

NEUES MUSEUM

DIE ÖSTERREICHISCHE MUSEUMSZEITSCHRIFT



**Kammerhofmuseum in
Bad Aussee**

**Museum Krakauer
Salinen zu Wieliczka**

Le Siecle de Titien

Von Bruegel bis Rubens

Die Welt der Maya

Rémy Zaugg

Grazer Stand-Ort-Bestimmung

**Dialog im
Dunkeln**

Hunderttausend Steine

**Journal und
Ausstellungskalender**

tell me ...

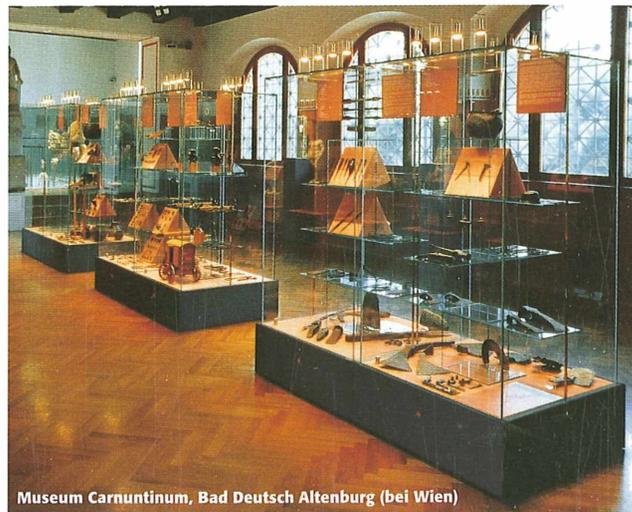


TONBANDFÜHRUNGEN

aUDIO **a**RT – Tonproduktionen, 1160 Wien
Büro: 1020 Wien, Stuverstraße 6/14
Tel.: (0 222) 310 61 58

Rothstein Vitrinen

Schutz und Präsentation von Exponaten
Museumseinrichtungen nach Maß und
konservatorischen Gesichtspunkten



Museum Carnuntinum, Bad Deutsch Altenburg (bei Wien)

Wir bieten namhafte Referenzen bedeutender Museen in Europa.

Ing. Büro Puttfarcken, Fürbergstraße 7, A-5020 Salzburg
Tel. 0662/640446-13, Fax 640446-12, Mobiltel. 0663/861088

D R U C K H A U S
F. SEITENBERG

F. Seitenberg Gesellschaft m. b. H.
A-1050 Wien, Straußengasse 16, Tel. 587 57 53-0 Serie, Fax 587 85 84 54

Geschätzte Leserinnen, geschätzte Leser !

Seit das ursprünglich vom OÖ Landesmuseum herausgegebene *Neue Museum* vom Österreichischen Museumsbund übernommen wurde, steigt das Interesse an der Zeitschrift - abgesehen vom Zuwachs durch die wachsende Mitgliederzahl des Museumsbundes erfreulicherweise laufend.

Das mag vielleicht nicht zuletzt daran liegen, daß nach wie vor keine vergleichbare Publikation für Österreich vorliegt, aber auch in der stetigen Weiterentwicklung des Museums- und Ausstellungswesens in Österreich, ganz abgesehen von den zahlreichen mehr oder minder sachbezogenen öffentlichen Diskussionen, die sich mit den im Entstehen begriffenen Museumsprojekten auseinandersetzen und zu kontroversen Stellungnahmen Anlaß gegeben haben. Ob mit dem Widmungsbeschluß des Wiener Gemeinderates vom 22. Jänner 1993 tatsächlich sämtliche Steine für die Verwirklichung des Museumsquartiers weggeräumt wurden, sei dahingestellt. Es wäre jedenfalls zu hoffen, daß die im Zusammenhang mit diesem Widmungsbeschluß begonnene inhaltliche Diskussion weitergeführt und auch für die breite Öffentlichkeit zugänglich ausformuliert wird. Dasselbe gilt sicherlich auch für die übrigen Projekte, die vor al-

lem in den Ländern einen neuen Stellenwert bekommen haben, sei es in Vorarlberg, der Steiermark oder in Tirol. Vor allem in letztgenanntem Bundesland bemüht man sich offensichtlich vergebens, einen Konsens zwischen Stadt und Land für die Unterbringung eines Museums zeitgenössischer Kunst zustandezubringen. Dabei sollte doch zumindest hier ein politischer Konsens möglich sein. Umso größer scheinen dafür die Chancen für das „Haus der Alpen“ zu sein, das von seiner konzeptionellen Ausrichtung sicher einen besonderen Stellenwert in der Tiroler Kulturpolitik verdient und über das wir im nächsten Heft noch ausführlich berichten werden.

Trotz der bewußten Museumsbezogenheit, die wir gerade im letzten Band unserer Zeitschrift zum Ausdruck gebracht haben, wird das vorliegende Heft vor allem von Ausstellungsbesprechungen bestimmt. Der Bogen ist möglichst weit gespannt, dem Leser bietet sich ein buntes Mosaik wichtiger und interessanter Ausstellungen.

Zum Abschluß noch eine Bitte: Teilen Sie uns vermehrt Ihre Wünsche und Vorstellungen über die Gestaltung unserer Museumszeitschrift mit! Auch für weitere Themenvorschläge, Themenerweiterungen und konzep-

tionelle Kritik sind wir Ihnen dankbar. Vergessen Sie bitte nicht, daß die Anzahl der Abonnenten nicht nur die Auflagenhöhe sondern auch die Qualität der Ausstattung unserer Zeitschrift bestimmt. Werben Sie bitte in Ihrem Bekanntenkreis für ein Abonnement des *Neuen Museum*. Danke!

Wilfried Seipel

Seite 7	Schauplatz 1 Die Kleinen Kammerhofmuseum in Bad Aussee Ein Museum im historischen Salzamtgebäude	Cornelia Köberl
Seite 11	Schauplatz 2 Die Fremde Museum Krakauer Salinen zu Wieliczka Geschichte und Gegenwart	Lukasz Walczy
Seite 13	Augenfreude Museum der erotischen Kunst in Hamburg	Sylvia M. Patsch
Seite 16	Le Siecle de Titien L'age d'or de la peinture a Venice	Sylvia Ferino Pagden
Seite 20	Schauplatz 3 Von Bruegel bis Rubens Von Bruegel bis Rubens Die Antwerpener Malerei 1550 - 1650	Karl Schütz
Seite 25	Schauplatz 4 Bestandsaufnahme - Zukunft Die Welt der Maya	Estella Krejci
Seite 29	Rémy Zaugg	Doris Rothauer
Seite 32	Grazer Stand-Ort-Bestimmung Erste Projekte und Projektionen	Werner Fenz
Seite 35	Martial Rayssé - Retrospektive 1959 -1992 Roman Opalka Opalka - 1965/1 - ∞	Rainer Fuchs
Seite 38	Hokuspokus Zauberkunst	Marianne Hergovich
Seite 41	Russische Theaterkunst 1910 - 1936 - eine Ausstellung aus den Beständen des Österreichischen TheaterMuseums	Barbara Lesák
Seite 44	Dialog im Dunkeln Sonderausstellung Naturhistorisches Museum	Brigitta Schmid
Seite 47	Schauplatz 5 Museumspädagogik Das Abenteuer bietet sich thematisch an	
Seite 49	„wir machen geschichte“ Museumspädagogik am Salzburger Museum C.A.	
Seite 51	Schauplatz 6 Wissenschaft Hunderttausend Steine - eine Ausstellung im Jüdischen Museum der Stadt Wien	Patricia Steineis
Seite 56	Schauplatz 7 Literatur MUSEUMS-Positionen Erlebnis Museum Handbuch für Besucher mit Behinderungen Museum und Denkmalpflege	
Seite 58	Schauplatz 8 Journal Journal und Ausstellungskalender	

Titelblatt:
Jan Brueghel d. Ä., Allegorie des Gesichts- und Geruchsinns
Madrid, Prado
Rückseite:
Pektorale - goldener Brustschmuck (Detail)
Kurgan Tolstaja Mogila bei Ordzonikidze,
Obl. Dnepropetrovsk, Grabung 1971, Mitte 4. Jh. v. Chr.,
Gold Email, DM 306 mm, MIDU, Inv.-Nr. AZS-2494

Fotonaachweise:
S. 7 - 9 P. Kraml; S. 10 Kammerhofmuseum; S. 11 Museum Krakauer
Salinen; S. 13 - 15 Museum der erotischen Kunst, Hamburg; S. 16
Musée du Louvre; S. 17 Kunsthistorisches Museum; S. 18 u. 19 Musée
du Louvre; S. 22 Akademie der bild. Künste, Wien; S. 23 Staatl. Museum
Preußischer Kulturbesitz; S. 24 Kunsthistorisches Museum, S. 25 - 29
Die Welt der Maya (Katalog); S. 29 - 31 M. Krischanitz; Wr. Secession;
S. 32 u. 34 Neue Galerie Graz; S. 35 - 38 Museum mod. Kunst, Wien; S.
38 u. 40 Zaubertheater; S. 42 u. 44 TheaterMuseum, Wien; S. 47 u. 48
JuniorKatalog, Reise in die Welt der Maya; S. 49 u. 50 P.H.O. S. 51 - 55
P. Steineis; S. 58 I. G. Zugmann S. 58 r. O. Belvedere;
S. 59 U. Belvedere; S. 62 Tiroler Landesmuseum



AEC Ram High-Tech-Region im Bild Grafik: ART + COM

„Unser jetziges Verständnis von der Geschichte des Museums beginnt im 15. Jahrhundert, als die Fürsten der Renaissance ihre Sammlungen begannen. ‚Der Auftrag an das Museum lautet nicht nur: Erinnerung. Er lautet auch Gegenwart. Und er meint die Zukunft‘. (Gerhard Bott: Das Museum der Zukunft, Köln 1970).“

Kammerhof- museum in Bad Aussee

Ein Museum im historischen Salzamt- gebäude

Cornelia Köberl

Bereits im 19. Jh. besaßen der Salzbergbau Altaussee und die Sudhütte Bad Aussee eine historische Sammlung. Karten, Geräte, Bilder und Zeichnungen dieser Sammlung bilden den Grundstock der Museumsabteilung „Steirisches Salz“, das den Mittelpunkt des Kammerhofmuseums bildet. Grabungsfunde aus der Salzofenhöhle im Toten Gebirge fanden ebenso einen endgültigen Platz im neuen Museum wie Trachtensammlung, Volksmusik, Brauchtum und Ortsgeschichte.

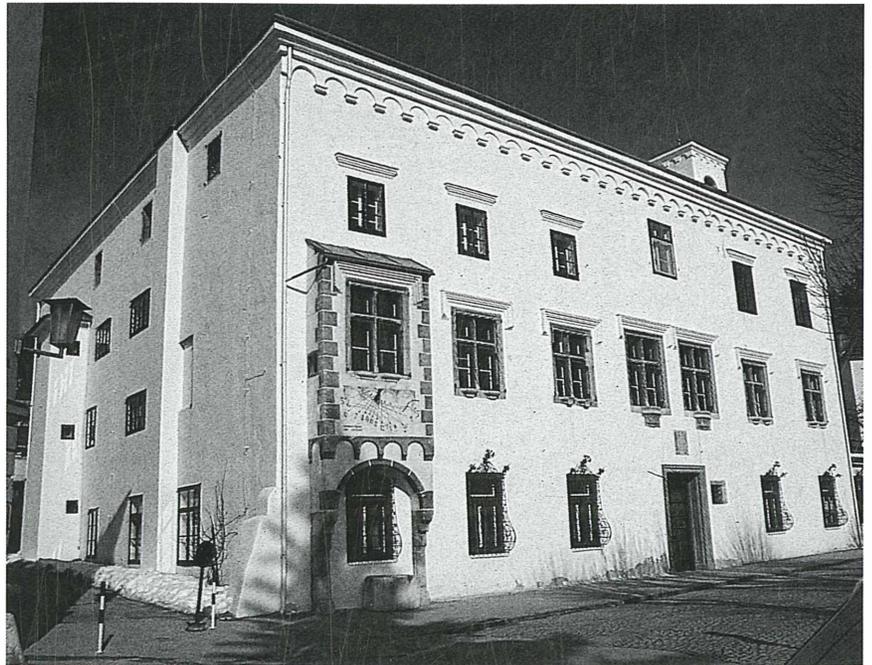
1991 wurde die von F. C. Lipp eingerichtete Trachtenkammer fertiggestellt. Eine Erweiterung mit dem Themenschwerpunkt „Anna Plochl und der Erzherzog Johann“ ist bis 1994 geplant. Mit den Dauerausstellungen „Flurdenkmäler im Ausseerland“, „Ranzen und Röcke“ und „Emerich Millim ein Maler des Ausseerlandes“ wird das Erscheinungsbild des Museums harmonisch abgerundet. Für Sonderausstellungen stehen zwei Räume zur

Verfügung - so können dem Besucher auch „Leckerbissen“ aus den Museumsarchiven und aus der Umgebung präsentiert werden wie z. B. die Fossilienausstellung mit besonders schönen und wertvollen Exponaten aus dem Ausseerland, die von April bis Oktober zu sehen sein wird.

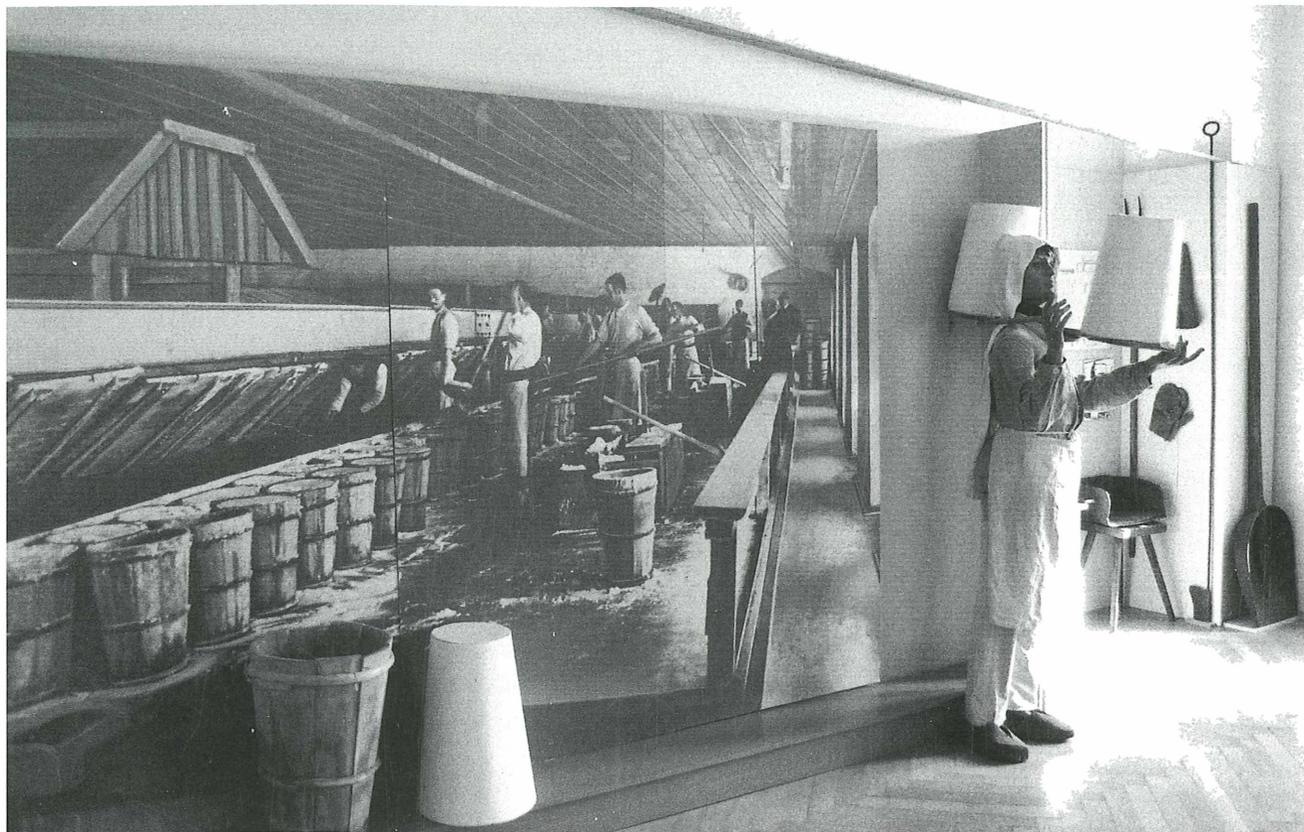
Das Museumsgebäude der Kammerhof - selbst ist ein Stück Geschichte des Ausseerlandes. Im historischen Ortskern Oberer Markt Nr. 1 (heute Chlumeckplatz) - steht der Kammerhof als bedeutendes Baudenkmal der Spätgotik und Renaissance in der Reihe der Profanbauten an erster Stelle. Dieses stattliche Gebäude - Baubeginn im 12. Jh., erste urkundliche Erwähnung 1395, wesentliche Um- und Anbauten im 15., 17., 18. und 19. Jahrhundert - diente bis 1926 als Amtssitz des

Salzverwesers bzw. der Salinenvorstände, wurde 1972 von der Marktgemeinde Bad Aussee angekauft, saniert und in den folgenden Jahren als „Kulturinsel“ (Museum, Bücherei, Ludothek) adaptiert. Ein faszinierendes Erlebnis der besonderen Art bietet der zentral gelegene Kaisersaal (Friedrich III. und Maximilian I. sollen hier übernachtet haben) mit seinen schön facettierten Türrahmen, Fensterkreuzen und -bänken und dem Kamin aus Ausseer Rotmarmor und den Freskomalereien von 1740 - 1756, die Decke und Wände gleichermaßen bedecken. In einem üppigen Rankwerk belaubter Äste und Girlanden zeigen vier Bilder Stätten des Ausseer Salzwesens.

Steirisches Salz: Liebevoll angefertigte Modelle ermöglichen es, auch den absoluten Laien mit



Kammerhof; erste urkundliche Erwähnung 1395

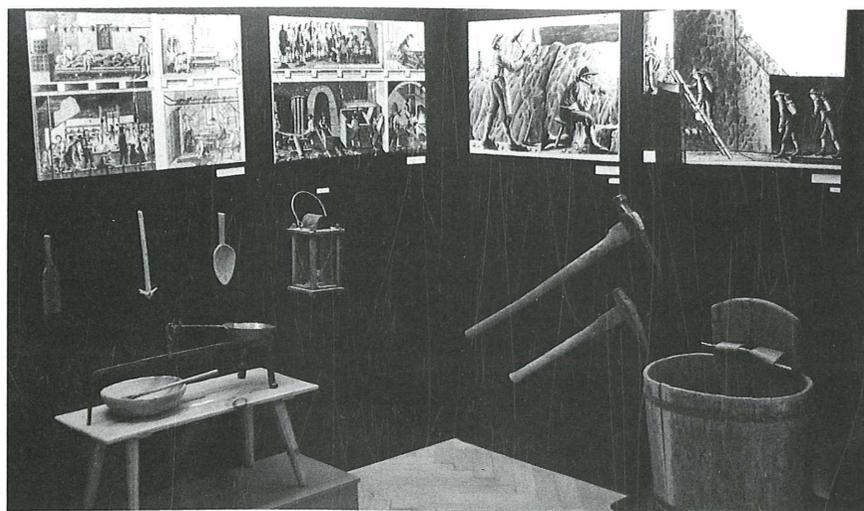


Die Geschichte der Salzgewinnung steht im Mittelpunkt des Museums

der Materie der Salzgewinnung vertraut zu machen. Salzbergbau, Sudwesen, Transportgewerbe

(Fuhrleute) und Holzverarbeitung (Brennholz, Werkzeuge, Rohrleitungen etc.) stellen die traditio-

nellen Erwerbsmöglichkeiten dar. Das ausgestellte Originalwerkzeug ergänzt die „verkleinerte“ Perspektive und rückt die Salzgewinnung wieder in den Kontext der harten Arbeit. Steinwerkzeugfunde in der Nähe der Salzlagerstätten lassen vermuten, daß Solequellen bereits vor 5000 Jahren genutzt wurden. Die erste urkundliche Erwähnung 1147 sichert den Zisterziensermönchen von Stift Rein zwei Salzpfannen bei Altaussee.



Original werkzeug ergänzt die Modelle

Geschichte des Ausseerlandes: Prähistorische Funde belegen Aussees Lage an alten Verkehrs- und Handelswegen nach Süden; eine Besiedlung ist jedoch erst im

*Kaisersaal*

Frühmittelalter nachweisbar. Im 13. Jh. entstand der Markt Aussee (Marktrecht!) als Wirtschaftszentrum, in dem Salzsieder oder Hallinger bald als reiche Bürger und Bauherren aufscheinen. Erzher-

zog Johanns Faible für das Ausseerland, für Landschaft, Wesen und Tracht der Bewohner und nicht zuletzt seine Liebe zur Postmeisterstochter Anna Plochl machten Aussee bei Hofe salon-

fähig. Seiner wird natürlich im Museum an vielen Stellen gedacht.

Mit dem Bau von Kurbad, Kurhaus, Kurtheater etc. erhielt Aussee wertvolle neue Impulse. Viele Künstler und Fremde verweilen hier, vom Reiz dieser Landschaft fasziniert, und regenerieren Körper und Geist. Maler und Autoren dokumentierten Bevölkerung und Landschaft in ihrem Oeuvre. Nachlässe werden im Museum aufgearbeitet und für die Besucher präsentiert.

Volksmusik und Brauchtum: Bedingt durch die abgeschlossene Lage - der Übergang nach Norden (Pötschen) wurde 1938 erstmals im Winter geräumt! hat sich im Ausseer Talkessel eine archaische Tracht, Musik und Brauchtumskultur erhalten. Neben „Almschreien“ bilden Musikaufzeichnungen schon seit dem frühen 18. Jh. die Basis dieser Sammlung. Musikinstrumente von der einfachen Pfeife über die typische Steirische Ziehharmonika bis zu Geige und Zither können die Musik- und Brauchtuminteressierten im Museum finden.

Das Brauchtum war an die christliche Lebensordnung gebunden, mitunter aber auch vom Aberglauben geprägt. Die Ausstellung ist nach dem Jahreslauf gegliedert und schildert über Perchten, Glöckler, Fasching (Trommelweiber, Flinslerl, Bleß etc.), Ostern, Almleben, Krampuspassen und Weihnatskrippe alle wichtigen Ereignisse. Sorgfältig gearbeitete Puppen lassen das



Brauchtum wird mit Hilfe von Puppen dokumentiert

noch recht lebendige Brauchtum in Bad Aussee auch vor den Augen der Museumsbesucher aufleben.

Höhlenkunde: In den zerfurchten Karstbergen des Toten Gebirges existieren viele riesige Höhlensysteme. 1924 wurde die Salzofenhöhle (Portal auf 2005 m) durch Jäger entdeckt. Das Fundinventar der Salzofenhöhle und die bei Grabungen erhobenen Befunde haben ergeben, daß die Höhle in der ausgehenden Eiszeit von einer alpinen Kleinform des Höhlenbären bewohnt war. Eindrucksvolle Skelettfunde, vor allem von Schädeln der Bären, können die naturhistorisch Interessierten begeistern. In Zusammenarbeit mit großen Sammlungen wurde die wissenschaftliche Aufarbeitung professionell voran-

getrieben. Die Besiedlung der Höhle hat vor mindestens 40 000 Jahren stattgefunden, wie Dattierungen von Holzkohle und Knochen eindeutig beweisen.

Trachtenkammer: In der Trachtenkammer wird die Entwicklung von den „Urtrachten“ (Wetterfleck, Filzschuhe, Holzschuhe, Birkenschwammkleidung, Gugel) bis zur Gegenwart, zum Teil mit Originalbelgen und zum Teil mit kunstvoll angezogenen Puppen belegt. In Bad Aussee, der „Trachtenhauptstadt“, ist die Tracht bis heute lebendig geblieben. Es ist bewundernswert, mit welcher Sicherheit sich die Ausseer stets, ohne Preisgabe des als gut, nützlich und schön empfundenen Überlieferungen, an die Notwendigkeiten und Gegebenheiten der jeweiligen Gegenwart, nennen wir

es auch Mode, anzupassen wußten!

Durch spezifische Stationen - wie z. B. Salzgewinnung - unterscheidet sich das Kammerhofmuseum von anderen Heimatmuseen. Die vielen Bereiche, die sich durch lebendige Präsentationsformen für die Besucher leicht erschließen, bieten auch für den Wissenschaftler viele Anreize.

Öffnungszeiten:

*1. April bis 14. Juni und 16. September bis 31. Oktober
Dienstag: 15.30 - 18 Uhr, Freitag: 9.30 - 12 Uhr, Sonntag: 10-12 Uhr
15. Juni bis 15. September
täglich: 10 - 12 Uhr
und 16 - 18 Uhr
Sonderführungen (ab 8 Personen) und Führungen für Schulklassen sind jederzeit möglich.*

Auskunft:

*Kulturreferat der Marktgemeinde Bad Aussee, Rathaus
Tel.: 03622/ 52511 - 21
Publikationen: Im Rahmen der Schriftenreihe des Kammerhofmuseums Bad Aussee sind zahlreiche Publikationen erschienen, hier die neuesten:
Bd. 12 Haim-Dabatschek H.: Hugo Cordignano, Der Maler des Ausseerlandes, 1992. öS. 350,—
Bd. 13 Kitzler E.: Flurdenkmäler im Ausseerland, 1992. öS 195,—
Bd. 14 Lipp F.: Das Ausseer Gwand, Urtrachten, Blütezeit, Gegenwart, 1992. öS 330,—*

Museum Krakauer Salinen zu Wieliczka

Geschichte und Gegenwart

Lukasz Walczy

Das Salzbergwerk von Wieliczka - seit 700 Jahren ununterbrochen in Betrieb - bringt zweifelsohne jedem Besucher unvergeßliche Eindrücke und Erinnerungen. Schon am Ende des 19. Jh., das u. a. als „Museumszeitalter“ bezeichnet wird, war auch die damalige Verwaltung der Wieliczkaer Saline im Begriff, die malerisch-romantische Wanderung durch die alten Abbauräume des Salzbergwerks durch eine kleine Ausstellung, die die Arbeit der Salzbergleute in den vorigen Jahrhunderten und die Geschichte der Saline zeigt, zu ergänzen. Diese Ausstellung wurde im 1898 errichteten Gebäude der Wieliczkaer Bergschule untergebracht. Dieses kleine Museum hat seine Entstehung dem Salineningenieur und Direktor der Bergschule, Feliks Piestrak, zu verdanken. Die Sammlungen dieses Museums umfaßten lediglich einen Zyklus von Bildern von Piotr Stachiewicz, dann einige Querschnitte des Salzbergwerks und

eine bescheidene Kollektion alter Werkzeuge und Salzkristalle. Während des Zweiten Weltkrieges ging fast alles davon verloren, sodaß man vom Nullpunkt an neu aufbauen mußte. Die Neugründung des Museums der Krakauer

Salinen nach 1945, seine Gestaltung und Entwicklung in den ersten Jahrzehnten war das Werk eines einzigen Mannes. Es war Alfons Dlugosz, Professor des Wieliczkaer Gymnasiums.

Kurz nach 1945 begann Prof.



Salzbergwerk Wieliczka

Dlugosz mit Hilfe erfahrener Bergleute, Arbeiten in den verlassenen Strecken und Abbauräumen zu unternehmen. Während dieser Penetrationen sammelte man interessante geologische Exponate, altes Bergeisen, Gefäße und andere Einrichtungsgegenstände, die dort seit Jahren gelegen hatten. Man konnte auch feststellen, daß sich an manchen Orten in den obersten Horizonten die fast komplett erhaltenen Fördermaschinen und andere Einrichtungen (z.B. Soleleitungen) befinden. Mit Hilfe der Salinendirektion war es möglich, die geplante Ausstellung bis 1951 fertig zu arrangieren. Diese Ausstellung umfaßte u.a. die ältesten Fördermaschinen sowie die Modelle eines nicht mehr existierenden Wasserschachtes.

Schon im nächsten Jahr zeigte sich, daß für das Museum ein größerer Raum benötigt wurde. Man wählte zu diesem Zweck einige Kammern im III. Horizont, 135 m unter Tage. Die Arrangierung der permanenten Ausstellung am neuen Ort dauerte bis zum Jahre 1966. In der gleichen Zeitspanne wurde auch das Museum der Krakauer Salinen zu Wieliczka als Institution organisatorisch aufgebaut und gestaltet.

1963 vom Ministerium verliehene Statut bestimmt den Aufgabenbereich des Museums:

1. die Mitverantwortung für die Erhaltung historischer Abbauräume im Wieliczkaer Salzbergwerk.
2. das Sammeln aller technischen Einrichtungen, die zur Salzerzeu-

gung gehören, sowie deren Expositionierung in der natürlichen Umwelt.

3. das Sammeln und Aufbewahren aller historischen Quellen sowie der Kunstgegenstände, die die Salzerzeugung in Polen und den Handel mit polnischem Salz betreffen.

4. wissenschaftliche Bearbeitung der Funde.

5. Beiträge zum Kulturleben der Stadt Wieliczka.

6. Wiederaufbau, Renovierung und Erhaltung des Salinenschlosses, eines Baukomplexes von mittelalterlichem Ursprung, der das wichtigste Kunstdenkmal Wieliczkas bildet.

