

sche. Es erfolgte die Beschlagnahme und Enteignung der katholischen Preßvereine (Diözese Linz, Steyr-Umgebung, Salzkammergut) und der „Kauf“ der Druckerei Gutenberg. Damit hatte die Partei die Presselandschaft unter Kontrolle: der NS-Gauverlag war damit bereits im Sommer 1938 das größte Druck- und Verlagsunternehmen des Gaus Oberdonau. Die nahestehenden Bezirksblätter konnten noch einige Zeit erscheinen, wurden aber nach und nach durch den Gauverlag aufgesogen. Hauptblatt wurde die „Tagespost“, die allerdings 1944 in die dann einzige Tageszeitung „Oberdonau-Zeitung“ aufging. Die diversen Bezirksblätter (meist Wochenblätter) wurden parteiamtliche Blätter der NSDAP. Infolge dieser Maßnahmen und der Mangelercheinungen in der Kriegswirtschaft reduzierte sich die Zahl der Zeitungstitel. Gab es 1938 vier Tageszeitungen und 20 Wochenzeitungen, so waren es 1944 nur mehr eine Tageszeitung und seit 1941 acht Wochenzeitungen.

Ein eigener Abschnitt ist der Knebelung der Presse gewidmet (129–189). Auf sublimen und brutale Art wurde auf die Redakteure Druck ausgeübt, damit eine möglichst uniforme Presselandschaft entstand. Zum Teil kamen die Weisungen unmittelbar aus Berlin. Eine Bereicherung für die Zeitgeschichte auch über 1945 hinaus stellt das Kapitel „Zwischen Fanatismus, Anpassung, Resistenz und Widerstand. Biographische Studien“ dar (191–268).

Schon aus der Inhaltsangabe ergibt sich die Bedeutung dieses Werkes für unsere jüngere Geschichte, aber auch Gegenwart. Es sei allerdings darauf aufmerksam gemacht, daß sich die Arbeit weniger mit den Inhalten der nationalsozialistischen Pressepolitik beschäftigt. Vielmehr stehen die äußeren Abläufe der Ausschaltung, Gleichschaltung und Machtübernahme im oberösterreichischen Pressewesen im Mittelpunkt.

St. Pölten

Friedrich Schragl

schließt in einem kürzeren Beitrag eine Linzer Flugschrift von 1794 über die Zauberflöte. Unter dem Titel „Von Liberal zu National“ widmet H. Embacher dem Linzer Vereinswesen von 1848 bis 1938 eine umfangreiche Abhandlung.

Welche Blüten das Emanzipatorische treiben kann, zeigt die Einleitung, in der neben dem wiederholten „man/frau“ entgegen allen Regeln der deutschen Sprache sogar „Mitgliederinnen“ vorkommen (45). Die Studie geht auch auf das katholische Vereinswesen ein. S. 53 wird jedoch der Katholikenverein mit dem Katholischen Volksverein verwechselt. Auf jenen wird übrigens nicht eingegangen. Interessant ist der Hinweis, daß der 1849 gegründete Katholische Frauenverein „der erste Verein für Frauen in Linz“ war. S. 83 ist von der „Kontrolle der Erzdiözese“ die Rede, ohne daß klar wäre, was damit gemeint ist. Linz war jedenfalls nie Erzdiözese. Detailreich dargestellt werden im Rahmen des Themas die diversen deutschnationalen und antisemitischen Strömungen. Mit der „Ausschaltung“ des Judentums in Linz aus dem öffentlichen Leben und der Wirtschaft von 1938 bis 1945 beschäftigt sich M. John in einer gründlichen Studie. Einleitend wird relativ breit auch auf die Zeit vor 1938 eingegangen. Es wirkt erschütternd, daß es 1946/48, nach all dem, was vorangegangen war, „in Linz und Salzburg (noch) hohe Zustimmungsquoten zur nationalsozialistischen... Judenpolitik“ gab (166). Ebenfalls von der NS-Zeit handelt ein Beitrag von H. Kreczi, in welchem er die von ihm miterlebte Linzer Kulturpolitik von 1938 bis 1947 beschreibt. Es sind viele interessante Details, die der Verfasser damit der Vergessenheit entreißt.

