

NEUES MUSEUM

DIE ÖSTERREICHISCHE MUSEUMSZEITSCHRIFT



Das Wiener Kriminalmuseum

**Das schönste Theatermuseum
der Welt**

Klemens Brosch (1894 - 1926)

Carnuntum - Archäologiepark

**Das neue Museumsquartier
im Zentrum Wiens**

Konsequente Visualisierung

Reden ist Gold

**Rembrandt im
Kunsthistorischen Museum**

**Das "Büro für Angewandte
Geschichte"**

**Kunstgeschichte
interdisziplinär**

**Journal mit
Ausstellungskalender**

tell me



TONBANDFÜHRUNGEN

aUDIO **a**RT – Tonproduktionen, 1160 Wien
Büro: 1020 Wien, Stuwertstraße 6/14
Tel.: (0 222) 310 22 36

Geschätzte Leserinnen! Geschätzte Leser!

Als im Rahmen der Oktoberrevolution 1848 am 31. Oktober von Fürst Windischgrätz die innere Stadt beschossen wurde, durchschlug eine Kugel auch den Dachboden der Hofbibliothek und zerstörte große Teile der dort untergebrachten k.k. zoologischen und ethnographischen Sammlungen. Mit dieser an sich äußerst bedauerlichen Zerstörung ersparte die Geschichte allerdings den nachfolgenden Museumsdirektoren des Naturhistorischen Museums die Peinlichkeit, sich mit drei menschlichen Präparaten, darunter jenes des berühmten Angelo Soliman, als „wissenschaftlichen Sammlungsobjekten“ weiterhin beschäftigen zu müssen.

Über 130 Jahre später, Anfang der 70er Jahre wurde auf Anordnung des damaligen ägyptischen Präsidenten Anwar Sadat der berühmte Mumienaal des ägyptischen Museums in Kairo geschlossen, um die zum Teil ausgewickelten mumifizierten Körper der ägyptischen Pharaonen nicht länger den profanierenden und neugierigen Blicken tausender Touristen auszusetzen. Auch in den meisten anderen ägyptischen Sammlungen ist man inzwischen dazu übergegangen, mumifizierte Leichen, wenn überhaupt, nur in dezenter Weise und dem wissenschaftlichen Anliegen entsprechend zu präsentieren.

Anders in Wien. Als im Dezember 1991 das „Kriminalmuseum“ eröffnet wurde, wurde in allen Medien darüber berichtet und vor allem ein Foto präsentiert: Es zeigt den Wiener Polizeipräsidenten bzw. dessen Kopf beim neugierigen Betrachten des Kopfes einer im 19.

Jahrhundert hingerichteten Mörderin. Da die Medienberichte sonst kaum Inhaltliches über das Museum mitgeteilt haben, war die Rechnung des Ausstellers offensichtlich aufgegangen. Geisterbahneffekt und Gruselatmosphäre entfalten ihre volle Wirkung und faszinieren alle „Herrn Karls“ unserer schönen Stadt. Es ist nur die Frage, ob dies auch im Interesse eines Museums sein kann und ob hier der Begriff „Museum“ nicht mit unlauteren Mitteln ad absurdum geführt wird. Ist schon das bisherige Kriminalmuseum in Schloß Scharnstein ein Musterbeispiel eines Museums, wie es nicht sein soll – und hohe Besucherzahlen sind hier kein Argument –, so scheint auch in Wien dasselbe Konzept „aufgegangen“ zu sein, worüber in diesem Heft berichtet wird. Es ist zu fragen, inwieweit der österreichischen Kriminalgeschichte, vor allem aber auch der wissenschaftlichen Kriminologie mit einem Museum dieser Art gedient ist. Internationale Beispiele in London und Washington zeigen andere Wege auf, mit denen man sich zumindest hätte auseinandersetzen müssen.

Ich bitte unsere Leser um Verständnis, wenn ich anstelle eines allgemeinen Editorials die Gelegenheit genützt habe, hier im Interesse aller österreichischen Museen wie ich meine – einer gewissen Verbitterung Ausdruck zu verleihen. Lassen Sie mich zum Abschluß dazu ein im Wiener fürstbischöflichen Archiv aufbewahrtes Dokument aus dem Jahre 1796 auszugsweise zitieren, wo es in Hinsicht auf die geplante Präparierung von Angelo Soliman heißt: „Es ist bei kultivierten Völkern allgemein Sitte, ja der

Wohlstand und die Schamhaftigkeit fordern es, daß die Blöße menschlicher Körper dem Auge nicht bloßgestellt, sondern im Leben von Kleidern, nach dem Tode aber von der Erde bedeckt werde, wovon nur der wichtige Nutzen, der für die Menschheit aus der Zergliederungskunst und den anatomischen Versuchen durch die Ärzte geschafft wird, eine Ausnahme gestatten mag, nicht ebenso aber die Befriedigung des lüsternen Auges und die Neugier...“

Dem ist eigentlich nichts mehr hinzuzufügen.

Das vorliegende Heft versucht wieder mit einer möglichst breiten Themenpalette wichtige Einzelbereiche der Museen und ihre Probleme darzustellen. Die zahlreichen Neuentwicklungen, wie etwa Österreichs erster Archäologiepark oder das geplante Museumsquartier im Zentrum Wiens lassen etwas von der Aufbruchsstimmung erahnen, die die österreichische Museumsszene nach wie vor bestimmt. Es wäre zu wünschen, daß es uns gelingt, etwas von dieser Atmosphäre zu vermitteln, wobei wir die erneute Bitte an Sie richten dürfen, Ihr Interesse in den für die österreichische Kultur so bedeutsamen Institutionen dadurch zum Ausdruck zu bringen, daß Sie das „Neue Museum“ alsbald abonnieren und Ihren Freunden weiterempfehlen.

In Verbindung mit allen guten Wünschen zum neuen Jahr 1992

Ihr

Wilfried Seipel

Generaldirektor des
Kunsthistorischen Museums, Wien

Inhalt Neues Museum 4/1991

Seite 6	Schauplatz 1 Die Kleinen Das Wiener Kriminalmuseum	Mag. Brigitte Rath, Historikerin, Wien
Seite 8	Schauplatz 2 Die Fremde Bilder, die aus dem Rahmen fallen "Fragments" (1991) von Ivan Chujkov	Joachim Rönneper, Konzeptkünstler, Köln
Seite 10	Schauplatz 3 Theatermuseum, Wien Das schönste Theatermuseum der Welt	Dr. Oskar Pausch, Direktor des Theatermuseums, Wien
Seite 15	Schauplatz 4 Bestandsaufnahme -Zukunft Klemens Brosch (1894 - 1926) Eine Retrospektive im Stadtmuseum Linz/Nordico	Dr. Elisabeth Nowak-Thaller, Kunsthistorikerin, Neue Galerie, Li
Seite 20	Carnuntum Österreichs erster Archäologiepark	Dr. Sylvia M. Patsch, Kulturjournalistin, Wien
Seite 24	Das Museum des 20. Jahrhunderts zeigt sich von einer unbekannten Seite	Dr. Henriette Horny, Kunsthistorikerin Museum moderner Kunst, Wien
Seite 27	Das neue Museumsquartier im Zentrum Wiens Ein Aufruf.	Dr. Dieter Bogner, Konzeptkoordination Museumsquartier, Wien
Seite 32	Schauplatz 5 Museumspädagogik Konsequente Visualisierung? Bildstatistik - Bildsprache - Museen der Zukunft	Mag. Hadwig Kräutler, Museumspädagogin, Wien
Seite 36	Reden ist Gold	Günther Schultschik, audio art, Wien
Seite 39	Schauplatz 6 Wissenschaft Rembrandt im Kunsthistorischen Museum Die Gemälde Rembrandts und die Forschungen des Rembrandt Research Projects	Dr. Karl Schütz, Direktor der Gemäldegalerie, Kunsthist. Museum, Wien
Seite 42	Das "Büro für Angewandte Geschichte"	Dr. Severin Heinisch, Dr. Ulrike Weber-Felber, Büro für Angewandte Geschichte, Wien
Seite 46	Kunstgeschichte interdisziplinär	Dr. Martina Sitt, Kunsthistorikerin, Aachen-Wien
Seite 49	Das Kunsthistorische Museum als Denkmal und Gesamtkunstwerk	Liesbeth Waechter-Böhm, Kulturjournalistin, Wien
Seite 52	Schauplatz 7 Literatur Verzeichnis der Gemälde Die Gemäldegalerie des KHM, Wien	Dr. Karl Schütz
Seite 54	Veröffentlichte Kunst	Mag. Peter Kraml, Kulturjournalist, Linz
Seite 55	Konservierte Welt	
Seite 56	Schauplatz 8 Journal /Ausstellungskalender Journal	
Seite 60	Ausstellungskalender	

Impressum:

Verleger und Herausgeber:
Österr. Museumsbund, Burggasse 5, 1010 Wien
Schriftleiter: Dr. Wilfried Seipel
Redaktion: Mag. Renate Plöchl
Lektorat: Mag. Silvia Fuchshuber
Druck: Holzhausen, Wien

Offenlegung nach §25 Mediengesetz: Berichterstattung über aktuelle Fragen des Museumswesens, Ausstellungen, Museologie, Wissenschaft, Architektur, Restaurierung, Didaktik, Öffentlichkeitsarbeit

Fotografen und Bildquellen

S. 5 Kraml; S. 6 u. 7 Bundespolizei /ektion Wien, Dokumentationsgruppe /Foto; S. 8 u. 9 J. Rönneper; S. 10 u. S.11 Th. Reinagel, S. 12 Ertl, S. 13 J. Kräftner; S.15-17 OÖ Landesmuseum, S.18 Stadtmuseum, Linz; S.20-23 Museum Carnuntum; S.24 u. 25 MmK, Wien; S. 27 u. 30 Ortner & Ortner; S.36 audio art; S.39-41 KHM; S. 42-45 Büro für Angew. Geschichte; S. 46 u. 47 Kunsthistorikerverband; S. 50 KHM; S. 53 Vlg. Brandstätter; S. 57 Neuerwerbungen, Akademie d. bildenden Künste, Wien

Die von den Autorinnen und Autoren gezeichneten Texte müssen nicht der Meinung des "Neuen Museum" entsprechen.

Theatermuseum, Wien
Foto: Dr. Kräftner



Bleibend nach unserem Tod sind die Dinge, die einst uns gehörten, die uns umgaben und prägten, die unser Denken herausforderten, die unseren Taten im Weg waren und bestimmten.

Michael C. Glasmeier. "Das Auge der Seele, Ding, Museum, Installation." in: Die erloschene Seele. Hg.: Kamper und Wulf, Berlin: D. Reimer Vlg., 1988, S. 280

Das Wiener Kriminal- museum

Brigitte Rath

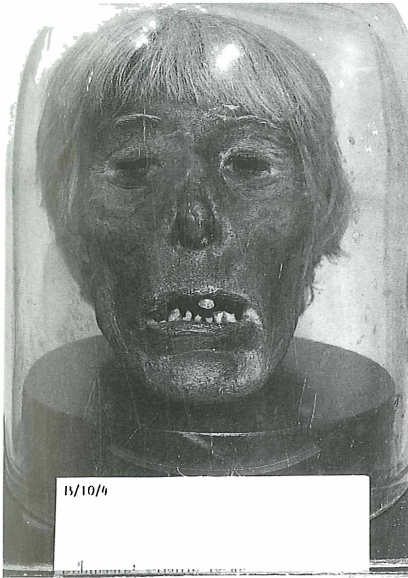
In Wien versuchen kleine Privatmuseen einen Markt zu finden. Wurde vor einigen Jahren das Puppenmuseum eröffnet, so hat im November dieses Jahres das "Wiener Kriminalmuseum" seine Tore geöffnet. Die Betreiber des Strafrechtsmuseums (nun Österreichisches Kriminalmuseum) in Scharnstein konnten ihre Bestände mit Relikten des - Ende des 19. Jahrhunderts gegründeten und 1939 aufgelösten Wiener Polizeimuseums verbinden. Eines der ältesten original erhaltenen Häuser des 2. Bezirks, das von Regina Seyrl erworben und renoviert wurde, dient nun mit einer Ausstellungsfläche von 600 m² dem Museum als Standort. Die Professionalität der Museumsgestalter Regina und Harald Seyrl läßt sich nicht nur daran ablesen, daß Scharnstein zu den bestbesuchten Museen Oberösterreichs zählt, sondern auch an der Gestaltung des Wiener Kriminalmuseums. Der zeitliche Rahmen des präsentierten Materials erstreckt sich vom "alten Wien" (in diesem Fall das 16. und 17. Jahrhundert) bis in die 2. Republik. Die Quellen und Objekte setzen sich zu einem we-



Darstellung eines Mordfalls

sentlichen Teil aus Pressematerial, aber auch aus Berichten und "Realien" der Justiz zusammen. Daß dabei gleichsam "natürlich" die Sicht der Opfer und Täter zu kurz kommt, ist klar. Die Räume sind von A bis S durchnummeriert. In jedem Raum charakterisieren schwarzumrandete Tafeln das Zeitgeschehen, auf den rotum-

randeten Tafeln wird das kriminelle Geschehen präsentiert. Zurückhaltung haben die Präsentatoren mit erläuternden Kommentaren geübt, die die Sicht "von oben", die durch das verwendete Material gegeben ist, relativieren würden. Von Hexenwesen über Judenverfolgung, Räuberbanden, das Kaiserattentat



1853, Banknotenfälschung, Gift-, Dienstmädchen-, Vater-, und Gattenmorden bis zu Kindesunter-schiebung und der Präsentation eines Geheimbordells reicht die Palette der dargestellten Kriminalität. Der Schwerpunkt auf "Bluttaten" - so spektakulär und gut dokumentiert sie auch sein mögen - läßt bisweilen eine "Alltags-" oder

Kleinkriminalität vermissen. Wie unscharf bisweilen die Definition von Kriminalität ist, kann auch daran gesehen werden, daß sowohl den "Jakobinerprozessen" als auch der 1848er Revolution und dem Ringtheaterbrand breiter Platz eingeräumt wird. Von den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts bis zur 2. Republik erfolgt eine jährliche Darstellung der spektakulärsten Fälle, die durch ihre Materialfülle dem Betrachter ausreichend Zeit und großes Interesse abverlangt. Ein wesentlicher Teil des präsentierten Materials ist der Entwicklung der Justiz gewidmet. Anhand der Darstellung von Hinrichtungsstätten des 16. Jahrhunderts, der Entwicklung der Polizei bis zur Anthropometrie (Wissenschaft von den Maßverhältnissen am menschlichen Körper) und Daktyloskopie (Fingerabdruckverfahren) kann deutlich der Einstellungswandel der Obrigkeit ge-



genüber Verbrechensbekämpfung nachvollzogen werden. Obwohl einzigartiges Fotomaterial ab den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts Lebensverhältnisse von Unterschichten und Außenseitern beleuchtet, bleibt die Intention der Gestalter - soziale Probleme und gesellschaftliche Ächtung aufzuzeigen manchmal auf der Strecke. So werden zwar Lebensverhältnisse aus einer anderen Perspektive gezeigt, jedoch noch immer mit dem Auge der Justiz = der Machthaber.

Die Präsentation des Materials ist sinnlich gut nachvollziehbar, bisweilen kann der/die Betrachter/in sich einem "Grusel" nicht entziehen.

*Wiener Kriminalmuseum,
Große Sperlasse 24
Öffnungszeiten: täglich außer Montag
10.00 - 17.00 Uhr;
Museumsshop; Museumscafe wird ein-
gerichtet, Wechselausstellungen sind ge-
plant.*



Schauraum im Kriminalmuseum

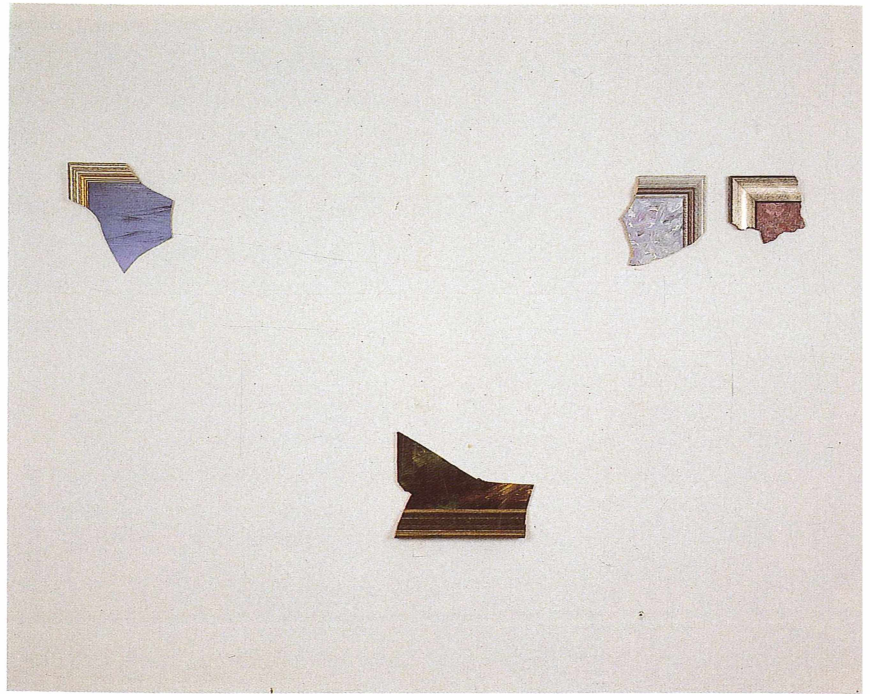
Bilder, die aus dem Rahmen fallen

**“Fragments” (1991)
von Ivan Čujkov**

Joachim Rönneper

“Auch Bilder sind Gläser, höchst eigen gefüllte, die der Blick trinkt, in die er eindringt und zuweilen nicht nur als Blick. So daß der Rand zu verschwinden scheint, der hier der Rahmen ist.” Ernst Bloch. Der zweimal verschwindende Rahmen.

Die Objekte “Fragments” des russischen Malers Ivan Čujkov, die aus abgesägten Rahmenecken und abgebrochenen Bildteilen bestehen, stellen auf den ersten Blick ein bruchstückhaftes Puzzle, ein verblüffendes Geduldspiel geschicklicher wie gedanklicher Phantasie dar. Es gilt einem Rätsel gleich, Bild und Rahmen, Bilder und Raum innerlich aus- und fortzuführen. Čujkov regt den Betrachter an - und vielleicht auf - seine Bilder imaginär ohne Pinsel auszumalen. Die stilisierten - fragmentarischen Objekte scheinen noch nicht vervollständigt und doch schon vollendet, denn innere Absicht und äußere Ansicht



Ivan Čujkov, “Fragments”

kommen künstlerisch überein, bilden ein polares Bild zwischen räumlicher Begrenzung und verinnerlichter Entgrenzung. Ein Bild ufert aus, fällt aus dem Rahmen - im Rahmen.

Die Geschichte der Bilderrahmen beginnt mit dem beweglichen Bild der Neuzeit, das sich mehr und mehr loslöst vom örtlich fixierten Tafel- und Wandbild, dessen Ursprünge bereits in der Antike liegen. Das Verhältnis von Architektur und Dekoration, Design und Innenausstattung thematisieren auch die Spiegel- und Bilderrahmen im Wechsel der Malerei- und Möbelstile. Leonardo da Vinci fertigte Arbeiten für bereits bestehende Rahmen an, Rembrandt skizzierte Rahmen für seine Bilder. Viele Museen gaben vom Barock bis ins 19. Jahrhundert allen Bildern einer Sammlung ei-

nen einheitlichen Rahmen. Die Impressionisten, die im Erkennen neuer Sichtweisen malten, übermalten zum Teil selbst die Rahmen ihrer Bilder. Joseph Kosuths Arbeit “Rahmen - eins und drei” von 1965 umfaßt einen schwarzen Rahmen, eine fotografische Abbildung in Originalgröße des Rahmens sowie eine lexikalische Definition des Rahmens, in der es u.a. aus dem englischen übersetzt heißt: “frame”, der Rahmen, die Erfindung; (also) einrahmen und erfinden. In diesem Sinne erfordert Čujkovs serielle Arbeit “Fragments” sinnliche Kombinationen und assoziative Beobachtungsgabe, denn die Fähigkeit, sich auch auf ein Ausgelassenes einlassen zu können, bestätigt sich konkret wie illusionär an und in seinen Objekten. Und auf die in tausend Räumen schon tausend-



Ivan Čujkov, "Fragments"

fach (ab)gestellte Frage, leider hört man sie mehr als daß man sie sieht und durchschaut, was der Maler oder auch Dichter denn mit seiner Arbeit überhaupt sagen möchte, antwortet Čujkov visibel mit angefüllter Leere, indem er eigene mit und durch andere Vorstellungen inszenieren läßt.

Das Zusammenspiel von Bild zu Rahmen, das sich vergleichsweise wie die Tür zu einem Zimmer oder wie das Fenster zu einem Ein- und Ausblick darstellen mag,

impliziert räumlich die nicht minder bedeutsame Verknüpfung zwischen Bild und Bild, von ungerahmtem Platz zu rahmenloser Leere.

War die Beschaffenheit der Wände ehemals maßgeblich für die Anbringung eines Bildes, orientiert man sich seit dem 19. Jahrhundert an einer optimalen Hängung der Bilder für den Betrachter. Čujkovs gerahmte Bildfragmente plaudern auch hier aus der Schule der Inspiration, spielen sie

doch voller Varianten mit der Kunst der Bilderhängung.

Nehmen wir die bestmögliche Hängung eines Bildes in Augenhöhe an, müßten wir zuvor die Mitte eines Bildes bestimmen können. Augenmaß reicht aus. Wo aber liegt die Mitte eines scheinbar unsichtbaren Bildes, dessen Umsäumung sich im Ansatz ausnimmt wie ein Loch ohne Rand?

Ein Bild, das wir uns möglicherweise ein Leben lang machen... Wo fängt es an? Wo hört es auf?

Das schönste Theater- museum der Welt

Oskar Pausch

Am 26. Oktober fand die Neueröffnung des Österreichischen Theatermuseums im Wiener Palais Lobkowitz statt - mit einem open house und einer Vielzahl verschiedenster Musik- und Bühnenproduktionen, die fast sieben-tausend Besucher anlockten. Dazu läßt sich nach zweimonatigem Betrieb ergänzen: Unser neues Haus wird von der Öffentlichkeit voll angenommen, und besonders erfreulich sind die Kommentare ausländischer Fachkollegen, für die Österreich nun "das schönste Theatermuseum der Welt" besitzt.

Tatsächlich gehört das Palais Lobkowitz - untrennbar mit dem Namen Johann Bernhard Fischer von Erlach verbunden - zu den edelsten Profanbauten der Stadt.



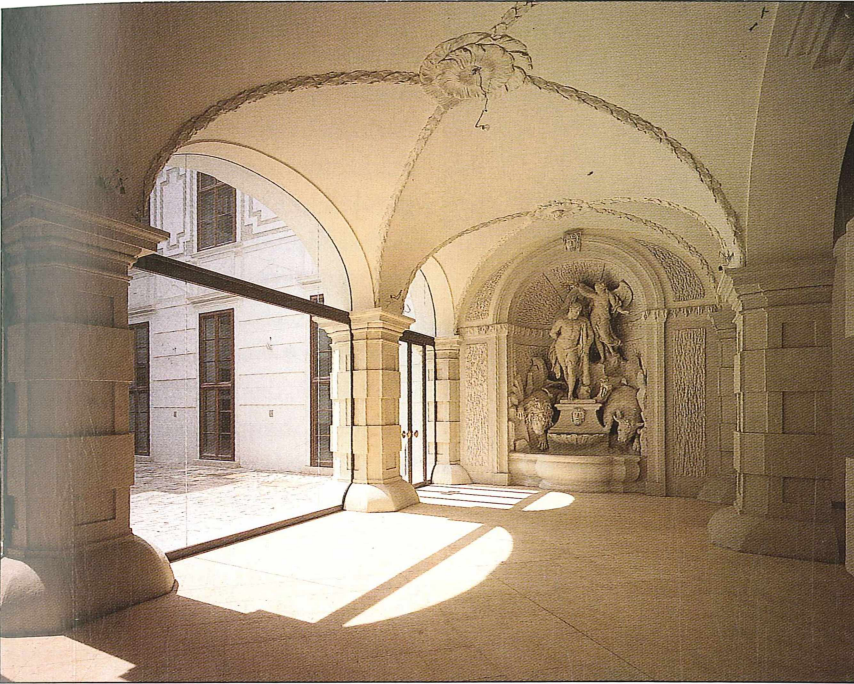
Palais Lobkowitz, Portal

Kulturhistorisch von größter Bedeutung ist der Eroicaaal, welcher um 1729 seine heutige Form bekam. Das von Jacob van Schuppen gemalte Deckenprogramm deutet an, daß hier ursprünglich die Fest-sitzungen der eben gegründeten kaiserlichen Maler- und Bildhau-erakademie stattfanden. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhun-derts dürften hier Christoph Gluck und Philipp Emanuel Bach musi-ziert haben. 1804 bzw. 1807 folg-

ten die Uraufführungen von Beethovens Dritter und Vierter Symphonie. Last not least wurde hier am 26. Oktober 1991 eine Kla-rinettensuite Gottfried von Ei-nems aus der Taufe gehoben.

Dazu gibt es zumindest noch zwei Hauptgründe, welche die neue räumliche Lösung als be-sonders glücklich scheinen lassen:

1. Das Palais Lobkowitz liegt museumsstrategisch ideal auf ei-ner Fremdenverkehrs- und Kul-



Grotten-Nische mit Herkules-Brunnen, Eingangshalle

turachse zwischen Staatsoper, Albertina, Österreichischer Nationalbibliothek und Spanischer Reitschule.

2. Es war möglich, die Raumstruktur des Barockbaus ohne jede Änderung der Bausubstanz für Studien- und Dokumentationszwecke (Lesesaal, Magazine usw.), aber auch die elastischen Erfordernisse des Ausstellungsbetriebes zu nutzen. Aus diesem Grund hat die Revitalisierung nur etwa 83 Millionen Schilling gekostet, obwohl sie mit allen Höhen und Tiefen ärarischer Bauabwicklung - neun Jahre dauerte. Heute gilt das Österreichische Theatermuseum als eine der wichtigsten Dokumentationsstätten zum Art du Spectacle: "Manuscripts, programs, documents, scene and costume designs, paintings, sketches and autographs etc. over

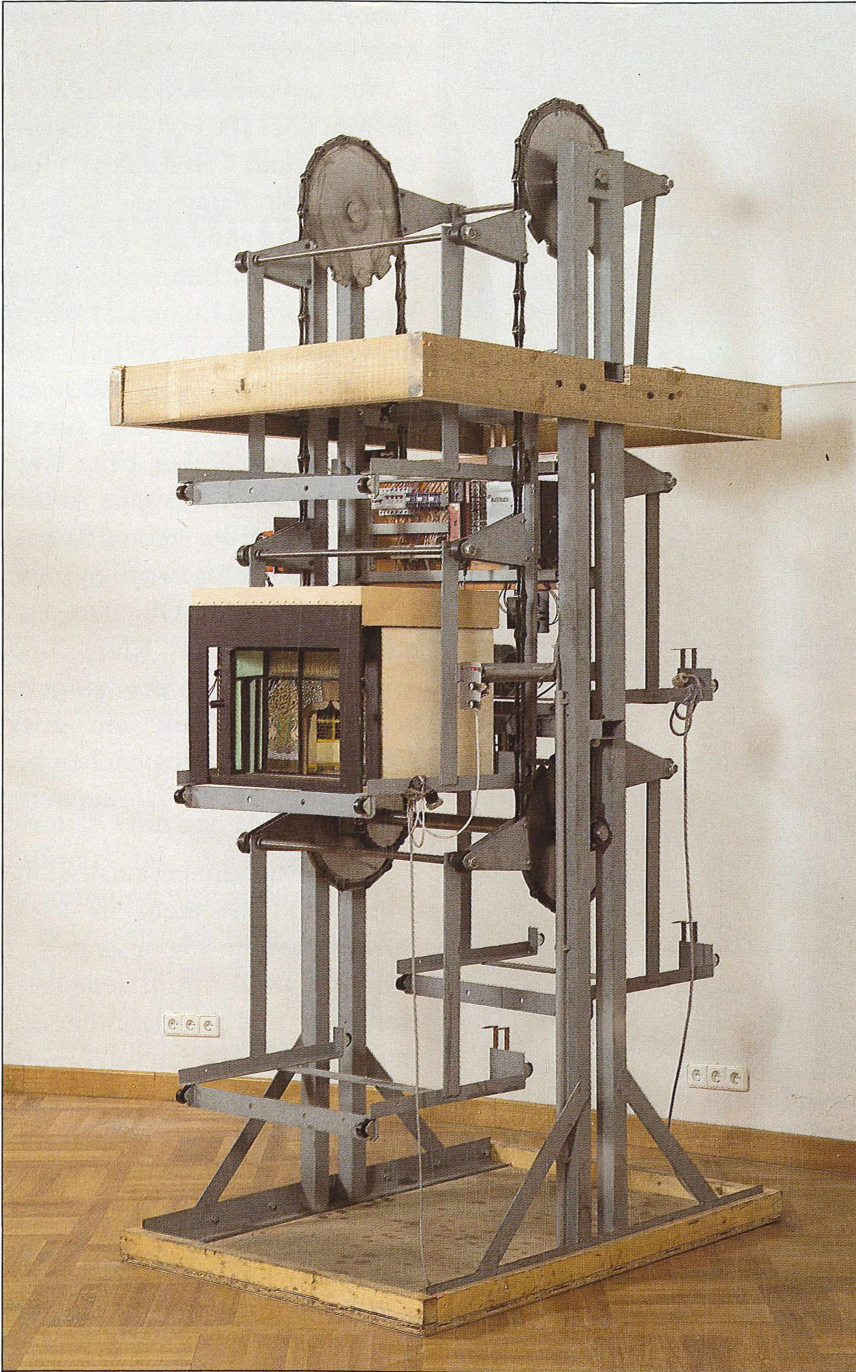
1,200.000 items - the largest theater collection in the world" (Wallace Dace, National Theaters in the larger German and Austrian Cities, New York 1981).

Die Bestände reichen bis in das 15. Jahrhundert zurück, die Fachbibliothek mit über 70.000 Bänden ist frei zugänglich. Die Spezialsammlungen sind - aus Gründen des Objektschutzes - nur nach Voranmeldung zu benützen. In der Sammlung von Autographen und Nachlässen finden sich u.a. Originale von Beethoven, Goethe, Richard Wagner, Richard Strauss, Gustav Mahler usw. Das einzige Werksautograph Franz Kafkas in Österreich ist Teil der berühmten Sammlung von Dichterhandschriften, die Stefan Zweig unserem Institut vor der Flucht 1938 vermacht hat. Weitere wichtige Legate: Hermann Bahr / Anna

Bahr-Mildenburg, Hugo Thimig, Max Reinhardt, Alfred Roller usw.

Von unikatlicher Bedeutung sind die weit über 100.000 Handzeichnungen und Graphiken mit Schwerpunkt Barock und 20. Jahrhundert. Erwähnt seien die Werke italienischer Bühnenkunst am Wiener Hof von Ludovico Ottavio Burnacini, Antonio Bertoli, der Galli-Bibienas, für unser Jahrhundert etwa Gordon Craig, Alfred Roller, Caspar Neher, Fritz Wotruba, aber auch russische Avantgarde und eine der größten Sammlungen von Broadwayfigurinen. Die Kollektion von Ölbildern, u.a. mit Werken Gustav Klimts und Anton Koligs umfaßt zumeist Schauspielerportraits, die etwa 700.000 Theaterfotos reichen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zurück.