Die archäologische Abteilung leistete umfangreiche Forschungsarbeit. Zu deren Ergebnissen gehört die genaue Erforschung alter Wieliczkaer Salzsiedereien - von der Prähistorie bis ins Mittelalter - sowie des gesamten Schloßbereiches.

Die historische Abteilung befaßt sich in der ersten Linie mit der Vorbereitung des Quellenmaterials zur Geschichte der Krakauer Salinen, des Salzhandels und der Salzversorgung in Polen, sowie der Städte. Im Laufe der Arbeit wurden 7 Bände von Regesten zu den Salzangelegenheiten der Jahre 1572-1792 zusammengestellt. Die Bearbeitung weiterer Quellen ist geplant.

Die Abteilung Archiv und Bibliothek betreut, ordnet und erforscht die handschriftlichen Funde des Museums. Den Kern bildet die Aktensammlung des ehe-

maligen Salinenarchivs aus den Jahren 1772-1918.

Die Bibliothek mit dem Schwerpunkt Salzwesen und Bergbau in Polen und im Ausland zählt jetzt fast 18.000 Bände.

Im Interessensgebiet der geologischen Abteilung liegen das Sammeln von geologischen Exponaten, fachliche Bearbeitung geologischer Grubenkarten und die Beratung bei Problemen der Erhaltung und Renovierung alter Abbauräume.

Die Abteilung für die materielle Kultur befaßt sich mit der alten Technik der Salzerzeugung. Im Kompetenzbereich der Abteilung Kunst befinden sich die dem Museum gehörenden Kunstgegenstände (Graphiken, Aquarelle, Volkskunst).

Die Abteilung für Bildung und Information hält die fachliche Aufsicht aller Ausstellungen. Es werden auch Vorträge - vor allem in den Schulen gehalten sowie andere Veranstaltungen z. B. Mal- und Zeichenkurse für die Schulkinder organisiert.

Die editorische Abteilung dient als ständige Redaktionsstelle des vom Museum herausgegebenen Periodikums: „Studia i Materialy do Dziejów Zup Solnych w Polsce“, „Studien und Materialien zur Geschichte der Polnischen Salinen“ Dieselbe Abteilung publizierte auch die beiden fundamentalen, vom Museumsteam vorbereiteten Monographien: „Geschichte der Krakauer Salinen“ (1988) und „Wieliczka. Eine Stadtgeschichte“

(1990). Während der 40 jährigen Tätigkeit des Museums wurden außerdem mehrere Editionen der Führer durch das Wieliczkaer Salzbergwerk und die Stadt Wieliczka veröffentlicht.

Die Arbeit der Fachabteilungen ergänzen die Fachwerkstätten: ein Atelier für die bildenden Künste (mit 2 Kunstmalern), eine Werkstätte für Papierkonservierung und Buchbinderei, eine Werkstätte für die Konservierung der Metallgegenstände, ein Fotolabor, eine Schlosserei und eine Tischlerei.

Das Museum der Krakauer Salinen zu Wieliczka verfügt jetzt über zwei Bereiche für die permanenten Ausstellungen: im Salzbergwerk unter Tage sowie im Salinenschloß.

Die unterirdische Ausstellung befindet sich 135 m unter der Erdoberfläche. Mit den Nebenzimmern umfaßt sie insgesamt 20 Kammern. Die Ausstellung unter Tage beschränkt sich nicht nur auf die rein technische Seite der Salzerzeugung, sondern bringt auch den gesamten historischen und sozialen Kontext. Zu diesem Zweck wurden in einzelnen Kammern einige Themenausstellungen zusammengestellt: (Arbeits- und Lebensbedingungen der Bergarbeiter; Fremdenverkehr im Salzbergwerk; Literatur; Geologie)

Die permanente Ausstellung im Salinenschloß widmet sich in erster Linie der Geschichte der Stadt Wieliczka. Daneben werden immer wieder interessante Sonderausstellungen gezeigt.

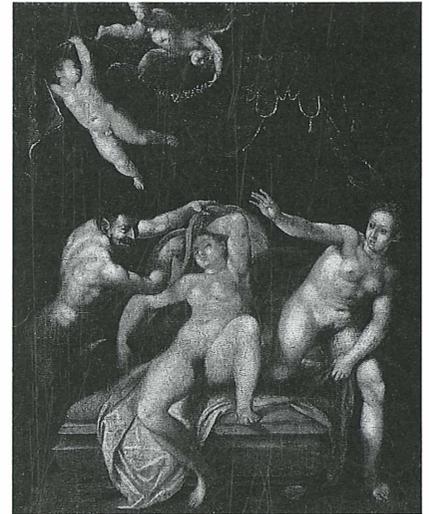
Augenfreude

Museum der erotischen Kunst in Hamburg

Sylvia M. Patsch

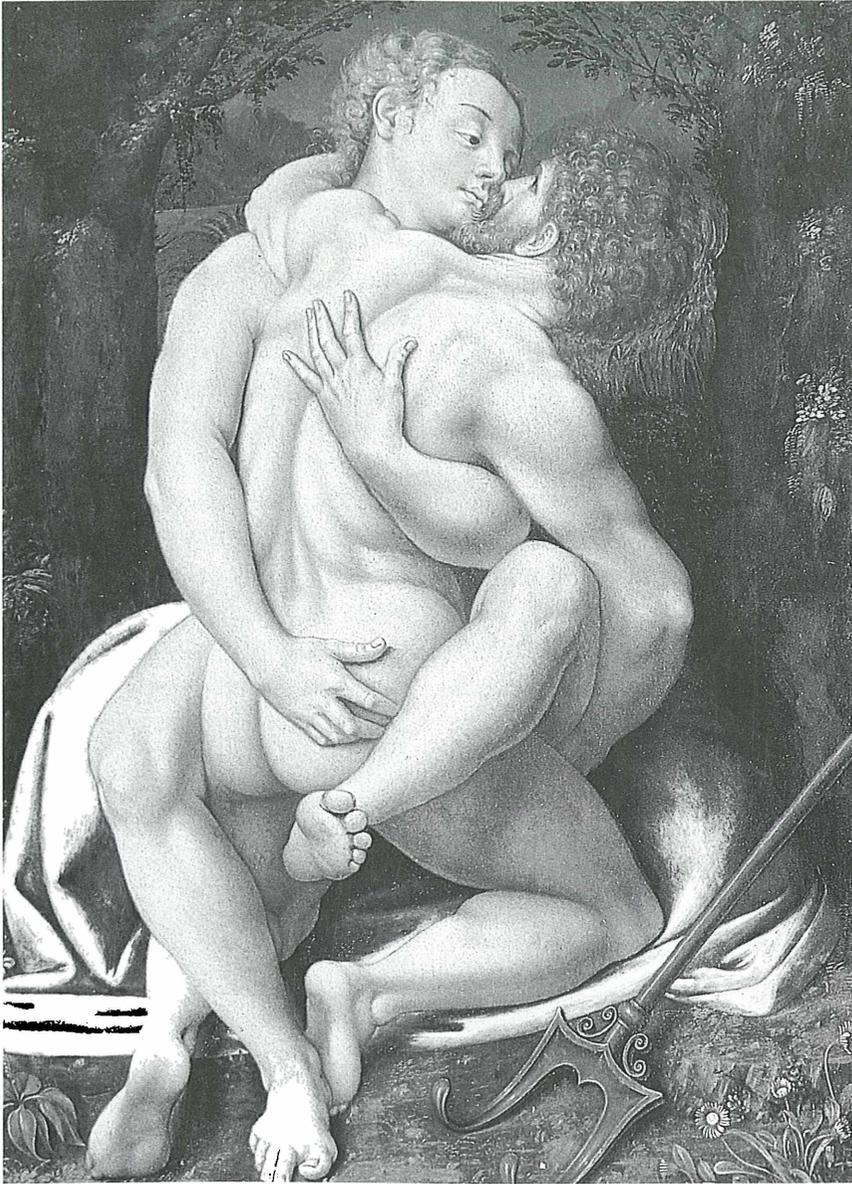
Wir leben in einem Zeitalter der Geschlechtlichkeit. Der Einfluß der erotischen Kunst ist heute allgegenwärtig: in der Malerei, im Film, im Comicstrip, in der Werbung. Indem sich die erotische Kunst aus dem Zwang zur Verheimlichung befreite, verlor sie ihre jahrhundertlang innegehabte Sonderstellung. Diese Sonderstellung war Sammlern sehr bewußt: sie erfreuten sich im geheimen an ihren Schätzen, während Bilder mit erotischen Themen nur unter bestimmten Bedingungen den Weg ins Museum fanden. Im Mittelalter mußte ein religiöses Element im Vordergrund stehen; eine entblößte junge weibliche Brust mußte jene der Gottesmutter sein, eine leidenschaftlich hingegossene Frauenfigur konnte in einer Kirche nur Platz finden, wenn sie den Namen der büßenden Magdalena oder den der Teresa von Avila trug. Einen anderen Umweg zum Ziel des Erotischen bot seit der Renaissance die Antike. Botticellis „Geburt der Venus“ ist zurückhaltend genug fürs Museum, und bei den erotischen Darstellungen etwa des Raubes der Europa oder

von Leda und dem sie beglückenden Schwan konnten die kühnen italienischen Maler darauf hinweisen, daß es sich schließlich um Götterliebschaften und daher Bildungsgut handle. Vor wenigen Wochen wurde im Hamburger Stadtteil St. Pauli ein Museum der erotischen Kunst eröffnet. Es entstand aufgrund der Privatiinitiative des Hamburger Kaufmanns Claus Becker und stellt mit seinen über 500 Exponaten, die überwiegend aus einer nicht genannten Privatsammlung stammen, die weltweit größte ausgestellte Sammlung erotischer Kunst dar. Man muß aber nicht nach Hamburg pilgern: der Wilhelm



Hans von Aachen, *Satyr enthüllt Nymphe*
Öl/Holz 53 x 43,5 cm

Heyne Verlag in München macht die Bilder in einem sehr schön ausgestatteten Buch dem Betrachter zugänglich. Das Buch bietet überdies einen klugen Essay zur Geschichte der erotischen Kunst. „Priapus ging nicht nur im Altertum selbstbewußt über die



Barent van Orley (um 1492 – 1542 Brüssel), Neptun und Nympe, Öl/Holz, 74 x 53,5 cm

Straßen“, schrieb der französische Maler Le Poitevin, „er geht heute noch mit denselben Herrscherrechten bekleidet einher, er macht zum Knecht, er diktiert Gesetze, er lenkt die Geschichte, ihm gelten die öffentlichen Verehrungen, vor ihm verneigt man sich, ihm jubelt man zu.“ Da sind sie nun,

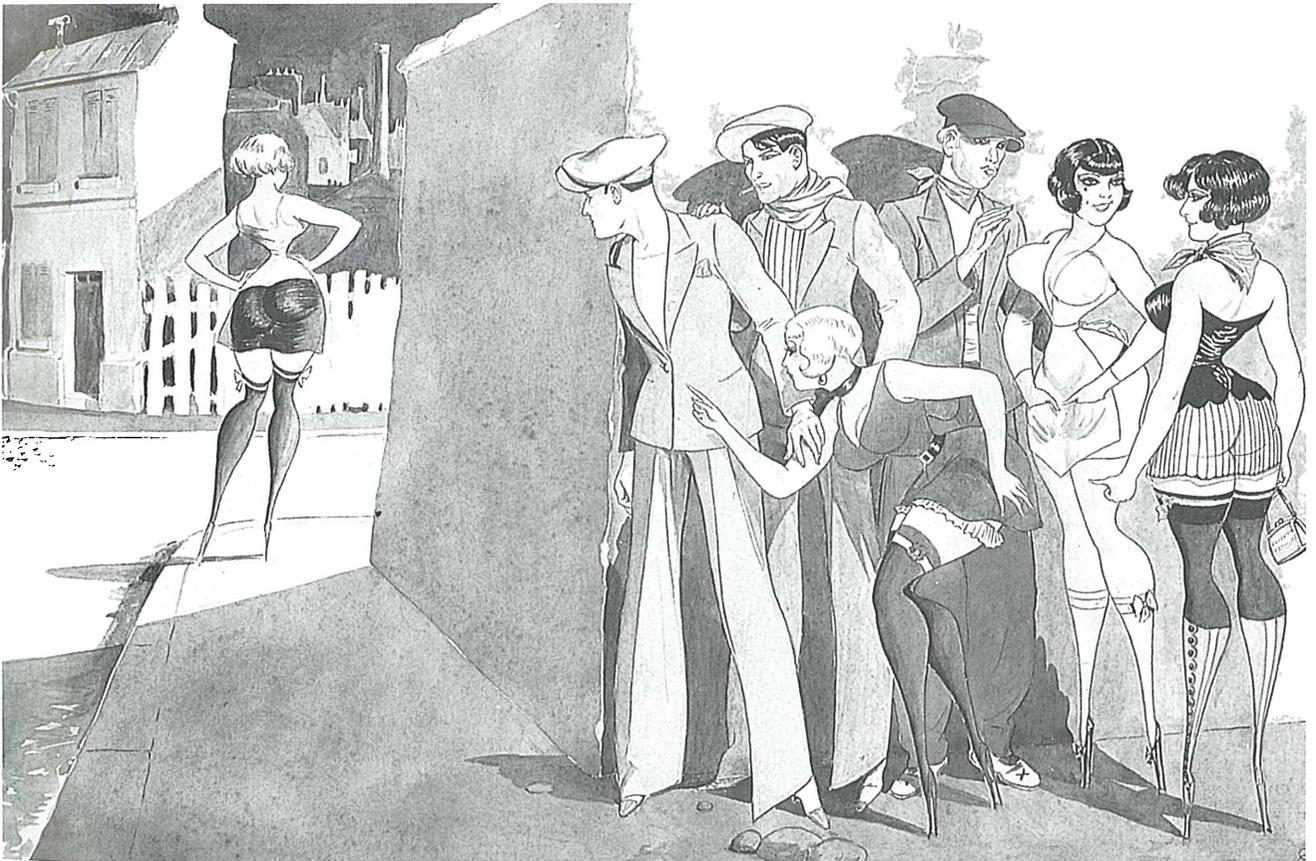
die Verewiger der Sinnenfreude, die Italiener und die Deutschen, die Niederländer, Engländer und Franzosen: fast nur Männer, auf der Jagd nach dem Geheimnis des Weiblichen. Am leichtesten im Umgang mit dem Sinnlichen taten sich die italienischen Künstler, hatten sie doch antike Schöp-

fungen immer vor Augen. Die klassische Tradition fehlte den Deutschen. Ihnen konnte leichter eingeredet werden, daß Erotik gleich Sünde sei. Im 16. Jahrhundert sahen Dürer, Lucas Cranach d. Ä. und Hans Baldung Grien fleischliche Lust stets mit Hexerei, Tod oder Vergänglichkeit verquickt. Die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts sagten den erotischen Mythen des Altertums und der Bibel ade. Man muß nur an Rembrandts „Mönch im Kornfeld“ oder „Das Himmelbett“ denken, um zu erkennen, daß hier Szenen aus dem Alltag entnommen wurden. Auch der Flame Rubens brauchte für seine erotischen Bilder keinen mythologischen Vorwand mehr. Ungeniert und erkennbar malte er seine Gattin. Das französische Rokoko war das Jahrhundert der Frau. Boucher, Lancret und Fragonard brachten neue Motive in die erotische Malerei, z. B. die Gestalt des Voyeurs oder die Frau bei der Toilette. Zeichnete sich die französische Kunst durch galante Form und Raffinessen aus, so prangerten die Engländer, allen voran William Hogarth, das lasterhafte Verhalten sarkastisch an. Doppelzüngigkeit ist im österreichischen Biedermeier zu beobachten. Die Kunst spiegelte die bürgerliche Wohlständigkeit wider, Erotik wurde in der Malerei streng verschwiegen. Doch das ist nur der Schein, und der trägt. Johann Nepomuk Geiger, seit 1853 Professor an der Wiener Akademie der bildenden

Künste, zeichnete zum privaten Vergnügen Liebespaare in üppiger Fülle. Erst 1909 wurden einige seiner Aquarelle als Privatdruck herausgegeben. Und auch Peter Fendi, berühmt durch seine rührenden Kinderdarstellungen, konnte - heimlich - auch ganz anderes. Moralisch doppeldeutig war das Zeichnen ein und desselben Bildes in zwei Fassungen: einmal eine harmlose Genreszene, das zweitemal, mit den gleichen Figuren, etwas Laszives. Großer Beliebtheit erfreuten sich die biedermeierlichen Klappbilder. Sie zeigen zuerst einen Neugierigen vor einem Schlüsselloch; beim

Aufklappen sieht man dann die beobachtete Szene. Der Pikanterie und der Groteske, der Karikatur und der Satire machte das Industriezeitalter ein Ende. Unter den Impressionisten findet sich niemand, der direkt erotische Bilder gemalt hätte. Erotisches schufen Gustav Klimt, Egon Schiele und Aubrey Beardsley. Besonders der Engländer Beardsley zeichnete Verkörperungen aller menschlichen Begierden, Inkarnationen des Lasters. Doch die Grenze zwischen privater und öffentlicher Kunst verwischt sich immer mehr. Picassos, Kokoschkas und Munchs erotische Werke mußten nicht

mehr geheim gehandelt werden. Die Photographie machte das erotische Bild zum Massenartikel, der jedermanns Wünsche billig befriedigt. Das Buch zeigt auch Beispiele erotischer Kunst aus anderen Kulturkreisen, in denen das Sinnliche nie in die Nähe des Bösen gerückt wurde: indische und japanische Seidenmalereien, Liebe als Ausdruck für die höchste Stufe der Harmonie. Das Weibliche zieht zwar nicht unbedingt hinan, wie das Goethes Faust behauptet, anziehend ist es noch allemal. (Museum der erotischen Kunst. Wilhelm Heyne Verlag, München, 1992)



Carlo (tätig um 1930 in Paris), *Die Neue im Revier*, Mischtechnik, 20,1 x 30 cm

Le Siècle de Titien

L'âge d'or de la peinture a Venice

Sylvia Ferino Pagden

Am 9. März eröffnet in Paris eine Ausstellung Venezianischer Malerei des 16. Jhs. Nach der Liste der zugesagten Leihgaben wird dies eine großartige Zusammenschau von Bildern und Zeichnungen des venezianischen Cinquecento, die die Londoner Ausstellung „The Genius of Venice“ von 1983 noch übertrifft und damit eines der bedeutendsten Ereignisse im Ausstellungswesen dieses Jahrhunderts zu werden verspricht. Präsentiert werden an die 150 Gemälde, ca. 140 Zeichnungen und Druckgraphik. Anlaß der Ausstellung ist nicht das Geburts- oder Todesjahr Tizians oder eines anderen Künstlers, sondern der Abschied des Direktors des Musée du Louvre, Michel Laclotte, der mit diesem außergewöhnlichen „Fest“ fulminant seinen bevorstehenden Ruhestand ankündigt. Es liegt vor allem an dieser Persönlichkeit, an dem weltweiten Ruf Laclottes als hervorragender Experte der italienischen Renaissancemalerei, daß diese Ausstellung qualitativ

von den anderen Sammlungen so großzügig beschickt wird und deren Vertreter als Kollegen, Freunde und Verehrer dieses wissenschaftlich ehrenvolle Fest mit ihm feiern möchten. Dazu kommt noch eine Art düsterer Vorahnung, daß mit Laclotte wieder ein Teil der alten Traditionen an den gro-

ßen Museen dahingeht, denen stets bedeutende Wissenschaftler und Forscher und nicht kommerziell ausgebildete „Kulturmanager“ vorstanden. Auch dieser Aspekt mag die Bereitschaft der Leihgeber einem Fachkollegen gegenüber mitbeeinflusst haben, ganz abgesehen von dem



Tizian, Die Dame bei der Toilette, Musée du Louvre



Giorgione, Laura, Kunsthistorisches Museum Wien

vielversprechenden wissenschaftlichen Konzept der Ausstellung.

Das Thema der Ausstellung ist durchaus traditionell, doch zugleich sehr anspruchsvoll, da es nur anhand hochkarätiger Werke realisiert werden kann: Laclotte geht es ausschließlich um die Malerei an sich und nicht - wie es zur Zeit in vielen Ausstellungen üblich ist - um einen neuen soziohistorischen oder zivilisationsgeschichtlichen Aspekt. So ist jedes

Gemälde ein Brennpunkt der Ausstellung und dazu bestimmt, den Betrachter in seinen Bann zu ziehen und aus dem kunstfremden Laien einen begeisterten Anhänger der venezianischen Malerei zu machen. Durch die Abfolge und Gruppierung der Bilder und Zeichnungen wird jedoch auch dem Kunsthistoriker die Möglichkeit gegeben, die vielen ungelösten Zuschreibungsprobleme im strikten Vergleich miteinander

neu zu diskutieren.

Es ist hier nicht möglich, alle in der Ausstellung präsentierten Hauptwerke aufzulisten. Doch genügen einige Beispiele, um klar zu machen, welche bedeutenden Probleme anhand der Originale zur Diskussion gestellt werden.

Die Ausstellung ist chronologisch in fünf Sektionen gegliedert, beginnend mit Bellini und endend mit Bassano, Veronese und Tintoretto. Hauptakzente bilden einerseits Giorgione und sein Einfluß auf Tizian und Sebastiano del Piombo, weiters der junge Tizian und seine Wirkung auf Palma, Cariani und Bordone in Venedig und auf Dossi, Romanini, Savoldo und Moretto in den oberitalienischen Regionen der Emilia und Lombardei. Chronologisch folgend präsentiert sich der reife Tizian und sein Einfluß auf die Maler der jüngeren Generation in Venedig, besonders Tintoretto, Veronese und Bassano und zuletzt die visionäre Spätphase des Künstlers, in der er die gesamte Entwicklung der europäischen Malerei komprimiert vorwegnimmt.

Natürlich steuert das Musée du Louvre zur im Grand Palais gezeigten Ausstellung einen sehr bedeutenden Anteil an Exponaten bei und ist - über die gefeierten Zimelie wie das „Concert Champetre“ und die „Pardo Venus“ hinaus - mit Werken aller bedeutenden Künstler Venedigs und Oberitaliens vertreten, von Bellini über Catena, Savoldo bis zu Bassano. Eine Anzahl der Ge-



Tizian, Gastmahl in Emmaus, Musée du Louvre

mälde, darunter acht Bilder Tizians, wurden aus diesem Anlaß restauriert, wie z. B. „Die Dame bei der Toilette“, „Das Gastmahl in Emmaus“ oder die „Dornenkrönung“

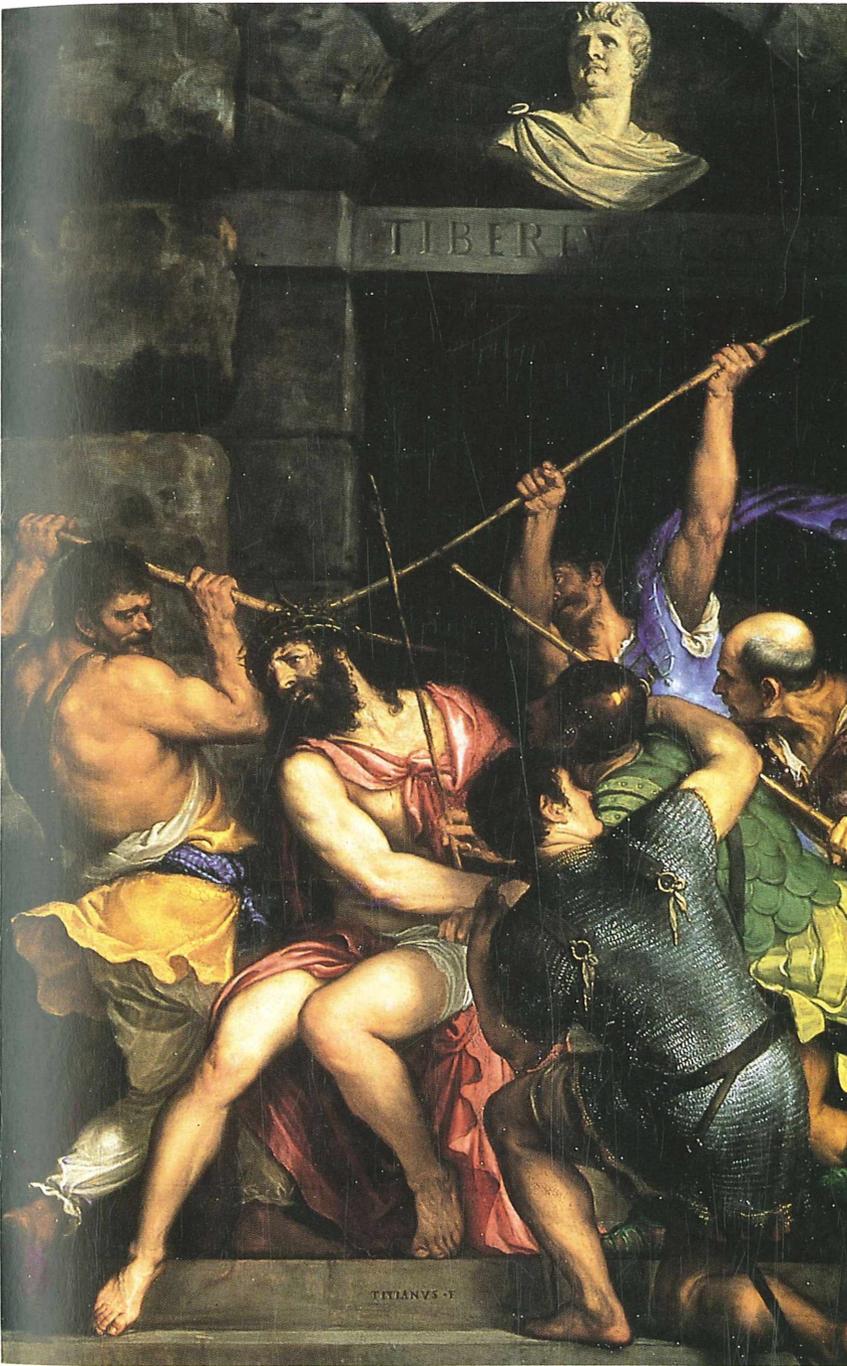
Wie die Abbildungen zeigen, kann man erst jetzt - nach Entfernung der vergilbten Firnissschichten und anderen restauratorischen Maßnahmen - diese Werke wieder richtig würdigen. Besonders eindrucksvoll ist Tizians monumentale, auf Holz gemalte „Dornenkrönung“, deren wiedergewonnene dramatische Farbgebung zusammen mit der kraftvol-

len Inszenierung protobarocke Züge annimmt.

18 Giorgione zugeschriebene Werke, die Mehrzahl davon Halbfigurenbilder, sind in der Ausstellung zu sehen, davon vier aus dem Kunsthistorischen Museum, unter denen der auf der Rückseite 1506 datierten „Laura“, dem einzigen datierten Bild Giorgiones, eine Schlüsselstellung zukommt. Interessant wird sein, wie weit sich umstrittene Werke, wie z. B. das für diese Ausstellung restaurierte Bild „Knabe mit Helm“, Venezianisch um 1510 in Wien (siehe Bericht Neues Mu-

seum 3 u. 4/1992) chronologisch in Giorgiones Oeuvre einbauen lassen und ob die bisher zwischen Giorgione und Tizian schwankende Zuschreibung einiger Werke, allen voran die des berühmten „Concert Champetre“ geklärt werden kann.

Eine exzeptionelle Leihgabe stellt das berühmte „Urteil Salomons“ aus Kingston Lacy dar. Obwohl in der Vergangenheit ebenfalls Giorgione zugeschrieben, hat die letzte Restaurierung durch die Freilegung der verschiedenen übereinandergelegten Kompositionsideen die für Seba-



Titian, Dornenkrönung, Musée du Louvre

stiano del Piombo typische Formgebung bestätigt. Fast alle venezianischen Werke dieses zweiten bedeutenden Venezianers im Bann Giorgiones sind in Paris zu

sehen. Mit einer solchen Auswahl und Zusammenstellung wird es möglich sein, in der in vielen Punkten festgefahrenen Forschung neue Ergebnisse zu er-

zielen. Ähnliches gilt natürlich auch für alle weiteren Sektionen der Ausstellung, obwohl in der folgenden Zeit die Zuschreibungsprobleme vielleicht weniger strittig sind als im Fall Giorgiones und seines unmittelbaren Kreises.

Große Neuigkeiten verspricht auch die Bearbeitung der Zeichnungen und Graphiken, die in der venezianischen Malerei eine Sonderstellung einnehmen. Besonders was neue Zuschreibungen an Giorgione betrifft, wird es in der Ausstellung eine Überraschung geben: War sich die Forschung bisher nur über eine Zeichnung von der Hand des Meisters einig, so werden nun sieben weitere Blätter unter seinem Namen präsentiert.

Laclotte hat Freunde und Kollegen eingeladen, einzelne Sektionen wissenschaftlich zu betreuen. Die Ergebnisse werden in einem Katalog, herausgegeben von der Réunion des Musées Nationaux publiziert, der die Ausstellung begleitet.

Die Ausstellung ist bis 14. Juni zu sehen.