Linz

Rudolf Zinnhobler

KUNST

■ ARCHIV DER STADT LINZ (Hg.), *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz* 1991. Archiv der Stadt Linz, Linz 1992. (319, zahlr. Abb.). Brosch.

Im vorliegenden Band des renommierten Jahrbuchs behandelt G. Pfeisinger unter der Überschrift „Industrie und gute Policey“ Fragen im Zusammenhang von „Staat, Ordnung und Wohlfahrt im ausgehenden 18. Jahrhundert“. Er kommt zum Ergebnis, daß damals „die Beförderung der ‚allgemeinen Glückseligkeit‘... im Ordnungstreben (der Zeit) vor die Beseitigung von Mißständen..., das Erreichen eines wohlgeordneten Gemeinwesens vor die polizeiliche Ent-störung“ gesetzt wurden. G. Fischer-Colbrie er-

■ OÖ. LANDESMUSEUM (Hg.), *Existenz und Rückbindung*. Zum religiösen Werk von Hans Fronius. (Kataloge des OÖ. Landesmuseums, Neue Folge 99). Linz 1995. (163, zahlr. Abb.). Geb. „Das Religiöse im Sinne einer Konfession finde ich für mich nicht verbindlich. Ich bin wahrscheinlich ein im Inneren zutiefst Hoffender“, sagte der 85jährige Künstler Hans Fronius knapp vor seinem Tod.

Das umfangreiche Œuvre des 1988 verstorbenen, österreichischen Malers wurde in den letzten Jahren vielfach kunsthistorisch aufgearbeitet und gewürdigt. Bisher weniger beachtet hat man einen zentralen Aspekt seines künstlerischen

Werks – den des Religiösen. Die große Zahl an biblischen Bildmotiven, vor allem in den späteren Lebensjahren, zeugt von der Bedeutung, die Fronius der Religion in seiner Kunst beimaß.

In der Publikation der Oberösterreichischen Landesgalerie mit dem Titel „Existenz und Rückbindung. Zum religiösen Werk von Hans Fronius“ wird das Versäumte nachgeholt. Neben zahlreichen farbigen Abbildungen von Fronius-Bildern zu biblischen Themen und Gestalten wie „Kreuzabnahme“, „Hiob“ oder „Der verlorene Sohn“ bietet das Buch verschiedene Aufsätze namhafter Autoren, darunter Peter Assmann, Wolfgang Hilger, Franz Hubmann, Monika Leisch-Kiesel, Ferdinand Reisinger und Günter Rombold, die den Dialog zwischen Kunst und Religion im Œuvre von Fronius aus jeweils unterschiedlicher Perspektive beleuchten.

Deutlich wird, daß es Hans Fronius nie um die reine Illustration biblischer Themen geht, vielmehr findet auf seinen Ölbildern und Zeichnungen eine tiefe künstlerische Auseinandersetzung mit Fragen menschlicher Existenz statt. An den biblischen Gestalten interessierten den „Existentialisten österreichischer Prägung“, wie Fronius von Ferdinand Reisinger bezeichnet wird, nicht ihre Heldenhaftigkeit, sondern die Fragilität und die Schwachstellen ihrer Persönlichkeit. So zeichnet er etwa „Pilatus“ auf einer Kreidezeichnung aus dem Jahr 1964 nicht als herrschaftlichen, römischen Statthalter – er zeigt ihn als einsamen, nachdenkenden Menschen, der, wie Peter Assmann es formuliert, in der „Passion Christi auf seine Beziehungslosigkeit hingewiesen wird“. Einsamkeit versus zwischenmenschliche Beziehung thematisiert Fronius auf nahezu allen Bildern: Auf dem großflächigen, expressiven Ölgemälde „Der verlorene Sohn“ aus dem Jahr 1985 hat der Heimkehrende seinen Kopf in den Schoß des Vaters gelegt, der seine Hand hält. Demgegenüber steht eine Radierung wie „Petrus und der Hahn“ aus dem Jahr 1979, auf der Petrus mit erschrockenen Augen und zweifelnd ob seiner Verleugnung – alleingelassen inmitten einer weitläufigen Landschaft – dargestellt ist. Daß Hans Fronius einer der engagiertesten, österreichischen Künstler im Ringen um einen Dialog von Kunst und Religion war, wird auch an vielen anderen Bildern wie „Hiob“ (1985) oder „Totentanz“ (1986) sichtbar.