Bei den dreidimensionalen Objekten sind die mehr als 1.000 Bühnenmodelle von besonderem Interesse. Im Zentrum stehen Historismus und 20. Jahrhundert, doch reicht der Bogen von Lorenzo Sacchetti bis zu Wieland Wagner und Alfred Hrdlicka. Die Kostüm- und Requisitensammlung setzt auf Erlesenes, da schon aus Platzgründen selten versucht wurde, ganze Ausstattung zu erwerben. Dafür besitzen wir Einzelkreationen von Hans Makart, Oskar Kokoschka, Caspar Neher oder Fritz Wotruba, insgesamt mehr als 600 Objekte. Die Quisquilienammlung enthält vom Paravent bis zum Hörrohr - Zeugnisse der Schauspieler- und Theatervereinerung. Besonders groteske



Paternoster-Turm mit Bühnenmodell

“Devotionalien” sind z.B. ein Schuhabsatz, den Gerhart Hauptmann auf der Bühne des Burgtheaters verlor oder - man verzeihe - das Gebiß von Josef Kainz.

Für Expositionen stehen gleichzeitig mindestens vier Areale zur Verfügung. Im Parterre-Rondeau stellt sich das Österreichische Theatermuseum mit einem Gang

durch die Geschichte der darstellenden Kunst. Dabei geht es weniger um ein theatralisches Kulinarium als um die Vermittlung der stark emotionalen Reize von Originalen in Spannung mit modernster (High-)Tech. Thematische Höhepunkte sind Johann Joseph Fuxens Huldigungsoper “La Costanza e Fortezza” für Karl VI., Prag 1723, das Burgtheater, Fanny Elßler, Johann Nestroy, die Wiener Ausstellung für Theatertechnik 1924, Wieland Wagner. Die innovativen Klammern dieser Auswahl sind zunächst fünf Paternostertürme, Konstruktionen, die gemeinsam mit der Firma Wagner-Biro entstanden. Damit lassen sich auf Knopfdruck je sechs Bühnenmodelle zu einem bestimmten Thema generieren. Dazu kommt eine interaktive Bildplatte (Iconomics/ Dr. Titus Leber), die - auf dem Bildmaterial unserer Institution aufbauend - einen mühelosen Gang durch drei theatralische Jahrhunderte ermöglicht.

Ebenfalls mit Zugang vom Parterre gibt es - wohl erstmalig auf der Welt - ein Theatermuseum für Kinder einen Ort, an dem das Wesen des Theaters, das “personare”, in sinnlich-spielerischer Weise vermittelt werden soll. Zu diesem Zweck werden - neben einer kleinen Probephühne erstklassige Objekte, vom Funktionsmodell bis zum Bühnenkostüm, verwendet. “Learning by doing” ist die Devise, damit sollen die jüngsten Besucher, die das Kindertheatermuseum übrigens über eine Rutsche erreichen, auf ande-

re Aktivitäten des Hauses aufmerksam gemacht werden.

Im Parterre befinden sich weiters Räumlichkeiten für Wechselausstellungen. Derzeit läuft bis April die Exposition "Lobkowitzplatz 2. Geschichte eines Hauses". Sie wird von "Amerikanischen Filmzeichnungen der zwanziger Jahre" abgelöst, "Russische Avantgarde" und eine "Jura Soyfer-Ausstellung" sollen folgen.

Das erste Stockwerk bietet neben der Lesesaalzone - den eigentlichen Schwerpunkt musealer Aktivität: Eine Kette repräsentativer Räume rund um den Eroica-saal soll längerwährende Großausstellungen mit umfassender Thematik aufnehmen. Als Thema für die Eröffnung des neuen Hauses haben wir ganz bewußt das Thema "Alfred Roller und seine Zeit"

ausgewählt. Im heutigen Kulturbewußtsein ist Alfred Roller (1864

1935) vor allem als jener Bühnenbildner verankert, der - anders als seine Zeitgenossen Adolphe Appia oder Gordon Craig - die revolutionären Vorstellungen einer "Entrümpelung der Bühne" voll in die Praxis umzusetzen vermochte. Die bedeutendsten Theaterleute waren seine Partner:

Gustav Mahler, Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss, Gerhart Hauptmann oder Max Reinhardt, um hier nur einige zu nennen. Weit weniger geläufig ist die mächtige Position, die Roller schon seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts im Kulturmanagement einzunehmen begann. Er ist Mitbegründer und zeitweilig Präsident der Secession sowie Redakteur des "Ver Sacrum" gewe-



Teschner-Puppe

sen und organisierte u.a. 1902 die wichtige Beethoven-Ausstellung. Von 1909 bis 1934 leitete er die Kunstgewerbeschule, die auch nach dem Ersten Weltkrieg zu den wichtigsten Schaltstellen des mitteleuropäischen Kulturbetriebes zählte. Nicht vergessen sei schließlich, daß Alfred Roller Mitbegründer der Salzburger Festspiele war. Sein Œuvre, das von der freien Malerei ausging, umfaßt auch das weite Spektrum der angewandten Kunst, vom Vorsatzpapier bis zum Kinderspielzeug. Für eine Slevogt-Ausstellung schuf er 1897 das erste moderne Wiener Künstlerplakat - und noch heute tragen die Professoren der Innsbrucker Alma Mater Talare nach seinem Entwurf. 1986 gelang unserer Institution die Erwerbung des Nachlasses Roller, dessen Kernbestand etwa 1.350 Bühnenbilder umfaßt und das sogenannte "Archiv", sehr bewußt gesammelte Korrespondenzen - ein einmaliges Kompendium zur mittel-



Eroicaaal Deckenfresko, Ausschnitt

europäischen Kulturgeschichte. Zwei Gründe haben uns bewogen, das neue Haus mit einer Roller-Exposition zu eröffnen:

1. Der Wiener Aufbruch "um 1900" kann nunmehr anhand erstklassigen und vielfach unbekannten Materials um einen wichtigen Aspekt bereichert werden.

2. Es ist reizvoll, erstmals auch den großen Universalisten Alfred Roller wenigstens anzudeuten, wenngleich naturgemäß die theatralischen Arbeiten im Zentrum stehen.

Zu allen Möglichkeiten für Dokumentation und Präsentation bietet das Palais Lobkowitz auch ideale Voraussetzungen für Veranstaltungen. Ein exklusives Angebot ist der Eroicaaal; der große Barockhof wird im Sommer ein idealer Rahmen für alle Formen der darstellenden Kunst sein, und schließlich besitzen wir einen multifunktionalen Saal speziell für Symposien, Vorlesungen, Kinovorführungen usw.

Im ersten Stock befindet sich übrigens auch ein Richard-Teschner-Raum mit dem berühmten Figurenspiegel, in dem die rekonstruierten Spiele des Wiener "Puppen-Großmeisters" vorgeführt werden können.

Die Geburtsstunde des Österreichischen Theatermuseums liegt de facto im Jahr 1922, als im Prunksaal der Nationalbibliothek eine Ausstellung "Komödie" unter der Patronanz von Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss und Alfred Roller stattfand. Kurz

darauf konnte die damals größte private Theatraliasammlung von Hugo Thimig erworben werden, aufgrund der Inflation ein Bombengeschäft für die junge Republik. Erster und bis 1953 installierter Direktor der damaligen Theatersammlung war der Polyhistor Joseph Gregor, ein genialer Sammler, der u.a. auch als Librettist der Straussopern "Daphne", "Friedenstag", "Die Liebe der Danae" bekannt wurde. Seine Vielseitigkeit hat das Sammlungsprofil geprägt: Qualität und Internationalität, bisweilen ganz bewußt auf Kosten der Systematik, museale Ambitionen. Folgerichtig kam es 1931 zur Gründung eines Bundestheatermuseums, das bis 1938 im linken Flügel des Burgtheaters einige Räume besaß. Erst 1976 wurde dann - nach jahrzehntelangen bürokratischen Rangierfahrten - ein "Österreichisches Theatermuseum" in einer Großwohnung des Hauses Hanuschgasse 3 installiert. Selbstredend war auch diese Lösung - wie alle bisherigen Aktivitäten - als Provisorium gedacht, was viel dazu beitrug, die Neugründung zum unbekannten Wesen unter den Österreichischen Bundesmuseen zu machen. Beispielsweise wurde noch 1986 in einer Wiener Ausstellung "Hommage à Oskar Werner", die unter dem Ehrenschatz eines Unterrichtsministers stand, die Forderung ventiliert, "...ein in Wien noch fehlendes Theatermuseum zu errichten!"

Mit der Übersiedlung in das Palais Lobkowitz konnte ein fast

siebzig Jahre währendes Problem doch noch gelöst werden, zumal da auch die entsprechende innere Reorganisation stattfand. Die ehemalige Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek wurde mit dem Österreichischen Theatermuseum vereint, dessen alte Lokation (Hanuschgasse 3, schräg vis-à-vis vom Palais Lobkowitz) aber gehalten werden konnte. Dort sind jetzt - und erstmals in zeitgemäßer Präsentation die Gedenkräume für Carl Michael Ziehrer, Emmerich Kalman, Hugo Thimig, Josef Kainz, Hermann Bahr, Anna Bahr-Mildenburg, Max Reinhardt, Caspar Neher, Teo Otto und Fritz Wotruba untergebracht. Ein Wotruba-Zentrum mit dem gesamten szenischen Nachlaß des Bildhauers ist im Aufbau.

Öffnungszeiten:

Dienstag - Sonntag: 10.00-17.00 Uhr

Bibliothek: Montag - Freitag:

12.30-16.00

Führungen nach Vereinbarung:

Frau Höller Tel. 512 88 00/34

Gedenkräume des Österr. Theatermuseums in der Hanuschgasse 3:

Dienstag - Sonntag: Besichtigungen um 11.00 und 15.00 möglich

Veranstaltungsmöglichkeiten:

Eroicaaal mit 100 Sitzplätzen, Vortragssaal mit 80 Sitzplätzen, Großer Hof mit 150 Sitzplätzen

Anfragen: Herr Geldner

Tel. 512 88 00/32

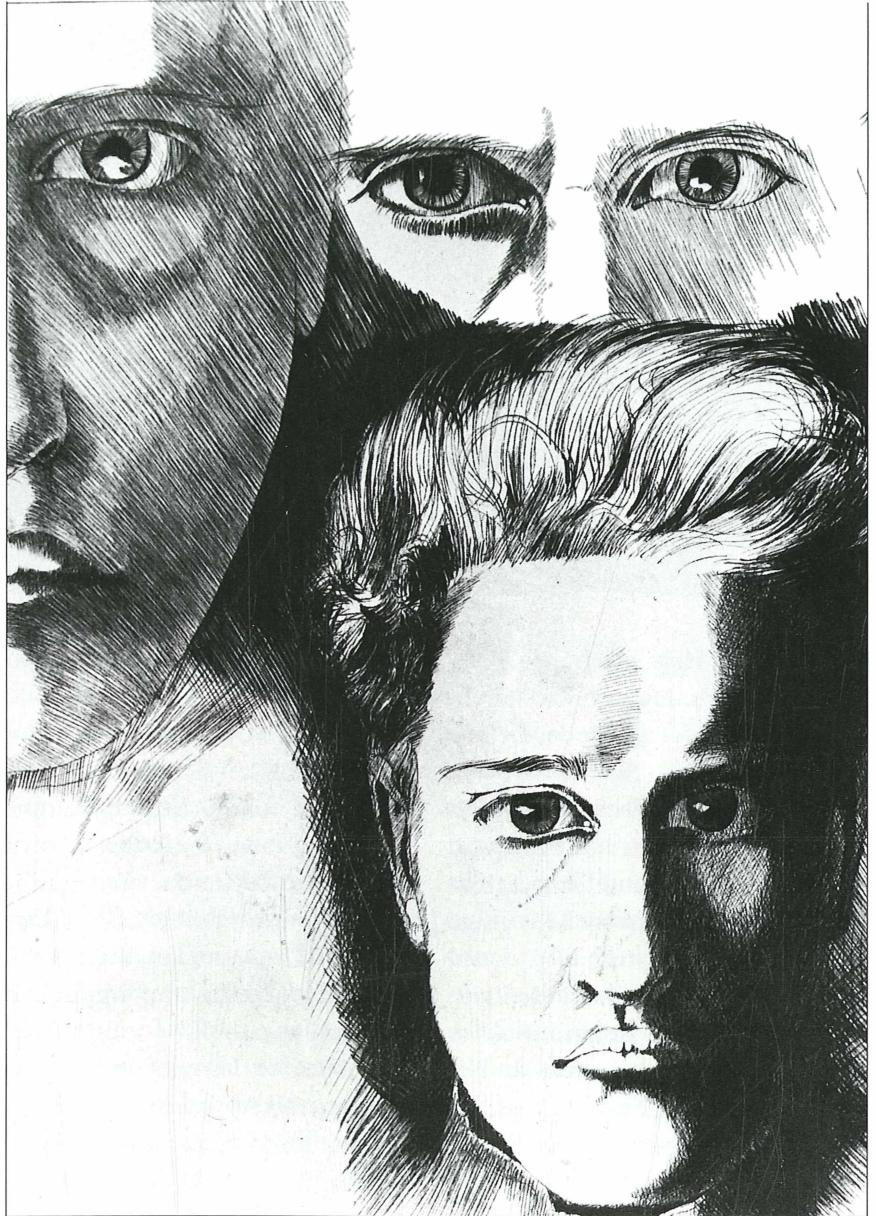
Klemens Brosch (1894 - 1926)

“Mein Leben war
nur noch ein
schwerer Traum”

Eine Retrospektive
im Stadtmuseum
Linz / Nordico
in Zusammenarbeit
mit dem OÖ.
Landesmuseum.

Elisabeth Nowak-Thaller

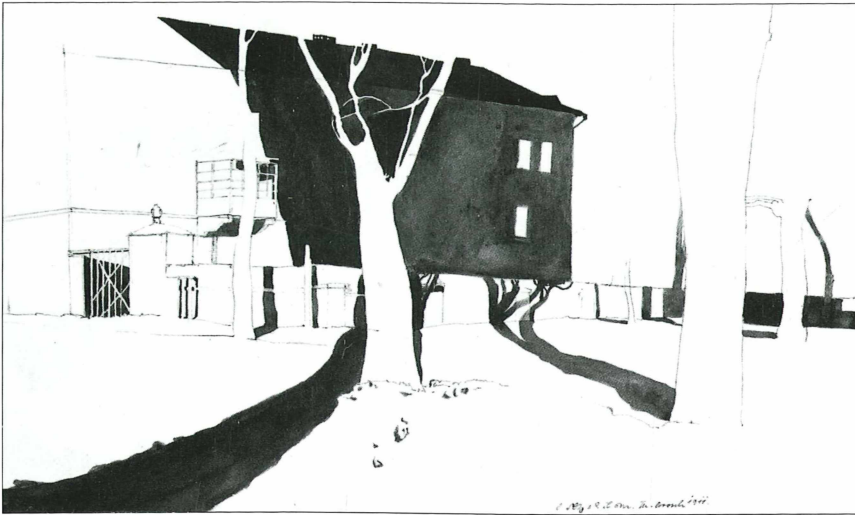
Das Leben des in Linz am 21. Oktober 1894 geborenen Graphikers Klemens Brosch endete tragisch. Das Linzer Volksblatt vom 19. Dezember 1926 berichtet: “Lebensmüde. Der 31-jährige, verheiratete, akademische Maler Klemens Brosch hat am 17.d.M. am Friedhofe am Pöstlingberg vermutlich durch Vergiftung Hand an sich gelegt. Der Verschiedene hat an verschiedene höher gestellte Persönlichkeiten in Linz Briefe hinterlassen, die bei der Leiche gefunden wurden und aus denen vielleicht das Motiv des Schrittes aus dem Leben entnommen werden kann. Die Leiche wurde in die Leichenkammer des Friedhofes



Klemens Brosch, Selbstporträt, 1911
Feder in Tusche, 21 x 15 cm, OÖ. Landesmuseum Inv. Nr. 1365

am Pöstlingberg gebracht. Die heute stattfindende ärztliche Untersuchung des Leichnams wird wohl die eigentliche Todesursache näher feststellen. Der Leichnam wurde auf dem ungeweihten Teil des Friedhofes gefunden. Er war mit blauem Schianzug gekleidet, außerdem trug der Tote eine Gas-

maske bei sich. Der Kopf ruhte auf einer Proviantdose. Wann die Tat geschehen ist, konnte noch nicht festgestellt werden. Die Tat, der genau geplante “Bilanzselbstmord” Brosch chloroformierte sich mit einer Gasmaske zu Tode - fand am 17. Dezember, um 7.30 Uhr statt. Die Todesart des



Klemens Brosch, *Das Landhaus in der Abendsonne*, 1911
 Feder in Tusche, 26,8 x 38,5 cm, OÖ. Landesmuseum Inv. Nr. 1301

Klemens Brosch ist ebenso symbolhaft und dramatisch wie sein in Oberösterreichs Museen beheimatetes Werk.

Klemens Brosch schuf in den Jahren 1910 - 1926 über tausend Bleistift-, Kohle- und Federzeichnungen sowie Aquarelle, einige wenige Druckgraphiken und Gemälde. Der früh vollendete Künstler zählt zu Beginn unseres Jahrhunderts zu den genialen Begabungen der Zeichenkunst, ist aber, trotz einiger verdienstvoller Ausstellungen die letzte große Retrospektive wurde 1982 in der Neuen Galerie der Stadt Linz gemeinsam mit Aloys Wach und Carl Anton Reichel, begleitet von einem Katalog, präsentiert - einem breiteren Publikum nahezu unbekannt; auch fehlte bislang eine wissenschaftliche Aufarbeitung bzw. eine Zuordnung seiner Werke in ganzheitlichen kunstgeschichtlichen Zusammenhängen.

1992, zehn Jahre später - zwei

Jahre vor dem 100. Geburtstag von Klemens Brosch - ist es durch die großzügige Unterstützung und Leihfreudigkeit des OÖ. Landesmuseums, des Stadtmuseums Linz, der Neuen Galerie der Stadt Linz sowie zahlreicher Privatleiher wiederum möglich, die Depots zu öffnen und annähernd 150 Beispiele aus dem umfangreichen Gesamtwerk zu präsentieren. Gezeigt werden vorwiegend Zeichnungen und Aquarelle aus der gesamten Schaffensperiode zwischen 1910 und 1926. Die Ausstellung versucht einen umfassenden, abwechslungsreichen Einblick in das graphische Schaffen zu geben und Broschs Leben in einen zeit- und kulturgeschichtlichen Zusammenhang zu stellen. Eine kurze Tondiadokumentation (Produktion: Gerlinde Weiß) wird ergänzend, neben bislang unveröffentlichten Briefen, Photographien, den erstmals gezeigten Patientenakten, Tage-

buchnotizen und Skizzenbüchern, assoziative Einblicke in das Leben und Schaffen des Künstlers gewähren.

Das Ausstellungskonzept beruht auf den Forschungsergebnissen einer im Ritter-Verlag, Klagenfurt, herausgegebenen monographischen Publikation, zu deren Entstehungsgeschichte folgende persönliche Notizen der Autorin anzumerken sind: Meine erste Begegnung mit dem Werk dieses faszinierenden, hohe formalästhetische Ansprüche stellenden Künstlers fand im Jahr 1982 in der Neuen Galerie Linz, anlässlich der erwähnten Ausstellung, statt. Mehrere Museumsdirektoren machten damals auf das Fehlen einer umfassenden wissenschaftlichen Publikation über diesen Künstler aufmerksam. Ich prüfte die vorhandene Literatur und fand - außer einer kleinen, längst nicht mehr erhältlichen Ausstellungsmonographie und einigen wenigen Katalogen - erstaunlich wenig über den Zeichner, Druckgraphiker und Maler Klemens Brosch. Im Zuge der näheren Beschäftigung mit der Person des Künstlers stieß ich auf eine relativ große Anzahl bisher unveröffentlichter Dokumente; alles auffindbare Material wurde gesammelt, interpretiert und in einer 1985 am Kunstgeschichtlichen Institut der Universität Salzburg abgeschlossenen Dissertation erstmals ausgewertet. "Nie und nimmermehr" - so lautet der Beginn des Tagebuches von Klemens Brosch, nie und nimmermehr wollte auch ich das außergewöhn-

liche Leben dieses psychologisch und künstlerisch so faszinierenden Graphikers aufrollen, beleuchten, publizieren. Doch die Zeit sollte anders entscheiden. Das Resultat, entstanden aufgrund von Anregungen einiger Privatbesitzer und Museumsdirektoren, liegt im Jänner 1992 als Monographie vor. So viel als möglich ließ ich die Quellen, also den Künstler selbst sprechen: emotionsgeladen, freundschaftlich, aggressiv und verzweifelt...

Der 1894 in Linz geborene Sohn eines Bürgerschuldirektors erlangt bereits als Schüler - die ersten gesicherten Arbeiten stammen aus dem Jahr 1910 - die Reife eines genialen Autodidakten. Brosch maturiert im Jahr 1913 in Linz. Anschließend studiert er an der Akademie der Bildenden Künste in Wien, ist Mitbegründer der Künstlervereinigung MAERZ, beteiligt sich bereits ab 1912 an Ausstellungen des OÖ. Kunstvereines und nimmt auch sonst für einige Jahre am Kulturleben regen Anteil.

Die künstlerische Entwicklung läßt sich von Jugend an verfolgen. Angeregt durch die intensive photographische, botanische und zeichnerische Betätigung des Vaters sowie des älteren Bruders, reift Brosch zu einem frühen Talent.

Aus dem Jahr 1910 - Brosch ist gerade 16 Jahre alt - stammt das erste graphische Meisterwerk "Ostern". Bereits in diesem symbolistischen, den Surrealismus vorwegnehmenden Blatt wird deut-



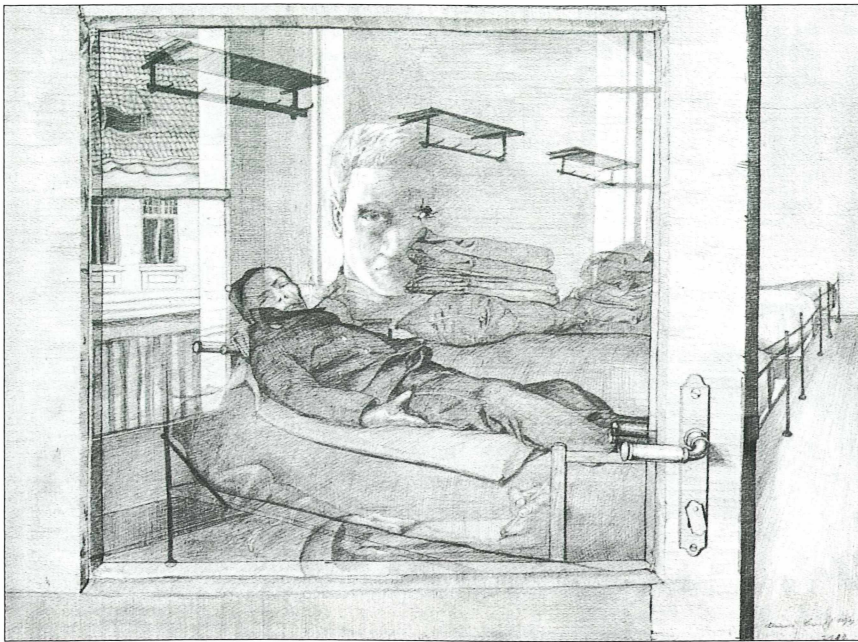
*Klemens Brosch, Ostern, 1910,
Feder in Tusche, 26,2 x 44,3 cm, OÖ. Landesmuseum, Inv.Nr. 1436*

lich, daß für Brosch der graphische Gestaltungsprozeß einen inneren Zwang bedeutet, der in Besessenheit ausartet.

In hundert zu Büchern gebundenen Skizzenblättern schildert der 16-jährige typische Bewegungen von Mensch und Tier oder erarbeitet einen botanischen Mikrokosmos, die als eine Art Talentprobe die Bewunderung von Mitschülern, Zeichenprofessoren, ja sogar die Aufmerksamkeit des staatlichen Schulinspektors erregen.

Brosch, von seinen Freunden als verschlossener, im Reich der Kunst lebender Außenseiter mit suggestiven Fähigkeiten geschildert, lernt bereits als Schüler durch Ausstellungsbesuche mit der kunstinteressierten Familie den Symbolismus Max Klingers und Alfred Böcklins und die Kunst des japanischen Farbholzschnittes

kennen. Broschs Œuvre bleibt, trotz seiner oft unterbrochenen akademischen Ausbildung in den Jahren 1913 - 1919, die Bilanz eines früh vollendeten Autodidakten und entzieht sich kunstgeschichtlichen Schablonen und Stilzuordnungen. Versucht man das Werk in seiner Gesamtheit zu charakterisieren, so überrascht neben der Vielfalt das hohe handwerkliche Niveau der Darstellungen. Bereits in den Schulzeichnungen ist die Neigung zur technischen, pedantischen Präzision, die von einem lebenslang währenden Schaffensrausch begleitet wird, sichtbar. Der sich im Zeichenprozeß verlierende Künstler lebt zurückgezogen in seiner einsamen Bilderwelt. Sein überscharfes Auge Brosch studiert u.a. pflanzliche Strukturen mit dem Feldstecher bzw. dem Mikroskop und die Hand als ausführendes Organ be-



Klemens Brosch, *Blick durch die Glastüre*, 1913, Bleistift, 25 x 34 cm, Stadtmuseum Linz

wältigen das scheinbar Unlösbar. Broschs Hyperrealismus, seine ungewöhnlichen, distanzierenden Perspektiven, seine Ausschnitte und Vergrößerungen einzelner Bildkompartimente sind stets dämonisch und hintergründig. Pflanzen und Tiere, auch Menschen, wirken bedroht von einer nicht sichtbaren, unheimlichen Macht. Die Landschaft, einer der wichtigsten und umfangreichsten Themenkreise, wirkt versteinert, verlassen. Die Melancholie und das "memento mori" werden zu ständigen Begleitern des Künstlers. Die Virtuosität und technische Brillanz der Feder- und Bleistiftzeichnungen werden bis an die Grenzen des Magischen gesteigert. Mit psychologisierendem Blick schildert Brosch den Zauber und die Vergänglichkeit der Natur, das hintergründig "Überwirkliche", das Unheimliche, Symbol-

hafte. Exakt, sicher, penibel erscheint der zeichnerische Duktus der Frühzeit. Als Brosch 1913 als Einjährig-Freiwilliger sich dem Militärdienst unterwirft und 1914 nach Galizien ins Feld ziehen muß, manifestiert sich das Entsetzen über die erlebten Kriegsgreuel, über den Kriegsalltag in packenden, anklagenden graphischen Dokumentationen.

Die Linie beginnt, der verwundeten Seele gleich, zu rasen, zu vibrieren, sie wird zum einzig möglichen Ausdrucksmittel eines körperlichen wie psychischen Infernos. Brosch, seit seiner Kindheit lungenschwach, kann den Strapazen im Feld nicht standhalten. Er wird als "Simulant" zunächst vom Kriegsschauplatz Polen abgezogen, von Lazarett zu Lazarett geschickt und schließlich als "untauglich" aus dem Militärdienst entlassen. Bereits 1914 wird dem

Künstler vom Militärarzt wegen seiner Schmerzen Morphium verordnet. Brosch verfällt nach seiner Entlassung aus dem Militär und seiner Rückkehr an die Akademie der Bildenden Künste im Jahr 1915 endgültig dem Rauschgift, dem übersteigerten Pathos, der Bildvision. Der künstlerische Stilbruch erfolgt 1920, im Jahr seiner Heirat. Während bislang das Suchtgift, laut Aussage des Künstlers, anregend, produktionsfördernd, präzisierend wirkte - viele Gegenstände werden in extremer Nahsicht geschildert - wird der subtile Schaffensprozeß früherer Zeiten nunmehr aufgegeben. Mit zerstörerischer Gewalt übernimmt der Traum die Herrschaft über Leben und Schaffen des Künstlers. Der Süchtige erlebt spezifische Metamorphosen der Wirklichkeit, entdeckt neue Wahrnehmungswelten, erfährt Deformationen des Raumes und der Zeit. Für Brosch, dessen Realität in eine Vision abgleitet, der vor der materiellen und existentiellen Wirklichkeit flieht, dessen Körper immer stärker vom Verfall bedroht erscheint, eröffnen sich neue künstliche, apokalyptische Welten.

Das Werk des 26-jährigen Künstlers, sein "Spätwerk", wird von Untergangs- und Todesvisionen beherrscht. Feder und Bleistift, die bevorzugten Materialien der Jahre 1910 bis 1919, verschwinden zugunsten einer düsteren, schwarzgrauen Pinselmalerei bis 1924 gänzlich aus dem Œuvre. Brosch arbeitet nun ausschließlich für sich oder für einige private Auf-

traggeber und nimmt bis 1926 an keinen Ausstellungen mehr teil. Der Künstler steht vor dem körperlichen und finanziellen Ruin, leidet unter unerträglicher Lebensangst und landet nach einem mißglückten Selbstmordversuch mit seiner ebenfalls süchtigen Gattin am Silvestertag 1923 in der Landes-Heilanstalt Niedernhart. Der Entzug, die Internierung in einer Abteilung für Geisteskranke, aber auch die Resozialisierungsversuche der Ärzte, der Familie, der OKA (OÖ. Kraftwerke AG), die nach der Entlassung aus dem Krankenhaus ein Atelier zur Verfügung stellt und Brosch als Baudokumentator u.a. beim Kraftwerksbau Partenstein verpflichtet, scheitern. Brosch wird rückfällig, wird erneut in Niedernhart eingewiesen, schreibt dort ein Tagebuch mit dem Titel "Nie und nimmermehr", verhöhnt die Anstaltsleitung, flieht aus seiner Zelle, ist physisch wie psychisch kaum mehr fähig zu arbeiten. Als "geheilt" entlassen, schmiedet Brosch neue künstlerische Pläne, u.a. bereitet er eine umfangreiche Ausstellung mit Arbeiten der letzten Jahre, darunter zahlreiche Ölgemälde, im eigenen Atelier vor. Der Künstler wird von den Kritikern ein letztes Mal gefeiert, ehe er kurz darauf seinem Leben ein Ende setzt. Als Wunderkind war Brosch von der Akademie und von seiner Vaterstadt in den Himmel gelobt worden. Brosch erwartete absolute Siege und bekam nichts. Er war ein Fremdling in seiner Zeit, floh in die flüchtigen Illusionen des

Rauschgiftes und endlich in die ewige Erlösung durch den Tod... (vgl. OÖN vom 18.1.1963) Der Selbstmord war "schließlich der logisch gesetzte Schlußpunkt zu dem langen Satz, der mit dem Wort 'Morphium' beginnt". (Abschiedsbrief K. Brosch)

Die von 27. Jänner 1992 bis 15. März 1992 im Stadtmuseum Nordico gezeigte Ausstellung und die Publikation über Klemens Brosch dienen einem zu Unrecht in Vergessenheit geratenen Künstler und der Rezeption seines umfangreichen Werkes.