Öffnungszeiten:

*täglich außer Dienstag: 10 - 20 Uhr
und Mittwoch 10 - 22 Uhr.*

Von Bruegel bis Rubens Die Antwerper Malerei 1550 - 1650

Ausstellung in der
Gemäldegalerie des
Kunsthistorischen
Museums
2. April bis
20. Juni 1993

Karl Schütz

Als der Kardinalinfant Ferdinand, jüngerer Bruder König Philipps IV von Spanien, am 17. April 1635 als neuernannter Statthalter der Niederlande seinen feierlichen Einzug in Antwerpen hielt, bot die Stadt noch einmal alle ihre Kräfte auf, um dieses auf alter niederländischer Tradition beruhende Fest, bei dem die überlieferten und eifersüchtig bewahrten Privilegien der Stadt dem Herrscher bestätigt wurden, zu feiern. Peter Paul Rubens, die überragende Künstlerpersönlichkeit der Niederlande im 17. Jahrhundert und der führende Maler Antwerpens wurde mit dem Ent-



Peter Paul Rubens, Begegnung König Ferdinands von Ungarn mit dem Kardinalinfanten Ferdinand vor der Schlacht bei Nördlingen (Rechter Teil d. Willkommenswand von feierlichem Einzug d. Kardinalinfanten in Antwerpen) Wien, Kunsthistorisches Museum

wurf der Ehrenpforten und Schaubühnen, der künstlerischen Gesamtleitung und der Überwachung der malerischen Ausführung beauftragt. Gemalte Entwürfe und Teile der Dekorationen blieben erhalten und ließen diesen Einzug als einzigen in der Erinnerung der Nachwelt unvergessen bleiben. Doch der prunkvolle Schein war trügerisch, längst war die Vormachtstellung Antwerpens als Zentrum des Handels an Amsterdam verloren gegangen, vor allem seit die Holländer 1585 die Schelde gesperrt hatten und damit der Hafen Antwerpens vom freien Zugang zum Meer abgeschnitten war. Aus diesem

Grund beschloß der Rat der Stadt, die Kosten des Einzugs so niedrig wie möglich zu halten und die Darstellung der schlechten wirtschaftlichen Lage der Stadt in allegorischer Verkleidung zum inhaltlichen Hauptthema des Einzugs zu machen und den Statthalter zu bitten, dringend Abhilfe zu schaffen.

Während des ganzen 16. Jahrhunderts war Antwerpen die wirtschaftlich führende Stadt der Niederlande gewesen, ihr Aufstieg hatte kurz vor 1500 begonnen. Im Aufstand der flämischen Städte gegen Maximilian I. hatte Antwerpen seine Partei ergriffen und wurde dafür belohnt, indem



Pieter Bruegel d.Ä., *Kampf zwischen Fasching und Fasten* Wien, Kunsthistorisches Museum

Maximilian den ausländischen Kaufleuten, die bis dahin ihren Hauptsitz in Brügge hatten, befahl, die aufständische Stadt (in der er 1488 sogar durch einige Monate gefangengehalten wurde) zu verlassen und sich in Antwerpen niederzulassen. Die Geschwindigkeit, mit der die Antwerpener Kathedrale fertiggestellt wurde, kann als Maßstab für das ökonomische und urbanistische Wachstum der Stadt dienen. Während die Errichtung der unteren Hälfte des beherrschenden, 123 m hohen Turms 60 Jahre (bis 1490) dauer-

te, wurde die obere Hälfte in nur 30 Jahren (bis 1521) in noch spätgotischen Formen fertiggestellt. 1561–64 entstand Antwerpens neues Rathaus als repräsentativer Renaissancebau nach einem Entwurf von Cornelis Floris, Sinnbild des Reichtums und Bürgerstolzes der Handelsmetropole auf dem Höhepunkt ihres Wohlstandes.

Die Folgen des Aufstands der Niederlande gegen die spanische Herrschaft leiteten den Niedergang der Stadt ein, von einem Zentrum des Protestantismus wurde Antwerpen zum Bollwerk

der Gegenreformation. Dreimal wurde Antwerpen in dieser Zeit von schwerer Zerstörung heimgesucht. Der protestantische Bildersturm von 1566, der den Aufstand einleitete, verwüstete Kirchen und zerstörte Tausende von religiösen Kunstwerken. Von Antwerpen ausgehend, breitete er sich innerhalb weniger Wochen in den ganzen Niederlanden aus. 10 Jahre später, 1576, wurde Antwerpen von meuternden spanischen Truppen, denen der König den Sold schuldig geblieben war, geplündert, der „spanischen Fu-

rie” In der darauffolgenden Rückeroberung der südlichen Niederlande durch Spanien unter Alessandro Farnese kapitulierte Antwerpen 1585. Der Sieg der Gegenreformation war vollkommen, die Reformierten hatten die Möglichkeit, entweder zum Katholizismus zurückzukehren, oder die Stadt zu verlassen. Eine große Abwanderung in Richtung der nördlichen Vereinigten Provinzen, die unter der Führung Hollands faktisch selbständig geworden waren, setzte ein. Erst mit der langjährigen Regentschaft Erzherzog Albrechts und Isabellas und insbesondere dem 1609 erfolgreich abgeschlossenen zwölfjährigen Waffenstillstand zwischen den katholischen, weiterhin von Spanien beherrschten südlichen Niederlanden, dem heutigen Belgien, und den protestantischen Vereinigten Provinzen im Norden, den heutigen Niederlanden, kehrte der Wohlstand nach Antwerpen zurück, wenn auch die beherrschende Position als Hafenstadt durch die Scheldesperre endgültig verloren war, eine Situation, die durch die Beschlüsse des Westfälischen Friedens (1648), der die Selbständigkeit der Vereinigten Provinzen anerkannte, festgeschrieben wurde. Antwerpen war damit auf Seite der Verlierer.

100 Jahre bewegter Geschichte von 1550 bis 1650 spiegeln sich in der Entwicklung der Bildkünste, von Malerei und Graphik, die in der großen Ausstellung „Von Bruegel bis Rubens - Die Antwerpener



Anton van Dyck, *Himmelfahrt Mariae*,
Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste

Malerei von 1550 bis 1650“ in der Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums gezeigt wird, und die vom Wallraf-Richartz-

Museum in Köln, dem Königlichen Museum für Schöne Künste in Antwerpen und dem Kunsthistorischen Museum in Wien ge-

meinsam veranstaltet wird. Etwa 150 Gemälde, Leihgaben aus Museen u.a. in Deutschland, Österreich, Belgien, Frankreich und Großbritannien, sowie namhaften Privatsammlungen, ergänzt durch Zeichnungen und Druckgraphik, vermitteln ein Bild von Antwerpens Blütezeit. In Köln wurde die Ausstellung im Herbst 1992 gezeigt, in Antwerpen ging sie vor kurzem zu Ende, in Wien wird sie um die eigenen reichen Bestände Antwerpener Malerei vermehrt, in großzügiger Weise in den sieben Sälen der niederländischen Hälfte der Gemäldegalerie und den anschließenden Kabinetten, somit dem gesamten Nordostflügel des 1. Stocks, ausgestellt. Mit der Eröffnung der Ausstellung wird gleichzeitig der Abschluß der baulichen Sanierungsarbeiten der Galerie gefeiert, alle Räume präsentieren sich mit neuer Beleuchtung und neuen Wandfarben; Klimatisierung und Heizung wurden ebenso wie alle erforderlichen Sicherheitsinstallationen erneuert. Es ist ein schöner Zufall, daß die Eröffnung der Ausstellung fast zur gleichen Zeit stattfindet, wenn in Antwerpen die Feiern zur Kulturhauptstadt Europas beginnen. Die umfangreichste Ausstellung zur Antwerpener Malerei, die diese in all ihrem Glanz zeigt, wird somit nicht in Antwerpen selbst, sondern in Wien zu sehen sein.

Der Aufbau der Ausstellung folgt der Gliederung nach Bildgattungen, wie es der historischen Entwicklung der Antwerpener Malerei seit der Mitte des 16.

Jahrhunderts entspricht. Mit der Abkehr von den traditionellen Bildaufgaben des Altarbildes und der religiösen Historienmalerei unter dem Einfluß der radikalen, kalvinistisch orientierten Reformierten, der seinen gewaltsamen Höhepunkt im Bildersturm (1566) gefunden hatte, wenden sich die Künstler neuen Aufgaben zu, es entstehen die Bildgattungen des Stillebens und der Genremalerei, während Landschafts- und Porträtmalerei eine Blütezeit erleben. Führende Kunstrichtung war der Romanismus, ihr angesehenster Vertreter Frans Floris, der neben Altarbildern vor allem mythologische Historien und Allegorien malte. Seine große, hervorragend organisierte Werkstatt mit ihrer ökonomischen Verwertung des Studienmaterials diente noch Rubens zum Vorbild. Aber der bedeutendste Maler dieser Zeit,

wenn auch von den Zeitgenossen nicht als solcher erkannt, war Pieter Bruegel der Ältere. Er steht einerseits in der altniederländischen Tradition und ist andererseits an italienischer Kunst geschult und doch äußert sich in seinen in der kurzen Spanne zwischen 1557 und 1569 entstandenen Gemälden ein völlig unabhängiges künstlerisches Genie, der erste große Landschaftsmaler der europäischen Kunst, ein wahrheitsgetreuer Schilderer des, einfachen bäuerlichen Lebens, ohne zu beschönigen oder zu verspotten. Die in ihrem Umfang und in ihrer Bedeutung einmalige Sammlung von 13 Gemälden Bruegels des Kunsthistorischen Museums ist ganz in die Ausstellung integriert.

Es folgt eine Darstellung der Landschaftsmalerei mit Werken von Lucas Valckenborch bis zu



*Frans Snyders, Stilleben mit Früchtekorb, Jagdbeute und Gemüse
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie*

Bildern von Rubens, der Kabinettmalerei, des Bildnisses von Anthonis Mor bis Van Dyck.

So wie Bruegel das 16. Jahrhundert bestimmt, beherrscht Rubens das 17. Jahrhundert. 1608 von einem mehrjährigen Italienaufenthalt nach Antwerpen zurückgekehrt, bringt er die neue monumentale Barockkunst nach Antwerpen und führt die religiöse Malerei in seinen Altarbildern für die Kathedrale und der Ausstattung der Jesuitenkirche zu neuer Blüte. Auch hier ergänzen die eigenen Bestände der Wiener Sammlung die Leihgaben um ein Vielfaches. Mit den drei großen Altarbildern aus der Jesuitenkirche und dem Ildefonsoaltar, die im späten 18. Jahrhundert für die Wiener Galerie erworben wurden, kann Rubens als Maler, der wie

kein zweiter das riesige Format beherrschte, dargestellt werden. Rubens bestimmt das künstlerische Leben seiner Heimatstadt; wohl waren noch im 17. Jahrhundert neben ihm Maler stilistisch älterer Schulung tätig, wie der ihm freundschaftlich verbundene Jan Brueghel d. Ä. oder Frans Francken, beide Meister der kleinformatigen Kabinettmalerei, doch von den jüngeren waren alle entweder durch seine Werkstatt gegangen oder konnten sich seinem dominierenden Einfluß nicht entziehen. Aus seinem Schatten treten lediglich Van Dyck, der bedeutendste von ihnen, dessen Leistung neben Historien und Altarbildern vor allem in der Bildnismalerei liegt und Jacob Jordaens. Diesem Maler wird übrigens die Hauptausstellung von

„Antwerpen 93“, dem Programm Antwerpens als europäische Kulturhauptstadt im Jahre 1993 im Königlichen Museum der Schönen Künste in Antwerpen gewidmet sein, als dem vollkommensten Schilderer flämischer Sinnenlust und barocker Lebensfreude.

Das Werk von David Teniers, dem Hofmaler Erzherzog Leopold Wilhelms während seiner Regierungszeit als Statthalter in den Niederlanden, steht am Ende der Ausstellung. Neben die Galeriebilder aus dem Kunsthistorischen Museum, welche die Sammlung des Erzherzogs zeigen, treten solche aus München und Madrid. Mit diesen Werken wird die Brücke zur Wiener Galerie, deren Entstehung sie dokumentieren, als Veranstaltungsort geschlagen.



David Teniers d. J., *Erzherzog Leopold Wilhelm in seiner Galerie in Brüssel*
Wien, *Kunsthistorisches Museum*

*Die Ausstellung ist täglich außer
Montag von 10 - 18 Uhr und
Donnerstag bis 21 Uhr geöffnet*

Die Welt der Maya

Estella Krejci

Die umfangreichste Maya-Ausstellung, die je zu sehen war, wird derzeit in Wien im Künstlerhaus gezeigt. An die 300 Leihgaben aus amerikanischen und europäischen Museen repräsentieren diese faszinierende Kultur, die vor fast 3000 Jahren in den heute vom Dschungel überwachsenen Teilen Guatemalas, Mexikos und Belizes entstanden ist.

Die Ausstellung setzt neueste Erkenntnisse der Maya-Forschung um. Was Ausgrabungen der letzten Jahre ans Tageslicht beförderten, gilt als Beweis dafür, daß die Maya-Kultur weder plötzlich noch in Isolation entstanden ist, sondern auf eine lange Entwicklung zurückblickt, im Zuge derer die Errungenschaften früherer und benachbarter Kulturen übernommen und weiterentwickelt wurden.

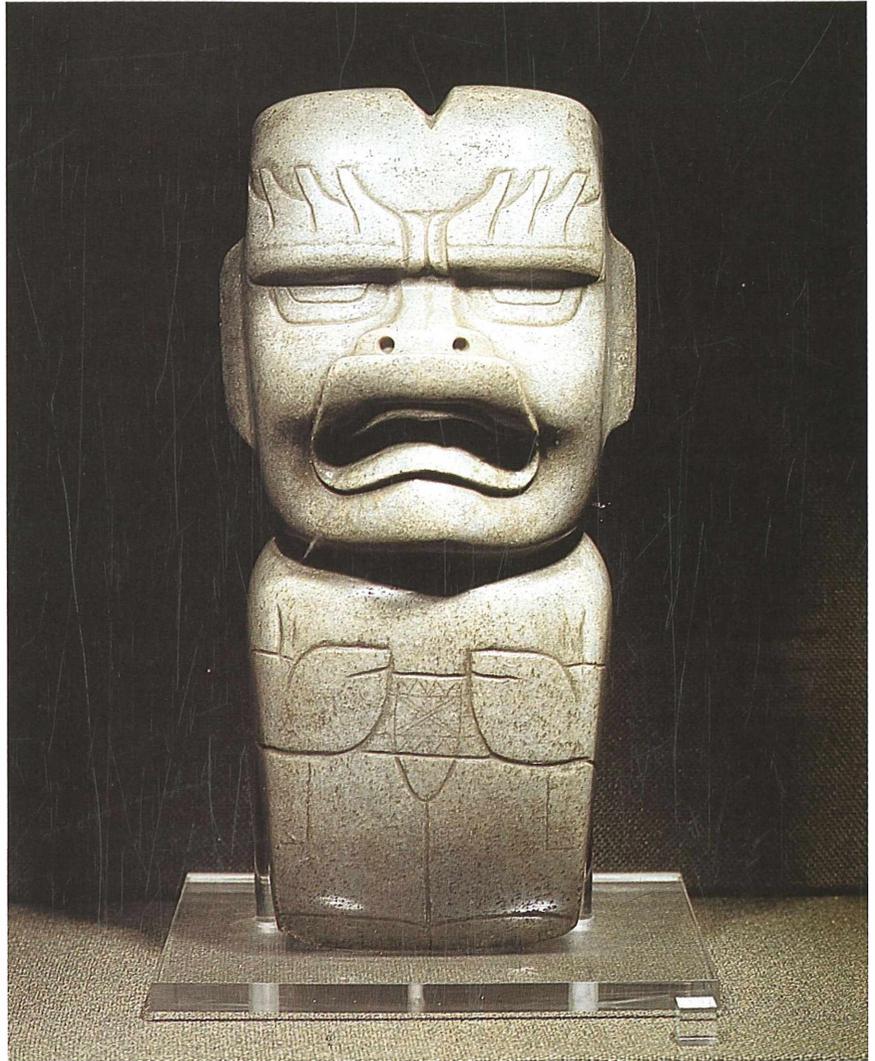
So werden in den 15 Sälen neben Objekten der klassischen Maya-Kultur (250 - 900 n. Chr.) auch solche der präklassischen (2000 v. Chr. - 250 n. Chr.) und postklassischen (900-1500 n. Chr.) Zeit präsentiert. Auch jene Gruppen, die in engem Kontakt mit den Maya standen und diese beeinflussten, sind vertreten.

Der erste Saal ist jenen prä-

klassischen Kulturen gewidmet, die außerhalb des Maya-Kernlandes frühe Formen von Schrift und Kalender erfanden und somit wegweisend für die Entwicklung des Kalender- und Schriftsystems der klassischen Maya-Kultur wa-

die Maya-Kultur so charakteristische Altar- und Stelenkult florierete im Hochland bereits in präklassischer Zeit.

Auch das Maya-Kerngebiet, der zentrale Petén und das angrenzende Belize, erlebte in prä-



Zeremonialbeil, olmekisch, 1200 - 800 v. Chr. Grünstein, H. 29,5 cm, Fundort unbekannt. London, The British Museum, St. 536

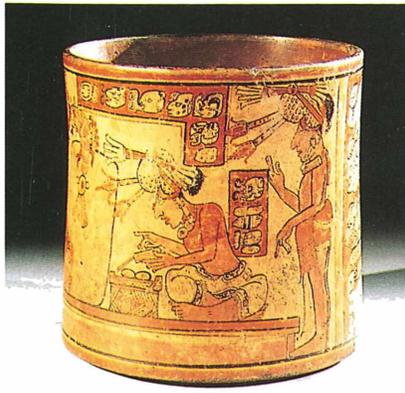
ren. Neben den Olmeken, Meistern in der Jadebearbeitung, sind dies vor allem die Hochland-Zentren Kaminaljuyú, Chalchuapa und Abaj Takalik. Der später für

klassischer Zeit eine erste Blüte. Zwar benutzten die Maya in dieser Zeitperiode noch nicht den Kalender, ähneln aber sonst schon sehr ihren klassischen Nachfah-

ren, wie die mit Jade, Muscheln und Keramik ausgestatteten und rot ausgemalten Herrschergräber und Opferdepots sowie unzählige Pyramiden und Tempel beweisen. Was den Zusammenbruch der Zentren im Hochland und auch im Petén am Ende der Präklassik verursachte, ist noch ungeklärt. Wahrscheinlich dürfte der Ausbruch des Vulkans Ilopango in El Salvador eine der Ursachen für diesen ersten Niedergang gewesen sein.

Als einzige Schrift- und somit historische Kultur Altamerikas haben die Maya der klassischen Periode Öffentlichkeit und Wissenschaft besonders in ihren Bann gezogen. Viele Rätsel wurden durch die rasant voranschreitende Entzifferung der Hieroglyphen gelöst. So liegt ein spezieller Schwerpunkt der Ausstellung auf einer streng chronologischen Abfolge und Präsentation jener Objekte, die uns Details der Maya-Geschichte vermitteln. Die berühmte Leidenplatte, die bis zur Entdeckung von Stele 29 aus Tikal als das älteste datierte Schriftstück aus dem Mayatiefland galt (320 n. Chr.) und von einer Thronbesteigung berichtet, leitet in der Ausstellung die klassische Periode ein.

Die Frühklassik (250 - 600 n. Chr.) ist vor allem durch die Vormachtstellung Tikals und den Einfluß der zentralmexikanischen Großmacht Teotihuacán geprägt. Ein Sieg über die Nachbarstadt Uaxactún und die anschließende Besteigung des Throns von Tikal



Zylindrisches Gefäß (sog. Fenton-Vase) Spätclassik, 600 - 900 n. Chr. Ton, bemalt, H 16,5 cm, Dm. 17,2 cm, Nebaj, El Quiché, Guatemala. London, The British Museum, 1930.F.1

durch Yax Ain gegen Ende des 4. Jahrhunderts eröffnen die neue Epoche. Deutlichster Hinweis auf die Präsenz Teotihuacáns sind die Verwendung zylindrischer Dreifußgefäße und die Darstellung des Regengottes Tlalok mit seinen typischen Ringen um die Augen.

Die Schwächung Tikals durch einen Überfall Caracols im 6. Jahrhundert und der anschließende Hiatus, eine Unterbrechung in der Errichtung datierter Monumente, sind Auftakt für die Spätclassik (600 - 900 n. Chr.), in der neue Zentren zu Größe und Bedeutung heranwachsen. In ihren Inschriften verweisen viele dieser Kleinstaaten auf Dynastiegründungen in der Frühklassik, jedoch erst in der Spätclassik setzt jene intensive Bautätigkeit ein,

deren Ergebnis jeder Tourist noch heute bewundern kann.

Palenque im Westen, das unter den Herrschern Pakal, Chan Bahlum und Kan Xul einen architektonischen Aufschwung erlebte, ist für seine Stuckarbeiten berühmt, Copán im Süden für seine Steinskulpturen. Dem 13. Herrscher Copáns Waxaklahun Ubah widerfährt, was auch Kan Xul von Palenque nicht verhindern kann. Beide werden vom Herrscher eines vormals befreundeten und untergebenen Nachbarstaates gefangengenommen und geköpft.

Das Köpfen spielte offenbar auch eine zentrale Rolle im Ballspiel, das zwar nicht von den Maya erfunden wurde, sich in der Spätclassik aber großer Beliebtheit erfreute und viel mehr war als nur ein athletischer Wettbewerb. Von Abbildungen weiß man, daß es mit Tod und Menschenopfer in Verbindung stand. Das große Relief eines Papageis, das von einem Tempel auf dem Ballspielplatz in Copán stammt, der im großen Saal im Erdgeschoß nachgebaut wurde, symbolisiert wahrscheinlich die Sonne, die nach Anschauung der Maya auf ihrem täglichen Weg die Unterwelt durchschreiten und durch blutige Opfer in ihrer Bahn gehalten werden mußte.

Nicht minder blutrünstige Rituale der Herrscher sind auf den Türstürzen Yaxchiláns dargestellt. In einer anlässlich der Geburt des Thronfolgers veranstalteten Zeremonie zieht sich eine der Ehefrauen des Herrschers Itzam Balam ein dorniges Seil durch die



Räuchergefäß, Späte Postklassik, 1200 - 1500 n. Chr. Ton, H. 56 cm, B. 34 cm, Mayapán, Yucatán, Mexiko. Mexiko-Stadt, Museo Nacional de Antropología, Inv.-Nr. 10-81374

Zunge, um mit ihrem Blutopfer das Wohlwollen der Götter zu garantieren. Ein anderer Türsturz zeigt den Herrscher Yaxun Balam im qualvollen Ritual der Penisdurchbohrung.

So fremdartig manche Details anmuten, so vertraut erscheint uns doch das Bemühen der herrschenden Elite, sich und die Be-

richte von ihren glorreichen Taten in Stein verewigen zu lassen.

Historisch weniger aufschlußreiche Texte finden sich auf Keramikgefäßen und stellen nach neuesten Erkenntnissen Weihinschriften oder Eigentumsvermerke dar. Nur Objekte aus Ton, Muschel, Jade, Knochen oder Stein haben in Gräbern und De-

pots die Zeit überdauert und sind nicht dem feuchten Tropenklima zum Opfer gefallen.

Jade dürfte das wertvollste Material gewesen sein, das die metallosen Maya kannten, sie wurde oft von Generation zu Generation weitergegeben, um schließlich hunderte Jahre später unter einem Tempel zeremoniell begraben zu werden. Ohrpflocke aus Jade ebenso wie Jadeketten waren Zeichen der Herrscher und wurden nur in deren Gräbern gefunden. Noch ungeklärt ist, wie unzählige Jaden ihren Weg in den Heiligen Cenote von Chichén Itzá fanden.

Deutlichster Hinweis auf Kleidung und Schmuck der Maya sind neben den Herrscherabbildungen auf Steinmonumenten auch die Tonfiguren der Insel Jaina. Jaina war in der Spätklassik wahrscheinlich ein Bestattungszentrum für die Bevölkerung Yucatáns. Der dokumentarische Wert dieser Figuren, die eine Weberin, einen Betrunkenen, einen Gefesselten, einen Würdenträger, einen Krieger und andere Personen in verschiedenen Szenen des Alltags darstellen, ist unübertroffen.

Ein eigener Saal ist Copán, dem südlichsten Außenposten des Maya-Gebiets gewidmet, das bereits in präklassischer Zeit von olmekischen Gruppen besiedelt wurde. Die Gründung der Copán-Dynastie fällt ins 4. Jahrhundert. Copáns Keramik weist auf starke Bindungen an den Süden hin, wobei es sogar sehr wahrschein-



Tonstatuete eines Gefesselten, Spätklassik, 600-900 n. Chr. Ton mit Resten von Bemalung, H. 27 cm, angeblich Jaina, Campeche, Mexico

lich ist, daß Copán in der Spätklassik Wohnort von Nicht Maya-Gruppen aus Honduras war. Ein Großteil der noch sichtbaren Architektur datiert in die Zeit des 13. Herrschers Waxaklahun Ubah und des 16. und letzten Herrschers Yax Pak, der sich gern im Kreise von Ahnen, Göttern und Amtsvorgängern darstellen ließ.

Im 9. Jahrhundert stellten die

großen Zentren den Tieflandes ihre baulichen Aktivitäten ein. Die Gründe für den Zusammenbruch der klassischen Maya-Kultur sind noch ungeklärt, aber man muß wohl eine Fülle von Faktoren wie Krieg, Überbevölkerung, soziale Spannungen und wirtschaftliche Probleme in Betracht ziehen. Die Maya hörten nicht auf zu existieren. Zwar wurden die Zentren im

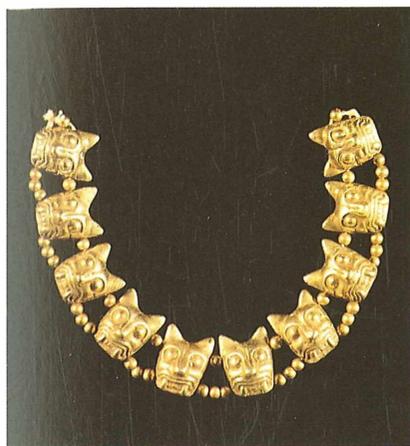
Petén verlassen und keine Pyramiden oder datierte Steinmonumente mehr errichtet, dafür kam es zur Gründung neuer Städte auf Yucatán und im Hochland von Guatemala.

Die letzten drei Ausstellungsräume sind dieser Zeitperiode gewidmet und zeigen deutlich den Wandel in Stil und Technologie. So wurde in dieser Epoche zum ersten Mal glasierte Keramik erzeugt und Gold bearbeitet. Die frühe Postklassik (900–1200 n. Chr.) ist eine Zeit großer Bevölkerungsbewegungen und politischer Umwälzungen. Dominierendes Zentrum der frühen Postklassik war Chichén Itzá, das nach traditioneller Auffassung von den Tolteken aus Zentralmexiko zur neuen Hauptstadt erhoben wurde, 1221 n. Chr. aber einer Revolte zum Opfer fiel. Charakteristisch für den Einfluß der Tolteken sind Atlanten und Standartenträger.

In der späten Postklassik (1200–1500 n. Chr.) übernahm Mayapán die politische Führung in Yucatán, brach aber noch vor der Entdeckung Amerikas zusammen. Das Hochland von Guatemala wurde in der späten Postklassik vor allem von den Cakchiquel- und Quiché-Maya beherrscht, bis die Region im 16. Jahrhundert von den Spaniern erobert wurde.

Erst in den letzten Jahrhunderten vor der Conquista erwarben die Maya jenes Material, das im 16. Jahrhundert den spanischen Eroberern den Kopf verdrehen sollte: Gold. Gegossene Goldobjekte wurden aus Panama, Costa

Rica und aus Zentralmexiko importiert. Die einzige Technik der Goldbearbeitung, die die Maya selbst beherrschten, war das Treiben und Punzen, wobei Goldblech auf hölzerne oder steinerne Positivformen aufgehämmert und mit meißelförmigen Geräten bearbeitet wurde. Wie Jade wurde auch Gold im Heiligen Cenote von Chichén Itzá rituell versenkt.



Goldkette aus Jaguarköpfen und Perlen, Gold, L. 27 cm aus einem Grab von Isimché, Guatemala um 1500 v. Chr. Guatemala-Stadt, Museo Nacional de Arqueología y Etnología Nr. 9097

Die Maya gibt es noch immer. Als einfache Bauern leben sie vor allem im Hochland von Chiapas und Guatemala. Viele der traditionellen Techniken der Stein- und Keramikbearbeitung, der Flechtereie und Weberei haben sich bis auf den heutigen Tag erhalten.

Die Welt der Maya
Künstlerhaus Wien, bis 27. Juni,
täglich, 9 - 18 Uhr und Donnerstag
bis 21 Uhr

Rémy Zaugg

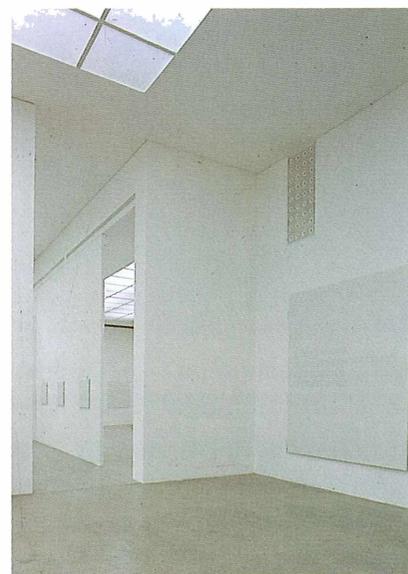
Doris Rothauer

Vom 22. Dezember 1992 bis 24. Jänner 1993 war in der Wiener Secession eine Ausstellung des Künstlers Rémy Zaugg zu sehen, ein Gemeinschaftsprojekt der Secession und der Österreichischen Galerie. Diese Ausstellung war ein in mehrfacher Hinsicht einmaliges Projekt: Es wurde damit nicht nur einer der wichtigsten Schweizer Gegenwartskünstler erstmals mit einer Personale in Österreich vorgestellt, sondern auch eine in dieser Form noch nie dagewesene Zusammenarbeit zwischen der Secession, einem Ausstellungshaus für zeitgenössische Kunst, und der Österreichischen Galerie, einem bedeutenden Museum für österreichische Kunst, verwirklicht.