Wien/Linz

Johanna Schwanberg

Kunst im Judentum – „Dies ist nicht ein provokanter Titel, sondern eine schlichte Tatsachenfeststellung.“ Mit diesen Worten eröffnet einer der Autoren, Kurt Schubert, seinen Beitrag zum Thema: „Jüdische Kultur als Bildkultur“. Von Reichtum und Differenziertheit dieser Bildkultur zeugt die exemplarische Bebilderung des jüngst vorliegenden Heftes von „Kunst und Kirche“. Diese Bildzeugen, die aus der Zeit der frühen christlichen Jahrhunderte bis in die unmittelbare Gegenwart reichen, sind überraschend und faszinierend. Sie räumen gründlich auf mit dem – offensichtlich fehlinterpretierten – alttestamentlichen Bilderverbot. Daß damit aber noch lange nicht alle Fragen gelöst sind, sich vielmehr erst stellen, davon zeugen die einzelnen – sich über die Bereiche Bildende Kunst, Literatur und Architektur erstreckenden – Beiträge.

Wann ist ein Kunstwerk „jüdisch“? Ist es der „jüdische“ Künstler, ist es der „jüdische“ Inhalt, ist es der „jüdische“ Kontext, der ein Werk als solches auszeichnet? Wann ist ein Inhalt „jüdisch“? – Zum Teil läßt es sich für frühe Bildwerke durch eine Bezugnahme auf rabbinische Schriftquellen belegen. Formal heben sich diese Werke von einerseits antiken, andererseits christlichen Beispielen aber nicht wesentlich ab, vielmehr scheinen hier durchaus auch lebendige Wechselbeziehungen bestanden zu haben. Wann, so läßt sich weiter fragen, ist ein Kontext „jüdisch“? In der Diaspora, in der Assimilation an eine „fremde“ Kultur, in der Bewahrung der „eigenen“ Tradition? Wie stark hat sich Auschwitz in die Zeugnisse – Zeugen? – der Kunst eingeschrieben?

Hinzu tritt die Notwendigkeit einer – von westlichen Medien ignorierten – Unterscheidung von „jüdischer“ und „israelischer“ Kultur – eine Differenzierung, die Doreet LeVitté-Harten in nüchterner Klarheit deutlich macht. Dabei ist, so die Autorin, israelische Kunst gar nicht einzigartig; sie ist entweder gut oder schlecht. Darin ist ihr mit Sicherheit zuzustimmen; irgendein -tum oder -ismus – gleichgültig welcher Couleur – hat ein Kunstwerk noch nie bedeutsam werden lassen; hierüber entscheidet allein das Wie seiner Gestaltung, seine formale Qualität und Komplexität. Hinzu tritt allerdings, was israelische Künstler betrifft, eine zusätzliche Schwierigkeit: Es fehlt die Tradition einer kunstinteressierten Öffentlichkeit mit dazugehörigem Sammlertum und Kunstmarkt, ein notgedrungen wesentlicher Faktor jeden Kunstschaffens. Dennoch – wenn es auch nicht durch Kriterien dingfest gemacht werden kann und sich daraus auch keine größeren Zusammenhänge herstellen ließen – „wird uns in begnadeten Momenten ein Einblick in die Eigentümlichkeit dieser israelischen Kultur ge-

■ KUNST UND KIRCHE 4/96: *Kunst im Judentum*. Heftredaktion Günter Rombold. Das Beispiel, Darmstadt (80, zahlr. Abb.). Einzelheft DM/sFr 21,-/S 130,-.