Klemens Brosch, 1926

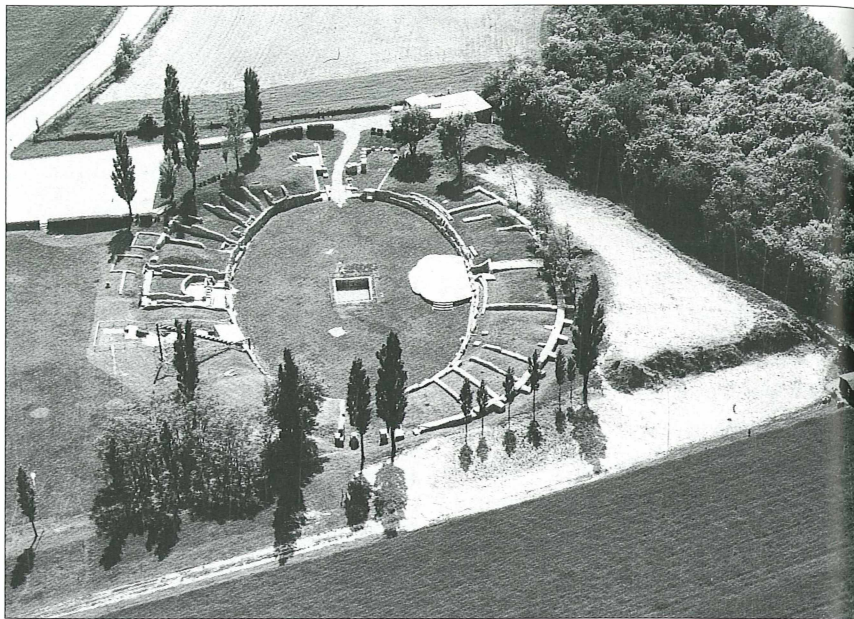
Carnuntum

Österreichs erster Archäologiepark

Sylvia M. Patsch

Im Frühling 1992 wird Österreich um eine Attraktion reicher: Östlich von Wien, in Bad Deutsch-Altenburg, wird ein Kernstück des Archäologischen Parks Carnuntum eröffnet, das Museum Carnuntinum - ein Juwel.

Zuschütten oder investieren: vor diese Alternative stellte der niederösterreichische Landesarchäologe Univ.-Prof. Dr. Werner Jobst die Verantwortlichen der niederösterreichischen Landesregierung. Gegen das Zuschütten dieser größten archäologischen Landschaft Österreichs kam ein Aufschrei nicht nur von Lehrern, sondern auch von den Gastwirten der wirtschaftlich schwachen Region. Die Überzeugungsarbeit von Werner Jobst trug Früchte. Im Mai 1988 beschloß die Landesregierung das Projekt Archäologischer Park Carnuntum und bewilligte dafür 104 Millionen Schilling aus Mitteln der Regionalförderung. Das Bundesdenkmalamt in Gestalt der obersten Archäologiechefin Österreichs, Dr. Christa Farka, gab die Genehmigung, einen wissenschaftlich vertretbaren und besucherfreundlichen Archäologiepark einzurichten.



Amphitheater

Was ist ein archäologischer Park? Er hat nichts zu tun mit jenen künstlichen Ruinen, die sich vor allem reiche und spleenige Engländer im 18. Jahrhundert in ihren Landschaftsgärten errichten ließen. "Die Bezeichnung 'Archäologischer Park' wurde für jene Grabungsstätten eingeführt, in denen die aufgedeckten antiken Bauwerke offengehalten und konserviert, restauriert oder rekonstruiert werden sollten. Die Aufgabe eines archäologischen Parks ist es, geschichtliche Vorgänge über die wissenschaftliche Ebene hinaus für einen größeren Interessentenkreis begreifbar und begreifbar zu machen, darüber hinaus aber auch die vielfältigen Probleme der Denkmalerhaltung aufzuzeigen. Mit dem Besuch eines Archäologieparks sollte somit der Weg zu den verschiedenen Epochen der Antike ermöglicht wer-

den", heißt es in einer Informationsbroschüre über Carnuntum.

Die Idee des Themenparks kommt aus den USA. Wohl das bekannteste Beispiel ist Disneyland, erfunden von Walt Disney. Er baute in der Nähe von Los Angeles eine Märchenwelt für jung und alt. In Europa wurde die Idee aufgegriffen, jedoch für europäische Verhältnisse adaptiert und das heißt, europäische Geschichte sollte durch Themenparks lebendig gemacht werden. Beispiele für Archäologieparks gibt es in Frankreich und England, Deutschland und Ungarn. Österreich hinkte bisher nach, was das Bewußtsein um Zeugnisse ferner Zeiten im eigenen Boden angeht.

Fährt man nach Petronell hinein, erblickt man rechter Hand als erstes das sogenannte Heidenton. Gewaltig und geheimnisvoll erhebt sich die größte oberirdisch er-



Limesstraße, Kanalkreuzung

halten gebliebene römische Ruine Österreichs mitten in einem Feld. Von da an wird der in west-östlicher Richtung fahrende Beobachter feststellen, daß hier die Landschaft nicht allein von der Natur geprägt ist: Hügel ragen aus den ansonsten flachen Feldern; ein übermäßig steinreicher Ackerboden verrät die Reste des längst nicht vollständig ausgegrabenen Carnuntum. Überall trifft man auf Spuren aus der Römerzeit. In Hauswänden prangen römische Steine, ja sogar Grabsteine mit Inschriften, ebenso in den Wänden von Pfarrkirchen; Säulenstümpfe, Kapitelle, Haufen von Bausteinen und Dachziegeln liegen an Feld- und Wegrändern und in den Weinärten. Am schönsten könnte man die archäologische Landschaft im Frühling vom Sportflugzeug aus sehen. Auf den Feldern zeichnen sich antike Straßen und ganze Stadtteile mit ihren Gebäuden ab.

Carnuntum war ein römisches Legionslager, d. h., die größte Form einer Militärbasis. Römische Legionslager gab es von Großbritannien bis an den Euphrat und bis an die Grenzen der Sahara: der römische Limes war der "Eiserne Vorhang" der Antike. Die römische Geschichte wird im Jahr 6 n. Chr. faßbar, als der römische Feldherr und spätere Kaiser Tiberius einen Krieg gegen die herandrängenden Germanen führte und in Carnuntum sein Marschlager zum Überwintern errichten ließ. Der Ort hatte schon vorher durch seine Lage an der Bernsteinstraße wirtschaftliche Bedeutung gehabt. Jetzt kam die militärische Bedeutung dazu. Tiberius hielt im Jahr 19 n. Chr. vor dem Senat in Rom eine Rede, in der er vor den Gefahren im Norden des römischen Reiches warnte. Die germanischen Völker nördlich der Donau suchten jede Gelegenheit, in römisches Territorium einzubrechen.

Verträge wurden geschlossen, dennoch herrschte an dieser Grenze ständig Unruhe, die sich immer wieder zum Krieg ausweitete. Wie wichtig die strategische Lage Carnuntums war, geht auch daraus hervor, daß viele römische Kaiser hierher kamen: Octavian Augustus, Tiberius, Drusus, Domitian, Hadrian, um nur einige zu nennen. Der Philosoph und Kaiser Marcus Aurelius verbrachte zwei Jahre in Carnuntum. Von seinem Krieg gegen die Germanen berichtet die Marcussäule in Rom in dem berühmten umlaufenden Bildstreifen. Der Provinzstatthalter

Septimius Severus wurde am 9. April 193 von seinen Legionen in Carnuntum zum Kaiser ausgerufen. Carnuntum beherbergte damals an die 50.000 Menschen. Es gab alles, was das Militär brauchte: ein befestigtes Lager für die Soldaten mit Häusern aus Lehmziegeln, später aus Stein, Wachtürme, Gewerbebetriebe, Magazine, eine Zivilstadt für die Familienangehörigen; zwei Amphitheater dienten der Unterhaltung. Schon die Römer wußten um die Heilkraft der schwefelhaltigen Quellen in Bad Deutsch-Altenburg, wo noch heute Menschen Linderung von ihren rheumatischen Erkrankungen, Arthrosen und Kreislaufstörungen suchen: Es gab große Thermenanlagen. Römer fanden ihre letzte Ruhe auf den Friedhöfen von Carnuntum, und die Lebenden wollten nicht auf die Annehmlichkeiten ihrer Zivilisation verzichten: Sie bauten Wasserleitungen und Kanalisationsanlagen. Auch die Götter wurden nicht vernachlässigt. Davon zeugen die Kultbezirke für Mithras und andere orientalische Götter und Heiligtümer für die vergöttlichten römischen Kaiser.

Im 4. Jahrhundert bedrängten die Germanen Carnuntum massiv und zerstörten viele Anlagen. Nach 400 verlor die Stadt den Charakter einer Provinzhauptstadt. Das geht daraus hervor, daß keine neuen Bauwerke entstanden. Statt dessen wurden über den alten städtischen Anlagen anspruchslose Quartiere errichtet. In den Gebäuden der alten Römerstadt

ließen sich jene nieder, die das Ende des römischen Weltreichs herbeiführten: Germanen, Hunnen, Awaren. Im Vergleich zu anderen Legionslagern stellt Carnuntum eine Besonderheit dar: Die zehn Quadratkilometer antiken Siedlungsgebietes wurden nie überbaut. Das Ruinenfeld liegt also wie auf einem Präsentierteller da. Die gewaltigen Möglichkeiten für die Wissenschaft, aber auch für den Fremdenverkehr, die mit einem solchen Schatz gegeben sind, dringen aber nur langsam ins öffentliche Denken ein. Über Jahrhunderte wurde Carnuntum als Steinbruch benützt. Nach Berichten aus dem 16. Jahrhundert standen damals noch zahlreiche Gebäude aus der Römerzeit. Wagenweise ließen gebildete Leute Skulpturen, Gold-, Silber- und Kupfermünzen nach Wien transportieren. Schloß Petronell ist ebenso mit römischen Steinen gebaut wie Pfarrkirchen und Wohnhäuser der Gegend. Noch im 19. Jahrhundert sammelten die Bauern als Nebenerwerbsquelle die alten Mauersteine auf ihren Äckern und verkauften sie. Die Einsicht, daß wir die Umwelt schützen müssen, ist heute viel wacher gegenüber einem Baum, der gefällt werden soll, als gegenüber dem, was seit Jahrtausenden an Menschenwerk im Boden ruht.

In Carnuntum waren und sind die Raubgräber am Werk. Werner Jobst zeigt in seinem Buch "Provinzhauptstadt Carnuntum" (ÖBV, Wien, 1983) Photographien von Leuten, die mit Metallsuchgerä-

ten verbissen über die Felder gehen. Man begegne, so schreibt er, an milden Frühlings- oder Spätherbsttagen einem Dutzend Schatzsucher, die ihre Funde zu Geld machen wollen. Die Ankaufspolitik mancher Museen im Ausland hat dazu geführt, daß diese Schatzsucherei zu einem lukrativen Geschäft geworden ist. Vor einigen Jahren wurde ein kolossaler Bronzekopf des Kaisers Severus Alexander gehoben und ins benachbarte Ausland verkauft. Der Leiter des Archäologischen Park-Projekts Carnuntum Werner Jobst hofft, mit dieser Einrichtung das allgemeine Verständnis zu heben, daß Carnuntums Schätze ein Kulturgut sind und daher auch der Allgemeinheit zur Verfügung gestellt werden sollten. Nicht Bestrafung und Bewachung, nur das Wissen um die Bedeutung der Funde für Österreich, kann die Praktiken der Raubgräberei verhindern.

Was erwartet nun den Besucher in Carnuntum? Auf die Überraschungen im Freilichtmuseum Carnuntum muß er noch bis 1993/94 warten. Dann werden verschiedene Gebäude teilrestauriert sein. Eine Vollrekonstruktion ist jetzt schon fertig: der sogenannte Diana-Tempel und eine Straßenhalle genau nach antiken Maßen - auf antiken Grundmauern. Der Versuch, der Phantasie auf die Sprünge zu helfen, wird möglicherweise geteilte Reaktionen hervorrufen. Aber man weiß ja: wenige Menschen können sich im Geist ein Bild machen von einem Gebäude, von dem sie nur die

Grundmauern sehen. Hinter der Vollrekonstruktion in Carnuntum steht die didaktische Absicht, eine Vorstellung zu vermitteln von der Höhe eines Gebäudes, der Gestalt der Säulen, der Form des Daches, der Schritthöhe von Treppenstufen. Das Bundesdenkmalamt hat jedenfalls seine Zustimmung erteilt, dem Besucher ein römisches Bauwerk auch dreidimensional vorzuführen.

Für 15. Mai 1992 ist die Wiedereröffnung des in neuem Glanz erstrahlenden Museums Carnuntum geplant. Seit dem Beginn systematischer Grabungen in Carnuntum im Jahr 1852 erkannte man, daß für die Vermittlung historischer Erkenntnisse ein Museum unabdingbar ist.

1884 konstituierte sich aus dem gebildeten Wiener Bürgertum ein Verein, der den Wunsch nach einem Museum durch Spenden in die Tat umsetzte. Die Patronanz übernahm Kronprinz Rudolf, von dem es eine schöne Schilderung der Landschaft um Carnuntum gibt. 1901 bis 1904 erbaute der Architekt Friedrich Ohmann, ein später Vertreter des Historismus, in Deutsch-Altenburg, ganz nah an der Donau, das Museum im Stil einer römischen Landvilla. Das Haus wurde im Lauf der Jahrzehnte durch Veränderungen verhandelt; seine Lage so weit im Osten brachte es mit sich, daß es nach dem Zweiten Weltkrieg wie ein Stiefkind behandelt wurde. Jetzt hat ihm der Wiener Architekt Univ.-Prof. Hans Puchhammer sein ursprüngliches Aussehen



Museum Carnuntum in Bad Deutsch-Altenburg

zurückgegeben; seine Gestaltung der Schauräume macht es zu einem absolut besucherfreundlichen Museum bis hin zur Beschriftung der Objekte in Augenhöhe. Hier wird der Besucher nicht durch vollgestopfte Vitrinen ermüdet: nur etwa fünf Prozent der Ausgrabungsfunde bekommt er zu sehen, und diese Beschränkung ist gut und klug. In der Eingangshalle überrascht ein monumentales Mithras-Kultbild, es ist umgeben von Exponaten aus anderen orientalischen Religionen. Im Obergeschoß kann der Besucher auf einem gewaltigen Reliefbild die Ausdehnung Carnuntums erkennen; klar sind die ausgegrabenen Gebiete von jenen abgehoben, die noch unter der Erde liegen. Der Militärbasis Carnuntum ist ein großes Kapitel gewidmet; das antike Heer am Donaulimes wird in verschiedenen

Waffengattungen lebendig. Das zivile Leben entsteht aus zahlreichen Beispielen: antikes Porzellan und Glas, Bronzegefäße und Schmuck.

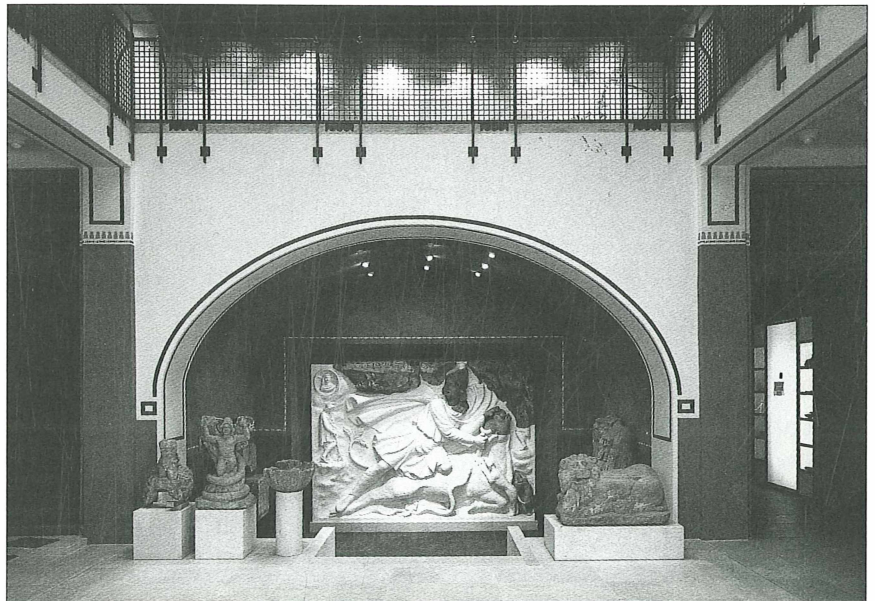
Im Garten des Museums Carnuntum stehen schon Feigen-

bäumchen. Im Sommer finden hier Lesungen und Musikveranstaltungen statt - zwischen römischen Statuen und unter dem pannonischen Himmel.

Die Nähe des Gebäudes zur Donau - es sind nur wenige Schritte - weckt einen Wunschtraum. Man sollte von Wien aus auf einem Schiff nach Deutsch-Altenburg fahren können und sich mit Dichtungen Ovids oder mit Goethes "Römischen Elegien" auf einen Besuch im einzigen Museum Österreichs einstimmen, das ausschließlich der römischen Antike gewidmet ist:

"Saget, Steine, mir an,
o sprecht, ihr hohen Paläste!
Straßen, redet ein Wort!
Genius, regst du dich nicht?"

(Ein zweibändiger Katalog und ein Kurzkatalog sind in Vorbereitung)



Monumentales Kultbild aus Mithrastempel III der Zivilstadt Carnuntum

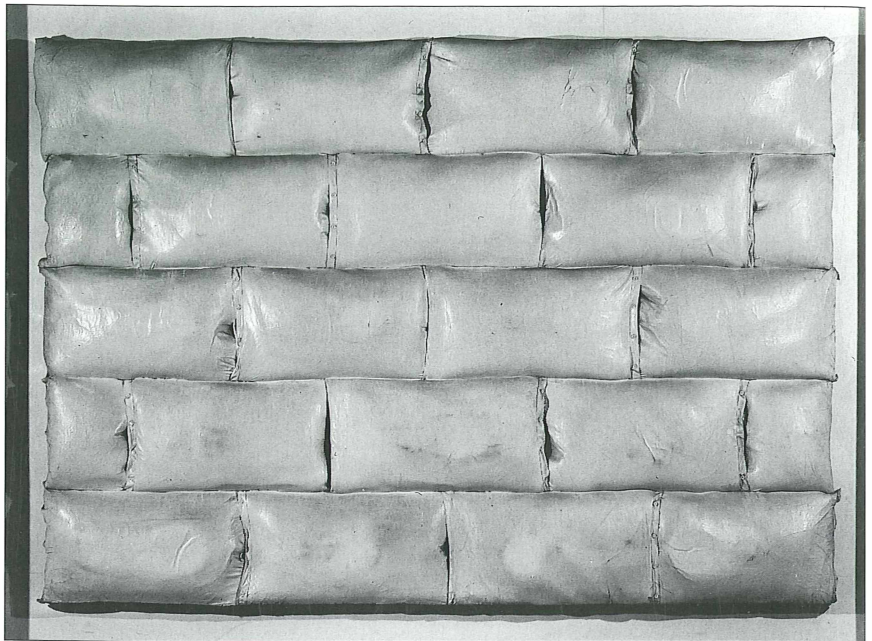
Das Museum des 20. Jhd. zeigt sich von einer unbekannten Seite

Kunst von den 50er Jahren bis heute mit den Schwerpunkten Skulptur und Rauminstallation

Henriette Horny

Nach längerer Konzeptarbeit ist es so weit: Die Sammlung im Museum des 20. Jahrhunderts ist nach neuen Gesichtspunkten aufgestellt.

Verändert wurde praktisch alles. Das beginnt schon bei der Raumteilung. Die labyrinthartige Stellwandkonstruktion, die unten Durchblicke gewährte, ist einem stabil-statischen Pavillonsystem gewichen, das die präsentierten Kunstwerke zu Gruppen zusammenfaßt, gleichzeitig aber auf die offene Architektur des Museumsgebäudes eingeht.

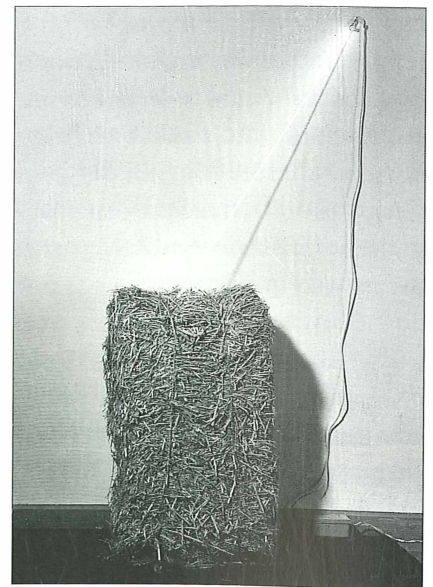


Pino Pascali, Die Mauer des Schlafes, 1966

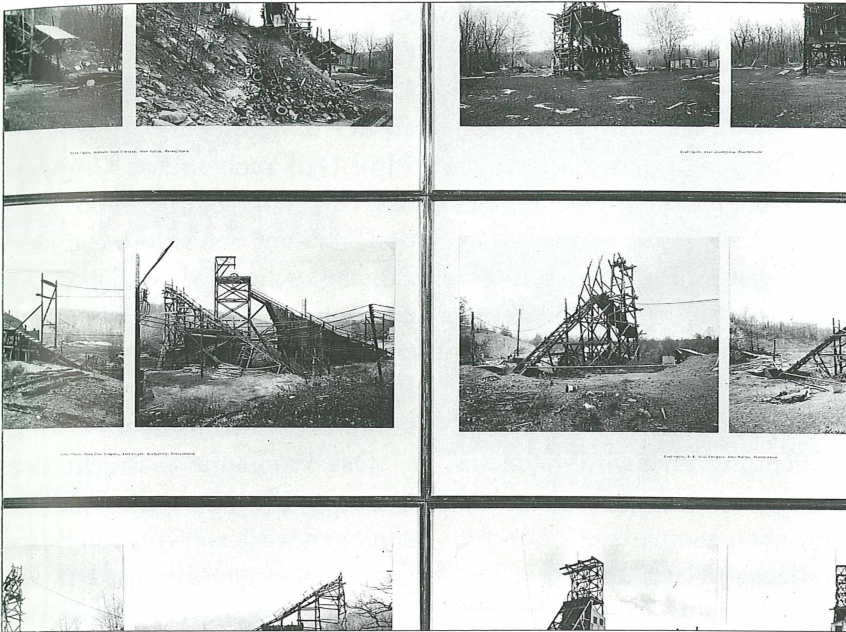
Den baulichen Vorgaben folgend, verleitet die Präsentation der Objekte zu einem Rundgang; von den 50er Jahren bis heute oder eben rückblickend je nach Be-
lieben.

Beginnen wir einmal vor mehr als 30 Jahren, und schauen wir uns an, was bis heute auf den Sektoren Skulptur und Rauminstallation passiert ist. An ausgewählten Beispielen ohne Vollständigkeitsanspruch werden Strömungen und Standpunkte vorgeführt. Bald wird bewußt, wie sehr sich unser Blick im Laufe der Zeit ändert, wie veränderlich eine visuelle Kultur ganz allgemein ist. Und noch etwas vorweg bevor wir den Parcours beschreiten: In diesem Arrangement wird deutlich, wie sehr sich die Kunst über ihre eigenen Theorien hinwegzusetzen vermochte. Genauer: Kunst, die Galerien und Museen als Ausstel-

lungsorte kritisierte, die weg wollte aus den "Museentempeln" hinaus in den Alltag, ist letztendlich doch an den einst geschmähten Orten gelandet. Und die Werke



Mario Merz, Il fulmine colpisce il campo, 1968, Strohballen und Neonröhre, 160 x 50 x 50cm



Hilla und Bernhard Becher, Pennsylvania Anthracite Tipples, Ausschnitt 1974/75

sind auch dort gut aufgehoben. Der Ort nimmt ihnen nichts von ihrer Widerspenstigkeit oder Sperrigkeit.

Der Kontext Museum und die Konfrontation mit anderen Objekten verstärken eher die Merkmale. Auch ein anderer Zugang zu diesem Phänomen ist denkbar. Vielleicht haben bloß die Institutionen allen Angriffen getrotzt? Vielleicht kann ein Individuum gar nicht abseits institutionalisierter Strukturen agieren? Oder aber es haben sich die einstigen Streitparteien Museen und Kunst so aufeinander zubewegt, daß jetzt ein spannungsreiches Zusammensein möglich ist.

Das Abenteuer Kunst beginnt, wenn wir die Geschichte von hinten aufrollen, in der Zeit der Arte Povera die, definiert man großzügig, anhand eines großen Polsters des Italieners Pino Pascali, einer

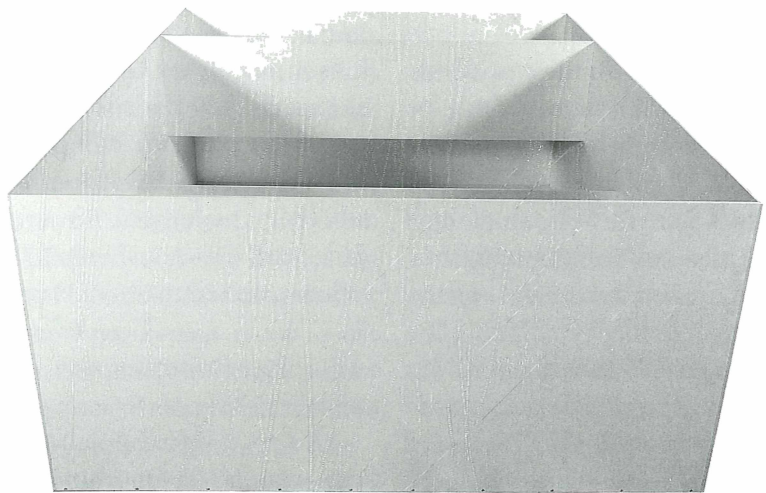
Zeichnung Richard Serras und einer Installation von Mario Merz vorgeführt wird.

Der nächste Pavillon zeigt Joseph Beuys; und zwar so umfassend, wie es dem Museum möglich ist. Mit einer Installation, einem garnierten Brandrelikt und

Zeichnungen soll das umfangreiche Schaffen des Künstlers vorgeführt werden.

Die nächsten Schritte bedeuten ein Eintreten in eine andere Welt der Kunstauffassung, die aber Brücken zu Arte Povera und Aktionskunst schlägt. Es gibt auch hier Relikte und "gewöhnliche" Materialien. Nur sind sie nicht mehr von zentraler Bedeutung. Weniger die Reste von Aktionen werden präsentiert, vielmehr Bilder der Tatorte. Wie bei Hilla und Bernd Becher, die mit der Kamera industriell geprägte Landschaften einfangen, oder Richard Long, der Steine aus ihrem natürlichen Kontext nimmt und zu einer scheibenförmigen Skulptur gelegt - als Kunstwerk deklariert.

Als nächstes kommt der größte Bruch. Von Richard Long zu Donald Judd. Das Greifbare wird rigoros durch Begreifbares ersetzt. Kunst ist künstlich und diskutiert zwar unter anderem auch Natur,



Donald Judd, Ohne Titel, 1987/88, Aluminium, 100 x 200 x 200cm

aber ohne auf deren materiellen Reichtum direkt zu verweisen. Oder die Denkart ist eine andere geworden. Natur und Kunst, Alltag und Kunst, diese Begriffspaare sind nicht mehr Thema. Die Formenwelt von Donald Judd, Ellsworth Kelly, David Rabino-witsch oder Robert Mangold ist ausgeklügelt und folgt eigenen Systemen. Wie Massen sich zueinander verhalten können oder wie Formen aufeinander reagieren etc. wird hier systemimmanent diskutiert. Die Kunst ist glatt und anekdotenlos. Sie erzählt bloß von sich selbst, ohne Rahmenhandlungen, in die sich der Betrachter einschleusen könnte. Intellektuell ist kein Makel. Vorwissen und Beschäftigung mit Theorien sind zum Verständnis notwendig. Die Kunst wird immer mehr zum Spezialistenprogramm.

Hanne Darboven ist mit ihrer Installation "Ein Jahrhundert (Bücherei)" vertreten. Hier zeigt sich ein Problem der Kunstpräsentation. In einem großen Regal stehen sehr viele Ordner. Um mit der Installation in den von der Künstlerin intendierten Diskurs treten zu können, müßte man die Ordner herausnehmen und das Innenleben Seite für Seite studieren. Würde man so verfahren, hätten bloß die ersten Besucher intensiven Kunstgenuß und bald niemand mehr. Nach spätestens einem Jahr wären die Seiten zerfleddert und unlesbar. So entschloß man sich, das Innere beispielhaft an einer Wand zu präsentieren.

Was weiter zurückliegt, kann noch in relativ strenge Ordnungen gebracht werden. Je näher wir dem Heute kommen, desto vielfältiger wird die Sache. Kunstverständige treffen eine Vorauswahl. So soll auch in den jüngsten Abteilungen hin und wieder gewechselt werden. In den 80er Jahren trifft man auf eine Installation von Ilya Kabakov. Der Titel "Der Mensch, der ins Bild flog" weist schon eine Richtung. Hier wird wieder das ganz persönliche Erleben des Menschen thematisiert. Die verwendeten Materialien erzählen Geschichten. Oder: Eine Installation von heute mit den Erfahrungen von Arte Povera, Konzeptkunst und Minimal Art. Allan McCollum zeigt fünf perfekte Vasenformen und Camill Leberer fügt harte, klar geschnittene Platten zu einer architektonisch wirkenden Skulptur. Die Wirkung ist kühl und klinisch, wäre da nicht eine Ablenkung durch gebürstete Metallteile. Hier verfängt sich der Blick, und Anekdotisches wird erkennbar. Michael Kienzers Glas- skulpturen sind von undurchschaubarer Transparenz. Den Endpunkt markiert "Oops", ein Bild von Meyer Vaismann. Geometrie und malerische Strukturen geben sich hier eine Stelldichein.

Selbstverständlich sind hier nur einige der ausgestellten Werke erwähnt. Der Rundgang soll nur einen Einblick in das System geben.

Als schwierig wird die Neuauflistung von fast allen Besuchern bezeichnet. Vermittlung scheint besonders notwendig. Die freien

Kulturvermittler "Mucos" haben ein Programm erstellt, das in erster Linie allen Schulen (für Klassen ab der 6. Schulstufe) angeboten wird. Daß auch andere Gruppen das Angebot wahrnehmen können, versteht sich von selbst. Den Zugang suchen "Mucos" über die persönliche Erfahrung des Betrachters zu öffnen. Leitfaden des Programms ist die "Übersetzung" komplexer künstlerischer Codes.

Das Programm erstreckt sich über ca. 100 Minuten. Was besprochen wird, soll von den Besuchern selbst gewählt werden. Etwa "Land Art" und "Minimal Art" oder "Arte Povera" und "Joseph Beuys" Von seiten des Museums wird an Saalzetteln gearbeitet. Die Beschäftigung mit Kunst und Kunsttheorie kann und soll auch so niemandem abgenommen werden, aber ein paar Hinweise können dem Gedächtnis auf die Sprünge helfen, die Phantasie ankurbeln oder zur näheren Beschäftigung verführen.

*Museum des 20. Jahrhunderts
Schweizergarten.*

Tel. 0222/78 25 50.

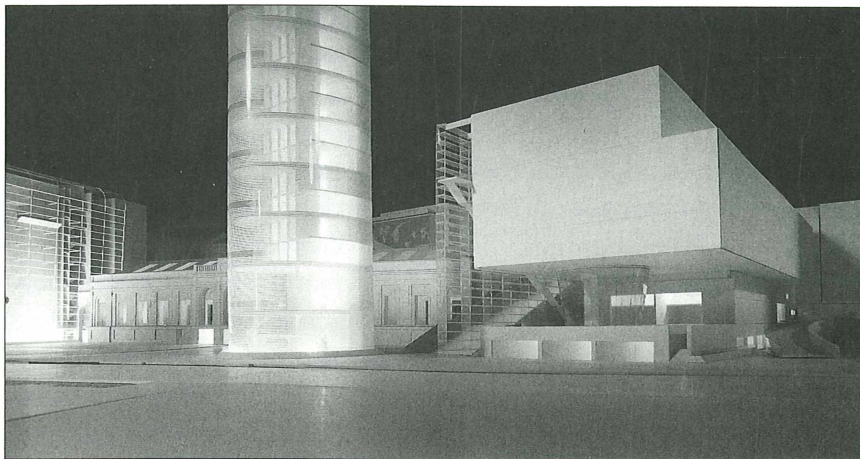
Öffnungszeiten: täglich außer Mittwoch 10 bis 18 Uhr Führungen: Sonntag 11 Uhr (Sammlung), Samstag 15 Uhr (Sonderausstellung) und nach tel. Vereinbarung.

