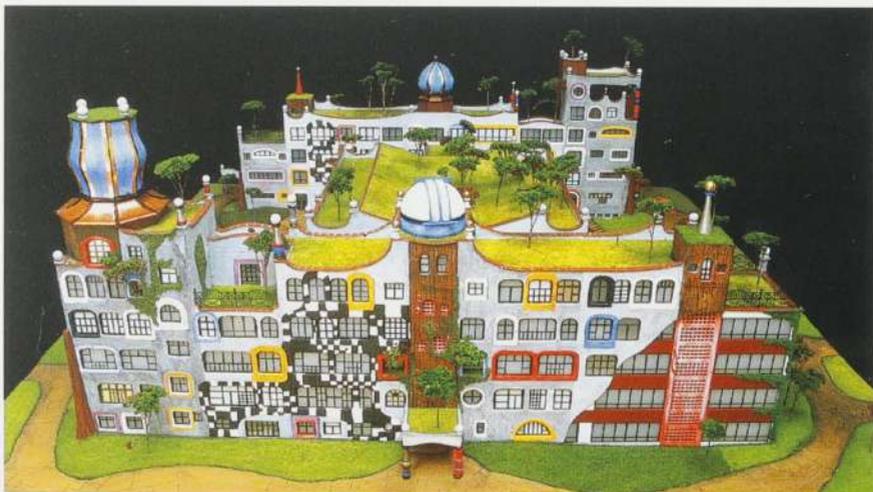
Dieser potentiell stilbildende Pragmatismus ist geeignet, manche zu alarmieren. Daß der alte Terminus „Verschönerung“ (im 19. und zum Teil im 20. Jahrhundert in zahlreichen örtlichen „Verschönerungsvereinen“ präsent) heute meist ins Negative gewendet als „Behübschung“ bezeichnet wird, zeigt dabei eine grundsätzliche ideologische Bruchlinie von großer Bedeutung. Sie hat schon bei der Bekämpfung der allzu „populären“ Richtung der Postmoderne in der Architektur eine Rolle gespielt.

57 AZ vom 18.10.1990 S.11

58 Dem Autor sind einige derartige Beispiele privat bekannt geworden.



Martin-Luther-Gymnasium Wittenberg, Deutschland – vor der Umgestaltung und Architekturmodell, 1997



Die Erbitterung, mit der der Kärntner Fachbeirat für Baukultur das Hundertwasser-Projekt für Gräfen attackierte und letztlich auch zu Fall brachte, zeigt hier, daß Hundertwassers Aktivitäten nicht ohne Grund bei manchen „Alarmstufe 1“ auslösen. In ähnlicher Weise hat übrigens einmal die Architekturkritikerin Liesbeth Wächter-Böhm die liebevolle Altstadtpflege und Fassadenerneuerung von Krems als „bonbonfarbene Verkremserung“<sup>59</sup> gleichsam in ein Schimpfwort zu verwandeln versucht – und dagegen natürlich „zeitgemäße“ Kargheit und farbliche Enthaltensamkeit als positive Alternativen gelobt.

59 Liesbeth Wächter-Böhm in „Die Presse“ v. 19.12.1992

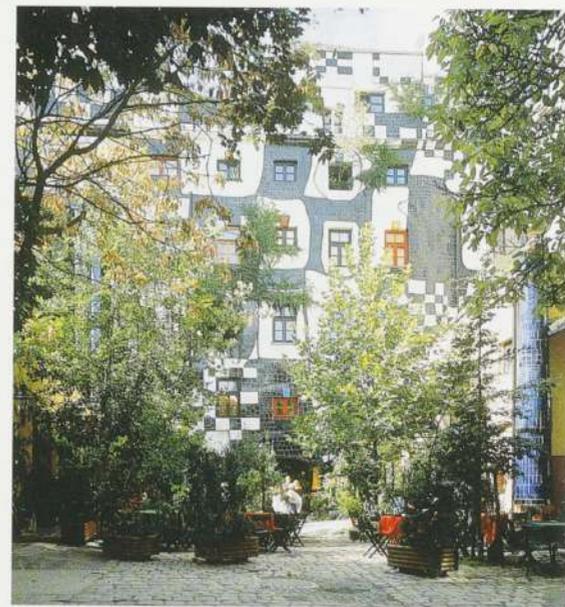
### Dambruch in Richtung Hedonismus?

Gerade Hundertwassers bunte Behübschungsaktivitäten erwecken heute offenbar bei etablierten Vertretern der Architekturszene Ängste vor einer Art „Dambruch“. Ob ein solcher Dambruch in absehbarer Zeit tatsächlich stattfinden wird, kann derzeit nicht gesagt werden. Vieles spricht eher für eine längerfristige Eingelung und einen „Stellungskrieg“ opponierender Lager. Es ist aber in der Tat möglich, daß Hundertwassers Erfolge eine Art Zeitgeistwende signalisieren könnten.

