



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie im
Austrofaschismus (1933-1938)“

Verfasserin

Maria-Luise Feher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin / Betreuer:

Univ.Prof. Dr.phil. Mag.art Robert Stalla

Danksagung

Ich bin in der glücklichen Lage einer Vielzahl an Menschen für ihren Beitrag am Zustandekommen dieser Arbeit danken zu wollen. Vorangestellt seien die hilfsbereiten Mitarbeiter des Museums für Angewandte Kunst, die mir Zugang zu den Quellen ermöglicht haben und mich bei jedem erdenklichen Anliegen entgegen gekommen sind. Besonders erwähnen möchte ich hier Frau Renate Bauer, Herrn Peter Klinger und Herrn Clemens Steinhuber, deren Engagement die vorliegende Arbeit hoffentlich gerecht wird.

Meinen Kollegen Sabine Plakolm und Georg Geml werde ich für die unzähligen Fachgespräche, die wertvollen Tipps und die tatkräftige Unterstützung immer herzlich verbunden bleiben. Besonderer Dank gilt auch meinem Betreuer, Prof. Robert Stalla, der mich mit ruhigem und geduldigem Rat angeleitet hat.

Zuletzt will ich meinen Freunden für ihren Zuspruch, ihre Korrekturvorschläge und ihr Interesse an diesem Projekt danken. Ohne meine Familie wäre dieses aber nie zustande gekommen. Mein größter Dank gilt daher den Menschen, die mir immer sicheren Halt geboten und mich vorbehaltlos unterstützt haben: meinen Eltern und meinen Geschwistern.

Kunst – Gewerbe – Politik

Das Österreichische Museum für Kunst und Industrie im Austrofaschismus (1933-1938)

1.	EINLEITUNG	1
2.	FORSCHUNGSSTAND	4
3.	DIE ANFANGSJAHRE DES WIENER KUNSTGEWERBEMUSEUMS.....	7
3.1.	Vom k. k. zum Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (1864-1918).....	8
3.2.	Das „Österreichische Museum“ bis zum Ende der Ersten Republik.....	11
4.	DIE INSTITUTION UND IHR NETZWERK.....	15
4.1.	Das Ministerium für Handel und Verkehr.....	18
4.2.	Die Werkbünde.....	20
4.3.	Das Gewerbeförderungsinstitut.....	22
4.4.	Die Kunstgewerbeschule.....	23
5.	DIE AUSSTELLUNGSPRAXIS AM „ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM“ VON 1933-1938	27
5.1.	Das „Österreichische Museum“ im Inland.....	29
5.1.1.	Neue alte Wege für das Kunstgewerbe.....	31
5.1.2.	Das „Österreichische Museum“ und die Vereinsausstellungen	35
5.1.3.	Die Neuordnung der Schausammlung	40
5.2.	Österreichs internationaler Auftritt als Kunstnation.....	44
5.2.1.	Austria in London	45
5.2.2.	Paris 1937	50
5.2.3.	Das „Österreichische Museum“ im Ausland	53
6.	DAS „ÖSTERREICHISCHE MUSEUM“ IM KONTEXT DER MUSEUMSREFORMBEWEGUNG	54
6.1.	Die Ausgangssituation in Deutschland.....	56
6.2.	Hans Tietze und die Museumsreformbewegung im Wiener Kontext.....	60
6.3.	Museologische Position und Selbstverständnis des „Österreichischen Museums“	65
6.3.1.	Wissenschaftliches Konzept der Neuaufstellung von 1932-1937.....	66
6.3.2.	Vorläufer des 20. Jahrhunderts	68
6.3.3.	Neuaufstellungen der 1930er	69
6.3.4.	Motivation und Absicht hinter der Reorganisation des „Österreichischen Museums“	72
6.4.	Abschließende Pläne zur Einführung eines Epochenraums im „Österreichischen Museum“	74
6.5.	Die Nachkriegsjahre – ein Ausblick:.....	76
6.6.	Aufgabenstellung, (Sammlungs-)Profil und Selbstbild des „Österreichischen Museums“	77
7.	CONCLUSIO.....	80

VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN.....	83
LITERATURVERZEICHNIS	84
ABBILDUNGSNACHWEIS.....	101
ABBILDUNGEN.....	104
ABSTRACT	137
CURRICULUM VITAE	139

1. Einleitung

Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist das *Österreichische Museum für Kunst und Industrie* zur Zeit des Austrofaschismus. Zu den bestimmenden Faktoren, die den Boden für die faschistischen Regimes der 1930er Jahre bereiteten, zählte das wirtschaftliche Elend, dem so große Teile der Bevölkerung ausgesetzt waren. Das *Österreichische Museum für Kunst und Industrie* vereinte (wie der Name schon sagt) aufgrund seines speziellen Aufgabengebiets gleich zwei wesentliche Elemente, die Regierungen stets zur Repräsentation, aber auch Kontrolle gedient hatten, in sich. In einer Zeit gesellschaftlicher Umbrüche und politischer Instabilität, war das Museum ein bedeutender Wirtschaftsakteur und damit einer jener Faktoren, die zum Machterhalt beitragen konnten. Als national und international agierende Institution, bot sich das Museum als Vehikel zur Staatsrepräsentation geradezu an. Ein Umstand, der sich schon allein in der gängigen zeitgenössischen Bezeichnung, nämlich schlicht *Österreichisches Museum*¹ (im Folgenden ÖM) widerspiegelt. Zudem verfügte das Museum zu jener Zeit mit seiner Unterstellung unter das Bundesministerium für Handel und Verkehr über ein weiteres Alleinstellungsmerkmal im Vergleich zu den restlichen österreichischen Galerien und Museen, die dem Unterrichtsministerium untergeordnet waren.

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, die Rolle des Museums in dieser Situation herauszuarbeiten. Die Wahl des historischen Fokus fiel hierbei auf die museumsgeschichtlich noch wenig erforschten Jahre des Austrofaschismus. Dahinter stand die Fragestellung, ob und wie sehr die autoritäre Staatsführung Auswirkungen auf die Museumsführung und insbesondere die Ausstellungspolitik als direkte Manifestation der Museumspositionen zeigte. In diesem Zusammenhang werden in dieser Arbeit auch die relevanten wissenschaftshistorischen Aspekte zur Frage der Ausstellungsstrategien behandelt. Schließ-

¹ Heute lautet die offizielle Bezeichnung: MAK – Österreichisches Museum für angewandte Kunst/Gegenwartskunst. (Im Folgenden wird die Institution zur besseren Lesbarkeit kurz „*Österreichisches Museum*“, also ÖM, genannt – eine Abkürzung, die bereits in zeitgenössischen Quellen gebräuchlich war.) Bereits 1920 wurde seitens des Museums eine Umbenennung auf *Kunstgewerbemuseum Wien* gewünscht. Fünf Tage nach dem Anschluss Österreichs an das „Dritte Reich“, am 17. März 1938, wird dieser Vorschlag von Museumsdirektor Richard Ernst wiederholt. Am 20. Mai ergeht jedoch ein Erlass des Ministeriums für Handel und Verkehr, demzufolge das Museum in *Staatliches Kunstgewerbemuseum* umzubenennen war. (MAK-Archiv, 319-1938)

lich spielte die immer noch lückenhafte Forschungslage zum Austrofaschismus im Allgemeinen und zur Wiener Museumslandschaft der 1930er im Besonderen eine entscheidende Rolle bei der Wahl des Forschungsthemas.

Darüber hinaus war mit dem Museumsdirektor Richard Ernst, der von 1932 bis 1950 amtierte, eine erstaunliche Kontinuität gegeben. In der Bewertung etwaiger Änderungen des Museumsauftritts in Zusammenhang mit den historischen Begleitumständen erlaubt diese Kontinuität in der Museumsführung eine größere Sicherheit, da Auffälligkeiten nicht durch einen Wechsel der Direktorenpersönlichkeit relativiert werden müssen. In der Aufarbeitung des Archivmaterials war Richard Ernst in allen Belangen omnipräsent, was, nicht nur an den streng hierarchischen Abläufen der Administration lag, sondern mit Sicherheit auch der speziellen Persönlichkeit Ernsts geschuldet war. So ergibt es sich, dass in der vorliegenden Arbeit die Begriffe „Museum“, „Direktor“ und „Direktion“ stellenweise nahezu synonym gebraucht werden. Neben der vergleichenden Kontextualisierung mit den Jahren unmittelbar vor und nach dem austrofaschistischen Regime, dienten die Jahre der „Direktion Ernst“ daher als zweiter zeitlicher Bezugsrahmen, den es zu bedenken und in Hinsicht auf die personelle Kontinuität während vier verschiedener, aufeinanderfolgender Regierungsformen auch kritisch zu hinterfragen galt. Die vorliegende Arbeit wird zeigen, dass es letztlich sein Einfluss war, der zu einer bedeutenden Schärfung des Museumsprofils in den Dreißigerjahren des vergangenen Jahrhunderts führte.

Neben der Relevanz des politischen und personellen Kontexts stellt die Berücksichtigung der prekären wirtschaftlichen Lage einen dritten Kernpunkt in der Beurteilung des gewählten Abschnitts in der Geschichte des Wiener Kunstgewerbemuseums dar. Die Wirtschaftskrise der 1930er traf in Österreich ein Land, das sich seit den großen Verlusten des Ersten Weltkriegs nicht mehr auf ein erträgliches Niveau erholt hatte. Ideologische Debatten jeder Art wurden daher praktisch immer vor diesem Hintergrund geführt. Für die Kunst- und Museumslandschaft hieß das beispielsweise, dass mit der kriegsbedingten Armut eine geradezu moralische Abneigung gegen jeglichen Luxus einher ging. Als solcher wurde auch die reine Kunst, die „art pour l’art“, betrachtet. Künstler und Kunstinstitutionen mussten daher neue Wege beschreiten, um ihre Beschäftigung zu sichern. Industrie und Kunstgewerbe erschienen in der Situation als vielversprechende Partner.

Auf übergeordneter institutioneller Ebene hieß das, das ÖM als Anlaufstelle zu nützen. Umgekehrt begriff auch die politische Führung das Kunstgewerbe als bedeutenden Wirtschaftsfaktor und begann schon bald diesen Zweig als Vehikel zur Verbreitung ideologischer Vorstellungen und sonstiger vaterländischer Propaganda zu nützen. Die sich daraus ergebende Frage nach einer möglichen Instrumentalisierung des Museums durch politisch und/oder wirtschaftlich motivierte Interessensgruppen, galt es in der vorliegenden Arbeit zu klären.

Zur Überprüfung der These einer Einflussnahme durch die faschistische Regierung diene dabei die Abbildung „ständestaatlicher“ Ideologien im Museumsrahmen. Dazu sind die Idealisierung des Zunftwesens und vorrevolutionärer Epochen aus der Geschichte der österreichischen Monarchie wie Barock oder Biedermeier zu zählen. Auch die typisch austrofaschistische Betonung des Katholizismus in Abgrenzung zum ansonsten sehr ähnlichen Nationalismus Deutschlands ist einer der entscheidenden Parameter. Formensprachlich lässt sich der austrofaschistische Staatsstil am ehesten als zurückhaltende Moderne bezeichnen, neben der immer auch die vernakulären Stile der ländlichen Regionen Österreichs ihren Platz hatten. Eine Ambivalenz, die das offizielle Österreich im Ausland je nach Bedarf für gefällige Auftritte einzusetzen wusste.

Das ÖM war dabei in fast alle Unternehmungen zur Präsentation österreichischen Kunstgewerbes im Ausland zumindest beratend involviert, oder trat gar als Organisator auf. Eine Abteilung kunstgewerblicher Erzeugnisse gehörte zum Standardrepertoire auf praktisch allen Ausstellungen österreichischer Kunst im Ausland. Das Kunstgewerbe war damit ein wichtiges nationales Identifikationsmerkmal, sowohl nach innen als auch nach außen. Im Folgenden werden die wichtigsten Ausstellungen, die am ÖM zwischen 1933 und 1938 stattfanden, exemplarisch herausgegriffen. Anhand derer ließen sich die damaligen Ausstellungsstrategien beschreiben und auswerten. Der Vergleich mit Veranstaltungen der Folgezeit und der Jahre davor ermöglichte schließlich, Unterschiede und Entwicklungen in der österreichischen und Wiener Ausstellungspraxis auszumachen.

Ein eigenes Kapitel dieser Arbeit beschäftigt sich mit der Einordnung in einen wissenschaftshistorischen Kontext zu Fragen der Museologie. Diese Thematik ergab sich aus einer Reorganisation der Sammlung, die unter der Ägide Richard Ernsts umgesetzt wurde und die eine Vorreiterrolle im reformunwilligen Wien darstellte. Zuletzt wird außer-

dem die Rolle und Position des Museums im Gewebe des streng hierarchischen Systems zwischen Bundesministerium, Kunstgewerbeschule, und verschiedener gewerblicher Vereinigungen erläutert. Dieser Abschnitt gibt einen Überblick über die Abläufe und Spielräume, des Museums und der anderen Akteure. Erst mit diesem Wissen, lassen sich die Ergebnisse aus der Ausstellungsanalyse seriös bewerten.

2. Forschungsstand

Als Basisquellen dieser Arbeit dienten hauptsächlich die Archivbestände des MAK und des Bundesministeriums für Handel und Verkehr im Österreichischen Staatsarchiv sowie die entsprechenden Ausstellungskataloge. Als weitere Quellen wurden außerdem Ausstellungsbesprechungen in zeitgenössischen Tageszeitungen, Kunst- und Kulturzeitschriften herangezogen. Da das Museum selbst keine Liste der Ausstellungen zur fraglichen Zeit besitzt, entstand im Zuge dieser Diplomarbeit als direktes Ergebnis der Quellenforschung ein Katalog der Ausstellungen des ÖM von 1926-1938.²

Als einführendes Überblickswerk über das Ausstellungswesen in Österreich und seinen Nachbarländern unter den faschistischen Führungen der 1930er und 1940er Jahre war der 1994 erschienene Katalog zur Ausstellung „Kunst und Diktatur“ im Künstlerhaus unersetzlich.³ Der Doppelband ist ein Standardwerk auf dem Gebiet der austrofaschistischen Ausstellungspraxis. Einen kurzen Abriss über die allgemeine Entwicklung der österreichischen Museumslandschaft bietet der 1992 erschienene Sammelband „Museumsraum Museumszeit“ von Fliedl, Muttenthaler und Posch.⁴ Trotz etlicher bedeutender Beiträge, ist die Publikation jedoch keine systematische Aufarbeitung der österreichischen Museumsgeschichte, sondern eine Zusammenstellung thematisch verbundener Aufsätze. Etwas ausführlicher beschäftigt sich die Kulturhistorikerin Marlies Raffler in ihrer Publikation von 2007 mit der historischen Museologie der habsburgischen Kron-

² Siehe Anhang.

³ N. N./Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 (2 Bde.) (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1994), Baden 1994.

⁴ Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch (Hg.), Museumsraum Museumszeit. Zur Geschichte des Österreichischen Museums- und Ausstellungswesen, Wien 1992.

länder unter dem Gesichtspunkt der nationalen Identitätsstiftung.⁵ Der zeitliche Schwerpunkt der Untersuchung liegt allerdings deutlich vor den 1930er Jahren und die Wiener Situation stellt darin nur einen Nebenschauplatz dar. Gerade hier lässt sich eine Lücke ausmachen, da keine monografische Publikation zur Geschichte der österreichischen oder Wiener Museen vorliegt, wie sie beispielsweise Hartung, Joachimides oder Vieregg für die deutschen beziehungsweise Berliner Museen verfasst haben.⁶ Etliche wertvolle Beiträge zum politischen Einfluss auf das Museumswesen in Österreich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts finden sich auch im Sammelband „Politik der Präsentation“.⁷ Der Band enthält speziell zu den führenden Wiener Museen einige Aufsätze; eine Bearbeitung des ÖM fehlt jedoch darin. Die Entstehungsgeschichte des heutigen MAK bis etwa 1910 wurde zuletzt im Jahr 2000 anlässlich der Ausstellung „KUNST und INDUSTRIE – Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien“ ausführlich bearbeitet.⁸ Hand in Hand mit der Entwicklung des Museums ging natürlich auch die der Wiener Kunstgewerbeschule, deren Entstehungsgeschichte bis 1918 Gottfried Fliedl in seiner Publikation von 1986 nachzeichnet.⁹ Hier zeigt sich wiederum die Lücke, die in der Aufarbeitung der Museumsgeschichte offen geblieben ist, da es keine Bearbeitung der 1920er bis 1940er Jahre gibt. In jüngerer Zeit setzen die Publikationen erst wieder nach dem Zweiten Weltkrieg, etwa ab den 1950er Jahren an. Ein Umstand, der nicht zuletzt der prekären wirtschaftlichen Lage der jungen Republik Österreich nach dem Ersten Weltkrieg und in den Wirtschaftskrisen Jahren der 1930er geschuldet ist. Der Handlungsspielraum des Museums war in jener Zeit natürlich stark eingeschränkt, wodurch eine Untersuchung des Zeitraums aufgrund des wesentlich knapperen Ausgangsmaterials wie

⁵ Marlies Raffler, *Museum - Spiegel der Nation? Zugänge zur historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*, Wien/Köln/Weimar 2007.

⁶ Olaf Hartung, *Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert*, Wien/Köln/Weimar 2010. – Alexis Joachimides (Hg.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, Dresden 1995. – Hildegard Vieregg, *Vorgeschichte der Museumspädagogik. Dargestellt an der Museumsentwicklung in den Städten Berlin, Dresden, München und Hamburg bis zum Beginn der Weimarer Republik*, Museum, Münster 1991.

⁷ Herbert Posch/Gottfried Fliedl/Alexandra Mayerhofer u. a. (Hg.), *Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945*, Wien 1996.

⁸ Peter Noever/Hanna Egger/Museum für Angewandte Kunst (Hg.), *Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien* (Kat. Ausst., Wien 31. Mai - 17. September 2000), Ostfildern 2000.

⁹ Gottfried Fliedl/Oswald Oberhuber/Hochschule für Angewandte Kunst, *Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867 - 1918*, Salzburg Wien 1986.

aufwendigen Ausstellungen und Museumspublikationen deutlich erschwert wird. Vor allem die Einstellung der Museumszeitschrift *Kunst und Kunsthandwerk*¹⁰ im Jahr 1921 bereitet große Schwierigkeiten beim Versuch der Aufarbeitung der 1920er und 1930er Jahre. Aber auch viele potentielle sekundäre Quellen wie beispielsweise die Zeitschriften *Interieur* (1900-1914/15) oder *Deutsche Kunst und Dekoration* (1897/98-1932/33), die sonst zu Fragen des Kunsthandwerks herangezogen werden könnten, wurden seit den Weltkriegsjahren beziehungsweise der Weltwirtschaftskrise nicht mehr herausgegeben. Eine knappe Darstellung der Geschichte des ÖM ab der ersten Dekade des 20. Jahrhunderts bis etwa 1950 findet sich nur in Rainald Franz' und Leonhard Weidingers Aufsatz über „Die Direktion Richard Ernst“.¹¹ Der Aufsatz zeichnet die Karriere Richard Ernsts von dessen Ausbildung und erster Beschäftigung als „wissenschaftlicher Hilfsarbeiter an der deutschen Universität Prag bis zu seiner Pensionierung als Direktor des *Österreichischen Museums für Angewandte Kunst* im Jahr 1950 nach. Da große Teile seiner Amtszeit in die diktatorischen Regimes des Austrofaschismus und Nationalsozialismus fallen, ist der Aufsatz die einzige Publikation, die näher auf genau jene Zeitspanne eingeht, die in den sonstigen bisher publizierten Museumsmonografien¹² ausgesprochen stiefmütterlich behandelt wird. Im Mittelpunkt des Beitrags steht aber – im Gegensatz zur vorliegenden Arbeit – nicht die Institution, sondern die Person Ernst und dessen Einstellung zu den politischen Machthabern.

Ein wesentlicher Faktor in der Wiener Museumslandschaft der 1920er und 1930er Jahre war die Diskussion um die Durchführung einer Museumsreform, deren Anfänge bis in das späte 19. Jahrhundert zurückreichen. Nachdem der Besitz der Habsburger an die

¹⁰ Zwischen 1865 und 1897 gab das Museum die *Mittheilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* heraus. Von 1898 bis 1921 erschien die Zeitschrift unter dem Namen *Kunst und Kunsthandwerk*. In Folge der Kriegsnachwehen musste das Museum dann auf die Herausgabe einer eigenen Zeitschrift verzichten. Erst 1955 erschien wieder eine Zeitschrift unter dem Titel *Kunst und Kunsthandwerk*. Auch diese wurde 1985 eingestellt. Seit letztem Jahr gibt es wieder eine jährliche Ausgabe einer Museumszeitschrift, das *MAK-zine*.

¹¹ Rainald Franz/Leonhard Weidinger, Die Direktion Richard Ernst. Vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zum Österreichischen Museum für angewandte Kunst, in: Gabriele Anderl (Hg.), ...wesentlich mehr Fälle als angenommen, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 412-430.

¹² Vgl. Franziska Lesák, Das Österreichische Museum für Angewandte Kunst in Wien im Prozeß seiner Veränderung. Die Neuauftellung der Schausammlung, Diplomarbeit, Wien 1998. – Peter Noever (Hg.), Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für Angewandte Kunst, Wien, Salzburg/Wien 1988. – Hanna Egger/Edwin Lachnit, Ein Museum für die Zukunft. Zur Geschichte des österreichischen Museums für angewandte Kunst, in: Peter Noever (Hg.), Informationsschrift, Wien 1986, S. 11-20. – Viktor Griessmaier/Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (Hg.), 100 Jahre Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Kunstgewerbe des Historismus. (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1964), Wien 1964.

junge Republik gefallen war, bot sich erstmals seit der Gründung der Wiener Museen die Möglichkeit einer auch häuserübergreifenden Neuorganisation. Die Überlegungen dazu waren begleitet von den Argumenten der zuvor in Deutschland diskutierten Museumsreformbewegung. Die Entwicklung jener Bewegung findet sich besonders gut zusammengefasst in den beiden Publikationen von Alexis Joachimides „Museumsinszenierungen“ und „Die Museumsreformbewegung“.¹³

3. Die Anfangsjahre des Wiener Kunstgewerbemuseums

Ursprüngliche Ausrichtung und Aufgaben des Museums

Position und Selbstverständnis des ÖM in den 1930er Jahren lassen sich nicht erfassen, ohne auch seine Entstehung und Entwicklung zu beachten.¹⁴ Der Vergleich mit den Aufgaben und der museologischen Positionierung des ÖM in den Anfangsjahren von 1864 bis 1933 zeigt zweierlei: Einerseits ist eine Verschiebung der Zielsetzung auf dem Gebiet der Lehrtätigkeit zu beobachten. Die Ausrichtung ging weg von der enzyklopädischen Vorlagensammlung für Handwerker, hin zu einem immer stärker umfassend-kulturhistorischen Ansatz, der auch das Laienpublikum ansprechen sollte; Andererseits intensivierte sich die Bindung an die Industrie, die vor allem in den Krisenjahren ab dem Eintritt in die Erste Republik stattfand. Dieser Prozess führte so weit, dass die österreichischen Gewerbetreibenden scheinbar schon einen Anspruch auf unwidersprochene Unterstützung durch „ihr“ Museum gegeben sahen, wie anhand der Ausstellung „Der gute billige Gegenstand“ an späterer Stelle noch illustriert werden wird. Diese beiden hervorstechenden Aspekte waren keineswegs abrupt eintretende Wechsel des Museumsgebarens, sondern Prozesse, die sich allmählich entwickelten und in den Jahren des Austrofaschismus nur ihren Höhepunkt fanden.

¹³ Vgl. Joachimides 1995. Weiters: Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940, Dresden 2001.

¹⁴ Zur frühen Gründungsgeschichte des ÖM siehe auch die Schrift zum 50 Jahr-Jubiläum: K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. 1864-1914, Wien 1914.

3.1. Vom k. k. zum Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (1864-1918)

Die Gründung des *k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* erfolgte 1864 auf Betreiben Rudolf Eitelbergers, dem ersten Direktor des Museums, anlässlich des katastrophalen Abschneidens des österreichischen Kunstgewerbes auf den Weltausstellungen von 1855 in Paris und 1862 in London. Das ÖM nahm damit von Anfang an eine Sonderstellung in der Wiener Museumslandschaft ein. Als „Museum ohne Sammlung“¹⁵ war es das erste Haus in Österreich, das konzeptuell gegründet wurde und nicht aus den privaten Sammelleidenschaften diverser Mäzene erwachsen war. Es war damit das erste Museum, das systematisch zu sammeln begann, was entscheidend für das Selbstverständnis als (auch) wissenschaftliche Einrichtung war. Zudem war es explizit auf die Zielgruppe des Bürgertums ausgerichtet. In Bezug auf die Aufgabe als Lehrereinrichtung für Handwerker und deren potentielle Käuferschaft diente das 1857 eröffnete Londoner South Kensington Museum (heute Victoria & Albert Museum) als Vorbild.¹⁶ Denn die enge Verbindung des Museums mit der bereits 1837 gegründeten staatlichen Kunstgewerbeschule, der *Government School of Design*, war zentraler Bestandteil des (erfolgreichen) englischen Konzepts. Damit wurde für das Kunstgewerbe ein Ausbildungssystem etabliert, das es auf dem Gebiet der „Hohen Künste“ mit den Akademien schon lange gab. Das neue Museum sollte nun also nicht mehr nur archivieren, sondern auch zurückwirken auf die Kunstproduktion.¹⁷ Über die lehrhafte Vermittlung durch das Museum wollten die Briten schließlich beim Museumspublikum einen stabilen Markt für die so produzierten Erzeugnisse schaffen. Henry Cole, damaliger Direktor der *School of Design*, zeichnete verantwortlich für den Entwurf einer Institution mit dreifacher Funktion: Das South Kensington Museum mit angeschlossener Kunstgewerbeschule sollte sich ei-

¹⁵ Peter Noever, Zum Thema, in: Peter Noever (Hg.), KUNST und INDUSTRIE. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien (Kat. Ausst., Museum für angewandte Kunst, Wien 31. Mai - 17. September 2000), Ostfildern 2000, S. 9-11, hier: S. 9.

¹⁶ Für einen Überblick zur Entstehungsgeschichte des V&A siehe: Mark Jones, A People's Palace, in: Lucy Trench (Hg.), The Victoria and Albert Museum, London 2010, S. 7-19. – Zur Beziehung zwischen dem ÖM und dem South Kensington Museum in der Gründungsphase siehe Tanja Pirsig-Marshall, London - Wien. Einfluß und Wirkung der englischen Idee. Das Vorbild South Kensington Museum, in: Peter Noever (Hg.), KUNST und INDUSTRIE. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien (Kat. Ausst., Museum für angewandte Kunst, Wien 31. Mai - 17. September 2000), Ostfildern 2000, S. 30-40.

¹⁷ Gottfried Fliedl, Verlorene Aufklärung? Anmerkungen zur Geschichte des österreichischen Museumswesens und zum Strukturwandel musealer Öffentlichkeit, in: Gottfried Fliedl (Hg.), Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zur Museumswissenschaft und Museumspädagogik, Klagenfurt 1988, S. 92-119, hier: S. 93.

nerseits der Ausbildung junger Designer, andererseits der Inspiration Gewerbetreibender und nicht zuletzt der Geschmacksbildung eines breiten Publikums, also der Käuferschaft, verschreiben.¹⁸ Nach dem großen Erfolg der englischen kunstgewerblichen Erzeugnisse auf der Weltausstellung 1862 war es dieses auf drei Säulen basierende Modell, das auf Fürsprache von Eitelberger vom damaligen Ministerpräsidenten, Erzherzog Rainers, in Wien eingeführt wurde und damit die europaweite Genese des Museumstyps „Kunstgewerbemuseum“ anstieß.¹⁹

Auch wenn, Programm und System von der großen englischen Schwesternanstalt übernommen wurden, existierte die Idee zur Gründung – und eine erste, zaghafte Umsetzung – einer Lehrsammlung aus Fabriksprodukten in Wien schon länger. Schon zur Zeit Maria Theresias befand sich im Augustinergang der Hofburg das, auf bürgerliche Privatinitiative gegründete, *Fabriksproduktionskabinett*. Seit 1806 gab es Pläne, eine (noch nicht öffentliche) Lehrsammlung, das *Industriekabinett*, daraus zu errichten. Ein Jahr später wurde tatsächlich ein Museum aus dieser Sammlung gegründet, dessen Zweck es bereits war, den Absatz von Landesprodukten zu fördern. Aber schon 1815 wurde dieses frühe Museum in das Polytechnikum eingegliedert.²⁰ Diese immer noch bestehende Sammlung wurde bei der Gründung des ÖM als für den neuen Museumszweck geeignet empfunden und ging in großen Teilen an das neu gegründete Museum über.²¹

Das *k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie* konnte als erste Institution 1871 einen Museumsbau am Ring beziehen. Davor war es provisorisch im kaiserlichen Ballhaus untergebracht gewesen. (Abb. 1) Der Neubau wurde von Heinrich von Ferstel errichtet. 1877 folgte die Fertigstellung des Baus für die – ebenfalls Ferstel errichtete – Kunstgewerbeschule die bis dahin in der ehemaligen Gewehrfabrik in der Währingerstraße angesiedelt war und erst mit dem eigenen Gebäude am Ring nicht nur institutionell, sondern auch räumlich in die Nähe des Museums rückte. Aber schon ab der Jahrhundertwende begann sich eine Loslösung der beiden Institutionen langsam abzu-

¹⁸ Jones 2010, S. 7-8.

¹⁹ Wilhelm Mrazek, Industrielle Revolution und Kunstgewerbliche Reformbewegung in Österreich, in: Viktor Griessmaier (Hg.), 100 Jahre Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1964, S. XVI-XXII, S. XVI. – Es folgten zahlreiche kunstgewerbliche Museumsgründungen in Berlin (1868), Hamburg und Leipzig (beide 1874), Zürich (1875), Dresden (1876), Prag (1885), Köln (1888), Amsterdam (1895) und schließlich Paris (1905).

²⁰ Fliedl 1988, S. 102-103.

²¹ Kat. Ausst. Österr. Museum f. Angewandte Kunst 1964, S. IX.

zeichnen. Mit der Größe der Schule wuchs auch deren Bedarf nach organisatorischer Autonomie; Zumal sich Schule und Museum zunächst noch die Verwaltung in der Kanzlei des Museums teilten. 1909 war die administrative Trennung abgeschlossen. Allerdings nannte sich die Schule auch weiterhin *k. k. Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie*.²²

Bis zur Wiener Museumsreform in den 1920er Jahren mit der anschließenden instituti-
onsübergreifenden Tauschaktion war das Sammlungsgebiet des ÖM nicht sonderlich
scharf abgegrenzt. Neben dem Anlegen der Vorlagensammlung für Industrie und Hand-
werk machte sich der Museumsgründer Rudolf Eitelberger um das Sammeln von Plasti-
ken aus dem 15. und 16. Jahrhundert verdient. Er schloss damit eine Lücke im damaligen
Wiener Bestand. Dies war möglich, da zu jener Zeit auch noch die Idee eines histori-
schen- oder Nationalmuseums im Raum stand²³ – ein Umstand, der sich vielleicht in der
damals gängigen Bezeichnung des Museums als *Österreichisches Museum* widerspiegelt.

In Hinblick auf die zurückhaltende Verleihpolitik der Habsburgersammlungen wie dem
Kunsthistorischen Museum war diese Bezeichnung für das stark im Ausland vertretene
Kunstgewerbemuseum umso passender. Die repräsentative Komponente für das Reich
im In- und Ausland, und das damit Verbundene Interesse der Politik waren im Fall des
ÖM also zu jeder Zeit gegeben. Wie wichtig Kunst- und Kultureinrichtungen für die nati-
onale Identität gerade in unsicheren Zeiten waren, zeigt sich – um nur ein Beispiel zu
nennen – an der Schwelle zur Ersten Republik im Wiener Wahlkampf zur konstituieren-
den Nationalversammlung am 16. Februar 1919. In dem Versuch, das Kulturleben der
Stadt für ihre Zwecke zu instrumentalisieren, affizierte die Deutschnationale Partei Pla-
kate, die vor einem Verlust der bedeutendsten Bildungs- und Kulturinstitutionen warn-
ten und gaben die Parole aus: „Wählt als Burgtheaterfreunde! Wählt als Freunde der
Oper! Wählt als Bürger einer Kunststadt!“²⁴ Dass trotz kriegsbedingter Armut auf das
Selbstverständnis der Wiener als Teil einer Kulturnation abgezielt wurde, spricht in dem

²² Peter Noever (Hg.), MAK. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, München 1995², S. 6-8.

²³ Georg Sobotka, Die Neuauftellung der Sammlungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, in: *Museumskunde*, Bd. VIII, Nr. 2, 1912, S. 88-99, hier: S. 91.

²⁴ Nationalratswahlplakate, Deutschnationale Partei, Wahl zur konst. Nationalversammlung, in: Kulturmanufaktur, Österreichische Nationalbibliothek, Kampf der Symbole. Plakate zu den Nationalratswahlen. 1. Republik Österreich (2003), 1919, <http://www.oeaw.ac.at/cmc/kds/index.php> (letzter Zugriff: 28. Sept. 2012).

Fall für sich und lässt Rückschlüsse auch auf den Stellenwert einer Institution wie dem ÖM zu.

3.2. Das „Österreichische Museum“ bis zum Ende der Ersten Republik

Der gute billige Gegenstand

Die Erste Republik war vor allem vom Trauma des Ersten Weltkriegs geprägt. Der mit dem Zerfall des Vielvölkerstaats verbundene Verlust der nationalen Identität führte zu einer deutsch-nationalistischen Gegenbewegung, die in weiten Teilen der Bevölkerung²⁵ von Anfang an von dem Wunsch nach einem Anschluss an Deutschland getragen war. Viele hielten das nunmehr so geschrumpfte Österreich, das mit den Ländereien viele seiner Rohstoffe verloren und darüber hinaus Reparationszahlungen zu leisten hatte, alleine nicht mehr für lebensfähig. Der reiche Kunst- und Kulturschatz, der noch in den ehemaligen Residenzstädten verblieben war, erhielt damit umso größere Bedeutung und wurde bald zu Österreichs wichtigstem Kapital. Bald schon fing man an, Kultur und Landschaft des Landes zu vermarkten. Die Mittel dafür waren aber gering, da sich die wirtschaftliche Lage zwischen Ende des Ersten Weltkriegs und Beginn der Weltwirtschaftskrise in Österreich kaum besserte. Die Zuspitzung der Instrumentalisierung der Kulturinstitutionen zum Zweck der Tourismuswerbung und zur Verkaufsförderung, die am ÖM aufgrund der ohnehin engen Verbindung zu Industrie und Gewerbe besonders zu spüren war, nahm ihren Ausgang nach dem Ende des Ersten Weltkriegs. Bis zu Beginn der Dreißigerjahre war es gang und gäbe auch Ausstellungen, die nicht dem Kunstgewerbe zuzurechnen waren, im ÖM abzuhalten. In ihrer Extremform waren diese Ausstellungen wie Vertriebsmessen aufgebaut. Das entsprach zwar nicht dem Bildungsauftrag des Museums, sorgte aber für eine positive Auslastungsbilanz. Die „Internationale Maßschuhausstellung“ zog sogar so viele Besucher an, dass sie zwei Mal gesperrt werden

²⁵ Die offen einen Anschluss anstrebende Großdeutsche Partei war von 1921-32 Regierungspartei – meist gemeinsam mit den Christlichsozialen. Bei den Landtags- und Kommunalwahlen 1932 und 1933 erzielte die ebenfalls den Anschluss propagierende NSDAP zwischen 20 und 25 Prozent der Stimmen. Winfried Garscha, Nationalsozialisten in Österreich 1933-1938, in: Emmerich Tálos/Wolfgang Neugebauer (Hg.), Austrofaschismus. Politik - Ökonomie - Kultur. 1933-1938, Wien 2005⁵, S. 100-120, hier: S. 101.

musste.²⁶ Zwischen 1926 und 1933 fand etwa ein Viertel der Ausstellungen nicht auf dem Gebiet des Kunstgewerbes statt.²⁷

In den Jahren vor der Machtübernahme der *Vaterländischen Front*, die aus der *Christlich-Sozialen Partei* hervorgegangen war, waren die wichtigsten Fachausstellungen am ÖM vom *Österreichischen Werkbund* dominiert. Zwischen 1930 und 1932 wurde sogar knapp die Hälfte der veranstalteten Ausstellungen vom Werkbund ausgeführt – darunter fanden sich sämtliche der bedeutenden Schauen des Hauses dieser Jahre: die „Wiener Raumkünstler“ (1930), die Werkbundaussstellung (1930), die Jubiläumsausstellung zu Josef Hoffmanns 60. Geburtstag (1930) und „Der gute billige Gegenstand“ (1931/32).

Die Ausstellung der „Gute billige Gegenstand“ war von besonderer Bedeutung, da ihr Programm seitens des Museums initiiert wurde.²⁸ Ein ungewöhnlicher Umstand, denn die meisten Projekte wurden von außerhalb an das Museum herangetragen, das die Anfragen dann an das Ministerium weiterleitete. Mit der Schau, die schließlich vom Österreichischen Werkbund veranstaltet wurde, konnte nach einigen Jahren der „Zurückhaltung“ endlich wieder offensiv der erzieherische Auftrag zur Geschmacksbildung des Publikums aufgegriffen werden. Der Katalog ließ keinen Zweifel daran, in welche Stoßrichtung das Programm des „Gute[n] billige[n] Gegenstandes“ zielte. Viktor Fadrus forderte in seinem Beitrag den systematischen Ankauf industriell produzierter Massenware von hoher Qualität, ähnlich der Schau „Ewige Formen“ in der Münchner Neuen Sammlung. Die Erziehung zur Wertschätzung eines qualitätvollen und günstigen Industrieprodukts und das Aufdecken von Kitsch und Schund in Schulen und Museen würden so zum „Dienst am Volke“.²⁹ Der Werkbund warf den Produzenten vor ihre Produkte zu Lasten der Konsumenten „möglichst reich, möglichst verziert, möglichst teuer“ zu machen. Und so postulierte Hermann Neubacher, der Präsident des *Österreichischen Werkbundes*, in seinem Vorwort zur Ausstellung: „Die Epoche der Armut, in der wir leben müssen, kommt der modernen Bestrebung [...] durch wirtschaftlichen Zwang entgegen : (sic!) Die

²⁶ N. N., I. Internationale Maßschuhausstellung, in: Die Neue Zeitung, 23. Sept. 1931, S. 5.

²⁷ Siehe Katalog im Anhang.

²⁸ MAK-Archiv, 305/UZ 354-1931; R. Ernst an das BMfHuV am 28. April 1931.

²⁹ Viktor Fadrus, Erziehung zum guten billigen Gegenstand, in: (Hg.), Der gute billige Gegenstand (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien November 1931-Januar 1932), Wien 1931, S. 9-10.

dekorative Zutat findet eben die zusätzliche Kaufkraft nicht mehr.“³⁰ Josef Frank, Leiter der Ausstellung, wollte mit der Werkbundausstellung beweisen, „daß die neue Formgesinnung etwas ganz anderes ist, als der Versuch, aus der Not eine Tugend zu machen; daß die Überwindung des dekorativen Wustes geistige Befreiung bedeutet“.³¹ Hans Tietze fand allerdings in seinem Beitrag zum Katalog relativierende Worte, die bereits auf den kommenden Positionswechsel in der Stilfrage vorausdeuteten. Er bezeichnete die rationalisierte Form nicht als natürliche Lösung, sondern „den wirtschaftlichen und geistigen Tendenzen der Zeit gemäß“.³² Auch entspräche das Schwelgen in Üppigkeit viel eher dem österreichischen Naturell. Das „Verlangen nach zweckbestimmter Einfachheit“ sei vielmehr zeitbedingt – sozial und wirtschaftlich.“ So spricht er weiter davon, dass der Schritt zur reduzierten Form sehr wohl aus der Not eine Tugend machen könne, das allerdings nur, wenn der Vorgang als eine Periode der „innerlichen Klärung“ begriffen würde.³³ Anders als die von der moralischen Überlegenheit des sachlichen Stils überzeugten Vertreter des Werkbundes deutete Tietze damit an, dass die Strömung zwar notwendig, aber vorübergehend war – und berief sich dabei auf den ornamentalverspielten Geschmack der Österreicher. Eine Prognose, die sich – zumindest nach dem Willen des *Neuen Werkbundes Österreichs* – nur drei Jahre später mit Abhaltung der Kunstgewerbeausstellung *Das befreite Handwerk* bewahrheiten sollte.

Die Vertreter der schlichten Sachlichkeit erwarteten sich besonders von der Gegenüberstellung „von Qualität und vorgetäuschter Qualität“ eine bestechende Wirkung.³⁴ Die Ausstellung sollte zeigen, „dass Wohnkultur nicht ein Privilegium des Geldsackes ist“.³⁵ Um das zu vermitteln, nahmen sie auch den Einsatz ausländischer Erzeugnisse in Kauf. Gezeigt werden sollte aber auch „das bezaubernde Ergebnis der ernsten künstlerischen Arbeit in Einzelstücken“.³⁶ Eine Mischung, die sich als durchaus problematisch erwies,

³⁰ Hermann Neubacher, Zur Ausstellung, in: (Hg.), Der gute billige Gegenstand (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien November 1931 - Januar 1932), 1931, S. 3.

³¹ Zit. n. Wilfried Posch, Köln - Paris - Wien. Der Österreichische Werkbund und seine Ausstellungen, in: Andreas Nierhaus/Eva-Maria Orosz (Hg.), Werkbundsiedlung Wien 1932. Ein Manifest des Neuen Wohnens (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 6. Sept. 2012 - 13. Jan. 2013), Salzburg 2012, S. 18-27, hier: S. 26.

³² Hans Tietze, Zweckkunst und Volkstum, in: (Hg.), Der gute billige Gegenstand (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien November 1931-Januar 1932), Wien 1931, S. 47-48.

³³ Ebd. S. 48.

³⁴ MAK-Archiv, 181/UZ 603-1931.

³⁵ Ebd.

³⁶ Ebd.

wie die empörte Kritik der österreichischen Hersteller in einer Ausgabe der Wiener-Tischlerzeitung nachweist.³⁷ Darin wurde gewerbeschädigende Werbung für ausländische Waren gesehen, wogegen sich der Werkbund mit dem programmatischen Charakter der Ausstellung verteidigte: Diese hätte lediglich dazu dienen sollen, Publikum und Hersteller zu erziehen und moderne Formgebung im österreichischen Handwerk weiter anzuregen.³⁸ Dabei war bei den Vorbereitungen eine solche Kritik antizipiert worden als das Museum darauf bestand, „dass der grösste Teil einheimisches Erzeugnis sein müsse“.³⁹

Die Reaktion der Tischlerinnung zeigt, dass die Konzeption der Programme durch den erstarkenden Nationalismus und vor allem Verdrängungsängste aufgrund der wirtschaftlichen Schieflage immer schwieriger geworden war. Einigermassen ungestört ließen sich nur noch historische oder stilistisch distinkte Ausstellungen (z. B. asiatisches oder skandinavisches Kunstgewerbe) ausrichten.⁴⁰ Damit wird deutlich, wie sehr sich die Aufgaben des Museums zu diesem Zeitpunkt bereits von seinen Ursprüngen entfernt hatten. War der Gründungsgedanke noch, den Zugang zu zeitgenössischen Arbeiten erfolgreicher Nachbarstaaten zu ermöglichen, um von ihnen zu lernen, sah man dieselben mittlerweile als Konkurrenz, die durch Ausstellung nicht auch noch gefördert werden dürften. Der antizipierte, wie auch der tatsächlich erfolgte Widerstand der Tischlerinnung belegt auch, welche Aufgaben dem Museum seitens der öffentlichen Wahrnehmung und insbesondere der Wirtschaft zugeschrieben wurden. Eine Ausstellung in den Sälen des ÖM galt per se als Auszeichnung und Kaufempfehlung der Produkte. In Zeiten der Krise hatte das Museum aber einen klar patriotischen Auftrag zu erfüllen, auch wenn das auf Kosten des Bildungsauftrags gehen sollte.

³⁷ N. N., Ein Attentat gegen das österreichische Tischlerhandwerk. Die Werkbund-Ausstellung "Der gute und billige Gegenstand", in: Wiener-Tischlerzeitung, Nr. 2, 1932, S. 3-4.