"Mucos"-Programm: Anmeldung im Museum des 20. Jahrhunderts

Das neue Museums- quartier im Zentrum Wiens. Ein Aufruf.

Dieter Bogner

Gute Nachrichten zum Jahresbeginn! Die Planungsarbeiten und das behördliche Genehmigungsverfahren für das Museumsquartier, das bis 1996 im Zentrum Wiens, im Areal der ehemaligen kaiserlichen Hofstallungen, errichtet werden soll, schreiten zügig voran; die dafür notwendigen Budgetmittel wurden von den beiden Eigentümern, das sind die Republik Österreich und die Stadt Wien, zur Verfügung gestellt. Im Laufe des Jahres 1991 hat das Projekt durch intensive Bearbeitung an inhaltlicher Schärfe und architektonischer Präzision gewonnen. Dies gilt für die innere Konzeption des Museums moderner Kunst und der Kunsthalle, für die Definition der im Museumsquartier anzusiedelnden Einrichtungen der Medienszene, aber auch für die Planung eines Kindermuseums, einer Architekturgalerie und eines Galeriezentrums. Es wurden die Grundfragen der museologischen Klima- und Lichttechnik geklärt und mit den



Leseturm und Kunsthalle

Raum- und Funktionsprogrammen übereingestimmt, aber auch bau- und feuerpolizeiliche Verfahren abgewickelt, Diskussionen mit Betroffenen und Interessierten geführt und zahlreiche wenig sensationelle, aber notwendige administrative, rechtliche und finanztechnische Schritte eingeleitet und politische Entscheidungen getroffen. Alle jene Mieter im heutigen Messepalast, deren Wohnungen benötigt werden, übersiedelten einvernehmlich in adaptierte Räume im Fischer-Trakt, das Glacis-Beisl wurde von der Errichtergesellschaft gekauft und an einen neuen Pächter vergeben; überdies konnte mit der Wiener Messen & Congress GmbH der Auszug aus den Ausstellungshallen vereinbart werden, und der Ankauf eines Hauses in der Breitengasse garantiert die lang ersehnte Öffnung des Areals für die Bewohner des 7. Bezirks.

Im Herbst des vergangenen Jahres war das Wettbewerbsprojekt der Architekten Ortner & Ort-

ner soweit entwickelt, daß bei der Gemeinde Wien das Flächenwidmungsverfahren anlaufen konnte. 1993 ist mit dem Baubeginn und 1996 mit der Eröffnung des Museums moderner Kunst und der Kunsthalle sowie der wichtigsten Nebeneinrichtungen zu rechnen. Doch schon während der Bauzeit soll in den Altbauteilen der barocken Hofstallungen, die zu hundert Prozent erhalten bleiben, ein Ausstellungsbetrieb einsetzen. Übrigens: Der Palastbau von Bernhard Fischer von Erlach bleibt unberührt, die Anbauten aus der Mitte des 19. Jahrhunderts werden zu mehr als 60 Prozent in das architektonische Konzept integriert.

Immer wieder wird die Frage gestellt, ob denn das Projekt jetzt endgültig fix sei. Wer Bauverfahren kennt, der weiß, daß es weder für kleine noch für große Bauvorhaben Globalgenehmigungen oder irgendeine rechtsrelevante Politikerentscheidung gibt, sondern daß ein langwieriger Geneh-

migungsprozeß zu durchlaufen ist, der aus unzähligen Detailschritten besteht. Geschafft ist es dann, wenn der Hausherr den Schlüssel der Eingangstür umdreht und die Öffentlichkeit ihr neues Kunstszenum in Besitz nimmt, die Kunsthalle bestürmt, das Museum moderner Kunst bestaunt, sich von der Kulturbibliothek im Informations- und Leseturm nicht mehr trennen will und das Kinder- und Familienmuseum wegen Überfüllung geschlossen ist.

Darum sind es letztlich auch nicht die Politiker, die über das Projekt entscheiden, sondern es sind die künftigen Nutzer, das sind die Besucher, die Kunstinteressierten und die Künstler. Sie alle sollten nicht ständig mit unverhohlener Skepsis fragen, ob denn das Projekt überhaupt etwas wird, sondern sie sollten mit Vehemenz den Bau des neuen Museums moderner Kunst von den Politikern einfordern, die Kritiker und Nörgler von der Notwendigkeit dieser kulturellen Einrichtung überzeugen und die Initiativen und die Arbeit der Museumsquartier-Gesellschaft aktiv unterstützen. Es wäre schön, würde sich die Überzeugung durchsetzen, daß nicht die Politiker, die Bauwirtschaft oder die Fremdenverkehrsindustrie aus welchen Gründen auch immer das Museumsquartier benötigen, sondern daß es sich um ein zentrales Anliegen der Kulturschaffenden und der Kulturinteressierten dieses Landes handelt. Bis heute findet in Wien die Kunst der Gegenwart

in Provisorien statt! Wer je über diese Situation geschimpft, genörgelt und ausgerufen hat, daß es in London, Paris, New York und Köln viel besser wäre, der ist in diesem Jahr aufgerufen, für die rasche Verwirklichung des Museumsquartiers auf die Barrikaden zu steigen - in der Öffentlichkeit und nicht nur im kleinen Kreis.

Das Projekt von Laurids und Manfred Ortner lehnt historisierende Bauformen ebenso ab wie ein Anpassen der Baukörper an die imperiale Achse Heldenplatz / Maria-Theresien-Denkmal / FLAK-Turm. Der Informations- und Leseturm - mit 40.000 Publikationen aus allen Gebieten der Kunst und Kultur die größte Verdichtung des Inhalts dieses Kulturzentrums - ist deshalb deutlich aus dieser mit geschichtlichen Lasten besetzten Achse gerückt, um sie zu brechen. Er muß sich mit seinem Inhalt als Symbol ausdrücklich zeigen können; er darf nicht versteckt werden. Es könnte als denkwürdige Entscheidung in die Kulturgeschichte dieses Landes eingehen, wenn die Republik Österreich achtzig Jahre nach dem Ende der Monarchie in diesem geschichtsträchtigen Stadtraum ein eindeutiges und eigenständiges Zeichen setzt und deutlich macht, daß sie sich nach Jahrhundertwende-Taumel und Habsburger-Euphorie zu einem eigenen Kulturverständnis durchzuringen in der Lage ist. Dieses Kulturverständnis kann nur gegenwartsbezogen und gesellschaftsorientiert sein und diese Haltung muß die Architektur

verdeutlichen. Diese Prämissen sind die tragenden Pfeiler des Museumsquartiers.

Wer die Konzeption des neuen Kulturzentrums 'Museumsquartier' näher betrachtet, wird feststellen, daß seine inhaltliche Grundstruktur auf dem ursprünglichen inhaltlichen (nicht architektonischen) Konzept des Pariser Centre Georges Pompidou aufbaut. Nicht der Neubau eines einzelnen Museums für zeitgenössische Kunst ist das Ziel, sondern die konzeptionelle Verflechtung größerer und kleinerer gegenwartsorientierter kultureller Sammlungs-, Ausstellungs-, Aktions-, Studien-, aber auch Unterhaltungseinrichtungen, die in unterschiedlichsten neuen und alten Gebäudetypen für verschiedenste Interessen, Geschmäcker und Generationen ein weites Spektrum an künstlerischen Inhalten und Antworten auf kulturelle gesellschaftliche Bedürfnisse anbieten. Im Sinne eines interdisziplinären Kunst- und Kulturverständnisses wird zwischen dem Museum moderner Kunst und der Kunsthalle eine Veranstaltungshalle als Ort für experimentelles Theater, für neue Musik und Tanz geschaffen. Die Fotogalerie des Bundes gehört ebenso zu dieser Vielfalt wie das Galeriezentrum oder die repräsentativen Räume für Symposien und Eröffnungsfeiern im Mittelteil des Fischer-Trakts. Wie ein roter Faden ziehen sich vielfältige Kommunikations- und Informationskonzepte durch die gesamte Anlage. Kultur für Wien und sei-

nen in den letzten Jahren ungeheuer gewachsenen Umraum zwischen Prag, Budapest und Agram heißt die Devise und nicht Aktionsort für Massentourismus.

Der fundamentale Unterschied zum berühmten Pariser Museumsbau der siebziger Jahre und die zeitgenössische Antwort darauf liegt in der architektonischen Umsetzung dieser gesellschaftsorientierten Konzeption. Statt einen großen Block zu errichten, der die verschiedenen inhaltlichen Funktionen nicht ablesen läßt, sieht das Ortner-Projekt eine Agglomeration unterschiedlich geformter und durch verschiedene Materialien differenzierte Gebäude vor, die autonome Institutionen enthalten. Es wird keinen Generaldirektor des Museumsquartiers geben! Gemeinsam organisiert werden nur Bereiche wie Sicherheit, Klimaversorgung und übergreifende Information. Es gibt international gesehen nur ein Projekt, das in der Größenordnung und in der inhaltlichen Konzeption dem Museumsquartier vergleichbar ist und sich in einem ähnlichen Entwicklungsstadium befindet: Gemeint ist die räumliche Zusammenführung der heute in Los Angeles und Umgebung getrennt untergebrachten Ausstellungs- und Forschungsinstitutionen der Getty-Stiftung auf den Hügeln oberhalb von Hollywood. Der Architekt dieser Anlage, Richard Meiers, hat die Ansiedlung der einzelnen kulturellen Einrichtungen in individuellen Gebäuden und Pavillons vorgesehen und sie ebenfalls durch

eine im Kellergeschoß angeordnete, gemeinsame technische Infrastruktur miteinander verbunden. Daß das gesamte Areal verkehrsfrei gehalten wird und als Erholungsraum dient, ist dort ebenso selbstverständlich wie im Wiener Museumsquartier.

Das Jahrhundert neigt sich seinem Ende zu und noch immer gibt es in Österreich keinen geeigneten Ort für die internationale Kunst der letzten hundert Jahre, ebenso wenig wie für die Kunst des nächsten Jahrhunderts. Um der Gegenwartskunst einen ausreichend dimensionierten und vielfältig nutzbaren Raum zu verschaffen, reicht es nicht, von Visionen zu reden, sondern für die Verwirklichung dieses Traums bedarf es eines massiven Rückhalts in der Kunst- und Kulturszene Österreichs.

Dies hat sich noch zu wenig herumgesprochen. Das lang ersehnte Ziel in Reichweite, reiben sich nicht wenige Mitglieder der Kunstszene verschlafen die Augen und wollen die Botschaft, daß ihre Forderung Wirklichkeit werden könnte, nicht glauben. Auf diese Art sind schon viele gute Projekte im letzten Moment die Donau hinuntergeschwommen. Lärm schlagen in Österreich im allgemeinen nur jene, die etwas verhindern wollen. In unserem Fall sind das Gruppen, die der Gegenwartskultur nicht ins Auge blicken können, sondern diese entweder sofort unter die Erde verbannen oder sie weit draußen auf die Wiesen und Felder vor der Stadt ab-

schieben wollen. Hans Sedlmayrs schon von Werner Hofmann als gefährlich erkannter Mythos vom Verfall der Kunst durch den "Verlust der Mitte" und die daraus abgeleitete Forderung, den verwaisten Thron durch eine Ästhetik der absoluten Harmonie und Schönheit wieder besetzen zu müssen, dient nach vierzig Jahren wiederum als Aufputzmittel für zutiefst kulturkonservative Kreise. Diese formieren sich in Initiativen, die sich 'grün' geben, doch durch direkte Übertragung der Erhaltungsstrategien in Naturfragen auf die Kunst ein radikales Konservierungskonzept verfolgen, eine rückwärtsgewandte Haltung, die dem Image vorausschauender Ökologiepolitik in zunehmendem Maße Schaden zufügt. Auch einige Kunsthistoriker springen auf diesen Zug auf.

In Wien, in jener Stadt, in der Alois Riegl die Fesseln der normativen Ästhetik zerbrochen hat, begrüßen sie eine normative Ästhetik, die im Sinne Sedlmayrs die Gegenwartskunst als Verfallserscheinung ablehnt. In der Stadt, in der vor wenigen Jahren das Loos-Haus am Michaeler Platz restauriert und rekonstruiert wurde, bahnt sich ein ähnlicher Kulturkampf an wie damals am Anfang des Jahrhunderts!

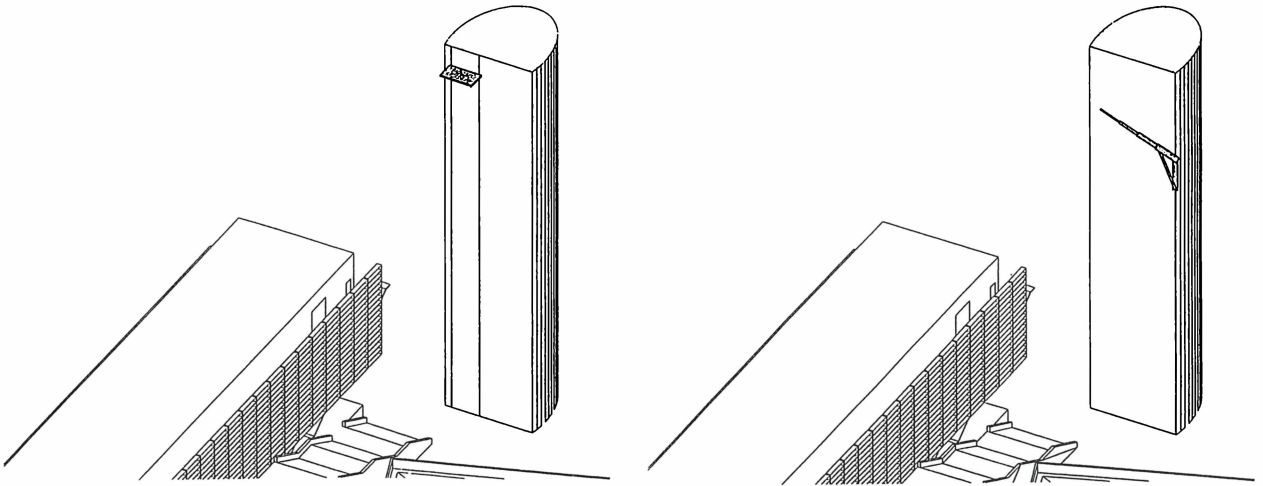
Das Museumsquartier ist deshalb unter anderem auch als kulturpolitisches Manifest zu verstehen, das sich gegen das Aufkommen einer historistisch neo-konservativen Haltung ebenso wendet wie gegen den Entwurf dis-

"DEUS EX MACHINA"

in vertikaler Richtung bewegliche Ebene

"ROBOTERARM"

in Vertikalrichtung beweglicher, schwenkbarer
Teleskoparm für Projektionen, Beleuchtungen etc.



neylandartiger Tourismusprojekte. Wer Kultur ernst nimmt, kann doch nicht der Forderung der Gegner des Museumsquartier-Projekts zustimmen, die den Messepalast in ein Konglomerat aus Wohnungen, Pferdestallungen und alternativtouristischen Töpferwerkstätten sowie Schatz- und Wunderkammer dritter Güte aus den tiefsten Depots der Bundesmuseen umwandeln wollen, in Verbindung mit berittenen Kaisergarden am Heldenplatz, morgendlichen Herrenreitern auf der Ringstraße und 'glücklichen' Wienser inmitten des brausenden Stadtverkehrs, der durch die Revitalisierung von Pferdeeisenbahnen gebrochen werden soll. Das ist

keine Übertreibung, das alles bekommt man von Projektgegnern zu hören.

Weil er so umstritten ist, will ich noch Details über den Informations- und Leseturm anschließen: Er erhebt sich 67 Meter hoch über dem Areal, das heißt, er überragt um wenige Meter die Kuppeln der beiden großen Museen (liegt aber perspektivisch im Hintergrund und wirkt dadurch höhengleich) und erreicht gerade die Höhe des Wiener Riesenrads im Prater. Vom siebenten Bezirk aus ist er nicht zu sehen, da die Häuser auf dem hinter dem Messepalast ansteigenden Hügel eine überraschend hohe Hintergrundkulisse bilden.

Die im Informations- und Leseturm eingerichtete Freihand-Bibliothek repräsentiert in höchster Verdichtung die kulturellen Inhalte dieses zentralen österreichischen Kulturbezirks, der sich als Museumsforum vom Michaeler Platz bis zum Spittelberg erstreckt. Der Turm nimmt 40.000 der jeweils neuesten Bücher, Kataloge und Zeitschriften aus den verschiedensten kulturellen Gebieten auf: bildende Kunst, Architektur, Design, Mode, Musik, Film, Photographie, Reisen, Essen und Trinken. Jedes der zehn Geschosse verfügt über bequeme Lesesitze und ein Kopiergerät (!) sowie Abspielgeräte für Bildplatten, Videos und Tonträger. Wer einmal



„Kinder beim Hausbau“, Kaleidoskop-Werkstattmuseum für Kinder, Frankfurt

die Freihand-Bibliothek im Centre Georges Pompidou benutzt hat, weiß, was dieser Bibliothekstypus bietet und welchen Zuspruchs er sich erfreut. Das extrem besucherfreundliche Konzept verlangt keine Ausweisleistung, keine Leserkarte und erfordert keine Wartezeit, sondern ermöglicht den direkten Griff in die Regale.

Wenn Kinder mit den Eltern ins Museum gehen, dann besuchen sie in Zukunft das Kinder- und Familienmuseum im Museumsquartier. In Amerika gibt es hunderte Kindermuseen, die auf eine lange Tradition zurückblicken können. In Europa beginnen sie sich gerade durchzusetzen. In Deutschland sind sie zwischen München und Hamburg im Entstehen.

Im Kindermuseum hängen die Bilder nicht tiefer, sondern dort wird begriffen durch Angreifen und erfahren durch Handeln. Das Kindermuseum ist kein Museum, sondern ein Aktionsort, den die Kinder in der Hand haben und in dem die Kinder die Eltern an der Hand führen und nicht umgekehrt.

Im Kindermuseum machen Kinder Radio- und Fernsehprogramme, bauen Häuser und richten ihre Ausstellungen ein. Kindermuseen sind weltweit jene kulturellen Orte, die die größte Reichweite in der Bevölkerung haben.

Zeitgenössische Kunst und Kultur sind interdisziplinär und weisen eine starke mediale Seite auf. Darum verfügt das Museumsquartier über eine Veranstaltungshalle für Musik, Tanz und Theater mit Räumen für Kongresse, Symposien und Feste, aber auch über ein öffentliches Medienarchiv, ein Filmmuseum, eine Photogalerie und eine Videogalerie sowie eine 'Spielhalle der Medien'

Das Medienarchiv im Museumsquartier erschließt die unglaublichen in österreichischen Archiven lagernden Schätze der Medienwelt.

Ein Medienarchiv ist ein Ort, wo jeder Besucher wie in der Nationalbibliothek aber viel unbürokratischer - Fernsehsendungen der letzten Jahrzehnte, historische Filme der Jahrhundertwende, neueste Video-Clips, Bildplatten mit den Schätzen aller Weltmuseen, Tondokumente aus allen Erdteilen, und vieles mehr auf Knopfdruck abrufen kann. Der Umgang mit den Medientechnologien hat in der Spielhalle der Medien seinen künftigen Ort. Von den neuesten und aus entlegenen Gegenden stammenden Videospielen bis zur modernsten Hard- und Software ist dort die Medienwelt tagaus tagein prä-

sent. Studios ermöglichen die Auseinandersetzung mit den Produktionsmitteln, Veranstaltungsräume bieten Platz für Diskussionen mit den bekanntesten Medienstars, Talk-Shows und Großbildprojektionen. Der direkte Zugriff zu den modernsten Entwicklungen der Medienwelt, lange bevor sie im Handel erhältlich sind, ist ein wesentliches Kriterium für einen vernünftigen Umgang mit ihren Produkten.

Seit dem Ende der Monarchie hat sich die Wiener Hofburg mit dem Semperschen Kaiserforum zu einem monumentalen Museumsforum entwickelt. Die dort angesiedelten historischen Sammlungen enden im 19. Jahrhundert. Das Museumsquartier denkt diese gewachsene Struktur weiter, indem es dem zeitgenössischen Kunst- und Kulturbetrieb die dringend notwendigen Sammlungs-, Ausstellungs-, Aktions- und Studienorte zur Verfügung stellt. Die jeweilige historische Situation drückt sich auch in der jeweiligen Architektur aus:

Auf den modernen Barock-Palastbau Fischer von Erlachs folgten die modernen Museumsbauten des Historismus und ihnen folgen mit einsehbarer Konsequenz am Ende des 20. Jahrhunderts die modernen Bauten der Architekten Ortner & Ortner im Museumsquartier. Drei Bauten, drei Jahrhunderte, sofern mit Unterstützung der österreichischen Kulturträger das Museumsquartier, wie vorgesehen, 1996 seine Pforten öffnet.

Konsequente Visualisierung?

Bildstatistik - Bildsprache - Museen der Zukunft

Hadwig Kräutler

Otto Neurath, Band 3 -
Gesammelte bildpädagogische
Schriften

Rudolf Haller / Robin Kinross
(Herausgeber)

Verlag Hölder-Pichler-
Tempsky, Wien 1991

Über das Kunsthistorische Museum in Wien schreibt Otto Neurath (1882-1945), daß es auf ihn als Kind einen großen Eindruck gemacht habe, besonders der "tiefe(n) Widerspruch zwischen der verschwenderischen, überverzierten, pseudoromantischen Eingangshalle mit den vielen Säulen und dem ruhigen, bescheidenen Hauptraum der Ägypten-Abteilung", wo die Wände "mit ägyptischen Wandmalereien bedeckt (waren), die mir sehr gefielen, weil ich jede Einzelheit verstehen konnte, ob sie nun vom täglichen Leben der Ägypter oder von Schlachten und Siegen erzählten." (S.639).¹ Solche Kind-

heitserfahrungen mit "Information durch Malereien" - dies die Bezeichnung der entsprechenden Text-Passage - haben, so scheint es, Otto Neuraths Beschäftigung mit visueller Kommunikation bestimmend beeinflusst.

Visuelle Kommunikation in allen Lebensbereichen, Medienverfügbarkeit und -beherrschbarkeit sind Schlagworte unserer Zeit. Ausstellungen und Museen mit ihren spezifischen Qualitäten des Ereignishaften und der Dreidimensionalität werden zunehmend als wichtige Möglichkeiten der kulturellen Teilhabe, der Identitätsstiftung, als demokratische und grundsätzlich "offene Lernorte" gesehen. Dennoch stellt die besucher- und publikumsbezogene Arbeit in der österreichischen Museumslandschaft eine bislang zu wenig wahrgenommene Funktion dar. Eine Neuorientierung des Museumswesens ist nicht ohne grundsätzliche und drastische Entwicklungen in diesem Bereich zu erwarten. Beispielhafte, relevante Arbeitserfahrungen zugänglich zu machen, wie es mit der Publikation der bisher schwer erreichbaren Schriften Otto Neuraths geschieht, stellt daher einen wichtigen Beitrag zur aktuellen Diskussion dar.

Otto Neurath war einer der vielseitigsten Denker dieses Jahrhunderts: Soziologe, Philosoph, Gesellschaftsplaner, Enzyklopädist, Arbeiterbildner, Wirtschaftstheoretiker, Mathematiker, Literatur- und Wirtschaftshistoriker' (Verlagstext, S. 675), daneben

war er aber auch ein wissenschaftlich und sozialreformerisch Tätiger, ein theoretischer und praktischer Neuerer der visuellen Erziehung und der Museumsarbeit.

Die vorliegende 674 Seiten starke Neuerscheinung stellt Otto Neuraths gesammelte bildpädagogische Schriften den Interessierten und der Forschung - teils erstmals ins Deutsche übersetzt - zur Verfügung, zusammen mit den schon 1981 publizierten methodologischen und philosophischen Schriften² und dem geplanten Band zur Wirtschaftstheorie, Teil einer Gesamtausgabe.

Entsprechend den im selben Verlag erschienenen ersten Bänden, werden die bildpädagogischen Schriften vollständig und in chronologischer Reihenfolge wiedergegeben. Notwendige Übersetzungen wurden zumeist durch Marie Neurath, Witwe und langjährige Mitarbeiterin von Otto Neurath, gemacht.

Die Leistungen Neuraths und seines Teams auf dem Gebiet der visuellen Kommunikation und Bildpädagogik sind selbst in Fachkreisen erstaunlich wenig bekannt. Eine Aufarbeitung seines Werkes und dessen praktische Anwendung ist erst in Anfängen erreicht.³

Am konkretesten in Erinnerung ist die Methode der Bildstatistik, die statistisches Datenmaterial über anschauliche Symbole und Mengenbilder wiedergibt, und in Zusammenhang damit die internationale Bildersprache (ISO-TYPE, International System of

Typographic Picture Education). Bleibender Einfluß auf graphisches Design ist durch die systematische Durchgestaltung von Symbolen und in deren Möglichkeiten im Bereich der öffentlichen Information (z.B. Leitsysteme in Ämtern und Verkehr) gegeben.

Schon 1931 informierte Otto Neurath die deutschsprachigen Museumsbeamten über seine bahnbrechende Arbeit. Im Beitrag "Das Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum in Wien" für die Zeitschrift "Museumskunde" (S.197-206) berichtete er ausführlich über das neuartige Museum, seine Anliegen und seine Arbeitsweisen.

Otto Neurath,

Band 3

Mit Geduld und Nachsicht (m.E. zu groß, was die Gestaltung dieses mit Visualisierung befaßten Bandes betrifft), nach fast 10jähriger Vorbereitungszeit, haben die beiden Herausgeber nun die Publikation des umfangreichen historischen Materials erreicht. Es enthält alle Schriften Otto Neuraths zur Bildstatistik, Bildsprache und visuellen Kommunikation sowie zur internationalen Verständigung und zur Museumsarbeit aus den Jahren 1925 bis 1945.

Eine ausführliche und durch ihre profunde Kenntnis der Arbeiten Neuraths äußerst hilfreiche Einleitung gibt einen Überblick über seine Aktivitäten, verdeutlicht die Entwicklungsstufen und

die Arbeitsprinzipien und beleuchtet den fachlichen Hintergrund (Kinross, Einleitung, S. IX-XXIII).

Neuraths schriftliche Äußerungen zur visuellen Kommunikation und Erziehung sind in einer ersten Phase, vor allem in Zusammenhang mit der Museums- und Ausstellungstätigkeit, in Wien entstanden. Eine zweite Periode vermehrter Reflexion und des Versuchs zu publizieren, fand erst in der englischen Emigration wieder entsprechende strukturelle und kontaktmässige Voraussetzungen, konnte aber aufgrund von Otto Neuraths plötzlichem Tod nicht mehr zu Ende geführt werden.

Ausgehend vom 1925 gegründeten "Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum" in Wien, dessen Ziel es war, über Belange des gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Lebens allgemein verständlich zu informieren, schufen Otto Neurath und sein Team von Mitarbeitern/-innen neue Möglichkeiten der visuellen und musealen Kommunikation.

Neben den zahlreichen Aufsätzen zur Begründung und Methode der pictorialen Wiedergabe statistischer Materialien und deren Anwendungsmöglichkeiten (hauptsächlich aus 1925 - 30) sind auch längere Berichte zum Sachbild (1930 - 31), zum Themenkreis Museum und Ausstellung als intersubjektive Orte demokratischer Informationsübermittlung (1930 - 33) und zur Erziehung durch das Auge (1937, 1944) zu finden. Vollständige Buchtexte wie "Auf dem

Weg zum modernen Menschen" (1939), und Teile von geplanten, aber nicht mehr fertiggestellten Publikationen, z.B. "Von Hieroglyphen zu Isotypen" (1946) oder 'Bildpädagogik: Humanisierung gegen Popularisierung' (auf Englisch erschienen 1973) wurden abgedruckt.

Das Sachregister erleichtert die Beschäftigung mit den sich teils inhaltlich wiederholenden, zeitlich aber auseinanderliegenden Aufsätzen. Ein umfangreiches Namensregister beleuchtet schlaglichtartig den personalen und fachlichen Hintergrund des grundsätzlich „enzyklopädisch ausgerichteten Kämpfers“ Neurath (Haller: Vorwort, S. VII), der in der Siedlungsbewegung und Museumsarbeit in Wien mit A. Loos, J. Frank, E. Schütte-Lihotzky, M. Jahoda, Mies van der Rohe, G. Arntz, El Lissitzky, M. Montessori, O. Glöckl usw. arbeitete. Im 'Wiener Kreis' und in dessen Nachfolge, in anderen Gruppierungen und deren Beschäftigung mit der wissenschaftlichen Weltauffassung und mit den erkenntnistheoretischen Ideen des Empirismus hatte Neurath mit den bekanntesten Philosophen der ersten Hälfte des Jahrhunderts zu tun und unterhielt enge Arbeitskontakte, z.B. in England, Holland, Schweden, Deutschland, den USA oder der Sowjetunion.

Natürlich sind Otto Neuraths Arbeiten nur unter historischer Perspektive, d.h. mit den damaligen wissenschaftlichen, sozialen und technischen Gegebenheiten

rechnend und vor allem die wiederholte Emigration berücksichtigend (1934 aus Österreich nach Holland, 1940 nach England), zu rezipieren. Ohne weiteres bestätigt sich aber in der heutigen Informationsgesellschaft Neuraths frühzeitige Erkenntnis, daß die immer komplexer werdenden globalen gesellschaftlichen Zusammenhänge einer kritischen und qualitätvollen Informationsübermittlung in visuellen und kompositen Mitteilungsformen bedürfen, um für die einzelnen deutbar zu werden (Vgl. "Bildpädagogik - eine neue Sprache", 1937, S. 403).

Von der Bildstatistik zum Museum der Zukunft

Im "Gesellschafts- und Wirtschaftsmuseum" wurden von 1925 bis 1934 mehr als 20 Ausstellungen erarbeitet und dabei systematisch die nach der "Wiener Methode der Bildstatistik" gestalteten Schautafeln entwickelt, die, in Normgrößen und mit verschiedenen Beschriftungen versehen, flexibel einsetzbar waren. Diese "Wiener Methode" stellte eine optisch leicht faßliche Visualisierung von sozialen Sachverhalten und Vorgängen dar (vgl. "Humanisierung gegen Popularisierung", 1973, S. 646 - 66). An der konkreten Ausarbeitung der Zeichen und Symbole, ursprünglich in Scherenschnitt und jeweils von Hand gefertigt, dann als Linol- und später als Metalldrucke ver-

vielfältigt, war Gerd Arntz ausschlaggebend beteiligt. Er war 1934 im Team mit in die Emigration nach Holland gegangen, wo die Arbeit in Den Haag ab 1935 als ISOTYPE wieder aufgenommen und ausgebaut wurde. Arntz' klare Umsetzung der Inhalte in graphische Symbolfindungen bot beispielhaft Möglichkeiten der einprägsamen Assoziation zu realem Geschehen (Kinross, S. XII), die rasch populär wurden und in verschiedenen Bereichen Anwendung fanden (Straße, öffentliche Orte).

Nach einem von Otto Neurath erarbeiteten Konzept für internationale Zusammenarbeit im Ausstellungswesen wurden diese Tafeln in entsprechenden Übersetzungen in mehreren Ländern verwendet ("Statistische Hieroglyphen", 1926, S. 40-50). Neben dem 1931 gegründeten Wiener Mundaneum, das anfänglich ausschließlich für die Herstellung der Tafeln verantwortlich war, entstanden Zweigstellen für den Vertrieb in Amsterdam, New York und London (vgl. "Die pädagogische Weltbedeutung der Bildstatistik nach Wiener Methode", 1933, S. 240-3; "Bildstatistik - ein internationales Problem", 1933, S. 258-64).