Die Verbindung dieser beiden Häuser steht in einem kulturhistorischen Kontext und beginnt bei den Anfängen der Secession und dem Hauptanliegen ihrer Gründungsmitglieder, internationale europäische Kunst der einheimischen Avantgarde-Kunst gegenüberzustellen. So hat die Wiener Secession schon Ende des vorigen Jahrhunderts erstmals den Vorschlag zur Gründung einer staatlichen modernen Galerie gemacht. Aus eigenen Mitteln wurden Werke wichtiger internationaler Künstler angekauft, die dann der 1903 gegründeten Modernen

Galerie überlassen wurden (z.B. *Die bösen Mütter* von Giovanni Segantini oder *Ebene von Auvers* von Vincent Van Gogh) und heute Bestandteil der Sammlung des 19. Jahrhunderts der Österreichischen Galerie sind, in welche die Moderne Galerie später eingegliedert wurde.

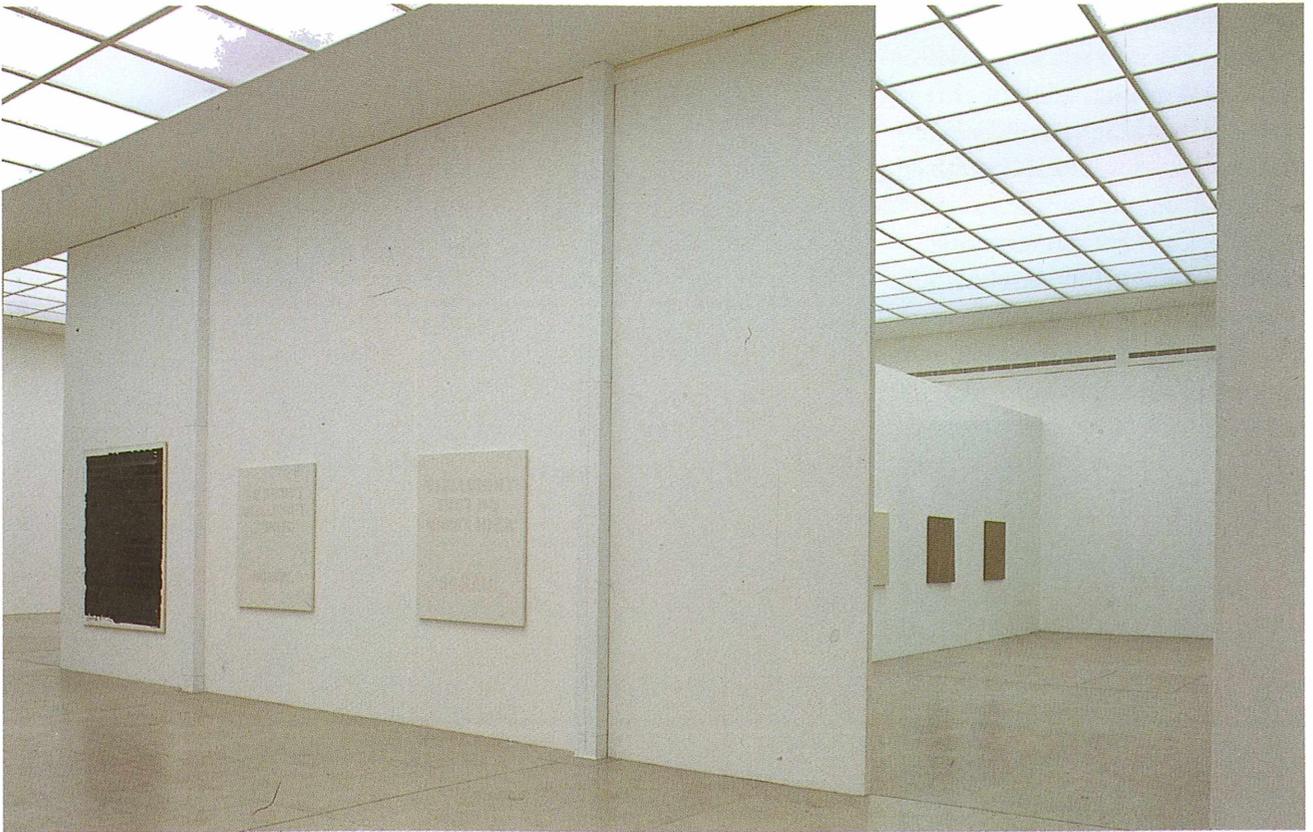
Darüberhinaus besitzt die Österreichische Galerie bedeutende Werke vieler Secessionisten, vor allem aber eine große Samm-



Rémy Zaugg

lung von Arbeiten Gustav Klimts, Gründungsmitglied der Secession. Seit 1986, seit der Renovierung des Hauses durch Adolf Krischanitz, ist Klimts *Beethoven-fries*, den er 1902 für die XIV. Secessionsausstellung geschaffen hat, als Expositur der Österreichischen Galerie im Souterrain des Secessionsgebäudes ausgestellt.

Die Idee zur Kooperation beider Häuser bei der Realisierung der Ausstellung von Rémy Zaugg



Rémy Zaugg

ist bereits in den ersten Gesprächen mit dem Künstler aufgetaucht. Zauggs stets intensive Auseinandersetzung mit einem Ausstellungsort führt folgerichtig zur Auseinandersetzung mit dessen spezifischen räumlichen und örtlichen Bedingungen, aber auch dem historischen Umfeld. Voraussetzungen, die gerade in der Secession immer wieder eine große Aufgabe und Herausforderung an die Künstler darstellen. Zauggs (totaler) Anspruch an ein Ausstellungshaus dient dazu, dem Betrachter ein Wahrnehmungsmodell liefern zu können: „Der Ort des Werkes präsentiert verschiedene Werke, aber er stellt auch

den Anspruch, jedes Werk einzeln unter den besten Bedingungen wahrnehmen zu lassen.“

Das Thema der Wahrnehmung von Kunst steht schon seit den frühen sechziger Jahren im Zentrum von Zauggs Werk. Damals begann er, Cezannes Bild *Das Haus des Gehenkten* zu beschreiben: Er notierte auf Papier an jeder Stelle in Worten, was analog auf Cezannes Bild zu sehen war - ein Prozeß, der ihn über mehrere Jahre hinweg beschäftigte. In der Folge entstanden dann seine meist monochromen Schriftbilder, in denen durch direktes Ansprechen des Betrachters unsere routinemäßige Alltagswahrnehmung

in Frage gestellt wird - die methodischen Formulierungen fordern auf, stellen Fragen, wollen bewußt machen, geben aber keine Antworten; diese bleiben der Imagination des Betrachters überlassen.

Schrift ist für Rémy Zaugg nicht nur als Maler wichtiges Ausdrucksmittel, sondern er schreibt auch Bücher, die sich mit der Wahrnehmung beschäftigen: *Das Kunstmuseum das ich mir erträume oder Der Ort des Werkes und des Menschen* (1987) beispielsweise.

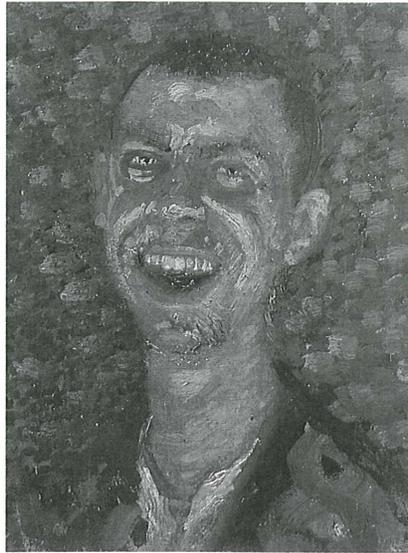
Wie sieht der Ort aus, an dem der Mensch sich und sein Werk glaubwürdig präsentieren kann? Diesen imaginären Ort zu errichten, ist auch immer wieder Rémy

Zauggs zentrales Anliegen in seiner Arbeit als Künstler - und damit gleichermaßen Kurator. 1991 zeigte das ARC in Paris eine umfangreiche Retrospektive des Bildhauers Alberto Giacometti, und Rémy Zaugg wurde beauftragt, als Ausstellungskurator die Schau zu inszenieren. Seine großzügige und eindrucksvolle Präsentation der Arbeiten seines Künstlerkollegen wurde zu einem aufsehenerregenden Erfolg.

In seinen letzten Ausstellungen, beispielsweise im Kunstmuseum Luzern (1991) und im Kunstverein Hamburg (1992), verwirklichte Rémy Zaugg die Idee, Bilder älter Meister in die Ausstellungen mit eigenen Arbeiten zu integrieren, jeweils ausgehend von der vorgegebenen speziellen Situation. Dieses Konzept lag auch der Wiener Ausstellung und der Kooperation mit der Österreichischen Galerie zugrunde.



Max Kurzweil, *Portrait Bettina Bauer*, 1907 Öl/Lwd., 66 x 52 cm



Richard Gerstl, *Lachendes Selbstporträt*, 1907 Öl/Lwd., 40 x 30 cm

Dem historischen gesamtheitlichen Gedanken der Secessionisten entsprechend erklärte Rémy Zaugg nicht nur die einzelnen Ausstellungsräume, sondern das gesamte Gebäude der Secession zum Ausstellungsort. Seine sukzessive Eroberung des Hauses begann mit der Einbeziehung des Beethovenfrieses von Gustav Klimt als integralen Bestandteil in seine Ausstellung. Durch die Präsentation wichtiger Werke aus den Beständen der Österreichischen Galerie im Umfeld des Frieses, losgelöst von ihrem barocken Ambiente auf kahler, weißer Wand und aus ihren Rahmungen genommen, stellte Zaugg die räumliche und zeitliche Kontinuität zwischen damals und heute her: *Umarmung* von Wilhelm List, *Dämmerung* (1900) von Carl Moll, Porträts von Otto Friedrich und Max Kurzweil aus den Jahren 1907

und 1908 sowie Richard Gerstls *Lachendes Selbstporträt* (1907) bespielten den Vorraum zum Klimt-Fries; zwei Landschaftsbilder von Gustav Klimt, *Birkenwald* (1903) und *Nach dem Regen* (1899), sowie Richard Gerstls *Zahnradbahn auf den Kahlenberg* (1907) wiesen einerseits den Weg in die Galerie-Räume, wo die Arbeiten Zauggs zu Cezannes *Gehenktem* ausgestellt waren, andererseits den Weg zum Stiegenaufgang in die oberen Räume des Hauses oder - von oben kommend - den Weg zum Fries. Im Hauptraum des Hauses waren mehrere Serien seiner Schriftbilder zu sehen. Durch den Einbau von massiven deckenhohen Zwischenwänden ist es gelungen, die sakrale Architektur des sonst übermächtigen Raumes zu verändern und ihn seiner Aura zu entledigen. Am Treppenaufgang zum Grafischen Kabinett wurde der Betrachter nochmals auf sich selbst verwiesen: „JETZT ICH HIER“ Und im Grafischen Kabinett eröffnete der Blick von der Arbeit „EIN SELBSTBILDNIS DIE STADT EIN FENSTER“ zum Fenster hinaus ein Bild der Wirklichkeit.



Rémy Zaugg

Grazer Stand-Ort- Bestimmung

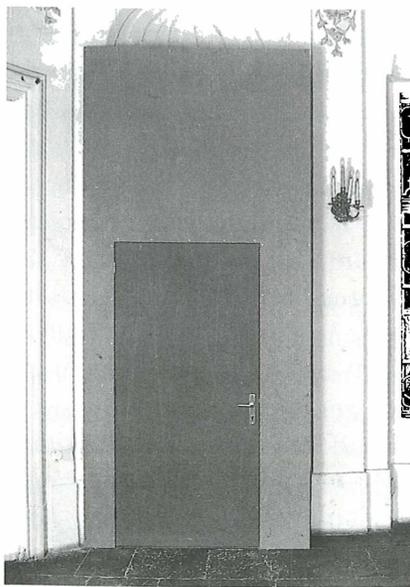
Erste Projekte und Projektionen

Werner Fenz

Zwei Ausstellungen in der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum, eine knapp vor dem offiziellen Führungswechsel*, die andere zwei Monate später, versuchten aus unterschiedlichen Blickwinkeln eine nicht nur künstlerische Standort-Bestimmung des Hauses in der Grazer Sackstraße 16. Sowohl Matta Wagnest (Dezember 1992) als auch Heimo Zobernig (März 1993) setzten sich pragmatisch und in kontextueller Weise mit dem vorhandenen Raumangebot auseinander. Matta Wagnest verwandelte den prächtigen Spiegelsaal in eine Vitrine. Die reich verzierte Hülle, die oft Skulpturen, ja sogar auf eingestellten Wandtafeln Bilder barg, wurde so selbst zur Skulptur. Auf Hochglanz poliert, aber unbetretbar, differenzierte sich der spätbarocke Formenreichtum in einer nachhaltigen und eindrucksvollen Form aus. Gleichzeitig wurde in einer virulenten Umkehr-Projektion auf die seit 1941 bestehende Widmung des Saales verwiesen: Seit damals,

als durch eine Aufteilung der Landesbildergalerie am Joanneum mit Stichjahr 1800 eine Alte und Neue Galerie installiert wurde, diente der zentrale Raum des Stadtpalais Herberstein in allen möglichen Formen und Variationen fast ausschließlich als Präsentationsort für Kunst des 20. Jahrhunderts.

Heimo Zobernigs künstlerischer Ansatz basiert unter anderen Bewertungskriterien auf dem Umwerten außerhalb und innerhalb des eigenen künstlerischen Oeuvres und auf den möglichen Ebenen der Rezeption sowie auf generellen Interaktionen im „System Kunst“, in denen der Kunstraum- und Museumsstandard bis hin zum geläufigen Ausstellungsinventar eine zentrale Rolle spielen. So war es neben der Möglichkeit, die bisher umfangreichste Einzelausstellung Zobernigs zu organisieren, eine klare programmati-



Heimo Zobernig

sche Entscheidung, Zobernig an den Beginn des Programmjahres 1993 zu stellen. Der Künstler hatte daher auch von Anfang an einen Großteil seines Diskurses auf die unzulängliche Raumskulptur Neue Galerie abgestimmt. Unter anderem in die Richtung einer Tür-, Raum und Bodenskulptur in den stark historisch determinierten Abschnitten der Raumabfolge wie auch im neutralen hinteren Flügel. Die Türskulptur aus Preßspan orientierte sich in ihren Ausmaßen an der bestehenden Fensterarchitektur, vereinfachte im real wie im denkmalpflegerisch eher komplizierten Durchdringen den leicht geschwungenen Mauerverband und ersetzte den bisherigen architektonischen Galerieverschluß durch einen um 90 Grad verlegten skulpturalen, nichtsdestoweniger aber benützbaren. Im Roten Saal goldgegrahmte rote Seidentapeten - wurde ein weißer Kubus mit Ein- und Ausgang, die ursprüngliche Durchgangssituation erhaltend, die Nischen der ehemaligen Kachelöfen aussparend und bis an das Deckengesims reichend, eingestellt. Ein reines Skulpturenelement, das, wie die Tür, nach der Ausstellung bleibt und für spätere Nutzung zur Verfügung steht. Im neutralen hinteren Flügel war bis auf zwei Raumeinheiten der Boden nicht mit Parketten, sondern mit einem grauen Teppichboden belegt. Genau in diesem Bereich ereignete sich Zobernigs Bodenskulptur. Der Teppich wurde entfernt, der dar-

unter liegende Estrich neu verspachtelt, anstelle der Sesselleisten die weiße Wand bis zum Boden geführt, Raum 13 mit schwarzem Asphaltlack gestrichen. Diese unmittelbaren Raumveränderungen setzten genau in jenem Bereich der gesamten Raums-kulptur an, der für ein Funktionieren als Ausstellungsraum für Gegenwartskunst von entscheidender Bedeutung ist und in kurz- bis mittelfristigen Adaptierungs- und Ausbauplänen an vorderer Stelle steht. Es handelt sich um künstlerische Interventionen, die in den Fragenkatalog des aktuellen Gebrauchswertes reichen.

Neue Galerie und trigon-Haus

Programmatisch ist die Ausstellung Heimo Zobernig besonders deshalb, da seit kurzem endgültig feststeht, daß die Neue Galerie, auch im Zuge des Joanneumskonzeptes 2000, an ihrem derzeitigen Standort verbleibt, und daß sie, auch bei nunmehr immer wahrscheinlicher werdendem Bau des „trigon-Hauses“ im Pfauengarten (zwischen Karmeliterplatz und Stadtpark) also kein Museum der letzten 10 Jahre, wie ursprünglich geplant - das steirische Museum zumindest des 20. Jahrhunderts und der jeweiligen Gegenwartskunst sein wird. Lediglich über eine mögliche Ausgliederung der Sammlung des 19. Jahrhunderts ist noch keine definitive Entscheidung gefallen. Der Status quo der Neuen Galerie wird

sich allerdings durch eine Aufhebung des unbefriedigenden und hilflosen Status quo der Ausbaumittel rasch und kontinuierlich verändern. Grund dafür ist der nunmehr freigegebene Zugriff auf den steirischen „Fernseh-schilling“, der zu gleichen Teilen der Sanierung des Joanneums und dem Bau des „trigon-Hauses“ zur Verfügung steht. So wartet bereits am Beginn einer neuen Ära in der Neuen Galerie die Aufgabe auf ihre Lösung, die Räumlichkeiten des Palais Herberstein behutsam und entschieden den Anforderungen eines zeitgenössischen Museums und Ausstellungsinstitutes anzupassen. Dazu zählt die Adaptierung des vorhandenen Raumangebots zu möglichst neutralen, gut beleuchteten Ausstellungssälen ebenso wie die Eingliederung schon zur Verfügung stehender, aber in einem katastrophalen „Rohzustand“ sich befindlicher Raumachsen in den verschiedensten Geschoßen; das Anbinden und Integrieren dieser Raumeinheiten an und in das bisherige Ausstellungs-, Sammlungs- und Depotareal; die Schaffung einer bisher kaum vorhandenen Service-Infrastruktur; der Bau eines zentralen Eingangs für Parterre (Studio-Galerie straßenseitig, Plastiksammlung hofseitig), ersten Stock (Sammlung von 1800 bis 1930) und zweiten Stock (Ausstellungen); die Verlegung der räumlich wie physisch nicht handhabbaren Grafik-Sammlung und der Bibliothek, die endlich in ihren Status als wissenschaftliches

Department übergeführt werden muß.

Kunst und Künstler in der Neuen Galerie

Die für alle Joanneumsabteilungen in Vorbereitung stehende Auslagerung der nicht ausgestellten Bestände in ein gemeinsames Zentraldepot bringt zusätzlichen willkommenen Raumgewinn. Dieser ist vor allem für jenes Projekt vonnöten, das Teil einer grundsätzlichen neuen Programmstruktur des Hauses ist: die Einrichtung eines Künstleratlies (und einer Künstlerwohnung). Damit soll ein Ineinandergreifen der unterschiedlichen Teilbereiche Sammlung, Ausstellung, Produktion, Künstlerbetreuung und Künstleraustausch ermöglicht werden. Die „artist-in-residence“-Situation will nicht nur vier bis sechs Künstler pro Jahr an das Haus in der Sackstraße binden, sondern als Primärform der Vermittlung ein lebendiges Künstlerforum werden. Für die steirischen KünstlerInnen, denen sich die Neue Galerie verpflichtet fühlt, ergibt sich dadurch nicht nur die Gelegenheit eines längerfristigen unmittelbaren Gedankenaustausches, sondern auch akzentuierter Mobilität. Durch Verträge, wie sie mit Berlin beispielsweise bereits existieren, soll sichergestellt werden, daß die Kommunen der eingeladenen KünstlerInnen eine adäquate Gegeneinladung aussprechen.

Bestärkt, aber nicht veranlaßt

durch die definitive Entscheidung, im Pfauengarten kein Museum, sondern ein Ausstellungshaus zu errichten, stellt sich die Frage nach dem Ausbau, dem Aufbau neuer Schwerpunkte und einer entsprechenden Präsentation der Sammlung. Lag das Gewicht, vornehmlich in den achtziger Jahren, auf der Neuen Malerei in Österreich und den „trigonalen Ländern“ Italien, Ex-Jugoslawien und Ungarn, sollen die Bestände nunmehr um Positionen der concept art, der Medien- und Installationskunst, der Fotografie aus den sechziger bis neunziger Jahren ergänzt werden: Kein Puzzle, sondern eine klare Ausrichtung, die innerhalb Österreichs eine nachzutragende Standort-Bestimmung sichert. Daß für dieses Vorhaben der Ankaufsetat auf eine neue Basis gestellt werden muß, kann als zusätzliche Herausforderung gesehen werden. Regionale, gesamtösterreichische und private Budgetmittel sind mit überzeugenden Argumenten unnachgiebig auszuschöpfen.

Trotz der Ausbaupläne und ihrer finanziellen Absicherung wird die Neue Galerie nie in die Verlegenheit kommen, ihre gesamten Bestände zeigen zu können (zu müssen). Darin könnte auch das positive Faktum enthalten sein, im Präsentations- und Vermittlungskonzept bereits ausformuliert, daß die Sammlung nicht als stehendes, unverrückbares Ganzes zu betrachten ist. In jeweils neu zusammengesetzten

Segmenten soll sie eine Korrespondenzmöglichkeit mit den laufenden Ausstellungen ermöglichen und sich in jeweils neuer Gestalt mit neuen Inhalten darstellen. Damit wird die Kompetenz des Musealen ebenso wie dessen Erlebnisfaktor neu definiert.

Auch auf der Seite der Ausstellungskonzeption sollen zusammenhängende „Untersuchungsfelder“ in den Vordergrund rücken. Unterschiedliche thematische oder mediale Positionen bilden ein angelegtes, überschaubares Koordinatensystem, in dem der Aufarbeitung und integrativen Darstellung gegenüber einer unreflektierten Trendsetzung der Vorzug gegeben wird. In einer zu forcierenden transparenten Veranschaulichung dieser Konzeption liegt der erste Schritt einer verantwortungsvollen Vermittlungs-

tätigkeit, die durch permanent begleitende publikumsorientierte Aktivitäten im gesellschaftlichen Raum stärker wirksam werden muß.

Die zur Zeit unzulängliche Raumskulptur Neue Galerie will sich real und programmatisch, visuell und inhaltlich in eine internationale Definition über Standpunkte von Kunstorten einschalten. Eine entschiedene Bestandsaufnahme vermag die grundsätzliche räumliche Hypothek so weit abzubauen, daß sie ihrem Auftrag als Museum und Ausstellungsinstitut auch für Gegenwartskunst nachzukommen in der Lage ist. Sie wird dann auch nicht mehr „Ohne Titel“ sein, da sie künstlerisch bezeichnet im Stadtraum als Kunstort in Erscheinung treten wird.

Für fünf Jahre wurden mit 1. Jänner 1993 Dr. Werner Fenz als Leiter der Neuen Galerie, Dr. Christa Steinle als dessen Stellvertreterin und Prof. Peter Weibel als Ausstellungskurator an das Haus berufen.



In naher Zukunft Künstleratelier, Sommer 1993

Martial Raysse-

Retrospektive

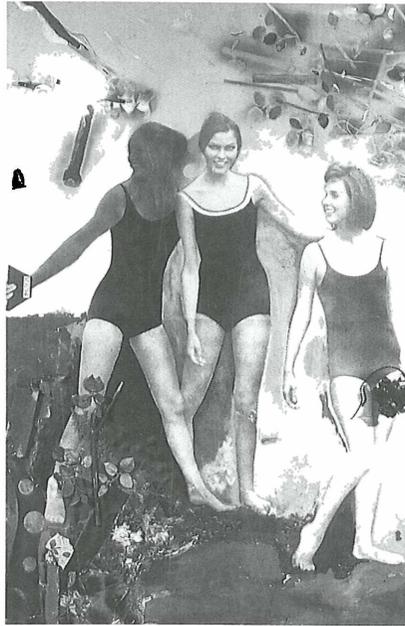
1959 - 1992

Palais Liechtenstein
bis 11. 4. 1993

Rainer Fuchs

Der 1936 geborene Martial Raysse zählt zu jenen Künstlern, die Frankreichs Beitrag zur internationalen Kunstentwicklung nach 1960 wesentlich mitbestimmt haben. Anfang der 60er Jahre findet man ihn unter den „Nouveau Realistes“, die angeführt von ihrem Theoretiker Pierre Restany in ihrer Kunst all das verarbeiten, was sich im Alltag des urbanen Lebens dem einzelnen ganz mittelbar aufdrängt: die Welt des Konsums und der Werbung mit ihren grellen Signalen und standardisierten Botschaften; die trivialen und banalen Objekte und Gegenstände, die im Licht der Reklame und der modischen Trends zu Fetischen stilisiert werden. Aber auch die Kehrseite des alltäglichen Spektakels von Glück und Wohlstand wird nun zum Thema der Kunst: die vergängliche Schönheit der Dinge, ihre Schabigheit, die sich durch den Gebrauch ergibt, der aber zugleich den Gegenständen ihre

individuelle Geschichte verleiht und sie so der anonymen Vereinheitlichung entreißt. Als Motivation dient das Gegenbild einer akademisch erstarrten Abstraktion, die man als Kunst der Galerien und Museen stigmatisiert und deren lebensferner Existenz man den Lärm der Straße vorzieht.



Martial Raysse, Made in Japan, 1962

Martial Raysse apostrophiert zu dieser Zeit die Supermärkte als die eigentlichen Museen der modernen Kunst und bedient sich ihrer Erscheinungs- und Kommunikationsformen. Er nimmt eine an sich artifiziell übersteigerte und segmentierte Realität mit ihrem Vokabular zum Vorbild seiner Kunst. Kunststoffobjekte und Neonröhren werden in die Bilder einmontiert und bereichern so die traditionellen Techniken der Malerei mit zeitgemäßen Mitteln. Die Standards der Konsumgesell-

schaft, die Propagierung der Moden und Trends finden ihren künstlerischen Widerhall in schematisierten und schablonenhaft fragmentierten Darstellungen von Gesichtern und Körpern, wobei aber das Instrumentarium der Überredung und Manipulation nicht verborgen wird, sondern offen zutage liegt. Schminkzeug und Beleuchtung akzentuieren selbst als reale Zitate die Darstellungen. Sie sind nicht nur als Mittel der Verführung, sondern auch als Indikatoren einer angestrebten Hygiene zugunsten einer „neuen aseptischen und reinen Welt“ zu betrachten, die sich von der existentialistisch infizierten, morbiden Nachkriegszeit zu befreien versucht.

Die Nachkriegsgeschichte schafft für die europäischen „Realisten“ eine andere Ausgangsposition als für die amerikanischen Pop-Art Künstler, mit denen sie immer wieder verglichen werden. Zum einen sind der Markt und seine Strategien in den 60er Jahren weit weniger entwickelt als in den USA, und zum anderen ist die Verbindlichkeit kritischer philosophischer Theoreme ein permanentes und nicht zu hintergehendes europäisches Phänomen. Nicht wie für die Pop-Art die Sammler, sondern die Theoretiker und Philosophen sind hier für die Stilbildung mitentscheidend. Bei Martial Raysse nährt sich die Sympathie zum Strukturalismus u.a. aus der Erkenntnis, daß das Bild der Welt ein von den Medien und der Wer-



Martial Raysse, La Statue, 1985

beindustrie konstruiertes ist und daß die Struktur der Wahrnehmung auf Erziehung und bewußter Lenkung basiert. Der Künstler registriert und praktiziert diesen Sachverhalt zugleich.

Was Raysse aber nicht nur von den Amerikanern, sondern auch von seinen Pariser Kollegen unterscheidet, ist der Bezug zur europäischen Kunstgeschichte und ihrer Bildtradition, wie er etwa in der Serie „Made in Japan“ 1974 zum Ausdruck kommt. Hier wird die Kunst der Schablonen und der grellen Farben auf triviale Reproduktionen klassischer Werke der Malerei angewandt. Indem Raysse diese Arbeiten von der Werbung her betrachtet, paßt er die alte Kunst dem heutigen Geschmack unumwunden an und ironisiert damit Vergangenheit und Gegenwart in einem. 1966 vertritt er erstmals Frankreich auf der Biennale in Venedig, beginnt sich aber zugleich - enttäuscht von der fortschreitenden Kommerzialisierung im Kunstbetrieb - vom Ausstellungsgeschehen zurückzuziehen und seine Vorstellungen von kollektiver Arbeit im Bereich von Film und Video zu verwirklichen. Die Mittel des Films und des Ki-

nos erscheinen ihm als sinnvolle Ergänzung und Fortsetzung der Malerei, wie sie schon zuvor durch die Technik der Assemblage und die einmontierten Neonröhren angezeigt waren.