³⁸ ÖStA/AdR/Karton 1936/369-1932/SZ 121036-14.

³⁹ MAK-Archiv, 305/UZ 354-1931.

⁴⁰ Die Auflistung der Sonderausstellungen zeigt, dass in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre neben den Werbemaßnahmen für heimisches Kunstgewerbe ein Fokus auf „exotisches“ Kunstgewerbe wie asiatische oder orientalische Arbeiten gelegt wurde. Die Bibliothek des MAK verzeichnet heute einen Bestand von immerhin knapp 20 Zeitschriften zu asiatischer Kunst aus den betreffenden Jahrgängen. Auch wenn daraus noch nicht mit Sicherheit geschlossen werden kann, ob sich die Bände auch schon in den 1930ern am Haus befanden, so darf dies doch zumindest angenommen werden.

4. Die Institution und ihr Netzwerk

Mit Andauern der Wirtschaftskrise war das Museum auf die Vereinsausstellungen immer mehr angewiesen, als sein Handlungsspielraum aus finanziellen Gründen immer weiter schrumpfte. So stand dem Museum zur Veranstaltung eigener Ausstellungen ab 1932 gar kein Budget mehr zur Verfügung.⁴¹ (Abb. 11 und 12) Aber auch wenn das ÖM nicht mehr aus alleiniger Kraft als Veranstalter auftreten konnte und daher scheinbar im Bemühen um die „Anregung und Erziehung des Kunsthandwerks und des Publikums“⁴² in die zweite Reihe treten musste, beteiligte es sich doch am Bau der „ständestaatlichen“ Idee. Speziell für die Jahre 1935/36 finden sich etliche Beispiele, die dokumentieren, wie Direktor Richard Ernst direkt auf potentielle Veranstalter zuing, um sie für seine Ausstellungsideen, die er immer mit deren Nutzen für das Vaterland bewarb, zu gewinnen. Hier lassen sich beispielsweise die geplante Ausstellungsreihe „Das Antlitz des Werkstoffs“ (*Neuer Werkbund Österreichs/Österr. Holzwirtschaftsrat*),⁴³ die anvisierten Gedächtnisausstellungen für die Professoren Larisch, Roller und Strnad (*Kunstgewerbeschule*)⁴⁴ oder auch die Koppitz-Ausstellung „Land und Leute“ (*Neuer Werkbund Österreichs*)⁴⁵ nennen. Das persönliche Netzwerk des Direktors und das traditionell gewachsene des Museums gewannen dadurch eine immer größere Bedeutung.

Richard Ernst war seit dem 5. August 1932 Direktor des Museums. 1885 im böhmischen Eger geboren, trat Ernst nach seinem Studium in Prag ab 1911 eine Stelle als Abteilungsleiter am Museum an. Als er 1928 zum Vizedirektor befördert wurde, hatte er die Verantwortung für die Sammlungsbereiche Metall, Glas und Keramik sowie die Teppich- und Textilsammlung inne. Er folgte August Schestag auf dem Direktorenposten nach und blieb an dieser Stelle bis zu seiner Pensionierung am 31. Dezember 1950. Seine Museumsführung fällt ausgerechnet in die diktatorischen Staatsführungen der 1930er und

⁴¹ MAK-Archiv, 345-1938.

⁴² MAK-Archiv, 946-1935, Ausstellungen im Oesterr. Museum für 1935/36.

⁴³ „Da das Museum keine Mittel für diese Ausstellungsreihe besitzt, habe ich den Neuen Werkbund Österreichs für diese Fragen interessiert.“ – Ebd.

⁴⁴ „Der Direktion des Kunstgewerbeschule habe ich bereits im Sommer nahegelegt, eine Gedächtnisausstellung ihrer drei Toten Larisch, Roller, Strnad zu veranstalten.“ – Ebd.

⁴⁵ „Diese Ausstellung von 500 Freilichtaufnahmen folgt einer Anregung des Oesterreichischen Museums, bodenverbundene Menschen auf ihrem Boden zu zeigen, nach Landschaften geordnet. Sie ergibt ein eindrucksvolles Bild österreichischer Natur und österreichischen Lebens [...]“ – MAK-Archiv, 35-1936/UZ 103, Koppitz-Ausstellung Pressenotiz.

1940er Jahre und ist von ökonomischem und kriegsbedingtem Widerstand gegen umfassende Museumsprojekte geprägt. Sein Führungsstil war bestimmt und vereinnahmend. Bei der Durchsicht der Akten fällt auf, dass er wesentlich präsenter als sein Vorgänger war und selbst kleinere Aufgaben nicht an Mitarbeiter delegierte. Ihm kommt daher mit Sicherheit eine Schlüsselrolle in allen Fragen der Positionierung des ÖM zu.

Die Erfassung und Analyse des Netzwerks⁴⁶ rund um das ÖM und seinen Direktor dient der Darstellung der Abhängigkeiten innerhalb des Museumsbetriebs und des Kunstgewerbes. Erst damit vervollständigt sich das historische Bild und wird die Einschätzung der politischen Einflussnahme beziehungsweise deren Wege überhaupt möglich. Dazu gilt es festzuhalten, dass sämtliche Akteure hierarchischer Organisationen – das gilt natürlich ganz besonders im autoritären System des Austrofaschismus – sich nach John K. Galbraith den Machtmitteln zur Durchsetzung der Interessen jener Organisationen ausgesetzt sehen. Galbraith unterscheidet diese nach den Kategorien „Konditionierung“ (propagandistische Kommunikation, bspw. in den Vereinsmedien), „Kompensation“ (z. B. finanzielle Zuwendungen, Auftragsvergaben, Wählerstimmen) und „Repression“ (z. B. Streiks, Geschäftssperren, Entlassungen, Ausschluss).⁴⁷ Das ÖM eignete sich in diesem Geflecht hauptsächlich als Instrument, um die ersten beiden Praktiken – Konditionierung und Kompensation – auszuüben. Die kunstgewerblichen Institutionen (Vereine wie auch das ÖM selbst) standen alle in Abhängigkeit des Ministeriums für Handel und Verkehr, das die Spitze einer strengen Hierarchie markierte. In den Wechselbeziehungen zwischen der Kunstgewerbeschule, den Künstlervereinigungen (allen voran dem Werkbund), dem Gewerbeförderungsinstitut, dem Ministerium sowie vereinzelt den österreichischen Gesandtschaften im Ausland nahm das Museum stets eine wichtige Vermittlerrolle ein und diente meist als erste Anlaufstelle.

⁴⁶ Die Auswahl der zu besprechenden Akteure ergab sich einerseits aus der Enge und Intensität der Beziehung zum ÖM. Um dem Netzwerkbegriff nach Bommers und Tacke gerecht zu werden, gilt es noch ein gemeinsames Element zu definieren. In hier untersuchten Fall ist das die Interessensgemeinschaft aller Parteien, die in dem gemeinsamen Ziel – der Kunstgewerbeförderung mündet. Jede der Institutionen hatte dabei vor allem die eigene Klientel im Auge, die sich aber in den beteiligten Personen so weit überschneidet, dass eine Zusammenarbeit für alle von Vorteil erschien. – Vgl. Michael Bommers/Veronika Tacke, Das Allgemeine und das Besondere des Netzwerkes, in: Betina Hollstein/Florian Straus (Hg.), Qualitative Netzwerkanalyse. Konzepte, Methoden, Anwendungen, Wiesbaden 2006, S. 37-62.

⁴⁷ John Kenneth Galbraith, Anatomie der Macht, The anatomy of power, München 1987, S. 16-18.

Dies galt nicht nur für die kommunikativen Kanäle, sondern auch für die Geldflüsse im Zusammenhang mit Ausstellungen. Das gewährleistete in erster Linie Sicherheit und Kontrolle für das geldgebende Ministerium. Subventionen wurden nie auf einmal ausbezahlt und liefen immer über das Konto des Museums, bei dem alle Rechnungen zusammenliefen. Oft wurden so die Subventionen und Einnahmen durch Eintritte und Katalogverkäufe gegen Ende der Ausstellung mit den angefallenen Personal-, Strom-, Telefon- und Reinigungskosten, die immer die Aussteller zu tragen hatten, zu einer Nullrechnung gegengerechnet. Gleichzeitig bedeutete dieses System für die Aussteller eine Risikominimierung. Da sie die Rechnungen nicht direkt selbst bezahlten, sondern an das Museum weiterleiteten und erst nach Rechnungsabschluss allfällige Außenstände beglichen, war es praktisch ausgeschlossen, sich an einer Ausstellung über die Maßen zu verschulden. Einerseits hatte die Museumsdirektion ein scharfes Auge auf die Budgetierung und die Bilanz, andererseits kam es häufig vor, dass bei negativem Ausgang vom Museum eine Nachsubventionierung durch das Ministerium beantragt wurde.⁴⁸

In der Außenwahrnehmung war jedenfalls immer das ÖM die verantwortliche Instanz. Das belegen die gelegentlichen Beschwerden zu manchen Ausstellungen, die vom Museum immer mit dem Kommentar nicht zuständig zu sein, abgewiesen wurden. Als folgenreichstes Beispiel sei hier nur das von den Nationalsozialisten angestrebte Verfahren gegen Richard Ernst erwähnt, in dem ihm die Abhaltung der Kokoschka-Retrospektive von 1937 vorgeworfen wurde. In seiner Erwiderung hielt er fest, dass die Ausstellung vom *Neuen Werkbund Österreichs* veranstaltet wurde und das Museum abseits der Raumvergabe nichts damit zu tun gehabt hätte.⁴⁹ Diese Darstellung ist nicht nur für die Kokoschka-Ausstellung unrichtig, da Ernst sehr wohl im Vorfeld in die Organisation eingebunden war und in engem beratendem Kontakt zum Geldgeber Ferdinand Bloch-Bauer stand. Sie kann aber auch mit der in den Ausstellungsrichtlinien festgeschriebenen programmatischen Letztverantwortung des Museums eindeutig widerlegt werden.⁵⁰

⁴⁸ Tatsächlich ist mir kein Fall bekannt, in dem das Museum offene Verbindlichkeiten gerichtlich eingeklagt oder in anderer Form autoritär durchgesetzt hätte.

⁴⁹ Vgl. ÖStA/AdR/BMU/03/Personalakt Ernst Richard, Teil 1 und 2, 3/32.

⁵⁰ Die entsprechende Stelle aus den Richtlinien für Ausstellungen lautet: „Die Ausstellungsräume des Österr. Museums für Kunst und Industrie in Wien sind, entsprechend dem Zwecke dieses Museums, in

4.1. Das Ministerium für Handel und Verkehr

Als oberste Instanz war das Ministerium für Handel und Verkehr dem Museum nicht nur Geld- sondern auch Auftraggeber sowie beständiger Rechenschaftsempfänger. Vor jeder Raumvergabe, jeder Ausstellung und jeder Leihgabe außer Haus⁵¹ musste ein Antrag an das Ministerium gestellt werden, bevor die Museumsdirektion eine endgültige Zusage erteilen konnte.⁵² Selbst bei Ausstellungen, die von höherer Stelle initiiert wurden, musste das Museum in jedem Fall erst die Genehmigung des *Bundesministeriums für Handel und Verkehr* einholen, um sich beteiligen und Sammlungsgegenstände entleihen zu dürfen. So wurde beispielsweise das ÖM direkt von der Bundesregierung zur Mitarbeit an der Pariser Ausstellung im Jeu de Paume aufgefordert. Dennoch erging am 11. März 1937 ein Brief an das Ministerium, in dem der Museumsdirektor darum bat, „eine entsprechende Auswahl aus den Beständen des Oesterreichischen Museums für die Oesterreichische Ausstellung vornehmen zu dürfen“.⁵³

Für die meisten der Organisationen, die um Räume im Museum ansuchten, war es nicht möglich, eine Ausstellung finanziell gänzlich aus eigener Kraft zu stemmen. In der Regel waren also sowohl Museum als auch Vereine von den Sondersubventionen, die das Ministerium vergab, vollkommen abhängig. Es war daher ein Leichtes für die politische Führung, über die finanzielle Daumenschraube subtile Maßnahmen zu ergreifen, ohne offen gegen bestimmte Gruppierungen auftreten zu müssen. Die Begehren ideologisch unerwünschter Veranstalter konnten schlicht mit der Verweigerung einer Subventionierung abgelehnt werden, womit das Museum (nach der Definition Galbraiths) zum Erfüllungsgehilfen staatlicher Kompensation und Repression wurde. Falls der tatsächliche

erster Linie dafür bestimmt, Ausstellungen kunstgewerblichen Charakters aufzunehmen. Da für die Beistellung der Ausstellungsräume das Ausstellungsprogramm und die Qualität der Ausstellungsräume entscheidend sein müssen, ist es als eine begründete Forderung anzusehen, daß der Museumsdirektion, welche für die Wahrung der Zweckbestimmung der Anstalt verantwortlich ist, auch eine entsprechend weitgehende Einflußnahme auf die Organisation einer in den Museumsräumen vorgeführten Ausstellung und auf die Auswahl der Ausstellungsgegenstände eingeräumt werde[!].“ – MAK-Archiv, 760-1931, Richtlinien für Ausstellungen, BMfHuV an das ÖM, am 6. Okt. 1931, S. 1.

⁵¹ Als ein Beispiel von vielen sei hier das Ansuchen um „Bewilligung eine Reihe von Sammlungsgegenständen [...] an die Maria Theresiaausstellung in Schloss Schönbrunn [...] leihweise überlassen zu dürfen“. – MAK-Archiv, 284-1930.

⁵² Interessant ist, dass dieser Punkt im Verfahren gegen Richard Ernst völlig negiert wurde, als er argumentierte der Werkbund hätte in der Affäre um die Kokoschka-Ausstellung das **Recht** gehabt „die Räume des Kunstgewerbemuseums zu nutzen“. Siehe: ÖStA/AdR/BMU/03/Personalakt Ernst Richard, Teil 1 und 2, 3/32, 6489/1941.

⁵³ MAK-Archiv, 17-1937/UZ 212.

Beweggrund die weltanschauliche Ablehnung war, so wurde dies – im Gegensatz zur folgenden Periode der nationalsozialistischen Herrschaft – jedenfalls nicht bis auf Museumsebene kommuniziert.

Bei der Abwicklung internationaler Ausstellungen zeigte sich der Einfluss des Museums vor allem in der Selektion der Künstler und Arbeiten. In der Regel ging der Plan eine internationale Ausstellung abzuhalten vom Ministerium aus – und konnte in diesem Fall auch nicht verweigert werden. Dies gestaltete die Organisation für das Museum im Lauf der Zeit immer schwieriger, da die Herstellerfirmen aufgrund mehrerer defizitärer Ausstellungsprojekte der Vergangenheit eine immer größere Ausstellungsmüdigkeit an den Tag legten.⁵⁴ Der Museumsdirektion gelang es immer seltener motivierte Aussteller zur Mitarbeit zu bewegen, während das Ministerium weiterhin auf die Anstrengung solcher (allzu oft verlustbringenden) Unternehmungen bestand.

Den Hintergrund dieser Position formulierte der Legationssekretär Karl Zeileissen schon im November 1930 in seiner Stellungnahme zu einem Konflikt des Museums mit dem *Bundesministerium für Handel und Verkehr*. Darin ging es um die Weigerung des ÖM eine Londoner Ausstellung mit antiken Perserteppichen aus seinen Beständen zu beschicken. Die Museumsdirektion argumentierte dagegen, dass die wertvollen Exemplare viel zu gefährdet wären und die wenigen entbehrlichen Stücke die Sammlung aufgrund ihrer minderen Qualität unterrepräsentieren würden. Das Ministerium setzte sich über diese Weigerung hinweg und Zeileissen teilte dem Museum dazu mit, „[...] daß Oesterreich die erwähnte Ausstellung [...] beschicke, da Oesterreich dank seinen (sic!) Kunstschatzen und mit Rücksicht auf seine nicht so hervorragende Bedeutung auf technischem Gebiete eben nur bei Kunstausstellungen Gelegenheit habe [...] hervorzustechen“.⁵⁵ Wieder zeigt sich, wie sehr die Staatsführung das Land über dessen Kunstbesitz definierte und dass sie bereit war, die Unversehrtheit der Objekte für reine Repräsentationszwecke zu gefährden. Wenige Jahre später wurde diese Kulturpolitik im Austrofaschismus nahtlos fortgeführt und noch gezielter zur Fremdenverkehrswerbung eingesetzt.

⁵⁴ Schon 1928, noch vor dem großen Wirtschaftseinbruch der Jahre 1929/30 musste die Teilnahme an einer Kunstgewerbeausstellung in Nizza abgesagt werden, da sich nicht genug Interessenten unter den Herstellern fanden. Vgl. MAK-Archiv, 844-1928.

⁵⁵ ÖStA/AdR/Karton 1549/332/SZ 129.622-14/1930/ GZ 138.453.

4.2. Die Werkbünde

Die enge Verflechtung zwischen dem Museum und dem *Österreichischen Werkbund* bestand schon seit dessen Gründung am 10. Juni 1912 – immerhin war das Haus am Stubenring die Geburtsstatt des Vereins.⁵⁶ Die Direktoren des ÖM waren in der Regel an den Versammlungen des *Österreichischen Werkbundes* beteiligt und wirkten auch an der Entwicklung des Programms mit.⁵⁷ Gleichzeitig pflegte der Werkbund intensive Kontakte direkt zum Handelsministerium. Das brachte dem Werkbund mehrmals die Auszeichnung eines Auftritts als offizielle Vertretung des Staates Österreich bei diversen internationalen Ausstellungen ein.⁵⁸ Der Verein war zunächst so eng an den Wirkungskreis des Ministeriums angeschlossen, dass er sogar in tiefsten Krisenzeiten mit staatlicher Unterstützung rechnen konnte, beispielsweise bei der Kunstschau von 1920.

Gerade diese engen Verflechtungen zwischen dem Werkbund und öffentlichen Einrichtungen wie dem ÖM, der *Kunstgewerbeschule* und dem Ministerium führte im selben Jahr zu breiter Empörung und mündete im Austritt Josef Hoffmanns und einer ersten Abspaltung zum *Werkbund Wien*,⁵⁹ der sich erst sieben Jahre später wieder mit dem Mutterverein zusammenschließen sollte. Nach der Wiedervereinigung erzielte der *Österreichische Werkbund* seine größten Erfolge wie die Ausstellung „Neues Bauen“ in der Hofburg (1929) oder die Ausstellungen „Film und Foto“ und die „Werkbundausstellung Wien“ (beide 1930) im ÖM sowie die Errichtung der Werkbundsiedlung (1932). Uneinigkeit in Stilfragen, personelle und politische Konflikte sowie eine finanzielle Schieflage führten 1934 zu einer neuerlichen Spaltung, die in der Gründung des *Neuen Werkbundes Österreich* unter der Leitung Clemens Holzmeisters (Präsident), Peter Behrens und Josef Hoffmanns (Vizepräsidenten) mündete.

Das Museum bezog in diesem Streit Stellung für den *Neuen Werkbund Österreichs* und trat in Folge aus dem *Österreichischen Werkbund* aus.⁶⁰ Von da an verweigerte es diesem jede weitere Zusammenarbeit oder Unterstützung. Schon eine simple Anfrage zur

⁵⁶ Posch 2012, S. 19.

⁵⁷ MAK-Archiv, 745-1928.

⁵⁸ Siehe beispielsweise die Organisation der 5. Internationalen kunstgewerblichen Ausstellung in Mailand 1933 – ÖStA/AdR/Karton 1551/332/GZ 122124-14/1932.

⁵⁹ Posch 2012, S. 20.

⁶⁰ MAK-Archiv, 884-1933 – Austritt aus dem Oesterr. Werkbund, am 11. Dez. 1933.

Anmietung des Vortragssaals für einen Vortrag Oskar Kokoschkas über „Handwerk als Grundlage der Erziehung in Österreich“, wurde vom Museum in einer Stellungnahme gegenüber dem Handelsministerium abgelehnt. Darin warnt der Direktor davor, das Überlassen musealer Räumlichkeiten könne „auf der einen Seite als offizielle Stärkung ihrer Position [der Vertreter des *Österreichischen Werkbunds*], auf der anderen aber als Schädigung [...] wider die österreichische Art“ betrachtet und somit als Parteinahme gedeutet werden.⁶¹ Ein späteres Hilfsansuchen des *Österreichischen Werkbunds* an das Museum beantwortete Direktor Ernst lapidar: „Die D[irekt]ion des Ö. M. f. K. u. Industrie ist am Zustand des Werkbundes nicht interessiert“. ⁶² In seiner Stellungnahme an die Bundesgebäudeverwaltung in selbiger Angelegenheit findet Ernst ähnlich klare Worte: „Auch das Oesterreichische Museum ist aus dem Oesterr. Werkbund ausgeschieden und sieht in dem Oesterr. Werkbund nicht mehr den bisherigen Vertreter und Repräsentanten österreichischen Kulturwillens.“⁶³

Hier wird deutlich, dass neben dem Streitpunkt der finanziellen Misswirtschaft, vor allem um einen ideologischen Richtungswechsel gekämpft wurde. Holzmeister, Behrens und Hoffmann erließen anlässlich der Gründung des *Neuen Werkbunds Österreich* eine „programmatische Aussendung“, in der sie keinen geringeren Anspruch stellten, als Stimme des „Kulturgewissen[s] Österreichs“ zu werden.⁶⁴ Tatsächlich ging es in dem Richtungsstreit um eine „Abkehr vom handwerklichen Individualismus und romantischen Ästhetizismus“⁶⁵ zurück zu „einer Betonung inneren Lebens gegenüber der reduzierten Zweckform“, ⁶⁶ der sich 1934 in der Ausstellung „Das befreite Handwerk“ manifestierte. Die Ausstellung fand offiziell unter der Leitung des Gewerbeförderungsinstituts statt, wurde aber organisatorisch vom Präsidium des Neuen Werkbundes betreut.

Die interne Stellungnahme des Museums zur Raumanfrage des Österreichischen Werkbunds zeigt aber auch, dass das Ausrichten von Veranstaltungen im Museum durchaus

⁶¹ MAK-Archiv, 12-1933/UZ 822.

⁶² MAK-Archiv 394-1935.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Neuer Werkbund Österreichs, Neuer Werkbund Österreichs, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 2, Nr. 3, 1934, S. VII.

⁶⁵ N. N., Die Ausstellung "Neues Bauen" in der neuen Hofburg (Terrassensaal), in: Wiener Zeitung, 7. April 1929, S. 7.

⁶⁶ MAK-Archiv, 929-1935/UZ 935, Brief Richard Ernsts an Josef Hoffmann im Streit um die Titelfrage (2. Nov. 1935).

als offizielle Unterstützung – oder zumindest Duldung – von staatlicher Seite gewertet wurde. Tatsächlich fallen die Querelen um die Neugründung des Werkbundes in etwa mit der Installation des „Ständestaats“ zusammen. Jedenfalls fand nach der Weihnachtsausstellung 1931/32 („Der gute billige Gegenstand“) keine Ausstellung des *Österreichischen Werkbundes* mehr statt. Bei späterer Gelegenheit bewarb sich der *Österreichische Werkbund* nochmals um die Ausrichtung einer Gedächtnisausstellung für Oskar Strnad. Die ablehnende Position Richard Ernsts – und damit des ÖM – dazu war deutlich: Dieser wollte eine solche Ausstellung durch die Kunstgewerbeschule abhalten lassen. Sollte dies nicht zustande kommen, könne das Museum bestenfalls eine „Veranstaltung von Freunden Strnads aufnehmen“.⁶⁷ Damit zeigt sich klar, dass das Museum zwar vordergründig eine moderate Haltung einnahm, die Präsenz des *Österreichischen Werkbundes* aber nicht mehr erwünscht war.

4.3. Das Gewerbeförderungsinstitut

Während das ÖM auf Ebene der Privatvereine vorrangig mit dem Werkbund zusammenarbeitete, war die Kooperation auf öffentlich-rechtlicher Ebene über das *Gewerbeförderungsinstitut* geregelt. Dieses war als Unterorganisation der Wiener Handelskammer im Grunde ein verlängerter Arm des *Ministeriums für Handel und Verkehr*.⁶⁸ Die Kammer blieb zwar auch im berufsständischen Aufbau des Austrofaschismus nach wie vor eine ausschließliche Unternehmervertretung – und damit eine Fortschreibung einer gesellschaftlichen Klassenorganisation. Mit der gesetzlichen Festschreibung der Entsendung der Kammerräte durch die Gewerbebünde⁶⁹ seit dem Kammerumformungsgesetz des Jahres 1935 sicherte sich der Staat allerdings einen noch maßgeblicheren Einfluss.⁷⁰ Die

⁶⁷ MAK-Archiv, 946-1936, Ausstellungen im Oesterr. Museum 1935/36.

⁶⁸ Zur Organisationsstruktur des österreichischen Gewerbes bis 1933 siehe Stefan Eminger, *Das Gewerbe in Österreich 1930 - 1938. Organisationsformen, Interessenpolitik und politische Mobilität*, Innsbruck Wien 2005, S. 51-78.

⁶⁹ Mit dem Dachverband „Österreichischer Gewerbebund“ (ÖGWB) als „politische“ Vertretung und dem „Bund der österreichischen Gewerbetreibenden“ (BDÖG) als „berufsständige Vertretung“. - Siehe ebd. S. 125-132.

⁷⁰ Ebd. S. 123-143. Mit dem geschäftsordnungsmäßigen Auslaufen der Kammermandate, bot sich dem ÖGWB und dem BDÖG die Gelegenheit ihren Machteinfluss in der „gegnerischen“ Handelskammer zu vergrößern. Sie setzten sich mit ihrer Forderung, künftig für die Entsendung der Mandatäre zuständig zu sein, durch und tauschten in der Folge fast zwei Drittel der Kammerräte aus. Dies war selbstverständlich auch politisch motiviert: „Nicht verlängert wurden u.a. die Mandate nahezu aller jener Kammerräte, die als Parteigänger der Großdeutschen Volkspartei bekannt waren, bzw. die sich beim Projekt der Schaffung der Gewerbepartei exponiert hatten. Die politische „Säuberung“ der Handelskammern gelangte damit zum Abschluss.“ ebd. S. 139.

enge Zusammenarbeit zwischen dem ÖM und dem *Gewerbeförderungsinstitut* ist eine weitere Ausprägung des ökonomischen Primats, das sich in den 1920er und 1930er Jahren durchgesetzt hatte. Zuletzt wurden sämtliche Schauen, in denen zeitgenössische Kunstgewerbeschaffende ausgestellt wurden, mit den Vertretern des Gewerbebezugs akkordiert. In einem Brief an den Ministerialrat Josef Ballacs versicherte Richard Ernst: „Alle unsere offiziellen Ausstellungen modernen Kunstgewerbes erfolgen immer im Einvernehmen mit dem Gewerbeförderungsinstitut der Wiener Kammer und den Gewerbeförderungsinstituten der Bundesländer.“⁷¹ Dieses Einvernehmen beruhte tatsächlich auf Gegenseitigkeit. Denn das Institut wandte sich selbst dann an das Museum, wenn es der hierarchische Ablauf nicht unbedingt erfordert hätte, beispielsweise in der Vorbereitung der Pariser Weltausstellung 1937, für deren Ablauf das Gewerbeförderungsinstitut verantwortlich zeichnete und nur dem Handelsministerium direkt berichtspflichtig war. Hier richtete das Institut einen direkten Brief an Richard Ernst, in dem es um Hilfe bei der Ideenfindung zu einem übergeordneten Thema der Österreichischen Ausstellung bat.⁷²

Nach der Reorganisation der Kammern und Bünde im Jahr 1935 nahm aber auch die Präsenz des Gewerbeförderungsinstituts bei Museumsausstellungen deutlich ab. Zwischen 1935 und 1937 ist keine Veranstaltung unter Schirmherrschaft des Instituts verzeichnet. Erst für das Jahr 1938 waren wieder einige Ausstellungen geplant, diese wurden allerdings nicht mehr realisiert.

4.4. Die Kunstgewerbeschule

Die *k.k. Kunstgewerbeschule des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie* wurde 1867 (vier Jahre nach der Gründung des Museums) an das Ausstellungshaus angeschlossen. Laut Gründungsstatut von 1868 hatte „die Kunstgewerbeschule [...] die Heranbildung tüchtiger Kräfte für die Bedürfnisse der Kunstindustrie zur Aufgabe.“⁷³ Der Lehrplan sah von Beginn an vor, dies auf Basis der drei „Hauptkünste“ Malerei, Bildhauerei und Architektur zu tun und erst in einem späteren Ausbildungsschritt eine Spezialisierung in den Fachklassen und Werkstätten anzuschließen.

⁷¹ Brief Richard Ernsts an Ministerialrat Josef Ballacs vom 09. März 1933, MAK-Archiv, 615-1933.

⁷² MAK-Archiv, 48-1936, Gewerbeförderungsinstitut an Richard Ernst am 30. Jan. 1936.

⁷³ Statut 1868, § 1, Zit. n. Wagner 1991, S. 27.

Auch nach dem Bau des Schulgebäudes blieb die Verwaltung zunächst im Museum. Mit wachsender Größe der beiden Institute wurde eine administrative Trennung nötig, die 1909 vollzogen wurde. Museum und Schule blieben dennoch eng verbunden. Leistungsschauen der Schüler fanden so oft und regelmäßig wie möglich am Museum statt. Aus den Absolventen der Schule rekrutierte das Museum aktiv Teilnehmer für seine internationalen Ausstellungen. In der Entscheidung wer Österreich im Ausland vertreten dürfe, bevorzugte die Direktion ehemalige Schüler der Kunstgewerbeschule. Im Kuratorium der Schule liefen alle Stränge zusammen: Vertreten waren das Bundesministerium für Handel und Verkehr, die Direktoren der Schule und des Museums und die Handelskammer mit dem ihr unterstellten Gewerbeförderungsinstitut. Trotz der engen Kooperation der beiden Häuser und deren grundsätzlich ähnlichen Zielen stellt sich der Umgang der beiden Institute mit der politischen Situation differenziert dar.

Obwohl die Regierung große strukturelle Eingriffe in die Organisation der Schule vornahm, lässt sich am gestalterischen Schaffen in den Klassen nur wenig Einfluss des Regimes ablesen. Der per Ministererlass geforderten „konsequente[n] und unerlässliche[n] Einflußnahme auf alle Schüler in Richtung einer betont vaterländischen Erziehung“⁷⁴ wurde vordergründig zwar nicht widersprochen, „vaterländische Themen“ spielten im Lehrbetrieb aber eine eher untergeordnete Rolle.⁷⁵ Dabei war man im Ministerium der Meinung, dass gerade das Kunstgewerbe „durch Pflege von Darstellungen heimischer Eigenart sowie durch Ausdruck vaterländischer Ideen“ das verordnete Staatsbild positiv transportieren könne.⁷⁶ Widerstandslos konnten die austrofaschistischen Ideale nur in der 1935 institutionalisierten Werkstätte für kirchliches Kunstgewerbe⁷⁷ unter Albert Paris Gütersloh vermittelt werden. Auch die freie Beschäftigung mit mehreren Kunstgattungen nebeneinander fand in dieser Zeit ihr Ende. Die Schüler wurden stattdessen zur

⁷⁴ Kunstsmg. und Arch. der Univ. für angewandte Kunst Wien, 235/1934, zit. n. Gabriele Koller, Die verlorene Moderne. Von der Kunstgewerbeschule zur (Reichs-)Hochschule für angewandte Kunst, Wien, in: Hans Seiger/Sabine Plakolm-Forsthuber (Hg.), Im Reich der Kunst, Wien 1990, S. 183-216, hier: S. 193.

⁷⁵ Vgl. Ebd. S. 194.

⁷⁶ Vgl. Kunstsmg. und Arch. der Univ. für angewandte Kunst Wien, 11/1936, zit. n. Ebd. S. 193.

⁷⁷ Die Klasse für kirchliches Kunstgewerbe war schon seit 1911 eine Pflichtlehrveranstaltung im Ausbildungsprogramm. Albert Paris Gütersloh hatte zuvor seit 1931 das Studium der menschlichen Gestalt in der „Allgemeinen Abteilung“ unterrichtet. Die Werkstatt für kirchliches Kunstgewerbe wurde 1938 nach Güterslohs Berufsverbot wieder aufgelöst. Vgl. Wagner 1991, S. 47. – Und Koller 1990, S. 192.

besseren Spezialisierung den „ständestaatlichen“ Berufskategorien zugewiesen.⁷⁸ Diese Zwangsmaßnahme ließ sich aber nicht nur mit dem Ideal eines neuen Staatsaufbaus rechtfertigen. Schon 1927 hatte Hermann Kandl⁷⁹ das vorherige Konzept einer Ausbildung auf möglichst breiter Basis in einem Referat über die Zukunft der Wiener Kunstgewerbeschule kritisiert. Er warf den Absolventen der Schule vor, am Ende ihrer Ausbildung „von allem etwas, aber nichts ganz“ zu beherrschen. „Von der Batik bis zum Pokal, von der silhouettenbeklebten Schachtel bis zum Hausbau, von spielerischer Keramik bis zum brauchbaren Kachel, von der Klöppelei bis zur Anlage von Gärten und Parks“ würden nur „einzelne Genies Hervorragendes leisten können, andere, sich zersplitternd, versagen müssen“.⁸⁰ Diese Rationalisierung mit der pragmatischen Einstellung, die Schule „nur auf den begabten Durchschnitt“ einzustellen und diesen dazu anzuhalten, „zielstrebend [zu] lernen“, ⁸¹ sah man schließlich in der Erziehungspolitik des Austrofaschismus verwirklicht. Im Zuge dieser Abstriche verlor die *Kunstgewerbeschule* bei der Umstrukturierung 1937 zunächst sogar ihr Recht Architekten auszubilden, bis sie 1941 wieder mit der Erhebung zur Reichs-Hochschule für angewandte Kunst eine besondere Auszeichnung erfuhr und seither Universitätsrang besitzt.

Im System von Ministerium, Kunstgewerbeschule und Museum wurde letzterem (auch von informierten Kreisen) durchaus Einfluss auf die Schulbelange zugetraut. Als es 1934 um die Neubesetzung des Direktorenpostens der *Kunstgewerbeschule* ging, setzte der *Gewerbege nossenschafts-Verband* trotz eigenem Naheverhältnis zur *Kammer für Handel, Gewerbe und Industrie* auf den Einfluss der Museumsdirektion. In einem Brief an Richard Ernst wandte sich der *Gewerbege nossenschafts-Verband* mit eigenen personellen Begehrlichkeiten an das ÖM. Das Ansuchen wurde mit Stilfragen begründet. Nachdem der Verband in seinem Schreiben seine grundsätzliche Ablehnung der sachlichen Formensprache der 1920er und frühen 1930er Jahre zum Ausdruck gebracht hatte, schloss man den Brief ganz unverblümt: „Mit diesen Darlegungen erübrigt sich auch die Frage nach der Besetzung der Direktorstelle der Kunstgewerbeschule. Für diesen Posten

⁷⁸ Koller 1990, S. 185.

⁷⁹ Hermann Kandl war Handelskammerrat und neben Franz Wotawa Vorsitzender der Nationaldemokratischen Partei Österreichs (1918-1920), die später der Großdeutschen Vereinigung beitrug, und war von 1920-1923 Parteiohmann der Großdeutschen Volkspartei, die 1921-1927 als Juniorpartner der Christlichsozialen Partei eine Regierungsbeteiligung hatte.

⁸⁰ MAK-Archiv, 248-1927, S. 4.

⁸¹ Ebd. (Hervorhebung aus dem Original übernommen.)

wird nur eine Persönlichkeit ernstlich in Frage kommen können, die sich die Durchführung des vorstehend skizzierten Programmes des gesamten Wiener Kunstgewerbes zu eigen gemacht hat.“⁸²

Ob damit der letztlich eingesetzte Max Fellerer⁸³ gemeint war, muss offen bleiben, da im Brief kein konkreter Name fällt. Dagegen spricht aber ein im April 1936 publizierter Aufsatz Fellerers, in dem er gegen den „Versuch, durch voraussetzungsloses, traditionsloses Wuchernlassen von Formen und Ornamenten das Charakteristische unserer Zeit zum Ausdruck bringen zu wollen“ Stellung bezog.⁸⁴ Fellerer kritisierte weiter die Tendenz zur Beschränkung auf das Nationale, das in logischer Folge immer nur die bäuerliche Kunst sein könne, da nur dort eine weitgehende Isolierung der Kunstproduktion die Einnahme als Nationalstil rechtfertige. Er sprach darin der volkstümlichen Kunst nicht ihre Berechtigung ab, hielt sie aber nicht für geeignet, „zur Weiterentwicklung einer gesamteuropäischen Kultur beizutragen“, und sah in deren Bevorzugung nur eine Modeerscheinung.⁸⁵ Fellerers Position erhält vor dem Hintergrund der zu dem Zeitpunkt in Vorbereitung befindlichen Ausstellung „Das befreite Handwerk“ besondere Brisanz.

Während also der Kunstgewerbeschule kein ausgesprochenes Naheverhältnis zur austrofaschistischen Regierung unterstellt werden kann, profitierte das ÖM von einer prinzipiellen programmatischen Übereinstimmung, ohne sich dabei anbieten zu müssen. Da es Richard Ernst selbst war, der zwei Jahre vor dem „befreite[n] Handwerk“ die Werkbundaussstellung „Der gute billige Gegenstand“ initiiert hatte, ist anzunehmen, dass er dem sachlich-schmucklosen Stil nicht negativ eingestellt war. Mit dem Stimmungswandel, der mit der Machtergreifung der *Vaterländischen Front* verbunden war, konzentrierte er die Museumsarbeit aber schlicht auf jene Bereiche, die mit der „vaterländischen“ Einstellung des Austrofaschismus ohnehin übereinstimmten. Wertschätzung und Erhalt tradierter Handwerkstechniken sowie die Förderung des Kunstgewerbes aus ländlichen

⁸² MAK-Archiv, 8-1934/UZ 940-1933: „Besetzung der Direktorstelle“, Kunstgewerbesektion des Wiener Gewerbege nossenschafts-Verbandes an Dir. Ernst, 6. Okt. 1933.

⁸³ Fellerer war gemeinsam mit Wolfgang von Wersin im Vorschlag der Professorenkurie an das Ministerium gleichrangig gereiht worden. Für Fellerer entschied man sich letztendlich trotz etwas geringer eingeschätzter Qualifikation, da er im Gegensatz zu Wersin österreichischer Staatsbürger war. Hilfreich war höchstwahrscheinlich auch, dass Fellerer mehrere Jahre als Assistent des Staatsrats für Kunst, Clemens Holzmeister, gearbeitet hatte. Vgl. Koller 1990, S. 187.

⁸⁴ Max Fellerer, Über kunstgewerbliche Erziehung, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 4, Nr. 4, 1936, S. 183-187, 189-190, hier: S. 184.

⁸⁵ Ebd. S. 185.

Regionen Österreichs, die zu den Museumsaufgaben zählten, waren problemlos mit der Ideologie des „Ständestaats“ in Einklang zu bringen.⁸⁶ Im Gegensatz dazu lag der Fokus der *Kunstgewerbeschule* doch auf moderner, innovativer Gestaltung für eine in der Regel urbane Käuferschaft.

5. Die Ausstellungspraxis am „Österreichischen Museum“ von 1933-1938

Einen exakten Zeitschnitt für den Beginn des Austrofaschismus zu setzen fällt schwer, da die Entstehung des autoritären Regimes stark von den vorbereitenden wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklungen der 1920er und frühen 1930er Jahre abhängt. Vielfach werden die Ausschaltung des Parlaments im März 1933, das Verbot der Sozialdemokratischen Partei im Februar 1934 und die Ausrufung der „ständestaatlichen Verfassung“ im Mai desselben Jahres als Eckdaten angenommen. Emmerich Tálos und Walter Manoschek gehen allerdings weiter und teilen den Konstituierungsprozess des Austrofaschismus in zwei Phasen: eine „Latenzphase“ von 1932 bis März 1933 und eine „Übergangsphase“ vom März 1933 bis Mai 1934. Die Entscheidung für das Ansetzen ab 1932 begründen sie mit dem Zusammenfallen von politischer und ökonomischer Krise in diesem Jahr.⁸⁷

Die „Latenzphase“ zeichnet sich durch das Einsetzen der Konsequenzen aus dem Zusammenbruch der Creditanstalt von 1931 aus. In der Folge kam es bei den Landtags- und Gemeinderatswahlen von 1932 zu einem massiven Stimmengewinn für die Nationalsozialistische Partei. Durch die daraus resultierenden knappen Mehrheitsverhältnisse kam es zu einer blockierenden Oppositionspolitik, die in der Dollfuß-Regierung zu dem wachsenden Wunsch nach einer Krisenlösung mit autoritären Mitteln führte. Das Ereignis, das die Gelegenheit dazu bot, markiert den Beginn der „Übergangsphase“. Als es bei einer Abstimmung zu Formfehlern kam und die drei Nationalratspräsidenten zurücktraten, nützte die Christlichsoziale Partei unter Dollfuß das Ereignis zur Auflösung des Parlaments am 4. März 1933. Es folgte das Verbot aller Parteien mit Ausnahme der *Vaterländischen Front* als Einheitspartei und schließlich die Ausrufung des „Ständestaats“ am 1.

⁸⁶ Als Beispiel sei hier die Ausstellung „Altes Handwerksgerät und kunstgewerbliche Vorlagen aus dem 16. – 18. Jahrhundert“ genannt.

⁸⁷ Emmerich Tálos/Walter Manoschek, Zum Konstituierungsprozeß des Austrofaschismus, in: Emmerich Tálos/Wolfgang Neugebauer (Hg.), Austrofaschismus. Politik - Ökonomie - Kultur. 1933-1938, Wien 2005⁵, S. 6-25, S. 6-7.

Mai 1934.⁸⁸ Versuche das autoritäre Regime zu stürzen fanden im Februar 1934 mit dem dreitägigen Bürgerkrieg, der zu Hunderten Toten führte und dem Putschversuch der Nationalsozialisten im Juli 1934, bei dem Bundeskanzler Dollfuß ermordet wurde, statt. Die austrofaschistische Herrschaft endete nach dem Einmarsch Hitlers am 13. März 1938.

Der Terminus „Ständestaat“ ist eine Eigenbezeichnung des Regimes und soll auf die der Staatsidee zugrundeliegende gesellschaftliche Gliederung in Berufstände in Anlehnung an das Zunftwesen Bezug nehmen⁸⁹. Der Begriff wird in der vorliegenden Arbeit nur verwendet, wenn explizit auf die damit verbundenen ideologischen Implikationen wie der Verherrlichung völkischer Traditionen (wie z. B. dem Handwerk) verwiesen werden soll. Die für die vorliegende Untersuchung zentralen Komponenten des austrofaschistischen Wertesystems waren Katholizismus, „Vaterländische Erziehung“ sowie der Rekurs auf den Monarchismus und die damit verbundene Legitimation eines „Österreich-Nationalismus“ in Abgrenzung zum „(Groß-)Deutsch-Nationalismus“.⁹⁰

Das Ausstellungswesen während des Autrofaschismus war in immer stärkerem Maß von Strategien zur Bewältigung der ökonomischen Krise und den damit einhergehenden gesellschaftspolitischen Problemen geprägt. Im Zuge der alles-beherrschenden Wirtschaftskrise und des Ringens des jungen Österreich um eine nationale Identität, geriet die Kunst unter steigenden Rechtfertigungsdruck. Abgesehen von politisch-ideologischen Begehrlichkeiten und Animositäten schien ein Kunstschaffen um der Kunst Willen immer undenkbarer und letztlich als Ausdruck eines Luxusgebarens auch regelrecht unangemessen – da der Not der Zeit keine Rechnung tragend.⁹¹ Da die *Vaterländische Front* ja aus der zuvor regierenden Christlich-Sozialen Partei hervorgegangen war, ist eine grundsätzliche Kontinuität in der Führung der Ministerien nicht überraschend. Mit der Machtergreifung nützte die neue Einheitspartei, die den Anspruch erhob für alle

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Zur Begrifflichkeit und Faschismusdefinition siehe Emmerich Tálos/Walter Manoschek, Austrofaschismus, Halbfaschismus, Ständestaat. Herrschaftssysteme in Österreich und Italien im Vergleich, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1994), Baden 1994, S. 112-123.

⁹⁰ Anton Staudinger, Austrofaschistische "Österreich"-Ideologie, in: Emmerich Tálos/Wolfgang Neugebauer (Hg.), Austrofaschismus. Politik - Ökonomie - Kultur. 1933-1938, Wien 2005⁵, S. 28-53.