Ausschlaggebend für die methodische Entwicklung der bildstatistischen Tafeln war die Betonung der Prozeßqualität und Teamarbeit: In enger Kooperation von Spezialisten verschiedener Fachrichtungen und der technischen Umsetzung wurden beginnend mit der Materialsammlung zu einem Thema - die Information her-

ausgearbeitet, Entwürfe für die Veranschaulichung gemacht und die Elemente (Symbole, Bildelemente, Text, Anordnung) gestaltet. Der Schlüssel dabei war die sogenannte "Transformation", die sensible Umsetzung der inhaltlichen Vorstellungen in eine formale Manifestation des Ausstellungsthemas, in eine konsequente Visualisierung.

Isotype und visuelle Erziehung

Mit der Zeit entwickelte sich ein systematisches Regelwerk, das die Anwendung von Symbolen, Farben, Text und ihre Anordnung in einer Art "Syntax" des ISOTYPE-Systems festlegte.

Als methodisches Prinzip galt, "Ordnung und klare Form für gegebenes Material zum Besten zukünftiger Benutzer" zu finden (Kinross, S. XIII).

Die Schriften Neuraths bieten eine optimistische Sicht der Möglichkeiten der visuellen Erziehung und erläutern Zielvorstellungen, Arbeitsprinzipien und grundlegende Auffassung seiner aufklärerischen Museumsarbeit als öffentlicher Diskursarbeit. In den Büchern, "International Picture Language" (1936, S. 355 - 398) und "Auf dem Weg zum modernen Menschen" (1939, S. 449 - 590) legte Neurath seine Ideen zur internationalen Verständigung in Text und Bild dar, eindeutig jeweils mit konkreten sozialen und politischen Anliegen.

“Für Neurath sollten Museen Stätten der Aufklärung sein, Foren für Diskussionen, die unmittelbar vor und von den Ausstellungsgegenständen ausgelöst werden. Das Museum, das ihm vorschwebte, war sozial sowohl in Thema wie in den Räumlichkeiten und in den Darstellungsmitteln” (Kinross, S. X). Umfassende Aufklärung im Sinne Neuraths beinhaltete unter anderem auch die demokratische und emanzipatorische Verfügbarkeit der Bildungsmittel. Philosophisch und sozialpolitisch ausgerichtet, wurde die Verbesserung der “Lebenslage” vor allem der vielen verfolgt und mit Möglichkeiten der Lebensgestaltung und weltanschaulichen Komponenten verbunden.

Die im Verlag Hölder-Pichler-Tempsky erscheinende Reihe zu Otto Neurath verlangt vom nicht eingeführten Leser sprachlich und organisatorisch einige Geduld. Sie stellt aber ein in seinen Zielen abstrakt, der Humanisierung des Lebens und konkret, der Demokratisierung des Wissens - ideales Lehrbeispiel engagierter und konsequenter Haltung dar, das die scheinbaren Extreme von Philosophie und Volksbildung zu vereinen vermochte. Eine größere Bekanntheit seiner theoretischen und praktischen Arbeit, die nur zu leicht als eine technophil und behaviouristisch angelegte Planungseuphorie abgetan wird, dabei aber nach heute ganz aktuellen Prinzipien erfolgte, wie z.B. Teamarbeit, Interdisziplinarität, Interaktivität mit den Besuchern /

Benutzern, könnte auch bereichernd für heutige Konzeptarbeit sein (vgl. “Die Museen der Zukunft”, S. 244 - 257).

Mit der Publikation “Otto Neurath, Band 3 Gesammelte bildpädagogische Schriften” wird eine Übersicht über Problemstellungen und Lösungsvorschläge durchaus praxisbezogener visueller Erziehung gegeben. Es ist zu hoffen, daß die neuerliche Rezeption der Arbeiten Otto Neuraths und seiner Mitarbeiter/-innen den Zusammenhang mit der bildpädagogischen und musealen sowohl sozialphilosophischen als auch akademisch-pragmatischen, wissenschaftlichen Tradition fördern wird.

Trotz der Unterstützung durch das Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung und den Fond zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung ist es dem Verlag nicht gelungen, eine leserfreundliche Preiskalkulation zu bieten (Richtpreis öS 1.200,-). Um dennoch die potentiell interessierte Leserschaft zu erreichen, ist speziell dieser Band den einschlägigen wissenschaftlichen Bibliotheken zu empfehlen.

Für alle visuell, museums- und ausstellungsgestalterisch und pädagogisch Tätigen und in den Verwaltungs-, Aus- und Fortbildungsstellen ist er unerlässlich.

Anmerkungen :

¹⁾ Alle nur mit Seitenzahlen versehenen Quellenangaben beziehen sich auf diese Publikation.

²⁾ Haller, R. / Rutte, H. (1981), Otto Neurath, Gesammelte philosophische

und methodologische Schriften (2 Bände), Hölder-Pichler-Tempsky, Wien.

³⁾ Vgl. Stadler (Hrsg.), Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit und gleichnamige Ausstellung, 1982; Department of Typography and Graphic Communication, University of Reading (GB), Ausstellungen und Publikationen 1975, 1977; Miles et al (Hrsg.) 1982; Kaldewei 1990.

Literatur :

Department of Typography and Graphic Communication, University of Reading (1975), Graphic Communication through ISOTYPE, Katalog und Ausstellung, Reading.

Department of Typography and Graphic Communication, University of Reading (1980), Otto Neurath: International picture Language / Internationale Bildsprache, ein Faksimile-neudruck der englischen Ausgabe (1936), mit einer deutschen Übersetzung von Marie Neurath, Reading.

Kaldewei, G. (1990), Museumspädagogik und reformpädagogische Bewegung, 1900 bis 1933, Lang, Frankfurt/M.

Kinross, R. (1979), Otto Neurath's contribution to visual communication 1925-1945: the history, graphic language and theory of Isotype, unveröffentlichte Dissertation, University of Reading.

Miles, R. et al (Hrsg., 1982), The design of educational exhibitions, Allen Unwin, London.

Neurath, M. / Cohen, R.S. (Hrsg., 1973), Otto Neurath : Empiricism and Sociology, Reidel, Dordrecht.

Stadler, F. (Hrsg., 1982), Arbeiterbildung in der Zwischenkriegszeit: Otto Neurath - Gerd Arntz, Löcker Verlag, Wien.

Reden ist Gold

Günther Schultschik

Dies ist ein weiterer von ungezählten Artikeln und Beiträgen, die sich allesamt mit einem einzigen Thema befassen: Kommunikation im Museum.

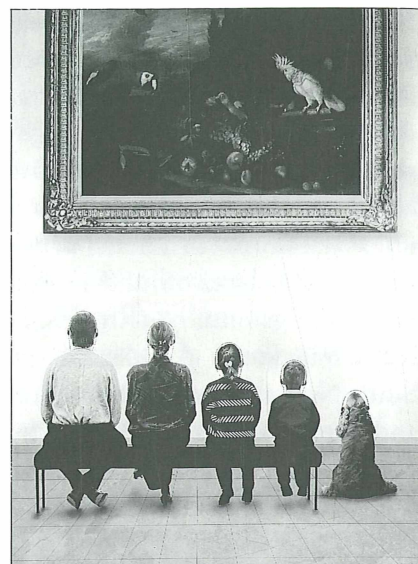
Die immer wiederkehrende Auseinandersetzung mit der bekannten Problematik zeigt zweierlei auf: Zum einen den dringenden Bedarf, sich damit beschäftigen zu müssen und des weiteren das offensichtliche Fehlen von allgemein brauchbaren und nachvollziehbaren Lösungen.

Auch der vorliegende Artikel birgt nicht die ultimative Erleuchtung. Doch will er den Anspruch erheben, wenigstens ein konkretes und erprobtes Modell zur Problemlösung vorzustellen und Mut zu machen, dessen Nachahmung zu versuchen.

Vergegenwärtigen wir uns - wie schon so oft - die Situation des Museumsbesuchers: Dieser betritt unser Haus zunächst - und vor allem in Erwartung von Sinnesindrücken. Er kommt geradezu mit dem Vorsatz, derlei Eindrücke auf sich wirken zu lassen und daraus Erkenntnis, Kurzweil oder was immer zu schöpfen. Zweifellos werden ihm solcherart Eindrücke auch geboten. Mit einer bemerk-

werten Einschränkung! Beinahe zwanghaft läuft der Informationsfluß über ein einziges Sinnesorgan, über die Optik. Das Gezeigte selbst, die Betafelung, der Katalog, die Aufstellung - das Auge des Besuchers ist gefordert. Sämtliche Inhalte, die erkennbar werden sollen, gelangen über diese eine Schiene zu ihm. Der übrige Wahrnehmungsapparat liegt weitgehend brach, kann, darf das Auge nicht unterstützen. Die Folge hiervon ist eine geringe Reproduzierbarkeit. Das Erinnerungsvermögen an ein derartiges Angebot fällt verhältnismäßig gering aus. Eine rasche Ermüdung beim Besucher ist in vielen Fällen vorprogrammiert. Beide Seiten, der Ausstellende, wie der Betrachter geben sich, gezwungenerweise, mit nur einem Teil der möglichen Vermittlungskapazität zufrieden.

Anders betrachtet: Ein Kind, auf dem Schoß seiner Mutter sitzend und im Bilderbuch blätternd, beharrt konsequent auf einer Forderung: „Erzähl mir!“ Die rein optische Information ist (auch) diesem jungen Menschen zu wenig. Er ist sich auf seine Weise bewußt, daß er auch noch über Ohren verfügt und besteht daher auf die Nutzung dieses akustischen Kommunikationskanals. Beispiele dieser Art ließen sich in unbeschränkter Zahl finden. Die Intention jedoch wird schon aus diesem einen klar: Nutzung möglichst vieler Schienen zur Informationsübertragung muß im Sinne jedes Ausstellers sein. Er erfüllt damit ein elementares Bedürfnis



des Besuchers. Der solchermaßen Betreute empfindet dies keineswegs als Überforderung sondern eher als Entlastung. Unser Kind ist mittlerweile vom Schoß der Mutter geklettert und stürmt ins Naturalienkabinett: zum Präparat des Löwen oder zum Fuchs. In jedem Fall aber zu den Objekten, die ihm bekannt und somit befähigt sind, für sich zu sprechen. Erst in der Folge kommt die Frage, welches seltsame Wesen das wohl in der Nebenvitrine ist. Ein archetypisches Verhalten. Jeder von uns sucht Vertrautes im Fremden. Im völlig unbekannten Raum wird nichts begriffen. Erst das Vorhandensein von erkennbaren Konturen läßt Neues einordnen und somit verstehen. Aus vielfältigen Gründen kennzeichnen Ausstellungsgestalter die Objekte ihrer Schau nicht mit einer Wertigkeitsskala. Geradezu grotesk wäre die Vorstellung etwa von Schildchen an Schaustücken mit Hinweisen wie: „besonders wich-

tig", „weniger interessant" und ähnlichem. Überraschenderweise wird hingegen von einer begleitenden und erzählenden Führungsperson eine solche Wertung geradezu verlangt. Der Führer darf das tun und wird vom Publikum aufgefordert, Angelpunkte einer Ausstellung besonders zu betonen. Dieser Wunsch ist nur zu verständlich. Dem mit der Materie nicht oder nur unzureichend vertrauten Besucher ist es kaum möglich, ohne Anleitung wesentliche Objekte = Konturen einer Ausstellung aufzufinden. Erst im nachhinein, meist nach eingehendem Studium des Kataloges wäre ihm eine derartige Gewichtung möglich. „Pattern making" im Sinne von Popper ist bei der herkömmlichen, rein optisch orientierten und bewußt nicht wertenden Präsentationsweise unserer meisten Museen nur in Ausnahmefällen möglich. Unschwer ist aus dem bisher Gesagten die grundlegende Bedeutung der persönlichen Führung des Besuchers durch annähernd jegliche Ausstellung erkennbar.

Eine ständig wiederkehrende Notlüge von Ausstellungsgestaltern ist, daß ein Objekt „für sich spricht". Das materielle Objekt ist stumm. Allein das Wissen um, die Kenntnis von diesem Stück kann erzählen. Bei jedes Vorwissens gehe ich möglicherweise am eindrucksvollsten Kunstwerk vorüber, da es bei mir eben diesen Eindruck nicht erwecken kann, wenn kein Bezug möglich gemacht wurde. Es sagt nichts zu mir

und niemand ist da, der mich hinweist, meine Aufmerksamkeit weckt und das Ding somit zum Sprechen bringt. Zweifellos schließt das nicht aus, daß mir innewohnende Gefühle mich zuweilen richtig lenken. Aber eben nur auf Gebieten, die bereits als für mich interessant erkennbar sind. Der Versuch wäre reizvoll, die Direktorin einer Galerie in der Mineralienschau ein für sich sprechendes Objekt suchen zu lassen oder den Kustos der herpetologischen Sammlung ein solches im Münzkabinett. Beide Herrschaften bedürften auf ihrem angestammten Gebiet auch vor ihnen fremden Stücken keinerlei Anleitung. Wahrscheinlich wären sie anderwärts für eine solche aber durchaus dankbar.

Nun steht der Autor dieser Zeilen vor eben demselben geschilderten Problem. Er kann sein Anliegen nur mit Hilfe des gedruckten Wortes übermitteln. Es ist nicht ganz einfach mit Hilfe dieses klassischen Mediums die Wirkung und die Möglichkeiten des gehörten Erklärungswortes auszudrücken. Es müßten diese Zeilen in Form einer Tonbandcassette dem Heft beiliegen. Allein dadurch würde der „Aha-Effekt", den dieses technische Mittel bietet, im vollen Umfang verständlich werden.

Um wieviel unkomplizierter ist es doch, im gesprochenen Text in einem kurzen Satz beispielsweise auf die Architektur der Ausstellungsgestaltung einzugehen oder auf die Geschichte des jeweiligen

Hauses. Und auch eine kurze, durchaus erheiternde Sequenz läßt sich hierbei einbauen, die wohl im „seriösen" Katalog keinen Platz fände und dem Führer vorbehalten bleibt. Der unmittelbare Kontakt, der so ungeheuer wichtig für das zu erweckende Interesse des Besuchers ist, ist über das gesprochene Wort, selbst wenn es von einer Tonkonserve kommt, ungleich leichter und rascher herzustellen, als über sämtliche zur Verfügung stehenden Mittel.

Die gegenwärtigen Präsentationsweisen unserer Museen sind in vielfältiger Weise bruchstückhaft und gehen auf berechnete Bedürfnisse der Besucherschar nur unzureichend ein. Mehr oder weniger taugliche Versuche, neue Wege in dieser Hinsicht zu versuchen, gibt es zur Genüge. Bildplatte, Video, Computeranimation, um einige wenige zu nennen. Abgesehen von der Kostspieligkeit, nutzen auch diese Mittel wiederum hauptsächlich die optische Informationsübertragung. „Ansprechen", „anreden", können sie kaum.

Die Schlußfolgerung aus dem Festgestellten lautet daher: Aussteller wie Besucher, Museumsproduzent, wie -konsument brauchen das sprechende Museum. Wobei es nicht um tönende Selbstdarstellung gehen kann, nicht darum, Lärm um Objekte zu machen. Vielmehr um den Führer, der, akustisch wahrnehmbar, hinweist, erzählt und behutsam Schwerpunkte setzt. Kein Haus ist allerdings in der Lage, das Heer von

Führungspersonen zu Verfügung zu stellen, das nötig wäre, um während der gesamten Öffnungszeit, womöglich in verschiedenen Sprachen, jeden Besucher individuell zu betreuen.

Das Mittel der Wahl, um einen wesentlichen Teil der geschilderten Problematik zu lösen, ist die Speicherung von Führungstexten auf Tonträgern, die jeder Besucher nach eigenen Vorstellungen für sich benutzen kann. Das Museum stellt dem Betrachter nur die technischen Hilfsmittel zu Verfügung, und dieser bedient sich selbst.

Die Idee ist keineswegs neu. In einigen Häusern gibt es vielversprechende Versuche. Insbesondere in den anglophonen Staaten werden derartige Einrichtungen seit Jahren erfolgreich eingesetzt und gehören zum Standardangebot. Die Akzeptanz der Besucher geht stellenweise soweit, daß Ausstellungen allein auf derartige Installationen akustischer Informationsträger aufgebaut sind. Unterschiedliche Systeme werden hierbei eingesetzt. Von hochkomplexen Sendeanlagen bis zu tragbaren Cassettengeräten. Allen ist ihnen gemeinsam: Sie erlauben gleichzeitig optische und akustische Inhaltsvermittlung, und das während der gesamten Öffnungszeit, also auch bei geringerer Besucherfrequenz, bei der eine Person als Führer kaum sinnvoll eingesetzt werden kann und darüber hinaus gleichzeitig in unterschiedlichen Sprachen. Fremdsprachige Führungen stellen in Museen hierzulande ein äußerst rares Angebot

dar. Häufig wird jedoch von der Verpflichtung gesprochen, die sich durch unsere nunmehr wiedergewonnene Lage im Zentrum Europas ergibt. Auf kulturellem Gebiet trifft diese Verpflichtung zu einem wesentlichen Teil die Museen als Träger dieses Erbes. Kataloge und vor allem Führungsangebote in mehreren Sprachen werden daher bald eine zwingende Notwendigkeit darstellen und vom internationalen Publikum auch gefordert werden. Hier bietet die Tonbandführung eine praktikable Möglichkeit, diese Angebotslücke kurzfristig zu füllen. In diesem Zusammenhang wäre einiges an Trägheit seitens der Leitung der Häuser zu überwinden. Zuweilen werden derartige Installationen von zuständigen Stellen noch immer als Ersatzlösungen empfunden. Tatsächlich handelt es sich hierbei jedoch um ein eigenständiges Medium, dem ein vielfältiger Einsatz zukommt.

Natürlich ist auch eine gewisse Scheu des Publikums vor diesem ungewohnten Angebot zu überwinden. Es ist aber zu erwarten, daß, bei vermehrtem Vorhandensein derartiger Anlagen, ihre Benutzung zur selbstverständlichen Gewohnheit beim Besucher werden wird.

Allerdings bedeutet es einen nicht unerheblichen Aufwand, derartige Systeme zu installieren. Doch übernehmen mittlerweile professionelle Anbieter die Produktion von diesen Projekten. Untadelige Qualität ist auf dem Gebiet selbstverständlich geworden.

Die Produzenten übernehmen auch die permanente Wartung und Betreuung der Anlagen.

Nun spielen natürlich die Kosten solcher Installationen eine gewichtige Rolle bei den entsprechenden Überlegungen. Unter bestimmten Voraussetzungen erklären sich die Anbieter der Anlagen einverstanden, die Häuser insofern zu entlasten, als sie bereit sind, die Finanzierung und das gesamte geschäftliche Risiko zu übernehmen. Wobei im Hinblick auf die vielfach durchgesetzte Teilrechtsfähigkeit ein solches Angebot als erhebliche zusätzliche Einnahmequelle nicht außer acht gelassen werden sollte.

Ein Versuch könnte sich also in mehrfacher Hinsicht lohnen. Keine Beschilderung, kein Katalog, sei er noch so ausführlich oder konzentriert, reich bebildert oder schlicht, kann das lebendige gesprochene, erklärende Wort ersetzen. Technische Hilfsmittel, die dies ermöglichen, müssen und werden daher in unsere Museen einziehen. Hier gilt es, Hemmschwellen zu überschreiten und das vorhandene Angebot zu nutzen.

P.S.: Für Puristen: Die in Frage kommenden Geräte lassen sich, wenn gewünscht, zwischendurch auch abstellen!

Rembrandt im Kunst- historischen Museum

Die Gemälde Rembrandts und die Forschungen des Rembrandt Research Projects

Karl Schütz

Berichte über die spektakuläre Rembrandt-Ausstellung im Alten Museum in Berlin, die derzeit in Amsterdam und anschließend in London zu sehen sein wird, im besonderen über die Auswahl der Leihgaben, die in enger Zusammenarbeit mit dem "Rembrandt Research Project" in Amsterdam entstand, haben die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auch auf die Bilder Rembrandts in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums gelenkt. Um weiteren Gerüchten, Falschmeldungen und Mißverständnissen zuvorzukommen, soll im folgenden der Stand der Forschungsdiskussion dargestellt werden.

Das Rembrandt Research Project hat bis jetzt drei Bände des "Corpus of Rembrandt Paintings" herausgebracht, in denen in chronologischer Folge die Tätigkeit Rembrandts als Maler von seinen



*Rembrandt ?, Die Prophetin Hanna (Die Mutter des Künstlers), 1639
Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 408*

Anfängen 1625 bis 1642 behandelt wird. Wenn auch das Ergebnis der Untersuchungen zu den einzelnen Werken in einer Klassifizierung in drei Kategorien mündet, A für eigenhändige Bilder, B für Werke deren Eigenhändigkeit weder bewiesen noch abgelehnt werden kann (bis jetzt die kleinste Gruppe), C für nicht eigenhändige Werke, welche Rembrandt traditionell

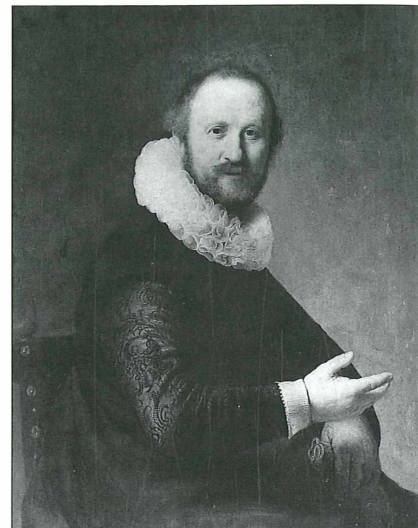
zugeschrieben werden, die aber von Schülern, Mitarbeitern, Kopisten oder Nachahmern stammen, verläuft die Argumentation im oft sehr ausführlichen Kommentar zu den einzelnen Bildern wesentlich differenzierter. Die mit stupender Materialkenntnis verfaßten Aufsätze von Ernst van de Wetering über Werkstattübung in Band 2 und 3 des Corpus, die Maltechnik

und zeitgenössische Kunsttheorie im Kontext betrachten (de Wetering verfaßte zum gleichen Thema die Einleitung im Berliner Rembrandt-Katalog) stellen die Spitze an Differenzierung und Subtilität in der Kunstliteratur unserer Tage dar. Allgemein wird die Rolle, welche naturwissenschaftliche Untersuchungen, wie Röntgen, Infrarotreflektographie, UV-Untersuchung, Dendrochronologie, bis zu chemischen Farbanalysen bei der Urteilsfindung spielen, gewaltig überschätzt. Die auf der Betrachtung mit dem bloßen Auge, unterstützt von Fotografie und Makrofotografie, beruhende Untersuchung von Stil und Maltechnik, der Vergleich mit anderen Werken und die daraus resultierende formale Analyse, liefern die eigentlichen Argumente, die technischen Untersuchungen dienen nur zur Unterstützung und sind selten von allein entscheidender Bedeutung.

Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums besitzt acht Bilder, die bis jetzt - bei zumindest einem dieser Bilder immer mit großem Zweifel - als Werke Rembrandts gelten. Unter dieser Bezeichnung werden sie auch im jüngst erschienenen "Verzeichnis der Gemälde" der Galerie weiterhin geführt. Nur eines dieser Bilder läßt sich in der Galerie in die Zeit vor 1700 zurückverfolgen, nämlich der "Apostel Paulus" (dat. 1633, Inv. Nr. 397), der im Inventar der kaiserlichen Galerie in Prag von 1685 genannt wird und vor 1780 nach Wien kam. Das "Große Selbstbildnis" (1652 datiert, Inv.

Nr. 411) und "Titus van Rijn, der Sohn des Künstlers lesend" (um 1656/57, Inv. Nr. 410) kommen zum ersten Mal im Bildinventar von Storffer (Band 1, 1720) vor. Die Gegenstücke "Männliches Bildnis" und "Weibliches Bildnis" (um 1631 bis 1633, Inv. Nr. 407 und 409), die "Prophetin Hanna" (früher als Rembrandts Mutter bezeichnet) und das sogenannte "Kleine Selbstbildnis" (traditionell um 1657 datiert, Inv. Nr. 414) kommen zusammen mit den drei schon früher nachweisbaren Bildern zum ersten Mal im Katalog der Gemäldegalerie von Christian von Mechel von 1783, dem ersten gedruckten Katalog der Galerie, verfaßt anläßlich ihrer Neueinrichtung im Oberen Belvedere, vor. Das ganze 19. und frühe 20. Jahrhundert kam kein weiteres Bild hinzu! (Während etwa in Berlin von Wilhelm v. Bode zwischen 1870 und 1920 14 Bilder von Rembrandt erworben werden konnten.) Erst 1942 wurde das "Selbstbildnis im Pelz mit Kette und Ohring" (dat. 1655, Inv. Nr. 9040) aus der Sammlung Mendelssohn, Berlin, gekauft.

Vier der Wiener Bilder stammen aus der Zeit vor 1642 und sind in den drei bereits erschienenen Corpus-Bänden behandelt. Von diesen wurde der "Apostel Paulus" seit jeher in der Rembrandtliteratur als eigenhändiges Bild bezweifelt. Otto Benesch hielt das Bild für eine Werkstattreplik, Ludwig Münz hingegen für eigenhändig, Kurt Bauch dachte an eine gemeinsame Ausführung durch Rembrandt und einen seiner frühen Schüler. Im



Rembrandt, Männliches Bildnis, um 1631/32 Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 407

Oeuvrekatalog von Bredius, revidiert von Gerson (1969) wird es aus den eigenhändigen Werken ausgeschieden und Govaert Flinck oder Jan Lievens in Betracht gezogen, im monumentalen mehrbändigen Werk über die Rembrandt-Schüler von Werner Sumowski (Band 2, 1983) ebenfalls als Govaert Flinck bezeichnet. Folgerichtig wurde es in den Rembrandt-Corpus nicht aufgenommen, aber in der Einleitung von de Wetering zur Werkstattpraxis Rembrandts (Corpus Bd.3, 1989, S.27) als charakteristisches Bild aus der Werkstatt genannt, für das drei Kriterien zutreffen: stilistische, maltechnische und materielle Übereinstimmung mit den eigenhändigen Werken.

Das frühe Bildnispaar (Inv. Nr. 407,409) wurde von den Bearbeitern des Corpus getrennt. Während das "Männliche Bildnis" als gut erhaltenes authentisches Werk, wahrscheinlich 1631 oder 1632 gemalt (Corpus Nr. A 45) gilt, wird das Ge-



*Rembrandt ?, Weibliches Bildnis, 1632/33
Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 409*

genstück, das "Weibliche Porträt" als Werk eines unbekannten Mitarbeiters in Rembrandts Werkstatt, entstanden 1632/33 klassifiziert (Corpus Nr. C 80), der mithilfe, die zahlreichen Bildnisaufträge Rembrandts in seinen frühen Amsterdamer Jahren auszuführen. Argumente sind Schwächen in der Modellierung vor allem des Gesichts und maltechnische Unterschiede.

An der Zusammengehörigkeit der beiden Bilder, die sowohl durch aufeinander bezogene Komposition, wie auch materielle Übereinstimmung (vor allem der seltene Malträger, zwei technisch völlig gleich behandelte Nußbaumholztäfelchen) verbunden sind, wird nicht gezweifelt.

Eine wesentlich schwerere Abwertung erfuhr die "Prophetin

Hanna", signiert und datiert 1639, in ihrer traditionellen Bezeichnung als "Rembrandts Mutter" eines der bekanntesten und populärsten Wiener Bilder. (Es ist zweifelhaft, ob die von Rembrandt mehrfach als Modell verwendete alte Frau als seine Mutter identifiziert werden kann; keinesfalls handelt es sich um ein Porträt.) Das Bild wird im 3. Bd. des Corpus als mögliche Kopie nach einem verlorenen Werk Rembrandts klassifiziert (Corpus Nr. C 89). Die Meinung, daß die Maltechnik qualitativ schwach sei (dazu kommt die schlechte Erhaltung des Bildes, besonders die Durchsichtigkeit vieler Bildpartien) in Verbindung mit einer sehr guten Komposition von großer Überzeugungskraft, führte zu diesem Schluß. Wenn in der Zusammenfassung auch qualitative Argumente überwiegen, so ist die Bewertung im Kommentar sehr unsichtig und abgewogen.

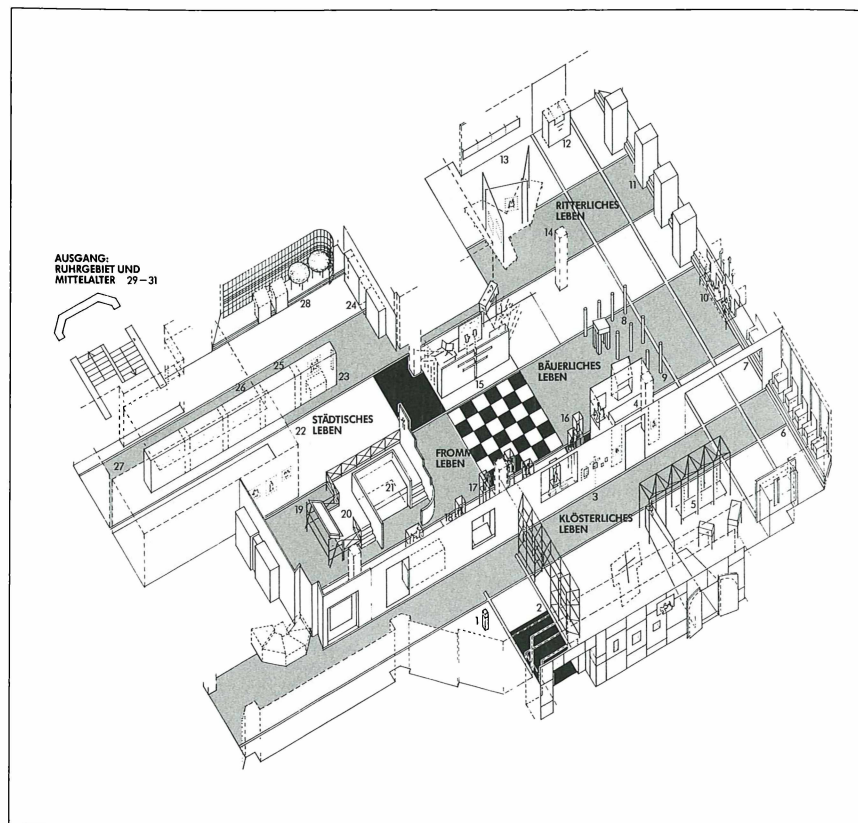
Vier Wiener Bilder werden in den kommenden Bänden noch zu bewerten sein. Von diesen werden das "Große Selbstbildnis" und der "Sohn Titus lesend" wohl unbezweifelt bleiben. Die Ergebnisse des Rembrandt Research Projects haben unsere Kenntnis von Rembrandts Stil und Maltechnik bedeutend erweitert und differenziert. Da sie auf dem Wissensstand und der Erfahrung der fünf Bearbeiter beruhen, geben sie das Rembrandtbild unserer Gegenwart wieder - darauf aufbauend wird in Zukunft der Blick auf Rembrandts Oeuvre wieder ein völlig neuer und vielleicht ganz anderer sein.

Das "Büro für Angewandte Geschichte"

Severin Heinisch
und Ulrike Weber-Felber

Seit einigen Jahren existiert in Wien ein Wissenschafts- und Dienstleistungsunternehmen, das sich auf den Bereich der Konzeption und Gestaltung von Ausstellungen und Museen spezialisiert hat. Im Unterschied zu herkömmlichen Architektur- oder Graphikbüros steht dabei nicht die handwerkliche Aufgabe des ge-
diegenen Designs im Mittelpunkt, sondern die Entwicklung eines tragfähigen Konzepts, das eine adäquate Übersetzung in ästhetische Kategorien erst ermöglicht. In Zusammenarbeit mit projektbezogenen Mitarbeitern und Kooperationspartnern in den Bereichen Technik, Gestaltung und Architektur werden auf dieser Grundlage ganzheitliche Systemlösungen, die von der Konzeption über den Entwurf bis zur Ausführung reichen, realisiert.