1974 wird in der Ausstellung Coco Mato eine veränderte Symbolsprache in seinem Oeuvre erkennbar. Nicht mehr die Dinge der Konsumwelt, sondern auf Fäden und Wäscheleinen aneinandergereihte Dinge wie Muscheln, Federn, Objekte aus Papiermaché vereinen sich zu poetischen Assoziationsketten, wobei die miteinander verbundenen Dinge auch als Metapher für den Wunsch nach Nähe und Kommunikation innerhalb des gesellschaftlichen Gefüges gelesen werden können.

Der Begriff der Kommunikation läßt sich in seiner Malerei der 70er und 80er Jahre aber auch in Form eines Dialogs von Geschichte und Gegenwart, von Mythos und Moderne erfassen. Erzählende Malerei, die etwas „zu sagen“ hat, ohne sich in einem reinen Spiel der Formen zu erschöpfen, zeigt sich in der Hinwendung zu tradierten ikonographischen Themen wie etwa jenen der klassischen Mythologie. Die inselartig auf die Leinwände gesetzten Malereien erscheinen wie Ausschnitte aus anderen Bildern, wie vignettenhaft eingeklammerte Idyllen, die an ihren Rändern plötzlich verlöschen. Die Idee des Fragmentierens und der ausschnittshaften Darstellung lebt zwar in diesen Arbeiten fort, doch abgesehen davon hat sich die

Kunst des Franzosen grundlegend gewandelt. Er ist sowohl in der Malerei als auch in der Plastik die durch zahlreiche Aufträge im öffentlichen Raum publik wurde - zu einem Illusionismus zurückgekehrt, der die perspektivische Verschleifung und die nuancierten Übergänge kultiviert, um auf Tuchfühlung mit der Wirklichkeit zu gehen. In anderen Worten hatte der Künstler seine Obsession für das Reale schon 1981 zum Ausdruck gebracht: „Die Schuhe ausziehen, um die Erde besser zwischen den Zehen spüren zu können.“

Die in Zusammenarbeit mit der Galerie Nationale du Jeu du Paume realisierte Ausstellung im Palais Liechtenstein dokumentiert das Schaffen Martial Raysse anhand von mehr als 150 Bildern, Collagen, Assemblagen, Objekten, Skulpturen und Filmen.

Roman Opalka

Opalka - 1965/1 - ∞

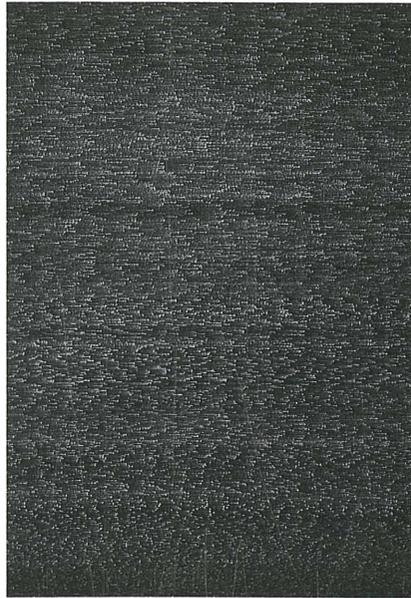
Museum des 20.

Jahrhunderts 17.2. - 4.4.1993

Unter den vielfältigen Versuchen in diesem Jahrhundert Kunst und Leben zur Synthese zu bringen hat der in Polen geborene und in Frankreich aufgewachsene Roman Opalka einen eigenen Weg gefunden, indem er das Verstreichen der Zeit, also das Vergehen des Lebens zum Thema seiner Malerei erhob. Mitte der 60er Jahre entschied sich der Künstler nämlich von seiner reduktiven,

gegenstandslosen Formensprache abzugehen und sich in seinen Bildern ausschließlich dem Zählen, d.h. der Darstellung der Zahlenfolge von eins bis unendlich zuzuwenden. Opalka begann auf schwarzem Grund mit weißer Farbe und feinem Pinsel die einander folgenden Zahlen aufzumalen, solange bis die gesamte Bildfläche gefüllt war, um den Zählrhythmus auf dem nächsten Bild einfach fortzusetzen. Jedes Bild ist mithin ein „Detail“ eines konzeptuell entworfenen Gesamtprojektes, das erst mit dem Tod des Künstlers seinen Abbruch und damit zugleich seine Vollendung erfahren wird. Zwar ist der Ausgangspunkt dieses existentiell-künstlerischen Unterfangens in der sogenannten Konzept-Kunst zu sehen, weil auch bei Opalka - ähnlich wie etwas später bei Sol Lewitt - ein vorgefaßtes Konzept zugleich Bestandteil und Generator seiner Kunst ist. Wesentlicher aber erscheinen dennoch die Unterschiede, die Opalkas individuelle Position bestimmen. War es doch sein erklärtes Ziel, jener Suche nach dem Neuen, Zeitgemäßen und Fortschrittlichen - die u.a. die Konzept-Kunst verkörperte - zu entgehen, weil er darin eine Bedrohung konzentrierter künstlerischer Tätigkeit sah. Aus dem hektischen Getriebe des neuerungssüchtigen Kunstbetriebes und dessen Fortschrittswahn auszusteigen, ließ sich am ehesten durch ein bedächtiges, von den jeweiligen Moden der Zeit unangreifbares Vorgehen be-

werkstelligen - nämlich durch das unbeirrte Zählen, das geradezu das Fortschreiten der Zeit selbst dokumentierte. Nicht nur in seinen Gedanken umging Opalka damit die modische Manie des Konventionsbruches, sondern auch in seinem Schaffen: er blieb dem Bereich des Tafelbildes und der texturalen Malerei verhaftet.

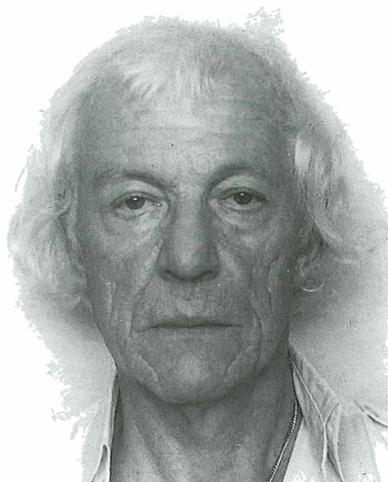


Roman Opalka, Detail 1 - 35327, Acryll/Lwd., 195 x 135 cm

Modifikationen erfuhr seine Arbeit dennoch im Laufe der Zeit. Um die Kontinuität des gemalten Zählens etwa während seiner Reisen und Auslandsaufenthalte zu gewährleisten, verlegte sich der Künstler auf die Anfertigung von sogenannten Reisezeichnungen auf Papier. Durch die Erhöhung des Weißanteiles um 1 Prozent pro folgendem Bild ergibt sich im Laufe der Zeit eine sukzessive Annäherung von Bildgrund und weißen Zahlen, bis sich eines

Tages diese Angleichung als Auslöschung erweisen wird und die Zahlen nur mehr in der Erinnerung des zählenden Malers existieren werden. Sie werden aber auch noch auf jenen Tonbändern präsent sein, die Opalka produziert, indem er parallel zum Malen die Zahlen auch ausspricht und so zur optischen Fixierung ein akustisches Äquivalent schafft. Die Konsistenz dieses Konzepts wird durch Porträtaufnahmen abgerundet, die der Künstler von sich nach Abschluß jedes „Details“ aufnimmt.

Der Ablauf der Zeit und ihre Unwiederholbarkeit manifestieren sich in der Kunst wie im Leben, in der Progression der Zahlen auf der Fläche Zeile für Zeile, im Verlöschen der Zahlen durch die Stimme in der Zeit, sowie im alternden Antlitz des Künstlers, wie es die Fotografien penibel bezeugen. Dahinter verbirgt sich keine Sentimentalität, sondern die Erkenntnis einer unausweichlichen Logik - ein Thema, das man sich nicht aussuchen kann, weil man ihm unterworfen ist. Mit Fatalismus hat Opalkas Kunst dennoch nichts zu tun, weil sie im Gegenteil den kreativen Umgang mit dem Leben und Sterben als eine subjektive Intervention in objektive Gegebenheiten zur Darstellung bringt. Davon zeugt auch die malerische und belebte Struktur der Bilder, ihr unruhig vibrierender Duktus, die „Unge nauigkeiten“ und „Fehler“, also die im kalkulierten System angelegten Zufälle. Wieviele Zahlen



Roman Opalka

ein Bild enthalten wird und wo es endet, ist nicht vorherzusagen. Würde es zerstört, so könnte man es nicht reproduzieren. Unvorhersehbares läßt sich nicht wiederholen, denn das Vergehen ist endgültig und nur im Medium der Kunst wird es permanent sichtbar und hörbar.

Die Ausstellung im Museum des 20. Jahrhunderts umfaßt 32 „Details“, zahlreiche Reisezeichnungen und Porträtaufnahmen sowie Tonbandaufnahmen und gibt damit erstmals in Österreich einen umfassenden Einblick in das Werk eines der bedeutendsten Künstler unserer Zeit.

Die Ausstellung ist täglich außer Mittwoch geöffnet

Hokuspokus Zauberkunst

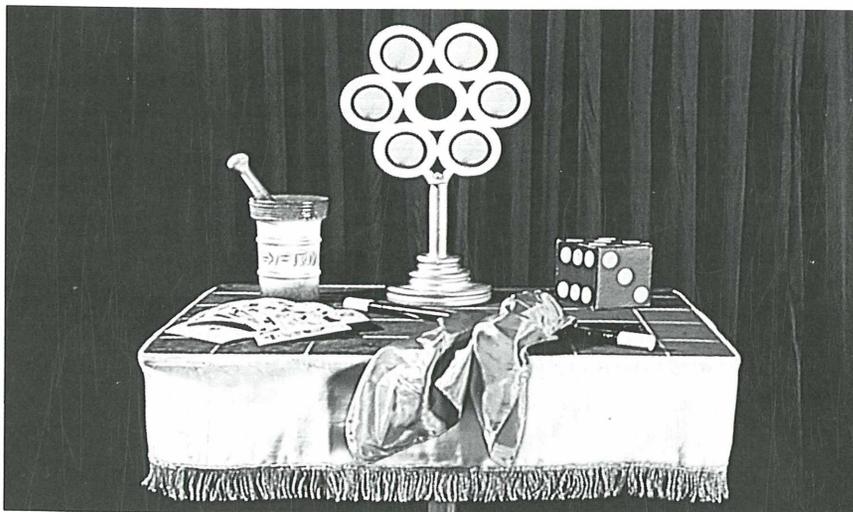
Marianne Hergovich

Das Museum Österreichischer Kultur in Eisenstadt zeigt heuer eine ungewöhnliche Ausstellung - eine Ausstellung über das Zaubern. In Eisenstadt findet vom 10. bis 13. Juni der 38. Österreichische Magierkongreß statt. In diesem Zusammenhang wollten die Veranstalter, Karo und Doré vom 1. Wiener Zaubertheater, eine kleine „zauberhistorische“ Ausstellung zeigen. Es stellte sich bald heraus, daß Österreich eine beachtliche „zauberhafte“ Vergan-

send dokumentiert. Die Ausstellungsobjekte stammen zum überwiegenden Teil aus den Beständen der 1. Wiener Zaubertheaters. Zur Zusammenarbeit konnten auch das Österreichische Theatermuseum und das Österreichische Circus- und Clownmuseum gewonnen werden.

Schon der Titel der Ausstellung „Hokuspokus Zauberkunst“ soll dem Publikum verdeutlichen, daß es sich hierbei um die unterhaltsame Sparte des Zauberns handelt. Es wird versucht, Magie und Spiritismus gegenüber der Zauberkunst abzugrenzen. Dies ist für die Vergangenheit nicht immer ganz einfach.

„Die Zauberkunst entwickelte sich parallel zur Emanzipation der Menschheit aus den alten



Zaubertisch mit Zauberrequisiten, 1880-1930. 1. Wiener Zaubertheater

genheit aufzuweisen hat. So kam es, daß aus der kleinen Ausstellung eine große wurde, die die Entwicklung der Zauberkunst von den Anfängen bis heute umfas-

Vorstellungen. Die Zauberkunst der Antike kopiert noch vorwiegend bis zum Bild gebrachte magische Vorgänge (z. B. die sprechenden Statuen). Mit der zu-

nehmenden Intellektualisierung entstehen die sogenannten Taschenspielerereien. Geschicklichkeit, Schnelligkeit, Täuschung und Überraschung bringen wunderbare Zaubernummern hervor, die heute noch vorgeführt werden. Die großen Illusionen entwickelten sich mit dem Fortschritt der Technik bis zu den Vorstellungen der Megastars der heutigen Zauberkunst. Der Zauberkünstler läßt das Publikum verstehen, daß er der Verursacher ist.“ (Klaus Behrendt)

Zauberkunst ist auf Sinnes-täuschung beruhende Unterhaltung; durch Fingerfertigkeit und mit Hilfe von Apparaten vermag der „Zauberer“ das Publikum zu täuschen.

Das älteste Dokument in der Geschichte der Zauberkunst ist der Papyrus Westcar, der um 1500 v. Chr. entstanden ist. Er enthält eine Sammlung von Geschichten und Märchen, die die Söhne des Pharaos Cheops (2615 - 2550 v. Chr.) diesem zur Unterhaltung erzählten. Darin wird von einem Zauberer Dedi berichtet, der dem Pharaon seine Zauberkunststücke vorführt: Man brachte Dedi eine Gans und schnitt ihr den Kopf ab. Die Gans wurde auf die Westseite der Halle gelegt, ihr Kopf auf die Ostseite. Nun sagte Dedi einen Zauberspruch, da stand die Gans auf und watschelte auf die gegenüberliegende Seite und ihr Kopf desgleichen. Als ein Teil den anderen erreicht hatte, stand die Gans schnatternd da. Diese Art von Kunststücken gehörte im

Mittelalter zum fixen Repertoire der Gaukler und wird auch heute noch gelegentlich gezeigt.

Der älteste Hinweis auf die Zauberkunst in Österreich stammt aus der Römerzeit. Im Museum Lauriacum in Enns befindet sich eine Tonscherbe, auf der ein Becherspieler mit seinen Utensilien abgebildet ist.

Die Vorläufer der Zauberkünstler im Mittelalter waren die Spielleute bzw. Gaukler. Sie sorgten auf verschiedenste Weise für die Unterhaltung des Publikums: Sie sangen und spielten Musikinstrumente, erzählten Anekdoten und Witze, tanzten, vollführten Akrobatik und zeigten Tierdressuren vor, warfen Messer, zeigten Puppenspiele und hatten „Zauberkunststücke“ und Taschenspielertricks in ihrem Repertoire, bei denen es sich eindeutig nicht um Hexerei handelte. Der umherziehende Trickkünstler wurde Taschenspieler genannt, da er die wenigen Habseligkeiten, die er für die Vorstellung benötigte, in einer Tasche mit sich trug. Seine Kunststücke führte er auf einem Tisch vor, der zusammengeklappt werden konnte und so leicht zu transportieren war. Das wichtigste Requisit der Taschenspieler war das Becherspiel. Auf Abbildungen mittelalterlicher Planetenhandschriften ist der Gaukler stets durch Tisch, Becherspiel und Gaukelsack charakterisiert.

Allmählich vollzog sich der Wandel vom Taschenspieler zum Zauberkünstler. Neues kam hin-

zu - Zaubegeräte und Apparate. Jetzt benötigte der Künstler bereits ein Podium oder eine Bühne, um Abstand von seinem Publikum zu gewinnen, damit es seine Tricks nicht durchschauen konnte. Aus dem 18. Jahrhundert sind bereits einzelne Zauberer namentlich bekannt. Die wohl schillerndste Persönlichkeit war Joseph Fröhlich (1694 - 1757). In Altaussee geboren, erlernte er zunächst das Müllerhandwerk. Bei einem Wunderdoktor eignete er sich die Kniffe der Bader an, lernte bei diesem zaubern und barbieren. Schließlich kam er nach Dresden an den Hof Augusts des Starken und wurde von diesem als Hofnarr angestellt. Da zu dieser Zeit gerade die Porzellanherstellung entdeckt worden war, ließ August seinen Hofnarren mehrmals in Porzellan verewigen. Aber auch auf Gemälden, Stichen, Medaillen und Vasen, ja sogar auf einer Ledertapete wurde der kauzige Österreicher abgebildet.

Im 19. Jahrhundert wurden die Zauberkünstler gesellschaftsfähig. Angepaßt wie sie nun waren, standen ihnen die Salons der Bürger und des Adels offen. Einige ließen sich in festen Häusern nieder, und so entstanden die Zauberbertheater. Immer raffinierter wurden die Geräte und Automaten; die Künstler übernahmen die neuesten Errungenschaften der Naturwissenschaften und vor allem der Technik, um sie dem erstaunten Publikum zu präsentieren. Es war die Zeit der überfüllten Bühnen, verhangenen Tische

mit darunter verborgenen Gehilfen; oben auf dem Tisch war alles aufgestellt, was der Zauberkünstler besaß. Neben bedeutenden ausländischen Künstlern wie Robert Houdin (1805 - 1871), Bartholomeo Bosco (1793 - 1863) oder Samuel Bellachini (1827 - 1885) gab es auch in Wien zahlreiche hervorragende Zauberer. Ja man spricht sogar von einer „Wiener Schule der Zauberkunst“, die bis zum Zweiten Weltkrieg viele große Zauberkünstler hervorgebracht hat. Ludwig Döbler (1801 - 1864) bezauberte mit seinem Charme die Damenwelt und löste auf der Bühne Begeisterungstürme aus, wie wir sie heute nur bei Popstars kennen. Dr. Johann Nepomuk Hofzinsler (1806 - 1875) verstand es meisterlich, mit Karten zu zaubern. Zu einer Wiener Institution wurde auch Anton Kratky-Baschik (1810 - 1889). Zu seinen Geistererscheinungen gab es richtige Programmhefte, da sie wie kleine Zauberpossen abliefen. Kratky errichtete 1873 im Wiener Prater ein Zaubertheater, in dem auch andere bekannte Zauberer auftraten und das - über seinen Tod hinaus - bis 1911 erfolgreich bestand.

Das Varieté war von etwa 1870 bis 1940 die Heimstätte der Zauberkünstler. Die Zaubervorstellungen dauerten jetzt nicht mehr zwei bis drei Stunden, sondern nur noch etwa 15 bis 20 Minuten. Die Darbietungen erfolgten meist stumm, nur mit Musikunterma- lung. Dadurch bot sich den Künstlern die Möglichkeit, auch

ohne Sprachkenntnisse in der ganzen Welt aufzutreten. Aus den Vereinigten Staaten kam der Trend der Zaubervorstellung nach Europa. Zaubervorstellungen wurden durch Tanz und Artistik aufgelockert und boten somit abendfüllende Unterhaltung. In Österreich gibt es heute 18 Zaubervereine, aus denen immer wieder herausragende Künstler hervorgehen. Das Eldorado der Zauberkunst sind heute allerdings die USA, wo berühmte Illusionisten mit unglaublichem Aufwand in ihren Megashows das Publikum begeistern.

Soweit ein Abriss der Geschichte der Zauberkunst. In diesem geschichtlichen Überblick wird in der Ausstellung eine große Anzahl von Zaubertensilien gezeigt. Neben Kostbarkeiten wie ägyptischen Amuletten und Meißner Porzellan gibt es Trickzauberkar-

ten, Becherspiele, ganz alltägliche Dinge, mit denen die wunderbarsten Effekte produziert werden. Spiegel, Revolver, Würfel, Taschen, Kerzen, Kanonenkugeln hat man für Kunststücke herangezogen - schier unerschöpflich scheint die Phantasie der Zauberkünstler zu sein, wenn es darum geht, ihr Publikum zu bezaubern. Optische Tricks und eine Reihe von Zaubervorstellungen lassen den Besucher diese Faszination auch unmittelbar erleben.

Ein eigener Raum der Ausstellung ist dem Zauberer am Theater gewidmet, denn Zauber und Verwandlung gehören zum Wesen des Theaters. Bühnentechniker aller Zeiten waren stets bemüht, die „Zauberwirkung“ durch Anwendung der neuesten Erkenntnisse auf dem Gebiet der Chemie, Physik und Pyrotechnik zu erzielen. Zauberkünstler und Illusionisten wurden öfter in das Handlungsgeschehen miteinbezogen. Richard Tauber etwa nahm sogar bei dem Wiener Zauberkünstler Fritz Mertens Unterricht, um die Rolle eines geheimnisvollen Zauberers in der Operette „Der singende Traum“ fachgerecht spielen zu können. Die Figur des Zauberers am Theater entspricht jedoch mehr dem Magier, der sich in der geheimnisvollen Welt zwischen Diesseits und Jenseits bewegt. Wer kennt nicht die Geisterwelt in Raimunds Zaubermärchen oder Sarastro aus Mozarts „Zauberflöte“? In den satirischen Schauspielen Johann Nestroys beginnt die Figur des Zauberers



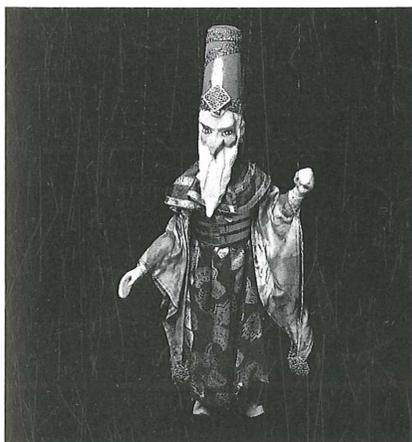
Plakat Kalanag, 1955. 1. Wiener Zaubertheater

zu verflachen. Die magische Welt wird zur Trickkunst, die, perfekt präsentiert, Eingang in alle Gattungen des Unterhaltungstheaters findet. Dank der modernen Bühnentechnik können die Wünsche der Menschheit nach vollkommener Illusion in hohem Grad erfüllt werden.

Am Ende der Ausstellung wird das „Fahrende Volk“ vorgestellt und mit ihm eine Brücke nach Eisenstadt geschlagen.

Zur Ausstellung erscheint eine Publikation mit Beiträgen von Gerda Barth, Klaus Behrendt, Ulrike Dembski, Robert Kaldy Karo, Gerhard Jaritz, Institut für mittelalterliche Realienkunde, Krems; Berthold Lang, Helmut Satzinger, Michael Swatosch-Doré, Herbert Zeman, Kurt Zerzawy, Wien.

Hokuspokus Zauberkunst, vom 31. März bis 26. Oktober 1993 im Museum Österreichischer Kultur, Joseph-Haydngasse 1, 7000 Eisenstadt.



Zauberer, Marionette aus der Sammlung Ruprecht (1896-1960). Österreichisches Theatermuseum

Russische Theaterkunst 1910 - 1936 -

eine Ausstellung aus den Beständen des Österreichischen TheaterMuseums

Barbara Lesák

Zur Problematik einer Theatersammlung gehört seit jeher, daß die Relikte eines Theaterabends - seien sie auch noch so vollständig gesammelt - nie und nimmer das theatralische Ereignis ersetzen können. Zum Wesen des Theaters gehört die Transitorik - das Vergängliche. Auch wenn, seitdem es den Film oder die neuen elektronischen Medien gibt, Methoden zur Hand sind, die das Element „Zeit“ zwar speichern, können diese aber z. B. das Erlebnis eines authentischen Raumgefühls auch nicht vermitteln. So schwebt die Vergänglichkeit eines theatralischen Ereignisses als ewiges Damoklesschwert über der musealen Sammlertätigkeit, die sich mit ihren Objekten dem Ereignis immer nur annähern kann.

Es gibt nun Theaterrelikte mit mehr oder weniger starker Aussagekraft. Zu den immens ausdrucksstarken Relikten sind jedenfalls die bildnerischen Hinterlassen-

schaften der russischen Theaterkunst aus dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts zu zählen. Das Österreichische TheaterMuseum besitzt seit den zwanziger Jahren etwa 120 Originalentwürfe - darunter auch sechs Bühnenmodelle

der bekanntesten russischen Bühnenbildner/innen sowie mehr als 100 Originalabzüge von Szenen-, Ballett- und Portraitphotografien, die sehr anschaulich die Umsetzung der revolutionären bildnerischen Bühnenraum- und Kostümgestaltung in die szenische Realität einer Aufführung dokumentieren. Das Museum verdankt diese russische Sammlung der umsichtigen Sammlertätigkeit Joseph Gregors, der 1922 die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, eine Vorläuferinstitution des TheaterMuseums, gründete und immer bestrebt war, von Anbeginn an die aktuellen Tendenzen des Theatergeschehens seiner Zeit im Museum vertreten zu wissen. In seinem Interesse für die Theatermoderne unternahm er 1927 sogar die damals nicht unübliche Pilgerfahrt nach Moskau, um das Phänomen des russisch-sowjetischen revolutionären Theaters, das auf die gesamteuropäische Theaterentwicklung einen großen Einfluß auszuüben begann, zu studieren. Moskau oder überhaupt die Sowjetunion war in den zwanziger Jahren ein heiß erstrebtes Reiseziel für viele Journalisten, Schriftsteller und andere Kulturbeobachter auch aus dem bürgerlichen Lager. Jo-



Szene aus „Spartakus“ von Vladimir Vol'kenstein, Theater der Revolution, Moskau 1923

soph Roth, Egon Erwin Kisch, Stephan Zweig, René Fülöp-Miller sowie der heute kaum mehr bekannte Salzburger Journalist Frank Krottsch - um nur diejenigen Personen mit Österreichbezug zu nennen -, sie alle reisten in den Osten zur ersten Bilanzaufnahme dessen, was die Gesellschafts- und Kulturrevolution, nachdem die Phase des Kriegskommunismus vorbei war, an Neuem bewirkt hatte.

Joseph Gregor sah in Moskau die berühmten Inszenierungen Aleksandr Tairovs nach den Prinzipien seines „entfesselten Theaters“, auf Grund deren das Theaterspiel aus der Umklammerung der „Lebensechtheit“ als Spielziel befreit und die „Eigengesetzlichkeit“ des Theaters nach mehr als hundertjähriger Knebelung durch genaue und allzu einengende literarische Vorgaben etabliert werden sollte. Er erlebte aber auch das eminent politische Theater von Vsevolod Mejerchol'd, der mit ganz neuen Praktiken der „Illusionsbre-

chung“ für das Theater einen enormen Innovationsschub leistete. Sein Einbezug von Film- oder Diaprojektion, von Inserts und Lichtreklame in die Inszenierung erweiterte den Bühnenbildnerischen Gestaltungskanon erheblich, die Freilegung des Bühnenraumes bis zur nackten Feuermauer ließ den Zuschauer die wahren Dimensionen und Funktionen des Bühnenraumes erleben, und sein - allerdings später wieder aufgehobener - Entschluß zu einer einheitlichen Arbeitskleidung für die Schauspieler entband diese von jeglichem Illusionsspiel.

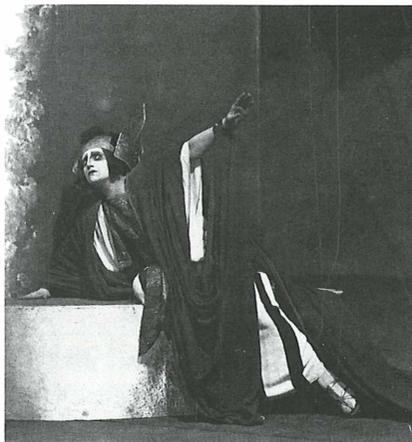
Die hauptsächlich von Joseph Gregor aufgebaute Sammlung russischer Theaterkunst ist heterogen in dem Sinn, daß sie sich aus unterschiedlichen Kunstgenres wie Photographie, Zeichnung, Graphik und dreidimensionalen Bühnenmodellen zusammensetzt; zudem ist die russische Sammlung nicht besonders systematisch aufgebaut, da Gregor nur sammelte, was er günstig erwerben konnte, wenn er nicht über-

haupt auf Geschenke, vor allem von russischen Exilkünstlern, angewiesen war, wie z. B. von dem seit 1915 in Paris lebenden Künstlerpaar Michail Larionov und Natalija Gončarova, die bis in die dreißiger Jahre in freundschaftlichem Kontakt mit Gregor standen - wovon auch ein umfangreicher, heute im Museum aufbewahrter Briefwechsel zeugt. Die Frage der „Kostengünstigkeit“ mußte zum Glück nicht mit minderer Qualität der Objekte in Kauf genommen werden, sondern es war in den zwanziger Jahren eben möglich, die damals noch als Nebenprodukte geltenden Bühnenbildnerischen Studien und Arbeitsbehelfe - z. B. das Bühnenmodell von Vladimir Tatlin, das dieser für die Bühnengestaltung des lyrisch-dramatischen Povests „Zangezi“ seines Freundes, des Dichters Velimir Chlebnikov, 1923 geschaffen hatte, günstig zu erwerben.