⁹¹ Vgl. Kunstbesprechung zur 75 Jahr Jubiläumsausstellung des Künstlerhauses: „[...] würdig, wenn auch den Zeitumständen entsprechend ernst zu feiern gewußt.“ – Anselm Weißenhofer, Kunstausstellungen. Wiener Frühjahrsausstellungen, in: Monatsschrift für Kultur und Politik, Bd. 1, Nr. 1, 1936, S. 462-464, S. 462.

Österreicher zu sprechen, allerdings die Gelegenheit einen symbolischen Neustart für das Land zu inszenieren und eine positive Aufbruchsstimmung heraufzubeschwören. Damit ging der Neuaufbau der Gewerbeorganisationen, die in einem ständischen Zunftwesen aufgehen sollten, einher. Selbstverständlich sollten sich der neuen österreichischen Linie auch die Künste unterwerfen und die (imaginierte) neue Hoffnung sollte sich auch in einem „neuen Stil“ widerspiegeln. Wie schon so oft zuvor, bediente man sich auch bei diesem Herrschaftswechsel vergangener Epochen für die Gestaltung des „Neuen“ und zur Konstruktion eines Gemeinschaftsgefühls. Im austrofaschistischen „Ständestaat“ waren das mittelalterliche Elemente wie das Zunftwesen und gefühlte „Höhepunkte“ des österreichisch-habsburgischen Imperiums wie das Barock oder die Biedermeierzeit. Bei den Ausstellungen des ÖM kommt noch eine auffällige Tendenz zur Bezugnahme auf die Blütezeit des Österreichischen Kunstgewerbes zu Beginn des 20. Jahrhunderts hinzu. Ganz brechen konnte oder wollte man mit dem nüchternen Stil des vergangenen Jahrzehnts allerdings nie und so entwickelte sich neben dem ländlich-traditionellen „Heimatstil“ eine für den Austrofaschismus typische moderate Moderne.

Seitens der Parteiorgane wurden die Pflicht und die Notwendigkeit sämtliche schöpferische Kraft in den Dienst der jungen Nation und ihrer politischen Führer zu stellen, kommuniziert. Das richtete sich gleichermaßen an Kunstschaffende wie an sämtliche Mitglieder des Ausstellungsbetriebs. Dementsprechend manifestierte sich diese Einstellung einerseits in den Ausstellungsbesprechungen und -Kritiken andererseits in der Subventionspolitik der offiziellen Stellen. Das ÖM nahm dabei bei der Staatsrepräsentation nach außen durch seine regelmäßige Beteiligung bei den Weltausstellungen und die Präsenz auf internationalen Gewerbeausstellungen eine wichtige Rolle ein. Innerhalb Österreichs war es durch seine Nähe zum traditionellen Handwerk Teil der Strategie zum Neuaufbau des Staates.

5.1. Das „Österreichische Museum“ im Inland

Das Gros der heimischen Ausstellungen am ÖM während der austrofaschistischen Regierung unterschied sich kaum von der bis dahin geübten Ausstellungspraxis des Museums. Staatlich konnotierte Themenausstellungen fanden zwar statt (Katholische Kunst, Altes

Handwerksgerät), aber nicht in gesteigertem Ausmaß.⁹² Vielmehr fällt auf, dass vor allem leicht und günstig zu arrangierende Schauen realisiert wurden und das Haus hauptsächlich von Vereinen bespielt wurde. Allerdings nahm die noch in den späten Zwanzigerjahren gängige Praxis, auch Ausstellungen zu anderen als rein kunstgewerblichen Themen zuzulassen auf ein vernachlässigbares Minimum ab.⁹³ Gemeinsam mit der Neuaufstellung der Schausammlung (1932-37), die zu einer der größten Eigenleistungen des Museums zählte, führte die Konzentration auf rein kunstgewerbliche Ausstellungen zu einer Schärfung des Profils. Diese Entwicklung dürfte vor allem Richard Ernst zuzuschreiben sein, da sie zeitlich mit seinem Antritt als Direktor korreliert. Vermutlich nahm er dafür sogar eine geringere Auslastung der Räume in Kauf, denn für die Jahre 1935 und 1936 lassen sich nur ausgesprochen wenige Sonderausstellungen nachweisen. Wegen Ernsts Bemühen um eine thematische Konsequenz hatte man wahrscheinlich darauf verzichtet die Kunstgewerbevereine, die aufgrund ihrer wirtschaftlichen Lage nicht ausstellen konnten, durch finanzkräftigere aber fachfremde Aussteller zu ersetzen.

Ideologisch-programmatische Höhepunkte gab es nur wenige. Die in dieser Hinsicht bedeutendste Ausstellung fand gleich zu Beginn der autoritären Regierung Österreichs statt und machte das ÖM zum Schauplatz der Inszenierung einer Richtungsänderung auf dem Gebiet des Kunsthandwerks. Damit traten zwei der wichtigsten kunstgewerblichen Ausstellungen jener Jahre, nämlich „Der gute billige Gegenstand“ und „Das befreite Handwerk“, zwar mit denselben Zielen vor die Öffentlichkeit, versuchten diese aber mit völlig unterschiedlichen Mitteln zu erreichen. In beiden Fällen ging es um die Förderung des Absatzmarkts für das Kunstgewerbe. Aber während die Werkbundausstellung *Der gute billige Gegenstand* auf die Attraktion der Massen durch leistbare Einrichtungen

⁹² Siehe Katalog im Anhang.

⁹³ Zu nennen wären beispielsweise die „Maltechnik der alten Meister“, die Ausstellung für Briefmarkenkunde, die Verkehrsschutz-Ausstellung, „Das Schaffen des Kindes“ (alle 1926), die Fotografiiausstellungen von 1927, 1929 und 1930, die Ausstellung der *Wiener Frauenkunst* von 1927/28 und 1929, der Kinderbastelkurs der RAVAG von 1930, die Sportausstellung von 1931, die Maßschuhausstellung von 1932 (die geradezu einen Messecharakter hatte) oder das „Metrische System“ von 1932. Demgegenüber standen nur die Fotografiiausstellung an der Schwelle zum Austrofascismus von 1933 sowie jene von 1936, die Kokoschka-Retrospektive und die Briefmarkenausstellung (beide von 1937) sowie die Presseausstellung im Frühjahr 1938. Bedenkt man, dass die Fotografie inzwischen zwar durchaus als Kunst anerkannt, aber immer noch nicht den „Hohen Künsten“ zugerechnet wurde, erscheint es durchaus verständlich, dass ihr Platz im Kunstgewerbemuseum eingeräumt wurde, da sie noch nicht in den Galerien „angekommen“ war. Somit reduziert sich die Zahl der „gattungsfremden“ Ausstellungen in den Jahren nach 1933 sogar noch weiter.

abzielte, setzte der *Neue Werkbund Österreichs* auf überliefertes Traditionshandwerk und Arbeitsbeschaffung durch aufwendiges Dekor.

5.1.1. Neue alte Wege für das Kunstgewerbe Das befreite Handwerk

Der politische Umbruch sollte sich nach dem Willen der Ausstellungsmacher des „befreite[n] Handwerk[s]“, des Wiener Gewerbe-genossenschaftsverbandes und des Gewerbe-förderungsinstitutes, in einem neuen Stil des Kunstgewerbes widerspiegeln. Die Weihnachtsausstellung 1934/35 wurde daher ganz im Zeichen der Erneuerung veranstaltet. Schon der kontroversielle Titel „Das befreite Handwerk“⁹⁴ sollte das andeuten. Gleichzeitig war es de facto die erste Ausstellung des *Neuen Österreichischen Werkbundes* nach der Abspaltung vom *Österreichischen Werkbund*. Neben Oswald Haerdtl⁹⁵, dem Obmann der Kunstgewerbesektion des *Genossenschaftsverbunds*, der die Ausstellung ausrichtete, war vor allem Josef Hoffmann federführend an der Konzeption der Ausstellung beteiligt. Deren explizite Zielsetzung war die Neuerfindung eines „österreichischen Stils“, der sich durch mehr Dekor auszeichnen sollte. Von Anfang an war der Leitgedanke „wieder reicheres und künstlerisch gehaltvolleres Schaffen zur Ausstellung zu bringen, welches den Dekorationsgewerben und anderen kunstgewerblichen Branchen eine bessere Beschäftigung [...] gewährleistet“. ⁹⁶ Das widersprach nicht nur dem berühmten Vertreter der österreichischen Moderne, Adolf Loos,⁹⁷ sondern setzte sich auch gezielt ab

⁹⁴ Der Titel „Das befreite Handwerk“ taucht erstmals am 15. Jan. 1934 in einer Einladung zur Sitzung des Organisationsausschusses auf. Im Ausstellungsregulativ, das am 25. April an das Museum geschickt wurde, ist zwischenzeitlich vom „Kunstgewerbe im Ständestaat“ die Rede. Im September versuchte Richard Ernst nochmals erfolglos mit einer Eingabe an das BMfHuV den „in jeder Beziehung irreführende[n] Titel“ zu verhindern. In Anbetracht der Tatsache, dass es Ernst war, der nur wenige Jahre zuvor die Ausstellung zum „gute[n] billige[n] Gegenstand“ initiiert hatte, verwundert es nicht weiter, dass ihm der provokante Titel, der eine Fehlleitung der vergangenen Jahre implizierte, nicht Recht sein konnte. Der Konflikt zwischen Ernst und Hoffmann schwelte offenbar noch ein Jahr später, als Ernst in einem Schreiben an Hoffmann noch im November 1935 zu seiner Haltung bei der Titelfrage Stellung bezog. – Vgl. MAK-Archiv, 8/1934, Einladung zur Organisationsausschusssitzung am 15. Jan. 1934; MAK-Archiv, 8/UZ 467-1934, Ausstellungsregulativ am 25. April 1934; MAK-Archiv, 884/UZ918-1934, Eingabe an das BMfHuV am 26. Sept. 1934; MAK-Archiv, 929/UZ 935-1935, Brief an Josef Hoffmann am 2. Nov. 1935.

⁹⁵ Im Katalog zur Ausstellung „Hertl“ geschrieben.

⁹⁶ MAK-Archiv, 8-1934 – Einladung der Kunstgewerbesektion des Gewerbe-genossenschaftsverbandes zur Sitzung des Organisationsausschusses der Kunstgewerbeausstellung 1934. (04. Okt. 1934)

⁹⁷ Richard Ernst hielt am 2. Feb. 1934 einen Vortrag vor Gästen des Niederösterreichischen Gewerbevereins, in dem er sich mit Loos' Position beschäftigte. Darin vollzog er eine Wende von der Unterstützung des formal schlichten Stils zum Befürworter des Dekorativen. Ähnlich wie es auch im Ausstellungskatalog zum „befreite[n] Handwerk“ formuliert wurde, bezeichnet Ernst den Loos'schen Kampf gegen das Ornament als zeitgebunden. Er wäre zwar ursprünglich notwendig gewesen, hätte aber inzwischen

von der noch 1931/32 propagierten Linie des Werkbundes in der Ausstellung „Der gute billige Gegenstand“. Neben politischen Uneinigkeiten war es ja vor allem der Gegensatz zwischen nüchterner Schmucklosigkeit und Ornament, der zur Spaltung des Werkbundes geführt hatte.⁹⁸

Auch wenn der marktwirtschaftliche und der erzieherische Anspruch bei Ausstellungen zeitgenössischer Kunst am ÖM in jenen Jahren niemals völlig voneinander getrennt betrachtet werden können, so überwog in der vorangegangenen Werkbundaussstellung von 1931/32, wie oben gezeigt doch noch die didaktische Intention, wie beispielsweise in der bewussten Gegenüberstellung einheimischer mit deutschen Erzeugnissen. Im Gegensatz dazu profitierte „Das befreite Handwerk“ von der identitätsstiftenden Wirkung eines Schrittes zurück zum handwerklich aufwendigen Ornament. Darüber hinaus erhoffte man sich einen wirtschaftsfördernden Nebeneffekt. Der erzieherische Charakter der Ausstellung trat hier zugunsten des marktwirtschaftlichen Faktors zurück. Haerdtl schreibt dazu im Katalog: „Die Sektion tritt mit dieser Ausstellung an die Öffentlichkeit [...] **in der ausgesprochenen Absicht, Arbeit und Brot den notleidenden Kunsthandwerkern, insbesondere den reinen Dekorationsgewerben, auf längere Sicht zu gewährleisten.**“⁹⁹ Die schlichte, sachliche Gestaltung, die sich in den Jahrzehnten davor durchgesetzt hatte, wurde im Zuge der Ausstellung dafür verantwortlich gemacht, dass eine Vielzahl an Kunsthandwerkern „aus dem Arbeitsprozeß systematisch ausgeschaltet bleiben [...]“.¹⁰⁰ Um die Absichten der nationalen Identifikation und der volkswirtschaftlichen Belebung zu verbinden, wurde eben jene bis dahin aktuelle Mode der dekorarmen Sachlichkeit als „wesensfremdes Stilexperiment“¹⁰¹ diffamiert und dem Projekt auf diese Weise auch noch ein patriotischer Unterton verliehen. Dieser wird umso ausdrücklicher,

seine Berechtigung verloren. Sein Vortrag war eine Hommage an das Ornament, dessen symbolischen Charakter er rühmte und ging auch auf die Beziehung zwischen künstlerischem und natürlichem Ornament (z. B. Holzmaserung) ein. Siehe: MAK-Archiv, 17-1934. – Vgl. auch erste deutsche Ausgabe: Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, in: Frankfurter Zeitung, 24. Okt. 1929. – Abgedruckt z. B. in: Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, in: Adolf Opel (Hg.), Gesammelte Schriften, Wien 2012, S. 363-373.

⁹⁸ Vgl. N. N., Spaltung des Österreichischen Werkbundes, in: Die Weltkunst, Bd. 8, Nr. 3, 1934, S. 4.

⁹⁹ Oswald Hertl, Vorwort, in: Oswald Hertl (Hg.), "Das befreite Handwerk". Geschmack und Wohnkultur (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1934/1935), Wien 1934, 5-7, hier S. 5-6. (Hervorhebungen aus dem Original übernommen.)

¹⁰⁰ Ebd.

¹⁰¹ Ebd. S. 6. – Siehe auch: Fritz Stockinger, Geleitwort, in: Oswald Hertl (Hg.), "Das befreite Handwerk". Geschmack und Wohnkultur (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1934/1935), Wien 1934, S. 9-10, S. 9-10, hier S. 9.

wenn sich Haerdtl in seinem Vorwort direkt an das Publikum wendet: „Lassen Sie den Absichten der Aussteller eine gerechte Würdigung zuteil-werden. Bedenken Sie, daß es keine ästhetische Fehlleistung sein könne, kunst-handwerkliches Können und meisterhafte Techniken wieder zur Geltung zu bringen, denen unser Wien von ehedem seinen Weltruf in allen kunstgewerblichen Belangen zu danken hatte. Bedenken Sie auch, daß **Arbeit zu geben und zu schaffen die vornehmste und wichtigste Aufgabe unserer Tage** ist, daß auch der Kunsthandwerker nur leben und Wertvolles schaffen kann, wenn der Stil unserer Zeit ihm Raum und Gelegenheit gibt, meisterliche Befähigung und überragendes Können unter Beweis zu stellen.“¹⁰²

Diese hohe Wertschätzung des Handwerks ließ sich wunderbar mit den vorgeschobenen ständestaatlichen Ideologien der neuen Staatsführung vereinbaren. In diesem Sinn sprach auch der Direktor des Gewerbeförderungsinstitutes, Eduard Heini, in seinem Beitrag im Ausstellungskatalog von einer „vaterländischen Veranstaltung“.¹⁰³ Wie eine Visualisierung wirkt dabei das Plakat zur Ausstellung, das aus einer Reihe fiktiver Zunftwappen zusammengesetzt wie eine Weiterführung der von der Dollfuß-Diktatur verwendeten, offiziellen Zeichen der Berufsstände wirkt. (Abb. 4 und 5) Heini fügte sich außerdem in jene austrofaschistische Linie, mit der das Bild Österreichs als Barocknation geprägt wurde, wenn er von einer „Kälte im Stil“ schrieb, die nicht länger mit dem „heiteren Barock-Naturell der Wiener“ vereinbar wäre.¹⁰⁴ Wie groß der Stellenwert war, den die Regierung der Ausstellung einräumte, lässt sich daran ermessen, dass sie mit einer Ansprache des Bundespräsidenten Wilhelm Miklas eröffnet wurde. Auch er sprach in seiner Rede von „wesensfremden Stilrichtungen“ und betonte unverblümt die „ökonomischen und vaterländischen Gesichtspunkte“ der Ausstellung.¹⁰⁵

Trotz der Worte Heinis hatte das „befreite Handwerk“ natürlich keine neo-barocken Anklänge. Vielmehr zeichneten sich die Arbeiten durch Materialreichtum und aufwendige

¹⁰² Hertl 1934, S. 7. – In weiterer Folge betont Haerdtl, dass eben ein nüchterner, schmuckloser Stil dieser „Fundamentalforderung“ jener Zeit nicht gerecht werde. (Hervorhebungen aus dem Original übernommen.)

¹⁰³ Eduard Heini, "Das befreite Handwerk" - eine vaterländische Veranstaltung, in: Oswald Hertl (Hg.), "Das befreite Handwerk". Geschmack und Wohnkultur (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1934/1935), Wien 1934, S. 15-18, hier: S. 15.

¹⁰⁴ Ebd. S. 16.

¹⁰⁵ N. N., Bundespräsident Miklas über das Kunsthandwerk, in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, 9. Nov. 1934, S. 6.

Oberflächenbehandlungen aus. Die Möbel waren mit designten Stoffen bespannt oder mit ornamentalen Marketerien veredelt. (Abb. 3) Die Verherrlichung traditioneller Handwerkstechniken wurde nicht nur im Plakatentwurf oder in den dekorativen Oberflächen zelebriert, sondern bis in das Innenleben der Stücke fortgeführt. (Abb. 2) Die Wände wiesen intensiv gemusterte Tapeten oder Malereien auf. (Abb. 7 und 8) Es überrascht nicht, dass sich hier unter der Führung Josef Hoffmans stilistisch deutliche Rückgriffe auf die Blütezeit der Wiener Werkstätte vor dem Ersten Weltkrieg ausmachen lassen. (Abb. 9 und 10)

Wenn also der nüchterne Stil des Werkbundes der Jahre 1931/32 eine ökonomische Notwendigkeit einer Zeit der Sparsamkeit gewesen sein soll, dann sandte „Das befreite Handwerk“ ein deutlich optimistischeres Signal. Mit den Reminiszenzen an die vermeintlich sorgenfreie Zeit der Jahrhundertwende, wurde die Botschaft transportiert, dass mit der Übernahme der Staatsführung durch die Vaterländische Front auch eine neue Ära angebrochen war, die gedachte ebendort wieder anzuknüpfen.

Dass hinter der Propagierung dieses neuen „österreichischen Stils“ tatsächlich politische Interessen steckten, wird in einem Brief des *Wiener Gewerbegeossenschafts-Verbandes* anlässlich der etwa zeitgleich anstehenden Neubesetzung der Kunstgewerbeschule an Richard Ernst deutlich. Der Genossenschafts-Verband nahm darin zur Neubesetzung der Direktorenstelle der Kunstgewerbeschule Stellung: Es sei „kein Zweifel, dass das gesamte Wiener Kunstgewerbe seit dem Kriegsende einen Weg gegangen ist, der auf der einen Seite zu einer masslosen Verelendung geführt hat, andererseits eine Kunstrichtung zur herrschenden gemacht hat, die unter dem Schlagwort „Sachlichkeit“ nur schlecht und recht ihr Unvermögen zu wirklichem und ehrlichem Kunstschaffen verbirgt. Es ist ja bekannt, welche Künstlervereinigungen, beziehungsweise Persönlichkeiten bewusst und systematisch in dieses Horn stossen.“¹⁰⁶ Hier forderte nun also eine dem *Bundesministerium für Handel und Verkehr* nahestehende Organisation unverblümt in einer sehr drastischen Diktion personelle Konsequenzen für die Besetzung der Kunstgewerbeschulleitung und tat dies, mit Verweis auf die Stilentwicklung der Jahre seit dem Zusammenbruch der Monarchie.

¹⁰⁶ MAK-Archiv, 8-1934/UZ 940-1933, „Besetzung der Direktorstelle“, Kunstgewerbesektion des Wiener Gewerbegeossenschafts-Verbandes an Dir. Ernst, 6. Okt. 1933.

Reale Auswirkungen auf den kunsthandwerklichen Stil der Zeit unmittelbar nach der Ausstellung lassen sich allerdings nicht ausmachen. Ganz im Gegenteil – der vorherrschende Stil bleibt in den Folgejahren schlicht und unprätentiös. Das Dekor wurde sogar noch weiter reduziert und verschwand nicht nur von den dreidimensionalen Strukturen, sondern nach und nach auch von den Oberflächentexturen. Am Ende dieser Entwicklung haben weder gemusterte Stoffe noch komplizierte (also arbeitsaufwendigere) Marketerien einen Platz im modernen Wohndesign der späten 1930er und 1940er Jahre. Die Ausrichtung der Ausstellung spricht mehr für einen österreichischen Wunsch nach identitätsstiftender Abgrenzung und Wandel. Auf dem Gebiet des Kunstgewerbes lag da eine Rückkehr zur Ästhetik der äußerst erfolgreichen Jahre der Wiener Werkstätte nahe. Sicher darf bei dem Aufruf nach mehr Dekor der persönliche Einfluss Josef Hoffmanns nicht unterschätzt werden. Immerhin zeichnet auch sein eigenes Œuvre eine ebensolche Entwicklung mit einer Rückwendung auf dekorative Entwürfe in seinem Spätwerk nach.¹⁰⁷

5.1.2. Das „Österreichische Museum“ und die Vereinsausstellungen Die schöne Wand – Weihnachtsausstellung 1935/36 – Oskar Kokoschka

Programmatische Großereignisse wie „Das befreite Handwerk“ stellen im Ausstellungsprogramm des ÖM die Ausnahme dar. Ein Gros der Ausstellungen wurde von einer Vielzahl kleinerer Vereine getragen und kam oft nur durch Zufall oder günstige Gelegenheit an das ÖM. Da das Bereitstellen der Räume oft die einzig mögliche Unterstützung durch das Museum war, mussten sich Verbände, die unter der Dollfuß-Regierung nicht mit einer staatlichen Subventionierung rechnen konnten, innovativer Strategien bedienen, um so an die Öffentlichkeit treten zu können.

Als Beispiel sei hier die Ausstellung „Die schöne Wand“ (1933) der *Wiener Frauenkunst* genannt. Zum Zeitpunkt des Ansuchens des Verbands um Unterstützung durch das ÖM, war dem Haus bereits seit über einem Jahr schon kein Geld mehr für hauseigene Ausstellungen bewilligt worden.¹⁰⁸ (Abb. 11 und 12) Eine Bereitstellung finanzieller Mittel erhielten nur diejenigen, die ihren wirtschaftlichen Nutzen für den Staat glaubhaft ma-

¹⁰⁷ Vgl. Eduard Sekler, Josef Hoffmann. *Das Architektonische Werk.*, Salzburg/Wien 1982.

¹⁰⁸ Brief Richard Ernsts, an das Ministerium für Handel und Verkehr: Beschreibung der prekären finanziellen Lage des Museums mit Budgetaufstellung der vergangenen Jahre (1912-1937). MAK-Archiv, 345-1938.

chen konnte. Aufgrund der rückschrittlichen Frauenpolitik des Austrofaschismus und der ohnehin prekären Finanzlage war daher selbst unter Fürsprache des Direktors Ernst, nicht mit einer finanziellen Förderung von staatlicher Seite zu rechnen. Zudem lag der Schwerpunkt der Gruppe in der Malerei, auch wenn sich die Künstlerinnen bemühten, auch kunstgewerbliche Arbeiten auszustellen. (Abb. 13 und 14)

Erst die Anknüpfung an übergeordnete wirtschaftliche Interessen machte die Ausstellung möglich. Die Künstlerinnen behelfen sich damit, sich mit den Organisatoren einer subventionierten Ausstellung zusammenzuschließen, nämlich dem *Fachverband der Fotografen Genossenschaft Österreichs*. Denn den Fotografen war es gelungen mit ihrer Ausstellung „Österreichs Bundesländer im Lichtbilde“ an das staatliche Interesse der Tourismusförderung anzuknüpfen. So findet sich im Katalog der erwähnten Fotoausstellung ein Kommentar über die „staatliche Förderung der Qualitätsarbeit“ vom Ministerialrat des Bundesministeriums für Handel und Verkehr, Kamillo Pfersmann: „Sie [die Ausstellung] wird hoffentlich auch dazu beitragen, daß sich die Aufträge an die Fotografen nach Herstellung von Landschaftsbildern mehren und daß die von wahrhaft künstlerischem Geiste getragenen Aufnahmen der mit Naturschönheiten so überreich gesegneten Gaue unseres Vaterlandes sich als wertvolle Werbemittel für den Fremdenverkehr erweisen werden.“¹⁰⁹ (Abb. 15)

In Absprache mit Richard Ernst wählte die *Wiener Frauenkunst* daher einen Termin direkt vor der Ausstellung „Österreichs Bundesländer im Lichtbilde“, die wegen ihrer erhofften tourismusfördernden Wirkung von staatlichem Interesse war und für die man daher eine Subventionierung erwarten konnte. „Die schöne Wand“ konnte nur unter maximalem Verzicht der ausstellungs-architektonischen Bedürfnisse der *Wiener Frauenkunst* zugunsten der *Fotografen Genossenschaft* und in einer weiteren Kooperation mit der geförderten Malergenossenschaft realisiert werden. Liane Zimble, die Architektin des *Verbands Wiener Frauenkunst*, war in ständigem Kontakt mit den Zuständigen der anschließenden Fotoausstellung, um ihre Architektur weitgehend deren Bedürfnissen anzupassen. Die Aufbauten konnten so gleich mehrmals genützt und die Kosten aufgeteilt.

¹⁰⁹ N. N./Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Österreichs Bundesländer im Lichtbilde (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1933), Wien/Leipzig 1933, S. 16.

Noch bis Anfang der Dreißigerjahre war den meisten Raumannsuchen unter der Auflage, dass sich die Aussteller selbst um eine vollständige Finanzierung zu kümmern hatten und sich die Museumsleitung eine Endjury der Exponate vorbehalten konnte, stattgegeben worden. Das ÖM hatte dabei von der Auslastung und den Besucherströmen, die es selbst nicht mehr aufbringen hätte können, profitiert. Im Gegenzug stellte es sich als Plattform für die verschiedensten Vereine zur Verfügung und gestattete, wann immer möglich, Werbeausstellungen, in der Hoffnung damit zum Warenabsatz der Aussteller beizutragen. Das hatte aber auch zu einer Vielzahl an Ausstellungen abseits des Kernthemas Kunstgewerbe und somit zu einer Verunklärung des Museumsprofils geführt. Eine Abkehr von dieser Praxis zeichnete sich erst nach der Amtsübernahme Richard Ernsts ab. Die Dominanz von Veranstaltungen zur Wirtschaftsförderung war zwar immer noch gegeben, aber man besann sich am Museum wieder seiner „Stammklientel“ und konzentrierte sich darauf, vor allem den österreichischen Kunstgewerbebetrieben eine Plattform im In- und Ausland zu bieten. Gerade die *Wiener Frauenkunst*, für die Ernst durchaus Sympathien hegte, wurde Opfer der neuen Linie. Nach drei erfolgreichen Ausstellungen am ÖM, erhielten die Künstlerinnen ab 1934 keine Gelegenheit mehr für weitere Auftritte, da sie keine kunstgewerbliche Vereinigung bildeten.

Vor dem Hintergrund, dass die Aktivitäten von nicht kunstgewerblichen Vereinen ab etwa 1933 drastisch zurückgefahren wurden, erscheint die Oskar Kokoschka-Retrospektive von 1937 besonders bemerkenswert. Sie war die letzte, aber auch folgenreichsten „Fremdausstellung“. Denn sie gab bald nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Österreich Anlass, für ein Ermittlungsverfahren¹¹⁰ gegen Richard Ernst im Zuge eines Berufsbeamtenverordnungs-Verfahrens¹¹¹ und wurde 1941 nochmals in einer negativen politischen Beurteilung¹¹² anlässlich seines Beförderungsansuchens er-

¹¹⁰ Vgl. ÖStA/AdR/03/BMU, Personalakt Ernst Richard, Teil 1 und 2, 3/32, Fachliche Gutachten – Behandlung nach BBV (Ministerium f. innere u. kulturelle Angelegenheiten, Abt. IV, Erziehung, Kultus und Volksbildung, am 18. Dez. 1938) und ÖStA AdR 03, BMU, Personalakt Ernst Richard, Teil 1 und 2, 3/32, Einstellung des Ermittlungsverfahrens (SS-Oberscharführer Barth, am 20. Dez. 1939).

¹¹¹ Verordnung zur Neuordnung des österreichischen Berufsbeamtentums (vom 31. Mai 1938).

¹¹² Vgl. ÖStA/AdR/03/BMU, Personalakt Ernst Richard, Teil 1 und 2, 3/32, Gaupersonalamt – Politische Beurteilung, am 21. Jan. 1941: „Zu Ihrer Anfrage vom 12.12.1940 teile ich mit: Dr. Richard Ernst stand seinerzeit der Sozialdemokratie nahe. Auch die Kunstauffassung des Genannten näherte sich bedenklich der Richtung „Entartete Kunst“. Noch im September 1937 führte der Betreffende eine Kunstaussstellung des berühmten Kokoschka in den Räumen seines Museums durch, während sich die Werke dieses Mannes bereits auf der Ausstellung „Entartete Kunst! In München befanden.“ Gez. vom Gaupersonalamtsleiter Kraft. – Im November desselben Jahres wurde bei seiner Antragsstellung in eine

wähnt. Die Ausstellung hatte aber auch schon während ihrer Laufzeit besondere Brisanz, da die diffamierende Ausstellung „Entartete Kunst“ zur selben Zeit in München bereits regen Zulauf erfuhr. Und auch in Wien fanden (nahezu) zeitgleich faschistische Ausstellungen statt, wie die von April bis Mai in der Secession veranstaltete „Deutsche Baukunst – Deutsche Plastik am Reichssportfeld in Berlin“ oder ebenfalls in der Secession die Schau zu „Italiens Stadtbaukunst“ im November desselben Jahres.¹¹³ Angesichts der äußerst dürftigen Reklame¹¹⁴ des ÖM erhielt die Kokoschka-Retrospektive weit weniger Aufmerksamkeit als die gleichzeitige Secessionsausstellung, die durch das provokative Hängen der Hakenkreuzfahne zudem einen (Medien-) Eklat ausgelöst hatte.

Ursprünglich hatte Carl Moll, der Organisator der Unternehmung, geplant, auch die Kokoschka-Ausstellung in der Secession zu zeigen. Dies scheiterte jedoch am vehementen Widerstand der Mitglieder der bereits stark nationalsozialistisch unterwanderten Institution.¹¹⁵ Nur durch den persönlichen Einsatz Molls und die großzügige finanzielle Unterstützung Ferdinand Bloch-Bauers,¹¹⁶ konnte das Vorhaben doch noch gerettet werden. So ergab es sich, dass die bereits fertig zusammengestellte Schau kurzfristig im Mai 1937 in den Räumlichkeiten des ÖM unterkommen konnte.

Von Seiten des offiziellen Österreich war die Ausstellung eine willkommene Gelegenheit, das „neue Österreich“ zu betonen und sich in Abgrenzung zu den Schmähungen der Vergangenheit zu Kokoschka zu bekennen.¹¹⁷ Die Überlassung der Räume des staatlichen

Planstelle des Reiches überführt zu werden, nochmals mit dem ergebnislosen BBV-Verfahren argumentiert. Ernst behauptete darin, die Ausstellung hätte nicht das Museum, sondern der Werkbund [!] veranstaltet und verwies auf dessen **Recht** die Räume des Kunstgewerbemuseums zu nutzen. Vgl. ÖStA AdR 03, BMU, Personalakt Ernst Richard, Teil 1 und 2, 3/32, Einweisung 6849/1941. – Der Einweisung in eine höhere Besoldungsklasse unter Beibehaltung der Amtsbezeichnung wurde schließlich per Erlass am 18. April 1942 stattgegeben. Siehe ÖStA/AdR/03/BMU, Personalakt Ernst Richard, Teil 1 und 2, 3/32, Erlass vom 18. April 1942.

¹¹³ Vgl. Sabine Forsthuber, Oskar Kokoschka und die Wiener Ausstellungspolitik vor dem Anschluß, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Bd. 5, Nr. 3/4, 1988, S. 33-41, hier: S. 35.

¹¹⁴ MAK-Archiv 240-1937.

¹¹⁵ Vgl. Forsthuber 1988, S. 36-37.- Aufgrund der Vorarbeiten Carl Molls und der Natur der Ausstellung (eine reine Gemäldeschau), war es diesmal das Unterrichtsministerium, das die Schirmherrschaft von offizieller Seite übernahm.

¹¹⁶ Ferdinand Bloch-Bauer hatte sich zu einer Haftung bis zu öS 4.000,- bereit erklärt. – Siehe MAK-Archiv 240/UZ 270-1937 (23.03.1937).

¹¹⁷ Nach Auszügen aus der Rede des Ministers a. D. Hans Hammerstein-Equord, solle Kokoschka „an das neue Österreich glauben und in die Heimat zurückkehren, wo sich seine geistige Kraft am besten entfalten würde.“ - Siehe N. N., Eröffnung der Kokoschka-Ausstellung, in: Wiener Zeitung, 15. Mai 1937, S. 9.

Museums war angesichts der deutsch-nationalen Secessionsausstellung ein umso deutlicheres Bekenntnis des ÖM zur Kunst Kokoschkas.¹¹⁸ In der Realität war der Einsatz für den berühmten Künstler allerdings enden wollend: Als sich Kokoschka nämlich nach Ablauf der Ausstellung hilfesuchend an Kanzler Schuschnigg, Carl Moll und Richard Ernst wandte, um die Rückgabe seiner Arbeiten an die deutschen Leihgeber zu verhindern und einen Ankauf der Werke durch den österreichischen Staat zu erbitten, wurde seine Forderung nicht einmal ernst genommen, und von einem Entsprechen der Bitte, war man weit entfernt.¹¹⁹

Weiterhin zum Fixprogramm des Museums zählten die Ausstellungen des *Werkbundes* sowie des *Kunstgewerbevereins*. Sie fanden in der Regel im neuen Gebädetrakt in der Weiskirchnerstraße statt und standen unter der künstlerischen Leitung der jeweiligen Vereinigung. Mit der Gestaltung waren regelmäßig Architekten wie Josef Hoffmann oder Oswald Haerdtl betraut. Entsprechend waren die Ausstellungsarchitekturen im Stil der Wiener Moderne gehalten, wobei man sich meist an das bewährte Schema einer großen Ausstellungshalle mit Vitrinen und mehreren kleineren Kojen mit möglichen Einrichtungsvarianten hielt. Die Ausstellungsarchitektur des *Neuen Österreichischen Werkbundes* zum Jahreswechsel 1935/36 war mit einem Wintergarten, freistehenden Glasvitrinen und nur wenigen Raumteilungen in dieser Hinsicht etwas Neues. Letztlich war aber auch sie im Grunde nur der Rahmen für Reklamezwecke. (Abb. 16 und 17) Auch die anderen an den Kunstbetrieb angeschlossenen Institutionen ergaben sich der Erwartung positiv werbend für das österreichische Kunstgewerbe einzutreten. So wurde dementsprechend auch den wie Propagandatekten verfassten Objektbeschreibungen in der

¹¹⁸ Vgl. Forsthuber 1988, S. 36.

¹¹⁹ Der Künstler schrieb das Museum an und bat um Unterstützung beim Schutz seiner durch die Nationalsozialisten gefährdeten Bilder. In einem Brief vom 23. Juli 1937 erhob er Einspruch gegen die Rückerstattung der Leihgaben nach Deutschland. Kokoschka führte dazu die „Prangerausstellung“ „Entartete Kunst“ und die öffentlichen Reden an, wonach seine und die Kunst der anderen Modernen als „Volksbetrug von Spitzbuben“ sowie als „Schmieragen im Auftrag jüdischer Kunsthändler, geeignet das germanisch-arische Empfinden zu schädigen“ bezeichnet wurden. Kokoschka forderte weiter „Rechtsschutz, der auch für geistiges Eigentum gelten muss, sofern Kultur und Civilisation nicht nur bloss eine Phrase sind“ an und bat um einen Ankauf durch den österreichischen Staat oder das Rückerstatten der Leihgaben nur unter dem Vorbehalt einer offiziellen Entschuldigung des deutschen Reichs-Chefs. – Richard Ernsts leitete Kokoschkas Beschwerde gemeinsam mit einem selbst verfassten Protestschreiben am 28. Juli an den Staatssekretär Hammerstein-Equordi weiter. Darin verließ er seiner „Ueberzeugung, dass das Oesterreichisch-Deutsche Kulturabkommen einen Schutz vor offizieller Verunglimpfung und Schädigung eines österreichischen Meisters ermöglicht“ Ausdruck. Ernst leitete das Schreiben zwar an den Staatssekretär Hammerstein-Equord weiter, bezeichnete die Bitte Kokoschkas, aber als naiv. – Vgl. MAK-Archiv, 240-1937/UZ 785, 808, 805 (Verschlussakte).

Ausstellungsbesprechung in der Monatszeitschrift *Österreichische Kunst* der größte Platz eingeräumt.¹²⁰

Einen Höhepunkt der Versuche, die Wirtschaft mittels des (Kunst-)Gewerbes zu beleben, markiert der Versuch eine Ausstellungsreihe unter dem Titel „Das Antlitz des Werkstoffs“ durchzuführen.¹²¹ Davon wurde im Herbst 1937 in Zusammenarbeit mit dem Holzwirtschaftsrat lediglich die erste Schau realisiert: „Das Holz unserer Heimat in seiner Oberflächenbehandlung“. Ziel der Aktion war einerseits der Werbeeffect für den heimischen Holzmarkt, andererseits zeigte die Ausstellung aber auch historische Techniken der Holzbearbeitung und lag damit in dem Versuch, alte Handwerke zu erhalten und zu glorifizieren, ganz auf der traditionalistischen, von der Dollfuß-Regierung propagierten Linie.

5.1.3. Die Neuordnung der Schausammlung

Abseits der von dritter Seite organisierten Sonderausstellungen war mit den begrenzten Mitteln des Museums das Bespielen der Räume mit den eigenen Sammlungsbeständen und ein gelegentliches Neuarrangement der Schausammlung die einzige Möglichkeit, dem Publikum aus eigener Kraft Neues zu zeigen. Eine komplette Neuaufstellung der Sammlung, wie sie gleich nach der Übernahme der Direktion durch Richard Ernst angegangen wurde, stellt einen großen Kraftaufwand dar. Sicherlich hätten sich die dafür eingesetzten personellen und materiellen Ressourcen auch für eigene Sonderausstellungsprojekte nützen lassen. Dass das Projekt dennoch in Angriff genommen wurde, spricht dafür wie wichtig Ernst die Neuordnung der Schausammlung war. So wurden schon im Juni 1932 etwa 20 Jahre nach der letzten Neuaufstellung¹²² der Öffentlichkeit erste Ergebnisse mit der Neueröffnung der Antikenabteilung der keramischen Sammlung gezeigt. Besonders anziehend sollte das neue Konzept durch eine Gegenüberstellung mit einer Ausstellung zeitgenössischer, moderner Keramiken von Robert Obsieger, Professor an der Kunstgewerbeschule, wirken. Beim Neuordnungskonzept ging man erstmals in einem Sammlungsbereich mit kleinteiligen Exponaten vom Prinzip der enzyklopädischen

¹²⁰ N. N., Ausstellung des Neuen Österreichischen Werkbundes. im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (bis 31. Jänner 1936), in: *Österreichische Kunst*, Bd. 7, Nr. 1, 1935, S. 21-23.

¹²¹ MAK-Archiv, 946-1935, Ausstellungen im Oesterr. Museum 1935/36.

¹²² Im Zuge der Fertigstellung des Anbaus in der Weiskirchnerstraße 3, wurde die Keramik- und Glasaustellung im Frühling 1912 in drei Flügeln des Neubaus aufgebaut. Besonders stolz war man damals gerade auf die strenge Trennung der Materialien „im Semperschen Sinne“. - Sobotka 1912, S. 89.

Materialsammlung ab und verdichtete die Ausstellung auf wesentlich weniger, dafür sorgfältiger ausgewählte Beispiele. Zur Veranschaulichung sachlicher Zusammenhänge, verzichtete man auf die tradierte strenge Sortierung nach Materialien. Zusammen mit den Keramiken wurden daher auch Objekte aus Metall, Stein und Glas angeordnet.¹²³

In der neuen Sammlungsausstellung lag das Hauptaugenmerk nun auf der Präsentation. Große Resonanz erzeugte die zu dieser Zeit besonders innovative Methode, die Vitrinen zu verspiegeln. Gerade die Entscheidung die schiere Masse der Exponate – und damit den Anspruch auf Vollständigkeit – zugunsten einer besseren Übersichtlichkeit aufzugeben, war ein entscheidender Schritt in Richtung einer Modernisierung des Museums. Damit gelang es Richard Ernst, gemeinsam mit seinem ehrenamtlichen Mitarbeiter Ludwig Münz, der maßgeblich für Gestaltung und Konzept mitverantwortlich war, eine neue Besucherschicht anzusprechen. Die Präsentation trug der Forderung Rechnung, nicht mehr in erster Linie mit lückenlosen Beispielreihen auf die Bedürfnisse professioneller Sachverständiger einzugehen. Stattdessen wandte man sich an interessierte Laien und widmete sich deren Bildung. Die Auswahl nur weniger Stücke vermied, die Besucher zu überfordern, und ermöglichte es gleichzeitig mit der Inszenierung der einzelnen Stücke zu arbeiten. Dafür wurden schließlich eigene Beleuchtungs- und Präsentationstechniken – wie die der verspiegelten Vitrinen – erarbeitet. Eine weitere, gelungene Strategie war es, sich der Verquickung mit der parallel laufenden Sonderausstellung der Ob-sieger-Keramiken zu bedienen. Die Gegenüberstellung antiker Gegenstände mit zeitge-nössischen Erzeugnissen war in den 1930ern noch relativ ungebräuchlich, zählt aber bis heute zum gängigen Vermittlungsrepertoire moderner Museen.¹²⁴ Darüber hinaus verfügte die Sonderaus-stellung der Obsieger-Arbeiten eine weitere didaktische Neuerung, die die keramische Antiken-Abteilung hervorragend ergänzte: Erstmals bemühte man sich, den Produktionsvorgang vom Entwurf bis zum fertigen Objekt zu zeigen.¹²⁵ Dieses Konzept wurde auch in der nächsten Phase der Neuaufstellung – nämlich der Neuord-

¹²³ Dr. J., Die Neuordnung antiker Keramik im Österreichischen Museum, in: DeutschOesterreichische Tageszeitung, 18. Juni 1932, S. 9-10.

¹²⁴ Vgl. Beispielsweise die Ausstellungen *Tony Cragg vs. F. X. Messerschmidt*, Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 29.01.2008-25.05.2008 oder *Le Surréalisme, c'est moi!*, Wien, Kunsthalle, 22.06.-23.10.2011 sowie *2 x 100 BESTE PLAKATE im MAK*, Wien, Museum für angewandte Kunst, findet jährlich statt seit 2006. Außerhalb Wiens beispielsweise *Franz von Lenbach und die Kunst heute*, Leverkusen, Museum Morsbroich, 19.10.2003-19.02.2004 oder *BASED ON A.D. – REFLEXIONEN ZU ALBRECHT DÜRER*, Nürnberg, Galerie Bode, 02.07.-28.07.2012 und viele mehr.