BAG wurde als "Büro für Angewandte Geschichte" 1989 von zwei Historikern gegründet, die ihre ersten Erfahrungen als Mitarbeiter verschiedener Großausstellungen einbrachten. In der Folge wurden nicht nur verschiedene

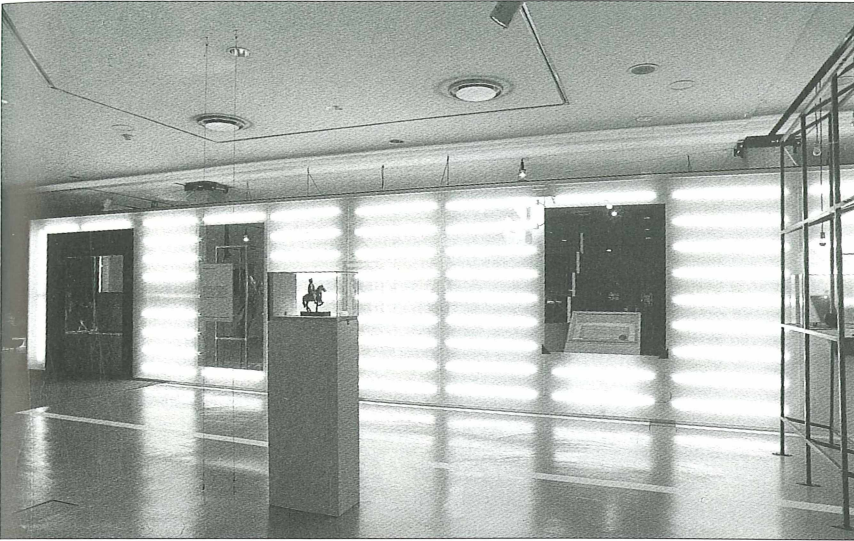


Ausstellung "Vergessene Zeiten. Mittelalter im Ruhrgebiet", im Ruhrlandmuseum Essen, Axonometrie 1990, Zeichnung: Denkinger

Recherche-Aufträge sowie wissenschaftliche und organisatorische Arbeiten im Rahmen größerer Projekte durchgeführt, sondern in Kooperation mit dem Architekten Bernhard Denkinger auch die eigene Konzeption und Gestaltung von Ausstellungen angeboten. Die Teilnahme an Wettbewerben und Ausschreibungen zeitigte zunächst in der Bundesrepublik Deutschland Erfolge, wo das "Büro für Angewandte Geschichte" mit der Gestaltung einer Ausstellung des Ruhrlandmuseums in Essen beauftragt wurde. Unter dem Titel "Vergessene Zeiten. Mittelalter im Ruhrgebiet" wurde die Ausstellung, die wissenschaftlich von der Ruhruniversität Bochum betreut

wurde, zu einem der avanciertesten und zugleich dem bislang erfolgreichsten Projekt dieses Museums.

"Mittelalter im Ruhrgebiet" war schon als Titel die Kombination zweier semantischer Felder unterschiedlicher Konnotation: Die im 19. Jahrhundert entstandene und bis heute Identität bildende Industrielandschaft "Ruhrgebiet" wurde mit dem Bodensatz ihrer mittelalterlichen Kultur konfrontiert. Freilich sind diese beiden Felder nicht so weit voneinander entfernt wie der erste Eindruck glauben macht. Die Industrialisierung ging gerade auch im Ruhrgebiet mit einer verstärkten historistischen Rezeption des Mit-



Ausstellung "Vergessene Zeiten. Mittelalter im Ruhrgebiet", Raum 1

telalters von der Zechenarchitektur bis zum Theater einher. Auch diese Spuren wurden in der Ausstellung verfolgt und von der Gestaltung als Spannungsfeld genutzt. Der Boden, dessen Belag bis auf den Industrieestrich entfernt wurde, strukturierte durch ein eigens aufgetragenes Raster den Ausstellungsraum und ermöglichte eine formal sinnvolle Gliederung der Inhalte entlang der Achsen. Die Überhöhung des Rasters zum Schachbrett im Zentrum des Raumes verwies auf die im Hoch- und Spätmittelalter analog dem Schachspiel von ständischen Ritualen und Regeln geprägte Gesellschaft. Eine Allegorie die übrigens im Spätmittelalter selbst immer wieder auftaucht und in der Ausstellung als Idee evoziert wurde, indem die vier wichtigsten sozialen Felder des Mittelalters Kloster, bäuerlicher Alltag, Burgenwesen und die Stadt - um dieses Zentrum gruppiert wurden. Allerdings ohne große theatralische

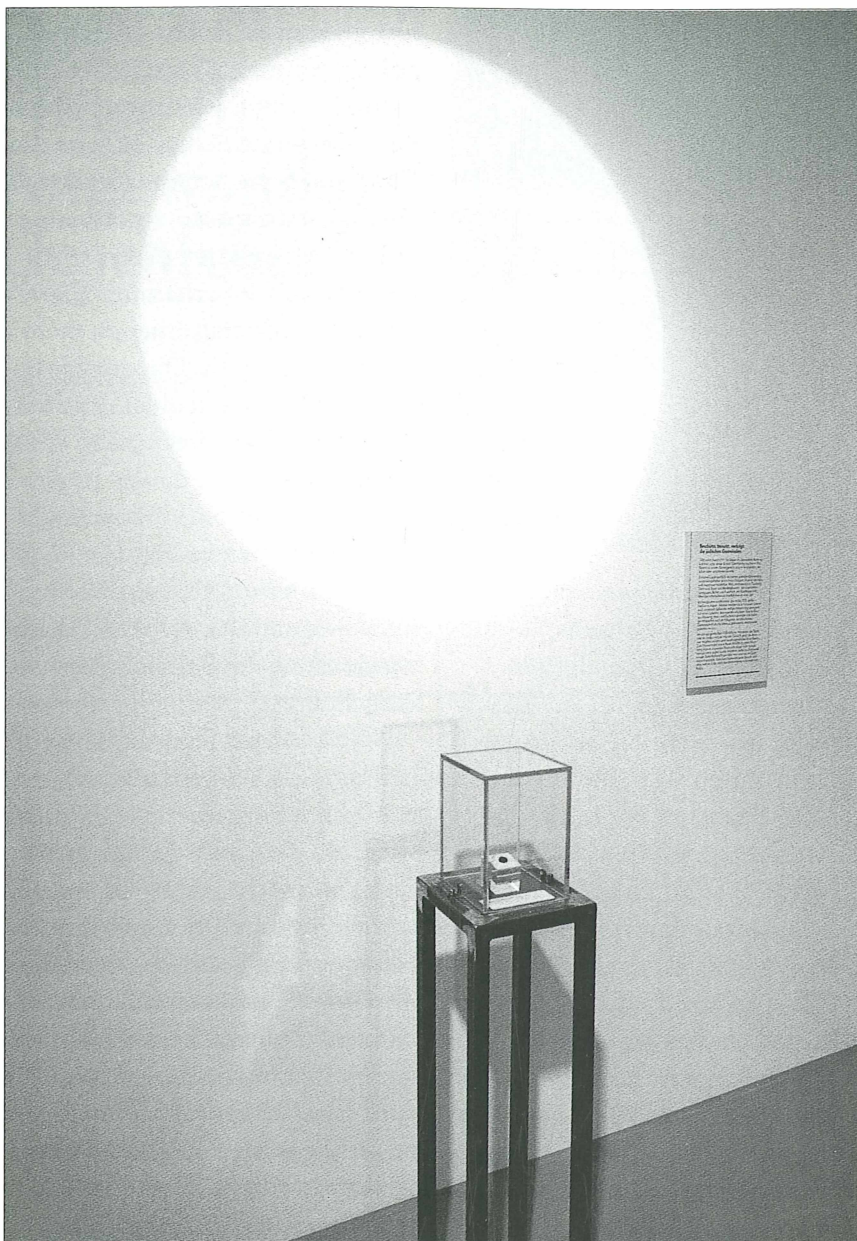
Effekte, die das Schachspiel metaphorisch aufgeladen hätten.

Ausgangspunkt für die gestalterische Konzeption der Ausstellung in Essen war eine klare und für die Besucher nachvollziehbare Trennung zwischen Objekt-, Informations- und Gestaltungsebene, die nicht auf ein geschlossenes Bild des Mittelalters, auf ein sich Hineinversetzen in vergangene Zeiten abzielte, sondern auf die bewußte Konfrontation bruchstückhafter Überlieferungen mit einer rekonstruierenden Gegenwart. Bei der Auswahl der Exponate wurden weitgehend kompromißlos zwei Kriterien angewendet: die Objekte sollten ausschließlich aus der Region des Ruhrgebiets stammen und es sollte sich ausschließlich um Originale handeln. Die dabei zutage tretenden Lücken der Überlieferung (man denke etwa an den Bereich des bäuerlichen Lebens im Mittelalter) wurden weder durch Repliken oder Duplikate, noch durch

historisierende Rekonstruktionen gefüllt, sondern als spezielles Problem der Überlieferungstradition mit ausgestellt. So wurde etwa der Fülle an liturgischem Gerät das einzige überlieferte, stark verwitterte und nur durch einen zufälligen Bodenfund erhaltene Exemplar einer mittelalterlichen Sichel gegenübergestellt. Das einzige erhaltene Objekt zur einst reichhaltigen spätmittelalterlichen, jüdischen Geschichte dieser Region, ein kleines jüdisches Siegel, wurde isoliert in einer eigenen Vitrine ausgestellt. Die Leere der dahinterliegenden weißen Wand wurde durch die Beleuchtung hervorgehoben (s. Abb. 3).

Die Ausstellungsarchitektur bediente sich einer nüchternen, modernen Formen- und Materialsprache, die einer sentimental Aneignung des Themas entgegenwirkte. Ihre Präsenz sollte dabei aber nicht vollkommen hinter die Objekte zurücktreten (wie das in reinen Kunstpräsentationen allenthalben zu fordern wäre), sondern als Gegenwart neben den mittelalterlichen Exponaten mitgedacht werden.

Historische Ausstellungen können aufgrund ihres Anspruchs, der eine zeitliche Dimension umfaßt, keine reinen Objektpräsentationen sein. "Zeit" als abstrakte Kategorie ist nur konzeptuell faßbar und interpretierbar, nicht aber im Objekt selbst begründbar. Im Frühjahr 1990 erhielt das "Büro für Angewandte Geschichte" den Auftrag, das Konzept eines oberösterreichischen Museums zur



Ausstellung "Vergessene Zeiten. Mittelalter im Ruhrgebiet", jüdisches Siegel.

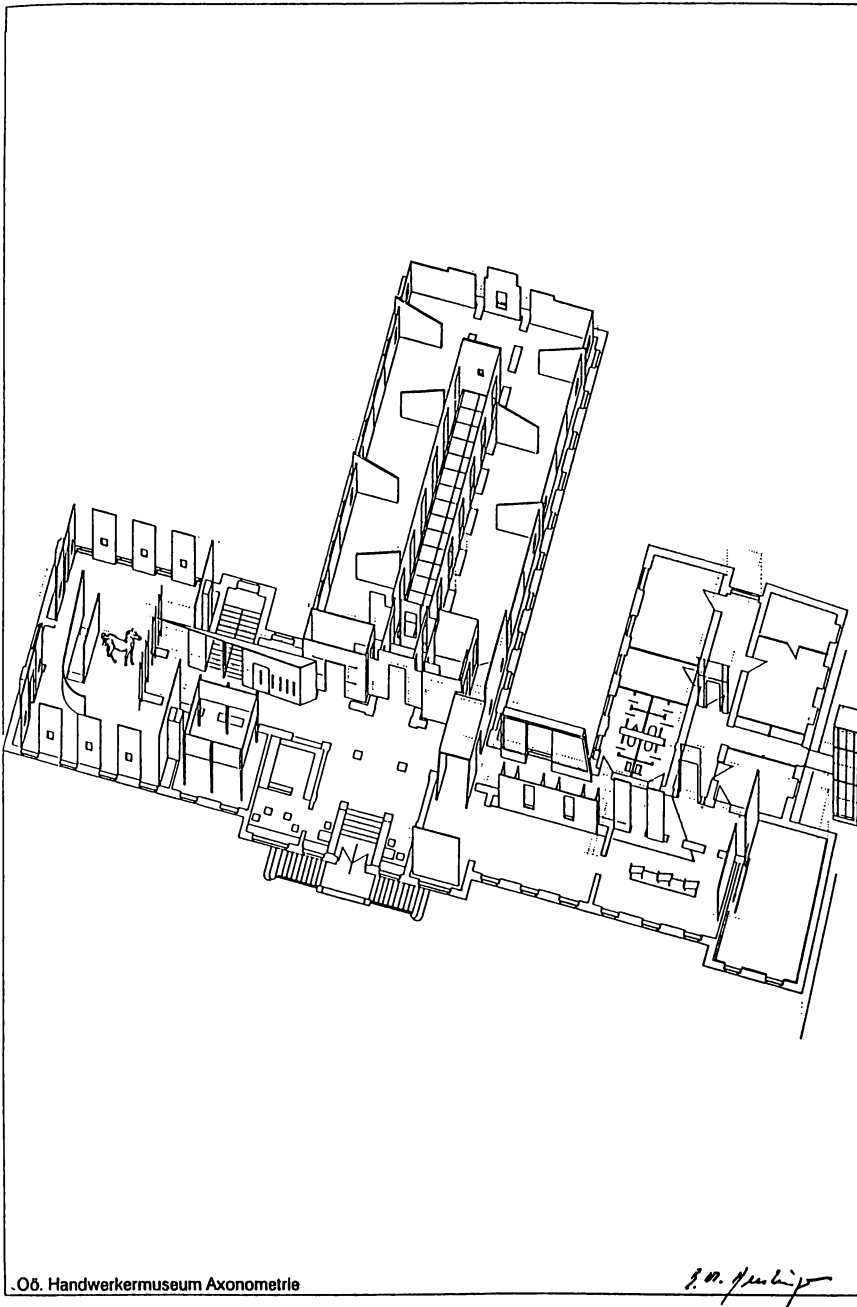
Geschichte des Landhandwerks in der Marktgemeinde Bad Hall zu entwickeln. Die Umsetzung des Themas, das aus dem Objektbestand des ehemaligen Heimatmuseums und aus der historischen Rolle Bad Halls als Handwerkersiedlung abgeleitet wurde, sollte dabei nicht in der üblichen, oft

verklärenden Form der puppenstubenhaften Rekonstruktion vorindustrieller Handwerke erfolgen, sondern durchaus aktuelle Tendenzen miteinbeziehen. Handwerk und Industrialisierung wurden von uns daher auch nicht als Gegensatz aufgefaßt, sondern als ambivalentes, sich gegenseitig be-

einflussendes Verhältnis, in dem einzelne Handwerkszweige stark unter Druck geraten, sich anpassen oder schließlich verschwinden, andere jedoch auch prosperieren oder überhaupt erst entstehen. Gerade Bad Hall ist als alter Kurort dafür ein Beispiel. Mit der Entwicklung des Kurbetriebes ab der Mitte des 19. Jahrhunderts etablieren sich hier Friseur, Konditor und Photograph.

Das dritte Ausstellungsprojekt, das das "Büro für Angewandte Geschichte" derzeit verfolgt, ist "Sport-Zeit", eine Ausstellung zur Geschichte der modernen Körperkultur in Österreich, die vom 22. 5. bis 12. 7. 1992 in der Volkshalle des Wiener Rathauses zu sehen sein wird. Anders als die steirische Landesausstellung "Sport - Sinn und Wahn" soll Sport nicht als quasi anthropologische Konstante in der Geschichte der Menschheit von den Anfängen bis zur Gegenwart verfolgt werden, sondern es werden die körperkulturellen Paradigmen der Moderne den leitmotivischen Rahmen einer Entwicklung der letzten 100 bis 150 Jahre bilden.

Neben Ausstellungenkonzeptionen und Realisierungen wickelt das "Büro für Angewandte Geschichte" auch nach wie vor Detail-Aufträge im Rahmen größerer Projekte ab. Ein Gebiet scheint dabei besonders an Bedeutung zu gewinnen: der Einsatz von multimedialen Datenbanken, die die synchrone Verwendung von visuellen, akustischen und textuellen Quellen und deren interaktive Steue-

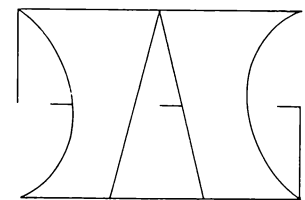


„Oberösterreichisches Handwerkmuseum“, Bad Hall, Axonometrie, Zeichnung: Denzinger

rung ermöglichen. Für den Österreich-Pavillon der Expo '92 in Sevilla wurde in Kooperation mit der TU Graz (Prof. Maurer) das Thema der kulturhistorischen Beziehungen zwischen Österreich und Spanien aufgearbeitet und auf

Bildplatte gespeichert, von der die Daten interaktiv abgerufen werden können. Um die technischen Möglichkeiten in Zukunft jedoch voll zum Einsatz bringen zu können, beteiligt sich das „Büro für Angewandte Geschichte“ an einer

französisch-österreichischen Forschungsk Kooperation, die in einem dreijährigen Programm zum Thema „inter- und intrakulturelle Kommunikation“ auch Fragen der Wissensvermittlung mit Hilfe multimedialer Datenverarbeitung nachgehen wird. Der Einsatz multimedialer Datenbanken in Forschung, Lehre und Unterricht, aber auch im Bereich der kulturellen oder wissenschaftlichen Dienstleistungen oder des Tourismus wird in den nächsten Jahren zunehmen. Ihr optimaler Einsatz hängt jedoch nicht nur von der Entwicklung der entsprechenden Hard- und Software ab, sondern ebenso von der Konzeptualisierung der entsprechenden Wissens- und Anwendungsgebiete. Für viele Museen etwa würden sich hier neue Möglichkeiten in der Einbeziehung ihrer Depotbestände oder dem Aufbau von Netzwerken ergeben, die den Besuchern und Fachleuten bisher verschlossene Sichtweisen eröffnen könnten.



Ausstellungen
Museen
Multi-Media

Inhalt
Konzeption
Gestaltung

Büro für Angewandte Geschichte
Albertgasse 23 Tel.: 0222/42 04 86
1080 Wien Fax.: 0222/4089604

Kunst- geschichte inter- disziplinär

Martina Sitt

Aufsehen haben sie erregt, nicht nur im 'fachkollegialen' Ausland, sondern schließlich auch bei den Vertretern der 'Nachbarwissenschaften'. Die Rede ist von den letzten beiden österreichischen Kunsthistoriker-Tagen, waren doch die Gesamtprojekte höchst ambitioniert und die Ergebnisse aufschlußreich. Das gilt besonders für die diesjährige Tagung, die vom 26. - 29. 9. 1991 in Linz stattfand. Interdisziplinarität war der Leitgedanke, der sich durch eine ganze Palette von Themen, von der Landschaftsmalerei bis zur Restaurierung hindurchzog.

Durch das Motto "Kunstgeschichte interdisziplinär" wollte man eine seit Beginn der Disziplin brisante, wenn nicht gar unbequeme Thematik ansprechen bevor sie - in ihren Schwierigkeiten und Konsequenzen unbeherzt - wieder aus der Mode kommt. Ein Punkt auf den einleitend Dieter Bogner, bisheriger Vorsitzender des österreichischen Kunsthistorikerverbandes, hinwies. Sein in langjähriger Tätigkeit immer wieder erfolgter Appell an die Kunsthistoriker, sich einer Öffnung der Disziplin und einer erhöhten Dia-



Kunsthistoriker vor dem Objekt, Altdorfer Altar in St. Florian

logbereitschaft nicht kurzfristig zu verweigern, ist keinesfalls als Plädoyer für modisches Mitmachen stets wechselnder Trends zu verstehen, sondern eher als Einladung zum Überlebenstraining für eine Wissenschaft, die sich andernfalls geruhsam ins Abseits manövriert. Ziel dieses Berichtes kann es nun wohl nicht sein, durch genußvolle Aufzählung dessen, was Nichtanwesende verpaßt haben, die Leselust auf den wortwörtlichen Tagungsband zu erhöhen. Vielmehr geht es hier um die Frage, was diese Diskussionen insgesamt zum besseren Verständnis und sinnvollen Umgang mit der Thematik "Interdisziplinarität" beigetragen haben. Immerhin besteigen die meisten das Boot, um gegenwärtig wie auch zukünftig in fachfremden Gewässern zu fischen, recht zuversichtlich.

Gottfried Boehm (Basel) rief hierzu den Kollegen vorab noch-

einmal eindringlich in Erinnerung, daß die Kunstgeschichte ohne die Adaption zahlreicher Fragestellungen der Nachbardisziplinen ohnehin längst verloren wäre, sich andererseits aber auch dieser ihrer methodischen Vielfalt wirklich bewußt sein müsse, um überhaupt dialogfähig zu werden. Daß man es dann nicht dabei bewenden lassen kann und darf, die jeweilige Fachliteratur aufzuschlagen und sich dort im monologischen Einzelstudium das Fehlende anzulesen, verdeutlichten die Vorträge der Wissenschaftler, die aus dem Blickwinkel der Philosophie, Soziologie oder auch Psychologie sprachen. Diese Disziplinen, die von Kunsthistorikern gerne auch als 'ohnehin zu ihrem Metier gehörig' vereinnahmt werden, haben aber ebenso ihre nicht so einfach zu verwischenden Grenzen. So manche Denkanstöße können jedoch erst dann grenzüberschreitend fruchtbar gemacht werden -

wie die Vorträge von Kurt Hübner (Kiel) und Willi Oelmüller (Bochum) zeigten -, wenn sie auch im Dialog und angesichts des Objekts gemeinsam erprobt werden.

Vornehmlich die dritte Sitzung zum Thema "Das Bild der Landschaft" vermittelte in ihrer weitgestreuten Beitragsvielfalt einen Eindruck von den Grenzen und Möglichkeiten einer "Kunstgeschichte interdisziplinär". Stimmt Götz Pochat (Graz) einleitend mit einer Fülle von Bildbeispielen auf die Thematik der Landschaftswiedergabe ein, so stellte Gabriele Hammel-Haider die dabei erkennbaren Wahrnehmungsformen in den Mittelpunkt ihres dankenswert frei gesprochenen Referats. Es gelte sich beim Schauen vor Augen zu halten, daß die Formel "Wahrnehmung der Landschaft ist gleich Bild der Landschaft" nicht zutrifft und letzteres auch nicht mit der Wahrnehmung des Landschaftsbildes verwechselt werden dürfe. Diesen unterschiedlichen Aspekten kann man nun einerseits in der historischen Abfolge von Landschaftsdarstellungen nachspüren, andererseits in Form der Gestaltanalyse, wobei sich dann das Betrachtungsfeld auch auf andere Printmedien bzw. Photographie, Film, Werbung und Informationsgestaltung hin erweitern müßte. Aber auch neue Kunstformen wie etwa die 'land art' der sechziger Jahre, in die Patrick Werkner einführte, müßten in Betracht gezogen werden. Hier rücken dann ebenso völkercundliche und anthropologi-

sche Aspekte ins Blickfeld, fragt man sich, ob und wie eine mögliche Entwicklungsveränderung beschaffen sein könnte. Denkt man nun noch zurück an die These Diderots, daß sich die Gesellschaft durch Landschaftsmalerei eine Kompensation ihres Naturverlustes erkaufte, so zeigt sich unschwer, inwiefern bei einer Auseinandersetzung mit dem Thema Landschaft die verschiedensten Aspekte berücksichtigt werden müssen und dies in seiner Komplexität ein Thema ist, zu dem Kunsthistoriker allein in Zukunft nur Ungenügendes zu sagen haben.

Schwieriger wird der Dialog, wenn - wie hiervon Wolfgang Kos-Objekte behandelt werden, die die Kunstgeschichte als Kitsch erachtet oder nur mit einem müden Achselzucken als irrelevant abtut. Dazu gehörten etwa lange Zeit die Werbung und das Tourismusplakat. Doch auch diese "Kultur" des nurmehr stundenweisen Aufenthalts von Sommerfrischlern macht die "Entfernung von der Natur" deutlich, auf die Oskar Bätsch-

mann bereits 1989 in seiner gleichnamigen Publikation hingewiesen hat. Kos zeigte mit seinem engagierten Beitrag, daß eine Vorbedingung jeglichen interdisziplinären Arbeitens das Fragenstellen ist. Die andere besteht in der Offenheit auch einmal zuzugeben: das weiß ich nicht - könnt ihr mir helfen?

Mit diesem Fahrwasser zeigten sich jedoch nur einige wenige längstens auch in der Praxis wirklich vertraut, wie dies etwa in dem Vortrag von Géza Hajós über die Maßnahmen zur Erhaltung der historischen Gärten zum Ausdruck kam. Immer wieder müssen dort das Gespräch mit Partnern aus vielfältigen Bereichen gesucht und gemeinsam Lösungen für die drängenden Probleme erarbeitet werden; denn die Situation könnte man beinahe mit einem Satz aus der populärsten Naturgeschichte des 18. Jahrhunderts beschreiben: "Die Natur ist scheußlich und liegt in ihren letzten Zügen". So sah der Comte de Buffon 1764 die unkultivierte Natur vegetabiler Ruinen. Wieder verfallende Landschafts-



gärten hätte er in seinem 12. Band sicher auch hinzugezählt. Bedenkt man, wie unterschiedlich die Disziplinen sind, die in diesem Bereich zusammenarbeiten müssen, so stellt sich die Frage, ob nicht die ausgeprägte Fachfremdheit gerade das beste Klima für Interdisziplinarität ist: ohne den Kenner kann man in fremden Gärten eben nicht einmal ungefährdet wildern.

Schwierigkeiten bereiteten auf der Tagung nur die Diskurs-Verweigerer, die sich gegen alle Versuche eines Austauschs entweder mit Sprachlosigkeit bzw. Sprachhermetik gewappnet hatten oder die die eigene Disziplin doch eher für allumfassend hielten. Von ihnen wird interdisziplinäre Forschung mehr als ein mit höchstem Mißtrauen zu betrachtendes "zwischen allen Stühlen sitzen" aufgefaßt. Doch bei dem Überangebot an Vorträgen trübten diese Skeptiker kaum das noch visionäre Bild eines harmonischen Dialogs.

Beim Ortstermin im Chor von St. Florian, eine nachahmenswerte Idee, gerieten Wunsch und Wirklichkeit noch etwas in Konflikt. Doch die um das interdisziplinäre Gespräch wirklich bemühten Teilnehmer verkrafteten letztlich ohne Probleme sowohl einen Redner, der sich öffentlich wunderte, warum er eigentlich zwanzig Jahre nach seiner fachimmanenten Dissertation noch mit von der Partie war, als auch gegenseitige Beschuldigungen, daß man ja nicht mitreden könne, wenn man nicht zuvor x und y gelesen habe. So

wurde die Interdisziplinarität angesichts des Originals nur beinahe zu Grabe getragen, hat doch die abschließende Sektion "Kunstgeschichte und Naturwissenschaften" die Erwartungen bezüglich handfester Beispiele funktionierender Zusammenarbeit bestens erfüllt. So zeigten die Kölner Doris Oltrogge und Robert Fuchs in ihrem höchst lebendigen Vortrag, wie eine Zusammenarbeit über Disziplinengrenzen hinweg zwischen Naturwissenschaftlern und Kunsthistorikern funktionieren kann, wie vielseitig die Ergebnisse beschaffen sind und wie sehr sie das kunstgeschichtliche Wissen über die Buchmalerei zu bereichern vermögen. Ähnliche Erkenntnisfortschritte für das Oeuvre Francesco Guardis deutete der Vortrag von Martina Fleischer an, wobei man sich angesichts der präzisen Photo-Dokumentation noch mehr Erläuterungen der kunstgeschichtlich relevanten Konsequenzen aus den Forschungsergebnissen gewünscht hätte. Doch ist diese Zurückhaltung bei einem "work in progress" verständlich.

Im Gegensatz dazu liegen die langjährigen Forschungen des Rembrandt Research Projects nun weitgehend vor und werden derzeit in einer umfangreichen Ausstellung in Berlin, Amsterdam und London präsentiert. Gary Schwartz, selbst Autor einer Rembrandt-Monographie, formulierte mit leicht ironischem aber keineswegs bissigem - Zungenschlag seine Zweifel an den Ergebnissen des Research Projects, besonders

aber an dessen Vorgehensweise. Ob da Anspruch und Wirklichkeit noch übereinstimmen, war die Frage, ob auf die These denn auch das 'quod erat demonstrandum' gefolgt sei. Für das Streitgespräche gewohnte Publikum vielleicht überraschend beantworteten beide, Gary Schwartz als auch der direkt angesprochene Leiter des Research Projects, Ernst van de Wetering, diese Fragen gleichermaßen mit Nein. Und van de Wetering verdeutlichte umgehend, wieso es auch Sinn und Nutzen dieser Art des interdisziplinären Arbeitens sein kann, herauszufinden, daß andere auf die eigenen Fragen auch keine schlüssigeren Antworten haben. Wenn sich etwa auf Grund der dendrochronologischen Untersuchungen ergibt, daß keiner der untersuchten Bildträger aus einer gänzlich anderen Epoche als der Rembrandts stammen kann, so ist für die eindeutige Zu- oder Abschreibung eben nichts gewonnen, in bezug auf die Erkenntnis der Grenzen und Möglichkeiten der hinzugezogenen Wissenschaften und für eine koordinierende Zusammenarbeit mit ihnen jedoch einiges. Womit sich der Kreis schloß: Die mannigfachen und faszinierenden Detailaufnahmen einiger Rembrandt-Bilder, von denen weder van de Wetering noch das Publikum genug bekommen konnten, da der Zeitplan wie immer drängte, ließen die Kunsthistoriker sich wieder auf ihre ganz eigenen Methoden besinnen. Dreht es sich doch immer wieder um die (alte) Frage der Grenzen der Kunstge-

schichte als Wissenschaft, die gerade und immer dort erkennbar werden, wenn es um das eigentliche "Objekt" dieser Wissenschaft, das Phänomen Kunst geht, wie Lucas Gehrmann bereits im Vorfeld der Tagung in seinem Plädoyer für eine "theoretische Kunstgeschichte" (in Anlehnung an eine Aufteilung in praktische und theoretische Physik) zu bedenken gab (s. Kunsthistoriker aktuell 3/1991). Bislang scheint jedoch über jedem Ansatz von Wissenschaftlichkeit immer noch Lord Kelvins vor hundert Jahren formulierter Satz wie ein Damoklesschwert zu schweben: "If you can measure that of which you speak, and can express it by a number, you know something of your subject. If you cannot measure it, your knowledge is meagre and unsatisfactory" Für eine "Kunstgeschichte interdisziplinär" ist jedoch mehr eine Transparenz und erhöhte Durchlässigkeit der Grenzen von Nöten denn eine völlige Aufgabe der jeweiligen Identität.

Zweifellos wurde auf dieser Tagung für manche eine Menge des bereits zuvor Gewußten bestätigt. Doch mögen darüber hinaus einige der Vorträge auch zu neuen Projekten motiviert haben und die präsentierten Ergebnisse vermögen vielleicht auch die Akzeptanz der bereits begonnen Ansätze in der Zunft erhöhen. Gezeigt hat sich jedoch vor allem, wie wichtig es ist, Fragen an andere stellen zu wollen, sie überhaupt zu entwickeln und sich auch zum eigenen Nichtwissen oder "Nicht-weiter-Können" ohne den Dialog zu bekennen.