Auf diese Weise ist eines der bedeutendsten Werke des russischen Theaterkonstruktivismus, nämlich das „Zangezi“-Modell, nach Wien gekommen, wie auch die anderen, gleichfalls künstlerisch äußerst wertvollen, zum Teil noch dem Kubofuturismus nahestehenden Bühnenmodelle von Aleksandra Ekster, den Gebrüder Stenberg, Nikolaj Pelenkin, Aleksandr Fomin und Aleksandr Vesnin. Die sechs russischen Bühnenmodelle wie auch die für die Ausstellung angefertigte Rekonstruktion eines nicht mehr existierenden Szenenmodells für

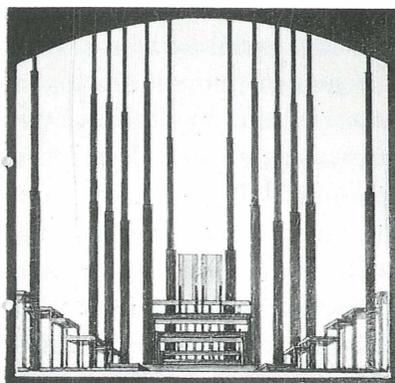
ein Massenfest „Kampf und Sieg“ sind auch deswegen so wichtig und aufschlußreich zum Verständnis der Zukunftsvision dieser revolutionären Epoche, weil vor allem und hauptsächlich das russisch-sowjetische Theater das Forum war, wo die baulich modernsten sowie technisch hochfliegendsten Pläne der sowjetischen Utopisten verwirklicht werden konnten - zumindest auf der Bühne.

Die russisch-sowjetische Theateravantgarde hat sich von Anfang an eng zusammengetan mit der bildnerischen Avantgarde, also den freien Künsten wie Malerei und Bildhauerei, die ihrerseits wiederum bestrebt waren, aus der Isolierung der zu Ende des 19. Jahrhunderts sich immer mehr zuspitzenden l'art-pour-l'art-Bewegung auszubrechen, um neugierigst andere, neue, praxisbezogenere Arbeitsfelder zu erforschen und zu erobern wie etwa das Theater oder die angewandten Künste: Typographie, Textil, Keramik, Photographie, Design usw. So kam es z. B. zur engen Zusammenarbeit zwischen den „Ballet Russes“, der berühmten, seit 1915 in Frankreich niedergelassenen, unter der Leitung von S. Djagilev stehenden russischen Ballettruppe und den fortschrittlichsten russischen Malern wie Natalija Gončarova und Michail Larionov. Wie oben bereits erwähnt, sind beide in der Sammlung mit Bühnenbild- und Kostümentwürfen vertreten. Von der Malerin N. Gončarova, einer der Begründer-



Alicia Koonen als „Phädra“ in einer Inszenierung von A. Tairov am Kammertheater, Moskau, 1922

rinnen des Neoprimitivismus im Rußland der vorrevolutionären Zeit, einer Stilform, die ornamentale und stilisierende Elemente der russischen Volks- und Ikonenkunst mit der neuen Abstraktionstendenz des westeuropäischen Expressionismus und Kubismus zu verbinden wußte, gibt es u.a. den 1915 entstandenen Kostümzyklus zu dem Ballett „Liturgie“ Für diesen - im übrigen



Vladimir und Georgij Stenberg, Bühnenbildentwurf für „Die heilige Johanna“ von G. B. Shaw in einer von A. Tairov geleiteten Aufführung am Kammertheater, Moskau, 1924

gen nie aufgeführten - „heiligen“ Tanz nach russischer Kirchenmusik schuf sie 16 ikonartige Kostümfigurinen von ungemein lebhafter Farbigkeit. M. Larionov, gleichfalls von der Malerei kommend und seit 1913 einen eigenen Weg der Abstraktion mit Hilfe seiner Theorie des Rayonismus beschreitend, ist mit mehreren rayonistischen wie sowohl die menschliche als auch die tierische Figur mechanisierenden Kostümentwürfen vertreten. Neben diesen rayonistischen und neoprimitivistischen Entwürfen enthält die Sammlung Bühnenbildentwürfe der Malerin Aleksandra Ekster sowie der Gebrüder Stenberg und Michail Andreenkos, in deren Interesse vor allem die Schaffung von äußerst funktionell strukturierten Spielkonstruktionen lag; ferner enthält sie Entwürfe der Maler Simon Lissim und Andrej Andreev, aber auch der Neoklassizisten Benois und Dobužinskij sowie des Symbolisten Leon Bakst. Einen etwas anderen künstlerischen Stellenwert in der Sammlung haben die szenischen Entwürfe jener russischen Exilkünstler wie Georgij Požedaev und Michail Urvancev, die in den zwanziger Jahren für das russische Exil-Kabarett, sei es für Južnyjs „Blauen Vogel“ in Berlin oder für die „Moskauer Kunst-Spiele“ in Wien, arbeiteten. Ihre Arbeiten sind dekorativer und folkloristischer als jene anderen Blätter in der Sammlung, die beinahe alle aus einem experimentellen Impetus heraus entstanden sind. In

lockerer Verbindung zu diesem russischen Sammlungsblock stehen die lettischen Bühnenbildentwürfe von Jānis Muncis und Ludolfs Liberts, die im Theaterbereich zu den ganz prominenten Begründern einer lettischen Avantgarde gehören. Sie sind allerdings auf Grund ihrer in Russland absolvierten Ausbildung engst attachiert an die künstlerische Reform bzw. Revolution der russischen Szenographie, sodaß es durchaus vertretbar war, sie gemeinsam mit den russischen bzw. sowjetischen Künstlern auszustellen.



Michail Larionov, Kostümentwurf für den Königsfischer aus dem Ballett „La Marche Funèbre de la Tante à Héritage“, 1919

Dieser heute so überaus kostbare russische Sammlungsbestand, der immerhin einige frühe Meisterwerke der Theatermoderne des 20. Jahrhunderts enthält, ist nun nach mehr als 60 Jahren des Depotdaseins zum erstenmal ausgestellt und in einem Oeuvre-Katalog dokumentiert worden.

Dialog im Dunkeln

Sonderausstellung Naturhistorisches Museum Wien bis 2. Mai 1993

Brigitta Schmid

**Eine Ausstellung, in der es nichts zu sehen gibt.
Eine begehbare Installation, in der es viel zu erleben gibt.
Die Entdeckung der eigenen Wahrnehmungsmöglichkeiten.**

Die Ausstellung:

Dunkelheit. Absolute undurchdringliche Finsternis, die die meisten Besucher überrascht, obwohl sie darauf vorbereitet sind. Ein System dichter schwarzer Vorhänge verhindert das Eindringen jeder Spur von Helligkeit höchst wirkungsvoll. Das Betreten der Rauminstallation „Dialog im Dunkeln“ ist wie ein Eintauchen in eine fremde Welt. Eine Welt, die zunächst nur endlose schwarze Weite zu sein scheint und sich dennoch auf einen winzigen Horizont beschränkt, der bestimmt wird von der Reichweite des Blindenstocks, den jeder Besucher vor Betreten der Ausstellung erhält und von der Stimme des blinden Begleiters, für den

die Situation, mit der der Besucher dreißig Minuten lang konfrontiert wird, vertraut und alltäglich ist.

Erst wer den Versuch, die Umgebung optisch erfassen zu wollen, aufgegeben hat, ist bereit für den „Dialog im Dunkeln“, spürt den Wind auf den Wangen und realisiert den unverkennbaren Geruch nach Wald, genießt das Vogelgezwitscher und erfährt gleichzeitig, wie mühsam es ist, mit dem Stock einen gewundenen Weg aus Steinplatten zu ertasten, um später festzustellen, daß dieser Bereich ohnehin der am einfachsten zu bewältigende war. Man verläßt den Weg, geht auf weichem Sand weiter, auf ein rätselhaftes Knistern zu und schließt aufgrund der ausstrahlenden Wärme, daß es sich um Feuer handelt, tastet sich zurück auf den „sicheren“ Steinboden, zögert, versucht das Plätschern (diesmal rechts vom Weg) zu identifizieren, während der Stock auf ein Hindernis stößt. Wasser - in einem Becken, einem Brunnen, kaltes sprudelndes Wasser. Klar? Sauber? Trinkbar? Derartige Fragen bleiben unbeantwortet im Dunkeln.

Wo der ebene Weg aus Steinplatten in einen Kiespfad übergeht, wird die Atmosphäre des Waldes dominierend. Der Geruch von Moos und Moder dringt in die mittlerweile sensibilisierte Nase. Abseits des Weges: Waldboden, uneben, stellenweise deutlich ansteigend, mit Borke bedeckt. Der Versuch, sich dort zurechtzufinden, wird zum Abenteuer.

Baumstümpfe und knorrige Stämme versperren den Weg, und es ist mühsam, sich zwischen jungen Nadelbäumen durchzukämpfen, ohne die Orientierung zu verlieren. Eine mit Pflanzen bestandene Fläche von wenigen Quadratmetern genügt, um sich darin zu verirren, und ein paar hüfthohe Tannen und Fichten vermitteln überzeugend die Illusion eines Jungwaldes. Das Knirschen von Kies unter den Füßen, untrügliches Indiz dafür, daß man sich wieder auf dem Hauptweg befindet, löst beinahe ein Gefühl der Erleichterung aus.



Dialog...

Entspannend: das Abtasten zweier Skulpturen aus Stein, unbeweglich, kühl, beruhigend und die Fantasie der Besucher zu vielfältigsten Interpretationen anregend. Constanze, eine der blinden Begleiterinnen, ist noch immer fassungslos, wenn die Rede auf eine dieser Figuren kommt: eine Besucherin wußte so überzeugend zu erläutern, warum es sich dabei um einen Affen handeln muß, daß Constanze zugibt, selbst beinahe unsicher geworden zu sein.

Ein enger Gang, eine Rampe, dann Asphalt unter den Füßen,

die Warnung des Begleiters vor einer Gehsteigkante, die fast untergeht in einer beängstigenden Flut von Geräuschen: Autolärm, das Klingeln einer Straßenbahn, das Bellen eines Hundes. Eine Stadt, dichter Verkehr, eine Baustelle, die so abgesichert ist, daß jemand, der nicht sehen kann, sie erst viel zu spät und unter größten Schwierigkeiten mit einem Stock ertastet, ein falsch geparktes Auto. Die Hindernisse, mit denen jeder Blinde täglich zu kämpfen hat, zu bewältigen, erfordert äußerste Konzentration. „Lärm ist für einen Blinden wie Nebel. Er macht die Orientierung mitunter fast unmöglich,“ sagt der Begleiter. Seine Stimme klingt, als ob er plötzlich unendlich weit entfernt stünde.

Nach langen mühsamen Versuchen, einem Einkaufswagen auszuweichen oder Gemüse in einem Geschäft zu identifizieren: wieder der Gehsteig und die Rampe, wieder ein Gang, der Straßenlärm bleibt zurück, Stimmgewirr wird lauter und eine entspannte, heitere Atmosphäre wird spürbar - der letzte Bereich der Ausstellung ist erreicht: eine Bar. Dort erwarten kühle Getränke, weiche Sitzgelegenheiten und zugleich neue Herausforderungen den Besucher: Getränke müssen nicht nur bestellt, sondern auch gleich bezahlt werden, das Glas muß aus der Hand des Barkeepers entgegengenommen werden. Dennoch: die Bar lädt zum Verweilen ein, die Sicherheit im Dunkeln nimmt zu und das Mit-

teilungsbedürfnis ist gewaltig. Die Bar ist auch der Ort, wo häufig mehrere Gruppen, die in Zeitabständen von zehn Minuten gestartet sind, zusammentreffen, was dem Erfahrungsaustausch einen zusätzlichen Reiz verleiht. Meist sind es die Begleiter, die schließlich zum Aufbruch drängen.

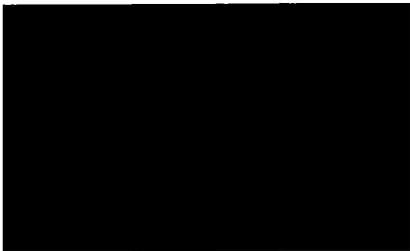
Wieder ein Gang, wieder Vorhänge, durch einen Spalt zwischen den Stoffbahnen schimmert Licht. Die Augen gewöhnen sich schnell an die Helligkeit und der Horizont wird wieder weit. Es ist alles wie vor dem Besuch des „Dialogs“ Oder doch nicht? Ein Blick in das Gästebuch beweist: der Weg durch das Dunkel hat bei vielen Ausstellungsbesuchern Spuren hinterlassen.

Das Konzept:

Das Konzept, das der Rauminstallation „Dialog im Dunkeln“ zugrunde liegt, ist ebenso einfach wie wirkungsvoll: Sehende, die in einer von audiovisuellen Medien bestimmten Gesellschaft täglich mit einer Vielzahl optischer Eindrücke konfrontiert werden, müssen sich plötzlich in einer lichtlosen Umgebung zurechtfinden. Menschen, die gewohnt sind, ihre Umgebung vor allem mit den Augen zu erfassen, müssen sich orientieren, ohne ihren Sehsinn gebrauchen zu können. Alltagssituationen werden ungewohnt und irritierend, Probleme ergeben sich, wo bis dahin nie Probleme auftraten, Selbstverständliches muß in Frage gestellt werden. Gehör, Tast- und Geruchssinn

gewinnen eine völlig neue Bedeutung, ein Stock dient als wesentliches Hilfsmittel für die Orientierung. Blinde werden zu Begleitern und Helfern im Dunkeln, beantworten Fragen, weisen den Weg. Die eingeübten Rollen sind plötzlich vertauscht. „Dialog im Dunkeln“ kehrt die Verhältnisse um, stellt Gewohntes in Frage, bewirkt Nachdenklichkeit.

Bei der Umsetzung des Ausstellungskonzeptes wurde besonders auf eine ausgewogene Dramaturgie Wert gelegt. Der Besucher wird durch sehr verschiedenartige Zonen geführt und soll dabei mit einer möglichst großen Anzahl unterschiedlicher und konträrer Empfindungen wie Be-



im Dunkeln

ruhigung und Verunsicherung, Enge und Weite, Geschwindigkeit und Langsamkeit, Lärm und Stille, konfrontiert werden. Wesentlicher Aspekt bei der Realisierung war außerdem die Gegenüberstellung von Naturbereich und urbanem Raum.

Die Idee zur Ausstellung sowie die Konzeption stammen von Dr. Andreas Heinecke, dem Leiter der Stiftung Blindenanstalt in Frankfurt am Main. Die Rauminstallation wurde bereits mit gro-

ßem Erfolg in Frankfurt, Köln, Hannover, Düsseldorf, Karlsruhe, Berlin und Dresden sowie in Salzburg und im Theatre National de Chaillot in Paris präsentiert und fand bereits während der ersten Ausstellungstage in Wien enormen Anklang.

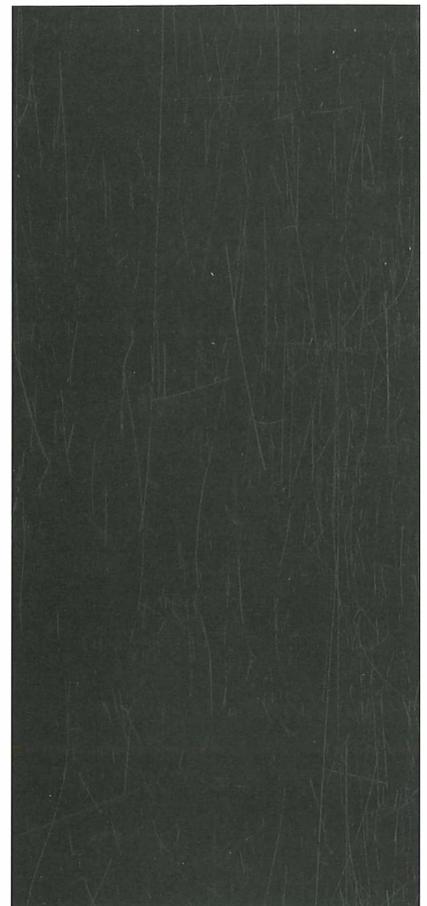
Der Dialog:

Der Dialog spielt eine wesentliche Rolle im Ausstellungskonzept. In keiner Alltagssituation finden Sehende und Blinde so viel Zeit und so viel Gelegenheit zu unmittelbarer und dennoch ungezwungener Begegnung und zur Kommunikation wie beim Besuch der Rauminstallation „Dialog im Dunkeln“ Das Gespräch wird in zahlreichen Situationen herbeigeführt, um nicht zu sagen provoziert. Es beginnt bereits im Halbdunkel des Eingangsbereiches, wo der blinde Begleiter seiner Gruppe die Handhabung des Blindenstockes erklärt. Sehr intensiv ist der Dialog meist im Anfangsbereich der Ausstellung. Zahlreiche Fragen der Besucher und Erklärungen der Begleiter sind notwendig, um sich in möglichst kurzer Zeit auf die veränderte Umgebung einstellen zu können. Ständiges Gespräch erleichtert das Zurechtfinden während der gesamten Ausstellung, mehr noch, es ist wesentliche Voraussetzung für die Orientierung und oft genug der wichtigste Hinweis auf die Existenz des Begleiters und seine Position. Besonders in der Stadtzone macht sich bei den Besuchern regelmäßig Unsicherheit

bemerkbar, sobald sich der mit den Räumlichkeiten vertraute Begleiter nur wenige Schritte von der Gruppe entfernt.

Wesentlicher Aspekt bei „Dialog im Dunkeln“ ist auch die Überlegenheit der blinden Begleiter, für die sich alles, was sie den Besuchern zu vermitteln trachten, auf langjährige Erfahrung stützt.

*Öffnungszeiten: tägl. außer Dienstag
von 9.00 Uhr - 17.00 Uhr
Anmeldung unter 52 177 | 494
erbeten!*

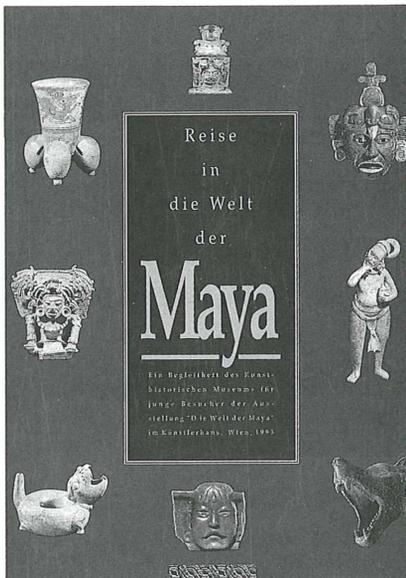


im Dunkeln

Das Abenteuer bietet sich thematisch an

Reise in die Welt der Maya.
Ein Begleitheft des Kunsthistorischen Museums für junge Besucher der Ausstellung „Die Welt der Maya“ im Künstlerhaus. Wien 1993.

öS 95,—



Mit einer geheimnisvollen Kultur assoziieren Kinder Abenteuer. Das geographische Gebiet des Dschungels als Lebensraum der Maya fordert die Form der Abenteuererzählung geradezu heraus. Ein Einstieg soll also bewußt mit dem Abrufen von Klischees ermöglicht werden.

In bewährter Weise haben Ruth und Markus Riebe einen Junior-Katalog zur Ausstellung

„Die Welt der Maya“ konzipiert und gestaltet.

Eine ganz besondere Form von Abenteuer wird angeboten: In einer Erzählung, die den ersten Teil des Katalogs ausmacht, werden dem jungen Lesepublikum Identifikationsebenen angeboten. Abenteuerlich und spannend wird die Kultur der Maya unter Einbeziehung der Objekte der Ausstellung vermittelt. Die Leser werden zu einer Reise ins Land der Maya eingeladen, die sie in gros-

sen Teilen selbst gestalten können, natürlich unter der Prämisse, daß die Entscheidungen auf richtigen Informationen beruhen. Bei zu geringen Kenntnissen über die Kultur der Maya weisen die Pfeile das Abenteuer ist mit graphischen und sprachlichen Mitteln gestaltet - den Reisenden wieder zurück. Die jungen Leser können sich aber den Weg durch das Dschungelabenteuer bannen, indem sie in der Ausstellung an Ort und Stelle die in den Text inte-

„Ich möchte gern ins berühmte Tikal“, sagst du zu deinem Begleiter und schaut ihn fragend an. „Tikal?“, staunt er und lächelt. Seine weitausholende Handbewegung scheint dir zeigen zu wollen, daß du dein Vorhaben heute nicht mehr ausführen kannst, und als er mit den Armen Flugbewegungen macht, verstehst du ihn so genau, als würdet ihr die gleiche Sprache sprechen.

Also zurück in die Innenstadt Guatemalas und dort ins Museum, das auch sehr interessant ist. Es heißt „Popol Vuh“ und ist benannt nach einem Buch, das während der Zeit der spanischen Eroberung (1554 - 1558) verfaßt wurde und Mythen und Legenden des Volkes der Maya erzählt.

Ein seltsames Gefäß fällt dir auf. Es steht auf drei dickbäuchigen Füßen. Als du es näher untersuchst, stellst du fest, daß kleine Tonkugeln in den Gefäßbeinen, die mit Schlitzern versehen sind, rasselartige Töne hervorrufen können. Die Verzierung auf den Gefäßwänden zeigt ein tanzendes Tier.

Es ist ein Jaguar

Es ist ein Hirsch



Noch immer sind Hirsche die bevorzugte Jagdbeute der Bewohner des Mayagebietes.

Der Jaguar war das kräftigste und gefährlichste Tier im mittelamerikanischen Urwald und galt als Symbol für den Herrscher und den Sonnengott.

Wie kann man nur ein so friedliches Tier wie einen Hirsch mit einem so gefährlichen Raubtier wie dem Jaguar verwechseln!



Ganz in der Nähe findest du eine etwa 25 cm große, sitzende Gestalt aus Fuchsit, von der man annimmt, daß sie einen Sonnengott darstellt. Das eingeritzte Zeichen an den Wangen „k'in“ bedeutet „Tag“ und „Sonne“. Die Bohrlöcher am Kopf, den Handgelenken, den Beinen und den Ohren, sind



Speertreffer.

Löcher zur Befestigung von Blumen oder Federn.

Fuchsit ist ein sehr hartes Gestein und nicht so leicht zu beschädigen.

Außer Blumen und Federn wurden wahrscheinlich auch Muscheln und Jadestücken mit Hilfe der Bohrlöcher an der Figur angebracht.

grierten Objekte suchen und „befragen“

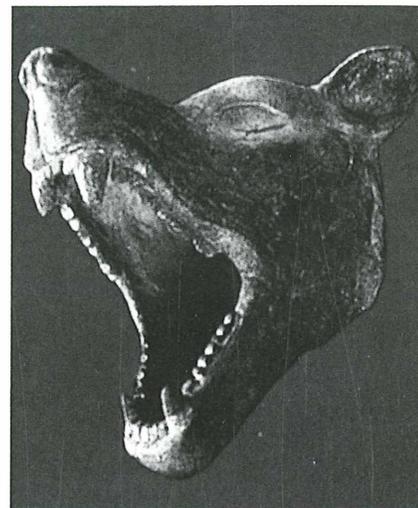
Selbstverständlich sorgt der Katalog auch dafür, daß Informationsdefizite aufgearbeitet werden können, wenn keine Gelegenheit vorhanden ist, die Objekte vor Ort zu studieren.

Der zweite Teil bietet dem jungen Publikum angepaßte sachliche Informationen.

Kriegsführung, Architektur, Kunst, Religion, Kalender und Schrift der Maya werden in sprach-

lich einfacher Form erläutert. Dieser kurze Abriß bietet natürlich auch für jene Ausstellungsbesucher, die nicht auf den zweibändigen Ausstellungskatalog reflektieren, eine willkommene komprimierte Form der Wissensvermittlung.

Die Reisenden werden also animiert, bestimmte Objekte in der Ausstellung zu suchen, genau zu betrachten, Vergleiche anzustellen usf. Spielerisch werden somit die klassischen und hinläng-



lich bekannten Methoden der Kunstgeschichte in die Abenteuerreise eingebunden.

Teil 3 ist wiederum ganz auf das junge Lesepublikum zugeschnitten. In einem Activity-Teil werden die Kinder zum Basteln aufgefordert. Eine Stufenpyramide zum Ausschneiden und Nachbauen eignet sich gleichermaßen als Nachbereitung der Ausstellung wie auch als Souvenir.

Das gut durchdachte Konzept geht auf: Jeder Teil des Katalogs kann nach Belieben für sich konsumiert werden oder aber auch in Kombination mit den anderen gesehen werden.

Für die jungen Besucher ist dieses Begleitheft eine ideale Ergänzung zum Ausstellungsbesuch.



Die Maya verbanden mit dem Begriff der Zeit magische Vorstellungen und glaubten an die ewige Wiederkehr des Vergangenen. Sie beobachteten die Bewegungen der Gestirne genau und konnten astronomische Daten sehr präzise errechnen und festlegen. Bei besonderen Ereignissen am Himmel fanden Feiern und Rituale statt, deren Datum im voraus berechnet und in Faltbüchern niedergeschrieben war. Konnte man dann eine besondere Himmelserscheinung nicht sehen, so wurde das wahrscheinlich auf die Wirkung der Tänze und Zeremonien zurückgeführt.

Die Maya kannten kein Zehner-, sondern ein Zwanziger-System an Zahlen. Sie zählten mit Fingern und Zehen, nicht wie wir nur mit den Fingern. Die komplizierten und sehr genauen Kalenderberechnungen waren nur möglich durch die Entdeckung der Zahl Null, die die Maya schon lange vor anderen Völkern verwendeten. Die Zahl Null ermöglichte ein Stellenwertsystem, das mit nur drei Zahlzeichen auskam (Punkte, Striche, Null). Dadurch konnten auch langwierige Additionen und Subtraktionen mit Hilfe irgendwelcher herumliegenden Gegenstände (Steine, Zweige) und eines schnell in den Boden geritzten Gitters ausgeführt werden.

Die „Lange Zählung“ der Zeit bedeutete, daß alle Tage gezählt wurden, die seit dem Anfangspunkt des Kalenders der Maya im vierten Jahrtausend vor unserer Zeitrechnung vergangen waren. Der Tag, von dem alle Datumsangaben ausgingen, war, auf unseren Kalender umgerechnet, der 10. August 3214 vor Christus.

Statt wie wir die Zeit in Jahrzehnte und Jahrhunderte zu gliedern, faßten die Maya die Zeit in 20 Jahre = 1 katun und 400 (20 x 20) Jahre = baktun. Die 13. Periode, die 400 Jahre dauert und in der wir nach dem Mayakalender jetzt leben, wird am 23. Dezember 2012 zu Ende gehen und durch das 14. baktun abgelöst werden.

Die Maya benutzten vier voneinander verschiedene Kalender:

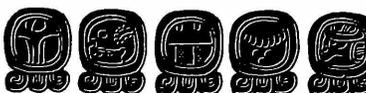
Einen Ritualkalender von 260 Tagen.

Ein Sonnenjahr zu 365 Tagen, eingeteilt in 18 Monate zu je 20 Tagen und 5 zusätzlichen Tagen.

Ein Mondhalbjahr von 177 Tagen.

Ein Venusjahr von 584 Tagen (5 Umläufe des Planeten Venus in 8 Jahren).

Die 20
Tages-
zeichen



Der Kalender der Maya

„wir machen geschichte „

Museumspädagogik
am Salzburger
Museum Carolino
Augusteum

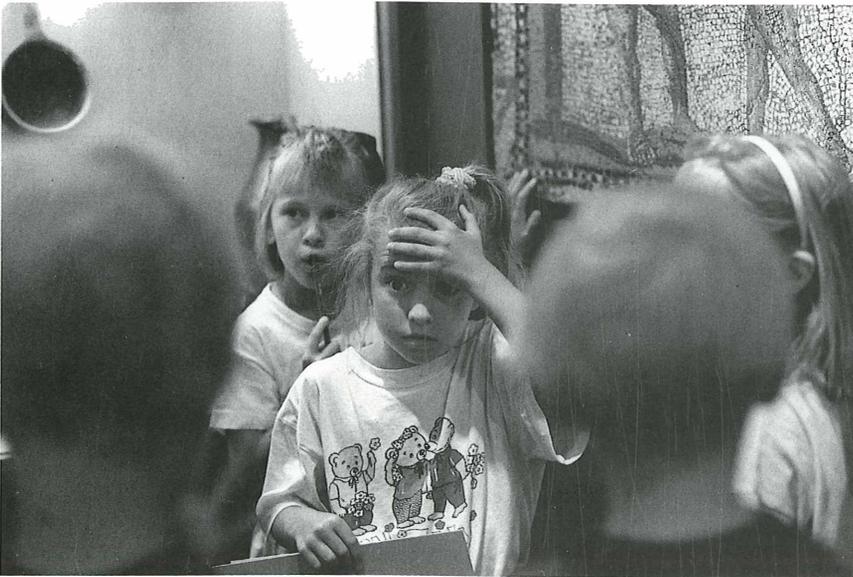
„Spurensuche in Salzburg“ ist ein Angebot für große und kleine Museumsbesucher im Rahmen der museumspädagogischen Veranstaltungen des Salzburger Museums C. A. Die beiden Kinder Caroline und August begleiten mit einem Arbeitsbogen unsere jungen Gäste auf einem Rundgang durch alle Stockwerke des Museums, wobei z. T. auch recht lustige Fragen zu einigen Ausstellungsobjekten zu beantworten sind. Auf dem anschließenden Stadtrundgang wird dann den Spuren der Dinge, die heute im Museum ausgestellt sind, nachgeforscht.



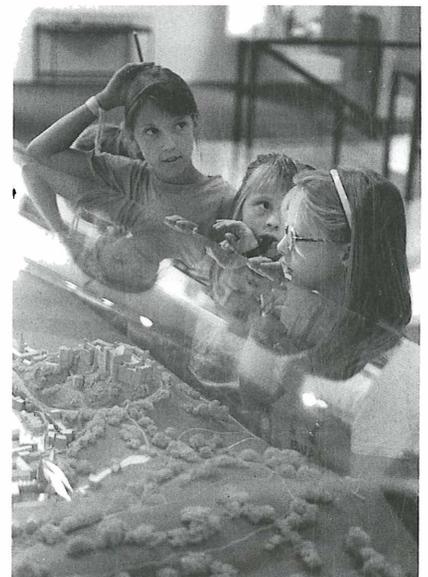
Zunächst muß man natürlich einmal ganz genau lesen, was denn da gefragt ist - schließlich ergibt sich des Rätsels Lösungs(wort) nur dann, wenn alle Spuren der Vergangenheit gefunden, d. h. alle Fragen richtig beantwortet wurden.