¹²⁵ N. N., Das Österreichische Museum wird modernisiert, in: Neues Wiener Journal, 18. Juni 1932, S. 6.

nung der Glas- und Keramiksammlung vom Mittelalter bis zum Wiener Kongress – beibehalten. Ergänzend wurden auch hier wieder moderne Arbeiten (beispielsweise der Firma Lobmayr) in Beziehung zur historischen Ausstellung gesetzt.¹²⁶

Leider ließen sich zu den Aufstellungen keine Abbildungen finden, die einen Überblick gestatten würden. Die im Bildarchiv erhaltene Aufnahme, die der Präsentation von 1932 wohl noch am nächsten kommt, ist von der Wiedereröffnung des Museums in 1949. (Abb. 18) Dank der harschen Kritik Stefan Poglayen-Neuwalls, eines Korrespondenten der *Weltkunst*,¹²⁷ ist aber glücklicherweise Schriftwechsel zwischen Richard Ernst und der *Weltkunst* mit einer ausführlichen Beschreibung der Aufstellung und Erläuterungen zu den dahinter stehenden museologischen Absichten erhalten. Poglayen-Neuwall hatte sich recht polemisch angesichts der verschiedenfarbigen Wandbemalung „nach Tahiti oder zu den Fidschi-Insulanern verschlagen“ gefühlt.¹²⁸ Aus der Entgegnung Ernsts an die Berliner Redaktion der *Weltkunst*¹²⁹ geht einiges über die Gestaltung der Glas- und Keramiksäle im Obergeschoss des neuen Hauses hervor: Träger und Decke waren mit einem Farbwechsel betont, eine Technik, die Ernst sowohl mit mittelalterlichen Vorbildern als auch mit Arbeiten von Adolf Loos vergleicht. Für die Deckenfelder hatte man einen Branton¹³⁰ gewählt, die Träger wurden terrakottafarben gestrichen. Weiß wurde für die Decke bewusst vermieden, um in der dreiseitig belichteten Halle keine Lichtreflexe zu erhalten und die von der Zentralheizung verursachte Verrußung zu überspielen. Was die Farbwechsel der Wände betrifft, wirft Ernst Poglayen-Neuwall vor, diese nicht verstanden zu haben und „reale Zweckbestimmung und Raum als ästhetischer Selbstzweck“ zu verwechseln. Es ginge vielmehr darum, dass verschiedene Materialgruppen verschiedene Hintergründe benötigten. Ernst nennt hier keine konkreten Farben, betont aber, dass die zusammenfassenden Hintergründe in einer Höhe mit der Wand der korrespondierenden Lichthofkorridore verliefen. Das Arbeiten mit Farbe wäre umso notwendiger gewesen, als die Zusammenfassung und Präsentation der Werkgruppen ohne jegliche

¹²⁶ Manfred Wagner, Kunstgewerbe und Design – Oder die Flucht vor der Definition, in: Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Kunst: Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für Angewandte Kunst in Wien 1918-1991, Salzburg/Wien 1991, S. 26-96.

¹²⁷ Stefan Poglayen-Neuwall, Neuordnung der Glas- und Keramiksammlung. Im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Die Weltkunst, Bd. 7, Nr. 51, 1933, S. 4.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ MAK-Archiv, 148-1934.

¹³⁰ Näher definiert in dem Schreiben an die Redaktion der Weltkunst als mauve-braun. MAK-Archiv, 148/UZ 952-1934.

Einbauten auskommen musste.¹³¹ Aus Ernsts Beschreibung geht auch hervor, dass eines der Ordnungsprinzipien die Verwendung je eines eigenen Vitrinentyps für jede Materialgruppe, und manchmal auch für Untergruppen, war – ein Umstand, an dem ebenfalls im Weltkunst-Artikel Anstoß genommen wurde.¹³²

Letztlich wurde mit all diesen Bemühungen, die Sammlung ansprechend für das kunsthistorisch ungebildete Publikum aufzubereiten, Hans Tietze Rechnung getragen, der in seiner Kritik des Wiener Museumswesens nicht nur die „Verlebendigung der Kunstgeschichte“ gefordert hatte, sondern auch das reine Katalogisieren von Formen, das Zuschreiben von Händen und das Analysieren von Farbauffassungen für überholt erklärt hatte.¹³³ Die neue Sammlungsanstellung entsprach in ihrer erschlankten Form Tietzes Forderung nach einer Abkehr von der Präsentation „des nur gradweisen Unterschiedes zwischen großen und kleinen Meistern“ zugunsten einer „wesenhaften Scheidung“. Die Kunstwissenschaft habe „wieder dem monumentalen Sinn der Historie den Vorrang [einzuräumen]“.¹³⁴ Die Gegenüberstellung der antiken mit der modernen Kunst lässt sich wiederum als Entsprechung seiner Überzeugung werten, „daß stets die lebendige Kunst den Schlüssel zur toten erhalte“.¹³⁵

In einer Rede zur modernen Museumsführung formulierte der französische Kunsthistoriker Henri Focillon einen Appell zur Reduktion der Sammlungspräsentationen, die für die Neuaufrichtung der Keramiksammlung und in weiterer Folge die späteren Pläne zur Einrichtung eines Epochenraumes relevant scheint: „Eine Sammlung von dreitausend gallorömischen Vasen in Vitrinen bringt das Leben in der römischen Provinz Gallien weniger zum Ausdruck als die Zusammenstellung einiger dieser Vasen mit einem Mosaik und einem Kocher aus Bronze. [...] Dadurch kann man den Museen etwas geben, was ihnen manchmal fehlt – nämlich Atmosphäre – und ihnen nicht nur Bewunderung, sondern

¹³¹ Ebd. Auch hier findet sich ergänzend die Anzahl der Farben, nämlich sieben, im Schreiben an die Berliner Weltkunst-Redaktion.

¹³² MAK-Archiv, 148/UZ 195-1934: Weltkunst. Artikel des Dr. Poglayen-Neuwall, am 10. Feb. 1934.

¹³³ Hans Tietze, Verlebendigung der Kunstgeschichte, in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910 - 1954, Wien 2007 (Nachdruck der Erstausgabe, Tietze, Hans, Verlebendigung der Kunstgeschichte, in: Ders. Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und Kunstgeschichte, Wien, 1925, S. 45-54.), S. 178-185, hier: S. 184-185.

¹³⁴ Ebd. S. 185.

¹³⁵ Ebd. S. 179.

auch Sympathie und freundschaftliche Verbundenheit verschaffen.“¹³⁶ Focillons Ansatz, die Besucher nicht zu überfordern, sondern zu unterhalten und sie nicht mit zu belehren, sondern mit positiver Emotion anzusprechen, hatte schließlich auch der große Wiener Museumsreformer Hans Tietze verstanden, als er 1924 forderte, einzelne Objekte in den Fokus zu rücken: „[E]rst muß das dargebotene Objekt den Beschauer gefangen nehmen, dann wird er sich dafür interessieren, etwas darüber zu wissen.“¹³⁷

Festzuhalten bleibt, dass man sich mit diesen breit diskutierten Positionen, die ihren Ursprung noch wesentlich früher – nämlich im 19. Jahrhundert – haben, in Wien erst nach der Übernahme der Direktion durch Richard Ernst mit dem Beginn der Neuaufrstellung der ständigen Sammlung im Jahr 1932 auseinandersetzte. Das ÖM löste in Folge eine ganze Reihe von Sammlungsneuordnungen aus, die die Institute zwangen, ihre historisch gewachsenen Strukturen zu überdenken und sich zu musealen Prinzipien zu positionieren. Zur internationalen Museumsreformbewegung und deren Bedeutung für das ÖM im Wiener Kontext wird an späterer Stelle nochmals zurückzukommen sein.

5.2. Österreichs internationaler Auftritt als Kunstnation

Trotz der positiven Medienreaktionen schien die Neuaufrstellung kein sonderlich großes Interesse oder gar Einmischungen seitens des Ministeriums zu provozieren. Das Hauptaugenmerk der politischen Führung Österreichs lag in erster Linie auf den repräsentativen Sonderausstellungen im In- und vor allem im Ausland. Deren Hauptziel war es, touristische Österreichwerbung zu betreiben. Unabhängig von ideologischen Präferenzen bemühte man sich hier darum, in Hinsicht auf Stil und Präsentationsform Rücksicht auf den jeweiligen Ausstellungsort zu nehmen. Im Versuch, für alle umliegenden Länder ein gleichermaßen attraktives Reiseziel zu sein, changierte das nach außen transportierte Image je nach Zielgruppe zwischen bodenständig-völkisch und aufgeschlossen-fortschrittlich.

¹³⁶ Henri Focillon, Die moderne Museumskonzeption, in: Kristina Kratz-Kessemeier (Hg.), Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950, Berlin 2010 (Nachdruck der Erstausgabe, La conception moderne des musées, in: Actes du Congrès d'histoire de l'art (Paris 26 Septembre – 5 Octobre 1921), organisé par la Société de l'histoire de l'art français. Paris 1923), S. 134-138, S. 136.

¹³⁷ Hans Tietze, Die Umgestaltung der Wiener Museen, in: Das Kunstblatt, VIII. Jg., 1924, zit. n. Hans Tietze, Die Umgestaltung der Wiener Museen, in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910-1954, Wien 2007 (Nachdruck der Erstausgabe, Die Umgestaltung der Wiener Museen, in: Das Kunstblatt, 8, 1924), S. 94-103, hier: S. 97.

Die Ausstellungspavillons auf der Biennale in Venedig 1934 oder den Weltausstellungen in Brüssel 1935 und Paris (1937 sowie die darin gezeigten Werke gemäßigter österreichischer Avantgardisten waren jeweils eine stilistische Annäherung an das Gastgeberland. Auf die noch bei der Weltausstellung in Brüssel geäußerte Kritik, dass die Abteilung christlicher Kunst viel zu groß ausgefallen wäre und den Rest der Ausstellung dominiert hätte, ging man gleich beim nächsten Auftritt auf der Weltausstellung in Paris korrigierend ein.¹³⁸ Der „Olympische Kunstwettbewerb“ 1936 in Berlin 1936 wurde hingegen bevorzugt mit Arbeiten von Künstlern, die dem Nationalsozialismus nahe standen, besetzt – und das, obwohl dieser in Österreich zu dieser Zeit verboten war. Auf der „Wanderausstellung Österreichischer Kunst in Paris, Zürich und Bern“ wiederum wandte man sich 1937 unter Protest namhafter österreichischer Kunstfunktionäre wieder den Vertretern der Österreichischen Moderne zu.

Aus diesen Beispielen wird die ambivalente Einstellung zur Kulturpolitik deutlich. unentschlossene Parteinahme für eine „moderaten Moderne“ führte schließlich dazu, dass das Land zwischen seinen Ansprüchen, christlich-traditionell und gleichzeitig liberal-modern zu sein, aufgegeben wurde.¹³⁹

5.2.1. Austria in London

Besonders deutlich wird die Dienstbarmachung der Kunstproduktion unter die Erfordernisse wirtschaftlicher Interessen bei der Ausstellung österreichischer Kunst und Kunstgewerbes „Austria in London“. Pläne dazu gab es seitens des Museums seit 1929, wie ein reger Briefwechsel mit dem Österreichischen Gesandten in London, Georg Albert von und zu Franckenstein, belegt.¹⁴⁰ Allerdings sollte die Ausstellung zunächst im berühmten Victoria & Albert Museum stattfinden, was letztendlich an der Finanzierbarkeit scheiterte.¹⁴¹ Die Ausstellung, die schließlich 1934 in der Londoner Dorlandhall stattfand, war

¹³⁸ Stefan Plischke, Wir freuen uns und sind stolz! Die österreichischen Pavillons in Brüssel 1935 und Paris 1937, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien), Baden 1994, S. 308-316, bes. S. 312.

¹³⁹ Barbara Feller, „Oh, du mein Österreich“. Aspekte der austrofaschistischen Kulturoffensive am Beispiel österreichischer Präsentation im Ausland, in: Herbert Posch/Gottfried Fliedl/Alexandra Mayerhofer u. a. (Hg.), Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945, Wien 1996, S. 53-72, S. 71.

¹⁴⁰ MAK-Archiv, 390-1929.

¹⁴¹ Ebd. – sowie MAK-Archiv, 68-1930.

eines der wichtigsten Projekte des ÖM in jener Zeit. Die Eröffnung fiel eher zufällig in den April, kurz nach den Bürgerkriegs-Unruhen im Februar 1934. Doch die umfangreiche Präsentation des künstlerischen und kulturellen Erbes Österreichs wurde umgehend zur Propaganda genützt und sollte somit im Ausland Zweifel an der politischen Stabilität des „Ständestaats“ zerstreuen.¹⁴² An der Ausführung beteiligt waren die Architekten Clemens Holzmeister („Ladenstraße“ und historische Kunstaussstellung, Erdgeschoss), Carl Witzmann (Verkaufsausstellung, 1. Stock) und Josef Hoffmann (Abt. Bundesländer, 2. Stock). Außerdem war der Architekt Michael Rosenauer im Vorfeld in die Gesamtplanung eingebunden, wurde aber von der Direktion des ÖM zu Gunsten der oben Genannten abgelehnt.¹⁴³ In der, dezidiert als Werbeausstellung deklarierten, Schau präsentierte sich Österreich vor allem als volkstümlich-ursprüngliche Naturlandschaft und Barocknation.

Im Parterre gelangten die Besucher zunächst in eine „typische Alt-Wiener Ladenstraße.“¹⁴⁴ Hierzu gestalteten die Maler Max Frey und Fritz Zülow an den Wänden zwischen den Ausstellerkochen das Prospekt eines Wien-Capriccios in „zarten graubraunen Tönen“.¹⁴⁵ Sämtliche Wiener Wahrzeichen schienen auf dieser Promenade vertreten zu sein: Das Publikum konnte am Stephansdom, an der Karlskirche, der Dominikanerkirche und der Pestsäule am Graben vorbeiflanieren. (Abb. 19-22) Im Anschluss daran wurde

¹⁴² Der Österreichische Gesandte in London, Georg Albert von und zu Franckenstein, berichtete an das Bundesministerium von einem Gespräch mit dem parlamentarischen Privatsekretär Sir John Simons: die „Ausstellung habe viel dazu beigetragen, die durch die Februarereignisse hier hervorgerufenen ungünstigen Eindrücke zu beseitigen“. Siehe 625/UZ 683-1934.

¹⁴³ Michael Rosenauer hatte die Planungen auf Betreiben der österreichischen Gesandtschaft bereits vor Ort im Vorfeld der offiziellen Ausstellungsorganisation begonnen. Obwohl sich die Ausstellungsleitung umgehend dagegen wehrte, ihn in die Gestaltung einzubinden und darauf bestand selbst namhafte österreichische Architekten zu bestellen, wurde sein Konzept letztendlich weitgehend übernommen. Darunter auch die Ladenstraße, die immerhin das Herzstück der Ausstellung werden sollte. Richard Ernst beschränkte Rosenauers Reputation in seinem Antwortschreiben an die Österr. Gesandtschaft vom 28. Okt. 1933 auf dessen „gesellschaftliche Qualitäten“ und betonte weiter, dass dieser nicht „im Vordergrund österreichischer Kunst“ stehe und es schwer wäre ihn „bei einer so offiziellen Repräsentation österreichischen Kunst- und Kunstgewerbes in den Vordergrund zu rücken“. Vgl. MAK-Archiv, 615-1933/UZ 756 und MAK-Archiv, 615-1933/UZ 680.

¹⁴⁴ R. Haybach, Wandbilder der österreichischen Ausstellung in London, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 2, Nr. 4, 1934, S. 97-102, hier: S. 99.

¹⁴⁵ Ausführende Maler waren Franz von Zülow und Max Frey – beide Absolventen unter anderem der Kunstgewerbeschule und beide Träger des Österreichischen Staatspreises für Malerei. (Zülow 1933, Frey 1932 und 1934.) Zülow wurde unter anderem in der Ausstellungsbesprechung der ersten Ausstellung des *Neuen Österreichischen Werkbundes* in der *Pause* besonders hervorgehoben „weil in ihm noch die Kräfte des Landes lebendig geblieben sind“. - Siehe Leopold W. Rochowanski, Österreichische Werkkunst. Die erste Ausstellung des Neuen Werkbundes Österreichs, in: Die Pause, Bd. 1, Nr. 9, 1935/36, S. 32-36, 56, hier: S. 35-36.

eine Ausstellung historischer Kunst und Kunstgewerbe platziert, in der hauptsächlich die österreichische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts inszeniert wurde. Große Gemälde des *Kunsthistorischen Museums* rahmten den Übergang von der Ladenstraße zu einer ganzen Abteilung barocker Kunst. (Abb. 23) Von hier aus gelangten die Besucher zur Aquarellmalerei des 19. Jahrhunderts, einer Biedermeierausstellung und einem Makart-raum mit kunstgewerblichen Gegenständen (in erster Linie aus der Sammlung klassizistischen Porzellans von Ferdinand Bloch-Bauer).

Dieser Fokus auf die barocke Kunstwelt Österreichs entsprach ganz der austrofaschistischen Linie, wie sie ja schon zum „befreite[n] Handwerk formuliert wurde. Georg Rigele definierte die austrofaschistische Tourismuswerbung als „rückwärtsgerichtetes Ideal zwischen den Polen einer heilen agrarischen, entproletarisierten Welt und einer barocken bis biedermeierlichen kulturellen Tradition“ und verwies in diesem Zusammenhang neben dem Ausstellungsprogramm in London auch auf die Salzburger Festspiele und die Wiener Festwochen.¹⁴⁶ Für die Zeit nach dem Kriegsende konstatiert er schließlich auch eine Wiederaufnahme derselben Fremdenverkehrsstrategien und eine direkte Fortführung und Optimierung des österreichischen Rufs als einer beliebten Urlaubsdestination.¹⁴⁷ Auf diese Weise wurde das Bild von der „Barocknation Österreich“ nach innen und außen gerade in den 1930er Jahren geprägt¹⁴⁸ und blieb bis heute Teil der nationalen Identität.

Das gesamte Erdgeschoss der Dorlandhall sollte in erster Linie für das Urlaubsziel Österreich werben. Schon in den ersten Konzeptentwürfen schrieb der österreichische Gesandte in London: „Dieses Stockwerk soll das Interesse für unsere schönen Städte und für unsere Kunstschatze und den Wunsch, sie persönlich zu sehen, anregen.“¹⁴⁹ Diesen konnten sich die Besucher dann auch sofort bei dem Verkaufsstand im ersten Stock erfüllen und gleich ein Ticket für eine Schiffsreise nach Österreich erwerben. Für die österreichische Tourismuswirtschaft war diese Maßnahme umso wichtiger, als die Fremden-

¹⁴⁶ Georg Rigele, Kulturschock am Lande. Tourismus und Fremdenverkehr in Österreich in den dreißiger Jahren, in: Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei, Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 28. März - 15. Aug. 1994), Baden 1994, S. 525-259, hier: S. 254.

¹⁴⁷ Ebd. S. 258.

¹⁴⁸ Vgl. dazu auch Heins Anspielung auf das „heitere Barock-Naturell der Wiener“, Heisl 1934, S. 16.

¹⁴⁹ MAK-Archiv, 615-1933/UZ 756.

verkehrszahlen spätestens seit Einführung der 1000-Mark-Sperre für ausreisende Deutsche im Mai 1933 massiv eingebrochen waren.¹⁵⁰

Die „Ladenstraße“ war als Instrument der Tourismuswerbung in dieser Form absolut neuartig. Die Art der Präsentation erinnert jedoch an eine 1915/16 von Dagobert Peche gestaltete Modeausstellung im ÖM. Damals arrangierte Peche (ebenfalls unter der Leitung Josef Hoffmanns) die Ausstellungsstücke in beleuchteten Kojen entlang eines Ganges. (Vgl. Abb. 20 und 24) Auch der Einsatz von Stoffdraperien war in beiden Ausstellungen ein wichtiges Element. (Abb. 25 und 26) Wie schon beim „befreite[n] Handwerk“ wird hier ein stilistischer Rekurs an die große Zeit der Wiener Secession und die gefeierte Tradition der „Wiener Raumkünstler“ deutlich.¹⁵¹

Das Bestreben der Ausstellung findet sich am besten in der Einleitung eines Artikels von R. Haybach, im Aprilheft der Kunstzeitschrift *Profil* von 1934 zusammengefasst: „Werbearbeit wird am besten so für ein Land geleistet, daß man den Menschen mitten in die Welt hineinstellt, für die er gewonnen werden soll. Da wir Ausländer nicht ohne weiters zu uns bringen können, müssen wir zu ihnen gehen. Unsere lebendige Umgebung und unsere Berge können wir jedoch nur bildhaft versetzen.“¹⁵²

Österreich setzte in London auf die Reize seiner Landschaft und der regionalen Kultur der einheimischen Bevölkerung. In dem Bemühen die Werbung speziell auf Britische Vorlieben abzustimmen, konzentrierte man sich diesmal auf den auch in Österreich beliebten Jagdsport. Das äußerte sich in der Platzierung von Jagdzubehörvertrieben in der „Ladenstraße“ im Parterre und etlichen zur Jagd einladenden Landschaftsaufnahmen in der Bundesländerabteilung im Untergeschoss der Ausstellung. Die Maler Herbert Dimmel, Karl Hauk, Ernst Huber, Georg Jung und Ferdinand Kitt warben mit großformatigen Landschafts- und Genrebildern. (Abb. 27 und 28)

Im ersten Stock der Ausstellung befand sich die von Witzmann gestaltete Verkaufsfläche. Diese Abteilung diente wieder hauptsächlich der Verkaufsförderung österreichischer Produkte. Hier fanden sich Lederwaren, Damenbekleidung, Strickwaren und natürlich die Glaserzeugnisse der Firma *Lobmayr*. Angeschlossen an diese Sektion war ein Wiener Café. In der ursprünglichen Planung von Rosenauer hätte sich dieses im Souter-

¹⁵⁰ Tirol musste beispielsweise Einbußen von 40 Prozent hinnehmen. Rigele 1994, S. 253.

¹⁵¹ Siehe dazu: Sabine Forsthuber, *Moderne Raumkunst*, Wien 1991.

¹⁵² Haybach 1934, hier: S. 97.

rain befinden sollen und mit einem Bier- und Weinkeller kombiniert werden. So sollte wieder ein neuer Absatzmarkt für die österreichischen Getränkehersteller erschlossen werden.¹⁵³ Stattdessen entschloss man sich aber zu einer reduzierten Variante, die sich allein auf das Café – wie es schon 1925 auf der Pariser Weltausstellung erfolgreich erprobt worden war – konzentrierte. Dadurch konnte das „gemütliche Wiener Café“ im Zwischenstock, den alle Besucher passieren mussten, platziert werden.

Erst im zweiten Stock fand sich dann die „lebendige“, also zeitgenössische Kunst. Die Kollektion entsprach weitgehend der vergangenen Winterausstellung des ÖM und war in einem Korridor mit 18 Vitrinen – nach Bundesländern aufgeteilt – untergebracht. Die Säle waren außerdem mit Werken von Schiele, Klimt und Faistauer sowie mit Beispielen moderner österreichischer Architektur und Teilen der Theatersammlung der Nationalbibliothek dekoriert. Hier fanden über die gesamte Ausstellungsdauer zahlreiche Veranstaltungen wie Modeschauen, Konzerte und „andere Attraktionen“ statt. Die Idee, Konzerte in eine österreichische Kunstausstellung zu integrieren, gab es schon früher.¹⁵⁴ Erstmals realisiert wurde sie 1930 mit einem musikalischen Programm zur Ausstellung Österreichischen Kunstgewerbes in Stockholm.¹⁵⁵ Dies stellt einen weiteren Baustein für Österreichs bis heute intaktes Image als Musiknation dar.

Die Strategie der Ausstellung schien aufzugehen: Der Österreichische Gesandte in London, Baron Georg Franckenstein, gab in einem Artikel in der *Österreichischen Kunst* das Urteil der Gastgeber wieder: „Österreich erwies sich als Großmacht im Reiche von Kunst und Geschmack, es siegte mit dem schönem (sic!) Handwerkszeug seiner Edelkultur.“¹⁵⁶ So bedeutend die Ausstellung aber für Österreich war – mit dementsprechend großem Medienecho im Inland – in der internationalen Rezeption blieb sie eine Randnote. So findet sich beispielsweise in der *Weltkunst*, die über London-Korrespondenten verfügte und regelmäßig von der englischen Kunstlandschaft berichten ließ, nicht mehr als eine beschreibende Ankündigung der zu erwartenden Ausstellung. Vielleicht unterblieb der

¹⁵³ Vgl. MAK-Archiv 615-1933/UZ 756.

¹⁵⁴ Vgl. Ausstellung moderner Österreichischer Kunst in den Niederlanden 1927/28, MAK-Archiv, 221-1928.

¹⁵⁵ ÖStA/AdR/Karton 1549/332-1930/SZ 120.552-14

¹⁵⁶ Georg Franckenstein, Die Österreichische Ausstellung in London. Nachwort, in: *Österreichische Kunst*, Bd. 5, Nr. 6, 1934, S. 11-15, S. 12.

Abdruck einer Rezension aber auch, da schon in dieser Ankündigung überdeutlich auf den propagandistischen Charakter der Ausstellung hingewiesen worden war.¹⁵⁷

Doch selbst in Österreich gab es kritische Stimmen: Josef Frank verfasste anlässlich der Ausstellungseröffnung einen kritischen Artikel, in dem er die Qualität der Erzeugnisse bemängelte. Damit sorgte die Londoner Ausstellung für weitere Querelen zwischen Franks *Österreichischem Werkbund* und dem davon abgespaltenen *Neuen Werkbund Österreichs*, der mit seinen kunstgewerblichen Arbeiten in der Dorlandhall vertreten war. In der Replik des *Neuen Werkbunds* in der Kunstzeitschrift *Profil*, pochte dieser dann auf Vaterlandstreue, die dem *Österreichischen Werkbund* offenbar fehle, mit dem Zitat eines englischen Sprichworts: „Right or wrong, my country.“¹⁵⁸

5.2.2. Paris 1937

Weltausstellung und „L’art autrichien“ im Jeu de Paume

Auch wenn das ÖM nicht immer offiziell die führende Rolle in der Vorbereitung österreichischer Ausstellungen im Ausland trug, so war es doch stets zumindest informell involviert oder bekam die Leitung von Teilbereichen übertragen.¹⁵⁹ In der Regel fungierte es als zentraler Ansprechpartner, bei dem alle organisatorischen Stränge zusammenliefen. In jedem Fall, diente das Museum als Bühne für die beteiligten Künstler, denn sowohl die für das Ausland bestimmten Exponate, als auch Architekturentwürfe (im Fall der Weltausstellungen) wurden dort den Wienern vorgeführt.

Obwohl bereits seit 1934 geplant, fand die Ausstellung „L’art autrichien“ im Jeu de Paume gleichzeitig mit der Pariser Weltausstellung 1937 statt und konnte daher aufgrund der Konkurrenzsituation nur geringe Besucherzahlen verzeichnen. Ursprünglich als reine Ausstellung moderner Kunst angedacht, regte die Österreichische Gesandtschaft beim Bundesministerium für Unterricht dann doch eine umfassende historische Kunstschau

¹⁵⁷ Stefan Poglayen-Neuwall, Österreichs Londoner Propaganda-Ausstellung, in: Die Weltkunst, Bd. 8, Nr. 9, 1934, S. 4.

¹⁵⁸ Neuer Werkbund Österreichs, Neuer Werkbund Österreichs, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 2, Nr. 5, 1934, S. VII.

¹⁵⁹ Eine Vielzahl an Dokumenten im Archiv des Museums belegen, dass das Museum auch bei Ausstellungen, die es nicht selbst organisierte in die Informationskette eingeschlossen wurde. Eine zumindest beratende Beteiligung des Museums in Person seines Direktors kann in den meisten Fällen vorausgesetzt werden. Als Beispiel sei hier nur Annäherung des Gewerbeförderungsinstituts an Richard Ernst vor der Pariser Weltausstellung von 1937 genannt – Siehe Kapitel 4.3. zum Gewerbeförderungsinstitut.

bis zur Gegenwart mit musikalischen Einlagen an.¹⁶⁰ Bei der Auswahl der Exponate kam es schließlich zu Unstimmigkeiten wer die zeitgenössische Kunst vertreten dürfe. Der Konflikt entstand zwischen dem Vorsitzenden des Arbeitskomitees, Alfred Stix, und den Vertretern der bildenden Künstler Österreichs, Heinrich Zita und Rudolf Böttger. Stix setzte sich schließlich mit Unterstützung des Ministeriums mit seiner „modernen Auswahl“ gegen die beiden Künstlerbeiräte, „die beide der künstlerischen Richtung der Wiener Vorkriegszeit“ angehörten durch. Denn es müsse auf die „künstlerischen modernen Strömungen der Westländer [...] hier besonders Rücksicht genommen werden“.¹⁶¹

Österreich unternahm mit dieser Ausstellung ein weiteres Mal eine Anstrengung, den Makel der territorialen Kriegsverluste nach außen zu überspielen und nach innen ein nationales Selbstbewusstsein aufzubauen. Das Trauma war nach wie vor höchst präsent. Bei der konstituierenden Sitzung des Arbeitsausschusses zur Ausstellung wurde abermals auf den „[...] so sehr zusammengeschmolzenen Oesterreichischen Besitz an altem österreichischen Kunstgut [...]“¹⁶² hingewiesen. Die Bestände und Kontakte des Kunstgewerbemuseums stellten daher für die Präsentation als Kunsnation ein wichtiges Kapital dar, denn im Jeu de Paume war das Kunstgewerbe dann mit einem Drittel der Exponate (246 von 645) prominent vertreten.¹⁶³ Darunter befand sich auch die Porzellansammlung des Privatsammlers Ferdinand Bloch-Bauer, deren Verleih und Transport über das ÖM vermittelt und abgewickelt worden war.¹⁶⁴

Der österreichische Pavillon auf der parallel laufenden Weltausstellung auf dem Gelände des Trocadéro wurde – ebenso wie die Brüsseler Weltausstellung von 1935 – von Oswald Haerdtl gestaltet, ebenso wie jener auf der Brüsseler Weltausstellung von 1935. Gemeinsam ist beiden Projekten die Schwerpunktsetzung auf die Tourismuswerbung. In Paris gelang es allerdings den kleinteilig-überfordernden Eindruck zu vermeiden und

¹⁶⁰ Vgl. AVA – BMfU, ZI. 22918/35, Und Barbara Feller, *L'art autrichien, Paris 1937*, in: Jan Tabor (Hg.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956* (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien), Baden 1994, S. 935-936, S. 935.

¹⁶¹ Vgl. AVA – BmfU, ZI 13738/37, Zit. n. Ebd. S. 936. – Der Pariser Auswahl gehörten schließlich Künstler wie Gustav Klimt, Egon Schiele, Max Oppenheimer, Oskar Kokoschka, Herbert Boeckl oder Fritz Wotruba an.

¹⁶² MAK-Archiv, 17-1934/UZ 212.

¹⁶³ MAK-Archiv, 17-1937/UZ 565, S. 3.

¹⁶⁴ MAK-Archiv, 17-1937/UZ 707, S. 5.

stattdessen das Bild eines „Schaufensters [...] mit dem Produkt Reiseland Österreich“ zu perfektionieren.¹⁶⁵

Das Programm war unter Mitarbeit von Richard Ernst von einem „Ausstellungs- und Kunstgewerbeausschuss“¹⁶⁶ ausgearbeitet worden und wurde dem Handelsministerium anschließend vom Neuen Werkbund Österreichs vorgeschlagen. Werbewirksam war auch in Paris wieder das schon erprobte „Wiener Café“ zentraler Bestandteil des Ausstellungsgeländes. Der Ausschuss sah dazu folgendes vor: „Als Mittelpunkt soll ein als Cafe-Restaurant geführter Betrieb eingerichtet werden, der alles vorsieht, um durch musikalische und filmische Darbietungen den Besuch besonders anzuregen. Um diesen Musterbetrieb gruppieren sich zusammenhängende Räume und entsprechende Freigelände, in denen die einzelnen Exponate zur Schau gestellt werden. Die Schaustellung soll derart erfolgen, dass von der üblichen starren Vitrinenausstellung möglichst Abstand genommen wird, vielmehr sollen die einzelnen Exponate so stark als möglich in der Verwendung gezeigt werden, um dadurch eine lebendigere Ausstellung zu erzielen.“¹⁶⁷

Die Gleichzeitigkeit mit der Kunst- und Kunstgewerbeausstellung im Jeu de Paume gereichte der österreichischen Präsentation im Weltausstellungspavillon zum Vorteil: Anders als noch 1935 kritisiert, konnte man dadurch vermeiden, dass die profane Kunst von der sakralen erdrückt wurde, da sich die beiden Genres auf verschiedene Orte aufteilten.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Vgl. Plischke 1994, S. 314.

¹⁶⁶ Der Ausschuss war vermutlich eine Initiative von in der Wiener Kunstlandschaft engagierten Personen. In einem Schreiben des Gewerbeförderungsinstituts vom 30. Jan. 1936 wird er in Kooperation bei den Vorbereitungen zur Pariser Weltausstellung erwähnt. Mit dem gemeinsamen Ziel „durch Heranziehung eines engen Kreises von ausgewählten Persönlichkeiten aus Gesellschaft, Kunst und Wirtschaft Ideen und Vorschläge zu sammeln und zu bearbeiten. Sie sollen dazu beitragen, die österreichische Ausstellung in Paris zu jener attraktiven und einzigartigen Schau zu gestalten, die allein das richtige Zeugnis von der harmonischen Verbindung von technischer Schaffenskraft und künstlerischem Ideenreichtum in unserem Vaterlande zu geben vermag.“ – MAK-Archiv, 48-1936. An der Ausschusssitzung vom 28. Jan. 1936, in der das Programm erarbeitet wurde, nahmen Emmy Zweybrück-Prochaska, Richard Ernst, Max Fellerer, Oswald Haerdtl, „Dir.“ (Franz?) Seifert, Carl Witzmann, Josef Binder und Leopold Jalkotzky teil. – MAK-Archiv, 48-1936.

¹⁶⁷ Ebd.

¹⁶⁸ Plischke 1994, S. 312, 315.

5.2.3. Das „Österreichische Museum“ im Ausland

Auch wenn das ÖM bei internationalen Kunstgewerbeausstellungen praktisch immer zumindest in beratender Funktion involviert war, nahm die offizielle Präsenz des Museums im Ausland in den Jahren 1930-1937 eher ab. Das lag sicherlich an mehreren Faktoren. Einerseits stellte sich, nach einigen wenig gewinnbringenden Auslandsmessen, seit Ende der 1920er Jahre eine vielbeklagte „Ausstellungsmüdigkeit“ der Erzeuger ein. Hinzu kam, dass die zur Verfügung stehenden Mittel immer knapper wurden und viele Einladungen daher ausgeschlagen werden mussten. Vielleicht wurden dem Museum im Zuge der Zentralisierungsversuche der *Vaterländischen Front* aber auch vermehrt Kompetenzen entzogen. Dagegen spricht allerdings, dass die verbleibenden Ereignisse, bei denen das ÖM vertreten war, zu den ranghöchsten Repräsentationsgelegenheiten innerhalb seiner Möglichkeiten zählten: „Austria in London“ (1934) und die Pariser Repräsentation des Österreichischen Staats im Jeu de Paume und auf der Weltausstellung (1937).

Jedenfalls wurde das Prinzip der Tourismuswerbung auf Auslandsauftritten jeglicher Art konsequent beibehalten und im austrofaschistischen Regime noch weiter perfektioniert. Versuche einer Tourismuswerbung auf Kunstaustellungen hatte es zuvor erst in Ansätzen gegeben. So beschreibt die Österreichische Gesandtschaft in ihrem Bericht zu einer Ausstellung österreichischen Kunstgewerbes in Stockholm 1930, dass: „[d]ie Ausstellung [...] auch in den Dienst der Fremdenverkehrspropaganda gestellt [wurde], indem der Vorraum sowie die Lifts mit österreichischen Landschaftsbildern geschmückt und Propaganda-Broschüren aufgelegt wurden.“¹⁶⁹

Die Außenrepräsentanz Österreichs entsprach zwischen 1933 und 1937 ganz dem nach innen gerichteten Wunschbild und zielte in der Betonung des ländlichen Idylls immer auch auf die Tourismuswerbung ab.¹⁷⁰ So hatten alle Auslandsauftritte Österreichs, sowohl jene, die unter starker Beteiligung des ÖM durchgeführt wurden, als auch jene, an denen das Museum nicht federführend beteiligt war, die Positionierung als attraktives Urlaubsziel gemeinsam. Selbst die Präsentation technischer Errungenschaften wie der

¹⁶⁹ ÖStA/AdR/Karton 1549/SZ 120.522-14/332/1930, Bericht der österreichischen Gesandtschaft in Stockholm über den Erfolg der Ausstellung in Stockholm an das Bundeskanzleramt, Auswärtige Angelegenheiten. (28. Jän. 1930)

¹⁷⁰ Rigele 1994, S. 254.

Großglockner-Hochalpenstraße, die zentrales Ausstellungsstück auf den Weltausstellungen in Brüssel und Paris war, diente nicht vorrangig der Demonstration von Stärke und Überlegenheit, wie bei den anderen autoritären Staatsmächten üblich, sondern ordnete sich dem Ziel der Tourismuswerbung unter. Gezeigt wurden daher hauptsächlich idyllische Panoramen, die von der Straße aus zu bewundern wären.

Ein massiver Einschnitt lässt sich ab 1938 mit dem Anschluss an das nationalsozialistische Deutschland beobachten. Mit einem Mal nahm das Engagement des ÖM im resteuropäischen Ausland ebenso deutlich ab, wie jenes auf deutschen Kunst- und Verkaufsmessen abrupt zunahm. Allein im Jahr 1938 nahm das ÖM gemeinsam mit den kunstgewerblichen Verbänden der nunmehrigen Ostmark an fünf Reichsdeutschen Ausstellungen teil; darunter eine Sonderausstellung mit dem Titel „Kunstgewerbe der Ostmark“ auf der großen Kunstgewerbemesse in Leipzig. Der plötzliche Anstieg an Ausstellungstätigkeit im ehemaligen Nachbarstaat drückt die Hoffnung auf wirtschaftlichen Aufschwung, die mit dem Anschluss verbunden war, überdeutlich aus. Mit Erleichterung hieß man Neuerungen wie den Fall der 1000-Mark-Sperre und Zolleinschränkungen willkommen und baute auf die Verheißung, nun auch den deutschen Markt erschließen zu können. Inhaltlich dominierten die Ausstellungen mit (deutsch-)nationalem Bezug noch stärker und auch die Diktion in den Katalogen (die nunmehr auch außerhalb des Hauses verfasst wurden) verschärfte sich merklich.¹⁷¹

6. Das „Österreichische Museum“ im Kontext der Museumsreformbewegung

Eine der Kernfragen der vorliegenden Arbeit war die nach der museologischen Positionierung des Hauses. Diese lässt sich insbesondere am Bereich der wissenschaftlich aufgearbeiteten Dauerausstellung ablesen, während die politisch-ideologischen Einflüsse eher anhand der bereits besprochenen Sonderausstellungen greifbar wurden. In Bezug auf den museumswissenschaftlichen Standpunkt des Hauses waren besonders die um-

¹⁷¹ Vgl. Wien Staatliches Kunstgewerbemuseum (Hg.), *Altdeutsche Kunst im Donauland* (Kat. Ausst., Staatliches Kunstgewerbemuseum, Wien 1939), Wien 1939. – Wien Staatliches Kunstgewerbemuseum/Berlin Kunst-Dienst, *Ausstellung Deutsche Werkkunst* (Kat. Ausst., Staatliches Kunstgewerbemuseum, Wien 1943), 1943.

fangreichen Neuordnungen der Sammlung in den Jahren zwischen 1932 und 1937 von Bedeutung. Mit Ausnahme eines Aufsatzes des Museumsmitarbeiters Ernst Garger¹⁷² und des Briefwechsels von Richard Ernst mit der Redaktion der *Weltkunst*¹⁷³ sind allerdings praktisch keine (Bild-)Dokumente erhalten, die Aufschluss über die dahinter stehenden konzeptuellen Absichten geben könnten. Die mitschwingende Frage, ob und inwiefern sich die autoritär-nationalistische Regierungsform auf das Selbstverständnis des Hauses ausgewirkt hat, muss – oder besser gesagt kann – mit einem Negativbefund beantwortet werden. Es fanden sich keine Hinweise darauf, dass die ständige Ausstellung des Museums in irgendeiner Form die Ideologien des Austrofaschismus besonders forciert hätte. So wäre beispielsweise eine konstruierte Nationalhistorizität – wie sie zeitgleich an anderen Häusern im nationalsozialistischen Deutschland nachweisbar ist – zu erwarten gewesen. Derlei fand sich im Fall des ÖM allerdings nicht.

Ganz im Gegenteil: Ein besonderer Schwerpunkt der Neuaufstellung galt der („unösterreichischen“) Antikensammlung in der Glas- und Keramikabteilung. Mit dem Abgehen vom Prinzip der Materialaufstellung und den Plänen zum Aufbau eines Epochenraums war das Wiener Kunstgewerbemuseum das erste in einer ganzen Reihe von Museen, die ihre Sammlungen in den 1930er Jahren neu organisierten.¹⁷⁴ Unter diesem Aspekt lassen sich die Vorgänge am ÖM daher in einen größeren Kontext einbetten, der in Hinsicht auf die dazu geführten museologischen Debatten bis in das 19. Jahrhundert zurückreicht. Denn im Kern beriefen sich die Reformer der 1930er Jahre immer noch auf die theoretischen Grundlagen, die mit den Diskussionen um die Neuordnung der *Königlichen Museen* im 19. Jahrhundert in Berlin ihren Ausgang gefunden hatten. Mit einiger Verspätung meinte man, mit den Neuaufstellungen der großen Häuser ab 1932 die damals formulierten Prinzipien nun erst endlich umzusetzen.¹⁷⁵ Nachstehend folgen ein Abriss der Grundlagen des Diskurses und eine Beschreibung des Ausgangszustands in Wien, um das Ergebnis schließlich mit den musealen Praktiken der 1930er Jahre zu kontextualisieren.

¹⁷² Ernst von Garger, Museumsfragen, in: Monatsschrift für Kultur und Politik, Nr. 9, 1936, S. 809 - 817.

¹⁷³ MAK-Archiv, 148-1934.

¹⁷⁴ Zu nennen wären beispielsweise der Louvre/Paris (1934), das Bayerisches Nationalmuseum/München (1934/35), das Schweizer Landesmuseum/Zürich (1935), das Kunsthistorische Museum/Wien (1935/36), das Haus der Rheinischen Heimat/Köln (1936), das Museum für Kunst- und Kulturgeschichte/Dortmund (1936), das Deutsche Museum/Berlin (1937) oder das Germanische Nationalmuseum/Nürnberg (1938).

¹⁷⁵ Hans Zeeck, Die Bildwerke des Deutschen Museums Berlin in Neuaufstellung, in: Die Weltkunst, Bd. 11, Nr. 40/41, 1937, S. 1-2.

6.1. Die Ausgangssituation in Deutschland

Die Diskussion um die Notwendigkeit einer Museumsreformbewegung entbrannte im deutschen Sprachraum anlässlich der Ausbau- und Neuordnungspläne der *Königlichen Museen* in Berlin schon um 1870. Den Anstoß gaben zunächst keine Grundsatzfragen zur Präsentation der Kunstschatze, sondern ganz profane Platznot, die eine Reorganisation der Sammlungen notwendig machte. Zu Beginn der Debatte standen noch die Bedürfnisse der Museen und ihrer Angestellten im Mittelpunkt, nicht aber die Besucher.¹⁷⁶

Von den ab 1875/76 geplanten Neubauten auf der „Museumsinsel“ war bis 1904 nur das Haus für den vorhandenen Grundstock an Renaissancekunstwerken, das *Kaiser-Friedrich-Museum* (später Bode-Museum), erbaut worden. Federführend bei der Realisierung des Projekts war Wilhelm von Bode, damals Assistent an der Gemäldegalerie und Leiter der Sammlung nachantiker Skulpturen. Im Kampf um eine sinnvolle Aufteilung der Sammlungen und gegen den „Abteilungsegoismus“ konnte er sich bis dahin noch nicht durchsetzen.¹⁷⁷ Innerhalb seiner Möglichkeiten ging es ihm bei der Konzeption „seines“ Museums aber schon um eine Aufstellung, die auch dem Laienpublikum gerecht wurde. Bode verfolgte dabei die Absicht ein stimmungsvolles Ambiente zu schaffen, das im Stande war, die Besucher in die erforderliche Gemütslage für eine möglichst gewinnbringende Kunstbetrachtung zu versetzen.¹⁷⁸ Dabei sollten die Exponate gleichermaßen nach ästhetischen wie wissenschaftlichen Kriterien arrangiert werden. Das *Kaiser-Friedrich-Museum* bewegte sich also im Spannungsfeld zwischen Kunstgenuss und Kunstlehre.