Das Kunst- historische Museum als Denkmal und Gesamtkunst- werk

**Symposium
17. - 19. Oktober 1991**

Liesbeth Waechter-Böhm

Zwei extreme Positionen, anekdotischen Eisbergspitzen gleich, die doch nur den sichtbaren Teil eines ungleich größeren Corpus darstellen, könnte man aus der Fülle der Ausführungen herausgreifen, die beim dreitägigen, von Gabriele Helke organisierten Symposium anlässlich der Hundert-Jahr-Feiern des Kunsthistorischen Museums in Wien geäußert wurden. Die eine zielt auf die endgültige Musealisierung des Hauses am Ring ab, auf seine Festbeschreibung als Ausdruck einer bestimmten Epoche. "Museen als Institution haben eine gewisse Lebensgeschichte", sagte Beat Wyss aus Bochum, "sie sind eine Idee des 19. Jahrhunderts, die sich einer bestimmten historischen Konstellation verdankt. Und ist es nicht sehr viel schöner, diesen großartigen Kosmos einer Habsburgischen Geschichte als solchen

zu erkennen, anstatt zu meinen, man könne das aktualisieren?"

Den zweiten "Extrem" standpunkt formulierte Otto Antonia Graf aus Wien, der das Schlußreferat des Symposiums hielt. Seine Forderung nach einer Vollendung des Kaiserforums mit heutigen architektonischen Mitteln war zumindest überraschend. "Man muß nicht unbedingt die Bücherschätze der Nationalbibliothek im Burggarten verscharren, mit einem ungewissen Ende, als ob man Angst vor Neutronenbomben hätte." Graf wies auf die großzügigen räumlichen Möglichkeiten hin, die das Areal bietet, "sofern nicht die Vorstellung in den Köpfen geistert, daß das was gewesen ist, immer so sein muß", daß die Geschichte nicht weitergehen dürfe. Nur wenn es heute keine Architekten gäbe, die dazu auch in der Lage wären, dann - dann allerdings sei das Ende tatsächlich schon eingetreten.

"Das Kunsthistorische Museum als Denkmal und Gesamtkunstwerk": Gabriele Helke hatte zu diesem Thema profilierte Referenten aus den USA, der Bundesrepublik Deutschland, der Schweiz und Österreich eingeladen. Carl E. Schorske (Princeton) lieferte dabei in seinem Eröffnungsreferat - "Museum in Contested Space; the Sword, the Scepter and the Ring" jenes breite Habsburg-Panorama, das als eine Art "Hintergrundprospekt" drei Tage lang präsent bleiben sollte; Helmut Börsch-Suppan (Berlin) zeigte mit seiner Analyse von



“Schinkels Idee vom Museum” den Beginn einer Entwicklung auf, die dann in Adrian von Buttlars (Kiel) Referat über “Klenzes immanenten Historismus” ihre ideengeschichtliche Fortsetzung fand.

Überhaupt waren es vor allem die deutschen Referenten - Thomas W. Gaetgens (Berlin), Wolfgang Hans Magirius (Dresden), Harald Marx (Dresden) und Monika Steinhauser (München) - sowie der Schweizer Martin Fröhlich (Bern), die für eine ohnehin längst fällige Erweiterung des perspektivischen Blicks sorgten, aber auch

und auf Beat Wyss (Bochum) trifft das ganz gewiss zu für so manche kühne Interpretation.

Vergegenwärtigen wir uns mit Wyss folgende Situation: Der Besucher betritt die Eingangshalle des Kunsthistorischen Museums und weiß nicht, daß er eigentlich schon in der Kuppel ist; er spürt es nur, wenn er unter dem kreisrunden “Loch” in der Decke durchgeht, die Prunktreppe hinauf; und erst dort, im Obergeschoß des Hauses, löst sich die Spannung und wird “erklärt” Genau darauf

hat sich Wyss bezogen und mit seiner Deutung des Okulus als Taufbecken bzw. dem Gang durchs Museum als Akt der Initiation für nicht geringen Widerspruch unter den anwesenden Kunsthistorikern gesorgt. Wyss: “Gewisse hermeneutische Zusammenhänge muß man einmal aussprechen, dann kann man sie wieder in die Latenz verbannen.” Auch wenn die Balustrade, die man im Obergeschoß erfährt, kein Taufbecken sei, “die latente Traumerzählung davon läßt sich vernehmen. Museen sind säkularisierte Sakralräume.”

Zumindest eine indirekte Bestätigung dieser These sollte sich dann im weiteren Verlauf des Symposiums übrigens doch noch ergeben: Im Referat von Beatrix Kriller etwa, die über "Die Grenzen der Freiheit: Kustos, Künstler und die Ausstattungsmalerei" sprach; kamen da nicht vielleicht doch auch "Glaubenskriege" zum Vorschein, welche die richtige, die einzig richtige Innenausstattung des Hauses am Ring sei? Und sprach nicht auch Otto Antonia Graf (Wien) davon, daß zwar die alten Götter abgeschafft worden seien, aber nur um sie sogleich wieder zu ersetzen? Graf: "Die Stile sind vom 19. Jahrhundert so erfunden worden, sie sind die großen Götter. Und die großen Götter regieren die Welt." Und daher kann dann auf einem Areal wie der Ringstraße die Geschichte repetiert werden, und es gibt einen griechischen Tempel, es gibt sogenanntes Empire, sogenannte Gotik, sogenannten Barock und sogenannte Renaissance.

Eine nicht ganz so unkonventionelle Deutung des Ringstrassen-Historismus und vor allem der Rolle Sempers in Wien schlug dann Peter Haiko vor. Er lieferte eine kluge Analyse der Wettbewerbsgeschichte der Museen, deren unbefriedigender Ausgang ja bekanntlich erst der Anlaß dafür war, daß Semper nach Wien geholt wurde: "An diesem Wettbewerb zeigt sich exemplarisch die ganze Problematik der Wiener Architektur am Ende der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Man weiß

eigentlich nicht, wie soll dieses Museum ausschauen." Diese Unsicherheit löst sich dann aber innerhalb weniger Jahre auf, aus der ursprünglich stärker nach militärisch-strategischen Gesichtspunkten geplanten Ringstraße wird ein Prachtboulevard, an dem sich die kulturell tonangebende Schicht in Wien, das Großbürgertum, festzusetzen und einen ihr adäquaten Repräsentationsraum zu entwickeln beginnt, und das wiederum führt dann zum Konsens darüber, wie ein solcher Monumentalbau auszusehen hat. "Er muß auf einem hohen Sockel stehen und seinen Inhalt in der Architektur transportieren, sodaß gleichsam für alle Zeiten festgeschrieben ist, was man sich gedacht hat.

Und er muß im Zitat historischer Architektur den Anschluß an die Vergangenheit suchen, um zu zeigen, daß das, was man hier baut, durch die Vergangenheit legitimiert ist, gleichzeitig aber auch für alle Zukunft Zeugnis abzulegen hat, welche Ideen dahinter stecken."

In diesem Zusammenhang würdigte Haiko Sempers Entwurf des Kaiserforums in zweierlei Hinsicht: Einmal, weil es Semper gelungen sei, mit der Idee des Kaiserforums den wirklich repräsentativen Platz innerhalb der Ringstraße zu schaffen und damit gleichzeitig die Idee des Herrschertums zu manifestieren, und zweitens, weil Semper damit auch gezeigt habe, wie und in welcher Beziehung die einzelnen Bauten

hierarchisch abgestuft werden sollten. "Der spannende, aber auch nicht ganz geklärte Punkt ist, daß Semper das bürgerliche Kunstmuseum unlösbar mit der Hofburg verklammern wollte." Wobei Haiko allerdings darauf hinwies, daß sich Sempers Stil in der Zeit der Erbauung der Museen in mancher Hinsicht überholt habe, denn was da an gelehrtem Programm in den Fassaden festgeschrieben sei, "das ist um 1890 eigentlich schon obsolet" Zu diesem Zeitpunkt sei das Sempersche Zitat des antiken Kaiserforums mit all diesen imperialen Ideen durch die Bezugnahme auf die eigene Vergangenheit, also nicht die der Römer, sondern die eigene Barockvergangenheit, bereits wieder hinfällig geworden.

Und doch hat Sempers Theorie auch und gerade in Wien Wirkung gezeigt: Allerdings erst am Ende des Jahrhunderts, als Otto Wagner die "Bekleidungstheorie" wieder aufnahm, nicht ohne sie - wie Otto Antonia Graf nachwies - zu korrigieren, zu verbessern. Haiko: "Semper war für die Erneuerung der Wiener Architektur um die Jahrhundertwende wahrscheinlich viel wichtiger als für das, was er in den siebziger Jahren tatsächlich hier getan hat." Oder - um mit dem Philosophen Martin Seiler zu sprechen: "Das ist das Paradoxe und das Pikante daran, daß man einen Architekten aus Hamburg nach Wien kommen ließ, um die Wiener auf den Psychologismus und Ästhetizismus der Jahrhundertwende einzuschwören und einzuüben."

Verzeichnis der Gemälde

**Die Gemäldegalerie des
Kunsthistorischen Museums
in Wien,
Verzeichnis der Gemälde,
mit 2341 Abbildungen,
hg. vom
Kunsthistorischen Museum,
verfaßt von
Sylvia Ferino-Pagden,
Wolfgang Prohaska,
Karl Schütz.
Redaktion: Martina Haja.
Edition Christian Brandstätter,
Wien 1991.
Format 28 x 21 cm,
154 S Text,
689 S Tafelteil,
gebunden öS 1.400,—
Broschüre öS 750,—**

Vor kurzem erschien nach langer Vorbereitungszeit ein neues Verzeichnis der Gemäldegalerie des KHM, eine wesentlich erweiterte Neuauflage seines 1973 erschienenen und seit längerem vergriffenen Vorgängers. Dieses knapp gefaßte Verzeichnis umfaßte alle in der Primär- und Sekundärgalerie ausgestellten Gemälde, sowie eine kleine Auswahl jener Bilder, die aufgrund ihres Zustandes oder aus Platzmangel in der Galerie nicht gezeigt werden konnten.

Das neue Verzeichnis ist wesentlich umfangreicher: Zahlreiche nicht dauernd ausgestellte Werke, darunter die künstlerisch bedeutenderen Ausstattungsbilder, die sich als Leihgaben außerhalb des Museums befinden, wurden aufgenommen. Von den inventarisch insgesamt erfaßten 7400 Objekten der Gemäldegalerie enthält es etwas mehr als 2300 Bilder, von denen annähernd 1600 in Primär- und Sekundärgalerie dauernd ausgestellt sind; damit ist es weit von einem Gesamtverzeichnis der Galerie entfernt. Vor allem der umfangreiche Bestand an höfischen Porträts bleibt ausgeschlossen, von denen die schönsten in der Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs in Schloß Ambras bei Innsbruck ausgestellt sind (andere, vor allem solche aus dem 18. und 19. Jahrhundert, bilden den historischen Bildbestand in den Schauräumen von Schloß Schönbrunn und der Wiener und der Innsbrucker Hofburg). Nicht verzeichnet sind weiters alle de-

ponierten Bilder von geringer künstlerischer Qualität und Kopien aus späterer Zeit.

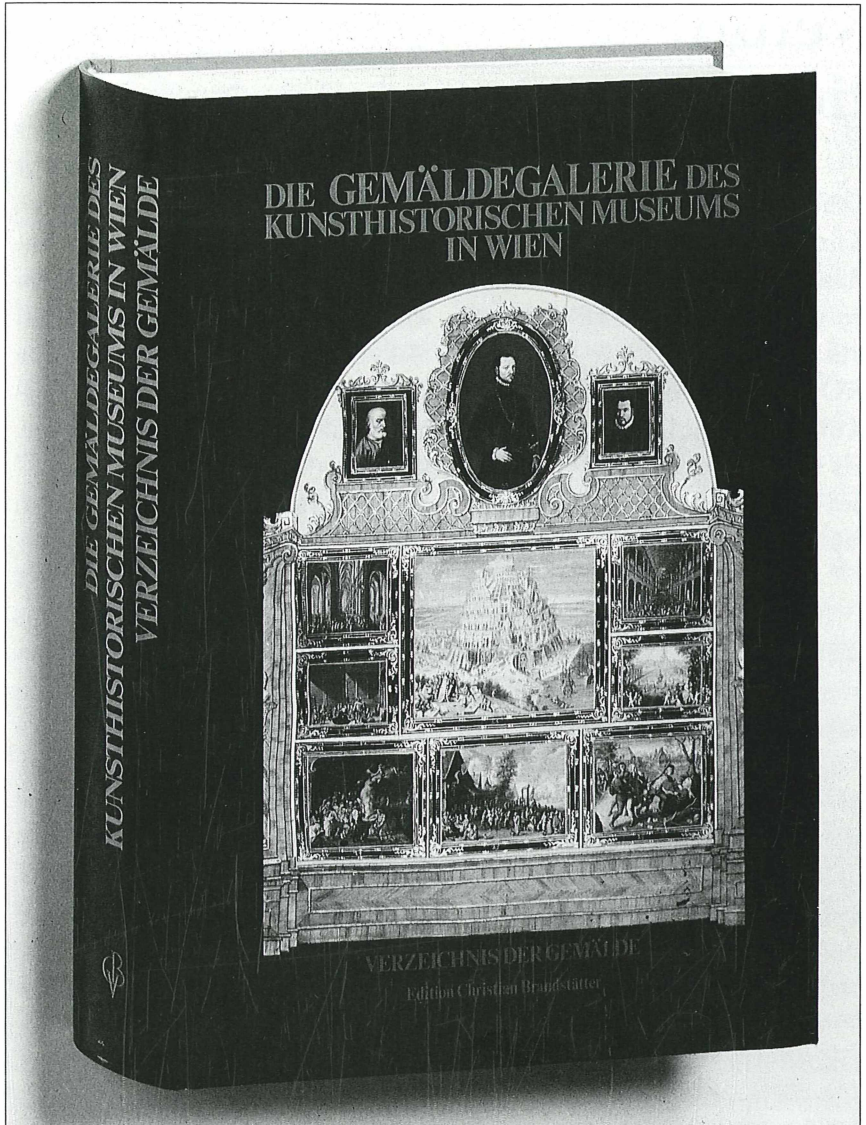
Dennoch ist das neue Verzeichnis von allen bisher erschienenen Katalogen der Gemäldegalerie das umfangreichste. 1783, anläßlich der Übertragung der Gemäldegalerie in das leerstehende Obere Belvedere, verfaßte Christian von Mechel - Kupferstecher aus Basel und im Auftrag Kaiser Josefs II. verantwortlich für die Neueinrichtung der Galerie, die Auswahl und Hängung der Bilder, den ersten gedruckten Katalog der Galerie. Dieser enthielt - geordnet nach der Aufstellung in Schloß Belvedere - 1300 Bilder: So dicht wurden damals Bilder gehängt!

Das große dreibändige beschreibende Verzeichnis der Gemälde von Eduard von Engerth, dem damaligen Galeriedirektor und bekannten Wiener Maler, von 1881 - 1886 verfaßt, auch damals im Zusammenhang mit einer Neueinrichtung der Galerie, nämlich im neu erbauten und 1891 eröffneten Kunsthistorischen Museum am Ring, verzeichnet 1734 Bilder und umfaßte ebenfalls den gesamten ausgestellten Bestand. Daraus ist zu ersehen, wie dicht und wandfüllend die Hängung damals war, während heute in den 15 Sälen und anschließenden Kabinetten der Primärgalerie im 1. Stock des Kunsthistorischen Museums etwa 800 Bilder ausgestellt sind, waren damals in nur 12 Sälen und entsprechenden Kabinetten (3 Säle mitsamt Seitenkabinetten waren für die "Moderne

Schule", die Malerei des 19. Jahrhunderts, die sich heute in der Österreichischen Galerie im Oberen Belvedere befindet, reserviert) über 1700 Bilder zu sehen.

Neben der Anzahl der Bilder wurde auch der Umfang der Eintragungen zu den einzelnen Werken gegenüber dem Verzeichnis von 1973 erweitert. Nicht nur die Angaben zur Provenienz sind ausführlicher, neu ist vor allem ein kurzer Kommentar, der in knapper Form notwendige Informationen über Zuschreibung, Datierung und Lokalisierung, zugehörige und verwandte Objekte gibt, sowie fallweise über den Bildinhalt informiert. Die Literaturangaben versuchen mit Hilfe von ein oder zwei Titeln - der Standardliteratur zu einem Künstler oder einem Werk bzw. einer möglichst rezenten Abhandlung - den Einstieg in die Problemstellung zu ermöglichen und die weitere Literatur abzudecken.

Besondere Aufmerksamkeit wurde dem Abbildungsteil zugewandt. Gegenüber dem in seinem Bildteil ungenügenden alten Verzeichnis (etwa drei Viertel der Bilder waren in Briefmarkengröße abgebildet) sind prinzipiell alle verzeichneten Gemälde (bis auf wenige Ausnahmen) abgebildet, die künstlerisch bedeutenderen ganz- oder halbseitig, die übrigen kleiner. Während im Textteil die Bilder alphabetisch nach Künstlernamen geordnet sind, ist der Abbildungsteil nach Schulen, innerhalb der großen lokalen Schulen in chronologischer Folge ge-



ordnet. Damit ist das Auffinden von Bildern nach ihrem kunsthistorischen Zusammenhang bzw. der rasche Überblick über den Bestand mit Hilfe der Abbildungen möglich. Ein ikonographisches Register ergänzt das Verzeichnis. Die Benutzung ist damit von drei Seiten möglich: von den Künstlernamen, vom Bildinhalt und vom kunsthistorischen Kontext.

Das Verzeichnis wendet sich nicht nur an den professionellen

Benützer, an Kunsthistoriker und an alle, die Bildrecherchen in Verlagen, Redaktionen etc. betreiben, sondern an einen weiteren Kreis solcher, die den Bestand der Wiener Galerie in umfassender Form kennenlernen und mit Hilfe des Abbildungsteils rekapitulieren wollen, somit an alle interessierten Besucher des Kunsthistorischen Museums.

Karl Schütz

Veröffent- lichte Kunst

**„Veröffentlichte Kunst“,
Kunst im öffentlichen
Raum Band 1, Dokumentation
von Katharina Blaas-Pratscher,
herausgegeben vom Amt der
NÖ. Landesregierung,
Kulturabteilung 1991,
als Katalog des
nö. Landesmuseums
Neue Folge 279**

Manche Künstler und Künstlerinnen haben sich ihrer State-ments entledigt entweder auf bild-
hübsche Weise, indem sie auf
Nepal verwiesen, oder sich gleich
auf konkrete Konzepte stürzten,
um sodann ein dürftiges Fragment
zu hinterlassen. So wird auch von
seiten einiger Künstler die Pro-
blematik der Kunst am Bau sicht-
bar, - bildsprachlich.

Wie auch immer; Eine Publi-
kation zum Thema „Veröffent-
lichte Kunst“ „Kunst im öffentli-
chen Raum“, ist allemal wichtig.
Dies hat mehrere Gründe: Einmal,
weil es sehr different ist, wie Kunst
im öffentlichen Raum präsentiert
und diskutiert wird, was zuweilen
dem Umstand gleichkommt, daß
sie für viele Bevölkerungsschich-
ten und also die Öffentlichkeit erst
einmal nicht ins Gewicht fällt.
Wenn es sehr günstig abgeht, wird
sie als Schandfleck abgetakelt, was
heißt, daß da jemand war, der sich
über etwas aufgeregt hat, was er
nicht zu verstehen glaubt.

Zweitens: wenn Vorhaben zur
Kunst am Bau die „2-Promill-
grenze“ erreichen, so bedeutet
dies, daß sich hier jemand in Sze-
ne setzt, der nach nachtwand-
lerischer Idee, dem Bildnerischen
einen Ort der Erinnerbarkeit ein-
zuräumen trachtet. Wenn die Tat
vollbracht ist, erscheint recht oft
das Bemühen als Lückenbuße
toter Architekturkonzepte, drit-
tens stellt sich ohnehin die Frage,
ob es wirklich eine „eigentliche“
Kunst im öffentlichen Raum
gibt.

Diesen Fragestellungen wird
im vorliegenden Buch, für das
Bundesland Niederösterreich zu-
sammengestellt und begleitet von
Katharina Blaas-Pratscher, recht
umfassend, einleuchtend und ein-
fühlsam nachgegangen.

Die Gestalterin hat sich sicht-
lich bemüht, einige Autoren zu-
sammenzurücken, die sich mit
dem Thema seriös beschäftigen:
Lucius Burckhardt, Georg Schöll-
hammer, und Adolf Krischanitz.
Blaas-Pratscher hat dazu in einem
umfassenden, manchmal aber
nicht ganz den künstlerischen
Beiträgen gerecht werdenden Fo-
toteil, einen Einblick in die Mög-
lichkeiten von Kunst am Bau in
Niederösterreich gegeben. Sie ist
dabei nicht auf alles eingegangen
und hat jene Aspekte ausgelassen,
die womöglich nicht ganz dem
Zeitgeist gerecht sind, denn in den
60er Jahren hat es eine Kunst am
Bau gegeben, die heute glückli-
cherweise noch nicht als Bau-
denkmal ein Geschmacksübel an-
richten.

Was summarisch bei dieser Pu-
blikation herausgekommen ist, ist
spannend, manchmal etwas be-
scheiden, vieles davon ist sehr
wichtig und muß in jeder Weise
unterstützt werden. Zu hoffen ist,
daß ähnliche Publikationen fol-
gen, und entsprechende Geldmit-
tel für die Aufarbeitung und Ge-
staltung derartiger Unterfangen
bereitgestellt werden. Schließlich
geht es nicht allein ums Überleben
der Kunst im öffentlichen Raum,
sondern um ihre manifeste Ge-
genwärtigkeit und Diskussion. Vor
allem ist es genauso notwendig,
daß die Kommune, die zuständi-
gen Institutionen ihrem Auftrag
nachkommen, die Architektur
nicht für sich allein zu lassen. Dies
gilt auch dann zu berücksichtigen,
wenn nicht sofort nach dem ersten
Überlegen der richtige Künstler
im Blickfeld steht und erst ein
Ideenwettbewerb ausgeschrieben
werden muß.

Dazu zum Abschluß eine For-
derung aus dem Buch:

Das Gesetz, wie es in Nie-
derösterreich für die Kunst am Bau
derzeit Geltung hat, sollte, so
Blaas-Pratscher in 2 Punkten
geändert werden:

„1. Der Prozentanteil, der aus
der Rohbausumme errechnet und
für Kunst verwendet wird, ist mei-
stens zu niedrig - es wäre sinnvol-
ler, die Summe aus den Gesamt-
baukosten zu berechnen.

2. Wenn sich ein Bauwerk für
künstlerische Gestaltung nicht
eignet, geht das zur Verfügung ste-
hende Geld verloren. Damit dies
nicht mehr passiert, sollten in ei-

nem Pool jene Gelder gesammelt und für andere, geeignetere Projekte verwendet werden. Diesbezügliche Gesetzesänderungen sind im Gespräch.”

Peter Kraml

Konservierte Welt

Eva Sturm:

Konservierte Welt.

Museum und Musealisierung.
Verlag Reimer, Berlin, 1991.

Die Probleme der Musealisierung sind (mittlerweile auch schon in Österreich) Gesprächsstoff unter Museumspädagogen, Museumsbenutzern und sogar Museumsdirektoren und deren administrativen Anhang. Darüber hinaus erlebt das Museum einen Boom wie kaum zuvor. Es gibt keinen Museumsdirektor, der nicht Stolz auf seine Bilanz wäre, und nur wenige hinterfragen das Museum als Bildungsstätte der Zukunft. Der französische Soziologe Henri Jeudy hat dazu sofort eine Erklärung parat: Musealisierung der Welt heißt - schreibt er sinngemäß in einem Artikel - daß wir alle ein ziemlich schlechtes Gewissen der Welt und ihren Ressourcen gegenüber haben und also Bilder der Erinnerung schaffen. Da wir wissen, woran wir sind und was wir an uns selbst aufgegeben haben, bauen wir der Welt einen Glassturz in Form der Museen.

Die Themen der Museen sind allumfassend, und also gibt es mittlerweile nichts, was nicht auch in einem Museum Platz gefunden hat, von Puppenmuseen und Bärenausstellungen, bis zu Automobil- und Trachtenkleidermuseen. Die Welt ist - so scheint es - bereits die Erinnerung ihrer selbst, und wir leben in einer virtuellen Welt der Musealisierung.

Diese Tatsache nimmt Eva Sturm zum Anlaß, um über die Musealisierung als Phänomen und dessen verschiedenste Interpretationen zu reflektieren.

Sie hält sich dabei jedoch strikt an Vorgegebenes, Vorformuliertes.

Könnte sein, daß es nicht die grundsätzliche Intention der Publikation gewesen ist, an Perspektiven und Utopien heranzugehen. Vielleicht war das Bestreben, bedeutende Wissenschaftler auftreten zu lassen, die Wesentlichen zum Thema Museum und dessen Beziehung zur Welt gesagt haben.

Eine sehr gute Aufarbeitung der Situation des Museums als Bildungseinrichtung und Zeitererscheinung ist ein notwendiger Beitrag zur Wissens- und Willensbildung. Es fragt sich jedoch zwischen den Zeilen zumindest, warum sich die Autorin nicht zu eigenen Überlegungen und Verständnisbrücken hat hinreißen lassen, sodaß nicht immer die Baudrillards, Jeudis, Ecos und Fliedls zu Wort kommen. Tatsächlich sind im Literaturverzeichnis eine Autorin und vier Mitautorinnen verzeichnet. Das mag manchem Leser hof-

fentlich auffallen und sofort an einige Wissenschaftlerinnen denken lassen, die zwar nicht unmittelbar das Museum umgekrempelt haben, aber wohl als Zitatspender im Buch einen Platz wert gewesen wären.

Was allerdings ganz vorzüglich gelungen ist, ist die sehr transparente Darstellung einer nun tatsächlich 10 Jahre (so im Umschlagtext) währenden Diskussion um das Phänomen unserer eigenen Musealisierungs- und Erinnerungsstrategien. Der Leser kann nach der Lektüre dieses Buches nun wirklich das Resümee nachvollziehen, daß Museumspädagogen benötigt werden, die sich an die "Welt" erinnern und nicht an die "Welt als Museum", oder wie immer das ausgedrückt werden kann. Denn, so ebenfalls in diesem Buch, besteht die Gefahr, daß die hochentwickelte Gesellschaft der Zukunft, welche im Überfluß lebt und fast jeden Wunsch erfüllen kann, sich nicht mehr kreativ-künstlerisch betätigen wird und in endloser Wiederholung antike Dramen und Schätze der Vergangenheit vor Augen führen wird. Aber um mit Ginka Steinwachs zu sprechen:

“der Gehörsinn nicht anders als der Gesichtssinn bringt uns mit entfernten Gegenständen in eine Beziehung. indessen so wie uns der Gesichtssinn täuschen kann, führt auch der Gehörsinn den Menschen leicht in die Irre.” (Ginka Steinwachs, "Mayrillinparis", S 127, 1978)

Peter Kraml

Die Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste

Ein Stimulans

in der

österreichischen

Museumslandschaft

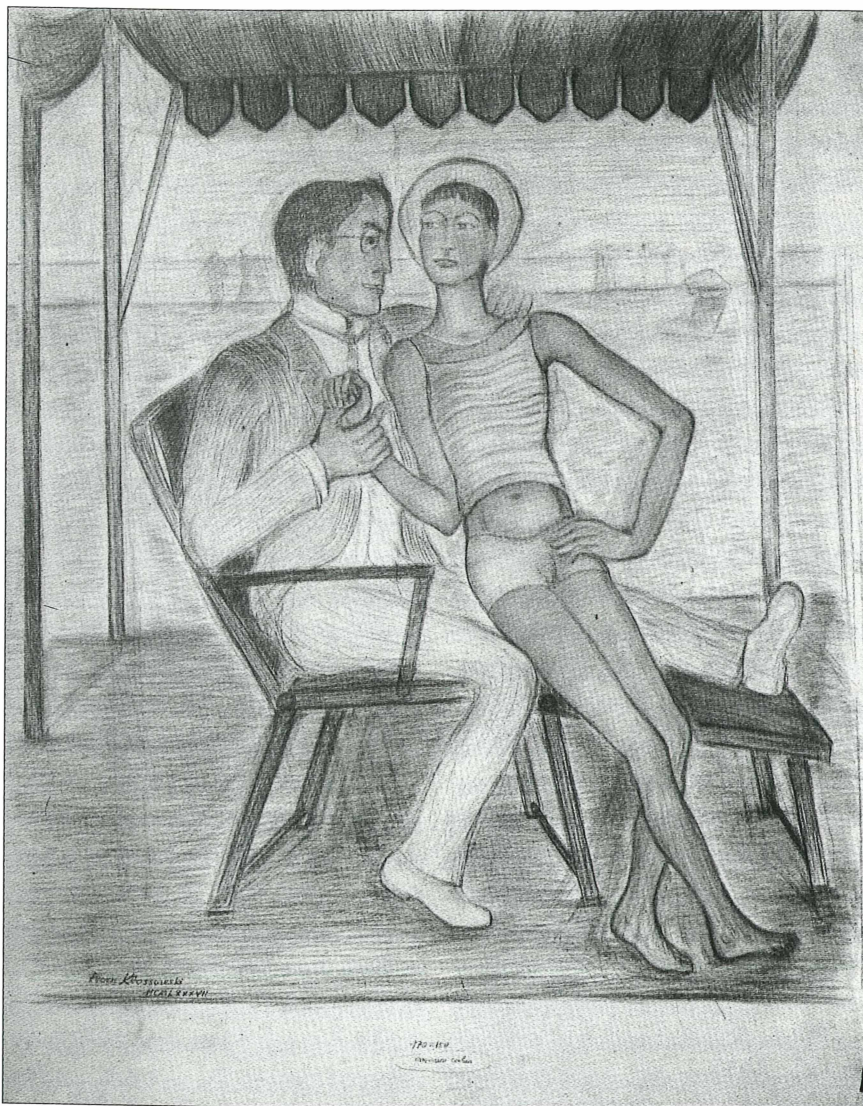
Seit ihrer Gründung im Jahr 1979 als "Gesellschaft der Akademiefreunde" mit der Zielsetzung, die Wiener Akademie der bildenden Künste im besonderen und das heimische wie auch das internationale Kulturleben im allgemeinen zu fördern - ist die "Gesellschaft der Freunde der bildenden Künste" zum unverzichtbaren Partner der österreichischen Museen geworden.

Ihrem Stammhaus, der Akademie der bildenden Künste, nach wie vor in Treue verbunden, hat die Gesellschaft schon bald nach ihrer Gründung die Zusammenarbeit mit anderen Häusern, vornehmlich dem Museum moderner Kunst, der Österreichischen Galerie, der Graphischen Sammlung Albertina und dem Kunsthistorischen Museum aufgenommen.

Insgesamt konnten in der kurzen Zeit ihres Bestehens von der

Gesellschaft etwa 55 Mill öS für die bildenden Künste aufgebracht werden, hauptsächlich für den Ankauf von etwa 60 Gemälden und Objekten, die den verschiedenen Museen gewidmet wurden, aber auch für die Finanzierung von Ausstellungen, die Herausgabe von Kunstbüchern und Katalogen, für die Restaurierung von Kunstgegenständen und vieles mehr.

Zu den Höhepunkten der Ankäufe gehören das Portrait "Mademoiselle Elisa de Boccard de Fribourg" von Ferdinand Hodler für das Museum moderner Kunst, das Bildnis "Virginia Hunt" von Pierre Subleyras für die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste, die Erweiterung der Niederländer-Sammlung dieser Gemäldegalerie durch die



Pierre Klossowski:

La réalisation invraisemblable de l'entente de Tadzio et Aschenbach II, 1987

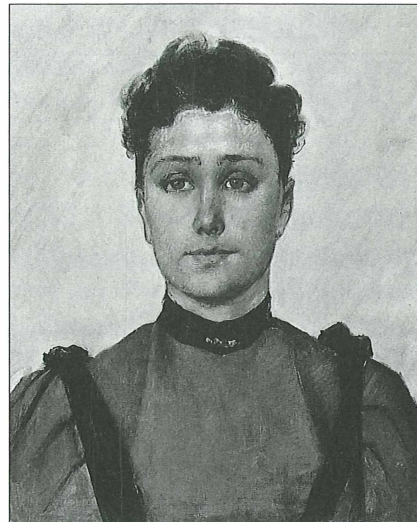
Bilder "Der Kohlenmeiler" von Jan Asselijn und "Musizierende Gesellschaft" von Jan van Bijlert, die Miniature "Maria Theresia" von Martin van Meytens für die Albertina, das gotische Tafelbild "Zwölf Apostel" für die Österreichische Galerie sowie unsere jüngste Erwerbung, eine Arbeit von Pierre Klossowski für das Museum moderner Kunst.