Schau, was es hier noch alles gibt! Münzen - und noch dazu aus echtem Gold. Ob die wirklich 2000 Jahre alt sind?



So viele knifflige Fragen, da kann man sich nur an den Kopf greifen! Jetzt versuchen wir aber erst einmal, es den Faustkämpfern auf den römischen Fußbodenmosaiken nachzumachen, die wir hier gerade bei den Exponaten aus der Römerzeit entdeckt haben.



So klein war die Stadt Salzburg vor 400 Jahren, alle Häuser und die vielen Kirchen drängten sich zwischen Mönchsberg und Salzach zusammen.

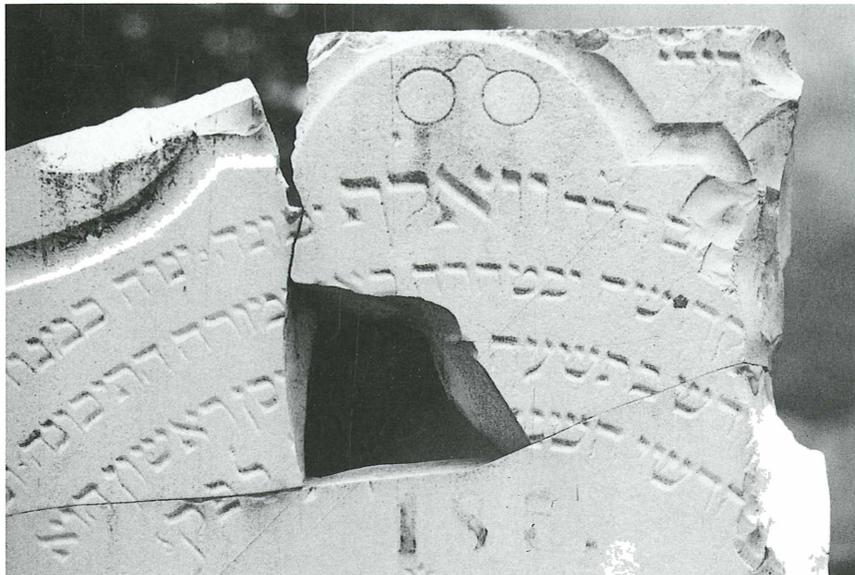
100.000 Steine

Eine Ausstellung im Jüdischen Museum der Stadt Wien

Patricia Steineis

Der ehemalige Sitzungssaal des Vorstandes der Wiener Israelitischen Kultusgemeinde ist heute die Ausstellungsfläche des Jüdischen Museums der Stadt Wien. Hier wird bis zum 9. Mai die Ausstellung „100.000 Steine. Jüdische Friedhöfe in Wien“ gezeigt. Neben eindrucksvollen aktuellen und historischen Photos werden in der Ausstellung erstmals einige Objekte aus dem nur noch zu einem Bruchteil erhaltenen Bestand des alten Jüdischen Museums (2., Malzgasse 16) gezeigt.

Für Gestaltung und Design der Ausstellung ist Architekt Alexander Kubik verantwortlich. Die Ausstellung ist dreigliedert: Im Vorraum wird die Symbolik auf jüdischen Grabsteinen anschaulich dargestellt und erklärt. Im Hauptraum werden die Wiener jüdischen Friedhöfe dokumentiert. In einem kleinen, durch eine provisorische Wand abgetrennten Raum wird der Themenkreis *Tod und Begräbnis* und *Chewra Kadischa* (Beerdigungsbruderschaft) gezeigt. Als Katalog dient das rechtzeitig zur Ausstellung im Falter Verlag erschienene Buch

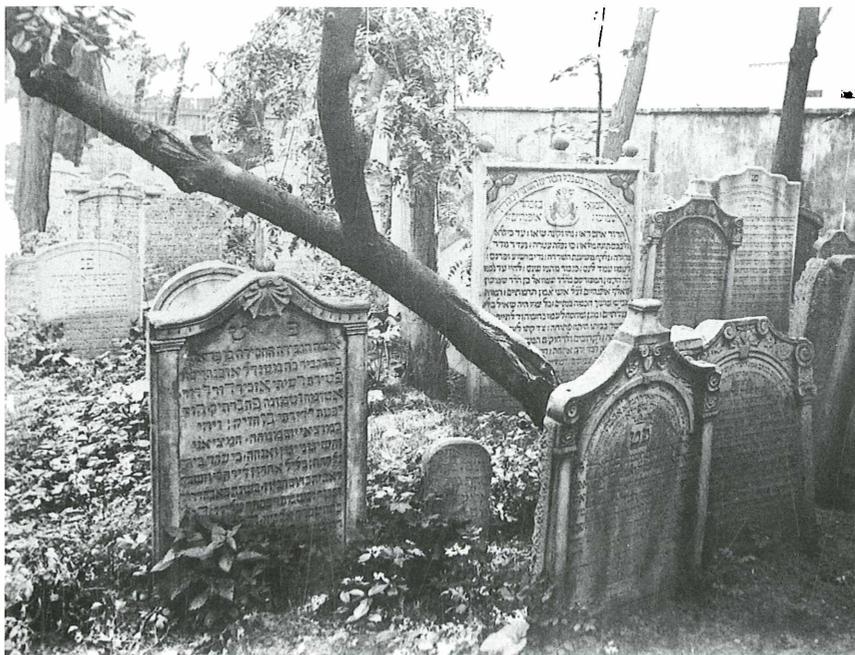


Symbolik auf jüdischen Grabsteinen. Hier der Grabstein der Familie Brill|Brillin in der Seegasse

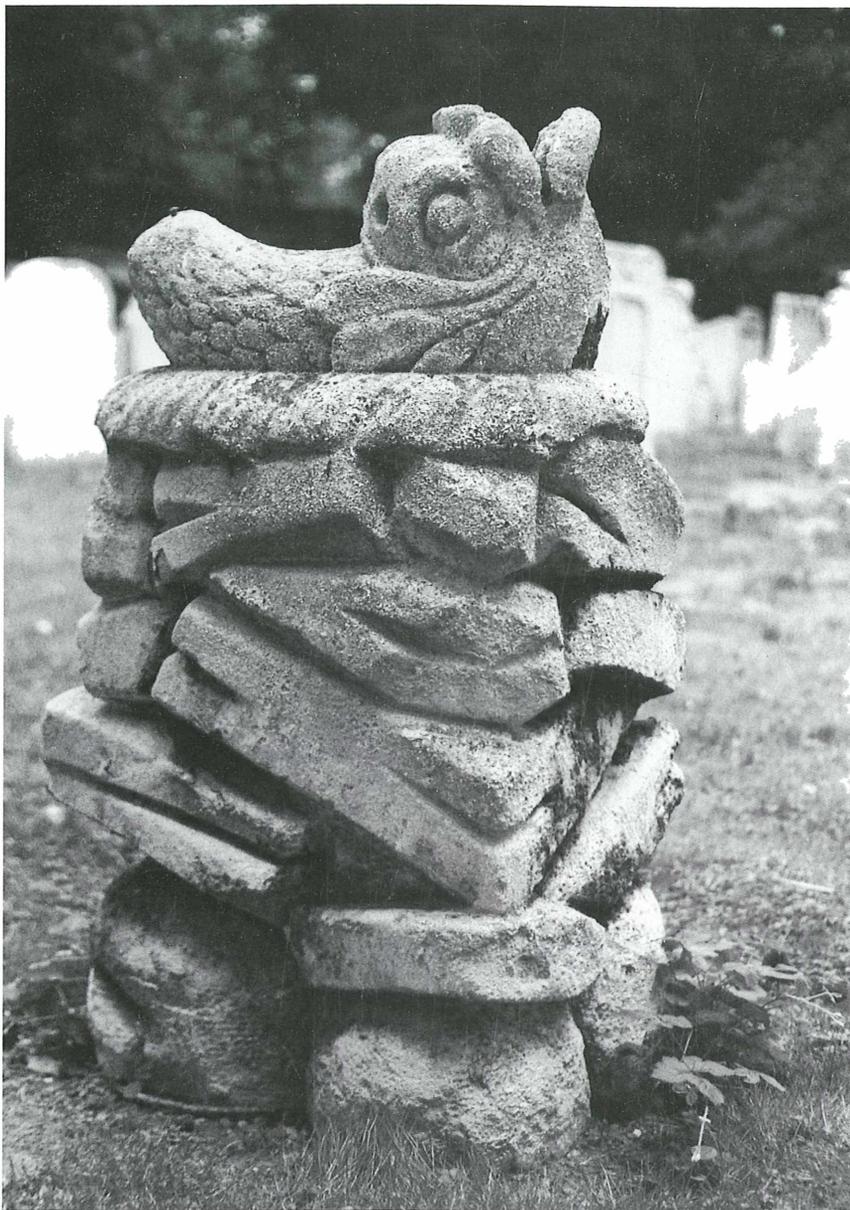
„Hunderttausend Steine. Grabstellen großer Österreicher jüdischer Konfession auf dem Wiener Zentralfriedhof Tor I und Tor IV“ (ÖS 348,-)

Anknüpfen an Vergangenes

Fast genau 100.000 jüdische Grabsteine gibt es in Wien. Dennoch waren die Wiener jüdischen



Alter Judenfriedhof in der Rossau um 1900



Der berühmte Fisch der Seegasse

Friedhöfe der Öffentlichkeit bisher unzugänglich. Es fehlte eine breite und informative Aufarbeitung. Diese war bereits in den zwanziger Jahren von der Wiener Israelitischen Kultusgemeinde (IKG) und von der „Gesellschaft für Sammlung und Conservierung von Kunst- und historischen

Denkmälern des Judentums“ geplant. So so findet man in der Photosammlung des alten Jüdischen Museums als Vorarbeiten alte Photos und Darstellungen jüdischer Friedhöfe in Wien. Doch es kam nicht mehr zur Durchführung des Forschungsvorhabens. Ein Teil der Gelehrten starb noch

vor dem „Anschluß“; andere wurden in Konzentrationslagern ermordet.

Im Gedenkjahr 1988 gab es im Kulturamt der Stadt Wien erste konkrete Überlegungen, eine wissenschaftliche Arbeit (Photodokumentation, Arealentwicklung, Kurzbiographien) über die beiden jüdischen Abteilungen des Wiener Zentralfriedhofs anfertigen zu lassen. Ein kleines Förderungsbudget stand zur Verfügung. Daneben wurde über den Hochschuljubiläumsfonds die Dokumentation und Aufarbeitung des Währinger Israelitischen Friedhofs gefördert. Beide Projekte, die umfangreiche Archivarbeiten in Wien und Jerusalem einschlossen, wurden 1992 abgeschlossen.

Die wechselvolle Geschichte der jüdischen Friedhöfe in Wien

Der früheste in Wien nachweisbare jüdische Friedhof befand sich im sogenannten *Greut* vor dem Kärntnertor. Er wurde nach dem Schreckensjahr 1421 (Wiener G'serah) demoliert; seine Grabsteine wurden als Baumaterial verwendet. Einzelne Grabsteinfragmente dieses Friedhofs befanden sich im alten Jüdischen Museum und wurden nach einem Beschluß des Wiener Rabbinate um 1905 in die Mauer des alten jüdischen Friedhofs in der Seegasse im 9. Wiener Gemeindebezirk eingemauert. Einige wenige Fragmente, die u.a. beim Bau der Neuen Hofburg gefunden wur-

den, sind bis heute im Bestand des Historischen Museums der Stadt Wien.

Der älteste in Wien existierende jüdische Friedhof ist der Alte Judenfriedhof in der Rossau (9., Seegasse 11). Er wurde bereits vor dem Jahr 1540 bis 1783 belegt. Hier fanden die großen Rabbiner Sabbatai Scheftel ben Rabbi Jesaia ha-Levi Horowitz (gest. 1660), Simson ben Josef Josel Wertheim (gest. 1724) und Issachar Berusch Eskeles (gest. 1753) ihre letzte Ruhestätte. Die Grabstätten dieser Rabbiner werden auch heute noch, oftmals in Nöten, besucht und verehrt. Eines der „Wunder“, wie sie heutzutage an den Gräbern dieser Rabbiner ebenso wie an Gräbern anderer großer Rabbiner noch geschehen, wird wie folgt berichtet: Eine orthodoxe Familie aus New York, Nachfahren des Rabbi Simson Wertheim, hatte lange vergeblich nach einer Braut für ihren Sohn gesucht. Sie flogen schließlich vor zwei Jahren nach Wien, beteten am Grab ihres berühmten Vorfahren und flogen nach New York zurück. Fünf Tage später wurde für den jungen Mann das ideale Mädchen gefunden; sie heirateten und haben jetzt ein kleines Kind.

Genauso imposant wie der Sarkophag des Rabbi Wertheim war auch der Sarkophag des „Kriegsfaktors“ Samuel ben Simeon Wolf Oppenheim (gest. 1703). Eine große Überraschung war, daß sich im Restbestand des alten Jüdischen Museums auch ein Aquarell aus dem Jahr 1890



Grabstelle des 1988 verstorbenen Kommerzialrates Max Berger, dessen Judaica-Sammlung den Grundstock des Jüdischen Museums der Stadt Wien bildet (Wr. Zentralfriedhof, Tor IV)

befindet, das die beiden Grabstellen zum Zeitpunkt ihrer letzten Restaurierung zeigt. Berühmt ist auch der „Fisch der Seegasse“, der sich bereits seit dem Jahr 1670 auf dem Friedhofsareal befindet.

Um ihn rankt sich die folgende Legende: Eine gute jüdische Hausfrau kaufte einmal für den Freitagabend auf dem Markt einen Fisch. Zuhause angekommen legte sie ihn auf den Tisch, nahm



Der Sarkophag der Adrienne Neumann (gest. 1911). Heute befindet sich der von Carl Wollek gestaltete Sarkophag im Innengarten des Historischen Museums der Stadt Wien

ein großes Messer und wollte ihm den Kopf abschlagen. Sie holte weit aus und schlug zu. In diesem Moment schrie der Fisch „SCHEMA ISRAEL“, das zentrale Gebet des Judentums, das man möglichst im Sterbemoment sprechen soll. Die gute Hausfrau hatte aber leider bereits zugeschlagen, der Kopf war ab. Sie lief ganz erschrocken zu ihrem Rabbiner, der dann entschied, daß der Fisch wie ein Mensch bestattet werden sollte.

Der Währinger Israelitische Friedhof (18., Sempergasse 64a) wurde im Zeitraum 1784–1884 belegt. Hier fanden berühmte Personen wie Heinrich Ritter von Sichrovsky (gest. 1866), Salomon Ritter von Mosenthal (gest. 1877),

Moritz Hartmann (gest. 1872), Israel Hönig von Hönigsberg (gest. 1808), Fanny und Adam Nathan Arnstein (gest. 1818 und gest. 1838) vorerst ihre letzte Ruhestätte. Im Zeitraum 1941–1943 wüteten die Nationalsozialisten auf dem Währinger Israelitischen Friedhof. Sie zerstörten 2008 Gräber und exhumierten familienweise vermutlich bis zu 500 Personen zu pseudowissenschaftlichen Vermessungszwecken. Ungefähr 60 berühmte Personen (große Rabbiner, Philanthropen, Schriftsteller, etc.) wurden damals von noch in Wien verbliebenen Juden exhumiert, zum Wiener Zentralfriedhof, Tor IV, gebracht und in Gruppe 14A/Reihe 13 und 14 wiederbeerdigt, um sie so dem

Zugriff der Nazis zu entziehen.

Auch für den Währinger Friedhof gibt es eine interessante Begebenheit: Der 1868 verstorbene Rabbi Zwi aus Kuttow hatte verfügt, daß ihm nach seinem Tod ein kleiner unscheinbarer Sandstein-Grabstein gesetzt werden solle. Doch seine Anhänger errichteten ihm einen „Prunkstein“ aus Granit. Am Tag nach der Aufstellung des Steins fiel dieser um und zersplitterte in viele Teile. Die Anhängerschaft des Rabbi Zwi aus Kuttow erschrak zutiefst und setzte ihm schließlich - ganz nach seinem Willen - einen kleinen, unscheinbaren Sandstein.

Die ersten Gespräche zwischen der Wiener Israelitischen Kultusgemeinde und der Stadt Wien

über den neu anzulegenden Wiener Zentralfriedhof fanden im Jahr 1868 statt. Nach vielen internen und externen Kämpfen kam es 1877 zur Unterzeichnung eines Pachtvertrags, der das Recht auf Selbstverwaltung und Bestand der Grabstellen auf Friedhofsdauer sichert. Im März 1879 fanden die ersten Begräbnisse auf dem Wiener Zentralfriedhof, Tor I/ Israelitische Abteilung statt. Rund 100.000 Personen sind auf diesem Friedhofsareal in ca. 60 000 Gräbern begraben. Neben prominenten Familien wie dem Wiener Zweig der Familie Rothschild, den „Kohlen-Gutmans“ und den Brüdern Gerngross fanden hier große Rabbiner und Oberrabbiner wie Adolf Jellinek (gest. 1893), Moritz Güdemann (gest. 1918), zwi Perez Chajes (gest. 1927), Adolf Schwarz (gest. 1931) u.a., große Kantoren wie Salomon Sulzer (gest. 1890) und Josef Goldstein (gest. 1899), viele Wissenschaftler, Schriftsteller, berühmte Künstler und Musiker ihre letzte Ruhestätte. Auch für Kunsthistoriker hat dieses Friedhofsareal seinen Reiz: hier wurden diverse Entwürfe für Mausoleen und Gräfte der beiden heute von der Kunstgeschichte wiederentdeckten - jüdischen Architekten und Kultusvorstände Wilhelm Stiassny (gest. 1910) und Max Fleischer (gest. 1905) verwirklicht. Weitere berühmte Architekten von Grabstellen sind interessant: Kolo Moser, Josef Maria Olbrich, Oskar Strnad, Oskar Wlach, Carl Wollek, Stefan Fayans.

Das später mehrfach erweiterte Areal des „Neuen Israelitischen Friedhofs“, Tor IV - Wiener Zentralfriedhof wurde 1911 erworben. 1915 fand das erste Begräbnis statt. 1916/1917 wurde die provisorische Zeremonienhalle ihrer Bestimmung übergeben. 1926-1928 wurde die neue große Zeremonienhalle erbaut, die wie die 1878/1879 bei Tor I/Israelitische Abt. errichtete Zeremonienhalle, in der sogenannten Kristallnacht gesprengt wurde. Erst 1967 wurde die Zeremonienhalle bei Tor IV wiederaufgebaut und ihrer alten Bestimmung übergeben. Die Glasfenster der restaurierten Halle wurden von Heinrich Sussmann (gest. 1986) geschaffen. Sie zeugen wie auch die vielen verschiedenen Massengräber, Exhumierungsgräber, Urnengräber (an die Familien aus den Konzentrationslagern zurückgeschickte Asche) und einer Grabstelle für angebrannte und in der sogenannten „Kristallnacht“ geschändete Torarollen von der Verfolgung, Vertreibung und Ermordung während der Schoa.

Der 1877 angelegte jüdische Friedhof in Floridsdorf ist nur von lokaler Bedeutung. Interessant ist aber der Grabstein des Motorradfahrers Hans Grünwald, der 1925 starb. Der Stein zeigt ein Motorrad.

Der Döblinger Friedhof, der 1885 angelegt wurde und sich zu einem Nobelfriedhof entwickelte, beherbergt auch eine Israelitische Abteilung. Hier liegt das Familiengrab der Familie Herzl.

Theodor Herzl (gest. 1904) wurde gleich nach der Gründung des Staates Israel nach Jerusalem überführt und auf dem Mount Herzl beigesetzt. Das Familiengrab auf dem Döblinger Friedhof, das weiterhin die Gebeine der Eltern Theodor Herzls enthält, wird als Ehrengrab von der Stadt Wien gepflegt.

Anders als auf rituell geführten Friedhöfen ist in der Israelitischen Abteilung des Döblinger Friedhofs die Existenz der Grabstellen nicht auf ewige Zeiten oder zumindest auf Friedhofsdauer gesichert. Hier wurden während der letzten Jahre immer wieder jüdische Grabstellen aufgelassen. Die Grabsteine, die nach jüdischer Tradition dem Toten selbst gehören, wurden ebenso wie die Gebeine zum Wiener Zentralfriedhof, Tor IV gebracht. Nur der von Carl Wollek entworfene Sarkophag der 1911 verstorbenen Adrienne Neumann fand schließlich seinen letzten Platz im Innengarten des Historischen Museums der Stadt Wien.

Dem Plakat zur Ausstellung ist eine Zeichnung des Wiener Künstlers John Meyer aus seinem Zyklus „Mazzewoth“ zugrundegelegt.

Jüdisches Museum der Stadt Wien

Seitenstettengasse 4

1010 Wien

Tel. 0222 - 535 04 31

Öffnungszeiten: So. - Do. 10.00

Uhr - 17.00 Uhr

(Gruppenführungen nach Voranmeldung möglich)

MUSEUMS- Positionen. Bauten und Projekte in Österreich.

Hrsg.: August Sarnitz
Salzburg: Residenz
Verlag, 1992.

In vielfacher Hinsicht ist das zeitgenössische Museum ins Gerde und vor allem ins Blickfeld der interessierten Öffentlichkeit gerückt. An signifikanten Stellen vieler Städte entstehen moderne Museen, oder es sind nach aktuellstem Architekturverständnis Jahrhundertprojekte geplant. So auch in Österreich, wo jüngst zu einer sehr konstruktiven Ausstellung ein ebensolches Begleitbuch erschienen ist, das in eindrucksvoller Weise aufzeigt, was die Architektur in Österreich im aktuellen Museumsbau zuwege bringen kann.

Auch wenn manches zuweilen kritisch diskutiert wird und die Zugangsmöglichkeiten nicht immer ganz leicht sind, hat der Museumsbau in Österreich Beispiele von signifikanter Aktualität und Bedeutung und kann leicht mit internationalen Architektursergebnissen Schritt halten, sofern nicht ohnehin die österreichischen

Architekten gerade vom Ausland hochgewürdigt werden und, mit entsprechenden Bauten beauftragt, subtilste Baukunst „schöpfen“

Das Buch „MUSEUMS-Positionen. Bauten und Projekte in Österreich“ gibt nicht allein Aufschluß über die Museums-Positionen in Österreich im Blickfeld des Museums als „Kulturmaschine“, sondern zeigt Querverweise, beispielsweise zu Frankfurt, auf, wo in den letzten zehn Jahren, im übrigen auch von österreichischen Architekten, signifikante Baupositionen angegeben wurden.

Eine Reihe von Autoren (Dieter Ronte, Mario Terzic, Dieter Bogner u.v.a.) versuchen in subtiler Annäherung an ein heikles Thema, die Museums-Positionen darzustellen. Gleichzeitig werden ebenso feinsinnig sehr klare Strukturen eines möglichen Museumsbaues der Gegenwart mit Perspektiven für die Zukunft aufgezeigt. Auch wenn die Ausstellung zum Thema in Wien nur einen Tag besucht werden konnte (sie ist als Wanderausstellung konzipiert), so kann hier beleghaft in die österreichische Baukunst Einblick genommen werden (Kunsthau Bregenz, trigon Museum Graz, Museumsquartier Wien, Technisches Museum Wien, Jüdisches Museum der Stadt Wien, Österreichisches Museum für angewandte Kunst Wien, Kunsthalle Wien...).

Der Sinn derartiger Bücher ist es auch, die Diskussion um aktuelle Baukunst wach zu halten und

gleichzeitig Interessierten ein Kompendium in die Hand zu geben, das es möglich macht, auch im öffentlichen Diskurs sinnvoll mitzuhalten.

Darüber hinaus ist das Buch gleichzeitig Beleg für den internationalen baukünstlerischen Standard, zudem die meist sehr seriösen Aufsätze - ins Englische übertragen - das Bauverständnis und -verhältnis in Österreich im Bereich Museumsbau verdeutlichen.

Peter Kraml

Erlebnis Museum.

**Handbuch für Besucher
mit Behinderungen**

zusammengestellt von

Lotte E. Sturm.

Hrsg. vom Sekretariat

**für gemeinsame Kulturarbeit
in NRW Kulturhandbücher**

NRW, Band 2

Essen: Klartext, 1992

broschiert, ca. ÖS 150,—

Im Naturhistorischen Museum Wien wird mit der Ausstellung „Dialog im Dunkeln“ der Versuch unternommen, sehenden Menschen die Wahrnehmungswelt der blinden Menschen zu vermitteln, mit dem Ziel, mehr Verständnis für die Welt behinderter Menschen und deren Probleme zu finden.

In Nordrhein-Westfalen setzt man sich jetzt mit der Frage „Welche Erfahrungen machen Behinderte, wenn Sie ein Museum besuchen?“ auseinander.

Erst seit wenigen Jahren beginnen sich die Museen bewußt auch für „benachteiligte“ Besuchergruppen zu öffnen.

Ein Handbuch gibt Auskunft über jene Museen in Nordrhein-Westfalen, die so ausgestattet sind, daß sie auch von behinderten Menschen ohne größere Schwierigkeiten besucht werden können.

Eine übersichtlich gestaltete Auflistung der Museen informiert sehr sachlich und präzise über bauliche Gegebenheiten, Zufahrtsmöglichkeiten, persönliche Betreuung und besondere Angebote. Auch wenn keine speziellen Einrichtungen vorhanden sind, wurde getestet wie weit es z.B. für Rollstuhlfahrer möglich ist, die Sammlungen zu besichtigen. So heißt es etwa bei der Auto-Sammlung Gut-Hand: „Keine behindertengerechte Einrichtung, Rollstuhlfahrer können jedoch 60-70% der Sammlung gut einsehen.“

Die Auflistung und Kurzbeschreibung der Museen wird ergänzt durch Adressen von Verbänden, Vereinen und Hilfsorganisationen für Behinderte. Das Handbuch ist aber nicht nur als Museumsführer und Ratgeber konzipiert: Aufsätze, die sowohl Erfahrungsberichte als auch allgemeine Betrachtensweisen zum Thema beinhalten, machen das Buch auch für nicht direkt Betroffene attraktiv. Museumsmitarbei-

ter können dieser Publikation viele Anregungen zur behindertengerechten Ausstattung von Museen und Ausstellungen entnehmen.

Museum und Denkmal pflege

Bericht über ein internationales Symposium, veranstaltet von den ICOM- und ICOMOS-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 30. Mai bis 1. Juni 1991 am Bodensee.

Hrsg.: Hermann Auer.

Auf über 200 Seiten werden folgende Bereiche mit zahlreichen Aufsätzen abgedeckt: Baudenkmäler als Museen; Museen in Baudenkmälern; Museen als Denkmäler; Zwischen Museum und Denkmal; Freilichtmuseen und Denkmalpflege

Dokumentationen Diskussionen und ein Teilnehmerverzeichnis runden das Angebot ab.

ICOM-Mitglieder können diese Publikation über das ICOM Nationalkomitee zum Preis von öS 150,-

Das Kunst museum -

Schauplatz und For- schungsstätte für die Kunst

In der ersten Maiwoche wird das Museum für angewandte Kunst nach der Generalsanierung neu eröffnet. Dieser Anlaß wird ganz im Sinne des Kunstmuseums mit Performances, Künstlergesprächen, Workshops und Führungen gefeiert. Die Eröffnung kann also symbolisch für die Intention des Hauses gesehen werden, das ein „aktiver Ort der Begegnung“ sein will.



MAK-Österr. Museum für angewandte Kunst

Um dies zu gewährleisten wurde der Vortragssaal restauriert und zu einem audio-visuellen Veranstaltungsraum umgebaut. Der Raum ist für Symposien, Kunst-, Architektur- und Design-

gespräche sowie für spezielle Events geeignet.

Ein autonomes Kaffee-Restaurant mit eigenem Eingang für die Gestaltung zeichnet Hermann Czech verantwortlich - bietet für Museumsbesucher-, mitarbeiter und Kaffeehausbesucher gleichermaßen Raum zum Kommunizieren und Konsumieren.

Eine Kunst- und Buchhandlung und ein Designshop runden das Angebot des Museums ab.

Über die Neugestaltung der MAK-Schausammlung, für die renommierte Künstler eingeladen wurden, haben wir in Neues Museum 2/1992 ausführlich berichtet.

Ein Blumen- strauß für Waldmüller

Stilleben Ferdinand Georg Waldmüllers und seiner Zeit

Österreichische Galerie,
Oberes Belvedere
bis 31. Mai 1993

Die Österreichische Galerie im Belvedere feiert den 200. Geburtstag von Ferdinand Georg Waldmüller (1793-1865) mit einer Ausstellung zum Thema Stilleben. Ein wichtiger Bereich im



Ferdinand G. Waldmüller „Stilleben mit Rosen“, Leuchter und Glas, 1831 Öl/Holz, 31 x 26 cm Österr. Galerie Wien

Werk Waldmüllers und seiner unmittelbaren Umgebung erfährt somit erstmalig eine eingehendere Auseinandersetzung. Dies wird in über 50 Gemälden, darunter ca. 20 Werken des berühmten österreichischen Biedermeier-Malers vorgeführt. Neben Leihgaben aus privaten und öffentlichen Sammlungen laden vor allem die hervorragenden Stilleben des 19. Jahrhunderts aus dem Bestand der Österreichischen Galerie zum Studium und zum Genuß ein.