Aber auch die Diskussion, welchem der beiden Zwecke ein Museum eigentlich zu dienen hatte, war zu diesem Zeitpunkt keineswegs mehr jung. Schon bei der Konzeption des *Neuen Museums* (später *Königliches Museum*, heute *Altes Museum*) war es genau dieser vermeintliche Gegensatz, der um 1823 zum Disput zwischen Aloys Hirt und Karl Friedrich

¹⁷⁶ Nikolaus Bernau, Von der Kunstammer zum Musenarchipel. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1994, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson u. a. (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Dresden / Basel 1995, S. 15-35, hier: S. 22.

¹⁷⁷ Ebd. S. 25.

¹⁷⁸ Vgl. Iris Wenderholm, "Davon vielleicht einmal mündlich.". Bodes 'malerische' Anordnung und die Präsentation des Kaiser-Friedrich-Museums, in: Bernd Wolfgang Lindemann (Hg.), Bode-Museum. Architektur-Sammlung-Geschichte, München 2010, S. 85-99, 88.

Schinkel führte.¹⁷⁹ Hirt kritisierte dabei Schinkels Museumsplan, der – wie der Architekt selbst schrieb – dem Genuss dienen sollte,¹⁸⁰ denn die Anstalt sei „nicht bloß zum Vergnügen, sondern wesentlich auch zur Belehrung errichtet“.¹⁸¹ 80 Jahre später verband Bodes Ansatz die beiden Positionen. Er sah vor, die Besucher in Anlehnung an das Stilraumprinzip,¹⁸² wie es zu jener Zeit eher in kulturhistorischen Museen zu finden war, in die angestrebte Gemütslage zu versetzen. Die Gemälde wurden nun chronologisch und nach regionalen Schulen geordnet, während man dazu passendes Kunsthandwerk und Skulpturen um sie herum platzierte. Auch die Architektur sollte sich stilistisch den Ausstellungsstücken angleichen. Damit wollte Bode über einen erlebnisorientierten Ansatz den größtmöglichen Lerneffekt bei den Besuchern erzielen. Er brach damit einerseits die Trennung nach Kunstgattungen im kunsthistorischen Museum auf und beanspruchte gleichzeitig für sich, dabei einen größeren Fokus auf das individuelle Kunstwerk zu legen. Die einzelnen Werke sollten in einer Präsentation, die ihrer ursprünglichen, zeitgenössischen Aufstellung eher entsprach, viel besser zur Geltung kommen. In einer Denkschrift an das Kronprinzenpaar fragte er 1883: „Könnte man nicht ein herrliches und harmonisches Ganzes herstellen, wenn man Statuen und Bilder, Büsten, Reliefs in schöne Räume zusammenstellte [...]? Würden nicht die Raphael’schen Wandtapeten mit einigen Hauptstücken der Renaissance-Skulptur und vielleicht einem echten alten Plafond und einigen vornehmen Möbeln herrlichen Eindruck machen und pietätvoller aufgehoben sein, als in ihrer jetzigen Stellung?“¹⁸³

¹⁷⁹ Vgl. Christoph M. Vogtherr, Kunstgenuß versus Kunstwissenschaft. Berliner Museumskonzeptionen bis 1830, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson u. a. (Hg.), Museumsinszenierungen, Dresden/Basel 1995, S. 38-50, bes. S. 46.

¹⁸⁰ Zit. n. Ebd. S. 47.

¹⁸¹ Zit. n. Ebd. S. 48-49.

¹⁸² Unter einem Stilraum ist die Nachbildung eines historischen Innenraums, bis hin zum Nachbau eines als passend empfundenen architektonischen Rahmens zu verstehen. Nicht zu verwechseln mit dem Period Room: Hierbei wurde idealerweise ein gesamtes historisches Interieur (inklusive Tapiserien, Tapeten etc.) von seinem originalen Standort (z. B. einem Schloss) entfernt und ins Museum übertragen. Dort stellte man in der Regel eine architektonische Hülle, die denselben Ausmaßen entsprach auf, um den Originaleindruck möglichst authentisch zu erhalten. Vgl. Benno Schubinger, Wohnräume im Museum. Was Historische Zimmer kennzeichnet, warum Museen sie zeigen und wie man sie heute präsentiert und zeitgenössisch ergänzt., in: Hochparterre (Beilage), Bd. 24, Nr. 5, 2011, S. 14-17, S. 14.

¹⁸³ Wilhelm von Bode, Denkschrift des Kronprinzen Friedrich Wilhelm und der Kronprinzessin Victoria, in: Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen, 4, 1883, S. 120f. – Zit. n. N. N./Kaiser-Friedrich-Museum (Hg.), Kaiser Friedrich III. und sein Museum (Kat. Ausst., Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin 1988), Berlin 1988, S. 17.

Seinen Höhepunkt hatte dieser Standpunkt aber schon 1889 mit Paul Friedrich Krells Forderung erreicht, neue Museen – dem Weltausstellungsprinzip gemäß – in Pavillonbauweise zu errichten: Für jede Epoche ein eigener kleiner Palazzo im entsprechenden Stil der darin ausgestellten Werke.¹⁸⁴ Die konsequenteste Umsetzung dieser Forderung wurde etwa zeitgleich mit dem *Kaiser-Friedrich-Museum* im Neubau des *Bayerischen Nationalmuseums* 1894-1900 realisiert. Dort schuf der Architekt Gabriel von Seidl eine Abfolge an unterschiedlich dimensionierten und dekorierten Räumen, die jeweils im Baustil der verschiedenen ausgestellten Epochen gehalten waren. (Abb. 29 und 30) Ein ähnliches Konzept galt auch für das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg. (Abb. 31)

Für die Kunstgewerbemuseen bedeutete dieser Trend über kurz oder lang eine Abkehr von ihren ursprünglichen Ausstellungsprinzipien. Die bisher enzyklopädisch aufgebauten Materialsammlungen galten vor diesem Hintergrund als überladene und verstaubte Rumpelkammern. Daher wurde eine Verschiebung des Konzepts hin zur kulturhistorischen Aufstellung in Stil- oder Epochenräumen, die lebendige Wohneindrücke vermitteln sollten, gefordert.¹⁸⁵ So verfolgte Max Sauerlandt, der Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Industrie, zu Beginn der 1920er Jahre einen ganzheitlichen Ansatz in Richtung eines musealen Gesamtkunstwerks. Im Zuge der Neupräsentation der Hamburger Sammlung im Jahr 1921 gliederte er die Ausstellungsabschnitte nach Stilperioden, die mittels Zuspiegelung von entsprechender zeitgenössischer Musik ein „historisches und ästhetisches Totalerlebnis“¹⁸⁶ vermitteln sollten. Er versuchte, „durch Stärkung dieses historischen Bewußtseins das lebendige Gegenwertsgefühl zu erhöhen.“¹⁸⁷

Trotz seiner Bemerkung zum Ideal stilistisch konsequenter Ausstellungsräume, war für Wilhelm von Bode das Stilraumprinzip letztlich ein zu starker Eingriff in die Autonomie des Kunstwerks. Mit seiner endgültigen Lösung im *Kaiser-Friedrich-Museum* legte er daher den Grundstein für einen Epochenraumtypus, der sich von der alltagsweltlichen Stilerfahrung schon etwas distanzierte. Hierbei werden die Sammlungsobjekte einer Perio-

¹⁸⁴ P. F. Krell, Ein neues System für Kunstaustellungen und Galerien, in: Allgemeine Zeitung, Bd. 91, 1889, S. 2-4 (Beil. Nr. 279), hier: S. 4. – Zit. n. Joachimides 2001, S. 101, Anm. 329.

¹⁸⁵ Vgl. Hartung 2010, S. 40-42.

¹⁸⁶ Vieregge 1991, S. 268.

¹⁸⁷ Max Sauerlandt, Aufbau und Aufgabe des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1927, S. 5. Zit. n. Vieregge 1991, S. 267-268.

de zwar räumlich zusammengefasst, dann aber vor einem möglichst neutralen architektonischen Hintergrund präsentiert. Ein wesentlicher Aspekt ist dabei der didaktische Anspruch, den die Präsentationsformen gegen Ende des 19. Jahrhunderts erhoben. Die Kunstvermittlung sollte nun explizit den bürgerlichen Besucher, nicht den wissenschaftlich geschulten ansprechen. Neben dem Einfluss kulturhistorischer Präsentationstechniken spielte also auch die ursprünglich nur den Kunstgewerbemuseen zugeschriebene Zielsetzung nach Belehrung und Einbindung des Bürgertums eine große Rolle. Bode verband die drei Museumstypen (Galerie, Kunstgewerbemuseum und kulturhistorisches Museum), um seine Vorstellung eines modernen Museums zu verwirklichen. (Abb. 32)

Mit Bode und seinem Museum galt der allumfassende kulturhistorische Ansatz in Teilen der Wissenschaftsgemeinde bereits um die Jahrhundertwende schon wieder als überholt und wurde im musealen Zusammenhang als Herabwürdigung des einzelnen Kunstwerks empfunden. Man forderte, dass: „ein Museumsraum [...] keinem Wohnraume gleichen“ dürfe.¹⁸⁸ (Abb. 33) Es wurde also eine Konzentration auf das einzelne Kunstwerk verlangt, und das hieß für die Inszenierungspraxis eine Tendenz zu einer Gestaltung von Museumsräumen ähnlich den Ateliers, die durch keinerlei ikonographisches Programm oder aufdringliche Farbe der Wand vom Kunstwerk ablenken sollten.¹⁸⁹ In der Praxis setzte sich dieser Präsentationstypus aber nur in den Galerien durch, während Museen mit kunstgewerblichem oder kulturhistorischem Hintergrund weiterhin versuchten, Arrangements aus Wohnwelten mit dem für das 19. Jahrhundert typischen Anspruch an lückenlose Vollständigkeit nachzustellen.

Ziel der Reformen war es, Inszenierungsstrategien zu finden, die die Museen für eine breite Masse an Besuchern attraktiv machen würden und nicht mehr nur wissenschaftlichen Ansprüchen, unter denen vor allem die enzyklopädische Sammlung verstanden wurde, genügten. Die vier Säulen der Reform waren laut Joachimides „eine strenge Auswahl der Exponate nach formalen Qualitätskriterien, deren weiträumige Aufstellung zur gegenseitigen Isolierung, eine Differenzierung der einzelnen Schauräume des Museums und deren Abstimmung auf die wahrnehmungsästhetischen Eigenschaften der Ex-

¹⁸⁸ Ernst Grosse, Aufgabe und Einrichtung einer städtischen Kunstsammlung. Der Stadt Freiburg gewidmet, Tübingen/Leipzig 1902, S. 30. – Zit. n. Joachimides 2001, S. 102, Anm. 334.

¹⁸⁹ Joachimides 2001, S. 114.

ponate sowie viertens eine funktionale Anlage des Museumsgebäudes und dessen architektonischer Ausstattung.“¹⁹⁰ Eine Trennung in Schau- und Studiensammlungen ergab sich daraus geradezu zwingend.

Man war sich also schon seit den 1880ern einig in der Frage der Notwendigkeit einer Museumsreform – abgestimmt auf die größeren Besuchermassen, bestehend aus interessierten Laien, die seit der Verstaatlichung der Museen den nunmehr öffentlichen und geförderten Zugang zu den Häusern nutzten. Ein Konflikt war lediglich die Frage der Ausgestaltung der Präsentation: Sollte man sich unter weitestgehender Zurücknahme des Hintergrundes (wie im Künstleratelier) auf das Kunstwerk konzentrieren? Oder war es angebracht die Exponate in einen stilistischen Gesamtzusammenhang ihrer jeweiligen Entstehungszeit einzubinden?

In einer zweiten Welle der Museumsreform in den 1920er Jahren setzte sich in den Galerien – nicht zuletzt aufgrund des Einflusses der Sezessionsbewegungen – die neutrale, unaufdringlichere Atelierraumsimulation durch. Dieser Prozess beschleunigte sich vor allem in Deutschland mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten und dem daraus folgenden personellen Kahlschlag der Museen, der aber eben auch mit einem Generationenwechsel verbunden war.¹⁹¹ In den kunstgewerblichen und kulturhistorischen Museen hatte man sich vorerst auf eine Mischform aus Studiensammlung und Epochenraumkonzept in alltagsweltlich-imitierender Zusammenstellung geeinigt. Wie aktuell die Debatte um die Aspekte der modernen Museumsführung auch Mitte der 1930er Jahre noch immer war, veranschaulicht eine Sektion der Pariser Weltausstellung von 1937 zur „Museographie“. Diese sollte „das Problem der Museen in der ganzen Welt“ mittels Statistiken, Fotografien aber auch Nachbauten der Typen „des historischen, des wissenschaftlichen und des ästhetischen Museums“ adressieren.¹⁹²

6.2. Hans Tietze und die Museumsreformbewegung im Wiener Kontext

Während sich die Deutsche Museumslandschaft also allmählich in Richtung des White Cube entwickelte, scheint man in Österreich zunächst einen Weg der Kompromisse gegangen zu sein. Im Vergleich zu Deutschland, setzte hierzulande der Erneuerungsprozess

¹⁹⁰ Ebd. S. 105.

¹⁹¹ Ebd. S. 225.

¹⁹² N. N., Museums-Problem auf der Pariser Weltausstellung, in: Die Weltkunst, Bd. 11, Nr. 13, 1937, S. 10.

erst sehr spät ein, nämlich nach der Eingliederung der *k. k. Hofmuseen* in den staatlichen Besitz nach dem Zerfall der Monarchie. Schon bei der Errichtung der Museen waren grundlegende Überlegungen zur (Volks-)Bildungsaufgabe, wie sie in Deutschland bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts angestellt worden waren, verabsäumt worden. Die Hofmuseen waren bei ihrer Eröffnung zwar architektonisch konkurrenzfähig; wissenschaftliche und bildungspolitische Ansprüche waren aber nur rudimentär verwirklicht.¹⁹³ Der Diskussion um die Reformnotwendigkeit Rechnung tragend, forderte Hans Tietze 1923 eine institutionsübergreifend koordinierte Neuordnung und Spezialisierung: „Jedes Museum soll in Hinkunft wissen, was sein Bereich ist und wo es seine ganze Kraft einzusetzen hat [...]“¹⁹⁴

Die strukturellen Probleme von Wiens Museen zu Beginn der 1920er Jahre waren gravierend: Die Gebäude waren überaltert, die Bestände zersplittert, intern bestand eine „ungesunde Konkurrenz“ zwischen den ehemaligen k. k.-Sammlungen und den Staatssammlungen, und der permanente Platzmangel wurde durch die Lagerung teilweise völlig wertloser Erinnerungsstücke noch weiter verschlimmert.¹⁹⁵ Tietzes Modernisierungsbestrebungen zielten auf eine bessere Zusammenlegung des Materials, eine Revision der Sammlungsprogramme für die Vergangenheit und Zukunft, Vereinfachung und Zusammenlegung von Sammlungen, ökonomischere Personalausnutzung, Tausch von Objekten, Abstoßung von Doubletten und minderwertigem Material ab.¹⁹⁶

Von österreichischer Seite lag die zögerliche Teilnahme an der Diskussion um die Notwendigkeit einer Reform der Ausstellungshäuser – ganz zu schweigen von der Umsetzung einer solchen – zunächst am Desinteresse der Verwalter der letztlich privaten Habsburgersammlungen und war nach 1918 der chaotischen Situation der noch jungen Republik geschuldet. Was die Ausstellungspraxis während der k. k.-Monarchie betrifft, so mussten sich die Protagonisten des musealen Betriebs nur vor einer sehr kleinen und exklusiven Zielgruppe rechtfertigen. Das angesprochene Publikum war überdurchschnittlich gebildet und verlangte daher nach keiner besonderen erklärenden Aufberei-

¹⁹³ Fliedl 1988, S. 94.

¹⁹⁴ Zit. n. Sylvia Mattl-Wurm, Vom Scheitern der Moderne im Wiener Museumswesen, in: Herbert Posch/Gottfried Fliedl/Alexandra Mayerhofer u. a. (Hg.), Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945, Wien 1996, S. 143-166, hier: S. 143.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd.

tung der vermittelten Inhalte. Die ständigen Ausstellungen der kaiserlichen Sammlungen waren unaufdringlich; man verließ sich auf die Exzellenz der Exponate und war auch im Ausland oder für den Tourismus nicht sonderlich präsent.¹⁹⁷ Eine breite Masse zu erreichen und kunsthistorisches Wissen an diese zu vermitteln, war demnach kein vordergründiges Ziel der kaiserlichen Kunstinstitutionen.

Dieser Mangel an Willensbekundung änderte sich mit dem Eintritt in die Erste Republik, doch die Kriegsjahre sowie die anschließenden Reparationszahlungen forderten ihren Tribut. An Investitionen in die Kunstschatze Österreichs und deren Präsentation war zunächst nicht zu denken. Es mag daher überraschen, dass ausgerechnet in jener Situation im Jahr 1919 die Museumskommission unter dem Vorsitz von Max Dvorák gegründet wurde, der auch Hans Tietze angehörte.¹⁹⁸ Diese hatte aber neben der Revision der alten Museal- und Verwaltungsstrukturen zunächst eine viel profanere Aufgabe: Man plante einige Objekte zu veräußern oder zu verpfänden, um die hungernde Bevölkerung speziell in den Wintern 1919-1921 ernähren zu können. Die Kommission sollte hierzu „die volle Ausnützung des Kunstbesitzes ohne kulturelle Gefährdung [...] gewährleisten“.¹⁹⁹ Dieses Vorhaben scheiterte nur am übersättigten Kunstmarkt, dem es an kaufkräftiger und -williger Kundschaft mangelte.

In den Nachwehen des Ersten Weltkrieges fanden sich die Museen in der misslichen Lage, einerseits Einsparungen bei ihrer Belegschaft vornehmen zu müssen – wie auch alle anderen staatlichen Institutionen –, andererseits bildeten eben jene Beamten zu weiten Teilen das Bildungsbürgertum, das das Stammpublikum der Kultureinrichtungen ausmachte.²⁰⁰ Mit dem personellen Engpass ging nun also auch noch ein starker Rückgang der Besucherzahlen einher. Der Raummangel war geradezu drückend, jedoch fehlten die Mittel zur Errichtung neuer Museumsbauten. Es verwundert also nicht, dass in dieser prekären Situation keine Kapazitäten für große Projekte wie Sonderausstellungen vor-

¹⁹⁷ Vgl. Herbert Haupt, Das Ausstellungswesen des Kunsthistorischen Museums 1918-1945. Ein Überblick, in: Herbert Posch/Gottfried Fliedl/Alexandra Mayerhofer u. a. (Hg.), Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945, Wien 1996, S. 167-179, S. 168.

¹⁹⁸ Vgl. Verena Perlhefter, Eine „einleuchtende Einheitlichkeit?“. Hans Tietze und die Museumsreform von 1919, in: Belvedere, Bd. 7, Nr. 1, 2001, S. 60-73, S. 61.

¹⁹⁹ ÖStA/AVA/15/BMU/Fasz. 3145/31.118 – Zit. n. Herbert Posch, Umbruch und Kontinuität. Wiener Museen am Übergang von der Monarchie zur ersten Republik und das Scheitern einer Aneignung, in: Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch (Hg.), Museumsraum – Museumszeit, Wien 1992, S. 139-154, hier: S. 152, Anm. 3.

²⁰⁰ Vgl. Ebd. S. 143.

handen waren und man sich daher zunächst darauf beschränkte die Sammlungsbestände immer neu zu gruppieren und unter neuen Aspekten zusammenzustellen, um das Wiener Publikum in die Häuser zu locken.²⁰¹

Ab Mitte der 1920er Jahre war ein massiver Anstieg der Ausstellungsbeteiligungen im Ausland zu verzeichnen. Während für die Museen unter Habsburgischer Schirmherrschaft noch die Devise gegolten hatte, keinerlei Kunstgegenstände zu verleihen, begann man, nachdem Österreich seine Ansprüche auf die Kunstschatze der Republik gegenüber den Nachfolgestaaten des Habsburgerreichs weitgehend verteidigt und geklärt hatte, für das nunmehr so schmerzlich geschrumpfte Land zu werben. Die reiche kulturelle Geschichte Österreichs spielte dabei eine zentrale Rolle und wurde im Lauf der Zeit regelrecht überhöht. Die exzessive Verleihpolitik führte letztlich sogar zu einer nicht unerheblichen Gefährdung der Kunstgegenstände.²⁰² Sonderausstellungen im eigenen Haus kamen für die staatlichen Sammlungen jedoch auch weiterhin aufgrund des drängenden Raummangels praktisch nicht infrage.²⁰³

Für das Scheitern der von Hans Tietze angestrebten, grundlegenden Reformen kann zum einen der Widerstand von Sympathisanten der Monarchie, die sich für die Beibehaltung des Status Quo aussprachen, verantwortlich gemacht werden. Diese Kräfte plädierten darauf, die kaiserlichen Sammlungen für den Fall der Rückkehr der Habsburger intakt zu lassen. Weiters erschwerte die zergliederte administrative Struktur die Handlungsfähigkeit der Kommission.²⁰⁴ Schließlich ging dann auch das Interesse an einer grundlegenden Reorganisation verloren, als der Bestand der Museen gesichert und die Notverkäufe abgewendet bzw. die Ansprüche der Republik an den Kunstgütern verteidigt waren.²⁰⁵ Nachdem die angestrebten Reformen gescheitert waren, kommentierte Hans Tietze sein frustriertes Ausscheiden aus dem Beamtendienst 1925 so: „Den Schaden trägt die Öffentlichkeit; die Tür ins Museum, die sich dem Volke auftat, wird wieder

²⁰¹ Vgl. Haupt 1996, S. 169.

²⁰² Ebd. S. 170.

²⁰³ Ebd. S. 170f.

²⁰⁴ Der Großteil der Museen war zwar dem Unterrichtsministerium zugeordnet, doch das *Heeresmuseum* unterstand dem Bundesministerium für Heereswesen und das *Technische Museum* ebenso wie das *Österreichische Museum für Kunst und Industrie* dem Bundesministerium für Handel und Verkehr.

²⁰⁵ Vgl. Sabine Forsthuber, Hans Tietzes Kunstpädagogische Ausstellungen, in: Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Fritz Posch (Hg.), *Museumsraum – Museumszeit*, Wien 1992, S. 167-188, S. 140 und S. 150.

zugeschlagen, die Fenster werden verhängt, in muffelnder Atmosphäre wird vergraben, was der Stolz und das Selbstbewusstsein des ganzen Volkes hätte werden sollen. Mit dieser Zerstörung eines geistigen Nationaleigentums will ich nichts zu tun haben.“²⁰⁶

Als eines der ersten österreichischen Museen zeigte das *Historische Museum der Stadt Wien* eine aktivere Haltung und begann Sonderausstellungen anlässlich der Jubiläen einiger „großer Söhne“ der Stadt, später auch themengebunden, zu veranstalten. Mit dem Großprojekt der Ausstellung „Wien und die Wiener“, 1927 im Messepalast, erwies man sich den neuen Anforderungen gewachsen und damit endlich modern. Bei der Präsentation stand die didaktische Vermittlung im Vordergrund. Die Ausstellungsarchitektur war klar und schlicht gehalten.²⁰⁷ (Abb. 34)

Ab den 1930er Jahren kam es schließlich zu einer umfassenden Neuordnung der Wiener Museumslandschaft. Sammlungsprofile wurden für die einzelnen Museen definiert und Bestände ausgetauscht oder zusammengelegt. Auf diese Art erworbene Dubletten konnten nun abgestoßen werden. Die daraus erzielten Erlöse wurden wiederum genützt, um mit Neuankäufen bestehende Lücken zu schließen. In Einzelfällen konnten sich die Bundesmuseen die prekäre wirtschaftliche Lage sogar zu Nutze machen und Kunstwerke, die andernfalls nicht auf den Markt gelangt wären, relativ günstig aus Notverkäufen erwerben. Ein solcher Austausch der Sammlungsbestände fand 1936 und 1940 auch zwischen dem ÖM und dem *Kunsthistorischen Museum* statt. Die Revision der Bestände, ihre Bewertung, die Abwicklung des Austauschs und die Neuordnung und -aufstellung der so veränderten Abteilungen beanspruchte in sämtlichen staatlichen Museen in Wien ein ungeheures Maß an personellen Ressourcen.

Dennoch blieben in Wien die Nachwirkungen der historistischen Anfänge der Museumsreformbewegung noch deutlich spürbar, beispielsweise wenn das *Profil* 1934 anlässlich der Ausstellung „Österreichische Malerei und Graphik der Gotik“ im Kunsthistorischen Museum für eine Erweiterung des Barockmuseums im *Unteren Belvedere* auf die Räumlichkeiten des *Oberen Belvederes* plädiert. Dafür sollten sämtliche Bestände barocker Kunst aus staatlichen Museen in Wien herangezogen werden. Denn nur in einem baro-

²⁰⁶ Hans Tietze, Die Gefährdung der Wiener Museen, in: Arbeiterzeitung, 6. 1. 1926, S. 9 – Zit. n. Posch 1992, S. 139.

²⁰⁷ Mattl-Wurm 1996, S. 149-156.

cken Ambiente, wie es das Belvedere bietet, könnten diese zur Geltung kommen. Außerdem sollten in den kunstgewerblichen Sälen des *Kunsthistorischen Museums* Tafelbilder, die in der Galerie keinen Platz mehr gefunden haben, untergebracht werden, um die Milieuschilderung zu vervollständigen.²⁰⁸

6.3. Museologische Position und Selbstverständnis des „Österreichischen Museums“

Für das ÖM stellte sich die Frage nach einer Reform der Sammlungspräsentation zum ersten Mal um 1908 im Zuge des neuen Anbaus in der Weiskirchnerstraße. Die Diskussion der vergangenen Jahre war sicherlich nicht spurlos an den Wissenschaftlern des Hauses vorübergegangen. Tatsächlich bezog Georg Sobotka – ein Wiener Kunsthistoriker – in seiner Rezension der Neuaufstellung von 1911/12 in einem Aufsatz für die Zeitschrift *Museumskunde*, wenn auch kompromisshaft, Stellung. Er hob die strenge Trennung nach Materialien, wie sie für die Keramik- und Glasabteilung in der ersten Aufstellungsver²⁰⁹ im Neubau vorgenommen worden war, zwar besonders lobend hervor. (Abb. 35) Hingegen wäre bei den übrigen Materialien „jene Auffassung heute als die fruchtbarste anerkannt, welche, nicht von einem technischen, sondern von einem historischen Prinzip ausgehend, alle Erzeugnisse einer Epoche ohne pedantische Rücksicht auf das Material in kleineren Räumen vereint und so die künstlerische Kultur einer Zeit [...] historisch illustriert.“²¹⁰ Allerdings schränkt er ein, dass hierbei nicht mehr eine „imitative Illustration“ oder eine „romantisch-sentimentale Tendenz der Rekonstruktion“ zu suchen sei – wie beispielsweise am *Bayerischen Nationalmuseum* (Abb. 29) –, sondern vielmehr das künstlerische Verständnis einer Epoche auf „wissenschaftlich-historische“ Weise geweckt werden solle.²¹¹

Bedauernd hält er aber fest, dass dieses Prinzip in den großen Sälen des Museums kaum verwirklicht werden könne, was „ein Aufgeben des ursprünglichen Systems [nach Materialien geordnet] als inopportun erscheinen ließe“.²¹² Den zugrunde liegenden – durchaus modernen – Gedanken aber, nämlich in der Aufstellung soweit wie möglich der

²⁰⁸ Vgl. S. S., *Kunsthistorisches Museum*, in: *Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst*, Bd. 2, Nr. 10, 1934, S. 340.

²⁰⁹ Genau von diesem Grundsatz der strengen Trennung nach Material rückte man ja in der Neuaufstellung von 1932-1933 noch weiter ab.

²¹⁰ Sobotka 1912, S. 89.

²¹¹ Ebd.

²¹² Ebd. S. 89-90.

Funktion der Gegenstände gerecht zu werden, versuchte man dennoch zu verwirklichen, beispielsweise durch das stark abstrahierte Gefüge eines Altaraufbaus, das die ursprünglich gedachte Funktion einer Nischenfigur wieder in Ansätzen erlebbar macht, (Abb. 36) oder in der Aufstellung der Holz- und Möbelarbeiten in Saal III, die stark deutschen Vorbildern ähnelte. (Abb. 31 und 37) Mit der überladenen Präsentation aus den Jahren vor 1911/12 hatte diese erste Neuaufstellung nur mehr die weitgehende Trennung in Materialgruppen gemeinsam. (Abb. 38)

In jenem frühen Aufstellungsprogramm von 1908-1912 ist außerdem bereits in Ansätzen die Idee eines Schaudepots formuliert. Die große Zahl der Exponate und konservatorische Gründe machten es notwendig, die Textilsammlung nach Berliner Vorbild in einer wechselnden Auswahl auszustellen, so dass Sobotka „weniger [von] einer Schausammlung, als [von] einem wohlgeordneten Archiv“ spricht.²¹³

Der Reformwille zugunsten eines Laienpublikums war jedenfalls schon um die Jahrhundertwende spürbar. Sobotka verabschiedete sich in seinem Aufsatz unmissverständlich von der Vorstellung, die Menschen würden um der Objekte willen in die Museen kommen. Vielmehr würde sie eine „etwas vage und naive Schaulust“ antreiben, der eine erfolgreiche Museumsleitung Rechnung tragen müsste. Er verteidigte die spöttisch „Tapeziererleistung“ genannte Beschäftigung mit einer künstlerischen Raumwirkung der Ausstellungssäle und erhob sie zur Prämisse jeder modernen Museumsführung.²¹⁴

6.3.1. Wissenschaftliches Konzept der Neuaufstellung von 1932-1937

Die Neuaufstellung der Schausammlungen von 1932-1937 stellt eine konsequente Weiterentwicklung des Konzepts von 1912 dar. Die Intentionen scheinen dabei rein wissenschaftlich motiviert gewesen zu sein, eine ideologische Einflussnahme von politischer Seite auf das Resultat der Umstrukturierung lässt sich jedenfalls nicht nachweisen. Vielmehr dürfte der Auslöser schlicht die Ernennung Richard Ernsts zum Direktor gewesen sein.²¹⁵ Es liegt nahe, dass er mit seinem Amtsantritt eine Modernisierung des Museumsauftritts und vor allem eine Anpassung an den wissenschaftlichen „State of the Art“ erreichen wollte.

²¹³ Ebd. S. 90.

²¹⁴ Ebd. S. 99.

²¹⁵ Nicht anders als in der aktuellen Situation des MAK oder schon zuvor bei der Neuaufstellung der 1990er Jahre durch den ehemaligen Direktor Peter Noever.

Ernst Garger, Kurator an der Glas- und Keramikabteilung des ÖM und enger Vertrauter Richard Ernsts, formulierte in einem Aufsatz für die Zeitschrift *Kultur und Politik* ausführlich die Prinzipien, die für moderne Museen – und damit für das ÖM – zu gelten hätten. Darin trat er für eine noch weiter führende Abkehr von der Materialaufstellung, wie sie bisher gepflogen worden war, ein. In letzter Konsequenz sollte das in der Zusammenführung aller Objektgattungen desselben Stils münden.²¹⁶

In dem Bemühen um einen sachlich begründeten Aufbau der staatlichen Sammlungen ging es Garger – und damit dem ÖM – um eine möglichst nüchterne Präsentation derselben. Genau darum lehnte er auch die geübte Praxis der Architekturimitationen im Ausstellungsraum entschieden ab, denn die Umgebung eines Kunstwerks sei „durch nichts zu ersetzen“.²¹⁷ Gleiches gelte für die „würdige Stimmung“, denn die Atmosphäre beispielsweise einer Kirche „hat nichts zu tun mit der würdigen Stimmung eines Museumsprunkraums, gebohten Parketten und Aufsehern im Dienstkappl.“²¹⁸

Genauso negativ beurteilte Garger das Präsentieren in Konfigurationen und das Pendantprinzip. Damit würde dem ästhetischen Werk, das es auszustellen gilt, noch ein zweiter ästhetischer Organismus übergestülpt – nämlich das Muster, das aus der ausgestellten Gruppe entsteht.²¹⁹ Diese Kritik lässt sich durchaus als Ablehnung gegenüber der Hängung von 1911, wie sie beispielsweise für Reliefs des ÖM Anwendung gefunden hatte, verstehen. (Abb. 39) Sein Fazit ist, dass „es alles so einzurichten [gelte], daß die museale Aufstellung als solche und der Museumsraum als solcher so unbemerkbar sind wie möglich.“ Zumindest in der Neuaufstellung der Glas- und Keramiksammlung von 1932 schloss das aber eine farbliche Gestaltung der Wand nicht aus. Im Gegenteil: Richard Ernst verteidigte diese ja als notwendige Technik, um die Objekte subtil zu gruppieren. Gemeinsam mit den rein physikalischen Werkzeugen, wie dem richtigen Lichteinfall, bezeichnete Garger das Ergebnis der musealen Gestaltung den „visuellen Takt“.²²⁰

Mit diesem Standpunkt befand sich das ÖM in durchaus prominenter Gesellschaft. Die etwa gleichzeitig mit der Neuaufstellung des ÖM eröffnete Islamische Kunstabteilung

²¹⁶ Garger 1936, S. 812-813.

²¹⁷ Ebd. S. 815.

²¹⁸ Ebd.

²¹⁹ Ebd.

²²⁰ Ebd. S. 817.

des Berliner *Pergamonmuseums*, zeigte in der unaufdringlichen Wandgestaltung und der scharfen optischen Trennung zwischen modernem Museumsraum und ausgestellten (architektonischen) Objekten ganz ähnliche Prinzipien, wie die von Garger formulierten. (Abb. 40) Gerade die Islamische Abteilung des ÖM hatte sich bis 1932 noch ganz anders präsentiert. (Abb. 41) Nicht zufällig war es also das dunkle maurische Zimmer, Überbleibsel der Amsterdamer Weltausstellung von 1883, das der Umstrukturierung der 1930er zum Opfer fiel. Fortan sollten kleinere Sonderausstellungen darin Platz finden.

6.3.2. Vorläufer des 20. Jahrhunderts

Explizite Vorbilder gab es für die Neuaufstellung der 1930er Jahre am ÖM keine. Eine frühe Tendenz zum Ausdünnen der Sammlungspräsentation und einem Zurückdrängen der Studiensammlung zugunsten einer kulturhistorischen Aufstellung in Stilträumen, lässt sich um die Jahrhundertwende am *Märkischen Provinzial-Museum zu Berlin* beobachten. Dessen Architekt, Ludwig Hoffmann, suchte in seiner Lösung für den Museumsneubau „Stimmungsräume“ zu gestalten.²²¹ (Abb. 42) Damit hatte sich der Schwerpunkt noch in der Konzeptphase zwischen 1901 und 1908 weg vom enzyklopädischen Anspruch hin zum erlebnisorientierten Museumsverständnis verschoben.²²² Die fehlende Wissenschaftlichkeit in der Aufstellung und die Unterwerfung der Sammlungspräsentation unter die künstlerischen Intentionen Hoffmanns muss für das Selbstverständnis des ÖM unannehmbar gewesen sein.²²³

Nicht nur zeitlich näher lag die Umgestaltung des Kölner *Schnütgen-Museums* in den Jahren 1921-1923. In dem Museum christlicher Kunst, das mit einem Erweiterungsbau an das *Kölner Kunstgewerbemuseum* angeschlossen war, hatte sich der neue Direktor Fritz Witte zu einer Aufstellung nach denselben Prinzipien, die auch in Wien eine Rolle spielten, entschieden: Es fand eine Ausdünnung und Konzentration auf die wichtigsten Exponate statt. Außerdem wurde die dort gepflogene typologische Aufstellung aufgegeben, um die verschiedenen Objekte derselben Stilepochen in gemeinsamen Räumen

²²¹ Martin Engel, Kulturhistorisches Museum kontra Rumpelkammer. Das Märkische Provinzial-Museum zu Berlin, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson u. a. (Hg.), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, Dresden / Basel 1995, S. 122-141, hier: S. 132.

²²² Vgl. Ebd. S. 138.

²²³ Siehe ebd. S. 139.

zusammenzuführen.²²⁴ (Abb. 44 und 45) Der nächste Schritt in der Modernisierung der Sammlungspräsentation erfolgte dann fast zeitgleich mit der Neuordnung in Wien. Im Zuge der Reform der Kölner Museen 1931/32 zog das *Schnütgen-Museum* in die Abtei St. Heribert um. Bei der Neueröffnung im Jahr 1932 hatte man aus der allgemeinen Finanznot eine Tugend gemacht und sich bei der Präsentation für die weitgehende Isolierung der gezeigten Stücke entschieden, um „die Dinge sprechen zu lassen, wie sie sind“.²²⁵ (Abb. 43) Auf diese Weise entstand in Köln eine der ersten Präsentationen, die bereits in Richtung des *White Cube* wiesen.

6.3.3. Neuaufstellungen der 1930er

Nimmt man diese beiden Beispiele (die dem Prinzip nach nicht ganz der Wiener Aufstellung entsprachen) aus, stand das ÖM am Beginn einer ganzen Reihe von Neuaufstellungen namhafter Institutionen, die alle innerhalb der nächsten Jahre in kurzen Abständen realisiert wurden. Die entscheidende Neuerung bei all den Neuaufstellungen war die Anwendung eines neuen Typs von Epochenraum. Während man bei den Epochenräumen der jüngeren Vergangenheit zwar auf das Imitieren der rahmenden Architektur verzichtete, versuchte man in der Präsentation doch immer noch zumindest eine alltagsweltliche Zusammenstellung der Objekte zu erzielen. Mit der Welle der Neuorganisationen in den 1930ern kam man von dieser Praxis ab. Das Ziel war es zwar immer noch, Objekte verschiedenster Gattungen derselben Epoche gemeinsam zu zeigen, diese wurden aber innerhalb des Aufstellungskonzepts isoliert präsentiert und sollten für sich selbst sprechen. Das brachte eine weitere Ausdünnung der Schausammlung und damit ein endgültiges Abkommen von der enzyklopädischen Aufstellung mit sich.

Zu den umfassendsten und bekanntesten Reorganisationen gehört die des *Germanischen Nationalmuseums* in Nürnberg von 1937/38 unter der Leitung Heinrich Kohlhaußens. (Abb. 46) Ebenso wie in Wien resultierte diese Neuordnung in einer weiteren Ver-

²²⁴ Ulrich Bock, Sammlungskonzeptionen und didaktisches Schrifttum zum Schnütgen-Museum aus der Zeit seines Gründers und Fritz Wittes, in: Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hg.), Alexander Schnütgen. Colligite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers, Köln 1993, S. 269-282, hier: S. 276.

²²⁵ Ebd. S. 279.

schleifung der Materialien und Gattungen.²²⁶ Gleiches gilt für das *Dortmunder Museum für Kunst und Kulturgeschichte*, das ebenfalls 1938 eine neue Präsentation erhielt. (Abb. 47) Schließlich entschied man sich sogar am *Bayerischen Nationalmuseum*, die illusionistische Sammlungspräsentation dem neuen Erfordernis einer wissenschaftlichen Trennung zwischen Original und Kopie soweit als möglich zu anzupassen.²²⁷ So kam es auch in den historisierenden Räumen Seidls zu einer Sammlungsrevision, dem Ausscheiden von Kopien und Stilimitaten, einer nüchterneren Gestaltung der Räume und schließlich einer Neuaufstellung der Sammlung.²²⁸ (Abb. 48)

Dass die schon zur Jahrhundertwende formulierten Reformprinzipien Wilhelm von Bodes zwar verstanden, mit ihrer Anwendung aber noch gezögert worden war, konstatierte Hans Zeeck noch 1937 in seinem Artikel zur Neuaufstellung der Skulptur und Plastik des Deutschen Museums in Berlin. Erst mit dieser wäre es gelungen, die modernen musealen Anforderungen umzusetzen.²²⁹ Ähnliche Wege ging man im *Breslauer Kunstgewerbemuseum*. Bei der Neugestaltung der Ausstellung orientierte man sich an der „künstlerischen Ganzheit“ der Stilepochen und stellte damit den „erzieherischen Gedanken“ in den Vordergrund.²³⁰ Als weiteres Beispiel in der Reihe der Neuordnungen der 1930er Jahre ist außerdem noch das *Schweizer Landesmuseum* in Zürich zu nennen. Auch dort war der ungeordnete und überfüllte Eindruck bemängelt worden. Erst mit dem Auszug des Kunstgewerbemuseums und der Kunstgewerbeschule wurde der Platz gewonnen, um „eine kunst- und kulturgeschichtliche Sammlung im wahrsten Sinne des Wortes“ zu präsentieren.²³¹ (Abb. 49)

Auch im restlichen Wien wurden die Bestände und deren Präsentation in den 1930ern nochmals überarbeitet. Das *Kunsthistorische Museum* widmete sich beispielsweise sei-

²²⁶ Beispielsweise wurde die Abteilung der Goldschmiedearbeiten zugunsten der neuen Aufstellung aufgelassen. Siehe: Heinz Stafski, Umgestaltung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, in: *Die Weltkunst*, Bd. 12, Nr. 3, 1938, S. 1-2, hier: S. 1.

²²⁷ L. F. Fuchs, Neueröffnung im Bayerischen Nationalmuseum, in: *Die Weltkunst*, Bd. 11, Nr. 28/29, 1937, S. 2. - Siehe auch: L. F. Fuchs, Die Neuaufstellung des Bayerischen Nationalmuseums München, in: *Die Weltkunst*, Bd. 9, Nr. 25, 1935, S. 4.

²²⁸ Michael Koch, Das Bayerische Nationalmuseum unter Hans Buchheit 1932-1947, in: Renate Eikermann/Ingolf Bauer (Hg.), *Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen*, München 2006, S. 132-147.

²²⁹ Zeeck 1937.

²³⁰ N. N., Neuordnung des Breslauer Kunstgewerbemuseums, in: *Die Pause*, Bd. 10, Nr. 33/34, 1937, S. 6.

²³¹ Fritz Neugass, Neuordnung des Schweizer Landes-Museums in Zürich, in: *Die Weltkunst*, Bd. 9, Nr. 31/32, 1935, S. 2, [Abb. S. 1].

ner Waffensammlung mit der Ambraser Rüstkammer. Diese war in den 1880er Jahren an das Haus gekommen und seither „trocken und ausschließlich lehrhaft, Harnisch an Harnisch gereiht“²³² präsentiert worden. Unter Direktor Alfred Stix und August Grosz, dem Leiter der Waffensammlung, entschied man sich auch hier bei der Übersiedelung der Bestände in die Neue Hofburg für eine Aufstellung nach Stilepochen, womit gleichzeitig eine größere Durchmischung der Gattungen eingeführt wurde. In der Ausstellung fanden nun auch Textilien, Helmbüsche, Tapisserien und Goldschmiedekunst ihren Platz. Neu war auch, dass neben der Schausammlung eine Studiensammlung eingerichtet wurde. Damit entsprach man dem nach wie vor vorhandenen Bedürfnis nach einer möglichst lückenlosen Objektsammlung für wissenschaftliche Zwecke.

Ähnlich verfuhr man in der Folge bei der Bespielung der frei gewordenen Räume im Museumshauptbau am Burgring. Die alte Materialaufstellung wurde zugunsten einer Stilorientierten Anordnung aufgegeben, wobei die einzelnen Epochen jeweils an die Lebensspannen bedeutender historischer Persönlichkeiten geknüpft wurden.²³³ Beim Neuanstrich der Wände sollten die „satte[n], gedämpfte[n] Farben“ den Ausstellungsobjekten entsprechen, wobei die originalen Deckenmalereien als störend empfunden und nur aufgrund einer Weisung des Bundesdenkmalamts nicht übertüncht worden waren. Die großformatigen Gobelins aus der Sammlung des Museums sollten schließlich den stilgeschichtlichen Eindruck abrunden und den Sälen ein festliches Aussehen verleihen.²³⁴ (Abb. 50)

Obwohl sich der wissenschaftliche Konsens klar in Richtung der neutral-modernen Museumsräume mit allenfalls „kulturhistorischer“ Zusammenstellung der Exponate verschob, verfehlten aufwendig realisierte Konzepte, die eher an die Ausstellungspraxis des späten 19. Jahrhunderts erinnerten, noch immer nicht ihre beeindruckende Wirkung und riefen positive Kritik hervor. So zum Beispiel die Ausstellung „Gotik und Renaissance

²³² N. N., Die Neuaufstellung der Wiener Waffensammlung, in: Die Weltkunst, Bd. 10, Nr. 4, 1936, S. 1-2, hier: S. 1.