Die nach dem apokalyptischen Schock des ersten und zweiten Weltkriegs und der Gefahr des atomaren Weltuntergangs gleichsam institutionalisierte Askese der Hochkultur könnte längerfristig wieder einem sinnfroheren, hedonistischeren und pragmatischeren Zeitgeist weichen – zumal die Dominanz des „gefrorenen Entsetzens“ der etablierten Moderne ja schon lange latent unter Druck geraten ist. Der durch private Sammlerbedürfnisse und nicht durch Kuratoren- und Subventionsgeber gesteuerte Kunst- und Kulturmarkt orientiert sich schon längere Zeit immer deutlicher am hedonistischen Genuß- und Repräsentationsbedürfnis der Ober- und Mittelschichten, dem auf kleinbürgerlicher Ebene entsprechende Imitate folgen. Repräsentativer Villenbau (in den USA häufig im Neokolonialstil), die „Verkitschungstendenz“ der Tourismusarchitektur, kommerzielles Unterhaltungs- und Musicaltheater, Antiquitätenliebhaberei und breitenorientierte „Kommerzkunst“ (als welche heute Hundertwasser vielfach ebenso gewertet wird wie die phantastische Richtung): Alles dies dürfte quantitativ das von Museumskuratoren, Intendanten, staatlich subventionierten Bühnen und Gestaltern „dritter Programme“, sowie das von Professoren staatlicher Kunstakademien und Architekturinstitute gestützte Marktsegment der asketischen Moderne bereits weit überflügelt haben.



KunstHausWien, 1989-91, Hofansicht vor und nach der Umgestaltung



Das Argument, daß sich längerfristig die höhere Qualität dieser „publikumsfremden“ und von kleineren Gruppen mit sicherlich tiefster Überzeugung, ja Erbitterung vertretenen Tradition der Moderne gegenüber dem „massenwirksamen Kitsch“ durchsetzen werde, ist natürlich nicht ganz von der Hand zu weisen. Dabei gilt aber auch Arik Brauers Überlegung, daß diejenigen Kulturprodukte, die er polemisch „Rest- und Unkunst“ nennt, dem Kitschvorwurf, damit aber auch der positiven emotionalen Wirkungsmöglichkeit, sozusagen a priori enthoben sind.

Zugleich ist freilich der apokalyptische Schrecken nicht unbedingt als Zeitgeistrichtung längerfristig konservierbar – und das Bedürfnis breiter Bevölkerungsschichten, Kulturgüter (auch Architektur) als „Schmückung des Lebens“ zu genießen, kaum zu verleugnen. (Dieses hedonistische Element verbindet die Palastarchitektur von Knossos bis Versailles auch mit proletarischen Bauten wie den „Volkswohnungspalästen“ der Zwischenkriegszeit – und dem „Schrebergarten-Kitsch“). Wo der Eindruck entstehen kann, daß relativ kleine elitäre Cliques versuchen, den Zeitgeist, der in andere Richtungen zielt, mit aller Kraft „zurückzustauen“, treten aber jedenfalls gefährliche Spannungsphänomene auf.

Ernst Fuchs hat einmal im Gespräch mit dem Verfasser auf die fast völlige (west)mediale Ignorierung seiner Ausstellung in St. Petersburg im Februar 1993 verwiesen, die immerhin von 200.000 Menschen besucht wurde.<sup>60</sup> Fuchs hat weiterhin darauf gepocht, daß etwa der Kunstsammler Rudolf Leopold in der Nachkriegszeit seine wertvolle Sammlung von Kunst der Wiener Jahrhundertwende nur deshalb aufbauen konnte, weil damals etwa Gustav Klimt in Kunstkreisen als „Kitschmaler“ diskreditiert war, der mit seinen goldstrotzenden Bildhintergründen bloß der hedonistischen Selbstdarstellung der Oberschichten gedient habe. Fuchs hat mit diesen Aussagen die Vorausschau verbunden, daß der derzeit über staatliche oder halbstaatliche Instanzen die Hochkulturszene beherrschende „Traditionalismus der Moderne“ bald gegenüber den wahren Bedürfnissen des Publikums zusammenbrechen werde. Auch wenn man speziell zu Fuchs' neuerer Produktion durchaus kritisch eingestellt sein mag, ist ein solcher Versuch des Totschweigens, wie er derzeit teilweise auch bei Hundertwasser feststellbar ist, eine unvernünftige Kopf-in-den-Sand-Politik der Kulturspalten der Medien. Die Prophezeiung von Ernst Fuchs mag zum Teil Wunschdenken eines aus der „In-Szene“ heute ausgegrenzten Künstlers sein. Aber der – in elitären Hochkulturkreisen mindestens ebenso wie Fuchs perhorreszierte – Friedensreich Hundertwasser und seine internationale Massenpopularität zur Jahrtausendwende könnten in der Tat als reales Signal für eine tendenzielle Emanzipation des Zeitgeistes aus dem Korsett der Verfechter einer asketischen Moderne gelten. Nicht zuletzt deshalb, weil deren asketischer Gestus – etwa am Beispiel der in Architektenkreisen ab etwa 1990 fast uniformhaften „Schwarzkleidung“ – bei vielen längst zur elitären Pose erstarrt ist.

60 vgl. R. Schedlwy „Totschweigen oder vernichten? Die phantastischen Realisten und ihre kulturkritischen Gegner“ *Wz. Zeitung Extra*, 20.1.1995