Stilleben, die Waldmüller als Kustos der Gemädegalerie der Akademie der bildenden Künste betreute, und Werke der frühen Niederländer, die ihm aus Betrachtungen in der ehemaligen kaiserlichen Sammlung Anregungen geboten haben mögen, so zum Beispiel von Willem van Aelst und Jan Fyt, von Rachel Ruysch und Jan van Huysum, sind zu sehen.

Die Wiener Stillebentradition des 18. Jahrhunderts und die Rezeption der niederländischen Vorbilder des 17. und 18. Jahrhunderts in der Wiener Blumenmalerei des Biedermeier sind beispielhaft vertreten.

Die reiche Vielfalt der Bildsprache Ferdinand Georg Waldmüllers wird mit 14 Stilleben gezeigt, die brillant die Wiedergabe von Oberfläche und Stofflichkeit bei Obst, Metall, Spitzenpracht oder Blütenkelchen erleben lassen. Daneben veranschaulichen Figurenbilder mit stillebenhaften Elementen diese in seinem Werk stets angestrebte Verbindung. Bilder der wichtigsten Zeitgenossen lassen Waldmüllers Kunst im Rahmen des gleichzeitigen Wiener Kunstschaffens klar profiliert hervortreten. Seine Wirkung auf dem Gebiet der Stilleben und Blumenmalerei wird mit Werken einiger Schülerinnen wie Rosalia Amon, Johanna Fischer und Pauline Koudelka-Schmerling illustriert.

Zu dieser Ausstellung erscheint ein reich bebildeter Katalog.

Führungen und Ausstellungsgespräche: Dienstag: 14.30 Uhr; Samstag: 11 Uhr; Sonntag: 14 Uhr (Englisch).

Für Schulklassen gibt es Ausstellungsgespräche. „Spielerische Kunstbegegnungen“ an 6 Nachmittagen im März: Dienstag: 15.30 Uhr und Samstag: 14 Uhr Familien- Geburtstagsfest für Waldmüller am Sonntag, 24. April 1993, 11 - 13 Uhr und 14 - 16 Uhr

mit Suchspiel, Stillebenwettbewerb und Preisen für die jüngsten Museumsbesucher.

Information und Anmeldung: 0222 / 78 41 58 - 29, 48

Ausstellung Georg Raphael Donner

Zum 300. Geburtstag

Erstmals seit nunmehr 100 Jahren findet eine Ausstellung statt, die dem größten österreichischen Bildhauer, Georg Raphael Donner, gewidmet sein wird. Die 1893 von Albert Ilg im Wiener Künstlerhaus veranstaltete Schau umfaßte nicht nur Donners Werk, sondern auch seinen Kreis, um die Skulptur des 18. Jahrhunderts im Radius abzustecken. Auch die Ausstellung der Österreichischen Galerie ist umfassender und bezieht Vorläufer und Folgen von Donner mit ein, da dieses Gebiet vielfach unbekannt und auch heute weitgehend unerforscht ist. Zentrum der Schau wird der sogenannte „Mehlmarktbrunnen“ sein, der 1739 im Auftrag des Magistrats der Stadt Wien ausgeführt wurde. Dieses Hauptwerk Donners wurde aus ästhetischen und konservatorischen Gründen nach dem Ersten Weltkrieg zur Eröffnung des Barockmuseums im Marmorsaal des Unteren Belvedere aufgestellt.

Um diesen Mittelpunkt werden Großplastiken, Kleinplastiken und Statuetten sowie Reliefs zur Aufstellung gelangen, um das Lebenswerk dieses bis in den Klassizismus hinein vorbildlichen Künstlers aufzuzeigen, das über seinen Schüler Oeser, über den Kunsttheoretiker Johann Joachim Winckelmann, bis zu Johann Wolfgang Goethes Kunstphilosophie beeinflussend gewirkt hat.



Georg Raphael Donner Mehlmarktbrunnen in Wien. Providentia (1739) Blei Österr. Sal., Unteres Belvedere, Wien

Über Donners Bruder Matthäus wird die Distribution dieses Formenkanons über das Bildungsgut der kaiserlichen Akademie in Wien verfolgt.

Leihgaben u.a. aus Berlin, Köln, Bratislava, Budapest, Prag, Vaduz, St. Petersburg und Cleveland werden zur Verfügung gestellt; 10 Mitarbeiter aus Österreich, Ungarn, ČSFR, Deutschland und Frankreich werden die verschiedenen Gebiete der europäischen Plastik der Zeit abdek-

ken. Abgesehen von der wissenschaftlichen Bearbeitung dieses Themas wurde der renommierte Ausstellungsarchitekt Johann Kräftner gewonnen, die Schau optisch zu präsentieren bzw. einzurichten, um diese problematische Materie dem Publikum nahe zu bringen. Insgesamt werden ca. 200 Objekte Donners und seiner näheren Umgebung gezeigt.

Die Ausstellung, die unter der wissenschaftlichen Leitung von Michael Krapf steht, ist ab 25. Mai bis Ende September 1993 im Unteren Belvedere zugänglich.

Kolloquium 1. und 2. Juli „Georg Raphael Donner - Einflüsse und Auswirkungen seiner Kunst“

Ein internationales Kolloquium, veranstaltet von der Österreichischen Galerie und vom Institut für Kunstgeschichte, Universität Wien. Wesentlich wird sein, das eigenhändige Werk Donners von jenem der Schüler, vermittelt durch Matthäus Donner an der kaiserlichen Akademie in Wien, und der Nachfolger abzusetzen.

*Anmeldung: Prof. Dr. Ingeborg
Schemper
Institut für Kunstgeschichte/ Universität Wien
Universitätsstraße 7, 1010 Wien*

Der Österreichische Museumspreis 1992

Das Museum der Begegnung in Schmieding bei Wels hat den diesjährigen Österreichischen Museumspreis zuerkannt bekommen. Damit wird zum vierten Mal ein Museum mit diesem begehrten Preis ausgezeichnet. Der Museumspreis versteht sich als eine Anerkennung für herausragende Museumseinrichtungen. Das Museum Lauriacum in Enns hat diesen Preis vor drei Jahren als erstes Museum bekommen. Damit geht zum zweiten Mal der österreichische Museumspreis nach Oberösterreich.

Das Museum der Begegnung in Schmieding neben dem weit über die Grenzen bekannten Vogelpark beschäftigt sich mit fremden Kulturen und Bräuchen. In sehr anschaulicher Weise und vor allem für Jugendliche (Schulen) besonders geeignet, hat es sich in den letzten Jahren nicht nur für Oberösterreich bewährt. Die Museumsanlage bietet dem Naturinteressierten ein breitgefächertes Angebot und dem allgemein orientierten Museumsbesucher gute Einstiegsmöglichkeiten in ein Museumskonzept mit Zukunftsperspektive.

Einen ausführlichen Bericht über das ausgezeichnete Museum finden Sie in der nächsten

Ausgabe des Neuen Museums voransichtlich im Juni 1993.

Internationale Sommerschule für Museologie (ISSOM) in Brünn

Vom 2. 30. Juli findet zum siebenten Mal die Internationale Sommerschule für Museologie statt. Gemeinsam mit dem Moravian Museum veranstaltet die Masaryk Universität diesen Lehrgang für Museumsmitarbeiter und Museumsinteressierte.

Theoretische Grundlagen der Museologie stehen ebenso auf dem Programm wie praktische Übungen, die zeigen, daß eine museologisch fundierte Annäherung an Problemstellungen deren Lösung erleichtert.

Die Lehrenden sind international anerkannte Fachleute, und wie die Erfahrungen in den letzten Jahren zeigten, kamen auch die Teilnehmer aus der ganzen Welt. Der Grundstein für zukünftige Kooperationen weit über die Landesgrenzen hinaus wurde und wird bei der Sommerschule gelegt.

Die Kurse werden in englischer und französischer Sprache abgehalten.

Anmeldungen sollen bis spätestens

30. April erfolgen!
 ISSOM Sekretariat
 Masaryk Universität
 Zerotínovo nám. 9
 60177 Brno, Czech Republic
 Tel.: +42 5 2136237
 FAX + 42 5 2136266

Kunst und Gesellschaft

Symposium zur Vermittlung Bildender Kunst

Wir stehen am Beginn eines radikalisierten Medienzeitalters. Der Wertewandel hat voll eingesetzt und verläuft in zwei Richtungen:

Einerseits befinden wir uns in einer mediatisierten Welt, reglementiert durch Computer und elektronische Bildvernetzung, andererseits ist der Mensch in einer Regressionsbewegung auf Mythensuche.

Für die Kunstvermittler wird es immerschwerer, diesen beiden Tendenzen gerecht zu werden, ohne in zumindest persönliche Konfliktstellungen zu geraten. Denn auch die Kunst ihrerseits macht es dem Kunstvermittler nicht leicht, allgemeingültige Rahmenbedingungen der Vermittlung zu schaffen.

Es ist daher die Fragestellung angebracht, in welcher Hinsicht Kunst noch vermittelt werden soll, und ob es überhaupt sinnvoll ist *jeden* an die „Futterschüssel“ zu bringen? Auch wenn der Museumsboom das wachsende Interesse an Kultur im allgemeinen signalisiert, so steht demgegenüber vielfach die Frage, ob sie nicht ohnehin ein Bereich von Minderheiten für Minderheiten ist?

Geht man davon aus, daß die Kunst unter besonderen Perspektiven einem kulturellen Grundbedürfnis des Menschen entspricht, dann wird es aber auch notwendig sein, entsprechend den Zeitläufen adäquate Akzente der Vermittlung zu setzen.

Die Vermittelbarkeit von Kunst und wie diese geschehen kann, das ist das Anliegen des Symposiums für Kunst und Gesellschaft, das in Linz vom 4. bis 7. Mai dieses Jahres stattfinden wird. Mit einer Reihe von Fachleuten werden unterschiedlichste Aspekte der Kunstvermittlung referiert und diskutiert. Die Fachleute und Künstler kommen aus Österreich und Deutschland.

Organisiert hat dieses Symposium der Verein für Kunst und Gesellschaft in Linz.

*Information und Anmeldung:
 Verein „Kunst und Gesellschaft“,
 Abergstraße 42, 4040 Linz; Tel.
 0732/2354543*

DADAutriche - DADAustria 1907 - 1970

7. April bis 6. Juni 1993 im Tiroler Landesmuseum Ferdinandeam

Der Bogen der Ausstellung DADAutriche/DADAustria ist in zeitlicher Hinsicht weit gespannt. Er umfaßt die historische Dada-Bewegung ebenso, wie deren Verbindung zum aufkommenden Surrealismus und anderen, ähnlichen Stilen und Tendenzen. Die Ausstellung dokumentiert was Dada war und ist und zeigt, welche Wege verwandte Künstler in Österreich gingen und gehen. Sie gibt damit auch ein Bild österreichischer Kunst und Literatur, deren Genese ohne den „Urgrund aller Kunst“ (Hans Arp), d. h. ohne Dada nicht erfolgt wäre.

DADA in Österreich war bisher ein weißer Fleck auf der kunstgeschichtlichen Landkarte der Aufarbeitung des europäischen Dadaismus.

Lediglich das Treffen in Tarrenz bei Imst fand durch Max Ernsts autobiographische Notizen „Wahrheitsgewebe und Lügengewebe“ (1962-1975) Eingang in die kunstwissenschaftliche Literatur:

„1921 Der Sängerkrieg in Tirol. Sommerferien in Tarrenz

bei Imst mit Tzara, Arp und deren respektiven Freundinnen. ‚Die Leimbereitung aus Knochen‘ Ein Manifest: ‚Dada im Freien‘ und andere Kostbarkeiten. Mit der Ankunft Andre Bretons geht die Ferienstimmung plötzlich zu Ende.“

Ein wesentlicher Impuls für „DADAutriche“ kommt in erster Linie der Dokumentation „DADA 21/22“ von Raoul Schrott zu, in der der Autor erstmals den Aufenthalt der Dadaisten in Tirol in den Jahren 1921 und 1922 umfassend aufbereitet hat.

Auf diese Dokumentationen und Darstellungen fußend geht „DADAutriche 1907-1970“ jedoch erstmals allen Spuren und Begegnungen nach, die sich seit der Geburt des Dadaismus sowohl zwischen dieser Kunstrichtung als auch dem Surrealismus ergeben haben.

Dabei gelangt der prädadaistische Beitrag von Oskar Kokoschka, Albert Ehrenstein und Emil Szittyta ebenso zur Ausführung wie der aktive Anteil von Max Oppenheimer und Walter Serner am Züricher Dadaismus.

Ein zentrales Anliegen bildet die Darstellung von „Dada in Tirol“, das mit einer Reihe von Dokumenten und auch mit einem Exkurs auf Dada Köln, Paris und Hannover aufbereitet wird. Ebenfalls dokumentiert wird der in Tirol vollzogene Übergang von Dada zum Surrealismus.

DADA in Österreich geht vorerst von der nationalen Zugehörigkeit einiger der Hauptver-

treter des europäischen Dadaismus, wie z. B. Raoul Hausmann oder Walter Serner, zum Österreich vor 1918 aus. Ebenfalls werden Aktivitäten der ungarischen Exilanten um Lajos Kassák im Wien der 20er Jahre und Raoul Hausmanns Bedeutung für den Berliner Dadaismus und in der Folge auch für die Wort- und Bildkunst der „Wiener Gruppe“ (Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm, Wiener) oder die Protagonisten einer „Visuellen Poesie“ in Österreich (Gappmayr) dargestellt.

„DADAutriche 1907-1970“ stellt den Versuch dar, sowohl Österreichs Beitrag zum europäischen Dadaismus und Surrealismus nachzugehen als auch umgekehrt den Einfluß von Dadaismus und Surrealismus auf die österreichische Kunst in einer umfassenden Ausstellung darzulegen.

„DADAutriche“, das bedeutet aber auch die Darstellung jener zwischen Futurismus, Dadaismus und Konstruktivismus angesiedelten Strömungen der Kunst im Wien der 20er Jahre, die mit den Begriffen „Wiener Kinetismus“ (E. G. Klien), den Namen der ungarischen Exilkünstler und Schriftsteller um die Zeitschrift „MA“ (Lajos Kassak, Bela Uitz, Sandor Bortnyik, Sandor Bart usw.) verbunden sind.

Und „DADAutriche“ beinhaltet schließlich auch einen kurzen Ausblick auf die postdadaistischen als auch phantastischen Positionen der österreichischen Kunst nach

1945 („Hundsgruppe“, „Wiener Phantastischer Realismus“, Adolf Frohner, Franz Terber usw.).

Ein Ausblick, der die in der österreichischen Kunst nach 1945 erfolgte Reflexion von Dada und Surrealismus knapp und ohne Anspruch auf Vollständigkeit umreißt und bewußt mit dem Ende der 60er Jahre endet.

Zur Ausstellung erscheint ein Katalog mit Beiträgen von Eva Bajkay, Günther Dankl, Ludger Derenthal, Bernhard Echte, Adelheid Koch, Thomas Milch, Jürgen Pech, Raoul Schrott, Manfred Steinlechner, Maria Stolbe, Armin A. Wallos, Peter Weiermair, Ute Wiedner
Hrsg. von Günther Dankl und Raoul Schrott, Haymonverlag, Innsbruck.



Tristan Tzara, Hans Arp und Otto Flake in der Anichstraße, Innsbruck. 1921 Stiftung Hans Arp und Sophie Taeuber Arp e.V., 5481 Rolandseck

Burgenland

Museum Österr. Kultur

A-7000 Eisenstadt,
Joseph-Haydn-Gasse 1
täglich außer Montag: 10-17 Uhr
Hokuspokus - Zauberkunst
30.3.-26.10.1993

Kärnten

Museum der Stadt Villach

A-9500 Villach,
Widmannngasse 38
täglich: 10-16.30 Uhr
Paracelsus 1493/1993
15.5.-31.10.1993

Niederösterreich

Landesmuseum

A-1010 Wien, Herrengasse 9
Dienstag-Freitag: 9-17 Uhr,
Samstag: 12-17 Uhr,
Sonntag: 10-13 Uhr
Ekelige Tiere? - Wunderwelt
heimischer Weichtiere
bis 11.4.1993
Lebensraum Eichenwald
Mai bis Dezember 1993
Retrospektive Franz Kaindl
bis 10.11.1993
Altes Zinn und modernes
Design,
bis 18.4.1993
Retrospektive Walter Eckert -
Grete Yppen
18.5. bis Mitte August 1993

Blau-Gelbe-Galerie

A-1010 Wien, Herrengasse 21

Montag-Freitag:
10.30-17.30 Uhr,
Samstag: 10-13 Uhr, Sonntag
geschlossen
Schwarzes Licht - Ivan Kafka
bis 11.4.1993
Ikonen - Bilder aus Griechen-
land
16.5.-10.10.1993

Stadtmuseum St. Pölten

A-3100 St. Pölten, Prandtauer-
straße 2
Dienstag-Samstag: 10-17 Uhr,
Sonntag: 9-12 Uhr

Dokumentationszentrum für moderne Kunst in NÖ.

A-3100 St. Pölten, Prandtauer-
straße 2
Dienstag-Samstag: 10-17 Uhr,
Sonntag: 9-12 Uhr
Günther Wieland
bis 28.3.1993
10 Jahre Galerie im Kulturverein
Oberschützen
bis 28.3.1993

Schloßhof und Schloß Nie- derweiden, Marchfeld

A-2294 Schloßhof
während der Ausstellung täglich:
10-17 Uhr (Kassaschluß)
Elisabeth/Erzsébet
Majestät, Mensch und Mythos
Kaiserin von Österreich, Königin
von Ungarn
4.4.-31.10.1993
Zauberfarben - Farbenzauber
Glas vom Biedermeier zum Art
Déco (Technisches Museum
Wien)

Oberösterreich

Landesmuseum

Francisco Carolinum
A-4020 Linz, Museumstraße 14
täglich außer Montag: 9-18 Uhr,
Samstag, Sonn- und Feiertag:
10-18 Uhr
Dietmar Brehm
bis 18.4.1993
Gruppe junger Künstler
Multiple
28.4.-30.5.1993
Ars electronica
Genetische Kunst - künstliches
Leben
14.6.-11.7.1993

Schloßmuseum

A-4010 Linz, Tummelplatz 10
Dauerausstellung
Dienstag-Freitag: 9-17 Uhr,
Samstag: 10-17 Uhr, Sonntag: 10-
16 Uhr
Kultur im ORF, multimediale
Schau
Der ORF als innovativer Kultur-
produzent und Vermittler für
neue Kunst
5.4.-8.5.1993
Alltagsbilder
26.5.-26.9.1993

Neue Galerie der Stadt Linz

A-4040 Linz, Blütenstraße 15
täglich: 10-18 Uhr, Donnerstag:
10-22 Uhr
Roman Scheidl
Zeichnungen, Aquarelle
bis 18. April 1993
Jan Voss
Gemälde, Arbeiten auf Papier,
Keramiken

18.3. - 29.5.1993
Stefan Szcesny
Arbeiten auf Papier

22.4.-29.5.1993
Peter Kubovsky
Zeichnungen, Pastelle
3.6.-31.7.1993

Stadtmuseum Linz - Nordico
A-4020 Linz, Bethlehemstraße 7
täglich außer Montag: 10-18 Uhr
Niederländische Zeichnungen
des 17. und 18. Jahrhunderts
bis 28.3.1993

**Museum Industrieller
Arbeitswelt**
A-4400 Steyr,
Wehrgrabengasse 1-7
Das Museum ist derzeit wegen
Ausstellungsumbau geschlossen.
!INFO! Eine Geschichte des
Computers
ab 30.4.1993

Museum Lauriacum
A-4470 Enns, Hauptplatz 19
täglich außer Montag: 10-12 Uhr
u. 14-16 Uhr

Stadtmuseum Wels
A-4601 Wels,
Pollheimerstraße 17
Dienstag-Freitag: 10-17 Uhr,
Samstag,
Sonn- und Feiertag: 10-12 Uhr
Römische Kleinschriften
bis 28.3.1993

Burgmuseum Wels
A-4601 Wels, Burggasse 13
Dienstag-Freitag: 10-17 Uhr
Samstag, Sonn- und Feiertag:
10-12 Uhr

Wels im Bild
2.4.-6.6.1993

Jugendgalerie
A-4601 Wels, Burggasse 13
Malschule des Ateliers Wels
bis 18.4.1993

Galerie der Stadt Wels
A-4601 Wels,
Pollheimerstraße 17
Markus Geiger
bis 11.4.1993
Karoly Klimó
22.4.-16.5.1993

Stadtmuseum
A-4601 Wels,
Pollheimerstraße 17
Urgeschichtliche Nachrichten
aus NÖ
16.4.-29.8.1993

Salzburg

Rupertinum
A-5010 Salzburg, Wiener-
Philharmoniker-Gasse 9
täglich außer Montag:
10-17 Uhr,
Mittwoch: 10-21 Uhr
Horst P. Horst
bis 18.4.1993
Bilder von Bildern
bis 28.3.1993
Paul Flora
bis 12.4.1993

Salzburger Museum
Carolino Augusteum
A-5020 Salzburg,
Museumsplatz 6
täglich außer Montag: 9-17 Uhr,

Dienstag und Freitag: 9-20 Uhr
Das Gräberfeld von Uttendorf
bis 9.5.1993
Walter Brendel - Bilder aus den
Jahren 1955/56
bis 2.5.1993

Steiermark

Landesmuseum Joanneum
A-8010 Graz, Raubergasse 10
Montag-Freitag: 9-16 Uhr,
Samstag, Sonn- und Feiertag:
9-12 Uhr

Abteilung für Kunstgewerbe
A-8010 Graz, Neutorgasse 45
Missoni
Mitte April bis Juni

**Neue Galerie am
Landesmuseum Joanneum**
A-8010 Graz, Sackstraße 16
Montag-Freitag: 10-18 Uhr
Samstag, Sonn- und Feiertag:
10-13 Uhr
Heimo Zobernig
bis 21.3.1993

Stadtmuseum Graz
A-8010 Graz, Sackstraße 18
Dienstag: 10-21 Uhr,
Mittwoch-Samstag: 10-18 Uhr
Sonn- und Feiertag: 10-13 Uhr
Friederike J. Nestler-Rebeau -
Art nowhere, Lebensräume -
Kunsträume
bis 28.3.1993
50 Jahre Stalingrad Not, Tod
und Elend
bis 28.3.1993

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
Österr. Graphikwettbewerb;
Innsbruck 1993
bis 28.3.1993
Sicht der Dinge
31.3.-3.10.1993
DADA-Bewegung in Europa
7.4.-6.6.1993
Bayerisch-tirolische G'schichten
Tiroler Landesausstellung 1993
Kufstein
15.5.-31.10.1993
Vom Naturstein zum Schmuck-
stein
(Zeughaus)
26.5.-3.10.1993

Vorarlberg

Vorarlberger Landesmuseum

A-6900 Bregenz,
Kornmarktplatz 1
150 Jahre Fotografie
Memoria del Tiempo in Mexiko
bis 25. April 1993

Jüdisches Museum Hohenems

A-6845 Hohenems,
Schweizer Straße 5
Mittwoch-Samstag: 10-17 Uhr
Dauerausstellung: Dokumenta-
tion zur Geschichte der Juden in
Hohenems
Chaimowicz
Lieber Papa! Ein Kind sieht den

Zweiten Weltkrieg und schickt
dem Vater Karten ins Gefängnis
März-Mai 1993

Wien

Graphische Sammlung Albertina

A-1010 Wien,
Augustinerstraße 1
Montag, Dienstag und
Donnerstag: 10-16 Uhr,
Mittwoch: 10-18 Uhr,
Freitag: 10-14 Uhr
Samstag und Sonntag: 10-13 Uhr
Albrecht Dürer -
Die druckgraphischen Zyklen
Apokalypse-Marienleben-
Passion
bis 25.4.1993
Polnische Graphik
bis 25.4.1993

Historisches Museum

A-1010 Wien, Karlsplatz 4
täglich: 10 - 18 Uhr
„Denn die Schatten sind farbig“
Französische Impressionisten
aus dem Pusckin-Museum,
Moskau
bis 25. 4.1993
Ferdinand Georg Waldmüller
zum 200. Geburtstag
bis 30. Mai 1993
Eduard Angeli
1.4.-30.5.1993
Das Rote Wien
17.6.-5.9.1993

Jüdisches Museum der Stadt Wien

A-1010 Wien,

Seitenstettengasse 4
Sonntag bis Donnerstag:
10-17 Uhr
Hunderttausend Steine
bis 9.5.1993

Kunsthistorisches Museum

A-1010 Wien, Burgring 5
täglich außer Montag: 10-18 Uhr
Dienstag und Donnerstag: 10-21
Uhr
Die Portugiesen in Indien
Die Eroberung des Dom João de
Castros auf Tapisserien
bis 12.4.1993
Von Bruegel bis Rubens
Das goldene Jahrhundert der
flämischen Malerei
Die Antwerpener Malerschule
1550 bis 1650
2.4.-20.6.1993
Messensee-Infantinnen-
Velazquez
26.5.-27.6.1993
Gold aus Kiew
120 Meisterwerke aus der Zeit
der Skythenherrschaft bis zur
Christianisierung der Ukraine.
6.6.-31.7.1993

Künstlerhaus Wien

A-1010 Wien, Karlsplatz 5
täglich: 9-18 Uhr, Donnerstag
9-21 Uhr
Die Welt der Maya
Archäologische Schätze aus drei
Jahrtausenden
Eine Ausstellung des Kunsthi-
storischen Museums
bis 27.6.1993

Museum für angewandte Kunst

A-1010 Wien, Stubenring 5
täglich außer Montag: 10-18 Uhr
und Donnerstag: 10-21 Uhr
Vito Acconci -
The Cita inside us
bis 29.8.1993
Margarete Schütte-Lihotzky
Werkausstellung
16.6.-29.8.1993

Museum für Völkerkunde

A-1014 Wien, Neue Hofburg
täglich außer Dienstag:
10-16 Uhr

Museum moderner Kunst

Museum des 20. Jahrhunderts

A-1030 Wien, Schweizergarten
täglich außer Mittwoch:
10-18 Uhr
Roman Opalka
bis 4.4.1993
Neue Kunst aus Israel
27.4.-13.6.1993

Museum moderner Kunst

Palais Liechtenstein

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

Martial Raysse
bis 11.4.1993

Ben Jakober
24.4.-23.5.1993

Michael Schuster
24.4.-23.5.1993

Naturhistorisches Museum

A-1010 Wien, Burgring 7
täglich außer Dienstag:
9-18 Uhr
Dialog im Dunkeln
bis 2.5.1993

Österreichische Galerie

A-1030 Wien,
Prinz-Eugen-Straße 27
täglich außer Montag: 10-17 Uhr
Transpositionen
Atelierräume beim Ambrosi-
Museum, Wien II,
Scherzergasse 1A
bis April 1993
Ein Blumenstrauß für
Waldmüller
bis 31.5.1993

Der Künstlerbund Hagen.
Wien 1900-1938
Schloß Halbturn, Burgenland
7.5.-26.10.1993
Georg Raphael Donner. Aus
Anlaß des 300. Geburtstages.
Unteres Belvedere
25. 5. bis Ende September

Österreichisches Museum für Volkskunde

A-1080 Wien; Laudongasse 15-19
Dienstag-Freitag: 9-16 Uhr
Samstag: 9-12 Uhr,
Sonntag: 9-13 Uhr
Waldviertler Heimat-Bilder
Studien zur Sachkultur vor 50
Jahren
bist auf weiteres

Österreichisches Theatermuseum

A-1010 Wien, Palais Lobkowitz
täglich außer Montag: 10-17 Uhr

Wiener Secession

A-1010 Wien, Friedrichstraße 12
Dienstag-Freitag: 10-18 Uhr,
Samstag und Sonntag: 10-16 Uhr
Christian Wachter
bis 30.3.1993
Guillaume Bijl

7.4.-16.5.1993
Karl-Heinz Klopff
7.4.-16.5.1993
Ernst Caramelle
28.5.-4.7.1993
Matthias Herrmann
28.5.-4.7.1993
Junge Szene/W. Zinggl
28.5.-4.7.1992

Angaben ohne Gewähr

SYMA ist in
vielen Museen
ausgestellt.



MUSEUMS EINRICHTUNGEN

Wien, NÖ, BGLD SYMA-SYSTEM VERTRIEBSGES. M. B. H.
TELEFON 02245/2497-0

OÖ, SBG LEHNER, SCHÖLMBERGER KG
TELEFON 07272/2588-0

STMK, KTN KARL PFEIFFER'S SÖHNE OHG
TELEFON 0316/91 25 79

TIROL, VLBG MÖBELWERKSTÄTTE HEINRICH AUER
TELEFON 0512/26 11 36

GOLD AUS KIEW

**120 MEISTERWERKE
AUS DER ZEIT DER SKYTHENHERRSCHAFT
BIS ZUR CHRISTIANISIERUNG DER UKRAINE**



**6. Juni bis 31. Juli 1993
täglich außer Montag 10 - 18 Uhr**

**Kunsthistorisches Museum, Wien
Maria-Theresien-Platz, Saal 8**