²³³ Stefan Poglayen-Neuwall, Die Neuaufstellung im Wiener Kunsthistorischen Museum, in: Die Weltkunst, Bd. 9, Nr. 23, 1935, S. 1. – Siehe auch: K. B., Neuaufstellung im Kunsthistor. Museum in Wien, in: Die Weltkunst, Bd. 8, Nr. 32, 1934, S. 1-2. – Stefan Poglayen-Neuwall, Umgestaltungspläne im Wiener Kunsthistorischen Museum, in: Die Weltkunst, Bd. 8, Nr. 6, 1934, S. 4. – Else Hofmann, Zur Neuaufstellung der Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe im Kunsthistorischen Museum, Wien. (Aus den Kunst- und Schatzkammern des ehemaligen Kaiserhauses), in: Österreichische Kunst, Bd. 6, Nr. 7/8, 1935, S. 5-7.

²³⁴ Poglayen-Neuwall 1935.

in Piemont“ im barocken *Palazzo Carignano* in Turin. Edgar Panzner lobte sie im Dezember 1938 als „die psychologisch am besten aufgebaute europäische Kunstschau der letzten zehn Jahre“. ²³⁵ Besonders beeindruckten ihn die kompromisslose Realisierung der gotischen- und Renaissancesäle, die bis in kleinste Details in die barocke Rahmenarchitektur eingebaut wurden. (Vgl. Abb. 51) Sie seien „vom rotgemauerten Ziegelfußboden bis zum Spitzbogengewölbe in echtem Material ausgeführt“. ²³⁶ Übertroffen würde diese Art der Präsentation nur noch von dem stilistischen Spiel mit in Glas gehaltenen romanisierenden Säulen, die letztlich die Vitrinen für die auszustellenden Reliquiare und Goldschmiedearbeiten waren. ²³⁷ (Abb. 52) Den allgemeinen Trend konnte die Piemonter Ausstellung aber nicht umkehren. Die Aufnahmen aus den Museen zeigen, dass sich zumindest im deutschen Sprachraum ein zurückhaltend-aufgeräumter, an der Ästhetik der Galerien orientierter Typus des Epochenraums durchgesetzt hatte. Bei diesem Typus wurden die Objekte nicht mehr in vermeintlich lebensechter Manier arrangiert. Man könnte in dem Zusammenhang vom neutralen Epochenraum im Gegensatz zum alltagsweltlichen Epochenraum, der doch noch mehr den älteren Stilräumen mit ihren zusätzlich stilimitierenden Architekturen ähnelte, sprechen.

6.3.4. Motivation und Absicht hinter der Reorganisation des „Österreichischen Museums“

Für die Wissenschaftler des ÖM war die gattungsübergreifende Zusammenstellung der Exponate ein didaktisches Mittel, um die wesentlichen Charakteristika eines kunsthistorischen Stils zu zeigen. Außerdem war ihnen klar, dass eine lückenlose Aufstellung nach Materialien weder möglich, noch ansprechend für das Publikum war. Die Aufstellung im neutralen Epochenraum barg den Vorteil, dass damit gezeigt werden konnte, welches die unverzichtbaren stilistischen Phänomene sind, die die spezifische Formsprache eines bestimmten Stils ausmachen. Von der kulturhistorischen Komponente einer Zusammenstellung verschiedener Objektgattungen distanzierte man sich am Museum aber mit Bestimmtheit. Ernst Garger kommentierte das in seinem Aufsatz von 1936 lapidar:

²³⁵ Edgar Panzner, Gotik und Renaissance in Piemont, in: Die Weltkunst, Bd. 12, Nr. 52, 1938, S. 2-3, hier: S. 2.

²³⁶ Ebd.

²³⁷ Ebd. S. 3.

„Mit Kulturgeschichte hat das alles nichts zu tun. [...] kulturgeschichtliche Sammlungen gibt es nicht.“²³⁸

Seine doch kompromisslose Einstellung erklärt sich aus seiner Abneigung gegen die Verbindlichkeit der Zusammenstellung von Beständen nach historisch gewachsenen Besitzverhältnissen unter der Prämisse der kulturhistorischen Bedeutung. Abgesehen davon, dass er seinen Unmut darüber sachlich begründete, muss dies vor dem Hintergrund des Konflikts um den Zuspruch von Teilen der „Figdor-Sammlung“ aus dem *Kunsthistorischen Museum* an das ÖM gewertet werden.²³⁹ Die Sammlung von Albert Figdor war nach dessen Tod 1930 als Konvolut an das Kunsthistorische Museum gekommen. Es gab von Beginn an Stimmen, die Sammlung nach Kunstgattungen auf die Wiener Museen aufzuteilen, doch es fiel zunächst die Entscheidung die Sammlung als kulturhistorische Einheit am *Kunsthistorischen Museum* zu belassen. Kurze Zeit später sollte dann doch eine Tauschaktion mit dem ÖM abgewickelt werden.

Im Sommer 1934 kam es im Zuge dessen zu einem Disput zwischen den beiden Museen, als sich der Direktor des Kunsthistorischen Museums weigerte, die Ansprüche des ÖM an allen kunstgewerblichen Gegenständen der Figdor-Sammlung anzuerkennen und sich wissenschaftlichen Argumenten bei der Verhandlung der Bestandsaufteilung verschloss. Richard Ernst beschwerte sich später beim *Ministerium für Handel und Verkehr*, der Direktor des *Kunsthistorischen Museums* interessiere sich nicht für einen sachlichen Zugang, denn er „führe kein wissenschaftliches Museum“ und „Grundsätze habe [er] keine“.²⁴⁰ Unabhängig davon, ob diese Behauptung richtig ist, zeichnet sie ein deutliches Bild der negativen Wahrnehmung, die Ernst von dem Schwesterninstitut hatte und gegen die er mit seiner Neuorganisation Position beziehen konnte. In Hinblick auf die Betonung der Wissenschaftlichkeit der Aufstellungsprinzipien lässt sich die Neustrukturierung sogar als Botschaft der Überlegenheit und Abgrenzung zu den restlichen Wiener Museen sehen. Diese standen ja weder hinter einem systematischen Objekttausch, wie ihn Hans Tietze propagiert hatte, noch hatten sie ihrerseits bis dahin umfassende Neuaufstellungen.

²³⁸ Garger 1936, S. 813.

²³⁹ Teile der Figdor-Sammlung waren 1930 vom Österreichischen Staat erworben worden und wurden zunächst dem Kunsthistorischen Museum als (kulturhistorische) Einheit zugewiesen. Später entschied man sich doch noch zur Abgabe des kunstgewerblichen Teils an das ÖM gegen Tausch von antiken Plastiken aus den Beständen des ÖM.

²⁴⁰ MAK-Archiv, 767/UZ 824-1934: Ernst an das BMfHUV, am 13. Aug. 1934.

Gelebte Ausstellungspraxis und theoretische Untermauerung der Museumsmitarbeiter Garger und Ernst, vermitteln das Selbstverständnis des ÖM als wissenschaftliche Einrichtung. Die Frage nach dem Kunstgenuss, die in der Debatte um den Widerspruch zwischen Ausstellungspräsentation für Laien oder Experten, also zwischen Genießen oder Studieren immer wieder angeführt wurde, beantwortete Ernst Garger in seinem Aufsatz mit einer dritten Option, „studieren um zu genießen.“²⁴¹ Er nahm damit die Besucher in die Pflicht und wollte das Museum nur als organisierenden Rahmen verstanden wissen. Mit der Neugestaltung dieses Rahmens war das ÖM im Jahr 1932 nicht nur das erste Museum im Wiener Kontext, sondern ging auch bekannten kunstgewerblichen und kulturhistorischen Museen voraus, ein Umstand, der für die Positionierung des Museums als wissenschaftliche Lehr- und Forschungseinrichtung spricht. Vor dem Hintergrund der immer stärkeren Vereinnahmung des Museums als Vehikel zur Wirtschaftsförderung kann die Reorganisation und Neupräsentation der Sammlungen auch als Versuch der Betonung der Wissenschaftlichkeit und damit als Strategie zur (Re-)Positionierung als gleichberechtigtes Haus in der Riege der Wiener Kunstmuseen gewertet werden.

6.4. Abschließende Pläne zur Einführung eines Epochenraums im „Österreichischen Museum“

Offensichtlich war man aber mit Ausführung und Umfang der Umgestaltung noch nicht zufrieden. Denn der nächste Vorstoß jenen Prinzipien wie sie Garger 1936 formulierte nachzukommen, erfolgte während des Nationalsozialismus. Im Frühjahr 1942 erwarb Direktor Richard Ernst auf einer, von langer Hand geplanten, Italienreise 15 Renaissancemöbel von den Kunsthändlern Luigi Bellini und Carlo Gentilini. Diese sollten laut einer Denkschrift an den damaligen Reichsleiter den Museumsbestand soweit ausbauen, dass ein eigener Saal zur italienischen Renaissance eingerichtet werden könne. Der Raum ließe sich dann „mit unseren Truhen, Tapisserien, Samten, Stickereien, Spitzen, Gläsern, Majoliken, Metallarbeiten in der kürzesten Zeit zu einem großartigen Renaissanceaal zusammenstellen“.²⁴²

²⁴¹ Garger 1936, S. 811.

²⁴² MAK-Archiv 158-1942/UZ 650, Denkschrift an den Reichsleiter, am 30. Mai 1942.

Die Absicht einen solchen Ausstellungsraum einzurichten, war die logische Konsequenz aus dem Apell Ernst Gargers für einen stilistisch konsequent ausgeführten Epochenraum.²⁴³ Die Gelegenheit dazu ergab sich, als das Deutsche Reich insgesamt 4 Millionen Reichsmark für Ankäufe aus dem italienischen Kunstmarkt bewilligte. Richard Ernst beantragte davon RM 350.000,- bereitzustellen und drängte darauf „die jetzige Gelegenheit für die Wiener Museen wahrzunehmen“. Auch verwies er darauf, dass mit diesem Betrag „einige seit 80 Jahren offen gebliebene schwere Lücken“ geschlossen werden sollten und betonte die bisherige Benachteiligung des Kunstgewerbemuseums im Vergleich zu den „Schwesterninstituten des Altreichs“, die „in der Auswertung der europäischen Situation“ über weit höhere Nennwerte verfügen konnten.²⁴⁴ Letztendlich wurde dem Kunstgewerbemuseum der Betrag von RM 250.000,- in Devisen flüssig gemacht.

Da sich die Lücke im Bereich Renaissancemobiliar aus den beschlagnahmten jüdischen Sammlungen nicht schließen ließ, erschien ihm der Zugriff auf den italienischen Kunstmarkt nötig. Ernst unternahm dazu zwei Italienreisen, die von großen administrativen Schwierigkeiten begleitet waren und in Vorbereitung auf Luftangriffe mitten in die Kunstbergungsaktionen der europäischen Museen fiel.²⁴⁵

Im Ringen um die Ankauflbewilligung betonte Ernst in der Denkschrift an den Reichsleiter, die große Bedeutung der italienischen Renaissance für die gesamte darauf folgende europäische Stilentwicklung: „[Sie] ist Urgrund und Voraussetzung der deutschen und französischen Renaissance; gleichermassen geht das Barock Italiens, Deutschlands, Frankreichs, Spaniens usw. auf sie zurück; selbst der Klassizismus beruht mehr auf diesem Fundament als gemeinhin bekannt; für das 19. Jahrhundert ist sie das Vorbild schlechthin; nach der Ab- bzw. Auflösung des Historizismus hat wieder eine Besinnung auf die Frührenaissance eine entscheidende Wendung zum Modernen gegeben.“ Abschließend verteidigt er die geplanten Ausgaben: „Wien ist die Stadt des Kunstgewerbes gewesen, hier am wenigsten würde man über den Ankauf kunstgewerblicher Stücke hohen Ranges beunruhigt sein; nach der jahrzehntelangen Vernachlässigung des Kunstgewerbes würde eine Vorsorge für dieses Gebiet gewiss nur wohltuend empfunden; auch der kleinlichste Nörgler würde keinen Einwand finden, wenn mit verhältnismässig

²⁴³ Garger 1936, S. 812-813.

²⁴⁴ MAK-Archiv 158-1942, Ankäufe in Italien (31. Jan. 1942).

²⁴⁵ MAK-Archiv, 158-1942.

geringen Mitteln ein ganzer Saal edelsten Renaissancemobiliars eingefügt würde.“²⁴⁶ Ernst konnte sich sicher sein, mit den unbelasteten Altmeistern den forcierten Geschmack der Reichsleitung zu treffen. Zugleich schloss er damit aber auch wieder an die Gründerzeit des Museums an, als Eitelberger die Hinwendung zur Formgebung der Renaissance bei gleichzeitiger Abkehr von französischen Vorbildern propagierte.²⁴⁷

Ernst versuchte die geänderte politische Lage zur Verwirklichung seiner schon länger gehegten Reformvorhaben zu nutzen. Zu einer Realisierung seines jüngsten Projekts kam es aber nicht mehr. Direkt nach ihrer Ankunft in Wien wurden die mühsam erstrittenen Möbel sofort in die Bergedepots des Museums gebracht. Der Wunsch „noch im Sommer oder Herbst“ einen „glänzenden Saal italienischer Renaissance“ aufzustellen, erwies sich in Anbetracht des Kriegsgeschehens als zu optimistisch.²⁴⁸

6.5. Die Nachkriegsjahre – ein Ausblick:

Vom „Staatlichen Kunstgewerbemuseum in Wien“ zum „Österreichischen Museum für angewandte Kunst“

Auch nach 1945 kam es nicht mehr zur Einrichtung des anvisierten Epochenraums. Das Haus hatte einen Bombentreffer erhalten und konnte nicht gleich wieder bezogen werden. Zudem war man mit dem Sichten der Schäden und Verluste sowie dem Erstellen von Inventaren vollauf beschäftigt. Die erste Ausstellung des Kunstgewerbemuseums nach dem Krieg fand im Oktober 1946 statt und war eine Überblicksausstellung österreichischer Kunst im Zuge der Feierlichkeiten zum 950jährigen Bestehen Österreichs. Auch wenn die nationalistische Diktion des vergangenen Jahrzehnts nun merklich abgelegt worden war, blieben doch etliche Spuren des im Austrofaschismus konstruierten Österreichbilds erhalten. Nach wie vor waren es die Epochen Barock und Biedermeier, die für die größten Errungenschaften auf künstlerischem Gebiet stehen sollten.²⁴⁹

In den Folgejahren wurden einige Ausstellungen der Besatzungsmächte am Museum gezeigt, die nicht zwingend dem übergeordneten Museumsthema „angewandte Kunst“

²⁴⁶ Ebd.; Tatsächlich schien beim Antrag auf Devisenbescheinigung zum Ankauf eines großen Renaissance-tisches dann auch der Verwendungszweck „Kunstgewerbeförderung“ im Formular auf. – Siehe MAK-Archiv, 158-1942/UZ 1013, Renaissancemöbel, Devisengenehmigung. (Durchstreichung aus dem Original übernommen.)

²⁴⁷ Vgl. Hans Schürff, Die staatliche Förderung des Kunstgewerbes. Vortrag im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie am 14. Februar 1929, Wien 1929, S. 6.

²⁴⁸ MAK-Archiv 158-1942/UZ 650, Denkschrift an den Reichsleiter, am 30. Mai 1942.

²⁴⁹ Vgl. Alfred Stix, Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Kat. Ausst., Wien Staatliches Kunstgewerbemuseum, Wien 1946), Wien 1946, S. 4-5.

zuzurechnen waren.²⁵⁰ Offen bleibt, ob das Programm der Siegermächte in irgendeiner Form akkordiert war und daher bewusst am Kunstgewerbemuseum in dessen Funktion als *Österreichischem Museum* gezeigt wurde.

Die Wiedereröffnung des Museums unter seinem neuen Namen *Österreichisches Museum für Angewandte Kunst* fand am 31. März 1949 statt. Das Gebäude war zu diesem Zeitpunkt noch nicht wieder vollständig in Stand gesetzt, die letzten Bombenschäden wurden erst nach 1950 beseitigt. Zu diesem Zeitpunkt war Richard Ernst nicht mehr an „seinem“ Museum. Er verabschiedete sich am 31. Dezember 1950 in die Pensionierung und starb nur wenige Jahre später am 7. Juli 1955 – kurz nachdem er seine „Dienstwohnung“ im Museumstrakt in der Weiskirchnerstraße geräumt hatte.

6.6. Aufgabenstellung, (Sammlungs-)Profil und Selbstbild des „Österreichischen Museums“

Der ursprüngliche Auftrag zur ästhetischen Erziehung, der bei der Gründung an das ÖM gestellt wurde, geriet seit den 1920er Jahren immer mehr ins Hintertreffen. Gerade nach dem Ende des Ersten Weltkriegs bediente sich die politische Führung Österreichs der unter der Ägide des Museums durchgeführten (Gewerbe-)Ausstellungen im Ausland zur Staatsrepräsentation. In der internen Kommunikation stand die Förderung des Wirtschaftsstandortes zunehmend im Vordergrund. Daher wurde besonders die Teilnahme an Verkaufsausstellungen im Ausland forciert. In der Ausstellungstätigkeit des ÖM zeichnete sich in den 1930er Jahren eine Verlegung des Schwerpunktes auf diesen Sektor ab.

Große Teile der knapp bemessenen Ressourcen und personellen Kapazitäten des Museums wurden allein zum Zweck der Ausstellungskoordination im Ausland eingesetzt. Die Rolle der Museumsleitung war es hierbei, vor allem administrativ-organisatorische Aufgaben zu übernehmen: Das Museum versandte die Einladungen an die in Frage kommenden Kunstgewerbeproduzenten, war in weiterer Folge kommunikatives Bindeglied zwischen den gewerbetreibenden Ausstellern, dem Bundesministerium für Handel und Verkehr und den Ausstellungsveranstaltern, übernahm die finanzielle Abwicklung, den Transport der Exponate sowie deren Auswahl gemeinsam mit einer Fachjury. Hier sah

²⁵⁰ Beispielsweise belegen die am MAK vorhandenen Kataloge folgende Ausstellungen: „Meister der modernen französischen Malerei“ (1947), „England im Aufbau“ (1947), „Sowjetische Malerei“ (1947), „Französische Architektur und Städtebau“ (1948) oder „Französische Wandteppichkunst“ (1949).

das Museum auch seine künstlerische Verantwortung liegen. Richard Ernst schrieb dazu in einem Reisebericht über die Große Ausstellung schwedischen Kunstgewerbes 1930 von der Notwendigkeit der österreichischen Jurymethode: „[...] alles Kunstgewerbe ist jahrmärktmässig in einfache Reihen gesetzt, zu Hunderten die Dinge gleichmässig nebeneinander gestellt. Dieses Nebeneinander wird zum Durcheinander von schlechten, gleichgültigen und hervorragenden Objekten, es erweckt den Eindruck, als ob alles juryfrei zur Ausstellung zugelassen worden wäre. [...] Es wird offenkundig, dass für moderne programmatische Ausstellungen, wie es nach ihren Ankündigungen und gedruckten Programmen die Stockholmer Ausstellung sein wollte, die schärfste Jury unerlässlich ist, und dass das Oesterreichische Museum von dieser zwar sehr unbeliebten aber bewährten Methode nicht mehr abgehen darf.“²⁵¹

Die künstlerische Leitung der Ausstellungspräsentation wurde in der Regel nicht vom Museum, sondern von externen Architekten wie Oswald Haerdtl, Clemens Holzmeister oder Josef Frank übernommen. Mit der verstärkten Präsenz des Museums auf verkaufsorientierten Ausstellungen trat die Frage der lehrreichen Vermittlung kunsthistorischer Zusammenhänge in den Hintergrund und konnte daher auch ohne weiteres Architekten ohne wissenschaftliche Ausbildung überlassen werden. Die Rolle des Museums war nun vielmehr die Qualitätssicherung durch Auswahl – sowohl auf der Ebene der einzelnen Objekte als auch schon im Vorfeld durch die Einladung der Hersteller. Mit der weitgehenden Abkehr vom erzieherischen Gründungsauftrag entwickelte sich das ÖM immer mehr zu einer Plattform für die Erzeuger und einem verlängerten Arm des Ministeriums für Handel und Verkehr.

Auch bei den heimatlichen Ausstellungen in Wien dominieren jene mit Verkaufsabsicht. Zwischen 1932 und 1938 waren die Räume des Museums im neuen Anbau für Sonderausstellungen sowie im Säulenhof des Hauptgebäudes praktisch ununterbrochen von verschiedenen gewerbetreibenden Vereinen oder der Kunstgewerbeschule, die damit ihre Absolventen bewarb, bespielt.

Richard Ernsts Bemühungen um die wissenschaftliche Vermittlung der Sammlung mittels des Großprojekts der Neuaufrichtung sind unbestreitbar. Der Großteil der Ressourcen

²⁵¹ ÖStA/AdR/BMfHuV/Karton 15409/GZ 127.318-14/1930

wurde jedoch in den Versuch investiert, sich jegliche Kunst für profane Zwecke dienstbar zu machen, sei es für Propaganda oder als ökonomischer Motor. Die avantgardistische Devise *l'art pour l'art* wurde schon 1929 im Katalog zur Ausstellung „Das Österreichische Plakat“ durch ein wesentlich fordernderes „Kunst für die Wirtschaft! Wirtschaft für die Kunst!“ abgelöst, während im gleichen Atemzug der „weltfremde Künstler“ verunglimpft wurde.²⁵²

Während sich Aufgabenfeld des ÖM in den 1920er und 1930er Jahren zunehmend in Richtung Gewerbeförderung verschob, fand gleichzeitig mit der großangelegten Tauschaktion unter den Wiener Museen eine Schärfung des Sammlungsprofils statt. Das ÖM stand dabei recht alleine in seinem Bekenntnis zur von Hans Tietze angestrebten Museumsreform. Dabei war hauptsächlich Tietzes Forderung nach einer Aufteilung der historisch gewachsenen Bestände auf die verschiedenen Häuser das konfliktbehaftete Element. Im Gegensatz zu den alten Hofsammlungen begrüßte das ÖM aber eine systematische Neuverteilung der Objekte. Das zeigt beispielsweise auch das bereitwillige Abgeben der hochwertigen und in Wien einzigartigen Sammlung von Plastiken des 15. und 16. Jahrhunderts an das *Kunsthistorische Museum* in der Erwartung, dafür die kunstgewerblichen Teile der Figdor-Stiftung zu erhalten.²⁵³ Wie sehr dem Direktor des ÖM an einer sinnvollen Aufteilung gelegen war, wurde einige Jahre später nochmals deutlich, als Richard Ernst von 1940-1942 die kommissarische Leitung der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe des *Kunsthistorischen Museums* übernahm und dabei einen weiteren Tausch von fast 600 Objekten zwischen *Kunsthistorischem Museum* und ÖM abwickelte.²⁵⁴ Bedeutende Ankäufe waren aber in den Krisenjahren der 1920er und 1930er kaum möglich. Allerdings wurden den Museen aus der groß angelegten Tauschaktion die aus den Doublettenverkäufen lukrierten Gelder zugesprochen. Davon kaufte das ÖM bis weit in die 1930er Jahre hinein einige wenige Stücke an, unter befanden sich nicht nur historische Stücke befanden, sondern – entsprechend der Gepflogenheit des Museums – auch immer wieder Auftragsarbeiten an die kooperierenden Kunstgewerbevereine.

²⁵² Josef Zitter, Kunst für die Wirtschaft! Wirtschaft für die Kunst! Rückblick u. Ausblick, in: Gebrauchsgraphiker Bund Österreichischer (Hg.), "Das österreichische Plakat" (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1929), Wien 1929, S. 7-12, hier: S. 7-8.

²⁵³ Siehe MAK-Archiv, 767-1934; Brief an das BMfHuV, am 13. Aug. 1934.

²⁵⁴ Franz/Weidinger 2009, S. 422.

7. Conclusio

Zu Beginn dieser Arbeit stand der Wunsch, mit dem Zeitschnitt „Austrofaschismus“ eine in der Forschung wenig beachtete Epoche der österreichischen Museengeschichte und der des ÖM zu beleuchten. Dahinter stand die These, dass sich die Politik des autoritären Regimes in der Ausstellungspraxis oder den Sammlungserweiterungen des Museums widerspiegeln würde. Die Untersuchung bestätigte die Grundannahme zwar, musste aber um zwei Komponenten erweitert werden: Zum einen zeigte sich, dass sich der Fokus des Museums in den 1920er Jahren aufgrund der Wirtschaftskrise vom Bewahren, Sammeln und Lehren zum Bewerben verschoben hatte. Zum anderen gab es mit der Reorganisation der Sammlungsanstellung den Versuch, genau dieser Entwicklung durch Erneuerung und Festigung des Anspruchs, eine wissenschaftliche Einrichtung zu sein, entgegenzuwirken.

Die Installation des austrofaschistischen Regimes stellte für das ÖM keine allzu große Zäsur dar, da das Museum aufgrund seiner Natur von vorneherein besonders gut mit den Positionen und Strategien des „Ständestaats“ harmonierte. In den Bestrebungen der politischen Führung, eine „gemeinsame kulturelle Identität“ zu kreieren, setzte der Austrofaschismus mit dem Projekt des Ständestaats besonders auf die historischen Wurzeln des Handwerks. Das äußerte sich einerseits in dem Versuch, alte Bräuche und Techniken wiederzubeleben – wie mit der Schaffung von Handwerksmuseen oder dem Abhalten von feierlich inszenierten Handwerksfesten. Andererseits ging man sogar soweit, Traditionen zu erfinden – wie mit der Kreation neuer Zunftfahnen und -wappen. Stefan Eminger verweist in dem Zusammenhang weiter auf Eric J. Hobsbawm, der aufzeigt wie sehr solche *invented traditions* der Überbrückung von Traditionsbrüchen, wie sie durch die Eingriffe des austrofaschistischen Regimes entstanden, dienten.²⁵⁵

Am ÖM spiegelte sich das in der Pflege handwerklicher Traditionen und der Heroisierung gewerblicher (ständischer) Werte wider. Das deckte sich weitgehend mit jenen Zielen, die auch dem Museum inhärent waren. Auch der Anspruch, gesellschaftsformend zu wirken, war dem Institut von Anbeginn an festgeschrieben. Zur Anpassung an die „neuen“ Ideale, oder korrekter: ab 1933 konkurrenzlosen Ideale genügten also sanfte Eingrif-

²⁵⁵ Vgl. Eminger 2005, S. 179-180.

fe, die sich dezent in den Veranstaltungskalender einpassten. Tendenzen, die sich mit dem autoritären Regime in Verbindung bringen lassen, sind zwar bei Ausstellungen wie „D[em] befreite[n] Handwerk“ und „Austria in London“ auszumachen, stellen aber keinen völligen Kurswechsel zur zuvor gelebten Praxis dar. Lediglich die proaktive Unterstützung der gegenpoligen Ausstellung „Der gute billige Gegenstand“ durch Richard Ernst lässt erahnen, dass dieser zumindest kein ausschließlicher Unterstützer des traditionalistischen neuen Staatsstils war. Wie schon Rainald Franz und Leonhard Weidinger in ihrem Aufsatz konstatieren, lagen seine Prioritäten vor allem beim Wohlergehen des Museums und so ließ er nie die eigene Weltanschauung zum Konfliktherd werden.²⁵⁶ Er verstand es je nach Opportunität die Museumsinteressen zu vertreten, ohne dabei zwingend die Ideologien der Machthaber zu übernehmen. Anders ist seine fünf Regierungsformen überdauernde Zeit am Museum auch nicht zu erklären.

Noch gravierender als die Kunstpolitik des Austrofaschismus waren die Auswirkungen der prekären wirtschaftlichen Lage, die mit Österreichs Niederlage im Ersten Weltkrieg ihren Anfang genommen hatte und im Zuge der Weltwirtschaftskrise ab 1929 immer akuter wurde. Das ÖM reagierte in der Zeitspanne zwischen 1933 und 1938 mit einer Intensivierung seiner Rolle als Gewerbeplattform darauf. Mit dieser Feststellung muss Franziska Lesák deutlich widersprochen werden, die (vermutlich in Anlehnung an Rückert/Segelken²⁵⁷) zu dem Schluss kommt, der Gründungsgedanke Eitelbergers, nämlich „Kunst und Industrie [einander] näher zu bringen“ hätte sich schon mit dem Ende des Ersten Weltkriegs „überlebt“. Sie sieht fälschlicherweise bereits zu diesem frühen Zeitpunkt die Wende zum rein historischen Museum realisiert.²⁵⁸ Dass sich das Haus nicht auf die musealen Aufgaben Sammeln, Bewahren und Belehren beschränken wollte und sollte, belegt die Ausrichtung der Ausstellung „Das befreite Handwerk“ überdeutlich. Nach wie vor wurde es als Zweck des ÖM angesehen, auf die aktuelle Kunstproduktion lenkend einzuwirken. Mit der Ausstellung sollte ausgehend vom Museum ein neuer Stil

²⁵⁶ Franz/Weidinger 2009.

²⁵⁷ Claudia Rückert/Barbara Segelken, Im Kampf gegen den "Ungeschmack". Das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson u. a. (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Dresden / Basel 1995, S. 108-121, hier: S. 121.

²⁵⁸ Lesák 1998, S. 23-24.

geprägt werden, der sozusagen einen gesellschaftspolitischen Aufbruch in eine bessere Zeit markieren würde.

Mit der Wirtschaftskrise verbunden war auch eine verstärkte Präsenz auf Auslandsausstellungen. Im Vordergrund stand dabei immer die Absicht neue Absatzmärkte für die österreichische Kunstindustrie zu erschließen. Die internationalen Auftritte des Museums waren aber stets auch akkordiert mit der außenpolitischen Staatspropaganda und vor allem mit den übergeordneten Strategien zur Tourismuswerbung.

Mindestens genauso bedeutend wie die politischen Umstände war für das Museum der Amtsantritt Richard Ernsts als Direktor des Hauses. Er hatte zwar seine berufliche Sozialisation am ÖM erlebt, verfolgte aber dennoch kurz nach seiner Bestellung den Plan, das Museum grundlegend zu modernisieren. Die Einschränkung der Ausstellungen auf rein kunstgewerbliche Themen und die Neuordnung der Sammlungen waren ein Bekenntnis zur Wissenschaftlichkeit des Instituts und führten zu einer Schärfung des Museumsprofils.

Verzeichnis der Abkürzungen

BMfHuV	Bundesministerium für Handel und Verkehr
BMU	Bundesministerium für Unterricht
MAK-Archiv	Archiv des Museums für Angewandte Kunst, Wien
ÖM	Österreichisches Museum für Kunst und Industrie
ÖStA	Österreichische Staatsarchiv

Bernau 1995

Nikolaus Bernau, Von der Kunstkammer zum Musenarchipel. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1994, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson u. a. (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Dresden/Basel 1995, S. 15-35

Bock 1993

Ulrich Bock, Sammlungskonzeptionen und didaktisches Schrifttum zum Schnütgen-Museum aus der Zeit seines Gründers und Fritz Wittes, in: Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hg.), Alexander Schnütgen. Colligite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers, Köln 1993, S. 269-282

Bommes/Tacke 2006

Michael Bommes/Veronika Tacke, Das Allgemeine und das Besondere des Netzwerkes, in: Betina Hollstein/Florian Straus (Hg.), Qualitative Netzwerkanalyse. Konzepte, Methoden, Anwendungen, Wiesbaden 2006, S. 37-62

Dr. J. 1932

Dr. J., Die Neuordnung antiker Keramik im Österreichischen Museum, in: DeutschOesterreichische Tageszeitung, 18. Juni 1932, 9-10

Egger/Lachnit 1986

Hanna Egger/Edwin Lachnit, Ein Museum für die Zukunft. Zur Geschichte des österreichischen Museums für angewandte Kunst, in: Peter Noever (Hg.), Informationsschrift, Wien 1986, S. 11-20

Eminger 2005

Stefan Eminger, Das Gewerbe in Österreich 1930-1938. Organisationsformen, Interessenpolitik und politische Mobilität, Innsbruck/Wien 2005

Engel 1995

Martin Engel, Kulturhistorisches Museum kontra Rumpelkammer. Das Märkische Provinzial-Museum zu Berlin, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson u. a. (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Dresden/Basel 1995, S. 122-141

Fadrus 1931

Viktor Fadrus, Erziehung zum guten billigen Gegenstand, in: Österr. Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Der gute billige Gegenstand (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien November 1931-Januar 1932), Wien 1931

Feller 1994

Barbara Feller, L'art autrichien, Paris 1937, in: Künstlerhaus (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1994) Baden 1994

Feller 1996

Barbara Feller, „Oh, du mein Österreich“. Aspekte der austrofaschistischen Kulturoffensive am Beispiel österreichischer Präsentation im Ausland, in: Herbert Posch/Gottfried Fliedl/Alexandra Mayerhofer u. a. (Hg.), Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945, Wien 1996, S. 53-72

Fellerer 1936

Max Fellerer, Über kunstgewerbliche Erziehung, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 4, Nr. 4, 1936, S. 183-187, 189-190

Fliedl 1988

Gottfried Fliedl, Verlorene Aufklärung? Anmerkungen zur Geschichte des österreichischen Museumswesens und zum Strukturwandel musealer Öffentlichkeit, in: Gottfried Fliedl (Hg.), Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zur Museumswissenschaft und Museumspädagogik, Klagenfurt 1988, S. 92-119

Fliedl/Muttenthaler/Posch 1992

Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch (Hg.), Museumsraum Museumszeit. Zur Geschichte des Österreichischen Museums- und Ausstellungswesen, Wien 1992

Fliedl 1986

Gottfried Fliedl/Oswald Oberhuber/Hochschule für Angewandte Kunst, Kunst und Lehre am Beginn der Moderne. Die Wiener Kunstgewerbeschule 1867-1918, Salzburg Wien 1986

Focillon 2010

Henri Focillon, Die moderne Museumskonzeption, in: Kristina Kratz-Kessemeier (Hg.), Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950, Berlin 2010 (Nachdruck der Erstausgabe, La conception moderne des musées, in: Actes du Congrès d'histoire de l'art (Paris 26 Septembre - 5 Octobre 1921), organisé par la Société de l'histoire de l'art français. Paris 1923), S. 134-138.

Forsthuber 1988

Sabine Forsthuber, Oskar Kokoschka und die Wiener Ausstellungspolitik vor dem Anschluß, in: Kunsthistoriker. Mitteilungen des Österreichischen Kunsthistorikerverbandes, Bd. 5, Nr. 3/4, 1988, S. 33-41

Forsthuber 1991

Sabine Forsthuber, Moderne Raumkunst, Wien 1991

Forsthuber 1992

Sabine Forsthuber, Hans Tietzes Kunstpädagogische Ausstellungen, in: Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Fritz Posch (Hg.), Museumsraum – Museumszeit, Wien 1992, S. 167-188

Franckenstein 1934

Georg Franckenstein, Die Österreichische Ausstellung in London. Nachwort, in: Österreichische Kunst, Bd. 5, Nr. 6, 1934, S. 11-15

Franz/Weidinger 2009

Rainald Franz/Leonhard Weidinger, Die Direktion Richard Ernst. Vom Österreichischen Museum für Kunst und Industrie zum Österreichischen Museum für angewandte Kunst, in: Gabriele Anderl (Hg.), ...wesentlich mehr Fälle als angenommen, Wien/Köln/Weimar 2009, S. 412-430

Fuchs 1935

L. F. Fuchs, Die Neuauftellung des Bayerischen Nationalmuseums München, in: Die Weltkunst, Bd. 9, Nr. 25, 1935, S. 4

Fuchs 1937

L. F. Fuchs, Neueröffnung im Bayerischen Nationalmuseum, in: Die Weltkunst, Bd. 11, Nr. 28/29, 1937, S. 2

Galbraith 1987

John Kenneth Galbraith, Anatomie der Macht, The anatomy of power, München 1987

Garger 1936

Ernst von Garger, Museumsfragen, in: Monatsschrift für Kultur und Politik, Nr. 9, 1936, S. 809 – 817

Garscha 2005

Winfried Garscha, Nationalsozialisten in Österreich 1933-1938, in: Emmerich Tálos/Wolfgang Neugebauer (Hg.), Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933-1938, Wien 2005⁵, S. 100-120

Griessmaier 1964

Viktor Griessmaier/Österreichisches Museum für Angewandte Kunst (Hg.), 100 Jahre Österreichisches Museum für Angewandte Kunst. Kunstgewerbe des Historismus. (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1964), Wien 1964

Grosse 1902

Ernst Grosse, Aufgabe und Einrichtung einer städtischen Kunstsammlung. Der Stadt Freiburg gewidmet, Tübingen/Leipzig 1902

Hartung 2010

Olaf Hartung, Kleine deutsche Museumsgeschichte. Von der Aufklärung bis zum frühen 20. Jahrhundert, Wien/Köln/Weimar 2010

Haupt 1996

Herbert Haupt, Das Ausstellungswesen des Kunsthistorischen Museums 1918-1945. Ein Überblick, in: Herbert Posch/Gottfried Fliedl/Alexandra Mayerhofer u. a. (Hg.), Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945, Wien 1996, S. 167-179

Haybach 1934

R. Haybach, Wandbilder der österreichischen Ausstellung in London, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 2, Nr. 4, 1934, S. 97-102

Heinl 1934

Eduard Heinl, "Das befreite Handwerk" – eine vaterländische Veranstaltung, in: Österr. Museum für Kunst und Industrie (Hg.), "Das befreite Handwerk". Geschmack und Wohnkultur (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1934/1935), Wien 1934, S. 15-18

Hertl 1934

Oswald Hertl, Vorwort, in: Österr. Museum für Kunst und Industrie (Hg.), "Das befreite Handwerk". Geschmack und Wohnkultur (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1934/1935), Wien 1934, S. 5-7

Hofmann 1935

Else Hofmann, Zur Neuauftellung der Sammlungen für Plastik und Kunstgewerbe im Kunsthistorischen Museum, Wien. (Aus den Kunst- und Schatzkammern des ehemaligen Kaiserhauses), in: Österreichische Kunst, Bd. 6, Nr. 7/8, 1935, S. 5-7

Joachimides 2001

Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940, Dresden 2001

Joachimides 1995

Alexis Joachimides (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Dresden 1995

Jones 2010

Mark Jones, A People's Palace, in: Lucy Trench (Hg.), The Victoria and Albert Museum, London 2010, S. 7-19

Kat. Ausst. Österr. Museum f. Kunst u. Industrie 1933

Österreichisches Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Österreichs Bundesländer im Lichtbilde (Kat. Ausst., Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1933), Wien/Leipzig 1933.

Kat. Ausst. Berlin Kaiser-Friedrich-Museum 1988

Kaiser-Friedrich-Museum (Hg.), Kaiser Friedrich III. und sein Museum (Kat. Ausst., Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin 1988), Berlin 1988

K. B. 1934

K. B., Neuaufstellung im Kunsthistor. Museum in Wien, in: Die Weltkunst, Bd. 8, Nr. 32, 1934, S. 1-2

K. K. Österr. Museum f. Kunst u. Industrie 1914

K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Das K. K. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. 1864-1914, Wien 1914

Koch 2006

Michael Koch, Das Bayerische Nationalmuseum unter Hans Buchheit 1932-1947, in: Renate Eikermann/Ingolf Bauer (Hg.), Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006, S. 132-147

Koller 1990

Gabriele Koller, Die verlorene Moderne. Von der Kunstgewerbeschule zur (Reichs-)Hochschule für angewandte Kunst, Wien, in: Hans Seiger/Sabine Plakolm-Forsthuber (Hg.), Im Reich der Kunst, Wien 1990, S. 183-216

Krell 1889

P. F. Krell, Ein neues System für Kunstausstellungen und Galerien, in: Allgemeine Zeitung, Bd. 91, 1889, S. 2-4 (Beil. Nr. 279)

Lesák 1998

Franziska Lesák, Das Österreichische Museum für Angewandte Kunst in Wien im Prozeß seiner Veränderung – die Neuaufstellung der Schausammlung, phil. Dipl., Wien 1998

Loos 2012

Adolf Loos, Ornament und Verbrechen, in: Adolf Opel (Hg.), Gesammelte Schriften, Wien 2012, S. 363-373

Mattl-Wurm 1996

Sylvia Mattl-Wurm, Vom Scheitern der Moderne im Wiener Museumswesen, in: Herbert Posch/Gottfried Fliedl/Alexandra Mayerhofer u. a. (Hg.), Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945, Wien 1996, S. 143-166

Mrazek 1964

Wilhelm Mrazek, Industrielle Revolution und Kunstgewerbliche Reformbewegung in Österreich, in: Viktor Griessmaier (Hg.), 100 Jahre Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien 1964, S. XVI-XXII

N. N. 1929

N. N., Die Ausstellung "Neues Bauen" in der neuen Hofburg (Terrassensaal), in: Wiener Zeitung, 7. April 1929, S. 7

N. N. 1931

N. N., I. Internationale Maßschuhausstellung, in: Die Neue Zeitung, 23. Sept. 1931, S. 5

N. N. 1932

N. N., Das Österreichische Museum wird modernisiert, in: Neues Wiener Journal, 18. Juni 1932, S. 6

N. N. 1932

N. N., Ein Attentat gegen das österreichische Tischlerhandwerk. Die Werkbund-Ausstellung "Der gute und billige Gegenstand", in: Wiener-Tischlerzeitung, Nr. 2, 1932, S. 3-4

N. N. 1937

N. N., Museums-Problem auf der Pariser Weltausstellung, in: Die Weltkunst, Bd. 11, Nr. 13, 1937, S. 10

N. N. 1934

N. N., Bundespräsident Miklas über das Kunsthandwerk, in: Neue Freie Presse. Morgenblatt, 9. Nov. 1934, o. S.

N. N. 1934

N. N., Spaltung des Österreichischen Werkbundes, in: Die Weltkunst, Bd. 8, Nr. 3, 1934, S. 4

N. N. 1935

N. N., Ausstellung des Neuen Österreichischen Werkbundes. im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (bis 31. Jänner 1936), in: Österreichische Kunst, Bd. 7, Nr. 1, 1935, S. 21-23

N. N. 1936

N. N., Die Neuauftellung der Wiener Waffensammlung, in: Die Weltkunst, Bd. 10, Nr. 4, 1936, S. 1-2

N. N. 1937

N. N., Eröffnung der Kokoschka-Ausstellung, in: Wiener Zeitung, 15. Mai 1937, S. 9

N. N. 1937

N. N., Neuordnung des Breslauer Kunstgewerbemuseums, in: Die Pause, Bd. 10, Nr. 33/34, 1937, S. 6

Nationalratswahlplakate (2003)

Deutschnationale Partei, Wahl zur konst. Nationalversammlung, in: Kulturmanufaktur, Österreichische Nationalbibliothek, Kampf der Symbole. Plakate zu den Nationalratswahlen. 1. Republik Österreich (2003), 1919 (28. Sept. 2012), <http://www.oeaw.ac.at/cmc/kds/index.php>

Neubacher 1931

Hermann Neubacher, Zur Ausstellung, in: Österr. Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Der gute billige Gegenstand (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1931/1932), 1931, S. 3

Neuer Werkbund Österreichs, 1934a

Neuer Werkbund Österreichs, Neuer Werkbund Österreichs, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 2, Nr. 3, 1934, S. VII

Neuer Werkbund Österreichs 1934b

Neuer Werkbund Österreichs, Neuer Werkbund Österreichs, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 2, Nr. 5, 1934, S. VII

Neugass 1935

Fritz Neugass, Neuordnung des Schweizer Landes-Museums in Zürich, in: Die Weltkunst, Bd. 9, Nr. 31/32, 1935, S. 2, [Abb. S. 1]

Noever 2000

Peter Noever, Zum Thema, in: Museum für angewandte Kunst (Hg.), KUNST und INDUSTRIE. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien (Kat. Ausst., Museum für angewandte Kunst, Wien 31. Mai - 17. September 2000), Ostfildern 2000, S. 9-11

Noever 1988

Peter Noever (Hg.), Tradition und Experiment. Das Österreichische Museum für Angewandte Kunst, Wien, Salzburg/Wien 1988

Noever 1995²

Peter Noever (Hg.), MAK. Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, München 1995²

Noever/Egger/Museum für Angewandte Kunst 2000

Peter Noever/Hanna Egger/Museum für Angewandte Kunst (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien (Kat. Ausst., Wien 31. Mai - 17. September 2000), Ostfildern 2000

Panzner 1938

Edgar Panzner, Gotik und Renaissance in Piemont, in: Die Weltkunst, Bd. 12, Nr. 52, 1938, S. 2-3

Perlhefter 2001

Verena Perlhefter, Eine „einleuchtende Einheitlichkeit?“. Hans Tietze und die Museumsreform von 1919, in: Belvedere, Bd. 7, Nr. 1, 2001, S. 60-73

Pirsig 2000

Tanja Pirsig-Marshall, London – Wien. Einfluß und Wirkung der englischen Idee. Das Vorbild South Kensington Museum, in: Museum für angewandte Kunst (Hg.), KUNST und INDUSTRIE. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien (Kat. Ausst., Museum für angewandte Kunst, Wien 31. Mai - 17. September 2000), Ostfildern 2000

Plischke 1994

Stefan Plischke, Wir freuen uns und sind stolz! Die österreichischen Pavillons in Brüssel 1935 und Paris 1937, in: Künstlerhaus (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien Baden 1994, S. 308-316

Poglayen-Neuwall 1933

Stefan Poglayen-Neuwall, Neuordnung der Glas- und Keramiksammlung. Im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: Die Weltkunst, Bd. 7, Nr. 51, 1933, S. 4

Poglayen-Neuwall 1934a

Stefan Poglayen-Neuwall, Österreichs Londoner Propaganda-Ausstellung, in: Die Weltkunst, Bd. 8, Nr. 9, 1934, S. 4

Poglayen-Neuwall 1934b

Stefan Poglayen-Neuwall, Umgestaltungspläne im Wiener Kunsthistorischen Museum, in: Die Weltkunst, Bd. 8, Nr. 6, 1934, S. 4

Poglayen-Neuwall 1935

Stefan Poglayen-Neuwall, Die Neuaufstellung im Wiener Kunsthistorischen Museum, in: Die Weltkunst, Bd. 9, Nr. 23, 1935, S. 1

Posch 1992

Herbert Posch, Umbruch und Kontinuität. Wiener Museen am Übergang von der Monarchie zur ersten Republik und das Scheitern einer Aneignung, in: Gottfried Fliedl/Roswitha Muttenthaler/Herbert Posch (Hg.), Museumsraum – Museumszeit, Wien 1992, S. 139-154

Posch/Fliedl/Mayerhofer u. a. 1996

Herbert Posch/Gottfried Fliedl/Alexandra Mayerhofer u. a. (Hg.), Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945, Wien 1996

Posch 2012

Wilfried Posch, Köln – Paris – Wien. Der Österreichische Werkbund und seine Ausstellungen, in: Wien Museum (Hg.), Werkbundsiedlung Wien 1932. Ein Manifest des Neuen Wohnens (Kat. Ausst., Wien Museum, Wien 2012/2013), Salzburg 2012, S. 18-27

Raffler 2007

Marlies Raffler, Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie, Wien/Köln/Weimar 2007

Rigele 1994

Georg Rigele, Kulturschock am Lande. Tourismus und Fremdenverkehr in Österreich in den dreißiger Jahren, in: Künstlerhaus (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei, Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1994), Baden 1994, S. 252-259

Rochowansky 1935/36

Leopold W. Rochowanski, Österreichische Werkkunst. Die erste Ausstellung des Neuen Werkbundes Österreichs, in: Die Pause, Bd. 1, Nr. 9, 1935/36, S. 32-36, 56

Rückert/Segelken 1995

Claudia Rückert/Barbara Segelken, Im Kampf gegen den "Ungeschmack". Das Kunstgewerbemuseum im Zeitalter der Industrialisierung, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson u. a. (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Dresden/Basel 1995, S. 108-121

S. S. 1934

S. S., Kunsthistorisches Museum, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 2, Nr. 10, 1934, S. 340

Sauerlandt 1927

Max Sauerlandt, Aufbau und Aufgabe des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1927

Schubinger 2011

Benno Schubinger, Wohnräume im Museum. Was Historische Zimmer kennzeichnet, warum Museen sie zeigen und wie man sie heute präsentiert und zeitgenössisch ergänzt, in: Hochparterre (Beilage), Bd. 24, Nr. 5, 2011, S. 14-17

Schürff 1929

Hans Schürff, Die staatliche Förderung des Kunstgewerbes. Vortrag im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie am 14. Februar 1929, Wien 1929.