Maßgebliche Kunstliebhaber zeigten sich unserer Gesellschaft verbunden, indem sie uns bedeutende Werke der bildenden Kunst übergaben: So erhielten wir von Peter und Irene Ludwig die Gouache "Tanzende Frau und sitzender Mann" von Pablo Picasso, Hans Dichand erwarb für uns das "Große Familienbild" von Herbert Boeckl sowie einige andere Arbeiten des Meisters, und die Eternitwerke Ludwig Hatschek

übergaben uns ein Konvolut von Aquarellen und Zeichnungen Otto Wagners.

Da die Förderung junger Künstler unserer Gesellschaft besonders am Herzen liegt, haben wir durch den Ankauf von etwa 50 Arbeiten von Studenten und Absolventen der Akademie der bildenden Künste zur Realisierung so manchen Ausstellungsprojekts beigetragen. Überdies organisierten wir in den letzten Jahren regelmäßig Ausstellungen junger Künstler im Haus der Industrie und vermittelten die Ankäufe von Bildern und Objekten der Jungen durch Firmen und Private.

In den letzten Jahren ist es uns auch wiederholt gelungen, das Fund-Raising für Museen mit einer PR-Aktion zu koppeln. Die Veranstaltung von Gala-Benefizabenden etwa vor einer großen



Ferdinand Hodler: Mlle Elisa de Boccard de Fribourg

Ausstellung oder anlässlich eines bestimmten Ereignisses bringt dem Museum hohe Einnahmen und überdies durch die Berichterstattung im Fernsehen und in den Medien einen beträchtlichen Werbeeffekt.

Mit diesen hier angeführten Aktivitäten sowie einer Vielfalt weiterer Unternehmungen wie der Durchführung von Kunstreisen, der Veranstaltung von Vorlesungen und Dia-Vorträgen über Kunstgeschichte und einzelne Künstlerpersönlichkeiten oder der Organisation von Abendführungen für ausländische Gäste durch unsere heimischen Museen versucht die Gesellschaft ihre Zielsetzung zu verwirklichen, nämlich der bildenden Kunst in Österreich zu dem Stellenwert zu verhelfen, den die Musik zu Recht bereits innehat.



Pablo Picasso: Tanzende Frau und sitzender Mann, 1972 Gouache, 60 x 77 cm

Sylvia Eisenburger

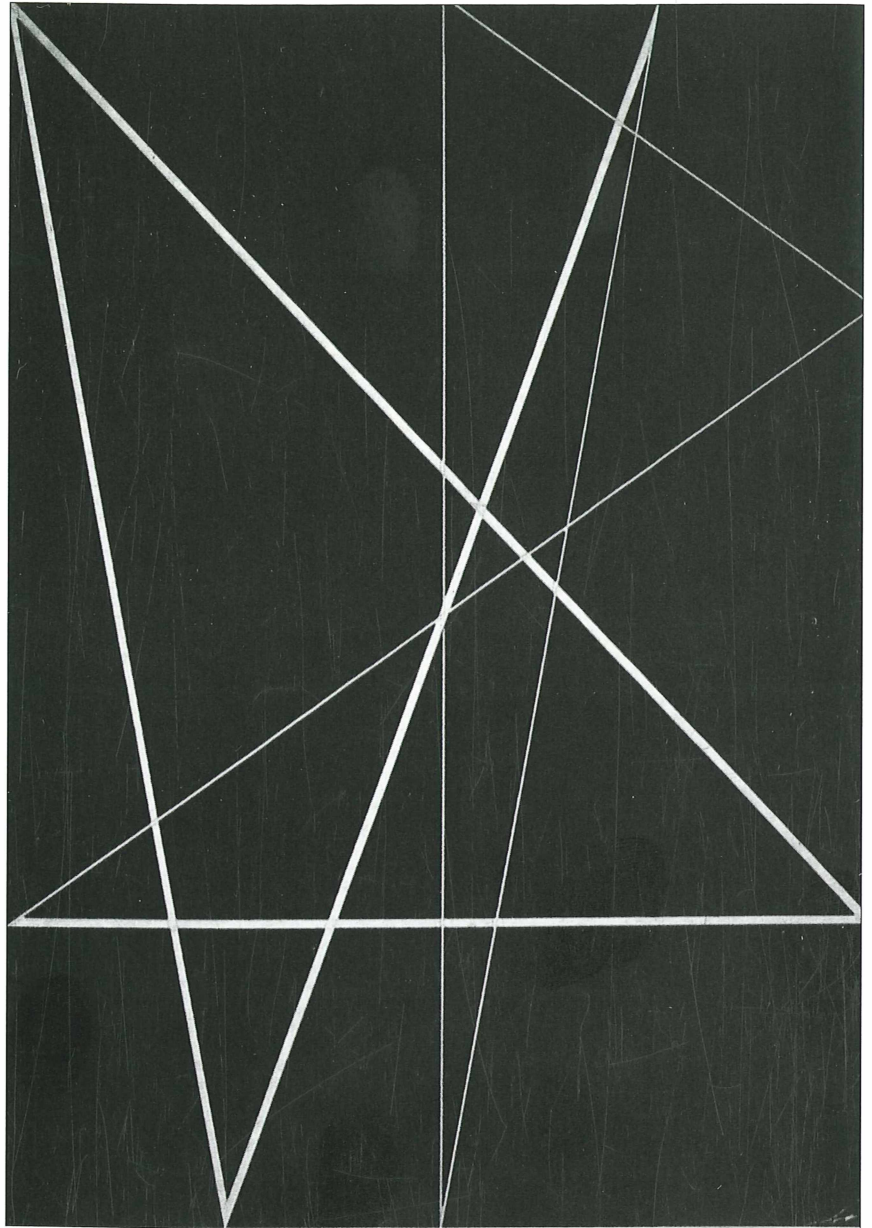
Hermann Glöckner

(Realismus und Konstruktion)

Museum moderner Kunst
Stiftung Ludwig
im Palais Liechtenstein
13. Februar bis 15. März 1992

Daß Realismuskonzeption und konstruktivistische Abstraktion keine Gegensätze sein müssen, sondern im Schaffen eines Künstlers zur Synthese gelangen können, beweist das Werk Hermann Glöckners (1889 - 1987). In der Retrospektive im Palais Liechtenstein lassen sich Verlauf und Entwicklung dieser Synthese über einen Zeitraum von sieben Jahrzehnten verfolgen. Ausgehend von den frühen, um 1910 entstandenen Porträts, Stilleben und Landschaften, in denen sich die Umsetzung von Einflüssen des postimpressionistischen Kolorismus der französischen Malerei spiegelt, über einen lyrischen und gegenstandsbezogenen Konstruktivismus, der sich nach 1945 bisweilen mit informellen Tendenzen verbindet und ablöst, spannt sich der Bogen zu den klaren geometrischen Farbfeldformationen der "Faltungen" und den linear geschwungenen Zeichnungen der 80er Jahre.

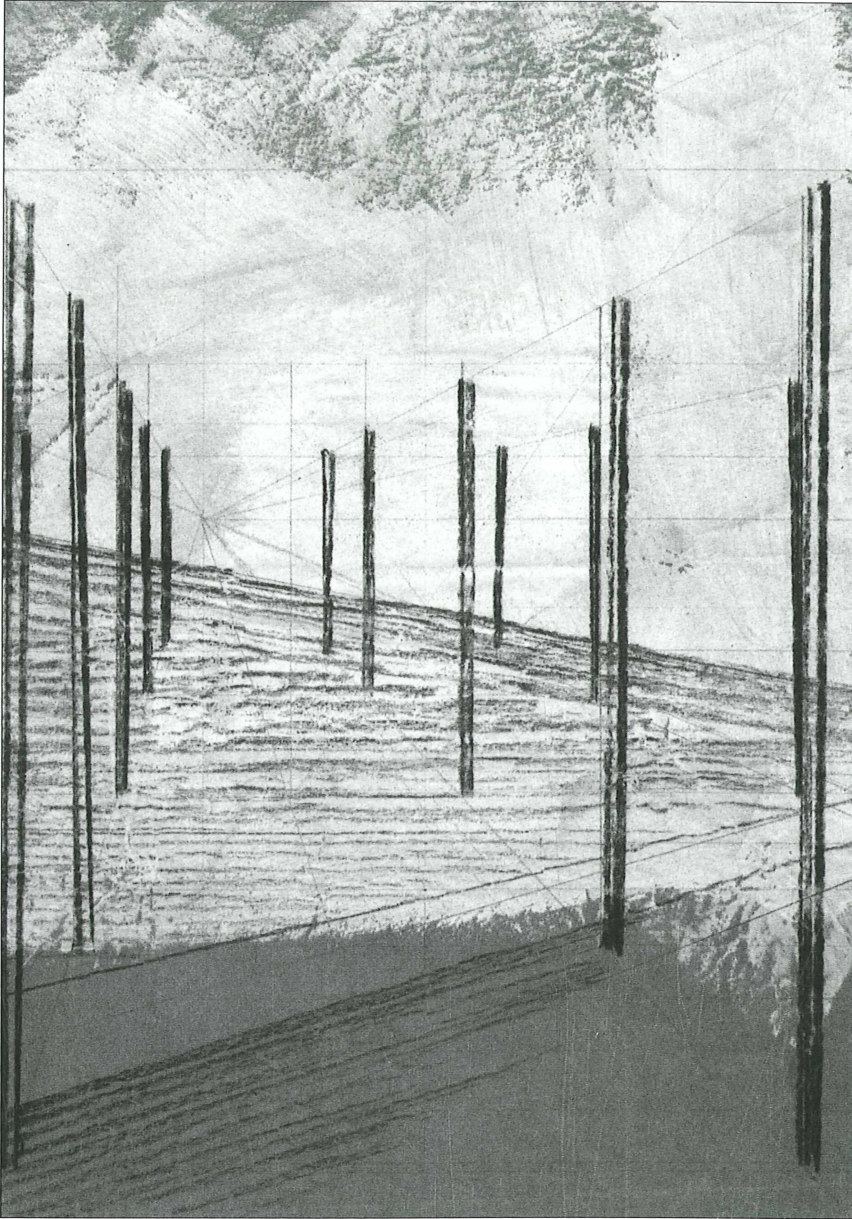
Das Konzept der Ausstellung folgt der chronologischen Entwicklung und verdeutlicht zugleich die Verzahnung, Vermischung und Trennung von Konstruktion und Realität. Sie veranschaulicht



*Hermann Glöckner, Konstruktion mit acht Zacken 1933 - 1935
Tusche auf Papier, 70 x 50 cm*

Glöckners Auseinandersetzung mit dem Begriff des Bildes und die konsequente Entscheidung des Künstlers, die in der Fläche vollzogene Geometrisierung des Realen ins Plastische umzusetzen. In diesem Transformationsprozeß vom Realismus über den Konstruktivismus zur realen Konstruk-

tion nimmt das sogenannte "Tafelwerk" eine zentrale Stellung ein. Vornehmlich in den 30er Jahren entstanden, sind die "Tafeln" beidseitig bearbeitete, janusköpfige Bilder, in denen das Kalkül der Konstruktion von spiritueller und meditativer Poesie durchdrungen erscheint. Bei aller Differenziert-



*Hermann Glöckner, Mastenreihen, 2. 7. 1933
Kohle, Tempera, weiß auf Packpapier, 50 x 35 cm*

heit von formaler und medialer Gestaltung bleibt das Naturstudium als Voraussetzung abstrahierender Verformung von grundsätzlicher Bedeutung und bestimmt die spezifische Dialektik in Glöckners Werk. Die vom Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig in Zusammenarbeit mit den "Staatlichen

Kunstsammlungen Dresden" und der "Nachlassverwaltung Hermann Glöckner" organisierte Ausstellung impliziert jedoch über ein individuelles Schaffen hinaus auch ein historisches Schicksal: zeigt sie doch im Werk Glöckners auch die Auseinandersetzung mit der Kunstentwicklung der Moderne

vom Standpunkt eines - durch die historischen Ereignisse nach dem Zweiten Weltkrieg in der DDR - zum Außenseiter und Einzelgänger bestimmten Künstlers. Im Dresden des real existierenden Sozialismus wurde Glöckners Kunst bis in die 70er Jahre als bloßer Formalismus diffamiert und ignoriert. Erst die politische Wende und der Tod des Künstlers ermöglichen die kritische Würdigung, den Vergleich, die Zuordnung und differenzierende Bewertung eines konsequent beschrittenen Weges zwischen den Ideologien und zwischen den Stilen. *Rainer Fuchs*

NÖ-Kultur auf einen Blick

Einen Überblick über das gesamte kulturelle Angebot der NÖ Kulturabteilung im Jahr 1992 bietet ein soeben erschiener Prospekt.

Von der NÖ Landesausstellung "Die Eroberung der Landschaft - Semmering, Rax, Schneeberg" in Schloß Gloggnitz über die Ausstellungsangebote auf der Schallaburg bis zu den Ereignissen im Bereich der zeitgenössischen Kunst, die in der Blau-Gelben-Galerie angesiedelt sind, sowie den Aktivitäten des NÖ Landesmuseums und seiner Außenstellen, kann alles aus dem kleinen Folder abgelesen werden.

Außerdem ist bei der konkreten Kulturterminplanung ein Kalendarium behilflich, das sehr übersichtlich gestaltet ist und die Eröffnungstermine der Ausstellungen anzeigt.

Der NÖ Kulturführer 1992 ist bei der Kulturabteilung des Amtes der NÖ Landesregierung, 1014 Wien, Herrngasse 9, Tel. 0222/ 531 10/DW 6259 oder 6257 erhältlich.

Burgenland

Ethnographisches Museum Schloß Kittsee

A-2421 Kittsee

täglich: 10-16 Uhr

🏰 Volksmusikinstrumente der
Kroaten. Sammlung
Mag. Kresimir Galin, Zagreb
bis 1.3.1992

Landesmuseum

A-7000 Eisenstadt,
Museums-gasse 1-5
täglich außer Montag:
9-12 und 13-17 Uhr
🏰 Volkskunst hinter Gittern
bis 1.3.1992

Kärnten

Kärntner Landesgalerie

A-9020 Klagenfurt, Burggasse 8
Montag, Dienstag, Donnerstag:
9-16 Uhr, Mittwoch u. Freitag:
9-18 Uhr, Samstag u. Sonntag:
10-12 Uhr
🏰 Hans Bischoffshausen
bis 2.2.1992

Niederösterreich

Landesmuseum

A-1010 Wien, Herrengasse 9
Dienstag-Freitag: 9-17 Uhr,

Samstag: 12-17 Uhr,
Sonntag: 10-13 Uhr
🏰 Gepanzerte Vielfalt - Die Welt
der Schildkröten
bis Ende Februar 1992
🏰 Franz Luby - Retrospektive
bis 2.2.1992

Blau-Gelbe-Galerie

A-1010 Wien, Herrengasse 21
Montag-Freitag: 10.30-17.30 Uhr,
Samstag: 10-13 Uhr,
Sonntag geschlossen
🏰 ständig wechselnde Aus-
stellungen moderner Kunst

Stadtmuseum St. Pölten

A-3100 St. Pölten,
Prandtauerstraße 2
Dienstag-Samstag: 10-17 Uhr,
Sonntag: 9-12 Uhr
🏰 Bürgermeisterstiege. Eine Dar-
stellung des historischen Wirkens
der St. Pöltner Bürgermeister
ab Dezember 1991

Dokumentationszentrum für moderne Kunst in NÖ

A-3100 St. Pölten,
Prandtauerstraße 2
🏰 Franz Kaulfersch
zum 90. Geburtstag
24.1.-16.2.1992

🏰 Josef Tobner
zum 50. Geburtstag
24.1.-16.2.1992
🏰 Gotthard Fellerer
31.1.-23.2.1992

Oberösterreich

Landesmuseum Francisco Carolinum

A-4020 Linz, Museumstraße 14
täglich außer Montag: 9-18 Uhr,
Samstag, Sonn- u. Feiertag:
10-18 Uhr
🏰 Gifttiere
bis 15.3.1992
🏰 Elfriede Trautner - Das druck-
grafische Werk
bis 16.2.1992

Schloßmuseum

A-4010 Linz, Tummelplatz 10
🏰 Dauerausstellung
Dienstag-Freitag: 9-17 Uhr,
Samstag: 10-17 Uhr,
Sonntag: 10-16 Uhr

Neue Galerie der Stadt Linz

A-4040 Linz, Blütenstraße 15
täglich: 10-18 Uhr,
Donnerstag: 10-22 Uhr
🏰 Duane Hanson - Skulpturen
28.11.1991-26.1.1992
🏰 Hans Staudacher,
Arbeiten auf Papier
6.2.-21.3.1992

Stadtmuseum Linz - Nordico

A-4020 Linz, Bethlehemstraße 7
Montag-Freitag: 9-18 Uhr
Samstag und Sonntag: 15-17 Uhr
 Greenpeace
bis 25.2.1992
 Klemens Brosch-Retrospektive
27.1-15.3.1992

Museum Industrieller Arbeitswelt

A-4400 Steyr,
Wehrgrabengasse 1-7
täglich außer Montag: 10-17 Uhr
 Zeit-Gerecht
3.3.-20.12.1992

Museum Lauriacum

A-4470 Enns, Hauptplatz 19
täglich außer Montag: 10-12 Uhr
u. 14-16 Uhr
 Köstlich Wachsgebild
24.1.-1.3.1992

Stadtmuseum Wels

A-4601 Wels, Pollhamerstraße 17
Dienstag-Freitag: 10-17 Uhr,
Samstag, Sonn- u. Feiertag:
10-12 Uhr
bis 1.3.1992
 Pfahlbauten der
Salzkammergutseen
13.3.-31.5.1992

Burgmuseum Wels

A-4601 Wels, Burggasse 13
Dienstag-Freitag: 10-17 Uhr,
Samstag, Sonn- u. Feiertag:
10-12 Uhr
 Weihrauch, Kerze, Drudenfuß
bis 2.2.1992
 Kupfer und Zinn - Geschmiedet
und gegossen
14.2.-19.4.1992

Salzburg

Rupertinum

A-5010 Salzburg,
Wiener-Philharmoniker-Gasse 9
täglich außer Montag: 10-17 Uhr,
Mittwoch: 10-21 Uhr
 Gerhard Moswitzer
bis 2.2.1992
 Erwin Bohatsch
bis 2.2.1992
 Branko Lenart
bis 9.2.1992
 Edmund Blechinger
(1922-1989)
22.1.-16.2.1992
 Herwig Schubert
6.2.-8.3.1992
 Tschechischer Kubismus
Emil Filla und Zeitgenossen
6.2.-5.4.1992
 Rupertinum-Fotopreis
12.2.-29.3.1992
 Josef Pillhofer
Skulpturen und Zeichnungen
1950/51
19.2.-5.4.1992
 Herbert Albrecht-Plastiken
12.3.-12.4.1992

Salzburger Museum Carolino Augusteum

A-5020 Salzburg, Museumsplatz 6
täglich: 9-17 Uhr, Dienstag:
9-20 Uhr
 Weihnachtsausstellung 1991/92
bis 2.2.1992

Steiermark

Landesmuseum Joanneum

A-8010 Graz, Raubergasse 10
Montag-Freitag: 9-16 Uhr,
Samstag, Sonn- u. Feiertag:
9-12 Uhr

Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum

A-8010 Graz, Sackgasse 16
Montag-Freitag: 10-18 Uhr,
Samstag, Sonn- und Feiertag: 10-13 Uhr
 Carmen Perrin
bis 19.1.1992
 Förderungspreis für Bildende
Kunst 1991
Werner Reiter Kunstpreispersonal
bis 19.1.1992

Stadtmuseum Graz

A-8010 Graz, Sackstraße 18
Dienstag: 10-21 Uhr,
Mittwoch-Samstag: 10-18 Uhr,
Sonn- u. Feiertag: 10-13 Uhr
 Josef Fink
bis 16.2.1992
 Maximilian in Queretaro
14.1.-16.2.1992

Tirol

Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum

A-6020 Innsbruck,
Museumstraße 15
täglich außer Montag: 10-12 Uhr u.
14-17 Uhr, Sonn- u. Feiertag:
10-13 Uhr
 ■ Der Malerradierer
Rudolf Katzung (1863-1941)
bis 26.1.1992
 ■ Die Räter
5.2.-26.4.1992
 ■ Video 6
25.3.-26.4.1992

Vorarlberg

Vorarlberger Landhaus

A-6900 Bregenz, Römerstraße
Montag-Freitag: 9-16 Uhr
 ■ Alvar Aalto's Architektur
bis 12.1.1992

Jüdisches Museum Hohenems

A-6845 Hohenems,
Schweizer Straße 5
Mittwoch-Samstag: 10-17 Uhr
 ■ Dauerausstellung: Dokumenta-
tion zur Geschichte der Juden in
Hohenems
 ■ Joshua Reichert &
Karl Neuwirth
Der Haidenholzener Psalter
bis 16.1.1992

Wien

Graphische Sammlung Albertina

A-1010 Wien, Augustinerstraße 1
Montag, Dienstag u.
Donnerstag: 10-16 Uhr,
Mittwoch: 10-18 Uhr,
Freitag: 10-14 Uhr
Samstag u. Sonntag: 10-13 Uhr
 ■ Josef Pillhofer
bis 5.1.1992
 ■ Hilma af Klint
bis 2.2.1992
 ■ Wien und die Kunst der
Niederlande um 1900
bis 2.2.1992
 ■ Alois Riedl
bis 1.3.1992
 ■ Georg Baselitz
Zeichnungen aus dem
Kupferstichkabinett Basel
21.2.-20.4.1992

Historisches Museum

A-1010 Wien, Karlsplatz 4
Dienstag-Sonntag: 9-16.30 Uhr
 ■ Sag beim Abschied leise servus
Wiener Publikumsliebblinge
in Bild und Ton
23.1.-22.3.1992

Jüdisches Museum der Stadt Wien

A-1010 Wien, Seitenstettengasse 4
täglich außer Freitag und
Samstag: 10-17 Uhr

■ Bilder aus zwei Welten
Aschkanasen in Rumänien,
Sepharden in der Türkei
bis 23.2.1992

Kunsthistorisches Museum

A-1010 Wien, Burgring 5
täglich außer Montag: 10-18 Uhr
Dienstag u. Freitag: 10-21 Uhr
 ■ Sonderausstellungen
100 Jahre Kunsthistorisches
Museum
bis 2.2.1992
 ■ Alltag - Feste - Religion.
Antikes Leben auf griechischen
Vasen in der Antikensammlung
bis 22.3.1992

Neue Burg

A-1010 Wien, Heldenplatz
täglich außer Dienstag: 10-18 Uhr
 ■ Die Klangwelt Mozarts
bis 9.2.1992
 Paul Hindemith - Ein
Komponist als Zeichner
bis 9.2.1992

Künstlerhaus Wien

A-1010 Wien, Karlsplatz 5
täglich: 10-18 Uhr
 ■ Meisterwerke Japanischer
Kunst
27.1.-22.3.1992
 ■ Dialog mit der Natur
Photographien von Daisaku Ikeda
27.1.-22.3.1992

 Catharine Reichel
 bis 19.1.1992
 Kurt Amann
 24.1.-23.2.1992
 André Verlon
 28.2.-29.3.1992
 Waltrud Viehböck
 Plastiken
 20.2.-22.3.1992

Museum für Völkerkunde

A-1014 Wien, Neue Hofburg
 täglich außer Dienstag: 10-16 Uhr
 Neuerwerbungen aus
 Südostasien
 bis 31.1.1992

Museum moderner Kunst Museum des 20. Jahrhunderts

A-1030 Wien, Schweizergarten
 täglich außer Mittwoch: 10-18 Uhr
 La Scena - radikale zeitgenössische Kunst aus Norditalien
 bis 2.2.1992

Museum moderner Kunst Palais Liechtenstein

A-1090 Wien, Fürstengasse 1
 täglich außer Dienstag 10-18 Uhr

 Triptychon zum Begräbnis von Mozart
 Videoinstallation von Marie-Jo Lafontaine
 bis 27.1.1992
 Roma Interna
 bis 2.2.1992
 Hermann Glöckner
 Realismus und Konstruktion
 13.2.-15.3.1992

Österreichisches Museum für Volkskunde

A-1080 Wien; Laudongasse 15-19
 Dienstag-Freitag: 9-16 Uhr
 Samstag: 9-12 Uhr,
 Sonntag: 9-13 Uhr
 "Und Friede den Menschen"
 Altösterreichische Weihnachtskrippen
 bis 2.2.1992

Österreichische Nationalbibliothek

A-1010 Wien, Josefsplatz 1
 täglich außer Dienstag:
 10.30-12 Uhr
 Jüdische Buchkunst
 bis 30.4.1992

Österreichisches Theatermuseum

A-1010 Wien, Lobkowitzplatz 2
 täglich außer Montag: 11-15 Uhr
 Alfred Roller und seine Zeit
 bis Ende 1992

Technisches Museum

A-1140 Wien,
 Mariahilfer Straße 212
 täglich: 9-18 Uhr
 Biedermeyergläser
 bis 2.2.1992

Wiener Sezession

A-1010 Wien, Friedrichstraße 12
 Dienstag-Freitag: 10-18 Uhr,
 Samstag u. Sonntag: 10-16 Uhr
 Kurt Kocherscheidt
 15.1.-16.2.1992
 Christian Macketanz
 15.1.-16.2.1992
 Otto Zitko
 15.1.-29.3.1992
 Julian Opie
 26.2.-29.3.1992
 Ursula Hübner
 26.2.-29.3.1992

Angaben ohne Gewähr



H O L Z H A U S E N

**Die Stadtdrucker.
So nah.
So gut.**



WISSENSCHAFTLICHE LANDESAKADEMIE
FÜR NIEDERÖSTERREICH

Museums- und Ausstellungswesen Aus- und Weiterbildungsangebot 1992

**Postgraduate Ausbildung für
MUSEUMS- UND
AUSSTELLUNGSKURATOREN
IM KUNSTBETRIEB**

Ziel

Theoretische und praktische Grundausbildung
in allen im Kunstmuseums- und Kunstausstellungsbetrieb
relevanten Bereichen, die zur selbständigen und
professionellen Arbeit in einem Mitarbeiterteam befähigt

Dauer

Oktober 1992 bis Juni 1994, vier Semester,
pro Semester acht Wochenenden
(Freitag 14.30 Uhr bis Sonntag 18.00 Uhr)

Veranstaltungsorte

Wissenschaftliche Landesakademie für Niederösterreich
In- und ausländische Museen,
Ausstellungshäuser und Betriebe

Kosten

ÖS 10.000, – pro Semester

Zielgruppe

Personen mit abgeschlossenem Studium der Kunstgeschichte
oder eines verwandten Faches
und praktischer Grunderfahrung im
Museums- und Ausstellungswesen

Vortragende

Profilierter österreichischer und internationaler
Museumsdirektoren
und Ausstellungskuratoren,
Restauratoren, Wirtschafts- und Rechtsexperten u.a.

Lehrgangsleitung

Dr. Dieter Bogner, Dr. Renate Goebel

Veranstalter

Institut für Kulturwissenschaft, Wien

**Aus- und Fortbildungslehrgang
KOMMUNIKATION IM MUSEUM
Arbeit für Besucherinnen und Besucher**

Ziel

Praktische und theoretische Ausbildung, die befähigt,
selbständig und professionell im Arbeitsbereich
Museumskommunikation tätig zu sein

Dauer

Oktober 1992 bis Juni 1994, vier Semester,
pro Semester im Grundkurs ein einwöchiges
Museumsseminar,
ein zweitägiges Regionaltreffen und
ein Wochenendseminar an der Wissenschaftlichen
Landesakademie für Niederösterreich
sowie fakultative Vertiefungsangebote

Veranstaltungsorte

Wissenschaftliche Landesakademie für Niederösterreich
und verschiedene österreichische Museen

Kosten

Grundkurs: ÖS 5.000, – pro Semester
Fakultative Wochenendseminare: je ÖS 700, –
(Ermäßigungen für alle Angebote möglich)

Zielgruppe

Personen mit fachlichen Qualifikationen, die zur konkreten
Museumsarbeit befähigen, und/oder praktischen Erfahrungen
im Museums- und Ausstellungswesen, welche die Absicht
haben, in Museen und Ausstellungen im Feld der Vermittlung
tätig zu sein

Vortragende

Erfahrene österreichische und internationale
Fachleute aus der Museumspraxis sowie Theoretiker,
Museologen und
Experten für mediale Vermittlung

Konzept und Planung

Dr. Dieter Bogner, Dr. Gottfried Fliedl, Dr. Renate Goebel,
Heiderose Hildebrand, Dr. Gabriele Stöger, Mag. Eva Sturm

Veranstalter

Arbeitsgruppe für theoretische und angewandte Museologie
und
Institut für Kulturwissenschaft, Wien

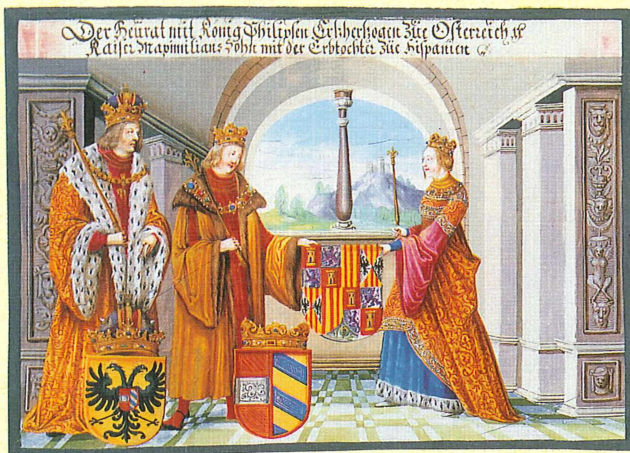
Nähere Informationen fordern Sie bitte bei der Wissenschaftlichen Landesakademie für Niederösterreich an, Öffentlichkeitsarbeit,
A-3500 Krems, Dr. Karl Dorrek-Straße 30, Tel.: 02732/70545/101

Anmeldefrist

15. April 1992
Kennwort: Kuratorenausbildung

30. April 1992
Kennwort: Museumskommunikation

SONDERAUSSTELLUNG HISPANIA·AUSTRIA



DIE KATHOLISCHEN KÖNIGE-MAXIMILIAN I.
UND DIE ANFÄNGE
DER CASA DE AUSTRIA IN SPANIEN

3. JULI - 20. SEPTEMBER 1992
SCHLOSS AMBRAS - INNSBRUCK
TÄGLICH 10.00 BIS 19.00 UHR

SPANISCH-
ÖSTERREICHISCHE
KUNST UM 1492



BUNDESMINISTERIUM
FÜR WISSENSCHAFT
UND FORSCHUNG
LAND TIROL
STADT INNSBRUCK
IN ZUSAMMENARBEIT
MIT DEM SPANISCHEN
KULTURMINISTERIUM

INFORMATION

TIROL INFO:
TEL. (43/512) 53200, FAX (43/512) 570368
TOURISMUSVERBAND INNSBRUCK - IGLS:
TEL. (43/512) 59850, FAX (43/512) 59850-7

Reyes y Mecenas
Toledo · Museo de Santa Cruz 13. März - 31. Mai 1992