Sekler 1982

Eduard Sekler, Josef Hoffmann. Das Architektonische Werk., Salzburg/Wien 1982

Sobotka 1912

Georg Sobotka, Die Neuauftellung der Sammlungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, in: Museumskunde, Bd. VIII, Nr. 2, 1912, S. 88-99

Kat. Ausst. Staatliches Kunstgewerbemuseum 1939

Wien Staatliches Kunstgewerbemuseum, Altdeutsche Kunst im Donauland (Kat. Ausst., Staatliches Kunstgewerbemuseum, Wien 1939), Wien 1939

Kat. Ausst. Staatliches Kunstgewerbemuseum 1943

Wien Staatliches Kunstgewerbemuseum/Berlin Kunst-Dienst, Ausstellung Deutsche Werkkunst (Kat. Ausst., Staatliches Kunstgewerbemuseum, Wien 1943), o. O. 1943

Stafski 1938

Heinz Stafski, Umgestaltung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, in: Die Weltkunst, Bd. 12, Nr. 3, 1938, S. 1-2

Staudinger 2005

Anton Staudinger, Austrofaschistische "Österreich"-Ideologie, in: Emmerich Tálos/Wolfgang Neugebauer (Hg.), Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933-1938, Wien 2005⁵, S. 28-53

Stix 1946

Alfred Stix, Österreichische Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart (Kat. Ausst., Staatliches Kunstgewerbemuseum, Wien 1946), Wien 1946

Stockinger 1934

Fritz Stockinger, Geleitwort, in: Österr. Museum für Kunst und Industrie (Hg.), "Das befreite Handwerk". Geschmack und Wohnkultur (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1934/1935), Wien 1934, S. 9-10

Tabor 1994

Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 (2 Bde.) (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1994), Baden 1994

Tálos/Manoschek 1994

Emmerich Tálos/Walter Manoschek, Austrofaschismus, Halbfaschismus, Ständestaat. Herrschaftssysteme in Österreich und Italien im Vergleich, in: Künstlerhaus (Hg.), Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 (Kat. Ausst., Künstlerhaus, Wien 1994), Baden 1994, S. 112-123

Tálos/Manoschek 2005

Emmerich Tálos/Walter Manoschek, Zum Konstituierungsprozeß des Austrofaschismus, in: Emmerich Tálos/Wolfgang Neugebauer (Hg.), Austrofaschismus. Politik – Ökonomie – Kultur. 1933-1938, Wien 2005⁵, S. 6-25

Tietze 1931

Hans Tietze, Zweckkunst und Volkstum, in: Österr. Museum für Kunst und Industrie (Hg.), Der gute billige Gegenstand (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1931/1932), Wien 1931

Tietze 2007a

Hans Tietze, Die Umgestaltung der Wiener Museen, in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910-1954, Wien 2007 (Nachdruck der Erstausgabe, Die Umgestaltung der Wiener Museen, in: Das Kunstblatt, 8, 1924), S. 94-103

Tietze 2007b

Hans Tietze, Verlebendigung der Kunstgeschichte, in: Almut Krapf-Weiler (Hg.), Lebendige Kunstwissenschaft. Texte 1910 - 1954, Wien 2007 (Nachdruck der Erstausgabe, Tietze, Hans, Verlebendigung der Kunstgeschichte, in: Ders. Lebendige Kunstwissenschaft. Zur Krise der Kunst und Kunstgeschichte, Wien, 1925, S. 45-54.), S. 178-185

Vieregg 1991

Hildegard Vieregg, Vorgeschichte der Museumspädagogik. Dargestellt an der Museumsentwicklung in den Städten Berlin, Dresden, München und Hamburg bis zum Beginn der Weimarer Republik, Museen, Münster 1991

Vogtherr 1995

Christoph M. Vogtherr, Kunstgenuß versus Kunstwissenschaft. Berliner Museumskonzeptionen bis 1830, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson u. a. (Hg.), Museumsinszenierungen, Dresden / Basel 1995, S. 38-50

Wagner 1991

Manfred Wagner, Kunstgewerbe und Design – Oder die Flucht vor der Definition, in: Hochschule für Angewandte Kunst (Hg.), Kunst: Anspruch und Gegenstand. Von der Kunstgewerbeschule zur Hochschule für Angewandte Kunst in Wien 1918-1991, Salzburg/Wien 1991, S. 26-96

Weißenhofer 1936

Anselm Weißenhofer, Kunstaussstellungen. Wiener Frühjahrsausstellungen, in: Monatsschrift für Kultur und Politik, Bd. 1, Nr. 1, 1936, S. 462-464

Wenderholm 2010

Iris Wenderholm, "Davon vielleicht einmal mündlich.". Bodes 'malerische' Anordnung und die Präsentation des Kaiser-Friedrich-Museums, in: Bernd Wolfgang Lindemann (Hg.), Bode-Museum. Architektur-Sammlung-Geschichte, München 2010, S. 85-99

Zeeck 1937

Hans Zeeck, Die Bildwerke des Deutschen Museums Berlin in Neuauftellung, in: Die Weltkunst, Bd. 11, Nr. 40/41, 1937, S. 1-2

Zitter 1929

Josef Zitter, Kunst für die Wirtschaft! Wirtschaft für die Kunst! Rückblick u. Ausblick, in: Österr. Museum für Kunst und Industrie (Hg.), "Das österreichische Plakat" (Kat. Ausst., Österr. Museum für Kunst und Industrie, Wien 1929), Wien 1929

Abbildungsnachweis

Abb. 1: Katrin Pokorny-Nagel, Zur Gründungsgeschichte des k.k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, in: Hanna Egger/Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien, Ostfildern 2000, S. 52-59, S. 68, Abb. 20.

Abb. 2: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 363, KI 16.619/12.

Abb. 3: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 363, KI 16.619/13.

Abb. 4: [http://www.austria-lexikon.at/af/Wissenssammlungen/Symbole/St%C3%A4ndestaat Staatswappen](http://www.austria-lexikon.at/af/Wissenssammlungen/Symbole/St%C3%A4ndestaat_Staatswappen) in: Austria Forum (letzter Zugriff am 16.11.2012).

Abb. 5: MAK-Plakatsammlung, PI 2313.

Abb. 6: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 363, KI 16.619/10.

Abb. 7: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 363, KI 16.619/6.

Abb. 8: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 363, KI 16.619/1.

Abb. 9: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 363, KI 16.617/5 (beschn.).

Abb. 10: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 363, KI 16.617/8 (beschn.).

Abb. 11-12: Die Autorin.

Abb. 13-14: Fanny Harlfinger, Die schöne Wand. VI. Ausstellung des Verbandes Bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen „Wiener Frauenkunst“ veranstaltet mit der Genossenschaft der Maler (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1933), Wien 1933, o. S.

Abb. 15: Foto-Ausstellung. Österreichs Bundesländer im Lichtbilde (Kat. Ausst. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien 1933), Wien 1933, o. S.

Abb. 16: N. N., Ausstellung des Neuen Österreichischen Werkbundes im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie (bis. 31. Jänner 1936), in: Österreichische Kunst, Bd. 7, Nr. 1, 1936, S. 21-23, S. 21.

Abb. 17: Ebd. S. 22.

Abb. 18: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 37/A, KI 11.250-2.

Abb. 19: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 40/B, KI 9.154-12.

Abb. 20: N. N., Die österreichische Ausstellung in London, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 2, Nr. 5, 1934, S. 144-152, S. 145, Abb. 351.

Abb. 21: R. Haybach, Wandbilder der österreichischen Ausstellung in London, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 2, Nr. 4, 1934, S. 97-102, S. 99.

Abb. 22: R. Haybach, Wandbilder der österreichischen Ausstellung in London, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 2, Nr. 4, 1934, S. 97-102, S. 97.

Abb. 23: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 40/B, KI 9.154-14.

Abb. 24 und 25: Sabine Forsthuber, Moderne Raumkunst. Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914, Wien 1991, S. 172.

Abb. 26: N. N., Die österreichische Ausstellung in London, in: Profil. Österreichische Monatsschrift für bildende Kunst, Bd. 2, Nr. 5, 1934, S. 144-152, S. 152, Abb. 366.

Abb. 27: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 478, KI 16.684-59.

Abb. 28: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 40/B, KI 9.154-8.

Abb. 29: Peter Volk, Die Erneuerung des Bayerischen Nationalmuseums nach dem zweiten Weltkrieg, in: Renate Eikermann/Ingolf Bauer (Hg.), Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006, S. 153-168, S. 154, Abb. 38.

Abb. 30: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 39/A, KI 8.637-4.

Abb. 31: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 39/A, KI 7.551.

Abb. 32: Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940, Dresden 2001, S. 88, Abb. 29.

Abb. 33: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 39/A, ohne KI-Nummer.

Abb. 34: Silvia Mattl-Wurm, Vom Scheitern der Moderne im Wiener Museumswesen, in: Herbert Posch/Gottfried Fliedl, Politik der Präsentation. Museum und Ausstellung in Österreich 1918-1945, Wien 1996, S. 143-166, S. 158.

Abb. 35: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 37/A, KI 16.012-1.

Abb. 36: Georg Sobotka, Die Neuauftellung der Sammlungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, in: Museumskunde, Bd. 8, Nr. 2, 1912, S. 88-99, S. 93, Abb. 3.

Abb. 37: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 37/A, KI 7.830.

Abb. 38: MAK-Vorbildersammlung, Mappe 37/A, KI 14.735-9.

Abb. 39: Georg Sobotka, Die Neuauftellung der Sammlungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, in: Museumskunde, Bd. 8, Nr. 2, 1912, S. 88-99, S. 94, Abb. 4.

Abb. 40: N. N., Neueröffnung der Islamischen Kunstabteilung der Berliner Staatlichen Museen, in: Die Weltkunst, Bd. 7, Nr. 1, 1933, S. 2.

Abb. 41: Mary Patricia May Sekler, Le Corbusier und das Museum als Stätte des Lernens, in: Peter Noever (Hg.), Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien, Ostfildern 2000, S. 252-270, S. 259, Abb. 123 und 124.

Abb. 42: Martin Engel, Kulturhistorisches Museum kontra Rumpelkammer. Das Märkische Provinzial-Museum zu Berlin, in: Alexis Joachimides/Sven Kuhrau/Viola Vahrson u. a. (Hg.), Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990, Dresden / Basel 1995, S. 122-141, S. 134, Abb. 33.

Abb. 43: Ulrich Bock, Sammlungskonzeptionen und didaktisches Schrifttum zum Schnütgen-Museum aus der Zeit seines Gründers und Fritz Wittes, in: Hiltrud Westermann-Angerhausen (Hg.), Alexander Schnütgen. Colligite fragmenta ne pereant. Gedenkschrift des Kölner Schnütgen-Museums zum 150. Geburtstag seines Gründers, Köln 1993, S. 269-282, S. 279, Abb. 5.

Abb. 44: Ebd., S. 273, Abb. 2.

Abb. 45: Ebd., S. 277, Abb. 3.

Abb. 46: Heinz Stafski, Umgestaltung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, in: Die Weltkunst, Bd. 12, Nr. 3, 1938, S. 1-2, S. 1.

Abb. 47: N. N., Dortmunder Museum, in: Die Weltkunst, Bd. 12, Nr. 42/43, 1938, S. 2-3, S. 2.

Abb. 48: Peter Volk, Die Erneuerung des Bayerischen Nationalmuseums nach dem zweiten Weltkrieg, in: Renate Eikermann/Ingolf Bauer (Hg.), Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen, München 2006, S. 153-168, S. 155, Abb. 39.

Abb. 49: N. N., Ein Museum der Kunstfreunde. 25 Jahre Züricher Kunsthaus, in: Die Weltkunst, Bd. 9, Nr. 31/32, 1935, S. 1.

Abb. 50: Stefan Poglayen-Neuwall, Die Neuaufstellung im Wiener Kunsthistorischen Museum, in: Die Weltkunst, Bd. 9, Nr. 23, 1935, S. 1.

Abb. 51-52: N. N., Gotik und Renaissance in Piemont, in: Die Weltkunst, Bd. 12, Nr. 52, 1938, S. 2.

Abbildungen



Abb. 1: K. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien Ballhausplatz, Einblick 19xy



Abb. 2: Ausst. „Das befreite Handwerk“, 1934, MAK-Bildarchiv

Abb. 3: Ausst. „Das befreite Handwerk“, 1934, MAK-Bildarchiv



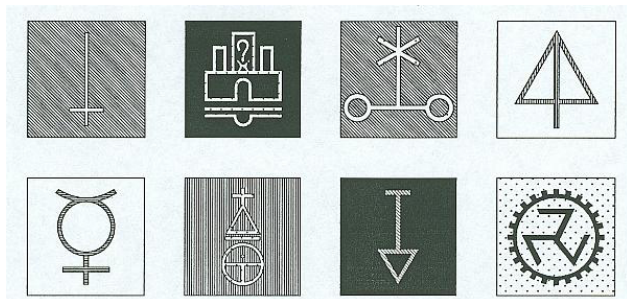


Abb. 4: Zeichen der Berufsstände



Abb. 5: Plakat zur Ausstellung „Das befreite Handwerk“, 1934, Entwurf: Bichler und Dreher, 122 x 91 cm, MAK-Plakatsammlung

Abb. 6: Ausst. „Das befreite Handwerk“, 1934, MAK-Bildarchiv



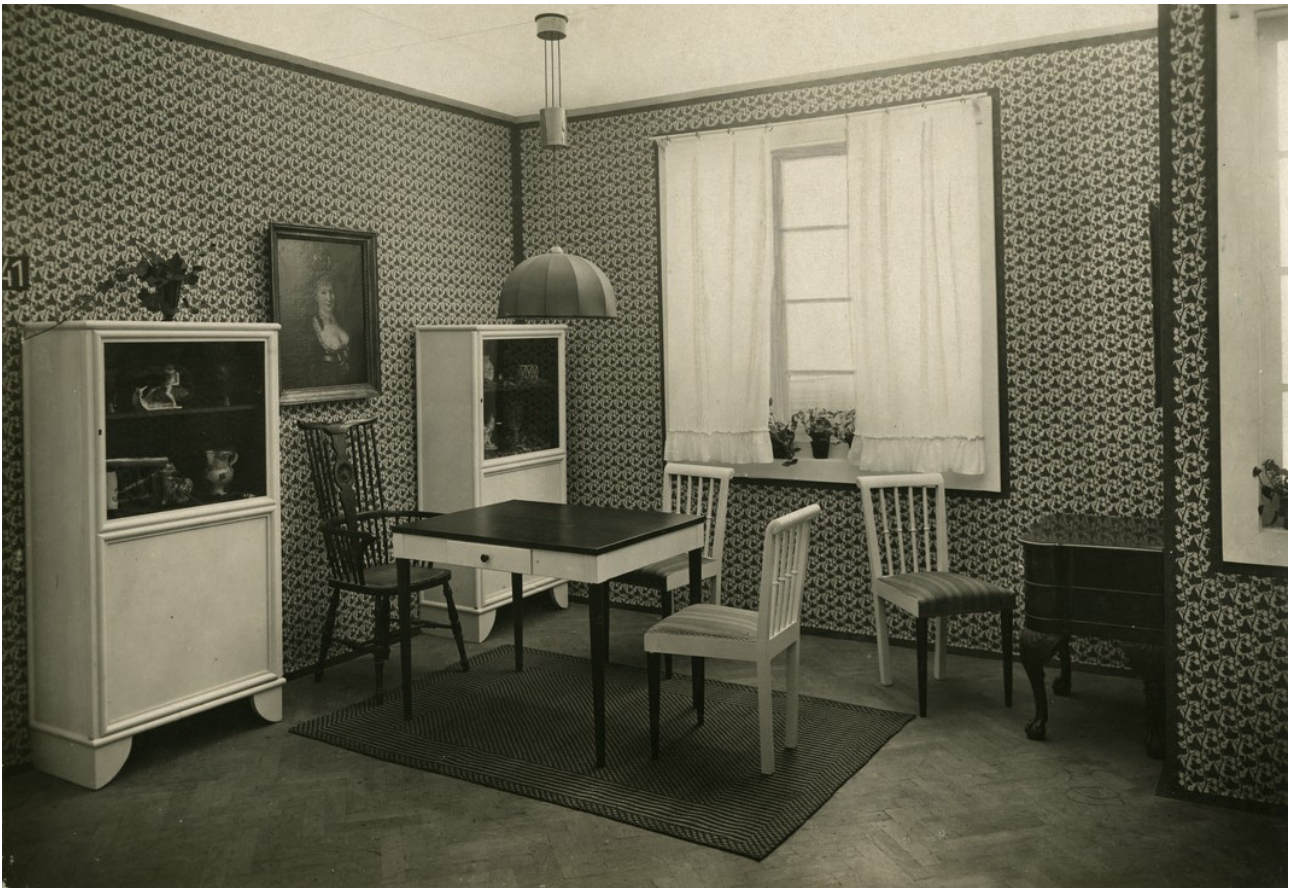


Abb. 7: Ausst. „Das befreite Handwerk“, 1934, MAK-Bildarchiv

Abb. 8: Ausst. „Das befreite Handwerk“, 1934, MAK-Bildarchiv





Abb. 9: Frühjahrsausstellung im k. k. Österr. Museum f. Kunst u. Industrie, Salon von Eduard Wimmer, 1912, MAK-Bildarchiv

Abb. 10: Frühjahrsausstellung im k. k. Österr. Museum f. Kunst u. Industrie, Damenzimmer von Otto Prutscher, 1912, MAK-Bildarchiv



Jahresbudget 1912/13-1929	1912/13	1913/14	1914/15	1920/21	1925	1926	1927	1928	1929
1. Erwerbungen und Ankäufe	77.000,-				-:-	504,-	4.000,-	9.999,-	23.083,-
2. a) Bibliothek mit b) Ornamentsammlung und kunstgewerbliche Graphik	23.500,-	100.500,-	120.000,-	130.500,-	-:-	-:-	-:-	17.996,-	20.004,-
3. Zur Veranstaltung von Ausstellungen	16.000,-	28.000,-	40.000,-	45.000,-	964,-	996,-	1.997,-	3.996	6.000,-
4. Für die Herausgabe der Kataloge und Mitteilungen	-:-	20.000,-	20.000,-	20.000,-	4.000,-	1.517,-	745,-	-:-	-:-
5. Konservierung	-:-	-:-	3.000,-	3.000,-	3.300,-	3.600,-	3.600,-	3.600,-	5.004,-
6. Vorträge	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-	1.700,-
7. Für modernes Kunstgewerbe (bis 1918 aus dem Hofiteltaxfond)	60.334,86	118.811,4 0	115.386,2 1	163.425,4 2	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-
8. Dienst- und Studienreisen	4.000,- +2.900,-	4.000,- +2.750,-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-

Abb. 11: Jahresbudget des Österreichischen Museums 1912/13-1929

Jahresbudget 1930-1937	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937
1. Erwerbungen und Ankäufe	39.996,-	44.500,-	2.703,-	1.908,-	2.004,-	1.908,-	1.992,-	1.992,-
2. a) Bibliothek mit b) Ornamentschsammlung und kunstgewerbliche Graphik	24.996,-	24.996,-	12.336,-	9.000,-	9.000,-	6.996,-	6.996,-	6.996,-
3. Zur Veranstaltung von Ausstellungen	8.159,-	9.580,-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-
4. Für die Herausgabe der Kataloge und Mitteilungen	-:-	-:-	„Einrichtung, Erhaltung u. Publikationen“*) 12.996,-					
5. Konservierung	5.463,-	5.004,-						
6. Vorträge	2.275,-	2.750,-	1.047,-	999,-	996,-	996,-	996,-	996,-
7. Für modernes Kunstgewerbe (bis 1918 aus dem Hofiteltaxfond)	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-
8. Dienst- und Studienreisen	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-	-:-

*) Diese Budgetpost reicht kaum für die Konservierung

Abb. 12: Jahresbudget des Österreichischen Museums 1930-1937



Abb. 13: Einblick in die Ausstellung „Die schöne Wand“, Bilderwände im Wohnzimmer - Blick in den Wintergarten
Wiener Frauenkunst, 1933

Abb. 14: Einblick in die Ausstellung „Die schöne Wand“, Barwände, Wiener Frauenkunst, 1933





Abb. 15: Ausst. „Österreichs Bundesländer im Lichtbilde“, Foto vom Radkogel bei Sölden, Österr. Museum f. Kunst u. Industrie, 1933

Abb. 16: Weihnachtsausstellung des Neuen Österreichischen Werkbundes, Österr. Museums f. Kunst u. Industrie, Gestaltung: Oswald Haerdtl 1935/36



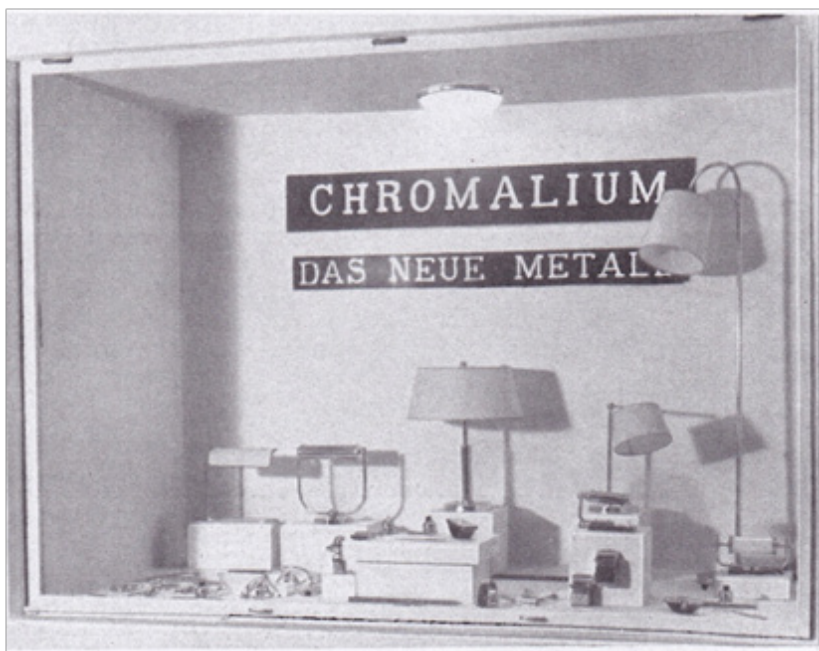


Abb. 17: Weihnachtsausstellung des Neuen Österreichischen Werkbundes, Österr. Museums f. Kunst u. Industrie, Chromalium-Vitrine der Vereinigten Metallwerke A. G., 1935/36

Abb. 18: Österr. Museum für Angewandte Kunst, Keramiksammlung, 1949, MAK-Bildarchiv





Abb. 19: Ausst. „Austria in London“, London Dorlandhall, Knize Kojie mit Karlskirche, 1934, MAK-Bildarchiv

Abb. 20: Ausst. „Austria in London“, London Dorlandhall, Wien-Capriccio, Max Frey/Fritz Zülow, 1934



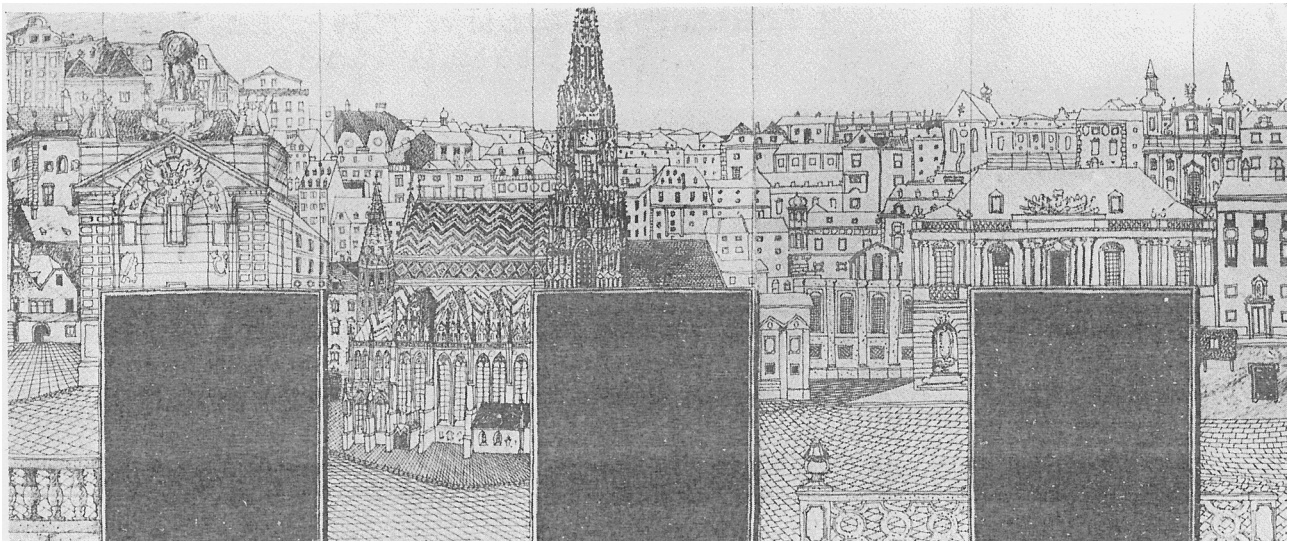


Abb. 21: Entwurf einer „Ladenstraße“ für die Ausst. „Austria in London“, Max Frey/Fritz Zülow, 1934

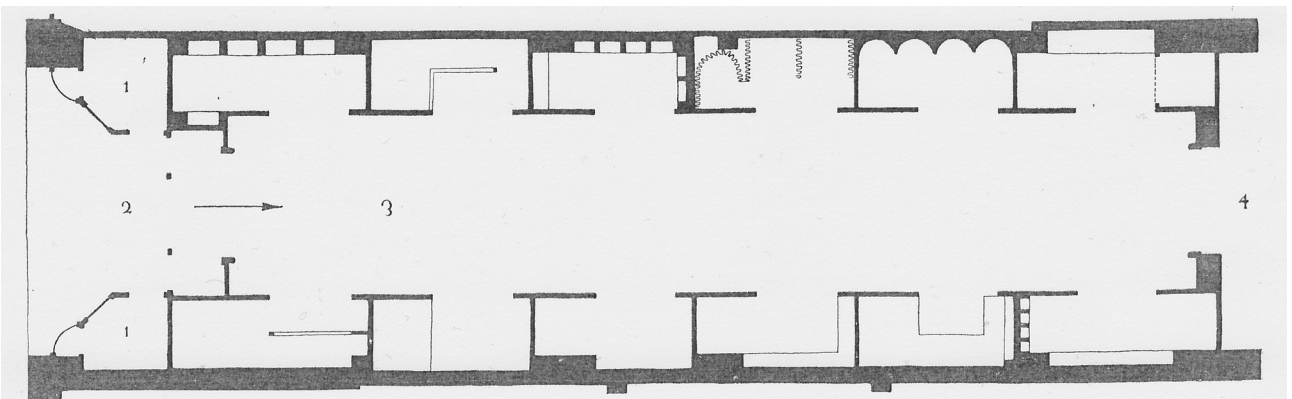


Abb. 22: Ausst. „Austria in London“, Grundriss der Eingangshalle im EG (1: Kassen, 2: Eingang, 3: Ladenstraße, 4. Historische Ausstellung - Gobelinsaal), London Dorlandhall, 1934

Abb. 23: Ausst. „Austria in London“, London Dorlandhall, 1934, MAK-Bildarchiv



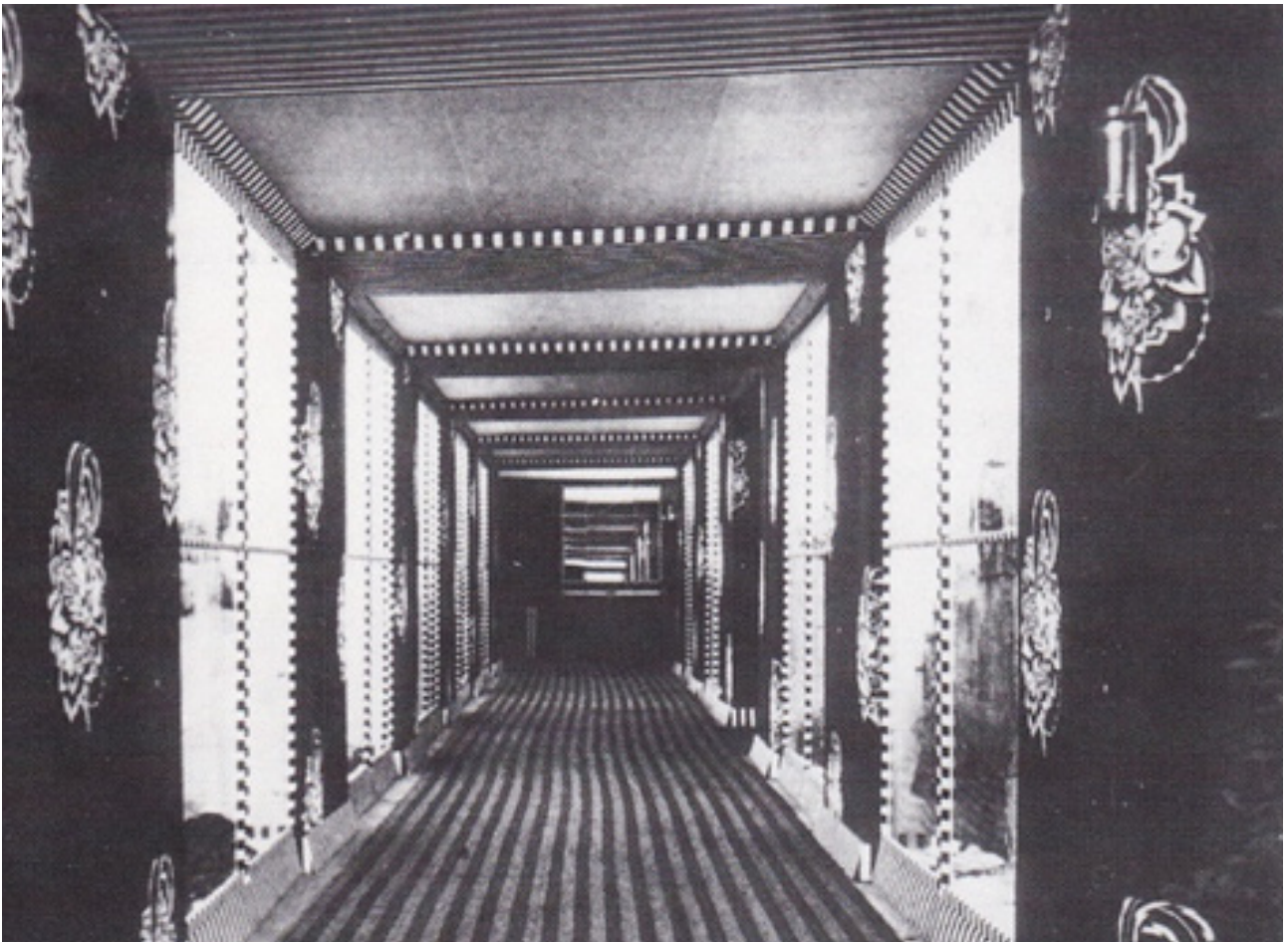


Abb. 24: Modeausstellung, Österr. Museum f. Kunst u. Industrie, Dagobert Peche, 1915/16



Abb. 25: Modeausstellung,
Österr. Museum f. Kunst u.
Industrie,
„Damenboudoir“
Dagobert Peche, 1915/16

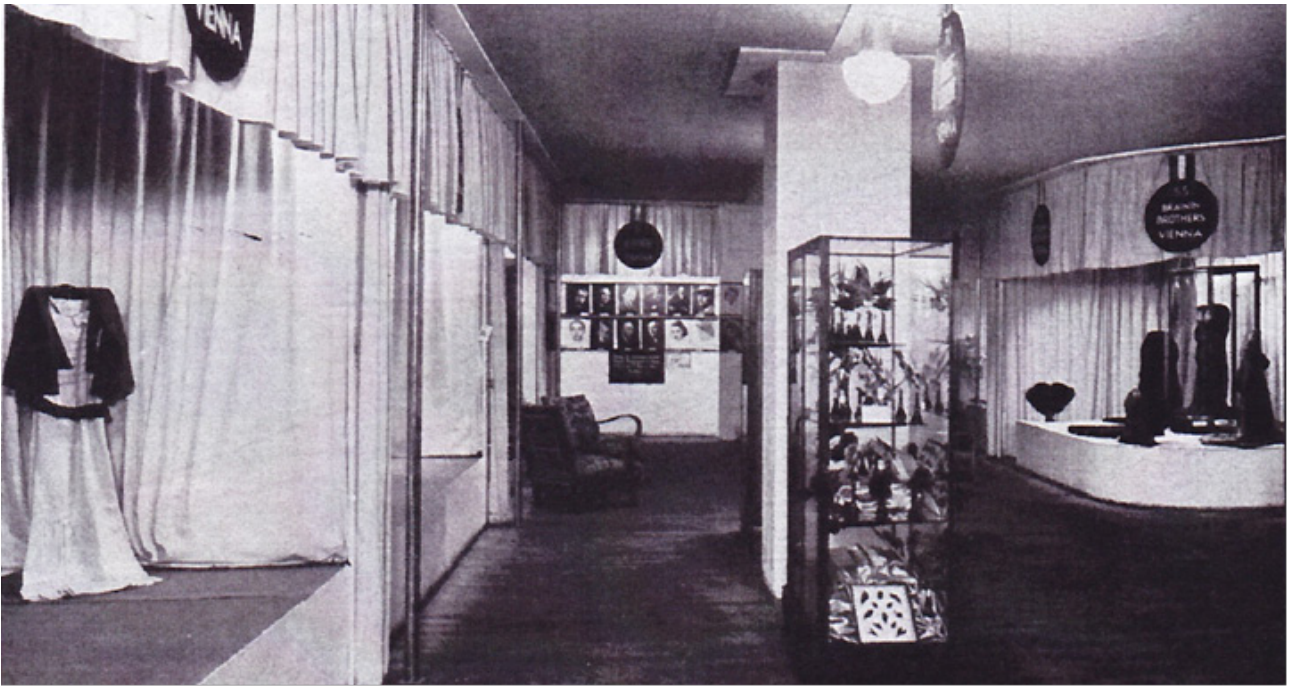


Abb. 26: Ausst. "Austria in London", Vitruinenpräsentation, London Dorlandhall, 1934

Abb. 27: Ausst. „Austria in London“, London Dorlandhall, 1934, MAK-Bildarchiv





Abb. 28: Ausst. „Austria in London“, London Dorlandhall, Gemälde im Hintergrund: Tiroler Schützenfest von Ferdinand Kitt, 1934, MAK-Bildarchiv

Abb. 29: Saal 3, Bayerisches Nationalmuseum, München, 1900

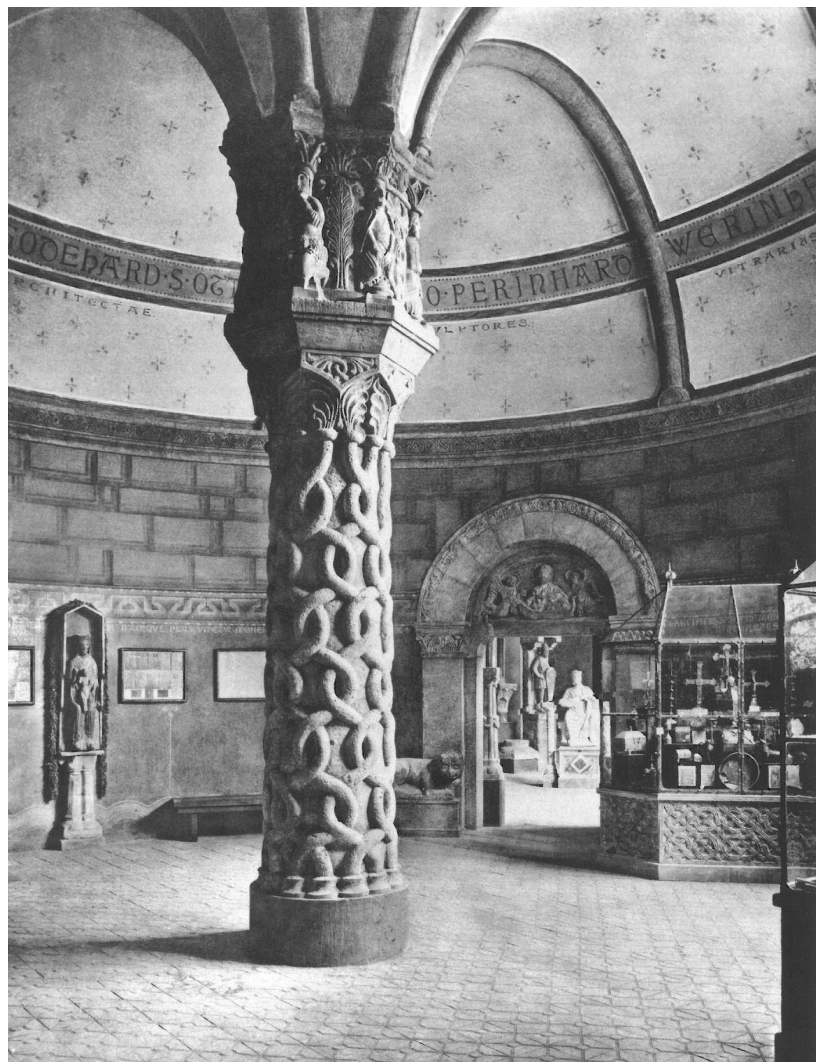




Abb. 30: Saal 6, Bayerisches Nationalmuseum, München, o. J., MAK-Bildarchiv

Abb. 31: Halle für Hausgeräte und Möbel der Renaissance, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, vor 1938, MAK-Bildarchiv





Abb. 32: Raum 36, Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin, 1904

Abb. 33: „Küche“, Museo Carolino Augusteum, Salzburg, o. J., MAK-Bildarchiv





Abb. 34: Ausstellung Wien und die Wiener, Messepalast Wien, 1927

Abb. 35: Glas- und Keramiksammlung, Österr. Museum f. Kunst und Industrie, 1916, MAK-Bildarchiv





Abb. 36: Saal VIII, Italienische Plastik, Österr. Museum f. Kunst u. Industrie, 1911

Abb. 37: Saal III, Möbel des 18. Jhdt. und des Empire, Österr. Museum f. Kunst u. Industrie, 1911, MAK-Bildarchiv





Abb. 38: Saal VIII, Figurale und ornamentale Plastik, Österr. Museum f. Kunst u. Industrie, vor 1911/12, MAK-Bildarchiv



Abb. 39: Saal VIII, Italienische Plastik, Österr. Museum f. Kunst u. Industrie, 1911



Abb. 40: Kairo-Saal, Pergamonmuseum, Berlin, 1933

Abb. 41: Maurisches Zimmer, Österr. Museum f. Kunst u. Industrie, vor 1932

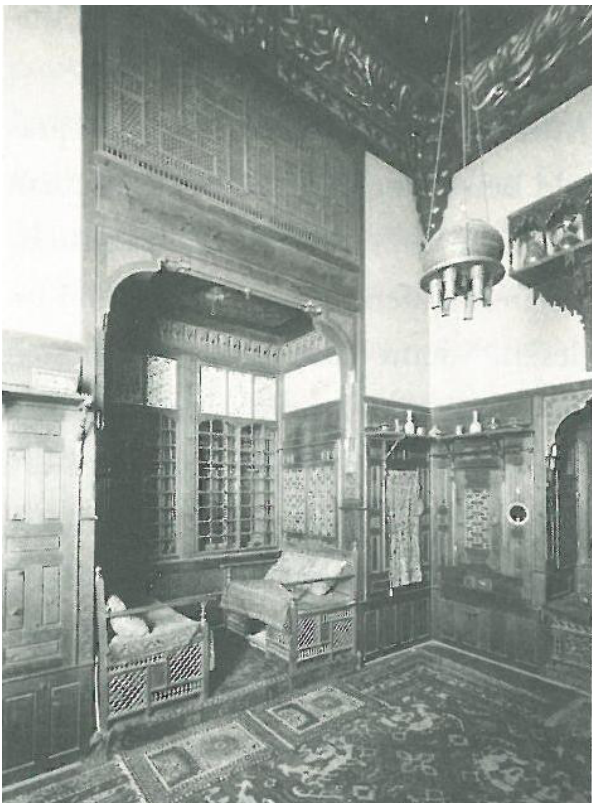




Abb. 42: Große Halle, Märkisches Provinzialmuseum, Berlin, 1908

Abb. 43: Schnütgen-Museum in der Abtei St. Heribert, Köln, um 1932





Abb. 44: Halle 8 (Kapelle), Schnütgen-Museum, Köln, 1910-1921

Abb. 45: Halle 8 (Kapelle), Schnütgen-Museum, Köln, 1921



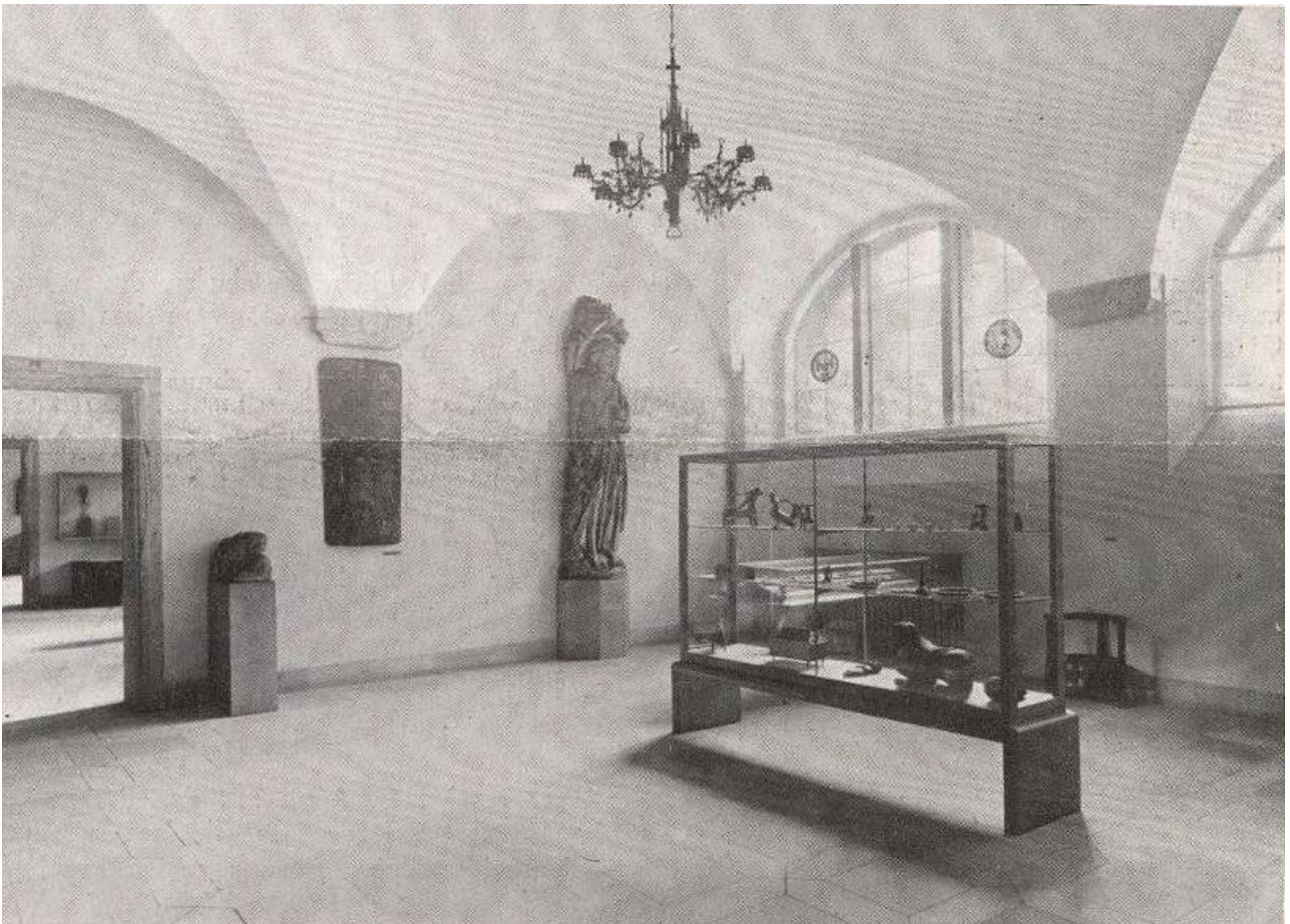


Abb. 46: Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, 1937/38

Abb. 47: Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund, 1938





Abb. 48: Saal 3, Bayerisches Nationalmuseum, München, 1934

Abb. 49: Gotischer Saal, Schweizer Landesmuseum, Zürich, 1935





Abb. 50: Kunsthistorisches Museum, Wien, 1935

Abb. 51: Ausst. Gotik und Renaissance in Piemont, Palazzo Carignano, Turin, 1938



Abb. 52: Ausst. Gotik und Renaissance in Piemont, „Schatzkammer“, Palazzo Carignano, Turin, 1938



Katalog

Katalog der Ausstellungen 1926-1938

Der vorliegende Katalog speist sich aus den gesammelten Funden zu den Ausstellungen vom und am Österreichischen Museum für Kunst und Industrie. Er stellt eine Sammlung sämtlicher Referenzen, die im Zuge der Recherche gefunden wurden dar. Die grundlegenden Quellen waren die Archivmaterialien des Museums selbst und zu wesentlich kleineren Teilen aus dem Österreichischen Staatsarchiv, Ausstellungskritiken und -Ankündigungen in zeitgenössischen Zeitschriften und Zeitungen, Ausstellungskataloge und -Plakate. Sämtliche Ausstellungsplakate fanden sich online in den Datenbanken des MAK. [www.sammlungen.mak.at.] Trotz aller Sorgfalt kann der Katalog keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben.

Neue Amerikanische Baukunst

Datum: 13. - 28. März 1926

Veranstalter: Peter Behrens / Akad. d. Bild. Künste

Archivbestand MAK: 133-1926

Ausst.Kat.: Ausstellung neuer amerikanischer Baukunst, Wien 1926.

Moderne künstlerische Schrift

Datum: 8. April - 20. Juni 1926

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie



Archivbestand MAK: 83-1926

Ausst.Kat.: Larisch, Rudolf: Internationale Ausstellung moderner künstlerischer Schrift, Wien 1926

Ausst.Plakate: MAK-Plakatsammlung/PI 132, PI 133, PI 8166

Abb. li.: Unausgeführter Entwurf zum Ausstellungsplakat von Erika G. Klien; 68 x 49 cm; MAK-Plakatsammlung/PI 65

Deutsche Städtebauausstellung

Datum: 22. April - 16. Mai 1926

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie / BM f. H. u. V.

Archivbestand MAK: 67-1926

Ausst.Kat.: Brunner, Karl: Deutsche Städtebau-Ausstellung, Wien 1926

Ausstellung für Briefmarkenkunde

Datum: 2. - 19. Mai 1926

Veranstalter: Österr. Philatelistenverband

Archivbestand MAK: 106-1926

Ausst.Kat.: Führer durch die 1. Wiener Ausstellung für Briefmarkenkunde, Wien 1926

Verkehrsschutzausstellung

Datum: 5. Juni - 4. Juli 1926

Veranstalter: Arbeitsgemeinschaft für das Kraftfahrwesen in Österreich

Archivbestand MAK: 164-1926

Entwürfe für das Eisenstädter Regierungsgebäude

Datum: 17. - 25. Juli 1926

Veranstalter: BM f. H. u. V.

Archivbestand MAK: 388-1926

Ehem. Hoftafel- und Silberkammer Prunktafel Kaiser Franz'

Datum: Sept. 1926

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 326-1926

Gotik in Österreich: Plastik und Malerei

Datum: 15. Sept. - 15. Nov. 1926

Veranstalter: Verein der Museumsfreunde



Archivbestand MAK: 574-1926

Ausst.Kat.: Ausstellung Gotik in Österreich, Wien 1926

Abb. li.: Ausstellungsplakat von Herta Ramsauer; 84 x 53 cm; MAK-Plakatsammlung/PI 134

Das Schaffen des Kindes

Schülerarbeiten aus dem Zeichenkurs

Datum: 18. Nov. - 15. Dez. 1926

Veranstalter: Friedrich Thetzer

Archivbestand MAK: 621-1926

Künstler im Kunsthandwerk und in der Industrie

Datum: 5. Dez. 1926 - 20. Feb. 1927

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 10-1927, 228-1927

Österreichisches Kunsthandwerk in Essen

Datum: 20. Januar - 14. Feb. 1927

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie



Archivbestand MAK: 158-1927, 168-1927, 179-1927, 626-1927, 889-1927

Ausst.Kat.: Ausstellung Österreichisches Kunstgewerbe. Essen, 20. Jänner - 14. Februar 1927. Hotel Königshof, Wien 1927

Abb. li.: Ausstellungsplakat von Maria Likarz; 96 x 72 cm; MAK-Plakatsammlung/PI 107

Kolo Moser

Datum: 20. Januar - 31. Mai 1927

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 832-1930

Europäisches Kunstgewerbe in Leipzig

Datum: 6. März - 15. Aug. 1927 (verlängert bis Mitte Sept.)

Veranstalter: Grassi Museum



Archivbestand MAK: 46-1927, 151-1927, 238-1927, 267-1927, 273-1927, 441-1927, 540-1927, 597-1927, 782-1927, 890-1927; 13-1928, 56-1928

Ausst.Kat.: Ausstellung Europäisches Kunstgewerbe 1927. Städtisches Kunstgewerbe-Museum zu Leipzig. Leipzig 1927

Abb. li.: Ausstellungsplakat von Herbert Bayer; 90 x 60 cm; MAK-Plakatsammlung/PI 166

Ausstellung moderner österr. Kunst

Wanderausst. in Leiden, Amsterdam, evtl. Rotterdam

Datum: Im Anschluss an die Leipziger Ausst. (frühestens Nov. 1927)
Veranstalter: Stedelijk Museum de Lakenhal

Archivbestand MAK: 615-1927, 844-1927;
221-1928

Kunstschau

Datum: 14. Mai - 15. Aug. 1927



Archivbestand MAK: 816-1926, 162-1927, 384-1927, 386-1927, 627-1927
Ausst.Kat.: Kunstschau Wien 1927, Wien 1927.
Ausst.Plakate: MAK-Plakatsammlung/PI 32, PI 33, PI 833
Abb. li.: Ausstellungspakat von Mea Angerer; 34 x 37 cm; MAK-Plakatsammlung/PI 1021

Photographie-Ausstellung

Datum: 8. - 30. Okt. 1927
Veranstalter: Verband österr. Amateurphotographen



Archivbestand MAK: 608-1927
Ausst.Kat.: Erste Ausstellung des Verbandes österreichischer Amateurphotographen-Vereine, Wien 1927.
Abb. li.: Ausstellungspakat von My Marianne Ullmann; 70 x 51 cm; MAK-Plakatsammlung/PI 246

Das werdende Kunstwerk

Datum: 30. Okt. - 30. Nov. 1927
Veranstalter: Ges. zur Förderung moderner Kunst in Wien



Ausst.Kat.: Das Werden eines Kunstwerkes. (Mit einem Vorwort von Ernst H. Buschbeck), Wien 1927.
Abb. li.: Ausstellungspakat von Carry Hauser; 63 x 47,5 cm; MAK-Plakatsammlung/PI 301

Wiener Frauenkunst

Datum: 10. Dez. 1927 - 15. Januar 1928
Veranstalter: Vereinigung Wiener Frauenkunst



Archivbestand MAK: 143-1927; 202-1929
Ausst.Kat.: I. Ausstellung der Vereinigung bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst mit Kollektionen aus Prag und London, Wien 1927.
Abb. li.: Ausstellungspakat von Valerie Petter-Zeis; 35 x 27 cm; MAK-Plakatsammlung/PI 303

Kunstgewerbliche Arbeiten, Bilder u. Plastiken von Schülerinnen der Wiener Frauen Akademie

Datum: 24. März - 4. April 1928
Veranstalter: Wiener Frauen Akademie

Archivbestand MAK: 832-1930

Pressa in Köln

Datum: Mai - Okt. 1928
Veranstalter: Stadt Köln



Archivbestand MAK: 823-1927; 144-1928, 300-1928, 385-1928, 558-1928
Ausst.Kat.: Pressa. Internationale Presse-Ausstellung, Köln 1928
Ausst.Plakate: MAK-Plakatsammlung/PI 713, PI 1063, PI 3603
Abb. li.: Ausstellungspakat von Hein Nöcker; 74 x 50 cm; MAK-Plakatsammlung/PI 700

Die neuzeitliche Wohnung

Datum: 23. Mai - 10. Juli 1928 (verlängert bis 23. Sept.)
Veranstalter: Hauptverband der Möbelindustriellen



Archivbestand MAK: 489-1927, 758-1927; 372-1928, 433-1928, 438-1928, 670-1928
Ausst.Kat.: Die neuzeitliche Wohnung. Ausstellung zeitgemäßer Wohnungseinrichtungen und Erzeugnissen des österreichischen Kunstgewerbes, Wien 1928.
Abb. li.: Ausstellungspakat von Robert Hass; 84 x 53 cm; MAK-Plakatsammlung/PI 574

Ostasiatische Gerätekunst und Kleinbildnerei

Datum: 6. Okt. - 6. Dez. 1928
Veranstalter: Freunde ostasiat.ischer Kunst und Kultur / Österr. Museum für Kunst und Industrie

Archivbestand MAK: 198-1928
Ausst.Kat.: Ausstellung ostasiatischer Gerätekunst und Kleinbildnerei, Wien 1928.

Österreichisches Kunstgewerbe in Berlin

Datum: Dezember 1928
Veranstalter: Verbündete Vereine für Mittelstandsförderung

Archivbestand MAK: 754-1927; 34-1928

Bild im Raum

Datum: 27. Feb. - 7. April 1929
Veranstalter: Vereinigung Wiener Frauenkunst



Archivbestand MAK: 741-1928
Ausst.Kat.: Das Bild im Raum. II. Ausstellung des Verbandes bildender Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen Wiener Frauenkunst mit Kollektion des Vereines Künstlerinnen zu Berlin, Wien 1929.
Abb. li.: Raumentwurf von Hilde Wagner-Ascher, Ausst.Kat. Das Bild im Raum, S. 31

Jubiläumsausstellung 60 Jahre Kunstgewerbeschule

Datum: 16. Mai - 30. Sept. 1929
Veranstalter: Kunstgewerbeschule des Österr. Museums f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 331-1929, 606-1929
Ausst.Kat.: Kunstgewerbeschule in Wien. Ausstellung von Schülerarbeiten aus Anlass der Vollendung des 60. Bestandsjahres der Anstalt, Wien 1929.

Plakatausstellung

Datum: 17. Aug. - 6. Okt. 1929
Veranstalter: Verband der Gebrauchsgraphiker



Ausst.Kat.: Das österreichische Plakat. Werbekunst, Wien 1929.
Ausst.Plakat: MAK-Plakatsammlung/PI 1051-1
Abb. li.: Ausstellungspakat von Joseph Binder; 163 x 53 cm; MAK-Plakatsammlung/PI 1051-2

Ausstellung künstlerischer Fotografien

Datum: 15. - 29. Sept. 1929

Veranstalter: Mimosa

Archivbestand MAK: 342-1929, 539-1929

Plakatwettbewerb

Datum: 19. - 29. Okt. 1929

Veranstalter: Norddeutscher Lloyd

Archivbestand MAK: 832-1930

Wiener Raumkünstler

Datum: 5. Dez. 1929- 12. Feb. 1930

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 699-1929, 718-1929, 733-1929, 768-1929; 74-1930, 76-1930, 154-1930, 100-1930

Ausst.Kat.: Katalog der Ausstellung Wiener Raumkünstler im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Wien 1929

Österreichisches Kunstgewerbe in Stockholm

Datum: Januar 1930

Veranstalter: Nordiska Kompaniet



Archivbestand MAK: 12-1929, 66-1929; 10-1930

Archivbestand ÖStA: AdR/Karton 1549/1930/ Sign. 332/SZ 120.522-14

Abb. li.: Ausstellungsplakat von Joseph Binder; 21 x 13,9 cm; MAK-Plakatsammlung/BNI 1020

Kinderbastelkurs der RAVAG

Datum: 2. Feb. - 2. März 1930

Veranstalter: RAVAG

Archivbestand MAK: 106-1930

Ausst. Kat.: Ausstellung des Kinder-Bastelkurses der „Ravag“, Wien 1930

Internationale Ausstellung Film und Foto

Datum: 20. Feb. - 31. März 1930

Veranstalter: Österreichischer Werkbund

Archivbestand MAK: 36-1930, 222-1930

Ausst.Kat.: Internationale Ausstellung Film und Foto. Wanderausstellung des Deutschen Werkbundes, Wien 1930.

Ostasiatisches Kunstgewerbe

Datum: 29. Mai - 14. Sept. 1930

Veranstalter: Verein ostasiatischer Kunst und Kultur / Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 398-1930

Ausst.Kat.: Ausstellung von Werken asiatischer Kunst aus Wiener Besitz, Wien 1930.

Werkbundaussstellung

Datum: 31. Mai - 5. Okt. 1930

Veranstalter: Österreichischer Werkbund

Archivbestand MAK: 2-1930

Ausst.Kat.: Werkbundaussstellung 1930 Juni bis Oktober, Wien 1930.

Ausst.Plakat: MAK-Plakatsammlung/PI 1678, PI 2128

Abb. li.: Handzeichnung für Mittelraum, Entwurf J. Hoffmann, in: Ausst.Kat. S. 17



Ausstellung Christlicher Kunst

Datum: Vor dem 15. Dez. 1930

Veranstalter: Gesellschaft für christliche Kunst

Archivbestand MAK: 193-1930

Die neuzeitliche Wohnung

Datum: 13. Dez. 1930 - 31. März 1931

Veranstalter: Verband der Möbelindustriellen

Archivbestand MAK: 767-1929; 383-1930, 504-1930, 708-1930, 719-1930, 490-1930; 11-1931, 81-1931, 146-1931, 724-1931, **Ausst.Kat.:** Die neuzeitliche Wohnung. Die Mietwohnung, Wien, 1930

Josef Hoffmann zum sechzigsten Geburtstag

Datum: Dez. 1930 - Januar 1931

Veranstalter: Verband der Möbelindustriellen

Archivbestand MAK: 2-1930, 63-1930, 151-1930, 439-1930, 634-1930, 671-1930, 729-1930, 755-1930, 579-1930; 14-1931

Ausst.Kat.: Österreichischer Werkbund (Hg.): Josef Hoffmann zum 60. Geburtstag, Wien 1930

Rudolf Larisch Jubiläumsausstellung

Datum: 28. März - 10. April 1931

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 135-1931, 245-1931, 257-1931, 262-1931, 327-1931, 414-1931

Turnen, Sport und Spiel

Datum: April - 26. Juli 1931

Veranstalter: Abt. f. hygienische Volksbildung d. BM f. Unterricht



Archivbestand MAK: 303-1931, 414-1931, 477-1931, 592-1931, 640-1931, 4147-1931; 29-1932

Ausst.Kat.: Führer durch die Ausstellung „Turnen-Sport-Spiel“, Wien 1931.

Abb. li.: Ausstellungsplakat von Johannes Cech, 95 x 63 cm, MAK-Plakatsammlung/PI 1184

Posamentenausstellung

Datum: 16. - 21. April 1931

Veranstalter: Gewerbeförderungsinst./Posamentierergenossenschaft

Archivbestand MAK: 246-1931

Internationale Maßschuhausstellung

Datum: 13. - 27. Sept. 1931

Veranstalter: Staatsverband d. Schuhmacherverbände

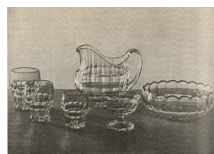
Archivbestand MAK: 158-1931, 651-1931, 673-1931, 675-1931, 725-1931, 756-1931

Ausst.Kat.: Erste Internationale Massschuh-Ausstellung, Wien 1931
Zeitungs-/Zeitschriftenartikel in: *Klosterneuburger Zeitung* (09.09.1931), *Das kleine Volksblatt* (11.09.1931), *Vorarlberger Landeszeitung/Salzbürger Chronik* (12.09.1931), *Kronenzeitung* (12. und 15.09.1931), *Kleine Volkszeitung/Kleines Volksblatt/Neue Zeitung Wien/Reichspost* (15.09.1931), *Neues Wiener Tagblatt/Die Stunde/Neuigkeits-Weltblatt/Volkszeitung/Linzer Tagespresse* (18.09.1931), *Videňský Týdeník* (19.09.1931), *Wiener Bilder* (20.09.1931), *Neue Zeitung/Das Kleine Blatt/Die Österreichische Tageszeitung* (23.09.1931), *Neuigkeitsweltblatt/Das Interessante Blatt* (24.09.1931), *Die Freiheit/Wiener Allgemeine Zeitung* (25.09.1931), *Österreichische Gewerbezeitung* (26.09.1931), *Neues Wiener Abendblatt* (03.10.1931)

Der gute billige Gegenstand

Datum: Anfang Nov. 1931 - Ende Januar 1932

Veranstalter: Österreichischer Werkbund



Archivbestand MAK: 8-1931, 305-1931, 726-1931, 732-1931, 789-1931, 791-1931, 859-1931, 942-1931; 43-1932, 52-1932, 90-1932

Ausst.Kat.: Österreichischer Werkbund. Der gute billige Gegenstand, Wien 1931.

Abb. li.: Pressglas von Lobmayr, Ausst.Kat., S. 22

Juwelierentwürfe

Datum: März 1932

Veranstalter: Genossenschaft der Juweliere, Gold- und Silberschmiede

Archivbestand MAK: 162-1932

Entwürfe für Landschaftliche Siedlungsbauten

Datum: 4. - 12. Juni 1932

Veranstalter: Gewerbeförderungsinstitut

Archivbestand MAK: 268-1932, 339-1932, 359-1932

Eröffnung Neuauftellung Glas-/Keramiksammlung und Keramiken der Klasse R. Obsieger

Datum: 18. Juni 1932

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 5-1932, 144-1932

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel: Die Neuordnung antiker Keramik im Österreichischen Museum, in: *Deutschösterreichische Tageszeitung* (18.06.1931), S. 9-10; Das Österreichische Museum wird modernisiert, in: *Neues Wiener Journal* (18.06.1932), S. 6; Töpferei vor Jahrtausenden - Töpferei der Gegenwart, in: *Neue Freie Presse* (19.06.1932), S. 13; Ausstellungseröffnung im Österreichischen Museum, in: *Wiener Zeitung* (19.06.1932), S. 6; Keramik im Österreichischen Museum. Ältestes und neuestes, Aufstellung und Ausstellung. - Erster Teil der Neuordnung der Bestände, in: *Volks-Zeitung* (22.06.1932), o. S.; Älteste und neueste Keramik. Die Neuauftellung im Österreichischen Museum, in: *Wiener Tagblatt* (26.06.1932), S. 14

Korbmöbel

Datum: 21. Juni - 10. Juli 1932

Veranstalter: Gewerbeförderungsinstitut

Archivbestand MAK: 268-1932, 330-1932, 389-1932

Ausst.Kat.: Korbmöbel für Heim, Garten und Sport, Wien 1932

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel: Eine Ausstellung moderner Korbmöbel, in: *Reichspost* (18.06.1931), S. 6

Metrisches System

Datum: 10. Sept. - 31. Okt. 1932 (Verlängert bis 2. Nov.)

Veranstalter: NÖ Gewerbeverein

Archivbestand MAK: 26-1932, 412-1932, 532-1932, 553-1932, 782-1932

Raum und Mode

Datum: 22. Nov. 1932 - 1. Feb. 1933

Veranstalter: Gewerbeförderungsinstitut

Archivbestand MAK: 247-1930; 80-1932, 702-1932, 768-1932, 784-1932, 804-1932, 821-1932, 829-1932; 3-1933, 7-1933, 23-1933, 47-1933, 358-1933

Archivbestand ÖStA: AdR/Karton 1766/363/GZ 123.295-14/1933

Ausst.Kat.: Franz Hainzlmayr, Raum und Mode, Wien 1932

Abb. li.: Bridgezimmer, Ausst.Kat. Raum und Mode, o. S.



Moderne Kunst Handwerk und Industrie

Datum: Feb. - März 1933

Veranstalter: Bund österr. Künstler „Kunstschau“

Archivbestand MAK: 832-1930

Die schöne Wand

Datum: 23. März - Mai 1933

Veranstalter: Verband Wiener Frauenkunst/Malergenossenschaft



Archivbestand MAK: 91-1932, 804-1932; 19-1933, 86-1933, 90-1933, 121-1933, 278-1933, 327-1933, 871-1933

Ausst.Kat.: Die schöne Wand, Wien 1933.

Abb. li.: Wand mit Grafik, Ausst.Kat., o. S.

Österreichs Bundesländer im Lichtbilde

Datum: Juni 1933

Veranstalter: Fotografengenossenschaften Österreichs

Archivbestand MAK: 14-1933, 121-1933, 258-1933, 339-1933, 357-1933, 378-1933, 459-1933, 504-1933

Ausst.Kat.: Österreichs Bundesländer im Lichtbilde, Wien 1933.

Alte und neue katholische Kunst

Datum: 6. Sept. - 1. Okt. 1933 (Verlängert bis 15. Okt.)

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 336-1933, 423-1933, 467-1933, 575-1933, 595-1933, 602-1933, 604-1933, 891-1933

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel.: Allgemeiner Deutscher Katholikentag. Alte und neue katholische Kunst, in: *Kirchenkunst*, Bd. 5, Nr. 3, S. 59-154; Kirchliche Kunst Österreichs. Die Ausstellungen anlässlich des allgemeinen deutschen Katholikentages in Wien, in: *Die Weltkunst*, 1933, Bd. 7, Nr. 38, S. 1-3; Alte und neue kirchliche Kunst, in: *Österreichische Kunst*, 1933, Bd. 4, Nr. 8, S. 4-5

Abb. li.: Ausstellungsplakat von Joseph Binder; 104 x 63 cm; MAK-Plakatsammlung/PI 2668



Neuauftellung Glas- und Keramiksammlung (Mittelalter bis Klassizismus)

Datum: 7. Dez. 1933

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 740-1933, 754-1933, 836-1933, 842-1933

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel.: Neuordnung der Glas- und Keramiksammlung im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: *Die Weltkunst*, 1933, Bd. 7, Nr. 51, S. 4;

Weihnachtsausstellung

Datum: Dez. 1933

Archivbestand MAK: 740-1933, 836-1933, 754-1933, 842-1933

Neuauftellung Textiliensammlung (Spätantike bis frühestes Mittelalter)

Datum: 1. März 1934

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel.: Textilien im Wiener Kunstgewerbemuseum, in: *Die Weltkunst*, 1934, Bd. 8, Nr. 12, S. 4.

Austria in London

Datum: 16. April - 12. Mai 1934

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 390-1929; 68-1930; 615-1933; 29-1934, 54-1934, 70-1934, 81-1934, 92-1934, 119-1934, 139-1934, 174-1934, 225-1934, 231-1934, 278-1934, 279-1934, 330-1934, 335-1934, 348-1934, 380-1934, 386-1934, 404-1934, 405-1934, 419-1934, 446-1934, 455-1934, 491-1934, 536-1934, 538-1934, 624-1934, 626-1934, 630-1934, 634-1934, 652-1934, 665-1934, 719-1934, 803-1934, 993-1934

Ausst.Kat.: Austria in London. Austrian national exhibition of industry, art, travel and sport, London 1934.

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel:

Die Oesterreichische Ausstellung in Londn, in: *Neues Wiener Tagblatt* (12. Mai und 21. April 1934), je S. 14; Eine österreichische Bilanz, in: *Neue freie Presse* (26. Juni 1934), S. 1-3; Wandbilder der österreichischen Ausstellung in London, in: *Profil*, 1934, Bd. 2, Nr. 4, S. 97-102 und Nr. 5, S. 144-152; Österreichs Ausstellung in London, in: *Profil*, 1934, Bd. 2, Nr. 10, S. VIII; Die österreichische Ausstellung in London. Geleitwort, in: *Österreichische Kunst*, 1934, Bd. 5, Nr. 5, S. 11-12; Österreichische Kunst in London, in: *Österreichische Kunst*, 1934, Bd. 5, Nr. 5, S. 12-21; Die österreichische Ausstellung in London. Nachwort, in: *Österreichische Kunst*, 1934, Bd. 5, Nr. 6, S. 11-15

Abbr.li.: Ausstellungsplakat von Joseph Binder, 75,3 x 49,6 cm, MAK-Plakatsammlung/BNPI 2318



Jubiläumsausstellung

50 Jahre Wiener Kunstgewerbeverein

Datum: 11. Mai - 8. Juli 1934

Veranstalter: Wiener Kunstgewerbeverein



Archivbestand MAK: 166-1934

Ausst.Kat.: 50 Jahre Wiener Kunstgewerbeverein, Wien 1934

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel.: 50 Jahre Wiener Kunstgewerbeverein, in: *Österreichische Kunst*, Bd. 5, Nr. 6, S. 8-10; 50 Jahre Wiener Kunstgewerbeverein, in: *Profil*, Bd. 2, Nr. 6, S. 183

Abb.li.: Ausstellungsplakat von Elsa Engel-Mainfelden, 95 x 63 cm, MAK-Plakatsammlung/PI 439

Goldschmiedehandzeichnungen der Renaissance

Datum: 13. Juni 1934 - ?

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 611-1934

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel.: Österreichisches Museum, in: *Profil*, 1934, Bd. 2, Nr. 6, S. VIII

Das befreite Handwerk

Datum: 8. Nov. 1934 - 31. Januar 1935

Veranstalter: Wiener Gewerbevereinsverband

Archivbestand MAK: 8-1934, 884-1934; 19-1935, 76-1935, 103-1935, 929-1935

Ausst.Kat.: Hertl (sic!), Oswald: „Das befreite Handwerk“. Geschmack und Wohnkultur, Wien 1934

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel: Befreites Handwerk, in: *Neues Wiener Journal* (8. Nov. 1934), S. 8; Das befreite Handwerk, in: *Neue Freie Presse* (8. Nov. 1934), S. 6; Bundespräsident Miklas über das Kunsthandwerk, in: *Neue Freie Presse* (9. Nov. 1934), S. 6; Zur Ausstellung „Das befreite Handwerk“, in: *Österreichische Kunst*, 1934, Bd. 5, Nr. 11, S. 20-22; Zur Ausstellung „Das befreite Handwerk“. Teil II, in: *Österreichische Kunst*, 1934, Bd. 5, Nr. 12, 25-27

Abb.li.: Ausstellungsplakat von Bichler und Dreher, 122 x 91 cm. MAK-Plakatsammlung/PI 2313



Der Weihnachtsabend

Datum: 7. - 31. Dez. 1934

Veranstalter: Gewerbevereinsverband

Archivbestand MAK: 1039-1934, 1053-1934, 1102-1934, 1051-1934, 1140-1934; 15-1935, 25-1935, 44-1935, 52-1935

Ausst.Plakat: MAK-Plakatsammlung/PI 2322

Hafnerausstellung - 700 Jahr Jubiläum

Datum: 7. - 31. Dez. 1934

Veranstalter: Wiener Hafnergenossenschaft

Archivbestand MAK: 1016-1934, 1031-1934, 1095-1934, 1100-1934, 1177-1934

Ausst.Plakat: MAK-Plakatsammlung/PI 2322

Wettbewerbsentwürfe

Brüsseler Weltausstellungspavillon

Datum: 26. Januar 1935 - ?

Archivbestand MAK: 42-1935, 179-1935, 464-1935

Islamische Miniaturen

Datum: 27. April - 30. Juni 1935

Veranstalter: Verein der Freunde asiatischer Kunst u. Kultur in Wien / Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 65-1935, 100-1935, 181-1935, 206-1935, 245-1935, 269-1935, 272-1935, 320-1935, 321-1935, 322-1935, 223-1935, 324-1935, 327-1935, 328-1935, 329-1935, 330-1935, 331-1935, 332-1935, 340-1935, 341-1935, 342-1935, 345-1935, 360-1935, 365-1935, 369-1935, 378-1935, 380-1935, 381-1935, 392-1935, 410-1935, 478-1935, 508-1935, 534-1935, 558-1935, 574-1935

Ausst.Kat.: Ausstellung islamischer Miniaturen, Wien 1935

Abb.li.: Ausstellungsplakat von Otto Hurm, 91 x 60 cm, MAK-Plakatsammlung/PI 2501



Weihnachtsausstellung

Datum: 15. Nov. 1935 - 31. Januar 1936

Veranstalter: Neuer Werkbund Österreichs

Archivbestand MAK: 914-1935, 1040-1935, 1041-1935, 1092-1935; 3-1936

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel: Der Neue Werkbund Österreichs stellt aus, in: *Profil*, 1936, Bd. 4, Nr. 1, S. 24-28; Österreichische Werkkunst. Die erste Ausstellung des Neuen Werkbundes Österreichs, in: *Die Pause*, 1935/36, Bd. 1, S. 32-36, 56; Ausstellung des Neuen Österreichischen Werkbundes im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, in: *Österreichische Kunst*, 1936, Bd. 7, Nr. 1, S. 21-23

Österr. Kunstgewerbe 1840-1914

Nachtrag zur Kaiser Franz Josef Ausstellung

Datum: 21. Nov. 1935 - ?

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 977-1934; 287-1935, 372-1935, 405-1935, 474-1935, 406-1935, 407-1935, 552-1935, 712-1935, 795-1935, 845-1935, 870-1935, 955-1935, 957-1935, 982-1935, 973-1935, 991-1935, 1046-1935; 43-1936, 117-1936

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel: Kaiser-Franz-Josef-Ausstellung in Wien, in: *Die Weltkunst*, 1935, Bd. 9, Nr. 26, S. 1; Franzisco-Josephinisches Kunstgewerbe im Österr. Museum für Kunst und Industrie, in: *Die Weltkunst*, 1935, Bd. 9, Nr. 51/52, S. 2-3

Fotoausstellung Land und Leute (Prof. Koppitz)

Datum: 22. Januar - 29. Feb. 1936

Veranstalter: Neuer Werkbund Österreichs

Archivbestand MAK: 35-1936

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel: Der Neue Werkbund zeigt: Rudolf Koppitz, in: *Profil*, 1936, Bd. 4, Nr. 2, S. 52

Neuerwerbungen / Kollektion Paula Granichstädten

Datum: April 1936

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 197-1936

Schwedisches Kunstgewerbe

Datum: 4. Mai - 4. Juni 1936

Veranstalter: Nationalmuseum Stockholm

Archivbestand MAK: 550-1935; 4-1935

Archivbestand ÖStA: AdR/Karton 1555/332/GZ 130.306-14/1936

Ausst.Kat.: Schwedische Ausstellung. Ältere Volkskunst ausgestellt durch das Nordiska Museet, Wien 1936

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel: Kunstdenkmäler. Österreichisches Museum, in: *Profil*, 1936, Bd. 4, Nr. 4, S. 146; Bauernstuben in Schweden, in: *Profil*, 1936, Bd. 4, Nr. 6, S. 256-257; Ausstellungen des Monats, in: *Die Pause*, 1937, Bd. 2, Nr. 1, o. S.; Kunstausstellungen. Wiener Frühjahrsausstellungen, in: *Kunst und Politik*, 1936, Bd. 1, S. 462-464

Altes Handwerksgerät und kunstgewerbl. Vorlagen des 16. - 18. Jahrhunderts

Datum: 9. April 1936 - ?

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 329-1937, 440-1937

Österr. Kunst und Kunstgewerbe vom Mittelalter bis zur Gegenwart im Jeu de Paume in Paris

Datum: 30. April 1937 - ? (Wandert im Anschluss nach Bern und Zürich)

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie / Kunsthistorisches Museum Wien

Archivbestand MAK: 17-1937

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel: Kunstausstellungen 1936/37, in: *Kultur und Politik*, Bd. 2, S. 752-754; Kunstausstellungen. Wiener Frühjahrsausstellungen, in: *Kunst und Politik*, 1936, Bd. 1, S. 462-464

Oskar Kokoschka

Datum: 14. Mai - 1. Aug. 1937

Archivbestand MAK: 240-1937

Ausst.Kat.: Oskar Kokoschka, Wien 1937

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel: Kokoschka Ausstellung im Österreichischen Museum, in: *Die Pause*, 1937, Bd. 2, Nr. 8, o. S.; Kokoschka nimmt Abschied von Europa, in: *Neues Wiener Journal* (15. Mai 1937), S. 6; Der Fall Kokoschka, in: *Neue Freie Presse* (12. Juni 1937), S. 11; Eröffnung der Kokoschka-Ausstellung, in: *Wiener Zeitung* (15. Mai 1937), S. 9

Weltausstellung in Paris

Datum: 25. Mai - 25. Nov. 1937



Archivbestand MAK: 964-1935; 48-1936; 17-1937; 240-1937

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel: Österreichische Interieurs auf der Pariser Weltausstellung, in: *Die Pause*, 1937, Bd. 2, Nr. 12, 48-49; L'Exposition du monde. Weltausstellung Paris 1937, in: *Die Pause*, 1938, Bd. 3, Nr. 1, 38-47; Österreich in Paris, in: *Die Pause*, 1938, Bd. 3, Nr. 1, S. 48-55; Österreich auf der Internationalen Ausstellung „Kunst und Technik im modernen Leben“. Paris 1937, in: *Österreichische Kunst*, 1936, Bd. 7, Nr. 2, S. 25

Altes chinesisches Lackgerät

Datum: 25. Mai - 25. Nov. 1937

Veranstalter: Verein der Freunde asiatischer Kunst und Kultur / Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 596-1936; 11-1937

Ausst.Kat.: Ausstellung Ostasiatische Malerei aus dem Museum v. d. Heydt. Chinesisches Lackgerät aus verschiedenem Besitz, Wien 1937

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel: Kunstausstellungen 1936/37, in: *Kultur und Politik*, 1937, Bd. 2, S. 752-754

Das Holz unserer Heimat

Datum: 18. Sept. - 17. Okt. 1937

Veranstalter: Österr. Holzwirtschaftsrat

Archivbestand MAK: 979-1937

Ausst.Kat.: Das Holz unserer Heimat in seiner Oberflächenbehandlung, Wien 1937

Antlitz und Ausdruck - Photograph. Bildnisstudien

Datum: 25. Nov. 1937 - ?

Veranstalter: Österr. Museum f. Kunst u. Industrie

Archivbestand MAK: 1161-1937

Briefmarkenausstellung

Datum: 4. - 12. Dez. 1937

Veranstalter: Verband österr. Philatelisten-Vereine, Wien

Archivbestand MAK: 229-1937, 856-1937

Photographieausstellung Ludwig Schwab

Datum: Jahreswechsel 1937/38

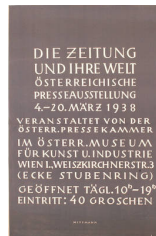
Veranstalter: Verband österr. Philatelisten-Vereine, Wien

Zeitungs-/Zeitschriftenartikel: Wer hat ausgestellt?, in: *Die Pause*, 1938, Bd. 3, Nr. 1, S. 78-79

Die Zeitung und ihre Welt

Datum: 4. - 20. März 1938

Veranstalter: Pressekommission



Archivbestand MAK: 162-1938

Abb.li.: Ausstellungsplakat von Hittmann, 93 x 62 cm, MAK-Plakatsammlung/PI 2949

Abstract

Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit ist die Ausstellungspraxis des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie (heute: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst) während des austrofaschistischen Regimes in den Jahren 1933 bis 1938. Im Mittelpunkt steht die Frage nach einer etwaigen Einflussnahme durch die autoritäre Regierung und wie sich eine solche manifestierte. Um spezifisch austrofaschistische Beeinflussungen ausmachen zu können, werden in einer breiter angelegten Kontextualisierung die wesentlichen Aspekte der Museumsführung in den 1930er Jahren erfasst. Als solche rückten neben der politischen Führung vor allem die prekäre wirtschaftliche Lage und die Person des Museumsdirektors, Richard Ernst, in den Fokus.

In einem ersten Schritt werden daher die historische Entwicklung des Museums von seiner Gründung bis zum Ende der Ersten Republik nachgezeichnet und die entscheidenden Faktoren erfasst. Diese waren etwa der didaktische Gründungsgedanke, die Wirtschaftskrise und die allmähliche Verschiebung der Positionierung des Hauses, die sich in seiner Beziehung zum Gewerbe ausdrückt. Daran schließt eine Beschreibung des engeren Netzwerks des Museums, bestehend aus dem Bundesministerium für Handel und Verkehr, den Werkbünden, dem Gewerbeförderungsinstitut und der Kunstgewerbeschule an. Das dient der Erläuterung der hierarchischen Verhältnisse und Abhängigkeiten, die letztlich den Handlungsspielraum des Museums definierten.

Dazu wird das Museumsgebaren der Jahre 1933 bis 1938 in Beziehung gesetzt. Es wird dabei nach nationaler und internationaler Ausstellungstätigkeit unterschieden. Gleichzeitig werden die austrofaschistischen Ideologien wie Nationalismus, Katholizismus, ständestaatliche Ordnung und Rückgriffe auf vorrevolutionäre Epochen der österreichischen Geschichte aufgezeigt, um die spezifisch austrofaschistischen Ausformungen im Ausstellungswesen benennen zu können. Dazu werden Fallstudien der Ausstellung „Das befreite Handwerk“ und einiger Ausstellungen von Künstlervereinigungen im Inland sowie im Ausland der Ausstellung „Austria in London“ und der beiden Pariser Schauen von 1937 zur Weltausstellung und im Jeu de Paume herangezogen.

Zu den wesentlichen Aktivitäten des Museums im Untersuchungszeitraum gehört außerdem die Neuauftellung der ständigen Sammlung, die 1932 begonnen und 1937 abgeschlossen wurde. Diese stellte eine Neuerung in der Wiener Museumslandschaft dar und steht im Kontext einer museologischen Reformdebatte, die im 19. Jahrhundert ihren Ursprung hat.

Die Arbeit schließt mit einer Darstellung dieser Debatte und mit ihrer Auswirkung auf die Entwicklung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in den 1930er Jahren. Dabei erschließt sich die Etablierung eines neuen Typus von Ausstellungsraum in dieser Zeit, deren Anfang, zumindest im Wiener Raum, die Neuauftellung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie markiert. Teilbereiche dieses Kapitels beschäftigen sich mit der Darstellung der Wiener Situation und des übrigen deutschen Sprachraums. Zuletzt schließt eine Interpretation der Motive der Neuordnung am Wiener Kunstgewerbemuseum an, die eine (Re-)Positionierung als wissenschaftliches Institut in Abgrenzung zur zweiten Museumsaufgabe als Dienstleister für die Kunstgewerbeindustrie ergibt.

Curriculum Vitae

Maria-Luise Feher

Geboren am: 20.01.1985

Ausbildung:

1999-2004	HTBLuVA (Höhere Technische- Bundes- Lehr- und Versuchsanstalt) Mödling, Abt. Innenraumgestaltung und Möbelbau
Seit WiSe 2004	Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien (mit Nebenfachbelegung u. a. in Publizistik und Kommunikationswissenschaft)
SoSe 2009	Auslandssemester an der Universidad de Zaragoza/Spanien durch das Erasmus-Stipendienprogramm

Aktuelle und bisherige Beschäftigungen:

2008-2010	Tutorin am Institut für Kunstgeschichte der Universität Wien
Seit 15.03.2010	Studienassistentin am Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege der TU Wien

Bisherige Praktika:

27.7.2009-25.9.2009	1.8.2001-31.8.2001
Studienbegleitendes Praktikum am Museum GIERSCHE, Frankfurt am Main	Handwerkliches Praktikum bei Kunsttischler und Restaurator Jörg Zaunbauer

Redaktionelle Mitarbeit:

Ann Katrin Bäuml/Andreas Zeese (Hg.), Wiener Kirchenbau nach 1945 – von Rudolf Schwarz bis Heinz Tesar, Wien 2007

Manfred Grosskinsky (Hg.), Magie des Augenblicks. Skizzen und Studien in Öl, Petersberg 2009

Robert Stalla/Andreas Zeese (Hg.), Architektur und Denkmalpflege. Festschrift für Manfred Wehdorn zum 70. Geburtstag, Innsbruck/Wien/Bozen 2012

Publikationen/Vorträge:

Publikationen Manfred Wehdorn, in: Robert Stalla/Andreas Zesse (Hg.), Architektur und Denkmalpflege. Festschrift für Manfred Wehdorn zum 70. Geburtstag, Innsbruck Wien Bozen 2012, S. 355-374

Palladianische Brücken im Englischen Landschaftsgarten, am 82. KSK in Bamberg (31.05.-03.06.2012)